

Dr. Ersel Kayaođlu  
İstanbul Üniversitesi  
Edebiyat Fakültesi  
Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

**“Tamamen sıradan bir hikâye.” – Marlen Haushofer  
ve Sıradışı Romanı *Die Wand***

ABSTRACT

**“A completely ordinary story.” – Marlen Haushofer  
and her extraordinary novel *The Wall***

Although Marlen Haushofer (1920-1970), an Austrian author, was given many important awards, she couldn't reach the majorities and stayed as a “not-well-understood” author. The novel that made Haushofer famous was *The Wall*. While it can be commented on many levels, this novel underpins the ultimate isolation and social death. Haushofer describes the story of modern man's isolation, loneliness, alienation, nihilism, namely deep existentialist depression. Haushofer, with this novel, proves (although lately) that she's among the important 20<sup>th</sup> century German literature.

“Bugün beş kasımda başımdan geçenleri yazmaya başlıyorum. Her şeyi elimden geldiği kadar eksiksiz biçimde kaleme almaya çalışacağım...” (Haushofer, 1991: 7). Avusturyalı yazar Marlen Haushofer'e (1920-1970) büyük bir ün kazandıran *Die Wand* (Duvar) adlı romanı işte bu sözlerle başlıyor. Önemli ödüllerle onurlandırılmış olmasına (1953'te *Das fünfte Jahr*, “Beşinci Yıl”, adlı öyküsü için Avusturya Edebiyat Destekleme Ödülü, 1956'da *Vergißmeinnichtquelle*, “Unutmabeni Kaynağı”, adlı öykü kitabı için Theodor-Körner-Vakfı Ödülü, 1963'te *Die Wand*, “Duvar”, adlı romanı için Arthur-Schnitzler-Ödülü, 1968'de *Schreckliche Treue*, “Korkunç Sadakat”, adlı öykü kitabı için Avusturya Edebiyat Ödülü) ve 1950'li, 60'lı yılların Viyana'sındaki yazarlar çevresinde (özellikle de Hans Weigel ve Hermann HakeI etrafında toplanan yazarlar arasında) iyi tanınmasına rağmen, yaşadığı dönemde geniş okur kitlelerine pek ulaşmayan ve tam anlaşılmayan bir yazar olarak kaldı.

1970’te erkek sayılabilecek bir yaşta ölümünün ardından neredeyse tamamen unutulmuş yazar 1983 yılında *Die Wand* adlı romanın yirmi yıl sonra tekrar basılmasıyla bir anlamda yeniden keşfedildi. Seksenli yıllarda artık farklı bir bağlamda okunan bu romana okur kitlesi ve eleştirmenler tarafından gösterilen yoğun ilgi, yazarın diğer öykü ve romanlarının da hemen yeniden basılmasını sağladı ve ölümden on üç yıl sonra bir tür “Haushofer Rönesansı” oluşmaya başladı. Yazara gösterilen bu yoğun ilgi, onu seksenli yılların “kadın edebiyatı ikonu” ilan etmeye kadar vardı; bu büyük ilgi doksanlı yılların sonuna kadar kitaplarının yeniden ve çok sayıda basımıyla, hakkında yazılan eleştiriler ve bilimsel çalışmalarla devam etti ve hâlâ da (örneğin 1998 yılında düzenlenen Uluslararası Haushofer-Kolokiyumu, 2000 yılında oluşturulan Marlen-Haushofer-Forumu gibi etkinliklerle) sürüyor.

Marlen Haushofer’in yeniden keşfedilmesine etki eden faktörlerin arasında yetmişli yıllarda başlayan ve seksenlerde hız kazanan kadın hareketi ve bununla bağlantılı olarak “kadın edebiyatı” kavramının gündeme gelmesi, 1977 yılında ABD’nin elinde nütron bombası bulunduğunu açıklamasıyla yeniden alevlenen nükleer silahlanma tartışmaları ve bununla bağlantılı barış hareketi, çevre kirliliğine gösterilen duyarlılığın ve bu yöndeki endişelerin artması gibi bağlamlar da yer alıyor kuşkusuz. Bu anlamda yazar, yapıtlarının 20 ve hatta 30 yıl gecikmeyle ve güncelleştirilmiş biçimde alınılanımlanmış olmasıyla, Iris Denneler’in de daha önce saptadığı gibi, İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanca edebiyatta benzersiz bir konumda bulunuyor (Dennerler, 1998: 2). Bu farklı ve yeni okumalar Marlen Haushofer’in tanınmasını, metinlerinin yazınsal değerinin anlaşılmasını ve yazarın kendi döneminin klasikleri arasında sayılmasını sağladı ve yazar, bundan önceki dönemde genelde yok sayıldığı ya da marjinalleştirildiği yazar ansiklopedileri ve edebiyat tarihi el kitapları gibi kaynaklarda da hak ettiği yerini almaya başladı. Artık Ingeborg Bachmann ve Christa Wolf gibi yazarlarla birlikte anılan Haushofer’in dört romanı, çok sayıda öyküsü, beş çocuk kitabı ve radyo oyunları bulunuyor. Yazar tanıtılırken sıradışı bir yönü de çoğu kez hemen öne çıkartılıyor: Yazar Marlen Haushofer aynı zamanda (aslında belki de daha çok) eşinin dışı muayenehanesinde yardımcı olarak çalışan, iki çocuklu bir ev hanımı. Steyr’de “taşralı ev hanımı” olarak yaşayan Marlen Haushofer’in arada bir gittiği Viyana’daki bohem çevrede yazar Marlen Haushofer’e dönüşmesi, onun yapıtlarındaki karakterlerde de görülen ve yazar hakkındaki pek çok incelemenin de üzerinde durduğu “yaşamsal çelişkisi”ydi. Ana karakterlerinin birçoğunun ev hanımı olması, metinlerinde gündelik ev işlerinin betimlemelerine çokça yer verilmesi de yazarın

biyografisiyle işlediği konular arasında bir ilişkinin kurulmasına yöneltiyor kuşkusuz. Marlen Haushofer'in kendisinin de metinlerinde çıkış noktası olarak çoğu kez kendi biyografisinden yola çıktığını söylemesi, bu ilişkinin varlığını destekliyor. Yazarın yirminci ölüm yıldönümünde biyografisini yayınlayan Daniela Strigl'in de yazarın yaşamöyküsünü "yeniden oluştururken" birçok noktada yapıtlarından yola çıkması ve yazarın "yaşamsal çelişkisi"nin bir ürünü olarak gördüğü figürleri ile kendisi arasındaki koşutlukları kanıtlamaya çalışması buna dayanıyor (Strigl, 2000: 11). Bu tür yaklaşımların dayanak noktasını Haushofer'in Oskar Jan Tauschinski ile yaptığı bir söyleşide kendi deneyimlerinden başka bir şey hakkında yazmadığını, tüm kahramanlarının aslında kendisinin birer parçası olduğunu, bir anlamda bunların kişilik bölünmesi sonucu ortaya çıkmış figürler olduğunu söylemesi oluşturuyor (Tauschinski, 1970: 484). Gerçekten de yazar ile ana karakterleri ve bu ana karakterlerin sürdüğü yaşamlar arasında çok sayıda dolaylı ve dolaysız benzerlikler saptamak mümkün; ancak yazarın estetik yaratım sürecinde kullandığı otobiyografik deneyimlerini önemli ölçüde kurgusallaştırdığı ve farklı biçimlerde dönüştürdüğü, bu nedenle de yalnızca yazarın yaşamöyküsünden yola çıkarak yapıtlarını açıklamaya çalışmanın yetersiz kalacağı ve alımlamayı önemli ölçüde kısıtlayacağı ortada.

