

**KRAEFTNER AND A SELECTED POEM FROM
THE LATEST CREATIVE PERIOD IN HER LIFE**

**Hertha Kraeftner'in Metin Evreni ve
Son Yaratıcılık Evresinden Seçilmiş Bir Şiiri ¹**

Funda KIZILER EMER²

Abstract

In this study we tend to introduce a women poet and author Hertha Kräftner (1928-1951), who is in Turkey not at all known, and her text-word to Turkish readers, by translating one of her poems into Turkish. In this present paper we will focus on to interpretate the text-word and the poem "Die Frau des Henkers" ("Cellâdın Karısı") with Turkish translation of this unusual poet who at the age of 23 committed suicide, was accepted up to today in Austrian literature as "genie" or "wonderchild" and has inspired with her life and poetry so many writers and poets, by predominantly analyzing from a feminist perspective.

Keywords: Hertha Kräftner, Austrian literature, "Die Frau des Henkers", feminist criticism

Özet

Bu çalışmada, Türkiye'de neredeyse hiç tanınmayan Avusturyalı şair-yazar Hertha Kräftner'i (1928-1951) ve onun metin evrenini, Türkçeye çevirdiğimiz bir şiiriyle Türk okuruna tanıtmayı hedefledik. Yirmi üç yaşında intihar ederek yaşamını sonlandıran, Avusturya yazınının "deha" ve "harika çocuğu" olarak kabul edilen, yaşamı ve yazdıklarıyla günümüze kadar birçok sanatçıya esin kaynağı olan bu sıra dışı şairin metin evrenini tanıttık, onun sanatsal gelişiminin son evresinden seçtiğimiz "Die Frau des Henkers" ("Cellâdın Karısı") adlı bir şiirini, önce bu şiirin Türkçe çevirisini sunarak, başat olarak feminist eleştiri yöntemiyle açıklamaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Hertha Kräftner, Avusturya yazını, "Die Frau des Henkers", feminist eleştiri.

¹Bu makale, 03-05 Kasım 2017 tarihleri arasında Bandırma On yedi Eylül Üniversitesinde düzenlenen 1. Uluslar arası Eğitim Bilimleri ve Sosyal Bilimler Sempozyumu'nda sunulan sözlü bildirinin genişletilmiş halidir.

² Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi, e posta: fkiziler@sakarya.edu.tr

I- Giriş: Yaşamı ve Metin Evreniyle Hertha Kräfner

Hertha Kräfner (1928-1951), “In der Handtasche” (“Çantada”) adlı öyküsündeki Katharina adlı ana figür gibi “her zaman çantasında taşıdığı acı bir tadı olan tabletlerden bir kutu” (Kräfner: 2001, 167-169) içerek, daha 23 yaşındayken yaşamına son verir. Trajik yaşamıyla ciddi bir örgensel bağ taşıyan metin evreniyle dikkatleri üzerine çeken Kräfner, savaş sonrası Avusturya yazınının (Nachkriegsliteratur) en sıra dışı yeteneklerinden birisidir. Härtling ve Schütz, Kräfner’in adının, yazınsal yeteneği açısından “Ingeborg Bachmann’ın yanın(a)” yerleştirilmesi gerektiğini belirtir ve onu, “savaş sonrası (Almanca) yazınının en önemli kadın şairlerinden biri” (Härtling: 1983, 248; Schütz: 1988: 153) olarak nitelendirirler. “Avusturya yazınının en büyük umut vaat eden” (Kastberger: 1997) şairlerinden biri olarak kabul edilen Kräfner’den, “muazzam yetenek”, “harika çocuk” ve “deha yazar” (Zeyringer: 2008: 87; Kaszyński: 2012: 194; Ottawa: 2013: 114; Gerstl: 1993: 157; Littler: 1992: 834; Kaukoreit: 2000: 283) diye söz edilir.

Viyana Üniversitesi’nde Germanistik ve Anglistik öğrenimi gören, ayrıca psikoloji ve felsefe dersleri alan Hertha Kräfner, yirmi yaşındayken Hermann Hakel’in yayımcısı olduğu “Lynkeus” adlı dergide yayımlanan “Einem Straßengeiger” (Bir Sokak Çalgıcısına”) (Kräfner: 1948/ 1949: 25) adlı şiiriyle yazın dünyasına ilk adımını atmıştır. Gençcekk bir kadın olarak adım attığı Viyana’nın zorlu yazın çevresinde, şiirleriyle kısa sürede kendini kabul ettirmeyi başaran Kräfner,³ 1949’dan itibaren kısa öykü, günce, drama ve roman fragmanı gibi düzyazı metinler de kaleme almaya başlar. Bunların içinde en dikkat çekici olanı; kendisine aynı zamanda *Neue Wege* dergisi tarafından verilen düzyazı metin ödülünü (1951) kazandıran, Paris’teki izlenimlerini anlattığı *Pariser Tagebuch* (Kräfner: 2001, 192-210) adlı güncesidir. Ancak yaşarken ün kazanan Kräfner’in ölümünden on iki yıl sonra, 1963’te ilk kez kitap haline getirilip yayımlanan metinleri, uzun bir süre boyunca şaşkıncu bir ilgisizliğe terk edilir, öyle ki kitabın yüz baskısı bile satılamaz (Kräfner: 1963). Eichmann-Leutenegger, Kräfner’in metinlerinin dönemin savaştan yeni çıkmış, umut arayan okuru için çekici olmamasını, “serin yıldızlar”la* kaplı ve “karanlık” bir evren yaratmasına bağlıyor: “Hertha Kräfner’inki gibi böylesi dürüst bir bakışa katlanmak zordur” (Eichmann-Leutenegger: 1998: 91-92). 70’lere gelindiğindeyse, Hertha Kräfner’in ilginç metin evreni feminist eleştirmenler tarafından adeta yeniden keşfedilerek popülerlik kazanır.

Ölüm saçan karanlık bir yüzyılda dünyaya gelen Hertha Kräfner, kısacık yaşamöyküsüne sığdırdığı farklı türdeki metinlerinde başat olarak ‘ölüm’ temasını işlemiştir. Sabine Grossi – Kräfner üzerine yapılmış ilk akademik çalışma olan – doktora tezinde, yazarın bir tür psikografiye* benzeyen şiirlerindeki temel konu ve motifleri şöyle özetliyor: “Sabırsızlık, huzursuzluk, beklenti, muştı, arzu, özlem, aşk, his, can sıkıntısı, yalnızlık, hayret, karmaşa, çaresizlik, çözümsüzlük, korku, eksiklik, dert, acı, gözyaşı,

³ Hertha Kräfner’in girdiği bu zorlu yazın dünyasına genel olarak geleneksel çizgideki erkek yazarlar egemen konumda olduğunu belirten Millner, avantgard kanada açık olan azınlıktaki yazarlarınsa, kadın yazarların yazdıklarından çok güzellikleriyle ilgileniyor gibi görüldüğünü savlıyor. Örneğin Hans Weigel’in, Hertha Kräfner’in şiirlerini “Lynkeus” adlı dergide okuyup beğenmesine karşın, onun da tıpkı bu dergide şiirlerini yayımlatan Hermann Hakel gibi, şairi yazdıklarından çok dış görünüşüyle değerlendirdiğine (ve hatta “akıl hocası” pozisyonunu kötüye kullandığına) dikkat çekiyor: “Café Raimund’a girdiğinde, onun yazdığını çoktan biliyordum. Çok hoş görünüyor, (insanın üzerinde) sevimli ve canlı bir etki bırakıyordu.” Anılarında, şairin metinlerinden hiç söz etmeyen Weigel, sonrasında onun ruh hastalığını ön plana çıkartarak, onu “kendinin katili seyahatte” (“eine Selbstmörderin auf Urlaub”) diye nitelendirir. (Weigel, 1979: 112).

* Şair “serin yıldızlar” anlamına gelen “die kühlen Sterne” şeklindeki sıfat tamlamasını, “Abend” adlı şiirinde (31.07.1947) kullanmıştır. (Kräfner: 2001, 21).

* Ruhsal durum betimi.

matem, melankoli, yabancılaşma, ölüm" (Grossi: 1973: 22). Daha 28.10.1948'de günlüğüne "ölmek arzusu"nu kaydeden, 12.11.1948'de yazdığı "Ellerin İki Kayık Gibi Geliyor" ("Deine Hände Kommen wie zwei Boote") adlı şiirinde "ben çoktandır bir ölüyüm" (Kräftner: 2001, 51-52) diye yazan Kräftner'in metin evreni, (Annette von Dröste Hülshoff şiirlerindeki gibi) yüzeydeki yaşam coşkusuna benzer tuhaf canlılığına karşın, derin düzlemde hep dizginlenemez bir melankoliyle, ölmek ve/ veya intihar etmek arzusuyla kaplıdır. Ölümün yüzüyle ilk olarak, kendisini ağaca asarak intihar eden büyükbabası aracılığıyla tanışan şair, on bir yaşındayken II. Dünya Savaşı (1939-1945) başlayınca bu kez de, insan elinin işlediği kitlesel cinayetlere tanık olur. Savaşın bittiği yılın Mart ayında ise, evlerine zorla giren askerlerle tartışan babası, askerlerden biri tarafından silahın süngüsüyle ağır biçimde yaralanır ve beş ay sonra ölür. Çok sevdiği babasının ölümü, artık içinden hiç çıkamayacağı, kronikleşen bir depresyona girmesine neden olur.

