

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MARLEN HAUSHOFER'İN *WIR TÖTEN STELLA*
ADLI UZUN ÖYKÜSÜNDE VE FİLME
UYARLANMASINDA
ANNELİK, SORUMLULUK VE ÖZGÜRLEŞME

Şeyda ALDIRAKLI

2501201669

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Ersel KAYAOĞLU

İSTANBUL – 2024

ÖZ

MARLEN HAUSHOFER'İN WİR TÖTEN STELLA UZUN ÖYKÜSÜ VE FİLME UYARLAMASINDA ANNELİK, SORUMLULUK VE ÖZGÜRLEŞME

ŞEYDA ALDIRAKLI

Bu çalışmanın temel amacı edebiyat eseri ve film arasında annelik konusunu derinlemesine incelemektir. Bu amaçla Marlen Haushofer'in uzun öyküsü *Wir töten Stella* ile Julian Pölsler'in aynı adı taşıyan film uyarlamasındaki annelik, sorumluluk ve özgürleşme motifleri araştırılmaktadır. Çalışmanın odak noktasını belirtilen temaların iki farklı medya olan edebi öykü ve film uyarlamasında nasıl tasvir edildiğinin ve yorumlandığının incelenmesi ve karşılaştırılması oluşturmaktadır. Bu nedenle araştırma yöntemi olarak, edebi öykü ile film arasında karşılaştırmalı bir analiz yapılarak, metinsel ve görsel unsurları içeren benzerlikler ve farklar ortaya çıkarılmıştır. Bu inceleme için belirlenen araştırma soruları şunlardır: Film ve uzun öykü arasında Haushofer'in biyografisi ve ev kadını olarak varoluşuna dair bir bağlantı kurulabilir mi? Kadın karakterin iç dünyası, duyguları ve korkuları, annelik, sorumluluk ve özgürlük temaları aracılığıyla ne ölçüde öne çıkartılabilir?

Uzun öykünün ana karakterinin bu motiflere dayanan iç monoloğu film uyarlamasında nasıl ifade edilmiş veya gerçekleştirilmiştir? Uzun öykünün anlatım tarzı ile film uyarlaması arasında bu açıdan benzerlikler ya da farklılıklar var mı? Film uyarlaması, edebi anlatıların sinemasal olarak gerçekleştirilmesine dair ne gibi yeni bilgiler sağlıyor? *Wir töten Stella* uzun öyküsü ile filmi arasında oluşan farklılıklar ve benzerlikler filmin kendi anlatım yöntemleri ve yönetmen Julian Pölsler'in yorumu bağlamında nasıl şekilleniyor?

Bu çalışmada elde edilen araştırma sonucunda, yazar Marlen Haushofer'in hayatı ve eserleri arasında sıkı bir bağ olduğu görülmüştür. Eserlerindeki karakterlerin çoğunlukla kendisinden ve geçmişinden izler taşıdıklarını sıkça vurgulayan yazarın eserlerindeki anne figürlerinin nasıl ele alındığından yola çıkılıp, özellikle yetersiz ve problemli annelik, pasif annelik, dayatılmış annelik, kötü anne-

kız ilişkisi kavramları üzerinde durulmuştur. İki farklı medya olan edebi öykü ve filmde bu konuların nasıl ve hangi anlatım teknikleri kullanılarak aktarıldığı gösterilmiştir.

Haushofer'in diğer eserlerinde olduğu gibi, *Wir töten Stella* eserinde de problemli annelik ve kötü anne-kız ilişkisinden kaynaklanan trajik son, esere ismini veren Stella karakterine karşı sergilenen annelik davranışları üzerinden gösterilmiştir. Çalışmada filmin kendine özgü anlatım tekniklerinin olduğu vurgulanarak, yönetmen Pölsler'in film uyarlamasında uzun öyküdeki anlam içeriklerini aktarabilmek amacıyla filmin kendine özgü anlatım tekniklerini yaratıcı bir şekilde uyguladığı ve aynı zamanda serbest bir yaklaşım sergileyerek kendi yorumuyla harmanladığı sonucuna varılmıştır. Böylelikle bu bağlamda *Wir töten Stella* uzun öyküsü ve film uyarlaması annelik, sorumluluk ve özgürleşme açısından karşılaştırılarak, bu alandaki araştırma boşluğu doldurulmuştur.

Bu çalışmanın başında ileri sürülen yetersiz anneliğin, çocuklar üzerinde olumsuz veya kötü sonuçlar doğurabileceği savı yine bu çalışmada incelenen uzun öykü ve onun film uyarlaması ile kanıtlanmıştır. Annelik konusunda yapılan incelemede, Haushofer'in okuyucuyu, anneliğin ve sorumluluğun nasıl olması gerektiği konusunda çeşitli düşüncelere sevk ettiği ve yıkıcı bir sonun nasıl önlenebileceği üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Wir töten Stella, Marlen Haushofer, annelik, film uyarlaması, özgürleşme.

ABSTRACT

MATERNITY, RESPONSIBILITY AND EMANCIPATION. EXAMPLE OF MARLEN HAUSHOFER'S NOVELLE *WE KILL STELLA* AND ITS FILMING

ŞEYDA ALDIRAKLI

The main aim of this study is to examine the issue of motherhood between literature and film in depth. For this purpose, the motifs of motherhood, responsibility and emancipation in Marlen Haushofer's long story *Wir töten Stella* and Julian Pölsler's film adaptation of the same name are explored. The focus of the study is on examining and comparing how these themes are portrayed and interpreted in two different media: the literary story and the film adaptation. Therefore, as a research method, a comparative analysis was conducted between the literary story and the film, revealing similarities and differences involving textual and visual elements. The research questions identified for this analysis are as follows: Can a connection be found between the movie and the short story regarding Haushofer's biography and her existence as a housewife? To what extent can the inner world, emotions and fears of the female character be emphasized through the themes of motherhood, responsibility and freedom?

How is the main character's inner monologue based on these motifs expressed or realized in the film adaptation? Are there similarities or differences between the narrative style of the long story and the film adaptation in this respect? What new openings does the film adaptation open up for the cinematic realization of literary narratives? How are the differences and similarities between the long story *Wir töten Stella* and the film shaped by the film's own narrative methods and director Julian Pölsler's interpretation?

As a result of the research obtained in this study, it has been seen that there is a close connection between the life and works of the author Marlen Haushofer. Emphasizing that the characters in her works often bear traces of herself and her past, the study focuses on how the mother figures in the author's works are handled,

especially the concepts of inadequate and problematic motherhood, passive motherhood, imposed motherhood, bad mother-daughter relationship. It is shown how and by which narrative techniques these issues are conveyed in two different media, the literary story and the movie.

As seen in Haushofer's other works, in *Wir töten Stella*, the tragic ending resulting from problematic motherhood and bad mother-daughter relationship is shown through the motherly behaviors exhibited towards the character Stella, who gives the work its name. In the study, it was emphasized that the film has its own unique narrative techniques and it was concluded that director Pölsler creatively applied the unique narrative techniques of the film media in order to reflect the meaning content in the novel in the film adaptation and at the same time blended it with his own interpretation by exhibiting a free approach. In this way, the long story *Wir töten Stella* and its film adaptation, which can be considered in this context, have been compared and analyzed in terms of motherhood, responsibility and emancipation, and the research gap in this field has been filled.

The assertion made at the beginning of this study that inadequate motherhood can have negative or bad consequences for the child has been proven by the long story and its film adaptation, also analyzed in this study. In the analysis of motherhood, Haushofer leads the reader to think about how motherhood and responsibility should be and how to avoid a devastating ending.

Key Words: *Wir töten Stella*, Marlen Haushofer, maternity, emancipation, filming.

ÖNSÖZ

Yüksek lisans tezimin planlanmasında, yürütülmesinde ve araştırılmasında beni destekleyen, bilgi birikimiyle çalışmama farklı açıdan bakmamı sağlayan ve her daim beni cesaretlendiren değerli danışmanım Prof. Dr. Ersel Kayaoğlu'na çok teşekkür ederim.

Daha sonra, ailemin güçlü kadınları olan, anneme, babaanneme, özellikle de tez çalışmam boyunca bana her zaman eşlik eden ve destek olan ikiz kardeşim Şeyma Aldıraklı'ya çok teşekkür ederim.

Son olarak, beni hayatımın her alanında olduğu gibi tez çalışmamda da destekleyen, motive eden, sabırla bu sürecin üstesinden gelmemi sağlayan sevgili eşim Mert Kaymakçı'ya sonsuz teşekkür ederim.

Şeyda ALDIRAKLI

İstanbul, 2024

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	vi
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KONU İLİŞKİN LİTERATÜR

1.1. Annelik-Özgürleşme Kavramına İlişkin Araştırmaların Günümüzde Ulaştığı Durum	5
1.2. Marlen Haushofer Hakkındaki En Önemli Akademik Çalışmalar	13
1.2.1. Marlen Haushofer'in Eserlerindeki Otobiyografik İzler	17
1.3. Marlen Haushofer'in Uzun Öyküsü <i>Wir Töten Stella</i> ile İlgili Akademik Çalışmalar	26
1.4. Marlen Haushofer'in Eserlerinin Film Uyarlamalarına İlişkin Akademik Literatüre Genel Bakış	33

İKİNCİ BÖLÜM

MARLEN HAUSHOFER'DE ANNELİK, SORUMLULUK VE ÖZGÜRLEŞME MOTİFLERİ

2.1. <i>Die Wand</i> 'da Annelik.....	36
2.2. <i>Die Mansarde</i> 'de Annelik.....	38
2.3. Dayatılan Anneliğin Pasifliği.....	40

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYATTAN FİLME UYARLAMA YAKLAŞIMLARI ÇERÇEVESİNDE *WIR TÖTEN STELLA*

3.1. Film Uyarlamalarına İlişkin Kuramlar ve Yaklaşımlar	42
3.2. Film Uyarlamalarının Önemi ve Kullanım Alanları	48
3.3. Sinemasal Temsil Türleri (Film Uyarlamaları).....	51
3.4. <i>Wir Töten Stella</i> 'da Film Anlatı Teknikleri	53

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

***WIR TÖTEN STELLA*'DA VE FİLM UYARLAMASINDA ANNELİK, SORUMLULUK VE ÖZGÜRLEŞME MOTİFLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI**

4.1. <i>Wir Töten Stella</i> 'daki Kadın Karakterlerinde Eksik Annelik	64
4.2. <i>Wir Töten Stella</i> Uzun Öyküsünde Karakterler Dizisi	64
4.3. <i>Wir Töten Stella</i> Uzun Öyküsünde Anneliğin Temsili	69
4.3.1. Annelik Motifleri.....	78
4.4. <i>Wir Töten Stella</i> Film Uyarlamasında Anneliğin Temsili	80
4.4.1. Annelik Motifleri ve Renk Sembolizmi	95
SONUÇ.....	102
KAYNAKÇA	108

RESİMLER LİSTESİ

Resim 4.1: Wolfgang'ın Sadizme Eğilimi	83
Resim 4.2: Anna'nın Wolfgang'ın Gerçek Doğasıyla Yüzleşmesi.....	83
Resim 4.3: Stella'nın Acı İçinde Ağlaması	87
Resim 4.4: Failin Kimliğinin Belirlenmesi	87
Resim 4.5: Kürtaj Günü.....	89
Resim 4.6: Stella'nın Ev Sahibi Aileyle Varışı	91
Resim 4.7: Stella'nın Tuvalette Çaresizce Ağlaması	92
Resim 4.8: Kürtaj Karşıtı Protesto	93
Resim 4.9: Anna'nın İç Dünyasının Gri Tonlarıyla Yansıtılışı.....	96
Resim 4.10: Anna'nın Duvarla Yüzleşmesi	97
Resim 4.11: İç Dünyanın Temsili.....	97
Resim 4.12: Anna'nın Kaktüsü Suyu Boğuşu	99
Resim 4.13: Anna'nın Camdan Dışarıya Duygusal Bakışı	99
Resim 4.14: Kuşun Çaresizliği.....	100
Resim 4.15: Anna'nın Kayıtsızlığı.....	100

KISALTMALAR LİSTESİ

a.e.	: Aynı eser/yer
a.g.e.	: Adı geçen eser
Çev.	: Çeviren
Ed.	: Editör/Editörler
Nos.	: Sayı
s.	: Sayfa
v.d.	: Ve diğerleri
Vol.	: Cilt

GİRİŞ

Bu tezin amacı, Marlen Haushofer'in ünlü eseri *Wir töten Stella*'daki ve 2017 yılında Julian Roman Pölsler tarafından aynı adla sinemaya uyarlanan filmindeki 'annelik', 'sorumluluk' ve 'özgürleşme' motiflerini analiz etmektir. Annelik, anne sevgisi ve anne şefkati yüzyıllardır pek çok yazarın eserlerinde ele aldığı bir konu olmuştur ve güncelliği nedeniyle çok sayıda edebi eser için malzeme olarak kullanılmıştır. Bunun nedeni, kadınlara ve özellikle de anneliğe yaşamın yaratılması ve sürdürülmesinde özel bir rol verilmiş olmasıdır. Çok daha eski dönemlerde dahi annelik konusuna büyük önem verildiği görülmektedir. Bunun ilk örnekleri Yunan mitolojisinde bereket ve annelik tanrıçası olarak kabul edilen Rhea figüründe görülmüştür. Burada Rhea ismi akmak anlama gelmektedir ve anne sütünü temsil etmektedir. Tıpkı erkeklere olduğu gibi kadınlara da toplumsal roller atfedilmiştir. Ancak en eski ve en önemli rol, kuşkusuz annelik rolüdür ve genellikle sorumluluk, empati ve fedakârlık gibi kavramlarla ilişkilendirmektedir. Annelik sadece toplumsal değil, aynı zamanda psikolojik bir boyuta da sahiptir, zira erkekler için anlaşılması zor bir duygu olan annelik içgüdüsüne de sahiptir. Bu nedenle birçok kültürde ve hatta dinde anne sevgisi ve anneye bağlılık, cennete giden bir yol olarak tanımlanmaktadır. Bildiğimiz gibi, annelik üç dinde de kutsal olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle birçok efsane ve atasözü annelerin deneyimlerine, yaşam tarzlarına ve bilgeliklerine ve çocuklarıyla olan ilişkilerine dayanmaktadır. Elbette annelik rolü de zaman içinde değişmiştir ve bu durum özellikle anne-çocuk ilişkisinde göze çarpmaktadır. Burada iki farklı anne modeli ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki; sorumluluk sahibi, fedakâr, çocukları ve eşlerinin yanı sıra kendi kariyeriyle de ilgilenen güçlü anneleridir. İkinci anne tipi ise, tipik anne özelliklerinin hiçbirine sahip olmayan, çocuğun ve ailenin çöküşüne yol açan ve bu nedenle edebi eserlere malzeme olan anne figürleridir. Bu çerçevede, annelik konusuna vurgu yapan bir edebi eser örneği olarak, konusu ve olay örgüsü nedeniyle *Wir töten Stella* adlı uzun öykü bu araştırmanın inceleme nesnesi olarak seçilmiştir. Bu bağlamda, uzun öyküde ve aynı adlı film uyarlamasında yer alan annelik, sorumluluk ve özgürleşme motifleri bu tezde karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

Bu konuda yaptığım araştırmalar, *Wir tten Stella* isimli uzun öykünün bugüne kadar ‘toplumsal cinsiyet ilişkileri’, ‘mekân konstelasyonları’, ‘indirgenmiş yaşam’, ‘suçluluk sorunu’, ‘ihamet’, ‘annelik’ gibi başlıklar altında incelendiğini gösterdi. Her ne kadar Haushofer’in eserlerinde annelik konusunu ele alan birkaç çalışma bulunsa da, *Wir tten Stella*’nın Pölsler’in aynı adlı film uyarlamasındaki annelik konusunu ele alan karşılaştırmalı bir analiz henüz yapılmamıştır. Bu konuda eksikliğin bulunması nedeniyle, bu tezde uzun öykü ve film uyarlamasının karşılaştırmalı bir analizi yapılarak annelik, sorumluluk ve özgürleşme motiflerinin uzun öyküde ve filmde ne ölçüde ele alındığı incelenecektir.

Bu nedenle bu çalışmanın amacı şu sorulara cevap bulabilmektir: Kadın karakterin i dünyası, duyguları ve korkuları annelik, sorumluluk ve özgürleşme motifleri aracılığıyla ne ölçüde gösterilebilir? Uzun öykünün ana karakterinin bu motiflere dayanan i monoloğu film uyarlamasında nasıl ifade edilmiş ya da hayata geçirilmiştir? Bu bakımdan uzun öykünün anlatım tarzı ile film uyarlamasının anlatım tarzı arasında benzerlikler ya da farklılıklar var mıdır? Film uyarlaması, edebi anlatım tarzlarının sinemada hayata geçirilmesine ilişkin ne gibi yeni bilgiler sunmaktadır? Filmin izleyici üzerinde nasıl bir etkisi vardır? Film ve uzun öyküde Haushofer’in biyografisi ve bir ev kadını olarak yaşamı ile bir bağlantı kurulabilir mi? Uzun yk ile film uyarlaması arasındaki farklılıklar ve benzerlikler, film medyasının kendi anlatım yöntemleri ve Julian Pölsler’in yorumlamasıyla nasıl karakterize ediliyor?

Bu tezin ilk bölümünde annelik-özgürleşme kavramları farklı zamansal ve tarihsel bağlantılarda incelenecektir. Daha sonra Marlen Haushofer hakkındaki en önemli akademik çalışmalara odaklanılarak, bunlar otobiyografik özellikleri bakımından 1.2.1’de ‘Marlen Haushofer’in Eserlerindeki Otobiyografik İzler’ başlığı altında daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Buradaki amaç, Haushofer’in kişisel yaşam öyküsünün eserleri için malzeme olarak kullanılıp kullanılmadığını veya ne ölçüde kullanıldığını belirlemektir. Dolayısıyla, tezin ilk bölümünde Marlen Haushofer’in bir birey olarak yaşamı ile edebi eserleri arasında bir karşılaştırma yapılacaktır. Yazarın kendi deneyimlerinin yanı sıra eserlerini retmesindeki motivasyonu da bu blmde ele alınacaktır. 1.3’te ‘Marlen Haushofer’in Uzun

Öyküsü *Wir töten Stella* ile ilgili Akademik Çalışmalar' başlıklı bir sonraki bölümde ise Haushofer'in *Wir töten Stella* adlı uzun öyküsü hakkında genel bakış sunularak uzun öykünün zamansal ve toplumsal bağlamına oturtulması amaçlanmaktadır. Son olarak, tezin bu bölümünde Haushofer'in eserlerinin film uyarlamaları üzerine yapılan araştırmaların mevcut durumuna genel bir bakış sunulacaktır.

İkinci bölümün odağında Haushofer'in eserlerinde anneliğin nasıl tasvir edildiğinin araştırılması yer almaktadır. Annelik, sorumluluk ve özgürleşme kavramlarının Haushofer'in eserlerinde ne ölçüde yer aldığı, bu tezde araştırılması gereken bir diğer konudur. Bu nedenle, ikinci bölümde '*Die Wand*'da Annelik' ve '*Die Mansarde*'de Annelik' başlıkları altında Haushofer'in iki tanınmış eseri *Die Wand* ve *Die Mansarde* hakkında kısa bir bakış sunulduktan sonra, Haushofer'in eserlerinin anlaşılmasıyla ilgili genel sonuçlar çıkartılarak, dördüncü bölümde analiz edilen *Wir töten Stella* adlı uzun öykünün tematik temeli oluşturulacaktır.

Tezin üçüncü bölümü, edebiyat uyarlamaları alanındaki kuram ve yaklaşımları incelemektedir. Burada özellikle orijinal 'esere bağlılık' kavramına odaklanılmaktadır. Tezin bu bölümünde daha sonra film uyarlamalarının önemi ve kullanım alanları daha ayrıntılı olarak incelemekte ve kısaca aydınlatmaktadır. Ardından 3.3'te 'Sinemasal Temsil Türleri (Film Uyarlamaları)' başlığı altında, Helmut Kreuzer'e göre adaptasyon türlerinin sınıflandırılması yapılacaktır. Bu bölümün son kısmında ise film uyarlamalarında kullanılan anlatı tekniklerine dikkat çekilmektedir. Markus Kuhn'un film anlatım bilimi kuramı ayrıntılı olarak kullanılarak *Wir töten Stella*'nın film uyarlamasına uygulanabilirliği örneklerle gösterilecektir. Burada film uyarlamasından verilen örneklerin sadece teorinin anlaşılması için kullanıldığı ve asıl detaylı incelemenin dördüncü bölümde yer aldığı belirtilmelidir.

Tezin dördüncü bölümünde, uzun öykünün ve aynı adlı film uyarlamasının karşılaştırmalı bir analizi yapılmaktadır. Bunun amacı, her iki medyanın anlatım tekniklerini annelik, sorumluluk ve özgürleşme motifleri açısından analiz etmektir. Tezin özünü oluşturan bu bölüm, uzun öyküde ve filmde çeşitli kadın karakterlerin annelik tasvirini incelemeyi ve yukarıda bahsedilen üç motif temelinde filmde ve

edebi eserde ana karakterin iç dünyasına, duygularına ve korkularına ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Sonuç bölümde ise önceki bölümlerde ulaşılan bilgiler ışığında genel bir değerlendirme yapılacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

KONUVA İLİŞKİN LİTERATÜR

1.1. Annelik-Özgürleşme Kavramına İlişkin Araştırmaların Günümüzde Ulaştığı Durum

Kadınlık, annelik ve özgürleşme uzun zaman üzerinde durulmayan kavramlar olmuştur. Bunun nedeni, kadınların bugün dahi birçok toplumda sadece ev içi alanla sınırlı ve erkeklere bağımlı bir rol üstlenmiş olmalarıdır. Kadın olmak daima annelikle bağlantılı olarak anlaşılırken, özgürleşme henüz kadın cinsiyeli ilişkilendirilebilecek bir terim değildi. Annelik ve özgürleşme terimleri başlangıçta ayrı kavramlar olarak ele alınırken, ancak feminist ortamdaki gelişmeler sonucunda ilk kez bir araya gelebilmiştir. Yvonne Schütze'nin 19. yüzyılın ortalarından itibaren yerleşiklik kazanan kadın hareketini ve o dönemde ortaya çıkan yeni annelik idealini tematize ettiği *Die gute Mutter* başlıklı çalışması bu alanda örnek bir inceleme olarak gösterilebilir. Söz konusu dönemin feministleri, "Weib sein, heißt mütterlich sein" (Schütze, 1991: 55) sloganıyla, eğitimin kadınların anneliğini engellediği yönündeki ataerkil düşüncesine karşı çıkmış, kadınlar ve anneler için eğitim hakkı talep etmişlerdir. Bu bağlamda, kadınların eğitimine, özgürleşmesine ve bağımsızlığına kendini adanmış olan kadın hareketi, özellikle anneliğe ve annelik görevlerine vurgu yaparak, anneliğin hiçbir şekilde kadının mesleki faaliyetine engel olarak görülmemesi gerektiğini savunmuştur (Schütze, 1991: 49-50). Ancak 1970'lerdeki ikinci kadın hareketi ile birlikte özgürleştirici bir kavram olarak kadın istihdamı ile anneliğin birleşimi anlayışı ortaya çıkabilmiştir. Çünkü artık annelik, ne entelektüel gelişim ne de kadınların kazançlı işlerde çalışması ile bozulabilecek, kadınların temel özelliği olarak kabul görmeye başlanmıştır. Bu dönemde kadın hareketinin özgürleştirici bir faaliyeti olarak bir kadın kültürü ve buna bağlı bir kadın edebiyatı ortaya çıkmıştır. Bu kadın edebiyatı, kadınların ev dışındaki alanlara çıkmalarını yasaklayan ve onları ev kadını ve anne rolüyle sınırlayan ataerkil yapıların edebi açıdan incelenmesine odaklanmıştır. Bununla bağlantılı olarak, erkekler tarafından yönetilmek istemeyen kadınlar için kendini keşfetme ve kimlik arayışı ortaya

çıkmiştir. Bu noktada, *Frauenliteratur der 70er Jahre in der Schweiz* başlığı altında 1970'lerin kadın edebiyatını incelediği çalışmasında anne-kız ilişkileri ve anne rolüyle yüzleşme temalarının yanı sıra, kadın edebiyatının aynı zamanda kendini keşfetme ve kadınların çalışma hayatlarının gelişiminin de konu edildiğini gösteren Irena Šebestová'ya atıfta bulunulabilir (Šebestová, 2002: 13). Šebestová'ya göre, kadın yazarların edebi tartışmalarının ikinci aşaması, kadınları hikâyelerinin merkezine yerleştirdikleri ve böylece ortaya çıkan bir kadın edebiyatının varlığını kanıtladıkları öznel deneyimlerini yazmalarından oluşmaktadır. Dolayısıyla annelik ve özgürleşme kavramlarının birleşmesi, hem feminist yazarlar çevresinin hem de feminist bakış açısının mevcut koşullara ve annelik düşüncesine yönelik eleştirileri aracılığıyla yeni bir özgürleştirici annelik düşüncesini mümkün kılarak anlamsal düzeyde bir değişikliğe yol açtığı feminist çevrenin çabaları sayesinde gerçekleşmiştir. Öte yandan, kadınların bağımsızlığı için mücadele eden ve toplumda bir değişim meydana getiren bazı önemli şair ve düşünürlerin edebi yazıları da belirleyici olmuştur. Toplumsal düzeydeki bu değişim ışığında dikkatler, görev ve sorumlulukları yeniden tanımlanan, kadınlık, annelik ve özgürleşme olgularının birbiriyle ilişkili kavramlar olarak ele alındığı ve bu kavramların ayrılığının büyük ölçüde ortadan kaldırıldığı kadınların konumuna ve sorumluluğuna odaklanmıştır. Kadınlık, annelik ve özgürleşme konularındaki düşünceler 18. yüzyılın sonlarından itibaren Friedrich Schlegel ve Friedrich Schiller'in eserlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, Birgit Rehme-Iffert'in Friedrich Schlegel'in kadınlık, aşk ve evlilik konularındaki özgürleştirici düşüncesini ele alan ve *Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* - Athenäum 12. Jahrgang'da yayınlanan Friedrich Schlegel'in *Friedrich Schlegel über Emanzipation, Liebe und Ehe* adlı akademik çalışmasına atıfta bulunulabilir. Rehme-Iffert'e göre Schlegel, *Über die Diotima* (1795); *Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern* (1794) adlı yazılarında ve *Über die Philosophie An Dorothea* (1799) ve *Lucinde* (1799) adlı mektuplarında geleneksel kadın ve evlilik görüşüne ve Schiller'in kadınların gerçek, onurlu kaderlerini ancak ağırbaşlı, barışçıl, çorap dolduran ev kadınları olarak yerine getirebilecekleri idealine karşı çıkmaktadır. Bu fikrin aksine Rehme-Iffert'e göre Schlegel, kadınların rollerinin, kız arkadaş, anne veya sevgili rolleriyle birleştirilmesi gerektiği fikrini savunmaktadır ve onların özgürleşmesini, eğitimi ve hayatın her

alanında bağımsız olmalarını ileri sürmektedir (Rehme-Iffert, 2002: 113). Ayrıca Rehme-Iffert'e göre Schlegel, evlilikte aşk ve cinselliğin birbirinden ayrılmasına inanmadığı gibi, kadınların ev kadını ve fahişe olarak ayrılmasına da inanmamaktadır. Bunun aksine, kadınları işlevlerine ve erdemli olmalarına göre kategorize edilmeyen bütünsel varlıklar olarak, hem eğitime hem de cinselliğe hakkı olan bağımsız bireyler olarak görülmesi gerektiği düşüncesini savunur (Rehme-Iffert, 2002: 115).

Burada özellikle Schlegel'in *Lucinde* adlı romanı, kadınlara ve toplumsal cinsiyet ilişkilerine yönelik erken dönem romantik yaklaşımın ilk örneği olarak gösterilebilir. *Lucinde* karakteri, bir sanatçı, bir âşık ve bir anne olarak özgürleşmesi ile karakterize edilir. Rehme-Iffert'e göre Schlegel'in eserinde *Lucinde*, bir kadının tüm bu özelliklerini bir araya getiren özgürleşmiş bir birey imgesidir. Aynı zamanda hem şehvetli bir sevgili hem de ruhani bir eştir. Romanın bu fragmenti 1799'da edebiyat dünyasında infiale neden olmuştur, zira *Lucinde*'nin tematik yönü dönemin ahlak anlayışıyla ters düşmekteydi. Özellikle Schlegel'in özgür bir aşk anlayışı ile evli bir kadına duyulan aşkı, zamanının tüm tabularını yıkmış ve ona iki tür eleştiri getirmiştir. Kimi eleştirmen onu ahlaksızlık ve edepsizlikle suçlarken, kimi özgür aşk taraftarları ise onun yanında yer almıştır. Rehme-Ifferts'e göre, Schlegel'in eserinde kadın, en yüksek duygusallık ile en yüksek tinselliğin ayrılmaz birliğinin sembolüdür ve ona göre Schlegel kadının bu özelliklerini klasik metinlere benzer bir şekilde estetize eder ve onu bu özellikleri bakımından yüceltir (Rehme-Iffert, 2002: 131-132).

Friedrich Schiller *Würde der Frauen aus Musen-Almanach für das Jahr* (1796) adlı şiirinde olumsuz bir kadın ve anne imajı yaratarak, eğitimsiz ve ev içi faaliyetlerle sınırlı kadın imajını överken (Schiller, 1796: 186-192), Schlegel, kadınların tensel birliğini ve her alanda eşitliğini vurgulamaktadır. Rehme-Iffert'e göre Schlegel, kadınların, anne, metres ve ev kadını olarak bölünmesine karşıdır ve onlara eğitim ve bağımsızlık hakkı tanır (Rehme-Iffert, 2002: 116). Bu bağlamda Rehme-Iffert'in akademik çalışması, erken romantik dönemde özgürleşme ve annelik kavramlarına ilişkin ilk tanım ve çabaların ortaya konduğu Schlegel ve Schiller'in kadın ideallerinin bir karşılaştırması olarak görülebilir.

1890-1910 yılları arasına konumlandırılabilen Viyana Modernizmi, pek çok kadının bugünkü toplumsal ve özgürleştirici konumunu borçlu olduğu bir dönem olarak görülebilir. Bu dönem, kadın sorunlarına, kadınların rolüne ve toplum içindeki görevlerine odaklanılan bir dönem olarak bilinmektedir. Bu açıdan bakıldığında Viyana Modernizmi, kadınların geleneksel rol kalıplarından uzaklaşmasının, yeni ve modern bir kadın imajının ortaya çıkmaya çalışmasının sembolüdür. Avusturya Modernizminin temel özelliklerinden biri ise, farklı kadın rollerinin ortaya çıkmasıdır. Fakat bu rollerin hayata geçirilmesi o dönemde pek de kolay olmamıştır. Çünkü bu sürecin başlangıcında, modern kadınların özgürleşmesi talebine, kadın olmanın kendileri için bir tehdit olduğunu gören erkekler açısından doğrudan bir kriz eşlik etmiştir. Bu durum, erkekler arasında kadınların geliştirdiği özgürleşme hareketine karşı negatif, eleştirel ve korkulu bir bakış açısının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu tutumun bir sonucu olarak, Viyanalı kadın imajını açıkça ve utanç verici bir şekilde tasvir eden metinler de ortaya çıkmıştır. Otto Weiniger'in son derece kadın düşmanı bir tavırla kaleme aldığı *Geschlecht und Charakter* (1922) adlı çalışması o dönemde özellikle belirleyici olmuştur. Çalışmasında Otto Weininger, 'kadının düşük değerliliğini' kanıtlamaya çalışarak, iddialarını bilimsel ve edebi düzeyde desteklemeye çalışmıştır. Weiniger, kadınların aşağılanması için onları sosyolojik ve psikolojik kişilik özelliklerine bağlamamıştır. Ona göre kadınların varlığı ev içi alanla sınırlıdır ve bu da onları antisosyal ve ahlaksız yapmaktadır (Weiniger, 1922: 247-258). Weiniger, kadınların zihinsel ve fiziksel olarak erkeklerden daha aşağı oldukları için kendilerini özgürleştirme yeteneğinden yoksun olduklarını ve bu nedenle toplumsal olarak belirlenmiş rollerinin dışına çıkamadıklarını da iddia etmektedir. Buna dayanarak Weiniger, kadınlarda insan kişiliğinin özdeğerinin olmaması nedeniyle bir kadının varlığından da bahsedilemeyeceğini savunmaktadır (Weiniger, 1922: 254). Weiniger'e göre kadının tek varoluşu cinsel yeteneğinden ibarettir. Oysa erkeklerin dövüş, oyun, tartışma, bilim, iş, siyaset, din ve sanat gibi kadınların sahip olmadığı başka yetenekleri de vardır (Weiniger, 1922: 107). Weiniger, bu kadın düşüncesinden yola çıkarak kadın ve erkek arasında bir karşılaştırma yapar ve kadını 'bir hiç' olarak tanımlarken erkeği 'Tanrı'nın saf görüntüsü' olarak yüceltir (Weiniger, 1922: 393). Bu düşünceden yola çıkarak Weiniger, kadınların tüm insanlık eğitiminden mahrum bırakılması gerektiği

görüştüğüdür (Weiniger, 1922: 460). Weiniger, kadınlar hakkındaki bu aşağılayıcı ve kötü düşünce tarzıyla erkek toplumunun birçoğunu etkilemiştir. Kadınlara yönelik benzer bir olumsuz bakış açısı Paul Julius Möbius'un *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* (1903) adlı çalışmasına da konu olmaktadır. Bu tür yazılar, kadınları değersiz varlıklar olarak etiketleyen ve bu şekilde onları rencide etmeye çalışan dönemin erkek çevresinin düşünce tarzını göstermektedir. Viyana Modernizminin bu erkek görüşü, Arthur Schnitzler'in temsil ettiği insancıl, kadın dostu ve anlayışlı erkek görüşü ile tezatlık oluşturuyordu. Bu bakımdan kadınların özgürleşmesi Viyana Modernizmi döneminde ve özellikle Arthur Schnitzler döneminde en ileri noktaya taşınmıştır. Barbara Gutt'e göre Schnitzler'in empati yeteneği ve kadın hikayelerine olan ilgisi, onu Gutt'un ifadesiyle "Dichter der Halbwelt" ve "Dirnengeschichten" literatüründe büyük bir isim haline getiriyor ve hayatın her alanında kadınların özgürleşmesini destekleyen bir figür olarak tanımlanıyor (Gutt, 1978: 30). Viyana kadın hareketi, Schnitzler'in etkisi altında, özellikle toplumdaki kadınlar arasında ve özellikle de burjuva kadınları arasında büyük yankı uyandırdı.

Bunun bir örneği Carmen Gruber'in *Prozesse der weiblichen Emanzipation in Schnitzlers Dramen* (2012) adlı akademik çalışmasında Arthur Schnitzler'in dramlarında Viyana Modernizminin modern burjuva kadınının özgürleşme çabalarını analiz etmesidir. Carmen Gruber'in akademik çalışmasında, Viyana Modernizminde özgürleşme ve kadın imgesi kavramları açıklanıyor ve kadın düşmanlığı örneği, kadın dostu ve özgürleştirici bir bakışla karşılaştırılıyor. Carmen Gruber bu konuyu incelemek için Schnitzler'in *Das Märchen* (1893), *Komödie der Verführung* (1924) ve *Reigen* (1897) adlı dramlarından yararlanıp, kadın karakterlerin gelişimini ve özgürleşme girişimlerini kronolojik bir sırayla sunuyor ve Schnitzler'in dramlarındaki üç iyi bilinen terim olan "Die Ehefrau", "Femme fatale", "Kindfrau" kullanarak Viyana Modernizminde kadın figürlerini açıklıyor. Bu çalışmanın çıkış noktasını, Gruber'in karşı tez olarak Schnitzler'in dramlarıyla karşılaştırdığı Weiniger'in yukarıda bahsedilen çalışması oluşturmaktadır. Mükemmel bir tarihçi ve kadın bakış açılarının usta bir yorumcusu olan Schnitzler, eserlerindeki kadınları özgürleşmiş bireyler olarak tasvir ederek Weiniger'in tam tersini başarmıştır.

Schnitzler'in yukarıda bahsi geçen üç dramında okuyucu, toplum tarafından belirlenmiş kadın ve anne rolleriyle çelişen kadınlar ve onların yaşam tarzlarıyla karşı karşıya kalmaktadır.

Das Märchen adlı dramda ana karakter Fanny, evliliği dönemin kadınları için büyük bir hedef olarak dayatmaya çalışan burjuva toplum anlayışına karşı çıkmaktadır. Geleneksel fikirleri temsil eden annesi ve kız kardeşinin aksine, Fanny, yeni ve devrimci bir yaşam tarzını savunmaktadır. Fanny'nin özgürlükçü tavrı özellikle kendisinden önceki hayata anlayış göstermeyen ve onu 'düşmüş bir kadın' olarak küçümseyen erkek arkadaşı Fedor'u terk etme kararında belirgindir. Bu nedenle Fedor'suz ama kendi kararlarını verebildiği onurlu bir yaşamı tercih eder ve aynı zamanda kariyerine oyuncu olarak devam ederek, bir erkeğe bağlı olmadan da gerçekleştirdiği kişisel gücünü gösterir.

İkinci eser olan *Komödie der Verführung*'da Schnitzler, tek ve aynı erkeklerle ilişkisi olan üç farklı kadın karakteri sunmaktadır. Buradaki her üç kadın da katı toplumsal normlara rağmen cinselliklerini yaşarlar. Judith karakteri, *Das Märchen* eserindeki Fanny gibi, kariyerini tercih eder ve bağımsızlığına bir tehdit olarak gördüğü evliliği reddeder. Başlarda kendisini kandıran Falkenir'den etkilenen ve arzularının peşinden giden Aurelie karakteri, daha sonra evlilikten ölümü tercih etmektedir. Son kadın karakter olan ve özgürleştirici bir yaşam tarzına sahip olan Seraphine de kocasız bir hayat arzulamaktadır. Bağımsız bir kadın olarak çocuğunun sorumluluğunu tek başına üstlenmek ister ve bu nedenle yalnız anneliği tercih eder. Son eser olan *Reigen*'de de kadın karakterler (salon hizmetçisi, fahişe, genç kadın, tatlı kız ve oyuncu) erkeklerden üstün ve kararlarında bağımsızdırlar. Görüldüğü gibi, bu eserde de, o dönemin kadınların yaşam tarzı ve cinselliği hakkındaki ahlaki kurallara rağmen, Weiniger'in kadın tiplerine karşı zıt bir görüntü sunulmaktadır.

Yukarıda belirtilen Schnitzler'in dramlarındaki örneklerden de anlaşıldığı gibi, adı geçen tüm kadın karakterlerin temelinde, toplumsal tartışmanın aksine, özgürlükleri ve eşitlikleri için mücadele etmeleri nedeniyle erkek partnerlerine karşı bir üstünlüğü yatmaktadır. Schnitzler'in bu üç eserinde de özellikle kadınların cinsel özgürlüğü ve evlilik ilişkisinin reddi, erkek egemen bir toplumda kabul görmek için en büyük ve dayatılan prensip olarak görülmesi üzerinde durulmaktadır.

Günümüzde annelik ve özgürleşme kavramlarının birleştirilmesi ve tartışılması açısından Ivona Colić'in *Die Mutterschaft und Emanzipation in Julia Francks Romanen Lagerfeuer* (2003) und *Die Mittagsfrau* (2007) başlıklı akademik çalışması öne çıkmaktadır. Colić'in çalışması, Julia Frank'ın iki romanında annelik ve özgürleşme olgularının bir sunumu ve analizi şeklindedir. Her iki eserde de annelik konusu, özgürleşme kavramıyla ilişkili olarak eleştirel bir şekilde analiz edilmektedir (Colić, 2019: 1). Konunun incelenmesi ve cevaplanması sırasında, yazara otobiyografik göndermeler yapılmakta ve yazarın geçmişindeki benzerlikler tespit edilmektedir (Colić, 2019: 12). Frank'ın her iki romanında da, toplumsal ve zamansal koşullarından etkilenen, anneliği ve özgürleşme çabasını farklı şekillerde deneyimleyen, farklı karakterlere sahip üç kadın tipi karşımıza çıkmaktadır.

