

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

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MARLEN HAUSHOFER'İN DIE WAND ROMANI
İLE JULIAN PÖLSLER'İN DIE WAND FİLMİNİN
ANLATIM BİÇİMİ AÇISINDAN
KARŞILAŞTIRILMASI

GÜLER ADA RAEDLEİN

2501120003

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. ERSEL KAYAOĞLU

İSTANBUL – 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI**

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : GÜLER ADA ÜNAL READLEIN Numarası : 2501120003

Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI
BİLİM DALI Danışmanı : PROF.DR.ERSEL KAYAOĞLU

Tez Savunma Tarihi : 11.06.2019 Saati : 10.00

Tez Başlığı : "MARLEN HAUSHOFFER'İN DIE WAND ROMANI İLE JULIAN PÖLSLER'İN DIE WAND
FİLMİNİN ANLATIM BİÇİMİ AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
PROF.DR.LEYLA COŞAN		Kabul
PROF.DR.ERSEL KAYAOĞLU		Kabul
DOÇ.DR.BARIŞ KONUKMAN		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
PROF.DR.YASEMİN BALCI		
DR.ÖĞR.ÜYESİ ŞEBNEM SUNAR		

ÖZ

MARLEN HAUSHOFER'İN DIE WAND ROMANI İLE JULIAN PÖLSLER'İN DIE WAND FİLMİNİN ANLATIM BİÇİMİ AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

GÜLER ADA RAEDLEİN

Bu çalışmanın temel amacı edebiyat ile film arasındaki konu aktarımı ilişkisini incelemektir. Bu amacı gerçekleştirmek üzere, Marlen Haushofer'in Die Wand romanı ile Julian Pölsler'in yönetmenliğini yaptığı Die Wand uyarlaması anlatım biçimleri açısından karşılaştırılarak inceleniyor. Bu inceleme için belirlenen araştırma soruları şunlardır: Die Wand romanı filme aktarılırken edebiyat ile film arasında yaygın olarak görülen aktarım ilişkisi oluşmuş mudur? Die Wand filmi farklı bir aktarım anlayışını sergiliyor mu? Die Wand filminde uygulanan kurgu ve filme özgü teknik efektler filmleştirilemez olarak görülen Die Wand romanındaki anlam katmanlarını aktarmayı başarabiliyor mu? Filmin kendine özgü anlatım teknikleri ve yönetmen Julian Pölsler'in alımlayışına göre Die Wand romanı ile filmi arasında oluşan farklılıklar ve benzerlikler nelerdir? Yazar Marlen Haushofer'in Die Wand romanında saptanabilen biyografik izlerine filmde de rastlanıyor mu?

Edebi eser ile uyarlama arasında ancak bir benzerlik ilişkisinin bulunabileceğini vurgulanmaktadır. Filmin kendine özgü anlatım tekniklerinin var olması kaçınılmaz olarak uyarlamanın edebi eserden farklı olmasını beraberinde getirmekte, ayrıca en başta yönetmen olmak üzere filmi yapanların edebi eseri alımlama biçimleri de edebi eser ile film arasındaki ilişkinin bir benzerlikten öteye götürülemeyeceğini göstermektedir. Bu çalışmada yapılan karşılaştırma sonucunda Die Wand uyarlamasında yönetmen Julian Pölsler'in romanındaki anlam katmanlarını yansıtılabilmek için film medyasının kendine özgü anlatım tekniklerini yaratıcılıkla kullandığı, roman metninden bağımsızlaşarak kurguda farklılaşmaya gittiği, serbest bir yaklaşım benimsediği görülmektedir. Die Wand romanda olduğu gibi uyarlama da

yazar Marlen Haushofer'in biyografisinin bilinmesinin bu katmanların anlaşılmasına katkı sağladığı ortaya çıkartılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Marlen Haushofer, Die Wand, Julian Pölsler, edebiyat uyarlamaları, anlatı kuramı



ABSTRACT

THE COMPARISON OF THE NOVEL “DIE WAND” OF MARLEN HAUSHOFER AND THE MOVIE “DIE WAND” OF JULIAN PÖLSLER IN TERMS OF THEIR FORMS OF EXPRESSION

GÜLER ADA RAEDLEIN

This study examines the relationship between literature and their film adaption in terms of the transformation of the content. To achieve this goal, Julian Pölsler’s film adaption of Marlen Haushofer’s novel *Die Wand* is examined by its narrative patterns. The research questions identified for this study are as follows: How the novel *Die Wand* was transferred to the film, is there a common transformation relationship between literature and film? Does the film show a distinct transformation? The novel *Die Wand* was thought to be unfilmable. Can the adaption with its narration and technical effects convey the novels layers of meaning? What are the differences and similarities between the novel and the film, based on the narrative techniques of the film and Julian Pölsler’s interpretation? Does the film like the novel contain any biographical traces of Marlen Haushofer?

It is emphasized that only a similarity relationship can be found between literary works and their adaptation, due to the existence of unique narrative techniques of the film and the way in which the filmmakers interprets the literary work. For the adaption of *Die Wand* Julian Pölsler – in order to reflect the layers of meaning – used unique narration techniques, and acts independent of the novels narration. The adaptation, as in the novel, revealed that the biography of author Marlen Haushofer contributed to the understanding of these layers.

Key Words: Marlen Haushofer, *Die Wand*, Julian Pölsler, literary adaptations, narrative theory.

ÖNSÖZ

İlk kez, Prof. Dr. Ersel Kayaoğlu vesilesiyle farkındalığına vardığım Marlen Haushofer'e ilgim, hemen sonrasında tesadüfler sonucu Viyana'da ikamet etmeye başlayışım, onun yaşadığı ve *Die Wand* filminin çekildiği yerleri görme şansını buluşumla ve özellikle de araştırmalarımın kendisini yakından tanıdıkça daha da arttı. Görüşlerinin yaşadığı dönemin çok ilerisinde olduğunu düşündüğüm Marlen Haushofer'in derin ve katmanlı anlamlar ve psikolojik boyutlar içeren ve bu nedenle de filme uyarlanamaz diye düşünülen *Die Wand* romanını, yönetmen Julian Pölsler'in nasıl filme dönüştürebildiğine ve bu uyarlamada Pölsler'in film medyasının kendine has kurgusuyla oluşturduğu bilmece tarzı anlatıma duyduğum hayranlık benim bu çalışmayı hazırlayışımda oldukça motive edici oldu.

Kanımca, bir başka dildeki yapıtların bilimsel bir çalışmada incelenmesinde karşılaşılan sorunlardan başlıcası, iki dildeki terimlerin yeterince birbirlerini karşılayabilememesi. Bu çalışmada karşılıkları açık olmayan ya da bulunmayan bazı Almanca terimler Türkçe'ye tarafımdan çevrilmiştir ve anlam kargaşası yaşanmaması için bu türden terimlerin Almancaları parantez içinde gösterilmiştir. Kullanılan Almanca kaynaklar orijinal haliyle alıntılanmıştır, tümce içinde kullanılan bazı tümce öğeleri ise okunabilirliği sağlamak adına Türkçe'ye aktarılmıştır.

Başta, yardımları, bana olan güveni, anlayışı ve destekleri için danışmanım Prof. Dr. Ersel Kayaoğlu'na ve bu süreçte destekleri olmasa tezimi yazamayacağım, çocuklarımla ilgilenerek bana çalışmamı tamamlama fırsatı sunan öncelikle anneme, eşime ve babama ve sürekli meşgul bir anneye sahip olan minik oğullarıma sabırları için çok teşekkür ederim.

Viyana, 17.05.2019

Güler Ada Raedlein

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ	iii
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
RESİM LİSTESİ	x
KISALTMALAR LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

UYARLAMALAR

1.1. Sanatta Uyarlamalar	5
1.2. Edebiyat Uyarlamaları ve Edebiyat Sinema İlişkisi	7
1.3. Sinemanın Edebiyata Katkıları	13
1.4. Esere Bağlılık	15
1.4.1. Edebiyat Uyarlamaları Tipolojisi	20

İKİNCİ BÖLÜM

FİLM VE EDEBİYAT KARŞILAŞTIRMA YAKLAŞIMLARI

2.1 Edebiyat ve Film Karşılaştırma Yaklaşımlarına Genel Bir Bakış	23
2.2 Yapısalcı, Göstergebilimsel Yaklaşımlar	25
2.2.1 Anlatı Kuramı	31

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DİE WAND ROMANI VE FİLMİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

3.1. Die Wand Romanının ve Filminin Karşılaştırılmasında İzlenecek Yol	42
3.2. Genel Hatlarıyla Die Wand Romanı.....	43
3.2.1. Die Wand Romanındaki Biyografik Özellikler	47
3.3. Genel Hatlarıyla Die Wand Filmi.....	52
3.4. Die Wand Filminde Olay Akışı	59
3.5. Die Wand Filminde ve Romanında Figürler	65
3.6. Die Wand Filminde ve Romanında Mekân	73
3.6.1. Yazma Eylemi ve Mekân İlişkisi.....	81
3.7. Die Wand Filmi ve Romanı Arasında Dikkat Çeken Farklılıklar	84
3.7.1. Die Wand Filminde Müzik ve Ses Efektleri.....	91
3.7.2. Die Wand Filmindeki Kitaplar	94
3.7.3. Die Wand Romanında ve Filminde Duvar Olgusu.....	97
3.8. Die Wand Filminde ve Romanında Anlatım	106
3.8.1. Die Wand Romanında Zaman ve Düzen	106
3.8.2. Die Wand Filminde Zaman ve Düzen	110
3.8.2.1. Anı ve Rüya Sekansları	117
3.8.3. Odaklayım	123
TARTIŞMA VE SONUÇ.....	127
KAYNAKÇA	135
EKLER.....	143
EK 1: Film Protokolü	143

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Alımlama ve üretim sürecinin şematik modeli (Mundt, 1994: 12).	29
Şekil 2: Seymour Chatman, (Chatman, 2008: 17).	33
Şekil 3: Filmin anlatıcı mercisi (Kuhn, 2013: 87).	38
Şekil 4: Filmde kurgusal iletişim düzlemleri ve mercileri (Kuhn, 2013: 85).	39
Şekil 5: Görsel düzlem kısa devresi (Kuhn, 2013: 310).	40



RESİM LİSTESİ

Resim 1: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak 1912.....	6
Resim 2: Camus'ünün Sysiphos'u.	59
Resim 3: Kadının sırtında saman hasadıyla ilerleyişi (00:52:42).....	59
Resim 4: Saydam beyaz karga (01:26:33).....	72
Resim 5: Kadının bakış açısıyla gerçek gözüken beyaz karga (01:27:03).....	72
Resim 6: Valizden çıkartılan kitaplar (00:05:55).....	94
Resim 7: Kadının yatağa günlük kıyafetle girişi (00:21:21).	119
Resim 8: Kadının yataktan gecelikle uyanışı (00:22:44).	119

KISALTMALAR LİSTESİ

bkz.:	Bakınız
sk.:	Sekans
a.e.:	Aynı eser



GİRİŞ

Bu çalışmanın temel amacı edebiyat ile film arasındaki konu aktarımı ilişkisini incelemek ve bu iki medyanın kendine özgü anlatım olanakları nedeniyle ortaya çıkan anlatım farklılıklarını, edebiyat metni ile film arasındaki dönüştürme ilişkisinin ortaya çıkarttığı ek anlam katmanlarını göstermektir. Bu amacı gerçekleştirmek üzere Marlen Haushofer'in *Die Wand* romanı ile Julian Pölsler'in yönetmenliğini yaptığı *Die Wand* uyarlamasını anlatım biçimleri açısından karşılaştırılarak incelenecektir. Bu inceleme için belirlenen araştırma soruları şunlardır: *Die Wand* romanı filme aktarılırken edebiyat ile film arasında yaygın olarak görülen aktarım ilişkisi oluşmuş mudur? *Die Wand* filmi farklı bir aktarım anlayışını sergiliyor mu? *Die Wand* filminde uygulanan kurgu ve filme özgü teknik efektler filmleştiremez olarak görülen *Die Wand* romanındaki anlam katmanlarını aktarmayı başarabiliyor mu? *Die Wand* romanında anlatılan duygular ve ana figürün iç dünyası Pölsler'in uyarlamasında film medyasına özgü hangi anlatım teknikleriyle ve ne ölçüde ifade ediliyor?

Bu sorulara yanıt bulmak üzere çalışmanın 'Uyarlamalar' başlıklı birinci bölümünde uyarlamalara ilişkin genel bir bakış sunulacaktır. Farklı sanat dallarının genel olarak birbirleriyle etkileşim halinde olduğu bilinmektedir. Uyarlamalar da bu etkileşim sonucu ortaya çıkan ürünlerdendir. Edebiyat ile film etkileşiminin ürünü olan uyarlamaları kuramsal bakımdan incelemeyi hedef alan bu birinci bölümde, sanatlarda uyarlamalarının neler olduğu genel hatlarıyla irdelenecek ve uyarlama nedir sorusuna yanıt aranacaktır. Ardından edebiyat ve sinemanın karşılıklı etkileşimi ve ilişkisi ele alınarak, bu bağlamda edebiyatın filme uyarlanması tarihinin genel bir bakış sunulacaktır. Edebiyatın filme, filmin de edebiyata olan katkılarının beraberinde ortaya çıkan, 'esere bağlılık' sorunsalı, anlam katmanlarının çokluğunun olanaklı kıldığı alımlama çeşitliliği dönüştürme sürecinde büyük önem taşıdığından dolayı, ayrı bir başlık olarak ele alınacaktır. Sinemanın bölüklü film evresi ve sessiz sinema evresinden sonra montaj tekniğinin de gelişmesiyle birlikte filmin edebileşmesi ve kurumsallaşması süreci, daha sonra ise edebiyatın filmin anlatım şekillerine öykünme yaklaşma çabaları üzerinde durulduktan sonra ortaya çıkan bu 'esere bağlılık' tartışması, bu iki sanat türünün özgün ifade biçimlerinin önemi göz önünde bulundurularak, ayrıca alımlama estetiği bağlamında yorumlama çeşitliliğine de

değnilerek incelenecektir. Ayrıca bu konuya ışık tutması bakımından burada Helmut Kreuzer'in edebiyat uyarlamaları tipolojisi, edebiyat metni ile film arasındaki dönüşüm ilişkisine örnek sunuyor olmasından dolayı ana hatlarıyla ele alınacaktır. Edebiyat uyarlamalarının hem edebiyat biliminin hem medya biliminin araştırma alanına giriyor olmasından dolayı edebiyat ile film karşılaştırmalarında çeşitli yöntemler izlenmektedir. Disiplinlerarası bir çalışma gerektiren edebiyat uyarlaması incelemelerinde genel geçer bir yöntem, incelenen nesneler doğaları gereği da buna pek olanak vermeyeceğinden, henüz bulunmamaktadır. Çalışmada, benzer çalışmalarda da genel olarak uygulandığı üzere, romanın ve filmin ağırlıklı olarak Hermeneutik yaklaşımıyla incelenmesi ve yorumlanması amaçlanmaktadır.

Çalışmanın 'Film ve Edebiyat Karşılaştırma Yaklaşımları' başlıklı ikinci bölümünde 'Yapısalcı Göstergebilimsel Yaklaşımlar' ve 'Anlatı Kuramı' alt başlıklarına yer verilecektir. Yapısalcı ve göstergebilimsel yaklaşımlar alt başlığı altında ilk önce yapısalcılık ve göstergebilim üzerinde durulacak, edebi eserdeki öykünün filme nasıl aktarılabileceğini araştırarak Irmela Schneider, Klaus Kanoz, Michaela Mundt, Joachim Peach gibi araştırmacıların çalışmaları, iki medya arasındaki dönüşüm ilişkisini ortaya koymak üzere incelenecektir. Burada metin sistemleri ve bunların dönüşümleri, bu bağlamda kurgusal kodlar, öykü katmanında nelerin dönüştürülebileceği ve anlatı tekniklerinin alımlayıcı üzerindeki etkisinin önemi gibi noktalara odaklanılacaktır. Ayrıca bir uyarlamada kitabı okuyan yönetmenin kitabı alımlayış biçiminin ve dolayısıyla da yorum çeşitliliğinin uyarlamada ortaya çıkacak yeni sanat ürününü temelden belirleyeceği üzerinde de durulacaktır. Anlatı kuramı bölümünde ise yine bu iki medya arasındaki dönüşüm sonucunda ortaya çıkan anlatım farklılıklarını ortaya koyabilmek amacıyla Gérard Genette'nin anlatı kuramına ilişkin kavramlarının film incelemesindeki karşılıkları ve bunların uygulanabilirliği irdelenecektir. Bu bağlamda Genette'in Fransızca terimlerini Türkçeleştirmiş olan Prof. Dr. Tahsin Yücel'in *Anlatı Yerlemleri* adlı kitabında yer alan terimler kullanılacaktır. Burada bir diğer alt başlıkta Markus Kuhn ve Seymour Chatman gibi araştırmacıların uyarlama çözümlemesine ilişkin kuramsal çalışmaları da ele alınacaktır.

Bu çalışmanın ana bölümünü oluşturan üçüncü bölümde ise önce genel olarak metin ile film karşılaştırılması üzerinde durulacaktır. Ardından bu çalışma için seçilmiş olan *Die Wand* romanı ve bunun uyarlaması olan *Die Wand* filmi karşılaştırılacaktır. Bu karşılaştırmada, oluşturulmuş olan film protokolünden yararlanılacaktır. Çalışmanın bu ana bölümünde edebiyat metni ile film arasındaki dönüştürme ilişkisinin ortaya çıkartabildiği ek anlam katmanlarını göstermek amacıyla, romanın ve filmin iki farklı medyaya ait olmalarından ötürü birbirlerine göre farklılıkları ve benzerlikleri ortaya konularak, birçok yoruma açık olan *Die Wand* romanının *Die Wand* filminde hangi açılardan aktarıldığı, filmde romanın nasıl alınılarak, nasıl bir benzerlik ilişkisi üzerinden görselleştirildiği ve bu alımlama biçiminin nasıl kurgulanıp izleyiciye sunulduğu, araştırılacaktır. *Die Wand* romanının *Die Wand* filmine dönüşümü sırasında, Pölsler'in romandaki çeşitli anlam katmanlarını kendi yorumlamalarıyla harmanlayarak aktarırken film medyasına özgü anlatım tekniklerini nasıl kullandığı araştırılarak, film medyasının kendine özgü anlatım olanaklarının mümkün kıldığı anlatım farklılıkları ortaya konmaya çalışılacaktır. Bunun devamında *Die Wand* romanı ve Marlen Haushofer'in hayatı hakkında genel bilgiler verildikten sonra bu romanındaki psikanalitik yaklaşımı olanaklı kılan ve *Die Wand* filminde de aktarılmaya çalışılan biyografik izler takip edilecektir. Ardından *Die Wand* filmi hakkında genel bilgiler, eleştiriler ve Pölsler'in *Die Wand* romanını alımlayışı hakkında bilgiler sunulduktan sonra filmdeki olay akışı anlatılacak ve bu olay akışı bağlamında uyarlamada yapılan kısaltmalar, eklemeler ve değişiklikler belirlenecektir. Bunu izleyen 'Filmde ve Romanda Figürler' başlıklı alt bölümde figürlerin, örneğin beyaz karganın ve isimsiz kedinin, filmdeki konumlarının ve taşıdıkları anlamların saptanması amacıyla dikkat çeken özellikleri üzerinde durulacaktır. 'Filmde ve Romanda Mekân' ve 'Yazma Eylemi ve Mekân İlişkisi' başlıklı alt bölümlerde ise, Pölsler'in romanı alımlamasından hareketle, roman için literatürde şimdiye kadar yapılmış yorumların filmde ne kadarının nasıl uygulanabildiği karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Bunun ardından '*Die Wand* Filmi ve Romanı Arasında Dikkat Çeken Farklılıklar' başlığı altında, bu film için hazırlanmış film tutanağından yararlanılarak, belli sahne ve sekans örnekleri üzerinden Pölsler'in anlatım kurgusunda uyguladığı farklılıklar saptanacaktır. Bu bağlamda '*Die Wand* Filminde Müzik ve Ses Efektleri' alt başlığı altında film müziği ve ses efektleri

üzerinde durulacak, ardından da ‘*Die Wand* Filmindeki Kitaplar’ alt başlığı altında filmin öyküsünde önemli bir yer tutan ve filmin başında gösterilen kitaplar, filmdeki anlam katmanlarının okunması bağlamında irdenelecektir. Bunu izleyen ‘*Die Wand* Romanında ve Filminde Duvar Olgusu’ alt başlığının altında ise romanda ve filmde duvarın nasıl konu edildiği, öyküdeki önemi, olası sembolik ve metaforik anlamları ve oluşum nedeni üzerinde durularak romandaki ve filmdeki duvar arasında bir karşılaştırma yapılacaktır. ‘*Die Wand* Filminde ve Romanında Anlatım’ başlığı altında iki eserdeki zaman, düzen ve odaklayım olguları incelenecek ve karşılaştırma yapılacaktır. Buradaki incelemede ağırlıklı olarak Genette’in anlatı kuramı çerçevesinde ortaya attığı kavramlardan ve bunları film çözümlemesine uygulayan Markus Kuhn’un çalışmalarından yararlanılacaktır. Bu bağlamda öykü süresi, anlatım süresi kavramları, romanda ve filmde bakış açısı, anlatıcı konumları gibi anlatı kuramı terimlerinden faydalanılarak bir karşılaştırma yapılacaktır. ‘Anı ve Rüya Sekansları’ alt başlığı altında ise filmin kurgusunda önemli bir yere sahip olan anı ve rüya sekansları ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

Çalışmanın sonuç bölümünde *Die Wand* romanı ile filmi arasındaki aktarım ilişkisine dair elde edilen bilgiler özetlenerek kısaca tartışılmaktadır. Ulaşılan en önemli sonuçlardan biri, *Die Wand* filminin ‘serbest uyarlama’ olarak nitelendirilebilecek bir aktarım olduğu, bu türden diğer uyarlamalarda olduğu gibi burada da çıkış metni olarak alınan romanın bütünündeki anlamın/ruhun anlaşılabilmesinde kurgunun, filme özgü tekniklerinin, mizansenin ve de yönetmenin yaklaşımının en belirleyici anlatım öğeleri olduğudur.

BİRİNCİ BÖLÜM

UYARLAMALAR

1.1. Sanatta Uyarlamalar

Sanat tarihine bakıldığında sanatların ortaya çıkışlarından itibaren karşılıklı bir etkileşim ve birleşim halinde olduğu görülüyor. Sanatlar arasındaki ilişkiyi “*Tarihte ve türlerin aşamasında ne kadar ilerlenirse, hayvanların evriminde ortak bir kökten çıkan dalların uçlarında olduğu gibi, ayrılıklar o kadar çoğalmaktadır*” (Bazin 1966: 116-117) sözleriyle açıklayan sinema kuramcısı André Bazin, sanat tarihinin özerklik ve özgüllük yolunda geliştiğini doğrularken, ortak bir kökten gelişen sanatların sürekli karşılıklı bir etkileşim altında olduğu gerçeğini de vurguluyor. Bu karşılıklı etkileşime en eski örneklerden biri, yazı ve resimi birleştiren hiyeroglif yazıdır (Kayaoğlu, 2009: 41). Tarih boyunca sanatların karşılıklı etkileşim halinde olduklarını belirten Ersel Kayaoğlu da, erken dönem Alman Romantikleri’nin farklı sanatların karıştırılmasını savunduğunu ifade ederek, Friedrich Schlegel’in *Universalpoesie* yani evrensel edebiyat kavramını buna örnek veriyor (Kayaoğlu, 2009: 44-45). Alman romantiklerinin öncülerinden Friedrich Schlegel *Universalpoesie* kavramıyla, edebiyatın diğer türlerden ayrı tutulmaması gerektiğini, felsefe ve retorik gibi diğer türlerle de temasta olması gerektiğini belirtmiştir (Schlegel, 1798: 28).

Sanatların birbirleriyle teması ve etkileşimi daha çok esinlenme şeklinde karşımıza çıkıyor. Yukarıda alıntılanan André Bazin, özellikle serbest bir şekilde konu aktarımının 18. yüzyıla kadar sürdüğünü, ancak bundan sonra aşırma eser kavramının yaygınlaştığını, fakat o zamana kadar Hristiyanlığın önemli mitlerinin resimde, tiyatrodaki, heykelde, vitrayda serbestçe işlendiğini belirtiyor (Bazin, 1966: 111). Bunlara ek olarak salt konusal aktarımlar değil, biçimsel katıştırmalardan da bahsedilebilir. Kayaoğlu, *Medyalararasılık* adlı araştırmasında, insanlık tarihinin başından beri sanat dallarının ve bir “*gösterge sistemi olarak*” (Kayaoğlu, 2009: 57) medyaların birbirlerine bağlı olduğunu ve birbirlerini etkilediklerini belirtiyor (a.e., 2009: 8). Resim sanatındaki ilk biçimsel katıştırma örneği, yani resim sanatının kendine özgü geleneksel anlatım biçiminin dışına çıkması örneği kübizm akımının

etkisinde oluşmuştur. Kübizmin kurucularından Picasso ve bu akımın etkisi altındaki diğer ressamlar, resimlerinde üç boyutluluğu yakalayabilmek için bugünkü adıyla kolaj tekniğine baş vurmuş, kâğıt ve dal gibi değişik üç boyutlu nesneleri resimlerinde kullanmışlardır. Bu şekilde resim sanatının geleneksel ifade biçiminin dışına çıkmış olduğu görülüyor (Akengin, 2012: 142). Bu durum, sanat kollarında, “*temaların serbest dolaşımının*” (Bazin, 1966: 111) yanında hem kendine özgü biçimsel özelliklerin de dışına çıkılablmesinin, hem de biçimsel olarak da bir serbestliğin olabileceğinin örneklerinden biridir. Film bilimcisi ve eleştirmeni James Monaco, kübizmin sinemanın gelişimiyle paralel hareket ettiğini, sinemanın karmaşık ve çok yönlü perspektifiyle bir benzerlik içerisinde olduğunu belirtiyor ve kübizmin kaynağının sinemadaki kurgunun, montajın olabileceğini ekliyor. Buna örnek olarak, Monaco, Marcel Duchamp’ın *Merdivenden İnen Çıplak* adlı tablosunun sinemanın çok yönlü perspektifinin tuval üzerinde dondurulmuş hali olduğunu ifade ediyor (Monaco, 2012: 52):



Resim 1: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak 1912.

Yukarıda sözü edilen etkileşim çeşitlerinin yanında bir de uyarlama örnekleri bulunmaktadır. Bazin, *Arı Olmayan bir Sinema için Uyarlamanın Savunması* adlı yazısında uyarlamaların sanat tarihinin bir değişmeyi olduğunu belirterek, Orta Çağ ressamlarından Giotto’nun bir duvar boyama çeşidi olan fresko tekniğinden

yararlanarak resim yapmasını ve Rönesans ressamlarından Michelangelo'nun “heykelimsi bir resme fresko daha iyi gittiğinden, yağlı boyanın zenginliklerinden kendi isteğiyle” (Bazin, 1966: 110) vazgeçmesini bir örnek olarak gösteriyor. Ayrıca günümüzdeki uyarlamalara örnek olarak ise, karikatür kitapları verilebilir. Goethe'nin *Die Leiden des jungen Werther* adlı romanı, Walt Disney'in Donald Duck serisindeki Osvaldo Pavase tarafından yazılan ve Guido Scala tarafından çizilen *Die Leiden des jungen Ganther* adlı karikatür kitabına uyarlanmıştır (Hermann, 2002: 20). Yine uyarlamalara başka bir örnek olarak da çok sayıdaki radyo tiyatroları verilebilir. Türk edebiyatından Reşat Nuri Güntekin'in *Balıkesir Muhasebecisi* adlı romanının radyo tiyatrosu düzenlemesi, bu konudaki en bilinen örneklerden biridir. Radyo tiyatrolarında söz konusu olan, bir romanın ya da metnin ses yoluyla canlandırılmasıdır. Bütün bu örnekler, sanatların ortaya çıkışlarından itibaren gerek içeriksel, gerekse biçimsel olarak sürekli bir etkileşim halinde olduklarını göstermekte. Kayaoğlu bu karşılıklı etkileşimin günümüzde medyaların yaygınlaşması ve kullanımının artması nedeniyle daha da dikkat çektiğini belirtiyor. Klasik ve modern medyaların tarihinin, “... daha ortaya çıkışlarından itibaren medyasal dönüşümleri, füzyonları ve karşılıklı ilişkileri” (Kayaoğlu, 2009: 8) barındırdığını belirten Kayaoğlu, medyadaki ve sanatlardaki gelişmelerin birbiriyle bağlantılı olmalarında dolayı medyalararasılığın söz konusu olduğunu ifade ediyor.

1.2. Edebiyat Uyarlamaları ve Edebiyat Sinema İlişkisi

Buraya kadar sanatların sürekli bir etkileşim halinde olduğu ve uyarlamaların sanat tarihinde önemli bir yere sahip olduğundan söz edildi. Peki uyarlama nedir? Uyarlama, Türk Dil Kurumu'nun Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü'nde “1. Sinema için hazırlanmamış bir metni sinemaya uygun biçime sokma. 2. Sinema için hazırlanmış olan bir özeti, oyunluğun daha sonraki aşamalarına doğru geliştirme” (Sinema Terimleri Sözlüğü, 1981) şeklinde tanımlanmaktadır. Adaptasyon, kelimesi için ise yine Türk Dil Kurumu'nun Tiyatro Terimleri Sözlüğü'nde “1. Tiyatro için hazırlanmış bir yabancı oyunu, yöresel koşullar göz önüne alınarak uygun biçimde kendi diline çevirmek, çıkartmalar ve eklemeler yapmak. ... 2. Bir romanı ya da öyküyü sahne içinde yeniden düzenleme, derleme” (Tiyatro Terimleri Sözlüğü, 1966) şeklinde

bir tanım yer almaktadır. Buradaki tanımlarda uyarlama yapılırken başka bir sanata aktarımdan dolayı, çıkış metninde biçimsel bir değişimin olduğu, yeniden bir yapılandırmanın vurgulandığı görülmüyor. Günümüzde de, geçmişte de en çok karşılaşılan uyarlama biçimi, edebiyat uyarlamalarıdır. Alman terminolojisine göre edebiyat uyarlaması (Literaturadaptation) denilince genel olarak sinemaya uyarlama anlaşılmaktadır. Edebiyat uyarlamasında kurmaca bir metnin başka bir medya olan film medyasına dönüştürülmesinden bahsedilmektedir. Edebiyat uyarlamaları tanımı (Adaptation, Literaturverfilmung) *Brockhaus* ansiklopedisinde aşağıdaki biçimiyle yer almaktadır:

“Übertragung (Adaption) einer literar. Vorlage in das Medium Film. Schon seit den Anfängen des Films wurden Romane, Novellen, Kurzgeschichten oder Dramen verfilmt, wobei jede L., egal ob sie der Vorlage nahe bleiben oder aber vielmehr eigene, neue Akzente setzen will, neben ihrer Vorlage als eigenständiges Kunstwerk betrachtet wird. Die L. interpretiert ihre Vorlage schon allein durch die Auswahl der Textstellen, die in das Drehbuch Eingang finden, sowie durch die Art und Weise der Film. Umsetzung nicht direkt übertragbarer Passagen. Weitere medienspezif. Änderungen sind die Konkretisierung der im Text imaginierten Bilder, das Hinzutreten von Ton, gesprochener Sprache und Musik sowie Kürzungen, Verdichtungen, Ergänzungen.” (Brockhaus Enzyklopädie, 2006: 54)

Yukarıdaki tanımda, biçimsel değişimi vurgulanan edebiyat uyarlamalarının edebi metne bağlı kalsa da, kalmasa da, kendine has bir sanat türü olarak ele alındığı ve ayrıca filmde senaryoda kullanılan, çıkış metninden seçilen pasajların, filmin kendi anlatım şekliyle, medya spesifiksel değişimlerle yorumlandığı belirtilmektedir.

Ulrike Schwab, uyarlamaların neredeyse filmin başlangıç döneminden itibaren varlığının bilindiğini belirtiyor. Filmin geçmişinden bugüne bakıldığında, uyarlamaların en başından beri karşımıza çıkmasının (Schwab, 2006: 36) farklı nedenleri vardır. Bunlar arasında sinemanın konu ihtiyacı, sanat dünyasında, toplumda bir statü kazanabilme arzusu gibi nedenler yer alıyor. Schwab, en önemli nedenin, yeni doğmuş olan sinemanın, edebiyatı konu ve tema kaynağı olarak görmesi ve kullanması olduğunu belirtiyor. Edebiyat tarihini sinemanın ön tarihi olarak ele alan Joachim Peach ise, sinemanın doğuşundan sonra filmlerin zamanla edebiyatlaşmasından bahsediyor (Peach, 1997: 63).

İlk filmler yeni bir icat olan sinematografin heyecanıyla tekniğin, görüntünün ön planda olduğu tek plan çekimli ve montajsız tek parçalı filmler olarak karşımıza çıkıyor. İlk filmlerin teknolojik yetersizliklerden dolayı, bugünkü anlamıyla bir hikâye anlatacak tekniğe sahip olmadıkları görülüyor. Lumiere Kardeşler'in, sinema tarihinde ilk film gösterimi olarak geçen 1895 yapımı *La sortie des usines Lumiere* adlı yaklaşık bir dakikalık tek planlı çekiminde, çalışanlarının fabrikadan çıkışı gösterilmektedir. Joachim Peach, bu ilk filmlerde neyin gösterildiğinin değil, nasıl gösterildiğinin önemli olduğunu belirtiyor (Peach, 1997: 2). Lumiere Kardeşler'in öykü anlatmayan filmlerinde günlük hayattan, hayatın içinden sahneler kullanılmıştır. Örneğin yine tek planlı bir film olan *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* adlı çekimde, trenin istasyona gelişi ve orada bekleyen insanlar gösterilmektedir. Sinemanın kendine özgü tekniğinin ön planda olduğu 1907'ye kadar olan sinemanın başlangıç dönemini Tom Gunnig "*das Kino der Attraktion*" (Gunnig, 2009) yani atraksiyonlar sineması olarak adlandırıyor. Bu dönemde izleyiciler, bu yeni icadın kendine özgü tekniği karşısında büyülenmişlerdir ve bir öykü beklentisi de henüz yoktur. Yine de sinema bu gençlik döneminde ve sonrasında da, bölük pörçük şekilde ve isteğine göre olsa da birçok drama metninden faydalanmıştır. Bunun nedeni, henüz çok genç olan sinemanın konu açlığı ve bu açlığı giderebilecek epik ve drama metinlerinin filmler için cazip bir kaynak oluşturmasıydı. Ulrike Schwab, bu tek parçalı uzun çekimlerde bilinen ve sevilen edebi eserlerden kesitler sunulmasının bir nedeni olarak, sesiz filmlerin olay gidişatının, geniş kitlelerce tanınan bu metinler aracılığıyla anlaşılabilir kılınması isteği olduğunu belirtiyor (Schwab, 2006: 36).

Yukarıda anılan film öncülerinden Louise Lumiere'in 1896'da çektiği, "*sinemanın hızlı bir şekilde hikâye anlatma potansiyelinin keşfedilmiş olduğu*" (Sölkner, 2008: 49) Goethe'nin *Faust* romanının uyarlaması ve daha sonra tarihe ilk bilim kurgu yönetmeni olarak geçen ve yaratıcı film anlayışını benimseyen George Melies'in 1902'de edebi metne bağlı kalmadan çektiği Jules Verne'in *Aya Yolculuk* romanının uyarlaması, ilk uyarlama örnekleridir. Bu örneklerin, gerek teknik açıdan gerekse anlayış açısından bugünkü uyarlama anlayışından farklı olduğu dikkat çekmektedir. İlk filmlerde görsel teknikle ilk kez buluşan insanlar için sinema perdesinde hareket eden bir treni görmek bile kendi başına bir olaydı ve bu teknik

karşısında büyülenmeleri de anlaşılabilir bir durumdu. Daha sonraki yıllarda *Aya Yolculuk* filminde de olduğu gibi, filmlerde tiyatro oyunlarında kullanılan teknikler örnek alınmış ve kullanılmıştır. Günümüzde gelişen teknoloji ve teknik olanaklarla birlikte çıkış metnine yani romana daha benzer filmler ortaya çıkabilmekte. Örneğin *Yüzüklerin Efendisi*, *Harry Potter* gibi uyarlamalar geçmişte, teknik yetersizlikten dolayı bugünkü gibi orijinaline oldukça yakın bir şekilde uyarlanamazlardı. Değişen uyarlama anlayışının geçmişte ve bugün farklı olmasının diğer bir nedeni de teknolojik olanakların yanında, sanat anlayışındaki değişimler ve günümüz insanının beklentilerindeki farklılaşmalardır. Günümüzde global sınırların aşıldığı dünyadaki sanat anlayışında geleneksel yaklaşımların, saf sanat özlemi gibi beklentilerin geçmişe oranla oldukça azaldığı görülmekte. Özellikle internetle birlikte, her yerde her şeye ulaşılabilirlik durumunun ortaya çıkardığı sürekli bir karşılaşmalar halinde olunmasından dolayı, karşılıklı etkileşimler çok daha armış ve yoğunlaşmıştır. Neredeyse her evde televizyonun, herkeste akıllı telefonların ve internetin bulunması ve bu nedenle de görsel medya dönemi denilebilecek bu çağda sürekli bir film üretimi ve tüketimi söz konusudur. Bazin, romanların çoğunun Hollywood filmi olarak uyarlanma ihtimali göz önünde tutularak yazıldığını belirtiyor (Bazin, 1966: 106-107). Çoğunlukla bu amaçla yazılmış romanlar, Kobus'un da belirttiği gibi film eleştirmenlerinin dikkatini çekemediği gibi (Kobus, 1998: 19), izleyicinin de dikkatini çekmez ve bu romanlardan pek haberdar olunmaz. Gelişen teknolojiler, günümüz dünyasının anlayışındaki ve sanata bakışındaki değişimler nedeniyle, geçmiş ve günümüz uyarlamaları arasında farklar olduğu çok açıktır.

Bazin, sinemanın başlangıç döneminde özellikle edebiyat konularından faydalanmasının normal karşılanması gerektiğini, tıpkı bir çocuğun ebeveynlerini, çevresindekileri örnek alması gibi, filmin de edebiyat ve tiyatroyu örnek almasının çok anlaşılabilir olduğunu belirtiyor. Filmler başlangıçta kendi gereksinimlerine ve keyiflerine göre edebiyattan yararlanmıştır. Bu durum sinemanın, oluşma döneminde doğal olarak diğer sanatlar tarafından ciddiye alınmamasına yol açmıştır. Bazin, sinemanın edebiyattan ve tiyatrodan farklı bir şekilde oluştuğunu, temellerini aslında sanat çevreleri tarafından hor görülen sirkler, gezici tiyatrolar ve müzikhollerden

aldığını ve buralardaki oyunculukları ve teknikleri kullandığını belirtiyor (Bazin, 1966: 111).

Fakat zamanla uyarlamalarda edebiyat eserlerinin keyfi ve ihtiyaca göre kullanımının yanında, sinemada ayrıca ciddi bir değişim gereksiniminin doğduğu görülmekte. Bu değişim gereksiniminin nedenlerinden biri, 1907 civarında, ekonomik kriz sonucunda sinema izleyicilerinin sayısında ciddi bir düşüşün yaşanmasıdır. Bunun sonucunda, sinemanın sanatsal bir değer kazanabilmesi için kargaşa ve keşmekeş içindeki gülünç film anlayışından, film estetiğine doğru bir eğilim ortaya çıkmış, sanatsal değer taşıyan klasik eserlere yönelinmiştir (Paech, 1997: 85). Burjuva sınıfını sinemaya çekebilmek için, oldukça bilinen edebiyat eserleri kullanılmaya başlanmıştır (Schwab, 2006: 36). Joachim Peach'ın "*filmin edebiyatlaşması*" (Peach, 1997: 63) olarak da adlandırdığı bu süreçte, statü kazanma ve halkın farklı kesimlerine ulaşma gereksinimi sonucunda farklı akımlar ortaya çıkmıştır. 1907-1917 yılları arasındaki filmlerin üçte biri edebiyat uyarlamalarıdır (Binder, 2008: 33). Artık, tiyatro sahne tekniklerinden ve bilinen edebi eserlerden faydalanılan yeni bir dönem başlamıştır. 1908'de, Fransız sinemasında başlayan sanat filmi hareketi karşımıza çıkıyor. Fransızca orijinal ismi 'Film d'Art' olan sanat filmi hareketinde henüz kendi ifade biçimini tam olarak oluşturamamış olan sinemanın kendisine tiyatroyu örnek aldığı görülüyor. Bu hareketin amacı, o zamana kadar bölük pörçük alıntılarla yapılan filmler hakkındaki kötü imajı, tiyatro ve romandan alınan öğelerle düzeltmek, filmin sanat olarak kabul edilmesini sağlamaktır. 'Film d'art' sanat filmi hareketiyle, tanınmış yazarlar tarafından yazılan senaryolar tanınmış sahne oyuncularıyla sahne tekniğine göre canlandırılmıştır (Onaran, 1986: 92). James Monaco, sanat filmi akımıyla başlayan ve daha sonra Fransa'daki savaş sonrası sinemada avangart denemeler yapılmasıyla devam eden sürecin sonunda, sinemanın edebiyat ve diğer sanatlarla eşit düzeyde dikkate alınmaya başlandığını belirtiyor (Monaco, 2002: 232). Bu dönemde filmlere bu biçimde bir itibar kazandırma çabası net bir biçimde gözlemlenmektedir. Martina Sölkner de filmin başlangıç zamanlarında düzensiz bir kitle eğlencesi olarak kabul gördüğünü, edebiyat metinlerinden isteğe göre ve rastgele bazen karakterlerinden bazen motif veya temalarından bölük pörçük şekilde faydalandığını ve bu nedenle de filme çok az sanatsal değer biçildiğini, film yapımcılarının sadece ve

o da derinlemesine inmeden görsel efektlere yoğunlaştığını ve bu durumun estetik beklentisi yüksek alımlayıcı kitle tarafından benimsenmediğini, bundan dolayı da 1907’de eğitimli orta sınıf tarafından, bu uyarlamaların kimi değer bozucu etkisini giderebilmek amacıyla, ‘Kinematographische Reformvereinigung’ adlı derneğin kurulduğunu belirterek, bu reform hareketi sonucunda sinemanın da eğitimli şehirli kesime hitap eden konular oluşturmak için çaba harcamaya başladığını ve bu nedenle de uyarlamalarda klasik edebi eserlere yönelindiğini ifade ediyor (Sölkner, 2008: 53-54). Bu sanat filmi hareketinin yanında ticari kaygı besleyen bölüklü film çalışmaları olduğu da unutulmamalıdır. Bazin, bölüklü filmlerin horlanan, dışlanan popüler edebiyat örneği olan tefrika romanını benimsediğini de belirtiyor (Bazin, 1966: 113). Bu durum sanatsal kaygıların yanında ekonomik faktörlerin de sinemada ne denli önemli bir rolü olduğunu ve ticari sinema gerçeğini de gözler önüne sermektedir:

“Der allmähliche Wechsel vom nicht-kontinuierlichen zum kontinuierlichen filmischen Erzählen mit seinen unmerklichen *Match-Cut*-Anschlüssen und einer immer komplexer werdenden Syntax (z. B. alternierenden und Parallelmontagen) vollzog sich zwischen 1906 und 1908. Diese drei Momente haben wesentlich zu den Veränderungen der Filme beigetragen: a. Die *Fiktionalisierung* der Filme, b. die *Ökonomisierung* der Filmproduktion und c. die *Institutionalisierung* des Films im Kino.” (Peach, 1997: 25)

Edebiyat, filme sırf konusal olarak değil, kurgusal olarak da katkıda bulunmuştur. 1907 itibarıyla filmdeki değişimin nedenleri arasında yukarıda da belirtildiği gibi ekonomik nedenler, kurumsallaşma isteği ve bu bağlamlar sonucunda filmlerin kurgusallaşması da vardır. Tek çekimli, bölüm pörçük, süreksiz anlatımlardan, edebiyat gibi sürekli anlatıma (kontinuierliches Erzählen) ve uzun filmlere geçişin gerçekleştiği bu dönemde, filmin öykü anlatma gereksiniminin ona 19.yüzyıl gerçekçi roman anlatımını benimsettiği görülüyor. Filmler 1908’den itibaren edebiyat anlatılarında 19.yüzyılın gerçekçi roman anlayışına yönelmeye, onu örnek almaya başlamıştır. Filmin bugünkü anlatım tekniğinin kurucularından sayılan D. W. Griffith, filmin kurgusal yapısının ortaya çıkışına, edebiyatlaşmasına ve kurumsallaşmasına önemli katkılarda bulunmuştur. Griffith, 19. yüzyıl burjuva gerçekçi romancılarından Charles Dickens’ın romanlarındaki olayların paralel anlatılmasını örnek alarak filmlerinde paralel montaj tekniğini uygulamıştır (Peach, 1997: 100). Filmin edebiyatlaşması böylece kurgusal olarak, yani mach-cut

bağlantıları ve motaj teknikleriyle gerçekleşmiştir. Sergei Michailowitsch Eisenstein ise bu ilişkiyi daha da genelleştirerek, 19. yüzyıl gerçekçi romanının 20. yüzyılın film anlatımının öncüsü olduğunu ifade ediyor (a.e., 1997: 50).

Joachim Peach, filmin edebiyatlaşmasının, filmin sadece edebiyatın kurgusal özelliklerini benimsemesi, edebi konuları kullanması değil, aynı zamanda filmin kurumsallaşması ve bir statü kazanması olarak da anlaşılabilirliğini dile getiriyor (Peach, 1997: 44). Bu dönemde klasik eserlerin uyarlamalarına yönelinmesi de sinemanın kurumsallaşma çabalarının sonucudur.

1.3. Sinemanın Edebiyata Katkıları

Yukarıdaki bölümde de belirtildiği gibi edebiyat ve filmin, sinemanın doğuşundan itibaren sıkı bir ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Edebiyat ve sinema arasında sadece tek yönlü değil karşılıklı bir etkileşim söz konusudur. Sinemanın edebiyata etkisine örnek olarak, filmsel anlatı tekniğinin birçok roman anlatımını etkilemiş olması verilebilir. Bunun yanında sinemanın film kitapları alanında, uyarlamaların ise edebi eserlerin tanınması yönünde de katkıları olmuştur.

Sinema kendi ifade biçimi arayışlarını, önceki bölümde de belirtildiği gibi, edebiyat ve tiyatro üzerinden ilerletmiştir. Filmsel anlatının edebiyatlaştırılması döneminde, aynı şekilde film de sinematografik anlatım tekniğiyle (filmische Schreibweise) edebiyatı etkilemiştir. Aşağıdaki alıntıda da belirtildiği gibi Leo Tolstoy, kameranın filmi çektiği gibi bir roman yazmak istemiştir. Joachim Peach'ın *Literatur im Film* adlı çalışmasından alıntılanan 1908 tarihli bir röportajda Tolstoy, sahneler arasındaki hızlı geçişleri ve her şeyin iç içe oluşunu gerçekliğe daha yakın bulduğunu ve bunun karşısında adeta büyülendiğini ifade ediyor. Tolstoy, bu tarz sinemasal anlatımı, uzun uzun yazarak anlatmaktan daha iyi, daha gerçeğe yakın bulmaktadır:

“... sondern er hat (wie Gorki) *Filme gesehen*, d. h. über den (Realitäts-)Eindruck hinaus bezieht sich die filmische Sehweise nun auch auf den Ausdruck, den sie im *Kino als Teil dieser Realität* gefunden hat und den er nun auch seiner literarischen Produktion geben möchte.” (Peach, 1997: 122)

Catharina Graf makalesinde Joachim Peach'ten yola çıkarak, edebiyatta sinematografik anlatım söz konusu olduğunda, genelde konu olarak şehir yaşamının ele alındığını ifade ediyor. Yazarların da sinemaya gitmeleri, film ve sinematografik anlatımla karşılaşmaları, onları, kendi sinemasal algılamalarını yani akışkan bir bütün olarak gösterilen şehir yaşamının sinemasal gerçekliğini edebiyata aktarma yoluna yöneltmiştir. Gerçekten de sinemasal anlatıma uygunluğu ve yakınlığıyla şehir yaşamı, sinematografik anlatım şekline en uygun ortamı oluşturmaktadır. Buna örnek olarak, Graf, Alexander Döblin'in *Berlin Alexanderplatz* ve Dos Passo'nun *Manhattan Transfer* romanlarını veriyor (Graf, 2003: 14). Ayrıca artık bir film izleyicisi olan okurlar da Fontane, Zola, Flaubert gibi yazarlarda bir sinematografik anlatımın bulunduğunu görmeye başlamışlardır (Peach, 1997: IX). Sinemanın romana bir başka etkisi olarak sinematografik anlatım durumunda, tıpkı filmdeki çekimler gibi kısa sahneler düşünülerek roman yazma eğilimi karşımıza çıkmakta. Anlatı tekniği olarak romanda sinematografik anlatımı anımsatan teknik yollar arasında en çok dikkat çeken, (camera-eye-Technik) kamera bakışı tekniğidir (Hofer, 2004: 6). Bu teknikte anlatıcı olayları kamera merceği gibi aktarmaktadır. Bir kamera gibi anlatan anlatıcı objektif bir biçimde, dışarıdan, gördüğünü, algıladığını yorum katmadan, öznel anlatımdan uzak biçimde anlatmaktadır. Ancak bu anlatım biçiminde, görünürdeki dilsel olarak dışa vurulan duygular ve düşünceler derinlere inilmeden anlatılır ve bu anlatım biçiminde, bir ben anlatıcı ve bir iç monolog söz konusu değildir (Graf, 2003: 22).

James Monaco ayrıca, edebiyatta sinematografik anlatım tekniğinin yanında sinemanın edebiyat üzerindeki dolaylı bir diğer etkisinin ise edebiyatın kendisine yönelmesi ve bu bağlamda “*dili kutsayarak şiire yaklaşan*” (Monaco, 2002: 50) avangart çalışmaların ortaya çıkması olduğunu belirtiyor. 20. yüzyıl romanının, 19. yüzyıl insanların yaşamını anlatan gerçekçi romanlarından farklı olduğunu, bu toplumsal yaşamı aktarmanın, gerçeği gösterme görevinin artık daha çok fotoğraf ve film sanatı tarafından gerçekleştirildiğini ve bu nedenle de 20.yüzyıl romanının iki tür olarak, sanatsal yöndeki avangart roman türü ve senaryo niteliğindeki ticari kaygı taşıyan popüler roman türü olarak karşımıza çıktığını, varlığını sürdürdüğünü ifade ediyor (a.e., 2002: 50). Uyarlamaların edebiyata etkileri genelde olumsuz olarak ele

alınsa da Bazin uyarlamaların edebiyata yönelik olumlu bir etkisi üzerinde durarak, uyarlamaların edebi eserlerin toplum tarafından tanınmasına katkılarını ifade ediyor. Bu nedenle kötü bir uyarlamanın bile, eserin adının duyulmasına fayda sağladığından ve belki filminden sonra izleyiciyi uyarlanan kitabı okumaya yönlendirebileceğinden dolayı, edebiyata olumlu bir katkısının bulunduğunu belirtiyor (Bazin, 1966: 125-126).

1.4. Esere Bağlılık

Esere bağlılık sorunsalı, uyarlamalarla ilgili pek çok çalışmada, geçmişten bugüne hep bir araştırma konusu olmuştur. Önceki bölümde de belirtildiği gibi başlangıçta edebi eserden keyfi bir şekilde sadece konu, figürler, motif, olay kaynağı olarak yararlanılırken daha sonraki yıllardaysa edebi eser daha önemli bir statü kazanmaya başlamıştır. 19. yüzyılın 2. yarısında edebiyat pazarının büyümesi ve yazarların sosyal konumundaki iyileşmeyle birlikte, yazarlarda mülkiye hakkı bilincinin doğması çalıntı eser tartışmalarına yol açmış ve tiyatro alanında drama metinlerinden isteğe göre faydalanılması göze batmaya başlamıştır (Gast, 1999: 12-13). Yani edebi eserin önem kazanmasıyla birlikte uyarlamalarda esere sadık kalma konusu üzerine yoğunlaşmaya başlanılmıştır denilebilir. Bir uyarlama esere ne kadar sadık kalmalıdır ya da kalmak zorunda mıdır? Bu soru çerçevesinde farklı görüşler mevcuttur. Fakat farklı bir gösterge sistemine, anlatım biçimine sahip olan film, nasıl ve ne derece edebi metne bağlı kalabilir sorusu akıllara gelmektedir.

Uyarlama süreci çok farklı şekillerde biçimlenebilir. Yönetmen edebi eserin birebir aynısını yansıtmaya çalışabilir, sadece konusundan esinlenebilir, ya da konuyu edebi eserle benzer bir ilişki içinde filminde ele alabilir veya bağımsız bir eser ortaya koymaya çalışabilir (Karl, 2006: 15). Esere bağlılık sorunsalı, edebiyatın ve filmin farklı medyalar olmaları ve böylece farklı gösterge sistemine sahip olmaları nedeniyle, edebiyat uyarlamalarının temel sorunsallarından birini oluşturmaktadır. Medyalar arası karşılıklı etkileşim üzerine yazılmış teorik çalışmalara verilebilecek en eski örnek Gotthold Ephraim Lessing'in *Laokoon* adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada Lessing konuların ve motiflerin resim sanatından edebiyata ve edebiyattan resim sanatına dönüşümüyle uğraşmış ve yoğunluklu olarak farklı sanatların farklı ifade biçimleriyle

ilgilenmiş, sınırlarını belirlemiştir. Ona göre, konu başka bir sanat dalı söz konusu olduğunda yeni bir şekilde formüle edilmelidir (Gast, 1999: 12). Buradan yola çıkılarak, uyarlamalar söz konusu olduğunda da edebiyat ve filmin farklı gösterge sistemlerine sahip olmalarından ötürü, edebi eserden aktarılan konu, motif gibi öğeler yeniden formüle edilmelidir denilebilir:

“Dil ve deyiş alanında sinema yaratıcılığının, asıl yapıta bağlılıkla doğru orantılı olduğu ileri sürülebilir. Sözcüğü sözcüğüne çeviriyi işe yaramaz kılan, çok serbest çeviriyi de kabul edilmez gösteren aynı nedenlerden dolayı, iyi bir uyarlama da asıl yapının sözünü ve özünü yeniden kurabilmelidir. Ama iyi bir çeviri için dile ve dilin dehasına ne kadar içten içe ulaşmak gerektiği bilinmektedir.” (Bazin, 1966: 128)

O halde uyarlamalarda medyasal farklardan dolayı konu nasıl yeniden formüle edilmelidir? Bazin, yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, edebiyat uyarlamalarının, tıpkı dil çevirilerinde olduğu gibi kelime kelimesine değil, bütünün ruhunu yansıtacak bir şekilde uyarlanması gerektiğini, ancak bu şekilde bir benzerlik ilişkisi içerisinde bir esere bağlılığın söz konusu olabileceğini vurguluyor. Ayrıca edebi eserin bütününden yola çıkılarak, onu filmsel ifade biçimine uygun bir şekle dönüştürerek yeniden oluşturmanın uygun olduğunu belirtiyor. Filmde yeniden formüle edilen bir konu, filmin medyasal özelliğinden dolayı farklılaşabilmekte ve bu farklılık esere bağlılık anlamında ona ancak bir eşdeğerlilik sağlayabilmektedir:

“Yapının edebi nitelikleri ne kadar önemli ve kesinse, uyarlama yapıttaki dengeyi o ölçüde altüst eder, aynı zamanda yapıtı eskisine özdeş değil ama eşdeğer olarak yeni bir dengeye göre kurmak için o denli bir yaratıcı istidat gerektirir.” (Bazin, 1966: 130)

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere Bazin, uyarlamalarda çıkış metnine bir eşdeğerlilik sağlayabilmenin bir yaratıcılık gerektirdiğini vurgulamaktadır. Burada yönetmenin ve ekibinin yaratıcı sanatsal yanının önemi vurgulanmakta ve uyarlamalara sanatsal bir değer yüklenmektedir. Örneğin, *Die Wand* filmde yönetmen Pölsler’in, *Die Wand* kitabının görselini filmde kullanması¹, sözlerini kendisinin

¹ Bkz. *Die Wand* Filmindeki Kitaplar Bölümü, s. 94-97.

yazdığı pop şarkısı², rüya sekansları gibi filmde kullanılan romandan bağımsız fakat romana bir eşdeğerlilik sağlayan öğeler, yaratıcılığının kanıtı gibidir. Fakat her uyarlamamanın romanın ruhunu yakalayan ve yansıtan filmler olmadığını bilen Bazin, yukarıdaki bölümlerde de değinildiği gibi, özü kavramadan sadece figürleri ve olayları alarak “*görüntü ressamları*” (Bazin, 1966: 126) tarafından basitleştirilerek uyarlanmış filmlerin dışlanmaması gerektiğini, çünkü edebiyat dünyasının bundan pek de bir şey kaybetmeyeceğini belirtiyor.

André Bazin’in uyarlamaya eşdeğerlilik bağlamında bir sanatsal değer yükleyen bakış açısının tersine esere bağlılık beklentisi, uyarlamayı bağımsız olmaması ve edebi çıkış metnine her anlamda bağlı kalması gereken bir yapı olarak ele almaktadır. Bu açıdan bir esere bağlılık beklentisi ister istemez edebi metnin sanatsal üstünlüğünü kabul ediyor yorumları ortaya çıkabilmektedir. Edebi eserin mi yoksa uyarlamasının mı daha fazla sanatsal değer taşıdığı konusunda Lessing, tiyatroya yapılan uyarlamalardan yola çıkarak, ayırım gözetmeksizin hangisi –ya da ikisi aynı anda da olabilir– kaliteli ise onun değerli olduğunu ifade ediyor (Gast, 1999: 12). Burada kullanılan kaliteli olmak deyişiyle sanat türünün kendine özgü ifade biçimini iyi kullanıp kullanmadığı, konuyu bu kendi ifade biçimine göre formüle edip edemediği ölçüt olarak konuluyor. Robert Stamm, Lessing’in *Laokoon* adlı çalışmasının, sinemayla ilgili araca özgüllük yaklaşımları için kaynak oluşturduğunu belirtiyor. Buradaki özgüllük yaklaşımı, “*her bir sanat formunun kendine özgü eşsiz kurallarını ve ifade yeteneklerini*” (Stamm, 2000: 21) vurgulamakta. Bu bağlamda da, sonuçta karşımızda bir film olarak bulunan uyarlamamanın, estetik değer taşıması ya da taşınamaması, sinematografik anlatımıyla kendine özgü ifade biçimleriyle ölçülebilir denilebilir.

Irmela Schneider de bu biçimsel özgünlüğü vurgulayarak, sanatların kendine ait koşullarını, yöntemlerini belirlemenin yanlış anlaşılmalara gidermek için önemli olduğunu belirtiyor (Schneider, 1981: 65). Bu nedenle, bir sanattan diğer bir sanata uyarlama yapıldığında, biçimsel farklılıklardan ve yorumlama çeşitliliğinden dolayı farklı sonuçlara varılmasına hazırlıklı olmak gerekmektedir. Isabel Kobus esere bağlı

² Bkz. Die Wand Filmindeki Müzik ve Ses Efektleri Bölümü, s. 91-93.

kalma durumunun bu yorumlama çeşitliliğinden dolayı sorunlu olabileceğini vurgulamaktadır (Kobus, 1998: 21). Bu noktada alımlama estetiği açısından da bakıldığında, yorumlama çeşitliliği göz önünde bulundurulduğunda, ne derecede ve hangi şartlarda bir esere bağlılık söz konusu olabilir? Aynı zamanda da bir okuyucu olan yönetmen, birçok yoruma sahip olabilen bir romandan alımlamasına göre istediği yorum veya yorumları filmde uygulayabilir. *Die Wand* romanı ele alındığında, yönetmen Pölsler'in filmde yoğunlukla baş figürün hayatta kalmasına odaklanması, bunun yanında filmde romanın psikolojik boyutunu da aktarabilmesi, romanı nasıl alımladığını belli etmektedir. İzleyici bu yorumu veya yorumları benimseyebilir de benimsemeyebilir de. Alımlayıcının yorumu benimsememesi bu uyarlamanın kötü olduğu anlamına gelmez (Kobus, 1998: 21). Helmut Kreuzer uyarlamalarda “*Werkbezug*” (Kreuzer, 1999: 28) olgusundan, yani çıkış metni ile uyarlama arasında yorumlama sürecinden dolayı var olan bir ilişkiden söz ediyor. Yukarıda değinilen, Bazin'in uyarlamanın eserin ruhunu yansıtacak şekilde olması gerektiği düşüncesinde olduğu gibi, Kreuzer de öncelikle metnin tamamındaki anlamın (Sinn) anlaşılması ön koşulunu öne sürdüğü yorumlayıcı bir dönüştürmenin önemini vurguluyor³ ve uyarlamanın sonuçta bir film, başka bir medya olmasından dolayı esere bağlılıktan bahsedilemeyeceğini belirtiyor (Kreuzer, 1999: 28).

Genelde uyarlamalara karşı bir önyargı söz konusudur. Isabel Kobus uyarlamalara negatif önyargılı yaklaşımın altında, sanatı değiştirilemez bir bütün olarak gören, biçimin değişebileceğini, ama içeriğin değiştirilemeyeceğini savunan tutucu düşüncenin yattığını belirtiyor (Kobus, 1998: 21). Uyarlamalarda esere bağlılık konusundaki tutucu yaklaşımların altındaysa ise sinemanın edebi eserlere zarar vereceği ve hayal gücünü öldüreceği korkusu da yatıyor olabilir. Edebiyat ve film sanatının arasındaki medyasal, göstergede sistemsal farklardan dolayı, romanların filmlere oranla hayal gücünü daha çok çalıştırdığı söylemi sıklıkla karşımıza çıkıyor. Bir roman her bir okuyucuda farklı bir etki gösterebilir. Hayal gücümüze bağlı olarak her bir kişi, romanda kısıtlı bilgi verilmiş, az detaya girilmiş olmasına bağlı olarak, kafasında kişileri ya da nesneleri istedikleri gibi canlandırabilir. Bu durum daha kısıtlı

³ Bkz. Edebiyat Uyarlamaları Tipolojisi Bölümü, s. 22.

olmakla birlikte film için de söylenebilir. Bunun nedeni, filmin görsel bir medya olmasından dolayı görüntülerle doğrudan bir bilgi aktarımının söz konusu olmasıdır. Fakat buna rağmen birbiri ardına gelen görüntülerde her bir izleyici kamera perspektifine bağlı olarak farklı noktalara odaklanabilir, dikkatini farklı şeylere yoğunlaştırılabilir. Bunun nedeni olarak kişilerin farklı algılamalara ve farklı yönelimlere sahip olabilmeleri gösterilebilir. Filmde gösterilen bir sahnedeki çekim de, gösterilen somut nesne de alıcının hayal gücünü hareketlendirebilir. *Die Wand* filminde *Die Wand* kitabının görüntüsünün verilmesi, izleyicinin filme yönelik alımlamasını ciddi yönde değiştirirken ve yönetmenin alımlamasına dair de ip uçları verirken, filmde bu nesnenin gösterilmesi izleyicinin filme yönelik yorumlarını çeşitlendirmekte ve hayal gücünü hareketlendirmektedir.⁴ Uyarlamaların hayal gücünü öldürdüğü görüşüne karşı çıkan Wolfgang Gast da, bu korkunun yersiz olduğunu belirtiyor ve edebi metin ile filmin farklı medyalar olarak ele alınması gerektiğini ve doğal olarak bu medyasal farklardan dolayı farklı etkilere sahip olacaklarını, böyle bir karşılaştırmanın gereksizliğini vurguluyor. Bu korkuya eski baskın kitap kültürünün neden olduğunu belirten Gast, bu korkunun yanlış verilere dayandığını aşağıdaki sözleriyle şöyle açıklıyor:

“Man darf diese tiefsitzende Befürchtung einer Generation, deren internalisierte mediale Wertehierarchie so selbstverständlich durch die Buchkultur bestimmt ist, nicht mit dem Hinweis übergehen, diese Vorstellung basieren auf falschen Prämissen, und empirische Untersuchungen der Rezeptions- und Textverarbeitungsprozesse hatten die dahinterstehenden Stimulus-Response-Konzepte längst widerlegt. ... Sie muss ... darauf bestehen, dass erwiesenermaßen beim Zuschauen andere produktive Vorgänge ablaufen als beim Lesen. Die Textstimuli für die Phantasietätigkeit sind aufgrund medialer Unterschiede beim Sehen anderer Art: Nicht die inkomplette Personenzeichnung im Roman zum Beispiel, die der Leser im Kopf selbst ergänzen muss, sondern die Montage zweier Einstellungen, die Komposition von Sequenzen werden vom Zuschauer mit Sinn versehen, in ihrer Bedeutung entschlüsselt.” (Gast, 1999: 10-11)

Yukarıda da vurgulandığı gibi, baskın edebiyat kültürünün ve geleneksel bakış açısının etkisinde izleyicinin okuyucuya göre pasif durumda kaldığı ve filmlerin hayal gücünü azalttığı düşüncesi, esere bağlılık beklentisini destekler niteliktedir. Fakat

⁴ Bkz. *Die Wand* Filmindeki Kitaplar Bölümü, s. 94-97.

edebiyatın ve filmin farklı medyalar olduğu unutulmamalı ve bu nedenle farklı etkileri, farklı alımlama süreçleri olduğu göz önünde bulundurularak karşılaştırma yapılmalıdır. Özellikle yaratıcılık gerektiren kurgulamaların bulunduğu, her izlendiğinde farklı bir noktanın keşfedildiği filmlerde izleyicinin pasif olması gibi bir durumun söz konusu olduğu söylenemez.