Hertha Kräftner'in metin evreninde, 'ölüm'ün karşısı 'aşk' da başat bir tema olarak öne çıkar, öyle ki; Eros (aşk tanrısı) ve Thanatos'un (ölüm tanrısı) savaşımı, onun metinlerinde adeta kurucu bir öğe konumundadır (Altmann: 2007: 62-76). Hans J. Schütz'ün söylemiyle "yaşam ve aşka coşku ve tutku dolu bir arzu ve aynı zamanda bir ölüm özlemi, Hertha Kräftner'in varlığında başından beri belirleyici olmuştur" (Schütz: 1988: 154). Andreas Okopenko'ya göre, Kräftner'in Rainer M. Rilke'nin etkisi altında olduğu sanatsal yaratımının ilk evresinde, bir "genç kız duyarlığı" (Breicha ve Okopenko: 1963, 199-200) ön plandadır. "İşte genç kız olmak:/ Pencere kenarında durup beklemek/ dışarıdaki, bahçedeki kırmızı güller gibi/ özlemle dolu" mısralarıyla başlayan "Mädchen"⁴ ("Genç kız") (Kräftner: 2001, 7) adlı şiiri buna örnek verilebilir. Erken dönem şiirlerindeki bu "genç kız duyarlığı", "Abend" ("Akşam") (Kräftner: 2001, 21) adlı şiiriyle birlikte etkisini yitirmeye başlar. 1948-1949 yılları arasında yazdığı şiirlerde Rainer M. Rilke'nin etkisi açıkça gözlenirken, zamanla kendine özgü yönlerini daha çok ortaya çıkardığı gözlenir. 1949'un sonlarından itibaren, "kimi zaman polemik içeren, genellikle ironik, Kafkaesk, paradoksal yapıda, tuhaf biçimde yabancılaşmış öyküler" (Breicha ve Okopenko: 1963, 201) kaleme alır. Dışavurumcu, gerçeküstücü ve dadaist çizgideki avantgardist unsurlar (Kaszyński: 2012, 194) barındıran, bununla birlikte (örn. "sunak", "dua" (Kräftner: 2001, 7), "günah" (Kräftner: 2001, 41), "papaz", "kilise" (Kräftner: 2001, 45), vb. gibi özellikle Hıristiyanlığa yönelik zengin dinsel motif ve anıştırmalar içeren Kräftner'in metin evreninin en önemli irasalı; 'geleneksel' ve 'modern' arasında yarattığı salınımlardır, bu iki karşıt kutup arasında kurmaya çalıştığı bireşimsel dokudur.

Otto Breicha ve Andreas Okopenko, Kräftner metinlerindeki bu "dalgalanmalar(ın)", gelenekseli tümenden dışlamadan, "(anti geleneksel kazanımların özerkleşmesinden sonra) bugünkü modernliği irasallaştıran çağdaş anlatım araçlarının bireşimini sunma çabasında temellendiği için çok önemli" olduğunu vurgularlar. "Parçalanmış gerçekliği ifade etmek için" yaşamdan alınan herhangi bir kesite, bir an'a, "burada ve şimdi deneyimi(ne)" odaklanan avangart sanat akımlarında, "hesaba katılmamış bir eğlence ya da çağrışımların yarattığı beklenmedik bir işkence, yeni bağlantıların keşfi, yeni hislere katlanma, şok, simülantite, yabancılaştırma" gibi unsurlar vardır. Öznellik ve deneyim kavramlarını öne çıkaran bu sanat anlayışında "sürreal sanrıların dünyası ve düşler de, gerçeklik niteliğine sahip olmaları bakımından bir gerçeklik değeri taşır." Kräftner'in "acı verecek derecede yoğun" bir imgelem gücüyle yoğunlaşarak, düş ve sanrılarla iç içe geçmiş öznel bir gerçeklik düzlemi yarattığı metin evreni, çağa egemen olan tüm bu avangart unsurları dengeli biçimde geleneksel yazın anlayışıyla buluşturur (Breicha ve Okopenko: 1963, 199-202; Altmann: 2007: 31-32; Lescovar: 2005, 24). Ancak gelenekseli hesaplaşmacı tarzda kullanan şair, avangardı da farklı biçimde kullanır. Hainz'ın

⁴ Ancak Kräftner'in yaratıcılığının başlarındaki bu şiirinde bile geleneğin biçtiği bu genç kız rolüne yönelik bir itiraz söz konusudur (Bkz. Hainz: 2003, 12).

söylemiyle “avangardın saldırganlığından farklı bir yol” izleyen, “militanca atakları” alışılmışın dışında gerçekleştiren Kräfftner, “bir karşısav’dan (...) bir tür bireşim yaratır.” (Hainz: 2003, 10).

Gerhard Altmann, Hertha Kräfftner’in yazınsal gelişimini şöyle özetliyor: Rainer M. Rilke’den iktibas edilen⁵ “genç kız duyarlığı(nın)” başat konumda olduğu ilk evre (1946-1948); “bağımsızlığın” başladığı (1948-1950) orta yaratım evresi ve “Georg Trakl’in etkisi(nin)” sezildiği, “1950’nin ortalarından Kräfftner’in ölümüne” kadar süren “olgunluk evresi” (Altmann: 2007: 34-55). Kräfftner’in metin evreninde 1950’den itibaren bir değişim saptayan bir başka eleştirmen olan Polt-Heinzl da, bunu şöyle açıklıyor:

Kräfftner *Dualar*’ında, aşk yakarışındaki* lirik takıttan gittikçe daha özgür biçimde yazıyormuş gibi görünür. Şiirin devamında aşk teması; tıpkı “Die Frau des Henkers” (“Cellâdın Karısı”), “Auch an diesem Morgen” (“Bugünde de”) , “Kleine Chronik” (“Kısa Kronik”), “Im Strandband” (“Kıyı Şeridi”) ve “Der Narr und Die Dame” (“Deli ve Bayan”) adlı şiirlerinde olduğu gibi, aşk tasarısının (zorunlu olarak) uğradığı başarısızlıktan kendini ayrı tutan lirik ben’in, ballad benzeri protokol üslubunda ele alınmıştır. Bu şiirlerde Kräfftner, yalnızca yeni bir dil yaratmakla kalmamış, geleneksel romantik aşk tasarımına mesafeli bir bakış da kazanmıştır (Polt-Heinzl: 2010, 137).

Bir dönüm noktası olarak kabul edilebilecek olan 15.05.1950 tarihli “Der Knabe” (“Erkek Çocuk”) (Kräfftner: 2001, 176) adlı şiirinden itibaren (Altmann: 2007: 49-50), Kräfftner’in yazdıklarında hem içerik hem de biçim açısından öncekinden daha farklı bir tını duyulmaya başlar; öznel bir simge dili geliştiren şairin, “güçlü algı izlenimlerine ve öznel bir renk simgeciliğine tutkusu” (Bisinger: 1964: 55-56) artar. Şöyle ki: “artık damağında bir tatsın sen: / tüm yemeklerde seni tadıyorum” (“Oh, Du Verlorener Engel”) (Kräfftner: 2001, 190), “yeni boyanmış evdeki kireç ve tutkal kokusu” (“Oktoberhaus”) (Kräfftner: 2001, 223), “balık kokulu rüzgâr ve/ albatros çığlığı ve rüzgâr” (“Es Ist Eine Seereise Bis Zu Dir”) (Kräfftner: 2001, 277) ya da “kim inanır hala (...) ve bizi alıp/ kırılmış badem içlerinin/ ve ender bitkilerin akköklerinin/ kokularına götüreceğine” (“Wer Glaubt Noch”) (Kräfftner: 2001, 291) mısralarında gözleendiği gibi, ironi yüklü sesi ve sineztezi sanatıyla tüm duylulara eşzamanlı olarak seslenen, savaşın yıkıntılarında yükselen “kanaldaki harabelerin kokusu”na (“Freitag”) (Kräfftner: 2001, 274) * karşıt olarak, rengârenk ve mis gibi çiçek, baharat ve meyve kokularının duyulduğu egzotik ülkelere özgü unsurlar içeren güçlü imgeleriyle kendine özgü sıra dışı bir şiir evreni yaratmayı başarmıştır (Emer Kıziler: 2014, 86-98). Bu bağlamda, öznel simgesel dokusu ve sineztezik anlatımıyla duysal yönü gittikçe kuvvetlenerek adeta görsel bir şölene dönüşen Kräfftner şiirlerinin, savaşçıl erkek egemen dünyanın cinnetine, ‘kadın duyarlığı’nın cennet imgeleriyle karşı çıktığı savlanabilir (Kıziler: 2015, 34-39).

Sonuç olarak Zeyringer’in ifade ettiği gibi Hertha Kräfftner, “1951’deki intiharından sonra ardında ince, ama buna karşın çok değerli bir yapıt bırakmıştır” (Zeyringer: 2008: 88). Güçlü yazma yeteneğiyle, – zor zanaat olan “yaşama uğraşı”ndan* kendisi gibi intihar ederek ayrılan – Ingeborg Bachmann (1926-1973) ve Sylvia Plath (1932-1963) gibi dönemin önde gelen kadın yazarlarıyla karşılaştırılan Hertha Kräfftner, trajik yaşamıyla ve yazdıklarıyla merak ve heyecan uyandırmaya, günümüzde de hala birçok sanatçıya esin

⁵ Rainer Maria Rilke’nin, savaş sonrası döneminin neredeyse tüm genç yazarları üzerinde etkisi olduğunu da belirtmek gerekir (Bkz. Bushell: 2004, 151-152).

* Eleştirmen burada, şairin *Dualar* (*Litaneien*) ve *Bir Meleğin Yakarışı* (*Die Beschwörung eines Engels*) adlı yapıtlarına gönderme yapıyor (Kräfftner: 2001, 130-185).

* Bu şiirlerin Türkçe’ye çevirisi için: (Bkz. Kıziler: 2015, 34-39).