Lagerfeuer adlı romanda, kocasının intiharından sonra zor ve acı dolu bir hayata katlanmak zorunda kalan ve bu nedenle firar eden iki çocuklu genç bir annenin hayatı ele alınmaktadır. Buna rağmen, Nelly Senf karakteri kendisini özgürleşmiş, eğitilmiş, kendini geliştirmeye ve annelik görevlerini yerine getirmeye çalışan bir anne modeli ortaya koymaktadır. Ivona Colić'in master tezi için incelediği Julia Franck'ın ikinci romanı *Die Mittagsfrau*'da okuyucu, birbirinden farklı iki anne modeliyle karşı karşıyadır: Helene Würsich ve onun annesi Alice Sehmisch. Her iki anne de trajik yaşam koşullarından dolayı anaç bir şekilde davranmazlar. Tıpkı kendisine karşı soğuk ve sorumsuz davranan kendi annesi gibi, Helene karakteri de yedi yaşındaki oğlu Peter'i bir tren istasyonunda bırakarak terk etme kararı alır ve kariyer ile annelik arasında bir karar vermek zorunda kaldığında da duygusal davranmaz. Ivona Colić, bu eserlerin analizine dayanarak, anneliğin her üç anne figürü tarafından farklı deneyimlendiğini ve dolayısıyla anneliğin zamanın siyasi ve sosyal koşullarının yanı sıra kişinin kendi deneyimleriyle de çok yakından bağlantılı olduğunu iddia etmektedir (Colić, 2019: 47). Ivona Colić, bu çalışmasıyla kadın edebiyatında çok bilindik olan annelik konusunu romanların yazarıyla ilişkilendirirken, aynı zamanda özgürleşme kavramıyla bağlantılı olan 1990'ların çağdaş kadın edebiyatının aydınlatılmasına da önemli bir katkıda bulunmuştur.

Haushofer'e ait *Wir töten Stella* adlı uzun öykünün yazıldığı 1950'li ve 1960'lı yıllar, Alman aile yapısının ve buna bağlı olarak annelik rolünün yapısal bir

değişime uğradığı yıllardır. Savaş sonrası ilk yıllar, kadınların kayıp eşleri ve artık sorumluluklarını ve bakımlarını kendilerinin sağlamak zorunda oldukları çocukları için duydukları korku ve endişe ile karakterize olmuştur. Krisper'e göre bu dönem, insanların geçmiş hakkında konuşmadığı, geçmişi baskıladığı ve savaş sonrası uyumu yeniden sağlamaya çalıştığı bir dönem olmuştur (Krisper, 2010: 18).

Eşlerin ve babaların köklü rolleri bu yıllarda savaşta yaşananların bir sonucu olarak sarsılmaya başlamış, kadınlar ve anneler giderek bağımsızlaşmış ve aile içinde daha fazla otorite sahibi olmuşlardır. Bu nedenle 'Trümmerfrauen' terimi de kadınların Almanya'nın yeniden inşasına aktif olarak katıldıkları ve ev dışında kazançlı bir iş peşinde koşmak zorunda kaldıkları bu döneme dayanmaktadır. Özellikle 1950'lerdeki ekonomik durum pek çok kadını, eşlerinin ve babalarının evde bıraktığı boşluğu doldurmak için çalışmaya itmiştir. Bununla birlikte, aynı zamanda, daha önce geçerli olan ebeveynlik normları büyük ölçüde geçerliliğini yitirmiş, mevcut koşullar ve çocukların ihtiyaçlarının karşılanmasının zor olması nedeniyle annelik ve anne sevgisi ikinci plana itilmiştir. Bu durum kadınların annelik rollerinde işlev kaybına yol açmış, anne-çocuk ilişkisi gözle görülür bir şekilde bozulmuş ve çocuklara sadece asgari düzeyde anne sevgisi ve duygusal bakım verilebilmiştir. Bunun bir neticesi olarak da, o dönemde annelerin çalışmasına karşı sert eleştiriler ortaya çıkmıştır. Anne okullarının kurucusu Emil Frey, *Die Erwerbstätigkeit der Mütter als ein brennendes sozialpolitisches Problem* adlı kitabında, annenin çalışmasını çocuğa zarar veren yıkıcı sosyal politik bir sorun olarak ele almıştır (Frey, 1908: 75-76). Ancak bu yeni kadın ideali uzun süre geçerli olamamış ve feminizme kadar kadın ve erkek arasındaki alışlagelmiş rol dağılımı devam etmiştir. Kadınların toplumsal rolü aile yaşamına ve orta sınıf evliliğine indirgenmiş, kadınlar eşlerinin kariyer hedeflerini desteklemek için her zaman ev işleriyle ve çocuklarıyla ilgilenmek zorunda kalmışlardır. Savaş sonrası bu dönemde ayrıca, çoğunlukla Katolik Kilisesi aracılığıyla, edep kitaplarının talep ettiği davranış ve erdem kuralları hâkim olmuştur (Krisper, 2010: 21). Burjuva normlarına ve değerlerine göre yaşamak, Krisper'e göre Nasyonal Sosyalizmin faillerinin ve yol arkadaşlarının utancıyla ilişkilendirilen geçmişle yüzleşmenin yerine geçmiştir (Krisper, 2010: 21). O dönemin eğitim idealleri şunlar olmuştur: İtaat, çalışkanlık,

temizlik, nezaket, minnettarlık, alçakgönüllülük ve iffet. Bu eğitim idealleri kadınlara ve özellikle de annelere dayatılıyordu (Krisper, 2010: 22). Bu katı toplumsal kuralların kadınların kimlik ve annelik arayışları üzerinde derin bir etkisi olmuştur. Haushofer'in anne figürleri de aynı şekilde bu değerler tarafından yönetilen ve kendi kimliklerini geliştiremeyen pasif kadın figürleri haline gelmişlerdir. Ancak Haushofer'deki söz konusu bu kadınlar, sanatsal üretkenlikleri aracılığıyla bu rol kısıtlamalarından kurtulmak için küçük girişimlerde bulunarak başka kaçış yolları aramışlardır. Haushofer, 1950'lerden 1960'lara kadar olan dönemde kaleme aldığı edebi eserlerinde, savaş sonrası dönemin kadınlarının yaşamını ele almıştır. Bu kadınlar, toplumsal baskılar nedeniyle annelik deneyimini eksik yaşayan kadınlardır. Çoğu durumda bu kadınlar, çocukluklarında kendi ailelerinde veya daha sonra evliliklerinde eşleri tarafından maruz bırakıldıkları ağır travmalar nedeniyle çocuklarıyla ve özellikle de kızlarıyla iyi bir ilişki kuramayan kadınlar ve annelerdir. Aynı zamanda bu kadınlar çoğunlukla kendilerine dayatılan rol ve yaşam tarzını şimdi de kızlarına aktarmak isteyen annelerdir. Nitekim Haushofer'in kadın karakterlerinde de anne sevgisi eksikliğinin izlerini görmek mümkündür. Buna örnek olarak Haushofer'in tanınmış eserleri *Die Wand*, *Die Mansarde* ve ikinci bölümde ele alınacak olan *Wir töten Stella* verilebilmektedir.

1.2. Marlen Haushofer Hakkındaki En Önemli Akademik Çalışmalar

Yazar ve sanatçı Marlen Haushofer hakkında yapılan araştırmalar, eserleri ve bir yazar olarak yaşantısı hakkında birçok tez yazıldığını göstermektedir. Haushofer'in eserlerinde incelenen konular arasında toplumsal cinsiyet ilişkileri, indirgenmiş yaşam, suçluluk sorunu, ihanet ve mekânsal dizilimler yer almaktadır. Ele alınan konuların kapsamı ve çeşitliliği nedeniyle, tezin bu bölümünde sadece araştırma sorularıyla ilgili eserlere genel bir bakış sunulmaktadır. Marlen Haushofer hakkındaki en önemli çalışmalardan biri Dagmar C.G. Lorenz'in *Marlen Haushofer - eine Feministin aus Österreich* başlıklı akademik çalışmasıdır (Lorenz, 1979: 3-4). Lorenz bu çalışmasında, erkek egemen bir dünyada kendilerini var etmeye çalışan, kadınsı dünyalarını metinlerinde temsil edebilmek için eleştirmenler, yayıncılar ve

rakipler gibi erkek otoritelerle mücadele etmek zorunda kalan kadın yazarların karşılaştıkları zorluklara dikkat çekmektedir. Lorenz, kadın yazarların romanlarında zamanlarının ihtiyaçlarından çok kendi bireysel ihtiyaçlarına yönelik bir dünya tasvir ettikleri ve bu nedenle de eserlerinin hiçbir dünya içeriği taşımadıkları görüşündedir. Lorenz'e göre, kadın romanları daha çok özel ya da bireysel konuları ele alıp, kadın yazarların yaşam koşullarıyla ilgili içeriği konu edinirken, erkek yazarlar eserlerinde siyasal-toplumsal konulara yer verir ve bu nedenle eserleri evrensel olarak kabul edilir (Lorenz, 1979: 171). *Schutz-Haft'* Marlen Haushofer *Die Wand* adlı çalışmasında Cemile Akyıldız da benzer bir noktaya değinerek Haushofer'in *Die Wand* romanının, eser yayımlandıktan sonra Arthur Schnitzler Ödülü'nü kazanmasına rağmen, yaşadığı dönemde yeterince tanınmadığını iddia etmektedir (Akyıldız, 2016: 44). Haushofer'in ve eserinin tanınması ancak 1983'te, romanın yeniden yayımlanmasından yirmi yıl sonra mümkün olmuştur. Çağının pek çok kadın yazarı gibi Haushofer de ataerkil toplumsal sistemin etkisi altındaki kadın karakterlerin gündelik hayatını aktarmaya çalıştığı eserlerinde kadın bakış açısıyla yazmıştır. Regula Venske'ye göre Haushofer'in edebi eserlerinin öncelikle yalnız yaşayan kadınlara ya da psikolojiye ilgileri olan kadınlara tavsiye edilmesinin sebebi de buydu (Venske, 1986: 46). Rita Morrien ise, *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn* adlı kitabında Haushofer'in eserlerinin özellikle kadınların kaderleriyle sınırlı kalmaları, güncel ve evrensel olarak geçerli konuları ele almamaları nedeniyle eleştirildiklerini vurgular (Morrien, 1996: 27). Ancak Lorenz'e göre bu durum daha ziyade Haushofer'in romanlarında dolaylı olarak aktarılan ve geleneksel yönelimli okurlar üzerinde yabancılaştırıcı bir etki yaratan ve dolayısıyla dönemin okurlarının epik eserlerden ahlaki ve etik beklentilerini karşılamayan norm ve değerlerle açıklanabilmektedir. Bunlar şu gibi değer yargılarıydı: Cinsiyetler arası aşk, annelik ve evlilik. Lorenz'e göre bu değer yargıları klasik yönelimli okurların Haushofer'in romanlarında bulamadıkları şeylerdi (Lorenz, 1979: 173). Diğerlerinin yanı sıra, Morrien de Haushofer'in metinlerinin apolitik ve tarih dışı görünmesini, genel olarak kötümser ve kadercı bir tutum sergilemesini ve olumlu bir mesaj içermemesini eleştirmiştir (Morrien, 1996: 30). Lorenz ise bu bağlamda, Haushofer'in eserlerinin karamsar tutumları ve anormallikleri nedeniyle eleştirilmelerine rağmen, bu durumun eserlerini aynı

derecede sıra dışı kıldığını belirtmiştir (Lorenz, 1979: 174). Haushofer'in eserlerine bakıldığında, biçimle ilgili karmaşık deneylerden kaçınan ve biçimden çok içeriğe adanmış basit bir dilsel üslup fark edilmektedir. Morrien de bu bağlamda, yukarıda bahsi geçen çalışmasında, Haushofer'in dilinin genellikle klişe olarak tanımlanmasının ve biçimsel-estetik deney eksikliği ile yargılanmasının nedeninin bu olduğunu vurgulamaktadır (Morrien, 1996: 29). Benzer bir düşünce Nolte'de de görülmektedir. Nolte de Haushofer'in yapıtlarındaki dilin görünürde yalın bir estetiğe sahip olduğunu hatta gündelik bir dil olarak saptadıktan sonra bunun altında yatan nedenin figürlerin ataerkil düzenin onlara verdiği rollerde sıkışmışlıklarına bağlıyor (Nolte, 1992: 5). Régine Battiston-Zuliani ise Haushofer'deki betimleyici tonun sakinliği ile gerçekte anlatılan dehşet arasında bir boşluk, zıt bir yapı olduğunu sonucuna varıyor. Çünkü Marlen Haushofer'i karakterize eden şey Battiston-Zuliani'ye göre, görünüşte basit bir dille keskin gözlemler yapma yeteneğidir (Battiston-Zuliani, 2004: 173). Haushofer'in düzyazısının bir başka yönü de anlatı perspektifi seçimidir. Haushofer metinlerini her zaman kadınların bakış açısından anlatır ve böylece okura kadınların duygu dünyasına dair bir içgörü kazandırır. Wolfgang Schaller ise, *...einfach ein Unding. Die Männerbilder in Haushofers Werk* adlı çalışmasında Haushofer'deki erkek figürlerin sadece dışarıdan ve kadınlar tarafından karakterize edildiğini, çünkü olayların hiçbir zaman erkeklerin bakış açısından okuyucuya anlatılmadığını savunur (Schaller, 2000: 160-176). Haushofer'in yaşamında ve yazılarında Simone de Beauvoir'ın büyük etkisi vardır. Bu etki Beauvoir'ın ünlü eseri *Das andere Geschlecht*' in (1951) radikalleştirilmesinde ve Haushofer'in düzyazılarındaki feminist yaklaşımın yansımalarında görülmektedir. Ayrıca bu etki, Haushofer'in mecaz ve sembol kullanımında da kendini göstermektedir ve metinlerinde görsel anlatımlardan kaçınmasında da belirgindir. Bunun yerine Haushofer, kadın roman kahramanlarının gözünden ayrıntılı ve gerçekçi bir anlatım biçimini tercih ederek, kadın kahramanlarının iç karartıcı durumunu ve kısıtlanmış dünyalarındaki hapsoluşlarını ifade etmeye çalışmıştır. Simone de Beauvoir, toplumda kadın-erkek eşitliğini savunurken, Haushofer ise kadın ve erkeğin ayrılmasını ve bu ayrılıktan doğan bağımsız kadın alanını destekliyordu. İki yazarın fikirlerindeki benzerlik, her şeyden önce her ikisinin de kadın ve erkek arasındaki farklılığın nedenini çocukluktaki

yetiştirilme biçimlerine bağlamalarında görülebilir. Bu bağlamda, çocuklukta yaşanan tecrübeler Haushofer'in yazılarında da önemli bir rol oynamaktadır, çünkü Haushofer'in çoğu kadın karakteri Haushofer'in kendi çocukluğun bir parçasıdır. Lorenz'e göre, Haushofer, ifade biçimi açısından, en önemli dönemi çocukluk olan ve ilk on dört yıllarında yaşadıklarını canlı ve uyanık tutmaya çalışan yazarlar türüne aittir. (Lorenz, 1979: 177). Haushofer, kendi dönemindeki pek çok kadın yazar gibi, eserlerini savaştan sonra tek başına yazmıştır ve herhangi bir edebi grupta kategorize edilmek istememiştir. Ancak Haushofer'in farkı, düzyazılarının konularını savaş gibi sosyal ve toplumsal bağlamlardan seçme eğiliminde olan zamanının diğer yazarlarının aksine, düzyazılarının konusunu kendi biyografisinden almış olmasıdır. Buradan hareketle Marlen Haushofer'i, çocukluğunun izlerini taşıyan ve bu deneyimlerini yazılarında kaleme alan bir yazar olarak görmek mümkündür.

Haushofer'in eserlerinin karakteristik bir özelliğini ev kadınlığı konusu oluşturmaktadır. Yazar'ın kendisi de Viyana'daki entelektüel çevresi ile Steyr'deki ev kadınlığı rolü arasında sürekli bir gel git içerisindeydi. Edebi eserleri çoğunlukla cinsiyet ayrımının ön plana çıktığı, roman karakterlerinin genellikle birbirleriyle bağımlılık ilişkisi içinde olduğu ve kadın karakterlerin doğal yasalar yerine ekonomik yasalara uyduğu konuları ele alır. Haushofer'in daha sonraki uzun öyküsü *Wir töten Stella* ve yazarın ölümünden önce yazdığı son romanı *Die Mansarde* (1969) de bu ev kadınları serisine aittir. Buradan hareketle, yazarın ilk öyküleri de göz önünde bulundurularak, kadın ve erkek arasındaki ilişkinin, özellikle de kadın cinsiyetinin varoluşuna yönelik tehdidin ve aynı zamanda sosyal çevrenin kadın cinsi üzerindeki etkisinin Haushofer'in düzyazılarının merkezinde yer aldığı görülmektedir. Erkeklerin egemen olduğu bir dünyada kadınların yalnızlaşması ve bir sığınak olarak kendi dünyalarına çekilmeleri Haushofer'in eserlerinde sıkça ele aldığı konuları oluşturmaktaydı. Bu açıdan bakıldığında Haushofer'in romanı *Die Wand* (1963) bunun başarılı bir örneği olarak gösterilebilir. Haushofer'in eserlerindeki kadın karakterlerin kişilik yapısının belirleyici özelliği, kendilerini aşağılama ya da yok etme eğilimleri ile ataerkil dünyada bağımsız kadın kimliğine karşı olumsuz tepkiler vermeleridir.

Haushofer'in eserlerindeki kadın karakterlerin gerçekleşmesi imkânsız arzularının bastırılması, kadın karakterlerin bilinçli olarak evlilik, ev işleri ya da annelik rolleri gibi abartılı ve kendi kendilerine yüklendikleri görevleri üstlenmeleri ve bu rutin ve tekrar eden faaliyetlerde bir tür huzur ve düzen bulduklarına inanmalarıyla gerçekleşir. Bu şekilde kadın karakterler, kendilerini ataeril toplumda gerçekleştiremedikleri arzulardan koruyan bir duvar örmeyi umarlar. Kimlik edinme arzularının bastırılması, onlar için bir hayatta kalma stratejisi haline gelir ve bu, Haushofer'in kadın karakterlerinin kendilerinden bir parçanın yitirilmesiyle birlikte gerçekleşir. Bu iki şekilde oluşmaktadır: Bir yandan, kadın karakterlerin kendilerini bir özne olarak görmeyip boyun eğmeleri şeklinde gerçekleşir. Kocasının başka kadınlarla yaşadığı aşk ilişkilerine ve daha sonra üvey kızı Stella ile yaşadığı aşk ilişkisine rağmen sessiz kalan *Wir töten Stella*'daki ben anlatıcı örneğinde olduğu gibi. Öte yandan, *Die Wand* romanında olduğu gibi, kadın karakterlerin kendileri için annelik rollerinden bağımsız, hayvanlar ve doğayla uyum içinde yeni bir gerçeklik inşa ettikleri dış dünyadan soyutlanma şeklinde gerçekleşir.

Yazar Marlen Haushofer hakkında yapılan araştırmanın da gösterdiği gibi, Haushofer'in kişisel yaşamı ile eserleri arasında sıkı bir bağ olduğu görülmektedir. Bu nedenle tezin bir sonraki bölümü Haushofer'in hayatının detaylı bir incelemesine ve eserlerindeki otobiyografik izlerin tespitine ayrılmıştır.

1.2.1. Marlen Haushofer'in Eserlerindeki Otobiyografik İzler

Yukarıda da belirtildiği gibi, çalışmasının bu bölümünde Marlen Haushofer'in eserlerindeki otobiyografik izlere odaklanılmıştır. Zira Haushofer'in uzun öyküsünün ve anlatısının altında, ancak yazarın otobiyografisinin anlaşılmasıyla açıklanabilecek çok sayıda anlam katmanı bulunmaktadır. Bu amaçla, yazar hakkındaki önemli akademik çalışmalara başvurularak *Wir töten Stella* adlı uzun öyküdeki otobiyografik özellikler tespit edilmeye çalışılmıştır.

Yazar Marlen Haushofer (gerçek adı: Marie Helene Frauendorfer) 11 Nisan 1920'de Yukarı Avusturya'nın Frauenstein kentinde doğdu. Dindar annesinin teşvikiyle 1930 yılında, on yaşındayken Ursuline Rahibeleri tarafından yönetilen bir yatılı okula gönderildi. Kendisini 'doğuştan Katolik' olarak tanımlayan annesinin

(Maria Frauendorfer) tüm beklentilerini karşılayan Ursuline yatılı okulu, Yukarı Avusturya'daki en iyi kız okulunu temsil ediyordu (Strigl, 2000: 31). Yazarın dindar annesiyle oldukça çatışmalı bir ilişkisi vardı, zira kızı annesinin ideal kadın beklentilerini her zaman karşılayamamaktaydı. Annesi Maria Frauendorfer, oda hizmetçisi olarak bir soylunun hizmetine giren ve yurtdışı seyahatlerinde ona eşlik eden bir ormancının kızıydı. Muhtemelen bu da, sık sık kendisini vadideki insanlardan üstün gören kibirli tavırlarının sebebiydi. Strigl'e göre, vadideki pek çok insan, sivri dilli olan, görgü kurallarına büyük önem verdiği bilinen ve aynı zamanda kibriyle de tanınan bu sert kadından çoğu zaman kaçınırdı. (Strigl, 2000: 31). Annesinin vermiş olduğu Hristiyanlık eğitimi, Marlen'e katı etik ve ahlaki değerler aşlamayı ve o zamanlar genç ve deneyimsiz olan bu kızı erkek egemen bir toplumsal düzene hazırlamayı amaçlıyordu. Fakat Haushofer ailesinden ve evinden uzakta, burada hayatını büyük ölçüde etkileyen ve daha sonraki tasvirlerine de yansıyan olumsuz koşullarıyla karşı karşıya kalmıştır. Zira yatılı okul hayatı Strigl'in de belirttiği gibi Haushofer'de yalnızlık ve sürekli bir donma haliyle ilişkilendirmiştir (Strigl, 2000: 86). Aynı zamanda bu dönem onun için Hristiyan dinine ve hatta Tanrı'nın kendisine olan inancını sarsan bir korku ve hayal kırıklığı dönemi de olmuştur. Yazarın eski bir okul arkadaşına yazdığı mektup, manastır rahibelerinin otoriter bir tutum benimsediğini, kızların yatılı okuldan ayrılmalarının yasaklandığını ve mektupların sansüre tabi tutulduğunu açıkça ortaya koymaktadır (Strigl, 2000: 63).

Haushofer bu yüzden hayatının bu evresini çocukluğunda önemli bir dönüm noktası olarak görmüş ve uzun süre zorlu ve katı manastır hayatına alışmaya çalışarak geçirmiştir. *Eine Handvoll Leben* adlı eserinden bir pasaj bu durumu açıkça ortaya koymaktadır:

“Sie wollte nicht um sechs Uhr aufstehen und trunken vor Schläfrigkeit in der Kirche singen, sie mochte keinen bitteren Kaffee trinken, und sie war gewöhnt, jederzeit reden zu dürfen, nicht nur zu gewissen Stunden. Besonders aber haßte sie das kalte Waschwasser, die straff geflochtenen Zöpfe und die Kälte. Den ganzen Tag lang fürchtete sie sich fröstelnd vor dem eiskalten Bett, in dem sie sich nie erwärmen konnte. Während die feuchtkalte Tuchent sie fast erdrückte, wuchs ihre Verzweiflung von Minute zu Minute, bis sie den Polster auf ihr Gesicht legte und zu weinen begann” (Haushofer, 2010: 30).

Hristiyanlık dini Haushofer'in hayatında neredeyse her zaman önemli bir rol oynamıştır. Ancak yatılı okuldaki kötü tecrübeleri nedeniyle bu asla olumlu bir rol olmamıştır. David Smith, *Die Zurücknahme der Schöpfung. Die Theologie des Mordes in Marlen Haushofers Die Wand* adlı eserinde Haushofer'in yazılarında tekrar eden motifler olarak kullanılan tanrı evleri ve kiliseler gibi mekânların ve dini çağrışımların, roman karakterlerini tuhaf bir gerilim atmosferine soktuğunu ve duygusal sarsıntının kaynağı olarak gördüğünü belirtir (Smith, 2007: 112). Haushofer'in kendisi gibi, roman karakterleri de genellikle ileri eğitim için yatılı okula gönderilir, burada Hristiyanlık inancının çelişkileriyle yüzleşirler ve bu deneyimleri büyük bir hayal kırıklığı olarak yaşarlar. Haushofer gibi, *Wir töten Stella*'nın başkahramanı Stella da dini okula gitmeye zorlanmıştır. Hikâyedeki üvey kız, acımasız annesi tarafından yatılı bir okula gönderilir ve burada uzun yıllar tek başına geçirmek zorunda kalır. Anna bunu uzun öyküde şu sözlerle ifade etmektedir: "Eigentlich hätte sie ja Pharmazie studieren sollen, aber diese Ausbildung lag nicht in Luises Sinn – je weniger Stella verstand von dem, was sie verstehen sollte, desto besser für Luise" (Haushofer, 2018: 18). Haushofer, yatılı okuldaki yalnızlık ve soğukluğa ek olarak, romandaki karakterlerin olumsuz bir şekilde deneyimlediği sevgi ve şefkat eksikliğine de atıfta bulunur. Özellikle anne sevgisinin eksikliği ve anne ile kız arasında yakın bir ilişkinin olmaması Haushofer de yatılı okulun yarattığı sonuçlar olarak görülür.

Hikâyede Stella, yatılı okulda geçirdiği süre boyunca mahrum kaldığı sevgisizliği Richard karakteri ile telafi etmeye çalışır. Ancak, yatılı okuldaki kısıtlı yaşam nedeniyle, ataerkil düzen tarafından gelebilecek potansiyel tehlikelerin farkında değildir.

Mireille Tabah'a göre, yazar Marlen Haushofer'in kadın karakterlerinde tüm eser boyunca süregelen yazar egosunun metamorfozları, ayrışmaları, bölünmeleri ve otobiyografik parçaları bulunmaktadır (Tabah, 1995: 99). Irmgard Roebing ise, Marlen Haushofer'in eserlerinin her zaman benzer bir yapıya sahip olan bir kadın benliği etrafında dönen anı metinleri olduğunu ve Haushofer'in kopamadığı aşılammış bir çocukluğun sonucu olduğunu savunur (Roebing, 1989: 276). Verilen örneklerden de anlaşıldığı gibi, yazarın kendisi ile romanlarındaki karakterler

arasında sıkça bağ kurulmak istenmiştir. Haushofer de bununla ilgili olarak, miras yöneticisi ve arkadaşı Profesör Oskar Jan Tauschinski ile yaptığı bir söyleşide yazarlığının otobiyografik olduğunu ve kendi deneyimleri dışında hiçbir şey hakkında yazmadığını ve tüm karakterlerinin kendisinin bir parçası olduğunu dile getirmiştir (Tauschinski, 1986: 141-166). Bu da Haushofer'in kadın karakterlerinde dile getirilen arzuların geçmişe dönük olduğunu ve her zaman yazarın çocukluğuna, hatta gelişiminin daha önceki aşamalarına geri döndüğünü göstermektedir. Strigl'e göre ise Haushofer bir başka röportajında, roman kahramanlarıyla özdeş olmadığını, bunun yerine görüşlerinin söz konusu kahramanların görüş ve düşünceleriyle büyük ölçüde örtüştüğünü vurgulamıştır (Strigl, 2000: 230).

Henüz genç yaşlardan itibaren ciddi hastalıklar ve depresyonlarla baş etmek zorunda kalan Haushofer, bu sebepten dolayı 1933 yılının sonbaharında okul eğitimine ara vermek zorunda kalmıştır. Yaşadığı baş dönmesinin hemen ardından hayati tehlike arz eden zatürre, yaşama arzusunu tamamen ortadan kaldırmıştır (Strigl, 2000: 86). 1950'lerin başında depresyonları tekrarlamış ve bunun sonucunda profesyonel yardıma ihtiyaç duyar hale gelmiştir. Haushofer daha sonra yatılı okulda geçirdiği dönemde başlayan depresyonları ile daha sonraki hastalıkları arasında doğrudan bir bağlantı kurmuştur. Burada, uzun ve yalnız geçen yatılı okul hayatının onu sadece zihinsel olarak değil fiziksel olarak da yordugunu ve kötümser dünya görüşünün sebebi olduğunu kabul etmiştir (Strigl, 2000: 86).

Haushofer'in edebi faaliyetleri oldukça erken bir yaşta, yaklaşık sekiz yaşındayken başlamıştır. Hayatı, yazma arzusuyla şekillenen Haushofer, edebi yazarlığı öğrenebilmek için önemli çevrelere girmeye çalışmıştır. Bu amaçla, genç bir yazar olarak Viyana edebiyat çevresiyle temas kurarak, edebi yeteneklerin teşvikçisi ve Ilse Aichinger, Friederike Mayröcker ve Ingeborg Bachmann gibi genç yazarların destekçisi olan Hermann Hakel ile tanışmıştır. Bu çevrede Haushofer'e ilk yazılarını sunma fırsatı da verilmiştir. Bunun yanı sıra Avusturyalı yazar Hans Weigel ile tanışması da Haushofer'in hayatında belirleyici bir rol oynamıştır. Hans Weigel, Haushofer için hem önemli bir eleştirmen, hem de edebi akıl hocası olmuştur. Bu edebi çevrenin düzenli olarak toplandığı yer ise Viyana'daki Café

Raimund olmuştur (Krisper, 2010: 25). Weigel burada yeni yazarların okumalarını organize ediyor ve eserlerinin yayınlanmasında önemli bir rol oynuyordu.

Haushofer'in 1953 yılında Eğitim Bakanlığı ödülüne layık görüldüğü ilk uzun öyküsü *Das fünfte Jahr* bu edebi kişiliğin etkisi altında yazılmıştır. Weigel'in Haushofer üzerindeki büyük etkisi, onun profesyonelliğine duyduğu güvenin bir kanıtı olarak, tamamlanmış bir roman taslağını Weigel'in tavsiyesi üzerine imha etmesinde açıkça görülmektedir. Weigel'in romanı reddetmesinin nedeni ise tamamen içerikle ilgiliydi, çünkü hikâyede kötü niyetli bir adamın bir grup kadın tarafından öldürülmesi konu alınıyordu. Yukarıdaki örneklerden de anlaşıldığı gibi, Weigel'in Haushofer'in edebi yaşamı ve faaliyetleri üzerindeki etkisi oldukça büyük olmuştur. Yazma eylemi Haushofer'in hayatında her zaman özel bir yere sahip olmuştur. Bununla bağlantılı olarak 1967'de Haushofer günlüğünde yazmanın tedavi edici etkisine dikkat çekmiştir: "Eigentlich kann ich nur leben, wenn ich schreibe, und da ich im Moment nicht schreibe, fühle ich mich elend und ekelhaft." (Strigl, 2000: 286). Kimi zaman yazma eylemi Haushofer için her şeyden, hatta ailesinden ve çocuklarından bile önce gelmiştir.

Haushofer'in kadın karakterlerinin belirgin bir özelliği olan yazma eylemi, onların içlerini boşaltmalarına ve bir dereceye kadar acılarından kurtulmalarına yardımcı oluyor. *Wir töten Stella*'daki ana karakterin içinde bulunduğu ölümcül durumdan bir çıkış yolu olarak yazma eyleminde bulunması, Haushofer'in biyografisine de bir gönderme olarak görülebilir. Uzun öyküdeki ana karakter erkek şiddetinden kaçmak ve yalnızlık hissini yazı yoluyla aşmak için kendini yazmaya ve ev kadınlığı rolüne adanır. Burada da yazmanın iyileştirici etkisi devreye girer. Çünkü ben anlatıcı, eski sakin hayatına geri dönebilmek için yazma yoluyla genç Stella'nın ölümündeki suç ortaklığıyla yüzleşmeyi umar (Haushofer, 2018: 9). Yazma eylemine ilişkin benzer olgular Haushofer'in diğer eserlerinde de görülmektedir. Örneğin *Die Mansarde*'de (1986) ana karakter, baskıcı evliliğinden ve sıkıcı ev işlerinden kaçıp sığındığı kişisel bir alan inşa etmektedir. Orada, yazma yoluyla, iç dünyasını ifade ettiği bir dünyaya girer ve böylece kendisiyle ve çevresiyle yüzleşme fırsatı bulur. Benzer bir yazma eylemi, genç bir kütüphaneci olan Annette'in çocukluk travmasıyla yüzleşmesini konu alan *Die Tapetentür*'de (1957) de görülebilir. Burada da Annette,

Haushofer'in yazan kadın karakterlerinden biridir ve çocukluğunda babasının ayrılmasının yarattığı travmanın neden olduğu yabancılaşma ve üzüntüye karşı koymak için kendisiyle bir savaşa girer. Ancak, yazma eylemi en belirgin şekilde *Die Wand* romanındaki isimsiz kadın karakterde görülmektedir. Burada hikâye, isimsiz kadın kahramanın gözünden geriye dönük olarak anlatılır ve bir rapor olarak kaleme alınır. Rapor ise, Duvar'ın ortaya çıkışından sonraki son iki yılda meydana gelen olayları yoğun bir şekilde tasvir etme ve isimsiz kadın karakterin düşüncelerini aktarma görevini yerine getirir. Burada ben anlatıcının günlük yazma eylemi onun toplumsal çöküş kaygısının önüne geçme isteği olarak yorumlanabilir. İsimsiz kadın kahraman bu şekilde, hayatta kalma mücadelesi ve yalnızlığın neden olduğu delilik hissini yazarak aşmaya çalışmaktadır. Çünkü yazmak onun için, içinde bulunduğu durum nedeniyle deliliğin pençesine düşmemek için sürdürmek istediği entelektüelliğinin ve uygarlığının tek işaretidir. Haushofer gerçekte, yazma eyleminin kendisini depresyondan kurtaramadığını, ancak yine de hayatta kalmak ve huzur içinde yaşamaya devam edebilmesi için gerekli gücü ve motivasyonu sağladığını fark etmiştir.

Yazar ile ilgili yapılan araştırmalarda, Haushofer'in kadın karakterlerinin çoğunlukla ev kadınları olduğu ve bu nedenle hikâyelerinin odağının ev içi faaliyetlerin tasviri olduğu anlaşıyor. Bu da Haushofer'in biyografisi ile ele aldığı konular arasında bir bağ olduğunu ortaya koyuyor. Haushofer de kadın karakterleri gibi ev işleri, eşi ve çocuklarına karşı sorumluluklarının yanı sıra yazar olarak edebi çalışmalarına da zaman ayırmıştır (Strigl, 2000: 189). Tıpkı yazarın kendisi gibi, Haushofer'in karakterleri de ev kadınlığı rolüne büyük önem vermektedirler. Nitekim Haushofer'in karakterleri kendilerini hem temizliğe hem de yazmaya adanmış ve bunu kendilerine dayatılan toplumsal rollerinden bir kaçış olarak gören kadınlardır. *Wir töten Stella* adlı uzun öyküde Haushofer, bir anne ve ev kadını olarak erkeklerin ilgisizliğine maruz kalan ve sadece kendisine ait bir dünya bulmak için sorgusuz sualsiz ev kadını rolüne çekilen bir kadın portresi çizer. Burada ana karakter yinelenen günlük ev işleri, anne ve ev kadını olarak görevleri nedeniyle, sorunlardan uzaklaşabilmeyi ve aile birliğini topluma sarsılmaz olarak sunabilmeyi ummaktadır:

“Ich fürchte mich. Jeden Tag rufe ich mich hundertmal zurecht und sage mir: Hör auf zu denken, geh weg vom Fenster, gib deine erbärmlichen Gewohnheiten auf, dieses In-den-Garten-Starren und von einem Zimmer ins andere zu gehen. Es gibt nichts zu sehen im Garten für dich. Kümmere dich um das Haus, um Annette, und denk an deine Pflichten” (Haushofer, 2018: 59).

Haushofer’in biyografisi ile ilgili olarak Haushofer’in evindeki ‘mutfak’ sığındığı yeri temsil etmektedir, çünkü burası yazarın kendini dış dünyadan soyutladığı, duygularına ve hayal gücüne serbestçe daldığı yerdir. Bir bakıma mutfak, Haushofer’in kendini mutlu hissettiği ve aynı zamanda eserlerini yarattığı mekân olduğu söylenebilir. Haushofer’in eserlerinin neredeyse tamamı, kısıtlanmış, yalnız dünyasına hapsolmuş ve erkek şiddetini fiziksel, psikolojik ya da maddi olarak hissedilen kadının varoluşuyla ilgilidir. Aynı şekilde Haushofer’in de eşi Manfred Haushofer ile sorunları vardı. Zira eşinin başka kadınlarla da ilişkisi olduğu söyleniyordu ve bu sebeple Haziran 1950’de Haushofer kendisinden boşanmıştı. Ancak yazarın Manfred Haushofer’den ayrılması sadece kâğıt üzerinde kalmış ve Haushofer onunla aynı çatı altında yaşamaya devam etmiştir (Strigl, 2000: 189). Bu da bize Haushofer’in tam anlamıyla eşinden kopmadığını ve hala ona bağlı bir şekilde yaşamak zorunda olduğunu göstermektedir. Benzer şekilde, *Wir töten Stella*’daki ben anlatıcı da, Richard’ın diğer kadınlarla olan ilişkilerini görmezden gelir ve akşamları gömleğinde kadın parfümleriyle yatağına dönmesini sessizce izler. Böylelikle eşinin diğer kadınlarla olan ilişkilerini soğukkanlılıkla kabullenir ve hayatına devam eder. Üstelik eşinin kendilerine emanet edilen evlatlık kızı baştan çıkardığında bile müdahale etmez ve Richard’ın entrikalarını hayata geçirmesine de göz yumar. Ana karakter Richard’a olan tutumunu hikâyede şu sözlerle ifade eder: “Diese Hand war so warm und lebendig. Noch vor ein paar Stunden hatte sie eine fremde Frau gestreichelt, aber ich ekelte nicht vor ihr. Nichts an Richard ist so, daß man sich davor ekeln konnte” (Haushofer, 2018: 38).

Haushofer’in eserlerinin geneline bakıldığında, neredeyse tüm eserlerinde İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki otoriter-ataerkil düzende kadınların çektiği acıları ve mücadeleyi kaleme aldığı görülmektedir. Bu nedenle Haushofer’in yazdıklarını feminizmle ilişki kurmak adına kadın edebiyatı - özellikle de cinsiyetler arası ilişkiler - olarak kategorize etme girişimleri sıklıkla yapılmıştır. Fakat Haushofer’in kendisi

bir feminist değildi, daha ziyade Simone de Beauvoir'ın etkileri ve Haushofer'in kişisel çocukluk deneyimleri Haushofer'in konu seçiminde belirleyici olmuştur.

Yatılı okulda geçirdiği olumsuz deneyimler ve daha sonra geçirdiği hastalıklar nedeniyle ruhsal durumu kötüleşen ve ölüm korkusu yaşayan Haushofer, ilahi bir otoritenin varlığından da şüphe etmeye başlamıştır. Ölümünden kısa bir süre önce yazdığı bir not, Haushofer'in eserlerinde görülen depresif ruh halini açıkça ortaya koymaktadır:

“Der ungeliebte Körper wird nicht mehr schmerzen. Blut, Fleisch, Knochen und Haut, alles wird ein Häufchen Asche sein und auch das Gehirn wird endlich aufhören zu denken. Dafür sei Gott bedankt, den es nicht gibt. Mach Dir keine Sorgen - alles wird vergebens gewesen sein - wie bei allen Menschen vor Dir” (Haushofer, 1995: 137-138).

Karamsarlık, depresyon, sindirilmişlik ve yabancılaşma gibi ruh halleri Haushofer'in neredeyse tüm kadın karakterlerinde görülebilmektedir. Aynı şey *Wir töten Stella* adlı uzun öykü için de söylenebilir. Öykünün birçok noktasında genç Stella'nın depresif ruh haline atıfta bulunuluyor. Stella'nın geceleri acı dolu hıçkırıkları, Richard'ın taciziyle başa çıkmak için çabaladığının göstergesidir. Stella'nın kötüleşen ruhsal durumu dış görünüşüne de yansır ve bu yüzden anlatıcı kadın karakter hikâyenin ilerleyen bölümlerinde onu bir deliye benzetir. Stella çaresiz bir durumda olduğunu ve Richard'ın sevgisini artık geri kazanamayacağını fark eder ve intihar ederek çektiği acılardan kurtulmayı umar:

“Ich mußte sie identifizieren. Ihr Gesicht war unverletzt, aber grünlich weiß und viel kleiner, als es mir im Leben erschienen war. Der verstörte und halb wahnsinnige Ausdruck der letzten Tage war daraus gewichen und hatte einer eisigen Stille Platz gemacht” (Haushofer, 2018: 11).