Genel olarak edebiyat uyarlamalarına bakıldığında, günümüz eserlerin uyarlamaları ve eski döneme ait eserlerin uyarlamaları gibi iki farklı yaklaşım biçimiyle karşılaşılmaktadır. Wolfgang Gast, eski eserlerin uyarlamalarında tarihsel farklardan kaynaklanan, metnin yazıldığı dönemin toplumsal yapısı ve algılayışları ile günümüz toplumu yapısı ve algılayışları arasındaki farktan dolayı esere bağıllık sorununun daha somut bir şekilde karşımıza çıktığını belirtiyor. Buna karşın Gast, günümüzdeki romanların senaryolaştırılma olasılığı göz önünde tutularak yazıldığını, bu nedenle bu romanların uyarlamalarında esere bağıllık probleminin çok daha az görülebildiğini ifade ediyor (Gast, 1999: 14-15). İnternetin yaygınlaşmasıyla birlikte görsel medya kullanımının yoğun olarak yaşanıldığı günümüzde film ve dizi üretiminin de çoğalmasıyla birlikte, film ve dizi tüketiminin de günlük bir etkinlik haline geldiği görülmekte. Bu nedenle de yazarların kitaplarını filmeleştirilebilecekleri düşüncesiyle yazmaları beklenen bir durumdur.

Esere bağıllık beklentisinin günümüz toplum ve sanat anlayışında eski dönemlere oranla epeyce azaldığı görülmekte ve esere bağıllık problemi üzerinde çok durulmıyorsa da halâ bir şekilde karşımıza çıkabilmektedir.

1.4.1. Edebiyat Uyarlamaları Tipolojisi

Helmut Kreuzer, Alfred Estermann, Franz-Josef Albersmeier gibi birçok isim edebiyat uyarlama türlerinin sınıflandırılması konusunda çalışmalar yapmışlardır. Bunlar birbirinden farklılıklar göstermekle birlikte benzerlikler de göstermektedirler. Burada esere bağıllık bağlamında edebiyat uyarlamalarını ele alan Helmut Kreuzer'in çalışmasında vurguladığı gibi edebiyat uyarlamaları çeşitlerine değinilecektir.

Helmut Kreuzer'in, *Arten der Adaptationen* yani edebiyat uyarlamaları çeşitleri adlı bir çalışması bulunmaktadır. Esere sadık kalma konusu, bu uyarlama tipolojileri için önemli bir ölçüttür (Grimm, 2005: 40). Kreuzer, dört çeşit uyarlama

tipinden bahsediyor. Bunlar Kayaoğlu'nun da ifade ettiği gibi uyarlama tipleri “yazınsal malzemenin devralınması olarak uyarlama”, “görselleştirme anlamında uyarlama”, “yorumlayıcı uyarlama” ve “dokümantasyon uyarlama” olarak sıralanabiliyor (Kayaoğlu, 2016: 48-49).

En eski ve en sık karşımıza çıkan ‘yazınsal malzemenin devralınması olarak uyarlama’da, edebi eserden olay öğelerinin ve figürlerin seçilip alımı söz konusudur (Gast, 1993: 27). Kaynak metinden alınan figürler ya da olaylar başka bir bağlamda keyfi olarak kullanılabilir. Kreuzer bu tarz filmlerde film yapımcılarının, konularını ve motiflerini her yerde arayabilme şansına sahip olduklarını ifade ediyor. Bu uyarlamalarda çıkış metninin anlamına ve formuna dikkat edilmemektedir (Kreuzer, 1999: 27). Edebi eserden bağımsız olarak ele alınan bu türdeki uyarlamalarda bir esere bağlılık beklentisi yoktur.

‘Dokümantasyon olarak uyarlama’ ise, tiyatro oyunlarının kayıtlarının sinemada ya da televizyonda gösterildiği uyarlamalardır. Kreuzer burada “*verfilmtes Theater*” (a.e., 1999: 30) yani filmleştirilmiş tiyatrodan bahsediyor. Dokümantasyon olarak uyarlamada bir uyarlamadan çok bir “*reproduksiyon*” (Kayaoğlu, 2016: 49) söz konusudur.

Diğer bir uyarlama tipi olan, ‘görselleştirme anlamında uyarlama’da, çıkış metninin olay akışına, figür konstellasyonlarına, diyaloglara olabildiğince bağlı kalma çabası vardır. Orijinal metnin diyalogları, yerine göre her şeyi bilen anlatıcıyla (auktorialer Erzähler) anlatılmış paragraflar ve uzun betimlemeler şeklinde dış ses modunda filmde aktarılmaktadır. Bu dış ses modunda aktarımda aynı zamanda filmde resimler ilerlemektedir (Kreuzer, 1999: 27). *Die Wand* uyarlamasında da karşımıza sık sık bu dış ses aktarımı ve aynı zamanda ilerleyen resimler çıkıyor. Helmut Kreuzer bu uyarlama tipindeki sadık kalma eğilimine dikkat çekiyor. Olay gidişatının ve figür konstellasyonlarının filmde görselleştirilmesi, ilk bakışta esere sadık kalma durumu gibi gözükse de durum tam olarak böyle değildir. Çünkü bu uyarlama türünde değişen medyanın kendine has özellikleri dikkate alınmamaktadır. Değişen medya ve onun değişen gösterge sistemiyle ister istemez görselleştirilen elementler ve sözler farklılaşmakta, farklı etkiler uyandırmaktadır (a.e., 1999: 27). Edebiyat için yazılmış

söz ile sahne için yazılmış söz farklı şekilde etki yaratabilmektedir. Irmela Schneider de uyarlamalarla ilgili çalışmasında bu etki farkına dikkat çekiyor.

Kreuzer'in tanımladığı bir diğer uyarlama çeşiti, 'yorumlayıcı dönüştürme'dir (interpretierende Transformation). Burada söz konusu olan sadece içeriğin görselleştirilmesi değil, aynı zamanda çıkış metninin içerik ile form ilişkisinin, göstergesel ve metinsel sisteminin (Zeichen- und Textsystem), anlamının (Sinn) spesifik etkileme yolunun idrak edilip ve bu idrakın başka bir medyanın gösterge sisteminde benzer bir eser oluşturulacak şekilde dönüştürülmesidir. Bu uyarlama türünde çıkış metnine mümkün olduğunca bir benzerlik sağlanması önemlidir (Kreuzer, 1999: 28). Kreuzer, bu benzerlik ilişkisinin sağlanabilmesi için gerektiğinde diyalogun kelimesi kelimesine alınmaması gerektiğini belirtiyor. Ya da çıkış metninde anlatıcının anlattığını kelimesi kelimesine dış sesle aktarmasının, filmin/uyarlamının bağlamının çıkış metniyle benzerlik içinde olma özelliğini/durumunu engelleyebileceğini ifade ediyor. Bu noktada Kreuzer içeriğin nasıl anlatıldığının önemi üzerinde durarak, sadece içeriğin değil, içeriğin nasıl aktarıldığının da dönüştürme sürecine dahil edilerek yeni medyanın gösterge sistemine dönüştürülmesi gerektiğini vurguluyor (Kreuzer, 1999: 28). Buna örnek olarak da *Die Wand* filminde, *Die Wand* romanında yer alan baş figürün duvar oluşmadan önceki eski yaşamına dair bilgilerin dış sesle aktarılmayışı gösterilebilir. Bunun yerine filmde yönetmen, filmin kendine has anlatım tekniklerini kullanarak, evlilik yüzüğü bulunan elin gösterildiği çekimlerle ya da araba yolculuğunda kadının sıkıntılı halini gösteren planlarla kadının geçmişine dair ipuçları sunmaktadır.⁵

⁵ Bkz. *Die Wand* Filminde ve Romanında Figürler, s. 65-68.

İKİNCİ BÖLÜM

FİLM VE EDEBİYAT KARŞILAŞTIRMA YAKLAŞIMLARI

2.1 Edebiyat ve Film Karşılaştırma Yaklaşımlarına Genel Bir Bakış

Bu bölümde, daha önceki ‘Uyarlamalar’ bölümünde de değinilen edebiyat ve film karşılaştırılmalarına daha detaylı bakılmaya çalışılacaktır. Edebiyat uyarlamaları üzerine yapılmış olan çok sayıdaki çalışmada edebiyat uyarlamalarına yaklaşım, edebiyat uyarlamalarının kendi içinde hem filmi hem de edebiyatı barındırmasından dolayı oldukça çeşitlilik göstermektedir. 1940’lı yıllara kadar uyarlamalara, edebiyat biliminin tek taraflı edebiyat odaklı bakışıyla ve uyarlamanın asla orijinaline yani edebi metne yaklaşamayacağı biçiminde bir ön yargıyla yaklaşılmıştır. Öte yandan film bilimi ise uyarlamayı hor gören bir tavırla, onu bağımsız bir sanat statüsünde görmemiştir (Sölkner, 2008: 57). Arada kalmış izlenimi veren uyarlamalara edebiyat biliminin ve film biliminin ön yargıyla yaklaşımlarının nedenlerinden biri olarak da, film ve edebiyatın farklı yapılara, farklı ifade biçimlerine sahip olması gösterilebilir. Temeldeki bu farklı yapılar uyarlamalardaki ana problemdir. Bu ana problemin temelinde ise, görsel olan resimlerle dolaysız bir bilgi aktarımı ile yazılı kelimelerle dolaylı bir bilgi aktarımı arasındaki farklılığının izleyici/okuyucu üzerinde birbirinden değişik etkiler oluşturması yatmakta.

Edebiyat uyarlamaları üzerine ilk tartışmaların, edebi eseri ön plana çıkaran ve edebiyat odaklı bir esere sadık kalma veya ihanet üzerinden ilerlediği, daha sonra ise metinlerarasılık ve sonrasında da medyalararasılık söylemine yöneldiği görülüyor (Stamm, 2000: 219). Zamanla, salt edebi esere değer veren yaklaşımlardan uzaklaşıp, hem edebi çıkış metnine hem de filme değer veren, onların medyasal farklarını göz önünde tutan ve türe özgü biçimsel özelliklerin anlam üzerindeki önemini vurgulayan yaklaşımlar benimsenmeye başlanıyor. Medyalararasılıkta, metinlerarasılıktan farklı olarak farklı medyaların kendine has özellikleri ve bu teknik özelliklerin anlama katkıları da dikkate alınmaktadır (Kayaoğlu, 2009: 54). Kitap ve filmin iki farklı medya türü olmasından dolayı uyarlamalar, doğası gereği medyalararası bir yaklaşım

gerektiriyor. Bu nedenle uyarlamalar, medyalararasılık ilişki türlerinden biri olan medya değişimi içerisinde kategorize edilmektedir:

“Medya değişimi ya da medya transformasyonu olarak da adlandırılan medya değişimi, bir medyadan diğer bir medyaya yapılan konusal/içeriksel aktarımı ifade ediyor. Belli bir medyaya özgü olduğu belli olan çıkış metninin başka bir medyaya, yani o medyanın semiyotik sistemine dönüştürülmesi ve burada yalnızca o ikinci medya ürünün somut olarak ortada olması durumu bir medya değişimi olgusudur. Örneğin bir romanın filme uyarlanması, operalaştırılması ... birer medya değişimidir; bu durumda ortada/görünür olan roman ya da dram metni değil, ikinci medya, yani film, opera, tiyatro oyunudur.” (Kayaoğlu, 2009: 70)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere medyalararasılıkla uyarlamaya yaklaşıldığında, edebiyattan filme aktarılan konunun semiyotik dönüşümüne, biçimsel değişimine odaklanılıyor. Sabine Schlikers, iki farklı gösterge sistemine dayanan edebiyat ve sinema karşılaştırmalarının, hem edebiyat bilimin hem de film biliminin beklentilerini karşılayacak disiplinlerarası bir çalışma gerektirdiğini, fakat objektif ve ikisini de kapsayacak bir analiz modelinin tam olarak ortaya konulamamış olduğunu belirtiyor (Schlikers, 1997: 23). Bu karışıklığın altında, edebiyatın ve filmin farklı işaret sistemlerini kullanmasının yattığı ve bu nedenle de iki medyanın da anlatı özelliklerini dikkate alan bir yaklaşımın çok daha makul olduğu söylenebilir. Henrike Hahn *Verfilmtes Gefühl* adlı çalışmasında, literatürde edebiyat uyarlamaları incelemelerinde, ‘uyarlama araştırmaları (Adaptationsforschung)’ ve ‘medyalararası anlatıbilim (Narratologie)’ olarak iki yönelim olduğunu belirtiyor. Bu iki yönelim arasındaki fark ise, uyarlama araştırmalarının medya değişimi (Medienwechsel) yaklaşımını izlemesi, medyalararası anlatıbiliminin ise edebiyatın anlatı kuramını başka sanat formlarına taşımasıdır.

Henrike Hahn’ın uyarlama araştırmaları (Adaptationsforschung) olarak adlandırdığı yönelimde, edebi eserin nasıl filmleştirilebileceği ve edebi eserdeki öykünün nasıl filme aktarılabilirliği üzerinde durulmakta ve bu konuda kurallar oluşturulmaktadır. Irmela Schneider, Klaus Kanzog, Michaela Mundt, Joachim Peach gibi araştırmacılar da bu yönelimde çalışmalar yapmışlardır (Hahn, 2014: 24).

1970’lerin sonunda ortaya çıkan medyalararası anlatıbilimin (Narratologie) odak noktasında ise özel medyasal anlatı teknikleri olan, anlatı mercisi

(Erzählinstanz), bakış açısı (Point of View) ve odaklayım⁶ bulunuyor (a.e., 2014: 24). Ama temelde her iki yönelimde de değişen gösterge sistemi, işaretin çıkış medyasından amaç medyasına dönüşümü incelenmekte ve kurgusal bir karşılaştırma (narratologischer Vergleich) yapılmaktadır (a.e., 2014: 28).

2.2 Yapısalcı, Göstergebilimsel Yaklaşımlar

Edebiyat bilimi, uyarlamaları genel olarak karşılaştırmalı çözümleme yoluyla incelemektedir. Çıkış metni ile film arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları, anlatı yapısını, olayı ve kişileri karşılaştırarak ortaya koymakta olan (Sölkner, 2008: 57) edebiyat bilimi, edebiyat uyarlamalarında, yapısalcılık, göstergebilim ve alımlama estetiği (Rezeptionsästetik) yaklaşımlarından faydalaniyor (Schlikers, 1997: 30). Semiyotik analizin inceleme konuları arasında yer alan kültürel kodlar ve bu kodlardan oluşmuş sistemler, dilbilimsel alanlarda kullanıldığı gibi ayrıca hayatın birçok alanında da kullanılabilir (Stamm, 2000: 119). Kültürü oluşturan bu kodlar ve buna bağlı oluşan sistemler, giyim kuşamdan farklı toplumların kendilerine özgü hal ve hareketlerine kadar, hayatın her alanında vardır. Semiyotiğin yani göstergebiliminin farklı alanlara uygulanabilirliği dikkate alındığında sinema için de uygun olduğu söylenebilir.

Göstergebilimin çıkış noktası yapısalcı yaklaşımdır.⁷ Yaklaşık 19. Yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan ve etkili olduğu alanlar dilbilim, göstergebilim ve antropoloji olan yapısalcılık (Structuralism) yaklaşımı, altta yatan büyük yapılar, sistemler ve oluşumları temel alarak insan davranışlarını ve olguları bu yapılarla açıklamaya çalışır. Edebiyat biliminde kullanılan uyarlamalardaki yapısalcı yaklaşımda da önemli olan bir eserin derinliklerinde, altta yatan yapılarıdır. Göstergebilim ile yapısalcılık her şeyi metinsel olarak görmektedir. Her doküman, kültür, toplum, her şey metinsel olarak okunabilir. Kodlar ve sistemler yapısalcı yaklaşımda önemli bir yer tutmaktadır. Christian Metz sinemanın kendisini bir anlatım

⁶ 'Focalisation' kelimesinin 'odaklayım' olan Türkçe çevirisi Prof. Dr. Tahsin Yücel'e aittir.

⁷ Yapısalcılıktan sonra gelen ve yapısalcılığın bir uzantısı olmasına rağmen ona bir itiraz olan post-yapısalcılık yaklaşımına ve yapısalcılık, post-yapısalcılık farklılıklarına bu çalışmanın kapsamına girmediğinden değinilmemiştir. Bunun nedeni, edebiyat uyarlamalarına yönelik teorik çalışmaların çoğunda yapısalcılık yaklaşımının benimsenmiş olmasıdır.

olarak şekillendirdiğini ve kendisinin “*gösterge süreçleri bütününü üreterek*” (Stamm, 2000: 126) bir söylem haline geldiğini belirtiyor. Yapısalcı bakış açısıyla sinema, metinsel olarak okunduğunda bir bütün olarak kodlar ve sistemler topluluğunun bir arada bir sunumudur. Robert Stamm’ın da belirttiği gibi yapısalcılık işte bu “...*dili ve tüm söylemsel sistemleri oluşturan içkin ilişkilerle ilgilenir.*” (Stamm, 2000: 116). Görünürdeki karşılıklı diyaloglar değil ama bunlar altında yatan kurallar, bu kuralların birbirleriyle ilişkileri yapısalcılık ve göstergebilimin odak noktalarıdır. Filmde gösterilen herhangi bir görüntü ya da sahne hayatın kendisine aittir. Hayatın kesitlerinin yönetmenin alımlayışına göre uygun görülen çekim teknikleriyle gösterildiği bir filmde, kültürel kodlar ve sistemler filmin oluşturmuş olduğu söylemle tekrar ortaya çıkmaktadır. Hayatın birçok alanında karşılaşılan dilsel ve dilsel olmayan göstergeler bir bütün olarak yönetmenin alımlayışına göre sinemada yeniden üretilmektedir.

Irmela Schneider, Michaela Mundt, Klaus Kanzog gibi araştırmacılar bu yapısalcı göstergebilimsel yaklaşımlardan yola çıkarak, metin sistemlerini karşılaştırarak edebiyat uyarlamalarını ele alıyorlar. Bu araştırmacılar edebi eserin ne kadar ve nasıl filmleştirilebilirliğiyle ilgileniyorlar. Ortaya koydukları kurallarla bir edebi metinde anlatılan hikâyenin nasıl film medyasına dönüştürüldüğünü belirlemeye çalışıyorlar (Hahn, 2014: 24). Sabine Schlickers *Verfilmtes Erzählen* adlı çalışmasında, Irmela Schneider ve Klaus Kanzog’un araştırmalarında yoğun olarak edebi metnin altında yatan iç yapısına (Tiefstruktur) ve bu yapının filmin iç yapısıyla karşılaştırılmasına, yani metin sistemlerinin karşılaştırılmasına yoğunlaştıklarını, fakat uyarlamaları bağımsız olarak ele almadıklarını, edebi metne bağlı olarak ele aldıklarını ifade ediyor ve bir eksiklik olarak gördüğü bu durumu eleştiriyor (Schlickers, 1997: 20).

Irmela Schneider, edebiyat uyarlaması teorisi üzerine çalıştığı 1981 yılında yayımlanan *der verwandelte Text* adlı araştırmasında bu yapısalcı bakış açısının etkisinde Christian Metz’den aldığı metin sistemi kavramını kullanıyor (Schneider, 1981: 101). Schneider edebiyat uyarlamasını, filmi ve edebi çıkış metnini bir benzerlik ilişkisi içerisinde (Analogiebildung) (a.e., 1981: 198) ele alarak, edebi metnin kodlarla bir anlam bütünlüğü oluşturan (Bedeutungsgefüge) metin sisteminin, filmin başka

kodlarla bir anlam bütünlüğü oluşturan metin sistemine dönüştürülmesi olarak açıklıyor (a.e., 1981: 120). Bu benzerlik ilişkisi bağımsız bir yapı kabul edilen öykü (histoire) üzerinden gerçekleşiyor. Göstergesel gerçekleşmesinden bağımsız olan öykü olarak adlandırılan, içinde olaylar ve eylem akışı gibi unsurlar yer alan kurgusal yapıların üzerinden film ile edebiyat arasında bir karşılaştırma gerçekleştiriliyor (a.e., 1981: 136). Schneider bu benzerlik ilişkisini ortaya çıkarmak için kurgusal bir şema ortaya koyuyor. Spesifik dilsel kodlar ve spesifik dilsel olmayan kodlar olarak ikiye ayırdığı kodlardan, spesifik dilsel olmayan kodların alt grubu kurgusal kodlar benzerlik ilişkisi için önemli yapı taşlarıdır. Bu kurgusal kodlar anlatılan öykünün kodlarıdır. Seymour Chatman, *Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* adlı çalışmasında kurgusal kodları göstergebilimsel gerçekleştirmesinden bağımsız olarak açıklıyor ve öykü formunun uyarlanabilirliğinin onun bağımsızlığının kanıtı olduğunu söylüyor. Örnek olarak bir filmde bahsediyorsak burada anlatılan öykünün, filmin göstergebilimsel sisteminden bağımsız bir anlam katmanı vardır. Bu mesaj ya da öykü başka medyumlara, kitaba tiyatroya aktarılabilir (Chatman, 2008: 18).

Peki değişen medyasal gösterge sisteminin bu dönüşümde oynadığı rol nedir? Schneider'a göre sorulması gereken sorular, neyin karşılaştırılacağı ve edebi metin ve filmsel anlatı arasındaki ilişkilerin hangi düzeyde olduğu sorularıdır. İki anlatım da belli anlatım tekniklerinin yardımıyla anlatılmaktadır (Schneider, 1981: 162). Farklı anlatı tekniklerine sahip bu iki medya türünün karşılaştırılması söz konusu olunca, Schneider, anlatı tekniklerinin onların okuyucu, izleyici üzerindeki etkisi üzerinden değerlendirilmesi gerektiğini vurguluyor. Benzerlik, işaret sistemlerinin ne oldukları üzerinden değil, nasıl kullanıldıkları üzerinden araştırılıyor. Bunun nedenlerinden biri yukarıda da değinildiği gibi, özerk anlam katmanı olan öykünün bağımsız bir yapı olarak kabul edilmesine rağmen, gösterge sistemi olmadan ifade edilebiliyor ve aktarılabilir olmamasıdır (a.e., 1981: 28). Ayrıca edebi metinden filmsel metne dönüşüm sürecinde öyküdeki değişim, medyasal çevre ve yazarın amacından dolayı isteğe bağlı bir değişimdir (Schneider, 1981: 145). Bu nedenle de alıcı ve onun algılaması, gösterge sistemlerinin nasıl kullanıldığı araştırılırken dikkat edilmesi gereken konulardır. Schneider ayrıca dönüştürme sürecini (Transformationsprozess) bir anlam üretim süreci olarak da adlandırıyor. Metnin anlamı, alımlayıcının

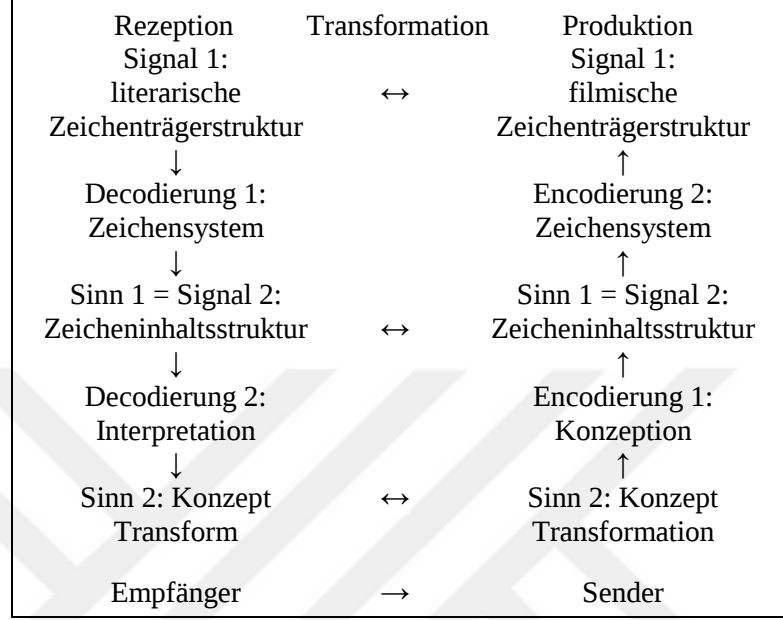
etkinliğiyle gelişen bir anlam yapısıdır, oluşumdur. Schneider, anlamın başka bir gösterge sistemine dönüştürülebilir olduğunu ifade ediyor, ama bu dönüşümün sınırlı olduğunu, dönüştürülebilen anlamlar arasında özdeşlik değil, ancak bir benzerlik söz konusu olabileceğini söylüyor (Schlickers, 1997: 44). Anlamlar anlatı teknikleriyle düzenlenmekte ve sınırlanmaktadır. kastedilen, anlatı tekniklerinin oluşturduğu etki düzeyidir. Bu nedenle karşılaştırma yaparken anlatı teknikleri, etki açısından ele alınmalıdır (a.e., 1997: 46). Bu açıdan bakıldığında *Die Wand* filminde, kadının yüz mimiklerinin gösterildiği yakın çekim planları, filmde duvarla özdeşleşen tını, yani ses efekti, uyuyuş ve uyanış planlarının kurgulanışı, beyaz karga üzerindeki teknik uygulama⁸, filmin başında av evinin renkle filtrelenerek gösterilmesi, çekim sırasında kullanılan kurbağa bakışı açısı tekniği gibi uygulamaların izleyicide gerilim oluşturan tedirgin edici etkisi dikkat çekmektedir. Burada filme özgü farklı anlatım teknikleriyle, *Die Wand* romanının okuyucuda uyandırdığı etkiden daha farklı bir etki oluşturulmuştur denilebilir. *Die Wand* romanında okuyucunun zihninde da baş figürün ruhsal durumu hakkında soru işaretleri oluşmakla birlikte, filmde kullanılan müzik, ses ve yüz mimiklerinin izleyicide oluşturduğu huzursuz edici etki⁹, romanda yer alan cümlelerden daha farklı ve çok daha yoğun bir etkiye sahiptir denilebilir. Schneider, edebi eserin anlatı tekniklerinin okuyucu üzerindeki etkisine kıyasla, göre filmin anlatı tekniklerinin izleyici üzerindeki etkisinin karşılaştırılmasından bahsediyor (Schneider, 1981: 162). Okuyucu ve izleyici üzerindeki etkiler üzerinden karşılaştırma yapılmasından dolayı, anlatı tekniklerinin nasıl kullanıldığı önemlidir. Diğer bir önemli konu olarak da, anlatım teknikleri üzerinden gerçekleştirilen dönüştürme sürecinde anlatım teknikleri tek tek incelenmemeli, aksine hermeneutik (hermeneutische Verstehensprozess) bir anlamlandırma süreci içerisinde ele alınmalıdır.

Edebiyat uyarlaması teorisi üzerinde çalışan Irmela Schneider'den yola çıkan Michaela Mundt, *Transformationsanalyse* adlı araştırmasında bu teorinin pratikte uygulanması üzerine yoğunlaşıyor (Mundt, 1994: 3). Dönüştürme analizi olarak

⁸ Bkz. *Die Wand* Filminde ve Romanında Figürler Bölümü, s. 71-72.

⁹ Bkz. *Die Wand* Filminde Müzik ve Ses Efektleri Bölümü, s. 91-93.

adlandırdığı süreçte, iletişim teorisinden yola çıkarak gönderici, mesaj ve alıcı kavramlarıyla edebi çıkış metni ve film arasında bağlantı kuruyor:



Şekil 1: Alımlama ve üretim sürecinin şematik modeli (Mundt, 1994: 12).

Yukarıdaki tabloda, alımlama (Rezeption) olarak ele alınan edebi çıkış metni ve ürün olarak ele alınan uyarılama yani film arasındaki dönüşüm bir şifreleme ve deşifre etme süreci olarak ele alınmaktadır. Michaela Mundt, karşılaştırmının üstteki tabloda gösterildiği gibi anlam 1 (Sinn 1) düzleminde gerçekleştirilebileceğini ve anlam 1’i aktaran bu gösterge içerik yapılarının (Zeicheninhaltsstruktur), medyalararası metin karşılaştırmasını (intermediale Textvergleich) olanaklı kıldığını belirtiyor. Mundt, gösterge içerik yapılarının dönüşümüne edebiyatta ‘adam kafasını salladı’ şeklinde kelimelerle aktarılan kültürel konvansiyonel içeriğin, filmde adamın kafasını sallaması şeklinde gösterilmesini örnek olarak veriyor (Mundt, 1994: 22). Bu anlam 1 düzeyindeki gösterge içerik yapıları, yani Umberto Eco’nun deyimıyla kavramsal olarak yorumlanamayan kültürel birlikler, edebiyat uyarlamalarının dönüştürme sürecinin temel koşullarını oluşturuyorlar (Mundt, 1994: 31-32). Mundt ayrıca, dönüştürme sürecinde mekân, kişi, olay ve zaman paradigmaları üzerinden bir analiz yürütüldüğünü ifade ediyor:

“Im Mittelpunkt ihrer Untersuchung steht somit eine systematische Rekonstruktion und Protokollierung der allgemeinen narrativen Basisparadigmen Raum, Figur, Geschehen und Zeit.” (Schlickers, 1997: 35)

Yukarıdaki alıntıda da belirtildiği gibi Mundt'un araştırmasının merkezini, bu temel paradigmların protokolünün oluşturulması ve sistematik bir şekilde yeniden yapılandırılması oluşturuyor. Anlatının dört eksenini olan bu paradigmlar üzerinden edebi metin ile uyarlama, analog bir uyarlama, kısaltma ya da tamamlama ilişkileri türleri içerisinde bulunuyorlar (Mundt, 1994: 27-28).

Klaus Kangoz ise edebiyat uyarlamalarında edebi çıkış metninin, film ve kendisi arasındaki değişimleri ve değişmez değerleri belirlemek için bir referans noktası olduğunu belirtiyor. Filmlerde de olayın, konfigürasyonların ve işaretlerin bir edebi eserin analizinde olduğu gibi aynı prensiplerle analiz edilebileceğini ifade ediyor (Kanzog, 1981: 14). Kanzog ayrıca, edebiyat uyarlamalarında söylemin sinematografik anlatımla değiştiğini ya da diğer bir deyişle yeniden üretildiğini, öykünün temel sekanslarının indirgenerek ele alındığını, fakat bu indirgemenin edebi çıkış metni kimliğini korumak amaçlı olarak, minimal düzeyde olması gerektiğini belirtiyor:

“Jede Verfilmung führt auf Grund filmspezifischer Diskurspraktiken zwangsläufig zur Umgestaltung bzw. Neugestaltung des Diskurses mit einem eigenen point-of-view und zur Reduzierung bzw. Veränderung der Elementarsequenzen der Geschichte, aber es müssen jene Minimalbedingungen erhalten bleiben, die die Identifizierung mit der Vorlage erlauben.” (Kanzog, 1981: 17-19)

Bir uyarlamada, gösterge sistemsel farktan ve yönetmenin alımlamasına göre kullanılan çekim tekniklerinden dolayı oluşan değişimde, yukarıda da değinildiği gibi Kanzog, edebi çıkış metnindeki konu ve motifin korunması gerektiği vurguluyor (Kanzog, 1981: 19). Yani burada da, Schneider'de de önemli bir yer tutan benzerlik ilişkisinin (Analogiebildung) vurgulandığı görülmektedir. Helmut Kreuzer de yorumlayıcı dönüştürme türünde edebi eser ile film arasında benzerlik ilişkisinin önemini belirtmektedir.¹⁰

¹⁰ Bkz. Edebiyat Uyarlamaları Tipolojisi Bölümü, s. 22.

“Die Aufgabe der Filmanalyse besteht danach in der Rekonstruktion der Zeichenstruktur, der narrativen Struktur und der Struktur der zeitlich organisierten Kombination.” (Kanzog, 1981: 3)

Klaus Kanzog, *Erzählstrukturen, Filmstrukturen* adlı araştırmasında anlatı ve film yapıları üzerinde duruyor. Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi, film analizinin görevinin kurgusal ve zamansal olarak organize olmuş yapıların, yani gösterge sisteminin yeniden inşası olduğu belirtiliyor. Burada zamansal olarak organize olmuş yapılarla kastedilen, filmde karşımıza çıkan görsel ve akustik işaretlerin kombinasyonudur. Filmde, karşımıza metindeki dilsel kodlardan farklı olarak zamansal olarak organize edilmiş bir görsel ve gösterge sistemi karşımıza çıkıyor (a.e., 1981: 13). Müzik, diyalog, görüntü ve yazı, aynı anda filmlerde yer alabilmektedir. Film analizinde önemli olan, bu kombinasyonu anlamak ve deşifre etmektir. Filmlerin bir edebi eserin analizinde olduğu gibi aynı prensiple analiz edilebileceğini belirten Kanzog, ayrıca yapısalcı anlayışa göre, gösterge sisteminin yani somut dış yapının (Oberflächenstruktur) analiziyle iç yapıdaki bağımsız kurgusal yapılara (Tiefenstruktur) ulaşılabilirliğini belirtiyor (a.e., 1981: 14). Aynı şekilde Christian Metz de, metinsel sistemin metne bağlı olmadığını ve film analizyle ortaya çıkabileceğini yapılandırılabilirliğini ifade ediyor (Stamm, 2000: 198). Yapıların yeniden inşasının, edebiyat uyarlamalarına yönelik teori ve analiz çalışmalarında önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Irmela Schneider, Klaus Kanzog, Michael Mundt çalışmalarını, edebi metni ve film karşılaştırmasını öykü üzerinden benzerlik ilişkisi içerisinde ele alarak çalışmalarını kurmuşlardır. Çıkış metni ve film arasında karşılaştırma yapılırken bir diğer önemli nokta ise anlatım tekniklerinin alımlama sürecine etkilerine dikkat edilmesi gerekliliğidir.

2.2.1 Anlatı Kuramı

Bu bölümde medyalararası çalışmalarla da bağlantılı olan anlatı kuramının, başka sanatlara taşınması üzerinde durulacaktır. Bu alanda Seymour Chatman, Michael Schaudig ve Markus Kuhn gibi isimlerin de çeşitli çalışmaları bulunmaktadır (Hahn, 2014: 24).

İlk başta yapısalcı ve göstergebilimsel çerçevede ele alınan anlatı kuramı, genel olarak 60'lı yıllardan bu yana uluslararası bağlamda edebiyat bilimin konusu olmuştur. Bu konuda çalışmalar yapan ilk araştırmacılar arasında Michail Bachtin ve Vladimir Propp gibi Rus formalistler vardır. Çok çeşitli çalışmalar sonucunda farklı kavramlar ortaya çıkmıştır (Martinez/Scheffel, 2009: 6). Buna örnek olarak bir anlatının 'ne' ve 'nasıl'ı arasındaki farkını, Rus formalistler **fabula** ve **sjuzet**, 1960'larda bir yapısalcı anlatı teorisini olan Tzvetan Todorov **histoire** ve **discours**, Gérard Genette ise **histoire** ve **Récit** tanımlarıyla adlandırmışlardır. Genette'in bu kavramları, Almanca terminolojide sırasıyla **Geschichte** ve **Erzählung** olarak yer alıyor. Bu teorisyenler dışında daha birçok teorisyen de bu konuda çalışmış, farklı tanımlar kullanmışlardır (Martinez, 2009: 22-26).

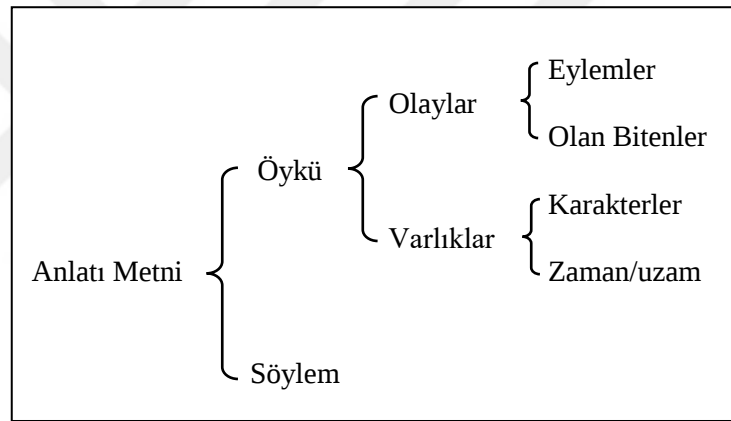
Anlatı bilimi, kurgusal metinlerle ilgilenmektedir. Bir anlatının söz konusu olabilmesi için belirgin ya da belirsiz biçimde bir anlatıcının ve bir olay örgüsünün olması gerektiği üzerine kurulu olan anlatı kuramı (Sözen, 2008: 124), öykü ve anlatı düzleminde anlatıyı incelemektedir. Seymour Chatman, anlatı kuramının amacını aşağıdaki şekilde belirtiyor:

“... Minimal anlatı kurucu özelliklerin saptanması yoluyla bir olasılıklar şablonu oluşturmak ve tek tek metinleri bu şablona yerleştirerek, uyum sağlamak üzere şablonun ayarlama gerektirip gerektirmeyeceğini sorgulamak.” (Chatman, 2008: 17)

Kuramın “*anlatı gibi yapıların kendilerini düzenleme yolları hakkında neler söyleyebiliriz*” (Chatman, 2008: 17) sorusuyla ilgilendiğini de belirten Chatman, bunu daha da detaylandırarak kuramın, anlatıcının varlığını ya da yokluğunu hissetmenin yollarının ne olduğuna, bakış açısına, zaman ve uzamın durumunun ne olduğuna yoğunlaştığını belirtiyor.

“*Anlatının kendi içinde ne olduğu*” (Chatman, 2008: 9) ile ilgilenen bu kuramla, bir şeyler anlatmakta olan film ve diğer sanat dalları da incelenabilmektedir. Birbirlerinden farklı film, bale, heykel gibi sanat yapılarının ortak bir paydası olması gerektiğini belirten Chatman, *Uyuyan Güzeli* masalı örneğini vererek, film, bale ve mim sanatlarında bu masalın bir ortak payda olarak kullanıldığını belirtiyor (a.e., 2008: 9). *Uyuyan Güzeli* filmi ya da balesi izlendiğinde ya da kitabı okuduğunda, bunların

Uyuyan Güz el masalından yola çıktığı anlaşılmaktadır. Öykü aynı kalmakla birlikte form, yapı filmde farklı, balede farklı bir biçimde yer almakta. Peki bir film söz konusu olduğunda anlatı kuramı filme, bir uyarlamaya nasıl uygulanabilir? Mustafa Sözen, *Anlatı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümler* adlı makalesinde, anlatı bilimi kuramının yazınsal metinlerin çözümlemesi için düşünüldüğünü, bunu sinematografik anlatılara taşımanın, ifade biçimsel farktan dolayı zor olacağını, bu nedenle de anlatı kuramını filme uygularken yeni düzenlemeler yapılması gerektiğini belirtiyor. Ayrıca “*olaylar, olayların yinelenmesi, olay örgüsü, kişiler ve kişileştirme*” (Sözen, 2008: 125) gibi öğelerin filmlerde de mevcut olduğunu, bu nedenle de bu kuramın sinematografik anlatıma uygulanabileceğini ifade ediyor.



Şekil 2: Seymour Chatman, (Chatman, 2008: 17).

Yukarıdaki şemada da görüldüğü gibi bir anlatı metni bu iki düzlemde; anlatının ‘ne’ sorusuyla ilgili olan, içinde öyküyü ve bu bağlamda olaylar ve varlıkları barındıran düzlemde ve ‘nasıl’ sorusuyla ilgili olan söylemin yer aldığı düzlemde gerçekleşmektedir. ‘Nasıl’ sorusuyla ilgili olan anlatı düzleminde, metnin nasıl ifade edildiği ve içeriğin aktarılma yolu (Chatman, 2008: 17) incelenmektedir. Seymour Chatman çalışmasını ağırlıklı olarak Gérard Genette’in anlatı kuramı üzerine kurmuştur (a.e., 2008: 9). Genette romanları zaman, kip (Modus) ve çatı (Stimme) olarak üç ana değişken üzerinden incelemektedir (Sözen, 2008: 168).

Matias Martinez ile Michael Scheffel, zaman değişkeninin, anlatım süresi ile öykü süresi arasındaki ilişkiyi ifade ettiğini belirtiyor (Martinez, 2009: 30). Chatman, “*söylemi okuyup anlamak için gerekli zaman*” (Chatman, 2008: 57) olan anlatım süresi

(Erzählzeit) ve “*anlatıda ifade edilen olayların süresi*” (a.e., 2008: 57) olan öykü süresi (Erzählte Zeit) olarak iki zamandan bahsediyor.

Zaman kategorisinde **sıralama** başlığı altında, genel olarak anlatım süresi ile öykü süresi arasındaki ilişkiler, zamandaki sapmalar, anakroniler yani önceleme (Prolepse) ve gerileme (Analepse) incelenmektedir. Bu durum sinemada geriye dönüş (Rückblende) ve ileri atlayış (Vorausblende) olarak karşımıza çıkıyor. Chatman sıralama değişkenini sinemaya uygulamanın genelde zor olduğunu, sinemadaki kesme ve montaj tekniğiyle yapılan düzenlemelerle gerileme mi önceleme mi yoksa bir eksilti mi yapıldığını anlamanın güç olduğunu ifade ediyor. Chatman iki ileti kuşağına sahip sesli filmlerde, ses kuşağının şimdiki zamanda dış ses modunda tutulup, görüntü kuşağıyla geçmiş zamana gidilebileceğini, kısmi geri dönüşler yapılabileceğini belirtiyor (Chatman, 2008: 58-59). Günümüzde, filmlerin çoğunda geri dönüşler sık sık uygulanmaktadır. Buna en iyi örneklerden biri olarak 2004 yapımı *Butterfly Effect* adlı film verilebilir. Filmdeki baş kişi yoğun stres yaşadığı dönemlerde baygınlık geçirir ve travmatik geçmişine geri döner. Sık sık gerçekleşen bu geri dönüşlerde geçmişine etki edebildiğini fark eder ve bunu kullanır. Filmin bir sahnesinde, deftere not almakta olan baş kişi yüksek sesle yazdığını okur, kamera yakın çekime geçer. İlk önce baş kişinin ağzını kelimeleri kurarken gösterilir, daha sonra ise kamera gözlerine yakın çekim yapar, yazılar, oda her şey sarsılmaya başlar ve teknik bir efektle geçmişe dönülür (*Butterfly Effect*, 00:46:44-00:47:15).

Zaman kategorisinin bir diğer değişkeni **süredir**. Chatman sürenin, “*anlatıyı okuyup bitirmek için gereken zamanla öykü olaylarının sona ermeleri için gerekli zaman arasındaki ilişkiyle ilgili*” (Chatman, 2008: 62) olduğunu belirtiyor. Bu ilişkinin anlatım süresinin öykü süresinden kısa olduğu durumda **özet** (zeitraffendes Erzählen), anlatım süresinin sıfır olduğu durumda **eksilti** (Ellipse), anlatım süresinin öykü süresine eşit olduğu durumda **sahne** (zeitdeckendes Erzählen), anlatım süresinin öykü süresinden uzun olduğu durumda **esnetme** (zeitdehnendes Erzählen) ve öykü süresinin sıfır olduğu durum **duraklama** (Pause) şeklinde karşımıza çıkabileceğini belirtiyor (Chatman, 2008: 62). Markus Kuhn, duraklama için film tekniği olarak dondurulmuş görüntü (freeze frames) tekniğini, özet için hızlı çekim tekniğini (fast motion), esnetme için ise yavaş çekim tekniğini (slow motion) örnek olarak veriyor

(Kuhn, 2013: 214-215). *Requiem for a Dream* adlı 2000 yılı yapımı uyarlama filminde, uyuşturucu bağımlısı gençlerin hikayeleri anlatılır. Filmde, her bir uyuşturucuyu hazırlama görüntüsü ve enjekte etme görüntüsü hızlı bir şekilde ve kesit kesit veriliyor. Bu hazırlama sürecinin belli kesitleri alınıp hızlı bir şekilde art arda gösterilerek ve sonunda da uyuşturucuyu enjekte ettikten sonra vücuttaki değişimi vermek için yakın çekimde gözdeki değişim gösterilerek, süreç özet halinde hızlı bir şekilde sunuluyor (*Requiem for a Dream*, 00:05:45-00:05:50). Burada anlatım süresi, yani kamerayla bize art arda hızlı bir şekilde gösterilen sahnelerin zamanı, öykü süresinden yani gerçekte uyuşturucu hazırlama ve enjekte etme süresinden çok daha kısadır.

Zaman değişkenin diğer kategorisi olan **sıklık** ise, öykü düzlemindeki bir kez olan bir olay ile kendini tekrar eden olay ne sıklıkla anlatı düzleminde (discours) ifade ediliyor sorusuyla ilgilidir (Kuhn, 2013: 228).

Kuhn, Genette'in zaman kategorisi terimlerinin film medyasında da uygulanabileceğini vurguluyor (Kuhn, 2013: 195) ve görsel olarak gerçekleştirilen anakronilerin nasıl tespit edilebileceği konusunda ise şunları söylüyor: Anakronilerin başını ve sonunu ifade eden geçiş türleri olarak; görüntü bindirerek geçiş (Überblendung), karartarak ve aydınlatarak geçiş, düşünen ya da anlatan yüze yapılan yakın çekim, anakronik sahnenin kendisindeki yapısal özellik olarak; renkli filmde siyah-beyaz kullanım, kahverengi tonlarındaki renk kullanımı (braunstichige Farben) kadraj, özel ışık teknikleri (Spezial Blenden), açık ve kapalı dilsel işaretler olarak; dış ses (Voice-over), özellikle sessiz filmlerde kullanılan yazılı geçişler (Texttafeln), çekimlerin üzerine eklenen yer ve zaman bildiren bilgi yazıları (Inserts) ya da yaşlanma, büyüme süreçleri, örnek olarak figürlerin daha genç ve daha yaşlı gösterilmesi gibi özelliklerle anakroniler tespit edilebilir.

Genette'in bir başka bir kategorisi de **kip**dir. Kip kategorisinin altında, mesafe ve perspektif/ bakış açısı yani odaklayım (Fokalisierung) bulunuyor. Perspektif/bakış açısı, Genette'in kendi deyişiyle, odaklayımda algılamanın odak noktasının nerede yattığıyla ilgilenir. Kim görüyor? Kim algılıyor? Algılamanın odak noktası nedir, nerededir? (Kuhn, 2013: 119). Bu sorular kip kategorisinin genel hatlarını oluşturuyor. Odaklayımda anlatıcı ile figür arasındaki bilgi ilişkisiyle yani anlatıcının figürden daha fazla veya eşit düzeyde, ya da daha az bilip bilmemesiyle ilgileniliyor (Kuhn, 2013:

120). Bu şekilde, yani anlatıcı ve figürler arasındaki bilgi düzenlemesine bağlı olarak anlatının nereye, neye odaklandığı ve bu bağlamda nasıl bir perspektif sunduğu belirlenebiliyor. Mustafa Sözen, bakış açısının, “*bir anlatıda olayların okuyucuya, izleyiciye kimin gözünden aktarıldığıyla*” (Sözen, 2008: 125) ilgili olduğunu belirtiyor.

“Bakış açısı öyküdeki olayların okuyucuya kimin gözünden ve ağzından ulaştığı sorusuyla ilgilidir. Anlatıcı, metin aracılığıyla sunduğu olay, kişiler ve mekân ile ilgili unsurları kendine özgü bir bakış açısından aktarır. Bunun anlamı, anlatıcının öykü dünyasından sahip olduğu bakış açısına göre seçimler yaparak anlatımını kurmasıdır. Bu seçme işi, anlatılan olay ve ifade edilmek istenen anlatı mesafesiyle yakından ilgilidir.” (Sözen, 2008: 170)

Yukarıda da ifade edildiği gibi, anlatıcının benimsediği bakış açısıyla öyküdeki kişiler ve olaylar bize sunuluyor. Örneğin anlatıcı eğer figürden daha fazla bilgiye sahipse buna **sıfır odaklayım** (Nullfokalisierung), eğer anlatıcı figür kadar bilgi sahibi ise buna **iç odaklayım** (interne Fokalisierung), eğer anlatıcı figürden daha az bilgiye sahipse buna **dış odaklayım** (externe Fokalisierung) deniliyor. Kuhn, edebiyat bilimindeki odaklayım süreçlerinin filmde belirli bir dereceye kadar uygulanabileceğini ve bu odaklayım konseptinin filmsel tekniklerle yani çekim ölçekleriyle (Einstellungsgröße) ve kamera açısı gibi tekniklerle yapılabileceğini belirtiyor (Kuhn, 2013: 122). Kuhn, odaklayım kategorilerini filme uygularken, filmin anlatıcıları olan görsel ve dilsel anlatıcı merciler ile figür arasındaki bilgi ilişkisini karşılaştırıyor ve görsel mercinin figürle olan bilgi ilişkisini ve dilsel mercinin figürle olan ilişkisini ayrı ayrı inceliyor (a.e., 2013: 123-124). Kuhn, sıfır odaklayımın filmlerde sık sık karşımıza çıktığını belirterek buna örnek olarak havadan çekimle gösterilen kovalama sahnelerini veriyor (a.e., 2013: 133). Yine Kuhn, iç odaklayım için ise öznel kamera açısını (subjektive Kamera) ve bakış açısı çekimini (Point of view Shot) örnek olarak vermektedir (a.e., 2013: 140).

Mesafe alt kategorisinde ise anlatının ne derece dolaylı anlatıldığı araştırılmaktadır. (Martinez, 2009: 47) saf anlatı (Diegesis) ve benzeti (Mimesis) olarak ikiye ayrılan bu alt kategoride, saf anlatıda anlatıcı öyküsünü doğrudan anlatıyor. Benzetide ise doğrudan bir anlatıcı yoktur. Benzetiye örnek olarak genellikle film ve tiyatro gibi dramatik anlatılar gösterilmektedir. Mustafa Sözen, mesafe alt

kategorisinin, anlatının saf anlatı ile benzeti arasında yani anlatma ile gösterme arasında nerede bulunduğuyula ilgilendiğini belirtiyor (Sözen, 2008: 126-127).

Kuhn, mesafe tanımının film üzerinde uygulanmasının zor olduğunu, çünkü filmde gösterilen ile gösterenin aynı şey olma durumunun (ikonisches Zeichen) söz konusu olduğunu ifade ediyor. Film, edebiyattan farklı olarak, görüntü olarak karşımızdadır. Bu nedenle gerçeklik illüzyonu zaten tamamıyla filmin doğasında yer alan bir özelliktir (Kuhn, 2013: 185). Edebiyat sözcüklerle ifade ediliyorken, film görsel işaretlerle ifade edilmektedir. Sinema, göstermeye yönelik yani benzeti (mimesis) anlatım şekline sahiptir.

“Der narrative Film kann nicht sprachliche Ereignisse abbilden bzw. Vorführen und unterscheidet sich damit eklatant von der Erzählliteratur, die Nichtsprachliches immer in Sprache transponieren muss. Hier setzen auch die Ansätze an, die dem Film eine grundsätzliche Unmittelbarkeit oder Gleichzeitigkeit bescheinigen.” (Kuhn, 2013: 185)

Yukarıdaki alıntıda da ifade edildiği gibi filmde aracısızlık ve aynı zamanda oluş yani şimdiki zaman baskındır. Edebiyatta olduğu gibi gramer aracılığıyla oluşturulan geçmiş ve gelecek zaman, sinemada ancak bazı tekniklerle ifade edilebilir. Bunlar yukarıda da değinildiği gibi, geri dönüş ve ileriye gidiş özel efektleri, görüntüde oluşan renk farkları, kişilerdeki fiziksel değişim ya da mizansen deki farklılıklarla sağlanıyor. *Die Wand* filminde geçmiş zamana geçişler için yapılan geriye dönüşler, kadının fiziksel görünüşündeki değişimlerle vurgulanmaktadır.

Genette'in bir diğer unsuru ise **Çatı**dır. Genette, çatı ve kipi birbirlerinden kim konuşuyor? ve kim görüyor? sorularıyla ayırıyor (Martinez, 2009: 68). Çatı kategorisinde anlatının ve anlatıcının konumlarına bakıldıktan sonra anlatıcı ile anlatı konumları arasındaki ilişkiye yani anlatıcının hikâyenin içinde yer alıp almamasına ve anlatının zamanına bakılıyor (a.e., 2009: 69). Kuhn bu soruları sinemaya aktarırken değiştiriyor, kim konuşuyor? sorusunu kim anlatıyor ve nasıl anlatılıyor? şekline çeviriyor. Ayrıca Kuhn, filmde çatı unsuru araştırılırken, filmin kurgusal mercilerine yönelinmesi gerektiğini belirtiyor. Filmde kim konuşuyor sorusunun yanıtı filmin kurgusal mercileridir (Kuhn, 2013: 73). Kuhn, filmin kurgusal mercilerini görsel merci ile dilsel mercinin birleşimi olarak sunuyor ve bunları dışöyküsel düzleme

(extradiegetische Ebene) oturtuyor. Bunun nedeni filmdeki anlatıcının edebiyattaki anlatıcıdan daha karmaşık yapıda olmasıdır. Aşağıdaki şekilde, filmlerde, Filmin anlatıcı mercisi (filmische ES), görsel anlatı merci (Visuelle Erzählinstanz) ve ilave dilsel anlatı mercilerden (Fakultative sprachliche Erzählinstanz) oluştuğu görülmektedir. Bu anlatıcı merci, yer yer yalnızca kamera görüntüsüyle, yer yer de buna ek olarak dış ses anlatıcı/yorumlayıcı'dan oluşmaktadır. Görsel merci kamera, montaj ve mizansenin birleşiminden oluşmaktadır. Dış ses, filmde kullanılan sesler, ekranda beliren yazılar (Schrifttafeln/Textinserts) gibi teknikler ise dilsel anlatı mercinin öğeleri arasındadır. Görsel anlatı merci göstererek ve dilsel anlatı merci anlatarak filmsel anlatı dünyasını (Diegetische/filmische Welt) oluşturuyorlar.

Kuhn, sinemada çatı unsurunu, yani kurgusal mercileri açıklamak için, anlatı kuramının iletişim modelinden faydalaniyor. Bu modelin merkezinde odaklanılan nokta farklı düzlemler ve mercilerdir (Kuhn, 2013: 81-82). Kuhn, film için merci ve iletişim düzlemlerine yönelik, filmin yazarı kim ya da nedir? kurgusal merci nedir? ya

Filmische Erzählsituation (Filmische ES)	=	Visuelle Erzählinstanz (VEI)
		+
		Fakultative sprachliche Erzählinstanz(en) (SEIen)
		Stimmen/Voice-over
		Schrifttafeln
		Textinserts

Şekil 3: Filmin anlatıcı mercisi (Kuhn, 2013: 87).

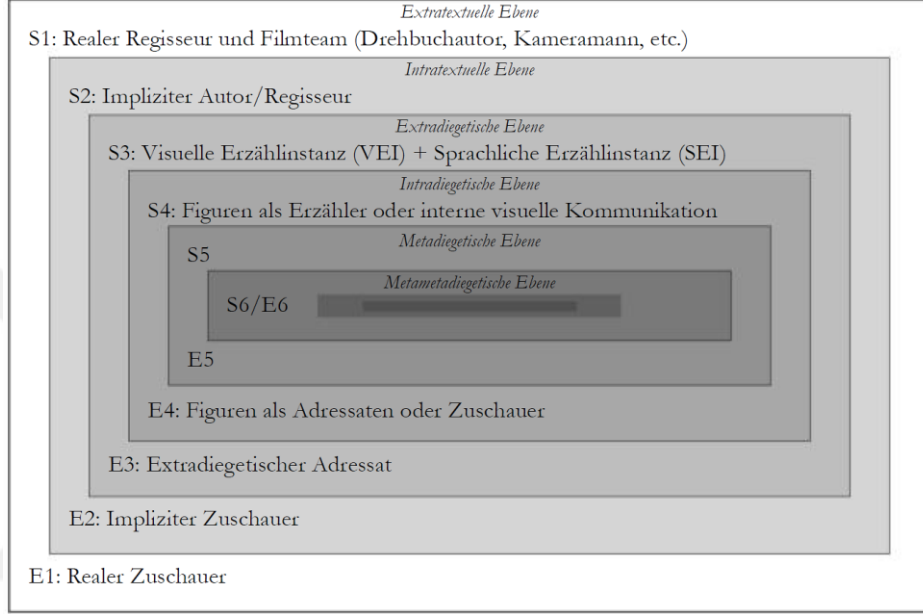
da anlatıcı kimdir? sorularının karşımıza çıktığını belirtiyor (a.e., 2013: 83). Aşağıdaki tabloda bu düzlemler ve merciler görülmektedir. S1, S2. göndericileri, E1, E2. alıcıları ifade etmektedir. Yine aşağıdaki tabloda dışöyküsel¹¹ (extradiegetische Ebene) anlatı, içöyküsel¹² (intradiegetische Ebene) anlatı, üstöyküsel¹³ (metadiegetische Ebene)

¹¹ Gérard Genette'in kavramı olan dışöyküsel düzlem, anlatı düzeylerinde birinci seviyede yer alır. Anlatı dünyasında anlatı içinde anlatı oluşturma durumu olduğunda, farklı anlatı düzlemleri oluşur. Bir anlatının şekil kazandığı dışöyküsel düzlem hikayenin dışında kalan düzlemidir. İki anlatının iç içe olduğu durumlarda dışöyküsel konumda yer alan anlatıcının anlattıkları, olayların bizzat kendisi içöyküsel düzlemde bulunur. Bkz.: Çevirimiçi, <http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=484>, son erişim tarihi: 17.05.2019.

¹² Gérard Genette'in kavramı olan içöyküsel düzlem, anlatı düzeylerinde ikinci seviyede yer alır. Dışöyküsel düzlemde anlatılan olaylar içöyküsel düzlemde yer alır.

¹³ Gérard Genette'in kavramı olan üstöyküsel düzlem, anlatı düzeylerinde, üçüncü seviyede yer alır. İçöyküsel düzlemde anlatılan başka bir küçük anlatı, üstöyküsel düzlemde yer alır.

anlatı düzlemleri bulunmaktadır. Diegetik (Diegetische) alan, öyküyü kapsayan alandır. Dışöyküsel alandan anlatan bir anlatıcının –filmde bu anlatıcı görsel merci ve dilsel merci olarak yer alıyor– anlattıkları içöyküsel düzlemde yer almaktadır. Kuhn’a göre içöyküsel mercide bulunan anlatıcıdan ortaya çıkan ya da anlatılan rüyalar ve anılar, üstöyküsel alana aittir (a.e., 2013: 84).

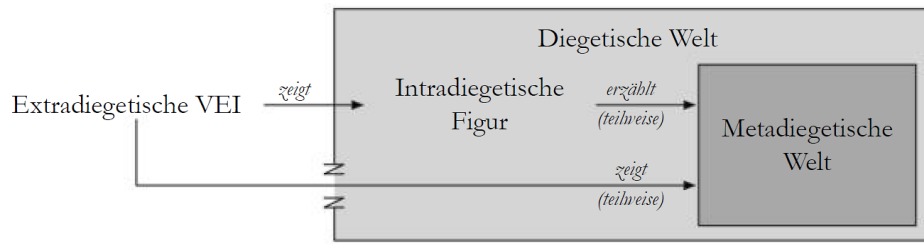


Şekil 4: Filmde kurgusal iletişim düzlemleri ve mercileri (Kuhn, 2013: 85).

Duruma göre dilsel merci ya da görsel merci içöyküsel düzlemde de yer alabiliyor. Kuhn, eğer dilsel mercinin sahibi olan anlatıcı anlatı dünyasında gösteriliyor ise içöyküsel düzlemde yer aldığını ifade ediyor (Kuhn, 2013: 93). Kuhn’a göre eğer filmde gösterilen bir figür görsel anlatı mercinin desteği olmaksızın bir hikâye anlatıyorsa da buradaki dilsel anlatı merci kesin olarak içöyküseldir. Fakat ne zamanki görsel anlatı merci, filmde bir kişi tarafından anlatılan hikâyenin tamamını veya bir kısmını gösterir, o zaman daha karmaşık durumların ortaya çıktığını belirtiyor (Kuhn, 2013: 278). Örneğin bir filmde bir figür karşımıza çıkar ve arkadaşlarına geçmişte yaşadığı bir olayı anlatır. Görsel merciyle bu anlatı desteklenmez sadece sözlü olarak kalır. Bu nedenle buradaki dilsel anlatı merci içöyküseldir. Fakat figür olayı anlatmaya başladıktan bir süre sonra ya da baştan itibaren, görsel merci geçmişte yaşanmış olan hikâyeyi destekleyecek sahneler göstermeye başlar ve buna sahneler anlatıcının sesi dış ses olarak eşlik ederse durum değişir. Burada dış ses teknik olarak bakıldığında dışöyküsel bir konumda olsa da Kuhn, bu durumda dış sesin yine de

içöyküsel konumda olduğunu belirtiyor (a.e., 2013: 279). Kuhn, dış sesin teknik olarak dışöyküsel olma özelliği olduğunu, ama anlatıcı kişi eğer filmin içinde yer alıyorsa içöyküsel olacağını ifade ediyor. Bu durumlarda bazen dış sesin dışöyküsel olarak ele alındığını ona göre ise içöyküsel olduğunu belirtiyor. Kuhn örnek olarak *Homo Faber* filmindeki dış sesi içöyküsel olarak sınıflandırıyor. Filmdeki anlatıcı havaalanında oturmaktadır ve düşüncelerini (filmsel iç monolog) dış ses aracılığıyla, ağzı hareket etmeden aktarmaktadır. Kuhn ilk olarak burada dış sesi dışöyküsel olarak konumlandırıyor. Daha sonra kamera adamın yüzüne yaklaşarak görüntü bindirme yoluyla geçmişe geçer. Geçmiş gösteren sahneler üstöyküsel düzlemde yer alır. Fakat Kuhn burada da dış sesi içöyküsel olarak sınıflandırıyor. Çünkü bu dış sesin, anlatan kişinin, konuşuyor, düşünüyor ya da yazma durumunda bulunuyor olmasından bağımsız olarak, zaman ve mekân olarak filmin içöyküsel düzlemine bağlı olduğunu, yani filmin anlatı dünyasına dahil olduğunu bu nedenle de dışöyküsel değil içöyküsel olduğunu ifade ediyor (a.e., 2013: 282).

Ayrıca Kuhn, görsel mercinin yani kameranın içöyküsel düzlemde yer alabilmesi için kameranın, prodüksiyon safhasının filmde gösterilmesi gerektiğini belirtiyor. Kuhn, filmdeki katmanları, birinci katmanda içöyküsel (diegetisch), ikinci katmanda üstöyküsel, üçüncü katmanda ise üst-üstöyküsel¹⁴ (metametadiegetisch) olarak konumlandırıyor.



Şekil 5: Görsel düzlem kısa devresi (Kuhn, 2013: 310).

Kuhn'un görsel düzlem kısa devresi (visuelle Ebenenkurzschluss) olarak isimlendirdiği yukarıdaki şemada, sinematografik gösterimde (kinematographisches Zeigen) üstöyküsel düzlemin, kısmen içöyküsel anlatıcı olan figür ya da dış sesle

¹⁴ Gérard Genette'in kavramı olan üst-üstöyküsel düzlem, anlatı düzeylerinde dördüncü seviyede yer alır. Üstöyküsel düzeyde anlatılan başka bir küçük anlatı, üst-üstöyküsel düzlemde yer alır.

anlatılması, kısmense dışöyküsel düzlemde yer alan görsel merciyle yani kamera ve mizansenle (Extradiegetische VEI) doğrudan izleyiciye sunulduğu şematik olarak gösterilmektedir. Burada görsel merci, ilk önce içöyküsel (diegetik) düzlemdeki anlatmakta olan içöyküsel figürü gösterdikten sonra, figürün anlattığı, üstöyküsel düzlemde yer alan olayı göstermektedir. Ya da olayı anlatan figürü göstermeden doğrudan üstöyküsel düzlemdeki olayı gösterebilir. Edebiyatta dilsel olarak anlatılan kişiye bağlı hikayeler ve anılar, filmde sadece dilsel ve görsel mercinin bir arada kullanımı ya da sadece görsel mercinin kullanımıyla anlatılabilirler. Filmdeki içöyküsel düzlemdeki bir karakterin anıları, düşünceleri, hayalleri, gösterildiğinde bunlar üstöyküsel, Kuhn'un tanımıyla zihinsel üstöyküsel düzlemde yer alırlar (Kuhn, 2013: 284). *Die Wand* filminde içöyküsel düzlemde bulunan kadının anıları üstöyküsel düzlemde yer almaktadır.¹⁵

¹⁵ Bkz. Anı ve Rüya Sekansları Bölümü, s. 117-123.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DİE WAND ROMANI VE FİLMİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

3.1. Die Wand Romanının ve Filminin Karşılaştırılmasında İzlenecek Yol

Bu bölümde ilk önce *Die Wand* romanı ve filmi hakkında genel bir bakış sunulduktan sonra, film ve romandaki olay akışı, figürler ve mekân kısımlarında öykü düzleminde içeriksel ve kurgusal bir karşılaştırma yapıp, daha sonra ‘Filmde ve Romanda Anlatım’ bölümünde ise, Genette’in anlatı kuramından yola çıkılarak, ‘Odaklayım’, ‘Zaman ve Düzen’ başlıkları altında teknik bir karşılaştırma yapılmaya çalışılacaktır. Irmela Schneider ve Michaela Mundt uyarlamalarda karşılaştırmayı, anlam yapısı oluşturan metin sistemleri üzerinden gerçekleştirmekte ve edebi metnin ne kadar filmleştirilebildiğine bakmaktadırlar.¹⁶ Schneider’in ifade ettiği gibi, bu karşılaştırma göstergesel gerçekleşmesinden bağımsız olan, öykü (histoire) üzerinden bir benzerlik ilişkisi içerisinde incelenmektedir.