* 1950’de intihar eden Cesare Pavese’nin *Günlükleri*’nin adıdır.

kaynağı olmaya devam etmektedir: Stefan Wutschek ve Herwig Art'ın *Das blaue Licht* adlı filmine (Janisch: 1983: 22) Dine Petrik'in *Die Hügel nach der Flut. Was geschah wirklich mit Hertha K.?* (Petrik: 1997) adlı romanına, Jürg Amann'ın "Weil immer das Meer vor der Liebe ist, *Elegie für und nach Hertha Kräftner*" (Kedvés: 2000, 32) adlı dramatik kolaj-metniyle, bir şiir kitabındaki Haiku'suna (Amann: 2014), "AmfiMXIS" adlı tiyatro grubunun Viyana'da sahnelediği *Lächle- Is it possible to live in sadness?* (Lescovar: 2005, 12-13) ve 14.03.2017'de yine Viyana'da sahnelenen "Hertha Kräftner - Der Bogen meiner Brauen ist kein Weg. Solostück für eine Schauspielerinnen"⁶ adlı oyunlara, Stefan Heucke'nin "Seven Songs of Death, for medium voice and piano nach Gedichten von Hertha Kräftner"⁷ adlı bestesine, Annelie Wagner'in gerçeküstücü ve Hans Staudacher'in izlenimci-dışavurumcu tablolarına (Unger: 1985, 26-27) konu olması Kräftner'e yönelik büyük ilgiyi kanıtlamaktadır.

II-Hertha Kräftner'in "Die Frau des Henkers" Adlı Şiiri

Hertha Kräftner, burada inceleyeceğimiz "Die Frau des Henkers" (Kräftner: 2001, 238) adlı şiirini, 02.12.1950 tarihinde, yani yaratıcılığının son evresinde kaleme almıştır. Dolayısıyla onun metin evreninin ulaştığı nihai noktayı gözlemleyip açıklamak açısından, bu şiir önemli bir örnek oluşturmaktadır. Öncelikle bu şiirin orijinalini ve tarafımızdan yapılan Türkçe çevirisini sunacağız:

DIE FRAU DES HENKERS	CELLÂDIN KARISI
Die Frau des Henkers aß eines Mittags nicht mehr weiter. Ihr Mann verspeiste grad ein junges Huhn. Sie sah ihm zu... wußte nicht, warum sie sich an ihren Hochzeitstag erinnern mußte und an die Myrthen, und daß jemand sang. Es war ein weißes Huhn gewesen, so sanft und weiß und warm und ganz geduldig unter dem Messer. Nun aß es ihr Mann, und ein Tropfen Fett Rann über seine weiß gebürsteten Finger. Da schrie sie, ganz so, wie ihr Mann Es von manchen Verurteilten erzählte, Wenn sie ihn sahen. Sie schrei und stieß ihren Teller von sich und lief hinaus, durch den kleinen Vorgarten und die Straßen der Stadt, durch das Feld mit Mohn und das Feld mit Weizen und das Feld mit dem grünen Klee.	Cellâdın karısı bir öğle sonrasında yemek yemeyi kesti. Kocası taze bir tavuğu yiyip bitirmişti daha şimdi. Kadın ona baktı ... nedendir bilmiyordu, ama, evlendikleri ilk geceyi hatırlamıştı Myrthen'in * çaldığını ve de birinin şarkı söylediğini. Beyaz bir tavuktu, öyle yumuşak, ak ve sıcaktı ki ve de sabırsız, bıçağın altında. Şimdi yemişti kocası onu ve bir damla yağ düşürmüştü fırçalanmış* ak parmağı üzerine O anda çığlık attı, öyle bir bağırды ki, kocasının, kendisini gören kimi hükümlülere anlattığına göre. Bağırmış ve önündeki tabağı fırlatıp atmıştı, ve dışarı koşmuştu, küçük avludan çıkıp şehrin sokaklarına doğru,

⁶ <http://www.kib-bleiburg.at/files/Detailinfo-Hertha-Kraeftner-Der-Bogen-meiner-Brauen-ist-kein-Weg.pdf>

⁷ <https://en.schott-music.com/shop/sieben-lieder-vom-tod-4.html> (Erişim Tarihi: 26.07. 2017, 03:55:17).

* Myrthen. Liederkreis (Op. 25), ünlü Alman besteci Robert Schumann'ın bir eserinin adıdır.

* Şiirin orijinalinde kullanılan "gebürsteten" sıfat fiili, "hem fırçalamak, hem de cinsel ilişkiye girmek" anlamına gelen "bürsten" fiilinden türetilmiştir. Şair, metnin bağlamından da anlaşıldığı gibi, bu fiilenin her iki anlamını da kullanır, ama çevirirken mecburen ilk anlamını kullandık.

Sie suchten sie lange vergeblich. Hertha Kräftner	gelinciklerle kaplı tarlalardan, buğday ekilmiş tarlalardan yeşil yoncalı tarlalardan geçip. Boşuna aramışlardı uzun süre onu. Çev. Funda Kıziler Emer ⁸
--	---

III- “Cellâdın Karısı” Adlı Şiirin Feminist Eleştirisi Işığında Çözümlemesi

Feminist düşüncenin toplumdaki erkek egemen düzene (ataerki-ne) yönelik eleştirel bakış açısına dair önemli unsurlar barındıran bu şiirin çözümlemesine geçmeden önce, feminizmin tanımı, tarihsel açılımı ve yazına yansımalarına kısaca değinmekte yarar vardır:

III-I- Feminizm ve Feminist Eleştiriye Dair Bir Arasöz

Latince “kadın” anlamındaki *femina* sözcüğünden türetilmiş bir kavram olan feminizm kabaca; toplumsal, hukuksal, siyasal, felsefel, kültürel ve sosyo-ekonomik alanlarda başat konumda olan cinsiyet ayrımcılığını sorgulayan ve buna karşı, kadın-erkek arasında her alanda mutlak eşitlik ilkesini savunan düşünsel ve siyasal bir hareket olarak tanımlanabilir (Güneş: 2017, 245-256; Aktaş: 2013, 59-61; Derviş: 2017, 145-172).

1789 Fransız Devrimiyle başlayan toplumsal dönüşüm süreci, insanın din, dil, ırk ayrımları gözetilmeksizin doğal hakkı olarak görülen özgürlük ve eşitlik idesini doğurmuş, ancak modern burjuvazi, cinsiyet ayrımı konusunda önceki yüzyılların ataerki anlayışını yeniden üretmeyi sürdürmüştür. Kadının yazgısını “aile” kurumunda gören ve “aileye adanmışlıkla dopdolmuş kadın” kadının etik düşünce kalıbını oluşturduğunu (Hegel: 1973, 114) savlayan Georg W. F. Hegel’in düşüncelerinde olduğu gibi, “kadınlara tikellik, sezgisellik ve pasifliği, erkeklere tümellik, kavramsal düşünce, ‘güçlülük ve aktifliği’ atfe(den)” ve “insan türünü insan olarak tanımlayan karakteristikleri erkeklerde bu(lan)” bakış açısı, yüzyıllar boyunca kadınları “tarih oluşturucu faaliyetten dışla(mıştır)” (Benhabib: 1999, 323). Kadını salt evlilik kurumu içindeki eş ve anne kimliğine hapseden, usu kamusal alanla, us dışılığı ise özel alanla özdeşleştiren ataerki bakış açısı, 20. yy. başlarına kadar başatlığını korumuştur. İlk kadın hareketleri, işgücü açığının artması nedeniyle erkeklerle birlikte çalışma yaşamına katılan kadınların, cinsiyet ayrımına karşı çıkararak erkeklerle eşit haklar talep etmeye başladığı 19. yy.da ivme kazanmıştır. Kulin’in söylemiyle “kadın hareketlerini ilk tetikleyen olay”, 1837’de zencilerin haklarını savunmak isteyen “bir grup kadın(ın), kadın oldukları için toplantı salonuna sokulmayınca, zencilerden önce kendi haklarını savunmaları gerektiğini” (Kulin: 2004, 161) anlamaları olmuştur. Aynı yıl sosyalist düşünür Charles Fourier, sistemli bir harekete dönüşme aşamasındaki bu kadın hareketlerine “feminisme” adını vermiştir. Ataerki yapı içinde yoksanan kadın hak ve özgürlüklerinin kazanılması için savaştan feminist hareket sayesinde 20. yy.ın ilk yarısında batılı kadınlar, yasal açıdan eşit işe eşit ücret, seçme ve seçilme, güvenli kürtaç hakkı ve kendilerini cinsel şiddete maruz kaldıkları erkeklerden uzak tutma hakkı gibi önemli sivil haklara kavuşmuştur. Feminizmin ilk temsilcileri I. Dünya Savaşı öncesi ve 1968 sonrası “ilk ve ikinci dalga feministleri” olarak adlandırılır. 1968 sonrasında tüm dünyayı saran liberalizm rüzgârlarının etkisiyle feminizm, geniş halk kitlelerine yayılıp kabul görmeye başlamıştır. Psikanaliz, felsefe, toplum, siyaset ve yazınbilim gibi farklı disiplinlerden beslenen feminizm zamanla liberal, kültürel, Marksist, siyah, varoluşçu, İslamcı, pop, post modern, post kolonyal ve 3. dalga feminizm gibi farklı türlere ayrılmıştır (Lennox: 2006,

⁸ (Emer Kıziler: 2017, 64-69).

134-153; Güneş: 2017, 246-254; Aktaş: 2013, 60-61; Benhabib: 1999,198-285; Kızılar: 2009, 368-379).