Tüm metinlerinde gerçekçi, sakin, berrak ve süslemesiz bir dil kullanan Haushofer'in öykülerindeki bu yalınlık, olay kurgularının (dış görünüşteki) yalınlığı ve sıradanlığı ile doğrudan bir koşutluk oluşturuyor. Yazarın en çok öne çıkan özelliklerinden biri de görünüşte önemsiz olayları en küçük ayrıntılarına girerek anlatmaktan çekinmediği bu öykülerini ana karakterlerine çoğu kez bir günce biçiminde kaleme aldırması. Akıcı, kolay anlaşılır, aşırılıkları olmayan, serinkanlı ve bazen hicve ve alaycı bir tavra da dönüşen anlatımında çok duyarlı bir gözlem hemen dikkat çekiyor. Anlatıcı ana karakterler kendilerinin ve karşılarındakilerin ruhunun derinliklerine kadar inen, hatta okuru zaman zaman tedirgin edecek (ve onu kendisini sorgulamaya yöneltmek) derecede keskin ve eleştirel bir gözlem ve analitik bir çözümleme yeteneğine sahipler; çoğu kez arkasında büyük acılar yaşandığı olayların bu figürler tarafından düz tonda ve sakin bir tavırla anlatılmasıysa bu metinlerin okuru çok derin biçimde sarsan ve ilk sayfadan başlayarak etkisi altına alan özelliklerden biri durumunda.

Metinlerinde görece dar bir konu, olay ve mekân örgüsüyle yetinen Haushofer'in ana karakterlerini 1950'li ve 60'lı yılların toplumsal yapısı içinde kendilerine biçilen rollerin (ev hanımı ve anne rolleri) içine sıkışmış,

kimliklerini koruma ve ortaya koyma girişiminde bulunmayan, dar yaşam alanlarında son derece mutsuz olan kadınlar oluşturuyor; karamsarlık, depresyon, yılgınlık, yabancılaşma gibi ruhsal durumlar bu karakterlerin neredeyse tümünde gözlemlenebiliyor. Yazar, bu mutsuz karakterleri aracılığı ile özellikle kadın-erkek ilişkisi, yalnızlık, ölüm ve korku gibi ana konularını işliyor. Cinsler arasında aşk ve sevgi, mutlu evlilikler ya da anneliğin verdiği mutluluk gibi beklentilerin yerine getirilmediği ve hatta bunların söz konusu bile olmadığı, bir anlamda “acı çekme edebiyatı” olarak da nitelenebilecek bu öykülerde, dar dünyalarının içinde yaşayan ya da kendiliğinden bu dar yaşam alanına geri çekilmiş ve yabancılaşmaya başlamış bu kadınların çevreleriyle ve kendileriyle sürekli hesaplaşmaları çok önemli bir yer tutuyor. Karakterler ne kadar sıradan görünse ve öykülerde (ilk bakışta) sıradan olayların betimlenmesine çok yerde rastlansa da, bu refleksiyonlar anlatılanları sıradan ev hanımı deneyimleri olmaktan çıkartıyor, insan psikolojisini bir otopsi masasına yatırır gibi inceleyen, derinlerde kalmış birçok düşünceyi ve duyguyu yüzeye çıkartan bir anlatıma dönüştürüyor. Bu nedenle, önceleri bazı eleştirmenlerin yaptığı gibi Haushofer’in karakterlerini duygusal ve sıradan figürler, anlatılanların da klişelere dayalı yüzeysel bir “ev hanımı edebiyatı” olduğunu ileri sürmek, ancak yine yüzeysel bir okumaya dayanarak mümkün olabilmişti (Lorenz, 1979: 173). Ancak bu refleksiyonları ve yüzleşmeleri görmezlikten gelerek, bu figürlerin yaşadıkları acıların “aslında aşırı duygusallık göstermelerinden” kaynaklandığını, hatta bunların yalnızca ruhsal bozukluklar sergilediğini söylemek mümkün olabilir. Haushofer’in hak ettiği ilgiyi yaşadığı yıllarda görememesi, yazara yukarıda sözü edilen bu ön yargıyla yaklaşılmasından kaynaklanıyor; bunun ötesinde 50’li ve 60’lı yıllarda yazarın döneminin gerisinde kalmış bir yazar olarak değerlendirilmesi de aynı dönemin diğer yazarları gibi İkinci Dünya Savaşı’na ve savaş sonrası sorunsalına eğilmemesine, ilk kısa öykülerinde savaşa göndermeler yapıyor olsa da bunlarda savaşın yalnızca bir kulis oluşturmaya ve bu geçmişle bir hesaplaşmanın söz konusu olmamasına dayanıyor.

Yazarın sürekli ele aldığı az sayıdaki ana konuların başında (daha önce de belirtildiği gibi) kadın-erkek ilişkisi geliyor. Bu bağlamında yazarın çarpıcı örneklerle özellikle ortaya koyduğu nokta ise, çok farklı dünyalarda yaşayan erkek ve kadının birbirine ne kadar yabancı olduğu gerçeği. Çok duyarlı kadın ana karakterlerin karşısında sevgi nedir bilmeyen, duyarsız, anlayışsız, konuştuğu konular iş ve futbolla sınırlı olan, örneğin hobi olarak büyük savaşların tasvirleriyle ilgilenen figürler yer alıyor çoğu kez. Bu bağlamda

Haushofer’in yarattığı kurgusal dünyanın bir kadın dünyasına (iç dünya) ve çoğu kez “yıkıcı” olarak karşımıza çıkan bir erkek dünyasına (dış dünya) ayrıldığı görülüyor. Daha çok erkeklerin egemen olduğu dış dünyada kendilerini çok yabancı ve hatta tehdit altında hisseden anlatıcı konumundaki bu kadın karakterler herhangi bir karşı koyma belirtisi göstermeden iç dünyalarına ve ev hanımı rollerine geri çekilmekle yetiniyor ve ancak arada bir (özellikle yazarak) kendilerine ait bir dünya yaratmaya çalışıyorlar. Yazar, sürekli ele aldığı bu konuyu son romanı *Die Mansarde*’de (Tavan Arasındaki Oda, 1968) çok ustaca işliyor: Tavan arasındaki oda, anlatıcı kadın karakter için onu boğan evliliğinin ve sıkıcı ev hanımı yaşamının sıradanlığından bir süreliğine de olsa kaçıp kurtulabildiği, yalnızca kendine ait bir mekânı oluşturuyor; burada resim yaparak farklı ve kendisini yabancı hissetmediği bir dünyaya geçiyor, içindeki duyguları dışa vurma olanağı bulunduğu tek yer olan bu odada kendisini bir ölçüde rahat hissedebiliyor ancak. Huzur bulunduğu bu mekâna ev işlerinden zaman buldukça çekilen kadının en büyük hayali ise görülmemiş güzellikte (aslında kendisinin de tam tasarlayamadığı) bir kuşun resmini çizmek. Bu kuş onun için dış, yani gerçek dünyada gerçekleştiremediklerinin, yaşayamadıklarının ve hep eksikliğini hissettiği sevginin sembolü. Dış dünyada saygın ve başarılı bir avukat olan eşinin ise kanlı savaşların tasvirlerini okuması, bu savaşları gösteren tabloları büyük bir hayranlıkla incelemesi de Haushofer’in metinleri için kadın-erkek arasındaki farkı sergileyen tipik bir durumu oluşturuyor. Haushofer’in karakterlerinin en büyük açmazlarından birini ise kendilerinden beklenen ev hanımı ve eş rolünü içselleştirmiş olmaları oluşturuyor; buradaki karakterin de eşiyile ilişkisinin çoktan kopmuş olmasına ve ruhsal bir kaos yaşamasına rağmen, kendisini dışa karşı sağlam bir aile görüntüsünü ayakta tutmak zorunda hissetmesi, onun olumsuz algıladığı dış dünyanın yanı sıra (bunlara karşı bir şey yapmaması nedeniyle) kendisiyle de giderek yabancılaşmasına yol açıyor.