Bu çalışmada da romanın ve filmin karşılaştırması, Mundt’un da belirttiği üzere mekân, kişi, olay ve zaman dörtlü ekseninin etrafında ele alınacaktır. Bunlardan zaman unsuru ise, bu çalışmada ‘Filmde ve Romanda Anlatım’ bölümünde anlatı kuramı çerçevesinde daha geniş olarak incelenecektir. *Die Wand* romanı ve uyarlaması ele alındığında, Mundt’un da değindiği kısaltma ve bazen de yer değiştirme şeklinde bir ilişki karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak zaman konusuna baktığımızda, *Die Wand* uyarlamasının, edebi çıkış metnine elinden geldiğince, eksiltmelere giderek sadık kaldığı görülüyor. Mekân, kişi ve olay için de aynı durum söz konusudur. Anlatı kuramının yardımıyla yapılacak olan teknik karşılaştırmada, zaman, anlatıcı konumu ve odaklayım üzerinde durulacaktır.

Karşılaştırma yapılırken film protokolünden de yararlanılacaktır. Klaus Kanzog *Der Film als philologische Aufgabe* adlı yazısında yazısında film

¹⁶ Bkz. Yapısalci, Göstergebilimsel Yaklaşımlar Bölümü, s. 25-31.

protokolünün film analizlerinde önemli bir yer tuttuğunu, çünkü bu protokolle film üzerine bilimsel, objektif bir “*Rede über den Film*” (Kanzog, 1993: 40) yani film hakkında konuşma olanağı sağlandığını ve kuralların ortaya konduğunu belirtiyor. Film protokolünde, filmdeki öykünün parçaları yazıya dökülmektedir. Bu şekilde edebi metin ve film arasında yazınsal bir düzlemde karşılaştırma yapılabilir. Bu çalışmanın ekinde yer alan film (sekans) protokolü oluşturulurken Werner Faulstich’in *Grundkurs Filmanalyse* adlı kitabından yararlanılmıştır. Sekans protokolü oluşturulurken sekansları bölümlenmede bir ya da daha fazla ölçütten yararlanılabileceğini belirten Kanzog, bu ölçütlerin yer birliği/değişimi, zaman birliği/değişimi, figür birliği/değişimi, içeriksel birlik/değişim ve ses, ton birlik/değişimi olduğunu belirtmektedir (Faulstich, 2008: 76). Burada da sekans protokolü oluşturulurken zaman, yer, dış ses bağlantılı olarak içeriksel birlikler ölçüt olarak alınacaktır. Sekans protokolünden alınan alıntılar kısaca, ‘sk’ şeklinde, ifade edilecektir. Daha sonra ‘Filmde ve Romanda Anlatım’ bölümünde anlatı kuramı kavramları kapsamında *Die Wand* romanı ve *Die Wand* filminde zaman, düzen ve odaklayım üzerinde durulacaktır.

3.2. Genel Hatlarıyla Die Wand Romanı

Die Wand romanının yazarı, bir orman memurunun kızı olan Marlen Haushofer, (1920-1970) Avusturya’da Frauenstein’da dünyaya gelmiştir. Bir erkek kardeşi olan, on yaşında Katolik yatılı okuluna gönderilen (Strigl, 2007: 63) Germanistik eğitimi alan ve farklı babalardan iki oğlu olan Haushofer, ikinci oğlunun dış doktoru babasıyla evlenmiş, eşinin yanında bir süre çalışmıştır. Eşinden boşanan Haushofer, onunla Steyr’deki aynı evde yaşamaya ve onun yanında çalışmaya devam etmiş (Reichart, 1986: 24-25), ev işlerini ve annelik görevlerini eskisi gibi sürdürmüştür. (Strigl, 2007: 172-173) Steyr’de eşinden boşanmış olmasına rağmen sürdürdüğü geleneksel ev kadınlığı rolünden bir türlü sıyrılamamış ya da sıyrılmak istememiş olan Haushofer, sık sık seyahat ettiği Viyana’da içerisine girmiş olduğu yazar çevresiyle Strigl’in de belirttiği gibi “*Zufluchtsort*” (a.e., 2007: 182) yani bir sığınma yeri olarak Steyr’deki aile hayatının yanında, paralel bir entelektüel yaşam da sürdürmüştür (a.e., 2007: 170). Bu durumu Jeannie Ebner “*die schreckliche Treue*”

(Ebner, 1986: 178) yani korkunç sadakat olarak tanımlıyor. Çocukları doğduktan sonra yazmaya başlayan (a.e., 1986: 178), çocuklar ve ev işlerinden dolayı yazmak için zaman bulmakta zorlanan Haushofer, bir yandan yazar kimliğini, bir yandan da annelik ve ayrıca ev kadınlığı kimliğini bir arada götürmeye çalışmıştır. Marlen Haushofer'in romanlarını kaleme alırken, eşiyle yaşadığı problemlerden (Strigl, 2007: 281), kadın erkek ilişkileriyle ilgili deneyimlerinden ve düşüncelerinden beslendiği düşünülebilir.

1968'de *Große Österreichische Staatspreis* ödülüne layık görülen, yaşadığı süre zarfında pek dikkat çekmeyen, fakat ölümüyle birlikte özellikle *Die Wand* romanıyla tanınmaya başlayan Haushofer (Reichart, 1986: 23), kariyerine gazeteler için yazdığı kısa hikayelerle başlamıştır. Yaşadığı dönemde eseri *Die Wand* gerçek bir satış başarısı elde edememiştir (Studer, 2000: 28-29). Haushofer, ilk olarak 80'li yıllarda yeniden keşfedilmesi ve romanının başka dillere çevrilmesiyle dikkat çekmeye başlamıştır. Uluslararası feministlerin de ilgisini üzerine çeken Haushofer kadın edebiyatının öncülerinden sayılmıştır (Brandtner, 2012: 55-57). Haushofer'in Arthur Schnitzler Ödülüne de değer görülen üçüncü ve en başarılı romanı *Die Wand*, 1963'te yayımlanmıştır. Haushofer 1957'de yayımlanan *Tapetentür* romanından üç yıl sonra, *Die Wand* romanını kastederek, kafasında hazır bulunan bir roman olduğunu, 1960'ta Hans Weigel'e yazdığı bir mektupta "*Der Roman ist im Kopffertig.*" (Strigl, 2007: 243) cümlesiyle dile getirmiştir. İsimsiz bir ben anlatıcıyla yazılmış olan bu romanda, yaklaşık 40'lı yaşlarında olan isimsiz baş figür, kuzeni Luise ve kuzeninin eşi Hugo'yla birlikte onların dağdaki bir vadide bulunan av evine gider. Eve yerleştikten sonra Luise ve Hugo akşamüstü eğlenmek için köye inerler, yorgun olan baş figür ise evde kalıp yatağına uzanır. Ertesi sabah uyandığında Luise ve Hugo'nun eve dönmediklerini fark eden baş figür onları aramaya çıkar ve yolda beklenmedik bir biçimde, aniden görünmeyen bir şeye çarpar. Bir anda ortaya çıkmış olan bu şeffaf ve soğuk duvarla çevrili bir bölgede, tek başına yaşayan bir insandır artık o. Duvarın öbür tarafında insanlar, hayat adeta durmuş gibidir. Bunu baş figür, duvarın öbür tarafında gördüğü çeşmeye eğilmiş ve elini uzatmış olan adamı şu şekilde tasvir ederek açıklıyor "*Aber er erreichte sein Gesicht nicht mit der Hand. Er bewegte sich überhaupt nicht.*" (Haushofer, 2012: 17). Baş figür dünyanın kalanından yalıtılmış bu bölgede hayvanlarıyla yaşam mücadelesine başlar. Bella adını verdiği bir ineği, daha önce

Hugo'ya ait olan Luchs adında bir köpeği, isimsiz bir kedisi ve daha sonra Bella'dan doğan bir danası vardır ve bunları hayatta tutabilmek için durmaksızın didinir, mücadele eder. Ahır bakımını yapar, günlük ev işlerini sürdürür, yemek pişirir, toprağı eker biçer, gerektiğinde istemeyerek de olsa avlanır ve hayvanlarıyla birlikte kendine bir düzen oluşturur. Ta ki ortaya çıkan bir adamın Dana'yı ve Luchs öldürmesine kadar. Bu olaya şahit olan baş figür adamı o anda öldürür. *Die Wand* romanındaki isimsiz kadın baş figür, duvarın ortaya çıkmasından Dana'nın ve Luchs'un ölümüne kadarki iki buçuk yıllık geçmişini retrospektif bir anlatımla kâğıda dökmektedir. Duvarın oluşmasıyla verdiği yaşam mücadelesini kaleme alan baş figür, yazısında yoğun bir şekilde ekip biçme gibi günlük faaliyetlerini ve hayvanlarıyla olan ilişkisini anlatmaktadır.

Daniela Strigl, kitabın görünürdeki bu basit hikayesinin ardında, kazılmaya başlandıkça birçok tabaka olduğunu ve ortaya yeni konuların ve farklı motiflerin çıktığını belirtiyor (Strigl, 2007: 261). Bundan dolayı roman farklı eleştirilere ve alımlamalara olanak sağlamaktadır. Romana ismini vermiş olan şeffaf duvarın oluşması ile kadının dünyanın kalanından yalıtılmış olarak hayvanlarıyla birlikte hayatta kalma mücadelesi, romanın robinsonad türüne dahil edilmesini olanaklı kılabilmektedir. Kadının tek başına hayatta kalmaya çalışmasının ve ataerkil topluma yönelik eleştirilerinin yer aldığı bölümlerin feminist söylemde de çok yankı bulduğu görülmektedir. Romanda vurgulanan kadının kişiliğindeki ve ben algısındaki değişimler, Haushofer'in diğer romanları ve özgeçmişiyle olan benzerlikler, hayvanların ve duvarın sembolik biçimde ele alınmasını ve bir psikanalist yaklaşımı da olanaklı kılmaktadır. Strigl'in aktardığı gibi, Haushofer'in arkadaşı olan psikanalist Erika Dannaberg, özellikle duvarla birlikte ben anlatıcı için aile ilişkilerinin aniden önemsizleşmesinin dikkat çektiğini belirterek, ben anlatıcının duvarla birlikte aslında şizofrenik bir kozmosun içine hapsedildiğini ve dışarıdaki, duvarın arkasındaki dünyanın ölü bir dünya olduğunu ifade ediyor. Dannaberg bu bağlamda yazarın kendisiyle ilişki kurarak, Haushofer'in derin bir öfke duyduğu erkekleri çökertebilmesi için, onların sistemi olan erkek egemen sistemi ve beraberinde bütün bir dünyayı çökertmesi gerektiğini belirtiyor (a.e., 2007: 264-265). Çocuk psikiyatristi

Paulus Hochgatterer ise, bu romanı tam bir depresyon tasviri olarak ele almakta (Unterholzner, 2012: 11).

Yalıtılmış ya da kendisini yalıtmış bir insanın, yeni hayat koşullarında ve doğayla iç içe girerek hayatta kalma çabası açısından *Robinson Crusoe* romanı ile benzerlikler gösteren *Die Wand* romanında, diğer yandan, baş figürün kadınlara düşman yabancı bir dünyaya (Haushofer, 2012: 83), sürekli bir koşturmaca içinde olma halinin olduğu, yoğun bir can sıkıntısı (a.e., 2012: 221- 222) barındıran ataerkil toplum yapısına yönelik eleştirileri ve romanın sonunda bütün erkek figürlerin, Luchs, Dana ve özellikle katil yabancı adamın öldürülmesi, romanın feminist bir okumayla kadın edebiyatından sayılmasına yol açmıştır. Romanlarında erkeklere yüklenen ve belki de Katolik yatılı okulunun etkisiyle erkekler hakkında negatif bir imge oluşturan Haushofer (Strigl, 2007: 94) *Nachruf für eine vergessliche Zwillingsschwester* başlıklı metninde bir bakıma feminist öncülere ‘kız kardeşlerim’ olarak hitap etmesine rağmen yine de kendisini bir savaşçı olarak görmemektedir (a.e., 2007: 193).

Bir diğer yorum ise o dönemin soğuk savaş atmosferine kültürel bir eleştiri olarak karşımıza çıkıyor (Strigl, 2007: 261). Metin ayrıca bir çeşit bilim kurgu romanı olarak da ele alınmaktadır. Schänzlin, öngörülemeyen ve açıklanamayan bir şekilde gerçeklikte oluşan ve felakete neden olan bir fenomen olarak duvarın, romanda olayların başlangıç noktası olduğu dikkate alındığında, metnin bir bilim kurgu romanı özelliği taşıdığını belirtiyor (Schänzlin, 1998: 8). Eserin bir robinsonad olarak ele alınmasının nedenleri arasında ise romanda bir yalıtılmışlığın olması, psikolojik ve fiziksel olarak bir hayatta kalma mücadelesinin bulunması gösterilebilir (Stuhlfauth, 2011: 12-14). Baş figür “*Solange ich lebe, werde ich alle Kraft dazu brauchen, mich und die Tiere am Leben zu erhalten*” (Haushofer, 2012: 225) cümlesiyle, yaşadığı sürece bütün gücünü kendisini ve hayvanlarını hayatta tutmak için harcadığını dile getiriyor. Burada hayatta kalma mücadelesi ve isteği tüm açıklığıyla görülmektedir. Baş figür, başına gelen bütün negatif olaylara, Luchs ve Dana’nın öldürülmüş olmasına rağmen, yine de asla pes etmemekte ve yaşam mücadelesine devam etmektedir.

3.2.1. Die Wand Romanındaki Biyografik Özellikler

Die Wand romanında, bir ben anlatıcısının anlatıyor oluşu ve anlatılanlarla Haushofer'in kendi hayatı arasında benzerlikler bulunması romanın konusu ile yazarın hayatıyla ilgili paralellikler kurdurtmakta. Raimund Lackenbacher'le konuşmasında *Die Wand* romanının konusunun hep kafasında var olduğunu belirten Marlen Haushofer, ben anlatıcı kişi olarak anlatmaya karar verdikten sonra hiç zorlanmadan ve kimseye danışmadan yazdığını ve en az çaba harcadığı kitabının bu roman olduğunu dile getirmektedir (Lackenbacher, 2012:26). Haushofer, Elisabeth Pable'la olan konuşmasında romanının otobiyografik olup olmadığı sorusuna ise şu şekilde yanıt vermiştir.

“Ich schreibe nie über etwas anderes als über eigene Erfahrungen. Alle meine Personen sind Teile von mir, sozusagen abgespaltene Persönlichkeiten, die ich recht gut kenne. Kommt einmal eine mir wesensfremde Figur vor, versuche ich nie in sie einzudringen, sondern begnüge mich mit einer Beschreibung ihrer Erscheinung und ihrer Wirkung auf die Welt.- Ich bin der Ansicht, daß im weiteren Sinne alles, was ein Schriftsteller schreibt, autobiographisch ist.” (Brandtner, 2012: 25)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere Haushofer, yazdıklarının kendi deneyimlerinden ortaya çıktığını ve oluşturduğu kişilerin kendisinin birer parçası olduğunu belirtmektedir. Biyografik olarak bakıldığında Haushofer'in hayatıyla paralellikler kurularak, anlatıcı baş figürün, radikal fantastik bir durumda, ev hanımlığı hapsinden sıyrılarak kendi hayatını belirlemeye başlaması arzusunun öne çıkarılması ise başka bir farklı yorumdur (Strigl, 2007: 261). Daniela Strigl, Marlen Haushofer'in biyografisini kaleme aldığı *Wahrscheinlich bin ich verrückt* adlı çalışmasında, *Die Wand* romanının daha farklı yorumlara da açık olduğunu belirtmekte. Ayrıca Strigl, “...ist *Die Wand* die wohl radikalste Phantasie eines selbstbestimmten Lebens” (a.e., 2007: 261) sözleriyle yani Haushofer'in radikal fantezisi olan kendi hayatını belirleme arzusu bağlamında, romanın, yazarın yaşamıyla bağlantılı olduğunu belirterek, Haushofer'in bir şekilde kendi arzusunu gerçekleştirebildiğini ifade ediyor. Bu bağlamda Haushofer'in, baş figürü ev hanımı kimliğinden kurtarabilmek için duvarın öbür tarafındaki dünyayı felakete uğratmış olduğunu belirtiyor. Jeannie Ebner ise aşağıda yer alan alıntıda Haushofer'in içe dönük yapısı ve suskunluğu üzerinde

durarak, Haushofer'in bu içsel ruh durumunu ifade edebilmek için *Die Wand* romanıyla bir ütopya kurduğunu ifade ediyor:

“Man möchte hinzufügen, wie das äußere Leben der Autorin, und zugleich genau so kompliziert. Sie sprach wenig und fast immer leise und stockend, als bereite es ihr große Mühe, sich auszudrücken. ... Skepsis führte sie fast zum Verstummen, weil das Gefühl, reden nütze nichts, ändere nichts, übergroß wurde und sie wieder zurückholte in totale innere Einsamkeit und Verschlossenheit. Mit der sie, übrigens, einverstanden war. Um ihren inneren Zustand in der ihr eigenen realistischen Form darzustellen, griff sie zu einem literarischen Mittel, das sie sonst nie verwendet hat: zur Utopie.” (Ebner, 1986: 181-182)

Bu ütopyayı Mireille Tabah ise, “... *das matriarchalische Reich, das sie hinter der Wand errichtet hat.*” (Tabah, 2000: 190) sözleriyle, yani baş figürün duvarın arkasında kurduğu anaerkil bir toplum olarak açıklıyor. Romanda baş figürün geçmiş yaşamını yetersiz bulması (Haushofer, 2012: 61), geçmişinde kendi yaşamını belirleyememiş olması, gençken bilinçsizce ağır bir yükü üstlenerek ve aile kurmasıyla kendisini görevlerle ve endişelerle daralmış, hapsolmuş hissetmesi (a.e., 2012: 82), eğer yanında bir erkek olsaydı belki işleri, sorumlulukları onun da yükleneceğini belirterek, erkeklerin eleştiriden korkmadığı için çalışmadıklarını dile getirmesi, duvardan önceki kendisine yabancılaşması, yeni bir bene, kişiliğe dönüşmesi (a.e., 2012: 66) ve romanın sonunda ortaya çıkan korunaklı alanına zarar vermek pahasına Luchs ve Dana'yı öldürmüş olan yabancı adamı öldürmesi (Tabah, 2000: 190), Strigl'in yukarıda belirttiği ifadeleriyle ve Tabah'ın anaerkil ütopya yorumuyla örtüşmektedir. Ev kadınlığı ve yazar kimliği arasında gidip gelen Haushofer'in kendi hayatına baktığımızda, aile yaşamından dolayı (Strigl, 2007: 245), yazarın kendi ifadesiyle “*Das ist auch wirklich so, besonders wenn man nebenbei noch anderen Beschäftigungen nachgehen muß und dauernd gestört und unterbrochen wird.*” (Haushofer, 1986: 125) belirttiği gibi, sürekli bölündüğünden yakındığı görülmektedir.

Genel olarak Marlen Haushofer hakkındaki incelemelere bakıldığında, yazarın farklı eserlerinde, benzer konuları ve motifleri işlemiş olduğu görülebiliyor. Bu konular aynı zamanda Haushofer'in kendi yaşamıyla da paralellikler gösteriyor. Haushofer'in farklı kitaplarında da duvar, ev kadınlığı, kadın erkek ilişkileri değişik şekillerde karşımıza çıkıyor. Reichart, Haushofer'in bütün romanlarında aynı atmosferin olduğunu belirterek, mutsuz olan kadın baş figürlerin yaşamaktan ve

sevmekten acı çeken kadınlar olduklarını, erkeklerin ise kadınların aksine hayattan zevk aldıklarını ve kadınların bu erkeklerden dolayı acı çektiklerini belirtiyor (Reichart, 1986: 22-23) Reichart, birbirlerine yabancılaşmış evli bir çift hakkında olan *Die Mansarde* romanında, geçmişten gelen onu rahatsız eden düşüncelerden ve anılardan kaçmaya çalışan kadının “*Wieder so eine Frau, die wie durch eine Glasscheibe getrennt von den anderen lebt, niemand kommt ihr wirklich nahe.*” (a.e., 1986: 26) cümlesinden de anlaşılacağı üzere, bu kez duvar ile değil ama bir cam ile diğerlerinin yaşadığı dünyadan ayrıldığını ve kimsenin ona gerçekten yaklaşmadığını belirtiyor. Bu romandaki kadın da ev kadınıdır ve iki çocuğu vardır. *Die Wand* romanının “*Vorgeschichte*” (Vedder, 2000: 290), yani ön hikâyesi sayılabilecek olan *Wir Töten Stella* başlıklı uzun öyküde ev hanımlığı ve kadın erkek ilişkisi temaları işlenmektedir. Baş figür Anna’nın yazan konumunda olduğu öyküde Anna iki çocuklu bir ev hanımı olarak karşımıza çıkıyor. Yalancı olarak gördüğü eşi ile genç bir kız olan Stella arasında yaşanan ilişki sürecine ve bu süreç sonunda Stella’nın intihar edişine izleyici kaldığı için vicdan azabı çeken Anna, yaşananları yazmaya başlar.

Die Wand romanındaki av evi, Haushofer’in çocukluğunda babasıyla sık sık yürüyüşler yaptığı Effertsbach’taki ormancı eviyle benzerlikler gösteriyor. Ayrıca romanda yer alan köpek, kediler ve inek ile Haushofer’in geçmişi arasında bir ilişki de kurulabilir. Haushofer bu durumu Raimund Lackenbucher’le yaptığı konuşmada şu sözlerle ifade etmiştir:

“... Alles ist so, wie in der Wand geschildert-, ... -Die Schlucht gibt es. Sie liegt bei Frauenstein am Fusse des Sengsengebirges. Das Jagdhaus ist da, die Lackenhütte, und die Alm, die Haidenalm- ... -Perle war meine Kinderkatze ... sie ist leider von einem Jagdhund umgebracht worden. Und Tiger lebte acht Jahre bei uns.” (Brandtner, 2012: 25-26)

Yukarıdaki alıntı ve Haushofer’in “*Ich schreibe nie über etwas anderes als eigene Erfahrungen*” (Brandtner, 2012: 25) cümlesi yani yazarken kendi deneyimlerinden yola çıktığını belirtmesi de, yazarın kendi yaşamı ve romanları arasında bir bağ olduğunu açıkça göstermektedir. Erika Dannaberg’in *Einfälle zu Marlens Roman die Wand* adlı metninde, yazarın romanı annesine ve babasına ithaf etmiş olmasının tesadüf olmadığını belirtmesi (Strigl, 1998: 368), çocukluğunun geçtiği yerleri roman mekânlarını oluştururken kullanması ve ayrıca Strigl’in de

belirttiği gibi Haushofer'in duvarı ruhsal bir durum olarak ele alması, romana psikanalistik bir yaklaşımı da olanaklı kılıyor. (Strigl, 2007: 264):

“... Aber, wissen Sie, jene Wand, die ich meine, ist eigentlich ein seelischer Zustand, der nach außen plötzlich sichtbar wird. Haben wir nicht überall Wände aufgerichtet? Trägt nicht jeder von uns eine Wand, zusammengesetzt aus Vorurteilen, vor sich her?” (Lackenbucher, 2012: 27)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi Haushofer açık bir şekilde duvarın hangi anlamda orada olduğunu belirtmiştir. Haushofer'in kendisi, Raimund Lackenbucher'le konuşmasında *Die Wand* romanında duvarın bir anda beliren ruhsal bir durum olduğunu dile getirmiştir. *Die Wand* romanında baş figürün “*War die Wand nicht eine Bestätigung meiner kindlichen Furcht?*” (Haushofer, 2012: 187) cümlesinde duvar ile kendi çocukluk korkuları arasında bağlantı kurulmaktadır. Bu duvarın kendi çocukluk korkularının bir kanıtı olduğunu dile getiren baş figür, çocukluğunda, gördüğü her şeyin ne zaman sırtını dönse yok olduğunu, okuldayken ailesinin evini düşündüğünde büyük boş bir leke gördüğünü ifade ediyor (Haushofer, 2012:187). Haushofer, otobiyografik çocukluk romanı olan *Himmel, der nirgend wo endet* romanında da bu korku benzer şekilde yer alıyor:

“Wenn Meta hier sitzt und spielt, gibt es sonst gar nichts auf der Welt. Wenn sie plötzlich an das Haus denken muss, springt sie auf und rennt hinaus, um nachzusehen, ob wirklich noch alles da ist und auf seinem Platz steht. Nachher kann sie beruhigt weiterspielen.” (Haushofer, 2011: 19)

Yukarıdaki Haushofer'in kısmen otobiyografik olan çocukluk romanından yapılan alıntıda, bu romandaki baş figür Meta'nın ne zaman ahırda otursa ve oyununa dalsa, dünyanın geri kalanını unutup, dışarıda hiçbir şey olmadığı duygusuna kapıldığını ve bir anda evi aklına gelince hemen çıkıp evinin orada olup olmadığını kontrol ettiğini belirtmesi ve *Die Wand* romanında bahsedilen, baş figürün çocukluk korkusu birbirlerini destekler niteliktedir. Burada, güvenlik duygusunun ne kadar görebildiği ve dokunabildiğiyle bağlantılı olduğunu belirten baş figür ne zaman yaylada olsa av evinin aklından silinip bir hiçe dönüştüğünü, ne zaman av evinde olsa bu sefer de yaylanın aklından silindiğini ifade ediyor. Daha sonra baş figür, bir gecede

eski yaşamına dair her şeyin yok olmasıyla duvarın çocukluk korkusunun bir kanıtı niteliğinde olup olmadığını kendisine soruyor (Haushofer, 2012: 186-187).

Daniela Strigl, Haushofer'in romanlarında duvar imgesini, özellikle gerek *Himmel, der nirgendwo endet* adlı otobiyografik çocukluk romanında kullanmasının, gerekse de *Die Wand* romanında çocukluk korkusunu gerçekleştiren bir kanıt olarak göstermesinin, duvar metaforunun yazarın yaşamıyla ilişkiselliğinin göstergesi olduğuna dikkat çekmektedir. Daniela Strigl, Haushofer'in romanlarında duvar imgesini “*zweispaltige Metapher*” yani iki taraflı metafor olarak kullandığını ve bu bağlamda duvarın *Eine Handvoll Leben* romanında ana karakter ve şeyler arasında durduğunu, *Die Tapetentür* romanında anıların yasak ve tehlikeli dünyasını sakladığını, *Himmel, der nirgendwo endet* romanında ise anne ile kızı arasında bir engel oluşturduğunu, ifade etmektedir (Strigl, 2007: 263, ayrıca bkz. 368).

“Ganz langsam wächst eine Wand zwischen Mutter und Tochter auf. Eine Wand, die Meta nur in wildem Anlauf überspringen kann. ... Der wunderbare Duft entfernt sich. Die Wand ist wieder ein winziges Stück gewachsen.” (Haushofer, 2011: 15)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi Haushofer, Meta ve annesi arasındaki, kardeşi doğduktan sonra oluşan mesafeyi, duvar kelimesiyle betimlemiştir. Haushofer'in otobiyografik çocukluk romanı olan *Himmel, der irgend wo endet* romanında iki buçuk yaşında Meta adındaki bir çocuğun anıları yer alıyor. Strigl, Meta'nın ailesinin ot biçme işlemi sırasında rahatça çalışabilmeleri adına afacan Meta'yı, tahta, etrafı çevrili, kapalı, üstü açık kafes gibi bir şeyin içinde tuttuklarını ve böylece dışarıya bakamadığı bu kafeste sadece gökyüzünü görebilen iki buçuk yaşındaki Meta'nın dünyasının sınırlarının belirlendiğini belirtmektedir (Strigl, 2007: 24). Bu şekilde dünya ile Meta'nın, yani otobiyografik olarak ele alındığında dünya ile Marlen Haushofer'in arasında ilk duvar oluşmuştur denilebilir.

Haushofer'in *Die Wand* ve yoğun bir şekilde otobiyografik öğelerle bezenmiş olan *Himmel, der nirgendwo endet* romanını bir arada ele alarak psikoseksüel yazar konumunu inceleyen Elke Brüns, psikanalistik bir yaklaşım benimseyerek köpek ve diğer bütün figürleri Haushofer'in çocukluğuyla bağlantılandığı bir makaleyi kaleme aldı (Brüns, 1998: 34-37). Brüns, *Himmel, der nirgendwo endet* romanının

kahramanı olan Meta'nın çocuklukta ahırda oynadığı, taşları, salyangoz kabuklarını, çam kozalaklarını, ona itaat eden çocuklar olarak ineklere, köpeklerle ve kedilere dönüştürerek oynadığı oyununu, *Die Wand* romanında bu sefer anılarını, deneyimlerini ve hayal gücünü hayvanlara dönüştürerek gerçekleştirdiğini belirtiyor (a.e., 1998: 54). Brüns, *Himmel, der nirgendwo endet* romanında, libidosal arzularının ve babasına karşı olan korkusunun sembolü (a.e., 1998: 35) haline gelen Schankl adlı köpeğe yönelik babası tarafından uygulanan şiddetten çok etkilenmiş ve bu acıyı bir daha yaşamamak için köpeğin ölmesini dilemiş olan Meta'nın intikamının, *Die Wand* romanında onun arzularını baskılayan ve Luchs'u öldüren babanın/adamın nezdinde (a.e., 1998: 36), "*Herr der Sprache und Schrift*" (Brüns, 2000: 37) dilin ve yazının sahibi olan ataerkil toplumun öldürülmesiyle, ve olayın hemen sonrasında baş figürün yazmaya başlamasıyla sembolik olarak bir kere daha öldürülmeye çalışılmasıyla, alındığını belirtiyor (Brüns, 2000: 37).

Bütün bunların yanında Haushofer *Nachruf für eine vergessliche Zwillingsschwester* adlı yazısında gerçekte kendisinin köpeklerden korktuğunu ve aslında *Die Wand* romanındaki baş figürün aksine doğayla arasının pek de iyi olmadığını, birçok gazetenin olduğu bir kafeye gitmemeyi hayal bile edemeyeceğini belirtmesine rağmen (Haushofer, 2012: 30-31), romanda baş figürün en sıkıcı bulduğu şeyin gazeteler olduğunu vurgulayarak, onun yalnız olmaktan ne kadar mutlu ve tatminkâr durumda olduğunu göstermeye çalışmıştır.

Haushofer'le baş figürün ev kadınlığı sorunsalı konusundaki benzerliği, mekânların yazarın hayatında yer almış olan mekânlar olması, Haushofer'in duvarı ruhsal bir durum olarak ele alması ve bunun sonucu olarak romandaki Luchs figürü üzerinden onun çocukluğuyla ilgili olarak psikanalitik yaklaşımların yapılabilmesi, roman üzerine yapılan yazarın özgeçmişiyle ilgili yorumları olanaklı kılmaktadır.

3.3. Genel Hatlarıyla Die Wand Filmi

Julian Roman Pölsler'in yönettiği ve senaryosunu yazdığı, Martina Gedeck'in baş rolde oynadığı, Marlen Haushofer'in *Die Wand* romanının uyarlaması olan *Die Wand* filmi 2012 yılında gösterime girmiştir.

Oysa ki, Martina Schwickert'in *Zeit* gazetesinin çevrimiçi nüshasında yayınlanan makalesinde belirttiği gibi, romanda baş figürün geçmişte yaşadıklarının tamamıyla iç perspektiften (Innenperspektive) anlatılması, bir ben anlatıcının bulunması ve senaryo için hiçbir diyalog sunulmaması nedeniyle *Die Wand* romanı 50 yıl boyunca, filmleştirilemez, uyarlanamaz olarak değerlendirilmiştir (Schwickert, 2012)¹⁷.

Angelika Unterholzner'in *Die Wand* filmi hakkında hazırladığı yazıda romanın görselleştirilmesinin zor olmasının nedenini fiziksel ve psikolojik olarak yaşam mücadelesi veren baş figürün, romanın sonu hariç somut tehlikelerle karşılaşmıyor olmasına ve baş figürün çok nadir akut bir tehlike karşısında kalmasına bağlamaktadır. Ayrıca Unterholzner, baş figürün yalnızlığa, korkuya ve delirmeye karşı olan büyük psikolojik savaşının ve de duvarın bir metafor olarak filmde görselleştirilmesinin zorluğundan da bahsetmektedir (Unterholzner, 2012: 9). Pölsler'i özellikle de bu zorluk ve romanın onun kendi geçmişiyle de olan bağlantısı ve Steiermarkt'taki çocukluğu bu romanın uyarlamasını yapmaya yöneltmiştir. Nitekim, Pölsler'in Christa Gürtel'le yaptığı söyleşide romanın zor filmleştirilebilir olmasının onu özellikle etkilediğini ve bu nedenle de bu romanın bir film uyarlamasını yapmak istediğini, çocukluğuyla oldukça benzerlikler içinde olan romanın kendisi için çok önemli olduğunu ifade ediyor (Gürtel, 2012: 83-84). Pölsler'in, Wolfgang Huber'le yaptığı konuşmadaki “*Es geht vor allem um die Wand in mir*” (Huber, 2012)¹⁸ yani bu duvarın kendi içindeki duvar olduğunu belirten sözü yönetmenin romanı ne kadar içselleştirdiğinin kanıtı gibidir. Bunun yanında, yönetmenin de tıpkı Haushofer'in gerçekte köpeklerden korkması gibi köpeklerden korkuyor olması, küçük de olsa, ikisi arasında bir benzerlik oluşturmakta (Huber, 2012). Pölsler, Karin Schiefer'le yaptığı başka bir röportajında ise *Die Wand* romanının onu 25 yıldır meşgul ettiğini ve hukuksal olarak izin verildiğinden beri yaklaşık yedi yıl boyunca yoğun bir şekilde film üzerinde çalıştığını ifade ediyor (Schiefer, 2011)¹⁹. Filmin çekimlerinin bu kadar

¹⁷ Bkz.: Martina Schwickert: <http://www.zeit.de/kultur/film/2012-10/film-die-wand>, son erişim tarihi: 07.03.2019.

¹⁸ Bkz.: Wolfgang Huber: <http://relevant.at/kultur/film/438916/julian-poelsler-ueber-wand-verfilmung>, son erişim tarihi, 07.03.2019.

¹⁹ Bkz.: Karin Schiefer:

uzun sürmesinin bir başka nedeni de mevsim değişimlerini gösterebilmek, karlı, güneşli, fırtınalı hava durumlarını yansıtabilmek arzusu olmuştur (Petsch, 2012)²⁰.

Pölsler, Karin Schiefer’le yaptığı röportajda, romanda yer alan köpeğin cinsinden rengine, kadının depresif durumlarına kadar hemen her konuda elinden geldiğince en ince detayına kadar romana sadık kalmaya çalışmış olduğunu belirtiyor. Psikiyatr Paulus Hochgatterer’le konuşmuş olan yönetmen, romandaki kadının ağır depresyonda olduğuna inanmaktadır. Pölsler aynı zamanda kadının insanlardan uzaklaşarak, onlara yabancılaşmasıyla kendisi için yeni bir dünyanın kapılarının açıldığını ve bu yeni dünyada eril varlıkların, yani Luchs’un, Dana’nın ve adamın ölmesinin ama kadının, kedinin ve ineğin yani dişil varlıkların hayatta kalmasının tesadüf olmadığını belirterek, kadının kadın olarak var olmayı/oluşunu öğrendiğini belirtmektedir. Bu açıdan romanın kadının erkekle eşitliği hareketi tarafından benimsendiğini belirten Pölsler, romandaki kadın için kadınsal varoluşunun önemli olduğunu belirtmektedir (Schiefer, 2011). Pölsler, Aung San Suu’un radyo konuşmasıyla²¹ ve “*Freedom is a journey, journey to yourself*” (00:04:15)²² şarkısıyla filmini süsleyerek de feminist alımlamalara yol vermektedir.

Die Wand romanını başka bir varoluş formuna dönüşüm olarak da alımlayan Pölsler, yukarıda da değinildiği gibi şeffaf duvarın tam bir depresyon belirtisi olduğunu ifade ediyor (Huber, 2012). Buna rağmen romana yönelik depresif ve karamsar yorumların aksine Pölsler, romanı bir hayatta kalma mücadelesi olarak da görmektedir. Filmde, sekans 10’da ve 17’de kadın, hayatta kalması gerektiğini kuvvetle vurgulamakta. Pölsler, romanı genelde sıkıcı bulan insanların, aslında romanın devamını okumaya korktuklarını ve sıkıcılık yaftasının arkasına saklandıklarını ifade ediyor. Christa Gürtel’in romanın pesimist bir roman olup olmadığı sorusuna, Pölsler, bu romanın okuyan kişinin ruhsal durumuna bağlı olarak

http://www.austrianfilms.com/news/julian_r_poelsler_ueber_die_adaptierung_von_marlen_haushofers_die_wand, son erişim tarihi: 07.03.2019.

²⁰ Bkz.: Barbara Petsch: http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/1297661/Die-Wand_Die-Waldfrau-und-ihr-Hund, son erişim tarihi: 07.03.2019.

²¹ Bkz. *Die Wand* Filmi ve Romanı Arasında Dikkat Çeken Farklılıklar Bölümü, s. 89-90.

²² *Die Wand* filminde sadece zaman verilecektir. Diğer filmlerde ise film adı verildikten sonra zaman verilecektir.

her defasında farklı algılanabileceği yanıtını veriyor. Ona göre, bu bir pesimist roman değildir ve romanı bir kere okumak hiç okumamış olmak gibidir. Romanın nasıl hayatta kalmalıyım sorusu üzerine odaklandığını ifade eden (Gürtler, 2012: 84-85) Pölsler, Schiefer’le olan röportajında, baş figürün depresif eğilimli olmasına rağmen onda pozitif olanın, kendini dönüştürmek için çaba harcaması olduğunu ifade ediyor (Schiefer, 2011)²³. Pölsler, röportajın devamında, Schiefer’in, filmin baş kişinin duvarla kurtarılmış bir kişi mi yoksa hapsedilmiş, lanetlenmiş bir kişi mi olduğu sorununa, ikisi birden yanıtını vererek, bu durumun günden güne, olaydan olaya değiştiğini ama kendisinin bu temelde yatan depresif atmosferi, filmin sonunda aydınlatmaya çalıştığını şu sözlerle ifade ediyor:

“Am Schluss habe ich versucht, diese depressive Grundstimmung hell zu gestalten. Ich glaube, sie ist eine Gerettete, weil sie bereit ist, mit sich und dem, was sie ausmacht, sich wirklich auseinanderzusetzen. Sie kann ja nicht mehr vor sich selbst davonlaufen.” (Schiefer, 2011)

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi filmin sonunda bu depresif atmosferi aydınlatmaya çalışan Pölsler, kendisiyle uzlaşmaya hazır olan ve kendisinden daha fazla kaçamayacak olan kadını ‘kurtulmuş’ olarak gördüğünü belirtiyor. Filmin son sahnesine bakıldığında, kadının, bunun bir son olmadığı ve her şeyin devam ettiği gibi pozitif cümlelerinin yanında, çözülmenin, kurtuluşun sembolüğü olarak görüntünün tamamıyla beyazlaşması kadının olumlu, huzurlu bir yönde gelişme sergilediğini göstermektedir denilebilir (01:41:21-01:43:01). Buradaki yorumdan Pölsler’in filmi sadece hayatta kalma mücadelesi olarak ele almadığı, aynı zamanda filmi baş kişinin kendisiyle bir uzlaşma süreci olarak da ele aldığı sonucuna da ulaşılabilir. Ayrıca romanda yer alan aşağıdaki alıntıda da görüldüğü üzere, baş figürün genel depresif eğiliminin yanında halâ severek yaşadığını dile getiren cümleleri Pölsler’in filmi bitirişiyle pozitiflik açısından benzerlik göstermektedir:

²³ Bkz.: Karin Schiefer:
http://www.austrianfilms.com/news/julian_r_poelsler_ueber_die_adaptierung_von_marlen_haushof_ers_die_wand, son erişim tarihi: 07.03.2019.

“Ich lebe immer noch gerne, aber eines Tages werde ich genug gelebt haben und zufrieden sein, dass es zu Ende geht ... sie können jeden Tag zurückkommen und mich holen. Es werden Fremde sein, die eine Fremde finden. ... Es wäre besser für mich, sie kämen nie.” (Haushofer: 2012: 104)

Bu alıntıdan da anlaşılabilirceği gibi, halâ isteyerek, severek, keyifle yaşadığını, insanların onun için birer yabancı olduklarını ve gelip onu almalarını, kurtarmalarını istemediğini dile getiren, insanlardan iyice uzaklaşmış, yalıtılmış ya da kendisini yalıtmış baş figür, durumundan memnun bir imaj çizmektedir. Filmde ise bu alıntı kullanılmamış olsa da farklı şekillerde kadının durumundan memnuniyeti verilmektedir. Filmin kahramanın ruhsal gidiş gelişlerinin, bazen gündelik zor işlerden ötürü yorulmuş ve yalnızlığıyla ve bazen de kendinden emin ve hayvanlarıyla memnun, huzurlu bir şekilde günlerini geçirmesiyle verildiği görülmektedir. Romanın baş figürünü oynayan Martina Gedeck bir röportajında, umudun hikâyesi olarak gördüğü romanın ilk başlardaki negatif algılanışının tersine, hayatın tarafında olduğunu “*Hommage für das Leben*” (Wetzel, 2014)²⁴ sözleriyle dile getirmektedir. Filmde kadının bilerek arabayla duvara çarpması dışında, duvar dışına, dışarıya çıkmaya yönelik başka bir aksiyon gösterilmemektedir. Duvarın dışına çıkmak için çok fazla çaba harcamayan kadının hem yeni durumuyla yüzleşerek ve bu durumu içselleştirerek hayatta kalmaya hem de kendini geliştirmeye odaklanması, şeffaf duvarla çevrili alanın gelişim, değişim bölgesi olarak ormandan bir hapishane gibi algılanmasını olanaklı kılıyor. Filmde de romanda da kadındaki bu değişim ve dönüşüm, yoğunlukla yaylada olduğu zamanlarda görülmektedir. Filmde kadın, bu kendisindeki dönüşümden ‘eski ben’ ve ‘yeni ben’ olarak söz etmektedir (01:20:45-01:21:02). Ayrıca kadındaki bu psikolojik dönüşümün yanısıra fiziksel değişim de görsel merciyle gösterilmektedir.²⁵ Filmin sonuna doğru köpeğin ve Dana’nın öldürülmesinin gösterildiği sekans 62’de kadının, Luchs’un köpek kendisinin insan olduğunu unuttuğunu dile getirmesi de kadındaki bu dönüşümü kanıtlar nitelikte bir örnek olarak verilebilir (01:30:13).

²⁴ Bkz.: Johannes Wetzel: <https://www.arte.tv/sites/de/das-arte-magazin/2014/10/03/martina-gedeck-in-die-wand/>, son erişim tarihi: 07.03.2019.

²⁵ Bkz. Die Wand Filminde ve Romanında Figürler Bölümü, s. 65-66.

Romandan yola çıkıldığında karşılaşılan yorumlar, eseri, yalıtılmışlık ve yalnızlık odaklı bir robinsonad tür olarak değerlendirmenin yanısıra kadının hayatta kalışını, hayvanlarıyla olan ortaklaşmalarını, paylaşımlarını ve insanların doğayla olan doğrudan ilişkisini olumlayan ütöpik bir yaşam biçimini anlatan bir ütöpik tür olarak sınıflandırma eğilimindedirler (Walther, 2012: 3-5)²⁶. Filme baktığımızda ise yoğun olarak insanın doğa ve hayvanlarla olan ilişkisi ve sınırları, onlara karşı hissedilen sorumluluk duygusu ve bu duygunun kadını hayatta kalmaya, varlığını sürdürmeye motive etmesi öne çıkmaktadır. Julia Pölsler bunu şu sözlerle de ifade etmektedir:

“Mich reizt die Darstellung der intensiven Beziehung zwischen Menschen und Tier in dem Zusammenhang, in dem sie Marlen Haushofer gesehen hat. Für mich ist der Stoff ein großes Loblied ... auf die Schöpfung, die Demut, die Achtung vor allem, das lebt. Das geht ja leider immer mehr verloren. Ich möchte mit diesem Film ein wenig dieser Entwicklung entgegenwirken.” (Gürtler, 2012: 85)

Filmde karşımıza panorama resimleriyle, sık sık gösterilen manzara çekimleri ve baş kişinin hayvanlarla olan ilişkisi üzerine yoğunlaşılmasıyla alıntıda bahsedilen bu “*Loblied*” (Gürtler, 2012: 85) yani övgü şarkısı görselleştirilmektedir. Bu sahneler, Johann Sebastian Bach’ın keman konçertosu eşliğinde kadının Luchs’la olan dostluğunun sergilendiği sahnelerdir (00:55:00-00:57:34). Filmin başından itibaren gerek görsel merci ile gerekse dış sesin Luchs hakkındaki düşünceleriyle kadın ile köpek arasındaki ilişki filmin tamamında vurgulanmaktadır. Şimdiki zamanda geçen sekanslar haricinde neredeyse bütün sekanslarda Luchs gösterilmekte, kadının Luchs’a olan sevgisi özellikle de sekans 38’de görülebilmektedir (00:59:13-01:01:04). İkinci yazını geçirdiği yaylada mutlu ve huzurlu olan kadının ruh durumunu, gerek kullanılan müzikler gerekse manzara çekimleri açıkça yansıtmaktadır.

Julian Pölsler’in sözlerini yazdığı, arabada çalan ve filmde üç sahnede kullanılan ‘Freedom is a Journey, a Journey to Yourself’, yani ‘özgürlük yolculuktur, kendi içine yolculuktur’ şarkısının sözleri dikkate alındığında yönetmenin izleyiciye duvarın oluşmasıyla birlikte kadının iç dünyasına doğru bir yolculuğa başladığını ve bu şekilde bir tür özgürleşebilmeyi aktarmak istediği akla gelmektedir. Kadının eve

²⁶ Bkz.: Horst Walther: http://www.film-kultur.de/glob/die-wand_kc.pdf, son erişim tarihi: 07.03.2019.

geldiğinde valizinden çıkarttığı kitaplar arasında *Wege Zur Gelassenheit*²⁷ kitabının bulunması, arabada çalan şarkının sözlerinin anlamı ve bu bağlamda Martina Gedeck'in yaptığı bir röportajda özgürlüğü, gelenekler, korkular ve beklentiler olmaksızın kendisi, sadece kendisi olabilmek ve kendini iyi hissetmek olarak yorumlaması (Wetzel, 2014)²⁸, kadının iç dünyasına yönelik yolculuğunu ve sükûnet arayışını göstermekte ve destekler niteliktedir denilebilir.

Filme yönelik olan eleştiriler genellikle pozitif yöndedir. Pölsler'in film senaryosunu ve çekimlerinin yedi yılda tamamlaması, romanla kurduğu kendi kişisel bağlantısı ve harcadığı emek göz önünde bulundurulduğunda filmde eleştirilmesi gereken pek bir husus bulunamamaktadır. Pozitif eleştirilerin kimisiyse, mükemmel manzara görüntülerinin bazen dış sese eşlik etmesiyle, bazen de Bach'ın müziğiyle dans etmesiyle bir şölen olarak sunulduğu yönündedir (Krekeler, 2012)²⁹. Martina Gedeck'in filmdeki yüz mimiklerinin kadının yaşamakta olduğu psikolojik durumları çok iyi bir şekilde anlatıyor olduğunun dile getirilişi ve oyuncunun performansının vurgulanışı dikkat çeken olumlu eleştirilerdendir. Elmar Krekeler, filmde kadının kurduğu hayatı bir varoluşsal deney olarak değerlendirirken, duvarı da o zamana kadar süren hapisane hayatından kurtuluşun, özgürleşmenin sembolü olarak ele alıyor (Krekeler, 2012). Herbert Schmid ise, kaleme aldığı film eleştirisinde, filmde, kadının yorucu hayatını, kendini tekrar eden ve her zaman orada onu bekleyen günlük işlerini hiçbir umut belirtisi olmamasına rağmen sürdürmeye devam etmesinin, Albert Camus'nün bir deneme kitabı olan *Sisyphos Söylencesi*'ndeki baş figür *Sisyphos*'un, kayayı dağın zirvesine dek taşıması şeklinde Tanrılarca kendisine verilen cezayı, her defasında kayanın zirveye ulaşmadan yuvarlanmasına rağmen umutsuzca ama ısrarla ve yılmadan tekrar tırmanmaya devam etmesi yoluyla olumsuzlayarak ve böylece yaşamı olumlamasına benzediğini ifade ediyor (Schmid, 2012)³⁰. Aşağıda yer alan

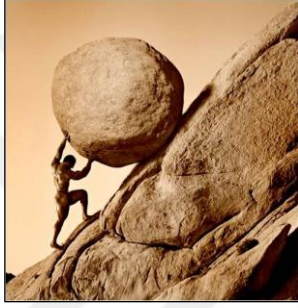
²⁷ Bkz. Die Wand Filmindeki Kitaplar Bölümü, s. 96-97.

²⁸ Bkz.: Johannes Wetzel: <https://www.arte.tv/sites/de/das-arte-magazin/2014/10/03/martina-gedeck-in-die-wand/>, son erişim tarihi: 07.03.2019.

²⁹ Bkz.: Elmar Krekler: <https://www.welt.de/kultur/kino/article109708935/Martina-Gedeck-sucht-als-Namenlose-die-Liebe.html>, son erişim tarihi: 09.03.2019.

³⁰ Bkz.: Herber Schmid: <https://www.artehock.de/film/text/kritik/w/wand.htm>, son erişim tarihi: 07.03.2019.

Resim 2’de Camus’un *Sisyphos*’unun kayayı dağın zirvesine doğru taşımaya uğraşması gösterilmektedir. Filmden bir kesitin yer aldığı Resim 3’teki sırtında saman hasadıyla tepeyi tırmanan kadın görselinin, Resim 2’deki görsele benzerliği dikkat çekmektedir. Ayrıca filmde oluşan şeffaf duvarın gerçekçi olmayışının, kadının bir şizofren oluşuna ya da duvarın ve yaşadıklarının bir rüya oluşuna dair yorumları da gerekçelendirebileceğini ifade eden Schmid, görülmeye değer, fakat yorucu bulduğu filmdeki aksiyon eksikliğinin ve sessizliğinin izleyicinin dikkati dağıtabileceğini ve bu anlamda da bu filmin herkese göre olmadığı belirtiyor (Schmid, 2012).



Resim 2: Camus’ünün Sysiphos’u.



Resim 3: Kadının sırtında saman hasadıyla ilerleyişi (00:52:42).

3.4. Die Wand Filminde Olay Akışı

Filmdeki olay akışı romandakine genel olarak paralel olsa da, filmdeki zaman kısıtlılığından dolayı kimi kısaltmalara gidilmiştir. Bu nedenle filmde, romandaki kadar ayrıntılara yer verilememektedir. Bu tezin çalışma alanı olan uyarlamadaki, yani filmdeki olay akışı üzerinden roman ve film karşılaştırılarak, farkların ve benzerliklerin ortaya çıkartılmasına çalışılacaktır. Bu nedenle filmdeki olay akışı bu incelemenin nesnesini oluşturmaktadır.

Filmde karşımızda kadının geçmişini kâğıda döktüğü 5 Kasım- 25 Şubat arasındaki dört aylık zaman dilimi ve geçmişinin anlatıldığı yaklaşık iki buçuk yıllık zaman dilimi bulunmaktadır. Kadının başından geçenleri kâğıda döktüğü yaklaşık dört aylık zaman diliminde, yaklaşık iki buçuk yıllık geçmişini anlattığı zaman dilimine göre çok daha az olayla karşılaşmaktadır. Bu düzlemde en çok dikkat çeken tek olay, filmin sonuna doğru beyaz karganın ortaya çıkışıdır (01:25:31).

Filmde görsel merci, ve bu çalışmanın ekinde yer alan film protokolünde görülebileceği üzere, 67 sekansın 21 sekansında değişik varyasyonlar eşliğinde kadının şimdiki zamanda yazıyı yazdığı zaman dilimini göstermektedir. Geçmişteki olay gidişatını bölen bu sekanslarda, dış ses eşliğinde kadının şimdiki zamandan geçmişine yönelik düşüncelerine ve şimdiki zamandaki düşüncelerine yer veriliyor. Filmde şimdiki zaman dilimindeki kadının düşünceleri filmin başında pesimist ve endişeli bir havadayken, filmin sonuna doğru bu gerilim yerini olumlu bir havaya bırakıyor. Filmin finaline doğru, sakın olduğunu ve yeni bir şeyin yaklaşmakta olduğunu hissettiğini belirten kadın ayrıca geçmişini kaleme almaya başladığı 5 Kasım'dan yazısını tamamladığı 25 Şubat'a kadar geçen süredeki düşüncülerinde, konunun ilerleyişiyle bağlantılı olarak, insan ve hayvan arasındaki sınırlar, sorumluluk duygusu ve içgüdü, onur, insanın karar verme yükümlülüğü, yaşama fırlatıldıkları için insan ve hayvanlara acıma duygusu, insanların sevgi yolunu değil yanlış yolu seçişleri (01:23:50) gibi genel konulara değiniyor. Filmin başında aklını kaçırmaktan korktuğu için yazdığını ve kafasının bulanık olduğunu belirtmekte olan şimdiki zaman dilimindeki kadın, daha sonra filmin ilk saatinden sonra Luchs'un yokluğuna değinmesiyle birlikte, çok yalnız hissettiğini, eski kendisinden çok uzaklaşmış olduğunu, acısız sessizliğe kavuşma arzusunun yoğunlaştığını ve bu nedenle de kendisine dikkat etmesi gerektiğini ifade ediyor. Yine Luchs'un ölümüyle birlikte zamanın adeta durmuş olduğunu, kendisinin zamanın içinde bazen hızlı bazen yavaş hareket ettiğini belirtmekte olan kadının kafasını, zaman konusu hakkındaki düşüncelerinin, tilki ve filmin sonuna doğru ortaya çıkan beyaz karga imgelerinin meşgul etmekte olduğu görülüyor.

Filmde iki buçuk yıllık geçmişin anlatıldığı zaman diliminde ise yoğun bir olay akışı söz konusudur. Filmin yaklaşık üçte birlik süresini oluşturan, sekans 14'e kadar olan bölümünde (00:29:43), şimdiki zaman diliminde geçen sekansların zaman zaman araya girmesi eşliğinde, üç günlük zaman sürecinde av evine varış, duvarın oluşumu, duvarla karşılaşılan gün ve duvarla karşılaşılan günün ertesi günü inekle karşılaşma gibi ana olaylar gösterilmektedir. Filmde önemli bir yere sahip olan, filmin başından arabayla duvara çarpma sahnesine kadar olan (00:01:06-00:31:45) rüya

sekanslarıyla yapılan kurgu³¹, kullanılan müzik, ses dizaynı, efektler ve kadının psikolojik durumu ve tavırları aşağıdaki bölümlerde detaylı olarak incelenecektir³². Duvar oluştuktan sonra kadının bu şeffaf duvarın akıl almazlığından çok etrafta kimseyi görmemesini garip bulması (00:15:31), sonrasında hayatta kalmaya odaklanması (00:23:08), duvarla karşılaştığı 1 Mayıs gününün hemen ertesi günü bir inekle karşılaşması ve onun adeta tutsağı haline gelmesi nedeniyle eve kapanışı ve ona Bella ismini vermesi (00:29:14), filmin yaklaşık üçte birine kadarlık süresini oluşturan bölümündeki dikkat çekici diğer olaylardır denilebilir.

Ağaçta giysilerin asılı olduğu rüya sekansı 37'ye kadar geçen ikinci yarım saatlik bölümde, kadının ineği bulmasından sonra ilkbahar ve yazı kapsayan, sonbahara kadar gerçekleşen olaylar verilmektedir. Buradaki dikkat çekici olaylar arasında, beklenmedik bir biçimde bir kedinin eve gelişi, kadının yayladaki yeni kulübeyi keşfetmesi ve dış sesin baştan ölüme mahkûm olduğunu belirttiği (00:50:33) yavru kedi Perle'nin doğumu bulunmaktadır (00:49:41). Bella ile karşılaşmasından ve onunla birlikte eve kapanışından sonra dış ses, on gün boyunca kendisini işlerle meşgul ettiğini ve bu ağır işler nedeniyle oluşmuş olan bedensel yorgunluğuna değiniyor. Ama sonunda bir çözülüş bir psikolojik düzelmeye yaşıyor ve düşünceleri intihar düşüncesinden hayatta kalma düşüncesine doğru evriliyor. Kedinin gelmesinden sonra kadında oluşan çevreyi keşfetme dürtüsü ve belirsizliğe karşı bir şeyler yapma arzusu (00:43:31), ve bunların sonucunda yaylada yeni bir kulübe keşfedişi (00:43:43), kadının orada kendini oldukça iyi hissetmesi, fakat dönüş yolunda kendisini oraya ait olmayan kanlı avlanma işini yapan tek canlı olarak nitelendirişi (00:46:33) ve sonrasında da filmde av temasının işlenmesi karşımıza çıkıyor. Aklını kaçırmaktan korktuğu için yazdığını belirten kadının, inekle karşılaşma sekansından kâbus sekansına kadar olan bölümde, sekans 32'de hayatta kalmaya odaklanması, hayvanlara karşı sorumluluk duygusunun onu nasıl ayakta tuttuğunu dile getirip (00:50:53) günlük işlere yoğunlaşması verilmektedir. Kadının karşısına çıkan hayvanlara karşı değişik eğilimler göstermesini yorumlayan Brüns, *Die Wand* romanında, kadının zıt anne

³¹ Bkz. Anı ve Rüya Sekansları Bölümü, s. 117-123.

³² Bkz. Die Wand Filminde Müzik ve Ses Efektleri Bölümü, s. 91-93.

imajı olan inekle eve bağlanması, kediyse keşfetme arzusunun doğmasının sembolize edildiğini belirtiyor. (Brüns 2000: 34). Filmde ise kediyse keşfetme arzusunun ortaya çıkışı, kedinin geliş sekansından sonra, olay akışıyla, kadının çevreyi keşfettiği sekanslarla (00:38:03-00:46:56) (sk:22 – sk:28) gösteriliyor. Bu bölümde ayrıca sekans 15 ve sekans 22’de arabayla olan karşılaşmalarda, arabanın radyosunda çalan “*Freedom is a journey, journey to yourself*” (00:39:32) şarkısının sözleri filmi algılamamızı yönlendirebilecek bir başka öğe olarak nitelendirilebilir. İlk bir saat bir bütün olarak ele alındığında film, gerçekçilikten uzak bir psikolojik boyutun ağır bastığı bir film izlenimi vermektedir. Ayrıca filmin ilk bir saatinde, sekans 9’da kadının Luchs hakkındaki, Luchs’un bu zor durumda en azından yanında olduğu, iki kişi oldukları (00:19:28), sekans 21’de ise bu çaba ve yalnızlık dünyasındaki tek arkadaşının Luchs olduğu (00:37:56) yönündeki düşünceleri aktarılmaktadır.

Filmin kalan 43 dakikasının son 13 dakikalık bölümünde, Luchs’un ölümünü ve sonrasında olanları konu ediliyor. Sekans 37’den sekans 52’ye kadar geçen 15 dakikalık sürede kadının duvardan sonra geçirdiği ilk sonbahar ve kış dönemindeki olaylar aktarılmaktadır (00:57:31-01:14:53). Sekans 52 ile sekans 62 arasında ise kadının duvardan sonra geçirdiği ikinci bütün bir yıl ve ormanda geçirdiği üçüncü ilkbahar, yaz ve sonbaharın başlangıcı, daha sonraki 15 dakikaya sıkıştırılmaktadır (01:14:53-01:30:11). Kadının baştan beri ölüme mahkûm gördüğü Perle’nin dünyaya geliş mucizesi ve sonrasında günlük işlerin yoğunluğuyla ve oluşan bedensel yorgunluktan dolayı çöküşünün ardından, sekans 37’de kadının psikolojik durumuna önceden işaret eden ağaçta asılı kıyafetler gördüğü kâbusla birlikte, en sevdiği mevsim olan, ama bedensel olarak yorgun hissettiği sonbaharda, sonbahar hastalıklarının da etkisiyle, uyku ile uyanıklık arasındaki geceler geçirdiği ve rahatsız edici hareketli rüyalar gördüğü bir döneme girişi verilmekte. Sekans 37’den 52’ye kadar verilen ormandaki ilk sonbahar ve kış mevsiminde, kadının açık bir şekilde sekans 39’da Luchs’un ölümüne değinmeye başlaması (01:01:04), hemen sonrasında Perle’nin ölümü (01:03:04), tilki imgesi (01:05:03) ve Dana’nın doğumu (01:10:20) olayları sıralanıyor. Bu bölümde kadın dış ses eşliğinde, Luchs’la aralarındaki dostluk bağına ve ona duyduğu derin sevgiye ve yokluğunun kendisinde yaratmış olduğu büyük yalnızlık hissine değiniyor. Daha sonra kadın, doğumundan itibaren erken ölüme

mahkûm olarak gördüğü Perle'yi (00:49:41) öldürdüğünü düşündüğü tilki üzerine, sekans 43 ve 44'te ise haklılık ve haksızlık kavramları üzerine bir muhakeme yapıyor (01:05:03-01:06:32). Dana'nın doğumu ve kışın gelişiyle kadında bir tür kendini bırakışın başlamış olduğu söylenebilir. Sekans 49'da dış ses, çok şey yaşanmışlık nedeniyle çok yorgun olduğunu, artık anılarının olmadığını ve sadece kar ışığının varlığına odaklanmakta olduğunu ve bunun onun gibi yapayalnız bir insan için çok tehlikeli olduğunu belirtiyor (01:12:01). Sekans 50 ve 51'de de dış ses şimdiki zamandaki düşünceleri olarak Luchs'un yokluğunun büyük acısından söz ederek, artık o beyaz acısız sessizliğe girme arzusunun ne kadar yoğunlaştığını ve bu psikolojik durumu nedeniyle kendisine eskisinden çok daha fazla dikkat etmesi gerektiğini belirtiyor (01:13:19-01:14:53).

Yukarıda da belirtildiği gibi, sekans 52 ile sekans 62 arasında kadının duvardan sonra geçirdiği ikinci yılın tamamı ve ormanda geçirdiği üçüncü ilkbahar, yaz ve sonbaharın başlangıcı 15 dakikaya sıkıştırılmaktadır. Filmin bu 15 dakikalık bölümünde kadının ormanda geçirdiği ikinci yılın tamamının aktarılması, sekans 57'de kadının zamanın ne çabuk geçtiğine dair yazdığı notunu bulmasıyla (01:22:37) zamanın adeta durmuş olduğunu ve onun bu durmuş zaman içerisinde bazen hızlı bazense yavaş ilerlediğini ifade eden sözleriyle uyumlu gibidir. Kadının sekans 54'te yeni bir şeyin başladığını ve hayatında ilk kez sakinleştiğini belirttiği (01:19:39) yaylaya taşınmasıyla başlayan vadi çukurundaki, dağlar ve ağaçlar tarafından engellenen yaşamının ardından (01:15:58) kadında değişimin başlamasına neden olan yaylada geçirmiş olduğu sakin ve ferah dönem, filmin bu bölümünde klasik müzikle harmanlanarak işlenmektedir. Sekans 55'te yaylada kendi ben merkezli yaşam biçiminin, "*große Gemeinschaft*" (01:21:07) yani kozmosun/doğanın büyük birliğinin yanında ona ne kadar anlamsız görünmeye başladığı ve bunun ondaki büyük değişimi nasıl tetiklediği anlatılıyor. Şimdiki zamanda kadın, ormanın düşünceleriyle düşünmeye başladığını ifade etmesinin yanında, yine de 'yeni kendisinin' büyük bir 'bizim' içinde eriyip erimediğinden emin olamadığını da anlatıyor (01:20:45). Sonrasında zaman kavramıyla da hesaplaşmaya başlayan kadın sekans 57'de Luchs öldüğünden beri adeta zamanın durmuş olduğunu, bu hareketsizliği ve sessizliğinin korkunçluğuyla zamanın, dört bir yanını sardığını dile getiriyor (01:23:50). Ayrıca

sekans 58’de yaşama kendilerine sorulmaksızın fırlatıldıkları için hayvanlara ve insanlara acıma duyduğunu dile getiren kadın, insanların aklını kullanabildikleri halde ve bu sürüklenişe hayır diyebilecek özelliklere sahip olmalarına rağmen, tek mantıklı düzlem olan sevgi yolunu değil ama yanlış yolu seçtiklerini ve bunun saçmalığını dile getiriyor (01:23:50). Daha sonra dış ses, sekans 59’da ormanda geçirdiği 3. ilkbahar ve yazı atlayarak, 3. sonbaharda, diğer kargalar tarafından dışlanan ve bu nedenle özel bulduğunu ve sevdiğini söylediği beyaz karganın ortaya çıkışını anlatıyor. (01:20:22). Sekans 60’tan itibaren kadının ormanda geçirdiği, adeta Luchs’un bir köpek olduğunu ve kendisinin de bir insan olduğunu unuttuğu o yaz ve köpeklerle aralarında sesiz bir anlaşmanın olduğu (01:30:11) 3. ilkbahar ve yazda ikinci kez yaylaya çıkışı gösteriliyor. Dış ses, bu kez yaylada ilk seferde yaşadığı coşkunun artık kalmadığını ve kendisinin de kötü bir tekrar istemediğini ifade ediyor.