İngiliz yazar Mary Wollstonecraft'ın (1759-1797) 1792'de, kadınların her açıdan erkeklerle eşit haklara sahip olması gerektiğini savladığı *Kadın Haklarının Gereçlendirilmesi* (*A Vindication of the Rights of Woman*) (Wollstonecraft: 2015) adlı yapıtı, modern anlamdaki ilk feminist metin olarak kabul edilir. Wollstonecraft'ın, toplumsal ve yasal düzlemde eşitlik talep eden bu düşüncelerinin yazına yansımaları, yine bir İngiliz kadın yazar olan ve ataerkil düzende yazar olarak kadının konumunu sorgulayan Virginia Woolf (1882-1941) öncülüğünde gerçekleşmiştir (Moran: 1994, 233-234; Derviş: 2017, 146). 1960'larda Amerika ve Avrupa'da yeniden ivme kazanan feminist hareketin yazın incelemelerine uygulanmasıyla ortaya çıkan feminist yazın kuramı ve eleştiri yöntemi;⁹ gerçek dünyada yürürlükte olan kendi ideolojik söylemini metin evreninde de yeniden üreterek, kadını ötekileştiren tutumunu berkiten ataerkil düzeni sorgular. Eril bakışın tahakkümü altındaki yazınsal kanona karşı savaşım veren feminist yazın kuramı; bir yandan yazınsal söyleme (genelde kadın, özelde) kadın yazarların sorunlarını eklemlemeye, öte yandan yazın dünyasında çizilen kadın(lık) imgelerinin, kadını temsil formlarının ve toplumsal cinsiyet rollerinin ardındaki patriarkal erk yapısını aydınlatmaya çabalar (Becker vd: 2006, 250-255).

Günümüzde (Freud'un psikanalizini Saussure'un dilbilimine uygulayan) Jacques Lacan'ın savları doğrultusunda hiyerarşik bir erkek/ kadın karşıtlığına dayanan "fallusmerkezci" batı kültürünü yapıbozuma uğratan (post)feminist eleştiriyeye evrilen (Moran: 1994, 237-240; Appignanesi ve Garratt: 1998, 92-101; Sarup: 1997, 161-185) feminist eleştiri uygulamaları daha çok, modernizmin doğuştan gelen sabit ve özsel cinsiyet fikrini redderek, cinsel kimliğin oluşumunda toplumsal ve kültürel kılıfların rolünü sorgulayan cinsiyet/ cinsellik çalışmaları (*Gender Studies*) adı altında yapılmaktadır. 1980'lerin sonlarında feminist yazın kuramının devamı ve ilerletilmesi niteliğinde ortaya çıkan cinsiyet/ cinsellik çalışmaları; feminist eleştiriden farklı olarak, yalnızca kadınlığın değil, erkekliğin de, tarih içinde şekillenen toplumsal ve kültürel bir kimlik inşası olduğu savına dayanır (Becker vd: 2006, 255-259; Lennox: 2006, 134-153; Allkemper ve Otto: 2010, 180-182).

III- II- Şiirin Çözümlemesi

Şimdi, topluma egemen eril bakış'a, ataerkil düzene ilişkin eleştirel unsurlar barındıran Hertha Kräftner'in şiirini, feminist eleştiri yöntemiyle açıklamaya çalışalım: Yukarıda Türkçeye çevirmeye çalıştığımız şiirinin başlığı olan "Cellâdın Karısı" ("Die Frau des Henkers") şeklindeki isim tamlaması; evlilik bağıyla birbirinin eşi konumunda olan, biri erkek diğeri kadın cinsiyetindeki iki kişinin varlığını imler: "Cellât" ve "Cellâdın Karısı". "Cellât", görevi; idama mahkûm edilmiş hükümlülerin canını almak olan kişiye denir. Ancak bu "öldürmek" işini, yalnız başına eyleyen tekil bir kişi olarak görünen cellâdın arka planında; devasa bir devlet, ideoloji ve yasa aygıtı vardır. Yani cellât, bu mekanizmayı yönetip uygulayan kamusal kişi veya kişiler tarafından yasal olarak birini öldürmekle görevlendirilmiş bir eyleyendir. Başlıkta Almancanın dilbilgisel kuralları gereği sözdizimsel açıdan kadının adı önce yazılmış olsa da, semantik açıdan eril figür ön plandadır, dolayısıyla başlığın imlediği ilk figür erkektir. Başlık, kadın figürün öznelliğini arka plana atarak, onun; işi 'cellâtlık' olan bir adamın, 'cellâdın karısı olma' durumunu

⁹ Moran, feminist eleştirinin açılımını şöyle özetliyor: "(...) feminist hareketin bir parçası olarak 1960'lardan bu yana gelişen feminist eleştiri, erkek yazarların eserlerinde kadına karşı takınılan tavır meydana koymakla işe başlamış, daha sonra kadın yazarlara yönelmiş, onların eserlerindeki özellikleri saptamış ve edebiyat tarihine de kadın yazarların ayrı bir gelenek oluşturduklarını kanıtlamaya çalışmıştır. Ve nihayet, ataerkil düzende dilin de kadını aşağılama ve ezme aracı olduğunu belirterek kadın söylemi sorununun gündeme getirmiştir" (Moran: 1994, 240).

öne çıkarır. Dolayısıyla, kadının kimliğini salt evlilik kurumu içindeki eş ve/ veya anne-lik rollerine indirgeyen ataerkil düzenin varlığı, kendisini daha şiirin başlığında ortaya koyar.

Aynı tamlamayla başlayan “cellâdın karısı bir öğle sonrasında yemek yemeyi kesti” şeklindeki ilk mısra; şiirin anlatıcısı konumundaki lirik ben’in (das lyrische Ich) metinde geçen olayları yansız bir tutumla naklettiği izlenimini yaratır. Oysa ileride ironinin devreye girmesiyle iyice belirginleşeceği gibi, lirik ben’in olayları, ilk planda nesnel olarak aktarıyor gibi görünen tutumu, ‘eleştirel’ bir tutuma doğru kayar. Kadın figürün, cellât eşiyle yaptıkları ortak bir eylem olan ‘yemek yeme’ eylemini kesmesi, günlük yaşamın olağan akışını kesintiye uğratar. Buradaki “artık” (“nicht mehr”) zaman zarfı da, karı-koca arasında o (olağan) ortak eylemin bir daha yapılmayacağını imler. Dolayısıyla bu ilk mısra, kadının yaşamında bir dönüm noktasının başladığının ilk sinyalinin verir. Artık yemek yemeyen kadın, henüz “taze bir tavuğu yiyip bitirmiş()” olan kocasına bakar. Bu sessiz bakış, karı-koca arasındaki uçurumu, daha doğrusu; kadının kocasına ne denli uzak ve yabancı(laşmış) olduğunu ele verir.

Ardından, kadının kendi iç dünyasına çekildiğini imleyen üç nokta işareti gelir. Susku, şiire bilinçaltının derinliklerini açar, kadının iç sorgulayış süreci başlar: Yemek yemeye “artık” devam etmemesinin nedeni, varlığının bilinçli kısmından öte-lediği için, tam olarak bilmediği (“nedendir bilmiyordu”), ama yine de hayal-meyal sezdiği bir şeyde saklıdır. Tam da o anda “evlendikleri ilk geceyi hatırla(r).” Metinde gözlenen bu hiç de rastlantısal olmayan geriye sıçrayış (analeks); gerdek gecesindeki sevişmeyle, şimdiki zamandaki yemek yeme eylemi arasındaki ilk semantik bağlantıyı kurar. Şairin bir mısra sonra yeniden, kadının cellât kocasının yediği tavuğu “beyaz”, “yumuşak”, “ak ve sıcak” (“Beyaz bir tavuktu,/ öyle yumuşak, ak ve sıcaktı ki”) sıfatlarıyla betimlemeye koyulması, bu kez de kadının bedeniyle tavuğun eti arasında bir koşutluk kurulmasını sağlar. Daha açık bir anlatımla; şiirin art alanında çağrışımlar yoluyla kurulan ardışık semantik zincir dokusu netlik kazandığında; kadın, kocasının yediği tavukla eşit düzleme gelir ve aynı zamanda, yemek yeme eylemiyle cinsel birleşme arasında kurulan önceki bağlantı güçlenir. Cellât kocanın tavuğu kestiği alet olan “bıçak”, hem yaptığı meslek olan öldürme eylemini, hem de gerdek gecesindeki sevişme edimini imleyerek, semantik açıdan yemek yemenin yanı sıra, öldürmeyi de sevişmekle (yemek=sevişmek=öldürmek) aynı düzleme çeker.

Tüm bu veriler, kadının evlendiği adama âşık olmadığı şeklinde bir okuma yapmayı olası kılar. Nitekim kadının “gerdek gecesi”ne dair anımsadıkları arasında, bu okuma düzlemini berkiten şu ifade yer alır: Kadın o gece, dışarıda “Myrthen’in çaldığını ve de birinin şarkı söylediğini” işitir. Ünlü Alman besteci Robert Schumann’ın (1810-1856), âşık olduğu piyano öğretmenin kızı Clara Wieck için bestelediği Op.25 no’lu “Myrthen. Liederzyklus” adlı eseridir, burada söz konusu olan. İkisi evlenmek istemelerine rağmen, Clara’nın babası, oldukça başarılı bir piyanist olan kızının kariyerinin bozulacağı gerekçesiyle bu evliliğe engel olur, hatta onların bir araya gelmemeleri için dava açar. Sevdiği kadına uzun yıllar kavuşamayan Schumann, 1840’da tamamladığı bu bestesini Clara’ya ithaf eder ve aynı yıl, kendisine açılan karşı davayı kazanarak Clara ile evlenir (Karaçalı: 2017, 142). İçinde Goethe’den, Byron’a, Heine ve Rückert’e birçok önemli şairin şiirlerini barındıran bir başyapıt niteliğindeki bu şarkı dizisi, kadın ve erkek arasında karşılıklı olarak söylenen aşk şarkılarından oluşur.¹⁰ Bir karı-kocanın günlük yaşamından olağan bir kesitin aktarılmasıyla açılan şiirin şimdiki zamanından, evliliğin başladığı ilk geceye doğru yönelindiği an; kadının dışarıdan, Alman Romantizminin yıllarca birbirlerine kavuşamayan bu harika çiftinin birbirlerine hissettikleri büyük aşkı anlatan

¹⁰ https://www.naxos.com/sharedfiles/PDF/8.557079_sungtext.pdf

bu müziği* ve "birinin (müziğe eşlik ederek) şarkı söylediğini" duyması, kadın figürün cellât olan kocasına âşık olmadığını imler. (Bu ifadenin, dışarıda aşk şarkıları söyleyen o belirsiz kişinin, kadının âşık olduğu asıl kişi olduğu izlenimini yarattığını da belirtelim). Bu örtük verilere koşut olarak metnin sonunda kadının kaçıp gitmesi de, ilk gününden itibaren bu evliliğe sinmiş olan aşk-sızlık izlenimini berkitir.