Yazarda gözlemlenebilen yalnızlık ve tatminsizlik Haushofer'in kadın karakterlerinde de görülebilmektedir. Hem ana karakter hem de Stella yalnızlığa ve bununla ilişkili olarak tatminsizliğe farklı şekillerde maruz kalırlar. Ben anlatıcı, ev kadını rolü nedeniyle ev içi alanla sınırlıdır ve bu da onun dış dünyayla temasını engeller. Ayrıca aile üyeleriyle de - oğlu Wolfgang (Julius Hagg) hariç - mesafeli bir ilişki içerisinde. Çünkü özellikle Wolfgang evi terk etmesinden sonra Anna gerçek

bir yalnızlık ve üzüntü hisseder: “Er ging zur Tür hinaus und ich blieb, für alle Zeiten, allein zurück” (Haushofer, 2018: 58). Stella’nın yalnızlığı ise özellikle ev sahibi ailenin yanına taşındıktan sonra görülmektedir. Yalnızlığın yanı sıra Richard’ın tacizinden sonra da dertleşebileceği birini bulamaması, onu depresyona ve ardından da ölüme sürüklemiştir.

Hristiyan dinine yönelik anlayışsızlığı ve emirlerini reddetmesi, kendisini ateist olarak tanımlayan Haushofer’in neredeyse tüm eserlerinde de görülür. (Strigl, 2000: 71). Bununla bağlantılı olarak ölüm ve çürüme korkusu da Marlen Haushofer’in hayatında kendini göstermektedir. Bu yüzden ölmeden önce o zamanlar hala alışılmadık bir uygulama olan ölü yakma işlemi açıkça tercih eder, çünkü kendisinden geriye hiçbir şey kalmamasını istemektedir (Strigl, 2000: 14). David Smith’e göre, Haushofer’in Hristiyan dünya görüşünü sistematik biçimde sorgulaması, pişmanlık duymadan cinayet işleyebilmenin vicdani zeminini oluşturmaktadır (Smith, 2007: 139). Yazarın bu görüşü, metinlerine yaklaşımına ve cinayet ve ölüm kavramlarını ele alış biçimine de yansımaktadır.

Anke Nolte, *Die Wand* romanındaki yabancı adamın öldürülmesini yaşamın yarasını müdafaa etmek için olduğunu ve bu nedenle de bir gereklilik olduğunu savunuyor (Nolte, 1992: 72). Bu açıdan bakıldığında Haushofer’de kadın cinayetleri erkek cinayetlerinden farklıdır, çünkü kasıtlı ve düşünülmüştür. Dolayısıyla Haushofer’in metinlerinde cinayet ahlaken sorgulanmaması gereken kaçınılmaz bir yol olarak sunulmaktadır.

Wir töten Stella’da yazar, genç kahramanı çektiği acılardan kurtarabilmek için onun hikâyede ölmesine karar verir. Dolayısıyla burada da intihar, üvey kızın umutsuzluğu üzerinden kaçınılmaz bir durumda mümkünmüş gibi sunulurak meşrulaştırılıyor. Yazarın ayrıntılı incelemesinin de gösterdiği gibi, Haushofer’in edebi eserleri ile kişisel hayatı arasında büyük bir benzerlik söz konusudur. Burada yazarın eserleri için seçtiği konular, yazarın deneyimlerinden kaynaklanan ve yazarın düşünce ve gözlemleriyle karakterize edilen içeriği temsil etmektedir.

1.3. Marlen Haushofer'in Uzun Öyküsü *Wir Töten Stella* ile İlgili Akademik Çalışmalar

Wir töten Stella ilk olarak 1958 yılında Bergland Verlag Viyana tarafından yayımlandı ve 1985 yılında Claassen Verlag Düsseldorf tarafından ayrı bir baskı olarak yeniden basıldı. Birçok eserinde olduğu gibi Haushofer'in sade dili ve kusursuz gözlem yeteneği, kadınların dünyasına dair derin içgörüler sunmayı sağlamıştır. Kadın hareketlerinin ve kadın edebiyatının zirvede olduğu bir dönemde ise Haushofer'in eserleri çok ses getirmiştir. Romanlarının günümüzde kadın edebiyatı olarak kabul edilmesinin nedeni de budur. Haushofer'in düzyazılarındaki kadın karakterler, savaş sonrası dönemde erkek egemen bir toplumda kadınların farklı rollerini tasvir etmektedir. Eserlerinde seçtiği konuların güncelliği sayesinde Haushofer günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır. Bu durum, yüksek lisans tezimin araştırma materyalini oluşturan *Wir töten Stella* adlı uzun öykü için de geçerlidir.

Wir töten Stella, on aylık bir işletme okuluna katılmak üzere annesinin eski bir arkadaşının evine taşınan 19 yaşındaki Stella'nın trajik ölümünü konu alır. Olay örgüsü, ana karakter Anna'nın evlatlık kızın hikâyesini geriye dönük olarak anlattığı bir çerçeve anlatı içine yerleştirilmiştir. Anna iki çocuk annesi ve kocasının başka kadınlarla olan ilişkilerini soğukkanlılıkla gözlemleyen ve acı içinde kabullenen bir ev kadınıdır. Başarılı ve saygın bir avukat olan kocası Richard, Anna'nın oğlu Wolfgang'a olan zaafının farkındadır ve onu bu konuda baskı altına alır. Konforundan vazgeçmek istemeyen ve oğlu için mutlu bir aileymiş gibi davranan Anna, Richard'ın genç kız Stella'yı baştan çıkarmasına ve daha sonra onu acımasızca terk etmesine göz yumar. Richard tarafından kürtaja zorlanan Stella, kendi canına kıymaya karar verir ve çaresizce kendini bir kamyonun önüne atar. Anna, Stella'nın ölümündeki suç ortaklığının farkına varır ve hikâyeyi kaleme alarak suçluluk duygusuyla yüzleşmeye çalışır.

Wir töten Stella adlı eser incelenirken, uzun öykü hakkında farklı yorumlar getirilebilmekte. Daniela Strigl *Wir töten Stella*'yı bir ailenin ürkütücü ve yoğun psikogramı olarak 1950'lerin Avusturya edebiyatının temel metinlerinden biri olarak değerlendiriyor (Strigl, 2000: 226). Franziska Frei Gerlach ise *Schrift und*

Geschlecht: feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden adlı kitabında başkahraman Stella'yı kendi iradesi dışında içine çekildiği ve yok olduğu ataerkil şiddet ortamlarının bir kurbanı olarak tanımlıyor. Gerlach'a göre Stella, ataerkil toplumun deforme olmuş sistemi içinde kendi iradesi dışında kendini bulur ve burada toplumsal mağduriyetlerin kurbanı olur. Eserde, üvey baba Richard, Stella'nın kadınsı giyimi nedeniyle doyumsuz fetih arzusunun olası bir kurbanı olarak Stella'nın farkına varır ve Stella'nın büyürken kendine ve bedenine değer vermemesi nedeniyle fazla çaba harcamak zorunda kalmaz (Gerlach, 1998: 195). Ben anlatıcının anlatımlarına göre Stella, aile üyelerinin ve dolayısıyla ev içi düzenin kurallarına uymadığı için kurban olmaya mahkûm görünmektedir (Haushofer, 2018: 18). Buradan yola çıkarak, genç Stella'nın Richard'a olan aşkı, Stella'nın trajik ölümünün başlangıcı olarak görülebilir. Stella'nın kendini yok edişi, sürekli çektiği acılar içinde gerçekleşir ve onu umutsuzluğa ve nihayetinde ölüme sürükler. Ben anlatıcı, evlatlık kızın mağduriyetini şu sözlerle ifade eder:

“Gedankenlos und unschuldig saß sie an unserem Tisch und wartete auf das Schicksal. Richard brauchte nur die Hand auszustrecken, um ihr bräunliches Gelenk zu umfassen. Er tat es nicht, aber er lächelte, während er ruhig und voll Genuß das Fleisch auf seinem Teller zerschnitt” (Haushofer, 2018: 23).

Wir töten Stella 'da odak noktası, eserin ana teması olarak görülen suçluluk ve suç ortaklığı tartışmasıdır. Stella da deneyimsizliği ve utangaçlığı nedeniyle kendini koruyamayan masum ve kolay bir kurban olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla başkahraman Stella da, *Sacrificium* yani kurban olarak da yorumlanabilmektedir (Gerlach, 1998: 195). Çünkü öyküdeki, üvey kız-baba ilişkisi veya enest ilişkiyle bozulan düzen, ancak Stella'nın ölümüyle yeniden kurulabilmektedir. Yani burjuva-ataerkil alanı aşmak ancak Stella'da olduğu gibi kendini yok etmesiyle mümkündür ve ancak ölümle gerçekleşebilmektedir. Dolayısıyla Stella da öyküde düzenin yeniden kurulabilmesi için kendini feda eden ve özgürlüğünü kazanmanın tek yolu olarak ölümü seçen biri olarak resmedilir.

Wir töten Stella aynı zamanda Marlen Haushofer'in eserindeki kadın suç ortaklığına bir örnek teşkil etmektedir. Burada toplumsal eleştirel bir bakış açısıyla,

başkahraman Anna'nın suç ortaklığı açıkça ortaya konulur. Anke Nolte 1992'de *Wir töten Stella* eserindeki "...und der Wissende ist unfähig zu handeln" başlıklı denemesinde suç ortaklığı meselesini yoğun bir şekilde ele almıştır. Bu bağlamda, Christina Thürmer-Rohr'un *Mittäterschaft von Frauen: Die Komplizenschaft mit der Unterdrückung* başlıklı çalışması da, kadın figürlerin ataerkil düzendeki suç ortaklığına dair pek çok aydınlatıcı düşünce sunması açısından anılabilir.

Nolte' ye göre, ben anlatıcı sadece izlemekle kalmamış, aynı zamanda kurbanı kendi elleriyle kasap tezgâhına götürmüştür (Nolte, 1992: 31).

Nolte'nin alıntısının açıkça ortaya koyduğu gibi, ben anlatıcı burada suç ortaklığına mahkûm edilmiştir, çünkü küçük müdahalelerle Stella'yı sadakatsiz eşine karşı hazırlar ve bu şekilde Richard'ın işini kolaylaştırır. Ben anlatıcının kendi anlatımlarından da anlaşıldığı gibi, Anna, Stella'nın ölümünde suç ortağı olduğunu kabul ediyor. Nedeni ise hikâyesini anlatırken sürekli olarak belirli olaylara atıfta bulunması ve kendi suç payı ile ilgili düşünüyor olmasıdır. Bu süreçte ben anlatıcı Stella'nın ölümü hakkında açıkça konuşuyor ve kendi suçluluğunu dile getirmekten çekinmiyor: "Aber ich will ja über Stella schreiben und über die Art, auf die wir sie umgebracht haben." (Haushofer, 2018: 26).

Haushofer'in kadın karakterleri çoğunlukla otoriter ataerkil sistem nedeniyle kendilerini umutsuz bir durumda bulan ve çeşitli nedenlerle hayatlarında hiçbir şeyi değiştirmeye cesaret edemeyen çaresiz kişilerdir. Bunun yerine kendi iç dünyalarına dönerek, özlemini duydukları huzur ve düzeni bulabileceklerine inandıkları sığınma yerleri ararlar. Kendilerini toplumdan ve hatta onun en küçük birimi olan aileden uzaklaştırarak huzur ve sükûnet bulabileceklerine inanırlar. Anke Nolte, Haushofer'in karakterlerindeki bu durumu tipik bir kadın direniş biçimi olarak nitelendirir ve bu direniş biçimini, ataerkil toplumun yapılarına karşı gelerek, sonunda onlarla anlaşma yoluna girmek olarak değerlendirir (Nolte, 1992: 42). Mireille Tabah, *Nicht gelebte Weiblichkeit. Töchter und (Ehe-) Frauen in Marlen Haushofers Romanen* adlı çalışmasında Haushofer'in kadın karakterlerinin çeşitli kaçış girişimleriyle karakterize edildiğini iddia eder. Tabah'a göre, kadın karakterler mütevazı - ve bazen sorunlu - kaçış girişimlerinde bulunmalarına rağmen, bağımsız bir kimlik arzusu onlarda kendini göstermektedir (Tabah, 2000: 177-192). Bu

bağlamda Rita Morrien de kadın karakterlerin kaçış girişimlerinin Haushofer'in düzyazılarının özünü oluşturduğu görüşündedir. Morrien'e göre, Haushofer'in romanlarındaki kadın karakterler, gündelik yaşam maskesinin arkasında küçük ve büyük kaçış denemeleri yaparken, öngörülen düzen içinde kalırlar ve orada kendi alanlarını yaratmaya çalışırlar (Morrien, 195: 73). *Wir töten Stella*'da ana karakterin kaçış girişimleri farklı şekilde gerçekleşir. Burada ben anlatıcı, olanları yazıya dökerek üzerinde düşünür ve bu şekilde yazılı olarak onlarla yüzleşmeye çalışır. Anna'nın kaçış girişimleri ilk bakışta oldukça zayıf ve işlevsiz görünse de, yarattığı yazma ve çizme faaliyetleri farklı bir kaçış girişimi olarak yorumlanabilir.

Martina Kraxner'in *Wir töten Stella* ile ilgili *Mir gehört nur die Aussicht in den Garten, sonst nichts* adlı akademik çalışmasında, uzun öyküdeki mekânsal dizilimler, toplumsal cinsiyet ilişkileri ve kimlik incelenmektedir. Çalışmanın odak noktası, olay örgüsündeki karakterlerin ve tasvir edilen mekânların birbirleriyle doğrudan etkileşim içinde olduğu tezidir. Kraxner çalışmasında, Haushofer'in uzun öyküsünde mekânsallığı nasıl ele aldığı ve tasvir edilen mekânlar ile karakterlerin duyguları arasında ne ölçüde bir ilişki olduğu sorusunu araştırmıştır (Kraxner, 2019: 1). Kraxner'in görüşüne göre, cinsiyet ilişkilerinin incelenmesinin yanı sıra, anlatıcının çevresindeki toplumsal alanın, anlatıcının mekân algısını da etkilediği için, mekânların anlam taşıyıcılar olarak incelenmesi gerekmektedir (Kraxner, 2019: 2). Buradan hareketle Kraxner'in çalışması toplumsal mekâna, öyküdeki temsiline ve ben anlatıcı üzerindeki etkisine genel bir bakış sunmaktadır. Gerhard Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit* adlı eserinde, deneyim alanını kişinin duygusal olarak algıladığı ve deneyimlediği 'ruhsal alan' olarak tanımlar. Hoffmann'a göre, dış dünyanın tasvirleri, bir karakterin içsel deneyimi hakkında bilgi sağlayabilir ve böylelikle mekânsal tasvir karakterin ifade edilemeyen içsel sürecinin bir aynası haline gelir (Hoffmann, 1978: 55). *Wir töten Stella* uzun öyküsünde, tasvir edilen mekânlar ben anlatıcı için eylem ve deneyim mekânları olarak sunulur ve mekânları öznel olarak algılaması onun psikolojik durumunun bir ifadesi olarak yorumlanır. Kraxner'a göre, ana karakterin iç dünyasındaki duyguları evi algılamasında büyük bir rol oynar ve bu durum aynı zamanda ana karakterin çevresindeki yaşam alanına karşı bölünmüş bakış açısını ifade eder (Kraxner, 2019:

81). Kraxner'a göre, özellikle ev, anlatıcının vakit geçirdiği, olayların büyük çoğunluğunun gerçekleştiği ve ana karakterin yazma sürecini gerçekleştirdiği yeri temsil ettiği için metinde merkezi bir rol oynamaktadır. Diğer yandan ev, Kraxner'a göre, duvarları aracılığıyla iç ve dış dünya arasında bir ayrım yaratır (Kraxner, 2019: 20).

Kublitz-Kramer'e göre, ev ve iç mekânla ilgili olarak çelişkili bir durum tespit edilebilir. Kramer'e göre, iç mekân bir yandan koruma ve sıcaklık vaat ederken, diğer yandan dış mekâna karşı yalnızlık ve tutsaklık hissi tetiklediği görüşündedir. Dış mekânın çeşitliliği ve kaosu ise Kramer'e göre korku ve rahatsızlık duygularına yol açabilmektedir (Kramer, 1995: 24).

Kraxner'e göre, iç mekânın bu çelişkili durumu ana karakterde de belirgindir. Ona göre bu çelişki, evin iç mekânıyla birlikte ben anlatıcı için bir yandan koruyucu bir işleve sahip olması, diğer yandan da Kramer'in tanımına göre bir esareti temsil etmesinden kaynaklanıyor (Kramer, 1995: 24). Ana karakterin kendisi hikâyede bu hapsoluşu şöyle ifade ediyor: "Früher hab' ich mir manchmal eingebildet, ich hätte wenigstens ein Heim, aber seit Stella tot ist, hat sich der goldene Käfig in einen Kerker verwandelt" (Haushofer, 2018: 26). Martina Kraxner çalışmasında William James'in iki alan arasında ayrım yapan kimlik kavramını da değiniyor. Müller, bir yanda sosyal gruplara aidiyeti ifade eden sosyal kimliği vurgularken, diğer yanda ise belirli bir bireye özgü olan, ancak sosyal süreçlerden etkilenen kişisel bir kimlik olduğundan söz etmektedir (Müller, 2011: 13-14). Kraxner'e göre *Wir töten Stella'* da bu, Anna'nın ailesine olan bağlılığının yanı sıra sosyal süreçlerden etkilenen kişisel kimliğiyle ifade edilir. Kraxner'e göre ben anlatıcının toplumsal aidiyeti, Anna'nın dışarıya karşı tüm görevlerini yerine getirmesi ve aile hayatını sürdürmeye çalışmasıyla yansıtılırken, diğer yandan ben anlatıcının iç dünyasında evliliğinin durumuyla ilgili güçlü bir çatışma görülür (Kraxner, 2019: 66). Bozulmuş düzen tarafından yaratılan bu gerilim, tüm Haushofer'in kadın karakterlerinde mevcuttur.

Hikâyedeki kadın karakterlerin yaşam dengesinin bozulması, Kraxner'a göre, yabancı odanın yansımada kendini gösterir. Bu bağlamda, Anna için Stella'nın odası rahatsızlık veren bir mekân olarak algılanır ve oradan kaçınmak ister. Çünkü Stella'nın odası, Anna tarafından yabancı ve üstesinden gelinmesi gereken bir engel

olarak görülür ve bu da Kraxner'e göre bölünme motifini yansıtır (Kraxner, 2019: 25). Mekânların aşılması veya birleştirilmesi sadece akustik sayesinde mümkündür. Hem Stella'nın ağlama sesi hem de bahçedeki yalnız kuşun ötme sesi, seslerin ve gürültülerin iki canlı arasında birleştirici bir bağ olarak algılandığı ortak bir alanı mümkün kılar. Kraxner'e göre, eserdeki toplumsal cinsiyet ilişkileri en çok sınırları aşma veya aşamama durumunda kendini göstermektedir.

Hikâye içindeki erkek karakterlere hiçbir sınırlama getirilmez ve dış dünyaya erişimlerine izin verilir. Bu durum, Richard karakterinde görülebilmektedir. Richard, olay örgüsünün başından sonuna kadar evin dışındadır ve böylece aile yaşamından uzak olduğunu gösterir. Özellikle Richard'a, geçerli toplumsal normları ve değerleri dışına çıkma özgürlüğü verilmiştir, çünkü 'bakıcı baba' rolünden sevgili rolüne geçebilmekte ve toplumsal normlar ve değerler tarafından belirlenen sınırları aşabilmektedir (Kraxner, 2019: 80). Anke Nolte'ye göre ise Stella ve Richard arasındaki ilişkinin baba-kız ensesti olarak yorumlanması sınırın en sert şekilde aşıldığının bir kanıtıdır (Nolte, 1992: 24). Ancak hikâye içindeki kadın karakterlere bakıldığında bu gibi sınırları aşma imkânı verilmemektedir. Evelyn Polt-Heinzl'in *Ein Käfig voller Schweigen oder Über den Bedarf von Schubladenkommoden. Die Abgründe von (Wohn-)Räumen und Ritualen in der Literatur der Nachkriegsjahre* adlı çalışmasında belirttiği gibi, Anna dış mekânda belirli bir görevi ya da amacı yerine getirmek zorunda değildir ve bu nedenle dış mekânda kendisi için bir yer talep edilemez (Polt-Heinzl, 2010: 35). Kraxner'e göre Anna, ana karakter ve olayların gözlemcisi olarak ev içi alanda bulunur ve oradan ayrılmaz. Ancak, her ne kadar iç mekâna bağlı olsa da, yalnız kuş, doğa ve bahçe betimlemeleriyle iç mekânın dışına çıkarak dış dünyayı ele alır ve kendi içsel durumunu yansıtır (Kraxner, 2019: 80).

Bir diğer akademik çalışma ise Sabine Seidel'in mekânsallık konusunu ele aldığı *Reduziertes Leben. Untersuchungen zum erzählerischen Werk Marlen Haushofers* başlıklı çalışmasıdır. Haushofer'in erken ve geç dönem eserlerinin incelemesinden oluşan bu çalışma, karakterlerin 'indirgenmiş yaşam' içindeki yaşam tarzlarını mekânsallık terimiyle ilişkilendirmesinden oluşmaktadır. Çalışmanın çıkış noktasını, Haushofer'in eserlerindeki kadın karakterlerin kendilerini çevreleyen mekânı yabancılaşmış olarak deneyimledikleri ve varoluşsal yabancılıklarının

(existentielle Fremdheit) tehdit altında olduğu varsayımı oluşturuyor. *Wir tten Stella*'daki kadın karakterlerle ilişkilendirilen bu varoluşsal yabancılık fikri, 1930'larda Jean-Paul Satre tarafından geliştirilen varoluşçulukla benzerlik göstermektedir. Burada, olumsuz olarak deneyimlenen durum olumluya dönüştürülüyor ve Satre'nin *L'existence prcde l'essence* olarak tanımladığı bireyin eylem özgürlüğünü gerçekleştirmek için bir fırsat olarak görülüyor. Satre'nin konseptine göre, bireyin görevi, aşılamaz bir özgürlük düşüncesi tarafından yaratılan korku ve terkedilme durumlarını yenmek ve yaşamı üzerinden bireysel özü gerçekleştirmektir (Satre, 1996: 26). Seidel'e göre, Satre'nin kavramının Haushofer'in eserlerine aktarılması, Haushofer'in romanlarının da benzer bir temel fikri benimsediğini göstermektedir. Seidel'e göre, *Wir tten Stella*'daki ana karakter, kendisine uygun olmayan mekâna ve onun belirlenmiş kurallarına karşı bir mesafede bulunmaktadır ve bu durum Seidel'e göre bireyin avantajına dönüştürülebilir ve başkarakterin tatmin edici olmayan mekânı çeşitli şekillerde değiştirmesine ve hatta ondan kaçmasına izin verilebilir (Seidel, 2005: 28). Seidel, ben anlatıcının indirgenmiş duruma geçişinin ve bunun sonucunda ortaya çıkan varoluşsal yabancılaşmasının öyküde açık bir şekilde ifade edilmediğini savunur. Ancak Seidel'e göre, ana karakterin çocuklarını dünyaya getirdiği savaş sırasındaki kötü koşulların ve kocasının tekrarlanan ihanetlerinin, kadın kahramanın indirgenmiş halinin bir nedeni olabileceğini varsayar (Seidel, 2005: 37). Seidel, Anna'nın indirgenmiş halini terk etme arzusunun öyküde bir karşılık bulamadığını belirtir, çünkü ona göre Anna, kocasının tehditlerinden dolayı bunun zaten gerekleşemeyeceğinin farkındadır ve bu nedenle ne oğlunu ve ne de kendisini felakete sürüklemek istememektedir. Bu yüzden, Seidel'e göre Stella, Anna'ya zıt bir karakterdir, çünkü ölümüyle Richard'ı ve sınırlı durumu geride bırakmayı başarır (Seidel, 2005: 40). Irene Preişler'e göre ise Anna'nın odası, *Mir gehört nur die Mansarde, und jede andere Dachkammer würde mir ebenso gengen* adlı çalışmasında belirttiği gibi, Anna'nın gerçeklikten kaçabildiği ve kısa bir süreliğine kendine ait bir yaşam sürdürebildiği bir kaçış fırsatı sunar (Preişler, 2003: 35). Çünkü burada Anna'nın odası, ben anlatıcının koruma aradığı ve aynı zamanda yalnızlık ve aile üyelerinin yokluğu nedeniyle kendisiyle ve sorunlarıyla yüzleşmesini mümkün kılan düşünme sürecinin gerçekleştiği yeridir. Burada ana

karakterin odasına aktif bir kaçıştan ziyade yazma yoluyla yaşananları hatırlama ve düşünce dünyasına dalarak unutabilme umudu söz konusudur.

1.4. Marlen Haushofer'in Eserlerinin Film Uyarlamalarına İlişkin Akademik Literatüre Genel Bakış

Julian Pölsler'in Marlen Haushofer'in edebi eseri *Die Wand*'dan (2012) yaptığı uyarlamanın Almanca konuşulan ülkelerde ve dolayısıyla Alman dili edebiyatında büyük bir başarı olarak algılanmasının hemen ardından, Haushofer'in ikinci eseri olan *Wir töten Stella* uzun öyküsünün film uyarlaması gösterime girmiştir. Güler Ada Rädlein'in Haushofer'in romanının ilk film uyarlamasını konu alan *Marlen Haushofer'in Die Wand Romanı ile Julian Pölsler'in Die Wand filminin anlatım biçimi açısından karşılaştırılması* (2019) başlıklı araştırma makalesi, konuyla ilgili akademik bir çalışma olarak gösterilebilir. Burada Güler Ada Rädlein'in, edebiyat ve sinemanın anlatı tekniklerine kapsamlı ve aynı zamanda ayrıntılı bir bakış sunduğu görülüyor. Rädlein'in çalışması, film uyarlamalarının tarihsel gelişiminden, uyarlamaların teorik-görsel gösterimine ve yazar Marlen Haushofer'in otobiyografik izlerinin film ve romanda detaylandırılmasına kadar uzanıyor. Çalışmalarının odak noktası, Haushofer'in romanındaki anlatım teknikleri ile Julian Pölsler tarafından yönetilen sinema uyarlamasının karşılaştırılmasıdır. Bu bağlamda çalışmanın merkezinde, *Die Wand* filmindeki kurgu ve filme özgü teknik efektlerin, filme aktarılmasının zor olduğu düşünülen *Die Wand* romanındaki anlam düzeylerini aktarmayı mümkün kılıp kılmadığı sorusu yer almaktadır. Bu soruyu yanıtlayabilmek için Rädlein, iki medyayı karşılaştırmalı olarak ele alarak bu soruyu çözüm odaklı bir yaklaşımla analiz etmiştir. *Film ve Edebiyatta Karşılaştırmalı Yaklaşımlar* başlığı altında Rädlein, orijinal edebi eser *Die Wand*'daki anlam katmanlarını aktaran *Die Wand* filminin yorumlanabilirliğine dair kanıtlar ortaya koymak için uyarlama teorilerinden yararlanmıştır. Güler Ada Rädlein çalışmasında, her iki medyanın anlatı ve anlam düzeylerini aktaran teknikleri inceleyerek roman ve film arasında karşılaştırmalar yapılabileceğini savunmaktadır. Özellikle ses ve kamera gibi filme özgü unsurların kurgulanmasının gerekliliğine vurgu yapan Rädlein, bu iki bileşenin belirlenmesi ve sekans günlüğünün kullanılmasıyla romanla

karşılaştırmalar yapılabileceğine, filmdeki kısaltma ve farklılaştırmaların tespit edilebileceğini savunuyor (Rädlein, 2019: 129). Rädlein, *Die Wand* romanının film uyarlamasındaki kısaltmaları ve farklılıkları filmdeki şu örnek üzerinden gösteriyor: Rädlein'e göre filmde isimsiz kadın kahramanın hayvanlarıyla verdiği hayatta kalma mücadelesi, kendini gerçekleştirme çabası ve ben anlatıcının dönüşüm süreci romana benzer bir şekilde izleyiciye anlatılıyor. Rädlein'e göre, bu sahne izleyiciye, bir efsaneye göre tanrıların cezası olarak her seferinde sırtından düşen bir taşı dağın tepesine taşımak zorunda olan Albert Camus'un Sisifos figürü üzerinden aktarılmaktadır. Rädlein'a göre Sisifos'un bu umutsuz çabası ve cezayı bir yaşam olumlamasına dönüştürmesi, filmde sinemasal araçlarla isimsiz kadın kahraman için bir motif olarak kullanılmaktadır (Rädlein, 2019:131). Ayrıca, Rädlein'e göre, 'Freedom is a journey, journey to yourself' adlı film müziğiyle, Johann Sebastian Bach'ın keman konçertosu kullanımıyla ve de kadının görünmez duvarla temas ettiği anlarda ortaya çıkan ses efektleriyle izleyicide farklı duygular uyandırılıyor (Rädlein, 2019: 91). Burada Johann Sebastian Bach'ın keman konçertosu (00:39:32) kadının fiziksel değişimini ve dönüşüm sürecini görselleştirmek için kullanılıyor. Rädlein'a göre bu, yönetmenin ben anlatıcının ruh halindeki değişimi aktarma niyetiyle ilişkilidir (Rädlein, 2019: 93).

Rädlein, filmin başında av evinin üzerine yansıyan mavi ışık filtresi ve kadın karakterin rüyasında duvarın kapısının önüne kadar geldiğini gördüğü kâbusundaki mavi ışık filtresi ile melankolik bir hava yaratılarak yabancı adamın gelecekteki ölümünün haber verildiğini savunuyor (Rädlein, 2019: 132). Rädlein aynı zamanda Haushofer'in eserinin feminist bir bakış açısıyla da yorumlanabileceğini ve bunun film uyarlamasında da kendine yer bulduğunu belirtiyor. Feminist perspektiften bakıldığında, isimsiz kadın kahraman, kadının hayatta kalma mücadelesini sembolize ederken, hikâyenin sonunda ortaya çıkan - Luchs'u ve boğayı öldüren erkek - ataerkil düzeni temsil etmektedir (Rädlein, 2019: 46). Rädlein'a göre, filmdeki zamansal ilerleme özellikle kadının fiziksel değişiminin görselleştirilmesiyle gerçekleştirilmiştir (Rädlein, 2019: 67). Markus Kuhn gibi Rädlein da burada zamansal geçişlerin bir karakterin dış görünüşü ve karakterin genç ve yaşlı olarak görselleştirilmesiyle belirlenebileceği görüşündedir (Kuhn, 2013: 200-201).

Dolayısıyla bu film uyarlamasında da zamansal değişim, kadın karakterin görünümündeki değişiklikler aracılığıyla gerçekleştirilmektedir (Rädlein, 2019: 111). Rädlein'a göre Pölsler'in romandaki anlam düzeylerini aktarmak için kullandığı bir diğer teknik de perspektif tekniğidir. Zira olay örgüsünün sonunda ortaya çıkan beyaz karga, romanda sunulandan farklı bir bakış açısı olduğunu gösteriyor. Bu perspektif, kadının gördüğü duvarın yalnızca onun hayal gücünde var olduğunu ve yalnızca kadının halüsinasyonları olarak algılanabileceğini öne süren farklı, daha nesnel bir perspektiftir (Rädlein, 2019: 132). Julian Pölsler'in film uyarlamasını ve onun Haushofer'in romanını kendine özgü bir şekilde yorumlamasını inceleyen Rädlein, Julian Pölsler'in *Die Wand* uyarlamasında film medyasının kendine özgü anlatım tekniklerini yaratıcı bir şekilde kullandığını, romanın anlam katmanları aktarabilmek için de kurguda ve serbest kullanımda romanın metninden ayrıldığı sonucuna varıyor. Rädlein'a göre Pölsler uyarlamadaki bu özgür yaklaşımını filmde kullandığı müzikler, ses efektleri, renkler, çekim teknikleri ve sekans kesmeleriyle gerçekleştirmiştir (Rädlein, 2019: 134). Rädlein'a göre Pölsler, kurguyu ve filme özgü teknik efektleri kullanarak *Die Wand* romanında filmleştirilemez olarak görülen anlam düzeylerini başarıyla filmleştiriyor ve görsel olarak sunmayı başarıyor. Buradan yola çıkarak Rädlein'ın çalışmasının *Die Wand* romanının filme çevrilebilir olduğunun bir kanıtı olduğu sonucuna varılabilir.

İKİNCİ BÖLÜM

MARLEN HAUSHOFER'DE ANNELİK, SORUMLULUK VE ÖZGÜRLEŞME MOTİFLERİ

1.2 ve 1.2.1'de de belirtildiği gibi, yazarın çocukluk dönemindeki deneyimleri ve annesinin onun üzerindeki büyük etkisi, Haushofer'in konu seçiminde ve roman karakterlerinin yaratılmasında belirleyici olmuştur. Haushofer'in eserleri incelendiğinde, özellikle anne-kız ilişkisinin Haushofer'in düzyazılarının karakteristik bir özelliği olduğu açıkça görülmektedir. Buradan yola çıkarak, anneler ve kızları arasındaki ilişkinin Haushofer'in eserlerine yönelik en önemli yorumlayıcı yaklaşımlardan biri olduğu söylenebilir. Bunlar genel olarak, anne ve kız arasındaki diyalog eksikliğinden kaynaklanan olumsuz olaylar yaşamış ve gelecekteki yaşamları olumsuz etkilenen kızlardır. Anne figürleri ise ya kızlarının ihtiyaçlarını görmezden gelen aşırı ilgisiz ya da genellikle Hristiyan inancına ve dini hükümlerine dayanan otoriter-erkek düzeni kayıtsız şartsız kabul etmiş kadınlardır. Dolayısıyla bu durum kızları ile anneleri arasında gerilimli bir ilişkiye yol açmaktadır, çünkü kızlar annelerinin idealize edilmiş imgesiyle özdeşleşememektedirler.

Annelerinin yetiştirme tarzına karşı çıkan kızların davranışları, kadınların erkeklere boyun eğen ataerkil konumunu reddettiklerini göstermektedir. Diğer yandan kızların annelerinin yetiştirme ve yaşama biçimine karşı çıkan bu isyanı, annelerine yaklaşma çabalarını göstermektedir ve bu da kızların anne sevgisi ve şefkatini kazanma arzusunda açığa çıkmaktadır. Buradan yola çıkarak Haushofer'in yapıtlarında anneliğin nasıl ele alındığı aşağıda *Die Wand* ve *Die Mansarde*'den örneklerle kısaca gösterilecektir.

2.1. *Die Wand*'da Annelik

Haushofer, *Die Wand*'da kötü anne-kız ilişkisinin çarpıcı bir örneğini sunar. Buradaki en belirgin ve rahatsız edici şey, görülmez ve aşılamaz bir duvarın ortaya çıkmasından sonra, isimsiz kadın kahramanın geçmiş hayatını ve iki kızını kaybetmesinden dolayı hiçbir üzüntü duymamasıdır. Okuyucu, isimsiz kadın

kahramanın anlatımlarından, onun yaklaşık iki yıl önce eşini kaybettiğini ve aynı zamanda iki kız çocuğu annesi olduğunu bilmektedir. Ancak beklenilenin aksine, başkahraman kızlarının yokluğundaki duygusal soğukluğu ve vurdumduymazlığı anlatısında şu şekilde ifade ediyor:

“Als ich am zehnten Mai erwachte, dachte ich an meine Kinder als an kleine Mädchen, die Hand in Hand über den Spielplatz trippelten. Die beiden eher unangenehmen, lieblosen und streitsüchtigen Halberwachsenen, die ich in der Stadt zurückgelassen hatte, waren plötzlich ganz unwirklich geworden. Ich trauerte nie um sie, immer nur um die Kinder, die sie vor vielen Jahren gewesen waren. Wahrscheinlich klingt das sehr grausam, ich wüßte aber nicht, wem ich heute noch etwas vorlügen sollte. Ich kann mir erlauben, die Wahrheit zu schreiben; alle, denen zuliebe ich mein Leben lang gelogen habe, sind tot” (Haushofer, 1963: 40).

Kendi kızlarına karşı hissettiği duygusal soğuklukla karşılaştırıldığında, kadın kahramanın sahip olduğu görev duygusu ve ormandaki hayvanlara karşı duyduğu annelik sevgisi bir tezat oluşturuyor. Karakterin duvarın ortaya çıkmasından sonra karşılaştığı köpek, kedi, inek ve boğa artık onun yeni ailesini temsil ediyor. Burada kendi hayatta kalabilme mücadelesinin yanı sıra, annelik duyguları beslediği çeşitli hayvanların sorumlulukları da ekleniyor. Hayvanların arasında en yakın ilişkiyi ise köpek Luchs ile kuruyor, bu yüzden hikâyenin sonunda ortaya çıkan yabancı bir adamı Luchs'un kaybına duyduğu üzüntü ve intikam duygusuyla öldürüyor. Kısa sürede duvarın ardındaki yeni hayatına alışan kadın kahraman, çocuklarıyla birlikte şehirdeki eski hayatını da unutuyor. Hayvanların korunmasında kendini gösteren içgüdüsel annelik korkusu, iki kızının varlığına ilişkin kadın karakterde görülüyor, aksine çocuklarının yokluğunda hissettiği huzuru ve memnuniyeti şu sözlerle ifade ediyor:

“Ich konnte mich nicht erinnern, eine so große Befriedigung gefühlt zu haben, seit meine Kinder klein gewesen waren (...) Ich weiß nicht, wie es kam, je größer die Kinder wurden, desto unsicherer fühlte ich mich mit ihnen. Ich sorgte immer noch für sie, so gut es mir möglich war, aber ich war nur noch sehr selten glücklich in ihrer Nähe...” (Haushofer, 1963: 202f.).

İsimsiz kadın kahramanın, görünmez ve aşılmaz duvarın nükleer bir saldırı sonucu oluştuğuna ve kızlarının büyük olasılıkla artık hayatta olmadığına dair ilk varsayımları, kadın kahramanın kayıtsızlığını daha da gözler önüne seriyor.

Hikâyede, kızların hayatta olup olmadığı sorusuna yanıt alınamıyor. Ancak buna rağmen kızlarının hâlâ hayatta olup olmadıkları ve annelerinin yardımına ihtiyaç duyup duymadıkları ana karakter tarafından sorgulanmıyor bile. Başkahramanın kızlarına karşı bu sorumsuz davranışı, duvarın öncesinde de kötü bir anne-kız ilişkisi olduğunu düşündürmektedir. Bu bakımdan *Die Wand* romanında yetersiz bir anneliğin söz konusu olduğunu söylemek mümkündür.

2.2. *Die Mansarde*'de Annelik

Die Mansarde'de (1969) hem ben anlatıcı hem de eşi Hubert anne sevgisizliğinden muzdariptir. Morrien'e göre bu durum ise evliliklerinde duygusal olarak güçsüz sevgi, şefkat, öfke ve nefret arasında gelgitlere sebep olmaktadır (Morrien, 1996: 46). Ben anlatıcının çocukluğunda ailesinden ayrı kalmasından kaynaklı travmalarını ve ilişkilerindeki yakınlık sorunlarını Morrien, 'yerine koyma ekonomisi' olarak değerlendirmektedir (Morrien, 1996: 47). Hubert annesinden göremediği sevgiyi karısıyla telafi etmeye çalışır, ancak karısı sağırlığı nedeniyle duygusal olarak onun sevgisine karşılık veremez ve bu konuda kendini suçlar. Aynı şekilde ben anlatıcı da annesinin sevgisine karşılık bulabilmek için eşi Hubert ile evlenir, lakin Hubert'in de beklentilerinin aksine merhametsiz ve sadakatsiz bir eş olduğu ortaya çıkar:

“Ich wollte nicht länger allein sein, ich mußte dringend eine Familie gründen und als ihr Mittelpunkt jeden Abend stark und behäbig wie mein Großvater unter der Lampe sitzen und Geschichten erzählen. Dabei übersah ich nur, daß ich nicht stark und behäbig war und nie ein Mittelpunkt sein konnte und daß ich auch keine Geschichten erzählen konnte, jedenfalls keine Geschichten, die einer Familie gefallen hätten” (Haushofer, 1999: 30).