Sekans 62’den ve sekans 66’ya kadar süren, Luchs’un ve Dana’nın ölümünün görselleştirildiği filmin son 10 dakikasını kapsayan bölümde ise yaylada uzun uzun, yaylada Luchs’un ve Dana’nın ölüm sahnesi ve daha sonra kadının adamı öldürme sahnesi yer yer ağır çekimlerle ve uzun bir biçimde gösterilmektedir (01:30:11-01:40:52). Sekans 66’da adam öldükten sonra Bella ile yayladan dönen kadın, kendisini bir hafta boyunca günlük işlere verdiğini ve sonunda bedensel olarak yorgun düşmesiyle birlikte bu anlamsız kaçışına son verip düşüncelerine teslim olduğunu, fakat bundan da bir sonuç çıkmadığını belirtiyor (01:40:39). Tam bu noktada geçmişi ile yazıyı yazmakta olduğu zaman kesişiyor. Artık film geri dönüşlerle geçmişi anlatmamaktadır. Geçmişteki kadın ve yazmakta olan kadın bir araya gelmişlerdir. Sekans 67’de kadın yabancı adamın Luchs’u ve Dana’yı neden öldürdüğünü bilmek istediğini, fakat bunu hiçbir zaman öğrenemeyeceğini ve belki de böylesinin daha iyi olduğunu dile getiriyor (01:40:52). Şimdi çok daha sakin olan kadın, yeni bir şeylerin yaklaşmakta olduğunu belirtip, biraz olsun daha rahat biçimde ileriye görebilmektedir. Acının, korkunun ve gündelik ağır işlerin sonlanmayacağını düşünen kadın beyaz kargayı beslemeye ve onu beklemeye devam edeceğini ve ayrıca da yazacak kâğıdının kalmadığını belirterek, 25 şubatta yazısını bitiriyor.

Filmde, kadının filmin başındaki ve sonundaki düşüncelerine bakıldığında, endişesinin azalmış olduğu ve sakinleşip, durumuna gerçekçi bir şekilde yaklaştığı

görülmektedir. Yaklaşık dört aylık bu yazma süreci kadın için, yaşadığı kayıpların ardından Schänzlin'in de belirttiği gibi bir tür terapi olmuştur (Schänzlin, 1989: 6). Yazma süreci boyunca insan ve hayvan olma, karar verme yükümlülüğü, haklı veya haksız davranma ve sorumluluk içgüdüğü baş figürün kafasını meşgul eden başlıca konulardır. Duvarın oluşumundan sonraki iki buçuk yıllık sürede de karşımıza bir hayatta kalma mücadelesi, kadında kendi beninden uzaklaşarak bizin, bütünün içine karışma eğilimi karşımıza çıkıyor. Bu bağlamda sekans 55'te kadın, içinde ormanın kök salmaya başladığını ve ormanın düşüncelerini adeta kendisi düşünüyormuş gibi hissettiğini dile getirmektedir (01:19:55).

3.5. Die Wand Filminde ve Romanında Figürler

İsimsiz Kadın

Karga sesleri eşliğinde başlayan filmde, pencereden tedirgin bir şekilde bakan, daha sonra masasının başına oturup, aklını yitirmekten korktuğu için başından geçenleri yazmaya başladığını ama geçmişte yaşadıklarını farklı anımsayabileceği endişesini de dile getiren, çok yalnız olduğunu, Hugo ve onun evhamlı yapısının sonucu stokladığı yiyecekler ve içecekler ve adeta bir sığınağa dönüştürdüğü evi olmasa bugün hayatta olamayacağını vurgulayan, bugünün hangi gün olduğundan dahi emin olamadığını söyleyen kısa saçlı ve bakımsız bir kadın görüntülenmektedir. Daha sonra ise, geçmiş zaman dilimindeki araba yolculuğunda oldukça sıkıntılı ve tedirgin görünen, av evinde Luise ve Hugo kendisiyle konuşurken onlarla diyaloga giremeyen, huzursuz, kollarını bağdaştırmış şekilde oturan veya ayakta (savunma pozisyonunda olan), bakımlı, uzun saçları toplanmış bir kadın bulunmaktadır. Bu bakımlı ve uzun saçlı kadın ile şimdiki zamanda yazmakta olan bakımsız ve kısa saçlı kadının fiziksel görüntüsündeki değişim, bize bu iki ben arasındaki değişimi ve zamanın ilerleyişini vermektedir. Martina Gedeck'le ete kemiğe bürünen baş figürün, filmdeki dış ses aracılığıyla, ortaya aniden çıkan duvardan önceki geçmişine doğrudan değinilmemektedir, yine de filmin başındaki bakımlı kadın görüntüsüyle geçmiş yaşamına dair dolaylı bir fikir edinilebilmektedir. Filmde biraz olsun kadının geçmiş yaşamına dair bilgiye ancak görsel merci yoluyla ulaşılabilir. Yüzüğün gösterildiği planlarla kadının evli bir kadın olduğuna, duvar oluşmadan önce av evine

gelişi ve odasında yüzüne maske yaparken kendisini aynada incelemesinin verildiği planlarla bakımlı bir kadın olduğuna ve yanında getirdiği kitaplar arasında bulunan *Die Wege zur Gelassenheit* adlı kitap görselinin verildiği planla kadının huzursuzluğuna, bir arayış içinde olduğuna ve sakinleşmeye gereksinim duyduğuna dair bilgilere ulaşılabilmektedir. Ayrıca sekans 10'da, yataktan kalkan kadının hayatta kalmak zorunda olduğunu ve bu durumu sessizce atlatması gerektiğini, bunun hayatında bu şekilde atlatmak zorunda olduğu ilk gün olmadığını belirtmesiyle de kadının geçmiş yaşamına dair ipuçları edinilebiliyor. Dış sesin buradaki sözlerinden, kadının geçmişinde de atlatması gereken zor dönemler geçirmiş olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Kadının yüz mimikleri, Hugo ve Luise'in köye eğlenmeye gidişlerinden sonraki bakışı (00:07:02-00:07:29) ve göl sanrısı sırasında parmaklıklıklı pencereden dışarı bakışları huzursuz ve tedirgin halini işaret etmektedir (00:24:01-00:25:38). Uykuya dalışı ve uykudan uyanışı içeren rüya sekansları, buna ek olarak valizden çıkartılan kitaplar arasında yer alan *Die Wand* romanı, filmin başında dış sesin belirttiği aklını kaçırmaktan korktuğu ve olayları olduğundan farklı anımsayabileceği sözlerini onaylar niteliktedir. Sekans 10'dan itibaren hayata kalmaya odaklanan kadının kendini yoğun işlerle meşgul etmesi verilmektedir. Romanda baş figür çoklukla endişe içindedir. Annelik duygularıyla bağlantılı olarak hayvanlarına karşı hissettiği sorumluluk duygusuna bağlı endişe, en çok huzurlu olduğu yaylada bile, örneğin av evinde kalmayı tercih eden yaşlı kediye yönelik olarak sürebiliyor. Filmde ise şimdiki zaman düzleminde olayları kâğıda döken kadında da filmin başından itibaren süren bir korku söz konusudur. Bu korku filmin ilerleyen süreçlerinde kadının şimdiki zamanda iki silahla yürüyüşe çıkması ve tedirgin bir şekilde pencereden dışarı bakışlarıyla verilmektedir. Filmin başında ve sekans 19'da dış sesin aklını kaçırmaktan korktuğu için yazdığını belirtmesiyle birlikte (00:35:40-00:36:50), Luchs'un ve Dana'nın ölümü sonrasında kadının yazısının sonuna gelmesi, bu iki hayvanın ölüm sahnesiyle kadının adeta bir çözülüş, bir rahatlama yaşaması ve sonunda sakinleştiğini belirtmesi, notlarını tutmasının temelinde yaşadığı bu travmanın olduğunu göstermektedir.

Geçmiş zamandaki kadının bu çözülüşle bir dönüşüm geçirmesi, yayladaki kadının kendisindeki değişimlerle gösterilmektedir. Yayladaki sekanslarda kadının

mutluluğu açık bir şekilde görülebilmektedir. Sekans 55'te dış ses eski kendisi ile şimdiki zamandaki kendisi arasında farklar olduğunu belirterek, eski kendisinin bencilliğinin yeni kendisindeki büyük birliğin içinde eridiğini ve böylece artık ormanın/doğanın düşünceleriyle düşünmeye ve hissetmeye başladığını belirtiyor (01:20:22-01:22:01).

“Gleichzeitig kam mir das Bewusstsein abhanden, eine Frau zu sein. Mein Körper gescheiter als ich, hatte sich angepasst und die Beschwerden meiner Weiblichkeit auf ein Mindestmaß eingeschränkt. Ich konnte ruhig vergessen, dass ich eine Frau war. Manchmal war ich ein Kind ..., dann wieder ein junger Mann ..., ein sehr altes, geschlechtsloses Wesen.” (Haushofer, 2012:82)

Romanda bulunan, fakat filmde eksiltelen bu alıntıda yer alan, baş figürün bazen genç bir adam, bazense cinsiyetsiz bir varlık olarak hissediyor oluşu, kameranın yakaladığı kadındaki fiziksel değişimlerle verilmektedir. Toplumsal sistem erkek egemen (ataerkil) bir sistem olarak ele alınırsa, baş figürün cinsel kimliğinden sıyrıldığı bu yeni yaşamında kendini özgür hissetmesinden dolayı, baş figürün kadının erkekle eşitliği hareketi süreci olarak da görüldüğü şeklindeki (Schänzlin, 1989: 9-10) feminist yorumlara yol açan romandaki pasajlara filmde yer verilmemekte. Ama yine de kadının filmde de bir dönüşüm sürecinde olduğu görselleştirilmektedir. Sekans 4'deki Aung San Suu Radyo konuşmasının³³ içeriğine bakıldığında, filmde romana yönelik feminist yaklaşımın tümünden dışarıda bırakılmadığı görülmektedir.

Luchs

Romanda ve filmde kadından sonraki en önemli figür köpek Luchs'tur. Filmde baştan itibaren görüntülerde yer alan Luchs, film boyunca bazen kadının düşünceleriyle, ama çoğunlukla kamera aracılığıyla izleyici karşısındadır. Filmde özellikle ilk bir saatten sonra kadının Luchs hakkında düşünceleri aktarılmakta ve yoğun bir şekilde işlenmektedir. Araba yolculuğunda arkada oturmakta olan kadının yanında oturan köpeğe sıkıntılı bakışlarıyla ilk olarak karşımıza çıkan Luchs, romanda da olduğu gibi, Luise'nin onu kendileriyle götürmeyip eve göndermesi nedeniyle av

³³ Bkz. Die Wand Filmi ve Romanı Arasında Dikkat Çeken Farklılıklar Bölümü, s. 89-90.

evinde kadınla birlikte kalıyor. Hugo ve Luise gittikten sonra dikkatlice elini uzatıp köpeği okşamak istediğinde köpeğin havlamasıyla kadının irkilmesi romanda yer almamaktadır (00:08:03). Filmde sekans 9'da duvarla karşılaşılın günün hemen sonrasında, dış sesin hepten kötü durumda olmadıklarını çünkü iki kişi olduklarını belirtmesiyle Luchs'un kadın için önemi filmde de vurgulanmaya başlıyor. Burada kadın Luchs ve kendisini bir ekip, bir takım olarak görmekte ve ikisinden biz olarak bahsetmektedir (00:19:18). Şimdiki zaman dilimindeki sekanslar hariç, neredeyse her sekansta yer alan Luchs'a ilişkin kadının düşünceleri ve Luchs'un ölümüne değinmeye başlaması, sekans 37'deki rüya sekansından sonra başlıyor (00:59:13). Sekans 51'de Luchs'un onun altıncı hissi olduğuna (01:13:58-01:14:53), sekans 62'de ise ikinci kez yayladayken artık aralarında sesiz bir anlaşma oluşturulduğuna (00:30:53) değinilerek ikisi arasındaki ilişkinin boyutu gözler önüne serilmekte. Elke Brüns, yukarıda belirtildiği gibi, psikanalitik yaklaşımında, *Himmel der nirgendwo endet* romanı ve bu bağlamda Haushofer'in çocukluğuyla bağlantı kuruyor. Romanın baş figürü olan küçük yaştaki Meta'nın, babasının köpeğe karşı öfkesini ve köpeğin arzularını yerine getirmesinden dolayı cezalandırılmasını, kendi içgüdüsel arzularının cezalandırılması olarak algıladığına dikkat çekiyor. Brüns, *Die Wand* romanında Luchs 'la bu sembolün devam ettirildiğini ve Haushofer'in babasından bu yolla intikamını aldığını belirtiyor.³⁴

İsimsiz Kedi ve Perle

Romanda, kadının duvarın oluşumunun hemen ertesi günü inekle karşılaşmasından kısa bir süre sonra, hayatına alnında siyah bir M harfi benzeri leke olan (Haushofer, 2012: 149) bir kedi giriyor . Bu kediyle kendisi arasında bir benzerlik kurma eğilimindeki baş figürün, kedinin alnında siyah bir M şekli olduğunu belirtmesi yoluyla, bu M harfi şeklindeki lekenin Marlen Haushofer'in ismindeki M harfine benzerliğine gönderme yaptığı düşünülebilir. Luchs'a huysuz bir kadının beceriksiz kocasına davrandığı gibi davranan kedi, geçmiş yaşamında insanlardan muhtemelen kötü muamele görmüş olmalıdır (a.e., 2012: 50). Kedi özgürlüğüne düşkündür ve her kedi gibi yalnızca evine bağlıdır. Kadın hayvanlarıyla yaylaya taşınırken o av evinde

³⁴ Bkz. *Die Wand* Romanındaki Biyografik Özellikler Bölümü, s. 51-52.

kalmayı tercih eder. Yayladaki kadın bu nedenle arada yaşlı kedi için endişe duymakta, ama daha sonra onu yırtık ve tecrübeli bir kadın benzetmesiyle betimleyerek ve bütün tehlikelerin farkında olduğunu düşünerek endişelerini yatıştırılmaktadır (a.e., 2012: 175). Kedi ve kendisi arasında çok da fark görmeyen kadın, aynı yapıya sahip olduklarını ve aynı kayıkta karanlık şelalelere doğru sürüklendiklerini belirtiyor. Kedi ile kadının arasındaki fark ise kadının bu durumun farkında oluşudur (a.e., 2012: 201). Konstanze Fliedl, baş figürün isimsiz kediye bağımsız ve özgür bir varlık olarak gördüğünü ve onunla kendini bağdaştırma arzusunda olduğunu yorumluyor (Fliedl, 2012: 97). Geceleri ormana giden isimsiz kedi orada diğer bir kedi bay Kav Kav’la zaman geçirmektedir. Roman boyunca üç kere hamile olan kedi, ilkinde önemli figürlerden biri olan Perle’yi, daha sonraki hamileliğinde ise Tiger’ı dünyaya getirir. En son hamileliğinde ise üç ölü yavru kedi doğurur ve sonrasında kedi hastalanır, hemen sonrasında da kadın hastalanır. Filmde ise yaşlı kediye dair hiçbir bilgi verilmemektedir, fakat kadının neredeyse her yazma sahnesinde kedi yanındadır. Filmde kedinin eve geliş sekansında kadın elinde bıçakla kapıya doğru giderken (00:36:50), romanda kapıya bıçakla gitmesi gibi bir anlatı yoktur (Haushofer, 2012: 48). Romanda “... *alte Magazine von Luise. ... genau auf dem Titelbild der ‘Eleganten Dame’.*” (a.e., 2012: 72) cümleleriyle anlatıldığı gibi kedi Luise’e ait eski bir kadın dergisinin üstünde doğum yaparken, filmde ise isimsiz kedi bir *Vogue* kadın dergisinin üzerinde doğumunu gerçekleştirmektedir. Filmde sadece bir kere doğum yapan isimsiz kedi, bu doğumda Perle’yi dünyaya getirir (00:49:41). Filmde ikinci doğumdan olan Tiger’a ve isimsiz kedinin üçüncü kez doğumunda ölen yavrularına hiçbir şekilde değinilmemektedir. Filmde Perle hakkında romanda yer alan çoğu düşünce aktarılmakta, Perle’nin güzelliği, yanlış yerde doğduğu, doğuştan ölüme mahkûm oluşu şeklindeki baş figürün yorumları filmde de yer almaktadır. Filmde Perle’nin ölümünden etkilenen kadın dış ses aracılığıyla, onu öldürdüğünü tahmin ettiği tilkinin kendisi için çizilmiş yolunda giden bir hayvan olduğunu, bütün sorumluluğu ona yıkamayacağını, karar verme yükümlülüğünün insana ait olduğunu ve bu yükü istemediğini belirterek, tilkinin kendisi için önemli bir imge olduğunu, ama ne anlam taşıdığını bilmediğini belirtiyor. Burada baş figürün tilkinin Perle gibi bir güzelliği öldürmesiyle, adamın Luchs ve Dana’yı öldürmesi arasında bir bağlantı kurduğu

düşünülebilir. Kadın intikam almak için tilkiyi öldürmezken, Dana'nın ve Luchs'un intikamını almak için adamı öldürüyor.

Bella

Filmde kadının duvarla karşılaştığının hemen ertesi günü inekle karşılaşması gösterilmektedir. Bu karşılaşmadan sonra onun hakkındaki düşüncelerini dile getiren dış ses sekans 14'te, ineğin ona bir hediye, ama aynı zaman da bir yük olduğunu, onun sahibi ve aynı zamanda tutsağı olduğunu dile getiriyor (00:28:27). İneğin hamile olmasını temenni eden dış ses, ona Bella ismini verdiğini ama aslında buna hiç de gerek olmadığını çünkü Bella'nın muhtemelen ormandaki tek inek belki de ülkedeki kalan tek inek olabileceğini dile getiriyor (sk:14). Sekans 23'te Bella'nın varlığı nedeniyle av evine bağlanmak zorunda kalarak, oranın tutsağı haline geldiğini belirten dış ses (00:40:05), bir kere daha bu tutsaklık durumundan söz etmektedir. Filmde (sk: 45) kadın ayrıca Bella'yı bütün yaşamışlıklardan sonra inekten öte, adeta sabırlı ve zavallı bir kız kardeş olarak görüyor (01:07:09).

Hugo ve Luise

Romanda Luise avlanmayı seven sağlıklı, flört etmeyi seven, kızıl saçlı bir kadın (Haushofer, 2012: 9) olarak betimleniyor. Strigl, Haushofer'in *Wir Töten Stella* adlı uzun öyküsünde anlatıcı Anna'nın bencil annenin adının da Luise olduğuna dikkat çekiyor. Bu şekilde Strigl, Haushofer'in yaşamıyla bağlantı kurarak iki kadının adının da Luise olmasıyla yazarın, kocasıyla bir ilişki yaşayan kendi arkadaşına duyduğu nefreti bağdaştırıyor (Strigl, 2007: 190). Kadının romanın başında Luise'ye karşı negatif, Hugo'ya ise pozitif bir yaklaşımı vardır. Fakat romanın ilerleyen sayfalarında Luise'yi ölümünden sonra sevmeye başladığını, çünkü şimdi onun hakkında düşünecek zamanı olduğunu belirtiyor. Baş figür duvar oluşmadan önce Luise'ye yabancıyken ve onu itici bulurken, duvar sonrası ölü Luise'yi daha olumlu değerlendiriyor. Luise'nin hayatı çok sevdiğini, severek yaşadığını ama bu nedenle toplum tarafından hep bir şekilde cezalandırıldığını belirtiyor (Haushofer, s: 124). Filmde ise Luise hakkında hiçbir bilgi verilmezken Hugo hakkında detaylı bilgi verilmektedir. Filmde, şimdiki zamanda öyküsünü yazan kadın, aslında bu yazısının Hugo'yla başlaması gerektiğine, çünkü Hugo'nun hastalık hastası, evhamlı bir

koleksiyoncu oluşundan söz ederek, bugün onun bir nükleer savaş korkusu nedeniyle stokladıkları sayesinde hayatta olduğuna değiniyor (sk:1). Ayrıca sabah uyanan kadının Luise ve Hugo'yu odada görememesinden sonra Hugo'nun onu bırakmış olamayacağını düşünmesi (sk: 6), yolda kasabaya doğru ilerlerken Hugo'nun kalp krizi geçirmiş olabileceğini ve evhamlı yapısı yüzünden artık onu ciddiye almamış olduklarını düşündüğünü belirtmesi (sk: 7) filmde de yer almaktadır. Filmde her şey dış ses aracılığıyla aktarılırken, Hugo ve Luise'nin kasabaya eğlenmeye gitme kararları nedeniyle kadınla diyaloga geçmeye çalıştıkları, fakat kadının buna karşılık vermediği dikkatlere sunulmaktadır. Filmdeki tek diyalog sahnesi, kadının bazen Luchs'a seslenişleri dışında, Hugo ve Luise'nin kasabaya gitmeye karar verdikleri sahnedir.

Beyaz karga

Filmde, *Die Wand* romanındaki baş figürün beyaz karga hakkındaki bütün düşüncelerine olduğu gibi yer verilmektedir. Romanın ve filmin sonuna doğru ortaya çıkan beyaz karga, diğer kargalar tarafından dışlanan ve sevilmeyen bir kargadır ve tam da bu nedenle kadın için özellikle güzel bir varlıktır (01:25:31). Ormanda ikinci bir beyaz karganın olduğunu ve bir gün buluşacaklarını umut ettiğini ifade eden kadın (01:27:21), sekans 67'de beyaz kargayı besleyeceğini ve çoktandır onu beklediğini belirterek yazısını sonlandırmakta (01:42:07). Filmde dış sesin beyaz kargayı bekleyeceğini belirten umut vaat eden sözleriyle filmin beyazlaşarak bitirilmesi bir uyum sergilemektedir. Beyaz karga kadının sonraları hissetmeye başladığı umudu simgeliyor denilebilir. Ayrıca beyaz karganın diğer kargalar tarafından farklı oluşu nedeniyle dışlanmasıyla, kadının duvar öncesi hayatında kendini “*otomobil kongresindeki gül yetiştiricisi*” (Haushofer, 2012: 221) -bu cümle filme aktarılmamıştır- gibi hissetmesi de bir benzerlik oluşturmaktadır. Genel olarak beyaz karga imgesi, kadın için bir “*Identifikationsfigur*” (Brandtner, 2012: 92) yani kendisini özdeşleştirdiği bir figür olarak yorumlanabilir.



Resim 4: Saydam beyaz karga (01:26:33).



Resim 5: Kadının bakış açısıyla gerçek gözükten beyaz karga (01:27:03).

Filmde beyaz karga sembolünün başka önemli bir anlamı daha vardır. Bu çalışmanın ekinde yer alan film protokolünde, Sekans 59'da da detaylı olarak belirtildiği gibi beyaz karga bazen saydam ve gerçek değilmiş izlenimi verirken bazen de gerçekten var olduğu izlenimi yaratmaktadır. Bakış açısı çekiminin yoğun bir şekilde kullanıldığı sekans 59'da, ne zaman kamera kadının bakış açısıyla beyaz kargayı gösterse, o zaman beyaz karga gerçekten varlığıyla oradadır. Dal üzerinde duran beyaz karganın gösterildiği çekimlerde ise, beyaz karga saydam bir şekilde, gerçek değilmiş, adeta bir hayaletmiş gibi gösterilmektedir (01:26:32). Daha sonra dışarıya beyaz kargaya yem vermek için çıkmış olan ve boy planda gösterilen kadın yere yem atarken, yukarıya ağaçta duran beyaz karganın olduğu yöne doğru bakıyor (01:26:41-01:26:44). Bu çekimden hemen sonra kamera kadının baktığı yeri yani beyaz kargayı gösteriyor. Kadına doğru uçup gelen ve önüne konan beyaz karga bu kez saydam değildir. Tüm somut varlığıyla kadının önünde durmaktadır (01:26:44-01:27:21). İlk anlarda, genel planda ve ağaç dalında gösterilen beyaz karga saydam ve gerçek değilmiş gibi verilirken, daha sonraki planda ise kadının bakış açısıyla, karga gerçek olarak gösterilmektedir. Bütün bunlardan kadının aslında var olmayan bir şeyi gördüğü ve bu var olmayan şeyi beslediği sonucuna varılabilir. Kadın beyaz kargayı gerçekmiş gibi görmekte ve kamera bunu izleyiciye bakış açısı çekimiyle aktarmaktadır. Kadının olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi görmesi kadının psikolojik rahatsızlıkları olduğu yönündeki yaklaşımları ciddi anlamda destekliyor denilebilir.

Katil adam

Filmin sonunda sakallı, derbeder görünümlü, saçları uzun, eskimiş kıyafetlerle ve elinde baltasıyla karşımıza çıkan ve Luchs ile Dana'yı öldüren adam hakkında romanda da olduğu gibi sınırlı bilgi verilmektedir. Kadın, sekans 63'te, eğer adam ilk ateş ettiği anda ölmeseydi, yaralı bir adamı öldürmesinin onun için ne kadar zor olabileceğini, ama aynı zamanda onu hayatta da bırakamayacağından ne yapabileceğini de bilemeyeceğini ve bu nedenle adamın ölmüş olmasına sevindiğini belirtiyor (01:37:32). Adamı uçurumdan atan kadın, onu masum çimenlerin arasında bırakarak bu masumiyeti kiletmeyeceği için uçurumdan aşağı attığını söylüyor. Yabancı adamın hayvanlarını neden öldürdüğünü bilmek istediğini, ama bunun hiçbir zaman yanıtını bulamayacağını belirten kadın, belki de böylesinin daha iyi olduğunu ifade ediyor (sk: 67). Filmin sonuna doğru kadın yerde yatmakta olan adamın yaşayıp yaşamadığını kontrol etmek için silahıyla adamı dürtmektedir. Adamı silahla dürtmesi sırasında ortaya çıkan gerilimli tınıyla (01:37:29) kadının filimin başında duvara dokunurken çıkan gerilimli tını (00:13:44) aynıdır. Yönetmenin burada kadının iki farklı şeye dokunurken aynı ses efektini kullanması, belki de duvarla adam arasında bir bağ kurma isteğinden kaynaklanıyor olabilir. Duvarın ataerkil toplumu taşlaştırmak öldürmesiyle, filmin sonunda kadının ataerkil toplumu simgeleyen ve Dana ile Luchs'u öldüren yabancı adamı öldürmesi bağlamında, duvar ve adam arasında gerilimli tını benzerliğiyle de bir bağ kurulmaya çalışılmış olabilir.

3.6. Die Wand Filminde ve Romanında Mekân

Romandaki mekanlar Marlen Haushofer'in çocukluk yıllarındaki mekanlarla benzerlikler içermektedir. Romanda yer alan av evinin Haushofer'in çocukluğunda babasıyla sık sık geziler düzenledikleri av eviyle benzerliklere sahip olduğu görülüyor (Strigl, 2007: 250-251). Film ise Marlen'in çocukluğunun geçtiği Effertsbacht yakınlarındaki av evinde değil, Gosau yakınlarında bulunan bir av evinde çekilmiştir. Aslında Haushofer'in çocukluğunun geçtiği av evinde çekimleri gerçekleştirmek

istemmiş olan yönetmen Julian Pölsler, orada bunun mümkün olamadığını, bu nedenle üç yıllık arama sonucunda en güzel yeri seçtiğini dile getirmiştir (Huber, 2012)³⁵.

Romanda mekânlar anlamında karşımıza av evi, yayladaki ev ve kadının hayvanlarıyla yaşadığı duvarın iç kısmı ve canlı her şeyin ölmüş olduğu duvarın dış kısmı çıkıyor. Baş figürün av evini “*Heimweh*” (Haushofer, 2012: 175), yani özlem duyduğu mekân olarak, evi olarak görmesi, bulunduğu çevreyi kendi ovası (a.e., 2012: 59) olarak betimlemesi, yaşadığı yeri oldukça benimsemiş olduğunu göstermektedir. Öyle ki orada bulunan geyikler dahi ona göre kendisinin geyikleridir (a.e., 2012: 219). Ayrıca baş figür romanın başlarında, eski yaşamında da oldukça evcimen yapısına rağmen kuzenlerinin davetlerini hiç reddetmediğini ve av evini, ormanı hep sevmiş olduğunu belirtmektedir (a.e., 2012: 10). Filmde ise sekans 53’te dış ses, av evini sıra özlemi çektiği yer yani evi olarak betimlemektedir (01:15:58). Romandaki mekanlar da baş figürün psikolojisindeki değişimlerle uyumlu gibidir. Buna en belirgin örnek olarak, vadi çukurunda bulunan av evinde Bella’yla gönüllü bir tutsaklık yaşayan baş figürün, burada takvime notlar alırken, çok huzurlu hissettiği, dağlar ve ağaçlar tarafından engellenmeden çevreye rahatlıkla bakabildiği yayladaki evde ise takvime notlar almaması gösterilebilir (a.e., 2012: 175-177). Filmde sekans 53’te bu durumu dile getiren dış sese eşlik eden kamera görüntüleri ve özellikle müzik, kadında mekânlarla birlikte oluşan değişimleri vermektedir. Mekân değişimi, baş figürde ruhsal değişimlere ve hatta kadının ben’leri arasında farklılaşmalara sebep olmaktadır. Filmde sekans 55’te kadın eski ve yeni benden bahsederek o dönemlerde değişiminin başlamış olduğunu, bunun sorumlusunun da yayla ve yayladaki yaşamın olduğunu belirtmektedir (01:20:51). Ayrıca filmde sekans 27’de dış ses, yeni keşfetmiş olduğu yayladaki kulübenin çevresinde doğayla bütünleşmiş bir şekilde huzur içindeyken, av evine dönüş yolunda oralara ait olmayan ve kanlı avlanma işini sürdüren bir insana dönüştüğünü dile getirerek (00:46:34) mekân değişimleriyle ortaya çıkan kendisindeki değişimlere değiniyor. Av köşkünde farklı, yayla evinde farklı ruh durumlarında olan baş figür iki ev arasındaki yolda ise bir dönüşüm halindedir. Romanda eski yaşamında

³⁵ Bkz.: Wolfgang Huber: <http://relevant.at/kultur/film/438916/julian-poelsler-ueber-wand-verfilmung>, son erişim tarihi, 07.03.2019.

daima evcimen bir yapıya sahip olduğunu, çocukları artık büyümüş ve kocası iki yıl önce ölmüş olmasına rağmen özgürlüğünden çok az yararlanabildiğini ve kendini en iyi hissettiği yerin evi olduğunu belirten (a.e., 2012: 10) ve daha sonra av evini özlem çektiği evi olarak algılayan baş figürün (a.e., 2012: 175), yaylaya taşınırken evcimen yapısının tekrar ortaya çıkmasıyla birlikte, yolculuklardan hoşlanmadığını ve düşüncelerinin kilitli kapılarla, kapalı pencerelerle av evinde kaldığını belirtmesi, yolda yaylaya çıkarken “*Zwischenreich und war nirgendwo daheim*” (a.e., 2012: 261) sözleriyle arada bir yerlerde olduğunu, hiçbir yere ait olamadığını hissettiğini aktarması mekânların onu ne kadar etkilediğinin diğer göstergeleridir. Resmin tamamına bakıldığında ve baş figürün rüyasında bir hayvan doğurduğunu görmüş oluşundan bahsetmesinden sonraki düşünce akışında, kendisini dünyasını kaybetmiş, yeni bir dünya arayan, yolda olan basit bir insan olarak gördüğünü belirtmesi (a.e., 2012: 235), duvarla birlikte başladığı bu yeni yaşamında dönüşüm süreçleri içinde olduğunu göstermektedir. Filmde ise, filmi bir dönüşüm süreci olarak da ele alan Pölsler (Huber, 2012)³⁶ ise, filmde bu dönüşüm sürecini kadındaki fiziksel değişimlerle ve kadının filmin sonundaki pozitif ifadeleriyle göstermeye çalışıyor denilebilir.³⁷

Yukarıda da belirtildiği gibi baş figürün adeta bir tutsaklık yaşadığı ve kanlı av eylemlerini gerçekleştirdiği av evi, Luise ve Hugo’yla birlikte yaptıkları araba yolculuğundan sonra vardıkları, konaklayacakları mekândır. Hugo ve Luise’nin kasabaya eğlenmeye gittikleri günün akşamı av evinde kalan baş figürün kapıları kilitlemesi dikkat çekmektedir. Özellikle Luise ve Hugo’nun o akşam köyden eve döneceklerini bilmesine rağmen kendisinde bulunan evin tek anahtarıyla kapıyı kilitlemesi ve üst kattaki odasında yatağa girip uykuya dalması da soru işaretleri oluşturmaktadır. Ertesi sabah uyanan baş figür bir anda evin tek anahtarıyla kapıyı kilitlemiş olduğunun aklına gelmesiyle hemen aşağı inip kapıyı açıyor. Gelmiş olsalardı kendisine seslenmeleri gerektiğini, kapının kilitli olduğunu ve pencereden de giremeyeceklerini düşünmesine rağmen sonrasında yine de Hugo ve Luise’nin yatak

³⁶ Bkz.: Wolfgang Huber: <http://relevant.at/kultur/film/438916/julian-poelsler-ueber-wand-verfilmung>, son erişim tarihi, 07.03.2019.

³⁷ Bkz. Genel Hatlarıyla Die Wand Filmi Bölümü, s. 52-59.

odasına bakması (Haushofer, 2012: 13) pek de mantıklı görünmemektedir. Elke Brüns, Haushofer’ın *Die Wand* romanına ilişkin analizinde, yazarın çocukluğuyla bağlantılı yorumlarda bulunuyor. Bu bağlamda kapı kilitleme olayının vurgulanmasını önemli bulan Brüns bu davranışı şöyle yorumluyor:

“Die Erzählerin bleibt mit dem Hund zurück, isst etwas, nimmt den einzige Schlüssel des Hauses und schlisst sich in ihre Kammer ein.” Die Konsequenz erscheint nun traumlogisch: Beim Erwachen des Ichs ist die Wand da, und durch sie sind alle Menschen ausgesperrt, das ich aber zugleich eingesperrt.” (Brüns, 1998: 56)

Elke Brüns, baş figürün evin tek anahtarını alıp kendini odaya kilitlemesinin ve uyandığında duvarın oluşmasının “*Traumlogik*” (Brüns, 2000: 34), yani rüya mantığıyla uyuştüğunu ve uyandığında oluşmuş olan duvarla bütün insanları dışarıda bırakarak aynı zamanda kendisini hapsedtiğini belirtmektedir. Brüns, Freud’un rüya kavramından yola çıkarak, romanda duvarın oluşumuyla yeni bir “*Schauplatz*” (a.e., 2000: 34) yani bir sahne ya da olay mekânı oluştuğunu, olayların anımsamalarla, zamanda kaymalar yaratılarak ve sıkıştırılarak anlatılmasıyla rüya mantığında geliştiğini ve isteklerin ve travmaların günlük sıradan olaylar arasına harmanlanarak anlatıldığını ifade ediyor (a.e., 2000: 34). Filmde ise kadının kapıyı kilitleyip anahtarı odasına aldığı bilgisi paylaşılırken, bu anahtarın evin tek anahtarı olduğu bilgisi verilmiyor. Bunun yerine filmde, ertesi sabah uyanan kadının ilk iş olarak aşağı inip dış kapının içten kilitlenmiş anahtarsız kilidini açması (00:10:58) ve daha sonra Hugo ve Luise’nin odasının kapısını tıklattıktan bir süre sonra içeri girip odaya bakması gösteriliyor. Akşam eve birilerinin gelecek olduğunu bildiği halde kadının yine de kapıyı kilitlemesinin altında aslında onların geri geleceklerine inanmıyor olması yatıyor olabilir mi? Romanda, av evinde baş figürün duvarın oluşumundan sonra yattığı yeri değiştirmesinin anlatımı da dikkat çekici bir durum oluşturuyor. Baş figür, Luise’nin yatağını odadan çıkartıp mutfığa taşıyor ve mutfığın tamamını, kapıyı ve pencereyi görebilecek bir pozisyonda yerleştiriyor, yukarıdaki diğer odaların panjurlarını kapatıp, kapılarını kilitliyor. Filmde ise bütün bunlar gösterilmezken, kadının yattığı yerin ertesi gün değişmiş olmasıyla bu değişimin yapılmış olduğu anlaşılıyor (sk: 10). Romanda baş figür, bunu, her şeyin gözünün önünde olması isteğiyle ve kendini saldırılara karşı korumak zorunda kalabilme olasılığıyla

gerekleştiriyor. Ayrıca yatağının başına Hugo'nun dolu çiftesini asıyor. Baş figürün kendisinin de kabul ettiği gibi, etrafta hiçbir insan olamamasına rağmen aldığı önlemler olası insan saldırılarına karşıdır (Haushofer, 2012: 23). Bütün bunları duvarın olduğu 1 Mayıs gününün akşamında gerçekleştirmektedir. Şeffaf duvarı ilk keşfettiği o gün, onu görememekten tedirginlik duyduğundan ve onu düşünmekten uzak durmaya çalıştığı için, *“Ich steckte also ordentlich meine Zweige”* (a.e., 2012: 20) diyerek bizzat belirttiği gibi, düzenli bir şekilde dalları duvar boyunca duvarın dibine dikerek sınırlarını belirginleştirmeye çalışıyor ve bu duvar sınırını ‘oyuncak sınırım’ olarak adlandırıyor (Haushofer, 2012: 29). Christhof Laumont, baş figürün bu duvarın kenarına çubuklar dikerek onu görünür hale getirme uğraşısını, duvara bir anlam verme çabası olarak ele alıyor (Laumont, 2000: 139). Filmde ise kadının duvarı dallarla belirginleştirmeye çalışması hiç gösterilmemekte. Romanda, duvarın oluşmasıyla zaten yaşam alanı daralan baş figürün, aynı akşam yukarıda belirtildiği gibi evin içinde yaptığı düzenlemelerle, yani yatağını mutfığa taşıyarak ve diğer odaları kilitleyerek alanını daha da daralttığı yorumu yapılabilir. Ertesi gün, yani 2 Mayıs günü baş figür çıkmış olduğu ilk keşif gezisinde tesadüfen bir inekle karşılaşılıyor. Hemen ineği sahipleniyor ve onu adeta terk edilmiş çocuğu gibi görüyor. Onun kendisine muhtaç olduğunu, bir bakıcıya ve bakıma gereksinimi olduğunu, artık kendisinin ister istemez ineğin tutsağı olacağını belirtiyor (Haushofer, 2012: 33). Romanda duvarın oluşumu ve keşfi, sonrasında baş figürün duvarı görünür hale getirmeye, sınırlarını belirlemeye çalışması, devamında av evinde yaşam alanını küçülterek kendi sınırlarını da belirlemesi ve duvarın keşfinin hemen ertesi günü karşılaştığı inekle kendisini adeta av evine hapsetmesi olayları bir araya getirildiğinde bütün bunlardan baş figürün bu durumu çok hızlı bir şekilde kabullendiği ve hatta av evinde ineğin tutsağı olmayı istiyor olabileceği, genelde durumdan memnun olduğu sonuçları çıkarılabilir mi? Baş figürün yayladan av evine döndükten sonraki *“Es war schön, in jenem Oktober mit Luchs, Perle und der alten Katze zu hausen”* (Haushofer, 2012: 121) sözleri durumundan memnun olduğunu kanıtlar niteliktedir denilebilir. Romanın ilerleyen sayfalarında baş figürün bu tutsak olma isteğinin destekleyicisi olarak, hayatında ilk kez yaylada sakinleşmiş olmasına rağmen tekrar sorumlulukların ve endişelerin etkisi altına girmesi, sıradan insan yaşamını sürdürdüğü dağ çanağında (Haushofer, 2012: 125), ormandan bir hapishanenin içinde bulunan av evinde mutlu

olması ve bu ağır yükü gönüllü olarak üzerine aldığını vurgulaması gösterilebilir (a.e., 2012: 216-217).

Filmde ise, kadının en başından itibaren ve özellikle duvarın oluşumuna kadar verilen yüz mimikleri ve sekans 3'teki valizden çıkarttığı *Die Wand* romanıyla, yukarıda bahsedilenlere benzer biçimde, kadının aslında Hugo ve Luise'nin gelemeyeceklerini bildiği ve aslında av evinin gönüllü olarak tutsağı olmak istediği çıkarımları yapılabilir. *Die Wand* film uyarlamasında zorunlulukla eksiltmelere gidilmesinden dolayı romandaki her detay ya da düşünce yer alamamaktadır doğal olarak. Bunun yanında filmin kurgusu romandan farklıdır. Filmde, kadının dallarla duvarın sınırlarını belirlemesi ya da filmin ilerleyen kısımlarında yukarıda değinilmiş olan av evinde kendini mutlu hissediyor oluşu ve bu ağır yükü isteyerek üzerine aldığını söylemesi yer almamaktadır. Fakat filmde de, farklı yollarla olsa da, yukarıda bahsedilen, kadının isteyerek ya da bilerek mi kendini oraya tutsak ettiği sorusu sordurulmaktadır. Başta av köşküne gelen kadının valizinden *Die Wand* romanını çıkarması, özellikle sekans 3'te, Hugo ve Luise kasabaya giderlerken verilen kadının yüz mimikleri ve köpeğe bakışları (00:07:02-00:07:29) ile, ne kadar gergin ve tedirgin olduğu, aslında bir şeylerin hiç de yolunda gitmediğini göstermekte denilebilir. Filmde sekans 5'te dış sesin kapıyı kilitleyip yattığını bildirmesi, sekans 10'da kameranın kadının yattığı odanın kilidini açışının gösterilişi ve sonra dış kapının kilidini açışı (00:23:19 – 00:23:24), bütün bu kapı kilidini açma, kapama ve bu sekanslardaki yatakta uykuya dalış ve uykudan uyanış sahneleri duruma farklı bir boyut kazandırmaktadır. Uwe Schweikert, okuyucunun duvarın oluşumuyla gerçeklikten, bir üst gerçekliğe geçtiğini belirtiyor. Schweikert'e göre okuyucu, bu üst gerçeklikte olayların açıklamaya gerek duyulmadan kendiliğinden bir şekilde ve sakince anlatılmasının yanında, psikolojik rahatsızlıkları olan birisiyle de karşı karşıya kalıyor (Schweikert, 1986: 12). Bu durum filmde de görülmektedir. Yatak sahneleri neyin gerçeklik ve neyin rüya olduğu sorusunu sordururken, kadının Hugo ve Luise'nin gittiği gece kapıyı içeriden kilitlemiş olması ve kameranın kapı ve kilit açma sahnelerini göstermesi, *Die Wand* romanını valizden çıkarması, yüz mimikleri hepsi bir araya gelince başına gelecekleri bildiğini ve bu bağlamda da Luise ve Hugo'nun da gelmeyeceklerinin farkında olduğu yorumunu olanaklı kılıyor. Aynı şekilde filmde

de bu muğlak rüya sekanslarından sonra kadın ineği buluyor ve dış ses ineğin kendisine bir hediye olmasının yanında aynı zamanda bir yük de olduğunu ve ineğin tutsağı olduğunu söylüyor (00:28:27). Pölsler de yaptığı bir söyleşide, kadını hem tutsak hem de kurtulmuş olarak gördüğünü belirtiyor (Schiefer, 2011)³⁸. Strigl'in "*Die Wand entspringt einem heimlichen Wunschtraum und erscheint als eine Schreckenvision ...*" (Strigl, 2007: 262) cümlesi yani duvarın gizli, istenen bir rüya, bir korku sanrısı olduğu yönündeki yorumu, filmde de özellikle duvarın rüya olup olmadığını sordurtan sekans 5 ve sekans 10'da gösterilmeye çalışılıyor denilebilir.³⁹ Kadının valizinden çıkarttığı *Die Wand* romanı dikkate alındığında ve kadının bu kitabı okumakta olduğu varsayımından yola çıkıldığında kadının "*heimliche Wunschtraum*" (Strigl, 2007: 262), yani gizliden gizliye istediği rüyasını gerçekleştirdiği, bilerek, bilinçli olarak bütün bunları yaşadığı yorumu yapılabilir.

Romanda av evi, baş figürün sorumluluk, ağır iş ve endişe yüklendiği ama yine de içinde hayvanlarıyla mutlu bir biçimde yaşadığı bir mekân olarak karşımıza çıkarken, yayla ise baş figürün sorumluluklarından ve endişelerinden kurtulduğu, kafasının çok rahatladığı, hayatında ilk kez sakinleşebildiği, kendisinden iyice uzaklaşarak bütüne, yani evrene dahil olmayı deneyimlediği bir mekân olarak veriliyor (Haushofer, 2012: 185). Filmde de dış ses, av evini yuvası olarak betimlemekte ama aynı zamanda oradaki yaşamını Bella'ya tutsaklık olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda filmde de sekans 11'de kamera, şimdiki zamanda pencereden dışarı bakan kadını pencerenin dışından, parmaklık demirlerinin ardından göstererek (00:24:11) kadının adeta o eve tutsak olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Bu durum filmde sekans 11'in yanında sekans 41'de de (01:03:15) dikkat çekmektedir. Ayrıca şimdiki zamanda kadının sık sık bu parmaklıklı pencereden dışarı bakması da aynı şekilde yorumlanabilir. Filmde kamera genellikle ve sıklıkla av evini aşağıdan bakışla ve farklı perspektiflerden göstermektedir. Filmin başında karga sesleri eşliğinde kurbağa bakışı çekimle av evi ve çevresinin gösterildiği sahnede (00:03:05), sadece av evine mavi

³⁸ Bkz.: Karin Schiefer:

http://www.austrianfilms.com/news/julian_r_poelsler_ueber_die_adaptierung_von_marlen_haushofer_ers_die_wand, son erişim tarihi: 07.03.2019.

³⁹ Bkz. Anı ve Rüya Sekansları Bölümü, s. 117-123.

tonda filtre uygulanmıştır.⁴⁰ Bu şekilde kurbağa bakışı çekimiyle birlikte ele alındığında yönetmenin evin önemini vurgulamak istediği sonucuna varılabilir. Bunun yanında filmde av evinin dıştan görüntüsü, hem kadının yazıyı yazmakta olduğu zamandan geçmiş zamana geçişlerini hem de kafasında olup biten olayları göstermek amaçlı kullanılmaktadır. Sekans 11’de evin tutsağı izlenimi verilen kadın av evinin demir parmaklıklı bir penceresinden dışarıya bakmakta ve hayal kurduğu veya bir sanrı gördüğü izlenimi veren bu çekimde, kadın pencerenin dışında, güneşli bir günde kendisini görmektedir. Daha sonra kadın odanın içinde ilerlerken aynı anda kamera evin diğer penceresinden dışarıda puslu ve soğuk bir kış gününü göstermektedir. Bu sekansta av kulübesinin pencereleri bize, hayalle ya da geçmişle bugün arasındaki geçişi vermektedir. Av evi, kadının geçmişini kâğıda döktüğü zaman dilimindeki bir mekân olarak çoklukla karanlık ve karamsar bir hava sunmaktadır. Kadın av evinde genelde masanın başında yazmakta, kimi zaman da odanın içerisinde ileri geri turlar atmaktadır. Filmde sık sık av evinin penceresinden dışarı bakan kadın genellikle düşünceli görünen bir ifadeyle gösterilmektedir.

Filmde, yaylada artık notlar almadığını belirten kadın, orada hayatında ilk kez sakinleştiğini, sanki büyük bir elin kafasındaki saati durdurduğunu, ormanın içinde kök salmasıyla ormanın düşünceleriyle düşünüyormuş gibi hissettiğini, kendisinde bir değişim olduğunu ve yaylanın bunun sorumlusu olduğunu, yayladayken geçmiş yaşamının ona gülünç, içi doldurulmuş bir balon gibi geldiğini belirtiyor (sk: 53, 54, 55). Filmde kamera yayla dönemini, bazen dış sesin düşünceleri dile getirmesi eşliğinde, bazense klasik müzik eşliğinde izleyiciye şiirsel, epik bir şekilde sunmaktadır (sk: 54). Filmde de romanda da yayladaki kadın pozitif yönde farklılaşmaktadır. Romanda baş figürün, yaylada gökyüzünün soğukluğunun ve genişliğinin içine işlediğini belirtmesi (Haushofer, 2012:217), buradaki endişesizlik hali orada farklı bir deneyim yaşadığını göstermektedir. Yaylada baş kişinin yıldızlarla yaşadığı deneyim de, kendisinden uzaklaşarak “*grosse Gemeinschaft*” (Haushofer, 2012: 185) diye adlandırdığı büyük bütüne, yani evrene dahil olma yolunda olduğunu gösteriyor denilebilir.

⁴⁰ Bkz. Die Wand Filmi ve Romanı Arasındaki Dikkat Çeken Farklılıklar Bölümü, s. 88-89.

3.6.1. Yazma Eylemi ve Mekân İlişkisi

Christhof Loumont, baş figürün kendisini yalıtılmış bir şekilde bulduğu duvarın iç kısmının hayatta kalma mekânı olduğunu ve duvarın dış tarafının ise taşlaşmış insanlarla bir ölüm, bir felaket bölgesi olduğunu belirtiyor (Laumont, 2000: 139). Kadının çevresinde duvarla oluşmuş fanus da, kadını dışarıdaki taşlaştıran zehirden (Haushofer, 2012: 41) yani tehlikeden ve ölümden koruyan korunaklı bir alan oluşturuyor. Korunaklı alanlar olarak kapalı mekânlar Haushofer'in yazar olarak yazma eylemini gerçekleştirdiği yerler olarak da yorumlanmaktadır (Laumont, 2000: 140). Ağır hasta olduğu dönemde bile ölüme karşı yazan, yazdıkça yaşayacağına inanan ve yazmayı bırakmayan Haushofer'in (Strigl, 2007: 319) arkadaşı Jeannie Ebner'e ifade ettiği "*Wenn ich vorher gewusst hätte, dass Schreiben mein Lebensinhalt ist hätte ich vielleicht keine Kinder bekommen. Kinder sind kein Lebensinhalt*" (Ebner, 1986: 178-179) sözleri yazmanın onun için ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Irmela von der Lühe, *Erzählte Räume-leere Welt* adlı makalesinde Haushofer için, genelde yalnız, reddedilmiş ve terk edilmiş baş figürlerin bulunduğu "*Verstoßene Kinder*" (Lühe, 1986: 75) yani reddedilen çocuklar olarak adlandırdığı romanlarında, içeriğin değil, yazma sürecinin önemli olduğunu ve Haushofer'in yazma süreciyle, kendisine yeni bir zaman ve yeni bir dünya yaratarak gündelik hayattan bir kaçış alanı oluşturduğunu belirtmektedir (a.e., 1986: 76). Bu bağlamda Haushofer'in çoğu romanında yazma eyleminin konu edilmesi ve *Die Wand* romanında yalıtılmış bir baş figürün yazma süreci içerisinde olması, Haushofer'in yaşamıyla benzerlikler oluşturmaktadır. Gerçek yaşamında *Die Wand* romanını mutfak masasında günlük hayatın görevlerinden ve sorumluluklarından sıyrılabilirdiği anlarda ancak yazmaya başlayan Haushofer'in (Strigl, 2007: 245), romanında da mutfak masasında yaşadıklarını kâğıda döken bir kadın kurgulaması dikkat çekmekte ve bu durum Haushofer'in romanını yazdığı koşullarla benzerlik oluşturmaktadır. *Die Wand* romanında da bazen yanında Luchs bazen de isimsiz kedisi bulunan baş figür, yazma eylemini av evinin içinde mutfakta gerçekleştirmektedir. Buradaki av evi ve yazma koşulları baş figürün karanlık kış aylarının ve korkusunun (Haushofer, 2012: 8) üstesinden gelmeye çalıştığı korunaklı bir ortam sunmaktadır. Romanda baş figür bu şeffaf duvardan fanusunda hayvanlarıyla kurduğu ve alışmaya çalıştığı korunaklı

yeni hayatında, yabancı bir adamın Luchs'u ve Dana'yı öldürmesiyle aslında yalnız olmadığını fark ediyor ve o andan itibaren onu sarmaya başlayan derin korkuyla kendisine yeni bir fanus oluşturuyor denilebilir. Yani yazma eylemi onun yeni korunma kalkanıdır. Fanus içinde yeni bir fanus sunan bir mekân olarak yazma hali, baş figürün aklını yitirmesini, insan olduğunu unutmasını engelleyen (a.e., 2012: 43-44) bir koruma kalkanı, Laumont'un deyişiyle bir "*Selbstversicherung im Schreiben*" (Laumont, 2000: 153) yani kendinden emin olma ve kendini güvende hissetme alanıdır (a.e., 2000: 140). Mekân olarak yazma eylemi yoluyla, baş figürün duvarla birlikte oluşmuş olan ve anaerkil bir yaşam ütopyasını kurguladığı bu korunaklı alanına Luchs ile Dana'yı öldürerek doğrudan zarar veren adamdan (Tabah, 2000: 190) yani adamın sembolize ettiği erkek egemen ataerkil sistemden intikam aldığı (Brüns, 2000: 37), biyografik ve psikanalitik açıdan bakıldığında yazmanın, babası tarafından bastırılan içgüdülerini ve arzularını dile getirdiği (Brüns, 2000: 37), özgürleştiği, "... *die Wahrheit zu Schreiben*" (Haushofer, 2012: 40) yani gerçeği yazabildiği bir başkaldırı alanını, bir yaratıcı alanı oluşturmak istediği düşünülebilir. Filmde ise şimdiki zaman dilimindeki kadının yazma eylemi ve genelde av evinde bulunuşuyla bu fanus içinde fanus duygusu verilmektedir. Bir mekân olarak av evinin sık sık izleyicilere gösterilmesiyle ve bir önceki kısımda da belirtildiği gibi, şimdiki zamanda kadının pencereden dışarıyı izleyişi ve dışarıdan parmaklıklı pencere arkasından kadının gösterildiği planlarla, onun için av evinin ne denli önemli olduğu ve bu korunaklı av evinde bir geri çekilme, bir savunma halinde bulunma psikolojisi verilmektedir. Sekans 39'da, şimdiki zamanda kadının dışarı çıkarken iki silahını birden alıp çıkmasıyla (01:01:04) ve sekans 32'de dış kapıya takmış olduğu ek kilit ile de (00:51:05) bu savunma halindelik durumu anlatılmak istenmiştir denilebilir.

Duvarla karşılaştığı gün, dibine ektiği çubuk dallarla duvarın sınırını belirleyen (Haushofer, 2012: 20), yine aynı gün evin içinde düzenleme yapan, yattığı yer ve yaşadığı yer olarak mutfığa geri çekilen (Haushofer, 2012: 22), duvarın oluşmasıyla toplumdaki koparak av evine sığınan ve hayvanlarıyla kendine bir düzen kuran baş figürün, Luchs'un ölümünden sonra bu sefer de av evinde, başka bir mekân olarak yazma eylemine sığınarak dört aylık yazma süreci boyunca, Schänzlin'in de belirttiği gibi, kendine bir çeşit terapi uyguladığı yorumu yapılabilir (Schänzlin, 1989: 6). *Die*

Wand romanında baş figür başkaları için değil kendisi için yazmaktadır. Yapması gerekenleri kendisine emirler vererek yaptırmaya, kendisine adeta bir robot gibi davranmaya çalıştığını, fakat sonuçta başarısız bir robot olduğunu ironiyle dile getiren baş figür, halâ düşünebilen ve hissedebilen bir insan olduğunu ve bu durumun değişmeyeceğini adeta keyifle dile getiriyor. Halen düşünceleri ve duyguları olduğundan dolayı oturup her şeyi yazabildiğini belirten baş figür, “*Es kommt nur darauf an zu schreiben, und da es keine andere Gespräche mehr gibt, muss ich das endlose Selbstgespräch in Gang halten*” (Haushofer, 2012: 212) diyerek önemli olanın yazma psikolojisinin, yazma eyleminin kendisinin olduğunu ve bu sonsuz monoloğu, yazacak kâğıt kalmayana kadar sürdürmeye kararlı olduğunu ifade ediyor (Haushofer, 2012: 211-212). Baş figür romanın da filmin de başında da, aklını kaybetmekten, yani düşünen ve hisseden bir varlık olarak insanı insan yapan özelliklerini kaybetmekten korktuğu için yazdığını belirtmişti (00:36:07). Alacakaranlıkta onu saran düşüncelerden ve korkulardan dolayı ve romanın sonunda da belirttiği gibi kafasında kimsenin yanıtlayamayacağı bir soruya yanıt bulmak için, neden adamın hayvanlarını öldürdüğünü anlayabilmek için yazmaktadır (Haushofer, 2012: 275). Kendisine korkuya karşı fiziksel olarak çalışarak bir çeşit terapi uyguladığı (Schaller, 2000: 158) bu dört aylık yazma sürecinin sonunda baş figür artık sakinleşmiş görünmektedir. Filmin sonunda görüntünün beyazlaşması ve kadının yüz ifadesi (01:42:22-01:42:54), bu terapi süreci sonunda kadının olumlu yönde bir gelişme gösterdiğini kanıtlar niteliktedir denilebilir. Romanın sonunda “*Ich konnte doch nicht den ganzen Winter am Tisch sitzen mit dieser einen Frage im Kopf, die mir kein Mensch, überhaupt niemand auf der Welt, beantworten kann*” (Haushofer, 2012: 275) ifadesi, yani adamın neden öldürdüğü sorusuna yanıt bulmak için yazdığı bilgisi, filmde eksiltiştir. Filmin sonunda kadın, adamın neden hayvanlarını öldürdüğünü bilmek istediğini, ama bunu hiçbir zaman öğrenemeyeceğini ve belki de böylesinin daha iyi olacağını, artık sakinleşmiş olduğunu belirtmekte, ama bu soruya yanıt bulabilmek için yazdığını ise özellikle vurgulamamaktadır. Filmin giriş kısmında Haushofer’in bizzat kaleme aldığı yazılarının *Die Wand* spot kelimesiyle harmanlanmış bir şekilde ve karga sesleri eşliğinde gösterilmesiyle (00:00:08-00:00:50), yazma eyleminin hem filmdeki kadın hem de Marlen Haushofer için öneminin vurgulanmasının istenildiği yorumu yapılabilir.

Irmela von der Lühe, *Die Wand* romanında duvarın bir kurtarıcı, fakat aynı zamanda mekânsal olarak baş figürün hareket alanının bir sınırlayıcısı olduğunu, fiziksel ağır çalışmanın zorunlu olduğu bu mekânda doğanın kurallarına göre düzenlenmiş yeni bir sistemin hakim olduğunu belirterek baş figürün bu sınırlandırılmış mekânda hiç de mutsuz olmadığını ifade etmektedir (Von der Lühe, 1986: 95-97). Fakat Luchs ve Dana'nın ölümünden sonra baş figürün, adeta yaşamsal bir öneme sahip olan yazma eylemine başlamasıyla, yeni bir mekânın oluştuğunu (Von der Lühe, 1986: 98) ve bu yazma eylemiyle birlikte, Haushofer'in kitaplarında kaçış alanı olarak kullandığı yazma mekânlarının aynı zamanda kullanılan dilin biçimiyle yeni bir tutsaklık, bu kez de dil hapishanesinde bir tutsaklık sunduğunu belirtiyor (Von der Lühe, 1986: 102). Filmde *Die Wand* romanının gösterilmesiyle, dile ve yazıya olan tutsaklık da izleyicilere aktarılacak isteniyor denilebilir. Av evine geldikten sonra kadının ilk iş olarak valizinden çıkarttığı *Die Wand* kitabı (00:05:53), kadının romanın baş figürü olarak o romanın bir parçası olmasından dolayı kitapta yazılanların tutsağı olduğunu ve bunun bilincinde olduğunu düşündürmektedir. Aynı zamanda eğer kitabı okumaktaysa, geçmişteki av evine gelen kadın, şimdiki zaman diliminde yazmakta olan kendisinin yazılarıyla var olduğunu ve gelecekteki kendisinin tutsağı olduğunu ve başına gelecekleri biliyor olduğu çıkarımında bulunulabilir.⁴¹

3.7. Die Wand Filmi ve Romanı Arasında Dikkat Çeken Farklılıklar

Uyarlamanın bir gereği olarak kısıtlı bir zamana sahip olan film, romandaki bütün bölümlere ve içeriklere yer verememekte ve doğal olarak bunların bir kısmını elemesi gerekmektedir. Filmde ana hatlarıyla dikkat çeken içeriksel farklılıkların başında kadının duvar oluşumu öncesi geçmişinin işlenmeyişi, kedinin ikinci doğumuyla dünyaya gelen yavru kedi Tiger figürünün elenişi, dış sesin isimsiz kedi, Hugo ve Luise hakkında filmde hiçbir yorumda bulunmayışi gösterilebilir. Mundt'un da belirttiği gibi özellikle buralarda kısaltmalara gidilmiştir (Mundt, 1994: 27-28).⁴²

⁴¹ Bkz. *Die Wand* Filmindeki Kitaplar Bölümü, s. 94-97.

⁴² Bkz. Yapısalci, Göstergebilimsel Yaklaşımlar Bölümü, s. 29-30.

Filmdeki olay akışına bakıldığında dış sesin, romandakinden farklı olarak, kadının duvar öncesi geçmişinden hiç söz etmediği görülmektedir. Bu kısmı kullanmayan yönetmen kadının geçmişini, yani duvar öncesi hayatını eksilterek, kadının geçmiş yaşamına dair bilgilere, eski yaşamında hissettiği yetersizliğe, can sıkıntısına, yine geçmişinde kendisini adeta otomobil kongresindeki bir gül yetiştiricisi gibi hissetmesi biçiminde ifade ettiği kimi vurgulara (Haushofer, 2012: 221) kadının filmde dış ses olarak aktarılan düşüncelerinde yer vermemiştir. Bunun nedeni olarak yönetmenin duvarın oluşumuyla birlikte ortaya çıkan kadının hayatta kalma mücadelesine ve beraberinde yaşadığı dönüşüme yoğunlaşmak istemesi ve elbette zaman kısıtlılığı gösterilebilir. Fakat kadının filmin başındaki tavırlarından yola çıkılarak huzursuz bir ruh durumunda olduğu fikrine yine de ulaşılabilir. Herbert Schmid'in *Der Sisyphos am Berge* adlı eleştiri yazısında yer alan Pölsler'in, araba yolculuğu sırasında diğerlerinin neşesine dahil olamayan melankolik kadın görüntüleri yoluyla romandaki kederli ben anlatıcının durumunu yansıttığına dair yorumunda (Schmid, 2012)⁴³ ve Elmar Krekler'in *Martina Gedeck sucht als Namenlose die Liebe* adlı eleştiri yazısında, araba yolculuğu sırasındaki kadının genç olmayan, belli bir geçmişe sahip bir kadın olduğuna dair yorumunda da belirtildiği gibi (Krekler, 2012)⁴⁴ filmde kadının özellikle yüz mimikleri yoluyla sıkıntılı ruh durumuna dair ipuçları verilmektedir. Filmde gerek araba yolculuğu sırasındaki ve gerekse Hugo ve Luise'nin kasabaya giderlerkenki kadının yüz ifadeleri ve vücut dili (00:06:14-00:06:18) sıkıntılı, tedirgin bir hali olduğunu göstermektedir.

Filmde yönetmen eksiltmelerin yanı sıra romandaki bazı pasajları kendi yorumunu da katarak görselleştirirken de farklılaştırmalara gitmektedir. Sekans 2'deki araba yolculuğunda, önde oturan ve kendisinden yaşça büyük görünen iki kişi radyoda çalmakta olan "*Freedom is a journey, journey to your self*" (00:04:15) adlı şarkıya neşeyle eşlik ederken, arkada oturan kadın hiç de neşeli görünmemekte, aksine şalını çektiğiyle ve bakış açısı çekimi görüntüleriyle yansıtılan köpeğe yönelttiği

⁴³ Bkz.: Herber Schmid: <https://www.artechock.de/film/text/kritik/w/wand.htm>, son erişim tarihi: 07.03.2019.

⁴⁴ Bkz.: Elmar Krekler: <https://www.welt.de/kultur/kino/article109708935/Martina-Gedeck-sucht-als-Namenlose-die-Liebe.html>, son erişim tarihi: 09.03.2019.

bakışlarındaki bunalmışlık ve sıkıntı yoluyla tedirginliği, huzursuzluğu verilmektedir. (00:04:46-00:04:57). Burada, yukarıdaki paragrafta değinildiği gibi, araba yolculuğu sırasındaki kadının bunalmış ruh hali, filmde değinilmeyen geçmişinin özeti gibidir. Bu sahne, romanda baş figürün “*Am Vortag hatte Luise zu meinem Ärger während der Fahrt Tanzmusik gehört*” (Haushofer, 2012: 24) cümlesiyle örtüşmektedir. Romanın başlangıcı ile filmin başlangıcı aynı olmakla birlikte, romanda araba yolculuğuna kısa bir cümleyle değiniliyor ve kadının kuzeninin kocası Hugo hakkındaki düşüncelerine ağırlıklı olarak yer veriliyor. Filmde ise Hugo’nun hastalık hastası olması, erzak biriktirme takıntısının olması ve kadının onun sayesinde hayatta kaldığı bilgisi haricinde başka bir bilgiye yer verilmezken, Luise hakkında filmde hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Bu bağlamda romanda baş figürün Luise’yi olumsuz, Hugo’yu olumlu bir imaj ile betimlemesi filmde romandan farklı olarak ancak kısaca verilmektedir. Filmde sekans 3’te, filmdeki tek diyalog sayılan Hugo ve Luise’nin diyalogunda, kasabaya gitmek isteyen Luise’nin köpeğe sinirlenerek onu av evinde bırakmak istemesi ve ona kaba davranması üzerine Hugo’nun onu, köpeğe yanlış davranışı nedeniyle ikaz etmesi, romanın başında uzunca betimlenen kötü Luise ve iyi Hugo imajlarının filmde ancak kısacık tek bir planla verildiği yorumunu desteklemektedir (00:06:53-00:07:08).

İsimsiz kedinin üç kere doğum yapması ve yavrulardan biri olan ve romanda baş figürün metninde sıkça bahsedeceğini belirttiği isimsiz kedinin ikinci doğumundan olan Tiger hakkında filmde hiçbir bilgi verilmemektedir. Filmde yavru kedilerden sadece isimsiz kedinin ilk doğumundan olan Perle konu edilmekte. Sekans 42’de ise romandan farklı olarak, kadın ölü kediyi ormanda bulmaktadır (01:04:15). Kadının onun hakkında baştan ölüme mahkûm olduğuna, yanlış yerde doğduğuna dair düşünceleri sekans 31’de aktarılırken (00:49:41), kadının geçmişini kâğıda döktüğü anlarda genelde masanın üstünde oturur halde görülen isimsiz kedi hakkında romanda yer alan düşüncelerinden hiçbirine filmde yer verilmemektedir.

