

Hertha Kräftner'in *Bir Meleğin Yakarışı* ve Rainer M. Rilke'nin *Duino Ağıtları*'ndaki Melek İmgesi II¹

İnci Aras , Eskişehir

Rilke'nin *Duino Ağıtları*'nın meleğinin İslamiyet ile olan göbek bağına inceleyen *Duino Ağıtları* (Rainer M. Rilke) ile *Bir Meleğin Yakarışı/Dualar* (Hertha Kräftner) Adlı Yapıtlarda Melek İmgesi adlı yapıtın devamı niteliğinde olan bu eser, henüz yazım aşamasındaki Kräftner'in *Dualar*'ındaki melek imgesinin de incelemeye dahil edilmesiyle birlikte gerçekleştirilecek üç aşamalı bir projenin ikinci aşamasıdır. Rilke'nin ağıtlarının meleğinin İslamiyet ile olan derin bağlantılarını ele alan birinci kitabın devamı niteliğinde olan bu ikinci kitabın ana izleği ise Kräftner'in *Bir Meleğin Yakarışı*'ndaki melek imgesinin hem Hristiyanlıktaki hem de Rilke'nin ağıtlarındaki melek imgesiyle olan diyalojik ilişkilerin ve semantik bağların yazınbilimsel ve dinbilimsel açıdan karşılaştırılmasıdır. Bu noktada aynı coğrafyada farklı zaman dilimlerinde yaşamış biri erkek (Rilke) diğeri kadın (Kräftner) Avusturyalı iki yazarın, seçilmiş söz konusu eserlerindeki ortak imge (melek) üzerinden hem birbiriyle hem de Hristiyanlık ve İslamiyet ile girdiği diyalojik ilişkilerin deşifre edilmesi girişiminin ilk kez bu çalışmada gerçekleştirildiğini vurgulamak gerekir. Genetik karşılaştırmadan tipolojik ve tematolojik karşılaştırmaya kadar türlü inceleme yöntemlerini çoğul okumalarla birbirine eklemeyen bu geniş çaplı çalışmanın amacı ise; Kräftner'in, Hristiyanlığın melek imgesine yoğun göndermelerle biçimlendirilmiş olan meleğinin Rilke'nin *Duino Ağıtları*'ndaki İslamiyet'ten derin izler taşıyan meleğine yaptığı açık ve kapalı dinsel göndermelerin izini sürmek ve böylece edebiyat aracılığıyla "Museviyi, Hristiyanı ve Müslümanı birleştir(erek)" (Aktaran: Emer, 2019: 39) dinler arası iletişime hizmet etmektir.

Rilke'nin ölümünden iki yıl sonra, 26.04.1928 yılında Avusturya'da dünyaya gelen, II. Dünya Savaşı'nın sonunda 17 yaşındayken evlerine zorla giren Rus askerlerinin tecavüzüne uğrayan ve bu esnada kendini korumak isteyen babasının yaralanmasına şahit olan Kräftner'in eserlerinin ölüm ve intihar kokusunu barındırması, hatta ölümü "kucaklaşılacak istenen bir 'sevgili' olarak" (s. 53) resmetmesi şaşırtıcı değildir. Nitekim Kräftner'in ölümüne duyduğu bu arzu öylesine derindir ki, genç yazar 13.11.1951'de uyuşturucu etkisinden kaçamadığı ölümün kollarına bile isteye teslim

¹ Funda Kızılar Emer, Hertha Kräftner'in Bir Meleğin Yakarışı ve Rainer M. Rilke'nin Duino Ağıtları'ndaki Melek İmgesi II, Sakarya Üniversitesi Yayınları: Hiperlink Eğit. İlet. Yay. Gıd. San. Paz. ve Tic. Ltd. Şti, 2019, 381 sayfa.,

olur. Onun geride bıraktığı eserlerine bakıldığında da kurguyla gerçek arasındaki sınırını yitiren, “yaşam-yazı(n)-ölüm’ üçgeniyle ırasallaşan” bir evrene çıkıldığını belirten Emer (s. 89), Kräftner’in gerçek dünyadaki imkânsız aşkını, yazın evreninde insani özelliklerle donatılmış bir melek imgesine dönüştürme serüveninin ve bu meleğin, Hıristiyanlığın melek imgesiyle girdiği çatışkılı diyalojik ilişkilerin izini sürer.

Kräftner’in şiirlerindeki melek imgesinin dinsel boyutuna dikkat çeken Emer, bu noktada Eski Roma Tanrısından hareketle “Janus yüzlü melek” kavramını ortaya atarak, “Bir Meleğin Yakarışı” adlı güncesindeki “Gabriel Lion” adlı meleğin, dünyevi ve semavi iki boyutu olduğunun altını çizmektedir. Hem yazınbilimsel hem de dinbilimsel iki türde okumanın gerçekleştirildiği bu çalışmada, ben anlatıcının adeta taparcasına âşık olduğu “Gabriel Lion” karakteri kâh Kräftner’in güncelerinden hareketle âşık olduğu bilgisine ulaşılan terapisti Victor Frankl’ın kişiliğinde, kâh Hıristiyanlığın (ki Gabriel, Musevilik ve İslamiyette de vahiy meleği olarak bilinir) melek Gabriel’inde/Cebrail’inde ete kemiğe büründürülerek iki semantik düzlemde ele alınmaktadır. Emer (bkz. s. 124), bu okuma düzlemlerinin ilkinde konu olan terapist Victor Frankl’ın somut kişiliğinin “Bir Meleğin Yakarışı”nın “Gabriel Lion”u ile ilişkilendirilmesine ilişkin getirilen “sansasyonel bir gerçek” şeklindeki yorumlara da cevap olacak şekilde, melek Gabriel’i yalınkat bir figürden ibaret görmez, aksine 44 günce metninin en az çifte kodlanmış semantik art alanına dikkat çeker.