Beyaz tavukla, kadının ak teni ve yemek yemeye sevişme arasındaki semantik bağlantı zincirini izlersek; tavuğun, kocasının "bıçak"ı altında, öyle "sabırsız" durup kesilmeyi beklemesi, kadının da gerdek gecesinde, kocasının karşısında adeta bir 'kurban' gibi (kesilmeyi/ bekâretinin alınmasını) beklediği anıştırmasını yapar. Nitekim "Şimdi yemişti kocası onu ve bir damla yağ/ düşüvermişti fırçalanmış ak parmağı üzerine" mısralarında, bu örtük semantik düzlem daha bir belirginlik kazanır. Şöyle ki: Şiirin orjinalindeki "gebürsteten" sıfat fiili, "1. Fırçalamak, fırça ile temizlemek. 2. *kaba*. Bir kadınla cinsel ilişkide bulunmak" (Ülkü: 1993, 181) anlamına gelen "bürsten" fiilinden türetilmiştir. Kräftner, metnin bağlamından anlaşıldığı gibi, bu ifadenin her iki anlamına da gönderme yapar. Burada öncelikli olarak, ironi sanatı aracılığıyla şiirdeki eril figürün mesleğine eleştirel bir gönderme yapılır. Cellât, ölüm cezasının infazını gerçekleştirmekle devlet tarafından görevlendirilmiş olduğu için, eli kirlenmiş sayılmaz; "fırçalanmış(tır)", temiz-paktır. Aynı şekilde, kendisine âşık olmadığını saptadığımız karısıyla, şiirin art alanındaki yemek=sevişmek=öldürmek şeklinde işleyen örtük semantik dokudan hareketle, kuvvetle muhtemel, onun tam arzusu ve rızası olmadan gerçekleştiği imlenen cinsellik de evlilik kurumu içinde, yani yasal düzlemde gerçekleştiği için, cellâdın eli – ironik biçimde – masumiyetin rengi olan beyaz¹¹ kalmıştır. Bu noktada şair, cellâdın kamusal alanı ilgilendiren işiyle, ev- içi/mahrem alanı kapsayan evlilik kurumundaki özel yaşamı arasında (iş somut olarak insan öldürmek olan cellâdın, kendisine âşık olmayan karısıyla cinsel ilişkide bulunması soyut anlamda öldürme olarak okunabileceğinden) bir bağlantı kurulmasını sağlar.

Şiirin art alanında olduğu gibi, kadının bilinçaltının derinliklerinde de bu iç bağlantılar birleşerek belirginlik kazandığı içindir ki; kadın, cellât kocasının "fırçalanmış ak parmağı üzerine" yediği tavuğun etinden düşen "yağ damlası" karşısında ansızın dehşete düşüp, "çığlık" atar. İnsan öldürme eylemini yasal olarak gerçekleştiren cellâdın, yakın anlamıyla tavuğun etini yerken, uzak anlamıyla karısıyla sevişirken uyguladığı şiddet, yasalar çerçevesinde gerçekleşmiştir, 'meşru'dur. Bu nedenle cellâdın eli, işlediği somut ve soyut anlamdaki öldürme edimlerine rağmen kirlenmez. Yukarıda alıntıladığımız mısralarda Kräftner, ironi ve kara mizah sanatını kullanarak, ataerkil düzenin hem kamusal hem de özel alanda şiddet ve baskının fiziksel, ruhsal ve cinsel vb. türlü biçimlerini kendi çıkarları doğrultusunda meşrulaştırmasını eleştirir. Nitekim "feminizm, kadınların

*Ancak, özellikle son dönem şiirlerinde çiçek ve renk simgeçiliğinden çok yararlanan dil virtüözü şair burada; "Myrthe"deki "h" harfi çıkarıldığında ortaya çıkan "Myrte" sözcüğünün karşılığı olan bitkinin; yani dalları daima yeşil kalan ve küçük beyaz çiçekleri çok güçlü bir koku yayan mersin ağacının anlamını da devreye sokmuş olabilir. Nitekim bu çiçekler genelde gelinlerin başındaki tacın ya da ellerindeki buketin yapımında kullanılır. Hıristiyanlıkta Tanrı'nın oğlunun doğumunu simgeleyen bir yılbaşı bitkisi olmasının yanı sıra, Tanrı'nın annesi Hz. Meryem'in bakireliğini de simgeler. Günümüze kadar bu bitki, bakireliğin ve evliliğin simgesi olarak kabul edilir. Gelin tacı-buketi olarak kullanılmasının arka planında, bu simgesel anlamı vardır (Bkz. Müller-Kaspar: 2005, 197). Bu şekilde Kräftner, cellât kocanın şimdiki zamanda tavuğun beyaz etini elindeki "bıçak"la keserek yiyeşi ile gerdek gecesinde kadının bekâretini alışı arasında kurulan semantik koşutluğu simgesel doku aracılığıyla berkiterek, çift etkili bir temsili düzlemde anlatmayı başarır.

¹¹ Beyaz rengi Hıristiyanlık açısından "saflığın rengi olup, ilahi nur/ışık ve Tanrı'nın yeryüzündeki tezahürünün veya cennet âleminin bir işareti olarak değerlendirilmektedir. İkonalarda beyaz, "saflık, masumiyet, erdem, sadelik, temizlik" ile birlikte "ilahî hikmetin, kutsallığın simgesi" olarak karşımıza çıkmaktadır." Ayrıca "Paskalya, Noel gibi zamanların, hatta cenazelerde dirilişin simgesi olarak beyaz kullanılır" (Küçük: 2015, 38).

ezilmişliğinin nedenlerini ve özgürleşme süreçlerini tartışırken aynı zamanda günlük yaşamdan makro süreçlere kadar toplumsal yaşama nüfus etmiş bütün yapı ve ilişkileri de eleştiriye tabi tutmaktadır” (Güneş: 2017, 245). Kräftner makro ölçekte “cellât” kavramıyla, şiddet ve baskıyla irasallaşan patriarkal toplumsal düzeni eleştirirken, mikro ölçekte; cellât ve karısı arasındaki ilişki üzerinden, ‘evlilik’ kurumunun da, kadın-erkek ilişkilerini aynı ideolojik aygıtın çıkarları doğrultusunda biçimlendiren bir mekanizma olarak işlediğini, daha açık söylemle ataerkil düzenin ana aktörü olan erkeğin, kadın üzerindeki tahakkümünü meşrulaştırmasına hizmet ettiğini açığa çıkarır.¹² Evlilik kurumu ya da diğer adıyla ailenin, “ruhsal ilişki biçimlerini, cinsel ve sınıfsal öznelerin üretim biçimlerini, ataerkil ve sermaye ilişkilerinin yansımalarını, yani ideolojik öznelerin oluşumunu” sunduğunu belirten Kuhn’un söylemiyle, “(b)u anlamda aile, devletin pek çok ideolojik aygıtından biri olmakla kalmaz aynı zamanda ideolojinin işlediği ayrıcalıklı bir mekân haline gelir” (Kuhn: 1978, 65-66).

Ana figürleri cellât ve cellâdın karısı olan şiirin kadrosuna, günlük yaşamdaki normal bir yemek yeme sahnesinin, kadının attığı (şiirin orjinalinde “schrie” ve “schrei” şeklinde iki kez yinelenerek vurgulanan dışavurumcu bir) “çığlık”la yerle bir olduğu anda, ¹³ bir grup insan daha eklenir: “Hükümlüler.” Bu anonim eril grup, devletin ve toplumsal düzenin yapısını tehdit edip bozmaya kalkışan ve bu nedenle ölüm cezasına çarptırılmış olan kişilerden oluşur. Burada ilginç olan, ideolojik açıdan birbirine karşıt kutuplar oluşturan idam cezası infazcısıyla hükümlülerin ortak bir paydada buluşmasıdır. Cellâdın kendi mahrem alanındaki bir meseleyi; karısıyla arasındaki sorunu hükümlülerle paylaşması ve bir anlamda onlarla dertleşmesi, kadınlarla ilgili bir mesele söz konusu olduğunda, eril aktörlerin birbirleriyle ortak akla sahip olduklarını gösterir: “O anda çığlık attı, öyle bir bağırdı ki, kocasının/ kendisini gören kimi/ hükümlülere anlattığına göre./ Bağırması ve önündeki tabağı fırlatıp atmıştı, / ve dışarı koşmuştu, küçük avludan çıkıp/ şehrin sokaklarına doğru, (...)” Cellâdın hükümlülerle kendi özel yaşamı konusundaki bu paylaşımı, erkeğin kadına bakışı, kadın üzerindeki tahakküm konusunda hiçbir ayırım gözetmeden kurulan bir erkek dayanışmasının varlığını imler. Buna şöyle açıklık getirilebilir:

Erkekler arasındaki toplumsal ilişkiler dizisi olarak ataerkillik maddi bir temele sahiptir ve her ne kadar hiyerarşik olsa da karşılıklı dayanışma yaratarak kadınlar üzerinde tahakküm kurar. Ataerkillik hiyerarşik olmasına ve farklı sınıflar, ırk ya da etnik kökene sahip erkeklerin ataerkillikte farklı yerlere sahip olmasına rağmen erkekler kadınlar üzerinde tahakküm kurma pratiklerinde birleşir ve bu tahakkümün devam ettirilmesinde karşılıklı bir dayanışma içindedir (Hartmann, 2012: 174).