Rüya sekanslarında yönetmen kendi yorumlarını katarak, romanda var olandan farklı ve bağımsız sahneler yaratmaktadır. Romanda baş figürün gördüğü rüyalarla filmde karşımıza çıkan rüya sekansları benzerlik göstermemektedir. Yönetmen Pölsler, rüya sahnelerinde epeyce farklılaşmalara gitmiştir. ‘Anı ve Rüya Sekansları’

bölümünde bu sahneler ayrıntılı bir şekilde incelenecektir.⁴⁵ Baş figürün romanda anlatılan geçmişinde gördüğü rüyalarına ve geçmişini kâğıda döktüğü zaman dilimindeki rüyalarına filmde yer verilmemektedir. Filmde, siyah renkte kadın giysilerinin ağaçta asılı gösterildiği huzursuz edici rüya sekansı (00:57:31), romanda kadının sonbaharla başlayan muğlak, huzursuz rüyalar gördüğü dönemin ve daha sonra kışla birlikte rüyalarında ölüleri gördüğü dönemin özeti bir rüya sekansı olarak yorumlanabilir (sk:17). Ağaca asılı siyah giysilerin ölüleri ve ölümü sembolize ettiği düşünülebilir. Sekans 15'te kadının arabayla duvara çarpması ve daha sonra uyanması sahnesi, romanda ne rüya ne de anı olarak yer almamaktadır (00:29:43-00:31:47). Filmde bu sekansla, filmin başında arabada çalınmış olan ve bu sekansta da çalınan *"Freedom is a Journey, journey to yourself"* (00:30:07-00:30:36) şarkısını izleyiciye tekrar dinletmek ve arabanın duvara çarpmasıyla gerilimi artırarak akıllardaki kadının duvardan çıkmaya çalışıp çalışmadığı sorusuna yanıt vermek isteniyor olabilir.

Kadının isimsiz kediyle ilk karşılaşmasında da filmde bir farklılık dikkat çekmektedir. Filmde sekans 20'de kadın kapıya elinde bir bıçakla gitmektedir (00:37:23). Oysa romanda kadının kapıya elinde bir bıçakla gitmesi şeklinde bir ifade yoktur (Haushofer, 2012: 48). Kadının kapıya bıçakla gitmesi nasıl bir savunma psikolojisinde olduğunu da göstermektedir.

Romanda yer almayan ama filmde bulunan bir diğer sahne de kadının ormanda kamyoneti görüp ona doğru ilerlemeye çalıştığı, fakat duvar tarafından engellendiği sahnedir. Tam bu sırada duvarla özdeşleşmiş olan tını şeklindeki ses efektinin duyulduğu bu sekans 24 de, filmde gerilim yaratan sekanslardan biridir (00:40:34-00:43:05). Kadın duvarla temasta bulunduğunda, yanına yaklaştığında, ona yoğunlaştığında duyulan ve duvarın görünür, fark edilir kılınmasını sağlayan tını, filmde gerilim yaratan en önemli faktörlerden biridir. Romanda ise böyle bir tınıdan bahsedilmemektedir. Filmde duvarın kendisinin başlı başına bir gerilim ögesi olmasının yanında, filmin başlangıcındaki kadının tedirgin yüz ifadeleri ve dış sesin korkudan söz etmesi de izleyicide merak uyandıran, gerilim oluşturan öğeler arasındadır. Romanda ise yazar bu gerilimi, romanın başından itibaren sık sık

⁴⁵ Bkz. Anı ve Rüya Sekansları Bölümü, s. 117-123.

değindiği o korku hissiyle, romanın ilerleyen sayfalarında pencereden sessizce içeri girebilecek balta taşıyan insana benzeyen birinden söz ederek (Haushofer, 2012: 52), birkaç balta darbesinin Dana'yı öldürmesi tasviriyle (a.e., 2012: 161-162), ve sık sık Luchs'un ölümünden bahsetmesiyle ve zaman zaman saat bilgisine kadar detaylı anlatımlarıyla bu sözleri günlük olayların arasına serpiştirmesiyle, okuyucunun merakını güçlendirerek sağlamaktadır. Filmde ise, ancak ilk bir saatten sonra ilk kez Luchs'un ölümünden bahsederek, toplamda dört kere Luchs'un ölümüne değinen kadın⁴⁶, baltalı insandan ve balta darbelerinden ise hiç bahsetmemektedir.

Filmde gerilimi arttıran öğelerden biri olan karga sesi kullanımı, romanda yer alan karga zamanı metaforuyla uyum gösteriyor denilebilir. Filmde dış ses karga zamanına hiç değinmiyor. Fakat gerek filmin girişinde gerekse şimdiki zaman diliminde karga imgesinin hem işitsel hem görsel kullanımıyla, şimdiki zaman diliminde yazmakta olan kadının bu karga zamanının içinde olduğu gösteriliyor. Brüns, *“deutlich wird dieser Richtungswechsel zunächst durch die manifeste Installation der “Krähenzeit”..., der Zeit, die den Tod verkündet*” (Brüns, 1998: 71) ifadesiyle ‘karga zamanı’nın ölümü simgelediğini, çalar saatte cisimleşen son zaman yapısının, yani duvarın oluşmasıyla başlayan kadındaki dönüşüm süreciyle ortaya çıkan yeni varoluş biçiminin ve hayvanlarıyla birlikte kurduğu fanusun, çalar saatin durmasıyla çatırdamaya başladığını ve ölümü simgeleyen karga zamanının başladığını belirtiyor (a.e., 1998: 71). Filmde ise, dış ses çalar saatle ve karga zamanıyla ilgili herhangi bir bilgi vermese de şimdiki zaman diliminde karga seslerinin kullanıldığı ve filmin başında kitapların konduğu sehpanın arka planında çalar saatin yer aldığı görülmektedir (00:05:53).

Filmde iki sahnede mavi tonda filtre kullanılmıştır. Filmin başında karga seslerinin duyulduğu sahnede, av evi mavi tonlarda gösterilmektedir (00:03:05). Diğeri ise bir kâbus sahnesi olan, kadının ellerini evin kapısına uzatıp çığlık attığı sahnedir (00:22:33). Susanne Marschall, kırmızının yanında ölümü simgeleyen bir başka önemli renk olan mavinin, film estetiğinde ayrıca melankolinin, üzüntünün ve yanı sıra anıların da rengi de olduğunu belirtiyor (Marschall, 2009: 60-61). Bu açıdan

⁴⁶ Bkz. Die Wand Filminde Zaman ve Düzen Bölümü, s. 117.

bakıldığında filmde kadının ruh durumunu, bir anımsama halinde ve üzgün, kederli bir psikoloji içinde bulunduğunu bu mavi renk kullanımı da destekler niteliktedir denilebilir. Ölümü simgeleyen karga seslerinin yanında sadece av evinin üzerinde mavi tonda efektlerle oynamalar yapılması, bu av evinin üzüntü, melankoli ve ölümle bağdaştırılmaya çalışılması şeklinde yorumlanabilir. Filmin ilerleyen dakikalarında kadının rüyası sekansında, duvarın evin kapısına kadar gelmiş olması ve kadının kapıyı açıp dışarıdaki duvarı elleme görüntüsünün mavi renkte verilmesiyle de, , evin üzüntü, melankoli ve ölümle bağdaştırılma çabası pekiştirilmektedir sonucuna varılabilir.

Filmde dış ses, romandan seçilmiş olan alıntılar okumaktadır. Görsel merci ise genel olarak romandaki betimlemeleri dikkate almakla birlikte bazı sekanslarda romanda yer almayan, kendi anlatımını güçlendirici farklılıklara gitmiştir. Sekans 2'deki uzun araba yolculuğunda, romanda yer almayan film için özel olarak yazılmış *“Freedom is a journey, journey to yourself”* (00:04:15) başlıklı şarkının sözleri oldukça önemli bir anlama sahiptir. Ses ve müzikle oluşturulan etkilere bir sonraki bölümde ayrıntılı biçimde değinilecektir. Sekans 3'te, kadının av evine geldikten sonra ilk iş olarak valizinden *Die Wand* romanını ve diğer iki kitabı çıkarması da romanda yer almamaktadır. Sekans 4'te Hugo ve Luise'nin kasabaya indikleri akşam kadın evde radyo dinlerken, yüzüne kozmetik maske yaparken ve sigara içerken görselleştirilir (00:08:19-00:09:11). Fakat romanda yalnızca, baş figürün dış sesle, o akşam yemek yedikten sonra Hugo'nun yanında getirmiş olduğu gazeteleri okuduğu verilmektedir. Bu üç sekansta oluşturulan romandan farklılaşmalarla, yani kitaplar, araba yolculuğunda çalan şarkı ve radyoda dinlenen konuşmayla, yönetmenin izleyiciye kendi alımlamasının ip uçlarını vermek istediği söylenebilir. Sekans 4'te yönetmen yine *Die Wand* romanından bağımsız olarak Aung San Suu Kyi'in radyo konuşmasını da filminde aktarmaktadır. *Der Standard* gazetesinde yer alan bir makalede, film eleştirmenlerinin *Die Wand* filminde Julian Pölsler'in kadının radyo dinlediği sahne haricinde romana bağlı kaldığını ifade eden yorumları yer alıyor. Pölsler, bu radyo konuşmasının *“Es ist als eine Widmung an jene Frauen gedacht, die heute noch gezwungen sind, hinter einer unsichtbaren Wand von Ignoranz und Intoleranz zu*

leben” (Yun, 2012)⁴⁷ yani şeffaf duvarlar arkasında hoşgörüsüzlük ve vurdumduymazlık içinde yaşayan bütün kadınlara yönelik bir ithaf niteliğinde olduğunu ifade ediyor. Başka bir söyleşisinde ise Pölsler “... *steht als Metapher für Menschen, die sich nicht fürchten und die bereit sind, für ihre innere Freiheit hinter eine Wand zu gehen*” (Schiefer, 2011)⁴⁸ sözleriyle, demokrasi ve özgürlük hakkında konuşan Aung San Suu’nun iç huzurları için bir duvarın arkasına sığınmaya hazır olan insanlar için bir metafor olduğunu ifade ediyor. Bu bağlamda ‘Freedom is a journey, journey to yourself’ şarkısının sözleri de dikkate alındığında Pölsler’in, filminde bir yandan ev kadınlığı temasını işlerken, bir yandan da kadın özgürlüğüne güçlü bir atıfta bulunduğu görülmektedir.

Uyarlamalarda okuyucunun alımlama süreci önemli bir yere sahiptir. *Die Wand* uyarlamasında yönetmen ve senarist olan Julian Pölsler aynı zamanda bir okuyucudur da ve bu nedenle onun alımlaması da analiz için oldukça önemlidir. Filmde kısaltmaya ve eksiltmelere giderken seçimlerini romanı alımlayışına göre yapacağından dolayı, film ve roman arasındaki benzerlikler ve farklılıklar romanı Pölsler’in nasıl alımladığına göre şekillenmektedir. Filmde kadının geçmişine hiç değinilmemesi, yalnızca kadının doğadaki yaşam mücadelesine odaklanması ve hayvanlarıyla olan, özellikle de Luchs’la olan ilişkisine yoğunlaşılması, Pölsler’in romanı bir hayatta kalma mücadelesi olarak alımladığını, insan hayvan dostluğunu vurgulamak istediğini kanıtlar niteliktedir denilebilir. Ayrıca filmde duvar konusunun yoğunlukla işlendiği filmin 00:31:43 dakikasına kadar geçen ilk yarım saatlik kısımda duvarın olduğu gece kadının yatağa yatış sahnesinin, duvarın keşfinin ertesi günün gecesi görülen kâbusun ve kadının uykuya dalarken ve uyanırken üzerindeki giysilerindeki farklılaşmanın, hemen sonrasında kadının şimdiki zaman diliminde görmüş olduğu göl sanrısının⁴⁹ Pölsler’in kadının psikolojik problemleri olan bir kadın olabileceği yönündeki alımlamalarının görselleştirilmesi olduğu ve Pölsler’in romanın

⁴⁷ Bkz.: Vina Yun: <https://derstandard.at/1348284453345/Das-Innere-im-Aussen>, son erişim tarihi: 07.03.2019.

⁴⁸ Bkz.: Karin Schiefer: http://www.austrianfilms.com/news/julian_r_poelsler_ueber_die_adaptierung_von_marlen_haushof_ers_die_wand, son erişim tarihi: 07.03.2019.

⁴⁹ Bkz. Anı ve Rüya Sekansları Bölümü, s. 120-121.

psikolojik boyutunu da göz önünde bulundurduğu ve bunu izleyiciye aktarmak istediği düşünülebilir. Yani, yönetmenin romanın psikolojik boyutunu filme aktarabilmek için rüya sekanslarında farklılığa gittiği öne sürülebilir. Irmela Scheider'in de ifade etmiş olduğu gibi edebi metin ve uyarlama ancak bir benzerlik ilişkisi içerisinde ele alınabilir. Sonuçta karşımızda iki farklı medyaya ait iki ürün bulunmaktadır.

3.7.1. Die Wand Filminde Müzik ve Ses Efektleri

Die Wand filminde kullanılan filme özgü anlatım yollarından olan müzik ve ses efektleri filmdeki anlatımı güçlendiren ve doğal olarak romandan farklılaşma yaratan öğelerdir. Örneğin filmin başında araba yolculuğu sırasında “*Freedom is a journey, journey to yourself*” (00:04:15) isimli şarkı çalmaktayken, romanda ise bu sadece bir pop şarkısı olarak geçmektedir. Filmlerde kullanılan müziğin izleyicinin üzerinde etkisi çok büyüktür. Filmlerde kullanılan, çeşitli yoğun duygular uyandırabilen müzikler yoluyla yönetmenler seyirciler üzerinde istedikleri etkileri yaratabilirler. Filmlerde müzik tek başına, diyaloga ya da başka bir anlatım ögesine gereksinim duymadan birçok şey anlatabilir. Brianna Bean, *Die Wand* filmdeki müziğin bir Kuleschow etkisi yarattığını, yani kullanılan müziğin, ifadesiz olan figürün duyguları ve düşünceleri hakkında çeşitli çağrışımlar uyandırabildiğini belirtiyor. Filmde kullanılan ve yukarıda da değinilen ‘Freedom is a journey, journey to yourself’ şarkısı, kadının her duvara dokunuşunda ya da yanına yaklaştığında ve ayrıca filmin sonunda kadının silahla adamı dürtmesi sırasında oluşan gerilimli tını (ses efekti), genelde yaylada geçen sekanslarda kullanılan Bach’ın keman konçertosu, her biri izleyicide değişik duygular uyandırarak kadının psikolojik durumunu izleyiciye anlatır niteliktedir denilebilir. Bean, filmin başında araba sahnesindeki ‘Freedom is a Journey, Journey to yourself’ şarkısının kadının tepkisiz ve huzursuz haliyle örtüştüğünü ve bu sahnede şarkının çok şey anlattığını belirtiyor (Bean, 2017: 2-3). Filmde üç farklı sekansta karşımıza çıkan bu şarkıda özgürlüğün aslında insanın kendi iç dünyasına yapılan bir yolculuk olduğu vurgulanmaktadır. Bu açıdan, filmdeki kadının, duvarın oluşmasıyla birlikte, özgürleşmenin insanın kendi iç dünyasına doğru yaptığı bir yolculuk olduğu varsayımı doğrultusunda, kendi özgürleşmesine, kendi iç yolculuğa başlamış olduğu yorumu yapılabilir.

Filmde, duvarla birlikte ortaya çıkan rahatsız edici tını da kadının ruh durumuna dair belirtiler sunmakta. Bean’a göre özellikle duvardan gelen gerilimli tını kadının psikolojisinin normal insanlardan farklı olduğunu göstermektedir (Bean, 2017: 4). Bean, kadının duvarla karşılaştığındaki minimum sayıdaki ve dramatik olmayan yüz ifadesinin duvarın çıkardığı huzursuz edici, gerilimli tınıyla bir zıtlık oluşturduğunu ifade ederek, kadının reaksiyonun normal, beklenen bir reaksiyon olmadığını vurguluyor (a.e., 2017: 3-4). Tedirgin edici tınıya ve duvarın kendisine karşı kadının asgari düzeyde tepki vermesi, psikolojisinin hiç de normal olmadığına işaret etmektedir:

“Der Klang wandelt sich in ein “dumpfes Pochen”. Die Frau hört die Geräusche, die aus der Wand stammen und denkt, es sei [ihr] “eigener Herzschlag”(13:08). Die Frau interpretiert die Geräusche als etwas Innerliches. Es bleibt für die Zuschauer unklar, ob die Geräusche aus der Wand kommen, als “external diegetic sound”, oder ob sie der Vorstellungskraft der Frau als “internal diegetic sound” entstammen (Bordwell 288). Nach Pölsler soll der Wand Sound “dem Geräusch nachempfunden sein, das die Erdrotation verursacht, und dass manche Menschen angeblich zu hören in der Lage sind”(Zylka).” (Bean, 2017: 3)

Burada Bean’ın da belirttiği gibi, duvarın tınısından sonra kadının kalp atışı sesi duyulması ve sonra bunun kendi kalp atışının sesi olduğunu fark etmesiyle kadın, kalp atışını içten gelen bir ses olarak algılamaktadır. Bean, bu noktada duvardan çıkan tınının teknik olarak dışardan gelen bir ses mi yoksa kalp atışı gibi kadının içinden gelen bir ses mi olduğunun kesin olarak söylenemeyeceğini, bunu kadının hayal gücünün ürünü olabileceğini ifade ediyor. Aynı şekilde sekans 15’te de kalp atışı sesi duyulmaktadır. Kadın arabayla duvara çarpar. Arabadan çıkarken başlayan kalp atışı sesinin tonu duvara yaklaştıkça artar ve eliyle duvara dokunduğu anda kalp atışı sesi sona erer ve duvara özgü gerilimli tını duyulmaya başlar. Ardından kadın şimdiki zaman diliminde uyanır ve gerilimli tını sona erer (00:31:40-00:31:45). Burada kadının heyecanını gösteren kalp atışı sesinin kadının duvara dokunmasıyla son bulması ve duvar tınısının başlaması, duvardan gelen sesin de kadının iç dünyasına ait olduğu yorumunu destekler niteliktedir. Julian Pölsler bir söyleşisinde, filmde en çok zorlandıkları şeyin duvar sesinin tasarımı olduğunu vurgulamaktadır. Kulaklarında sürekli bir vızıldama sesi olan insanlar olduğunu ve bu vızıltının, dünyanın günlük hareketini algılayabilen duyarlı insanlar tarafından algılanabildiğini öne süren bir

teorinin varlığını tesadüfen öğrenen Pölsler, bu sesin dünyanın elektromanyetik alanının oluşturduğu bir ses tonu şeklinde işitildiğini öğrenmesiyle, filmde duvar için bu tona benzer bir ses kullanmaya çalışmıştır (Schiefer, 2011)⁵⁰. Duvar tınısının aslında kadının iç dünyasının bir ürünü olduğu düşüncesi burada da destek bulunmaktadır. Yine benzer biçimde, filmin sonunda kadının ölen adamı silahıyla dürtmesiyle ortaya çıkan tınının (01:37:29) kadının duvara dokunmasıyla oluşan tınıyla (00:13:44) birebir aynı olmasıdır ki yine bu da, sesin kadının iç dünyasından gelen bir ses olduğu yorumunu desteklemektedir.⁵¹

Bach'ın keman konçertosu ise, özellikle yayladaki sekanslardaki kadının pozitif ruh durumunu gösterir niteliktedir. Luch'un ölüm sahnesi Bach eşliğinde, sözsüz, dış ses olmaksızın, ağır çekim tekniğiyle gösteriliyor (01:33:14-01:36:00). *Die Wand* romanında baş figür, silahı almasının birkaç saniye sürdüğünü ve bu birkaç saniyenin Luchs'un hayatına mal olduğunu anlatırken (Haushofer, 2012: 272) bundan dolayı kendini suçlıyor. Filmde ise bu ifadeler eksiltilmiş olsa da, sahnenin ağır çekim efektleriyle gösterilmesiyle yine de bu ifadeye dolaylı olarak yer verilmek istenmiş olabilir.⁵² Bu sahnelere eşlik eden Bach'ın keman konçertosu ise, kadının yaşadığı duygu yoğunluğunu izleyiciye aktarmaktadır.

⁵⁰ Bkz.: Karin Schiefer:
http://www.austrianfilms.com/news/julian_r_poelsler_ueber_die_adaptierung_von_marlen_haushofers_die_wand, son erişim tarihi: 07.03.2019.

⁵¹ Bkz. *Die Wand* Filminde ve Romanında Figürler Bölümü, s. 73.

⁵² Bkz. *Die Wand* Filminde Zaman ve Düzen Bölümü, s. 116-117.

3.7.2. Die Wand Filmindeki Kitaplar



Resim 6: Valizden çıkartılan kitaplar (00:05:55).

Filmde sekans 3'te, kadın odasına yerleşirken çantasında üç tane kitap çıkartır ve bunları masanın üzerine koyar (00:05:55). En üstteki kitap Marlen Haushofer'in 1986 yılı baskısı *Die Wand* kitabı ve onun altındaki, yazarı Peter Lauster olan *Wege zur Gelassenheit* adlı kitaptır. Üçüncü kitap ise Alfred Komarek'in 2009'da yayımlanan *Polt* adlı polisiye romanıdır.

Kadının av evinde ilk iş olarak valizinden *Die Wand* romanını çıkarması, bu kitabı av evindeki tatilinde okumak için yanına aldığına ya da bu kitabı zaten okumakta olduğuna işaret ediyor denilebilir. Filmin diğer sekanslarında *Die Wand* kitabı ve diğer kitaplar görülmemektedir. Burada yönetmenin amacı nedir? *Die Wand* romanının uyarlaması olan *Die Wand* filminde, yakın planda dört saniye boyunca gösterilen kitaplar arasında yer alan *Die Wand* kitabıyla kitabın kendisine gönderme yapılmakla kalınmıyor, aynı zamanda bu romanın uyarlaması olan bu filmde romanın kendisinin somut bir şekilde gösterilmesiyle film kendisine de göndermede bulunuluyor. Ayrıca *Die Wand* romanının filmdeki somut varlığı, yönetmenin esere sadık kalmaya çalıştığının veya sadık kalma niyetinin bir işareti olarak da yorumlanabilir.

Öte yandan, *Die Wand* romanının filmdeki kadının okuyacağı veya okumakta olduğu bir kitap olarak ele alınmasıyla, karşımıza karmaşık bir durum çıkmakta. Kamera filmde kendi geçmişini anımsadığı kadarıyla kaleme alan kadının anılarını, geçmiş zaman diliminde izleyiciye izlettirmektedir. Kadının geçmiş dönemlerini gösteren bu sekanslarla, izleyici adeta kadının kafasının içinde dolaştırılmaktadır. Filmde, kadının geçmişteki anılarını anlatmaya başlamasından, dış sesin saat üçte av evine vardıklarını söylemesinden ve eve varış sahnesinin verilmesinden sonra, kamera dış ses olmadan kitapların masaya yerleştirilişine odaklanıyor. Bu sekansda av evine

yeni gelmişlerdir, her şey normal görünmektedir, henüz duvar oluşmamış ve kadın duvarla karşılaşmamıştır. Yanına okumak için aldığı ya da okumakta olduğu *Die Wand* romanında, filmdeki kadının gelecekte başına gelecek her şey yazmaktadır. Filmde kadının kitaba başlayıp başlamadığına dair herhangi bir işaret yoktur. Fakat eğer *Die Wand* romanını okumakta olduğu varsayılırsa, iç anlatım düzlemindeki, yani geçmiş zaman dilimindeki kadının *Die Wand* romanını okuduğu kadarıyla başına gelecekleri biliyor olduğu yorumu yapılabilir. Kadının, özellikle iç anlatım düzleminde anlatılan geçmiş zaman dilimindeki tavırları, ifadesiz yüzü belki de baştan beri başına gelecekleri zaten bu kitap yoluyla biliyor olduğundan kaynaklanıyor yorumu da yapılabilir. Brianna Bean, *Geräusche von Innen: Musik und der Kuleschow Effekt im Film Die Wand* adlı makalesinde kadının yüzündeki ifadesizliğe yoğun bir şekilde değinmektedir (Bean, 2017: 2). Ayrıca, Luise ve Hugo kasabaya giderken kadınla konuşurlar, fakat kadın onlara herhangi bir yanıt vermez, diyaloga girmez, huzursuz ve donuk bir görünümü vardır. Eğer kitabı okuduğu veya okumakta olduğu varsayımdan yola çıkılırsa, kadının başına gelecekleri zaten biliyor olduğu tahmini bu huzursuz ve donuk haline bir açıklama getirir şeklinde bir yorum da yapılabilir. Ayrıca burada kullanılan kamera çekimleri de filme esrarengiz bir hava katmaktadır. Luise'nin Hugo'ya seslenişi sırasında arka planda av evinin balkonunda beyaz elbisesiyle kadının ayakta duruyor oluşu (00:06:08), Luise konuşurken kameranın ilk olarak Luise'yi değil kadını göstermesi ve kadının o andaki ifadesi (00:06:15), sonrasında kameranın omuz plandan kadının bakış açısıyla Hugo ve Luise'nin yola çıkışlarını göstermesi, kameranın kadını arkasından takip etmesi ve balkondaki duruşunu vermesi (00:06:27-00:06:41) ve sonra yola çıkan Hugo ve Luise'ye yönelen bakışları (00:06:55), onların gidişinden sonra kadının arkasını dönüp köpeğin olduğu yöne doğru bakışı (00:07:13-00:07:29) filmdeki yukarıda da söz edilen bu esrarengiz ve gerilimli havanın yoğunlaştığı çekimlerdir. Özellikle de, kuzeni ve kuzeninin eşi kasabaya gittikten sonra kadının dönüp Luchs'a yöneldiği sahnedeki endişeli, korku dolu yüz ifadesi yoluyla (00:07:13-00:07:29), henüz şeffaf duvar ortada yokken ve her şey normal seyrinde ilerlerken, görünenin dışında başka bir şeylerin olduğu anlatılmak isteniyor olabilir. Julian Pölsler'in, kitabı bir depresyon anlatımı ve baş figürün başka

bir varoluşa dönüşümü olarak alımlaması (Huber, 2012)⁵³, araba yolculuğunda dinlenen ‘Freedom is a journey, journey to yourself’ şarkısının sözleri, kadının arabada Luchs’a bakışları ve tedirginliği, daha sonra av evinde ilk iş olarak çantasından çıkarttığı kitaplarını özellikle de Marlen Haushofer’in *Die Wand* romanını yerleştiriyor oluşu, kadının genel psikolojik durumu ve tavrı ve özellikle de sekans 3’teki yüz ifadesi bir araya getirildiğinde, kadının zaten kendi iç dünyasına doğru bir yolculuk yaptığı ve araba yolculuğun başından itibaren de bunun bilincinde olduğu sonucuna varılabilir:

“Martina Gedeck, die Darstellerin der Frau, meint dazu, die Wand setze einen Heilungsprozess in Gang und helfe der Frau, zum Leben zurückzukommen. Die Wand kann im Verständnis von Regisseur und Darstellerin psychoanalytisch auch als Krise interpretiert werden, die eine Chance bietet, sich auf das Wesentliche zu besinnen und zu sich zu finden.” (Unterholzner, 2012: 13)

Yukarıdaki alıntıda da belirtildiği gibi, baş rol oyuncusu Gedeck, duvarın, kadının iyileşme sürecini başlattığını ve böylece kadına kendisini bulma şansı sunduğunu ifade ediyor. Unterholzner, Gedeck’in ve Pölsler’in bu yorumlarından yola çıkarak, duvarın psikanalitik bir kriz olarak yorumlanabileceğini belirtiyor. Bu açıdan bakıldığında bu sahnede *Die Wand* romanının hemen altında duran *Die Wege zur Gelassenheit*, yani ‘sükûnetin yolları’ adlı kitapla kadının sakinliğe, dinginliğe ne kadar da gereksinim duyduğu ve bunun yollarını öğrenmeye çabaladığı yorumu da yapılabilir. Böyle bir kitabı yanında taşıması ve okumakta veya okuyacak olması, bu tarz bir kitaba gereksinim duyması, kadının yaşamının ne denli huzursuz, stresli ve psikolojisinin bozuk olduğu bir döneminde bulunduğunu göstermektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi, filmde kadının duvardan önceki geçmişi hakkında dış ses hiçbir bilgi vermemektedir. Fakat yine de filmde bu kitabın gösterilmesi kadının normal yaşamındaki sıkıntılı ve sorunlu ruh halini özetler niteliktedir. *Die Wege zur Gelassenheit* kitabının *Souveränität durch innere Unabhängigkeit und Kraft*, yani ‘iç

⁵³ Bkz.: Wolfgang Huber: <http://relevant.at/kultur/film/438916/julian-poelsler-ueber-wand-verfilmung>, son erişim tarihi, 07.03.2019.

bağımsızlık ve güçle bağımsızlık' alt başlığı da filmdeki kadının iç dünyasına bir özgürleşme ve huzuru bulma yolculuğu yaptığını kanıtlar gibidir.

En altta bulunan ve başlığı zor okunan üçüncü kitap ise Alfred Komarek'in *Polt* adlı polisiye romanıdır. Filmdeki kadının okuduğu veya okuyacağı varsayılan 2009'da yayımlanmış olan *Polt* romanını ve kadının bizzat kendisinin konu edildiği *Die Wand* romanının 1986 baskısını valizinden çıkartıp yerleştirmesi kadının hangi zaman diliminde olduğu sorusunu da sordurtmakta ve onu zaman ötesi bir konuma yerleştirmektedir. Bu açıdan da, filmde her şeyin farkında olan kadının bir gözlemci konumunda olduğu söylenebilir. Julian Pölsler, kendisi gibi Steiermark'ta doğmuş olan Alfred Komarek'in Simon Polt isimli kahramanın yer aldığı polisiye romanlarını da filme uyarlamıştır. Pölsleri'in *Polt* romanının yine *Polt* başlıklı uyarlaması 2013'te gösterime çıkmıştır. *Die Wand* filminde kadının çantasından çıkarttığı ve bulunan bir ölü hakkında olan bu polisiye roman bu film sonlarında ortaya çıkan adamın ölümüne dair bir gönderme olarak okunabilir belki de.

Pölsler, filmin başındaki bu sekansta *Die Wege zur Gelassenheit* kitabıyla arayış halindeki kadının psikolojisi hakkında, *Die Wand* kitabıyla belki de kadının şizofrenik bir yapıya sahip olabileceği hakkında ve *Polt* kitabıyla da filmin sonundaki katil adam ve onun ölümü hakkında bir ipucu vermek istemiş olabilir.

3.7.3. Die Wand Romanında ve Filminde Duvar Olgusu

Romanın geneline bakıldığında, baş figürün bir bilmece olarak gördüğü duvarın (Haushofer, 2012: 40) neden oluştuğu üzerinde pek durulmamaktadır. Gece oluşmuş olan duvarla ilk karşılaştığı gün, ne keder ne de endişe hissettiğini belirten baş figür (a.e., 2012: 22) “Über die Wand zerbrach ich mir nicht allzusehr den Kopf” (a.e., 2012: 41) sözleriyle de duvarla pek ilgilemediğini daha romanın başlarında dile getirmektedir. Irmela von der Lüche, baş figürün duvarı kısa sürede unuttuğunu ifade ediyor (Von der Lüche, 1986: 97). Başlangıçta baş figür duvarı bir “Katastrophe” (Haushofer, 2012: 45) yani bir felaket olarak, insanları ve hayvanları öldüren büyük güçlerin gizlemiş olduğu bir “ideale Waffe” (a.e., 2012: 41) yani ideal bir silah, bir çeşit zehir olarak görüyor. Bu silahın hayvanlara zarar vermese aslında çok daha iyi olacağını belirten baş figür, bu ideal, dünyaya zarar vermeyen, “im Interesse der

grossen Ordnung” (a.e., 2012: 75) yani büyük düzen adına engellenmesi gereken silahı bugüne kadar insanlığın görmüş olduğu “*humanste Teufelei*” (A.e., 2012: 41) yani en insani şeytanlık olarak adlandırıyor. Eğer gün gelir de bu zehir etkisini yitirirse, savaşı kazananların topraklara el koymak üzere geleceklerini de aklından geçiriyor. Baş figürün böyle düşünmesinin nedenini Brandtner ve pek çok araştırmacı, yazarın muhtemelen o dönemin nükleer silahlanma atmosferinden oldukça etkilenmiş olmasına bağlamaktadır (Brandtner, 2012: 32). Kazananlar olarak bir insan grubunun gelebileceği düşüncesi, baş figüre bilincinde olmasa da onu bir gün gelip alacaklarına dair bir umut da vermektedir. Aslında baş figürün, insanların onu bulmasını istememesi, insanların bir gün onu bulacaklarına dair içten içe beslediği bu küçük umudun yanında daha ağır basmaktadır. Baş figürün genel eğilimi orada aslında mutlu olduğu ve onu bulmalarını istememesi yönündedir (Haushofer, 2012: 104). Ormanda yaşadığı kayıplar karşısında her şeyin elinden alınmasından nasıl da yorulduğunu belirten baş figür sevebileceği bir yaratık olduğu sürece onu sevmeye devam edeceğini ve günün birinde sevecek bir şeyi olmadığında ise yaşamayı bırakabileceğini belirtiyor. Bir canlıyı doğurmanın, büyütmenin, sevmenin ne kadar zorlu ve uzun bir süreç olduğunu, bunun aksine öldürmenin, yok etmenin ne kadar hızlı ve kolay olduğunu ve bu nedenle onların yani öldürenlerin çoğunlukta olduğunu dile getirmektedir. Daha sonra baş figür “... *Wären alle Menschen von meiner Art gewesen, hätte es nie eine Wand gegeben, ...*” (a.e., 2012: 161) sözleriyle bütün insanların kendisi gibi olması halinde hiçbir zaman duvarın var olmayacağını ve yaşlı adamın çeşmenin önünde taşlaşmış halde durmak zorunda kalmayacağını belirtiyor. Filmde de kullanılan başka bir pasajda kendisini de dahil ettiği insanların doğru yol olan sevgi yolunu değil, yanlış yolu seçmiş olduklarını, ama artık bu pişmanlık için çok geç kalındığını belirterek (01:23:50) sevgi kavramına yoğun bir anlam yüklemektedir. Bir adamın Bella’nın yavrusu olan Dana’yı ve Luchs’u öldürmesinden sonra savunma durumuna geçen baş figür, hayvanlarıyla birlikte kendisi ve onlar -yani katiller- şeklinde bir cepheleşme yaratıyor. Rahatsız edilmeden düşüncelerine, hayallerine kendini verebilmesi için onlara yani katillere karşı direniş göstermesi gerektiğini ifade ediyor (Haushofer, 2012: 162).

Duvarın oluşumuna dair baş figürün diğer bir düşüncesi ise duvarın oluşumunun can sıkıntısı ve huzursuzluktan kaçmak ya da toplumda kalarak delirmek üzere olan birinin son bir denemesi olabileceği yönündedir. Romanda baş figür, kendisinin ve çocuklarının da bu can sıkıntısından muztarip olmuş olduğu belirtiyor. Başlangıçta av evindeki gazeteleri okuduğunu, fakat bu ormanda ona tek sıkıcı gelen şeyin ise gazeteler olduğunu dile getiriyor. Aslında gazetelerin onu hep sıktığını söyleyen baş figür, insanların, hatta çocuklarının bile on dakika yalnız kalamadıklarını ve sürekli olarak can sıkıntısının verdiği huzursuzlukla yaşadıklarını ve bundan bir kaçışın olmadığını dile getirerek, bu duvarın da, kalırsa delirecek ya da kaçarak kurtulacak olan kaygılı bir insanın çaresizlikle son bir umutsuz denemesi olmuş olabileceğini öne sürüyor (Haushofer, 2012: 110). Burada topluma ve sisteme dair yoğun bir eleştiri söz konusudur. Baş figür, başlangıçta duvarı büyük güçlerin gizli bir silahı olarak görürken, daha sonra duvarın toplumdan, sistemden kaçmak isteyen bir insanın son bir çaresiz denemesi olabileceğini düşünmeye başlıyor. Baş figürün “*Hier, im Wald, bin ich eigentlich auf dem mir angemessenen Platz*” (a.e., 2012: 222) sözü, onun an itibarıyla halinden, yani insanlardan uzakta olmaktan memnun olduğunu göstermekte. Baş figür romanda geçmişle bir hesaplaşma halinde olup, romanın ilerleyen sayfalarında ise eski yaşamının ona nasıl da sürekli olarak yetersiz gelmiş olduğunu vurgulamakta. Yoğun, bulanık bir huzursuzluk hep ona eşlik etmiştir (a.e., 2012: 83). Kendi yaşamının ve dünyanın durumunun farkındadır, ama hiçbir zaman bu can sıkıntısından kurtulabilecek durumda olamamıştır. Yaşamı boyunca kendisini adeta otomobil kongresindeki bir gül yetiştiricisi gibi hissetmiştir (a.e., 2012: 221). Baş figürün, duvarın oluşumu hakkındaki ‘kaçmak ya da delirmek arasında seçim yapmak’ zorunda kalan bir insanın son bir denemesi olabileceği yorumunda kast ettiği kişinin, acaba baş figürün kendisi mi olduğu sorusu akıllara gelmektedir. Bu huzursuzluk aslında romandaki baş figürün çocuklarının okula gitmeleri, yani onların da sisteme dahil olmalarıyla birlikte başlıyor. Eski yaşamında baş figürün yaşamında en mutlu olduğu dönem çocuklarının okul öncesi dönemidir ve onlar okula gitmeye başladıklarından itibaren, baş figür onların yanında kendini tedirgin hissetmeye başladığını belirtiyor. Daha sonrasındaysa hiç mutlu olamadığını belirten baş figür, her şeyin iç karatıcı bir şekilde değişmiş olduğunu ve gerçekte yaşamayı bıraktığını ifade ediyor (a.e., 2012: 202). Kendi çocukları büyüyünce onların yanında bile tedirginlik

duyan bir kadın, onlar, yani diğer bütün insanlar karşısında, yani sembolik olarak bütün bir ataerkil toplum sistemi karşısında da tedirgin ve mutsuzdur yorumu yapılabilir doğallıkla. Eski yaşamında duyduğu can sıkıntısı ve boğucu rahatsızlıkta ona kurtarıcı gelen tek şeyin ailesinin yanına kaçabilir olmasının olduğunu belirten baş figür, son yıllarda en yakınlarının bile düşmanın tarafına geçtiğini düşünmeye başladığını ve bunun onun hayatını daha katlanılmaz kıldığını da ifade ediyor (Haushofer, 2012: 222). Peki, artık tek kaçış yeri olan ailesi bile kalmayan baş figürün, çocukluğundan beri peşini bırakmayan, arkasını döndüğünde gördüğü her şeyin yok olacağına dair bu korkusu bir delilik göstergesi olabilir mi?

“... War die Wand nicht eine Bestätigung meiner kindlichen Furcht? Über Nacht war mir mein früheres Leben, alles, woran ich hing, auf unheimliche Weise gestohlen worden. Alles konnte geschehen, wenn dies möglich gewesen war. ... vielleicht wäre die einzig normale Reaktion auf alles, was geschehen ist, der Wahnsinn.” (Haushofer, 2012:187)

Romandaki baş figür yukarıdaki alıntıda da yer aldığı gibi, gördüğü her şeyin arkasını dönünce yok olacağına dair çocukluk korkusunun, duvarın oluşumuyla bir gecede eski yaşamının tamamının, her şeyinin çalınmış olmasıyla gerçekleşmiş olabileceğini düşünüyor ve bütün bu olup bitenleri ancak bir delilik olarak açıklamanın mümkün olabileceğini de belirtiyor. Yetişkin yaştaki çocuklarının, yani ona en yakın olanların bile düşman tarafına geçmiş olduğu duygusuna kapılan (Haushofer, 2012: 222) ve çocuklarının büyümesiyle kocasına yoğunlaşmış, fakat duvardan iki yıl önce kocasını kaybetmiş (a.e., 2012: 10) olan baş figürün kaçabileceği bir ailesi artık yoktur. Zaten o güne kadar içinde olduğu topluma tam bir yabancılaşma durumunda olan ve bir şeylerin yolunda olmadığı yönünde bulanık bir huzursuzluk hissetmiş olan baş figür bir anda duvarın oluşmasıyla yeni bir başlangıç yapma fırsatı bulmuştur yorumu da yapılabilir. Burada, duvarın oluşumuyla birlikte “*Oberhaupt unserer merkwürdigen Familie*” (a.e., 2012 :47) cümlesiyle de anlattığı gibi hayvanlarından oluşan ve reisi olduğu bir aile kurmuştur. Duvar bütün o can sıkıntısını yok etmiştir. Baş figür, çocuklarının okula başlangıçları öncesi dönemlerde yaşadığı mutluluktan sonra yaşadığı en büyük mutluluğun, yeni yaşamında örneğin bir saman hasadı sonrası yaşadığı mutluluk olduğunu belirtiyor (a.e., 2012: 202). Hayatında ilk kez sakinleştiği yer yayladır (a.e., 2012: 191). Bütün bunlar, baş figürün o eski can sıkıcı bulanık

rahatsızlığı yaşadığı hayatında değil, duvar sonrasındaki yaşamında gerçekleşiyor. Ormanın içinde tek insan olarak kalmış olmasının onun için en iyisi olduğunu belirten baş figür (a.e., 2012: 66), bu yeni yaşamda yalan söylemek zorunda olmadığını (a.e., 2012: 263) çünkü artık başka insanların olmadığını belirtiyor. Bu yeni yaşamda artık kadın olmak zorunda değildir, cinsiyetsiz olabilir ve kendisinden uzaklaşabilir, hatta “...zu einem zähen braunen Stämmchen” (a.e., 2012: 82) yani dirençli bir ağaç gövdesine bile dönüşebilir. Artık onun planlarını bozabilecek kimse yoktur bu yeni yaşamda (a.e., 2012: 99). Eski yaşamında hayatını bilinçli olarak şekillendirememiş (a.e., 2012: 83) olan baş figürün duvar öncesi huzursuz yaşamı sona ermiş ve baştan beri hep istediği, kendi doğasına uygun olan ekip biçme ve hayvanlarına bakarak yaşayabilme şansını (a.e., 2012: 104) duvarla birlikte yakalayabilmiştir sonucuna varılabilir. Michael Klein da bir makalesinde, baş figürün belki de duvarın delirmek üzere olan bir insanın son çabası olduğu sözlerinden yola çıkarak, duvarın kendisiyle ilgilenmeyen baş figürün, duvarla birlikte geçmişinden sıyrılıp yeni bir başlangıç yaparak bu şekilde kendini rehabilite etmeyi denediğini ifade ediyor (Klein, 1984: 64).

Duvarın neden oluştuğu önemli değildir. Baş figür duvarın iç sınırları içerisinde kendisine hayvanlarından oluşan yeni ailesinin reisi olarak yeni bir yaşam kurmaktadır. Duvarın oluştuğunun ertesi günü baş figür, ilk kez keşfettiği bir çayırda birdenbire bir inekle karşılaştığını ve böylece bir inek sahibi olduğunu belirtiyor (Haushofer, 2012: 31). Duvarı bir kez bile düşünmediğini, çünkü terk edilmiş çocuğu olarak gördüğü ineğin onu bütünüyle meşgul ettiğini anlatıyor (a.e., 2012: 32). Sonrasında bir kedi kapıya geliyor, yavru kediler doğuyor, ineğinin yavrulayıp yavrulamayacağı bilmeceyi kafasını sürekli meşgul ediyor. Duvarı ve ineği çözülmemiş bir bilmece olarak gören baş figür çözülmemiş bir bilmece karşısında çekip gidemeyeceğini söylüyor (a.e., 2012: 40). Duvar ne canlı ne de cansız bir şeydir, onun için bir tuğla duvardan ya da çitten bir farkı yoktur. Duvarla ne zaman ki oradan çıkması gerekir, o zaman uğraşacaktır, yani zamanı gelince. Duvardan önce zihnini meşgul eden konular doğum, mevsimler ve ölüm, duvardan sonra da onu meşgul etmeyi sürdürüyor. Rüyalarında duvarı hiç görmemiştir, ama sık sık ölü insanlar görmüştür (a.e., 2012: 150). Duvarın kendisinden çok, tıpkı Pompei’de olduğu gibi, duvarın arkasındaki taşlaşarak ölmüş insanlar onu etkilemektedir. Baş figür kendisini

gündelik işlere vererek, kafasında ve rüyalarında onu meşgul eden ölümlerden uzaklaşmaya çalışıyor (a.e., 2012: 130-136). Duvar sonrası iki buçuk yıl boyunca yani duvar sonrası geçmiş yaşantısında da, baş figürü meşgul eden konu duvarın kendisi değil, hayvanlarıdır ve onlara karşı duyduğu sorumluluktur. Perle'nin ve Tiger'ın ölümü onu oldukça derinden etkiliyor, mevsimsel değişimler de modunda, ruh halinde değişimler yaratıyor. Başından geçenleri kaleme aldığı duvar sonrası şimdiki zamanda ise Luchs ve Dana'nın ölümüne karşı duyduğu yas, baltalı adamdan dolayı içine işlemiş olan korku ve bu bağlamda da Bella için duyduğu endişe onun ruh hali üzerinde belirleyici oluyor. Kafasını duvar değil ama yabancı adamın onları neden öldürdüğü sorusu ve eve baltalı birinin yaklaşmış olmasının yarattığı derin kaygı, korku meşgul ediyor. Marlen Haushofer, Bella'nın yaşayacağı ahırı tarif ederken ahır kelimesini tırnak içine almıştır (a.e., 2012: 34). Bunu yapmasının nedeni bir şeylere gönderme yapma arzusu olabilir mi? Elke Brüns'ün yorumuna göre duvar, otobiyografik ağırlıklı romanındaki küçük Meta'nın ahırda oynadığı çocukluk oyununu gerçekleştirebilmesini sağlayan bir araçtır sadece:

“Die Wand macht das Kindheitsspiel wahr: Haushofer sitzt zwar nicht mehr wie Meta in der “Spreu” sondern in der Küche, um zu schreiben, und sie verwandelt nicht mehr “Steine, Fichtenzapfen und Schneckenhäuser” sondern Erinnerungen, Erfahrungen und Imaginationen in “Kühe, Hunde und Katzen”, gibt ihnen Namen und baut Häuser für sie. Und alle sind ihre Kinder und müssen ihr gehorchen (H, 17)” (Brüns, 1998: 54)

Elke Brüns, Haushofer'in *Himmel, der nirgendwo endet* başlığını taşıyan ve kendi çocukluğunu anlattığı romanı ile *Die Wand* romanı arasında bağlantı kurarak Meta'nın, yani Marlen'in çocukken ahırda oynadığı oyunu, çocukluk anılarını, deneyimlerini ve hayallerini *Die Wand* romanında ona itaat eden çocukları olarak ineğe, köpeğe ve kedilere dönüştürdüğünü, onlar kanalıyla yansıttığını öne sürmektedir⁵⁴ (Brüns, 1998: 54). Düşünmek için masaya oturduğunda baş figürün üzgün ve çaresiz hissetmemesi, ikilemler yaşamıyor oluşu kendisini bile şaşırtır (Haushofer, 2012: 37). Romanın ilerleyen bölümlerinde baş figür “*Hier im Wald konnte niemand meine Pläne durchkreuzen*” (a.e., 2012: 99) yani *ormanda hiç kimse*

⁵⁴ Bkz. Die Wand Romanındaki Biyografik Özellikler Bölümü, s. 51-52.

planlarımı engelleyemez cümlesinden sonra devamla, onlara, yani öldürme arzusu olan insanlara karşı kişisel olarak direniş göstermesi gerektiğini, buna gerekçe olarak da rahatsız edilmeden düşüncelerinin peşinden gidebilmenin en çok istediği şey olduğunu belirtiyor. Bütün bunlardan da baş figürün duvarla birlikte oluşan yeni yaşamının belki de onun asıl istediği ve hatta tercih ettiği bir yaşam olduğu sonucu çıkartılabilmekte.

Duvarın kendisi filmin özellikle ilk yarım saatinde rüya ile gerçeklik birbirine karıştırılarak yoğun bir şekilde işlenmekte, ancak bundan sonra giderek azalan bir biçimde konu edilmektedir. Romanda baş figürün kendisinin de belirttiği gibi duvarın gece olduğu bilgisi (A.e., 2012: 22) filmde sekans 5'te kameranın uykuya dalan kadını gösterdikten sonra gerilimli bir tını eşliğinde göl kenarındaki geçidi ve sonrasında kayaları göstermesi ve bu arada tınının yoğunlaşması ve kadının uyanmasıyla, yani özellikle uyuma ve uyanma planlarıyla, rüya sekansı biçiminde⁵⁵ verilmektedir (00:09:36-00:10:36). Yukarıda da belirtildiği gibi, filmde kadının duvarın öbür tarafına her bakışında, duvarın yanına her yaklaşışında ve ona her dokunuşunda duvarla özdeşleşen gerilimli bir tını duyulmakta ve filmde gerilimi arttıran bir öge olarak bu tını duvarın izleyici tarafından algılanmasını sağlamaktadır. Sekans 7'de dış sesin çoktan sirenlerin devreye girmiş olduğunu belirtmesi, kadının duvarı bir büyük bir felaketin sonucu olarak algıladığını gösteriyor denilebilir (00:15:40). Fakat romanda yer alan insanları ve hayvanları öldüren ve büyük güçlerce kullanılan gizli bir silahın bu felakete neden olmuş olabileceği düşüncesine filmde yer verilmemektedir (Haushofer, 2012: 41). Filmde kadının duvarla karşılaştıktan sonra *Die Wand* romanında da yer aldığı gibi (A.e., 2012: 16) hiçbir insan görmemesini duvarın kendisinden daha enteresan bulduğunu belirtmesi (00:15:47), kadının bu duvarın oluşumunu adeta normal karşıladığı şeklindeki yorumları olanaklı kılıyor denilebilir.

“... etwas Unsichtbares, Glattes, Kühles war, das mich am Weitergehen hinderte. Ich dachte an eine Sinnentäuschung, aber ich wusste natürlich, dass es nichts Derartiges war. Ich hätte mich leichter mit einer kleinen Verrücktheit abgefunden als mit dem schrecklichen

⁵⁵ Bkz. Anı ve Rüya Sekansları Bölümü, s. 117-123.

unsichtbaren Ding.” (Haushofer, 2012: 15)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere kadın tekrar duvara dokunurken dış ses, küçük bir deliliği bu korkunç şeyden daha kolay kabullenebileceğini dile getiriyor (00:16:47). Daha sonra sekans 8’de kadın terasta oturup sigara içerken dış ses bunun gerçek olamayacağını, hele Avusturya’da böyle bir şeyin hiç olamayacağını söylüyor (00:19:38). Sekans 10’daki rüya sahnesinde ise kadının gördüğü kâbusta duvar evin kapısına kadar gelmiş ve kadını evin içine hapsedmiştir. *Die Wand* romanında baş figür yatmadan önce duvarın kendine doğru yaklaşabileceğini düşünüyor (Haushofer, 2012: 26), Filmde ise bu durum, duvarın evin kapısının önüne kadar ilerlemesi, gelmesi şeklinde gösteriliyor (00:22:31). Buraya kadar yoğunlukla işlenen duvar temasından sonra, sekans 10’da yataktan kalkan kadın gösterilirken, dış sesin onun hayatta kalmayı seçtiğini belirtmesiyle birlikte (00:23:08) filmde artık yeni bir aşamaya geçiliyor.

“... als der Leser es erwarten möchte. Er wird, wie von unsichtbarer Hand, herausgehoben aus der Wirklichkeit und in einen Zustand traumatischer Über-Wirklichkeit versetzt, die sich aber so ruhig, selbstverständlich und gelassen präsentiert, daß er sich nicht damit beruhigen könnte, mit einer Psychose konfrontiert zu sein. ... Marlen Haushofer benötigt nur wenige Seiten, um aus der trivialen Situation eines verhinderten Jagdwochenendes die katastrophische Normalität entstehen zu lassen. Von diesem Augenblick an befindet sich der Leser im selben Ausnahmezustand wie die Frau, der diese moderne Robinsonade geschieht.” (Schweikert, 1986: 12-13)

Uwe Schweikert’in *Die Wand* romanı hakkında yapmış olduğu ve felaketin normalleştirilmesinden sonra okuyucunun kendini bir robinsonad türü romanda bulduğunu belirttiği bu yorumu film için de geçerlidir. Filmin 00:31:43 dakikasına kadar süren gerilimli ve yoğun tempo filmin kalan kısmında artık karşımıza çıkmıyor ve film kadının hayatta kalma mücadelesine ve hayvanlarına karşı sorumluluğuna odaklanıyor. Filmin ilk kırk dakikasından sonra kamera duvarı nadiren gösterirken, dış ses sadece bir kez kadının duvar hakkındaki düşüncesini belirtiyor. Sekans 12’de kadın dürbünle karşıya bakması (00:25:38), sekans 15’te kadının romanda olmayan duvara arabayla çarpıp kurtulmaya çalışması (00:30:06), sekans 22’de romanda yer almayan ama filmde verilen, tekrar arabaya giden kadının duvarın öbür tarafındaki siyah arabaya bakması (00:38:03), sekans 24’te keşif gezisi sırasında duvarın arkasında

kamyoneti görmesi (00:40:34) ve son olarak da sekans 33'te kadının kuru samanları taşıırken kısa süreliğine duvara dokunması ve donup kalmış yaşlı adam ve kadınla evin gösterilmesi (00:52:10) sahnelerinde duvar karşımıza çıkıyor. Filmde kadının 'duvarın kendisi' hakkında düşünceleri sadece sekans 32'de, onu bir felaket olarak gördüğü, duvarın ondan büyük bir yükü alıp yeni bir yük vermiş olduğu şekliyle yer alıyor (00:51:02). Duvarın kadın için nasıl bir yük oluşturduğu sorusunun yanıtı, filmde hayvanlarına karşı sorumlulukla yaklaşmasında, özellikle Bella'ya ilişkin *"Inzwischen war mir klar geworden, dass diese Kuh zwar ein Segen, aber auch eine grosse Last war."* (00:28:27), yani Bella'yı bir yük olarak algıladığı düşüncesinde de görülmektedir.

Filmde kadının duvarın dışına çıkabilme çabaları, ilk olarak arabayla duvara çarparak çıkmaya çalışması ve daha sonra da duvarın altından geçmeyi düşünmesi, fakat hemen sonrasında bundan vazgeçmesi şeklinde verilmektedir (00:33:49). Bu sahne dışında filmde duvardan dışarıya çıkmaya yönelik başka bir çaba ya da düşünce yer almamaktadır. Filmde kadının kurtulup kurtulamayacağına dair düşüncelerine de çok az yer verilmiştir. Sekans 14'te durumunun geçici bir durum olduğunu, en azından kendisini buna inandırdığı (00:29:03), daha sonra sekans 25'te dağdaki keşif gezisi sırasında eğer duvar olmasaydı onu çoktan bulmuş olmaları gerektiği (00:43:27) ve son olarak da sekans 62'de kadının ikinci kez yaylaya taşınışı sırasında duvarın nereden geçtiğinin artık onu ilgilendirmediği düşüncesi (01:29:56) düşünceleri yer almaktadır.

Walther'in de vurguladığı gibi filmde, romanda da olduğu gibi, duvarın neden oluşmuş olabileceğine dair bilgi kısıtlıdır (Walther, 2012: 3)⁵⁶. Filmde dış sesin tek önemli şeyin sevgi olduğunu, insanların neden yanlış yolu seçtiklerini anlayamadığını, ama artık herşey için çok geç olduğunu belirtmesiyle, duvarın sevgi yolunun seçilmemiş olması nedeniyle oluştuğu fikri öne çıkmaktadır (01:23:50). Filmde, dış sesin romandan seçtiği alıntılardan kadının bunu bir felaket olarak gördüğü, onun üzerinden büyük bir yükü alan, ama aynı zamanda yeni yükler yükleyen bir nesne ya da bir kavram olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Bunun yanında kamera bize, özellikle

⁵⁶ Bkz.: Horst Walther: http://www.film-kultur.de/glob/die-wand_kc.pdf, son erişim tarihi: 07.03.2019.

sekans 5 ve sekans 10'da bütün bu olup bitenin rüya mı yoksa gerçeklik mi olduğu sorusunu sordurtmaktadır.⁵⁷ Uwe Schweikert'in yukarıda alıntılanan ve okuyucunun ruhsal bozukluğu olan bir insanla karşı karşıya olduğuna dair yorumuna (Schweikert, 1986: 12-13) benzer biçimde filmde de, izleyici bu rüya sekanslarında karşısında ruhsal bozukluğu olan bir kadın görmektedir denilebilir. Buna ek olarak, sekans 10'da gösterilen kâbusta duvarın kapıya kadar ulaşmasıyla filmde kadının av evine hapsediği izleniminin verilmeye çalışılmasıyla ve ayrıca filmde dış sesin Bella nedeniyle iki kez av evinde tutsaklığından bahsetmesiyle, sekans 11'de raporunu yazmakta olan kadının yaşadığı göl sanrısıyla (00:24:01-00:25:38) kadının psikolojisine yoğunlaşılarak, onun şizofrenik bir ruhsal/mental yapıda olabileceğine işaret eden bir hava oluşturulmaktadır. Bunlara ek olarak arabayla duvara çarparak oradan çıkmaya çalıştığı günün duvarla karşılaştığı ilk gün olduğu üzerindeki kıyafetlerden anlaşılan sekans 15 dışında, başka bir dışarı çıkma çabası göstermemesi, kadının duvarla karşılaştığı gün dışında duvarla uğraşmadığına işaret etmekte ve bu da belki de isteyerek orada olduğu savını desteklemektedir.

3.8. Die Wand Filminde ve Romanında Anlatım

Aşağıda genel bir bakışla anlatım teknikleri ele alınacaktır. Genette'in anlatı kuramından yola çıkarak, odaklayım, zaman ve düzen başlıkları altında romanda ve filmdeki anlatım teknikleri kısaca incelenecektir.

3.8.1. Die Wand Romanında Zaman ve Düzen

Filmlerde sahneleri şimdiki zamanda gösterme eğilimi vardır. (Chatman, 2008: 77) Bunun nedeni izleyicinin o an izlemekte olduğu görüntüyü şimdiki zamanda alımlıyor oluşu ve gördüklerini de şimdiki zaman düzleminde olup bitenler olarak alımlamaya, gösterilenin zamanını, alımlamada bulunduğu şimdiki zamanıyla örtüştürmeye yatkın olmasıdır. Bu nedenle filmlerde şimdiki zaman görüntüsünden gelecek zaman ya da geçmiş zaman görüntüsüne geçiş yapabilmek için genelde görüntünün soluklaştırılması, siyah beyaz gösterimi, ekranda geçmişteki bir tarihin

⁵⁷ Bkz. Anı ve Rüya Sekansları Bölümü, s. 117-120.

belirtilmesi gibi teknikler ve efektler kullanılmaktadır. Edebiyatta ise, geçmiş ve gelecek zaman düzlemleri genelde anlatıcının ya da figürlerin bu zaman geçişlerine ilişkin verdiği bilgilerle ve/ya da fiil çekimleriyle sağlanmaktadır. Edebiyatta ve filmde zaman katmanlarının değiştiğinin gösterilmesinde farklı araçlardan yararlanıldığı için uyarlamalarda da roman ile filmin anlatımı arasında bundan dolayı da doğal olarak bir farklılık olacaktır.

Die Wand romanında geçmişini kâğıda döken baş figürün yazdığı zaman dilimi 5 Kasım'dan 25 Şubat'a kadar uzanıyor. *“Heute ist der zwanzigste Dezember. Ich werde schreiben bis die Frühlingsarbeit anfängt”* (Haushofer, 2012: 151) cümlesinden de o anda yazma sürecinin devam ettiği ve zamanın ilerlediği somut olarak anlaşılmaktadır. Baş figürün içinde bulunduğu şimdiki zaman da doğal olarak ilerlemektedir, 5 Kasım'dan 20 Aralık'a kadar 45 gün geçmiştir ve bahar gelene kadar yazmaya devam edecektir. Yaklaşık 4 aylık bir sürede baş figür, *“In zweiundhalb Jahren, die ich hier bin, ...”* (a.e., 2012: 70) cümlesiyle ifade ettiği gibi, iki buçuk yıllık geçmişini anlatmaktadır. Baş figür duvar sonrasındaki bu iki buçuk yıllık geçmişine ek olarak duvar öncesi yaşamına ve çocukluğuna da arada bir değinmektedir. Burada üç farklı zaman ve hatta üç farklı ben söz konusudur denilebilir: duvarın oluşumundan önceki kadın, duvardan hemen sonra 10 Mayıs'ta evdeki yiyecek erzağı sayımı yapan kadın ve şimdiki zamanda başından geçenleri kâğıda dökmekte olan kadın. *“Wenn ich jetzt an die Frau denke, die ich einmal war, ehe die Wand in mir trat, erkenne ich mich nicht in ihr.”* (a.e., 2012: 44) cümlesinde baş figürün geçmişteki kendisinden 'o' olarak bahsederek kendini o'nda artık tanıyamadığını belirtmesi geçirdiği değişimi açıkça göstermektedir. *“Aber auch die Frau, die auf dem Kalender vermerkte, am zehnten Mai Inventur, ist mir sehr fremd geworden”* (a.e., 2012: 44) sözlerinde görüldüğü gibi, baş figür duvar sonrası 10 Mayıs'ta erzak sayımı yapan kadına karşı da geçen zaman içinde yabancılaşmış olduğunu belirtiyor. Irmgard Roebling, *Die Wand* romanında üç zamansal düzlemde bahseder. Bunlardan ilki *“Ein Hauptblock fortlaufender, durch Vor- und Rückblicke unterbrochener, erinnelter Zeit”* diye nitelendirdiği duvar sonrası iki buçuk yıllık anımsanan süre, ikincisi *“Bruchstücke einer aus der erinnerten Zeit rückerinnerten Vorzeit”* diye nitelendirdiği duvar öncesi geçmişin anlatıldığı zaman, üçüncü zaman

dilimi ise “*die durch Rahmen und Einschübe präsente Erzählzeit*” diye nitelendirdiği anlatıcının geçmişini yazdığı şimdiki zamandır (Roebing, 1989: 75).

Die Wand romanında anlatıcının olaylara göre konumuna baktığımızda karşımıza özöyküsel anlatıcı çıkıyor. “... *nur zwei fiktionale Welten ineinander verschachtelnden Rahmenerzählung ist der Erzähler der Rahmenhandlung der extradiegetische Erzähler der Erzählung ersten Grades*” (Schneider, 2010: 65) cümlesinden de anlaşılacağı üzere, çerçeve anlatının ve iki düzlem bulunması durumu *Die Wand* romanında da görülebilmektedir. Romanda **özöyküsel** anlatıcı, **dışöyküsel** (extradiegetisch) düzlemde kendi öyküsünü yazmaktadır. Ben anlatıcı aynı zamanda anlattıklarının ana figürüdür. Romanda baş figürün yazıyı yazdığı zamandaki düşüncelerine ve geçmişteki düşüncelerine kendi açısından bakışı aktarılmaktadır. Kendini kaybetmekten, aklını yitirmekten korkan baş figür, geçmişini kaleme almaya karar vermiştir. *Die Wand* romanının geneline baktığımızda retroperspektif bir anlatım biçimi karşımıza çıkmaktadır.

“... Ich gab ihnen Namen, und einige mochte ich lieber als die andern. Meine Beziehung zu ihnen wurden so persönlich wie zu den Figuren eines Romans von Dickens, den man schon zwanzigmal gelesen hat. Heute spiele ich dieses Spiel nicht mehr. Eine Karte hat Tiger ... ich möchte nicht ständig an Luchs und Tiger erinnert werden. Aber gibt es denn im Jagdhaus irgendetwas, was mich nicht an sie erinnert?” (Haushofer, 2012: 63-64)

Yukarıdaki alıntıda **sonra gelen öykülemeden** (späteres Erzählen) ⁵⁸yani geçmiş zamandan, **eşzamanlı öykülemeye**⁵⁹ (gleichzeitiges Erzählen) yani şimdiki zamana geçilmektedir. . Romanın genelinde, geçmiş zamanın kullanıldığı sonra gelen öykülemenin daha ön planda olduğu görülüyor. Bugünden yani eşzamanlı öykülemeden (gleichzeitiges Erzählen) geçmiş zamana yani sonra gelen öykülemeye geçişlerde sık sık “*ich erinnere mich ...*” cümlesi kullanılarak bu geçiş sağlanıyor. Baş figür, arada geçmişe bakışı keserek şimdiki zamandaki duygu ve düşüncelerine ve

⁵⁸ Almancası ‘späteres Erzählen’ olan ve anlatılan ile anlatma arasındaki ilişkiyi tanımlayan bu terim daha önceki bir zamanda olmuş bir şeyin daha sonraki bir zamanda anlatılmasını ifade eder. Edebiyat anlatılarında en yaygın (normal) biçim, sonra gelen öykülemedir. Filmde bu tür geriye dönüşlerin flulaştırılmış görüntü, siyah beyaz görüntü gibi araçlarla izleyiciye belli edildiği de olur.