Şimdi bu çalışmanın, Kräftner’in “Bir Meleğin Yakarışı” adlı günce metnindeki melek imgesini adım adım nasıl çözümlediğine, yapılan çoğul okumalarla bu meleğin, nasıl “Janus yüzlü melek imgesi” olarak çifte kodlanmış olduğunu ve ağıtların meleğinin yanı sıra Hıristiyanlığın melek düşüncesiyle nasıl ilişkiler kurduğunu saptadığına daha yakından bakalım: Yapıtın “Hertha Kräftner ve Onun Büyülü Metin Evreni” başlığını taşıyan ilk bölümünde (s. 41-93) Kräftner’in yaşadığı dönemin sosyotarihsel koşullarına, Kräftner’in biyografisine ve sıra dışı yazın evrenine ilişkin bilgi verilmektedir. Savaş öncesinin kaotikliğinde ölümün soğuk gerçekliğiyle daha çocuk yaşta tanışan ve çevresindeki her şeyi kire ve gözyaşına hapsolmuş halde gören şairin yazın dünyasının yine de dış dünyadan tamamen kopuk sayılamayacağını belirten Emer’e (bkz. s. 61) göre “Kräftner’in yaşam-yazın-ölüm üçgeninden ibaret olan sıra dışı yazın evreni modern batı düşüncesinin gerçeklik anlayışını yapıbozuma uğrat(maktadır)”. Burada söz konusu olan ters yüz edilmiş bir gerçekliktir, “dış dünya değil, iç dünya gerçekliğin ölçüsü haline gelmiştir” (s. 81), yani kurgu ile gerçeklik sınırları görünmez hale gelmiştir. Öte yandan sınırların kaldığı ve burası ile ötesi arasındaki uzaklığın yakınlığa evrildiği bu sıra dışı evrenin içinde Kräftner’in öz yaşamöyküsünden izlerin de peşine düşen Emer (bkz. s. 89), şairin “yaşamıyla (ve de ölümüyle) çarpıcı derecede örtüşen bir yazın evreni kur(duğuna)” vurgu yapmaktadır.

Çalışmanın “*Bir Meleğin Yakarışı*”ndaki Janus Yüzlü Melek İmgesi/ Kräftner’in Meleğinin Rilke’nin Ağıtları’ndaki ve Hıristiyanlıktaki Melek İmgesiyle Diyalojik İlişkisi” başlığını taşıyan ikinci bölümünde (s. 95-336), önce 44 ayrı metinden oluşan *Bir Meleğin Yakarışı* adlı düzyazı metninin kaleme alındığı, bilimin ve teknolojik gelişmelerin ivme kazandığı 1950 yılına ve nihilizmin ve korkunç kıyımların egemen olduğu II. Dünya Savaşı sonrası dönemine ilişkin bilgi verilmektedir ve şairin “moloz

yığınları içindeki savaş sonrasının karanlık dünyasında” (s. 101) dinsellik etkisinde yeni bir metadil yaratma arayışı üzerinde durulmaktadır. “Sunak Merdiveni”, “Dua”, “Immer bin ich eine” ve “Maria Magdalena” adlı şiirleri, şairin dinselliğe olan bu ilgisini ve Tanrı’ya teslimiyet arzusunun açıkça kanıtlanmaktadır. Öte yandan Emer, şairin tırmanışa geçen dinsel tutumunun ardındaki Hıristiyanlığa yönelik kinayeli tavrı sezinler ve “Freitag” şiirine bu açıdan yaklaşır.

Yine çalışmanın bu bölümünde Kräftner’in yazın evrenindeki melek imgesinin genel hatlarına değinilir. Bu noktada Kräftner’in orta yaratım evresinde kaleme aldığı neredeyse bütün eserlerinde rastlanan ortak melek imgesinin insani özelliklerle donatıldığını belirten Emer’e (bkz. s. 111) göre, melek Hıristiyanlığın geleneksel melek imgesi ile çatışıklı bir ilişki içindedir. Nitekim Kräftner’in meleği göksel tahtından yeryüzüne inmiştir, eril cinsiyete bürünerek bedenselleşmiştir ve insan gözleriyle karşısındakini kayıtsız-şartsız teslimiyete çağıran tanrısal bir konuma yükselmiştir. Bu noktada Emer, “Janus yüzlü melek” olarak tanımladığı hem içkin hem aşkınlığın sembolü haline gelen melek imgesini *Bir Meleğin Yakarışları*’nın Gabriel Lion’unda kişileştirmektedir ki bu semavi bir unsurun dünyevi bir bedene hapsolmesi anlamına gelmektedir. Öte yandan ben anlatıcının karşılıksız aşk beslediği kurmaca figür Gabriel Lion’un gerçek dünyada “Gabriel Lion” takma adını kullanan terapist Viktor Frankl’ı anıştırması Kräftner’in bu metnin eleştirilenler tarafından (Frankl evli ve Kräftner’den yaşça çok büyük olduğu için) “sansasyonel bir gerçek” olarak nitelendirilmesine yol açmıştır. Bu bölümün son kısmında Kräftner’in 44 günce metninin her birinde Janus yüzlü melek imgesinin Gabriel Lion karakterinde kendini nasıl insan kıldığı, Hıristiyanlığın meleğinden ne denli ayrıştığı ve Rilke’nin ağıtlarının meleğiyle ne denli örtüştüğünü incelenmektedir. 31 Ocak 1950 tarihli ilk günce metninde ben anlatıcı ile melek arasındaki sizli bizli hitap şeklindeki mesafeli ilişkiye dikkat çeken Emer (bkz. s. 127), bunun ve daha birçok verinin, Rilke’nin ağıtlarının meleğiyle hangi açılardan ve nasıl bir ilişki kurduğunu çözümlenmektedir. Öte yandan Emer için bu hiyerarşik düzen, ben anlatıcının yakıcı arzuların mekânı id ve ben’in temsilcisi olarak ve tekinsiz meleğin de süper-egonun temsilcisi olarak konuşlandığı psikanalitik bir okumaya da elverişli görünmektedir.