Marlen Haushofer’in *Wir töten Stella* (Stella’yı Öldürüyoruz, 1958) adlı uzun öyküsü de yine kadın-erkek ilişkisi ve bu ilişkide kadının yaşadığı ağır bunalım üzerine kurulu. Eşiyile ilişkisi artık ancak yalanlarla yürüeyebilen Anna da buna rağmen dışarıya karşı mutlu ve huzurlu bir burjuva ailesi görüntüsünü ayakta tutmaya çalışan bir karakter olarak çiziliyor. Kendisini ve çevresindeki insanları şaşkırtıcı derinlikte psikolojik bir bakışla çözümleyen Anna en çok da bu çözümlmelerine ve refleksiyonlarına rağmen bir şey yapamamanın ve bir anlamda suç ortaklığına dönüşen kendi suskunluğunun ve teslimiyetçi tutumunun altında eziliyor; elinden gelen tek şey ise bu çaresizliğini kendi

kendine itiraf etmek: "...farkında olan ise bir şey yapmaktan aciz" (Haushofer, 1993: 67). Anna, gündelik ev işlerine sarılmanın, refleksiyonlarıyla ve korkularıyla karşı karşıya gelmemek için tek kaçış yolu, bir tür hayatta kalma stratejisi olduğunun, hiçbir şey olmamış gibi davranmanın ise eşiyle, çocuklarıyla, dış dünyayla, kendisiyle ve hatta doğayla yabancılaştığının bir belirtisi olduğunun farkında. Anna da Haushofer'in "yazan" karakterlerinden biri ve eşi Richard'ın baştan çıkartıp sonra da bir kenara attığı Stella adındaki genç kızın intiharına yol açan gelişmeleri tavizsiz bir mantığa dayanan tavırla ve şaşırtıcı entelektüel keskinlikle kaleme çözümlüyor; ancak bu çözümlenmeler onun çaresizlik duygusunu daha da artırıyor: "İnsanları ve nesnelere görmezlikten gelmeye alışmak gerekir, insan hiçbir zaman kendi düşünceleriyle baş başa kalmamalı. Düşünmeyi bırakmak elbette daha iyi olurdu; çünkü düşüncelerimiz bile öldürücü" (Haushofer, 1993: 61). Bir şey yapmamanın yol açtığı ve varoluşsal korkuya dönüşen suçluluk duygusu altında ezilmemek için, başka pek çok Haushofer figürü gibi Anna da bir kaçış yolu olarak gördüğü ev hanımı düzenine sığınmanın yanı sıra yazmaya başvuruyor, yaşadıklarını ve düşüncelerini yazarak aklından hiç çıkmayan çaresizlik duygusunu yenmeye çalışıyor. Anna kendisiyle hesaplaşırken "hayat dolu", yaşamdan istediklerini alan, arzularının esiri eksantrik Richard ise erkekler dünyasında umursamadan yaşamına devam edebiliyor, kan çağrıştıran kırmızı şarabını içip yeni kadın maceralarına atılabiliyor. Ancak Haushofer bu karşıtlığın salt bir kadın-erkek karşıtlığı olmadığını, daha çok kişilik yapısıyla ilişkili olduğunu da belli ediyor. Anna kişilik yapısıyla ve olan bitene gösterdiği duyarlılığı ile oğlunun kendisine daha yakın olduğunu görünce, küçük kızının ise ileride yaşamdan istediklerini kopartıp alan bir insan olacağını ve bu anlamda babasına çok benzediğinin farkında; Stella'nın annesi erkek delisi Luise'nin de Richard'a benzer kişilik özelliklerine sahip olması, burada bir erkek-kadın dünyası ayrışmasının ötesinde bir yanda kendisiyle, çevresiyle varoluşuyla hesaplaşan duyarlı ve diğer yanda hiçbir şeye aldırmandan yaşamlarını sürdürebilen duyarsız insanlar biçiminde bir karşıtlığın ortaya konduğunu kanıtıyor.

Bu kadın figürlerin en mutlu oldukları çocukluk dönemine duydukları özlemin çok yerde dile getirilmesi de Haushofer'in metinlerinde dikkat çeken bir özellik. Fakat ana karakterlerin içinde yaşadıkları bunalımlı dünyaya "karşıt ve olumlu bir dünya" oluşturan bu dönemin bile aslında birçok açıdan bir mutluluk dönemi olmaktan çok, daha sonra yaşam boyu onları kemirecek korkuların tohumlarının atıldığı bir dönem olduğu söylenebilir. Örneğin *Die Wand*'daki kadın anlatıcının çocukluğundan kalan ve kişiliğinde derin izler

bırakan korkusunu (o okuldayken evinin ve ailesinin birden ortadan kaybolacağı korkusu) hâlâ yaşıyor (Haushofer, 1991: 208), Yitirilip gitmiş ve bir daha asla geri dönmeyecek bu mutluluk dönemine duyulan özlem *Himmel, der nirgendwo endet* (Sonu Olmayan Gökyüzü, 1966) başlıklı ve otobiyografik sayılabilecek romanın ana konusunu oluşturuyor. Şimdiki zaman kipinde yazılmış roman, kahraman Meta'nın (Marlen ismini çağrıştırıyor) anımsadığı ve kişiliğinde derin izler bırakan ilk korkusunu, yani iki buçuk yaşındayken büyükler tarafından ceza olarak üstü açık bir fiçinin içine konulmasını, yani ilk dışlanmışlık anısını anlatmasıyla başlıyor: “Meta, ceza olarak fiçinin içinde oturuyor. Tarlada saman toplayan büyükleri rahatsız etti ve onları kızdırdı. Meta iki buçuk yaşında ve fiçinin kenarına uzanıp dışarı bakamıyor; yakalanıp hapsedilmek insanın başına gelebilecek en korkunç şey” (Haushofer, 1993: 7). Romanın devamında Meta'nın bakış açısından erkek kardeşine daha çok önem verilmesi, bir kız çocuğu olarak onunla aynı haklara sahip olmadığı, davranışlarının farklı ölçütlere göre değerlendirildiği, daha sonra bir manastır okuluna yatılı olarak verilmesi ve bundan sonra yitirdiği çocukluk mutluluğunu anlatıyor. Haushofer bu romanda kadın ile erkek arasındaki düşünüş farkının (bu örnekte Hıristiyan geleneklerine de dayalı olan) geleneksel çocuk yetiştirme biçiminden de kaynaklandığını vurguluyor ve Meta'ya kadın rolünün bir anlamda nasıl zorla öğretildiğini gösteriyor. Yazar, *Eine handvoll Leben* (Bir Avuç Yaşam, 1955) adlı romanında da bir genç kızın ailesi tarafından mütevazı, itaatkâr, duygusal, iffetli bir kız olarak yetiştirilmeye çalışıldığını, genç kızın kişiliğinin oluşmasında toplumun, yatılı okulun ve kilisenin baskısının ve etkisinin ne denli büyük olduğunu ortaya koyuyor (ancak tüm ana karakterlerin kendilerine biçilen rolleri kabul etmeleri ve bu rollerden kurtulmaya çalışmamalarının bir yere kadar bu eğitimle ve çocukluktaki psikolojik deneyimlerle açıklanabileceğini burada belirtmek gerekir; özellikle yaptıkları yoğun refleksiyonlar bu karakterlerin şartlanmaları aşabilecek durumda olduklarını gösteriyor). Çocuklukla hesaplaşma, bir sevgi, hüznün ve yalnızlık öyküsü olan *Die Tapetentür* (Gizli Kapı, 1957) adlı romanda da önemli bir konuyu oluşturuyor. Otuz yaşındaki kütüphaneci Annette'nin (ev hanımı olmayan az sayıdaki ana karakterlerinden biri) yabancılaşmasının ve mutsuzluğunun temelinde çocukluk döneminde yaşadığı ve çok derin izler bırakan bir ayrılık travmasının (babasından ayrılması) yattığı görülüyor. Annette de yazan ve güncesine yazdığı bu notlar aracılığıyla kendisiyle bir hesaplaşma içine giren bir karakter: “Bugün öğleden önce pencerenin yanında durarak, süt gibi sonbahar günü gözlerimin önünde, birden korku duyguları. Sanki dışarıda meydanda