⁵⁹ Almancası ‘gleichzeitiges Erzählen’ olan ve anlatılan ile anlatma arasındaki ilişkiyi tanımlayan bu terim anlatılmakta olanın anlatma anında gerçekleşmesini ifade eder.

gelecek hakkındaki varsayımlarına, beklentilerine ve korkularına yer veriyor. Gelecek hakkındaki endişelerine ilişkin “*Ich werde nie meinen Bericht zu Ende schreiben ...*” cümlesini kurduktan hemen sonra devamında şimdiki zamandaki durumuna dönmesi ve “*Aber jetzt habe ich die Lust verloren. ... Ich weiss auch nicht mehr, wie der Abstieg zur Hütte war*” (Haushofer, 2012: 66) cümlesini kurması buna örnek gösterilebilir. Burada gelecek zamanın kullanıldığı **önceden öykülemeden** (früheres Erzählen)⁶⁰, şimdiki zamanın kullanıldığı eşzamanlı öykülemeye geçilmektedir.

Romanda karşımıza belirli tarihler çıkmaktadır. Baş figür “*Heute, am fünften November ...*” (Haushofer. 2012: 7) cümlesiyle başlayarak, o günün beş Kasım olduğunu belirtiyor, fakat bir yıl belirtmemekte ve hangi gün olduğunu da bildirmiyor. Önceki dönemlerde az sayıda not tutmuş olması nedeniyle, anılarını ve geçmişini yazarken, gerçekte olmuş olanlardan sapabileceğinden endişe duyduğunu da belirtiyor (a.e., 2012: 7). Baş figürün yazısını kaleme aldığı süreçte ne kadar zaman geçtiği ve daha ne kadar süre daha yazacağı sorusunun yanıtı “*Heute ist der zwanzigste Dezember. Ich werde schreiben bis die Frühlingsarbeit anfängt*” (Haushofer, 2012: 151) yani bugünün 20 Aralık olduğu ve bahar işi başlayana kadar yazacağını belirtmesinde somut olarak veriliyor. Ayrıca geçmişi yazmakta olan baş figür, aralıklarla kendisi için önem taşımış olan belli tarihleri de veriyor. Genellikle not aldığı tarihlerdeki gerçekleşen olaylara, ekinlerin oluşumuna, ekip biçme dönemlerine, hava değişimlerine, fırtınalara değiniyor. Ayrıca, yayladaki eve taşınma ve geri dönüş tarihleri, isimsiz kedisinin yavrulaması, sonrasında ölmesi ve Luchs’un ölümünü gibi onun için çok önemli olan günleri de, takviminde not aldığı görülüyor.

Haushofer’in *Die Wand* romanında, 119 sayfada iki buçuk yıl anlatılıyor. Filmde ise bu iki yıl 108 dakika içerisinde anlatılmakta. Genette’in terminolojisiyle öykü düzlemiyle (histoire) ilgili olan bu iki buçuk yıllık süre öykü süresi (erzählte Zeit) olmaktadır. Dört aylık yazma süreci de bu öykü süresine dahildir. Romanda 119 sayfa, filmde 108 dakika ise anlatı düzlemiyle (récit) ilgili olan anlatım süresi (Erzählzeit) olmaktadır.

⁶⁰ Almancası ‘früheres Erzählen’ olan ve anlatılan ile anlatma arasındaki ilişkiyi tanımlayan bu terim anlatılmakta olanın daha sonra gerçekleşecek olması durumlarını ifade eder.

Die Wand romanında zaman analizini yapabilmek ve gerilemeleri ve öncelemeleri belirleyebilmek için öncelikle Genette'in bir kavramı olan temel anlatı (Basiserzählung) belirlenmelidir. Bir anlatıda anlatıcının anlatısının başlangıcı ile sonu arasında yer alan temel anlatı burada duvarın oluşumuyla Luchs ve Dana'nın ölümüne kadar devam eden yaklaşık iki buçuk yıllık süredir. Bu süre temel anlatı olarak ele alındığında baş figürün, geçmiş yaşamıyla ilgili anıları, örneğin Noel'le ilgili anıları duvar öncesi zamana ait oldukları için dışsal gerileme (externe Analepse) şeklinde anlatılmaktadır (Haushofer, 2012: 132-133).

3.8.2. Die Wand Filminde Zaman ve Düzen

Filme bakıldığında ise iki zaman dilimi karşımıza çıkmaktadır. Bunlar çerçeve anlatıyı oluşturan, kadının geçmişini kâğıda döktüğü zaman dilimi ve geri dönüşlerle av evine geliş ve duvarın oluşumuyla birlikte duvar sonrası iki buçuk yıllık zaman diliminin anlatıldığı zaman dilimi. Filmde kadının geçmişe ilişkin anılarını ve düşüncelerini kaleme aldığı çerçeve anlatının bulunduğu **içöyküsel düzlem** (intradiegetisch), 5 Kasım ila 25 Şubat arası yaklaşık dört aylık bir süreci kapsamakta. Kadının geçmişinin gösterildiği **üstöyküsel düzlem** (metadiegetisch) ise üç yaz, iki kış ve iki sonbaharlık süreci kapsıyor. Duvarın oluşumundan sonra orada geçirdiği üçüncü sonbaharın Kasım ayında yazısını yazmaya başlıyor. Kadının duvardan önceki yaşamı, daha önceden de belirtildiği gibi, filme dahil edilmemiştir. Filmde anlatım süresi 108 dakika iken, öykünün süresi romanda olduğu gibi iki buçuk yıllık süredir.

Masada oturup yazıyı yazdığı ya da düşündüğü sahnelerde ilk anda hepsi aynı günmüş gibi bir aynılık izlenimi verilse de kadının yazıyı yazdığı zaman diliminde zamanın ilerleyişi, değişik biçimlerde verilmektedir. Zamandaki bu ilerleyiş, genelde mizansende objelerinin yerlerinin değişmesiyle, mevsim ya da hava değişimleriyle ve kadının üzerindeki giysilerdeki küçük değişimlerle gerçekleştiriliyor. Bazen masanın üstünde bir mum varken (01:22:04) bazen de bir gaz lambası bulunuyor (00:25:23). Kedi bazen masanın üzerindedir (01:22:04), bazen ortalıkta yoktur ya da pencerenin önündedir (01:07:21). Silah bazen pencereye (00:32:35), bazen de sandalyeye asılıdır (01:02:05). Bu ve buna benzer mizansendeki değişimlerle zamanın hep aynı zaman olmadığı, yazma sürecinde zaman diliminin ilerlemekte olduğu verilmektedir. Filmde

kameranın bize gösterdiği her şeyin, en küçük ayrıntıların dahi düşünülerek, hesaplanarak, planlanarak verildiği anlaşılmaktadır. Kuhn, mizansenin kamera ve montajdan ayrı düşünölemeyeceğini ve sinematografik anlatımın temel taşlarından biri olduğunu ifade ediyor (Kuhn, 2013: 92). Yukarıda belirtilen zaman ilerleyişine ipucunu niteliğinde olan mekândaki küçük değişiklikler dışında, örneğin Luchs'un fırının önünde uzanması (00:57:30), kedinin bir kadın dergisinin üstünde yavrusu Perle'yi dünyaya getirmesi (00:50:06) gibi romanda da yer alan ve biyografik ve psikoseksüel yorumları olanaklı kılan unsurlar, mizansen aracılığıyla görsel merci tarafından filmde de izleyicisine aktarılmaktadır.

Filmde kadının şimdiki zamandaki düşöncelerini öğrenebildiğimiz gibi geçmişteki düşünce ve duygularını da öğrenebilmekteyiz. Ulaşmış olduğu zamansallıktaki duygu ve düşöncelerini şimdiki zamanda kâğıda aktarmaktadır. Yazıyı yazmakta olduğu zaman diliminden geçmiş zaman dilimine geçişler, kamera planlarında değişimlerle (bu arada dış ses, ses köprüsüyle konuşmaya devam etmektedir), müzik değişimleri ya da müzikle bağlantı kurma gibi tekniklerle gerçekleştirilmektedir. Kuhn filmlerde anakronilerin, geçişlerde dış ses kullanımı, düşönen ya da anlatan yüzün yakın çekimi, figürün dış görünüş özellikleri, figürün bir yaşlı bir genç gösterilmesi gibi teknik özelliklerle belirlenebileceğini belirtiyor (Kuhn, 2013: 200-201). Kadın oyuncunun dış görünümündeki değişim, bu zaman değişimi olgusunu desteklemektedir. Kadın yazıyı yazdığı zaman diliminde kısa saçlı, geçmiş zaman diliminde uzun saçlıdır. Dış sesin ses köprüsü aracılığıyla konuşmaya devam etmesi, Chatman'ın ifadesiyle iki ileti kuşağına sahip sesli filmlerde ses kuşağının şimdiki zamanda dış ses modunda tutulup, görüntü kuşağıyla geçmiş zamana gidilerek kısmi geri dönüşlerde bulunulmasına (Chatman, 2008: 59) *Die Wand* filminde de rastlanılmaktadır. Sekans 37 ve 38 bağlantısında dış ses aralıksız konuşmaya devam eder, bu sırada görüntü yazı yazılan zaman diliminden geçmiş zaman dilimine geçer (00:59:09-00:59:17). Ya da sekans 16'dan 17'ye geçişte dış ses devrede iken kadının yazmaya başlamasıyla 17. sekansa geçilir, dış ses kesilir ve kadının ağlaması duyulur (00:33:25-00:33:50). Geçişlerde genelde kadının masada oturduğu zamanlarda yakın plan veya masa ve kadını kadraja alan bel plan ya da göğüs plan kullanılıyor. Bu planlarda kadının masada otururken gözlerini kaldırması (00:04:09-00:04:17) ya da

kafasını çevirmesi bu zaman geçişlerine örnek oluşturmaktadır. Sekans 37'deki rüya sahnesi ve kadının içinde bulunduğu şimdiki zaman gerilim yaratan bir müzikle birbirine bağlanıyor. Yine burada, şimdiki zamanda masaya kafasını koymuş olan kadının karga sesini duymasıyla birlikte kafasını kaldırdığı anda, rüyada başlamış olan gerilimli müzik sona eriyor (00:59:09-00:04:17).

Yukarıda da belirtildiği gibi, filmde geçmişe ilişkin sürekli gidip gelmekte olan anılarını kaleme almakta olan içöyküsel düzlemdeki kadının gösterildiği sahneler, yani şuandaki yazma durumu ya da anımsatma durumu, geçmişinin gösterildiği sahnelerle iç içe geçmektedir. Bu iç içe geçmişlik duygusu görsel merci ve dilsel mercinin ortak çalışmasının bir sonucudur. 'Anlatı Kuramı' bölümünde bahsedildiği gibi, filmin anlatıcısı olan görsel anlatı merci (kamera) ve dilsel anlatı merci (dış ses gibi) beraber çalışmaktadırlar (Kuhn, 2013: 100). İç içe geçmişlik durumu özellikle kadının duvarla karşılaştığı sekans 7'de karşımıza çıkıyor. Kalp atışı sesiyle yazıyı yazdığı zaman diliminin yer aldığı içöyküsel düzlemi ve geçmiş zaman diliminin bulunduğu üstöyküsel düzlemi onun şimdiki kendisini ve geçmişteki kendisini birleştirmektedir. Görsel mercinin bir kadının geçmişini bir şimdiki zamanı göstermesi, bu sırada dilsel mercinin betimlesi, yani görsel mercinin göstermesi daha sonra da görsel mercinin gösterdiğini dilsel mercinin anlatması, Kuhn'un tanımıyla, bir üst üste bindirme (Überlappung) olarak nitelendirilebilir (00:14:28-00:15:58).İntradiegetik düzlemde yer alan kadın olmadan üstöyküsel düzlemdeki kendisi var olamaz. Bu sahnede olduğu gibi filmin tamamında yoğun bir şekilde kullanılan dış ses, içöyküsel (intradiegetische Ebene) konumda yer alıyor denilebilir. Kuhn'dan yola çıkılırsa, filmde dış ses kaynağı olan düşünen ve yazan kadının gösterilmesinden ve dış sesin anlatı dünyasının bir parçası olmasından dolayı, dış ses içöyküsel olarak konumlandırılabilir⁶¹ (Kuhn, 2013: 279) Sekans 3'te görsel merci, gerek valizden çıkartılan kitapların masaya yerleştirildiği gerekse kadının yüz mimiklerinin aktarıldığı planlarda, dış sesin sadece saat üçte oraya vardıklarını ve Hugo ile Luise'nin kasabaya gitmeye karar verdiklerini bildirmesi eşliğinde, kitaplar ve mimiklerle tek başına da çok şey anlatmaktadır⁶²

⁶¹ Bkz. Anlatı Kuramı Bölümü, s. 37-41.

⁶² Bkz. Die Wand Filmindeki Kitaplar Bölümü, s. 94-97.

(00:05:53-00:08:13). Burada dilsel merci, yani dış ses, baskın olan, daha fazla bilgi sunan görsel merciyi tamamlayıcı konumdadır. Ya da başka bir örnek olarak, sekans 62’de içöyküsel düzlemdeki kadının Luchs’un ölümünü anımsadığı anlar gösterilebilir. Bu sekansta bir içöyküsel düzlemdeki kadın bir de üstöyküsel düzlemdeki kadının yaşadıkları veriliyor. Şu anki an’ı ile geçmişteki an’ı ve kadının iki zamanda da hissettikleri, çekim tekniklerindeki oyunlarla, ağır çekim ve hızlı çekim efektleriyle, iki düzlem arasındaki müzik bütünlüğüyle gösteriliyor. Geçmiş ve bugün böylece bir bütün oluşturuyor.

Julian Pölsler bir röportajında, kadının şimdiki zamanda yazdığı bu öyküsünde kırımlı bir nehir şeklinde anlatılan geçmiş olayları, filmde de aynı şekilde anlatmaya çalıştığını belirtmektedir (Schiefer, 2011)⁶³. Kadının geçmişini ve düşüncelerini kaleme aldığı zaman dilimi, çerçeve anlatıdır (Unterholzner, 2012: 10). *Die Wand* filminde çerçeve anlatı içöyküsel düzlemde yer alırken, temel anlatı konumunda olan iç anlatı üstöyküsel düzlemde yer almaktadır. ‘Anlatı Kuramı’ bölümünde yer alan şekil 4’te⁶⁴ de görüldüğü gibi, Kuhn, filmde gösterilen anlatıcıyı içöyküsel düzleme yerleştirmektedir. Gerilemelerin ise aynı zamanda üstöyküsel düzlemde yer aldığını belirten Kuhn (Kuhn, 2013: 198). İçöyküsel düzlemde gösterilen anlatıcıya ait anıları ve rüyaları üstöyküsel düzleme yerleştiriyor (Kuhn, 2013: 285). Yine Kuhn, çerçeve anlatım söz konusu olduğunda gerileme ve öncelemeyi çerçeve anlatıdan yol çıkarak tespit ediyor ve temel anlatı olan iç anlatının gerileme olarak sunulduğunu belirtiyor:

“... mit einer Rahmenhandlung beginnen, die eine Figur, meist die Hauptfigur, beim Erzählen, bewussten Denken oder Schreiben zeigt, bilden in der regel eine komplette externe Analepse.” (Kuhn, 2013:198)

Yukarıdaki alıntıdan da yola çıkarak *Die Wand* filminde kadının yazma ve düşünme konumunda bulunduğu çerçeve olaydan yola çıkılarak anlatılan ve geri dönüş şeklinde sunulan iç anlatının, **dışsal gerileme** (externe Analepse) olduğu

⁶³ Bkz.: Karin Schiefer:

http://www.austrianfilms.com/news/julian_r_poelsler_ueber_die_adaptierung_von_marlen_haushof_ers_die_wand, son erişim tarihi: 07.03.2019.

⁶⁴ Bkz. Anlatı Kuramı Bölümü, s. 39.

sonucuna varılabilir. Filmde kameranın gerilemeyle (flashback) geçmiş zamanı kapsayan iç anlatıyı göstermesi, sonra gelen öykülemeye örnek verilebilir. Kuhn, baş kişinin anlatırken, düşünürken ya da yazarken gösterildiği çerçeve olayla başlayan filmlerde, genelde **tümnden dışsal gerilemelerin** (komplette externe Analepse) söz konusu olduğunu ve tümnden dışsal gerilemelerin çıkışa, yani oluşma noktalarına, başa geri döndüğünü belirtiyor (Kuhn, 2013: 198). Kuhn, *Homo Faber* ve *Out of Africa* filmlerinde “*Spätere Narration durch Etablierung einer Rahmenhandlung*” (Kuhn, 2013: 251) çerçeve anlatıyla kurulan, sonra gelen öyküleme söz konusu olduğunu ifade ediyor. Kuhn, bu tarz sonra gelen öykülemelerde, temel anlatı (Basisgeschichte) konumunda olan iç anlatının, çerçeve olaydan yola çıkılarak, tümnden gerileme formunda anlatıldığını belirtiyor. *Homo Faber* filminde çerçeve olayı oluşturan, başlangıçta havaalanında dış ses eşliğinde, düşünmekte olan adam gösterilir. Daha sonra iç anlatıyı/temel anlatıyı oluşturan geçmişe dönülür. Araya giren dış ses geçmiş zaman formunda olayları anlatır, filmin sonunda filmin başındaki sahneye, çerçeve olaya, havaalanında düşünmekte olan adama geri dönülür. *Out of Africa* filminde ise bu durum yazma süreciyle gösterilmiştir. İki filmde de tümnden gerileme söz konusudur. Kuhn, arada çok kez gösterilen, iç anlatıyı, yani temel anlatıyı çerçeveleyen yazma ya da düşünme durumunun bulunduğu çerçeve anlatının filmde çok kez gösterilebileceğini dile getirmektedir (Kuhn, 2013: 252). Bu durum *Die Wand* filminde de, sık sık kadının yazma ve düşünce sürecinin gösterilmesiyle yer almaktadır.

“Das Präteritum der homodiegetischen SEI und der Beginn des Films mit dem Erzählzeitpunkt, von dem zurückgeblickt wird, zeigen die spätere Narration an.” (Kuhn, 2013: 252)

Die Wand filminde de yukarıda anlatılan geçmiş zaman kipini kullanan özöyküsel (homodiegetisch) dilsel merci ve filmin başında anlatım süresinin başlangıç noktası (Erzählzeitpunkt) bulunmaktadır. Filmin başında loş bir odada yazmaya başlayan kadına eşlik eden dış sesin, korkudan dolayı yazdığını belirttikten sonra aslında bu yazının Hugo’yla başlaması gerektiğini, o olmasa bugün hayatta olamayacağını söylemesi ve kadının gözlerini kaldırmasıyla (00:04:09-00:04:17), anlatım süresi başlangıç noktasından (Erzählzeitpunkt) öykünün yani temel anlatının

başlangıç zamanına geçilerek (Kuhn, 2012: 251) aydınlık, tempolu bir müzik eşliğinde seyir halindeki bir arabada oturmakta olan uzun saçlı haliyle aynı kadın izleyicinin karşısına çıkarılıyor. Kadının geçmişini kâğıda döktüğü zaman Kuhn'un belirttiği anlatım süresinin başlangıç noktası tanımlamasına uymaktadır. Daha sonra geçmiş zamanda ilerlemekte olan kameraya eşlik eden dış sesin geçmiş zaman kipinde olayları anlatması, sonra gelen öyküleme türüne işaret etmektedir. Fakat *Homo Faber* filminden farklı olarak *Die Wand* filminde kadının yazısını yazdığı zaman diliminde de zamanın ilerlemesinden dolayı 5 Kasım tarihine, yani kadının yazısını yazmaya başladığı tarihe değil, daha ileri bir zamana, yaklaşık dört ay sonrası olan 25 Şubat'a filmin sonunda geri dönülür. Filmin sonuna kadar, geçmişini yazmakta olan kadının sık sık yazma veya düşünme halinde gösterilmesiyle bu süreç görselleştirilmektedir. Başka bir fark ise yukarıda da belirtildiği gibi, kadının yazma sürecinin sıkça gösterilmesiyle içöyküsel ile üstöyküsel düzlemleri arasında sürekli bir gidip gelme durumunun oluşmasıdır.

“Luchs ließ mich nicht lange in Ruhe. Immer wieder kam er und stieß mich mit der Nase an. Seufzend stand ich auf und ging meiner täglichen Arbeit nach. Jetzt ist Luchs nicht mehr, mein Freund und Wächter, und das Verlangen, in die weise schmerzlose Stille einzugeben, ist manchmal sehr groß. Ich muss selbst auf mich achten und strenger gegen mich sein, als ich es früher war.” (01:13:19-01:13:58)

Yukarıdaki dış ses alıntısında da dış ses, ilk önce ‘sonra gelen öyküleme’ daha sonra da ‘eşzamanlı öyküleme’ yapmaktadır. Filmde içöyküsel düzlemde geçmişini kaleme almakta olan kadın ile üstöyküsel düzlemde geçmiş anılarını yaşayan kendisi arasındaki mesafenin giderek birbirine yaklaştığı görülmektedir. Özellikle beyaz karganın ortaya çıktığı sekans 59'da, kadının duvardan sonra orada geçirdiği son sonbahardaki durumu gösterilmektedir (01:25:31). Kadın beyaz karganın hayatına girişinden birkaç ay sonra geçmişini kaleme almaya başlar. Dış sesin beyaz karga hakkındaki düşünceleri de şimdiki zamanda aktarılmaktadır.

Genette'in süre kategorileri arasında yer alan sıkıştırılmış anlatım kavramına göre, anlatma süresi anlatının süresinden kısadır, yani hızlı bir anlatım (zeitraffendes Erzählen) söz konusudur. Edebiyat metinlerinin ve filmlerin çok büyük bir bölümü sıkıştırılmış, yani hızlandırılmış ve atlamalı anlatımla ilerlemektedir, fakat olay

akışının pek çok adımının gösterilmeden atlanması genelde dikkat çekmez, çünkü bu çok alışık olunan bir anlatım biçimidir. Bu sıkıştırma ancak beklentinin ötesinde atlamalarla gerçekleştirildiğinde dikkat çeker. Buna bariz bir örnek olarak sekans 47’de kadının vurduğu hayvanın içini temizlemesi, organlarını çıkarması, organı yani hayvanın kalbini odada çengele asması verilebilir. Sonrasındaysa kadın yatakta gözleri açık bir şekilde gösterilir (01:10:22-01:10:27). Burada hayvanın organlarını temizlenmesi ve kadının yatağa gitme süreci olduğundan kısa verilmektedir. Yine bu sahnede, kadının yere eğilirken ahırda ve kalkarken evin alt katındaki odada olması biçiminde yapılan geçişli montaj ve daha sonra direkt yatak sahnesine geçiş, olaya bir hızlılık getirmektedir. Yaratılan bu hız duygusuyla, aslında hiç de hoşlanmadığı avcılığı ve avlanan hayvanı temizleme işini yapan kadının bir an önce işini bitirme isteği vurgulanmaya çalışılmış olabilir:

“... Es gelang mir nicht. Die Härchen sträubten sich auf meinen Armen, und mein Mund wurde trocken vor Abscheu. Man musste wohl dazu geboren sein. Ich konnte mich dahin bringen, es möglichst rasch und geschickt zu tun, aber ich würde mich nie daran gewöhnen. ...” (Haushofer, 2012: 140)

Yukarıdaki alıntı filmde, dış ses olarak sekans 47’ye eşlik ediyor. Burada kadın bu işi istemeyerek yaptığını, daha hızlı ve daha becerikli biçimde yapmaya çalıştığını, ama buna bir türlü alışamadığını belirtmekte. Buradaki sözcüklerle de ifade edilen av hayvanından organ çıkarılma işleminin hızlı yapılmaya çalışılması, filmdeki atlamalı geçişlerle de desteklenmektedir.

Sekans 62’de de hızlı çekime bir örnek verilebilir. Burada kadın Luch’un öldüğü günü anımsar. Bu anımsamayla birlikte, masasında oturan kadın gerilimli müziğin başlaması ve daha sonra yoğunlaşmasıyla ayağa kalkar ve harekete başlar. Ardından sesin azalmasıyla birlikte kadının hareketi durur. Burada kadının ayağa kalkışı müzik eşliğinde hızlı bir şekilde gösterilmektedir (00:31:28-01:31:34). Daha sonra sekans 62’nin devamında, kadının adamı gördükten sonra kulübeye silah almak için koşuşu ve silahla geri dönüşü ağır çekimde, klasik müzik eşliğinde verilmektedir (01:33:14-01:36:00). Burada Genette’in süre kategorisinde yer alan esnetme söz konusudur, anlatım süresi öykünün süresinden uzundur. Romanda ise bu sekans şu sözlerle anlatılıyor:

“Ich stürzte in die Hütte und riss das Gewehr von der Wand. Es dauerte ein paar Sekunden, aber diese paar Sekunden kosteten Luchs Leben. Warum konnte ich nicht schneller laufen?” (Haushofer, 2012: 272)

Filmde bu sekansta dış ses devrede değildir. Kadının yazıyı yazmakta olduğu zaman dilimi ile geçmiş zaman dilimi arasında görüntü gidip gelmektedir. Romanda Luchs’un birkaç saniye içinde öldüğünü belirten baş figür, neden daha hızlı koşamadığından yakınmaktayken ve kendisini suçlamaktayken, filmde ise yönetmen klasik müzik eşliğinde, yavaş çekim tekniğini kullanarak bu sözleri ve buradaki acıyı ifade etmeye çalışmıştır⁶⁵.

Filmdeki Luchs’un ölüm sahnesinin çözümlemesinde Genette’in sıklık kategorisinden yararlanılabilir. Luchs’un ölümü öykü düzleminde bir kez gerçekleşiyor ve bu da filmin sonunda sekans 62’de gösteriliyor olmasına rağmen, bu sekanstan önce de, filmin ilk bir saatinden sonra Luchs’un ölümüne dış ses aracılığıyla bir kaç kez değiniliyor. Sekans 39’da “*Manchmal, wenn ich jetzt allein unterwegs bin im winterlichen Wald, rede ich wie früher zu Luchs*” (01:01:04), sekans 50’de “*Jetzt ist Luchs nicht mehr, mein Freund und Wächter*” (01:13:39), sekans 51’de “*Seit er tot ist*” (01:13:58), sekans 57’de “*Seit Luchs tot ist*” (01:23:50) cümleleriyle Luchs’un ölümüne anlatı düzleminde dört kere değinilmektedir. Romanda da Luchs’un ölümüne sık sık değinildiği görülmektedir. “*Seit Luchs tot ist*” cümlesi romanda altı kere karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca filmde ilk kırk dakika içerisinde ‘Freedom is a Journey, a Journey to Yourself’ şarkısının filmin üç sekansında duyulması da yüksek bir sıklık sayılmalıdır.

3.8.2.1. Anı ve Rüya Sekansları

Filmde rüya sekansı mantığında gösterilen sekanslar izleyicinin zaman algısında karışıklıklar oluşturabilmektedir. Kuhn figüre bağlı olan rüya, hatıra ve beklentileri gösteren sekansları üstöyküsel düzleme yerleştirmektedir (Kuhn, 2013: 284). Ayrıca Kuhn, düşünce dünyasının yansıtıldığı sekansları, gün içerisinde görülen rüya sekanslarını, normal rüya sekanslarını, hayalleri ifade eden sekansları zihinsel

⁶⁵ Bkz. Die Wand Filminde Müzik ve Ses Efektleri Bölümü, s. 93.

üstöyküsel (mentale metadiege) olarak adlandırmaktadır. Bu sekansların başlangıç ve bitiş işaretleriyle belirlendiğini ifade etmektedir (a.e., 2013: 294).

Die Wand uyarlamasında kadının kendisine ait olan geçmişe ilişkin anıları, geçmişte yaşadığı olaylar olarak verilmektedir. Ayrıca karşımıza rüya sekansları da çıkmaktadır. Kadının üstöyküsel düzlemde gördüğü rüyalar ve bir de içöyküsel düzlemde, yani kadının geçmişini kâğıda döktüğü zaman diliminde gördüğü rüya ya da rüya sanısı yaratan, ama aslında geçmişinin gösterildiği sekanslar bulunuyor. Rüya sekansları kadının yatağa girişi ve uykuya dalışıyla başlatılıyor, uykudan uyanışı ile bitiriliyor (a.e., 2013: 285). Bazı sekanslarda ise rüya sekanslarının başlangıcı ya da bitışı belli değildir. Sekans 5 (00:09:10-00:10:31) ve sekans 10 (00:20:59-00:24:01) bu duruma birer örnek oluşturmaktadır. *Die Wand* filminde sekans 5'te kadın üstöyküsel düzlemde yani geçmiş zaman diliminde yatağa girer ve gözlerini kapatır (00:09:28). Değişik bir efektle verilen görüntüyle, gerilimli bir ses efekti eşliğinde gölün kenarındaki yol ve kayalık gösterilir, daha sonra kadın gözlerini açar ve uyanır (00:09:39-00:10:36). Kadın gözlerini kapattıktan sonra başlayan gerilimli müzik rüya boyunca devam eder. Daha sonra yatakta gözleri kapalı yatmakta olan kadın verilirken de bir süre devam eden gerilimli müzik, kadın gözlerini açınca sona erer. Uykuya dalış ve uykudan uyanış planları ve gerilim müziğinin kadının gözlerinin açınca sona ermesi, bu sekansın bir rüya sekansı olabileceğini düşündürtebilir. Eğer bu sekans rüya sekansı olarak ele alınırsa, gölün kenarında bulunan yolun ve kayalığın gösterildiği plan üst-üstöyküsel (metametadiege) düzlemde yer alıyor denilebilir. Bu sekansa içerik olarak bakıldığında ve rüya sekansı olarak ele alındığında, oluşacak olan duvar ya da oluşmuş olan duvar, kadının kafasında olup biten, gerçek olmayan bir şey olarak ya da yukarıdaki bölümlerde belirtildiği gibi "*Wunschtraum*" (Strigl, 2007: 262) yani görmek istediği bir rüya olarak yorumlanabilir. Yönetmenin bu sekansla, şeffaf olan duvarın kadının kafasında yarattığı bir şey olduğu izlenimi yaratmak istediği düşünülebilir. İlk gece gördüğü rüya sekansının hemen ardından gelen sekanslar, üstöyküsel düzlemde yer alan kadını dış ses eşliğinde gösteriyor. Bu sekanslarda, kuzenini ve kuzeninin kocasını evde bulamayışı, onları aramaya çıkışı, duvarla karşılaşması, bu karşılaşma esnasında içöyküsel düzlemde şimdiki zaman diliminde yer alan yazmakta olan kadın sekanslarının araya girmesiyle içöyküsel ve üstöyküsel

düzlemler arasında gidilip gelinmesi, daha sonra çeşmenin başındaki taşlaşmış adamı görmesi, terasta oturup düşünmesi ve sigara içmesi ve tekrar boğaza koşarak gidip duvara dokunması gösterilmektedir (00:11:51-00:20:58). Daha sonraysa hava kararınca pencereleri kapatıp bütün gün üzerinde olan beyaz elbisesiyle, küpeleriyle ve toplu saçlarıyla yatağa girmesi planları gelmektedir (00:20:59-00:21:25). Kadın bir süre sonra uyanır ve kapıya gider, duvar kapıya kadar yaklaşmıştır. Bu arada görüntü mavi bir renk alır⁶⁶, kadının ellerini kapının dışındaki şeffaf duvara uzatmasıyla çığlık atması bir olur. Sonraki planda, ama bu kez gecelikle, küpeler çıkmış, saçları açılmış bir şekilde nefes nefese ve terlemiş bir şekilde uyanır (00:22:35-00:22:45).



Resim 7: Kadının yatağa günlük kıyafetle girişi (00:21:21).



Resim 8: Kadının yataktan gecelikle uyanışı (00:22:44).

Uyanır uyanmaz kapıya gider ve temkinli bir şekilde ellerini dışarı uzatarak, gerçekten de duvarın oraya kadar gelip gelmediğini kontrol eder. Film protokolünde sekans 10'a denk gelen bu sekans (00:20:59-00:24:01) bir rüya sekansıdır ve konumu üst-üstöyküsel (Metametadiegeese) olarak belirlenebilir. Fakat bu rüya sekansının başlangıcı olarak ele alınan yatağa girme planı ile yatakta uyanış planı arasında, mizansen olarak, kadının dış görünüşündeki değişimden dolayı bir uyumsuzluk söz konusudur. Bu uyumsuzluk nedeniyle rüyanın ne zaman başladığı tam olarak anlaşılamamaktadır. Bu da yarattığı belirsizlikle doğal olarak, hangi olaylar rüyanın bir parçasıydı sorusunu sordurmaktadır. Bu zamana kadar yaşananlar, kadının duvarı keşfedişi ve sonrasında yaşananlar acaba birer rüya mıydı sorusu akla gelmektedir. Romanda, yattığı ve ertesi sabah uyandığı bilgisi verilirken, ilk gece uykusunda gölün kenarındaki yolu ve kayalığı gördüğüne dair bir ibare yer almamaktadır. Av evindeki ikinci gününde yani duvarla karşılaştığı günde, filmdeki sekanslar romanla uyumlu

⁶⁶ Bkz. Die Wand Filmi ve Romanı Arasında Dikkat Çeken Farklılıklar Bölümü, s. 88-90.

olmakla birlikte romanda yer alan bazı paragraflar atlanmıştır. Kadının romanda ikinci gece rüya görmemesi, fakat filmde tam tersine bir kâbus görmesi film ile roman arasında karşımıza çıkan net farklılıklardan biridir. Baş figür romanda duvarın evin oraya kadar yaklaşacağını sadece düşünmektedir. Bir anda aklına düşen duvarın gece belki yavaşça ona eve doğru geleceği düşüncesiyle yatağa girdiğini dile getirir (Haushofer, 2012: 26-28). Filmde ise bu durum kâbus olarak gösterilmektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi Kuhn, gün içerisinde kurulan hayallerin, gündüz düşlerinin (Tagträume) zihinsel üstöyküsel kategorisine girdiğini belirtiyor (Kuhn, 2013: 294). Sekans 11'de, geçmişini kâğıda döktüğü zaman diliminin bulunduğu içöyküsel düzlemde bulunan kadın gün içinde hayal görmektedir (00:24:01-00:25:38). İntradiegetik düzlemdeki kadın pencereden dışarı bakarken dış ses, kendisinin av evinde uyandığı üçüncü günün öğleden öncesinde ne yaptığını anımsayamadığını dile getirir. Bu arada içöyküsel düzlemdeki kadın bakış açısı çekimiyle (Point of View Shot) pencereden bakarken verilirken, sonraki planda ise kadının neler gördüğü gösterilmektedir. Kadın, Luchs'la birlikte kendi geçmişteki halini görmektedir. Daha sonraki planda tekrar kadın ve arkasından tekrar geçmişteki kadın Luchs'la birlikte gösterilir, evin yakınına kadar gelmiş büyük bir su birikintisi orada bulunmaktadır. Bu sekansta plan, bir içöyküsel düzlemdeki kadını, bir zihinsel üstöyküsel olarak da adlandırılan düzlemdeki kadının geçmişteki halini göstermektedir. Bu planlarla kadının kafasının içinde olan bitenler aktarılmaktadır. Son planda kadının arkasından bulunan pencereden, pencere dışındaki görüntü verilmektedir, dışarıda ne geçmişteki kendisi ne Luchs ne de su birikintisi vardır. Romanda ise, evin yakınına kadar gelmiş büyük su birikintisiyle ne rüya olarak, ne de kadının kendi kafasında kurduğu bir şey olarak karşılaşmamaktadır. Romanda baş figür sabahlıkla ve terliklerle arabaya gittiğini, radyoyu açtığını ve bir cızırtı duyduğunu ve o güne dair anımsadığı tek şeyin ıslaklığın terliklerinden girip onu ırkiltmesine kadar arabanın yanında bir süre durduğunu anımsaması olduğunu belirtiyor (Haushofer, 2012: 27). Filmde kadın arabanın yanında değil, filmin iç gerçekliğinde var olmayan, göl gibi büyük bir su birikintisinin yanında durmaktadır. Burada, olmayan bir şeyi görüyor olmasıyla, kadının gündüz rüyaları gören biri olarak gösterilerek psikolojisine yönelik ipuçları verildiği söylenebilir.

Filmin bu sekansında, kadın düşünceleriyle geçmiş zamana gidip olmamış bir şeyi görmektedir. Yönetmen burada yönetmen romandan bağımsız olarak hareket etmektedir. Bundan önceki rüya sekansları ve daha sonrasında gelen kadının içöyküsel düzlemde gördüğü gündüz düşüleriyle inandırıcılığını kaybeden kadının, ne kadar sağlıklı düşünebildiği ve anımsayabildiği sorusu akıllara gelmektedir. Baş figür romanda da gün içinde rüya gördüğüne değinir ve bu hayallerin ya da başka bir deyişle illüzyonların onu korkuttuğu ve engellemeye çalıştığını ama başaramadığını dile getirir (Haushofer, 2012: 211). Filmin sonuna doğru sekans 59'da ortaya çıkan ve gerçek değilmiş gibi gösterilen saydam beyaz karganın, kadının bakış açısıyla gerçek bir beyaz karga olarak gösterilmesi de (01:25:31-01:27:42) kadının aslında var olmayan şeyleri gördüğü ve kronik bir psikolojik hastalığı olduğu şeklindeki yorumları desteklemektedir denilebilir.⁶⁷

Sekans 15'te kadının arabayla duvara çarpması ve daha sonra uyanması sahnesi, romanda ne rüya ne de anı olarak yer almamaktadır (00:29:43-00:31:47). Sekans 15 de bir rüya sekansıdır. Bu sekansta düzlemler arasındaki atlamalar net bir şekilde karşımıza çıkıyor. Üstöyküsel düzlemdeki geçmişteki kadın, akşam vakti pencereleri kapatıyor (00:29:54). Daha sonraki planlarda yine geçmişteki kadının arabayla şeffaf duvara doğru hızla gidişi ve çarpması gösteriliyor. Kadının üzerindeki beyaz elbise ve beyaz pardesüden, o günün duvarla ilk karşılaştığı gün olduğu izlenimi elde edilmektedir (00:29:54). Daha sonra içöyküsel düzlemdeki kadın uyanıyor (00:31:40-00:31:45). Kadın içöyküsel düzlemde, gece uykusunda o gün arabayla duvara çarptığını rüyasında görmüştür. Daha sonra sekans 22'de kadının çarpmış arabanın yanına gitmesiyle, duvara çarpma olayının bir rüya olmadığı gerçekten yaşanmış olduğu anlaşılıyor (00:38:03) Burada kadının geçmişte yaşamış olduğu olay rüya sekansı yapısında verilmektedir. Sekans 22'de kadın tekrar arabaya giderek radyoyu açıyor, radyodan ilk önce cızırtı ama daha sonra romanın aksine yine o dans müziği olan "*Freedom is a journey, journey to yourself*" (00:39:32) şarkısı çalmaya başlıyor. Şarkının izleyiciye tekrar dinletilmesiyle ve bu sahnede arabanın çarpmasıyla

⁶⁷ Bkz. Die Wand Filminde ve Romanında Figürler Bölümü, s. 71-72.

gerilim artırılarak, kadının duvardan gerçekten çıkmaya çalışıp çalışmadığı sorusuna yanıt verilmek istenildiği düşünülebilir.

Sekans 47’de dış ses gece yatakta yatarken, üst kattaki odada donmakta olan kalbi düşündüğünü dile getiriyor (01:08:10-01:10:28). Filmde bu dış ses, kamerayla desteklenmektedir. Fakat sonra kadının yazıyı yazdığı zamandaki uyanışıyla, bunun bir rüya olduğu izlenimi oluşturulmakta (01:10:22-01:10:27). Romanda ise böyle bir rüya veya rüya izlenimi yaratma çabası yok. Kadın romanda bunu geçmişten bir anı olarak anlatıyor. Yönetmenin burada yapmaya çalıştığı şey, romanda kadının anı olarak yazdığı olayların bazılarını, filmde rüya yoluyla vermeye çalışmaktır denilebilir. Kadının yazıyı yazdığı içöyküsel düzlemde, geçmiş zamanın ve anılarının gösterildiği üstöyküsel düzlemde bulunan sekanslara geçiş, ya kadının düşünen yüzüne yapılan yakın planlarla, ya yazısını yazarken dış ses eşliğinde, ya da rüya yoluyla yapılmaktadır. Romanda kadının anı olarak yazdığı bazı şeyler, filmde rüya yoluyla dış ses olmaksızın verilmektedir. Bu şekilde dış ses olmadan da anılar filmde gösterilebilir. Bu yöntemle filmde dış sese alternatifler oluşturularak monotonluktan çıkılmaya çalışılmıştır değerlendirmesi yapılabilir. Diğer yandan yönetmenin, romanda baş figürün anı olarak anlattığı şeyleri filmde rüya sekansı yapısında göstermesi, yönetmenin bu anıları gerçek olarak alımlamadığını, aksine birer rüya olarak alımladığını göstermektedir yorumu da yapılabilir.

“... Es handelt sich um Sequenzen, die einen mentalen Prozess repräsentieren und auf einem anderen diegetischen Niveau angenommen werden können, also um Analepse, die zugleich Metadiegeese sind. Bei Erinnerungssequenzen ist der Fiktionsstatus jedoch auch bei eindeutiger Figurenzuordnung nicht immer klar zu bestimmen: einerseits handelt es sich um Ereignisse, die tatsächlich in der fiktionalen Welt des Films passiert sein sollen, andererseits kann die Erinnerung einer Figur subjektiv verzerrt sein, bis hin zur bewussten oder unbewussten Lüge.“ (Kuhn, 2013: 198)

Yukarıdaki alıntıda bahis konusu olan, figürün anılarını öznel olarak çarpıtılabileceği olgusuyla *Die Wand* filminde karşılaşılıyor denilebilir. Bütün bu rüya sekanslarının oluşturmuş olduğu karışıklıkların, yatağa yatma ve uyanma planlarının, sık sık yapılan düzlemler arası atlamaların, yönetmenin bilinçli olarak zaman algısında karışıklık yaratmak ve neyin rüya neyin gerçek olduğu sorusunu sordurtmak için düzenlediği bir oyun olduğu sonucuna varılabilir. Kadının günlük düşler görüyor

olması ve filmin başında dış sesin olayları olduğundan farklı anımsayabileceği şeklindeki uyarısı, filmde geçmişte gösterilen olayların gerçek anılardan mı yoksa öznel olarak çarpıtılmış anılardan mı oluştuğu sorusunu sordurtmaktadır doğallıkla.

Julian Pölsler, Marlen Haushofer'in *Wir töten Stella* adlı uzun öyküsünü de uyarlamıştır. *Die Wand* filminin anlaşılması açısından önemli bir yere sahip olabilecek olan bu filmde, benzer, hatta bazen aynı sahneler kullanılıyor. *Wir töten Stella* filminde aynı çekimle verilmiş olan araba yolculuğu sonucunda aynı av evine gidiliyor (*Wir töten Stella*, 00:06:03-00:07:19). Burada da aynı oyuncular tarafından canlandırılan Luise, Hugo ve köpek Luchs figürleri karşımıza çıkıyor. Yine burada da *Die Wand* filminde olduğu gibi sık sık uykuya dalma ve uyanma sahneleri gösteriliyor. Filmin baş figürü Anna bir rüyasında *Die Wand* filmindeki kadının gördüğü rüyanın benzerini görüyor. *Die Wand* filminde rüya sekansında duvarın eve kadar geldiği ve kadının çığlık attığı sahne, *Wir töten Stella* filminde de Anna'nın da aynı şekilde evin önüne kadar gelmiş olan duvara dokunup çığlık atması biçiminde veriliyor (*Wir töten Stella*, 00:10:58-00:13:41). Her iki filmde kadınların, hal tavır ve mimikleriyle bir gözlemci olarak konumlandırıldığı görülüyor. Bu iki uyarılama arasındaki benzer sahneler ve dolaysız bağlantılar, Pölsler'in *Die Wand* romanını ve romandaki duvarı nasıl alımladığını gösteriyor. Bu iki film arasındaki somut benzerliklerle, uyarılarında Pölsler'in *Wir töten Stella* uzun öyküsündeki Anna ile *Die Wand* romanındaki kadın arasında bir bağlantı kurarak, Haushofer'in kendisine ve romanlarının baş figürlerine göndermelerde bulunuyor. *Wir töten Stella* uyarlamasında, film günümüzde geçiyor olmasına rağmen, Anna'nın daktiloda yazması ve filmin ilerleyen zamanlarında tablette yazmaya devam etmesi (*Wir töten Stella*, 00:26:32-00:27:18), *Die Wand* uyarlamasında ise, *Die Wand* kitabının gösterilmesiyle de (00:05:55) Haushofer'in kendisine gönderme yapıldığı sonucuna varılabiliyor.

3.8.3. Odaklayım

Odaklayım (Fokalisierung) incelemelerinde yapıta yöneltilen sorulardan bazıları şöyledir: Odaklayımda kim algılıyor? Algılamanın odak noktası nerede? Anlatıcı ile figürler arasındaki bilgi ilişkisi nasıl? Bu açıdan ele alındığında, *Die Wand* romanında baş figürün kendisi iki buçuk yıllık geçmişi hakkında yazdığı için, anlatıcı

olan kendisinin doğal olarak geçmişteki kendisinden daha fazla bilgiye sahip olduğu açıktır. Baş figür yazma sürecinde şimdiki kendisiyle geçmişteki kendisi arasındaki farka değiniyor ve bugünkü bakış açısıyla geçmişte yaşadıklarını, geçmişteki kendisini değerlendiriyor. Bu iki buçuk yıllık süre içinde kendisindeki değişimi, geçmişteki ve bugündeki duygu ve düşüncelerini, hayvanlarıyla günlük yaşamını, hatta kimi zaman saatlerine kadar ayrıntıya girerek anlatıyor.

Die Wand romanında, Genette'in ifadesiyle özöyküsel-dışöyküsel anlatıcı⁶⁸, geçmişteki kendisi hakkında yazmaktadır. Romandaki kadının, iki buçuk yıl öncesindeki kadından, geçmişteki kendisinden giderek uzaklaştığı görülmektedir. Bugünkü düşüncelerini, geçmişte yaşadıklarını ve hissettiklerini kendi bakış açısından aktarmaktadır. Kendi bakış açısından olayları aktarmasından dolayı, bir iç odaklayım söz konusudur denilebilir.

“Ich begriff, daß ich etwas unternehmen mußte, und befahl Luchs, sitzen zu bleiben. Dann näherte ich mich vorsichtig mit ausgestreckten Händen dem unsichtbaren Hindernis und tastete mich an ihm entlang, bis ich an den letzten Felsen der Schlucht stieß. Hier kam ich nicht weiter. Auf der anderen Seite der Straße kam ich bis zum Bach, und jetzt erst bemerkte ich, daß der Bach ein wenig gestaut war und aus den Ufern trat. ... Auf der anderen Seite der Wand, ich habe mir angewöhnt, das Ding die Wand zu nennen, denn irgendeinen Namen mußte ich ihm ja geben, da es nun einmal da war – auf der anderen Seite also lag das Bachbett eine kleine Strecke fast trocken, und dann floß das Wasser in einem Rinnsal weiter.” (Haushofer, 2012: 16)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, romanda baş figür, geçmişteki kendisinin bakış açısından olan biteni anlatmaktadır. Baş figürün “*auf der andere Seite der Wand*” (Haushofer, 2012: 16) yani duvarın öbür tarafında vurgusuyla, okuyucu da geçmişteki baş figürün konumundan bakarak duvarı öbür tarafta algılamaktadır. Romanın okuyucusu, geçmişteki kadının iç odaklayımda bulunmasıyla, onun bakış açısıyla yaşananları alımlamaktadır. İç odaklayımın özelliklerinden biri olan mesafenin azalması ve olayları okuyucunun kendi başına geliyormuş gibi algılaması burada da dikkat çekmektedir. Yukarıda alıntıda, baş figürün dikkatlice ellerini

⁶⁸ Almancası Extradiegetisch-homodiegetischer Erzähler olan özöyküsel-dışöyküsel anlatıcı, ilk düzlem olan çerçeve anlatı düzleminde yer alır. Anlatıcı bu konumdan, kendisinin ana figür ya da yan figür olduğu bir hikâye anlatır.

duvara uzatması, dokunarak duvarı takip etmesi, bütün bu betimlemeler baş figürün gözünden yapılmakta. Roman boyunca baş figürün geçmişteki ve bazen bugündeki duygu, düşünce ve anılarına yer verilmektedir.

Die Wand filminde de karşımıza romanda olduğu gibi bir içsel odaklayım çıkmaktadır. Filmde bu odaklayım daha da karmaşık bir hal almaktadır. Kuhn’a göre dilsel anlatı merci ile görsel anlatı mercinin bilgi ilişkisi açısından ilişkisine, öz-içöyküsel anlatıcı⁶⁹ (intradiegetisch-homodiegetisch) olan dış sesle anlatılan kendisi arasındaki ilişkiye dikkat etmek gerekmektedir. Filmde bakış açısı çekimi (point of view) sık sık karşımıza çıkmaktadır. Kuhn, bakış açısı çekimini de, iç odaklayım grubuna dahil etmekte.

“Die interne Okulasierung, wenn dass, was die VEI zeigt, an die Wahrnehmung einer Figur gebunden ist, also die VEI in etwa das zeigt, was die entsprechende Figur gerade wahrnimmt (Blick von Innen).” (Kuhn, 2013: 128)

Yukarıdaki alıntıda da yer aldığı gibi iç odaklayımda kamera, söz konusu figürün algılamasına bağlı olarak işlev görmektedir. *Die Wand* filminde de, sık sık bakış açısı çekim tekniğiyle filmin baş kişisinin algılaması verilmek istenmektedir. Örneğin sekans 12’de kadın bir dürbünle taşlaşmış yaşlı adama ve kadına bakmakta ve burada bakış açısı çekimi yapılmaktadır. Kamera, çekimi dürbünün içinden yaparak kadının gözleriyle bakılıyormuş duygusu uyandırmaktadır (00:25:38-00:25:52). Ya da başka bir sekansta da karşımıza çıkan A B A bakış açısı çekimiyle (Kuhn, 2013: 142) kadının nereye baktığı, neyi algıladığı verilmektedir. A Çekimi bir yere bakmakta olan kadını gösterirken, B çekimi kadının baktığı yeri gösterir ve sonra A çekimi tekrar bakmakta olan kadını gösterir. Filmde bu duruma örnek olarak, filmin başındaki araba sahnesindeki arka koltukta oturan kadının, ilk önce Luchs’a bakış planı, sonrasında Luchs’u gösteren plan ve en son yine kadının Luchs’a bakış planı gösterilerek, köpeğe kadının algılayışıyla baktırılır. Göl sanrısının gösterildiği sekansta da aynı şekilde önce kadının pencereden dışarı bakışı verilir, daha sonra kamera dışarıyı, kadının baktığı yeri gösterir ve tekrar dışarıya bakmakta olan kadına döner (A B A) (00:24:01-

⁶⁹ Bkz. Anlatı Kuramı Bölümü, s. 37-41.

00:25:38). Sekans 59'da beyaz karga seyirciye önce saydam olarak gösterilir. Daha sonra bakış açısı çekimi (A B A) kullanılarak, yani bir kadının kendisinin, bir kadının baktığı beyaz karganın planlarının verilmesiyle ve tekrar kadının gösterilmesiyle, kadının beyaz kargayı gerçek olarak algıladığının vurgusu yapılmaktadır.⁷⁰ (01:26:44-01:27:27). Bu şekilde kamera kadının nereye baktığını, neyi nasıl algıladığını göstermektedir. Görsel mercinin kadının perspektifini aktarmasından dolayı burada bir iç odaklanma söz konusudur. Filmde oldukça önemli bir yere sahip olan bakış açısı çekimi, seyirciye kadının psikolojisi ve olguları algılayışı hakkında önemli bilgiler vermektedir.

⁷⁰ Bkz. 3.5. Die Wand Filminde ve Romanında Figürler Bölümü, s. 71-72.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Bu çalışmanın birinci bölümünde ‘Uyarlamalar’ başlığı altında, medyalararasılık bağlamında sanatların karşılıklı etkileşimi ortaya konulmaya çalışıldı, sinemanın edebiyata, edebiyatın sinemaya katkıları üzerinde duruldu. Ardından esere bağlılık sorunsalı ve alımlama çeşitliliğine değinildi, özellikle de Helmut Kreuzer’in esere bağlılık durumundan yola çıkarak ortaya koyduğu edebiyat uyarlamaları tipolojileri üzerine yoğunlaşıldı. Çalışmanın ikinci bölümünde ‘Film ve Edebiyat Karşılaştırma Yaklaşımları’ başlığı altında yapısalcı, göstergebilimsel yaklaşımlar ve anlatı kuramının filme uygulanılabilirliği ve bu anlatı kuramları terimlerin film medyasındaki karşılıkları ele alındı. Metin ile film karşılaştırılmasının yapıldığı üçüncü bölümde ‘*Die Wand* Romanı ve Filminin Karşılaştırılması’ başlığı altında ise ilk olarak *Die Wand* romanı ve yazarı Marlen Haushofer, daha sonra da *Die Wand* filmi ve yönetmeni Julian Pölsler hakkında karşılaştırma yapılırken kullanılabilecek bilgilere yer verildi. Romanın çok sayıdaki anlam katmanının filmde nasıl uygulandığının gösterilmesi amacıyla *Die Wand* romanı ve filmi içerik ve anlatım biçimi bakımından karşılaştırıldı, ortaya çıkan farklılıklar ve benzerlikler belirlenmeye çalışıldı. Yine bu bölümde son olarak roman ve filmde, zaman, düzen ve odaklayım olguları anlatı kuramı terimlerinden de yararlanılarak kısaca incelendi.

Sanatların ilk taş kabartmalardan, hiyerogliflerden günümüze dek sürekli bir etkileşim halinde oldukları görülüyor. Her şeyin birbiriyle bağlantılı ve etkileşim halinde olduğu bir dünyada farklı sanat dallarının etkileşim halinde olmaması elbette düşünülemez. Bu etkileşim esinlenme, biçimsel katıştırma ve uyarlama gibi değişik türleriyle karşımıza çıkıyor. Bu etkileşim türlerinden biri olan uyarlamalar, André Bazin’in de belirtmiş olduğu gibi, sanat tarihinin bir değişmeyen olarak tanımlanabilir. Sinema tarihinin neredeyse en başından beri uyarlamaların var olduğu, edebiyat ve sinema ilişkisinin değişik şekillerde geliştiği görülüyor. Sinemanın doğuşunda oluşan konu gereksinimi ve daha sonra sinemanın sanat dünyasında ve toplumda saygın bir konum kazanma isteği bu etkileşimin temel nedenleri arasında yer alıyor. Sinemanın daha ilk gelişim evresindeki tek plan çekimli filmlerden filmin edebiyatlaşmasına doğru bir gidişatın gözlemlenmesi bu etkileşimi kanıtlıyor. Edebiyatlaşma ve kurumsallaşma sürecinde, film medyasının kendi tekniklerini

geliştirirken edebiyattan esinlenerek montaj tekniğini de geliştirdiği görülüyor. Sonrasında anlatım tekniklerini geliştiren, uzun metrajlı yapıtlara evrilen filmin de edebiyatı etkilediği, edebiyatta da sinematografik anlatımın (filmische Schreibweise) ve kamera bakışı tekniğinin (camera-eye-Technik) uygulanmaya başladığı gözlemleniyor.

Edebiyat ve film sanat dallarının ilişki hallerinden biri olan edebiyat uyarlamalarında iki farklı medya bulunmasından dolayı farklı anlatım biçimlerinin bir medyadan diğer medyaya aktarımının söz konusu olduğu görülüyor. Edebiyat uyarlamalarında bir diğer önemli nokta ise, edebi eseri okuyan her okuyucunun –buna yönetmenler ve senaristler de dahil– öznel alımlamasına bağlı olarak belli çıkarımlarda bulunması ve bu alımlama çeşitliği nedeniyle romanın hangi alımlamaya göre uyarlanması gerektiği sorunsalıyla karşı karşıya kalınmasıdır. Tam da bu noktada alımlama çeşitliliği dikkate alındığında, esere bağlılık iddiasının tartışmalı bir konu haline geldiği görülüyor. Yukarıda gösterildiği üzere Helmut Kreuzer edebi esere bağlılık ölçütünden yola çıkarak oluşturduğu tipolojilerde ‘yorumlayıcı dönüşüm’ olarak adlandırdığı uyarlama biçimiyle, bir metnin tamamındaki anlamın dönüştürülmesi gerektiğini ve edebi eserle bir benzerlik ilişkisinin kurulması gerektiğini vurguluyor.

Uyarlamalarda anlam aktarımı sorunsalının yanı sıra biçim aktarımı da diğer bir önemli noktayı oluşturuyor. Medyalararasılık bağlamında sanat dalları arasında bir uyarlama, yani bir medya değişimi söz konusu olduğunda biçimsel değişikliklerin/farklılıkların kaçınılmaz olduğu bilinmekte. Uyarlamada ortaya çıkan bu biçimsel farklılıklar ve alımlamadaki çeşitlilik, edebi eser ve uyarlama arasında ancak bir benzerlik ilişkisinin kurulabileceğini gözler önüne seriyor. Yapısalcı ve göstergebilimsel yaklaşımı benimsemiş olan Irmela Schneider, Michaela Mundt ve Klaus Kanzog gibi araştırmacılar, edebiyat ve film karşılaştırmalarını bu ‘benzerlik’ çerçevesine oturtuyorlar.

Çalışmanın ‘Film ve Edebiyat Karşılaştırma Yaklaşımları’ bölümünde ele alınan uyarlama kuramlarından yola çıkılarak bu çalışma için varılan sonuçlar şöyle özetlenebilir: Medya değişimi neticesinde ortaya çıkan *Die Wand* filminin de bir edebi metnin analizinde olduğunu gibi analiz edilebileceği, bu analizde filme özgü ses,

kamera gibi öğelerin kombinasyonlarının yeniden inşa edilmesi gerekliliği varılan sonuçlardan ilkidir. Bu öğeler ve kombinasyonları belirlendikten ve sekans protokolü yardımıyla roman ile karşılaştırma yapılarak filmdeki eksiltmeler ve farklılaşmalar ortaya konulduktan sonra, *Die Wand* romanı ile filmi arasında, öyküyü ve anlam katmanlarını aktaran anlatım tekniklerinin nasıl kullanıldığı incelenerek bir karşılaştırma yapılabileceği de bu çalışma için varılan sonuçlar arasındadır. *Die Wand* romanının filme dönüşümü sürecinde, filme aktarılacak olan romanın bütünündeki anlam katmanlarının, Julian Pölsler'in kendine özgü alımlamasından dolayı farklılaşabileceği göz önünde bulundurularak, iki medya arasında, ancak bir benzerlik ilişkisi üzerinden karşılaştırma yapılabileceği, uyarlama kuramlarından bu çalışma için çıkartılabilecek bir başka sonuçtur.

Çalışmanın 'Die Wand Romanı ve Filminin Karşılaştırılması' bölümünde ilk önce *Die Wand* romanının çeşitli alımlamaları, romana psikanalitik yaklaşımları olanaklı kılması açısından oldukça önemli olan Marlen Haushofer'in biyografisi, yönetmen Pölsler'in *Die Wand* romanını nasıl alımladığına dair bilgi veren röportajları, *Die Wand* filminin oluşum aşaması ve sonrasında da film hakkındaki eleştiriler ele alındı. Ardından bu bilgilerden de yararlanılarak roman ile film arasındaki içerik ve anlatım biçimi farklılıkları ve benzerlikleri ortaya konuldu. Özellikle de film medyasının anlatım biçimlerinin ve tekniklerinin uyarlamada nasıl kullanıldığı ve kurgulandığı ortaya konulmaya çalışıldı.

Roman ile filmin benzerlik ilişkilerine ve bunların aktarımına bakıldığında şu sonuçlara ulaşıyor: Genelde kadın erkek ilişkilerindeki ve kadınların ancak ev hanımı ve anne olarak var olabilme zorundalıklarındaki paradoksların Haushofer'in romanlarının ortak noktasını oluşturmasının yanı sıra kendisinin de ev kadınlığı, annelik ve yazarlık mesleği arasında bir arada kalmışlık gerilimiyle yaşamış olması, özel hayatında eşi ile yaşadığı problemler ve içedönük bir karaktere sahip olması, Haushofer'in kendi yaşamı ile eserleri arasında paralellikler oluşturuyor. Yazma eyleminin Haushofer için ne denli önemli olduğu, romanlarındaki bazı kadınların yazma eylemi içinde olmasıyla da anlaşılabilir. Haushofer'in *Die Wand* romanını mutfakta kaleme almış olması ile bu romanın baş figürünün geçmişini mutfakta kaleme alması bu çok güçlü paralelliklerden biridir. Korunaklı ve kapalı alanların

Haushofer'in yazma eylemini gerçekleştirdiği yerler olarak tanımlanabilmesi ve yazdıklarının içeriğinin değil, yazma eyleminin kendisinin önemli olduğuna dair yorum olanağı, filmin giriş kısmında Haushofer'in *Die Wand* romanını yazdığı kâğıtların gösterilmesiyle, film sürecinde de sıklıkla kadının yazma eylemini gerçekleştirirken görüntülenmesiyle ve av evini gösteren çekimlerle veriliyor denilebilir. Yazma eyleminin romandaki baş figür için bir tür terapi olduğuna dair yorum, filmin sonunda kadının rahatlamış yüz mimiklerine vuran gün ışığıyla ve dışarıya baktığında dışarıdaki görüntünün beyazlaşmasıyla aktarılıyor.

Pölsler, uyarlamasında yukarıda ortaya konulan kuramlar örneğinde de gösterildiği gibi esere bağlılık için kendini çok da zorlamıyor. *Die Wand* romanını nasıl alımladığını ve romanda saptanabilen çok sayıdaki anlam katmanını filmin kendine özgü anlatım araçlarından ve yöntemlerinden yararlanarak, sahneleri kendi roman yorumuna göre kurgulayarak izleyiciye sunuyor. Yönetmen uyarlamaya bu serbest yaklaşımını filmde kullandığı müzikle, ses efektleriyle, renklerle, çekim teknikleriyle ve sekans kurgusuyla gösteriyor. Yoğun bir şekilde romandan alıntılarının aktarıldığı dış ses eşliğinde, şimdiki zaman ve geçmiş zaman diliminin harmanlanarak verildiği *Die Wand* filminde yönetmenin, romanın çok katmanlı anlamlarını aktarabilmek için, yaratıcılık gerektiren ve aşağıda belirtilecek olan değişimlere ve farklılıklara yöneldiği dikkat çekiyor:

Die Wand romanında ilk bakışta isimsiz bir kadının hayvanlarıyla hayatta kalma çabası, kendini gerçekleştirmesi ve yaşadığı dönüşüm süreci anlatılıyor. Filmde de romanda olduğu gibi ilk izlenim olarak, kadının hayatta kalma mücadelesi ve hayvanları ile olan ilişkisi dikkat çekiyor. Bir filmdeki bir çekim, bir görüntü çok şey anlatabilir. *Die Wand* filminde kadının sırtında saman yükü ile yamaçta tırmanışının gösterildiği çekimde, mizansenin Camus'nün Sisypheos simgesi temel alınarak kurgulanışı bu duruma en iyi örneklerden biridir. Bu noktada yönetmen Pölsler filmin gücünü, yani göstermenin, hareketin, müziğin gücünü kullanıyor. Albert Camus'nün Sisypheos söylencesini temel alan kült kitabında, Tanrılar tarafından bir kayayı dağın zirvesine taşımakla cezalandırılan Sisypheos'un her defasında kayayı sırtından düşürmesiyle sonuçlanan umutsuz çabasının, yine de Sisypheos'un her defasında kayayı tekrar sırtlanarak tırmanmaya devam etmesiyle, bu biteviye mücadele ve cezanın

olumsuzluğunun bir yaşam olumlamasına dönüştürülmesi aktarılıyor. Filmde baş figürün sırtındaki tezekleri yamaçtan yukarıya taşıması sahnesiyle de Sisypheos söylencesi ile kadının bitmeyen yaşam mücadelesi benzeştirilmek isteniyor olabilir. Filmde ayrıca kadındaki fiziksel değişim ile bir dönüşüm sürecinde olması da izleyicilere aktarılıyor. Johann Sebastian Bach'ın keman konçertosu eşliğinde gösterilen yayladaki sahnelerle, *Die Wand* romanındaki baş figürün mekanların değişimiyle yaşadığı huzurlu günler ve pozitif yöndeki değişimleri verilmek isteniyor.

Die Wand romanında öykünün ve anlatımın altında birçok başka anlam katmanı bulunuyor. Özellikle Marlen Haushofer'in romanlarında çocukluğuna dair biyografik öğelere yer verilmesi psikanalitik bir yaklaşımı da olanaklı kılıyor. Psikanalitik ve feminist söylem açısından bakıldığında romandaki kadının hayvanları ile birlikte kurduğu ütöpik yaşamda, romanın sonunda ortaya çıkan ve hayvanları Luchs ile Dana'yı öldüren yabancı katil adam, sembolik olarak ataerkil toplumu temsil ediyor denilebilir. Filmde kadının hayatta kalma mücadelesinin aktarıldığı ana söylemin yanındaki farklı anlam katmanlarından biri de romanda da olduğu gibi feminist söylemdir. Filmde kullanılan 'Freedom is a Journey, Journey to yourself' şarkısının sözleriyle ve başlangıçta gösterilen *Wege zur Gelassenheit* adlı kitapla, kadının kendi iç dünyasına yönelik bir yolculuk yaptığı izlenimi izleyiciye anlatılmak isteniyor. Aynı zamandan yine bu şarkı ve Aung San Suu'un radyo konuşması bu feminist söylemi destekleyici öğeler arasında yer alıyor denilebilir. Görüldüğü gibi yönetmenin filmde kendine özgü araçlarla, müzik, ses ve görüntü ile romanın yorumları arasında yer alan 'kadının kendini gerçekleştirdiği ve toplumsal kimliğinden sıyrıldığı'na yönelik alımlamaları aktardığı sonucuna varılabilir.