Kräftner’in üst kurmaca tekniğinden yararlanarak dokuduğu bir ön dua niteliğinde ikinci günce metnini bu sefer Wittgenstein’in dil-eylem kuramı çerçevesinde inceleyen Emer (bkz. 2019, 140), ben anlatıcının kutsallık atfettiği melek karşısında kendini salt söz aracılığıyla gerçekleştirebileceğini, bunun dilbilimsel kökeninin yanında ruhsal-psikolojik açıdan da içsel bir zorunluluk olduğunu vurgulamaktadır ve ben anlatıcının Gabriel Lion’un karşısındaki huzursuz tutumunun, Kernberg’in hastanın “bebeklik ve çocukluk evrelerinde – deneyimleyip zamanla bilinçdışına sürgün edilen arkaik duygularını” (s. 141) analistine yöneltmesi anlamına gelen aktarım aşkı ile de açıklanabileceğini belirtmektedir. Öte yandan metin dışı verilerden de yararlanarak metnin biyografik eleştiri yöntemi ile mercek altına alınabileceğinin altını çizmektedir. Nitekim, psikoloji eğitimi de alan Kräftner’in gerçek yaşamda Frankl’ın hastası olması ve terapi sürecinde terapistine âşık olması bu tür bir okumayı berkitecek niteliktedir. Kräftner’in ikinci günce metninin ele verdiği bir başka nokta ise ben anlatıcının Gabriel

Lion'un karşısında özezer bir tutum sergileyerek efendi-köle ilişkisini anımsatan bir teslimiyet arzusu içinde olmasıdır. Emer, ben anlatıcının bu mazoşist arzusunu Girard'ın (Emer, 2019: 143) "tanrısallıkla temas(ı)" ile bağıntılandırmaktadır ve "özezer görünümlü arzu'nun asıl nesnesi(nin) acı çekmek değil, kutsal'a erişmek" (s. 143) olduğunu belirtmektedir.

Emer, Tanrı'ya doğrudan doğruya "korkunç" sıfatının yüklendiği üçüncü günce metnini yine aynı şekilde Tanrı'nın meleklerinin korkunçluğu ve acı karşısındaki kayıtsızlığına sitem eden Rilke'nin ağıtları ile ortak paydada buluşturmaktadır. Bunun yanı sıra bir tür yabancılaştırma etkisi ile Gabriel Lion'u salt bir arzuya indirgeyen ben anlatıcının bir tür öz bilinçleşme deneyimi yaşadığına vurgu yapan Emer (s. 148), Gabriel Lion ile efendi-köle ilişkisi içindeki ben anlatıcının efendisi olmayı kendisinin Gabriel'e bahşetmesini, "Hegelci 'efendi-köle' ilişkisinin parodistik bir izdüşümü" (s. 148) olarak yorumlamaktadır. Aynı efendinin taş, yakut taşı motifleriyle tasvirinin ardındaki metafiziksel göndermenin altını çizen Emer (s. 153-154), taşın tanrısallığı simgelediğini ve tanrısallığın şimdi "taş"laşarak (yani taştan melek olarak) ben anlatıcının ruhunun derinliklerine düş(tüğünü)", yani efendiyi efendi yapan köle ben-anlatıcının kendisinin olduğunu ileri sürmektedir ve Gabriel Lion'un esasen ben anlatıcıya kutsallığın sırrını müjdeleyen canlı "bir vahiy(den)" (s. 155) ibaret olan rolüne vurgu yapmaktadır. Görüldüğü gibi Kräftner'in bu Janus yüzlü melek imgesi bir yandan gerçek yaşamdaki somut bir insanı (Viktor Frankl), öte yandan tanrısallık/semavi boyuttaki baş melek Cebrail'i anımsatmaktadır (bkz. s. 156).

Emer, dördüncü günce metninin incelenmesinde Kräftner'in geleneksel Hıristiyanlık öğretisine zıt düşen Hz. İsa tasavvurunu odak noktasına almaktadır. Ben anlatıcının Hz. İsa'nın ne Tanrı'nın oğlu ne de bizzat Tanrı'nın kendisi rolünde, aksine insan olarak bedenleşmesini ve kendine özel bir İsa portresine indirgemesi ve katıksız inanç yerine kuşkuyu kutsamasını ele alan (bkz. s. 160-161) Emer, bu yönüyle ben anlatıcının Hıristiyanlığın Tanrı'sına yabancılaştığını vurgulamaktadır. Öte yandan kutsal'a ulaşmanın yolunun sözden değil suskudan geçtiğini içine haykıran ben anlatıcının Wittgenstein'in *Tractatus*'u ile metinlerarası bir ilişkiye girdiğini de belirten Emer (bkz. s. 171), bir yandan suskunun metafiziksel boyutuna dikkat çekerken, öte yandan suskunun dünyevi boyutuna da eğilir ve onu Kräftner'in ruhsal sağaltım sürecinde terapistine yönelttiği aktarım aşkı olarak yorumlar.