Burada ben anlatıcı, Hubert'te çocukluğundaki kayıp anne sevgisini bulmayı ummaktadır. Fakat talihsiz bir olay sonucu sağır kalınca, kocasının gerçek yüzüyle karşılaşır. Çünkü bu duygusuz ve katı yürekli koca, ona iyi geleceği bahanesiyle onu dağlardaki bir av kulübesine yerleştirip başka kadınlarla birlikte olur. Ben anlatıcının annesiyle ilişkisinde deneyimlediği kötü anne-kız ilişki, oğlu Ferdinand'ın aksine kendisi tarafından ihmal edilen öz kızıyla ilişkisinde de tekrarlanır. Zira Ferdinand, kız kardeşi Ilse'den çok daha fazla ilgi görmektedir. Ben anlatıcı, Ferdinand'a

duyduğu büyük ilgiyi, o zamanlar aile hayatının düzenine dair illüzyonun henüz yok edilmediği ve Ferdinand'ın işitme engeli öncesi zamanın bir parçası olmasıyla açıklar (Morrien, 1996: 47). Ben anlatıcının on beş yaşındaki kızıyla olan sorunlu ilişkisi, kızıyla ilgili betimlemelerinde açıkça görülmektedir. Anlatıcının gözünde kızı, bir anne olarak çok fazla ilgi göstermek istemediği bir bitki olarak tanımlanır ve hikâyede şu sözlerle ifade edilir: “Sie bewohnt das hübscheste Zimmer im Haus, denn sie soll es gut haben, und wir möchten, daß sie sich glücklich fühlt. Sie gedeiht sehr gut und ist ein fröhliches Mädchen” (Haushofer, 1999: 10).

Ilse, ben anlatıcının aksine özgüvene ve özsaygıya sahiptir, bu yüzden annesi tarafından kıskanılır: “Sie ist schon jetzt dort, wo ich nie war und sein werde” (Haushofer, 1999: 34). Ilse'nin duygularını gösterebilme özelliği de onu annesinden ayıran ve ben anlatıcının onu kıskanmasının bir başka nedenidir. Zira Ilse, olumsuz duygularını ifade edebildiği çılgık atma yeteneğine sahiptir. Ben anlatıcı ise bu özelliğe sahip değildir ve bu yüzden içini boşaltmak için başka kaçış yolları aramaktadır. Ben anlatıcıya göre Hubert'le tartışamaması da annesiyle olan kötü ilişkisinin bir sonucudur. Çünkü geçmişte annesi tarafından ihmal edilmesine rağmen, annesi için üzölmüş ve bu nedenle onu sürekli affetmiştir. Ilse'nin davranışlarına bakıldığında annesinin sessizliğine ve pasifliğine karşı belirgin bir reddediş görölmektedir, çünkü annesinin ikincil rolüyle özdeşleşmek istememektedir. *Die Mansarde*'deki bu örnekler, kuşak çatışmasının yanı sıra anne ve kızın yaşam tarzlarının da birbirleriyle çatıştığını göstermektedir. Burada ben anlatıcı, olumsuz çocukluk deneyimlerini kendi kızına aktarmaya çalışıyor ve bu da kötü bir anne-kız ilişkisine neden oluyor.

Benzer bir sorunlu anne-kız ilişkisi, bu çalışmanın dördüncü bölümünde daha ayrıntılı bir şekilde ele alınan ve burada sadece konunun anlaşılması için değinilen *Wir töten Stella*'da da görölmektedir. Ben anlatıcıda bu durum kendini özellikle pasiflik ve olaylara müdahale edememe şeklinde gösterirken, Luise karakterinde ise ilgisizlik şeklinde göstermektedir. Her ikisinin ortak özelliği ise, anneliği neredeyse bir zorunluluk ve hatta zaman zaman kendilerine itiraf ettikleri ve çevrelerindeki insanlara hissettirdikleri bir yük olarak algılamalarıdır. Dolayısıyla, her iki anne figürü de bu zorunlu annelik görevini birçok açıdan yetersiz bir şekilde yerine

getirmekte, bu da kızlarına karşı sevgisizlik ve ilgisizlik ile kendini göstermekte ve filmin ilerleyen bölümlerinde sorunlu bir anne-kız ilişkisi olarak görünür hale gelmektedir.

Verilen örnekler, yetersiz annelik motifinin Haushofer'in düzyazılarında yinelenen bir motif olarak kullanıldığını ve bu motifin iletişim zorluklarından, farklı hayat görüşlerinden ve anne figürlerinin destek eksikliğinden kaynaklandığı ortaya koymaktadır.

2.3. Dayatılan Anneliğin Pasifliği

Haushofer'in hayatının ve roman karakterlerinin incelenmesi, aralarında yakın bir bağ olduğunu açıkça ortaya koyuyor. Haushofer'in çocukluk deneyimleri ve annesinin sert yetiştirme tarzı, kadın ve erkek rolleri hakkındaki fikirlerinin yanı sıra, yazarın romanlarında tekrar tekrar inşa etmeye çalıştığı çocuklar ve aile hakkındaki fikirlerini de şekillendirmiştir. Haushofer'in eserlerine dair yukarıda verilen örneklerin de gösterdiği gibi, Haushofer'in okurları sürekli olarak toplumsal baskıların kurbanı olan ve anne figürlerinde özdeşleşme imkânı bulamayan kadın karakterlerle karşı karşıya kalmaktadır. Cinsiyetler arasında aşkın, mutlu evliliklerin ve annelikten kaynaklanan mutluluğun olmadığı bu ilişkilerde, içine kapanmış ve sınırlanmış kadın karakterlerin kendileriyle ve çevreleriyle yüzleşmeleri belirleyici bir rol oynar. Nitekim kadın karakterlerin ilişkilerindeki başarısızlık, anne-kız arasındaki yetersiz diyalogdan kaynaklanan travmaların bir sonucu olarak görülebilir ve bu travmalar daha sonra kendi kızları ve eşleriyle olan ilişkilerinde de tekrarlanır. Haushofer'in kendi anne-kız ilişkisinden ve eserlerindeki anne-kız ilişkisinden yola çıkarak, Haushofer'in anne figürlerinin sorunlu, dayatılmış bir anneliğe sahip olduğunu söylemek mümkündür.

'Dayatılan anneliğin pasifliği' başlığı, farklı toplumlardaki kadınların toplumsal beklentiler ve normlar nedeniyle annelikle bağlantılı olarak yaşadıkları yüklere ve zorluklara işaret etmektedir. Bu yük, kadınları anne olarak belirli rolleri veya davranışları benimsemeye zorlayan toplumsal, kültürel veya ailevi beklentilerden kaynaklanmaktadır. Zorunlu annelik için olası faktörlerin başında, özellikle anne figürlerinin davranışları, özverileri veya annelikte fedakârlık gibi

belirli beklentilere maruz kaldıkları toplumsal beklentiler gelir. Bu beklentiler genellikle otoriter ataerkil düzen tarafından dayatılır. Aynı şekilde, kadınlar mesleki hırsları ile annelik rollerine ilişkin beklentiler arasında bir denge bulma zorluğuyla karşı karşıya kaldıklarında da ortaya çıkabilir. Bu annelik beklentileri kadınların kendi iradelerini ve kişisel gelişimlerini kısıtlayabilmekte ve bir yük haline gelebilmekte, bu da anne figürlerinin çocuklarına karşı yetersizlik veya pasiflik biçimlerinde kendini göstermektedir.

Verilen örnekler, Haushofer'in anne figürlerinin de, tıpkı Haushofer'in kendisi gibi, geçmişteki sorunlu anne-kız ilişkilerinden ve daha sonra toplumun anne rolüne ilişkin dayattığı beklentilerden etkilendiğini açıkça ortaya koymaktadır. Annelik konusunu ele alması, Marlen Haushofer'in okuyucunun dikkatini anne-kız ilişkisinin sorunlarına ve sonuçlarına çekmek istediğini ve aynı zamanda olumsuz çocukluk deneyimlerini yazıları aracılığıyla işlediğini göstermektedir. Haushofer'in üç eserine ilişkin bu kısa bakış, yetersiz annelik konusunun Haushofer'in tüm edebi eserlerinin ana motifi olduğunu ortaya koymaktadır. Buradan hareketle, bu akademik çalışmanın amacı, dördüncü bölümde her iki medyanın anlatım tekniklerini de göz önünde bulundurarak, *Wir töten Stella* öyküsünde ve film uyarlamasında yukarıda bahsedilen yetersiz anneliği daha ayrıntılı olarak ele almaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYATTAN FİLME UYARLAMA YAKLAŞIMLARI ÇERÇEVESİNDE *WIR TÖTEN STELLA*

3.1. Film Uyarlamalarına İlişkin Kuramlar ve Yaklaşımlar

Bu bölümde çalışmanın odak noktası edebiyat uyarlamalarına yöneltilmektedir. Bu amaçla uyarlamaların kuramları ve yaklaşımları sunulacak ve ardından film uyarlamalarının önemine ve kullanım alanlarına değinilecektir. Son olarak farklı film türlerine bir bakış sunduktan sonra, film anlatım tekniğinin bir tanıtımı yapılacaktır.

Sanat tarihine bakıldığında, sanatın başlangıcından bu yana diğer sanatlarla yadsınamaz bir etkileşim içinde olduğu görülmektedir ve müzik, resim, heykel ve şiir gibi sanat formlarının hem içeriğinde hem de biçiminde göze çarpmaktadır. Bu, sanat tarihinde yeni bir olgu değildir; epik ve dramatik eserlerin sanatsal gelişiminin tüm aşamalarında görülebilir ve etkilenme, kaynaşma ya da yalnızca esinlenme şeklinde kendini göstermektedir. Sanat formları arasındaki en eski etkileşim ise, görüntü ve yazının etkileşim içinde olduğu Mısır hiyeroglifleri olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, edebiyat ve tiyatro arasındaki ilk etkileşimlerin izi Antik Yunan dönemine kadar uzanmaktadır. O dönemde, dramalar için malzeme bulabilmek amacıyla edebi eserlerin tiyatroya uyarlanması yaygın bir uygulamaydı. Sophokles, Aischylos ve Euripides gibi ünlü tragedyacıların birçok eseri bu nedenle Homeros'un destanlarına dayanıyordu. Örneğin Aischylos, Homeros'un destanlarından bölümler alarak bunları farklı bir sanatsal ifade biçimine uyarlamıştır. Aynı şekilde daha sonra William Shakespeare ve Berthold Brecht gibi ünlü şairler de malzemelerini mevcut kaynaklardan ödünç almalarıyla bilinirler. Dolayısıyla, uyarlamalar ve özellikle de edebiyat uyarlamaları, film medyasının başlangıcından bu yana kültürel aktarımın en temel biçimini ve kitlelere yönelik çok sayıda eğlence biçiminin karakteristik bir özelliğini oluşturmuştur. Wolfgang Gast, Kunt Hickethier ve Burkard Vollmers, uyarlamaları daha önce edebi veya diğer sanatsal biçimlerde yaratılmış olan mevcut malzemenin, olay örgüsünün ve motiflerin alınması olarak tanımlamışlardır (Gast,

Hickethier & Vollmers, 1999: 12). Uyarlamalar alanında yapılan araştırmalar da uyarlamaların çoğunun sinemasal nitelikte olduğunu (film uyarlamaları) ve bunların da edebi eserlerden yararlandığını göstermektedir. Dolayısıyla, film uyarlamalarından bahsedildiğinde öncelikle bir kitaptaki kurmaca bir metnin başka bir medyaya, bu durumda film medyasına, dönüştürölmesi anlaşılmaktadır. Film tarihinin başlangıcından itibaren edebi eserlerin filme uyarlanması konsepti uygulanmaktadır. Örneğın sinemanın öncüsü Fransız Louis Lumière, 1896 gibi erken bir tarihte Goethe'nin *Faust*'undan sahneler filme almıştır ve ertesı yıl Georges Méliès de benzer uyarlamalar yapmıştır. Ancak, Albersmeier ve Roloff'un da vurguladıkları gibi, kısalıkları nedeniyle bu uyarlamaların kapsamlı edebiyat uyarlamaları olarak yorumlanması pek de mümkün olmamıştır (Albersmeier & Roloff, 1989: 16). Film ve edebiyat arasındaki etkileşim tek taraflı olmamıştır. Aksine, edebiyat da filmde etkilenmiş ve ilham almıştır. Sigrid Bauschinger'in de ifade ettiği gibi, film, edebi terimlerle modernleştirilmiş ve edebiyat da sinematografik terimlerle yenilenmiştir (Bauschinger, 1984: 20). Yeni medyaya ve onun sinematografik anlatımına ilgi duyan ve bunu eserlerine dahil edenlerin yanı sıra, edebi uyarlamalara şüpheyle yaklaşan yazarların sayısı da artmıştır. Bu nedenle dönemin bazı yazarları, sayıları giderek artan edebi film uyarlamalarını sert sözlerle kınamış ve bu da 1930'lardan itibaren iki sanat formu arasında bir tür rekabete yol açmıştır. Örneğın Bertolt Brecht, *Dreigroschenprozess* (1928) eserinin film uyarlamasını, film piyasası için edebiyatın bir 'çıkartım üretimi' olarak nitelendirmiştir (Schanze, 1996: 74). Film endüstrisine yöneltilen bir diğer suçlama da ürünlerinin imajını ve standartını yükseltmek için şiir eserlerini parçalayıp yağmaladığı yönündeydi (Schachtschabel, 1984: 9). Bu bölünmüş bakış açısı edebiyat uyarlamalarına yönelik kaçınılmaz olarak edebiyat ve film mecrası arasında yargılayıcı bir karşılaştırmaya yol açmıştır.

Amerikalı film kuramcısı Robert Stam, filmin orijinallik ve değeri sorununu ele alırken, edebiyatın film karşısında daha fazla itibar gördüğü görüşünü savunmuştur. Çünkü Stam'e göre, edebiyat bin yıllık bir bilgi geleneğine dayanırken, film yalnızca yüz yıllık bir bilgi geleneğine dayanmaktadır (Stam, 2014: 21). Ancak Anne Bohnenkamp'a göre, edebi metnin sanatsal olarak filmle karşılaştırıldığında

üstün olması argümanı geçerli değildir, çünkü eserin sanatsal seviyesi seçilen medyaya değil, onunla ilgili özgün uygulamaya bağlıdır (Bohnenkamp, 2008: 10). Zamanla film ve edebiyat arasındaki yakın ilişkiler ve etkileşimler, özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren, her iki medyanın da incelenmesinin artmasına yol açmıştır. (Albersmeier & Roloff, 1983: 66). Bu noktada özellikle, her iki medyanın ifade biçimleri arasındaki benzerliklerin ve karşılaştırılabilirliklerin ne ölçüde olduğu sorusu ortaya çıkmıştır. Irmela Schneider'e göre, edebiyat biliminde film uyarlamaları iki farklı şekilde incelenebilmektedir: İlk inceleme türünde, bir gösterge sisteminin diğer bir gösterge sistemine dönüştürülmesi analiz edilirken, ikinci inceleme türünde, edebiyat uyarlamaları, edebiyat ile film arasındaki tarihsel ve gelişen ilişkileri açısından incelenir. Schneider'e göre, edebiyat biliminde film uyarlamalarının genel araştırma alanları şunlardır:

1.) İçeriği tanımlamak ve anlamlandırmak için her iki medyanda kullanılan göstergelerin incelenmesi.

2.) Edebi metin ve film uyarlamasında ifade biçimleri, bakış açıları, mekân ve zaman parametrelerinin incelenmesi, edebi metnin ve filmin oluşum koşulları ve seyirci tarafından algılanması (Schneider, 1981: 34).

Edebiyat uyarlamaları edebiyat bilimi alanında incelenmeye başladığından beri, esere bağlılık konusu bu alanda en sık tartışılan konu olmuştur. Dolayısıyla film medyasının ortaya çıkmasından bu yana en çok tartışılan konulardan biri şüphesiz film uyarlamalarının metne olan bağlılığı ve sadakatidir. Edebiyat uyarlamalarına ilişkin diğer tartışma konuları arasında şunlar yer almaktadır: edebiyat biliminden bağımsız bir sanat formu olarak ayrılma ve film filolojisi beklentileri; filmlerin dilbilimsel açıdan analiz edilebilirliği; uyarlamaların analizinde metodoloji; edebiyat uyarlamasının sunumunu etkileyen diğer faktörlerin dikkate alınması.

'Esere bağlılık' terimi, bir yapının veya performansın bir metne, bir kompozisyona veya bir şablona sadık kalmasını ifade eder. Bu bağlamda, orijinal metin veya edebi kaynak bir ölçüt olarak alınırken, uyarlamada orijinale ne kadar sadık kalındığına dair tartışmalar yapılır ve hangi medyanın izleyici tarafından kaliteli bulunduğu konusu ele alınır. Bu tartışmanın önyargıları özellikle edebi film

uyarlamalarının orijinal sanatsal ifade gücünden yoksun oldukları için daha düşük kalitede oldukları görüşüne dayanmaktadır. Bu bağlamda, yazarın başarısı genellikle çok değer görüyordu ve onun yaratıcı çalışması bir dahininkiyle eş değer tutuluyordu. Buna karşılık, mevcut malzemeyi alıp bir film üreten yönetmen ve senaristin çalışmaları genellikle daha az önemli görülüyordu. 1970’ler ve 1980’lerde, edebiyat uyarlamalarına ilişkin bu ‘esere bağlılık’ görüşü sadece halk arasında değil, edebiyat uyarlamalarının yorumlanmasını yeni yeni analiz etmeye başlayan akademisyenler arasında da gözlemlenebiliyordu. Çünkü o dönemde sağlam bir kuramsal temeli olmayan film analizi, büyük ölçüde bu kişilerin beklentilerine göre yürütülüyordu. Ancak bu anlayış, bazı önemli akademisyenlerin teorik metinlerinde de görülebileceği gibi, 1990’lardan itibaren değişti. Edebiyat ve sinemayı farklı gösterge sistemlerine sahip eşit sanat formları olarak gören ve bu nedenle iki medya formunun karşılaştırılmasını çağırdığı olarak değerlendirenlerin bakış açıları, ‘esere bağlılık’ tartışmalarında belirleyici oldu. Schanze’ye göre, uyarlama tartışmasının da gösterdiği gibi, orijinal metin ve film arasındaki ilişki sorunu aslında semiyotik bir sorundur. Schanze burada şablon’ın kodunu dijital olarak değerlendirirken, hareketli görüntünün ise algı açısından analogdur olduğunu söyler (Schanze, 1996: 80). Benzer bir fikir Irmela Schneider’in çalışmasında da gözlemlenebilir. Irmela Schneider, *Der verwandelte Text* adlı eserinde, o zamandan beri edebi uyarlamaların değerlendirilmesi ve analizinde belirleyici bir rol oynayan “Transformation” terimini film çalışmaları tartışmasına sokmuştur. Schneider, edebi film uyarlamalarında her zaman bir metinsel sistemden diğerine bir dönüşümün gerçekleştiğini varsayar. Ancak özellikle Schneider’in uyarlamaların iki farklı gösterge sistemine dayandığı ve bu nedenle bir edebiyat uyarlamasının orijinal metne karşılık gelen özgün ve yeni bir eser olarak görülmesi gerektiği tezi çığır açıcı olmuştur ve görüşün genel kabul görmesine önemli bir katkıda bulunmuştur (Schneider, 1981: 17). O dönemde edebiyat uyarlamalarının anlamı ve işlevi üzerine yapılan tartışmalarda, André Bazin’in *Für ein ‘unreines’ Kino - Plädoyer für die Adaption* (1952) adlı çalışmasına sıklıkla atıfta bulunuluyordu. Çalışmasında Bazin ‘esere bağlılık’ kavramına eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. *Qu’est-ce que le cinema?* adlı çalışmasında ise Bazin, hem romanın hem de filmin kendine özgü ifade biçimine sahip olduğuna, yani birebir çevirinin olduğu kadar serbest çevirinin de bir dönüşümde kabul edilemeyeceğine

işaret etmiştir. Bunun yerine, orijinal metnin gerçekçi bir şekilde yeniden üretilmesini amaçlayan edebi metnin özünü anlamayı ve yansıtmayı savunmuştur (Bazin, 1975: 59). Film kuramcısı Bèla Balázs, *Der sichtbare Mensch* (1924) adlı kitabında, farklı ifade biçimleri nedeniyle film ve edebiyatın eşit tutulamayacağını varsayarak, bunların temelde farklı sanat formları olduğunu iddia etmiştir:

“Regisseur und Schauspieler (die beim Film in einem ganz anderen Verhältnis zueinander stehen wie auf dem Theater) könnten am ehesten mit Improvisatoren verglichen werden, die vielleicht eine Idee, eine kurze, allgemeine Inhaltsangabe von einem anderen bekommen haben, doch den Text sich selber dichten. Denn der Text des Films besteht aus seiner Textur, aus jener Sprache der Bilder, wo jede Gruppierung, jede Gebärde, jede Perspektive, jede Beleuchtung jene poetische Stimmung und Schönheit Ausstrahlung hat, die sonst die Worte eines Dichters enthalten. Auch bei einem Gedicht und einer Novelle kommt es ja am wenigsten auf den bloßen Inhalt an. Feinheit und Kraft des Ausdrucks machen den Dichter, Feinheit und Kraft der Bildwirkung und der Gebärde machen die Kunst des Films aus. Darum hat er nichts mit der Literatur zu schaffen” (Balázs, 1924: 60).

Benzer şekilde Thomas Kuchenbuch da *Filmanalyse* (1978) adlı kitabında orijinal esere bağlılık sorununu ele almıştır. Ona göre, bir filmin başarısı öncelikle orijinal esere sadakatine dayanmamalı, bunun yerine bu sorun alanının hakkını veren belirli film-analitik yöntemlere odaklanmalıdır. Ancak bu şekilde film ve edebi metin arasındaki ilişkinin bağımsız bir değerlendirmesinin yapılabileceğini savunmuştur (Kuchenbuch, 1978: 58). Gaby Schachtschabel’e göre, edebi film uyarlamaları çelişkilidir, çünkü her zaman orijinal metnin beklentilerini karşılamak ve aynı zamanda bağımsız bir eser olmak zorundadırlar (Schachtschabel, 1984: 12). Bu nedenle başarılı bir edebi uyarlamanın gerekliliği, esere sadakat ve filmle arasında uygun bir denge bulabilmektir. Araştırmalar, film yapımının başlangıç aşamasında etkili olan ve özellikle bir filmin orijinal esere bağlılıkla ilişkin değerlendirmesinde dikkate alınması gereken diğer faktörlerin de önemli olduğunu göstermektedir. Thomas Kuchenbuch’un da vurguladığı gibi, konu seçimi, dramaturji ve dilin geliştirilmesi, oyuncu seçimi, set tasarımı, mekân, kamera, kurgu ve film yapımı sırasında alınan diğer kararlar önemli süreçlerdir. Çünkü Kuchenbuch’e göre, yönetmenin verdiği çeşitli kararlar nedeniyle bir dönüştürme süreci boyunca uyarlamalarda bazı unsurlar çıkarılabilir ya da ek yorumlar getirilebilir (Kuchenbuch, 1978: 107).

Dolayısıyla her film uyarlaması, temel esere ve yorumcunun çağdaş bakış açısına özgü belirli tutumları ve yorumları yansıtır. Burada yönetmen filme kendi kişisel imzasını ve yaratıcı vizyonunu katar. Anlatımı sunma, görsel öğeleri kullanma ve duyguları aktarma biçimi onun öznel bakış açısını yansıtır. Bu sebeple sinema izleyicisi film uyarlamasını, seyircinin kendi bireysel bakış açısıyla veya diğer film yorumlarıyla karşılaştırarak, film yapımcısının birkaç olası yorumundan biri olarak görmesi daha doğru olacaktır. Aynı zamanda bir film uyarlaması, film yapımcısının öznel yorumunu yansıtan bağımsız ve dolayısıyla özgün bir sanat eseri olarak da görülmelidir. Çünkü her yönetmen ya da film yapımcısı elindeki mevcut malzemeyi kendi uygun gördüğü şekilde okuyup, yorumlamakta özgürdür. Bu bakımdan, izleyiciye bir eseri bulunduğu durumda ve ilgili medyaya özgü araçlarla değerlendirme görevi düşmektedir. Zira yeni görüşe göre, bir edebiyat uyarlamasının sanatsal özgünlüğü artık benimsenen konuya ya da içeriğe değil, daha çok uyarlanan medyadaki özgün yöntemler ve yeni sanatsal yaklaşımlarla nasıl işlendiğine bağlıdır. Gast, Hickethier ve Vollmer'e göre, Lessing bunu *Laokoon* adlı kuramsal tartışmasında, bir konunun dönüştürülmesi sırasında, söz konusu aracın olanaklarıyla yeniden formüle edilmesi gerektiğini ve orijinalin mi yoksa uyarlamanın mı daha değerli olduğuna yalnızca sanatsal niteliğin karar vereceğini belirtmiştir (Gast vd.,1999: 12).

Almanya'daki uyarlama araştırmalarının mevcut durumu, bilimsel çalışmalarda orijinal esere bağlı kalınarak yapılan değerlendirmelerin uzun süredir geçerliliğini yitirdiğini açıkça ortaya koymaktadır. Daha ziyade, medyaya özgü araçların uygulanmasına ve özellikle de yeni medyanın konuyu bir sanat biçiminden diğerine aktarmak için kullandığı özgün yöntemlere ve sanatsal yaklaşımlara odaklanılmaktadır. Her başarılı uyarlamada orijinal kaynağın anlamının doğru bir şekilde kavranması önemlidir. Çünkü ancak bu şekilde, uyarlamalarla ilgili doğru kararlar alınabilmektedir. Burada aynı zamanda yönetmenin bireysel yorumlama ve yaratıcılığı için yeterli serbestlik sağlanarak, yine de orijinal metinle benzerlikler taşıyan ve bir edebiyat uyarlaması olarak tanınabilen, özgün ve yeni bir sanat eseri ortaya çıkabilmektedir.

Genel olarak, edebiyat uyarlamaları bağlamında, başlangıçtaki ‘esere bağlılık’ beklentisinin zaman içinde değiştiği ve modern anlayışa göre her iki medyanın da eşit derecede geçerli, bağımsız ve özgün medyalar olduğu ve ürettikleri şey için saygı ve itibar hak ettikleri fikrinin yaygınlaştığı söylenebilir. Aslına sadık kalma tartışmalarından da anlaşılacağı üzere, bir edebi eser filme dönüştürüldüğünde, metnin göstergelerinin filmsel göstergelere aktarıldığı bir dönüşüm sürecinin gerçekleşmesi önemlidir. Bu yüzden her iki uyarlama da, her biri farklı medyaya özgü biçimlere dayanan bağımsız ve özgün birer eser olarak görülmelidir. Dolayısıyla da, bir eserin başarısı aslına sadık kalmasıyla değil, uyarlandığı mecrada özgün yöntemler ve yeni sanatsal yaklaşımlarla nasıl işlendiğiyle ölçülmelidir.

3.2. Film Uyarlamalarının Önemi ve Kullanım Alanları

Çalışmanın bu bölümünde, film uyarlamalarının önemine ve kullanım alanlarına odaklanılmaktadır. Küreselleşme ile birlikte insanların farklı ülkelere ve kültürlere olan ilgisi arttı. Bu ilgiyle birlikte, farklı ülkelerin filmlerini dublajlı ya da ilgili yabancı dilde izleme alışkanlığı da gelişti. Dolayısıyla, giderek daha fazla genç ve yetişkin için sinemaya gitmek ve güncel film trendlerini tartışmak günlük bir rutin haline geldi. Ancak film izlemek sadece ev dışında yapılan bir etkinlik olmaktan çıkıp, valığını ev ortamında da sürdürmektedir. Örneğin Netflix, Disney Channel, Paramount Plus ve Amazon Prime gibi yayın hizmetleri artık film izlemeyi yeni nesil için evde de günlük bir aktivite haline getirmektedir. Bu nedenle, bir sosyalleşme ve eğlence aracı olarak film izleme, kurmaca film karakterlerinin, karakteristik film davranış kalıplarının, klişelerin ve stereotiplerin yanı sıra yeni görsel algı ve deneyim alanlarının oluştuğu ve yeni nesil üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olduğu sabit bir kültürel bileşen haline gelmiştir. Film medyasının modern çağın insanları üzerindeki büyük etkisi, filmin aşağıdaki özelliklerinden kaynaklanmaktadır: Çeşitli biçimleriyle film, her şeyden önce insanların merakına ve eğlence ihtiyacına hitap eder. Bu sayede izleyiciler, başka türlü erişemeyecekleri bir hayal dünyasına dalmak için bir fırsat elde ederler. Psikoanalitik film teorileri bu bağlamda özellikle filmlerdeki imgeler ile rüyalarındaki imgeler arasındaki benzerliklere vurgu yaparak izleyicinin ya da rüya görenin rahatlama sağladığını söylerler. Ayrıca film, görsel-

işitsel efektleri ve etkileyici teknikleri sayesinde izleyiciye daha fazla alımlama olanağı sunar, çünkü film resim, müzik, tiyatro ve edebiyat gibi diğer sanat formlarını birleştirme ve bunları film montajı içinde birbirine bağlama yeteneğine de sahiptir (Löser, 1999: 52). Film aynı zamanda - tıpkı (pop) roman gibi - geniş kitlelerin yaşam tarzına ve hızla gelişen teknolojik çağa uyum sağlama özelliğine de sahiptir. Bu açıdan bakıldığında da, görsel bir anlatı olarak film medyası, sinema izleyicilerinin gözünde cazip görünmekte ve onların yeni, heyecan verici ve ilginç konu arayışı ve arzusuyla el ele gitmektedir. Filmin bu özelliklerine bağlı olarak, film, nispeten erken bir dönemde potansiyel ve gelecek vaat eden bir medya olarak görülmüş ve onu geliştirmek için adımlar atılmıştır. Dolayısıyla film endüstrisi, filmi ilk aşamalarında yeni ve kitleye uygun bir araç olarak kabul ederek buna uygun olarak basit yapımlarla ticari olarak kitlesel bir ürün olarak pazarlamaya başlamıştır. Son on yılın en tanınmış ve en başarılı edebiyat uyarlamaları arasında *Harry Potter*, *Herr der Ringe* ve *Twilight* gibi maceralarıyla milyonlarca insanı büyüleyen ve kült haline gelen gençlik romanları yer almaktadır. Edebiyat uyarlamaları söz konusu olduğunda, öncelikle halihazırda önemli ticari başarılar elde etmiş kitaplara başvurulmaktadır. Bu da film uyarlamasını potansiyel bir gişe başarısı haline getirmekte ve aynı zamanda kitabın satışlarında bir artışa yol açabilmektedir. Bu nedenle de günümüzde pek çok yayıncı için başarılı bir romanın içeriğini film olarak kullanmak önemli bir ekonomik faktördür.

Tiyatro uzmanı Rudolf Rach'a göre, edebi eserlerin filme uyarlanmasında bazı faktör belirleyici olmaktadır. *Literatur und Film. Möglichkeiten und Grenzen der filmischen Adaptation* (1964) adlı kitabında Rudolf Rach iki önemli nedenden bahseder. Ona göre, film uyarlamalarının temel nedeni, yeni film medyası için uygun malzeme arayışıdır ve bu da kendini öncelikle klasik metinlerin edebi eserlerinde gösterir. Bunun nedeni olarak Rach, mevcut malzemenin kullanılmasıyla senaryo üretiminin hızlanmasını gösteriyor, çünkü ona göre tamamen yeni bir konsept yaratmak, bir şablondan alıp bundan kâr elde etmekten daha maliyetli. Rach'a göre, burada özellikle ekonomik nedenler etkilidir; bu nedenler ortam ve mekânların yeniden yazılması, diyalogların yeniden kurgulanması, filmin kısaltılması ve genişletilmesi sırasında ortaya çıkar. Ona göre, film yapımcılarının bir filmin

geliştirme aşamasında edebi örneklere başvurmalarının nedeni de budur (Rach, 1964: 27). Rach, film uyarlamaları için ikinci bir neden olarak orijinal eserin popülerliğini gösterir. İyi bilinen bir edebi eserin film uyarlamasının da popüler olmasına yol açacağını savunur. Bir film yapımındaki ekonomik riskin tanınan bir konunun seçilmesiyle azaltılabileceğini, çünkü bu materyalin halk nezdindeki mevcut ya da istikrarlı başarısının film için belirli bir karlılık olasılığı sunduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda, Rach “Rentabilitätswahrscheinlichkeit” terimine belirli bir önem atfetmektedir. Genel kullanımda bu terim bir şirketin ekonomik başarısını ifade eder. Ancak filmle ilgili olarak, izleyici payının büyüklüğü ile belirlenebilecek bir film uyarlamasının başarısını ifade etmektedir. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi, film yapımı her zaman yüksek yapım maliyetleri nedeniyle ortaya çıkabilecek ekonomik bir risk taşımaktadır. Bu yüzden Rach’a göre, birçok yönetmen halihazırda belirli bir başarı düzeyine ulaşmış tanınmış eserlerden konu alma eğiliminde bulunurlar. Bunun nedeni ise, başka bir medyada başarılı olan eserlerin sinema uyarlamalarının da (genellikle aynı veya benzer başlıkla) sinema izleyicilerinin ilgisini çekme olasılığını artıracığı ve böylece film yapımcılarına büyük başarı elde edebilmeleri için belirli bir garanti vereceği düşüncesinin hakim olmasıdır (Rach, 1964: 28). Bu aynı zamanda birçok film yapımcısının mevcut çok satan kitapların yazar hakları için verdikleri sürekli mücadeleyi de açıklamaktadır. Monaco da bu bağlamda başarılı eserlerin son yıllarda ticari filmler için geniş bir kaynak oluşturduğunu vurgulamaktadır (Monaco, 2008: 45). Ancak, her başarılı edebi eserin sinema uyarlaması için bir garanti olmadığını, filmin yapım aşamasında kullanılan oyuncu, yönetmen ve diğer teknik araçlar gibi diğer faktörlerin sinema ürünü üzerinde güçlü bir etkiye sahip olabileceğini bu noktada belirtmek gerekir.

Bu bağlamda, edebi film uyarlamalarının okullarda kullanılmasının da büyük önem taşıdığını belirtmek gerekir. Özellikle Almanca ve Tarih derslerinde edebi film uyarlamaları büyük önem taşımaktadır. Uyarlamalar, eğitimcilere, daha önce işlenmiş bir konuyu ilginç bir şekilde sunma ve aynı zamanda öğrencilerin ilgisini çekme fırsatı verirler. Film uyarlamalarının sınıfta kullanılması, filmin olumlu yönlerine de işaret eder, çünkü film empati kurmaya teşvik eder ve hayal gücünü harekete geçirir. Bu açıdan bakıldığında da film uyarlamaları önemli bir rol

oynamaktadır. Çünkü burada filmler öğrencilerin motivasyonunu artırmak için kullanılır. Heyecan verici bir film izleyicide duyguları tetikler ve bu duygular aynı zamanda göz ve kulak gibi duyu organları tarafından da uyarılır. Film, kimlik oluşturma işlevi sayesinde kişisel gelişime de önemli bir katkıda bulunur. Korkuların ve saldırganlığın üstesinden gelmeye, empati kurmaya ve uzlaşmaya yardımcı olur. Ayrıca Pandel ve Schneider'e göre, öğrencilerin medya-eleştirel farkındalığı da filmler sayesinde eğitilebilmektedir (Pandel & Schneider, 2017: 381-384). Almanca derslerinde edebi film uyarlamasının klasik bir örneği, 2008 yılında Uwe Jansen tarafından David Rott ve Hannah Herzprung ile birlikte Johann Wolfgang von Goethe'nin ünlü eseri *Die Leiden des Jungen Werther*'den uyarlanan *Werther* filmidir. Almanca konuşan hemen hemen her öğrenci bu edebi eseri okumuş veya film uyarlamasını izlemiştir. Derslerdeki film kullanımı sayesinde öğrenciler iki medya biçimini karşılaştırarak aynı materyale farklı şekillerde yaklaşmayı ve aynı zamanda uzun vadeli öğrenmeyi öğreniyorlar.

Sinema ve edebiyat arasındaki ilişkiye dair kesin olan şey: her iki medyanın da başlangıçlarından bu yana birbirine bağlı ve aynı hedefi takip eden iki farklı medya olmalarıdır. Her ikisi de farklı yöntemler kullanarak kültürün, fikirlerin ve bilginin kurguya dayalı hikâye anlatımı boyutunda aktarılmasını sağlarlar ve bunu yaparken de estetik haz uyandırır. Ancak şunu da belirtmek gerekir, edebiyat uyarlamaları hayatın her alanında kullanılsa da, kimi uyarlamalar olumlu kimi uyarlamalar da olumsuz eleştirilebilmektedir. Ancak film uyarlamalarının avantajları ve uygulama alanları tartıldığında, olumsuz bir önyargının oluşabileceğini düşünüyorum. Ticari amaç gütmeyen, yalnızca eğlendirmek ve bilgiyi kitlelerle paylaşmak amacına hizmet eden her film uyarlaması, izleyicisine ulaştığı ve bireysel bir şekilde sunduğu için takdir edilmeyi hak ettiği kanısındayım.

3.3. Sinemasal Temsil Türleri (Film Uyarlamaları)

1981 yılında edebiyat bilimci Helmut Kreuzer tarafından geliştirilen ve hala uyarlama analizinde bahsedilen sınıflandırma, adaptasyon tiplerini dört temel tipe ayırır (Kreuzer, 1981: 27-30). Araştırma literatürü aynı olgular için farklı

tanımlamalar sunduğundan, aşağıda listelenen ayrımlar evrensel geçerli olarak kabul edilmemelidir.

Yazınsal malzemenin alınıp kullanılması

Helmut Kreuzer göre *Yazınsal malzemenin alınıp kullanılması* en yaygın ve aynı zamanda en özgün olmayan uyarlama türü olarak tanımlamaktadır. Bu tür uyarlamalarda, edebi eser film uyarlaması için bir kaynak olarak görülür ve orijinal eserden sadece olay örgüsü öğeleri veya karakterler alınıp farklı bir bağlama yerleştirilir (Kreuzer, 1981: 27). Burada edebi metnin temel anlamına sadece kabaca yaklaşılr ve derinlemesine yorumlanmaz. Dolayısıyla bu tür bir uyarlama, geleneksel anlamda bir edebi film uyarlaması olarak değil, kendi başına bir sanat eseri olarak görülmelidir. Kreuzer'e göre, bu tür film uyarlamaları orijinal metni okumadan önce analiz etmek ve orijinal metni ancak daha sonra okumak anlamlı olacaktır (Kreuzer, 1981: 27).

Görselleştirme

Yazınsal malzemenin alınıp kullanılması'na karşı, *Görselleştirme*'de orijinal metnin talimatlarına harfiyen uyulur ve film ile edebiyatın farklı anlam sistemleri bilinçli olarak göz ardı edilir (Kreuzer, 1981: 28). Bu tür uyarlamalarda hikâye, karakter dizilimleri ve diyaloglar kelimesi kelimesine filme aktarılır ve bu da başarısız bir uyarlamaya yol açabilir, çünkü her film uyarlamasının iki medyanın farklı işaret sistemleri nedeniyle değişikliklere ihtiyaç duymaktadır. Genellikle resimli edebiyat olarak da adlandırılan bu eserler, film olarak genellikle düşük itibar görmektedir.

Yorumlayıcı dönüştürme

Kreuzer'e göre *Yorumlayıcı dönüştürme* bir uyarlamanın en ideal biçimi temsil etmektedir. *Yorumlayıcı dönüştürme*'de olay örgüsü ve karakterler orijinal metinden çıkarılıp yeni bir bağlama yerleştirilirken, orijinal metnin biçimi ve içeriği uygun şekilde yorumlanır. Burada önemli olan, metnin anlamının en doğru şekilde anlaşılıp yorumlanmasıdır. Kreuzer göre sadece olayın anlatımının değil, anlatım biçiminin de dönüştürülmesi gerekiyor, yalnızca ne olduğu değil, nasıl olduğu da dönüştürülmelidir, bu da bizi anlatma eylemine yönlendirir ve tasvir edilenin nasıl

uygun bir şekilde anlaşılacağını bize iletir (Kreuzer, 1981: 28). Aynı zamanda *Yorumlayıcı dönüştürme* yönetmenin orijinal metne ne kadar mesafede durmak istediğine kendisinin karar verebileceği kendi yorumuna da olanak sağlar. *Yorumlayıcı dönüştürme*’de aslına sadık kalma fikri geçerliliğini yitirir, çünkü bu tür bir uyarlamada orijinal bir sanat eseri söz konusudur.