benim dışında kaldığım bir şeyler olup bitiyor gibi. Biliyordum, bir zamanlar farklıydı, farklı olmalıydı zaten, artık pek anımsayamasam da. Bir zamanlar ıslak yaprakların üstündeki zayıf ışıkla birdim, birdim güvercinlerin gurultusuyla ve kestane ağacının etrafında oynayan çocuklarla. Bu yabancılaşmaya ne zaman kapılmaya başladığımı bilmiyorum” (Haushofer, 1993: 11). Bir başka notunda da korkularını şöyle dile getiriyor: “Bazen sokakta paniğe kapılıyorum. Hatırlayabildiğim zamanlardan beri bu böyle. O zaman çevrem bana tehditkâr, yabancı ve gizli tehlikelerle doluymuş gibi geliyor. Bu, bilinen meydan korkusu değil. Hayatım boyunca arabalardan, trenlerden ve benzer şeylerden hiç korkmadım (...) Beni gerçekten korkutan şey bambaşka; düşmanca bir insan dünyasında yalnız olma duygusu” (Haushofer, 1993: 62). Bu yalnızlık duygusu Haushofer’in tüm karakterlerinde genel bir ruh hali olarak karşımıza çıkıyor.

Yazarın metinlerinin alımlanmasına ilişkin tartışmalarda görüşler belli noktalarda birbirinden oldukça ayrılırken ve farklı konular öne çıkartılırken, özellikle de Marlen Haushofer’i feminist bir yazar olarak görmek isteyenlerle buna karşı çıkanların görüşleri burada önemli bir yer tutuyor. Ana karakterleri yaşamlarını kendileri biçimlendirmeyen, erkeklerin yarattığı “sevgisiz” dünyada kendilerine bir yer bulamayan, çaresizce evlerine kapanan kadınlar olduğuna, anlatılanların da hep bu kadınların gözlemlerinden oluştuğuna bakarak (feminist yaklaşımlı bazı edebiyat bilimcilerin yaptığı gibi) yazarın yapıtlarını yalnızca erkek egemen toplum yapısının yarattığı koşullara karşı oluşturulmuş birer estetik direniş öyküsü olarak okumak, yani bu yapıtları yalnızca “feminist edebiyat tarihi” çerçevesinde değerlendirmek, alımlamayı önemli ölçüde kısıtlayacaktır. Haushofer’in metinlerinde her ne kadar hep bir kadın dünyası konu edilse de, yazara “kadının yabancılaşmasının yazarı” lakabının takılmasına neden olan bu mutsuz kadın figürler aslında aşırı duyarlı, düşünen, hesaplaşan ve yabancılaşmış (kadın ya da erkek) “modern Batı insanı”nın bunalımını dile getirdiği söylenebilir. Simone de Beauvoir gibi feminist hareketin öncü yazarlarını okuduğu bilinen Haushofer’in ana karakterlerinin bunalımlarına yol açan bu toplumsal koşullara karşı yine de kökten ve radikal bir eleştiriyi getirmemiş olması ve var olan cinsler arası ilişki biçimine metinlerin hiçbirinde “olumlu bir alternatif ya da somut karşı dünya tasarımı ortaya konulmaması” (Weigel, 1992: 248) yazarı salt feminist bir düzleme oturtup alımlamaya çalışmanın yetersiz kalacağını kanıtlıyor. Marlen Haushofer’in metinlerindeki temel amacın “erkek egemen toplum yapısı içinde” kadına uygulanan baskı mekanizmalarını açığa çıkartmakla sınırlandırılmayacağını, yazarın ancak



yetmişli yıllarda tam anlamıyla oluşan feminist hareketten önceki yazar neslinin bir temsilcisi olduğu gerçeği de ayrıca ortaya koyuyor.

Haushofer’in bu kadın figürlerinin durumunu daha çok bir nihilizmin ifadesi olarak okumak gerekir; metinlerindeki genel umutsuzluk, çaresizlik, çözümsüzlük havası bu yönde bir yoruma yöneltiyor. Ölümünden birkaç hafta önce yazdığı biyografik bir not da Haushofer’in yapıtlarına damgasını vuran bu umutsuzluğunu ve yılgınlığını ortaya koyuyor. *Mach dir keine Sorgen...*, (Endişelenme...), başlığını taşıyan bu not bir anlamda onun metinlerinde sürekli ele aldığı temel konunun, yani neredeyse tüm metinlerinde sezilebilen o karamsarlık atmosferinin bir özeti olarak okunabilir:

“Endişelenme. Senden önceki tüm insanlar gibi çok şey gördün, belki yeterince de görmedin. Senden önceki tüm insanlar gibi çok ağladın, belki de yeterince ağlamadın. Belki fazla sevindin ve nefret ettin, (ama yalnızca birkaç yıl) yirmi yıl kadar. Yirmi yıl nedir ki? Sonra Senin bir parçan ölmüştü, artık sevemeyen ve nefret edemeyen parçan, tıpkı Senden önceki insanlarda olduğu gibi.

İstemeyerek çok acıya katlandın (Senden önceki tüm insanlar gibi). Bedenin Seni kısa süre sonra rahatsız etmeye başladı, onu hiçbir zaman sevmedin. Bu Senin için kötüydü, belki de iyiydi, çünkü seilmeyen bir bedene ruh da çok bağlı değildir. Ya ruh nedir? Herhalde hiçbir zaman bir ruha sahip olmadın, yalnızca aklın vardı ve o da duygularını dikkate almadı. Yoksa bazen başka bir şey daha mı vardı? Anlık bir şey. Çanççeklerinin ya da kedigözlerinin görüntüsü karşısında ve bir insan için endişelenirken ya da belli taşları, ağaçları ve heykelleri, büyük Roma şehrinin üzerinde uçuşan kırlangıçları görünce.

Endişelenme.

Bir ruha tutunmuş olsaydın da, derin ve rüyasız bir uykudan başka bir şey istemiyor o. Seilmeyen beden artık acı çektirmeyecek. Kan, et, kemik ve deri, hepsi bir avuç kül olacak ve beyin de nihayet düşünmeyi bırakacak. Bunun için (olmayan) tanrıya şükürler olsun.

Endişelenme (her şey boşuna olmuş olarak) Senden önceki tüm insanlarda olduğu gibi.

Tamamen sıradan bir hikâye” (Haushofer, 1995: 137-138).

Haushofer’in karakterlerinin içinde buldukları duruma başkaldırmamaları, durumlarını “sıradan”, yani normal olarak kabul etmeleri büyük ölçüde bu derin nihilizmle açıklanabilir. Bu karakterlerin farkına vardıkları acı gerçek, ölüm olgusu karşısında varoluşun kökten bir anlamsızlığa uğradığı ve her yaşamın düzeltilebilecek bir yanı bulunmayan sıradan ve absürd bir hikâyeye dönüştüğüdür.