Emer (s. 174), beşinci günce metninin analizinde ben anlatıcının Gabriel Lion'un Viktor Frankl'a ilişkin dünyevi boyutunu "öteki" olarak nitelendirmesine, yani onu gerçek dünyadaki Frankl'ın suretinden soyutlamasına ve onunla diyalogunda "siz'in uzaklığından 'sen'in yakınlığına geç(mesine)" odaklanmaktadır. Sizli bizli iletişimin gerekli kıldığı tüm sınırların ortadan kalktığı böyle bir düzlemde genel geçer dilin sınırlarının dışına çıkmıştır ve suskunun hükümlerindeki metafiziksel kutsalın boyutuna geçilmiştir (bkz. s. 176). Aynı şekilde genel geçer gerçeklik ve fantezi kavramlarının sorgulandığı altıncı güncenin büyümlü gerçeklik kavramı ve Saussure'ün gösteren-gösterilen üzerine kurulu gösterge kuramı ile ilişkisini tespit eden Emer (s. 180), gerçeklik düzleminin fantezi dünyasının alanına kaydığını ve "insan(ın) gözlerini kapayınca açılan gerçeklik düzlemi(nin)" baş tacı edildiğini, "modern us tapıncının

karşısına (neoromantik bir tutumla) duygu ve sezgi dünyasını(n), hayal gücünü(n)” (s. 181) geçirildiğini belirtmektedir. Gerçek ve kurmacanın alaşağı olmasının ve ikisi arasındaki varoluşsal zorunluluk ilişkisinin daha da elzem hale gelmesinin sonucunda, artık öteki olarak konuşlandırılan gerçek dünyanın somut karakteri “tekinsiz arzuları besleyen” (s. 181) Gabriel Lion ben anlatıcı için korku duyulan bir karakter haline gelmiştir.

Yedinci günce metnine yazar-sanatçı kimliğine bürünen kadın karakterin Gabriel Lion’un yaratıcısı konumuna yükselmesi şeklinde bir okuma yapan Emer, bu yaratım sürecindeki yaşayan ben ve anlatan ben arasındaki kapatılamaz mesafeye ve Gabriel Lion’un kurmacalaştırılarak daha da ulaşılmaz hale getirildiğine dikkat çekmektedir. Ben anlatıcı dünyevi boyuta hapsolürken, onun kendi yaratımı olan Gabriel Lion duyular üstü bir boyuta kanat açmıştır (bkz. s. 184). Bu ulaşılmazlık durumunun poetik yansıtma ile de ilişkilendirilebileceğini belirten Emer (bkz. s. 185), Kräftner’in karşılıksız aşk beslediği Viktor Frankl’ın evli ve Kräftner’in terapisti olmasının imgesel Gabriel Lion’u idealleştirip kanatlandırarak ben anlatıcının evreninden kopardığını dile getirmektedir. Psikanalizde ise bunun karşılığı aşktır, aşık kişinin sevdiğinin özelliklerinin idealize edilmesidir (bkz. s. 186). Dinbilimsel düzlemde ise ben anlatıcının aşık olduğu kişiye ulaşmak arzusunun, aslında yüce’ye, tanrısal kutsallığa duyulan derin bir özlemin ifadesi olduğunun altını çizen Emer (bkz. s. 187), arzu motifini modern çağın dindışı öznesinin ruhsal açlığına indirgemektedir.

Emer, sekizinci günce metninin analizinde Gabriel Lion karşısındaki ben anlatıcının dilsel açmazına, bu durumun modern dünyada kutsalla örgensel bağıni yitiren insanın göksel düzlemi anlatma çabasının beyhudeliğine ve kutsalın elçisi melek ile iletişim için yeni bir dilin varlığına duyulan ihtiyaca dikkat çekmektedir (bkz. s. 190). Yeni bir dil yaratma istemine ilişkin Rilke’nin ağıtlarına yapılan örtük göndermeyi de deşifre eden Emer (bkz. s. 192), Kräftner’in burada bir öz hesaplaşma yaptığını, kutsalı ifade etme konusunda Rilke’nin yetkin poetik dili kadar başarılı olamadığını kendine itiraf ettiğini savlamaktadır.

Emer (bkz. s. 193), dokuzuncu güncenin analizinde ben anlatıcının Gabriel Lion’a yönelik erotizme varacak derecede şiddetli arzusunun ve Gabriel Lion’un bu arzuya taştanmışçasına tepkisiz kalmasının Rilke’nin ağıtlarına yönelik ironik-parodistik göndermede bulunduğuna dikkat çekmektedir. Öte yandan ben anlatıcının Gabriel Lion’a adeta secde edercesine tapınmasının ve ona yönelik şiddetli bir arzu duymasının geleneksel Hıristiyanlık teolojisi açısından ayrıksı bir durum olduğunun da altını çizmektedir (bkz. s. 195). Fakat ben anlatıcının meleğe yönelik bu aşk duygusunun mistik boyutu göz önünde tutulduğunda, burada söz konusu olan meleğe değil, yapıbozuma uğratarak dünyevileştirilen melek imgesi üzerinden Tanrı’ya yönelen insanın vecd halidir (bkz. s. 198). Metnin psikanalitik okumaya da açık olduğunu belirten Emer (bkz. s. 199), ben anlatıcının kendi yarattığı ve idealize ettiği varlığın kendisinden kaçmasını bir tür benlik bölünmesi olarak yorumlamaktadır.

Emer, onuncu güncelyi Rilke’nin ağıtlarının “görüneni görünmeye dönüştürme” projesiyle diyalojizm açısından incelemektedir ve ben anlatıcının kendi yarattığı

ingenin kendinden en ufak bir iz kalmayınca kadar olan dönüşümünü Platon'un Tanrı-sanatçı düşüncesi bağlamında ele almaktadır. Güncenin on birinci metninde ise kendi yaratımının kanatlanıp ellerinden uçmasının ardından Tanrı-sanatçı konumundaki ben anlatıcının melek karşısında yardım dilenen aciz duruma düşmektedir- ki bu içinden çıkılamayan bir çember metaforu ile tasvir edilmektedir. Emer'in (bkz. s. 205) buna getirdiği yorum, insanın içinde yaşanan zamanın ve toplumun çarklarına sıkışmışlığıdır. Bu noktada ben anlatıcının böylesine bir kısırdöngüye hapsedilmesinin sebebi olan "eski suç" biyografik yöntemle mercek altına alan Emer (bkz. s. 206), bunu Kräftner'in babasının ve hemşiresinin ölümünden dolayı duyduğu suçluluk duygusuyla bağıntılandırmaktadır. Psikanalitik perspektiften de metnin okunabilirliğine dikkat çeken Emer, bu sefer de ben anlatıcının bahsettiği bu eski suçun kökenini ilkel baba katline dayandırmaktadır. Öte yandan ben anlatıcının melek karşısında iyice acizleşmesinin ve meleğin buna kayıtsızlığının Rilke'nin "1. ve 2. ağıtlarındaki aciz lirik-ben ile korkunç melek arasındaki ilişkiye" (s. 207) göndermede bulunduğunu belirterek, günce metnin ironik-parodistik metinlerarası yapısını öne çıkarmaktadır.