Dönüştürücü yeniden düzenleme

Yorumlayıcı dönüştürme ile *Dönüştürücü yeniden düzenleme* arasında geçişler akıcıdır (Kreuzer, 1981: 28). *Dönüştürücü yeniden düzenleme*’de, kaynak metnin anlamı yönetmen tarafından filme uyarlanmak üzere yeniden yorumlanır. *Yorumlayıcı dönüştürme*’den farkı ise, *Dönüştürücü yeniden düzenleme*’de genellikle kaynak metinde büyük değişiklikler yapılırken, *Yorumlayıcı dönüştürme*’de edebi kaynak ile uyarlama arasındaki benzerliklerin belirleyici olmasıdır.

Dokümantasyon

Dokümantasyon, bir film uyarlamasından çok bir yeniden üretimdir (Kreuzer, 1981: 27-31). Bunun bir örneği, bir tiyatro oyununun film medyasına dönüştürülmesidir.

3.4. *Wir Töten Stella*’da Film Anlatı Teknikleri

Biçim bakımından anlatısal merciler - Görsel anlatım mercileri

Görsel anlatım merci, kamera ve montaj aracılığıyla seçen, perspektifleştiren, vurgulayan, yapılandıran, birleştiren ve düzenleyen aktarım aracıdır (Pfister, 1997: 48). Markus Kuhn’a göre kamera ve montaja ek olarak mizansen de görsel anlatım mercine dahil edilmelidir, çünkü ona göre görsel anlatım potansiyeli kompozisyon, ışıklandırma ve mekânsal tasarım gibi özel nesnelerin seçimiyle gerçekleşir (Kuhn, 1972: 90). Kuhn’un filme uyarlamalarda genel olarak görsel düzeyin kamera, montaj ve mizansen tarafından anlatıldığını vurguladığı gibi, *Wir töten Stella*’da da bu bileşenlerin çok önemli bir rol oynadığı görülebilmektedir. *Wir töten Stella*’da mizansen, özellikle filmin baş kahramanı Stella’nın filmin başında ve ortasında intihara meyilli olarak tasvir edilmesinde kendini gösteriyor. Kürtaj sahnesinin görselleştirilmesiyle, Stella’nın daha sonraki delilik hali ve intihar kararı birbirine

bağlanarak olay örgüsü izleyici için daha anlaşılır hale getiriliyor. Ellerinde pankartlarla kameranın önüne dizilen ve kürtağı protesto eden insanlar, film içerisindeki bağlamda bir durum değışikliği meydana getirerek olay örgüsünü izleyici için anlaşılır hale getiriyorlar (01:19:20-01:20:01). Filmde görsel bir anlatı mercii olarak karşımıza çıkan ikinci bileşen ise elbette kamera. Filmde kameranın yakınlaştırma (zoom) veya odaklama tekniğı kullanılarak vurgulama etkisi yaratılıyor ve aynı zamanda daha sonra gerçekleşecek bir olayın habercisi olarak kullanılıyor. Filmde zoom tekniğı özellikle Anna'nın huzursuz halini vurgulamak için kullanılmıştır. Söz konusu sahnede kamera Anna'yı elinde bir sigarayla gösterir (A çekimi). Bir sonraki çekimde ise (B çekimi), çekim boyutundaki değışiklik nedeniyle artık oransal olarak daha büyük görünen Anna, yakın planda gösterilir (00:26:18-00:26:59). Filmdeki bu vurgulama tekniğı, her şeyden önce Anna'nın yüz ifadesi ve artan sigara külü sayısıyla vurgulanan ben anlatıcısının dalgın durumunu gösterir. Bu örnek, montajın filmde bir durum değışikliği yaratmak için tek başına yeterli olmadığını ve diğerk film tekniklerine ihtiyaç duyulduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Anlatısallığın minimum koşulu olan gerekli durum değışikliği, çekim boyutu, kamera perspektifi, kamera hareketi ve çekim uzunluğunun yanı sıra, özellikle montajın mizansenle kurduğı ilişki sayesinde gerçekleşmektedir. Bu çalışmanın dördüncü bölümünde de görülebileceğı gibi, yönetmen, filmin bir çok yerinde belirli şeylere ya da kişilere odaklanmak ve duygularını yansıtabilmek için bu tekniklerden yararlanmıştır.

Seçime bağılı dilsel merciler

Kuhn'un dilsel anlatı merci, Genette'in ses kategorisine benzer bir işleve sahiptir. Kuhn'a göre, dilsel anlatı merci en az bir minimal hikâye anlatıldığında söz konusudur ve filmde kullanılması zorunlu değildir (Kuhn, 1972: 95). Kuhn'a göre, dilsel anlatı merci filmde, dış ses (Voice-off) dış ses (Voice-over), diyalog halinde anlatan karakterler, film görüntüsünün üzerine yerleştirilen metin ekleri (inserted texts) ve ara yazılar (intertitles) şeklinde ortaya çıkar.

Wir töten Stella'nın film uyarlamasında teknik olarak dilsel anlatı merci özellikle dış sesler biçiminde gerçekleştirilmiştir. Burada dilsel anlatı merci,

özöyküsel olarak ortaya çıkar ve Anna'nın dile getirilmemiş düşünce ve duygularını yansıtmaya işlevini görür. Filmde ana karakter olayların anlatıcısı olarak ben anlatıcı şeklinde gösterilir ve sesi görsel olarak gösterilenlerin üzerine eklenir (00:01:37-00:02:13). İç monolog biçimindeki dış ses, mekânsal ve zamansal olarak gerçekleşen olayları geriye dönük olarak anlatır ve aynı zamanda hikâyenin geçmişini özetlemeye çalışır.

Anlatısal dünyanın düzlemleri

Kuhn, iletişim modelinin içsel düzlemlerini açıklarken, Genette'nin tanımına baş vuruyor ve Diegese'i bir ya da daha fazla dışöyküsel merci(-ler) tarafından anlatılan ya da gösterilen, anlatılmış ya da filmsel dünya olarak tanımlıyor. Metadiege ise ona göre, Diegese içindeki bir ya da daha fazla içöyküsel merci(-ler) tarafından açılan ve üstöyküsel merciler tarafından üretilen bir Diegese'tir (Kuhn, 1972: 103). Dolayısıyla, dilsel anlatılar, görselleştirilmiş anılar, rüya sekansları, film içinde film sekansları ve görsel olarak gerçekleştirilmiş hikâyeler, içöyküsel bir figüre ya da içöyküsel bir medyaya atanabildikleri ölçüde üstöyküsel grubuna aittir.

Kuhn'a göre, anlatının durumunu gösteren bir çerçeve öykü Diegese'i oluştururken, bir öykünün iç olay örgüsü bir Metadiege'i oluşturur. Filmde, dışöyküsel merci tarafından geriye dönük olarak anlatılan dünya - bu durumda Anna tarafından anlatılan dünya - Diegese'i temsil etmektedir. İçöyküsel figürün görselleştirilmiş anıları ve rüya sekansları ise sinematik uygulamada Metadiege'i temsil etmektedir (00:11:30),(00:43:04).

Fokalizasyon ve perspektif seçimi

Gérard Genette gibi Kuhn da odaklanmayı (Fokalisierung) anlatıcı merci (narrative Instanz) ile figür arasındaki ilişki açısından sınıflandırır. Kuhn, hem dilsel (sprachlich) hem de görsel (visuell) anlatı mercilerin odaklanabileceğini varsayar ve 'Kim görüyor?' ve 'Kim konuşuyor?' sorularını ayırarak bu yaklaşımı benimser. Bu bağlamda Markus Kuhn, sinemasal odaklanma (filmisches Fokalisierungskonzept) kavramını algılama (Wahrnehmung) sorularından ayırarak bilgi (Wissen) ya da anlatı merci ile karakter arasındaki bilgi ilişkisi (die Relation des Wissens zwischen Erzählinstanz und Figur) ile ilişkilendirir.

Bu bağlamda, Kuhn, algısal unsurları farklılaştırarak görsel algıya (Okularisierung) terimini kullanırken, işitsel algıya (Aurikulisierung) terimini kullanır (Kuhn, 1972: 122). Kuhn, görsel anlatıcı merci ile (ilgili) karakter arasındaki bilgi/bilgi ilişkisine (VEI→F) dayalı olarak, odaklanmayı şu şekilde ayırır:

a) Sıfır odaklanma b) İç odaklanma c) Dış odaklanma

Wir töten Stella ile ilgili olarak, genellikle içsel odaklanma'dan (interne Fokalisierung) bahsedilebilir, çünkü görsel anlatıcı merci, genellikle ana karakterin bilgisiyle neredeyse aynıdır. Burada kamera, görsel anlatıcı merci olarak, genellikle ana karakterin bilgi alanına giren şeyleri ve olayları gösterir. Filmin birkaç noktasında - nadiren de olsa - sıfır odaklanma'ya da geçiliyor. Bu sahnelerde kamera, ben anlatıcıyı düşünceli bir şekilde masa başında otururken, yazarken veya sigara içerken gösteriyor (00:26:00-00:26:59). Burada sıfır odaklanma, ana karakterin bilgisinin ötesine geçerek izleyiciye ana karakterin özellikleri hakkında bilgi verme işlevini yerine getirir. Kuhn'a göre, sıfır odaklanmaya sahip anlatıcı merci (nullfokalisierende VEI) uzun metrajlı anlatı filmlerinde en sık rastlanan durumdur. Bu durumda, sıfır odaklanmaya sahip anlatıcı merci, bir karakterin bildiğinden daha fazlasını göstermektedir. Bir örnek olarak çoklu bilginin ve görsel anlatı mercinin görsel bir genel görünümünün birleştirildiği havadan yapılan çekimler gösterilebilir (Kuhn, 1972: 133). Burada - Génette'in edebi eserler için iddia ettiği gibi - film her zaman bir odaklanma türü olarak iç odaklanma ile ilişkilendirilemeyeceğini belirtmek gerekir, zira olay örgüsü sırasında odaklanma iç odaklanmadan sıfır odaklanmaya geçebilir ve bu durumda karakterin kendisinin dahi farkında olmadığı düşünceleri ve duyguları görünür hale gelebilir. Benzer bir şey *Wir töten Stella* için de söylenebilir. Filmin sonundaki tuvalet sahnesi buna bir örnektir. İlgili sahnede Anna, Stella'nın ölümünden sonra tuvalete gider ve Stella gibi gizlice gözyaşlarına boğulur (01:25:00-01:26:00). Anna'nın bakış açısından sunulan içsel odaklanmanın aksine, burada görsel anlatıcı merci, karakterin iç dünyasına girmeden olayları nesnel bir şekilde aktaran bir auktorial görsel anlatıcı merci (auktoriale visuelle Erzählinstanz) olarak ortaya çıkar, ki bu merci daha fazla bilgiye sahiptir ancak karakterin tüm bilgisine sahip değildir. Sıfır odaklanmada, görsel-işitsel anlatı merci (audiovisuelle narrative Instanz) yani kamera, olay örgüsündeki ilgili karakterin

bildiğinden daha fazlasını aktarır ve böylece izleyici karakterden daha fazla bilgiye sahip olur (Kuhn, 1972: 129). Anlatıcı, burada karakterin içsel ve dışsal olarak deneyimlediği her şeyi rapor edebilir. Bunlar, anlatıcı tarafından görünür ya da işitilebilir hale getirilen duygu ve düşünceleri/yansımaları içerir. Bu şekilde, *Auktorial görsel anlatıcı merci*, izleyiciye kadın karakterin iç dünyasına onun haberi olmadan bir bakış açısı kazandırmış olur. Bilgi/enformasyon ilişkisi açısından dilsel mercinin odaklanması (sprachliche Erzählinstanz); (ilgili) dilsel anlatı merci ile (ilgili) karakter arasında gerçekleşir (SEI→F). Filmdeki dilsel anlatı mercinin incelenmesi, içsel olarak odaklandığını göstermektedir, bu da film uyarlamasının dilsel anlatı mercinin içsel bir odaklanması (interne Fokalisierung) anlamına göstermektedir. Burada filmdeki dilsel anlatı merci, yaklaşık olarak bir karakterin bildiği kadarını söyler ve bu sayede anlatı da kadın karakterin bakış açısından anlatılmış olur. Filmdeki iç monolog ve ben anlatıcının düşüncelerini aktarması dilsel anlatı mercinin içsel odaklanmasına örnek teşkil etmektedir (00:03:14); (00:28:52). Buradan yola çıkarak, hem edebi kaynağın hem de onun film uyarlamasının içsel olarak odaklandığı söylenebilmektedir, zira anlatılanlar ana karakterin bakış açısından okuyucuya veya izleyiciye sunulmaktadır. Markus Kuhn üç tür *Aurikülizasyon* (Aurikulisierung) arasında ayrım yapar (Kuhn, 1972: 129).

a) Sıfır aurikülizasyon b) İç aurikülizasyon c) Dış aurikülizasyon

Wir töten Stella filmiyle ilgili olarak, kullanılan sesin hikâyede bilinçli olarak algılayan veya duyan bir karaktere tanımlanmadığından burada sıfır aurikülizasyon (Nullaurikularisierung) söz konusudur. Bunun yerine, çoğunlukla ‘dışarıdan’ gelen sesler ve gürültüler duyulmaktadır. Film uyarlamasında bu sesler çoğunlukla gece sahnelerinde ya da gerilimin arttırılmak istendiği sahnelerde kullanılmaktadır (00:41:41-00:42:20). İşitsel öznelliğin çeşitli biçimlerini kapsayan içsel işitselleştirme (interne Aurikularisierung) de bir anlatı merci olarak filmde kullanılır. Örneğin filmde bu, Stella’nın kendini sarı renkli kamyonun önüne atmasında görülmektedir. Burada, araba kornaları ve insan sesleri gibi ortam gürültüleri Stella’nın şiddetli kalp çarpıntıları tarafından bastırılır ve genç kızın içe yönelik subjektif işitsel algısını belirlemek için kalp atışlarının yüksek sesle vuruşu duyulur (00:03:48-00:03:52).

Wolfgang'ın bisikletiyle eve geldiği ve müzik dinlediği sahne dışsal işitselleştirme (externe(n) Aurikalisierung) için örnek gösterilebilir. Bu sahnede, daha önce dışarıdan duyulan rock müzik kısılır ve sadece Wolfgang'un kulaklıklarında çalan şarkı duyulur (01:10:00-01:10:30). Belirtilen örneklerden açıkça anlaşılacağı gibi, işitselleştirme genellikle görsel mercilerden bağımsız olarak belirlenemez ve bu nedenle film anlatısında işitsel unsurların belirlenmesi için gerekli olarak görülür.

İç focalizasyon biçimleri – Öznel kamera

Kuhn'a göre, uzun metrajlı bir anlatı filminde içsel odaklanmanın en açık biçimi, her zaman bilgi ve algı ilişkisinin (fokalizasyon ve okülerizasyon) örtüştüğü ve dolayısıyla içsel olduğu durumda mevcuttur (Kuhn, 1972: 140). Bu, görsel anlatı mercinin bir karakterin nelerin farkında olduğunu ve olayları nasıl algıladığını görselleştirdiği anlamına gelir. Öznel kamera (subjektive Kamera) kullanımı altında örneğin Bakış açısı çekimi (POV) sayılabilir. Burada POV genellikle iki çekimden (A,B) oluşur. Birinci çekim, belirli bir yöne bakan bir figürü gösterir (algılayan özne/bakışın odak noktası). İkinci çekimde ise figürün baktığı yönden aynı anda algıladığı şey (algının nesnesi/nesneleri) gösterilir. Öznel kamera özellikle *Wir töten Stella* filminin el kamerası şeklinde kullanılıyor. Burada çekim (A) Wolfgang'ı belli bir yöne bakarken gösteriyor, çekim (B) ise Stella'nın gelişinin Wolfgang'ın gözünden algılanışını gösteriyor. Filmin buradaki amacı, öznel kamera ve kamera hareketini kullanarak insan algısını daha gerçekçi bir şekilde aktarabilmek (00:08:30-00:08:44). Bu nedenle buarada, kamera ve karakterin eşzamanlı hareketleriyle birlikte belirli bir etkinin yaratıldığı el kamerası efektleri kullanılmıştır.

El kamerası - Ben kamerası filmleri

El kamerası ya da el kamerası efektinin temel özellikleri, kameranin hızlı ve sık hareket etmesinin yanı sıra görüntünün sallanması ya da yalpalamasıdır. Kuhn'a göre el kamerası bir tür öznel kamera biçimidir (Kuhn, 1972: 167). Özellikle gerçeklik algısının sağlanmak istendiği sahnelerde el kamerası kullanılmaktadır. *Wir töten Stella*'nın film uyarlamasında da durum böyledir, el kamerasıyla kaydedilen çekimler aynı zamanda olay örgüsünün çekirdeğini oluşturur. Filmde Wolfgang'ın el

kamerasının telaşlı hareketleri, kameranın onun vücut hareketleriyle senkronize bir şekilde hareket ettirilmesiyle gerçekleştiriliyor. Kameranın bu hareketlerine ek olarak, bir çalılığın ortasında gizli bir kamera izlenimi veren dengesiz bir hışırtının orijinal sesi ekleniyor (01:19:43-01:20:00). Bu şekilde filmde bir yandan kayıt yapan kişinin - bu durumda Wolfgang'ın - öznel algısına gönderme yapılırken diğer yandan da izleyici için bir tür belgesel gerçekliği yaratıyor.

Sıfır okülerleştirme (Nullokularisierung) ile içsel odaklamanın bir başka anlatı merci de filmin birkaç noktasında kullanılan Omuz üstü çekimdir (Over-the-Shoulder-Shot). Omuz üstü çekim, filmde bir karakterin algılamasının aktarılması için kullanılan başka bir geleneksel çekim varyantıdır. Burada bir karakterin omzunun üzerinden yapılan çekimde hem ilgili karakter hem de onun algıladığı şey görülebilmektedir.

Omuz üstü çekim'in en sık rastlanan örneği *Wir töten Stella*'nın film uyarlamasında, özellikle görsel anlatıcı mercinin, yani kameranın, bir karakterin yanından geçerek pencereden dışarı baktığı sahnelerde görülebilir. Bu sahnelerde kamera, Anna'yı uzun çekimde pencerede dururken ve evinin yeşil bahçesine doğru bakarken gösterir (00:02:41);(00:26:21); (00:28:59). Ana karakterin yinelenen bu pencere sahneleri, omuz üstü çekimin en belirgin örneğidir.

İçeriye bakış yoluyla içsel fokalizasyon - İçe dönük bakışın biçimleri

İçsel Okülerizasyon (interne Okularisierung) durumunda, görsel anlatı merci figürle birlikte içeriden dış dünyaya doğru bakar, diğer içsel odaklanma biçimlerinde ise görsel anlatı merci figürün içine bakar Genel olarak, içe bakışı tanımlamak için 'İntrospeksiyon' terimi de kullanılır. Kuhn'a göre bu terim, özellikle bilinçli veya bilinçsiz olarak gerçekleşen zihinsel süreçleri ifade eder. Bilinçli veya bilinçsiz düşünme veya hatırlama, hastalıklı veya sarhoş algı bozuklukları, ona göre böyle zihinsel süreçleri oluşturmaktadır (Kuhn,1972: 149). Bu nedenle, *Wir töten Stella*'nın film uyarlamasında yer alan ben anlatıcının halüsinasyon sekansları, karakterin içsel durumunu yansıtan ve aynı zamanda bir tür iç gözlemi temsil eden zihinsel üstöyküsellerdir (mentale Metadiegesen).

Zihinsel üstöyküseller

Bu sahnelerde, karakter dışarıdan gösterildiği için, karakterin zihinsel durumu herhangi bir iç okülerizasyon (interne Okularisierung) olmaksızın tasvir edilir. Öncesinde ve sonrasında kullanılan otodiegetik dış ses (autodiegetisches Voice-over) karakterin algısal bir rahatsızlığının varsayılabileceğini gösterir. Bu bağlamda Kuhn'a göre, bir sekans bir bütün olarak bir rüyayı, hayali, karakterin halüsinasyonunu temsil edecek şekilde oluşturulduğunda ve dolayısıyla filmsel anlatı dünyasında gerçekten var olan olayları temsil etmediğinde zihinsel üstöyküsel düzlemde yer alır (Kuhn, 1972: 152). Anna'nın zihinsel üstöyküsel düzlemde görüldüğü tasvirler, yani gecenin bir yarısı bir bavul ve palto ile bir merdivene tırmandığı ya da ben anlatıcının kaçmaya çalıştığı ve şeffaf, aşılmaz bir duvara çarptığı sahne, sadece Anna'nın hayal gücünün bir durumudur ve gerçek bir olgu değildir. Çünkü gerçekte (diegetische Wirklichkeit) kadın figür bu esnada yatağında yatmaktadır (00:11:47-00:13:08).

Dış fokalizasyon biçimleri - Voice-over diyalogları ve Voice-over sahneleri

Filmdeki diğer anlatı mercileri dış ses diyaloglarıdır (Voice-Over-Dialogue). Kuhn'a göre dış ses diyaloglarındaki dilsel anlatım görüntüyle bağlantılı değildir (Kuhn, 1972: 164). Bu, dış ses diyaloglarında akustik sahnenin görsel olarak gösterilen düzlem üzerinde üstünlük sağladığı anlamına gelmektedir. Filmin ilgili sahnesinde, Richard'ın karısını şarap mahzenine gönderdiği ve Stella ile ciddi bir konuşma yapma fırsatını değerlendirdiği görülüyor. Bu sırada, görsel anlatı merci Anna'nın şarap mahzenine indiğini, çeşitli şaraplar arasından Richard'ın şarabını seçtiğini ve ardından Richard'a şarabını getirmek üzere mutfığa gittiğini gösterir. Görsel anlatı merci (kamera) bu sahnede Anna'da kalırken, Stella ile Richard arasındaki gergin konuşma dilsel anlatı merci aracılığıyla duyulmaktadır (01:05:45-01:07:20). Dolayısıyla, bu sahnede görsel anlatı merci (VEI) ve dilsel anlatı mercinin (SEI) eşit olmadığı ve hatta akustik sahnenin görsel sahne üzerinde hâkim olduğu söylenebilmektedir. Aynı zamanda bu sahnede bir sıfır odaklanma (Nullfokalisierung) durumu mevcuttur, çünkü Anna, Stella ve Richard ikilisi arasındaki konuşmayı duyamazken izleyici bu konuşmayı duyabilmektedir. Benzer

bir sahne, dış ses biçiminde işitsel-fonetik bir dilsel anlatı merci (audio-phonetische sprachliche Erzählinstanz) ile özellikle Wolfgang'ın tiyatro gösterisinin olduğu gün de görülebilmektedir. Bu sekansta, görsel anlatı merci Anna'yı uzun ve karanlık bir koridorda tek başına yürürken göstermektedir. Bunun ardından gelen sahne ise, bir rahim silüetinin görüldüğü bir duvara odaklanır, bu silüetten ellerin çıkmak istediği ancak duvar tarafından engellendiği gösterilmektedir. Sahnede en dikkat çekici şey, Stella ve Richard'ın fısıldama şeklindeki seslerinin dış ses olarak algılanmasıdır (00:36:15-00:36:50). Böylece burada da dilsel anlatı mercinin, görsel anlatı mercinin üzerinde baskın olduğu söylenebilir, zira arka planda duyulan sesler (Stella ve Richard'ın sesleri) gösterilen ile bağlantılı değildir.

Zaman: Düzen - Geriye doğru anlatımın biçimleri

Kuhn, geriye dönük anlatımı, anlatım süreci içinde aşamalı olarak geriye dönüş yaparak, her bir anlatım bölümünün/sekansın kronolojik olarak devam ettirildiği bir süreç olarak tanımlar (Kuhn, 1972: 204). *Wir töten Stella*'nın film uyarlamasında, genel olarak geriye dönük anlatımın temel yapısı uygulanır, ancak burada her bir anlatım aşaması arasındaki uzun zaman atlamaları dikkat çeker. Hikâye, izleyiciye kronolojik sırayla sunulan dört ana anlatı aşamasına bölünmüştür.

Hikâye'nin dört anlatım bölümleri şu şekildedir:

- a) Stella'nın ev sahibi aileye varışı
- b) Stella'nın fiziksel ve ruhsal değişimi
- c) Stella'nın Richard tarafından istismarı
- d) Stella'nın intiharı ve dramatik sonu

Yukarıda belirtilen tüm anlatım bölümleri, hikâye'nin sonuca ulaştırılmasını sağlayan olayların gelişimi açısından içeriksel/tematik bir yoğunlaşma sağlar. Burada geriye dönük anlatım, dört ayrı aşama arasında mantıksal-tematik bağlantılarla gösterilir ve kronolojik olarak, sahne ve zaman açısından kapsayıcı bir şekilde anlatılır. Ancak, edebi kaynaktan farklı olarak, filmin bazı noktalarında film medyasının zamansal sınırlılığından kaynaklanan zaman atlamaları yapıldığı da fark edilmektedir.

Düzen – Gerilemeler ve Öncelemeler

Kuhn’a göre, düzen’in (Ordnung) temel kategorilerini gerilemeler (Analepse) ve öncelemeler (Prolepse) oluşturur (Kuhn, 1972: 198). Génette’ye göre önceleme, daha sonraki bir olayı önceden anlatmak ya da çağrıştırmak; gerileme ise anlatının ulaştığı zamandan daha sonraki bir zamanda öykü içinde gerçekleşen bir olaydan daha sonra söz etmek anlamına gelir (Génette, 1994: 25). Film biliminde gerileme, *flashback* ya da *geriye dönüş* olarak bildiğimiz şeyi ifade ederken, önceleme *flashforward* ya da ileriye dönük olay’a karşılık gelmektedir.

Wir töten Stella filminde, çerçeve hikâye ile başlayan ve başkarakter Anna’yı anlatırken, düşünürken ve yazarken gösteren ve filmin sonunda tekrar çerçeve hikâyeye bağlanan dışsal gerileme (externe Analepse) söz konusudur. Film uyarlamasında, görsel olarak uygulanan gerileme filmin ana bölümünü oluşturuyor. Burada film, çerçeve hikâyeden başlayarak geriye dönüyor ve ana karakterin anlatma, yazma ve düşünme durumuna nasıl geldiğini anlatıyor. Filmin sonuna doğru - gerileme çerçeve öyküyü yakaladıktan sonra - çerçeve öyküyü biraz daha ileriye götürülüyor ve ana karakterin bulunduğu şimdiki zamana geri dönülüyor. Böylece ev sahibi ailenin aile hayatı ve Stella hakkındaki tüm hikâye - tıpkı uzun öyküde olduğu gibi - filmde de ana karakter tarafından geriye dönük olarak anlatıldıktan sonra, olay örgüsü günümüze dönerek izleyiciyi hikâyenin sonuna hazırlıyor. Bu da gerilemelerin hem film uyarlamasında hem de edebi kaynakta mevcut olduğunu açıkça ortaya koyuyor.

Süre – Zaman yoğunlaştırma, zaman örtüşmesi, zaman genişletme ve zaman atlamaları

Filmlerle ilgili olarak, Kuhn’un da belirttiği gibi, sıkıştırılmış anlatım (zeitraffendes Erzählen) yani zamanın hızlı anlatılması en sık görülen özelliktir ve neredeyse tüm filmlerde zaman kısıtlaması nedeniyle özetleme anlatımı (summarisches Erzählen) kullanılır. Hızlandırılmış anlatımda, anlatma süresi anlatının süresinden kısadır. Film uyarlamalarında eliptik, özetlenmiş anlatım yoluyla hızlandırılır ya da yoğunlaştırılır. Kuhn’a göre zaman atlamaları elipslerden (Ellipse) ayrı düşünülemez, bu yüzden filmlerde genellikle zaman atlamalarıyla

eşzamanlı olarak ortaya çıkarlar, çünkü ona göre zaman atlaması aynı zamanda bir elipsi temsil eder (Kuhn, 1972: 213). Dolayısıyla film uyarlamalarında, orijinal eserdeki daha az önemli olaylar genellikle film yapımcıları tarafından kısaltılır ya da atlanır ve hızlandırılmış bir anlatım tarzı seçilerek özetlenir. *Wir töten Stella* filminde bu durum, Stella'nın ve onun ev sahibi ailesindeki on aylık konaklama süresi gibi tüm olayların özetlenerek anlatılmasında görülüyor. Tıpkı uzun öyküde olduğu gibi, filmde de birçok elips (çıkartma veya zaman atlama) bulunmaktadır ve bu sayede hikâye özetlenerek anlatılır. Bu nedenle, film uyarlamasında kadın karakterin ev işlerinin sürekli tekrarı gibi uzun öyküdeki birçok ayrıntı atlanmış ve sadece olaya ilişkin sahneler filme alınmıştır (Haushofer, 2018: 59).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

***WIR TÖTEN STELLA*'DA VE FİLM UYARLAMASINDA ANNELİK, SORUMLULUK VE ÖZGÜRLEŞME MOTİFLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI**

4.1. *Wir Töten Stella*'daki Kadın Karakterlerinde Eksik Annelik

1970'lerin ortalarında ortaya çıkan kadın hareketinin edebi ilgisi, diğer konuların yanı sıra ebeveyn-çocuk ilişkisine, özellikle de anne-çocuk ilişkisine odaklanmıştır. İlgili araştırma literatürünün odak noktasını ev içi alandaki güç ilişkileri ve çocukların duygusal algıları gibi konular oluşturmuştur (Schmidjell-Hoffmann, 1986: 297). Dolayısıyla Haushofer'in edebi eserleri de karmaşık aile ilişkileri bağlamında ele alınmış ve analiz edilmiştir. Eserleri çoğunlukla, kızlarını ihmal ederek zihinsel ve fiziksel gelişimleri üzerinde olumsuz bir etkiye neden olan yetersiz anne figürlerinin yer aldığı sorunlu bir anne-kız ilişkisini ele alır. Yazarın eserleri, anne-kız arasında karşılıklı bir iletişim eksikliği ile karakterize edilirken, kızlar sürekli olarak annelerinden sevgi ve sıcaklık beklerler. Öte yandan, anne figürleri ise mesafe ve yoklukla karakterize edilir ve kızlarının ihtiyaçları konusunda ilgi göstermezler. Ev kadını olarak işlevleri ve toplumsal olarak öngörülen bu rolü kızlarına aktarma arzuları nedeniyle, anne figürleri kızlarının beklentilerine uymamakta ve dolayısıyla onlara özdeşleşme potansiyeli sunmamaktadırlar.

4.2. *Wir Töten Stella* Uzun Öyküsünde Karakterler Dizisi

Çalışmanın bu bölümünde, Haushofer'in *Wir töten Stella* adlı uzun öyküsünün incelenmesi yapılarak, edebi eserdeki annelik sorunuyla ilgili bir tartışma hedeflenmektedir. Bunun için, ilk olarak, öyküdeki aile yapısına genel bir bakış sunulup, annelik sorusunun cevaplanmasına ışık tutabilecek olan aile üyelerinin ilişkileri daha yakından incelenecektir. Ayrıca bu bölümde, uzun öyküdeki annelik ilişkili metaforlar ve semboller tespit edilecektir. Çalışmanın odağında, anne figürleri üzerinden anneliğin incelenmesi ve bu anneliğin başarısızlığının olası nedenlerinin

araştırılması yer alıyor. Bu nedenle çalışma, annelik sorusunu anne figürleri üzerinden araştırmaya odaklanarak annelerin başarısız olma nedenlerini araştırır.

Aile dizilimi:

Wir töten Stella'daki aile yapısı, ataerkil bir düzene sahip tipik bir orta sınıf ailesini temsil eder. Bu düzen uzun öyküde, cinsiyetlerin kadın ve erkek olarak gözle görülür bir şekilde ayrılmasına ve buna karşılık gelen rol dağılımına dayanır. Ailenin reisi Richard'ın - ben anlatıcının kocası - davranışları, eril mantığın ve duygusuz soğukluğunun hüküm sürdüğü ataerkil düzene karşılık geliyor. Saygın ve başarılı bir avukat olan Richard, dış dünyanın bir temsilcisi olarak, ailenin geçimini sağlayan ve aileyi dış dünyaya karşı temsil etme görevini üstlenen bir koruyucu olarak hareket eder. Ben anlatıcı Anna ise eve hapsedilmiş, evin idaresi ve çocukların yetiştirilmesinden tek başına sorumlu kişiyi temsil etmektedir.

Toplumsal söylemde kadının rolü ve görevleri ev işleri, çocukların bakımı ve iyi ahlaki eğitimi ile ilişkilendirilir. Anna figürü de evi çekip çevirerek ve çocukları Annette ve Richard'ın refahını sağlayarak toplumsal rolüne uygun hareket ediyor. Ev halkının günlük yaşamında ve aile üyeleriyle ilişkilerinde, çocuklar Wolfgang ve Annette'in bile sıkı sıkıya bağlı olduğu kesin kurallar vardır: "Unser Haushalt ist nämlich so beschaffen, daß er einen Eindringling oder selbst einen Gast nicht verträgt" (Haushofer, 2018: 18). Buradan, Stella'nın misafir ailenin evine gelişinin de bir rahatsızlık olarak algılandığı ve bu nedenle ben anlatıcının ondan 'yabancı bir cisim' ya da 'davetsiz misafir' olarak bahsettiği çıkarılabilir. Olay örgüsü ilerledikçe, bu rahatsız edici faktör evden tekrar uzaklaştırılır: "Stella war für uns alle eine Last gewesen, ein Hindernis, das nun endlich aus dem Weg geräumt war" (Haushofer, 2018: 13). Bununla birlikte, aile yapısında iki taraf arasında gizli bir bölünme tespit edilebilir: Richard ve Annette bir grubu, Wolfgang ve Anna ise diğer grubu oluşturuyor. Bu durum, kızı Annette'yi karakteristik özellikleriyle babası Richard'a benzeten ve ona 'onun küçük yansıması' diyen ben anlatıcının sözlerinden de anlaşılıyor: "Die beiden Annette und ihr Vater, sind die geborenen Lockvögel, Fallen, die Gott, oder wer immer, den anderen gestellt hat, den Schweren, Treuen, Phantasie- und Gefühlvollen" (Haushofer, 2018: 19). Öte yandan büyük oğlu

Wolfgang, Anna'nın gururu ve neşesidir ve tüm sevgisini ona yöneltir. Onun iyiliği için Richard'ın ilişkilerini ve Stella'nın Richard tarafından istismar edilmesini acı ve sessizlik içinde kabul ediyor. Çünkü Richard, Wolfgang'ın Anna için ne kadar değerli olduğunu biliyor ve istediği gibi bunu şantaj amacıyla kullanıyor. Anna bunu hikâye şu sözlerle ifade ediyor: "Ich haßte und fürchtete Auftritte mit Richard. Er ist rachsüchtig und grausam in den Strafen, die er für mich ersinnt. Alle diese Strafen haben mit Wolfgang zu tun" (Haushofer, 2018: 42). Ailenin bu şekilde ikiye bölünmüş olması öncesinde var olan bozuk bir aile yapısına işaret etmektedir. Ancak bu bozuk aile yapısına rağmen Anna daima, aile birliğini topluma sağlam olarak göstermeye çalışmaktadır. Bu durum, ana karakterin, birçok kişinin yaptığı gibi toplumsal eleştiriye karşı koruma ya da savunma mekanizması oluşturma ve bu şekilde dış dünyaya güçlü bir aile imajı sunma çabasıyla açıklanabilir. Zira dayanışma, soylu büyük bir ailenin erkekler tarafından belirlenen düzeninin büyük önem verdiği bir şeydir. Erkek egemen söyleme dayanan otorite anlayışı, diplomasiyi ve zorbalığı bir araya getiren ve karısı üzerindeki gücünü kurnazca kullanmayı bilen Richard tarafından temsil ediliyor. Erkek şiddetine ses çıkaramama ve buna koşulsuz olarak boyun eğme, baskıcı ataerkil toplumlarda kadınların en belirleyici özellikleridir. Anna figürü de eserde bu tür bir davranış sergiliyor. Kocasının pek çok suçu karşısında sessiz kalmayı ve sorunlardan ve dolayısıyla Richard'dan kaçınmak için ev kadını rolüne çekilmeyi tercih ediyor. Ben anlatıcı, etrafındaki insanları çok iyi analiz edebilecek iyi bir gözlem yeteneğine sahip olmasına rağmen, Wolfgang için sessiz kalmak zorunda olduğundan dolayı acı çeker ve kendine Stella'nın ölümünde suç ortağı olduğunu itiraf eder.

Anna

Hikâye, ben anlatıcının pencerede durarak bahçeye bakmasıyla başlar. Bu sırada Richard çocuklarla birlikte hafta sonu için şehir dışına çıkmıştır ve anlatıcının yaşananları yazıya dökmesi ve sindirmesi için önünde iki gün vardır. En büyük endişesi, dıştan çekici görünen ancak gerçekte yüzünün ardında narsist, sadakatsiz ve sevgisiz bir adam olan eşi Richard'tır. Richard'la ilişkisi yalanlar üzerine kurulu olan Anna, dış dünyaya mutlu, orta sınıf bir aile imajı çizmeye çalışsa da Stella'nın ölümünden sonra daha şiddetli hissettiği ağır depresyon ve travmadan muzdariptir.

Kadın kahraman içinde bulunduğu vahim durumdan kaçış yolunu ev işlerine yönelmekte ve kendi iç dünyasına çekilmekte görür: “Ja, ich klammere mich an diese Ordnung, an die regelmäßigen Mahlzeiten, die täglich wiederkehrende Arbeit, die Besuche und Spaziergänge. Ich liebe diese Ordnung, die es mir möglich macht zu leben” (Haushofer, 2018: 24). Ben anlatıcı, hiçbir direnç göstermeden, kendisine yabancı ve hatta tehditkâr gelen kocasının baskıcı dünyasından uzaklaşarak kendi iç dünyasına ve ev kadını rolüne çekilir. İç dünyasına çekilmeyi öncelikle yazarak başarır. Bu şekilde Stella’nın ölümünün neden olduğu çaresizlik duygusuyla yüzleşmeyi ve eski sakin hayatına geri dönmeyi umar: “Ich muß über sie schreiben, ehe ich anfangen werde, sie zu vergessen. Denn ich werde sie vergessen müssen, wenn ich mein altes ruhiges Leben wieder aufnehmen will” (Haushofer, 2018: 9). Ben anlatıcı yazma eylemi esnasında, odasının penceresinden zaman zaman bahçenin canlı ihtişamını gözlemliyor ve yavru bir kuşun hayatta kalma mücadelesini takip ediyor. Kendisini ve çevresindeki insanları son derece iyi bir gözle analiz edebilmesine rağmen, başına gelen olayların üzerinde durmamayı tercih ediyor. Yapabildiği tek şey duyarsızlığını ve sessizliğini kendine itiraf etmesidir: “Mein Gesetz war die Unantastbarkeit des Lebens, und ich habe meine Grenze überschritten, indem ich ruhig und gedankenlos zuließ, daß Stellas Leben vor meinen Augen vernichtet wurde” (Haushofer, 2018: 27). Olaylar ben anlatıcının bakış açısıyla okura aktarıldığı için hikâyede kadın karakterin görünümüne dair herhangi bir detay verilmemektedir. Ancak hikâyenin akışı içinde anlaşıldığı üzere Richard’ın Anna’da sevdiği şey Anna’nın dış görünüşü ya da karakteristik özellikleri değil, ona sahip olma düşüncesidir: “Weil du mir gehörst” (Haushofer, 2018: 33).

Luisse

Luisse, Stella’nın annesidir. Hikâyede yalnız bir kadın ve çoğunlukla genç erkeklerle olan ilişkileri üzerinden anlatılır. Ben anlatıcının eski bir okul arkadaşıdır ve ondan on dokuz yaşındaki kızını bir süreliğine evine misafir olarak almasını ister. Anna ise Luisse’yi kızının mirası peşinde koşan cimri, entrikacı ve kötü niyetli biri olarak tanımlanır (Haushofer, 2018: 17). Bu sebeple hikâyede Stella, Luisse’nin varlığını tehdit eden bir engeli temsil ettiği de söylenebilir. Luisse, satın aldığı sevgilileriyle gezilere çıkmasını sağlayan bağımsızlığı da çok sevmektedir. Ben

anlatıcı Luise’yi okul günlerinde pek çok yaramazlığa neden olan ve şimdi kızını okul arkadaşı Anna’ya kakalamaya çalışan hafifmeşrepli ve açgözlü bir anne olarak da tanımlanmaktadır. Bu yüzden Stella’yı entrikalarından uzak tutmak umuduyla daha öncesinde onu sekiz yıl boyunca bir manastır okuluna göndermiş ve artık kız arkadaşları, köpekleri ve sevgililerinin yanında ihtiyaç duymadığına inanmıştır (Haushofer, 2018: 18).