Yazarın üçüncü ve en çok tartışılan romanı olan ve 1963 yılında ilk kez yayımlanan *Die Wand* ise bu nihilizmi doruk noktasına çıkartıyor. Artık bir kült

esere dönüşmüş bu fantastik ama çok da gerçekçi tonda yazılmış romanın konusunu, bütün dünyayı etkileyen çok büyük ve korkunç bir felaketin (büyük olasılıkla tüm dünyayı saran bir çevre felaketinin) ardından dünyada geriye kalan son insanın hayatta kalabilmek için verdiği ölüm kalım savaşı oluşturuyor. Romanda isimsiz bir figür olarak kalan ben-anlatıcı rolündeki kadın felaketin ardından geçen iki buçuk yıl boyunca başından geçenleri anlatıyor, daha doğrusu günceyi de çağrıştıran bir “rapor” biçiminde kaleme alıyor. Romanın dış kurgusu çok yalın: Kırk yaşlarında, dul ve iki yetişkin kız annesi olduğu anlaşılan bu kadın, bir nisan ayının sonunda (yıl da öyküdeki başka birçok nokta gibi özellikle belirsiz bırakılıyor) kuzeni Luise ve onun kocası Hugo ile birlikte onların dağlardaki arasındaki küçük bir vadide bulunan av evine gidiyor. Akşam olduğunda Luise ile Hugo hemen yakındaki köye bir şeyler içmeye iniyor; ancak geç saate kadar dönmüyorlar. Kadın onları beklerken uyuyakalıyor ve ertesi sabah uyandığında hâlâ dönmediklerini fark ediyor. Endişelenerek, yanına onların köpeği Luchs’u da alarak telaşla köye doğru yola çıkıyor. Av evinden köye giden yolun yarısına geldiklerinde, tam vadinin çıkışında önce köpek sonra da kadın göremedikleri, ama hissettikleri bir engele çarpıyor. Kadın, bu engelin gece birdenbire oluşmuş şeffaf, soğuk ve nemli bir “duvar” olduğunu anlıyor: “Şaşkın bir şekilde elimi uzattım ve kaygan, soğuk bir şeye değdim; ama havadan başka hiçbir şeyin olamayacağı yerde kaygan ve serin bir direnç vardı” (Haushofer, 1991: 13). Kadın, asıl dehşeti duvarın öbür tarafında, yani vadinin dışında kalan tüm canlıların oldukları yerde donup kaldıklarını gördüğünde yaşıyor. Anlatıcı, anlayamadığı bu felaketin şaşkınlığıyla av evine geri dönüyor. Sonra çayırda (Bella adını verdiği) gebe bir inek buluyor; bir süre sonra eve bir de kedi geliyor. Romanın bundan sonraki bölümünde kadının evde bulduğu erzakla (Hugo’nun savaş korkusuyla depoladığı konserve, kibrit, mum gibi şeyler), ekip biçerek ve avlanarak kendisi ve hayvanları için doğanın acımasız koşullarına karşı “tek başına” verdiği hayatta kalma savaşı anlatılıyor. Ölüm kalım savaşının damgasını vurduğu tekdüze bu yaşam, yani yemek hazırlamak, hayvanların bakımını yapmak, odun kırmak, patates ve fasulye ekmek, saman toplamak uzun sayfalar boyunca ayrıntılı biçimde anlatılıyor. Aynı kaderi paylaşan ve doğanın acımasız koşulları altında yaşamaya çalışan kadınla hayvanlar arasında sembiyotik bir ilişki oluşuyor ve hayvanlarına sevgiyle de bağlanan kadın, bu yeni yaşamına ayak uydurmaya çalışıyor. Ancak (yaklaşık iki yıl sonra) bir gün perişan haldeki bir erkek aniden ortaya çıkıyor ve Bella’nın doğurduğu boğayı ve köpek Luchs’u anlaşılamayan bir nedenden dolayı vahşice öldürüyor; kadın da bu dehşet anında elinde av tüfeğiyle bu adamı vuruyor. Kadın, derin bir

travmaya yol açan bu olayın ardından başından geçenleri, yani romanı oluşturan bu metni yazmaya karar veriyor.

Romanda duvarla ilk karşılaşma sahnesi ve adamın ortaya çıktığı an dışında çok hareketli bölümler bulunmamasına, anlatım boyunca pek fazla dış değişikliğin yaşanmamasına ve sayfalar boyunca hayatta kalmak için yapılması gereken işlerin anlatılmasına rağmen yazar, (ilk izlenimin tersine) birçok yoruma olanak tanıyan çok zengin ve sürükleyici bir içerik ortaya koyuyor. Fakat öncelikle romanın bir “Robinson öyküsü” olmadığını belirtmek gerekir. Kadının evde bulduklarıyla, ekip biçerek, böğürtlen, vs. toplayarak (istemeyerek de olsa) geyik avlayarak ve ineğin sütü ile beslenerek bu ormanda nasıl yaşamaya çalıştığı uzun uzadıya betimlense de, burada anlatılanın teknoloji çağının dışına çıkan modern bir “Robinson öyküsü” olarak okunamayacağı ve (aralarında Wendelin Schmidt-Dengler’in de bulunduğu bazı eleştirmenlerin yorumladığı gibi) anlatıcıyı bir “kadın Robinson” olarak görmenin (Schmidt-Dengler, 1995: 189) mümkün olmadığı ortada. Bu türden bir öykünün pek çok özelliğine bu romanda rastlanmıyor; öncelikle bir “Robinson öyküsü” uygarlıktan ayrılma, doğada hayatta kalmayı başarma ve ardından olgunlaşmış olarak yine uygarlığa geri dönmeye dayanan bir olay kurgusunu gerektiriyor. *Die Wand*’da ise uygarlığa geri dönüşün söz konusu olamayacağı daha başından itibaren belli oluyor; çünkü kadının içinde bulunduğu dar bir bölgenin dışında tüm dünya olduğu gibi donup kalmış durumda ve artık ne geri dönebilecek bir uygarlık ne de dünyanın başka bir bölgesi var; kahramanın da bu durumun ayırıcısına vardığı ve kendisini buna göre ayarladığı görülüyor. Bunun ötesinde romanda anlatılanların bir kadın Robinson Crusoe’nun hayatta kalma çabalarına, yani doğanın acımasız koşullarına direnmesine indirgenemeyeceğini, özellikle bu kadının iç hesaplaşmaları aracılığıyla ortaya konulan modern insanın (ölüm) korkuları, yalnızlığı, sevgisizliği, nefreti ve kadın-erkek ilişkisi (ve farkı) bu romanı modern insanın doğal ortamda yaşayabilmesinin öyküsü olmanın çok ötesine bulunduğunu gösteriyor.

Roman, 1983 yılında yeniden basılmasıyla önceleri geniş bir okur kitlesi tarafından feminist edebiyat bir örnek, hatta o dönemde pek çok eleştirmen tarafından bu edebiyatın “başyapıtlarından biri” olarak yeniden keşfedilmişti. Örneğin Anke Nolte de romanı feminist edebiyat bilimi yaklaşımıyla ele alarak, aniden ortaya çıkan bu duvarın aslında “öldürücü bir erkek silahı” anlamına geldiğini ve anlatıcı kadını bir tür “sürgün”e gönderdiğini söylüyor ve bu duvarın bir anlamda “erkeklerin işlediği cinayetler”in ve kadının erkek egemen toplumdaki dışlanmasının (bunun bir sonucu olarak da yabancılaşmasının)

metaforu olduğunu ileri sürüyor (Nolte, 1992: 64). Ancak *Die Wand*'da (duvarın bir silahın yol açmış olabileceği bir felaket olabileceğine gönderme yapılsa da) öncelikle erkek egemen toplum düzenine karşı açık bir eleştiri yöneltmemesi ve karşı bir kadın dünyası oluşturulmaması burada da (daha önce değinildiği gibi) "feminist" anlamda bir metinden söz etmenin önünde engeller bulunduğunu gösteriyor. Duvarla birlikte tüm insanlık da yok olduğundan romanı bir tür emansipasyon ütopyası, kadının sorunlarına çözüm getirecek bir tasarım olarak okumak mümkün değil. Bunun ötesinde (Anna'nın kuzeni Luise olumsuz bir figür olarak çizilirken) saldırgan erkek dışında romanda karşılaşılan diğer erkek figürler, yani (kadının bir insan gibi gördüğü) köpek Luchs ve Hugo baskıcı erkek tiplemesine hiç uymayan, hatta "olumlu" özellikler sergiliyor. Venter de öykünün sonunun açık olmasına, özellikle mevsimlerin döngüsel zamanının anlatılmasına, yani ataerkil bir zaman anlayışı olan çizgisel zamandan tamamen uzaklaşılmasına, ayrıca kadın figürün (erkek) bir "Robinson öyküsü"nü tersine "acılar çektikten sonra" yine uygarlığa geri dönmemesine dayanarak romanı bir "kadın metni" olarak okumanın mümkün olduğunu ileri sürüyor (Venter, 1994: 65). Romanı bir *écriture féminine*, yani bir "kadın metni" olarak tanımlamaya olanak sağlayan bazı özellikler karşımıza çıkıyor (Feldmann/Schüting, 1998: 107), özellikle de (H. Cixous'un ileri sürdüğü anlamda) narsistik olmayan sevgi romanda önemli bir yer tutuyor: Anlatıcı kadın bir dost olarak gördüğü köpeği Luchs'a, kız kardeşim dediği ineği Bella'ya, kediye ve onun yavrularına, Bella'nın buzağı Stier'e büyük bir sevgiyle bağlanıyor. Ancak bu sevgiyi *écriture féminine* anlamında bir annelik içgüdü ve sevgisi olarak tanımlamak kolay değil; ayrıca kadın duvarın dışında kalan iki kızı için hiçbir üzüntü belirtisi göstermemesi ve onları hiç anmaması da bu bağlamda dikkat çekiyor.