Emer, on ikinci günce metninde "gece" motifini mercek altına almaktadır ve bu motifin gerek Rilke'nin ağıtlarıyla olan metinlerarası ilişkisini, gerek göksel/tanrısal alan ile olan semantik muhtevasını gün ışığına çıkarmaktadır. Bunun yanı sıra ben anlatıcının artık meleklerle arasındaki uzaklığın dizlerine uzanabilecek denli yakınlığa dönüşmesinin, meleğin de eril bir kimliğe bürünerek dünyevileşmesinin arka planındaki Hıristiyanlığın melek imgesini parodize eden tutuma da ışık tutmaktadır. Ne var ki ben anlatıcının "kralı" olarak adlandırdığı meleğin dizlerine uzanacak kadar aşkın düzleme yüz yüze gelmesinin ardından ansızın yapayalnız kalmasını ise bir yandan Kräftner'in babasının ölümünden sonra hapsoldüğü terk edilmişlik duygusuyla diğer yandan Kräftner'in kendinden yaşça büyük olan terapisti Viktor Frankl'ın şefkatine duyduğu ihtiyaç ile ilintilendiren Emer (bkz. s. 212), metnin biyografik okumaya da açık olduğunu gözler önüne sermektedir.

Emer (bkz. s. 216), on üçüncü günce metninde meleğin doğrudan Tanrı'dan değil, ben anlatıcının kendi iç dünyasından haber getiren bir elçi konuma kaydırılışını irdelemektedir ve metinde geçen ben anlatıcının rüyasındaki sisler içinde ilerleyen "gemi" motifinin Eski Ahit'in tufandan kaçan Nuh'un Gemisi ile olan metinler arası ilişkisini tespit etmektedir ve ben anlatıcının kutsalla olan bağıntısını hatırlatan bir misyon üstlendiğine dikkat çekmektedir. On dördüncü günce metnine damga vuran motif ise "gölge"dir, ki Emer (bkz. s. 220) bunu meleğin nereye giderse gitsin ben anlatıcıdan kopamayacağı, çünkü ben anlatıcının "imgeleminin bir parçası olarak kendi varlığına içkin olduğu" şeklinde yorumlamaktadır. Öte yandan bu motifin biyografik okumaya da uygun olduğunu belirten Emer (bkz. s. 221), bu yakınlık-uzaklık durumunu ölmüş babasının uzam olarak ulaşılmaz konumda olsa da ben anlatıcının duygularında ona yakın olması olarak açıklamaktadır. On beşinci günce metnine gelindiğinde ise ben anlatıcının insani acizliğinden sıyrılıp, meleğin imgelemine can veren bir sanatçı-Tanrı rolüne soyunduğu görülmektedir. Emer (s. 223), bunu sanatçı ben-anlatıcının "her şeye muktedirmiş gibi görünen sınırsız bir dilsel yaratım / biçimlendirme yetke ve erkine sahip ol(masına)" bağlamaktadır ve Kräftner'in bu şekilde hem yazın dünyasındaki hem

de Rilke'nin ağıtlarındaki Tanrı-sanatçı modeliyle metinlerarası ilişki içinde bulunduğunu belirtmektedir.

On altıncı günce metnindeki ben anlatıcının melek ile diyalogunun Rilke'nin ağıtlarına göndermede bulunsa da burada ben anlatıcının Tanrı ile değil melekle diyaloga geçtiğine vurgu yapan Emer (bkz. s. 226), bu günce metninin sıradan bir insan gibi ölümlü kılınan melek imgesinin Hıristiyanlığın ölümsüz melek tasavvuru ile taban tabana zıt olduğuna işaret etmektedir. On yedinci günce metninde karşımıza çıkan yürümesi zor yol motifini ise kutsala giden inanç olarak yorumlayan Emer (s. 228), aynı zamanda ben anlatıcının kendini "hasta" olarak nitelendirmesini "us tapıncıyla kutsal'ı dışlayan" (s. 229) modern insanın ruhsal bunalımı olarak ele almaktadır. On sekizinci günce metninde Wittgenstein'in dil felsefesinin izlerinin peşine düşen Emer (bkz. s. 231), bulduğu "mavi sözleri" "mavi kitap"a yazan ben anlatıcının tanrısallığın rengi mavi aracılığıyla kendi tanrısallığını yaratma gücüne sahip olduğunu tespit etmektedir. Öte yandan sıradan bir insanı Gabriel Lion'u melek katına taşıyıp ona aşkın özellikler lütfeden ben anlatıcının dinsel ortodoksiyle de çeliştiğinin altını çizmektedir (bkz. s. 234).