Şiirin, eril bakışı yansıtan yüzey katmanında hiçbir sorun yokken; her zamanki gibi karı-koca yemek yerlerken, kadının çığlıklar atıp bağırmasına başlaması ve önündeki tabağı

¹² Dünya Sağlık Örgütü, “cinsiyete dayanan, kadını inciten, ona zarar veren, fiziksel, cinsel, ruhsal hasarla sonuçlanma olasılığı bulunan, toplum içerisinde ya da özel yaşamında ona baskı uygulanması ve özgürlüklerinin keyfi olarak kısıtlanmasına neden olan her türlü davranış(ı)” (Subaş ve Akın, 2003: 231-249) ‘kadına yönelik şiddet’ adı altında inceler.

¹³ Polt-Heinzl, Kräftner’in; cellât olan kocasıyla yediği yemek masasından, ansızın çığlık atıp koşarak uzaklaşan ve bir daha bulunamayan bir kadını anlattığı bu şiirinde, yemek yeme eylemiyle ruhsal patlama anını iç içe geçirmesine dikkat çeker. Şiirin, buradaki kadın figürün ruhsal bir kriz yaşamaya neden olan yemek yeme sahnesinden önce yazdığı “Ah, Sen, Kaybolan Melek” (“Oh, du verlorener Engel”) adlı şiirinde de tapınırcasına sevilen meleğe, “Damağımda bir tatsın şimdi:/ tüm yemeklerde seni tadıyorum” diye seslendiğini belirten eleştirmene göre, “(b)elki de bundan böyle, beraber yaşanan günlük yaşamın parçası olan birlikte yenen yemeklerin kriz ve patlamaların tetikleyicisi olarak betimlenmeleri bir rastlantı değildir” (Polt-Heinzl: 2010, 137).

fırlatıp atarak birdenbire dışarıya fırlayıp koşması oldukça manasız ve garip görünür. Öte yandan şiirin, kadının bilinçaltını yansıtan derin boyutundaki semantik bağlantılar aydınlatıldığında; kadının birdenbire yemek yemeyi kesmesi, kocasına sessizce bakması, onun tavuğu yiyişini izlemesi ve bunun ona gerdek gecesini anımsatması, ardından tiksinti ve dehşet duygusuna kapılıp çığlıklar atması, önündeki tabağı fırlatarak ansızın dışarıya koşmaya başlaması son derece anlamlıdır. Kadın 'ev-den dışarı-ya' doğru, önce evin önündeki "küçük avlu(ya)", sonra "şehrin sokaklarına" doğru plansız-programsız, ansızın, içten gelen bir dürtüyle koşmaya başlar. Ancak şiirin derin yüzeyinden çıkarsadığımız gibi, aslında daha evlendiği ilk günden, ilk geceden itibaren bastırıp bilinçaltına ötelediği duygularının ansızın patlak vermesinin bir sonucudur, baskı altında olduğunu hissettiği ev(liliğin)den bir kaçıştır aslında bu koşu. Feminist eleştirinin bakış açısından, şiirin ana figürü olan kadının, "zaman dışı eril sömürge cumhuriyeti olan" (Kızılar: 2009, 379) bu ev-içi alandan dışarı-ya doğru koşması; yüzyıllar boyunca kadının varlığını özel/mahrem, yani ev-içi alana sınırlandıran ve evlilik içindeki rolünü de, evin gündelik işleri, çocuk(ların) bakımı, eşin duygusal ve cinsel gereksinimlerinin karşılanması şeklinde belirleyen ataerkil düzene bir başkaldırı olarak okunur.

Şiirin, – lirik ben'in tanrısal (auktorial) konumda olduğunu iyice belirginleştiren – bu son mısralarında cello'nun karısının, evden şehrin sokaklarına ve ardından tarlalara (yani doğaya) doğru yöneldiği hiç bitmeyecekmiş gibi görünen koşusu anlatılır: "gelinciklerle kaplı tarlalardan,/ buğday ekilmiş tarlalardan/ yeşil yoncalı tarlalardan geçip" koşmaya devam eder. Metnin sonunda kadın figürün, genel anlamda kadının varlığını ev-içi alana sınırlayan ataerkil düzenin hüküm sürdüğü toplumsal yaşamdan 'doğa'ya kaçışı, şiirin bu düzene yönelik tüm eleştirel verilerini bir kez daha vurgulayarak berkitir. Bu bağlamda, kadın figürün ev-den dışarı-ya; üç kez vurgulanarak öne çıkarılan, üç farklı çiçek ve bitkiyle kaplı tarlalara uzanan koşusunun güzergâhı, çarpıcı simgesel dokusuyla daha anlamlı hale gelir.

Burada ilk olarak ("gelincik" ve "afyon çiçeği" olarak da nitelendirilen) "haşhaş" ("Mohn") adı verilen çiçek karşımıza çıkar. Tek ya da çok yıllık türleriyle gelincikgiller familyasından ve *Papaver* cinsinden olan haşhaş; beyaz, sarı, mor, turuncu rengi ya da parlak kırmızı renkte çiçekler açan güzel bir bitkidir. En yaygın ve tanınmış, parlak kırmızı renkte yıllık açan *Papaver rhoeas*'tır. Haşhaşın, alkaloid içeren, süte benzer özsuyu ağrı kesici merhem ve ilaçlarla morfin yapımında tedavi amaçlı olarak kullanılır. Ancak aynı zamanda sersemletici ve uyuşturucu etkisinden dolayı yüzyıllardır uyuşturucu olarak da kullanılan bu bitki, bağımlılık ve bilinç bulanıklığı yaratabilir. Asurluların "mutluluk bitkisi" olarak adlandırdığı haşhaş, Eski Mısırlıların geleneksel mezar bitkisiydi. Eski Yunan'da Tanrıça Afrodite'yi simgeliyordu. Tutkunun ve erotizmin, aynı zamanda unutmaya ve tesellinin simgesi sayılan bu bitki, ortaçağda Hz. İsa'nın kanyıla ilişkilendirilmiş ve zamanla, onun çektiği acıların (*Passion*) simgesi olarak kabul edilmiştir. Çok tohumlu bir bitki olduğu için, genelde bereket ve zenginliğin simgesi sayılan haşhaş, özeldense sersemletici etkisinden dolayı uykuyu, geceyi ve ölümü simgeler (Müller-Kaspar: 2005, 192-193). Şiirdeki kadın figürün koşarken geçtiği tarlaları kaplayan bir diğer bitki ise, buğdaygiller familyasından (*Triticum*) yıllık bitki olan buğdaydır ("Weizen"). Buğday insanlığın yetiştirdiği en eski tahıl bitkisidir, kökeni yaklaşık 9000 yıl öncesine dayanır. Dünya ölçeğinde insanların besinlerini sağladığı temel bitki olduğu için, dünyanın en yararlı ve en önemli bitkisi sayılır. Simgesel açıdan gönenci ve tasasız yaşamı ifade eder. Buğdayı sapından ayıran, değerli ile değersiz birbirinden ayırt eder. Hıristiyanlıkta buğday, Hz. İsa'nın öğretilerini ve bunun dünyadaki tüm insanların kalbine ekilmesi gerektiğini simgeler. Buğdayın başakları ise Hz. Meryem'i temsil eder. Fransız Devrimi'nde çıkan herkese beyaz ekmek talebiyle buğday, eşitliğin simgesi haline gelmiştir (a.g.e., 303-304). Şiirdeki üçüncü bitki ise yoncadır ("Klee"). Yonca (*Trifolium*), yem maddesi olması dolayısıyla sağlıklı gelişimi simgeler. Şansın ve

gönencin, aynı zamanda yaşamsal güçlerin simgesi olarak kabul edilir. Ender olarak rastlanan dört yapraklı yonca şans, beş yapraklı yoncaysa mutlu evliliği ifade eder. Normal üç yapraklı yonca, baba-oğul-Kutsal Ruh'un (teslisin) simgesi sayıldığı için, Hıristiyanlıkta özel bir yere sahiptir (a.g.e., 151). Tüm bu bitkilerin yeşerdiği ya da ekili olduğu, genel anlamda verimliliği ve çalışmayı temsil eden tarlaya ("Feld"); Hz. İsa'nın ektiği düşüncelerin tohumlarının yeşerip büyüdüğü uzam olarak, "Hıristiyanlığın simgesi" sayılır (a.g.e., 87).