Diğer bir önemli anlam katmanını ise psikanalitik söylem oluşturuyor. Bu psikanalitik söylem ve bu bağlamda kadının ruh hali ile duvar olgusu rüya sekanslarının kurgulanışıyla bir bulmaca gibi sunuluyor. Rüya sekanslarının kurgulanışı ve içeriğiyle *Die Wand* filminin, *Die Wand* romanından farklılaştığı dikkat çekiyor. Uykuya dalış ve uyanış sahnelerinin sıklığı ve kurgulanışı, neyin rüya neyin gerçek olduğu sorusunu sordurtuyor izleyiciye. Ayrıca, filmin başında kadının valizinden çıkardığı kitaplar arasında *Die Wand* kitabının yer almasının ve tedirgin yüz mimiklerinin, kadının başına gelecekleri bildiğini ve böylesi bir toplumdaki yalıtılmış

yaşama gönüllülüğünü işaret ettiği söylenebilir. Özellikle de filmin sonuna doğru beyaz karganın bakış açısı çekimi ile kadının perspektifinden gerçek, başka bir perspektiften saydam gösterilmesiyle, kadının olmayan şeyleri gördüğünden yola çıkılarak duvarın da kadının kafasında kurduğu, gerçek olarak algıladığı ama gerçekte var olmayan bir şey olduğu sonucuna varılabiliyor. Burada verilen karşılaştırma sonuçlarında da görüldüğü gibi, bakış açısı tekniği, kurgu, oyunculuk, çekim ve odaklanma yöntemleriyle sağlanan romanın filme aktarılışıyla, romana yönelik olan ve baş figürün kronik bir psikolojik hastalığı olabileceği, duvarın ise sadece baş figürün istediği bir hayali gerçekleştirmesinin vesilesi olduğu ve bütün bunların bir rüya olduğu yorumlarının filmdeki kadın için de yapılabilmesi sağlanmıştır denilebilir. Duvarın oluşmasından sonra tesadüfen karşısına çıkan inekle başlayan ilişkisiyle birlikte baş figürün kendisinin de belirttiği gibi av evinde yaşadığı ‘tutsaklık’ ise filmde, kadının kapıyı kilitleyip açma sahnelerinin gösterilmesiyle ve rüyasında duvarın av evinin kapısına kadar gelmesiyle ve parmaklıklı pencerenin dışından kadının gösterildiği çekimlerle aktarılıyor. Ayrıca karga sesleriyle, filmin başında av evinin üzerinde mavi filtre uygulanmasıyla, kadının kâbusunda duvarın evin kapısına kadar gelişini görmesi ve burada da melankoli ve ölümü simgeleyen mavi renk filtre uygulanmasıyla, filmin başında kadının valizinden çıkan kitaplar arasında bir ölünün konu edildiği polisiye romanla filmin sonundaki katil adam, Luchs ve Dana’nın ölümüne gönderme yapılıyor denilebilir. Kadının duvara dokunuşunda oluşan gerilim yüklü ses efektiyle filmin sonunda kadının silahıyla ölmüş adamı dürtmesi sırasında çıkan ses efektinin bire bir aynı oluşu, duvar ve katil adam arasında bir özdeşlik kurmaya olanak sağlıyor. Pölsler’in, duvar ve katil adam arasında ses efekti ile kurulan bu özdeşlik yoluyla, duvarın kadını ataerkil toplum yapısından izole etmesine, kadının duvarla ataerkil toplumu öldürerek intikam alışına ve daha sonra yabancı adamı öldürerek tekrar ataerkil toplumdan ve psikanalistik bir yaklaşımla babasından intikam almasına dair romana yönelik yorumları da aktardığı söylenebilir.

Ayrıca *Die Wand* filminde kısıtlı bir zaman kullanımı zorunluluğundan dolayı doğal olarak romanda yer alan her şeyin –Örneğin yavru kedi Tiger’a yer verilememesi gibi– aktarılamadığı görülüyor. *Die Wand* filminde yönetmenin görselliğin gücünü kullanarak, her defasında dış ses alıntılarına gereksinim

duymaksızın – örneğin kadının parmağındaki yüzüğünün gösterildiği çekimle evli olduğunun aktarılması gibi – kadının geçmişine ilişkin bilgileri izleyiciye sunduğu görülüyor.

Yukarıdaki çözümleme sonuçlarından da anlaşıldığı gibi *Die Wand* filminin, filmin kendine özgü yöntemlerle ve tekniklerle oluşturduğu kurguyla ve bunun izleyicide yarattığı etki yoluyla *Die Wand* romanının çok sayıda anlam katmanına sahip olduğunun farkındalığıyla bunları belli seçimler yaparak izleyiciye aktarmaya çalıştığı sonucuna varılabilir. Romanı kendi yorumuyla içselleştirmiş olan Pölsler, oluşturduğu kurguyla romanın çok anlamlılık ruhunu yansıtacak bir uyarlama ortaya çıkartıyor böylece.

Pölsler'in *Die Wand* romanını nasıl alımladığının anlaşılması açısından bir öneme sahip olabilecek diğer bir Marlen Haushofer romanı uyarlaması olan *Wir Töten Stella* adlı filmin *Die Wand* filmi ile sıkı bir ilişki içerisinde olmasından dolayı, bu iki film ve iki romanın karşılaştırılması, Marlen Haushofer'in daha iyi anlaşılması ve medyalararasılık bakışı açısı altında film medyasının anlatım çeşitliğinin görülmesi açısından gelecek araştırma konuları arasında yer alabilir.

Çözümlemede yararlanılan anlatı kuramı terimleriyle ortaya konulduğu gibi, filmde anlatıcının, yani görsel merci olan kameranın ve buna bağlı olarak mizansenin, dilsel merci olan dış sesin konumunu belirlemek, özellikle de bu tarz çok katmanlı ve çok sayıda rüya sekansına sahip bunun gibi filmlerde, çözümlemede daha açık sonuçlara götürmesinden dolayı yarar sağlamaktadır. *Die Wand* filminde içsel odaklanamaya denk olan bakış açısı çekiminin yoğun olarak kullanıldığı, kadının nasıl gördüğünün, algıladığının, kafasında neler olup bittiğinin izleyiciye bu yolla anlatıldığı görülüyor. Pölsler burada romanın ben anlatıcısını kamerası aracılığıyla nasıl uyarladığını/dönüştürdüğünü belli ederek bir tür üst anlatım da yapmış oluyor.

Özetlenecek olursa, *Die Wand* romanı ve filmi anlatım biçimleri bakımından karşılaştırıldığında Pölsler'in romanın içeriğini ve anlatım biçimini esas aldığı, sinema sanatının kendine özgü anlatım araçlarından ve tekniklerinden yararlanarak kendi öznel roman yorumuna vurgu yapan bir uyarlamayı ortaya koyduğu görülüyor. *Die Wand* romanında kadının av evinde görünmez duvarın oluşmasıyla birlikte hayvanları

ile sürdürdüğü yaşam mücadelesi öyküsünün ilk bakışta filmde de anlatıldığı, fakat ayrıntılı bir inceleme yapıldığında ortaya çıkan söylemler aracılığıyla romanının derinlerinde saptanabilen başka çok sayıda anlam katmanlarının da –yine yönetmenin yorumda bulunduğunu açıkça belli etmesiyle– aktarıldığı görülüyor. Romanın ruhunu ve anlam katmanlarını yansıtabilmek için Pölser’in romanda yer almayan sahneleri de kullandığı dikkat çekiyor.

Bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturan; *Die Wand* romanı filme aktarılırken edebiyat ile film arasında yaygın olarak görülen aktarım ilişkisi oluşmuş mudur? *Die Wand* filmi farklı bir aktarım anlayışını sergiliyor mu? *Die Wand* filminde uygulanan kurgu ve filme özgü teknik efektler filmleştirilemez olarak görülen *Die Wand* romanındaki anlam katmanlarını aktarmayı başarabiliyor mu? gibi sorular yapılan inceleme sonucunda özetle şöyle yanıtlanabilir: Evet, filmleştirilemez denilen *Die Wand* romanı başarıyla filmleştirilebilmiştir. *Die Wand* romanının konusu filme aynı şekilde aktarılırken, filmde yönetmen kurguda farklılaşmaya giderek ve farklı filme özgü anlatım tekniklerini kullanarak, kendi yorumunu ve romanın çok katmanlı yapısını aktarmayı başarmıştır. *Die Wand* romanındaki anlam katmanlarını aktarabilmek amacıyla, film medyasına özgü anlatım teknikleri ve de kurguda farklılaşmaya gidilerek yani serbest bir yaklaşım benimsenerek *Die Wand* romanı, film medyasına bir ‘benzerlik’ ilişkisi içerisinde dönüştürülmüştür. Benimsenen bu serbest yaklaşım, bütün anlam katmanlarıyla *Die Wand* romanının ruhunun filmde yansıtılmasını olanaklı kılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akengin, Gültekin: “Sanat Dalları Arasında Etkileşim ve Dil, Karadeniz Araştırmaları”, sayı 33, Bahar 2012, s. 139-146, (Çevrimiçi)
http://www.karam.org.tr/Makaleler/936201317_011%20akengin.pdf, 07.03.2019.
- Bazin, André: “Arı Olmayan Bir Sinema İçin”, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, 1966, s.105-141.
- Bean, Brianna: “Geräusche von Innen: Musik und der Kuleschow Effekt im Film Die Wand”, Februar 9, 2017, (Çevrimiçi)
<https://digitalcommons.kennesaw.edu/kennesawtower/vol9/iss1/8/>, 09.03.2019.
- Binder, Eva, Christine Engel: “Film und Literatur: Von Liebeleien, Konflikten, und langfristigen Beziehungen”, **Literatur im Film**, Ed. Stefan Neuhaus, Verlag Königshausen Neumann GmbH, Würzburg, 2008, s.31-49.
- Brandtner, Andreas, Kaukoreit Volker: “Entstehungs-, Veröffentlichungs- und Verbreitungsgeschichte”, **Marlen Haushofer Die Wand: Reclam Erläuterungen und Dokumente**, Philipp Reclam jun. GmbH&Co. KG, Stuttgart, 2012, s.32-54.
- Brockhaus Enzyklopädie: **Brockhaus Enzyklopädie**: in 30 Bänden, Band 17, 21. völlig neu bearbeitete Auflage, F.A. Brockhaus GmbH, Leipzig/Mannheim, 2006.
- Brüns, Elke: “Die Funktion Autor und Die Funktion Mutter. Zur psychosexuellen Autorposition Marlen Haushofers”, **‘Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...’**: Marlen Haushofers Werk im Kontext, Ed. Anke Bosse, Clemens Ruthner, Hubert&Co., Göttingen, 2000, s. 25-38.
- Brüns, Elke: **Außenstehend, ungelentk, kopfüber Weiblich**: Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 1998.
- Chatman, Seymour: **Öykü ve Söylem**: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı, Çev. Özgür Yaren, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2008.
- Ebner, Jeannie: “Die schreckliche Treue der Marlen Haushofer”, **‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?’**: Texte zu Marlen Haushofer, Verlag Neue Kritik, Frankfurt, 1986, s.178-183.
- Faulstich, Werner: **Grundkurs Filmanalyse**, 2. Auflage, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2008.

- Fliedl, Konstanze: “Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers”, **Marlen Haushofer Die Wand: Reclam Erläuterungen und Dokumente**, Ed. Andreas Brandtner, Volker Kaukoreit, Philipp Reclam jun. GmbH&CO. KG, Stuttgart 2012, s.96-100.
- Gast, Wolfgang, Knut Hickethier, B.Vollmers: “Literaturverfilmung als ein Kulturphänomen”, **Literaturverfilmung: von Wolfgang Gast**, Ed. Hans Gerd Rötznert, C.C. Buchners Verlag, Bamberg, 1999, s. 12-20.
- Graf, Catharina: “Die filmische Schreibweise in Robert Musils ‘Mann ohne Eigenschaften’”, 2003, (Çevrimiçi), https://www.academia.edu/5887061/Die_filmische_Schreibweise_in_Robert_Musils_Mann_ohne_Eigenschaften_07.03.2019.
- Grimm, Claudia: “Die Transformation von Gefühlsdarstellungen in Buch und Film: Medienwissenschaftliche Analysen zu vier filmischen Literaturadaptionen von Goethes Roman ‘Die Wahlverwandtschaften’”, Juni, 2005, (Çevrimiçi), <https://core.ac.uk/download/pdf/56342473.pdf>, 07.03.2019.
- Gunnig, Tom: “The Cinema of Attractions”, **Early Cinema: Space, Frame, Narrative**, Ed. Thomas Elsaesser, British Film Institute, London, 1990, s.56-62.
- Gürtler, Christa: “‘Mich fasziniert der klare Blick der Marlen Haushofer’” Julian Pölsler im Gespräch mit Christa Gürtel über seinen Film *Die Wand*”, **Marlen Haushofer Die Wand: Reclam Erläuterungen und Dokumente**, Ed. Andreas Brandtner, Volker Kaukoreit, Philipp Reclam jun. GmbH&CO. KG, Stuttgart, 2012 s.83-86.
- Hahn, Henrike: **Verfilmte Gefühle: Von ‘Fräulein Else’ bis ‘Eyes Wide Shut’**. Arthur Schnitzlers Texte auf der Leinwand, transcript Verlag, Bielefeld, 2014.
- Haushofer, Marlen: **Die Wand**, 6. Auflage, List Taschenbuch, Berlin, 2012.
- Haushofer, Marlen: **Himmel, der nirgendwo endet**, 4.Auflage, List Taschenbuch, Berlin, 2011.
- Haushofer, Marlen: “Für eine vergessliche Zwillingsschwester. Nachruf zu Lebzeiten”, **‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?’: Texte zu Marlen Haushofer**, Verlag Neue Kritik, Frankfurt, 1986, s.117-124.
- Haushofer, Marlen: “‘Warum ich mein Buch schrieb’. Beitrag für einen Autorenalmanach”, **‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?’: Texte zu Marlen Haushofer**, Verlag Neue Kritik, Frankfurt, 1986, s.125-126.

- Herrmann, Maike: “Literatur in Comic-Adaptionen Ein aktueller Überblick”, Oktober, 2002, (çevrimiçi), https://hdms.bsz-bw.de/files/215/Maike_Herrmann.pdf, 09.03.2019.
- Hoefer, Karoline: “Intermediale Bezüge in Literatur und Film: oder: `Auf der Suche nach dem verlorenen Erzähler´ Überlegungen anhand des Romans *Koenigs Kinder* und des Spielfilms *Adam und Eva*”, Mai, 2004, (Çevrimiçi), http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/methoden/narratologie/anwendungen/hoefer_intermediale_bezuege_in_literatur_und_film.pdf , 09.03.2019.
- Huber, Wolfgang: “Julian Pölsler über “Die Wand”-Verfilmung”, Februar 8, 2012, (Çevrimiçi) <http://relevant.at/kultur/film/438916/julian-poelsler-ueber-wand-verfilmung>, 07.03.2019.
- Kanzog, Klaus: “Erzählstrukturen, Filmstrukturen. Eine Einführung” **Erzählstrukturen-Filmstrukturen:** Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation, Ed. Klaus Kanzog, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1981, s.7-25.
- Kanzog, Klaus: “Der Film als philologische Aufgabe”, **Literaturverfilmung:** von Wolfgang Gast, Ed. Hans Gerd Rötznert, C.C. Buchners Verlag, Bamberg, 1999, s. 40-45.
- Kargl, Reinhard: **Wie Film erzählt**, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2006.
- Kayaoğlu, Ersel: **Edebiyat ve Film:** Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş, Hiperlink Yayınları, İstanbul, 2016.
- Kayaoğlu, Ersel: **Medyalararasılık:** Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım, Selenge Yayınları, İstanbul, 2009.
- Klein, Michael: “Zu Marlen Haushofer: die Wand”, **Marlen Haushofer Die Wand:** Reclam Erläuterungen und Dokumente, Ed. Andreas Brandtner, Volker Kaukoreit, Philipp Reclam jun. GmbH&CO. KG, Stuttgart, 2012, s.63-64.
- Kobus, Isabel: **Neue Studien zur Anglistik und Amerikanistik:** Dialog in Roman und Film: Untersuchungen zu Joseph Loseys Literaturverfilmungen “The Go-Between” und “Accident”, Ed. Willi Erzgräber, Paul Goetsch, Band 73, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1998.
- Krekeler, Elmar: “Martina Gedeck sucht als Namenlose die Liebe”, October 9, 2012, (Çevrimiçi)<https://www.welt.de/kultur/kino/article109708935/Martina-Gedeck-sucht-als-Namenlose-die-Liebe.html>, 09.03.2019.

- Kreuzer, Helmut: “Arten der Literaturadaptation”, **Literaturverfilmung**: von Wolfgang Gast, Ed. Hans Gerd Rötznert, C.C. Buchners Verlag, Bamberg, 1999, s.27-31.
- Kuhn, Markus: **Filmnarratologie**: Ein erzähltheoretisches Analysemodell, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston, 2013.
- Lackenbucher, Raimund: “In jener ferner Wirklichkeit...”, **Marlen Haushofer Die Wand**: Reclam Erläuterungen und Dokumente, Ed. Andreas Brandtner, Volker Kaukoreit, Philipp Reclam jun. GmbH&CO. KG, Stuttgart, 2012 s.25-27.
- Laumont, Christof: “Die Wand in der Wirklichkeit. Zu Marlen Haushofers allegorischem Realismus”, **‘Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...’**: Marlen Haushofers Werk im Kontext, Ed. Anke Bosse, Clemens Ruthner, Hubert&Co., Göttingen, 2000, s. 137-154.
- Marschall, Susanne: **Farbe im Kino**, Schüren Verlag GmbH, Köln, 2009.
- Martinez, Matias, Michael Scheffel: **Einführung in die Erzähltheorie**, 8. Auflage, Verlag C.H. Beck, München, 2009.
- Monaco, James: **Bir Film Nasıl Okunur**: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı: Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası, Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, İstanbul, 2002.
- Nam, Wan-Seak: “Literaturverfilmung als Wahrnehmungsprozeß narrativer Texte: Analyse von Verfilmungen ausgewählter Werke Heinrich Bölls anhand eines wahrnehmungstheoretisch fundierten Modells”, Oktober, 1998, (Çevrimiçi), https://repositorium.ub.uni-osnabrueck.de/bitstream/urn:nbn:de:gbv:700-2000091590/2/E-Diss42_diss.pdf, 09.03.2019.
- Onaran, Alim Şerif: **Sinemaya Giriş**, Filiz Kitapevi, İstanbul, 1986, (Çevrimiçi) <http://sinematek.tv/wp-content/uploads/2015/06/sinemayagiris.pdf> 03.04.2019.
- Peach, Joachim: **Literatur und Film**, 2. Auflage, Verlag J.B. Metzler Stuttgart, Weimar, 1997.
- Petsch, Barbara: “‘Die Wand’: die Waldfrau und ihr Hund”, Oktober, 2012, (Çevrimiçi) http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/1297661/Die-Wand_Die-Waldfrau-und-ihr-Hund, 07.03.2019.

- Roebeling, Irmgard: “Arche ohne Noah. Untergangsdiskurs und Diskursuntergang in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*”, **Freiburger literaturpsychologische Gespräche: Untergangsphantasien**, Ed. Johannes Cremerius, Wolfram Mauser, Carl Pietzcker, Frederick Wyatt, Band 8, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1989, s.75.
- Reichart, Manuela: “‘Eine völlig normale Geschichte’. Auf den Spuren von Marlen Haushofer-Eine Reise nach Österreich”, **‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?’: Texte zu Marlen Haushofer**, Verlag Neue Kritik, Frankfurt, 1986, s.21-42.
- Schaller, Wolfgang: “‘...Einfach ein Unding...’ Die Männerbälder in Haushoferswerk”, **‘Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...’**: Marlen Haushofers Werk im Kontext, Ed. Anke Bosse, Clemens Ruthner, Hubert&Co., Göttingen, 2000, s. 157-177.
- Schänzlin, Gertrud: **Lebensversuchen von Frauen**: Ingeborg Drewitz: Oktoberlicht oder Ein Tag im Herbst Theodor Fontane: Mathilde Möhring Marlen Haushofer: *Die Wand*, Ed. Dietrich Steinbach, Ernst Klett Schulbuchverlag Stuttgart, 1989.
- Schiefer, Karin: “Julian R. Pölsler über die Adaptierung von Marlen Haushofers *DIE WAND*”, November, 2011, (Çevrimiçi)
http://www.austrianfilms.com/news/julian_r_poelsler_ueber_die_adaptierung_von_marlen_haushofers_die_wand, 07.03.2019.
- Schlegel, August Wilhelm: “Fragmente”, **Athenaum**: Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Band 1, Stück 2. Friedrich Vieweg dem Älteren, Berlin, 1798.
- Schlickers, Sabine: **Iberoamericana**: Sabine Schlickers Verfilmtes Erzählen: Narratologisch-komparative Untersuchung zu *Ef beso de fa mujer araiia* (Manuel Puig / Hector Babenco) und *Cronica de una muerte anunciada* (Gabriel Garcia Marquez / Francesco Rosi), Ed. Walther L. Bernecker, Frauke Gewecke, Jürgen M. Meisel, Klaus Meyer-Minnemann, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1997.
- Schmid, Herbert: “Die Wand”, 2012, (Çevrimiçi)
<https://www.artechock.de/film/text/kritik/w/wand.htm>, 07.03.2019.
- Schneider, Irmela: **Der Verwandelte Text**: Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1981.
- Schneider, Jost: **Einführung in die Roman-Analyse**, 3.Auflage, WGB Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2010.

- Schwab, Ulrike: **Erzähltext und Spielfilm:** Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption: Geschichte, Zukunft, Kommunikation Untersuchungen zur europäischen Medienforschung, Ed. Barbara von der Lühe, Band 4, Lit Verlag, Berlin, 2006.
- Schweikert, Uwe: *“Im toten Winkel. Notizen bei der Lektüre von Marlen Haushofers Roman ‘die Wand’”*, **‘Oder war da manchmal noch etwas anderes?’**: Texte zu Marlen Haushofer, Verlag Neue Kritik, Frankfurt, 1986, s.11-21.
- Schwickert, Martina: “Gefangen in sich selbst”, Oktober, 2012, (Çevrimiçi) <http://www.zeit.de/kultur/film/2012-10/film-die-wand>, 07.03.2019.
- Sölkner, Martina: “Über die Literaturverfilmung und ihre ‘Künstlerische Wert’”, **Literatur im Film**, Ed. Stefan Neuhaus, Verlag Königshausen Neumann GmbH, Würzburg, 2008, s.49-63.
- Sözen, Mustafa: “Anlatı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümlemeler”, Şubat 5, 2008, s. 167-182, (Çevrimiçi), https://www.researchgate.net/publication/313852981_Anlatici_Kavrami_Sinemada_Anlatici_Tipolojisi_ve_Ornek_Cozumlemeler, 07.03.2019.
- Sözen, Mustafa: “Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler”, ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 4, Sayı 8, 2008, s.123-145, (Çevrimiçi), https://www.researchgate.net/publication/242253465_ANLATI_MESAFESI-ANLATI_PERSPEKTIFI_KAVRAMLARI_SINEMATOGRAFIK_ANLATI_VE_ORNEK_COZUMLEMELER, 07.03.2019.
- Stamm, Robert: **Sinema Teorisine Giriş**, Çev. Selda Salman, Çiğdem Asatekin, Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Strigl, Daniela: **“Wahrscheinlich bin ich verrückt...”**: Marlen Haushofer-die Biographie, List Taschenbuch, Berlin, 2007.
- Studer, Liliane: **Die Frau Hinter der Wand:** Aus dem Nachlass der Marlen Haushofer, Ed. Liliane Studer, Econ Ullstein List Verlag GmbH & Co.KG, München, 2000.
- Stuhlfauth, Mara: **Moderne Robinsonaden:** Eine gattungstypologische Untersuchung am Beispiel von Marlen Haushofers *die Wand* und Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht*, Ed. Ricarda Bauschke-Hartung und Heinriette Herwig, Band 2, Ergon Verlag, Würzburg, 2011.

- Tabah, Mireille: “*Nicht gelebte Weiblichkeit*”, ‘**Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...**’: Marlen Haushofers Werk im Kontext, Ed. Anke Bosse, Clemens Ruthner, Hubert&Co., Göttingen, 2000, s. 117-193.
- Sinema Terimleri Sözlüğü: “Uyarlama”, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1981, (Çevrimiçi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&view=bilimsanat&kategori1=bakdetay&sozid=SNM , 07.03.2019.
- Tiyatro Terimleri Sözlüğü: “Adaptasyon”, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1966, (Çevrimiçi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&view=bilimsanat&kategori1=bakdetay&sozid=TIY , 07.03.2019.
- Unterholzner, Angelika: “Die Wand-Begleitendes Unterrichtsmaterial”, 2012, (Çevrimiçi), <https://www.schulkino.at/fileadmin/Schulmaterial/Die%20Wand%20-%20Von%20Julian%20Roman%20Pölsler/DW-SCHULMATERIAL-01.pdf> , 21.04.2019.
- Vedder, Ulrike: “Die Ordnung von Liebe und Verrat”, ‘**Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...**’: Marlen Haushofers Werk im Kontext, Ed. Anke Bosse, Clemens Ruthner, Hubert&Co., Göttingen, 2000, s. 277-296.
- Von der Lühe, Irmela: “*Erzählte Räume-leere Welt*. Zu den Romanen Marlen Haushofers”, ‘**Oder war da manchmal noch etwas anderes?**’: Texte zu Marlen Haushofer, Verlag Neue Kritik, Frankfurt, 1986, s.73-108.
- Yun, Vina: “Das Innere im Aussen”, September 30, 2012, (Çevrimiçi) <https://derstandard.at/1348284453345/Das-Innere-im-Aussen>, 07.03.2019.
- Yücel, Prof. Dr. Tahsin: **Anlatı Yerlemleri**: Kişi/Süre/Uzam, Ada Yayınları, İstanbul, 1979.
- Walther, Horst: “Die Wand”, September, 2012, (Çevrimiçi) http://www.film-kultur.de/glob/die-wand_kc.pdf, 07.03.2019.
- Wetzel, Johannes: “Martina Gedeck In ‘Die Wand’”, October, 2014, (Çevrimiçi) <https://www.arte.tv/sites/de/das-arte-magazin/2014/10/03/martina-gedeck-in-die-wand/>, 07.03.2019.

Film Kaynakları

Die Wand:	Yön. Julian Pölsler, 2012.
Wir Töten Stella:	Yön. Julian Pölsler, 2017.
Homo Faber:	Yön. Volker Schlöndorff, 1991.
Out of Africa:	Yön. Sydney Pollack, 1985.
Requem for a dream:	Yön. Darren Aronofsky, 2000.
Butterfly effekt: :	Yön. Eric Bress, J. Mackye Gruber, 2004.

EKLER

EK 1: Film Protokolü

Sekans	Zaman	Resim ve Dış Ses Alıntıları	İçerik	Teknik	Dikkat Çekici Noktalar
	00:00 - 01:07		Karga sesleri eşliğinde siyah zemin üzerinde Marlen Haushofer'in gerçek mektuplarından parça parça görüntüler ve sonunda yine siyah zemin üzerinde ortaya çıkan <i>Die Wand</i> yazısı görülür.		Karga sesleri.
1	01:07- 04:15	“Heute, am fünften November, beginne ich mit meinem Bericht. Ich werde alles so genau aufschreiben, wie es mir möglich ist. Aber ich weiß nicht einmal, ob heute wirklich der fünfte November ist. Im Lauf des vergangenen Winters sind mir einige Tage abhandengekommen. Auch den Wochentag kann ich nicht angeben. Ich glaube aber, dass dies nicht sehr wichtig ist. Ich bin angewiesen auf spärliche Notizen; spärlich, weil ich ja nie damit rechnete, diesen Bericht zu schreiben, und ich fürchte, dass sich in meiner Erinnerung vieles anders ausnimmt, als ich es wirklich erlebte. Dieser Mangel haftet wohl allen Berichten an. Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben; es hat sich ebenso für mich ergeben, dass ich schreiben muss, wenn ich nicht den Verstand verlieren will. Es ist ja keiner da, der für mich denken und sorgen könnte. Ich bin ganz allein, und ich muss versuchen, die langen dunklen Wintermonate zu überstehen.” (Haushofer, 2012: 7) “Ich habe diese Aufgabe auf mich genommen, weil sie mich davor bewahren soll, in die Dämmerung	Şimdiki zaman... Bu sekansta, bir kulübede mum ışığında yazı yazmakta olan bir kadın gösterilir, dış ses eşliğinde ise kadının yazdıkları ve düşünceleri öğrenilir. Kadın geçmiş olan iki kış hakkında anımsadığı kadarıyla yazacağını, keyif için değil aklını yitirmekten korktuğu için yazmakta olduğunu belirtir. Yalnızlığından, alacakaranlıktan ve kıştan duyduğu korkudan söz eder.	Detay çekimde (extreme close-up) yazmakta olan el gösterildikten sonra, yakın çekimde (close up) kadının yüzü, daha sonra ise detay çekimde sayfaları karıştırılan kitap ve kadının yazmaya devam edişi, yine tekrar yakın çekimde yüzü gösterilir.	Karga sesleri eşliğinde kurbağa bakış açısından evin gösterilmesi, evin üzerinde mavi renk filtre uygulaması.

		zu starren und mich zu fürchten. Denn ich fürchte mich. Von allen Seiten kriecht die Angst auf mich zu, und ich will nicht warten, bis sie mich erreicht und überwältigt. Ich werde schreiben, bis es dunkel wird, und diese neue, ungewohnte Arbeit soll meinen Kopf müde machen, leer und schläfrig. Den Morgen fürchte ich nicht, nur die langen, dämmrigen Nachmittage. ” “Ich schreibe auf der Rückseite alter Kalender und auf vergilbtem Geschäftspapier. Das Briefpapier stammt von Hugo Rüttlinger, einem großen Sammler und Hypochonder. Mit Hugo sollte eigentlich dieser Bericht anfangen, denn wäre seine Sammelwut und Hypochondrie nicht gewesen, säße ich heute nicht hier; wahrscheinlich wäre ich überhaupt nicht mehr am Leben.” (Haushofer, 2012: 8)		Boy çekimde (medium long shot) kadının masasından kalkışı ve pencereden dışarı bakışı gösterilir. Uzak çekimde (long shot) alt açıdan mavi ton filtresi uygulanmış ev ve çevresi gösterilir. Daha sonra tekrar boy çekimde kulübenin içinde yürüyen kadın ve en son göğüs çekimde (medium close up) masada yazmakta olan kadın verilir. Diğer sekans olan geçmiş zamana geçiş... Kadın yazıyı yazmayı keser ve gözlerini yukarı kaldırır	
2	04:15-05:53	 	Geçmiş zamanda, güneşli bir gün... Kadın ve bir köpek arkada, iki yaşlı kişi önde, kırmızı bir Caprio’da yoldalar. Arabada “Freedom Is a Journey...” adlı bir parça çalmakta. Öndeki iki kişi keyifle şarkıya eşlik etmekte. Fakat arkada oturmakta olan kadın sıkıntılı görünmekte, sık sık adı Luchs olan köpeğe bakmakta. Sonrasında kamera, üzerinde ilerlenen yola döner ve sonunda orman içinde bir av kulübesine varılır. Dış ses, o sırada saatin üç civarında olduğunu bildirir.	Ekstrem alt açıyla gökyüzü gösterildikten sonra normal açığa geçilir. Uzak çekimde ağaçlık bir yolda kırmızı üstü açık bir araba görülür. Göğüs çekimde, bakış açısı çekimiyle (Point of view) bir kadın ve bir köpek gösterilir. Çok uzak çekimde (extreme long shot) şarkı kesilip kuş sesleri eşliğinde dağlık bölge gösterilir.	Arabada çalan şarkı. Filmde yer almayan romandaki eşdeğer cümle: “am Vortag hatte Luise zu meinem Ärger während der Fahrt Tanzmusik gehört.” (Haushofer, 2012: 24).

3	05:53- 8:13	 Luise: “Der Hund bleibt da! Das blöde Hundsvieh folgt ja nicht. [...] Du gehst jetzt bei Fuß!” Hugo: “Dir folgt er nicht, weil du ihn völlig falsch behandelst.”	Dış ses, saat üç civarında av kulübesine ulaşıldıktan sonra yaşlıların yani Hugo ve Luise’nin kasabaya inmeye karar verdiklerini söyler. Kadın odasına yerleşir, kitaplarını, aynasını ve sonrasında da kıyafetlerini dolaba yerleştirir, boy aynasında kendini izler. Sonraki planda Hugo ve Luise kasabaya inceklerini, eğer isterse kadının daha sonra arabayı alıp kasabaya gelebileceğini söylerler. Köpeğe sinirlenen Luise onu av kulübesine geri gönderir. Kadın hiç konuşmamakta, gergin bir yüz iadesiyle terasta köpeğin yanına oturmakta. Bir süre sonra köpeği okşamak ister, fakat köpek ani bir hareket yapınca kadın ürker.	Kuş sesleri ve yoğun bir şekilde testere sesi duyulur. Yakın çekimde kitapların ve daha sonra aynanın dolaba yerleştirilişi gösterilir. Daha sonra sırasıyla uzak çekimde av kulübesi ve çevresi sonra da Luise ve Hugo gösterilir. Diz çekim, omuz çekim, daha sonra bel çekim ve göğüs planları arasında gidip gelinir. Burada Luise ve Hugo evden çıkarlarken kamera kadını arkasından takip etmektedir.	<i>Die Wand</i> romanında sayfa:12. Masanın üstüne bıraktığı kitaplar: <i>Die Wand</i> ve <i>Wege zur Gelassenheit</i>. Kadının hal ve tavırları, tedirgin yüz mimikleri.
4	08:15-09:10		Akşam olmuştur... Evde kadın aynaya bakarak yüzüne kremi sürerken bir yandan da radyo dinlemektedir.	Detay çekimde bir kadının aynadan gözleri, bir yakın planda Luchs’un yüzü gidiş gelişlerle gösterilir. Daha sonra boy çekimde önce kadın, daha sonra onun karşısında yer alan köpek gösterilir. Yakın çekimde, bir sigara içmekte olan kadının yüzü, bir köpeğin yüzü gösterilir.	Radyo: Aung San Suu Kyi’nin konuşması. Yakın çekimde görülen yüzükten kadının evli olduğu anlaşılır.

5	09:10-10:31		Dış ses, saat dokuzda yatmaya karar verdiğini ve kapıyı kilitlediğini söyler. Kadın ışığı kapatır ve yatağa girer. Gerilimli bir müzik eşliğinde araba ile geçmiş oldukları gölün kenarındaki dar yol ve yol kenarındaki duvar gösterilir. Kadın köpeğin sesi ile uyanır. Terlemiştir.	Çok uzak çekimde penceresi kapanmakta olan av evi, sonra boy çekimde kadının ışığı kapatıp yatağa girişi, daha sonra yakın çekimde kadının yüzü gösterilir. Sonrasında kadın gözlerini kapatır ve özel bir geçiş efektiyle diğer sahneye geçilir. Bu geçişle birlikte gerilimli bir müzik duyulur. Yakın çekimde yol kenarındaki duvar ve daha sonra tekrar kadının yüzü gösterilir.	Rüya sekansı. Kadın gözlerini kapattıktan sonraki özel geçiş ve uyuyuş ve uyanış planları, duvarın kadının kafasında olup biten bir şey mi olduğu sorusunu sordurtmaktadır. <i>Die Wand</i> romanında sayfa:13.
6	10:31-11:51		Kadın yataktan kalkar. Baş ucunda duran kol saatine bakar. Daha sonra merdivenlerden iner, aşağıda köpeği gören kadın ona “ <i>Luchs, was ist los?</i> ” der. Kapının kilidini açar ve Luchs dışarı çıkar. Kadın odalara ve mutfağa bakar, daha sonra da merdivenden çıkıp, Hugo ve Luise’nin odasının kapısını çalarak kapıyı açar. Oda gösterilir. Oda boştur. Dış ses, Hugo ve Luise’in muhtemelen kasabada geceyi geçirmiş olabileceğini, ama bu durumun onu şaşırttığını, çünkü Hugo’nun onu böyle gece boyunca tek başına av kulübesinde bırakmak istemeyeceğini düşündüğünü söyler.	Boy çekimde kadının yataktan kalkışı, göğüs çekimde merdivenden inişi gösterilir (kadın Luchs’a eğildiğinde kamera da eğilir). Kamera sabit bir noktadır, boy çekimde kadın kapıyı açar, kamera sabit, göğüs çekimde ve boy çekimde odayı gösterir.	<i>Die Wand</i> romanında sayfa:13.
7	11:51-17:18		Dış ses, Luchs’la birlikte kasabaya doğru yola çıktığını bildirir. Kadın ve Luchs evden çıkarlar. Bu sırada, göldeki ağaçların	Uzak çekimde kadının ve Luchs’un evden çıkışı daha sonra boy çekimde kadının ve Luchs’un yürüyüşü gösterilir.	Duvarla özdeşleşen gerilimli tını.

		 “Plötzlich fiel mir auf mich im Unterbewusstsein schon die ganze Zeit gequält haben mochte, dass die Straße ganze völlig leer lag. Irgendjemand musste doch längst Alarm geschlagen haben. Es wäre natürlich gewesen, hätten sich die Dorfleute neugierig vor der Wand angesammelt. Selbst wenn keiner von ihnen die Wand entdeckt hatte, mussten doch Hugo und Luise auf sie gestoßen sein. Dass kein einziger Mensch zu sehen war, erschien mir noch rätselhafter als die Wand.” “Ich stand noch dreimal auf und überzeugte mich davon, dass hier, drei Meter vor mir, wirklich etwas Unsichtbares, Glattes, Kühles war, das mich am Weitergehen hinderte. Ich dachte an eine Sinnentäuschung, aber ich wusste natürlich, dass es nichts Derartiges war. Ich hätte mich leichter mit einer kleinen Verrücktheit abgefunden als mit dem schrecklichen unsichtbaren Ding.” (Haushofer, 2012: 15)	ters yansıması gösterilmektedir. Dış ses, dağ geçidinin serin ve nemli olduğunu, Hugo ve Luise’e ne olduğunu merak ettiğini, belki de Hugo’nun kalp krizi geçirdiğini düşündüğünü, adımlarını hızlandığını, Luchs’u önden yolladığını, yürüyüş ayakkabılarını giymeyi unuttuğunu, bu nedenle sürekli sendelediğini anlatır. Kadının dağ geçidinde yürüyüşü gösterilir. Birden Luchs ‘un iniltisini duyan kadın duraklar. Daha sonra ilerlemeye devam eder ve inlemekte olan Luchs’u görür. “Luch, Luchs, Luchs, was ist denn? Was hast du?” der kadın Luch’a ‘hast du dir weh getan? Hast du dir die Zunge gebissen?’” Luchs geri döner ve öne ilerleyen kadın bir şeye çarpar. Görünmeyen, şeffaf bir duvar. Şaşırان kadın daha sonra iki elini görünmeyen duvara doğru uzatır. Gerilimi artıran ses, tını devam etmektedir. Daha sonra yüksek volümde bir kalp atışı sesi başlar. Kamera yazmakta olan kadını gösterir. Dış ses, yüksek volümde bir kalp atışı sesi duyduğunu, bunun kendi kalp atışı sesi olduğunu anladığını ve daha sonra çekinerek elleriyle tekrar duvarı yokladığını bildirir. Yazıyı yazdığı sürece de kalp atışı sesi devam eder. Sonra geri döner ve duvar kenarına oturur. Kalp atışı sesi bitmiş, yerini gerilim hissi uyandıran o tınıya bırakmıştır. Dış ses, caddede kimsenin olmadığını, çoktan sirenlerin çalmış olmasını gerektiğini, en azından Hugo’nun ve Luise’nin bu duvarı keşfetmiş olması	Yakın çekimde, kadının Luchs’un sesini duyduğundaki yüzü, daha sonra boy çekimde köpek ve kadın gösterilir. Kadın yolun ilerisine doğru bakar, kamera yolu boy çekimde gösterir. Burada aynı zamanda bakış açısı çekimi söz konusudur. Bel çekimde kadının duvara çarpışı, daha sonra boy çekimden, arkadan kadının duvarı elleyişi gösterilir ve kalp atışı sesi başlar. Yakın çekimde, yazmakta olan kadının eli ve sonra yüzü, bel çekimde duvarı elleyen kadın, boy çekimde kadının gerideki kayalığa oturuşu gösterilir. Yakın çekimde dış ses eşliğinde kadının yandan ve önden yüz görüntüsü verilir,	Bu sekansta kadının duvarla karşılaştığı zaman bir geçmiş zaman bir şimdiki zaman dilimi arasındaki gidip gelen geçişlerle gösterilir.
--	--	--	--	---	---

			gerektiğini söyler. Kısa bir aradan sonra dış ses yeniden konuşur. Kadın duvarı tekrar eller. Bir yandan da duvardan gelen tını devam etmektedir.	kadın yola bakar, kamera yolu gösterir. Burada bakış açısı çekimi kullanılmıştır. Sonrasında boy çekimde yol, daha sonra oturmakta olan kadın gösterilir.	
8	17:18-19:18	 	Kadın dış ses eşliğinde geri döner. Çok endişeli görünmektedir. Ancak bir dönemeci döndükten sonra yüzünde hafif bir gülümseme belirir. Çünkü küçük bir tahta kulübe ve iki insan görmüştür. Dış ses devreye girer ve bu küçük kulübenin hemen dönüşte, sessizce güneşin altında bulunduğunu ve bunun ne kadar da huzur ve güven veren bir görüntü olduğu söyler. Orada gördüğü çeşmeye eğilmiş adama ve evin terasında oturmakta olan kadına “ <i>Entschuldigung, Entschuldigung</i> ” diye seslenir. İlerlemek ister ama tekrar şeffaf duvara çarpar. Duvara çarptığında duvardan gelen tını tekrar başlar. Adam ve kadın donmuşlardır, ama su akmaya devam etmektedir, hareketsiz değildir adam ve kadın gibi. Duvarın diğer tarafından gösterilen kadının oradaki insanlara seslendiği görülür ama sesi duyulmaz, sadece duvarın sesi duyulur. Geriye çekilen kadın “ <i>komm Luchs</i> ” der ve oradan uzaklaşır. Duvardan uzaklaştıkça kuş sesleri duyulmaya başlar. Duvarla özdeşleşen tını devam etmektedir.	Kamera sabit boy çekimde dönemeçten çıkan kadını ve köpeği gösterir. Kadının ilerlemek isterken duvara çarpışı duvardan gelen tını eşliğinde göğüs çekimde gösterilir. Boy çekimde, kulübe ve insanlar, bel çekimde kadının duvardan seslenişi, (ekranın sağında yer alır kadın), daha sonra uzak çekimde, kadın ve kulübe hepsi birlikte gösterilir. Yakın çekimde, kadının yüzü, seslenişi ve duvara vuruşu gösterilir (Bütün bu süre zarfında duvarın kendine özgü o sesi duyulmaktadır). Daha sonra yine yakın çekimde, duvarın arkasındaki kadın gözünü kapatır ve açar. Burada bakış açısı çekimi kullanılmıştır Tekrar kadına dönerken görüntü bulanıklaşır (00:18:40).	Kamera tekrar kadına dönerken görüntü bulanıklaşır. (00:18:04) <i>Die Wand</i> romanında sayfa: 16.
9	19:18-20:59	“Wir waren in eine schlimme Lage geraten, Luchs und ich, und wir wussten damals gar nicht, wie schlimm sie war. Aber wir waren nicht ganz verloren, weil wir zu zweit sind.” “Es konnte einfach nicht wahr sein, derartige Dinge geschahen einfach nicht, und wenn sie doch	Kadın ve Luchs terasta oturmaktadır. Dış ses, Luchs ve kendisinin önceleri durumun kötülüğünün farkında olmadıklarını, ama tam olarak kaybolmuş hissetmediklerini, çünkü iki kişi olduklarını belirtir. Daha sonra Avrupa’da, Avusturya’nın küçük bir	Yakın çekimden kadının pencereden yansıyan profili gösterilir. Daha sonra kamera kadının yüzüne oradan da köpeğe kayar, dış ses eşliğinde. Boy çekimden Luchs ve kadın gösterilir.	Klasik müzik, kuş sesleri.

		geschahen, nicht in einem kleinen Dorf im Gebirge, nicht in Österreich und nicht in Europa. Ich weiß, wie lächerlich dieser Gedanke war, aber da ich genauso dachte, will ich es nicht verschweigen.” (Haushofer, 2012: 18-19)	köyünde böyle bir durumun olamayacağını düşündüğünü ve bu duruma inanmadığını söyler. Bu arada kadın sigara içmektedir. Daha sonra bir anda ayağa kalkar ve kadının klasik müzik eşliğinde tekrar duvara gelişi gösterilir. Kadın yavaşça duvarı eller ve hemen ellerini çekerek kameraya doğru döner. Klasik müzik biter, kuş sesleri ve doğanın sesi duyulur.	Sonrasında kadın sigara içerken yine dış ses eşliğinde yakın çekimden üst açıyla gösterilir.	
10	20:59-24:01	   “Ich erwachte gegen sechs Uhr, als die Vögel zu	Rüya sekansı... Kadın evin pencerelerini kapattıktan sonra üzerindeki beyaz elbiseyle, küpeleriyle ve saçları toplu halde yatağa girer. Mumu söndürür. Gözlerini kapatır. Bir süre sonra duvar sesi duyulur. Kadın gözlerini açar. Ses bir daha duyulur kadın endişeli bir şekilde etrafına bakınır ve ayağa kalkar. Arkada sabit bir uğultu şeklinde duvarın sesi duyulmaktadır. Kadın yavaşça, karanlıkta dış kapıya doğru ilerler. Kapıyı açar. İlerlemek ister ve duvara çarpar. Dışarı sisli, buğulu bir cam gibi gözükmetedir. Bu arada müzikteki gerilim artmıştır. Ellerini duvara koyar. Sonra kadın bağırmağa başlar. Sesi boğuk duyulmaktadır. Daha sonra kadın uyanır, üzerinde geceliği vardır. Saçlar açıktır. Küpeleri yoktur. Uykuya aşağı katta giriş kapısının karşısındaki odada dalar ve orada nefes nefese uyanır, Luchs inler ve ona sokulur. Dış ses, altı civarı uyandığını, bir anda bu parıldayan güzel Mayıs gününde de olsa yaşamasının ne kadar güç olduğunu	Dışarıdan kulübe gösterilir. Kadın pencereleri kapatır ve yatağına girer. Yakın çekimde, kamera kadını takip eder. Kamera sabit konumdayken boy çekimde kadının kapıya ilerleyişi gösterilir. Kapıdan dışarı sisli buğulu bir cam gibi görünmektedir. Boy çekimde, evin içinden kadının şeffaf duvara ellerini dayamış hali gösterilir. Omuz çekimde, kadının duvarın arkasından bağırsı ve boğuk çığlığı, detay çekimde ise, kadının yüzü, ağzı ve bağırsı gösterilir. Görüntü mavi tonlarındadır Omuz çekimde yataktan uyanışı, boy çekimde kapıya gidişi, omuz çekimde kapıyı açışı ve dışarıya çıkışı gösterilir.	Rüya sekansı... Mavi tonda renk filtresi kullanımı. Kadının yatağa beyaz elbisesiyle girişi, yataktan gecelik kalkışı. Dikkat çekicidir. <i>Die Wand</i> romanında o gece rüya görmediğini yazmaktadır. Bir anda aklına düşen duvarın gece belki yavaşça ona, eve doğru geleceği ve onu eve kilitleyeceği düşüncesiyle yatağına girer. Romanda dinlenmiş bir şekilde uyanırken, filmde bir kâbustan uyanır gibi uyanmaktadır.

		singen anhaben. Obgleich ich mich kaum bewegt hatte, wusste Luchs, dass ich erwacht war, und kam an mein Bett, um mich zu begrüßen. “Plötzlich schien es mir ganz unmöglich, diesen strahlenden Maitag zu überleben. Gleichzeitig wusste ich, dass ich ihn überleben musste und dass es für mich keinen Fluchtweg gab. Ich musste mich ganz still verhalten und ihn einfach überstehen. Es war ja nicht erste Tag in meinem Leben, den ich auf diese Weise überleben musste. Je weniger ich mich wehrte, desto erträglicher würde es sein.” (Haushofer, 2012: 26-28)	hissettiğini, ama hayatta kalmak zorunda olduğunu, bir kaçış yolu olmadığını, sakin olup durumun üstesinden gelmesi gerektiğini, hayatında üstesinden gelmesi gereken ilk günün bugün olmadığını, geçmişte ne kadar az kendini savunursa o kadar kolay durumun üstesinden gelebildiğini söyler.		
11	24:01-25:38	 	Şimdiki zaman... Pencerenin dışından, pencerenin demirliklerinin arkasından, evin içi gösterilir. Dış ses eşliğinde kadın görüntüye girer, pencereye yaklaşır, düşünmektedir. Burada dış ses, o öğlenden önce ne yaptığını anımsadığını dile getirir. Kadın pencereden dışarı bakar. Dış ses, belki de o zamanı kötü geçmesinden dolayı unuttuğunu, belki de bir baygınlık halinde geçirdiğini, anımsadığını söyler. Dışarıda geçmişteki kendisini Luchs’la yürümekte olarak görür. Kuş sesleri duyulur. Daha sonra, evin içinde ve şimdiki zamandayız. Kadının pencereden bakışı tekrar gösterilir. Gerilimli duvar sesi başlar. Kadın kafasını çevirir. Görüntüde göl gibi bir su birikintisi gösterilir. Geçmişteki kadın ve Luchs gölün kenarında durmaktadır. Kamera tekrar bu zamandaki kadını gösterir. Pencereden bakmaya devam etmektedir, kafasını çevirir sonra tekrar bakar. Görüntüde, su birikintisi,	Kadın yürüyerek görüntüye girer, göğüs çekimde. Kadının pencereden dışarı bakışı, bakış açısı çekimde verilir. Burada bir kadın, bir baktığı yer gösterilmektedir. Uzak çekimde, evin önündeki göl gibi bir su birikintisinin yanında kadın, Luchs ve kulübe gösterilir, daha sonra kamera kadını sağ profilden gösterir	Şimdiki zaman dilimi. Gündüz rüyası. Gerilimli müzik. <i>Die Wand</i> Romanında böyle bir olay, ne anı ne de rüya olarak yok.

		  “Ich tauchte erst wieder gegen zwei Uhr nachmittags auf, als ich mit Luchs durch die Schlucht ging.” “Diesmal war ich besser ausgerüstet.... Auch Hugos Fernglas hatte ich mitgenommen.” (Haushofer, 2012: 27)	kadın, Luchs ve kulübe gösterilir. Suyun üstünde bir dal hareket eder. Tekrar pencereden dışarı bakan kadının yüzü gösterilir. Daha sonra kamera kadın sağ profilinden verir. Dışarıda böyle bir görüntü yoktur artık. Bu ana kadar gerilimli müzik devam eder. Kadın evin içinde ilerler, masasına oturur. Karga sesleri duyulmaya başlar. Dış ses devreye girer.		
12	25:38-27:10	“Wenn der Mann am Brunnen tot war, und daran konnte ich nicht zweifeln, mussten alle Menschen im Tal tot sein, und nicht nur die Menschen, alles was lebend gewesen war. ” wenn das tot war, so war es sehr rasch und sanft gekommen auf eine fast liebevolle Weise. Vielleicht wäre es klüger gewesen mit Hugo und Luise ins Dorf zu gehen.” (Haushofer, 2012: 20-21)	Dürbün merceklerinden, donmuş adam ve kadının görüntüsü verilir. Dürbünle bakmakta olan kadının gözleri yaşlıdır. Aynı gerilimli müzik burada da eşlik etmektedir. Daha sonra kadın elini ve başını duvara yaslar. Dış ses devreye girer ve eğer o adam ve kadın ölmüşlerse, vadiye sadece insanların değil yaşayan her şeyin ölmüş olabileceğini, ama gelen bu ölümün olasılıkla yumuşak bir ölüm olduğunu, belki de Hugo ve Luise’yle gitmiş olsaydı daha akıllıca bir şey yapmış lacağını düşündüğünü belirtir. Daha sonra duvarı	Yakın çekimde kadın gösterilir. Boy çekimden donmuş adam ve kadının kulübesi verilir. Sonrasında da gözleri yaşlı kadın gösterilir. Burada da bakış açısı çekimi kullanılmıştır.	Gerilimli müzik. Dürbünden görüntü.

			terk eder ve Luchs’la geriye doğru yürümeye başlar.		
13	27:10-28:27		Köpek havlayarak kayanın üzerine zıplar. Ardından kadın Luchs’a seslenerek hafif panik bir havada ağacın arkasından çıkar. Luchs havlayarak çimenlikte ileriye doğru koşar. Kadın arkasından gelir ona seslenir. Köpek havlayarak ilerideki ağaçların arkasında kaybolur. Kadın köpeğin arkasından gitmeye devam eder ve birden bir inek sesi duyulur. Köpeğin kaybolduğu yerden bir inek çıkar. İnek kadına doğru yavaşça koşar. Kadın ürker ve geriye doğru kaçır. Luchs arkadan havlar. Kadın kendini kayanın arkasına gizler. İnek otlamaya başlar. Kadın yavaşça saklandığı yerden çıkar ve ağır ağır ineğe doğru ilerler.	Kadının ilerleyişi diz çekimde boy çekime geçilerek gösterilir. Göğüs çekimde kadın ineğe bakar, sonra inek gösterilir. Burada da bakış açısı çekimi vardır.	İnek (Bella).
14	28:27-29:43	“Inzwischen war mir klar geworden, dass diese Kuh zwar ein Segen, aber auch eine große Last war. So ein Tier will gefüttert und gemolken werden und verlangt einen sesshaften Herrn. Ich war die Besitzer und der Gefangene einer Kuh...” (Haushofer, 2012: 33) “Natürlich dachte ich auch über die Kuh nach. Wenn ich besonders Glück hatte, erwartete sie ein Kalb. Aber darauf durfte ich mich nicht verlassen, ich konnte nur hoffen, meine Kuh werde möglichst lange Milch geben. Immer noch dachte ich an meine Lage als an einen vorübergehenden Zustand oder bemühte mich wenigstens, so zu tun.” (Haushofer, 2012: 35)	Ahırda, kadın inekle ilgilenirken dış ses eşlik etmektedir. Kulağında küpesiyle kadın halen bakımlıdır. İneği sağlamaktadır. Dış ses, ineğin kendisi için bir armağan ve aynı zamanda da bir yük olduğunu düşündüğünü, çünkü ineğin hamile olduğunu ve bakıma gereksinim duyduğunu, onun kendisine mümkün olduğunca süt vermesini umut ettiğini, kendi durumunun geçici olduğunu ve ineğin ismini Bella koyduğunu belirtir. Çıkarken gülümseyerek “bis morgen Bella” der.	Göğüs çekimde kadının ineği sağışı gösterilir.	Kadının inek hakkındaki düşünceleri.

		“Ich dachte an einen Namen für meine Kuh und nannte sie Bella. Eigentlich hätte sie gar keinen Namen gebraucht, sie war die einzige Kuh im Wald, vielleicht die einzige Kuh im Land” (Haushofer, 2012: 38)			
15	29:43-31:44		Bu sekansta uzaktan ev gösterilir, bir süre sonra evin içindeki ışık söner. Görüntü kararır, gerilimli bir müzik eşliğinde rüya sekansı başlar. Kadın arabayı hızlı bir şekilde duvara karşı sürer. Bu anda başlangıçtaki av evine gelişte duyulmaya başlanan “Freedom is a journey” şarkısı tekrar çalmaya başlar ve araba duvara hızla çarpar. Çarpma sonrası kadının kafası kanamaktadır. Sonrasında arabadan çıkar. Duvarın öbür tarafında kenara park etmiş bir araba görür. Yavaşça elini uzatarak duvara doğru ilerler. İki eliyle de duvara dokunur ve o anda uyanır.	Çok uzak planda, av evinde ışığın sönüşü gösterilir. Daha sonra uzak çekimde yaklaşan arabanın gelişi ve sonrasında da yakın çekimde kadının arabanın içindeki yüzü gösterilir. Araba çarptıktan sonra kalp atışı sesi ve gerilimli duvar sesi duyulur.	Rüya Sekansı gibi gösterilen anı sekansı... Gerilimli müzik, “Freedom is a journey” adlı pop şarkısı. Kadının üstündeki elbise duvarla karşılaştığı gün üzerindeki elbisedir. Bu nedenle bu olayın kadının duvarla karşılaştığı gün olmuş olabileceği sonucu çıkartılabilir.
16	31:44-33:49	“Zehn Tage waren vergangen, und nichts hatte sich an meiner Lage verändert. Zehn Tage lang hatte ich mich mit Arbeit betäubt, aber die Wand war noch immer da, und keiner war gekommen, um mich zu holen. Es blieb mir nichts übrig, als mich endlich der Wirklichkeit zu stellen.” (Haushofer, 2012: 39)	Şimdiki zaman... (Yatağının baş ucunda bir silah durmaktadır (sis yok), diğer silah pencereye asılıdır, geceliğinin üstüne gri hırka giyer). Yatakta gözlerini açar. Uyanınca gerilim müziği sona erer. Zaman yazıyı yazdığı ve anlattığı zamandır. Evin içi karanlıktır. Saçlar kısa ve bakımsızdır. Yataktan kalkar, yatakta bir kedi vardır.	Göğüs çekimde kadının yatakta uyanışı, bel çekimde yataktan kalkışı ve masaya oturuşu gösterilir.	Şimdiki zaman dilimi.

			Ocağa odun atar. Daha sonra kısa bir süreliğine dışarı bakar. Pencerede silah asılıdır. Dışarısı güneşli değildir. Yavaşça kağıdını alır. Sonra masasına geçer ve gaz lambasını yakar. Takvime bakıp yazmaya başlar. Dış ses, olaydan sonra 10 gün geçmiş olduğu ama kimsenin onu almaya gelmiş olmadığını belirtir.	Dış ses masadaki hazırlık sırasında başlar. Yazmaya başladıktan bir süre sonra bir diğer sekans olan geçmiş zamana geçilir. Bu geçişle birlikte dış ses kesilir.	
17	33:49-34:56	“Ich konnte mich umbringen. Oder versuchen und der der Wand durchzugraben. Es wahrscheinlich nur mühevollerer Art des Selbstmords gewesen wäre. Und natürlich konnte ich hierbleiben und versuchen am Leben zu bleiben.” (Haushofer, 2012: 40-41) “Um ernstlich an Selbstmord zu denken, war ich nicht mehr jung genug. Hauptsächlich hielt mich auch der Gedanken an Luchs und Bella davon ab.”	Kadın geçmiş zamanda yataktadır ve ağlamaktadır. Örtüyü başına kadar çekmiştir. Luchs fırının önünde uzanmıştır. Dışarda yağmur yağmaktadır. Dış ses Bella ve Luchs’un varlığının onu kendini öldürme düşüncesinden uzak tutmuş olduğunu, Hugo sayesinde de yaz dönemine kadar yetecek yiyecek birikiminin bulunduğunu söyler. Kadın daha sonra depodaki yiyeceklere bakar, dış ses eşliğinde.	Boy çekimde oda ve yatakta kadının ağlayışı, daha sonra diz çekimde de kadının yatakta ağlayışı, yine boy çekimde Luchs’un fırının önünde yatışı, daha sonra tekrar diz çekimde kadının yatakta ağlayışı gösterilir. Boy planda kadının depodaki malzemeleri çıkartması gösterilir.	Yağmur sesi. Kadının yatakta ağlaması. Kendini öldürmeyi düşünmesi.
18	34:56-35:40		Depodaki malzemeleri alan kadın, Luchs’la birlikte toprağa patates ekmek için yola çıkar.	Sırasıyla uzak çekimde kadının ve Luchs’un malzemelerle ilerleyişi daha sonra yakın çekimde, boy çekimde ve göğüs çekimde kadının toprağı çapalayışı, toprağa patates ekmesi ve Lusch gösterilir.	

19	35:40-36:50	“Ich nahm mir auch fest vor, täglich die Uhren aufzuziehen und einen Tag vom Kalender abzustreichen. Das schien mir damals sehr wichtig, ich klammerte mich geradezu an die spärlichen Reste menschlicher Ordnung, die mir geblieben waren. Ich weiß nicht, warum ich das tue, es ist fast ein innerer Zwang, der mich dazu treibt. Vielleicht fürchte ich, wenn ich anders könnte, würde ich langsam aufhören, ein Mensch zu sein und würde bald schmutzig und stinkend umherkriechen und unverständliche Laute ausstoßen. Nicht dass ich fürchtete, ein Tier zu werden, das wäre nicht so schlimm, aber ein Mensch kann niemals ein Tier werden er stürzt am Tier vorüber in einen Abgrund. Ich will nicht, dass mir dies zustößt. In letzter Zeit habe ich gerade davor die größte Angst, und diese Angst lässt mich meinen Bericht.” (Haushofer, 2012: 43-44)	Yağmur yağmaktadır. Dış ses şimdiki zamandan anlatmaktadır. Onu kulübede otururken ve düşüncelerini aktarırken görmekteyiz. Bu arada görüntüye dış ses eşlik etmektedir. Dış sesin bitimine doğru kadın yazmaya başlar. Dış ses, başta takvimde günleri takip ettiğini ve bunun onun için çok önemli olduğunu belirtir. Bunu yapmış olmasının nedenini insan olmayı bırakmaktan korkmasına bağlar. Hayvandan öte başka bir şey olma düşüncesi... Bu korku ona bu yazıyı yazdırtmaktadır.	Çok uzak çekimde kulübe gösterilir. Sonrasında yakın çekimde kadının düşünen yüzü, gösterilir.	Şimdiki zaman. Yağmur sesi, karga sesleri. Kadının insan ve hayvan arasındaki sınırlar hakkındaki düşünceleri.
20	36:50-37:42	“Am dreißigsten Mai, regnete es den ganzen Tag, einen warmen, furchtbaren Regen, der mich zwang, in der Hütte zu bleiben, wenn ich nicht in wenigen Minuten durchnässt sein wollte.” (Haushofer, 2012: 47) “...an einem Abend kam die Katze in mein Haus.” (Haushofer, 2021: 48)	Kulübenin uzaktan görüntüsü. Yağmur yağmaktadır. Dış ses. Tarihin 30 Mayıs olduğunu ve yağmurdan dolayı kulübede kaldığını söyler. Daha sonra yerde yatan köpek gösterilirken birden bir kedi sesi duyulur. Ardından evin içindeki pencereden dışarıyı gösterilir. Kadın kedi sesine doğru kafasını çevirir. Sonrasında elinde bıçakla kapıyı yavaşça açar. Evin girişinde ıslanmış bir kedi vardır. Daha sonra dış ses, o akşam kedinin eve geldiğini belirtir. Akşamdır ve kadın mum ışığında yatağın altına girmiş olan kediye bakmaktadır.	Uzak çekimde kulübe, boy çekimde Luchs’un fırın deliğinin önünde uzanışı gösterilir. Daha sonra yakın çekimde kadının arkasından pencere ve dışarıyı gösterilir. Göğüs çekimde kadının kapıyı açısı, boy çekimde kedi, yine boy çekimde odada kadının kediye bakması verilir.	Kedi gelir. Filmde bıçakla kapıya gider ama Die Wand romanında böyle bir durum yok. Romanda baş figür kadın oturmuş çay içmekte ve çiftçilik üzerine bir dergi okumaktadır.

21	37:42-38:03	“Wir waren also zu viert, die Kuh, die Katze, Luchs und ich. Luchs stand mir am nächsten, er war bald nicht mein Hund, sondern mein Freund; mein einziger Freund in einer Welt der Mühe und Einsamkeit.” (Haushofer, 2012: 51)	Kadın ahırda inek, köpek ve kediyle birlikte. Dış ses, dört kişi olduklarını, ama Luchs’un yerinin çok daha özel olduğunu, aslında bu zor ve mücadele gerektiren yalnızlık dünyasındaki tek arkadaşının Luchs olduğunu belirtir. Luchs tasından su içerken kadın onu okşamaktadır.	Boy çekimde, ahırda kadın, kedi, inek ve köpek gösterilir. Göğüs çekimde, kamera Luchs’dan kayarak kadına geçer.	Dörtlü tamamlanır.
22	38:03-39:58		Bu sekansta, kadın tüfeğin dürbünüyle geyiğe bakmaktadır. Ateş eder. Ama isabet ettiremez ve kendini hafif biçimde yaralar. Ateş ettikten sonra köpeklerle birlikte arabanın bulunduğu yere gelir. Araba duvara çarpmış halde bulunmaktadır. Köpek havlar. Arabanın yanına giderler. Burada da duvardan gelen gerilimli ses başlar. Kadın arabaya biner, radyoyu açar, cızırtılı bir ses ve sonrasında bir pop şarkısı, “Journey to yourself” duyulur. Karşı tarafta duran siyah arabaya bakar. Sonra müziği kapatır, kapının kenarından haritayı çıkarır. Haritaya bakar. Garip bir ses efekti duyulmaya başlar.	Göğüs çekimde geyiğe ateş eden kadın, sonra Luchs, daha sonra boy çekimde kadının ilerleyişi gösterilir. Yakın çekimde arabanın içindeki kadın verilir.	Radio cızırtısı, “Journey to yourself” şarkısı. Arabanın duvara çarpması ve daha sonra kadının çarpmış arabanın yanına gitmesi sahnesi Die Wand romanında bulunmamaktadır. Die Wand kitabında s.178’de baş figürün arabada haritaya bakmasından bahsedilir.
23	39:58-40:34	“Ich war zwar durch Bella ans Jagdhaus gefesselt, aber ich wollte doch versuchen, mich noch ein wenig in der Gegend umzusehen. Ich erinnerte mich an einen Weg, der zu einer höher gelegenen Jagdhütte führte und von dort hinab in das gegenüberliegende Tal. Dorthin wollte ich gehen.” (Haushofer, 2012: 57)	Kadının ve Luchs’un ormanda alacakaranlıktaki yürüyüşüne dış ses eşlik etmektedir. Dış ses, Bella’dan dolayı av kulübesine bağlandığını ama artık çevreyi keşfetmek arzusunun öne geçtiğini ve yukarılarda bir yerde bir kulübe anımsadığını anlatır. Daha sonra tepeye doğru yürüyüşüne devam eder.	Uzak çekimde kadının ormanda Luchs’la yürüyüşü gösterilir.	