Bir ilkbahar havasının hâkim olduğu ve ben anlatıcının haletiruhiyesinin daha da melankolik hale büründüğü on dokuzuncu günce metnini ben anlatıcının doğa ile olan karşıtlığı şeklinde yorumlayan Emer (bkz. s. 238), baharda uyanışa geçen doğaya karşıt olarak ben anlatıcının ölüme yaptığı davet çağrısına odaklanmaktadır. Bu şekilde yaşama arzusunu yitirmiş ben anlatıcının susku içinde meleğin ayaklarının dibinde acı çekmesini ise melekleştirilip puta dönüştürülen Gabriel Lion'un ben anlatıcı için de artık ulaşılmaz hale geldiği şeklinde okuyan Emer (bkz. ss. 240-241), insanın kendi imgeleminde yarattığı meleğe ne denli yabancılaşabildiğini gözler önüne sermektedir. Bu noktada heykel-meleğin karşısında kendi varoluşundan şüphe duyan ben anlatıcının melek karşısında kendi varoluşunu sorgulayan Rilke'nin ağıdındaki lirik beni anıştırması da dikkat çekicidir (bkz. s. 241). Ayakları gerçek dünyaya çivilenmiş, kanatları ise semavi düzleme doğru açılmış melek imgesi yirminci günce metninin de odak noktasındadır. Bu noktada Emer (bkz. s. 243), gerek gerçek dünyayla bağını koparmayan gerek insanı umursamayan tavırla bu melek imgesinin Rilke'nin ağıtlarının "korkunç" meleği ile ortak özelliklere sahip olduğunun altını çizmektedir. Nitekim ben anlatıcının "beyaz" meleği kendini karanlığa boyayan ben anlatıcı için nefretinin odak noktasındadır. Yirmi birinci günce metninde de melek aynı eşkâlde, ben anlatıcı, "hayallerindeki insan olmaktan çık(mış)" (Emer, s. 244) bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Emer'in (bkz. s. 244) burada dikkat çektiği nokta ise iyice yalnızlaşan ben anlatıcının arzusunun heteroseksüel nitelikten ziyade insan sıcaklığına duyduğu özlemi barındırmasıdır ve Viktor Frankl'dan koparılamayacak "arka plandaki ötekiyi" meleğin önüne konuşlandırmasıdır. Başka bir ifadeyle sevilen kişinin meleğin kutsallığına erişebilmesidir burada söz konusu olan (bkz. s. 245). Yirmi ikinci günce metninde yine Rilke'nin meleğini anıştırıcı tasvirlerle yönelen Emer (s. 249), Kräftner'in meleğinin her ne kadar başta korkunç olarak suret bulsa da zamanla gökteki tanrısallığından dünyevi düzleme indiğini ve bir insanda bedenleştiğini, bu nedenle "semavi varlığını hiç yitirmeksizin koru(yan)" (s. 251) Rilke'nin meleğinden farklı olduğunu da

vurgulamaktadır. Başka bir ifadeyle; Rilke'nin ağıtlarında meleğin değil, semavi düzleme yükselen lirik ben'in dönüşümü söz konusuysen, Kräfner'in meleğinde tam tersi durum söz konusudur: Ben anlatıcı, kendi sanatsal yaratıcılığıyla gökteki meleği yere indirir ve onu önce içselleştirip sonra arzulan insanın suretinde dışsallaştırır. Emer, yirmi üçüncü günce metninin analizinde bu sefer ben anlatıcının kalabalıklar içindeki yalnızlığına ve kendine yabancılaşmışlığına odaklanmaktadır. Bu bağlamda ben anlatıcının sonsuza kadar “yürümek” arzusu Kräfner'in “yersiz-yurtsuz bir gezgin / göçebe yaşamı” (s. 257) ile açıklamaktadır. Savaş sonrası dönemin metalik atmosferini anıştıran metal manzarasından ibaret böyle yaşamın içinde ona yardımcı olacak, “Fransız ortaçağ destanında Hıristiyanlık için savaştan kahraman şövalye Roland” yirmi üçüncü güncede beyaz atlı prens görünümünde ben anlatıcının karşısına çıkar (s. 260). Meleğini kaybeden ve bir türlü bulamayan ben anlatıcının melankolik ruhsal portresinin resmedildiği yirmi beşinci güncede meleğini bekleyen ben anlatıcının durumunun Rilke'nin lirik anlatıcısının meleğini bekleme edimini parodize ettiğinin altını çizen Emer (s. 262), Rilke'nin meleğinin korkunçluğuna karşın, Kräfner'in meleğinin bu nitelikten yoksun olduğu, ben anlatıcı için meleği görünmez kılanın öteki olduğunu ifade etmektedir (bkz. s. 262). Kräfner'in günce metinlerinin arasında tek bir cümleden oluşan yirmi altıncı metni ise susku aracılığıyla meleğin hakikatine erişilebileceği olarak yorumlayan Emer (s. 264), yirmi yedinci günce metnini ise ben anlatıcı ile melek arasında gerçekleşen bir veda olarak görmektedir. Nitekim veda vakti geldiğinde, ben anlatıcının meleği Gabriel Lion adlı figürde hem melek hem insan olarak bedenleşmiştir ve Kräfner'in Viktor Frankl'ı Gabriel Lion karakterinde melek-insan olarak kendini var etmeye çalışmaktadır (bkz. s. 264). Ne var ki meleğin görülmesinin tehlikeli olması söyleminin de Rilke'nin ağıtlarına ve Kitab-ı Mukaddes'e üstü kapalı gönderme yaptığını belirten Emer (bkz. s. 265), öte yandan Kräfner'in meleğinin insanın gözlerinin içine konuşlanacak kadar dünyevileştigiğine dikkat çekmektedir. Yirmi sekizinci günce metnine gelindiğinde ise ben anlatıcı meleğiyle vedalaşmış, bir başına kalmıştır. Bu noktada günce metnindeki ışıklandırılmış ve kalabalık dış dünya ile ben anlatıcının karanlık ve ıssız iç dünyası arasındaki tezatlığa dikkat çeken Emer (s. 267), bu karanlık iç dünyayı, İkinci Dünya savaşının nihilist ortamında kutsal ile bağını koparmış insanın “en asli özüne yabancılaşmış(lığıyla)” (s. 268) açıklamaktadır. Yirmi dokuzuncu günce metninde ise tam da ben anlatıcı melekten ümidini kestiği anda, melek onunla konuşur. Ne var ki meleğin sözü, ben anlatıcı için dayanılmaz bir ağırlıktadır. Emer (bkz. s. 269) bu durumu kutsal ile tam bir teslimiyet duygusu yaşayan insanın içsel uyanışının zorluğu şeklinde tasvir etmektedir.