Wolfgang

Wolfgang, kadın kahramanın büyük oğludur ve onun açısından saygılı ve düşünceli olarak tanımlanır (Haushofer, 2018: 31). Anna’nın bir sureti olarak ona anlatıda özel bir konum atfedilir. Zira Wolfgang annesi için iki farklı şekilde sevgi işlevi görür: Wolfgang hem anlatıcının eşinin sağlayamadığı evlilikteki sevgi hissini yerine getirmektedir, hem de anlatıcının çocukluğunda eksik kalan baba şefkatinin yerini almaktadır. Babasıyla iletişim kurmaktan kaçınan Wolfgang, ailede babasını huzursuz edebilecek tek kişidir. Wolfgang aynı zamanda ebeveynlerinin yaptıklarını gören ve Stella’nın yaşadığı dehşete net bir tepki gösteren bu hikâyedeki tek kişidir: “Er gehört zu den Leuten, die sich keine Illusionen machen und die Konsequenzen ziehen” (Haushofer, 2018: 9). Aileden ayrılma ve yatılı okula gitme arzusu, Stella’nın ölümünden her iki ebeveynini de sorumlu tuttuğunu gösterir. Ben anlatıcı, oğlu Wolfgang’ın güvenini kaybetmekten duyduğu üzüntüyü şu sözlerle itiraf eder: “Die Zeit der kindlichen Zärtlichkeit und des Vertrauens ist vorüber. Wolfgang verabscheut seinen Vater und verachtet mich wegen meiner Feigheit” (Haushofer, 2018: 15). Hikâyenin başlangıcında anlatılan, Wolfgang ile annesine arasındaki samimi ilişki, anlatıcı kadının pasifliği ve sahte mutlu aile imajı yüzünden bozulur ve bu durum anne ile oğul arasında bir kopuşa neden olur.

Stella

Hikâyenin başkahramanı, annesinin isteği üzerine on aylık bir ticaret kursuna katılmak üzere tanıdıkları bir aile tarafından misafir edilen on dokuz yaşındaki Stella’dır. Ancak bu evde yaşananlar olaylar, kurtuluşu intiharında gören genç ve çaresiz kızın trajik sonucuyla sonuçlanır. Stella, ben anlatıcı tarafından yatılı okulda geçirdiği yıllar nedeniyle utangaç görünen, uzun boylu, güzel ve güçlü yapılı bir kız

olarak tanımlanır. Ağırbaşlı yapısı nedeniyle de anlatıcıya, hâlâ çocuk kalmış yetişkin bir kadın izlenimi verir:

“Sie konnte mit Tieren und Pflanzen umgehen, verrichtete gern grobe Arbeiten und strickte aus grauer derber Wolle Jacken und Socken für irgendwelche arme Leute. Diese ziemlich unförmigen Dinger schickte sie dann an ihr altes Kloster” (Haushofer, 2018: 21).

Ben anlatıcının açıklamalarından, Stella’nın gelişinin bir rahatsızlık olarak algılandığı açıkça görülüyor. Örneğin Richard ve Anna kendilerini Stella ile sohbet etmek zorunda hissediyorlar ve çocuklar da anlatıcının deyimiyle evde ‘davetsiz bir misafir’ olmasından hoşnut değiller: “In den ersten Wochen ihres Hierseins war Stella für uns alle eine arge Störung” (Haushofer, 2018: 20). Ev sahibi ailenin Stella’ya karşı takındığı ötekileştirici tavrın aynısı Stella’nın annesinde de gözlemlenebilmektedir. Bu durumu Stella’nın küçük yaşta annesi tarafından yatılı bir okula gönderilmiş olması da doğrular nitelikte. Anne-kız arasında genç kızın hayatını daha sonra önemli ölçüde etkileyecek bir ilişki vardır. Stella, başlangıçta ona ilgi duymadığı düşünülen ben anlatıcının eşi Richard’ın kurbanı olur. Richard’ın oyunculuk yeteneği ve Stella’nın ona olan zaafı sayesinde, Stella’yı baştan çıkarmayı başarır. Ancak Richard’ın Stella’dan sıkılıp onu terk etmesi fazla uzun sürmez. Anlatıcı kadın bunu şu sözlerle ifade eder: “Denn solange Stellas junger Körper ihn reizte, würde er sie nicht aufgeben, war aber die Zeit seiner Leidenschaft vorüber, würde nichts ihn hindern, sie fallen zu lassen” (Haushofer, 2018: 42).

Çalışmanın bir önceki bölümünde aile üyeleri tanıtılıp birbirleriyle olan ilişkileri incelendikten sonra, çalışmanın bu bölümünde kadın figürler annelik konusu bağlamında ele alınacaktır. Aynı zamanda, bu anneliği gösteren sembolik araçlar da araştırılacaktır.

4.3. *Wir Töten Stella* Uzun Öyküsünde Anneliğin Temsili

Anna figüründe annelik

Başkarakter Anna’nın annelik rolünün incelenmesi, bu rolün farklı düzeylerde gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Çalışmanın önceki bölümünde bahsedilen baba-kız ve anne-oğul ilişkisi nedeniyle, annelik Anna figüründe farklı şekillerde

deneyimlenmektedir. Anna'nın kızı Annette ve oğlu Wolfgang'a karşı davranışlarına bakıldığında, annelik rolünü yerine getirme biçiminde büyük farklılıklar gözlemlenebilmekte. Ben anlatıcının tasvirlerinden, kızı ile arasındaki ilişkinin oğluna kıyasla mesafe, soğukluk ve duyarsızlık üzerine kurulu olduğu anlaşıyor. Bu durum, ben anlatıcının Annette'ye ilişkin betimlemelerinde, öykünün başından sonuna kadar devam eden olumsuz tonlamadan fark edilebilmektedir. Ana karakter kızına karşı sadece günlük annelik faaliyetleriyle yerine getiriyor ve ona sadece asgari sevgi ve şefkat gösteriyor: "Ich kaufte Blumen, ging pflichtschuldig mit Annette spazieren, (...), ärgerte mich über Annette, die in der Schule faul und schlampig war" (Haushofer, 2018: 22). Çünkü Anna, Annette'nin sağlıklı, sorunsuz bir çocuk ve Richard'ın kopyası olarak dilediği her şeyi başaracağına ve bu nedenle annesinin yardımına muhtaç olmadığına inanmaktadır (Haushofer, 2018: 19). Ona göre Annette asla ulaşamayacağı hayallerin peşinden koşmayacaktır. Ben anlatıcı, Annette'nin, kızıyla gurur duyan ve onu iyi bir oyun arkadaşı olarak gören Richard tarafından sevildiğinin ve korunduğunun da farkındadır: "Richard ist stolz auf diese Tochter, aber im Grunde weiß er genau, wer sie ist, ein gutgelaunter Spielgeselle, solange er allen ihren Launen nachgibt" (Haushofer, 2018: 19). Annette de babasından çok memnundur: "Seine Nähe steigert ihre Lebhaftigkeit bis zum Übermut, und Richards Wohlgefallen an ihr war nicht zu übersehen" (Haushofer, 2018: 43). Anna'nın küçük Annette ile olan ilişki daha çok zorlamaya dayalı ve yapmacıktır. Ben anlatıcı bunu şu sözleriyle kendine itiraf eder: "Was die kleine Annette betrifft, so müßte ich sie wohl instinktiv lieben, wenn sie nicht so sehr ihrem Vater gliche" (Haushofer, 2018: 19). Gördüğü gibi Anna, Richard ile yaşadığı olumsuz tecrübeleri kızına yansıtıyor, bu yüzden de kızının şefkatli dokunuşlarını sırnaşık ve rahatsız edici olarak algılıyor. Bu durum, küçük Annette'nin annesini küçük öpücüklerle şaşırtmaya çalıştığı anlar için de geçerlidir. Başkahraman kızının ilgisini umursamaz bir tavırla karşılıyor ve bunların arkasında büyük bir anlam aranmamasının gerektiğini söylüyor:

"Es ist angenehm von Annette geküßt zu werden, auch wenn ich weiß, daß sie ihren Vater, die Milchfrau, den Doktor und den Hund von nebenan ebenso leidenschaftlich abküßt wie mich zuweilen. Ihre Küsse sind nur eine plötzliche

Aufwallung und bedeuten nichts, sie sind vollkommen unverbindlich und im nächsten Moment vergessen” (Haushofer, 2018: 44-45).

Annette de, annesinin onu reddettiğini fark ediyor olmalı ki, çareyi Richard ve daha sonra gelen misafir kız Stella ile bağ kurmakta arıyor. Her annede var olan içgüdüsel annelik duygusu, Anna’nın kızına olan sevgisinde mevcut değildir. Yukarıda da belirtildiği gibi Anna, kızına karşı mesafeli tavrını Annette’nin babası Richard’a olan benzerliğiyle gerekçelendirir ve Richard’dan uzak durmaya çalıştığı gibi ona benzeyen kızından da uzak durmaya çalışır. Bu noktada, Anna’nın annelik rolündeki eksikliklerinin olduğunu ve bunların tamamen Anna’nın kendi hayal dünyasının bir sonucu olduğunu belirtmekte yarar var. Her ne kadar Anna, Annette’nin babasına benzemesinde bir suçu olmadığını kabul etse de, Annette’ye karşı olumsuz tavrından kaçamaz ve bunu şu sözlerle ifade eder: “Es ist nicht ihre Schuld, dass mich ihr Anblick manchmal mit Entsetzen erfüllt” (Haushofer, 2018: 19). Zamanının çoğunu ise Anna, akşamları masada birlikte kitap okuyarak ve İlias’ı çevirerek saatler geçirdiği oğlu Wolfgang’a ayırır. Çünkü Wolfgang ile paylaştığı anlar onu sonsuz bir mutlulukla kaplamaktadır. Başkahraman, Wolfgang’dan aldığı ve onu hayata bağlayan sevgiyi her fırsatta arıyor. Çünkü yukarıda da belirtildiği gibi, Wolfgang, Richard’la olan evlilikteki eksik sevginin yerine geçmekte ve bu konudaki boşluğu doldurmaktadır. Aynı şekilde anlatıcı baba sevgisini de Wolfgang’ın şefkatiyle karşılayabilmektedir:

“Es gibt Augenblicke, in denen plötzlich die Rollen vertauscht sind und ich zu einem törichten Kind werde, während seine dunkelgrauen Augen mild und nachsichtig auf mir ruhen, wie die Augen eines Vaters. Unter seiner Fügsamkeit und seinem äußeren Gehorsam verbirgt sich etwas ganz anderes” (Haushofer, 2018: 31).

Ben anlatıcının yukarıdaki ifadelerinden, Wolfgang’a karşı annelik rolünü yerine getiremediği açıkça görülmektedir. Çünkü Anna burada oğluya rolleri değiştirerek, sadece annesini değil, babasını da soğuk ve mesafeli görünümüyle güvensiz hale getirebilen on beş yaşındaki oğluna karşı bir anne olarak otoritesini kaybetmektedir. Annesinin Wolfgang’a olan özel sevgisi ve yoğun anlatımı, okuyucuya anne ve oğul arasında ensest bir ilişki olduğu izlenimini de vermekte. Ben

anlatıcının oğlunun görüntüsüne ilişkin ayrıntılı tasvirleri bu varsayımı destekler nitelikte:

“Eine Zeitlang konzentrierte sich mein ganzes Gefühl auf Wolfgang. Ich wurde eine närrische Mutter und erkannte es bald selbst. Dann fing ich an, mich streng zu kontrollieren. Niemand weiß, wie oft ich die schon halb erhobene Hand zurückzog, die sich danach sehnte, sein Haar und seine Stirn zu berühren. Niemand weiß, wie oft ich, vor der Tür des Kinderzimmers stehend, mich lautlos abwandte und zurück in mein Zimmer ging. Ich habe mich verschlossen, gegen den Duft seiner Haut, gegen seine Stimme und die Verlockung der schwarzen Wimpern über gerundeten Wangen” (Haushofer, 2018: 33-34).

Ana karakterin, Wolfgang’ı gördüğünde hissettiği fiziksel yakınlık ve şefkat arzusundan, onun tarafından reddedilme korkusuyla kaçınıyor: “Wie immer, wenn ich ihn beim Lesen beobachtete, hatte ich das Verlangen, ihn zu streicheln. Ich tat es aber nicht, denn wer weiß, ob er es gemocht hätte” (Haushofer, 2018: 36). Yukarıdaki örneklerden de açıkça anlaşıldığı gibi, Anna, annelik vasfını yerine getiremiyor, zira küçük kızından esirgediği sevgi miktarını oğlunda abartıyor. Böylelikle Anna, kızına ve oğluna karşı annelik rolüyle bağlantılı olarak iki farklı davranış biçimi sergilemektedir. Kızı Annette’nin aksine, oğlu Wolfgang’a karşı aşırı sevgi ve şefkat gösteriyor, bu yüzden de kendini aptal bir anne olarak görerek kendini sürekli bu konuda kontrol etmeye çalışıyor. Dolayısıyla burada ben anlatıcının, bir anne olarak çocukları arasındaki dengeyi sağlayamadığını söylemek doğru olacaktır.

Ancak ben anlatıcı, geçmişe ve çocuklarının doğumuna ilişkin anılarında, çocuklarına karşı farklı davranışının nedenini ortaya koymaktadır. Annette ve Wolfgang’ın doğum anıları ve bunlarla ilişkili farklı deneyimleri ben anlatıcının çocuklarına karşı farklı davranışlarında belirleyici olmuştur. Burada Anna, Wolfgang’ın doğumunda verdiği savaşı ve oğlunu kaybetme korkusunu kötü anılarla ilişkilendirirken, küçük kızı Annette’de ise rahat ve zahmetsiz bir doğum geçirdiğini açıklıyor: “Vielleicht hänge ich zu sehr an diesem Kind, weil ich es in ungezählten Kriegstagen und -nächten in den Keller geschleppt habe, eng an mich gepreßt, um ihm die nötige Wärme zu geben, nichts in mir als den Gedanken, diesen kleinen

Lebenskeim zu retten” (Haushofer, 2018: 44). Anna’nın bu ifadesi Wolfgang’la arasındaki yakın bağı ve onu neden bu şekilde korumak istediğı açıklıyor:

“Wie leicht war dagegen alles mit Annette, die Geburt in einer sauberen ruhigen Klinik, das Stillen bei guter Ernährung, alles so mühelos und fast nebenbei, als hätte man sich eine kleine Katze angeschafft, die anfang, durch die Zimmer zu krabbeln und bald eigenen auf Beinen stand. Annette hätte ebensogut das Kind einer Bekannten sein können, das zu Besuch bei mir war, ein Kind, dem man zu essen gibt, das man badet und kämmt, dem man weiße Söckchen anzieht und an dessen gesunden jungen Duft man sich leise erwärmt” (Haushofer, 2018: 44).

Wolfgang’ın hiçbir zaman kolay bir hayatı olmadı ve hayatı boyunca sorunlarla mücadele etmek zorunda kaldı. Annette ise ben anlatıcının bir kedi yavrusuyla ilgilenmeye benzettiğı bakımı kolay bir çocuktur. Savaşın zor koşulları ve Anna’nın bununla bağlantılı umutsuz durumu kadın figürünün bilinçaltına yerleşmiş ve bu da Wolfgang’a karşı davranışlarında büyük ölçüde belirleyici olmuştur. Anne ve oğulun bu dönemde birbirlerine karşı geliştirdikleri fiziksel yakınlık ve güven duygusu, ona göre oğluyla arasında ömür boyu sürecektir duygusal bağın temel nedenidir. Buradan yola çıkarak, Anna’nın Annette’ye karşı mesafeli tutumunun nedeninin de bu olduğı söylenebilir. Çünkü Annette’nin doğumunda Wolfgang’ın aksine her şey hızlı ve sorunsuz ilerlediğinden dolayı, Anna, kızına karşı içgüdüsel annelik duygusunu geliştirememiştir. Anna’nın annelik rolü, çocukları Annette ve Wolfgang üzerinden incelendikten sonra, şimdi de esere ismini veren Stella’ya odaklanılacak ve Anna’nın anneliğı, üvey kızı Stella ile ilgili olarak daha ayrıntılı incelenecektir. Anna, Stella’nın biyolojik annesi olmadığı için, annelik terimi bu bağlamda ele alınacak ve oluşabilecek bir karışıklığı önlemek adına ‘koruyucu anne’ terimi kullanılacaktır.

Okuyucu, Anna’nın anlatımlarından Stella ile arasındaki ilişki hakkında bilgi sahibi oluyor ve eserin birçok noktasında bu ilişki üvey kızına karşı soğuk ve mesafeli davranışları üzerinden gösteriliyor. Her ne kadar Anna, Stella ile ilgilendiğı izlenimini verse de, hikâyenin devamında bunun böyle olmadığı olduğı anlaşılıyor: “Ich hatte versucht, das Fremdenzimmer, in dem Stella wohnen sollte, ein wenig seiner jungen Bewohnerin anzupassen, hatte ein paar Nippes hineingestellt, wie junge Mädchen sie gern haben, und die dunklen Möbel mit Spitzendecken belegt”

(Haushofer, 2018: 20). Anlatıcı kadın, kısa bir süre sonra Stella'yı rahat ettirme çabalarından vazgeçerek gerçek kimliğine geri dönüyor. Çünkü gerçekte, Anna ve diğer aile üyeleri Stella'yı - yukarıda da belirtildiği gibi - bir rahatsızlık olarak algılıyorlar. Ben anlatıcının Stella'ya karşı mesafeli ve umursamaz davranması şu sözlerinden anlaşılıyor: "Stella war nicht mein Kind, mochte sie tun und lassen, was ihr gefiel. Ich sagte ihr irgendetwas von kaltem Abendessen und tauchte zurück in die Welt Trojas" (Haushofer, 2018: 30). Anna, Stella ile iletişim kurmaktan daima kaçınırdı, çünkü Stella'nın ona yaklaşmak için yaptığı girişimleri de reddederek çaresiz kızın ona açılmasına izin vermezdi. Böylelikle Anna, Stella'nın kendisine ulaşmasını engelleyen bir tür duvar örüyordu: "Ich fühlte ehrlichen Kummer bei dem Anblick ihres schönen Gesichtes, das von einem wilden, stummen Schmerz besessen war, aber ich wünschte nicht, die Wand zu durchbrechen, die mich von diesem Schmerz noch trennte" (Haushofer, 2018: 49). Ben anlatıcı bu umursamaz tavrının nedenini, oğlu Wolfgang'la ilişkisini sürdürmek istediğini ve bu ilişkinin Stella ya da başka biri tarafından bozulmasını istemediğiyle açıklıyor. Çünkü Stella'ya karşı işlenen suçla ilgili gerçeğe yüzleşmek, sözde mutlu aile imajının ve dolayısıyla Wolfgang ile olan ilişkinin bozulmasına yol açacaktı. Anna'nın Stella'ya karşı kayıtsızlığı, genç kızı eşinin saldırılarından korumayıp ve hatta bilinçli olarak onun ellerine teslim etmesiyle daha da kötü bir hal alıyor. Bu da anlatıcının annelik duygusuyla hareket etmediğini gösteriyor:

"Ich hätte wissen müssen, daß es für Richard keine Grenzen gibt, daß er nichts respektiert und daß ein großes, einfaches Kind eine sehr reizvolle Abwechslung sein kann für einen Mann, der von jeder Art von Liebe übersättigt ist. Man darf das Lamm nicht in die Höhle des Wolfes bringen, und genau das hab' ich getan" (Haushofer, 2018: 27).

Ben anlatıcı, Stella'ya aile üyelerinin birbirleriyle ilişkilerinde gözettikleri oyun kurallarını açıklamıyor ve sorumlu bir koruyucu anneden beklendiği gibi ona herhangi bir sınır koymuyor. Bunun yerine, Stella'yı evde geçerli olan oyun kurallarını öğrenememekle suçluyor ve böylece Stella'yı kendi çöküşünden sorumlu tutuyor. Ancak raporunun sonunda ben anlatıcı, savunmasız ve deneyimsiz bir kıza karşı sorumsuzca davrandığını fark ediyor ve Stella'nın ölümünde kendisini de suçlu görüyor. Anna'nın pasifliği ve sessiz kalışı koruyucu bir annenin özellikleriyle

bağdaşmıyor. Anna da, Stella'yı kendi çocuğu gibi görmesi ve Richard'ın ona zarar vermesini engellemesi gerektiğinin farkında. Ancak bunun aksine sessiz kalıp, genç ve tecrübesiz olan Stella'nın gözünün önünde yok oluşunu izliyor. Ben anlatıcının Stella'ya karşı bu kayıtsız tutumu şu sözlerinden anlaşıyor: "Stellas Schluchzen in der Nacht hatte mich eigentlich nicht gerührt, mich nur angewidert und in Verwirrung versetzt. Daß der junge Kaktus eingegangen war, machte mir echten Kummer" (Haushofer, 2018: 40). Ben anlatıcının özellikle Stella'nın ölümünün ardından verdiği tepkiler annelik duygusuyla bağdaşmadığını açıkça ortaya koyuyor. Bunlar onun gerçek duyguları mıdır bilinmez, ancak ben anlatıcının ifadelerindeki soğukkanlılık ve vurdumduymazlık net bir şekilde görülebilmektedir:

"Stella war tot, und große Erleichterung überfiel mich. Nie wieder mußte ich mir den Kopf darüber zerbrechen, was ich ihr sagen sollte, nie wieder würde ich ihr bleiches, zerstörtes Gesicht sehen. Stella war tot, und ich konnte zurückkehren in mein altes Leben mit Wolfgang, dem Garten und der guten täglichen Ordnung. Die Erleichterung war so stark, daß ich leise zu lachen begann" (Haushofer, 2018: 55).

Bir aile yakını ve iki çocuk annesi olarak Anna'nın Stella ile ilgilenmesi gerekirdi. Ancak o bunu yapmadı ve eşi Richard'a, yeni ve göz alıcı kıyafetlerle, kendine güvenen ve yetişkin bir Stella sunarak Stella'nın yavaş yavaş sonunu getirdi. Böylece eski okul arkadaşı tarafından kendisine emanet edilen genç bir kıza karşı da sorumsuzca davranmış oldu.

Luise figüründe annelik

Anlatısının başında ana karakter Stella'nın biyolojik annesinden bahsediyor ve onu kızını ihmal etmekle suçluyor: "Von einer leichtfertigen und habgierigen Mutter war sie schon als Kind in ein Internat gesteckt worden" (Haushofer, 2018: 11). Ben anlatıcının perspektifinden Luise, okuyucuya, sadece para ve genç erkeklerle ilgilenen, bekâr ve özgür bir kadın olarak sunuluyor. Hikâyede Luise, bağımsız ve özgür bir yaşam sürebilmek için kızını evden uzak tutup, zamanını kendisinden genç erkeklerle seyahat ederek geçiriyor (Haushofer, 2018: 10).

Ben anlatıcının açıklamalarından Stella'nın annesiyle sorunlu bir ilişkisi olduğu görülüyor. Anne ve kızın yatılı okul döneminde ayrı kalmaları, aralarındaki

ilişkilerinin daha da zayıflamasına sebep gösterilebilir. Aralarındaki zayıf ilişki, Stella'nın ben anlatıcının evine taşınmasından sonra anne-kızın birbirleriyle hiçbir iletişim kurmamalarında da kendini belli ediyor. Özellikle de Stella, Richard tarafından istismar edilip terk edildiğinde karşısında dertleşebileceği bir anne bulamaz. Aynı şekilde koruyucu anne Anna ile yakınlaşma çabası da başarısız olunca, Stella artık dış dünyadan tamamen uzaklaşarak sorunlarıyla tek başına başa çıkmaya çalışır. Cenazesindeki az sayıdaki çelenk de Stella'nın kimsesinin olmadığını doğrular nitelikte: “Es waren übrigens nicht viele Kränze, denn Stella hatte in dieser Stadt nur uns und ein paar Schulfreundinnen” (Haushofer, 2018: 13). Luise, kızıyla olan bu sınırlı iletişimi nedeniyle, kızının neleri yapıp yapamayacağı konusunda bir fikre sahip değildir. Dolayısıyla Luise'nin kızının bir kazaya karıştığı yönündeki saçma düşüncesi de bundan kaynaklanmaktadır. Bunun aksine, kızını dikkatsiz davranmakla suçluyor ve Stella'nın onun ölümüne yol açabilecek sorunlarının olabileceğine inanmıyor (Haushofer, 2018: 14). Luise'nin Stella'ya karşı sorumsuzluğu, kızının cenazesine geç gelmesiyle de gözler önüne seriliyor: “Denn sie war verreist und niemand in der Provinz wusste, wohin sie geflogen war” (...) und “Richard hatte bereits die Beisetzungsangelegenheiten ohne Luise erledigt” (Haushofer, 2018: 12). Luise'yi yas tutan anne rolünde bile ciddiye almak zordu, çünkü herkes Stella'nın ölümünün ona dezavantajdan çok avantaj getirdiğinin farkındaydı. Ben anlatıcının açıkça belirttiği gibi, Stella'nın ölümü Luise için tam zamanında gelmişti. Çünkü kızı artık ona ayak bağı değildi ve bu nedenle de ondan annelik görevleri beklenemezdi: “Nun, da Stellas Erbteil, die Apotheke, an sie fällt, kann sie ihren Magister heiraten, der sie ohne diese Morgengabe nie genommen hätte” (Haushofer, 2018: 13). Ben anlatıcı, eserde Stella'nın babası hakkında detaylı bilgi vermiyor. Okuyucunun Stella'nın babası hakkında öğrendiği tek şey ise, mirasını (Eczaneyi) kızına bıraktığı ve Luise'yi sadece servetin lehtarı yaptığıdır. Anlatıcının anlatımlarından, Stella'nın babasının muhtemelen Luise ile olan ilişkisinden pişmanlık duyduğunu ve kısa sürede hazırlanan bir vasiyetname ile kızını eşine karşı korumak istediği anlaşılıyor (Haushofer, 2018: 17). Bu durum, Luise'nin kocasının da Luise'nin anneliğine dair çekinceleri olduğunu ve bu nedenle kızını korumaya çalıştığını düşündürmektedir.

Anna ve Luise anne figürlerinin paralelliği

Anne figürlerinin karşılaştırılması, Anna ve Luise arasında bir paralellik olduğunu ortaya koyuyor. Luise ve Anna, Luise'nin bekâr bir anne olarak bağımsızlığı ve Anna'nın bir ev kadını olarak eşine bağımlılığından kaynaklanan eş ve anne olarak farklı sosyal roller üstlenmeler de, Stella'nın kaderini önemli ölçüde etkileyecek olan annelik görevlerinde benzerlikler olduğu söylenebilir. Luise kızını umursamazken, Anna, Stella'nın dibe çöküşünü aktif bir şekilde izliyor ve sessiz kalıyor. Bu sırada Luise'yi olanlar hakkında bilgilendirmeyi ya da en azından Stella'ya yardımda bulunmayı dahi düşünmüyor. Wolfgang'ı kaybetme korkusu ve Richard'ın verdiği cezalar, ben anlatıcının suçluluk duygusundan arınmak için kendine söylediği bahanelerdir: “Er würde mich unerbittlich bestrafen, mich und Wolfgang, der doch ganz unschuldig war. Stella war nicht mein Kind. Es war ihr auch nicht zu helfen. Nichts, was ich tat, konnte ihr noch helfen” (Haushofer, 2018: 51).

Tam da bu noktada Anna ve Luise arasındaki paralellik ortaya çıkıyor. Çünkü her iki anne figürü de Stella'ya karşı sorumsuzca davranıyor. Anna, nasıl kendi öz kızı Annette'yi ihmal ettiğiyse, şimdi de aynı şekilde üvey kızı Stella'yı ihmal ediyor. Elbette Anna'nın üvey kızına karşı bir annelik görevi üstlenmesi beklenemez, ancak kendisine emanet edilen bir çocuğu korumak her insanın görevidir. Dolayısıyla burada da ben anlatıcının kendisine itiraf ettiği gibi bir ihanetten de söz edebiliriz. İlginç olan, Luise'nin bu süreçte ya daha sonra, kendi anneliğini hiç sorgulamaması ya da en azından neyi yanlış yapmış olabileceğini düşünmemesi. Böylece her iki anne de Stella'yı suçlayarak kendi yanlış davranışlarının sorumluluğunu hafifletmeye ve günahlarından arınmaya çalışıyorlar.

Stella figüründe annelik

Stella'nın hamileliğinin sonlandırılmasının sembolik anlamı

Stella'nın kürtajı hikâyede ayrıntılı olarak anlatılmadığından, okuyucu bunu ilk okumada pek fark etmez ve ancak olay örgüsü ilerledikçe anlaşılır hale gelir. Ben anlatıcının betimlemelerinden kürtaj işleminin Stella'nın iradesi dışında gerçekleştiği anlaşılmaktadır, zira Richard, Stella'yı kürtajı gerçekleştiren ve kendisinin de

tanıdığı Doktor W. adında tanınmış bir jinekoloğa götürür. Ben anlatıcı ve Stella onunla bir kafede rastlaştıklarında, Stella'nın durumu daha da kötüleşir, çünkü genç kız muhtemelen kürtajı henüz tam olarak kabullenmemiştir. Stella'nın çocuğunu doğurmak isteyip istemediği hikâyede ayrıntılı olarak anlatılmıyor, ancak Stella'nın bu durum neticesinde oldukça çok acı çektiği ortada. Burada Richard'ın temsil ettiği erkek tarafından belirlenmiş düzen açığa çıkıyor. Stella'nın yarıda kalan annelik deneyimi, Richard'a karşı Stella'nın teslimiyetini gösteriyor. Stella, Richard ve cezalarından korktuğu için anneliğini sonlandırıyor ve böylelikle gelecekteki annelik ve aile olabilme hayalinden vazgeçiyor: “Und ich wußte auch, daß sie ihm völlig ergeben und hörig war und sich eher totschiagen lassen als ihn verraten würde” (Haushofer, 2018: 42). Burada, Stella gibi Richard'ın kötülüğünü sessizce kabul eden Anna ile bir paralellik ortaya çıkmaktadır. Her iki kadın da Richard'ın ve erkek egemen toplumsal düzenin kurbanıdır. Bu eril düzen, kadınları annelik sevincinden mahrum bırakarak onlara anneliği kendi bedenlerinde zorlu bir mücadele olarak algılamalarına neden oluyor.

4.3.1. Annelik Motifleri

Kuş

Marlen Haushofer'in birçok eserinde doğa, sembolik olarak 'anne'yi temsil etmek için kullanılıyor. Bu durum *Wir töten Stella* için de geçerli. Eserde öne çıkan motiflerden biri 'yalnız yavru kuş' motifidir. Bu yalnız kuş kendisini terk eden ve gelmesini beklediği annesi için umutsuzca ve bitmek bilmeyen bir şekilde ağlayarak ben anlatıcının yazma eylemini bölüyor:

“(…), wenn die Vogelmutter nicht mehr kommt, ist dem Kleinen nicht zu helfen, weil er noch nicht allein fressen kann. Nur seine Mutter könnte ihn retten und ich fange an, an ihrem Kommen zu zweifeln. Er schreit so jämmerlich, daß es mich ans Fenster treibt. Er ist entschieden noch kleiner geworden, als er war, obgleich er schon am Morgen so winzig war, daß ich mir einen kleineren Vogel gar nicht vorstellen konnte. Ich sehe ihn jetzt deutlich, ein Federhäufchen, das wild vor Angst und Hunger Schnabel und Augen aufreißt” (Haushofer, 2018: 15-16).

Eser, biyolojik annesinin ve daha sonra da koruyucu annesinin yokluğu nedeniyle kaderine terk edilen Stella'ya paralel bir olay örgüsü ortaya koyuyor. Bu paralel olay örgüsü uzun öykünün sonuna kadar devam ederek okuyucuyu yokluğuyla bilinen üç eksik anne figürü sunuyor: Bunlar: anne kuş, Stella'nın biyolojik annesi ve Stella'nın koruyucu annesi. Anne kuş yavrusunu terk ediyor; Stella'nın annesi kızını koruyucu bir aileye teslim ediyor ve sadece cenazesi için geri dönüyor; Stella'nın koruyucu annesi Anna ise, eşi Richard'ın Stella'yı istismar etmesine ve daha sonra acımasızca ortada bırakmasına izin veriyor. Dolayısıyla, bu üç kadın karakterin anneliği hikâyede büyük ölçüde yoklukla karakterize ediliyor. Bu nedenle uzun öyküdeki yalnız kuşun Stella'yı sembolize ettiği de söylenebilir. Her ikisi de (yalnız kuş ve Stella) kendilerini terk eden annelerinin yardımını umutsuzca bekliyorlar. Buradan hareketle her iki annenin de duygusuz ve sorumsuz davranması nedeniyle hayvan anneliği ile insan anneliği arasında hiçbir fark olmadığı söylenebilmektedir. Anna'nın acı çeken kuşa karşı kayıtsız davranışı da insanlık dışı görünüyor ve akla hemen meşhur bir atasözünü getiriyor: Hayvanları sevmeyen, insanları da sevmez!

Şakayık tomurcukları

Ana karakter raporunda, solmuş çalılardan kopardığı ve aynı zamanda ona kendi durumunu hatırlatan şakayık tomurcuklarından bahsediyor. Hikâyede Şakayık tomurcukları, annelerin kendilerini kopardıkları itaatsiz çocukları temsil etmektedirler. Bu itaatsiz çocuklar, yaşamın yasalarına karşı geldikleri ve dolayısıyla yanlış davrandıkları için annelerinin sevgisinden ve korumasından mahrum bırakılırlar:

“Ich erinnere mich, einmal winzige Pfingstrosenknospen von den schon verwelkten Sträuchern abgeschnitten zu haben. Ich hoffte, sie noch ein paar Tage am Leben erhalten zu können, und wirklich fingen sie am nächsten Tag an, sich zu öffnen. Vor meinen Augen dehnten sich die kleinen Blätter, und dann geschah das Erschreckende: als hätten die grünen Hände ihrer toten Mütter sie plötzlich losgelassen, fielen sie als kleine rosa Bälle auf das Tischtuch nieder” (Haushofer, 2018: 28).

Burada ben anlatıcı Anna'ya bir göndermede bulunuluyor. Anna, yanlış davranışı nedeniyle (pasif kalması), kurtulma şansını kaybediyor ve bu nedenle artık

kendisinin kurtarılabileceğine inanmıyor. Kısacası: Anlatıcı, kendisini artık koruyan otoritelerin olmayacağı için bunun bir telafisinin de olacağına inanıyor:

“Ich weiß, es wird nichts besser davon, daß ich meine Schuld bekenne. Es wird mich nicht einmal erleichtern. Nie hab’ ich die Wohltat der Beichte begriffen. Sie mag es für andere sein, und ich hoffe, daß sie es ist, aber die Mächte, denen ich unterstehe, vergessen und verzeihen nicht. Sie stoßen endgültig das unbotmäßige Kind” (Haushofer, 2018: 28).

4.4. *Wir Töten Stella* Film Uyarlamasında Anneliğin Temsili

Tezin bir önceki bölümünde Marlen Haushofer’in uzun öyküsünde annelik kavramı ele alındıktan sonra, şimdi de Julian Pölsler’in aynı adlı film uyarlamasında anneliğin nasıl tasvir edildiği incelenecektir. Karşılaştırmalı bir inceleme ile öykünün analizinden elde edilen sonuçlar film teknikleri açısından incelenecek ve farklı medya biçimlerinin ürünü olan ve her iki eserin alımlanma süreci üzerinde olası etkileri olabilecek benzerlikler ve farklılıklar araştırılacaktır.

Anna figüründe annelik

Genç Stella’nın ürkütücü ölüm öyküsünün açılış sahnesi bir daktilonun ürkütücü yazım sesleriyle başlıyor. Aynı anda ekranda büyük harflerle “WIR TÖTEN STELLA” yazısı beliriyor ve korkutucu ses efektleri eşliğinde trajik öyküye gizemli ve gerilimli bir giriş yapılıyor (00:00:41-00:01:26). Daha sonra Anna, (Martina Gedeck) masasında otururken ve düşüncelerini bu klavye sesleri eşliğinde bir daktiloda yazarken gösteriliyor. Arka planda, Anna’nın da açıkladığı gibi, yazarken onu rahatsız eden bir kuşun ötme sesi duyuluyor (00:01:25-00:02:20). Filmin ana karakteri Anna, bir monolog şeklinde duygu ve düşüncelerini ve Stella’nın (Mala Emde) hikâyesini geriye dönük olarak özetlemeye çalışıyor ve başladığı yazma eyleminin iki günle sınırlı olduğunu, çünkü eşi Richard (Matthias Brandt) ve iki çocuğunun iki gün sonra eve döneceklerini belirtiyor. Ana karakterin hatırlama süreci filmde şimdiki zaman ile geçmiş zaman arasında sürekli gidip gelme şeklinde gerçekleşiyor. Yazma eylemi sırasında Anna, olayın anlatıldığı şimdiki zamandadır ve olanları düşünürken geçmişe döner. Anlatının şimdiki zamanına dönüşü, diğer unsurların yanı sıra, kadın karakteri anılarından çekip çıkaran ve onu

şimdiki zamana geri getiren arka plandaki kuşun ötme sesiyle gerçekleştiriliyor. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, filmdeki anlatım, hızlandırılmış anlatım biçiminde gerçekleşmekte olup, Stella ve onun trajik kaderine dair hikâye, iki gün süren çerçeve hikâye içerisinde içsel bir anlatı olarak hızlandırılmış bir şekilde anlatılıyor. Anlatı zamanını oluşturan ve yukarıda bahsedilen özetlemenin ve yazmanın gerçekleştiği iki hafta sonu günü de doğal olarak hızlandırılmış ve eliptik bir şekilde düzenlenmiştir.

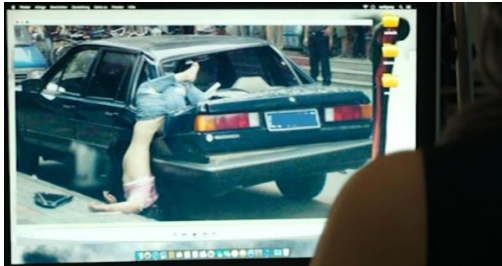
Stella hakkındaki iç anlatı, Stella'nın ev sahibi ailenin evine varışından ölümüne kadar tüm olay örgüsünü kapsıyor. Açılış sekansında, umutsuz ve huzursuz bir ruh hali içinde olan Anna'yı görürüz. Yorgun bakışları ve yavaş vücut hareketleri bu kadın karakterin bitkinliğini gösteriyor. Anna'nın düşünceli yüz ifadesi, kadının başına ona zihinsel olarak acı veren bir şeylerin geldiği fikrini uyandırıyor. Bu durum, ben anlatıcının dalgınlığının nedenini açıkladığı dış ses tarafından da doğrulanıyor. Anna'nın başlamış olduğu yazma eylemi, ana karakterin genç Stella'nın trajik kaderiyle yüzleştiği ve aynı zamanda Stella'nın ölümündeki suç ortaklığını kabul ederek kendini zihinsel olarak rahatlattığı bir tür arınma sürecini temsil ediyor.