Bu verileri metindeki anlamları açısından irdeleyecek olursak; haşhaşın, bilinç bulanıklığını (ve dolayısıyla us karşıtlığını) simgelemesinden ötürü, cellâdın karısının evden ilk olarak haşhaşla/ gelinciklerle dolu tarlalara koşmasının, us'la ırasallaşan ataerkil yapıyı reddiyesini belirginleştirme işlevi taşıdığı fark edilir. Bu bitkinin en yaygın türünün 'kırmızı' renkte olmasından hareketle; kan ve ateşin, yaşam enerjisinin, hakiki aşkın ve aynı zamanda öfkenin, savaş ve yıkıcı güçlerin simgesi olan kırmızı renginin (a.g.e., 235) bu çift değerliğinin, kadının koşusunun plansız-programsız, içten gelen bir dürtüyle başlamasına ve akabetinin belirsizliğine uygun olduğunu belirtelim. Buğdayın simgesel anlamları arasından, metni incelediğimiz bakış açısına en uygun olanı; kuşkusuz onun eşitliği temsil etmesidir. Değerliyle değersiz birbirinden ayırt etmeyi, yani bir tür ruhsal aydınlanmayı ve uyanışı simgelemesi, bu bitkinin 'sarı' olan renginin simgesel dokusuyla da örtüşür. Güneşi, ışık ve sıcaklığı çağrıştıran sarı rengi, yaşamın ve tanrısal güçlerin, aynı zamanda içsel "aydınlanmanın ve bilginin" simgesidir (a.g.e., 103). Şiirde son olarak karşımıza çıkan "yonca" bitkisinin de "yaşamsal güçlerin" simgesi olmasının; kadının varlığını, ev-içi alana mahkûm eden, kendi çıkarları doğrultusunda belirlediği kalıp-rollere sınırlandıran ataerkil düzene "artık" karşı çıkması bağlamında son derece anlamlı olduğu ortaya çıkar. Kadın figürün en son, yoncalarla kaplı tarlalara koşması ve bu yoncaların 'yeşil' renginin özellikle vurgulanması, bu rengin simgesel değerini öne çıkarır. Genelde doğayla ve bahar mevsimiyle özdeşleştirilen bu renk, "güven ve umudun" temsilcisidir. Yaradılışla ilgili olan mitsel ve dinsel metinlerde yeşil adı sıkça geçer. Eski Roma'da yeşil, aşkın tanrıçası olan Venüs'ün, Eski Mısır'da Tanrı Osiris'in simgesidir. "İslamiyetin kutsal rengi" olan yeşil, Hıristiyanlıktaysa "Vaftizci Yahya'nın rengidir. Kutsal Michael yeşil manto giyer." Katolik mezhebine göre yeşil, "yeni başlangıcı, umudu ve dirilişi" simgeler (Immoos: 2009, 39-41). Hıristiyanlığın renk simgeçiliğinde yeşil; "imanın, ölümsüzlüğün, doğanın/ doğallığın, doğurganlığın ve dolayısıyla hayata yeniden başlayışın, umudun, canlılığın ve canlı varlıkların rengi olarak tanımlanmaktadır." Ayrıca "(g)ençlik, yeşerme ve ebedi yenilenmenin simgesi olan" ve "Epifani döneminin* rengi olarak bilinen yeşil, esaretten kurtulma, "yeniden diriliş" olarak ifade edilmekte(dir)" (Atasağın: 2000, 47).

Kraftner'in şiirindeki renk simgeçiliği, tavuğun eti ile kocasının parmağını nitelendiren "beyaz" rengiyle başlar. Tavuğun etini nitelendiren "beyaz" masumiyeti temsil ederken, cellât kocanın ellerinin rengi olması, ironiktir, yani tam tersini imlemektedir. Şairin, "beyaz" rengine ek olarak şiirin son dört mısrasına kattığı (tarlalardaki çiçeklerin ve bitkilerin rengi olan) kırmızı, sarı ve yeşil renkleri de bu simgesel dokuyu zenginleştirir. Polt-Heinz'a göre, şiirindeki "rafine" anlatımında "dominant renk olan kırmızı" ile "kanın rengi(ni)" imleyen şair, oldukça bilinçli ve "tutarlı biçimde" okur tarafından anlamlandırılması gereken boş bir alan yaratır. Şair burada, yalnızca kırmızı renginin yarattığı çağrışımları metne çağırarak kalmaz, aynı zamanda bu çağrışımları, "masumiyetin rengi olan beyaz"la bir "karşıtlık" ilişkisi içine sokar. Kırmızı rengi, "cellât figüründe" ve bıçağın altında "sabırsızlanan", adeta kesilmeye can atan (!) "tavuğun iki kez vurgulanan beyazlığında" somutluk kazanır. Ama beyaz rengi, cellâdın "firçalanmış

* Epifani günü Doğu kilisesinin Hz. İsa'nın vaftiz olması anısına 6 Ocak'ta kutladığı bir bayramdır (Gündüz: 2015, 174).

ak parmağı(nda)” da karşımıza çıkar. Ayrıca tarlaları kaplayan gelinciğin de, kırmızı renginde olduğunu ve 1950’lerin yazınında bu çiçeğin; genellikle “unutma uykusunun metaferi” olarak kullanıldığını belirtir (Polt-Heinzl: 2010, 137). Ancak tüm bu renklerin arasından yeşil rengi, metne eklenen en sonuncu renk olarak, diğerlerinden daha çok öne çıkar ve metnin tamamını; özellikle doğa, dirim, diriliş ve tutsaklıktan kurtulma anlamlarına gelmesi bakımından kadının evden kaçışıyla uyum içinde olan yeşil renginin olumlu simgesel art alanıyla donatır.

Kadının evin içinden avlusuna, şehrin sokaklarına ve ardından (ataerkil düzenin us dışılıkla ve kadın’la özdeşleştirdiği) doğaya; gelinciklerle, buğdayla ve yoncalarla kaplı tarlalara uzanan koşusu, bir tür Amok koşusuna benzer, çünkü “Boşuna aramışlardı uzun süre onu” ifadesinin de gösterdiği gibi, aslında hiç bitmeyecekmiş izlenimini uyandıran bu koşunun bittiyse, nerede ve nasıl bittiği meçhuldür.¹⁴ Ancak kadının en sonunda doğayla kucaklaşması, (“İyi şeyler üç kere olur” özdeyişindeki gibi) ‘üç kez yinelenen’ tarla (“das Feld”) ifadesiyle olumlu bir nitelik kazanır. Şairin burada, “kapsayıcı sentez” (Schimmel: 2000, 69-97) olması bağlamında üç sayısının olumlu ve yapıcı simgesel değerini kullandığı öne sürülebilir. Farklı bir bütünleşme modeli kuran üç, ‘insan’ türünün (kadın ve erkek olarak) iki ayrı cinsiyete bölünen varlığının bütünlüğü olarak doğa’yı imler.

SONUÇ

Sonuç olarak Hertha Kräftner, sanatsal yaratımının ulaştığı son noktayı yansıtan “Cellâdın Karısı” adlı bu şiirinde, kendi metin evrenine özgü denilebilecek birçok karakteristik unsuru bir arada sergiler: Kräftner bu şiirinde öncelikli olarak, (birçok metninde söz konusu olduğu gibi ironi, kara mizah ve tevriye vb. söz sanatlarını ustalıkla kullanarak, en az) iki anlamlı ve iki katmanlı bir metin evreni yaratmıştır.

Bu şiirde yine Kräftner’in metin evreninin önemli bir bileşeni olan renk ve çiçek simgeciliğinin yoğun bir şekilde ve son derece ustalıkla kullanıldığı gözlenir. Şair, özellikle son mısralarına art arda yerleştirdiği farklı renklerdeki çiçek ve bitki tarlalarıyla, görsel/duyusal ve simgesel yönü oldukça güçlü bir şiir evreni yaratmayı başarmıştır.

Yetmişlerde feministlerin yeniden keşfettiği sıra dışı bir şair olan Kräftner, feminist eleştirinin ışığı altında yaptığımız okumada göstermeye çalıştığımız gibi, aslında farklı türde kaleme aldığı birçok metninde olduğu gibi, bu şiirinde de; kadın-erkek ilişkisini, kadın, aşk ve evlilik sorunsalını izlek edinmiştir. Ustalıkla kullandığı ironi sanatının yardımıyla, şiirin başlığından her bir mısrasına dek işleyen iki anlamlı dokusuyla, kendine özgü bir iç mantığı ve tutarlılığı olan renk ve çiçek simgeciliğiyle ciddi bir ataerkil düzen eleştirisi yapmıştır.

KAYNAKÇA

- Aktaş, G. (2013). “Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak”. *EFD/JFL Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 30, Sayı: 1, Haziran 2013, 53-72.
- Allkemper, A. ve Otto Eke, N. (2010). *Literaturwissenschaft*, W. Fink Verlag, Paderborn.
- Altmann, G. (2007). *Hertha Kräftner, Leben und Werk*, Edition Lex Liszt, Austria.
- Amann, J. (2014). *Lebenslang Vogelzug: Gedichte* (E Book). Haymon Ver.

¹⁴ Polt-Heinzl da bu şiirin son mısrasının açık uçluluğuna; kadını aramalarının ne zaman sona erdiğini ya da kadının bulunup bulunmadığını, bulduysa da ne durumda bulunduğunu ele veren herhangi bir veri bulunmadığına dikkati çeker (Polt-Heinzl: 2010, 138).