24	40:34-43:05		Kadın gündüz ormanda yürümektedirken bir süre sonra ileriden duvar sesi duyulmaya başlar ve kadın odun taşıyan bir kamyon görür. Gerilimli müziğin volümü artar. Elindeki mızrakla kadın temkinli bir şekilde kamyona doğru ilerlemeye başlar. Luchs’a dikkatli olmasını ve yanında kalmasını söyler. Fakat kamyonu ulaşmadan şeffaf duvara çarpar ve kamyonu doğru daha fazla ilerleyemez. Üzgün bir şekilde geri döner.	Boy çekimde, daha sonra da bel çekimde ve tekrar boy çekimde, kamera sabit bir şekilde kadının gelişi ve geçişini gösterir. Göğüs çekimde ise kadın ilerlerken verilir. Kamera daha sonra kadının arkasına geçer ve omuz üstü çekimden devam eder. Yakın çekimde kadının kamyonu bakışı, daha sonra kamyon gösterilir. Burada bakış açısı çekimi vardır.	Ormanın sesleri, Daha sonra duvar sesi.
25	43:05-43:43	“... ich konnte noch zur Alm aufsteigen und von dort aus das Land überblicken, aber weiter hinein in den langgezogenen Gebirgsstock konnte ich mich nicht wagen. Natürlich würde man mich finden, wenn es dort darüber keine Wand gab, ja ich musste mir sagen, dass man mich längst hätte finden müssen. Ich konnte ruhig daheim sitzenbleiben und warten. Aber immer wieder fühlte ich mich dazu trieben, selber etwas gegen die Ungewissheit zu unternehmen.” (Haushofer, 2012: 61)	Kadın tepedeki çimenlik alanda Luchs’la yürümeye devam etmektedir. Dış ses, daha ileriye, dağlık yollara gitmeye cesaret edemediğini, belki de ilerilerde duvarın olmayabileceğini düşündüğünü belirtir. Fakat bulunduğu yerde beklemeyi tercih eder, yine de korku verici bu bilinmezliğe rağmen bir şeyler yapmak istemiş olduğunu belirtir.	Uzak çekimde kadın ve Luchs’un yürüyüşü gösterilir.	
26	43:43-45:19		Kadın klasik müzik eşliğinde yeni bir kulübe görür ve oraya doğru gider. Kulübenin içine girer, pencereleri açar, dolapların içine bakar. Daha sonra kadını ve köpeği kayanın üstünde otururken görürüz. Klasik müzik devam etmekte ve kadın kayalığın üzerinden dürbünle etrafa bakmaktadır. Dürbünden görüntü verildiğinde, duvarla karşılaştığındaki o her zamanki ses duyulmaya başlar. Klasik müzik sona erer ve gerilim yaratan müzik başlar.	Boy çekimde ilk önce Luchs ve daha sonra kadın, uzak çekimde kulübe, boy çekimde kulübenin içi, göğüs çekim ve yakın çekimde kadının eşyaları inceleyişi gösterilir. Bel çekimde, kadın ve Luchs’un kayalığın üzerinde otururken kadının dürbünle bakması gösterilir. Bakış açısı çekimiyle kadının dürbünle baktığı yer çok uzak çekimde verilir. Yakın çekimde kadının ve daha sonra Luchs’un yüzleri gösterilir.	Klasik müzik. Sona doğru gerilim yaratan müzik.

27	45:19-46:56 00:46:34	“Gegen ein Uhr mittags ruhte mich aus. Der Wald lag dunstend in der Mittagssonne, und warme Duftwolken stiegen aus den Latschen zu mir auf. Es war jetzt viel stiller als in der Mondnacht, als läge der Wald schlafgelähmt unter der geben Sonne, ein Raubvogel zog hoch im Blauen seine Kreise, Luchs schlief mit zuckenden Ohren, und die große Stille senkte sich wie eine Glocke über mich. Ich wünschte, immer hier sitzen zu dürfen, in der Wärme. Im Licht, den Hund zu Füßen und den kreisenden Vogel zu Häupten.”(Haushofer, 2012 : 62) Als ich weitergehen musste, tat ich es mit tiefem Bedauern, und ganz langsam verwandelte ich mich unterwegs wieder in das einzige Geschöpf, das nicht hierhergehörte, in einen Menschen, der verworrene Gedanken hegte, die Zweige mit seinen plumpen Schuhen knickte und das blutige Geschäft der Jagd betrieb.” (Haushofer, 2012: 62)	Gökyüzünde süzülen bir kuş ve kuşun sesiyle birlikte görüntü başlar. Daha sonra uzanmakta olan köpeğin görüntüsü ve sonrasında da kadının görüntüsü verilir. Dış ses, etrafındaki doğanın tasvirini yapmaktadır, orada huzurlu olduklarını, hep orada oturabiliyor olmayı dilediğini belirtir. Kendisinin bu ormandaki tek kanlı av eylemini yapan canlı olduğunu dile getirir. Kadın uzandığı yerden kalkar ve daha sonra ormanda yürümeye devam eder, dış ses eşliğinde.	Yakın çekimde kamera yatmakta olan köpekten kadına doğru yavaşça kayar. Detay çekimde kadının eli ve arkada gökyüzünde uçan kuş, daha sonra göğüs/omuz planda çimlerin üstünde yatmakta olan kadın, uzak çekimde, kadının kalkışı ve ilerleyişi gösterilir.	Av.
28	46:56-48:02		Bu sekans bir tüfek sesinin duyulmasıyla başlar. Geyikler kaçışır, biri vurulur. Kadın karanlıkta yatakta gözleri açık uzanmaktadır. Görüntüde bir ölmekte olan geyik, bir yatakta uzanmakta olan kadın verilmektedir. Sonrasında kadın kafasını çevirir. Bütün bu sahneler eşliğinde gerilimli ses efekti devam etmektedir.	Görüntü bir kadını, bir ölmek üzere olan geyiği vermektedir. Kamera yatakta uzanmakta olan kadını göğüs çekimde gösterdikten sonra ölmekte olan geyiğe geçer. En son olarak, yakın çekimde kadının yüzü gösterilir.	Av. Gerilim müziği.

					
29	48:02-48:29	“Das fehlt mir auf, dass ich in meinem Kalender an nie bemerkt habe wann ich ein Stück wild schoss jetzt erinnere mich auch das ist einfach wieder war, aufzuschreiben. Das genügte ja schon dass ich es tun musste.” (Haushofer, 2012: 54)	Bu sekans kuş cıvıltıları ve yeşillik görüntüsüyle başlar. Kadın dış ses eşliğinde, sırtında vurmuş olduğu geyiği taşımaktadır. Dış ses, takvime avlandığı zamanları işaretlememiş olduğunu, onun için avlanmanın çok zor bir şey olduğunu belirtir.	Kamera ilerlemekte olan kadını göğüs çekimde gösterir	Av.
30	48:29-49:41		Gece... Çakan şimşekler ve gök gürültüleri eşliğinde yağmur yağmaktadır. Kadın yatağında uzanmış, kulaklarını avuçlarıyla kapatmaktadır. Şimşek çakmasıyla yüzü bir aydınlanır, bir kararır. Odaya doğru bakar. Daha sonra yerde yatan köpek ve şimşek gösterilir.	Göğüs çekimde yatakta yatmakta olan kadın, boy çekimde oda, yakın çekimde Luchs gösterilir.	<i>Die Wand</i> romanı ile benzerlik: “<i>ich träumte von einem Gewitter und erwachte von einem Donnerschlag. Es war kein Traum</i>” (Haushofer, 2012: 93)
31	49:41-50:53	“Ich nannte die kleine Katze Perle, weil sie so weiß und rosig war. In wenigen Wochen wurde mir klar, dass Perle, das zausige kleine Ding, im Begriff war, sich in eine Schönheit zu verwandeln. Perle war ein kleines Wunder, aber schon damals wusste ich, dass sie am unrechten Ort geboren war. Eine langhaarige, weise Katze, mitten im Wald, ist zum frühen Tod verurteilt. Sie hatte gar keine Chance. Vielleicht hatte ich sie deshalb so gern.”	Hava aydınlanmıştır. Luchs yerde uzanmaktadır. Kafasını kaldırır. Daha sonra kamera masada oturmakta olan kadını gösterir. Luchs sesin geldiği yere doğru gider. Ardından kadın da kalkar ve dolaba gider. Kapıyı açar Kedinin bir yavrusu olmuştur. Kedi yavrusunu gören kadın gülümser. Pencereden dışarıyı gösterilir ve dış ses	Göğüs çekimde masada oturmakta olan kadın gösterilir. Daha sonra sırasıyla boy çekimde oda, kadın ve Luchs, yakın çekimde kadın, daha sonra yine yakın çekimde kucaktaki kedi gösterilir.	Kedinin yavrusu. Perle.

		(Haushofer, 2012: 73-74)	devreye girer. Kadın kucığında kediye okşamaktadır. Kediye Perle ismini vermiştir.		
32	50:53-51:59	“Wenn ich an den ersten Sommer zurückdenke, ist er viel mehr von der Sorge um meine Tiere überschattet als von meiner eigenen verzweifelten Lage. Die Katastrophe hatte mir eine große Verantwortung abgenommen und, ohne dass ich es sogleich merkte, eine neue Last auferlegt. Als ich die Lage endlich ein wenig überblicken konnte, war ich längst nicht mehr fähig, irgendetwas daran zu ändern. Ich glaube nicht, dass mein Verhalten einer gewissen Schwäche oder Sentimentalität entsprang, ich folgte einfach ein Trieb, der mir eingepflanzt war und den ich nicht bekämpfen konnte, wenn ich mich nicht selbst zerstören wollte. Ich kann nicht sehen, was daran unehrenhaft sein sollte, wie jedes Tier die auferlegte Last zu tragen und letzten Endes wie jedes Tier zu sterben. Ich weiß nicht einmal, was Ehre ist. Geboren werden und sterben ist nicht ehrenhaft, es geschieht jeder Kreatur und bedeutet darüber hinaus gar nichts.” (Haushofer, 2012: 75)	Şimdiki zaman... Bu sekans dış ses eşliğinde kadının masada oturması görüntüsüyle başlar. Ayağa kalkar, silahını alıp dışarı çıkar. Bir tepeye doğru gider, sisli bir tepedir. Orada düşüncelerini aktarmaya devam eder. Dış ses, bir iç güdüyü takip ettiğini söyler. Sorumluluk yükü... Bu konudaki düşüncelerini de dış ses aracılığıyla dile getirir. Duvar ondan büyük bir sorumluluğu almış, fakat yeni bir yük yüklemiştir.	Bel çekimde, kadının masada oturduğu gösterilir. Kamera kadının ayağa kalkışını takip eder, bel çekimden sonra boy plana geçilir, sonrasında uzak çekimde dışarıda kadının ilerleyişi gösterilir.	Şimdiki zaman.
33	51:59-53:34		Sekans, çimen, çalılık görüntüsü ve dış sesle başlar. Dış ses, ot biçmeye 20 Temmuz’da başlamış olduğunu söyler. Daha sonra kamera toprakla uğraşmakta olan kadını ve sonrasında köpeği gösterir. Ve sonra tekrar kadını. Ellerinde yaralar vardır. Sonra sırtında saman yüküyle, Luchs’la birlikte yürümeye başlar. Yavaş yavaş gerilimli ses duyulmaya başlar. Daha sonra duvara yaklaşır ve elini duvara koyar. Ve yürümeye devam eder.	Yakın çekimde kadın, daha sonra Luchs, sonra tekrar boy çekimde kadın gösterilir. Uzak çekimde kadının ot biçmesi, yakın çekimde kadının yüzü, sonra detay çekimde kadının su toplamış elleri, daha sonra uzak çekimde kadının sırtında samanlarla tırmanışı gösterilir. Yakın çekimde kadının duvarı elleyişi, daha sonra kadın ve arka planda duvarın	Duvara temas.

				arkasındaki taşlaşmış olan insanların olduğu kulübe gösterilir.	
34	53:34-55:00	“Ich brauchte drei Wochen, um die Wiese abzuernten. Daran war nicht nur das veränderliche Wetter Schuld, sondern auch meine Ungeschicklichkeit und körperliche Schwäche.” “Ich erlitt einen schweren Anfall von Mutlosigkeit und erfasste zum ersten Mal ganz klar, welcher Schlag mich getroffen hatte. Ich weiß nicht, was geschehen wäre, hätte mich die Verantwortung für meine Tiere nicht dazu gezwungen, wenigstens die notwendigsten zu tun.” (Haushofer, 2012: 79)	Kadın otları biçmeye devam eder. Daha sonra ara verir, su içer. Dış ses devrededir. Dış ses, hayvanlara karşı sorumluluğu olmasa, durumunun ne olmuş olacağını merak ettiğini dile getirir. Daha sonraki sahne yüzünü yıkamasıyla başlar ve sonrasında da yanındaki tahtaya dayanıp ve ağlar. Bu arada yine dış ses devreye girer.	Bel çekimde kadının ot biçişi, su içişi, uzak çekimde yere oturuşu, göğüs çekimde yüzünü yıkayışı, omuz çekimde ağlayışı, boy çekimde kadın ve kulübe gösterilir.	
35	55:00-55:31	“Ich erinnere mich sehr ungern an diese Zeit. Es dauerte vierzehn Tage, bis ich mich endlich wieder aufraffen konnte und wieder zu leben anfang.” (Haushofer, 2012: 79)	Kadın ve Luchs tepe gibi bir yerde ilerlemektedir. Dış ses devrededir. Kadın ağaçtan meyve toplamaktadır.	Uzak çekimde kadın ve Luchs tepe gibi bir yerde yürümektedir.	
36	55:31-57:34		Klasik müzik eşliğindeki bu sekansta kadın topraktan patatesleri toplamaktadır. Patatesler tencerede pişmektedir. Sonrasında Luchs, kediler ve kadın yemek yerlerken verilir. Daha sonra kadın kafasını masanın üstüne koyar, Luchs da fırının önündeki yerini alır. Klasik müzik sona erer ve Luchs’un ayak sesleri duyulur. Ve diğer sekans olan rüya sekansı başlar.	Kamera tencereyi gösterdikten sonra, kayarak ilk önce kurumuş otları, sonra Dana’yı, sonra Luchs’u, yemek yiyen beyaz kediyi ve diğer kediyi, patatesleri, daha sonra da yemek yiyen kadını göğüs çekimde gösterir. En son boy çekimde oda gösterilir.	Klasik müzik.
37	57:31-59:13		Rüya sekansı bir kaya görüntüsüyle başlar. Karanlığa yakın kapalı bir hava, gerilimli bir tını eşliğinde verilmektedir. Kadın giysilerin asılı olduğu bir ağaç görür ve ona doğru yaklaşmaya başlar.	Kamera kayadan kayarak, kayanın arkasından çıkan kadını ve Luchs’u gösterir. Kamera sabittir. Kadın kameraya doğru ilerler. Boy çekimden, göğüs çekime geçilir. Kadın ekranın tam solundadır, kadın yürümeye devam eder,	Rüya sekansı. Yazmaya başlar. Sekans 38’e geçmişe geçiş olur,

		  “der Herbst war mir immer die liebste Jahreszeit, wenn ich mich auch körperlich nie sehr ” (Haushofer, 2012: 116-117)	Daha sonra kamera, ağaçta asılı kıyafetlerden geçişle, bulanıklaşan görüntü sonrası, kafasını masaya koymuş kadına döner. Karga sesiyle kadın uyanır. Gerilimli tını bitmiştir. Kadının yazısını yazdığı şimdiki zamandayız... Dış ses devreye girer. Kadın yazmaktadır.	kamera yüze yakın çekimden kadını sabit bir noktadan takip eder ve alt açıdan kadının üstünden kayarak giysilerin asılı olduğu ağacı gösterir. Kadının yüzü yukarı bakar şekilde yakın çekimden verilir. Kadın ağaca bakarken görüntü bulanıklaşır. Ağaç kadının açısından, kurbağa bakışı çekimle gösterilir. Burada bakış açısı çekimi vardır. Kamera kadının yürüyüşü temposunda ilerler ve ağacı o açıdan gösterir. Görüntü arada bulanıklaşmaya devam eder. Göğüs çekimde kadının uyanıp yazmaya başlaması gösterilir.	dış ses aralıksız devam eder.
38	59:13 01:01:04	“wohl fühlte. Bei Tag war ich müde und doch überwach, und nachts lag ich stundenlang in einem unruhigen Halbschlaf und träumte wirr und lebhafter als sonst. Die Herbstkrankheit verschonte mich auch im Wald nicht, aber da ich sie mir kaum erlauben konnte, trat sie gemildert auf. Vielleicht hatte ich auch nicht Zeit, sie besonders zu beachten. Luchs war sehr aufgekratzt und munter, aber ein Fremder hätte wahrscheinlich keinen Unterschied bemerkt. Er war ja fast immer munter. Ich habe ihn nie länger als drei Minuten mürrisch gesehen. Er konnte einfach der Aufforderung, fröhlich zu sein, nicht widerstehen. Und das Leben im Wald war eine ständige Verlockung für ihn. Sonne, Schnee,	Dış ses devam eder. Güneşli bir sonbahar günüdür. Kadın Luchs’la yürümektedir. Daha sonra ormanlıkta yürüyüşlerine devam ederler. Sonrasında dışarıda yağmur yağarken dış ses devam etmekte, kadın evin penceresinden dışarı bakmaktadır. Kadın daha sonra Luchs’a sarılarak, “<i>Du bist ja mein Luchs</i>” der.	Kamera sabit bir şekilde uzak çekimde kulübe, dağlar ve kadını verir. Boy çekimde kadının ormanda Luchs’la yürüyüşü gösterilir. Daha sonra yakın çekimde, evin penceresinden dışarı bakmakta ve düşünmekte olan kadın görüntüsü verilir. Yakın çekimde Luchs’a sarılır.	Kadının Luchs’a duyduğu sevgi.

		Wind, Regen, alles war ein Anlass zur Begeisterung. Ich konnte neben Luchs nie lange traurig bleiben. Es war fast beschämend, dass es ihn so glücklich machte, mit mir zusammen zu sein. Vielleicht verdankt der Mensch seinen Größenwahn dem Hund. Sogar ich bildete mir manchmal ein, es müsste an mir etwas Besonderes sein, wenn Luchs sich bei meinem Anblick vor Freude fast überschlug. Natürlich war nie etwas Besonderes an mir, Luchs war, wie alle Hunde, einfach menschen-süchtig." (Haushofer, 2012: 116-117)			
39	01:01:04 01:01:59	"Manchmal, wenn ich jetzt allein unterwegs bin im winterlichen Wald, rede ich wie früher zu Luchs. Ich weiß gar nicht, dass ich es tue, bis ich irgendetwas aufschrecken lässt und ich verstumme. Ich wende den Kopf und erhasche den Schimmer eines rotbraunen Felles. Aber der Weg ist leer, kahle Sträucher und nasse Steine. Es wundert mich nicht, dass ich noch immer die dünnen Äste hinter mir knistern höre unter dem leichten Tritt seiner Sohlen. Wo anders sollte seine kleine Hundeseele spuken als auf meiner Spur? Es ist ein freundlicher Spuk, ich fürchte ihn nicht." (Haushofer, 2012: 117)	Şimdiki zaman... Kadın ormanda yağmurlu bir günde, dış ses eşliğinde ilerlemektedir. Daha sonra durup geriye doğru bakar. Luchs'un ölümünden ilk kez bu sahnede bahseder. Sırtında silahları vardır.	Kamera sabit konumdan, bel çekiminden göğüs çekimine, sonra tekrar bel çekimine, daha sonra da boy çekimine geçerek kadının uzaklaşışını izler.	Şimdiki zaman, Luch'un ölümünün ilk kez dile getirilişi.
40	01:01:59 01: 03:04	"Luchs, schöner braver Hund, wahrscheinlich macht nur mein armer Kopf das Geräusch deiner Tritte, den Schimmer deines Fells. Solange es mich gibt, wirst du meine Spur verfolgen., hungrig und sehnsüchtig, wie ich selbst hungrig und sehnsüchtig unsichtbare Spuren verfolge. Wir werden beide unser Wild nie stellen"	Şimdiki zaman... Dış ses devam eder. Kadın kulübede masasının başında oturmaktadır. Dış ses eşliğinde aktarılan kadının düşünceleri sonlanınca kadın ayağa kalkar ve sobaya odun atar. Sonra tekrar oturur. Kafasını çevirir, diğer sekansa geçilir.	Boy çekimde oda, masada oturmakta olan kadın, daha sonra da yakın çekimde düşünen kadının yüzü gösterilir. Kadın masada otururken kafasını çevirir ve 41. Sekansa geçilir.	
41	01: 03:04 01:04:13	"Am siebenundzwanzigsten Oktober fiel der erste Schnee. der Wintereinbruch dauerte nur einige Tage. Nachher kam der Föhn und leckte den jungen	Önce kamera dışarıdan evi gösterir. Dış ses devrededir. Tarihin 27 Ekim olduğunu ve kar yağdığını belirtir. Sulu kar yağmaktadır.	Boy çekimde dışarıdan kulübe gösterilir. Dış ses konuşurken ara ara dışarıdaki kar yağışı verilir. Pencereden bakan kadın	Hayvan ve rüzgâr sesleri.

		Schnee von den Bergen. Es wurde unangenehm warm, und der Wind fuhr Tag und Nacht fauchend um das kleine Haus.” (Haushofer, 2012: 120-121) “Ich schlief schlecht und lauschte dem Röhren der Hirsche, die in der Brunftzeit von den Höhen stiegen. Beide Katzen zog es hinaus in den warmen feuchten Wald. Ich lang wach und machte mir Sorgen um Perle. Das Röhren der Hirsche klang traurig, drohend und manchmal fast verzweifelt. Ich hoffte nur, der Föhn würde nicht lange dauern und der Winter uns endlich ein wenig Ruhe bringen. Dar Föhn dauerte auch wirklich nur drei Tage, gerade Lage genug, um Perle zu töten.” (Haushofer, 121-122)	Daha sonra pencereden dışarıya bakan kadın gösterilir. Kadın şimdiki zamandadır. Daha sonra geçmiş zamandaki kadına geçilir, kadın hafif karanlıkta yatakta yatmaktadır, dış ses anlatımına devam eder. Kadın yavaşça ağlamaktadır. Perle için endişelenmiştir.	şimdiki zamandadır. Bel çekimde pencereden dışarı bakmakta olan kadın gösterilir. Yatakta uzanmış kadın, ekranın sol alt köşesinde sadece kafası görünecek şekilde yakın çekimde yer alır. Kadın geçmiş zamandadır.	Perle için endişeleniş.
42	01:04:15-01:05:03	“Perle war begraben, und der Föhn erstarb über Nacht, als hätte er seine Aufgabe erfüllt. Ich habe Perle nicht vergessen. Ihr Tod war der erste Verlust, den ich im Wald erlitt.” (Haushofer, 2012: 123)	Gerilimli bir tını vardır. Kadın gece ormanda elinde fenerle koşarak Perle’yi aramaktadır. Ancak onu ölmüş olarak bulur. Daha sonra kadın onu gömer. Bu sırada dış ses devreye girer. Perle’yi hiç unutmayacağını ve onun kendisinin ormandaki ilk kaybı olduğunu dile getirir.	Bel ve göğüs çekimde kadının ormanda koşuşu gösterilir.	Perle’nin ölümü.
43	01:05:03-01:05:44	“Einmal, es muss im Winter gewesen sein, sah ich einen Fuchs am Bach stehen und trinken. Ich hätte ihn schießen können, ich trug das Gewehr bei mir, aber ich tat es nicht. Perle musste sterben, weil einer ihrer Vorfahren eine überzüchtete Angorakatze war. Sie war von Anfang an als Opfer bestimmt. Sollte ich dafür den schönen lebendigen Fuchs bestrafen? Perle hat ein Unrecht widerfahren, aber dieses Unrecht war auch ihren Opfern, geschehen, sollte ich es an den Fuchs weitergeben?” (Haushofer, 2012: 127-128)	Bu sekans dış ses eşliğinde başlar. Her yer karla kaplıdır. Kadın bir tilkiye nişan almıştır. Yanında Luchs vardır.	Boy çekimde arkadan kadının tilkiye nişan alışı gösterilir. Daha sonra göğüs çekimde nişan almakta olan kadının yüzü verilir.	Tilki.

44	01:05:44 01:06:32	“Das einzige Wesen im Wald, das wirklich recht oder unrecht tun kann, bin ich. Und nur kann ich Gnade üben. Manchmal wünschte ich mir, diese Last der Entscheidung liege nicht auf mir. Aber ich bin ein Mensch, und ich kann nur denken und handeln wie ein Mensch. Davon wird mich erst der Tod befreien. Wenn ich “Winter” denke, sehe ich immer den weiß bereiften Fuchs m verschneiten Bach stehen. Ein einsames, erwachsenes Tier, das seinen vorgezeichneten Weg geht. Es ist mir dann, als bedeute dieses Bild etwas Wichtiges für mich, als stehe es nur als Zeichen für etwas anderes, aber ich kann seinen Sinn nicht erkennen.” (Haushofer, 2012: 128)	Şimdiki zaman... (Kadın sırtında iki silahıyla karda ilerler, kış). Görüntü bulanıklaşır. Ormanın içinden kadın kameraya doğru yürür. Dış ses eşlik etmektedir.	Kamera sabit bir noktada bekler. Görüntü bulanıktır. Kadın kameraya doğru ilerler. Yakın çekimde, kadının yüzü gösterilir.	Kadının beresi eskimiş, farklı bir beredir, sırtında iki silah taşımaktadır, Luchs yoktur.
45	01:06:32 01:07:16	“Bella war wieder rundlicher geworden. Aber ich konnte noch immer nicht wissen, ob sie ein Kalb erwartete.” (Haushofer, 2012: 70) “Nach allem, was wir gemeinsam erlebt hatten, ist Bella mir meine Kuh geworden. Meine arme geduldige Schwester. die ihr Los mit mehr würde trägt als ich.” (Haushofer, 2012: 234)	Kadın ahırda ineği temizlemekte ve taramaktadır. Onunla iletişim halindedir. Dış ses, Bella’nın şişmanlamış olduğunu, ama hala bir yavru (Dana) bekleyip beklemediğini anlayamadığını, Bella’nın onun için adeta bir kız kardeş gibi olduğunu belirtir.	Göğüs çekimde kadının ineği tarayışı gösterilir.	
46	01:07:16 01:08:10		Şimdiki zaman... Klasik müzik çalmakta. Kadın masaya oturmuş yazmakta, kedi ise pencereden dışarı bakmaktadır. Daha sonra kadını dışarda, Luchs’la yürürken görürüz. Dışarıda bir geyik sürüsü vardır ve her yer karla kaplıdır. (Geçmiş anımsama)	Göğüs çekimde pencerenin önündeki kedi ve masada yazmakta olan kadın, uzak çekimde kadının dışarıda yürüyüşü, boy çekimde geyik sürüsü, yakın çekimde kadının geyiklere bakışı gösterilmektedir.	Klasik müzik.
47	01:08:10 01:10:28		Kadın Luchs’la birlikte karların arasından sırtında geyikle yürürken görüntüye girer. Daha sonra ahırda hayvanın içini temizler, organlarını çıkarır. Organı odada çengele asar. Daha sonra kadın yatakta gözleri açık	Uzak çekimde, kadın sırtında geyik ile Luchs’la birlikte ilerlemektedir. Göğüs çekimde, ahırda kadının geyiğin organlarını çıkarışı gösterilir. Kadın ahırda eğilerek geyiğin kalbini bir	Rüya sekansı. Av. Burada eğilme ve

		“In der Nacht hörte ich die Kälte im Holz knacken. Ich hätte kräftig nachgelegt, aber ich fröstelte unter der Decke und konnte nicht einschlafen. Manchmal prasselte ein Scheit auf und erlosch wieder, und ich fühlte mich krank. Ich wusste, es kam davon, dass ich immer wieder töten musste. Ich stellte mir vor, was ein Mensch empfinden mag, den Töten Freude macht. Es gelang mir nicht. Die Härchen sträubten sich auf meinen Armen, und mein Mund wurde trocken vor Abscheu. Man musste wohl dazu geboren sein. Ich konnte mich dahin bringen, es möglichst rasch und geschickt zu tun, aber ich würde mich nie daran gewöhnen. Lange lag ich wach in der knisternden Dunkelheit und dachte an das kleine Herz, das über mir in der Kammer zu einem Eisklumpen gefror.” (Haushofer, 2012: 140)	bir şekilde yataarken gösterilir. Yanan odunun sesi duyulur. Ayrıca arkada yine gerilimli bir tını vardır. Dış ses devreye girer. Kadın örtüyü neredeyse gözüne kadar çekmiştir. Daha sonra çıkarılan organ gösterilir. Organ evin üstünde gökyüzüne asılı gibi durmakta, yoğun bir rüzgâr sesi duyulmaktadır. Şimdiki zamanda kadın yatağındadır, gözleri kapalıdır. Rüzgâr sesi devam etmektedir. Kadın birdenbire gözlerini açar, rüzgâr sesi kesilir.	kaba koyar. Eğildiği yerden kalktığı anda ortam değişmiştir. Organı odanın içinde bir çengele asar. Sonra kamera yakın çekimde yatakta yatmakta olan kadını gösterir. Kamera yavaşça döner ve kadından uzaklaşır odayı gösterir, pencerenin dışına çıkar. Dışarıdan evin üstüne doğru kayar ve orada ölen hayvanın kalbi gösterilir. Bu arada yoğun bir şekilde rüzgârın sesi işitilmektedir.	kalkmayla yapılan montaj ve daha sonra doğrudan yatak sahnesine geçiş, olaya bir hızlilik katmıştır.
48	01:10:28 01:11:41	“Nach der großen Kälte brach eine Welle feuchter wärmerer Luft herein. Bella wurde unruhig, und ich musste zehnmal am Tag nach ihr sehen. Am elften Jänner blutete Bella ein wenig. Es war nach der Abendfütterung, und ich beschloss, mich für die Nacht im Stall einzurichten.” (Haushofer, 2012: 141)	Kadın, dış ses eşliğinde, elinde fener ve bir kovayla ahıra gider. Bella'nın yavrusunu doğurmasına yardımcı olur. Doğum sırasında Bella'yla konuşur. “<i>Komm Bella fest</i>”.		Dana'nın doğumu.
49	01:11:41 01:13:19	“So vieles hatte sich in der letzten Zeit ereignet. Perle war getötet worden, ein kleiner Stier war zur Welt gekommen, Rehe waren erfroren, und das Raubzeug hatte einen fetten Winter gehabt. Ich selbst hatte viel Aufregungen hinter mir, und jetzt war ich müde und wenn ich die Augen schloss, sah ich Schneegebirge am Horizont, weisse Flocken, die sich auf mein Gesicht senkten in einer großen hellen Stille. Es gab keine Gedanken, keine Erinnerungen, nur das große stille Schneelicht. Ich wusste, dass diese Vorstellung für einen einsamen Menschen gefährlich war, aber ich brachte nicht die	Geçmiş zaman... Uzaktan kulübe gösterilir, karga sesleri duyulmakta ve kar yağmaktadır. Daha sonra dış ses devreye girer. Dış ses, son zamanlarda çok şey yaşanmış olduğunu. Perle'nin öldüğünü, Dana'nın dünyaya geldiğini, geyiklerin donmuş olduğunu anlatır. Dış ses eşliğinde, (kadının saçları uzun) kadın masada pencereye doğru oturmakta, düşüncelidir. Masada oyun kartları vardır. Dışarıda tipi şeklinde kar	Uzak çekimde kulübe sonrasında ise diz çekimde evin içinde düşünen kadın gösterilir. Kamera kadına doğru yaklaşır, kadın ekranın sağ alt köşesinde kalır, gözlerini kapatır ve başını eğer. Kamera pencereye kayar. Pencereden dışarıyı gösterilir. Ve dışarının beyazlığıyla bir sonraki sahnenin	

		Kraft auf, mich dagegen zu wehren.” (Haushofer, 2012: 148)	yağmaktadır. Daha sonra tipinin ardından güneş ortaya çıkar. Sonrasında orman ve tekrar güneş gösterilir.	beyazlığı birbirine karışır. Tipi ve sonra ağaçlar gösterilir. Diğer sekansa bir geçiş efekti kullanılarak geçilir.	
50	01:13:19 01:13:58	“Luchs ließ mich nicht lange in Ruhe. Immer wieder kam er und stieß mich mit der Nase an. Seufzend stand ich auf und ging meiner täglichen Arbeit nach. Jetzt ist Luchs nicht mehr, mein Freund und Wächter, und das Verlangen, in die weiße schmerzlose Stille einzugeben, ist manchmal sehr groß. Ich muss selbst auf mich achten und strenger gegen mich sein, als ich es früher war.” (Haushofer, 2012: 148-149)	Geçmiş zaman... Kadın gözleri kapalı bir şekilde yatağında yatmaktadır. Luchs yanına gelir ve inler. Kadın uyanır, dış ses devreye girer. Luchs’un onu hep uyandırmış olduğunu ama artık Luchs ‘un olmadığını belirtir. Ayakkabılarını, montunu ve beresini giyer, kapıyı kapatıp dışarı çıkar.	Boy çekimde, kadın ve Luchs gösterilir.	Luchs’un ölmüş olduğu tekrar vurgulanır.
51	01:13:58 01:14:53	“Er war mein sechster Sinn. Seit er tot ist, fühle ich mich wie ein Amputierter. Etwas fehlt mir und wird mir immer fehlen. Es ist nicht nur, dass ich ihn bei der Jagd und beim Spurensuchen vermisste und stundenlang einem getroffenen Wild nachklettern muss. Das allein ist es nicht. Das schlimmste ist, dass ich mich ohne Luchs wirklich allein fühle.” (Haushofer, 2012: 149)	Kadın şimdiki zamandadır... Kadın sırtında iki silahıyla karda ilerlemektedir. Dış ses, Luchs öldüğünden beri adeta bir uzvu kesilmiş biri gibi olduğunu ve onsuz kendisini ne kadar yalnız hissettiğini anlatır.	Kamera sabittir. Kadının karda uzaklaşması gösterilir.	
52	01:14:53 01:15:58	“Die Frage einer Übersiedlung auf die Alm beschäftigte mich von Tag zu Tag mehr. Das Unternehmen schien mir schrecklich mühsam. Selbst wenn ich nur das Notwendigste mitnehmen und ganz primitiv auf der Alm hausen wollte. Nachdem ich erkannt hatte, dass ich den Umzug längst beschlossen hatte, nämlich schon als ich die grünen Matten der Alm zum ersten Mal gesehen hatte, wurde ich ruhiger.” “und am 25. Mai kam der Tag des Abschieds vom Jagdhaus.” “Der Weg war ganz gut erhalten, aber es dauerte	Geçmiş zaman... Kuş sesleri işitilir. Güneşli bir gündür. İnek ve yavrusu yürürken görüntüye girer. Arkalarında kadın bir şeyler taşımaktadır. Dış ses, 25 Mayıs’ta yaylaya taşınmış olduğunu bildirir.	Uzak çekimde, yayladaki kulübe, kadının ve hayvanların ilerleyişi, daha sonra boy çekimde kadının ve hayvanların kulübeye varışı gösterilir.	Yayladaki kulübeye taşınma.

		doch vier Stunden bis unsere merkwürdige Prozession die Alm erreichte. Es war schon gegen Mittag. Ich war völlig erschöpft. Weniger von der körperlichen Anstrengung als von der Nervenanspannung.” (Haushofer, 2012: 170)	Kadın ve hayvanları yaylaya doğru yürümektedir. Sonrasında kulübeye ulaşır. Yüzünde bir gülümsemeyle mutlu görünmektedir.		
53	01:15:58 01:17:12	“Etwas Neues fing an. Ich wusste nicht, was es mir bringen würde. Aber mein Heimweh und die Sorge um die Zukunft wichen langsam von mir. Ich fing an, die Alm schön zu finden, fremd und gefährlich. Aber wie Alles Fremde voll heimlicher Lockungen.” (Haushofer, 2012: 175) “Es war ein seltsames Gefühl, unbehindert von Bergen und Bäumen eine weite Fläche überblicken zu können. Und es war nicht sogleich angenehm und befreiend. Meine Augen mussten zuerst an die Weite gewöhnen, nach einem Jahr das ich im engen Talkessel verbracht hatte.” (Haushofer, 2012: 174) “Solange ich auf der Alm war, machte ich keine Notizen...Ich strich zwang pflichtschuldig jeden Tag im Kalender ab, aber ich trug nicht einmal so wichtige Ereignisse wie die Heuernte ein. Die Erinnerung an diese Zeit ist aber frisch geblieben. ” “Und es fällt mir nicht schwer, darüber zu schreiben. Den Sommerduft, die Gewitterregen, und die sternenfunkelnden Abende werde ich nie vergessen.” (Haushofer, 2012: 177)	Dış ses eşliğinde, kadın ve hayvanlar dışarıda yürümektedir. Dış ses, yeni bir şeyin başlamış olduğunu belirtir. Kadının yüzünde mutlu bir ifade vardır. Dış ses, önceleri yabancı ve tehlikeli bulunduğu yaylayı, güzel bulmaya başladığını, ama buraya alışmasının da biraz zaman aldığını bildirir. Dış ses yaylada, takvimde günleri çizdiğini fakat, ot biçme gibi önemli günleri not almamış olduğunu, ama o döneme ait anılarının canlı kaldığını bildirir. Gece olmuştur, kadın ve Luchs dürbünle ayı izlemektedirler. Dış ses sona erer.	Uzak çekimde, kadın ve hayvanlar dışarıda yürümektedir. Bel, göğüs çekimde, kadın gösterilir. Kadın arkadan manzarayla birlikte, uzak çekimde verilir.	
54	01:17:12 01:19:55		Kadın ve Luchs ayı dürbünle izlemeye devam etmektedirler. Klasik müzik başlamıştır. Dürbünden ay görüntüsü verilir. Kadın yüzündeki mutlu gülümsemeyle	Boy çekimde ve arkadan gece dışarıda oturmuş kadının ve Luchs’un ayı dürbünle izlemesi gösterilir. Daha sonra dürbünle yakın çekim ay verilir.	Klasik müzik.

	01:19:16	“Zum ersten Mal in mein Leben war ich besänftigt. Nicht zufrieden oder glücklich aber besänftigt. Es war, als hätte eine große Hand die Uhr in mein Kopf stillstehen lassen.” (Haushofer, 2012: 191)	Luchs’la birlikte ilerlemektedir. Sonrasında kadın ve Luchs kulübenin önünde oturarak güneşlenmektedirler. Bir başka görüntüde kadın kayanın üstünde Luchs’la birlikte oturmuş dürbünle bakmakta ve huzurlu bir şekilde güneşlenmektedir. Kadının değişik manzaralar içerisindeki görüntüleri zaman zaman Luchs ile zaman zaman ise Luchs ve Bella ile gösterilir. Gece dürbünle kadın yıldızları izlemektedir ve klasik müzik sona erer. Kadın ayağa kalkar ve dış ses devreye girer.	Boy çekimde kadının ilerleyişi. Uzak çekimde yayladaki kulübe, göğüs çekimde, kadın güneşlenirken gösterilir. Yakın planda, güneşlenen kadının yüzü. Uzak çekimde ise kadın, Luchs, inek ve manzara verilir. Alt açıdan baş çekimde kadının dürbünle yıldızlara bakışı.	
55	01:20:22 01:22:01	“Manchmal verwirren sich meine Gedanken, und es ist als fange der Wald an in mir Wurzeln zu schlagen und mit meinem Hirn seine alten ewigen Gedanken zu denken. Damals im zweiten Sommer, war es mit mir noch nicht so weit gekommen. Die Grenzen waren noch streng gezogen. Es fällt mir schwer beim Schreiben mein früheres und mein neues Ich auseinanderzuhalten. Mein neues Ich von dem ich nicht sicher bin, dass es nicht langsam von einem größeren Wir aufgesogen wird. Aber schon damals bahnte die Verwandlung sich an. Die Alm war schuld daran.” (Haushofer, 2012: 185) “Es war fast unmöglich in der summenden Stille er Wiese unter dem großen Himmel ein einzelnes, abgesondertes Ich zu bleiben. Ein kleines, blindes, eigensinniges Leben, das sich nicht einfügen wollte in die große Gemeinschaft. Einmal war es mein	Geçmiş zaman... Ormanda kadın ağaca yaslanmış durmaktadır. Luchs yanındadır. Arkadan kuş sesleri duyulmaktadır. Kadın harekete geçer ve Luchs’la yürümeye başlar. Daha sonra dış ses başlar. Burada kadının saçları topludur, sırtında silahı vardır. Daha sonraki sahnede (bu arada dış ses devam eder) ise saçları açıktır, Luchs’la birlikte yürümektedir. Bu anda dış ses, yazarken, ilk zamanlardaki kendisiyle yeni kendisini ayrı tutmanın, bu farklılaşmanın dile getirilmesinin zor olduğunu ama yayla ile birlikte değişimin gerçekleştiğini belirtir. Diğer sahnede, önce inekler gösterilir. Daha sonra bir oduna yaslanmış güneşlenmekte olan kadın ve Luchs gösterilir. Dış ses eşlik etmektedir. Dış ses bittikten bir süre daha	Boy çekimde, ormanda Kadın ve Luchs gösterilir. Burada kamera kadın ve Luchs’u sonrasındaysa yavaşça aşağı kayarak çimenleri gösterir. Boy çekimde, güneşlenen kadın ve Luchs gösterilir.	Yayla öncesi ve sonrası kadın.

		ganzer Stolz gewesen, ein solches Leben zu sein. Aber auf der Alm schien es mir plötzlich sehr armselig und lächerlich. Ein aufgeblasenes Nichts.” (Haushofer, 2012: 185)	kuş sesleri duyulur.		
56	01:22:01 01:22:37	“Am 16. Oktober, seit ich vor der Alm zurück war, machte ich wieder regelmäßig Notizen. Fast den ganzen Oktober hindurch blieb das Wetter schön. Ich nutze nun doch die günstige Zeit und verdoppelte meinen Holzvorrat. (Haushofer, 2012: 227) Zu Allerheiligen wurde es plötzlich warm, und ich wusste, dass dies nur den Winter einleiten konnte.” (Haushofer, 2012: 223)	Şimdiki zaman, kış... Kadın masadadır. Kedi masanın üzerinde oturmaktadır. Karga sesleri duyulur. Sonra kadın yazmaya başlar, dış ses devreye girer. Geçmiş zaman. Güneşli bir gün. Kadın odunları dizmektedir.	Bel çekimde, masada oturan kadın ve kedi gösterilir. Uzak çekimde av evi, inek, kadın ve çevre verilir.	Kadın yayladan av evine dönmüştür.
57	01:22:37 01:24:16 01:23:50	“Am 10. Dezember finde ich eine seltsame Notiz: ‘die Zeit vergeht so schnell.’ Ich erinnere mich nicht, sie geschrieben zu haben. Ich weiß nicht, was ich an jenem 10. Dezember ereignete und ich dazu brachte, unter ‘Neuschnee’, ‘neu geholt’ zu schreiben: ‘die Zeit vergeht so schnell’ Verging damals die Zeit wirklich besonders schnell? Ich kann mich nicht erinnern und kann darüber nichts berichten. Es stimmt auch gar nicht. Die Zeit schien nur mir schnell zu vergehen. Ich glaube die Zeit steht still. Und ich bewege mich in ihr. Manchmal langsam und manchmal mit rasender Schnelligkeit. Ich tue etwas, die Dinge treiben voran, und ich vergesse die Zeit. Und dann ganz plötzlich, ist sie wieder um mich. Ich werde mich an sie gewöhnen müssen. An ihre Gleichgültigkeit und Allgegenwart.” (Haushofer, 2012: 236) “Seit Luchs tot ist, empfinde ich das deutlich. Ich sitze am Tisch und die Zeit steht still. Ich kann sie	Geçmiş zaman, kış... Karda Luchs’la kadın dış ses eşliğinde ilerlemektedirler. Dış ses, zaman hakkındaki düşüncelerini anlatmaktadır. Arada karga sesleri duyulur. Şimdiki zaman, kış...	Uzak çekimde, kamera ilerlemekte olan kadını ve Luchs’u takip eder.	Kadının zaman konusundaki düşünceleri.

		nicht sehen, nicht riechen und nicht hören, aber sie umgibt mich von allen Seiten. Ihre Stille und Unbewegtheit ist schrecklich.” (Haushofer, 2012: 237)	Kadın masanın başında oturmuş düşünmektedir. Dış ses, Luchs öldüğünden beri adeta zamanın durmuş gibi olduğunu ve bunun korkunç bir duygu olduğunu belirtir.		Luchs’un ölümünün yarattığı boşluğun anlatımı.
58	01:24:16 01:25:31	“Im Grunde sind diese Gedanken ganz ohne Bedeutung. Ich bedauere die Tiere und die Menschen, weil sie ungefragt und dieses Leben geworfen werden. Vielleicht sind die Menschen bedauernswerter, denn sie besitzen genau so viel Verstand, um sich gegen den natürlichen Ablauf der Dinge zu wehren. Das hat sie böse und verzweifelt werden lassen und wenig liebenswert. Dabei wäre es möglich gewesen, anders zu leben. Es gibt keine vernünftiger Regung als Liebe. Sie macht dem Liebenden und dem Geliebten das Leben erträglicher. Nur wir hätten rechtzeitig erkennen sollen, dass dies unsere einzige Möglichkeit war. Unsere einzige Hoffnung auf ein besseres Leben. Für ein unendliches Heer von Toten ist die einzige Möglichkeit des Menschen für immer vertan. Immer wieder muss ich daran denken. Ich kann nicht verstehen, warum wir den falschen Weg einschlagen mussten. Ich weiß nur, dass es zu spät ist.” (Haushofer, 2012: 237-238)	Şimdiki zaman, kış... Kadın karda ilerlerken dış ses eşlik etmekte.	Kamera sabittir, kadının yaklaşmasını gösterir.	Sevgi yolu.
59	01:25:31 01:27:42		Şimdiki zaman, kış... Kadın mum yanan masada oturmakta, kedi de masanın üzerindedir. Karga sesleri duyulur. Kadın pencereden dışarı bakar. (Kadının üstünde siyah hırka vardır.) Dışarıda ağaçtaki kargalar görülür. Sonbahardır. Karga sesleri duyulur.		Beyaz karga. Saydam hayaletmiş gibi gösterilen beyaz karganın, kadının bakış açısıyla gerçek olarak gösterilmesi.

		 “In diesem Herbst ist eine weiße Krähe aufgetaucht. Sie fliegt immer ein Stück hinter den anderen und lässt sich allein auf einem Baum nieder, den ihre Gefährten meiden.			Anı sekansı.
01:25:58-01:26:05	Ich kann nicht verstehen, warum die anderen Krähen sie nicht mögen. Für mich ist sie ein besonders schöner Vogel.		Ağaçtaki karganın açısından, pencereden dışarı ona bakmakta olan kadın gösterilir. (Kadının üstünde gri hırkası vardır.)	Beyaz karganın açısından (beyaz karga yakın çekimde ve bulanık) yukarıdan aşağıya doğru evin penceresinden bakmakta olan kadın gösterilir. Karga bulanık, kadın nettir. Burada dikkatli bakılınca beyaz karganın saydam olduğu dikkat çeker (01:26:04).	
01:26:05-01:26:10	Aber für ihre Artgenossen bleibt sie abscheulich.		Kamera, pencerenin arkasında kadının arkadan görüntüsünün küçük bir kısmını kadrajın sağ tarafında göstererek, sol tarata ağacın üstündeki siyah kargaları, sağ tarafta ise diğer ağacın üstündeki saydam, hayaletmiş gibi gözüken beyaz kargayı gösterir.	Burada da beyaz karganın saydam ve hayaletmiş gibi oluşu dikkat çeker.	
01:26:10-01:26:19	Ein trauriges Unding, das es nicht geben dürfte. Eine weise Krähe.		Kadın pencereden dışarıya bakar. Beyaz karga hakkındaki düşünceleri dış ses eşliğinde verilmeye devam edilir.	Göğüs çekimde pencereden dışarıya bakan kadının yüzü gösterilir. Kadın beyaz kargaya doğru bakmaktadır.	
01:26:19-01:26:25	Sie bleibt sitzen, bis der große Schwarm abgeflogen ist und dann bringe ich ihr ein wenig Futter.		Ağaçtaki siyah kargalar gösterilir. Kamera, pencereden düşünen kadını tekrar	Kadının bakış açısından, siyah kargalar gösterilir. Bakış açısı çekimi.	Kadının üstünde masada otururken siyah hırkası var.

	01:26:25-01:26:44	Sie kann nicht wissen, warum sie ausgestoßen ist. Sie kennt kein anderes Leben. Immer wird sie ausgestoßen sein und so allein, dass sie den Menschen weniger fürchtet als ihre schwarzen Brüder	verir. Ağaç dalındaki beyaz karga gösterilir. Burada beyaz karga saydamdır. Gerçek değilmiş izlenimi verir. Daha sonra kadın elinde kovayla dışarı çıkar.	Burada kadının bakış açısından beyaz karga gösterilmez. Bakış açısı çekimi yoktur. Beyaz karga farklı bir açıdan, beyaz karganın hizasından boy çekimde gösterilir. Burada beyaz kuş saydamdır. Arka çekimde kadının yem vermek için evden çıkışı gösterilir.	
	01:26:44-01:26:54		Kadın kargaya doğru yukarı bakarak yere yem atar. Beyaz karga uçar ve yeme gelir	Kadının perspektifinden daldaki beyaz karganın ona doğru uçuşu ve önüne yere konuşu gösterilir. Burada kuş artık saydam değildir, gerçektir.	
	01:26:55-01:27:03	Jeden Tag warte ich auf die weise Krähe und locke sie.	Kadın yerde önünde duran beyaz kargaya yem atmaya devam eder. Kadın yere, beyaz kargaya doğru bakmaktadır. Dış ses devreye girer.	Omuz çekimde gösterilen kadının, yerdeki beyaz kargaya bakışı verilir.	
	01:27:03-01:27:08	Und sie betrachtet mich aufmerksam aus ihren rötlichen Augen.	Yerde duran beyaz karga gösterilir.	Burada kadının bakış açısıyla kamera, kadının baktığı yeri, beyaz kargayı gösterir. Karga saydam değildir. Gerçektir. Kadının bakış açısı ile beyaz karga gerçektir.	
	01:27:09-01:27:21	Ich kann sehr wenig für sie tun. Meine Abfälle verlängern vielleicht ein Leben, das nicht verlängert werden sollte. Aber ich will die weiße Krähe lebt,	Kadının düşünen ve beyaz kargaya bakan yüzü gösterilir. Kamerada biraz bulanıklaşma olur.	Yakın çekimde beyaz kargaya bakmakta olan kadını yüzü gösterilir.	
	01:27:21-01:27:27	und manchmal träume ich davon, dass es im Wald noch zweite gibt und die beiden einander finden werden.	Kadının önünde yerde duran beyaz karganın kafası gösterilir.	Detayda beyaz karganın kafası gösterilir. Beyaz karga saydam değil gerçektir.	

		Ich glaube nicht daran, ich wünsche es mir nur sehr.” (Haushofer, 2012: 251-252)	Kadın evin penceresinden dışarı bakar. Hava iyice karamıştır. Daha sonra kadın masasına oturur. Başlayan dış sesle birlikte diğer sekansa geçilir.	Kadının arkasından, kafasının bir kısmı kameranın sağında bulanık kalacak şekilde, dışarısı gösterilir. Daha sonra kadın netleşir, Yakın çekimde kadının yüzü gösterilir. Anı sekansı... görüntü bulanıklaşır ve kadının üzerinde siyah hırkayla pencereden baktığı zamana dönülür.	
60	01:27:42 01:29:02	“Allmählich fing ich an, mich aus meiner Vergangenheit zu lösen und in eine neue Ordnung hineinzuwachsen.” “Bis das Wetter sich wirklich besserte, wes es Mai geworden. Zwei Jahre waren im Wald vergangen und es fiel mir auf, dass ich fast nie mehr daran dachte, dass sie mich endlich finden würden. Ich beschloss, bald zur Alm aufzubrechen.” (Haushofer, 2012: 260)	Şimdiki zaman... Kadın karda sırtında, iki silahıyla yürümektedir, dış ses eşliğinde. Dış ses, ormanda yaklaşık olarak iki yılın geçmiş olduğunu söyler. Karda yürüyüş sahnesiyle kar görüntüsü de sona erer. Diğer sahne. Geçmiş zaman. Mayıs ayı. Kadın sırtında yükleri, hayvanlarıyla yaylaya çıkmaktadır.		Kadının yavaş yavaş geçmişinden sıyrılması. Karda yürürken duyulan ayak sesleri, rüzgârın sesi. İki yıl geçmiş olduğunun vurgulanışı.
61	01:29:02 01:30:11	“Anfang Juni war ich endlich so weit, dass ich mich an die Alm gewöhnt hatte. Aber es wurde nie mehr wie im vergangenen Jahr. Jener erste Sommer auf der Alm war unwiederbringlich dahin. Ich wollte keine schwere Wiederholung und hielt mich absichtlich davon zurück, Dem alten Zauber aufs Neue zu verfallen. Aber die Alm machte es mir nicht schwer. Sie hatte sich vor mir verschlossen und zeigte ein fremdes Gesicht. Oft saß ich wie vor einem Jahr auf der Hausbank und sah über die Wiese hin. Sie war nicht anders als damals und sie roch ebenso süß, aber ich geriet nie mehr in das alte Entzücken darüber.	Haziran başı. Yağmur yağmakta. Kadın ve Luchs yayladaki kulübeden dışarı çıkarlar. Daha sonra kadın kulübenin önündeki	Uzak çekimde, yayladaki kulübe gösterilir. Bel çekimde, yağmurun altındaki kadın gösterilir. Yüz ifadesi düşüncelidir. Kamera kadını bankta otururken,	Yağmur sesi.

		Ich unternahm keine großen Ausflüge mehr, denn ich hatte schon im letzten Sommer meine Grenzen gezogen. Es war mir gleichgültig geworden, wo die Wand verlief.” (Haushofer, 2012: 264)	banka oturur. Kalkar ve kulübenin içine girer.	profilinden bel çekimiyle gösterir. Uzak çekimden, kulübe ve arkasındaki dağlar gösterilir.	
62	01:30:11 01:36:44	“In jenem Sommer vergaß ich ganz, dass Luchs ein Hund war und ich ein Mensch. Ich wusste es, aber es hatte jede trennende Bedeutung verloren. Auch Luchs hatte sich verändert. Seit ich mich so viel mit ihm befasste, war er ruhiger geworden und schien nicht dauernd befürchten. Ich könnte mich, sobald er fünf Minuten wegging, in Luft auflösen. Wenn ich heute darüber nachdenke, glaube ich, dass dies die einzige große Angst seines Hundelebens war: allein zurückgelassen zu werden. Ich hatte auch meine Menge dazugelernt und verstanden fast jede seiner Bewegungen und Laute. Jetzt endlich herrschte zwischen uns ein stillschweigendes Verstehen.” (Haushofer, 2012: 265)	Şimdiki zaman... Gündüz. Kadının üzerinde gri hırkası var. Tek bir kâğıdın üzerine yazmaktadır. Kâğıdın sonuna gelmiştir. Dış ses eşlik etmektedir. Geçmiş zaman... Dış ses eşlik etmekte. Arı sesleri duyulmaktadır. Kadın bir ağaca yaslanmış. Saçları açıktır. Luchs da yanına uzanmıştır.	Yakın çekimde, kadının masanın üstünde yazı yazan elleri gösterilir. Boy çekimde kamera çimenlerde yavaşça kayar ve ağaca yaslanmış kadını gösterir.	Luchs’un öldürülme sekansı.
	01:31:14		Arı sesleri devam ederken zamanda değişim gerçekleşir. Şimdiki zamana geçilir.. Yavaş yavaş arı sesleri azalır ve yerini gerilimli tını alır. Kadın bir anda ayağa kalkar. Sonra duraklar ve geriye döner, pencereye gider, dışarı bakar.	Yakın çekimde, kadının yüzü gösterilir. Burada kadının ayağa kalkışında değişik bir efekt kullanılmıştır. Kadın aniden duraklar. Geriye dönerken, o ayağa kalktığındaki tını tekrar duyulur. Yakın çekimde, profilden kadının yüzü gösterilir.	Hızlı çekim.
	01:31:43		Gerilimli tını devam etmektedir. Bahar dönemidir. Kadının saçları açıktır. Başka bir sahneye geçilir. Karınca sürüsünün bir odun üstünde ilerleyişi gösterilir. Daha sonra kadının Luchs’la ilerleyişi verilir. Kadın ve Luchs yayla evine doğru ilerler. Gerilimli tını aralıksız devam etmektedir.	Kamera yakın çekimde karıncalardan, yürümekte olan kadın ve Luchs’a kayar.	

			Bir anda Luchs duraklar. Kadın da durur. Kadın tekrar köpeğe bakar. Luchs koşmaya başlar. Gerilimli tınının volümü yükselir. Kadın Luchs'un arkasından bir şeyler haykırır, duyulmaz ve Luchs'un arkasından koşmaya başlar. Şimdiki zaman... Pencereden bakmakta olan kadın kafasını çevirir. Gerilimli müzik devam etmektedir. Geçmiş zaman... Kanlı bir el ve balta görüntüye girer, Tekrar şimdiki zaman... Kadın evin içinde yürümektedir. Geçmiş zaman... Eli kanlı baltalı adamın baltayla Dana'ya vuruşu gösterilir. Tekrar şimdiki zaman... Kadın evin içinde yürümektedir. Geçmiş zaman... Baltalı adamın elindeki baltayı Luchs ısırır. Tekrar şimdiki zaman... Geçmiş zaman... Kadının hızla koşması ve sonrasında adamı görmesi. Tekrar şimdiki zaman... Kadının kafasını çevirisi. Geçmiş zaman... Kadının koşmaya	Yakın çekimde, Luchs'un yüzü verilir, sonrasında kamera çapraz yukarı sola kayarak kadını gösterir. Kadın Luchs'a bakar. Kamera bu kez de çapraz aşağı sağa kayarak yakın çekimde Luchs'u gösterir. Yakın çekimde pencereden dışarı bakmakta olan kadının yüzü gösterilir.	
	01:32:38				
	01:32:41				

			başlaması. Klasik müzik başlar. Tekrar şimdiki zamana dönülür. Kadın yerinde döner, ilerler. Tekrar pencereye doğru gider. Geçmiş zaman... Kadın ağır çekimde kulübeye koşarken gösterilir. Evden silahını alır, koşmaya devam eder. Tekrar şimdiki zaman... Kadın pencereden kafasını çevirir. Klasik müzik devam ederken, aynı anda gerilimli tını başlar. Geçmiş zaman... Kadın silahıyla koşarak adamın ve Dana'nın bulunduğu yere gelir. Tekrar şimdiki zaman, yakın çekimde kadının yüzü gösterilir. Geçmiş zaman... Kadının çılgın atarak adama ateş etmesi. Tüfek sesi. Klasik müzik sona erer. Tekrar şimdiki zaman... Kadının yüzü gösterilir. Geçmiş zaman... Adam yere düşer. Ağır çekim devam etmektedir. Kadın Luchs'un üzerine eğilir ve Luchs'u kucaklar. Şimdiki zaman... Tekrar kadının yüzü gösterilir. Tını sona erer. Sonrasında daha yoğun olarak duvar tınısı başlar. Kadın kafasını çevirir. Masasına geri döner. Kamera masadaki kadının yüzünü yakın çekimde gösterir	Kadının ağır çekimde koşması. Yakın çekimde kadının yüzünün gösterilmesi.	Ağır Çekim.
63	01:36:44	"Ich trug Luchs zur Hütte und legte ihn auf die	Dış ses devreye girer ve geçmiş zamana		

	01:38:48	Bank. Er war plötzlich klein und leicht geworden. Und dann hörte ich wie aus weiter Ferne Bellas Gebrüll. (...) Sie war außer sich vor Frucht. (...) Ich versuchte sie zu beruhigen. Erst dann fiel mir der Mann wieder ein. Ich wusste, dass er tot sein müsste. Er war ein so großes Ziel gewesen, ich hätte ihn gar nicht verfehlen können. Ich war froh, dass er tot war. Es wäre mir schwergefallen, einen verletzten Menschen töten zu müssen. Und am Leben hätte ich ihn doch nicht lassen können. Oder doch, ich weiß nicht. Ich wollte ihn nicht auf den Wiesen liegen lassen. Nicht neben dem toten Stier und im unschuldigen Grass. So fasste ich ihn an den Beinen und schleifte ihn zum Aussichtsplatz. Dort, wo der Felsen steil in die Geröllhalde abfällt und im Juni Alpenrosen blühen, lies ich ihn hinunterrollen. Für Luchs hob ich noch am Abend ein Grab aus. Ich machte die Grube tief, legte Luchs hinein, bedeckte ihn mit Erde und trat den Rasen drüber fest. Und dann war ich sehr müde. So müde wie nie zuvor.” (Haushofer, 2012: 273)	gidilir. Kadın Luchs’u taşımaktadır. Şimdiki zaman... Yakın çekimde masa başında oturan ve Luchs’u anımsayan kadının yüzü gösterilir. Geçmiş zaman... Kadın silahıyla adama doğru eğilir. Yerde yatan adamın bakış açısından verilir bu görüntü. Kadın silahını yerde yüz üstü yatmış olan adama dayar ve onu dürtükler. Kadın adamı yerde sürükleyerek götürür. Şimdiki zaman... Yakın çekimde kadının yüzü gösterilir. Dış ses sona erer, klasik müzik başlar ve diğer sekansa geçilir.	Uzak çekimde, kadının adamı sürükleyişi.	
64	01:38:48 01:39:53		Geçmiş zaman... Luchs’un ağır çekimde koşuşu. Kadının omuz çekimde yandan profil görüntüsü. Çok üzgün ve düşünceli. Uzak çekimde, kadın ve çevre gösterilir. Kadın oturmaktadır. Daha sonra ayağa kalkar. Ve yürüyerek kameranın görüntüsünden çıkar. Klasik müzik biter.		
65	01:39:53 01:40:23	“Dann setzte ich mich auf die Bank und wartete auf die lange Nacht. Es wurde eine helle Sternennacht	Gece... Kadın bankta oturmaktadır. Dış ses eşlik etmektedir.	Uzak çekimde, kulübe ve kadın gösterilir.	

		und der Wind fiel kalt von den Felsen herab. Aber ich war kälter als der Wind und fror nicht. Beim ersten Frühlicht stand ich auf und verließ mit Bella die Alm.” (Haushofer, 2012: 274)	Kadın ve Bella yaylayı terk ederler.	Kurbağa bakışı çekim.	
66	01:40:23 01:40:52	“Am nächsten Tag nahm ich meine gewohnte Arbeit wieder auf. Der Oktober kam und ich erntete Erdäpfel und Obst. Die Streu musste gemäht werden aber auch das dauerte nur eine Woche. Und schließlich gab ich, körperlich geschlagen und gebrochen meine sinnlose Flucht auf, und stellte mich meinen Gedanken.” (Haushofer, 2012: 274)	Şimdiki zaman... Kadın yazmaya devam etmektedir. Ekim ayı, ot biçme dönemi. Kadın uzun saçlarıyla ve iki tüfeğiyle güneşli bir günde sararmış otların üstünde ilerlemekte. Daha sonra otları kesmeye başlaması gösterilir.	.	
67	01:40:52	“Es kam dabei gar nichts heraus. Ich möchte wissen, warum der fremde Mann meine Tiere getötet hat. Ich werde es nie erfahren und vielleicht ist es auch besser so. Jetzt bin ich ganz ruhig. Ich sehe ein kleines Stück weiter. Ich sehe, dass dies noch nicht das Ende ist. Alles geht weiter. Stier, Perle und Luchs wird es nie wiedergeben. Aber etwas Neues kommt heran und ich kann mich ihm nicht entziehen. Die Erinnerung, die Trauer und die Furcht werden bleiben und die schwere Arbeit, solange ich lebe.” (Haushofer, 2012: 275) “Heute am 25. Februar, beende ich meinen Bericht. Es ist kein Blatt Papier übriggeblieben. Es ist jetzt gegen 5 Uhr Abend und schon so hell, dass ich ohne Lampe schreiben kann. Die Krähen haben sich erhoben und kreisen schreiend über dem Wald. Wenn sie nicht mehr zu sehen sind, werde ich auf die Lichtung gehen und die weiße Krähe zu füttern. Sie wartet schon auf mich.” (Haushofer, 2012: 276)	Şimdiki zaman... Kadın masasında oturmaktadır. Otururken gün ışığı yüzüne vurmaktadır.	Boy çekimde, oda ve masanın başında oturmakta olan, daha sonra da pencereden dışarı bakan kadın gösterilir. Sonrasında pencerenin dışından demir parmaklıkların arkasından, göğüs çekimde kadının dışarı bakışı verilir. Kamera yavaş yavaş kadının yüzüne yaklaşır. Kamera, göğüs çekimden yakın çekime yavaş yavaş geçerek, masanın başında oturmuş olan kadının dışarının ışığıyla aydınlanmış yüzünü gösterir. Kadın kafasını pencereye doğru çevirir. Kadının baktığı yer olan pencerenin dışı beyazdır. Karga ve rüzgâr sesi duyulmaktadır.	