Romanı bir başka düzlemde apokaliptik bir öykü, yani bir "dünya sonu öyküsü" olarak okumak da mümkün. Dünya sonu hayallerinin özellikle kriz dönemlerinde, insanın kendisinin tüm varlığı ile tehdit altında ve dinsel, politik ve sosyal yönden baskı altına alınmış hissettiğinde ortaya çıkması bir rastlantı sayılamaz (Böhme, 1995: 9). Böyle durumlarda insanlar çektikleri acıları, içinde buldukları dünyanın kötü, anlamsız ve bozulmuş olmasına dayandırıyor ve (Hıristiyanlık öğretisi anlamındaki apokalips gibi) yeni ve iyi bir dünyanın oluşması için eski "kötü" dünyanın batması gerektiğine inanıyor. Bu anlamda bu tür düşüncelerin ortaya çıkmasında daha iyi bir dünya umudu önemli bir rol oynuyor. Heinz Henseler'e göre de dünyanın sonu fantezileri ölüm fantezilerinin özel bir türünü oluşturuyor ve dünyanın sonu fikirleri ne kadar

samimi olsalar da psikolojik bir inceleme yapıldığında, bunların aynı zamanda (hatta aslında) hayatta kalma hayalleri oldukları görülüyor (Henseler, 1995: 28). Fakat bu romandaki apokaliptik ses tonunun arkasında daha iyi bir dünyanın doğacağına ilişkin bir umut hiçbir şekilde sezilemiyor; başka ve “daha iyi” bir dünyanın olamayacağı, bu dünyanın var olabilecek tek ve son dünya olduğu hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde ortaya konuluyor. Romanın kültür pesimizminin önemli bir örneği olarak da okunması burada alternatif bir dünyanın var olabileceğine ilişkin hiçbir işaret belirmemesine dayanıyor. Bunun ötesinde salt psikolojik bir yaklaşım bu dünya sonu tasarımı altında (bütün insanların ölümünü öngördüğünden) tüm insanlığa karşı beslenmiş bir intikam duygusunun yatıp yatmadığı sorusunu da akla getiriyor; ancak bu soruyu yanıtlayacak yeterli ip uçlarını metinden çıkartmak mümkün olmuyor.

Tüm insanlığın ortadan kalkması nedeniyle romanı bir bakıma bir kaçış öyküsü, yani bir mutlak kaçışın hayali olarak okumak da mümkün. Duvar, zamansal ve mekânsal mutlak bir yalıtım oluşturarak dışta kalan her şeyden, yani tüm insanlıktan (ve elbette orada sürdüğü absürd yaşamdan da) uzaklaşmasını sağlıyor. Haushofer’in diğer ana karakterlerini de göz önünde bulundurduğumuzda, bu kadınların içinde sıkışıp kaldıkları dar ve sıkıcı yaşam alanlarından kurtulma umutlarının bulunmamasının onlara tek bir kurtuluş yolunu açık bıraktığı görülüyor: hayal dünyasına geri çekilmek. *Die Mansarde*’deki ana karakterin hayalindeki kuş çizimlerini yapmak için tavan arasındaki odasına çekilmesi, orada tekdüze yaşam süren ev hanımı rolünden sıyrılıp yaşamına bir anlam katmaya ve can sıkıntısından kurtulmaya çalışması gibi (burada yazarın kendi yaşamı ile koşutluklar oluşturulabileceği hemen göze çarpıyor), *Die Wand*’da da anlatıcı kadının kendine ait, dışı doğru bir aşılmaz duvarla korunan hayali bir dünya yaratmış olduğu söylenebilir. Anlatıcı kadının önceki yaşamından pek söz etmemesi, bu yaşamına ilişkin herhangi bir özlem belirtisinde bulunmaması da bu yoruma olanak sağlamış oluyor. Duvar, bir bakıma dış dünyaya çekilmiş bir set olarak hem olumsuz dış etkilerden korumuş, hem de özgür bir alan yaratarak kendini gerçekleştirme için bir zemin hazırlamış oluyor. Elbette şunu söylemek de mümkün: toplumun kadına yüklediği rollerden ve özellikle bir ev hanımının gündelik sıradan işlerinden oluşan yaşamından radikal bir kaçış gibi görünse de, duvar bu kadının yaşamını yine zorunluluklar (kendi ve hayvanları için yiyecek toplamak, ekip biçmek, ineği sağlamak gibi) üzerine kuruyor. Ancak her anlamda memnun olmadığı, sürekli “belli belirsiz bir tedirginlik hissettiği” önceki “sıkıcı” yaşamından kurtulduğu kesin: “Çoğu kez hissettiğim can sıkıntısı sıradan bir gül

yetiştiricisinin otomobil sanayicileri kongresinde sıkılmasına benziyordu. Neredeyse tüm yaşamım boyunca bu tür bir kongrede bulundum ve günün birinde sıkıntıdan düşüp ölmemiş olmam beni şaşırtıyor” (Haushofer, 1991: 182). Bir başka yerde de bu can sıkıntısı olgusunu şöyle dile getiriyor: “Can sıkıntısı hepimizi tamamen uyuşturmuştu. Ondan kaçmamız, sürekli uğultusundan ve titrek ışığından kurtulmamız mümkün değildi. Artık hiçbir şeye şaşırıyorum. Belki duvar, acılar içinde bulunan ve kaçması, kaçması ya da çıldırması gereken bir insanın son çaresiz çırpınışıydı, duvar başka şeylerin yanı sıra can sıkıntısını da öldürdü” (Haushofer, 1991: 91). Bu çaresiz çırpınış varoluşsal anlamsızlık duygusuyla bağlantılı, bir tür içsel boşluk olarak yaşanan ve son kertede içsel bir ölüm anlamına gelen bu ruh halinden ve onun beraberinde getirdiği tanımlanamayan bir tedirginlik duygusundan kaçış anlamına geliyor. Can sıkıntısının temelinde yatan ise, dış dünyada algılamaya değer bir şey bulamayan bireyin benmerkezci bir tavırla kendi içine dönmesi, ama orada da boşluktan başka bir şeyle karşılaşmaması. Bu anlamda can sıkıntısı karşısında duvarın oluşması bile kadın tarafından bir kurtuluş olarak algılanabiliyor.