- Appignanesi, R. ve Garratt, C. (1998). *Postmodernizm. Yeni Başlayanlar İçin*, çev. D. Şahiner, İstanbul: Milliyet Yay.
- Atasağun, G. (2000). "Hıristiyanlığın Tanıtımı, Yorumu ve Kurumsallaşmasında Sembollerin Yeri", *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2000/ 10, 181-199.
- Becker, S. vd. (2006). *Grundkurs Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Reclam Ver.
- Benhabib, Ş. (1999). *Modernizm, Evrensellik ve Birey*, çev. M. Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Bisinger, G. (1964). "Der posthume Roman "Hertha Kräftner", *Wort in der Zeit. Österreichische Literaturzeitschrift* 10, Heft 1., 55-56.
- Breicha, O. ve Okopenko, A. (1963). "Anmerkungen über Hertha Kräftner", *Hertha Kräftner. Warum hier? Warum heute*, (Hg.) Otto Breicha, Andreas Okopenko (s. 198-213). Graz: Stiansy Verlag.
- Bushell, A. (2004). "Between Regeneration and Stagnation: The Dislocation of Austrian Poetry in the Decade after 1945", *Austrian Studies*, Vol. 12, The Austrian Lyric 2004, 133-154.
- Eichmann-Leutenegger, B. (1998). "... wie wir den Engel leicht verloren..." Gedichte, Prosa, Briefe von Hertha Kräftner (1928-1951)", *Orientierung* 62, 90-92.
- Emer Kıziler, F. (2014). *Duino Ağıtları (Rainer M. Rilke) ile Bir Meleğin Yakarışı-Dualar (Hertha Kraeftner) Adlı Yapıtlarda Melek İmgesi*. Konya: Çizgi Yay.
- Emer Kıziler, F. (2017). "Hertha Kräftner'den İki Şiir", *Hece Dergisi*, Yıl: 21, Sayı: 250. Ekim, 64-69.
- Derviş, E. (2017). "Nazan Bekiroğlu'nun *Mücella* Romanının Feminist Eleştiri Kuramı Açısından İncelenmesi", *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 1, 145-172.
- Gerstl, E. (1993). "Hertha Kräftner, ein Beispiel weiblicher Selbstaufgabe", *Unter einem Hut. Essays und Gedichte*. Wien: Deuticke Ver.
- Grossi, S. (1973). *Die Psychogrammmatische Struktur Der Dichtung Hertha Kräftners*, Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Salzburg, Salzburg.
- Gündüz, Ş. (2015). *Hıristiyanlık*. İstanbul: İsam Yay.
- Güneş, F. (2017). "Feminist Kuramda Ataerki Tartışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 27, Sayı: 2, ELAZIĞ, 245-256.
- Hainz, M. A. (2003), "Zwischentöne – zwei leise Poesien", *Studia Austriaca* XI, 9-27.
- Härtling, P. (1984). "Hertha Kräftner: Warum hier? Warum heute?". *Vergessene Bücher. Hinweise und Beispiele*. (s. 242-250). Loeper Verlag.
- Hartmann, H. (2012). "Marksizmle Feminizmin Mutsuz Evliliği". *Kadının Görünmeyen Emegi*, Gülnur Savran ve Nesrin Tura (der). İstanbul: Yordam Kitap. (İçinde: Güneş, F. (2017). "Feminist Kuramda Ataerki Tartışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 27, Sayı: 2, ELAZIĞ, s. 248).
- Hegel, G. (1973). *Hegel's Philosophy of Right*, çev. ve der. T.M. Knox. Oxford: Oxford Uni. Press (166. Paragraf), 114. (İçinde: Benhabib, Ş. (1999). *Modernizm, Evrensellik ve Birey*, çev. M. Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yay., 322).
- Immoos, F. (2009). *Farben. Wahrnehmung Assoziation Psychoenergetik*. Amsterdam. (<http://franz.immoos.eu/farbe.pdf>).
- Janisch, H. (1983). "Hertha Kräftner 'Der Tod kommt nach Teheran'", *Report* 15, 22.
- Karaçalı P. U. (2017). "Robert Schumann'ın Frauenliebe und Leben (Bir Kadının Hayatı ve Aşk) Şarkı Dizisi: Şancılar İçin Yorum Rehberi", *YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ*, KIŞ 2017, SAYI 17: 141-151.

- Kastberger, K. (1997). "Hertha Kräftner: *Kühle Sterne*", 15.11.1997. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1878> (Erişim Tarihi: 26.10.2017, 09:42:56).
- Kaszyński, S. H. (2012). *Kurze Geschichte der österreichischen Literatur*, aus dem Polnischen übersetzt von A. Höllwerth. Frankfurt am Main: Peter Lang Ver.
- Kaukoreit, V. ve Pfoser, K. (Hg.) (2000). *Die österreichische Literatur seit 1945*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Kedvés, A. M. (2000). "Wenn der Tod nach Majoran riecht. Jürg Amanns Elegie für Hertha Kräftner erstaufgeführt", *Neue Zürcher Zeitung (Internationale Ausgabe)*, 12.05.2000, 32. (İçinde: Lescovar, V. (2005). *Die fabelhafte Welt der Hertha Kräftner*. Wien: Edition Präzens, 12).
- Kıziler, F. (2015). "Hertha Kraeftner Kimdir?". *Hece Dergisi*, Yıl: 19, Sayı: 227, 2015 Kasım, 34-39.
- Kıziler, F. (2009). "Geçmişten Günümüze Türkiye'de ve Batıda Kadın Hareketleri". *Uluslararası-Disiplinlerarası Kadın Çalışmaları Kongresi*, Cilt: 1, 368-379.
- Kräftner, H. (1963). *Das Werk. Gedichte. Skizzen. Tagebücher*, (Ausgewählt von Otto Breicha und Andreas Okepenko). Graz: Stiansy Ver.
- Kräftner, H. (2001). *Kühle Sterne*, (Hg.) Gerhard Altmann, Max Bläulich, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kräftner, H. (1948/ 1949). "Einem Straßengeiger", *Lynkeus* 2, 25.
- Kuhn, A. (1978). "Structures of Patriarchy and Capital." *Feminism and Materialism: Modes of Production*. A. Kuhn ve A.M. Wolpe (Eds.). London: Routledge. (İçinde: Güneş, F. (2017). "Feminist Kuramda Ataerki Tartışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme", *Firat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 27, Sayı: 2, Elazığ, 252).
- Kulin, A. (2004). *Kardelenler-Çağdaş Türkiye'nin Çağdaş Kızları*. İstanbul: Remzi Yay.
- Küçük, M. A. (2015). "Kuran'daki Renk Algısına Mitolojik ve İkonografik Açından Karşılaştırmalı Bir Bakış", *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi (TİDSAD)*, Yıl: 2, Sayı: 2, 19-54.
- Lescovar, V. (2005). *Die fabelhafte Welt der Hertha Kräftner*. Wien: Edition Präzens.
- Lennox, S. (2006). "Feministische Literaturwissenschaft", *Methodengeschichte der Germanistik*, (Hg.) Jost Schneider. Berlin: Walter de Gruyter, 134-153.
- Littler, M. (1992). "German Studies From 1945 To The Present Day", *The Year's Work in Modern Language Studies, Volume 53, Issue 1*, 834-835.
- Millner, A. (2004). "Hertha Kräftner -Porträts einer Künstlerin als eine junge Frau", -"Zum Dichten gehört Beschränkung" *Hertha Kräftner – ein literarischer Kosmos im Kontext der frühen Nachkriegszeit*, (Hg.) Evelyne Polt-Heinzl (s. 77-103). Wien: Edition Präzens.
- Moran, B. (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yay.
- Müller-Kaspar U. (Hg.) (2005). *Die Welt der Symbole. Ein Lexikon von A-Z*, Wien: Tosa Ver.
- Ottawa, C. (2013). *Österreichs Vergessene Autoren. Eine Spurensuche*. Wien: Verlag Kremayr & Scheriau.
- Petrik, D. (1997). *Die Hügel nach der Flut. Was geschah wirklich mit Hertha K.?*, Salzburg-Wien: Otto Müller Ver.
- Polt-Heinzl, E. (2010). "Liebesrede, Farbenspiel und der Zauber der Gerüche. Zur Lyrik Hertha Kräftners", *Studia austriaca XVIII*, 125-138.
- Sarup, M. (1997). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. Baki Güçlü. Ankara: Ark Yay.
- Schimmel A. (2000). *Sayıların Gizemi*, çev. M. Küpüşoğlu. İstanbul: Kabalıcı Yay.
- Schütz, H. J. (1988). Hertha Kräftner, "Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen". *Vergessene und verkannte Autoren des 20. Jahrhunderts*. München: C.H.Beck Ver., 153-158.
- Subaşı, N. ve Akın, A. (2003). "Kadına Yönelik Şiddet; Nedenleri ve Sonuçları İçinde Toplumsal Cinsiyet, Sağlık ve Kadın". Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

- (İçinde: Derviş, E. (2017). "Nazan Bekiroğlu'nun *Mücella* Romanının Feminist Eleştiri Kuramı Açısından İncelenmesi", *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 1, 158).
- Ülkü, V. (Haz.) (1993). *Almanca-Türkçe Sözlük*, 1. Cilt, Ankara: TDK Yay.
- Unger, G. (1985). *Ich ging vorbei am Tränenstrauch. Hertha Kräftner Dichtung und Todessehnsucht: Das kurze Leben einer Mattersburgerin.* <http://www.70haus.at/buch/kraftner/kraftner.pdf>
- Weigel, H. (1979). *Hertha Kräftner. In memoriam.* Graz-Wien-Köln: Styria Ver. 112. (İçinde: Millner, A. (2004). "Hertha Kräftner-Porträts einer Künstlerin als eine junge Frau". (Hg.) Evelyne Polt-Heinzl. "Zum Dichten gehört Beschränkung" *Hertha Kräftner- ein literarischer Kosmos im Kontext der frühen Nachkriegszeit.* Wien: Edition Präsens, 83).
- Wollstonecraft, M. (2015). *Kadın Haklarının Gerekçelenirilmesi*, çev. D. Hakyemez. İstanbul: İş Bankası Yay.
- Zeyringer, K. (2008). *Österreichische Literatur seit 1945.* Innsbruck: Studien Verlag.

İnternet Kaynakları

- <http://www.kib-bleiburg.at/files/Detailinfo-Hertha-Kraeftner-Der-Bogen-meiner-Brauen-ist-kein-Weg.pdf>
- <https://en.schott-music.com/shop/sieben-lieder-vom-tod-4.html> (Erişim Tarihi: 26.07.2017, 03:55:17).
- https://www.naxos.com/sharedfiles/PDF/8.557079_sungtext.pdf