Filmde bu, birinci şahıs anlatı durumu (Ich-Erzählsituation) aracılığıyla ana karakterin iç dünyasına erişim sağlayan tek perspektifli temsil biçiminin (monoperspektivische Darstellungsform) seçilmesiyle sağlanıyor: "Ich muß über sie schreiben, ehe ich anfangen werde, sie zu vergessen. Denn ich werde sie vergessen müssen, wenn ich mein altes ruhiges Leben wieder aufnehmen will" (00:02:20-00:02:40), (Haushofer, 2018: 9). İç anlatıda Anna figürü, uzun öyküde olduğu gibi, başarılı ve varlıklı bir avukatın eşi olarak karşımıza çıkıyor ve uzun öyküden farklı olarak ev içi faaliyetlerden ziyade okuma, yazma, çizme veya müzik gibi sanatsal faaliyetlerle uğraşıyor. Filmde ana karakterin sanata ve klasik müziğe olan ilgisi, eşi ile gittiği konser ziyaretleri, filmde muhteşem ev (villa) ve araba gibi maddi değeri yüksek nesnelerin tasviriyle desteklenen yüksek yaşam standartlarına sahip entelektüel bir aileye işaret ediliyor (00:05:59-00:07:01). Ancak daha sonra anlaşıldığı üzere, yeşil evin ve muhteşem bahçenin pastoral görüntüleri, ailenin kötülüklerini perdeleyen ve onları dış dünyaya karşı sağlam bir aile olarak sunan bir

fiyaskodan ibarettir. Tıpkı uzun öyküde olduğu gibi, filmde de aile üyelerinin iki gruba ayrılması söz konusudur. Aile üyelerinin gruplaşmasına film boyunca sadece dilsel olarak değil, görsel olarak da değiniliyor. Filmde Anna'nın kızı Annette'ye (Alana Bierleutgeb) karşı mesafeli tutumu, baba-kız arasında geçen bir konuşma esnasında küçük Annette'nin yalanlarını dinlemek zorunda kalan Anna'nın küçümseyici bakışlarıyla gösteriliyor. Bu sahnede Annette, babasına okulda aniden yaşadığı işitme kaybından bahsediyor, babası ise ona inanmadığı halde, sabır ve sahte bir ciddiyetle kızını dinliyor (00:16:31-00:16:51). Anna, Annette'in davranışlarında, onun kopyası ve oyun arkadaşı olan yalan ustası Richard ile büyük bir benzerlik görüyor. Anna'nın Annette'ye karşı tutarsız ve kayıtsız davranışları, Anna'nın kızının yetişmesinde ve eğitiminde ilgisizliğiyle açıklanabilir. Bu durum, Anna'nın Annette'nin derslerine ara verip Stella'yla oynama isteğine başlangıçta karşı çıkmasında ancak daha sonra Stella eve döndüğünde ise bu kararlılığını sürdürememesinde de görülebilmektedir (01:01:13-01:01:30). Ana karakterin bu davranışı, anlaticının, Annette'nin - tıpkı babası Richard gibi - hayatta her şeyi başarabilecek güce sahip olduğu ve bu nedenle annesinin yardımına ihtiyacı olmadığı yönündeki ifadelerini doğrular nitelikte. Anna'nın kızına karşı mesafeli ve küçümseyici tavrı, Wolfgang'a karşı şefkat ve fiziksel yakınlık arayışıyla tezatlık oluşturuyor. İzleyici, filmde ana karakterin çocuklarına karşı farklı davranış biçimlerini, çocuklarıyla birlikte geçirdiği anların sıklığı aracılığıyla öğreniliyor. Anna'nın Wolfgang'a olan yakınlığı ve duygusal bağı, filmde birlikte geçirdikleri tekrarlanan sahnelerle gösteriliyor ve kadın karakterin mutlu yüz ifadelerine yansıyor (00:31:35-00:32:03). Filmin tamamında Anna ve kızı Annette sadece bir kez birlikte görülürken (01:01:16), anne ve oğul beş ayrı sahnede birlikte görünüyor (00:32:10); (00:43:59); (01:10:52); (01:24:57); (01:30:20).

Filmden alıntılanan örnekler, ana karakterin çocuklarına karşı farklı annelik duyguları beslediğini göstermektedir. Ancak, filmin az sayıdaki diyalog sahneleri ve zaman kısıtlamaları gibi nedenler de göz önünde bulundurulduğunda, edebi öyküde olduğu gibi, anne-kız ilişkisinin net bir şekilde görülemediği vurgulanmalıdır. Bununla birlikte, film uyarlaması ile edebi kaynağı arasındaki önemli bir fark, özellikle anne-oğul ilişkisinde görülmektedir. Bunun nedeni ise, yönetmen ve

senaristin filmde başka olaylara odaklanarak belli karakterleri vurgulama veya kendisi için daha önemli olan ayrıntılara girme kararına bağlıdır. Bu durum, Julian Pölsler'in Anna karakteriyle birlikte eşit derecede önemli bir rol verdiği Wolfgang için de geçerli. Çünkü filmde Wolfgang, ailesinin yaşadığı olaylara tanıklık eden kilit bir figür olarak rol alıyor. Filmde Anna, oğlunun bilgisayarındaki klasörlerini karıştırırken (01:16:20-01:20:52) Stella'nın ölümü ve Wolfgang'ın gerçek kimliğiyle ilgili gerçeklerle yüzleşiyor. Bu şekilde Anna, Wolfgang'ın Stella hakkındaki üstü örtülü gerçeği başından beri bildiğini ve buna rağmen sessiz kaldığını öğreniyor. Aynı zamanda Wolfgang'ın şiddete ve cinselliğe olan eğilimini de öğreniyor ki bu Anna'nın oğluna karşı duyduğu büyük hayal kırıklığının sebebidir (01:20:23-01:20:29). Filmde bu sekans hard rock müzik ve ardı ardına gelen şiddet içerikli görüntülerle tanıtılıyor (01:14:27-01:15:00). Filmde kullanılan müzik ve ses efektleri, görsel algıyı güçlendirmek ve karakterlerin duygularını aktarmak için kullanılan filme özgü araçlardır. Genellikle belirli duyguların tetiklenmesinin amaçlandığı sahnelerde kullanılırlar. Örneğin, Wolfgang ile bağlantılı olarak her zaman rock müzik çalınır, bu da onun yaşam tarzını tasvir etmeyi amaçlar. Şiddette ve cinselliğe olan eğilimi filmde agresif şarkılar, bozuk gitar sesleri ve hard rock müziğin güçlü davul sesleriyle aktarılır (01:14:59-01:15:21). Arka planda çalan agresif müziğe ek olarak, kan ve şiddet içeren kaza görüntüleri (01:15:11) ve yönetmen Julian Pölsler'in Wolfgang'ın içsel durumunu görselleştirmeye çalıştığı *When the hell is full, the dead will work the earth* (01:14:59) yazılı görüntü gösteriliyor.



Resim 4.1: Wolfgang'ın Sadizme
Eğilimi



Resim 4.2: Anna'nın Wolfgang'ın
Gerçek Doğasıyla Yüzleşmesi

Anna bu anda Wolfgang'ın gerçek doğasıyla yüzleşmeye çalışırken, yüzündeki çaresizlik ifadesi görünür hale geliyor. Bu ifade Anna'nın yere bakması

ve gözlerinin yavaşça hareket etmesiyle belirginleşiyor (01:15:12). Uzun öykü ile yapılan karşılaştırma, Wolfgang'ın eğilimi hakkındaki bu gerçeğin, ilk kez film uyarlamasında ele alındığını göstermektedir. Edebi eserin okuyucusu, Wolfgang'ın ebeveynlerine karşı olumsuz tutumunu ben anlatıcının ifadeleri aracılığıyla dolaylı olarak öğrenmiş olsa da, Stella'nın ölümü ve ebeveynlerinin suç ortaklığı hakkında ne kadar bilgi sahibi olduğu belirsiz kalmaktaydı. Ancak film uyarlamasında, bu sır, Wolfgang'ın video kayıtları aracılığıyla, Stella hakkındaki gerçeği adeta belgeleyen, her şeyi bilen, bir kişi olarak gösterilmesiyle açığa çıkıyor. Çünkü burada Wolfgang, babasının suç teşkil eden davranışlarına ve annesinin pasif sessizliğine tanık olarak gösteriliyor ve böylelikle Wolfgang'ın daha sonra ailesini terk edip yatılı okula gitme kararı açıklanmış oluyor. Wolfgang'ın video kayıtları, Stella'nın eve gelişinden, Richard tarafından taciz edilmesine ve Stella'nın kürtajına kadar uzanıyor. Birbirini izleyen bu sekanslar olay örgüsünün çekirdeğini oluşturuyor ve izleyiciyi Stella'nın ölümünün ardındaki gerçeklik konusunda aydınlatıyor. Bu şekilde Anna, Richard ve Stella hakkındaki şüphelerinin doğrulandığını öğreniyor. Wolfgang'ın çekimleri, aynı zamanda film içinde bir filmi temsil ettiği için, kendi kendini yansıtan bir özelliğe de sahip. Film müziği de, yukarıda bahsedilen atmosferin yaratılmasına katkıda bulunuyor. Bunun için filmin çeşitli noktalarında melankolik hava yaratabilmek için Johann Sebastian Bach'ın ünlü *Cello Suite No. 2 Sarabande* devreye giriyor. Hüzünlü keman sesleri, ana karakterin, Stella'nın trajik bir şekilde ölüme sürüklenişinin video görüntülerini izlerken dalgın bir şekilde bir pencereden dışarıya yürürken kullanılıyor (01:19:20-01:20:30). Burada dikkat çekici olan, Anna'nın ifadesiz yüzü ve olağanüstü sakin tavrıdır, çünkü bu bize ana karakterin, Stella'nın trajik sonunu öngördüğünü düşündürüyor. Anna'nın bir sonraki sahnede kameraya sırtını dönmüş duruşu ve Stella'nın, aynı anda kamera dışından duyulabilen acı dolu ağlaması, Anna'nın misafir kıza karşı ilgisiz ve kayıtsız davranışının bir başka örneğidir. Wolfgang'ın bilgisayarında tuttuğu kanıtlar, kendisi tarafından doğrudan babasına karşı kullanılmaz, ancak Richard'a karşı koyamayan ve Stella'ya yardım edemeyen annesinin video kayıtlarına erişimi yoluyla dolaylı olarak gerçekleştirilir. Wolfgang'ın Stella hakkındaki saklı gerçeği en başından beri bildiğini, annesiyle yaptığı bir konuşmada belli ediyor. Bunun ipuçlarını Wolfgang, Anna ile birlikte İlyada oyununu okuduklarında ve Wolfgang'ın okul tiyatrosunda

efsanevi karakter Cassandra'yı canlandırmak istediğini açıkladığında verir. Bu sahnede anne-oğul bilgisayarın başında ve ekranda *Cassandra* adlı romanından bölümler okuyan Christa Wolf'u görüyoruz (00:31:46-00:32:34). Wolf'un *Cassandra* (1983) adlı öyküsü, Yunan mitolojisinde aynı adı taşıyan Cassandra karakterinin yeniden yorumlanmasıdır ve Troya kralının kızı ve kehanetleri bir lanet yüzünden duyulmayan ve Troya'nın trajik çöküşüne yol açan kâhin Cassandra'nın öyküsünü ele alır. Efsanevi figür Cassandra'ya yapılan göndermeyle, filmde, ailesinin entrikalarını gören ama tıpkı duyulmamış kâhin Cassandra gibi sözü dinlenmeyen Wolfgang ile bir bağlantı kuruyor. Julian Pölsler burada, eski ve iyi bilinen bir mitolojik malzemeye ve onun Christa Wolf tarafından yapılan modern yorumuna gönderme yaparak ve izleyiciye trajik kahraman Cassandra'nın hikâyesini hatırlatarak, metinlerarasılık ve medyalararasılıktan yararlanıyor. Aynı zamanda, filmsel tasvir izleyiciyi, Wolfgang'ın, Stella'nın ölümünden ne ölçüde sorumlu olduğu ve onun müdahalesinin Stella'nın kaderini engelleyip engelleyemeyeceği sorusunu sormaya da yöneltiyor.

2.3'te 'Dayatılan anneliğin pasifliği' başlığı altında belirtilen ben anlatıcının pasifliği, yönetmen Pölsler'in filmde özellikle dikkat çektiği önemli bir husustur. Bu pasiflik, uzun öykünün olay örgüsü için yol gösterici bir ilkedir ve filmde kendini çeşitli biçimlerde gösterir. Sadece ben anlatıcının eşine karşı çıkamaması ve koruyucu kızın ölümüne yol açan olaylara müdahale edememesi olarak görülmemeli, bunun çok ötesine geçerek ben anlatıcının çocuklarıyla ve doğayla olan ilişkisinde ve hatta yazdığı raporda kendini gösteren genel bir ruh hali olarak düşünülmelidir. Burada müdahale edememek ya da bilinçli olarak müdahale etmek istememek, Pölsler'in film izleyicilerine aktarmaya çalıştığı ana karakterin en çarpıcı özelliklerinden biridir. Uzun öyküde, Anna'nın harekete geçme konusundaki yetersizliği ancak ben anlatıcının, okuyucunun hayal gücünü öngören tasvir ve betimlemelerinden anlaşılabilir. Filmde ise bu pasiflik, genellikle anne figürünün donukluğu şeklinde kendini gösteren, yüz ifadeleri ve jestler aracılığıyla, yani filmin bir bütün olarak görsel temsili aracılığıyla aktarılıyor. Bu algı, filmde özellikle oyuncunun göz hareketleri ve duygusuz, boş bakışları aracılığıyla yaratılıyor. Kadın karakterin boş bakışları, onun hareket edememesini sağlayan

mental yorgunluğunun bir ifadesi olarak gösteriliyor. Öte yandan filmde, ben anlatıcının ciddi ve soğuk yüz ifadesi, eşinin entrikalarını güvensizlik ve hayal kırıklığıyla izleyen, ancak yine de ona engel olamayan kadın karakterin duygusal durumu hakkında bilgi veriliyor.

Ben anlatıcının harekete geçme konusundaki yetersizliği beden diline de yansıyor. Tepkileri sınırlı ve zayıf kalıyor ve onu neredeyse bir buz kütlesi gibi gösteriyor. İzleyici bu duyguyu, en çok Anna'nın yardım etmekten kaçındığı ve olanları duygusuzca izlediği sahnelerde hissediyor. Ana karakterin ruhsal yorgunluğu ve harekete geçme konusundaki isteksizliği, Anna'nın dışa yansıyan davranışlarında da gözlemlenebiliyor. Ana karakterin seyrek konuşması ve anne figürünün alçak ses tonuna eşlik eden yavaş ve hantal hareketleri bu etkinin yaratılmasına katkıda bulunuyor. Kadın karakterin bu içsel miskinliği, filmdeki diğer karakterlerle karşılaştırıldığında belirginleşiyor, çünkü Anna, onların aksine, mesafeli ve ilgisiz görünüyor. Filmde, yüz ifadeleri ve jestlerin yanı sıra, renk, kurgu ve müzik gibi film teknikleri de belirleyici bir rol oynamaktadır. Çünkü Pölsler, bu filmsel araçlar sayesinde anne figürünün pasifliğini aktarmayı başarıyor. Örneğin filmde soğuk ve monokrom renklerin kullanılmasıyla duygusal bir soğukluk hissi uyandırılıyor. Burada ana karakterin giysilerindeki soğuk renkler, onun diğer aile üyelerinden uzak olduğunu gösteren mesafeli tavrını temsil ediyor. Aynı şekilde yavaş ve tekrarlayan kurgu tekniğiyle de filmde bir tür donukluk hissi yaratılmış oluyor. Kadın karakterin yavaş ve kimi zaman hareketsiz görsel tasviri bunu donukluk hissini uyandırıyor. Bu da izleyiciye ana karakterin bir tür şok halinde olduğu ve zamanın durduğu izlenimini uyandırıyor. Yönetmen Pölsler, bu sahnelemeyi belli bir duygusal ve dramatik etki yaratmak için kullanıyor. Bununla birlikte, özellikle müzik ve ses efektlerinin kullanımı filmdeki duyguların aktarılmasına katkı sağlıyor. Bu sebeple Anna'nın görüldüğü hemen hemen her sahneye sakın ya da ürkütücü bir fon müziği eşlik ederek donma etkisi yaratılmış oluyor. Anne figürünün ilgisizliği ve pasifliği filmde nasıl gösterildiği aşağıda spesifik örneklerle gösterilmektedir:

Ana karaktere annelik bağlamında daha yakından bakıldığında, onun Stella'ya karşı mesafeli ve küçümseyici davranışının filmde diğer unsurların yanı sıra, film uyarlamasında ona 'Siz' şeklinde hitap etmesiyle gerçekleştirildiği

görülüyor. Karakterlerin, birbirlerine ‘Siz’ şeklindeki hitap şekli, Anna’nın Stella’ya yakınlık kurmayı reddettiğini gösteriyor. Film boyunca birbirlerinden uzak durmaya çalışan Anna ve Stella arasındaki mesafenin korunmaya çalışıldığı da söylenebilir. Ana karakterin, Stella’yı ciddi bir rahatsızlık olarak değerlendirdiği açıklamaları, bu mesafeli davranışının bir kanıtı olarak görülebilir. Stella da Anna’nın soğuk ve resmi tavrını fark etmiş olacak ki, Anna’ya sürekli onu rahatsız edip etmediğini soruyor (00:16:52); (00:24:36).

Bir (koruyucu) anne ve ev sahibi olarak Anna’nın ‘Siz’ kelimesini kullanmayı bırakıp, misafir kıza karşı, anaç ve samimi bir şekilde yaklaşması beklenirdi. Ancak bunun aksine, Stella’ya karşı bu mesafeli tutumu filmin sonuna kadar devam etmiştir. Her ne kadar iki kadın karakter de filmde birbirinin zıttı olarak resmedilse de ortak bir noktaları bulunuyor: İkisi de Richard ve otoriter, kadın düşmanı ataerkil toplumun bir kurbanıdır.

Bir başka sekansta, Anna’yı uykusuz gecelerinden birinde Stella’nın odasının önünden geçerken ve Stella’nın acı dolu ağlayışını dinlerken görüyoruz (00:50:12). Ana karakterin bu anda başlayan iç monoloğu Stella’nın içinde bulunduğu kötü durumu vurguluyor ve onun yanlış yolda olduğuna işaret ediyor. Burada da düşüncesizce yatağına dönen anne figürünün, yardım etme konusundaki isteksizliğini görebiliyoruz.

Bir sonraki sahnede Anna ve Richard yakın planda görülüyorlar ve daha sonra yine Anna, bedeniyle yatakta Richard’a doğru dönmüş ve Richard’ın doğrudan gözlerinin içine bakıyor (00:50:58).



Resim 4.3: Stella’nın Acı İçinde Ağlaması



Resim 4.4: Failin Kimliğinin Belirlenmesi

Bu, Anna'nın, kocası Richard'ı suçlu olarak teşhis ettiğini göstermektedir. Bu şekilde, filmde sinemasal araçlarla açıkça faile atıfta bulunuluyor, çünkü bu sahne Stella'nın ağlamasından hemen sonra gerçekleşiyor ve ardından Richard'a odaklanılıyor. Burada da Anna, anaç davranmıyor ve yardım sağlamada başarısız oluyor. Anna'nın gece yürüyüşleriyle bağlantılı olarak, sinematografik anlatım tekniklerinin en belirgin olduğu filmin rüya sekanslarından da bahsetmek gerekir. Bu sahnede Anna karakterini, rüya ile gerçek arasında, elinde bir bavulla kaçmaya çalışırken, şeffaf ve aşılmaz bir duvarla karşılaşırken görüyoruz (00:41:00-00:43:45). Bu esnada Anna, gecenin karanlığında, gardırobuna gidiyor, ceketini ve bavulunu alıyor, merdivenlerden aşağı iniyor ve evin ön kapısına ulaşıyor. Ancak evin ön kapısına vardığında, dışarı çıkmasını engelleyen şeffaf ve aşılmaz bir duvarla karşılaşılıyor. Ana karakterin bu eylemlerine arka planda boğuk sesler ve tiz efektler gibi ürkütücü ses efektleri eşlik etmekte. Bu sesler genellikle kameranın kadına yaklaştığında ortaya çıkıyor ve daha sonra duvara dokunduğunda uzun ve derin bir cınlama sesine dönüşüyor. Tehditkâr ses efektlerinin yanı sıra, figürün korku duygularını da aktaran ve yaklaşan tehlikenin uyarıcısı olarak anlaşılabilen kalp atışları da duyulabilmekte. Stella'nın kendini sarı renkli bir kamyonun önüne atmasından kısa bir süre önce duyulan kalp atışları da benzer bir etki yaratmaktadır (00:03:45-00:03:54).

Bir başka sinematografik anlatım aracı olarak, bu sahnede gerilim yaratabilmek için, görüntü ve ses gibi görsel-işitsel teknikler kullanılmaktadır. Bunun bağlantılı olarak, başkarakterin çılgık atan sesinin yanı sıra, kadın karakterin orta çekimdeki çılgık atan yüzü de gösterilir. Anna'nın Stella'ya karşı ilgisizliği, Stella'nın kürtaj günü de görülmektedir. Bu sahnede Anna, bilgisayarda Cassandra'nın bölümlerinin tekrarını izliyor ve aynı anda, tuvalette olan ve daha sonra tuvalet kapısının önünde yarı çıplak ve kanlar içinde yere yığılan Stella'nın acınası ağlamasını duyuyor (01:09:31-01:10:03).



Resim 4.5: Kürtaj Günü

Genç kız Anna'nın hastaneye gitme önerisini reddetmiş olsa da, anne figürü, Richard'a haber vermek ya da en azından bir ambulans çağırmak gibi çeşitli çözümler aramıyor. Bunun yerine, başka herhangi bir eylemde bulunmayarak onu kaderine terk ediyor ve kanlar içerisindeki kızın duygusal ve fiziksel olarak acı çekmesine izin veriyor. Filmin bu bölümü, Anna'nın misafir kızı ihmal etmesinden kaynaklanan ve daha sonra onun fiziksel ve zihinsel sağlığı üzerinde olumsuz bir etkiye sahip olacak olan yetersiz anneliğini ve soğukkanlılığını açıkça göstermesi açısından büyük önem taşımakta. Bir sonraki sahnede Wolfgang'ı bisikletiyle eve dönerken görmekteyiz. Burada da aynı şekilde, arka planda çalan Young Krillin'in *Aganigi Naganigi* müziğinin kullanılmasıyla filmdeki gerilim artırılmaktadır (01:10:14-01:10:28). Çünkü Anna burada, sabırsızlıkla Stella'nın başına gelenleri anlatmak için oğlunun gelmesini beklemektedir. Filmle ilgili en çarpıcı şey, olaylar sırasında ana karakterin son derece sakin davranmasıdır. Çünkü Anna, eşinin Stella'yı baştan çıkardığını ve onu daha sonra acımasızca terk ettiğini bilmesine rağmen inanılmaz bir sakinlikle olan biteni izlemektedir. Filmin birçok noktasında Anna'yı, Richard'ı şüpheli bakışlarla takip ederken görüyoruz. Örneğin bir akşam, Stella ve Richard birlikte dışarı çıkarken Stella da onların gidişini izliyor. Başkahraman, Richard'a güvenilmeyeceğini bilmesine rağmen, Stella'yı, Richard'a teslim ediyor. Hikâyede Anna, yaşananlara müdahale etmemesini oğlunu Richard'dan korumak istemesi ve aynı zamanda rahatından vazgeçmek istememesiyle meşrulaştırırken, film uyarlamasında bu davranış için net bir neden bulunamıyor. Aynı zamanda, Stella'nın ölümünden sonra anne figürünün izleyici üzerinde kafa karıştırıcı ve yabancılaştırıcı bir etkiye sahip olan davranışı da dikkat çekicidir. Bu sekans, filmin sonunda yer alıyor ve Anna'nın Richard'a karşı iradesizliğini gösteriyor ve aynı zamanda Anna'nın Stella'ya karşı duygusuz ve

umursamaz davranışını da bir kez daha gözler önüne seriyor. Bu duyarsızlık, film uyarlamasında Anna'nın yüz ifadeleri ve jestleriyle vurgulanıyor. Stella'nın ölümünden sonra Anna, Richard'a yaslanıyor ve ellerini tutuyor. Burada yas tutan bir koruyucu anne imajını canlandırırken, bir yandan da Richard'ın sahte şefkatinin tadını çıkarıyor (01:26:00-01:26:33). Bu sırada Richard da eşini bunun bir kaza olduğuna ve intihar olmadığına ikna etmeye çalışıyor (01:26:26-01:26:30). Bu sahnede Anna yakın çekimde, gözleri kapalı, yüzünde hafif bir gülümseme ve rahat bir duruşla gösteriliyor. Anna gerçeği bilmesine rağmen, Richard'ın utanmaz yalanlarını dinlemeye ve olanları unutmaya karardır. Bu kayıtsızlık, filmi izleyenleri sonunda şaşkına çeviren ve hayal kırıklığına uğratan şeydir. Çünkü olay henüz yeni olduğu için ve kadın karakter gerçek faili de tanıdığı için, bir anne olarak Anna'nın faile karşı net bir tepki göstermesi ya da en azından ahlaki açıdan cezalandırması beklenirdi.

Filmdeki bu örnekler, ana karakterin Stella'ya karşı anaç olmak bir yana, insancıl bile davranmadığını açıkça ortaya koymaktadır. Burada anne figürünün olumsuz davranışının nedeni, gerçeklerle yüzleşmekten korkması ve olanları unutmak istemesi ile açıklanabilir.

Luise figüründe annelik

Luise'nin annelik ve sorumluluk bağlamında incelenmesi, filmdeki bu anne figürü hakkında - edebi orijinalinden farklı olarak - önemli ipuçları sağlıyor. Film uyarlamasında Luise, sevgilisi ve kızıyla birlikte ev sahibi ailenin evine gelen güçlü yapılı ve kendine güvenen bir kadın olarak gösteriliyor (00:08:01-00:08:44). Burada sevgilisiyle aralarındaki yaş farkı hemen göze çarpıyor. Aralarındaki büyük yaş farkının yanı sıra, Luise'nin estetik olmayan görüntüsü, bu ilişkinin daha ziyade bir çıkar ilişkisine dayandığını göstermektedir. Bu durum, öykünün ben anlatıcısının, Luise'nin partnerlerini satın aldığı ve bu nedenle aralarında gerçek bir aşk ilişkisi olmadığı yönündeki ifadelerini kanıtlar nitelikte (Haushofer, 2018: 18). Luise'nin kızıyla olan ilişkisi, tıpkı uzun öyküde olduğu gibi, filmde de çok az ele alınıyor. Ancak sinematografik anlatım tekniği sayesinde anneliğine dair önemli ayrıntılar ortaya çıkıyor. Filmde Luise'nin kızına karşı kayıtsız davranışı, dilsel ve görsel anlatım örnekleri kullanılarak gösterilmektedir. İlk sekans, Wolfgang'ın yukarıda

bahsedilen gizli kamera kayıtları aracılığıyla, Luise, sevgilisi ve Stella'nın ev sahibi aileye gelişini gösteriyor. Arka planda ise Stella'nın yavaş ve gergin bir şekilde onları takip ettiği görülüyor (00:08:09-00:08:39).



Resim 4.6: Stella'nın Ev Sahibi Aileyle Varışı

Bu sekans, izleyiciye, karakterlerin mekânsal dizilimi aracılığıyla anne-kız arasındaki ilişkiye dair ilk ipuçlarını sunması açısından büyük önem taşımaktadır. Stella burada, kendi isteği dışında ve annesinin baskısı altında yabancı bir aileye verilmiş izlenimi veren genç, içine kapanık bir kız olarak gösteriliyor. Bu sahnede kamera, yavaş yavaş ev sahibi ailenin evine yaklaşan ve daha sonra Wolfgang'ın görülebildiği eve bakan Stella'yı yukarıdan gösteriyor (00:08:32). Burada kamera, Stella'dan, terasta duran ve hızla eve dönen Wolfgang'a geçiyor. Kameranin Stella'yı Wolfgang'ın bakış açısından göstermesi ve ardından Wolfgang'ın Stella'nın gözünden görüldüğü perspektif değişikliği sayesinde, sinematik araçlar kullanılarak gizemli ve gergin bir atmosfer yaratılıyor ve bu da izleyicide Stella'nın gizlice izlendiğini hissini uyandırıyor (00:08:41-00:08:43). Sinematik bağlamda, gözetleme çoğu zaman tehlike ile ilişkilendirmektedir. Bu nedenle bu perspektifin seçimi, bu sahnede kasıtlı olarak kullanılarak, gelecek olanın bir habercisi olarak yorumlanabilir. Filmden verilen bir başka örnek, kötü anne-kız ilişkisini daha da net bir şekilde ortaya koyuyor. Koruyucu aileyle yapılan bir konuşmada Luise, Stella'nın sifonu çekmesinden rahatsız oluyor ve bunun üzerine Luise aileye Stella'nın tuvalette uzun zaman geçirme ve sürekli sifon çekme alışkanlığından bahsediyor: “Kann mir jemand sagen, was ein Mensch eine halbe Stunde auf der Toilette macht und tausendmal die Klospüle bedienen muss? (...) Kann man sich sowas vorstellen?! Ja, Richard?! Zwei Stunden nicht auf die Toilette gehen zu können?!” (00:09:00-00:09:33). Bu sırada Luise ve erkek arkadaşı Stella'nın davranışlarından rahatsız

oldukları için, Stella'yı koruyucu aileye şikâyet ederek onu ev sahibi ailenin önünde küçük düşürürler. İki yetişkinin bu küçük düşürücü davranışı, özellikle Luise'nin gergin vücut hareketleri ve ardından Stella'yı kaç kez uyardığını söyleyen erkek arkadaşı arasındaki göz temasıyla pekiştiriliyor (00:09:05-00:09:10). İzleyici, ancak hikâyenin sonuna doğru Stella'nın neden tuvalette uzun süre kaldığını anlayabilmekte. Çünkü burada, izleyici, Stella'nın yatılı okulda uzun ve yalnız bir sürenin ardından annesi tarafından tekrar başkasına verilmesinden dolayı mutlu olmadığını öğreniyor. Aynı zamanda bu, Stella'nın annesinin ilgisizliğini ve sevgisizliğini hissettiğini ve bu nedenle annesi tarafından istenmediğini düşündüğünü göstermektedir (01:17:02-01:17:30).



Resim 4.7: Stella'nın Tuvalette Çaresizce Ağlaması

Stella'nın tuvalette ağlaması, aynı zamanda, Luise'nin kızının sorunlarını fark edecek ve ona yardım edecek bir konumda olmadığını da göstermektedir. Bu nedenle burada yine Luise'nin yetersiz anneliği söz konusu olduğu söylenebilmektedir. Buradan hareketle, Stella'nın öz annesi tarafından ihmal edilmesi ve küçümsenmesinin, Stella'nın daha sonra koruyucu aile tarafından hor görülmesinin en önemli nedenlerinden biri olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda, tuvalet çekimlerinin Stella'nın mahremiyetini ihlal etmesi ve aynı zamanda suç teşkil etmesi nedeniyle de oldukça rahatsız edici olduğunu da belirtmek gerekir. Bu yüzden Wolfgang'ın da Stella'nın özelini ihlal etmesi nedeniyle suç işlediğini söylemek mümkündür.

Stella figüründe annelik

Uzun öykü ile uyarılama arasındaki en belirleyici fark, Stella ve onun kürtaj sekansı incelendiğinde ortaya çıkmaktadır. Edebi eser, kürtaj konusuna imada bulunurken, filmde bu konu açıkça ele alınmaktadır. Uzun öyküde okuyucu, ben

anlatıcı aracılığıyla Stella'nın, Richard'ın yakın arkadaşı ve eski müvekkili olan Dr. W. tarafından kürtaj işlemine tabi tutulduğunu öğrenmekte. Filmde ise bu kürtaj olayı, kamera açıları, kamera hareketleri ve mizansen gibi filme özgü araçlar kullanılarak alışılmadık bir şekilde sunulmakta. Söz konusu sahnede, ellerinde: *Danke Mama, dass ich leben darf* ve *Hölle!* gibi pankartlar taşıyan ve kürtajı protesto eden bir grup insan görülmekte (01:19:20).



Resim 4.8: Kürtaj Karşıtı Protesto

Protestoların ortasında Stella görülüyor, acele ile bir jinekoloğun muayenehanesinden çıkıyor ve başını önüne eğerek Richard'ın kendisini beklediği arabaya doğru yürüyor (01:19:20-01:20:01). Bu sahnede, daha önce Richard ve Stella arasında ima edilen ilişki ve Stella'nın muayenehaneden çıkışının görselleştirilmesiyle, filmde aralarında bir bağlantı kurularak, Stella'nın kürtajına gönderme yapılmakta. Filmde konumlandırılan ve gösterilen - aynı zamanda mizansen de oluşturan - kişiler, karakterlerin atmosferini ve duygularını film izleyicisine aktarıyor ve bu da filmin anlatım tekniğinin önemli bir parçasını oluşturur. Burada protesto hareketinin kendisi, tehdit edici bir durumu temsil etmekte ve Stella da bilinçli olarak filmde bu tehlikenin merkezine konumlandırılarak Stella'nın ruh hali üzerinde daha da dayanılmaz bir etki yaratılmak istenmektedir. Wolfgang'ın kamera kayıtları sırasında ortaya çıkan sarsıntılı ve titrek kamera hareketleri, gösterilenin gerçekliğini pekiştiriyor ve izleyiciye bunların amatör kayıtlar ya da gizli kamerayla yapılan kayıtlar olduğu hissini veriyor. Bu sahnede - o sırada çalıların arkasında saklanan - Wolfgang, Stella'nın jinekologdan ayrılıp hızla arabaya koşmasını izliyor. Burada el kamerası ya da öznel kamera devreye giriyor. Hızlı hareketler ve ani yakınlaştırmalarla bir tür belgesel gerçekçiliği yaratılıyor. El kamerasının hızlı hareketleri burada Wolfgang'ın gerginliği ve Stella ile Richard

tarafından yakalanma korkusuyla açıklanabilir. Bu sekans, sadece Stella'nın kürtajını çevreleyen olayların açığa çıkması nedeniyle değil, aynı zamanda Stella'nın gerçek katilinin de ortaya çıkması nedeniyle de önemlidir. Çünkü bu görüntüler, Richard'ın, Stella'nın ölümündeki suçunu doğrulamaktadır. Buna dayanarak, bu sekans Stella'yı çevreleyen olayların çözüldüğü ve Stella ve Richard hakkındaki gerçeklerin ortaya çıktığı ana sekans olarak görülebilir. Stella'nın kürtaja karşı çıkıp çıkmadığı veya anneliğinin engellemesine karşı direnç gösterip göstermediği, uzun öyküde olduğu gibi filmde de çok açık değildir.

Ancak film, Stella'nın içinde bulunduğu durumda acı çektiğini açıkça göstermektedir. Bu durum, Stella'nın gece ağlamalarında ve aile üyelerinden uzaklaşmasında görülebilir (00:49:50-00:50:15). Stella'nın kötü ruhsal durumu ve delilik hali göz önüne alındığında, Stella'nın kürtajının bu koşullar altında ve Richard'ın büyük etkisi altında gerçekleşmiş olması muhtemel görünmektedir. Filmde, Richard ve Stella arasındaki ilişkiyi ve bununla bağlantılı olarak Stella'nın kötü ruhsal durumunu vurgulamak için J. S. Bach'ın *Cellus Suite No. 2 Sarabande'ı* da çalınmakta. Örneğin, tecavüzün gerçekleştiği akşam, Stella'nın korkulu ve yağmurdan sırlıklam ıslanmış bir şekilde eve geldiği (00:45:12-00:26:06) ya da Stella'nın, Richard'ın eve dönmesini çaresizce beklediği ve sonrasında Richard tarafından reddedildiği gergin konuşma esnasında bu müzik çalınmakta (01:02:52-01:03:30). Bach müziği burada, filmdeki duygusal atmosferi güçlendirmek için önemli bir araç olarak kullanılmakta. Stella'nın çocuğunu aldırması ve filmin sonunda gerçekleşen intihar, Anna ile eşi arasındaki imalı konuşmadan ortaya çıkan anne adayının kötü ruhsal durumunun kanıtı olarak gösterilebilir: Anna: "Stella sieht elend aus" Richard: "Wer weiß wo sie sich wieder rumtreibt" (01:07:30). Verilen örneklerden de anlaşıldığı gibi, Stella'nın kötü ruhsal durumunun yanı sıra, öz annesi ve koruyucu annesi tarafından ihmal edilmesi ve bunun sonucunda ortaya çıkan sorunlar, Stella'nın anneliğini değerlendirirken dikkate alınması gereken önemli faktörlerdir.

4.4.1. Annelik Motifleri ve Renk Sembolizmi

Hem edebi eserde hem de *Wir töten Stella* film uyarlamasında renkler, farklı duyguları tetiklemek ve izleyicinin dikkatini önemli şeylere çekmek için kullanılıyor. Renklerin kullanımına bakıldığında, kırmızı, mavi ve gri renklerin filmde hâkim olduğu görülmektedir. Kırmızı renk, özellikle, Stella ile bağlantılı olarak kendini göstermektedir, çünkü Stella, ağırlıklı olarak kırmızı renkte giyiniyor ve küçük Annette ile yaptığı bir konuşmada genellikle kırmızı giysileri tercih ettiğini itiraf ediyor (00:24:50-00:25:09). Yine filmde, Stella'nın ailenin oturma odasına kırmızı bir elbiseyle girdiği ve Annette'nin, Stella'nın bu elbise içindeki harika görünümünü övdüğü görülür. O akşam Anna, ilk kez Richard'ın yüzünde Stella'yı bir sonraki kurban olarak seçen Richard'ın küçümseyici bakışını fark ediyor. Stella'nın filmde içinde görüldüğü kırmızı elbiseler, izleyicinin dikkatini kadın kahramana çekiyor ve onu aksiyonun merkezine yerleştiriyor. Sembolik olarak kırmızı, filmde öncelikle Stella'nın Richard'ın dikkatini çekmeyi başardığı ve trajik kaderinin çarklarını harekete geçirdiği enerji ve tutkuyu temsil etmektedir. Çünkü canlılığın sembolü olarak kırmızı, tazelik, aktivite ve gençlik ifade etmektedir ve karşı cins tarafından çekici ve güzel olarak algılanmaktadır. Stella'nın kırmızı elbiseyle odaya girmesi Richard üzerinde tam da bu etkiyi yaratarak, Richard'ın artık Stella'yı kendisi için gelecekteki bir kurban olarak görmesine sebep olduğu söylenebilir.

Ancak kırmızı renk, filmde sadece yaşamı değil, aynı zamanda ölümü de simgelemektedir. Stella'nın hayatını kaybetme şekli ve akan kırmızı kan Stella'nın ölümünü de sembolize etmektedir (00:03:29). Burada kırmızı renk, toplumsal çöküş ve Stella'nın trajik talihsizliğiyle ilişkilendirilmektedir. Başlangıçta Stella'ya yaşama sevinci veren kırmızı kan, filmin sonunda onun güzel ve genç bedeninden acı içinde emilir. Stella'nın karşıtı, filmde ağırlıklı olarak mavi elbiseler içinde görülen Anna karakteridir. Mavi renk genellikle, düzen ve sağlamlık ile ilişkilendirilmektedir. Sinematik çerçevede ise mavi, Anna'nın ailesini dış dünyaya karşı korumaya çalıştığı düzeni temsil etmektedir. Aynı zamanda bu renk, Anna'yı diğer insanlardan ve onların oluşturduğu tehlikelerden de korur ve kendisi de bunu şu cümlelerle ifade eder: "Meine Farbe ist Blau. Es gibt mir Mut und rückt alle Menschen und Dinge von mir ab. Richard glaubt, ich trage meine blauen Kleider nur, weil sie mir zu

Gesicht stehen; er weiß nicht, daß ich sie zum Schutz trage” (Haushofer, 2018: 11). Ancak ben anlatıcının hikâyeyi anlattığı şimdiki zamanda Anna, sadece gri tonlarında görülür. Bunun sebebi ise, ana karakterin öykü boyunca yaşadığı duygusal gelişim olarak yorumlanabilir. Gri, yaşamın solup tükenmesinin, varoluşsal bir ara durumun, yaşlılığın ve bilgeliğin rengidir (Butzer/Jacob, 2008:241). Film uyarlamasında gri renk, kırmızının hayat veren etkisinin aksine, devitalize edici süreçlerin bir işareti olarak görülebilir. Çünkü gri, yaşlılığın rengidir ve olgunluğu ifade etmektedir. Stella’nın ölümünden sonra Anna, gerçek bir olgunluk göstererek kendini ve davranışlarını sorgulamaya başlar. Olayların aktarımı sadece gri renkli ev kıyafetleri içinde gerçekleşir ve ben anlatıcının, Stella’nın ölümündeki suç ortaklığını açıkça itiraf ettiği bitkin ve düşünceli yüzünü gösterir. Ayı şekilde, arka planda görünen sararmış duvar kâğıdı da Anna’nın kendisi gibi cansız görünür ve Anna’nın melankolik ruh halini yansıtır (00:02:23-00:03:10).