Diğer metinlerinde olduğu gibi yazar bu romanında da yalın, duygusallığa çok fazla kapılmayan bir anlatım biçimi ve sade bir dil kullanıyor. Anlatıcının öyküsünü gündelik dile yakın bir dilde, olan bitenlere (birkaç yer dışında) belli bir mesafeye bakarak kaleme alıyor. Yaşamı altüst eden (hatta büyük olasılıkla bütün insanlığı yok etmiş) böylesine korkunç bir felaketin çok serinkanlı bir ses tonuyla anlatılması romanın çarpıcı yönlerinden birini oluşturuyor. Donup kalmanın, yani ölümün metaforu olarak görülebilecek bir duvarın birden ortaya çıkması karşısında anlatıcı kadının sergilediği davranış çok şaşırtıyor; kadın, anlam veremediği ve başlangıçta bir duyu yanılması olarak görmek istediği bu duvarın üstüne gidemiyor. Diğer metinlerindeki kadın karakterler etraflarında oluşan engellere, yani toplumsal “duvarlar”a nasıl karşı koymuyorlar ve bunları kanıksamış görünüyorlarsa buradaki kadın da duvarla, yani “bilinmeyen”le karşılaşınca ve o zamana kadar içinde yaşadığı düzenin korumasından birden yoksun kalınca paniğe kapılmıyor ve bu durumdaki bir insandan beklenebilecek tepkiyi göstermiyor; kısa bir tedirginliğin ardından hemen yeni yaşamını oluşturmaya girişiyor. Romanın bu anlamda kafkaesk bir durumu sergilediği söylenebilir. Burada Franz Kafka’nın *Değişim* adlı öyküsüyle bir koşutluk da hemen göze çarpıyor. Uyandığında kendini kocaman bir böceğe dönüşmüş olarak bulan Gregor Samsa gibi *Die Wand*’daki isimsiz kadın karakter de sabah uyandığında etrafında bir duvar oluştuğunu fark ediyor. Her iki karakter de

yaşamlarını altüstü eden, onları çok farklı bir yaşam biçimine mahkûm eden “büyük” değişim karşısında beklenebilecek “büyük” tepkilerden hiçbirini göstermiyor. Her iki metnin okur üzerindeki vurucu etkisini oluşturan da zaten bu absürd durum. Her iki yapıtta da ortaya konulan, modern insanın absürd olarak algıladığı varoluşu karşısında böylesine kökten değişimlerin bile bir tepki uyandıramayacağı bir duruma gelmiş olduğu.

*Die Wand* “yazmak” ediminin de bir romanı. Romanı oluşturan kronolojik öyküde geriye bakarak duvarın oluşmasının ardından geçen iki buçuk yıl boyunca yaşanan korkunç olaylar anlatılırken bu “rapor”un dört kış ayı boyunca anlatıcı kadın tarafından nasıl ve hangi koşullar altında kaleme alındığı, girişte yapılan alıntının da ortaya koyduğu gibi, daha ilk satırdan başlayarak onun bu sürece ilişkin yoğun refleksiyonlarıyla aktarılıyor. Böylece öykünün yazılması da romanın önemli bir konusu haline geliyor ve yaşananlar aktarılırken paralel bir öykü olarak da romanın yazılış öyküsü oluşuyor. Kadının, (dünyada kalan tek insan olduğundan) yazdıklarının başkaları tarafından okunacağına inanmamasına rağmen çok büyük bir çaba harcayarak olup bitenleri “olabildiğince eksiksiz biçimde” yazmaya çalışmasının altında hangi nedenlerin yattığına bakıldığında ortaya öncelikle şunlar çıkıyor: Onu yazmaya iten nedenlerin başında yozlaşma korkusu, yani mahkûm olduğu bu yalnızlık içinde insan olmaktan çıkabileceği, duvarın oluşmasından önceki yaşamından elinde kalan tek şey olan “insanı insan yapan” özellikleri ve değerleri yitirebileceği korkusu geliyor: “Belki, eğer yapabilirsem, yavaş yavaş insan olmaktan çıkarım, kısa süre sonra pis ve kokar bir vaziyette etrafta sürünürüm ve anlaşılmaz sesler çıkartırım diye korkuyorumdur. Bir hayvan olmaktan korktuğumdan değil, bu o kadar kötü sayılmaz, ama bir insan hiçbir zaman bir hayvan olamaz, hayvandan çok daha aşağılara iner, bir uçuruma düşer. Başıma bunun gelmesini istemiyorum. Son zamanlarda en çok bundan korkuyorum ve bu korku bana başımdan geçenleri yazdırıyor” (Haushofer, 1991: 37). İnsan olmaktan çıkma kâbusunun altında biyolojik ölümden önce sosyal bir ölüm yaşama korkusunun yattığı hemen fark ediliyor. Bu nedenle, yaşamını sürdürme savaşının ve tamamen yalıtılmışlık duygusunun delirmenin eşğine getirdiği kadın, aklına hâlâ sahip olduğunu göstererek, yani aklın bir ürünü olan yazıyı kullanarak, düşüncelerini kağıda döküp güvence altına alıyor ve (onu insan yapan) aklını yitirme ve bununla bağlantılı (belki de biyolojik ölüm korkusundan daha büyük olan) sosyal ölüm korkusunu bu şekilde yenmeye çalışıyor. Böylece, kaleme alınan öykü ilk bakışta delirmeye bir karşı koyma, bir tür bastırma, olan bitenle başa çıkma işlevi üstlense de aslında peşini

bırakmayan ölüm korkusundan korunmanın bir aracına dönüşüyor: “Bunu [yazmayı] görev edindim; çünkü beni alacakaranlığa bakıp korkmaktan koruyacak. Çünkü korkuyorum. Her yandan korku bana doğru yaklaşıyor ve ben, bu korku bana ulaşana ve beni alt edene kadar beklemek istemiyorum” (Haushofer, 1991: 7). Tehlike ve korkularla dolu “gerçek” dünyasından yazı aracılığıyla uzaklaşmaya çalışmasına rağmen yazdıkları onu olan bitenle ve korkularıyla daha fazla hesaplaşmaya itiyor. Kadının yemeye, içmeye, sıcak bir odaya ve hayvanlarıyla yakınlığa indirgenmiş yaşamında tek entelektüel edim olan “yazmak” ona bir insan olduğunu kanıtlayan az sayıdaki, belki de elindeki tek göstergesi. Düzen oluşturan ve bir saklama ve iletişim aracı olan yazı onun için başka bir açıdan da psikolojik bir gereklilik özelliğini taşıyor: Potansiyel bir iletişim edimi anlamına gelen ve düşüme aracı işlevini de yerine getiren yazmak onun (elbette artık var olmayan, fakat bir yandan varmış gibi davrandığı) başka insanlarla iletişim kurması anlamına geliyor; bulduğu kağıtların üstüne yazdığı öyküsünü ya farelerin yiyeceğini ya da bunların başka bir şekilde yok olacağını bilmesine ve kendinden sonra bunların biri tarafından okunacağından kuşku duyduğunu daha başında belirtmesine rağmen başına gelen felaketi, düşüncelerini, deneyimlerini ve öyküsünü var gücüyle ve akşamları loş ışıkta gözlerini harap edencesine yazıya dökmeye çalışması bunları başkalarına iletmek istediğinin güçlü bir ifadesi olarak okunabilir. Irmgard Roebing’in de belirttiği gibi kadın, öyküsünü yazarak burada kendisine bir “karşısındaki” oluşturuyor (Roebing, 1989: 87). Varsaydığı bu “karşısındaki”ne başından geçen bu felaketi anlatarak, bunları paylaşarak bir tür iletişim kurmaya ve biraz olsun rahatlamaya çalışıyor: “Önemli olan sadece yazmak ve artık başka sohbetler de olmadığına göre bu sonsuz kendi kendine konuşmayı” sürdürmek zorundayım” (Haushofer, 1991: 174). Elke Liebs’in de dediği gibi, yaşamak bir öyküye sahip olmak demek (Liebs, 1990: 48), kadının öyküsünü doğrudan anlatabileceği biri bulunmadığı için de (çıldırca ya da ölürse) bu öykü tümüyle yok olacak. Bir iz bırakmak, başkaları tarafından anımsanmak, yani bir anlamda onların belleğinde yaşamayı sürdürmek, mutlak ölümü bir ölçüde hafifletmeye çalışmak ve bu ölüm gerçeği karşısında hissedilen derin korkuyu katlanabilir dereceye indirgeme anlamını taşıyor.