Ben anlatıcının mavi kitabından söz eden otuzuncu günce metnini Emer (bkz. s. 272) ilk suç motifi üzerinden yorumlamaktadır ve ben anlatıcının “adı aşk olan suç(unu)” insanın nefesine yenik düşmesi olarak gören Hıristiyanlığa, ben anlatıcının aşkına erişememesini ise Shakespeare'in Hamlet'ine göndermede bulunduğunu tespit etmektedir. Otuz birinci günce metnindeki “kapı” motifi ise burada “mutlak inanca açılan” bir yol işlevine bürünmektedir ve bu kapıdan içeri giren bu sefer kuşku değil kutsal'a koşulsuz teslimiyettir (bkz. s. 276). Otuz ikinci günce metninde ise Emer (bkz. s. 278), metindeki gece motifi ile insanın iç dünyası, bilinçaltı arasında bir bağ

kurmaktadır ve “gecenin kara-yeşil bitkilerini yaran kılıç darbesi(nin) ise psikanalitik açılımının dişil doğayı budayan savaşı ve eril fallik düzene dayandırmaktadır. Sanatçı ben anlatıcının kargaşa dolu iç dünyasını odağına alan otuz üçüncü günce metninde ise Kräftner’in “fokur fokur kaynamak” fiilinin ardında sanatsal yaratıcılık sürecinin acı verici yönünü imlediğini tespit etmektedir. Mazoşistçe bir aşk duygusunun baskın olduğu otuz dördüncü günce metninde ise meleğe ithaf edilecek yeni ilahilerin bestelenmesinin zaruriliği ön planladır. Ne var ki ben anlatıcının karşısındakinden beklediği aşkına karşılık vermesi değil, onu reddetmesidir (bkz. s. 282). Otuz beşinci günce metninde ise söz konusu olan ben anlatıcının bu imkânsız aşkını söze dökmeye muktedir olmaması, aksine yazıyla ifade edebilmesidir, ki Emer (bkz. s. 282-283) bunu Sartrevari bir özgürlük istemi olarak yorumlamaktadır. Bunun yanı sıra metinde bir camın üzerindeki “cambazın/sıçrayıcının gülümsemesi” yazısını bir yandan Saussure’ün gösteren-gösterilen kavram çifti bağlamında, diğer yandan Rilke’nin ağıtlarındaki gizemli yazıyla olan metinlerarası ilişkisi ele alan Emer (bkz. s. 285), bu noktada yazıdan ziyade, yazının yazılı olduğu cam maddesine odaklanmaktadır ve ışığı yansıtabilen özelliğinden dolayı camı kutsal’ın yansıtıcısı olan melek ile özdeş sayar. Yine aynı şekilde ben anlatıcının alnını bu yazıya dayayarak anlamaya çalışmasını da insanın göksel unsuru akıl yoluyla kavramaya çalışması olarak ele alır (bkz. s. 285). İşte bu nedenledir ki, ben anlatıcı melek’in temsil ettiği hakikati salt aklıyla kavramaya çalıştığında eğildiği camın üzerine “siyah bir gölge dü(şer)”. Siyah rengini “ışık’ın ve iyi’nin karşıtı olan karanlık” olarak yorumlayan Emer’e (s. 286) göre, siyah gölgenin düştüğü yer ise melek’in kutsallığının görülmesini engelleyen sanatçının kendi imgesidir.

Otuz altıncı günce metninde melek ile iletişim kurmayı çok arzulayan ben anlatıcının haykırışını içine atması söz konusudur, ki Emer (bkz. s. 288) bunu kutsal ile bağıni koparmış modern insanın ruhsal çıkmazı olarak yorumlamaktadır. Öte yandan metinde meleğin azametine yapılan vurgunun ardında da Rilke’nin ağıtlarının ürkütücü derece büyük ve azametli meleğinin tasviri görülmektedir. Aynı metinlerarası yaklaşımla meleğin ben anlatıcıya umarsızca yüzünü çevirmesini de Hıristiyanlıktaki Tanrı’dan bağımsız bir varlığı olmayan melek tasavvuru ile ilintilendirmektedir.

Otuz yedinci günce metninde ben anlatıcının bu aşk acısını bile isteye çektiğini belirtmesini Rilke’nin ağıtlarındaki “Gaspara Stampa”ya benzeten Emer, ben anlatıcının da Gaspara Stampa gibi tensel aşk’tan tanrısal aşk’a ulaşma yolunda olduğunu, bu aşk’ı “mavi kitap”ına harf harf dokuduğunu belirtmektedir (bkz. s. 291). Öte yandan Emer, bu acı çekme arzusunun Hıristiyanlığın ilk günah kavramına veya Kräftner’in babasının ve hemşiresinin ölümüne ilişkin duyduğu suçluluk duygusuna, hatta II. Dünya Savaşı’nda aralarında Viktor Frankl’in ebeveynlerini kardeşinin ve karısının da bulunduğu milyonlarca Musevi’nin katledilmesine dayandırılabilceğini vurgulamaktadır (bkz. s. 292-293).

Emer (bkz. s. 294) otuz sekizinci günce metninde ben anlatıcının bahsettiği “dağları yerinden oynatacak kadar güçlü inanç” tümcesinin kaynağı olarak Kitab-ı Mukaddes’i görmektedir. Ben anlatıcının melek’in önünde diz çökerek ona dua etmesi ve bunun ardından “Kilisenin Tanrısı”nın gülümseyerek kiliseyi terk etmesini ise

Kräftner'in kilise papazlarının tekelinde olan kurumsallaşmış Hıristiyanlık dinine eleştirel göndermede bulunduğu şeklinde yorumlamaktadır. Öte yandan melek'in Kilise Tanrısı yerine geçirilmesini ise "meleğe asli görevini iade etmek" (s. 297) olarak açıklamaktadır.