Resim 4.9: Anna’nın İç Dünyasının Gri Tonlarıyla Yansıtılışı

Susana Marschall, film estetiği açısından mavi rengin önemini vurgulamaktadır. Ona göre mavi, kırmızı rengin yanı sıra, ölümü, melankoliyi ve yası da temsil etmektedir (Marshall, 2009: 60-61). Filmde mavi ışık filtresinin kullanımı, öncelikle kadın karakterin rüya mı yoksa gerçek mi olduğunu tam olarak ayırt etmenin mümkün olmadığı rüya sekanslarında kullanıldığı görülüyor. Aynı şekilde Anna’nın aşılmaz bir duvarla karşılaştığı gece yarısı kaçış girişimleri (00:11:34) ve yatakta uykusuz kalışı da filmde mavi renkle yansıtılmaktadır (00:40:55).



Resim 4.10: Anna'nın Duvarla
Yüzleşmesi



Resim 4.11: İç Dünyanın Temsili

Susana Marschall'ın iddiasından hareketle, mavi ışık filtresi aracılığıyla Anna'nın ruhsal durumunun aktarılma istendiği görülebilir. Burada da yavaş ve duygusal Bach müziğinin yardımıyla hüznün hissi izleyiciye aktarılıyor. Aynı durum Stella için de geçerli, çünkü Stella'nın delilik halinin yakın çekimde görsel olarak tasvir edilmesi ve buna uygulanan mavi ışık filtresi, Stella'nın özlem duyduğu ölüm arzusuna işaret etmekte ve kötü ruh haline dikkat çekmektedir.

Kaktüsün sembolik anlamı

Kaktüsün filmdeki sembolik anlamı, uzun öyküden farklılık gösterir. Bu dikenli çiçek, genellikle, koruma, anne sevgisi ve güç gibi niteliklerle ilişkilendirilir. Kaktüsler, en zorlu koşullar altında dayanıklı bitkiler olarak gelişen ve birçok hayvan için su ve besin kaynağı olarak hizmet eden su depolayıcı bitkilerdir. Temel işlevi koruyucu bir sembol olan kaktüs, dikenleri sayesinde kendisini düşmanları tarafından yenilmekten koruma özelliğine sahiptir. Bazı kaktüs türleri, dikenlerinin yanı sıra toksin salgılayarak düşmanlarına karşı kendilerini savunur ya da etkili bir kamuflaj ile bulundukları ortama uyum sağlarlar.

Karbondioksit azaltıcı özelliği nedeniyle kaktüs çiçeğinin çevresindeki zararlı toksinleri temizleyerek iyileştirici bir etkiye sahip olduğu da söylenir. Bu nedenle bu bitkinin aynı zamanda anne sevgisinin sembolik anlamını da taşıdığı söylenmektedir.

Kaktüslerin bir başka sembolik anlamı ise, güç ve dayanıklılığı temsil etmeleridir, çünkü sağlam bitkiler olarak zorlu koşullarda bakım görmeden bile hayatta kalabilirler. Bu nedenle filmde ve öyküde anne sevgisinin sembolik anlamı da bu bitkiye atfedilir. Filmle bağlantılı olarak, kaktüsün sembolik anlamı özellikle anne-oğul ilişkisinde belirgindir. Anna'nın, Wolfgang'a anne sevgisinin ötesine

geçen özel bir ilgi gösterdiği görülüyor. Hem abartılı anne sevgisi hem de oğluna karşı gösterdiği koruyucu tutum, ana karakter ile kaktüs çiçeği arasında bir benzerlik ortaya koymaktadır. Bu koruyucu tutum, film uyarlamasında öncelikle Anna'nın oğlunu diğer aile üyelerinden ve özellikle eşi Richard'dan korumaya çalışmasıyla ortaya çıkıyor. Çünkü ben anlatıcının daha önce açıkladığı gibi, Richard, tehditlerini Wolfgang üzerinden gerçekleştirmektedir. Ben anlatıcı, Wolfgang'ın iyiliği için ve onu kaybetme korkusuyla Richard'ın entrikalarını görmezden gelerek, oğluna mutlu bir aile imajı çizmeye çalışıyor. Bu yüzden Anna, kendi mutsuzluğunu dahi Wolfgang'ın mutsuzluğuna tercih ediyor ve bu da Anna'nın oğluyla ilgili anne sevgisini ve oğlu için yaptığı fedakârlığı gösteriyor. Her ne kadar ben anlatıcı kaçma arzusu duysa da, Wolfgang'ın mutluluğu için eşinin yanlışlarını kabulleniyor ve tehditlerine tahammül ediyor. Anna'nın bu davranışları kaktüs çiçeğinin özelliklerini andırmaktadır. Çünkü kaktüs çiçeği de dikenli yüzeyi sayesinde dış dünyaya karşı korunma sağlıyor. Dolayısıyla Anna için kaktüs, kendisini ve oğlunu Richard'dan ve diğer herkesten korumak için ona her türlü gücü veren önemli bir bitki olarak yer alıyor.

Ben anlatıcının oğlunu korumak için geliştirdiği bu savunma mekanizması, Anna'nın zorluklar karşısındaki gücünü ve sağduyusunu da göstermektedir. Kaktüs çiçeğinin bir diğer işlevi de Anna'ya güç ve dayanıklılık vermesidir. Çiçek, Anna'ya evinde ve çalışma odasında, tıpkı zorlu koşullarda hayatta kalan ve her türlü duruma uyum sağlayan kaktüs gibi, güçlü olmayı ve sebat etmeyi hatırlatıyor. Anna'nın toplum karşısında aile düzenini korumak için verdiği mücadele, kendisini ve oğlunu dışarıdaki tehlikelerden koruma çabası da Anna'nın son derece dirençli bir karaktere sahip olduğunu gösteriyor. Dolayısıyla Anna'nın olaylar karşısındaki soğukkanlı tepkileri, tıpkı kaktüs çiçeği gibi Anna'nın da gücü ve dayanıklılığı temsil ettiğinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Okuyucu, ben anlatıcının ifadelerinden, kaktüsün ölümünün Anna'yı Stella'nın geceki ağlamasından daha fazla üzdüğünü öğrenmektedir: "Stellas Schluchzen in der Nacht hatte mich eigentlich nicht gerührt, mich nur angewidert und in Verwirrung versetzt. Daß der junge Kaktus eingegangen war, machte mir echten Kummer" (Haushofer, 2018: 40). Ben anlatıcı çiçeklere olan düşkünlüğünü daha önce uzun öyküde şu şekilde dile getirmişti: "Ich liebe die

Blumen noch mehr als die Tiere, weil sie stumm sind, nicht umherspringen können und mich nicht stören in meinem fruchtlosen manischen Gedanken” (Haushofer, 2018: 40).

Ancak bitkilerin ve özellikle de kaktüslerin Anna için önemi filmde daha da net anlaşılmaktadır. Filmin birçok sahnesinde Anna’yı pencerenin önünde durmuş, çiçeklerini sularken ve bahçeye bakarken görüyoruz. Burada dikkat çeken şey, Anna’yı gerçek bir kaktüs bağımlısı yapan odasındaki çok sayıdaki kaktüstür. Kaktüs çiçeği filmde, özellikle Wolfgang’ın gerçek doğasının farkına varıldığı anda sembolik anlamını kazanıyor. Yukarıda da belirtildiği gibi Anna, Wolfgang’ın sadizme olan eğilimini video kayıtlarından öğrenmiş ve bu durum onu derin bir hayal kırıklığına uğratmıştı. Bu sahnede Anna, kendini kaybetmiş bir halde çalışma odasına koşuyor ve büyük kaktüsü sulamaya başlıyor. Burada kaktüs kameranın odağına yerleştiriliyor ve Anna’nın eli ve elinde sulama kabı sağdan görüntüye giriyor (01:15:35). Kamera, daha sonra Anna’nın kolunu aşağıdan yukarıya doğru takip ediyor ve sonunda Anna’nın nemli gözlerle ve donuk bakışlarıyla pencereden dışarı bakan yüz ifadesine odaklanıyor (01:16:00). Kameranın bu esnada önce kaktüsü, sonra da kadının yüz ifadesini göstermesiyle duygusal bir ruh hali yaratıyor ve sinematografik olarak Anna ile kaktüs arasında bir bağ kuruluyor.



Resim 4.12: Anna’nın Kaktüsü Suya Boğuşu



Resim 4.13: Anna’nın Camdan Dışarıya Duygusal Bakışı

Anna, saksıdaki bitkinin hayatta kalmasından sorumludur ve bu durum filmde sembolik olarak büyük kaktüsün sulanmasıyla gösterilir. Anna’nın sulama şekli duygusuz ve otomatik bir sulamadır ve bitkinin ölmesine sebep olacaktır. Wolfgang’ın gerçek yüzünü öğrenen ve onun Stella’nın ölümünü çevreleyen olaylara başından beri tanık olduğunun farkına varan Anna, Wolfgang’la birlikte bir gelecek

umudunu kaybeder ve bu yüzden ona güç veren kaktüsü aşırı sulayarak ölmesine sebep olur. Çünkü o anda Anna, artık yalanlarıyla Wolfgang'ı kandıramayacağını farkına varır. Hikâye'nin sonunda onu terk edip yatılı okula giden Wolfgang'ı kaybettiği gibi, kaktüsü de kaybeder ve şimdiye kadar sevdiği ve baktığı kaktüsü ölüme terk eder. Bu bağlamda filmin, kaktüs çiçeğinin sembolik anlamı aracılığıyla Anna, Wolfgang ve kaktüs arasında bir bağlantı kurduğunu söylemek mümkündür.

Film uyarlamasındaki diğer annelik motifleri

Kuş

Edebi esere paralel olarak, film uyarlamasında da yalnız kuş motifi kullanılmıştır. Uzun öyküdeki betimlemeye uygun olarak filmde, görsel anlatı merci, annesinin gelmesini umutsuzca bekleyen kuşun bitkin görüntüsünü göstermektedir (00:02:08). Bu sahnede, kuşun kötü görünümü ve Anna'nın penceredeki rahat tavrı tezatlık oluşturuyor (00:26:00-00:27:10). Ana karakter, kuşa karşı duyarsız tutumunu kuşa yardım edemeyeceğini ve onu unutması gerektiğini söyleyerek gösterir (00:54:23) Bu sırada, elindeki sigara ile kuşun acı çekişini izler ve küçük kuşu kötü durumda pencerenin ardında bırakır.



Resim 4.14: Kuşun Çaresizliği



Resim 4.15: Anna'nın Kayıtsızlığı

Filmde, küçük kuş ile filmin kahramanı Stella arasındaki paralellik, Anna'nın kürtajdan sonra genç kızın fiziksel ve duygusal olarak acı çekmesine izin vermesi ve harekete geçmeyerek seyirci kalmasıyla kuruluyor. Aynı davranış Stella'nın biyolojik annesi Luise'de de görülebilmektedir. Çünkü Luise de, kızı Stella'nın sorunlarının farkında değildir. Filmde bu durum - daha önce de belirtildiği gibi - Stella'nın gizli gizli ağlamasıyla göstermektedir. Anne kuşun, yavrularını gelmeyerek ölüme terk ettiği gibi, Luise ve Anna da Stella'yı ölüme terk ediyorlar. Anna, ancak Stella ve küçük kuş öldükten sonra gerçekten pişmanlık duyuyor ve

Stella ile kuşun geri dönmesini istiyor (01:28:33-01:28:58). Ana karakterin küçük kuşa dair çizimleri de, yalnız kuş ile filmin kahramanı Stella arasında bir bağ olduğunu ortaya koyuyor. Filmdeki ben anlatıcı, Stella'yı çevreleyen olayları yazarak unutmaya çalışırken, küçük kuşa dair olayı da çizerek unutmaya çalışır. Kuş, aslında olması gereken yerde, bir yuvada değil, bir taşın üzerindedir, bu da kuşun anne sevgisinden dışlandığını göstermektedir. Aynı şekilde Anna'nın filmdeki kuş çizimi de Stella'nın evinden ve anne sevgisinden dışlandığını ima etmektedir (01:26:06). Yukarıda yapılan film analizinin sonuçlarına ve filmdeki görsel-işitsel unsurlara dayanarak, *Wir töten Stella* film uyarlaması korku filmi türüne yerleştirilebilir. Film uyarlamasının analizi, *Wir töten Stella* adlı edebi eserde tasvir edilen olayların film uyarlamasında - yönetmenin kendi yorumuna karşılık gelen - eklemeler yoluyla yeniden işlendiğini göstermektedir. Aynı zamanda Julian Pölsler'in, *Wir töten Stella*'dan metnin bazı bölümlerini alıp filme özgü nedenlerden dolayı kısaltmayı tercih ettiği tespit edilmiştir.

SONUÇ

Bu araştırmanın ilk bölümünde annelik, sorumluluk ve özgürleşme kavramlarına genel bir bakış sunulmuştur. Bunun için söz konusu kavramlar farklı zamansal ve tarihsel bağlamlarda ayrıntılı olarak analiz edilmiştir. Daha sonra Marlen Haushofer hakkındaki önemli akademik çalışmalara yoğunlaşarak Marlen Haushofer'in kişisel yaşamı ile edebi eserleri arasındaki karşılaştırmalar incelenmiş ve bunlar otobiyografik özellikler açısından 1.2.1'de 'Marlen Haushofer'in Eserlerindeki Otobiyografik İzler' başlığı altında daha ayrıntılı olarak ele alınmıştır. 'Marlen Haushofer'in Uzun Öyküsü *Wir Töten Stella* ile İlgili Akademik Çalışmalar' başlığı altında, Haushofer'in *Wir töten Stella* adlı uzun öykü hakkında genel bir bakış sunulmuş, uzun öykünün zamansal ve sosyal bağlamına yerleştirilmesi amaçlanmıştır. Son olarak da, 1.4'te 'Marlen Haushofer'in Eserlerinin Film Uyarlamalarına İlişkin Akademik Literatüre Genel Bakış' alt başlığı altında Haushofer'in eserlerinin film uyarlamalarına ilişkin akademik literatüre genel bir bakış sunulmuştur.

Araştırmanın ikinci bölümü Haushofer'in eserlerindeki annelik tasvirlerini incelemeye odaklanmıştır ve bu nedenle annelik, sorumluluk ve özgürleşme motiflerine ağırlık verilmiştir. Bu amaçla 'Die Wand'da Annelik' ve 'Die Mansarde'de Annelik' başlıkları altında Haushofer'in iki ünlü eseri *Die Wand* ve *Die Mansarde* hakkında kısa bir bilgi verilmiştir. Bu iki esere ilişkin bulgulara dayanarak, Haushofer'in eserlerinin anlaşılmasına ilişkin sonuçlar çıkarılmış ve Marlen Haushofer'de yetersiz annelik konusuna bir giriş yapılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümü, film uyarlamaları alanındaki kuram ve yaklaşımları aslına sadık kalma kavramına odaklanarak incelemektedir. Çalışmanın bu bölümünde, daha sonra film uyarlamalarının önemi ve kullanım alanları ele alınmış ve film uyarlamalarının işlevsel alanları vurgulanmıştır. Ayrıca, 3.3'te 'Sinemasal Temsil Türleri (Film Uyarlamaları)' başlığı altında Helmut Kreuzer'e göre uyarlama türlerinin bir sınıflandırması yapılmıştır. Son olarak, tezin bu bölümünde film uyarlamalarının anlatım teknikleri incelenmiştir. Bu bağlamda Markus Kuhn'un film anlatıbilimi kuramı ayrıntılı olarak ele alınmış ve *Wir töten*

Stella film uyarlamasına nasıl uygulanabileceği açıklanmıştır. Ayrıca burada film uyarlamasından verilen örneklerin sadece teorinin anlaşılması için kullanıldığı ve asıl detaylı incelemenin dördüncü bölümde yer aldığı da belirtilmiştir.

Araştırma çalışmasının dördüncü bölümünde, uzun öykü ve filmdeki annelik, sorumluluk ve özgürleşme motifleri karşılaştırılmış ve her iki medya anlatım teknikleri bakımından analiz edilmiştir. Bunun için, önce uzun öykü ardından da film uyarlaması annelik, sorumluluk ve özgürleşme motifleri açısından karşılaştırmalı bir incelemeye tabi tutulmuştur. Uzun öykünün anlam katmanlarının film uyarlamasında nasıl ortaya çıktığını göstermek amacıyla edebi eser ve onun film uyarlaması hem içerik hem de anlatım açısından incelenmiş ve buradan hareketle benzerlikler ve farklılıklar ortaya çıkarılmıştır.

Annelik kavramının ve buna bağlı olarak anne-çocuk ilişkisinin zaman içinde çeşitli faktörlerin etkisi altında değiştiği bilinmektedir. Ancak ataerkil söylemin, kadın ve erkeğe dair düşünceleriyle, bazı kültürlerde hala varlığını sürdürdüğünü, tarihsel ve toplumsal farklılıklar nedeniyle farklı şekillerde ele alındığını da belirtmek gerekir. Bu tezde ele alınan geçmişten günümüze annelik ve özgürleşme üzerine akademik literatür, bu iki motifin başlangıçta ayrı ayrı ele alındığını ve ancak zaman içinde bir birini tamamlayan kavramlar olarak bir araya getirildiğini göstermektedir. Friedrich Schlegel ve Arthur Schnitzler gibi isimler bu kavram ikilisini daha öncesinde ele almış ve bu konuda önemli eserler ortaya koymuşlardır. Bu isimler, kadın ve anne kavramlarını birbirinden ayıran ve dışlayan anlayışın aksine, birleştirici ve yüceltici bir bakış açısı ortaya koymuşlardır. Özellikle, kadın ve anne figürü hakkındaki yazılarında, kadınların ve annelerin hayatın her alanında bağımsızlığını vurguladıkları özgürleştirici özellikler vardır. Friedrich Schlegel, kadınların niteliklerinin, anne, sevgili ve arkadaş olarak birleştirilmesini savunurken, Schnitzler'in roman karakterleri, kadınların cinsel özgürleşmesini ve evlilik ilişkisinin erkek egemen bir toplumda tanınmak için en büyük ve dayatılan ilke olarak reddedilmesini vurgulamıştır. Araştırmam açısından en önemli ipuçları ve dolayısıyla bu iki kavramın anlaşılması, özellikle 1950'lerin ve 60'ların başlarında bulunabilir, çünkü Haushofer'in eserleri bu tarihsel ve toplumsal koşulların etkisi altında ortaya çıkmış ve Haushofer kadın karakterlerini bu dönemin kadın idealine

göre yaratmıştır. Araştırmam, bu dönemde anneliğin özellikle savaş sonrası durumdan ve dönemin ataerkil düzeninden etkilendiğini göstermektedir. Korku, sıkıntı ve hayatta kalma mücadelesi gibi savaş deneyimlerinin zorluklarıyla karakterize edilen bu dönemdeki annelik, anne figürleri tarafından farklı şekillerde deneyimlenmiş ve bu da anneler ile çocukları – özellikle de kız çocukları – arasındaki ilişkiyi doğrudan etkilemiştir. Savaşın ve egemen ataerkil düzenin kadınların yaşamları üzerindeki olumsuz etkileri, Haushofer'in savaş sonrası yıllara ait eserlerinin neredeyse tamamında görülebilmektedir. Bu dönemin anne figürleri, hem sanatsal üretkenlikleriyle ufak kaçış denemelerine cesaret ederek hem de toplumsal baskı nedeniyle bu kuralları kızlarına aktarma ihtiyacı arasında kalmalarıyla karakterize edilirler. Ortaya çıkan bu gerilimli anne-kız ilişkisi, Haushofer'in kişisel yaşamına da yansıyan düzyazılarının ortak paydasını oluşturduğu görülmektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi, bu tezin ikinci bölümü Haushofer'in biyografisine ve Haushofer'in annesinin, yazarın hayatı ve edebi varlığı üzerindeki etkisine odaklanmış ve Haushofer ile edebi eserleri arasında bir paralellik kurmayı mümkün kılmıştır. Haushofer'in çocukluk yıllarının ve başarısız evlilik ilişkilerinin incelenmesi, Haushofer'in sonraki yaşamının ve kararlarının kendi anne-kız ilişkisinden güçlü bir şekilde etkilendiğini göstermektedir. Anne sevgisinden yoksun bir şekilde geçen yatılı okul hayatı ve Marlen Haushofer'i kadın ve erkeğin toplumsal düzenine hazırlamak üzere tasarlanmış çelişkiler içeren zorunlu din eğitimi, baskın ve dindar anne figürünün etkisi altında gerçekleşmiştir. Bu bağlamda, eserdeki annelik, sorumluluk ve özgürleşme kavramlarını analiz etmek ve bu motiflerin *Wir töten Stella* uzun öyküsünde ve film uygulamasında incelenmesi açısından mevcut bir boşluğu doldurmak önemli hale gelmiştir. Haushofer'in eserlerindeki odak noktasının büyük ölçüde kadın ve erkek cinsiyetleri arasındaki paradoksal ilişki olması, özellikle ev kadını ve anne olmanın zorluklarına odaklanması ve Haushofer'in kendisinin de bir ev kadını ve anne olarak yazarlığıyla rekabetçi bir ilişki içinde bulunması, bu tezde eserleri ile biyografisi arasındaki paralellik aracılığıyla görünür kılınmaktadır. Haushofer'de görülen yazma arzusu, Haushofer'in romanlarındaki kadın karakterlere de atfedilmektedir.

Haushofer'in yazma eylemine verdiği önem, eserlerindeki kadın karakterlerin birçoğunun da yazma eylemi içinde olması ve içe dönük kişilikler olarak yazarak bir tür tedavi bulmalarında belirgindir. Haushofer için yazarlığın önemi ve bunun için ailesinden bile vazgeçebilecek olması, yazarlığın onun için bir ölçüde anneliğin ötesine geçtiğinin de kanıtıdır. Haushofer'in metinlerine dayanarak, yazar ile roman karakterleri ve onların yaşam tarzları arasındaki benzerliklerin doğrudan ya da dolaylı olarak var olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, Haushofer'in otobiyografik deneyimlerini estetik yaratım sürecinde büyük ölçüde yeniden işlediği ve farklı bir şekilde tasarladığı da tespit edilebilmektedir.

Bu tezin başında, anneliğin bir çocuğun zihinsel ve fiziksel gelişimi üzerinde büyük bir etkiye sahip olabileceği ve kötü anneliğin bir çocuğun ölümüne bile yol açabileceği iddiası, bu tezde analiz edilen *Wir töten Stella*'daki anne-kız ilişkisi, uzun öykü ve film uyarlaması aracılığıyla gösterilmektedir. Burada tasvir edilen başkarakterin trajik ölümü, kötü anneliği ve buna bağlı olarak genç ve deneyimsiz bir kızın çaresizliğini açıkça göstermektedir. Dolayısıyla bu eser, en güçlü ve en saf sevgi olarak kabul edilen anne sevgisi eksikliğinin, çocuklar üzerinde geri dönüşü olmayan kişilik bozukluklarına yol açabileceğinin bir kanıtıdır. Uzun öykü incelenmesinin de gösterdiği gibi, anne sevgisi ve şefkatinin eksikliğinin, öncelikle kişinin kendi çocukluğu ve anne figürlerinin bireysel deneyimleriyle ilişkili olan ve daha sonra çocuğa aktarılan birçok nedeni olabilmektedir. Dolayısıyla, Anna karakterinin çocukluk yıllarındaki deneyimleri ve kendini içinde bulduğu koşullar, annelik konusundaki başarısızlığının bir sonucu olarak anlaşılabilir. Aynı zamanda, Anna'nın duygusal soğukluğu, bağıllık kurmaktan kaçınmasına yönelik bir stratejiyi de temsil eder ve bu da Anna'nın doyumsuz rahatlık gibi kişisel çıkarlarıyla ilişkilendirilebilir. Haushofer, bu eseri ile anneliği Anna figürü üzerinden göstererek, okuyucuyu, anneliğin ve sorumluluğun nasıl olması gerektiği, kötü ve yıkıcı sonların nasıl önlenebileceği konusunda farklı şekilde düşünmeye teşvik ediyor.

Yönetmen Julian Pölsler'in *Wir töten Stella* adlı film uyarlamasına getirdiği yorum, Haushofer'in *Die Wand* adlı romanının film uyarlamasıyla yakın bir ilişki içinde olduğunu da göstermektedir. Romandaki duvar motifi, edebi metnin anlam düzeyini yansıtmak ve kadın karakterlerin iç dünyasını göstermek için film

uyarlamasında da yer buluyor. Pölsler, film uyarlamasında, ana karakterin içsel süreçlerini tasvir etmek, iç dünyasına bakmak ve kadın karakterin çelişkilerinin ya da duvarlarının nerede yattığını göstermekle ilgilenmiştir. Dolayısıyla duvar, Pölsler'in filminde, rüyalara, kâbuslara ve halüsinasyonlara yansıyan depresif bir durumu temsil etmektedir.

Uzun öykü ve filmin anlatım teknikleri karşılaştırıldığında, Pölsler'in uzun öykünün içeriğine ve anlatım tekniğine yöneldiği ve filme özgü anlatım tekniklerini kullanarak, metne ilişkin kendi öznel yorumunu ortaya koyduğu görülmektedir. Pölsler'in edebi kaynağa yönelimi, *Wir töten Stella*'nın film uyarlaması için metni orijinal kitaptan değiştirmeden benimsemesinde belirgindir. Julian Pölsler ayrıca, yukarıda bahsedilen ilk Haushofer film uyarlamasıyla olan içerik ve görsel bağlantıyı, ikinci film uyarlaması *Wir töten Stella*'da da başrolü Martina Gedeck'e vermesiyle fark edilebilir kılıyor ve böylece iki film uyarlaması arasında bir bağ kuruyor. Uzun öykünün aksine, Pölsler, film sanatının zaman kısıtlamalarından dolayı filmdeki olayları kısaltma veya atlama yolunu seçiyor. Ancak aynı zamanda, uzun öyküde yer almayan sahneleri de kullanarak öykünün ruhunu ve anlam düzeylerini aktarabilmek amacıyla spesifik olaylara odaklanıyor. Dolayısıyla, uzun öyküde ima edilen Stella'nın kürtaj olayı, film uyarlamasında filme özgü anlatım teknikleri kullanılarak açıkça ele alınıyor. Uzun öyküde kürtaj olayına sadece imada bulunulup, okuyucu soru işaretleriyle baş başa bırakılırken, filmde yönetmen müzik, görüntü ve mizansen kullanarak kürtajı açıkça tasvir ediyor ve Stella'nın ölümünden sorumlu suç ortaklarını gün yüzüne çıkarıyor. Benzer şekilde, ben anlatıcının Stella'ya karşı kayıtsızlığı ve anne sevgisinden yoksunluğu, Stella'nın, ses efektleri ve arka planda çalan kederli Bach müziği eşliğinde, tuvalette acı içinde ağlamasıyla gösteriliyor. Buna ek olarak, bakış açısı tekniğinin kullanımıyla da filmdeki karakterlerin ne gördüğü, nasıl gördüğü ve gördüklerini nasıl algıladıkları izleyiciye aktarılıyor. Bu şekilde Pölsler, kadın karakterlerin içsel süreçlerini ve mücadelelerini sinema izleyicisine aktarmayı ve görsel olarak elle tutulur hale getirmeyi başarıyor.

Uzun öykü ve film analizinden çıkarılan sonuçlardan da görüldüğü gibi, Julian Pölsler, filme özgü tekniklerin yardımıyla kurgudaki farklılaşma ve öykünün öznel yorumu aracılığıyla uzun öykünün çok katmanlı anlam düzeylerini izleyiciye

aktarmayı başarıyor. Aynı zamanda, filminin uyarlaması için güncel bir konu seçerek izleyicilerin ilgisini çekmeyi ve onlar üzerinde kalıcı bir etki yaratmayı da başarıyor. Dolayısıyla, Haushofer'in ikinci film uyarlaması olan *Wir töten Stella* 'nın da beyaz perdede büyük bir başarı elde ettiğini söylemek mümkündür.

Özetleyecek olursak, Julian Pölsler, film uyarlamasında annelik konusunu başarılı bir şekilde tasvir ediyor ve anne figürlerinin kızlarına karşı sorumsuzluk, sevgisizlik ve çıkar çatışmasının olumsuz etkilerini ve bunun sonucunda ortaya çıkan feci sonuçları gösteriyor. Bu araştırma, Haushofer'in eserlerinin daha iyi anlaşılması için ve sonraki Haushofer çalışmalarına yol gösterici olarak kullanılabilir. Aynı zamanda, özellikle Haushofer'in eserlerindeki kadın imgelerine odaklanıldığından, gelecekteki araştırmalar *Wir töten Stella* 'daki erkek karakterlere yoğunlaşabilir, uzun öykü ve film uyarlamasının daha iyi anlaşılması için olası araştırma bulguları sağlayabilir.

KAYNAKÇA

- Haushofer, Marlen: **Wir töten Stella (1958) / Das fünfte Jahr.** 9. Auflage, Berlin, Ullstein Verlag, 2018.
- Haushofer, Marlen: **Die Wand.** Berlin, List Taschenbuch Verlag, 2004.
- Akyıldız Ercan, Cemile: ‘SCHUTZ’-‘HAFT’. MARLEN HAUSHOFERS “DIE WAND”. In: **Zeitschrift für die Welt der Türken.** Vol. 8/2, 2016, s. 43-55.
- Albersmeier, Franz-Josef/ Roloff, Volker: **Literaturverfilmungen.** Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1989.
- Balázs, Bela: **Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films.** Wien-Leipzig, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924.
- Battiston-Zuliani, Régine: Landschaftsspiegelungen in Marlen Haushofers Werk. In: Régine Battiston-Zuliani (Hrsg.): **Funktion von Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur.** Bern, Peter Lang Verlag, 2004, s.173.
- Bauschinger, Sigrid: **Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film.** [13. Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur], München, 1984, s. 20.
- Bazin, André: Für ein unreines Kino - Plädoyer für die Adaption (1975). (S.32-40). In: Gast, Wolfgang: „Lesen oder Zuschauen?“ (S.7-12). In: ders. **Literaturverfilmung.** Bamberg, C.C.Buchners Verlag, 1993.
- Beauvoir, Simone: **Das andere Geschlecht.** Hamburg, Rohwohlt Verlag, 1951.

- Bohnenkamp, Anne: "Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderungen". In: **Literaturverfilmungen**, hrsg. v. Anne Bohnenkamp in Verb. mit Tilman Lang, Stuttgart, Reclam, 2005, s. 9–38.
- Colić, Ivona: "Die Mutterschaft und Emanzipation in Julia Francks Romanen "Lagerfeuer" (2003) und "Die Mittagsfrau" (2007)". Zadar, **University of Zadar**, 2019.
- Franck, Julia: **Lagerfeuer**. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2003.
- Franck, Julia: **Die Mittagsfrau**. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2007.
- Frei Gerlach, Franziska: **Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden**. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998.
- Gast, Wolfgang./ Hickethier, Knut/ Vollmers, Burkard.: "Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen". In: Gast. **Literaturverfilmung**, Bamberg, C.C.Buchners Verlag, 1993, s. 12.
- Gruber, Carmen: "Prozesse der weiblichen Emanzipation in Schnitzlers Dramen". Zagreb, **Universität Zagreb**, 2012.
- Gutt, Barbara: **Emanzipation bei Arthur Schnitzler**. Berlin, Volker Spiess Verlag, 1789.
- Haushofer, Marlen: "Mach Dir keine Sorgen". In: „**Oder war da manchmal noch etwas anderes?**“: **Texte zu Marlen Haushofer**. Frankfurt am Main, Verlag neue Kritik, 1986, s. 137-138.
- Haushofer, Marlen: **Die Tapentür**. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2006.
- Haushofer, Marlen: **Die Mansarde**. Berlin, List Taschenbuch Verlag, 2007.

- Möbius, Paul Julius: **Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes.** Carl Marhold Verlag, Halle a.S,1903.
- Kayaoğlu, Ersel: “Tamamen Sıradan Bir Hikâye - Marlen Haushofer ve Sıradışı Romanı Die Wand”. Studien zur deutschen Sprache und Literatur. İstanbul, **Dergi Park**, 2003. s. 25-43.
- Kayaoğlu, Ersel: **Edebiyat ve Film: Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş.** İstanbul, Hiperlink Yayınları, 2016.
- Kayaoğlu, Ersel: **Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım: Medyalararasılık.** İstanbul, Selenge Yayınları, 2009.
- Kramer-Kublitz, Maria: **Frauen auf Straßen. Topographien des Begehrens in Erzähltexten von Gegenwartsautorinnen.** München, Fink Verlag, 1995, s. 24.
- Kraxner, Martina: “Mir gehört nur die Aussicht in den Garten, sonst nichts”. Raumkonzeptionen, Geschlechterverhältnisse und Identität in Marlen Haushofers Novelle „Wir töten Stella”. Wien, **Universität Wien**, 2019.
- Kreuzer, Helmut: “Arten der Literaturadaption”. In: Gast, Wolfgang (Hrsg.): **Literaturverfilmung.** Bamberg, C.C.Buchners Verlag, 1993, s. 27-31.
- Krisper, Marlene: **Das ordentliche Leben der Marlene Haushofer – Ein Essay.** Steyr, Ennsthaler Verlag, 2010.
- Kuchenbuch, Thomas: **Filmanalyse: Theorien, Modelle, Kritik.** Köln, Prometh-Verlag, 1978.
- Kuhn, Markus: **Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell.** Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2013.

- Lorenz, Dagmar C. G.: “Marlen Haushofer - eine Feministin aus Österreich”. **Modern Austrian Literature, Journal of the international Arthur Schnitzler Association**, Volume 12, Nos. 3/4, 1979.
- Löser, Phillipp: **Mediensimulation als Schreibstrategie: Film, Mündlichkeit und Hypertext in postmoderner Literatur**. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, 1999, s. 52.
- Monaco, James: **Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien**. 10. Ausgabe, Hamburg, Rohwohlt Verlag, 2008, s. 45.
- Morrien, Rita: **Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn**. Würzburg, Königshausen & Neumann Verlag, 1996.
- Nolte, Anke: **Marlen Haushofer: “...und der Wissende ist unfähig zu handeln” Weibliche Mittäterschaft und Verweigerung in ihren Romanen**. Münster, Waxmann Verlag, 1992.
- Pfister, Manfred: **Das Drama. Theorie und Analyse**. 9. Auflage, München, Fink Verlag, 1997.
- Polt-Heinzl, Evelyne: “Ein Käfig voller Schweigen oder über den Bedarf an Schubladenkommoden: Die Abgründe von (Wohn-)Räumen und Ritualen in der Literatur der Nachkriegsjahre,”. In: **Marlen Haushofer 1920 – 1970: Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin**. Hrsg. von Christa Gürtler. Linz, StifterHaus, 2010, S. 31-48.
- Preißler, Irene: “Mir gehört nur die Mansarde, und jede andere Dachkammer würde mir ebenso genügen. Der literarische Raum in Werken Marlen Haushofers”. Diplomarbeit, Wien, **Universität Wien**, 2003, s. 35.

- Rach, Rudolf: **Literatur und Film. Möglichkeiten und Grenzen der filmischen Adaption.** Köln, Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1964. s. 27-28.
- Rädlein, Güler Ada: "Marlen Haushofer'in Die Wand Roman'ı ile Julian Pölsler'in Die Wand Filminin anlatım Biçimi Açısından Karşılaştırılması". Master Tezi, İstanbul, **İstanbul Üniversitesi**, 2019.
- Rehme-Iffert, Birgit: "Friedrich Schlegel über Emanzipation, Liebe und Ehe". **Athenäum 12. Jahrgang**, Berlin, Humboldt Universität (huberlin.de), 2002.
- Roebing, Irmgard: "Drachenkampf aus der Isolation oder Das Fortschreiben geschichtlicher Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Romanwerk". In: **Knapp**. Mona/ Gerd Labrousse (Hrsg.): Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. **Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 29** (1989), s. 275-321.
- Schachtschabel, Gaby: **Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung: Mit einer Beispielanalyse von Theodor Fontanes Roman Effi Briest und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder.** Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 1984, s. 9-12.
- Schaller, Wolfgang: "...einfach ein Unding...". Die Männerbilder in Haushofers Welt. In: Bosse, Anke/Ruthner, Clemens (Hrsg.): **"Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln..." Marlen Haushofers Werk im Kontext.** Tübingen/Basel, 2000, s. 157-177.

- Schanze, Helmut: **Fernsehgeschichte der Literatur: Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon.** München, Wilhelm Fink Verlag, 1996, s. 74.
- Schneider, Irmela: **Der verwandelte Text: Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung.** Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1981.
- Schneider, Gerhard/
Pandel, Hans-Jürgen: **Handbuch: Medien im Geschichtsunterricht.** Frankfurt am Main, Wochen Schau Verlag, 2017.
- Schnitzler, Arthur: Das Märchen. Schauspiel in drei Aufzügen. In: **Arthur Schnitzler: Die Dramatischen Werke**, Erster Band, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1962.
- Schnitzler, Arthur: Komödie der Verführung. Schauspiel in drei Akten. In: **Arthur Schnitzler: Die dramatischen Werke**, Zweiter Band. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1962.
- Schnitzler, Arthur: **Reigen. Komödie in zehn Dialogen.** Köln, Anaconda Verlag, 2008.
- Schütze, Yvonne: Theorie und Praxis der Frauenforschung. **Die gute Mutter: Zur Geschichte des normativen Musters “Mutterliebe”.** Bielefeld, Kleine Verlag, 1991.
- Šebestová, Irena: **Frauenliteratur der 70er Jahre in der Schweiz.** Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2002.
- Seidel, Sabine: “Reduziertes Leben. Untersuchungen zum erzählerischen Werk Marlen Haushofers”. Doktorarbeit, Passau, **Universität Passau**, 2005.

- Smith, David: Die Zurücknahme der Schöpfung. Die Theologie des Mordes in Marlen Haushofers Die Wand. In: Olaf Berwald, & Gregor Thuswaldner (Hrsg.): **Der untote Gott. Religion und Ästhetik in der deutschen und österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts.** Köln, Weimar & Wien, Böhlau Verlag, 2007, s. 132-356.
- Stam, Robert: **Sinema Teorisine Giriş.** Çev. S. Salman ve Ç. Asatekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Strigl, Daniela: **“Wahrscheinlich bin ich verrückt...” “Marlen Haushofer – die Biographie”.** München, Claassen Verlag, 2000.
- Strigl, Daniela: Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existentialismus. In: Bosse, Anke, Clemens Ruthner (Hrsg.): **“Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...”.** Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen, Francke Verlag, 2000.
- Tabah, Mireille: Nicht gelebte Weiblichkeit. Töchter und (Ehe-) Frauen in Marlen Haushofers Romanen. In: Bosse, Anke, Clemens Ruthner (Hrsg.): **“Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln... Marlen Haushofers Werk im Kontext”.** Tübingen/ Basel, Francke Verlag, 2000, s. 177-192.
- Tabah, Mireille: Die Mythologisierung der Geschlechterdifferenz im Werke Marlen Haushofers. In: Michel Vanhelleputte (Hrsg.): **Geschlechterdifferenz in der Literatur: Studien zur Darstellung der weiblichen Psyche und zum Bild vom anderen Geschlecht in zeitgenössischer Dichtung.** Frankfurt a.M., Peter Lang Verlag, 1995, s. 99-118.

Tauschinski, Jan
Oskar: Die geheimen Tapetentüren in Marlen Haushofers Prosa. In: Anne Duden u. a. (Hrsg.): **“Oder war da manchmal noch etwas anderes?”: Texte zu Marlen Haushofer.** Frankfurt/M., Neue Kritik Verlag, 1995, s. 144-166.

Thürmer-Rohr,
Christina: Mittäterschaft von Frauen: Die Komplizenschaft mit der Unterdrückung. In: Ruth Becker, & Renate Kortendiek (Hrsg.): **Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie.** Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.

Venske, Regula: “Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte...”. Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers. In: **“Oder war da manchmal noch etwas anderes?”: Texte zu Marlen Haushofer.** Frankfurt am Main, Neue Kritik Verlag, 1986, s. 43-62.

Weiniger, Otto: **Geschlecht und Charakter: Eine Prinzipielle Untersuchung.** 23. Auflage, Wien und Leipzig, Wilhelm Baumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung, 1922.

Film Kaynakları:

Pölsler, Julian: **Wir töten Stella.** (epo-film produktionges.m.b.h. und JUWEL FILM Production GmbH.) Kunstmesse Leipzig, 2017, (01:35:47).