Ölümün ve yok olmanın yoğun biçimde işlendiği öyküde korku sürekli tekrarlanan bir motif olarak karşımıza çıkıyor. Anlatıcı kadın, duvardan önce güven içinde yaşadığı ve alışık olduğu düzenden kopartılıp her an ölümün kendisini yakalayabileceği acımasız bir doğal ortamda yaşamaya mahkûm olmakla kalmıyor, başına tam olarak neyin geldiğini de öğrenemiyor; içinde



bulunduğu ve her anlamda belirsiz olan bu durum onu korkularıyla sürekli karşı karşıya getiriyor. Yazar, duvarın oluşumunu yalnızca kadının kısıtlı bakış açısından aktararak bu olayın nedenlerine ve sonuçlarına ilişkin bilgi vermiyor ve (korkuya yol açan en önemli etkenlerden biri olan) belirsizlik atmosferini romanın son sayfasına kadar ustaca sürdürüyor; kadının isimsiz bir figür olarak kalması, tarihlerin belirtilmemesi gibi durumlar da bu havayı destekliyor. Yalıtılmış dar mekânlar yaratmakla ünlü Marlen Haushofer korkuyla yakın ilişkisi bulunan “dar alanda sıkışıp kalma” duygusunu (duvarın çevrelediği bu küçük vadiye sıkışıp kalmış olmak) bu romanda artık aşılamayacak biçimde yoğunlaştırıyor; yazarın diğer metinlerinde dar dünyaların içinde sıkışıp kalmanın metaforu olarak kullanılan duvarlar bu romanda gerçek bir hapse dönüşüyor. Korkunun kaynağını oluşturan temel durumlardan biri olan yalnızlık da yine dünyada kalan son insan olma, daha önce değinildiği gibi, tam bir sosyal ölüm yaşama gerçeği ile en yoğun ifadesini buluyor. Tüm korkuların temelinde yatan ölüm korkusu ise duvarın arkasında bulunan ve her canlıyı etkisi altına almış mutlak ölümle kadına (ve okura) kendisini sürekli hatırlatıyor. Burada duvarla projeksiyonunu yapılan mutlak ölüm beraberinde ölümle çok yoğun biçimde yüzleşmeyi getiriyor; yazarın yarattığı bu durum bir anlamda ölüm korkusunu yenmeye çalışmak, güçlü ölüm korkusuna gösterilmiş bir reaksiyon, bir başkaldırı olarak da okunabilir. Bu kadar yoğun bir korku duygusuna insan psikolojisi dayanamayacağından, kadın da korkudan kaçmanın yollarını arıyor ve kendini hayatta kalmak için yapması gereken işlere veriyor; ancak her an peşinde olan ve onu saran dehşet duygusundan kaçamayacağını sonunda kabul etmek zorunda kalıyor: “Yaşadığım sürece hatırlayacağım, üzüleceğim ve korkacağım” (Haushofer, 1991: 226). Kadın korkudan kaçtıkça korkularıyla daha fazla yüzleşmek zorunda kalarak kısır bir döngüye kapılıyor, hatta korkmaktan bile korkmaya başlıyor, ki bu da korku nevrozunun bir belirtisi durumunda. Başından geçeneri yazmayı da (yukarıda belirtildiği gibi) bu korkuyla en azından kısa bir süreliğine de olsa bir şekilde başa çıkmanın, içinde bulunduğu korku dolu dünyadan “yazarken” bir süreliğine sıyrılmanın ve içindekileri boşaltmanın bir yolu olarak görüyor: “Bu görevi, beni alacakaranlığa bakmaktan ve korkmaktan koruması için üstlendim. Çünkü korkuyorum. Korku dört bir yandan üzerime doğru geliyor, bana ulaşmasını ve beni alt etmesini beklemek istemiyorum” (Haushofer, 1991: 7). Özetlenecek olursa, Haushofer romanda korkuya yol açabilecek etkenlerin birçoğunu yoğunlaştırılmış biçimde içeren bir dünya yaratıyor; burada karşılaşılan çok sayıdaki korku reaksiyonunun tasviri ve korkudan kaçış çabaları

düşünüldüğünde, *Die Wand*'ın korkunun romanı olarak tanımlanabileceği görülüyor.

Görüldüğü gibi Marlen Haushofer'in *Die Wand*'ı farklı yorumlara olanak sağlayan bir roman. Ancak bunlar arasında bir yorum özellikle ağırlık kazanıyor: Dünyada kalan son insan olma durumuyla mutlak bir yalıtılmışlık duygusunun yaratıldığı ve tam bir sosyal ölümün yaşandığı bu ütopyik öyküyle yazar bir anlamda modern insanın yalıtılmışlığının, yalnızlığının, yabancılaşmasının, nihilizminin, yani derin varoluşsal bunalımının öyküsünü ortaya koyuyor.

### KAYNAKÇA

**Böhme, Hartmut:** "Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse", Griminger, v.d. (yay. haz.), *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1995, s. 9-26.

**Denneler, Iris:** "Marlen Haushofer", *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Literatur*, 48, Heinz Ludwig Arnold (yay. haz.), Münih: Edition Text+Kritik, Lose blatt Ausgabe, Stuttgart 1998, s. 2.

**Feldmann, Doris/Schülting, Sabine:** "écriture féminine", Ansgar Nünning (yay. haz.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart; Weimar: Metzler, 1998.

**Haushofer, Marlen:** "Mach dir keine Sorgen...", Anne Duden, Jeannie Ebner, Irmela von der Lühe v.d.: *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*, Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1995, s. 137-138.

**Haushofer, Marlen:** *Die Tapetentür*, 3. baskı, Münih: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993.

**Haushofer, Marlen:** *Himmel, der nirgendwo endet*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.

**Haushofer, Marlen:** *Wir töten Stella*, 3. baskı, Münih: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993.

**Haushofer, Marlen:** *Die Wand*, Roman, Münih: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991.

**Haushofer, Marlen:** *Die Mansarde*, 2. baskı, Düsseldorf: Claassen Verlag, 1985.

**Henseler, Heinz:** "Untergangspantazien – Psychoanalytische Überlegungen", Griminger v.d. (yay. haz.), *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1995, s. 28-40.

**Liebs, Elke:** "Das Leben ist eine Katastrophe. Weiblicher Alltag im Werk von Marlen Haushofer", Karl Heinz Delille (yay.haz.), "Das Leben ist eine Katastrophe."

*Alltagsbilder in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, Goethe Institut Coimbra, 1990, s. 38-58.

**Lorenz, Dagmar C. G.:** "Marlen Haushofer – eine Feministin aus Österreich", *Modern Austrian Literature, Journal of the international Arthur Schnitzler Research Association*, Volume 12, Nos. 3/4, 1979, s. 171-191.

**Nolte, Anke:** *Marlen Haushofer. "...und der Wissende ist unfähig zu handeln."* *Weibliche Mittäterschaft und Verweigerung in ihren Romanen*, Münster: Waxmann Verlag, 1992.

**Roebing, Irmgard:** "Arche ohne Noah. Untergangsdiskurs und Diskursuntergang in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*", Johannes Cremerius (yay. haz.), *Freiburger literatur-psychologische Gespräche*, 8. Band, Untergangsphantasien, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1989, s. 74-91.

**Schmidt-Dengler, Wendelin:** *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Salzburg: Residenz Verlag, 1995.

**Strigl, Daniela:** *Marlen Haushofer. Die Biographie*, Münih: Claassen Verlag, 2000.

**Tauschinski, Oskar Jan:** "Die neue Phase in Marlen Haushofers Prosa", *Literatur und Kritik* 5, 1970.

**Venter, François:** "Marlen Haushofers Roman *Die Wand* als *Écriture Féminine*", *Acta Germanica, Jahrbuch des Südafrikanischen Germanistikverbandes*, Bd. 22, 1994, s. 56-57.

**Weigel, Sigrid:** " 'Frauenliteratur' - Literatur von Frauen", Klaus Briegelb ve Sigrid Weigel (yay. haz.), *Gegenwartsliteratur seit 1968*, Frankfurt am Main: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992, s. 245-267.