Ben anlatıcının melek'e ibadet ettiği otuz dokuzuncu günce metnini, melek'in ben anlatıcının yarattığı olmaktan kurtularak tanrısal makamına kavuştuğu şeklinde ele alan Emer, artık Janus yüzlü meleğin karanlıkta kalan semavi yüzünü ben anlatıcıya döndüğünü vurgulamaktadır (bkz. s. 298). Ve metinde kilisenin yerine "tapınak" sözcüğünün kullanılması da Tanrı'nın varlığının kilise ile sınırlı olmamasına yapılan bir göndermedir (bkz. s. 299).

Kırkinci günce metnine gelindiğinde ise sevilenle bir olmak uğruna ölmeyi arzulayan bir ben anlatıcı karşımıza çıkmaktadır. Ben anlatıcının bu tutumunu dinsel kurban motifi ile ilişkilendiren Emer, tanrısalığa giden yolun defalarca ölmekten geçtiğinin altını çizmektedir (bkz. s. 300). Öte yandan bu metinde dikkat çeken bir başka nokta, seven kişinin sevileden daha üst bir mertebeye yerleştirilmesidir, ki bu Rilke'nin metinlerinde de karşımıza çıkan bir durumdur. Ayrıca ben anlatıcının melek'i günahları ve kutsalı severcesine sevmesi, Janus yüzlü melek'in çift kodlu yapısını kanıtlar niteliktedir (bkz. s. 301).

Ben anlatıcının hem kendi benliğine hem de yaşamına yabancılaşmasını konu edinen kırk birinci günce metninde çember motifine dikkat çeken Emer (bkz. s. 302), burada ben anlatıcının hapsediği çemberin Kitab-ı Mukaddes ve Hıristiyanlık geleneğinde "Tanrıdan uzaklaşma ("dünyaya düşüş") ve O'na geri dönüşü simgele(diğini)" (s. 303) belirtmektedir ve ben anlatıcı içinse yaşam çemberinden çıkışı sağlayacak sıçramanın melek olduğunu vurgulamaktadır. Bu sıçrama eylemi ile Rilke'nin metinlerindeki iman şövalyesinin dünyevilikten arınıp tanrısal katına sıçramasını ilişkilendiren Emer, Janus yüzlü melek imgesinin rolüne yeniden vurgu yapmaktadır.

Mavi renginin yerine yeniden dirilişin sembolü olan yeşil renginin ön plana çıktığı kırk ikinci günce metninde ise ben anlatıcı Janus yüzlü meleğini hem dünyevi hem de semavi boyutuyla kabullenmektedir, ki bu durum Emer'e (s. 316) göre bir "yin-yang durumu(dur)". Bu şekilde bir iman sıçraması yapan ve açıklık'a erişen ben anlatıcının içsel dinginlik içinde bulunduğu kırk üçüncü günce metninde Janus yüzlü varlığına karşın melek'e duyulan katışıksız güven kutsanmaktadır ve ilginç olansa; bir zamanlar güneşe lanet eden ben anlatıcının şimdi güneşin sarı ışıklarını seviyor olmasıdır. Emer (bkz. s. 320), bunun sebebini ben anlatıcının bu kökten değişimi sonucunda iç dünyasındaki kuşkularından arınıp gün ışığına kavuşmasına bağlamaktadır. Esasen bütün olan biten ben anlatıcının "sevgili(sinin) yüz"ünden kutsal'a erişmesidir (s. 322). *Dualar* adlı şiir dizinin son şiiri olan "Akşam Duası" eşliğinde sona eren güncenin son metninin analizini ise Üçüncü Kitap'a saklayan Emer (s. 323), bu metinde Hıristiyanlığa yönelik pek çok metinlerarası göndermenin bulunduğu dikkat çekmektedir.

Emer, eserin sonuna koyduğu "*Bir Meleğin Yakarışındaki Melek İmgesinin Alınlanması ve Hesaplaşmalar*" başlığını taşıyan bölümde Leskovar, Breicha ve

Okopenko, Altmann, Bisinger, Hainz, Mann'ın Kräftner'in melek imgesine ilişkin yorumlarıyla hesaplaşmaktadır. Bu noktada Kräftner'in melek imgesinin Rilke'nin meleğiyle ve Kitab-ı Mukaddes ile olan göbekbağına tespit etse de melek imgesinin ardında gerçekte kimin olduğunu belirtmeyen Leskovar'ı, Kräftner'i "dünyayı daha az gerçek gör(mekle)" (Aktaran: Emer, 2019: 328) ve narsistik bir bakış açısına sahip olmakla eleştiren Breicha ve Okopenko'yu, Kräftner'in melek imgesinin ardında Hıristiyanlık öğretisinin yattığını savunan Altmann'ı, Kräftner'in meleğini salt sevilen bir kişiye indirgeyen Bisinger'i, Kräftner'in meleğinin Rilke'nin meleğiyle benzerliğini tespit etse de, ağıtların neyi ifade etmeye çalıştığını açıklamayan Hainz'i ve dinsel melek imgesini aşkınlık ve içkinliğin iç içe geçmesi olarak ele alsa da kutsal'ın bu iki zıt özü bünyesinde sentezlediğini göz ardı eden Mann'ı eleştirmektedir (bkz. s. 327-336). Emer, çalışmasının sonuna "Sonsöz Yerine" adlı kitabın özeti sayılabilen bir sonuç bölümü eklemiştir.

Emer'in Hertha Kräftner'in "Bir Meleğin Yakarışı" adlı günce metnindeki melek imgesini, bu meleğin gerek Rilke'nin ağıtlarındaki gerek semavi dinlerin melek imgesiyle olan göbekbağı çerçevesinde dinbilimsel, psikanalitik ve biyografik eleştiri yöntemlerini birbiriyle harmanlayarak incelediği çalışmasının, uluslararası karşılaştırmalı yazınbilim ve karşılaştırmalı dinbilim alanında yapılacak çalışmalara ışık tutacağı düşüncesindeyiz.