



Rainer M. Rilke'nin *Duino Ağıtları*'nda Çocuk(luk) İmgesi

The Image of Child(hood) in Rainer M. Rilkes *Duino Elegies*

Funda Kıziler Emer*

Öz

Bu çalışmada Avusturyalı şair-yazar Rainer M. Rilke'nin *Duino Ağıtları*'ndaki çocuk(luk) imgesi incelenmiştir. Rilke'nin, insanlık tarihinde çok yönlü travmatik bir kırılma noktasına karşılık gelen yüzyıl dönümünün başında, 1912-1922 yılları arasında kaleme aldığı on şiirden oluşan bu ağıtlar; ölüm, yaşam, aşk ana motifleri ekseninde insan(lık)ın varoluş sorunsalına odaklanır. Corpus'una, dünya şiirinin en etkileyici melek imgelerinin işlendiği bu şiir-dizisi, I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla somutlaşan büyük bir krize, anlam ve değer yitimine bir tepki ve alternatif niteliği taşır. İnsanlık tarihine göndermelerle örülen ağıtların çok kodlu semantik dokusu içinde, çocukluğun özel bir yeri vardır. Çünkü o, insan(lık)ın kişisel ve insanlığın kolektif tarihinde belirleyici bir evreye karşılık gelir. Rilke'nin ağıtlarındaki çocuk(luk) imgesini analiz etmeyi amaçlayan bu çalışmanın hipotezi, buradaki çocuk(luk) imgesinin temelde insan varoluşunun ve insanlık durumunun

Geliş tarihi (Received): 12-02-2025 Kabul tarihi (Accepted): 30-12-2025

* Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü. Sakarya-Türkiye/ Prof. Dr. Sakarya University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of German Language and Literature. fkiziler@sakarya.edu.tr. ORCID ID: 0000-0003-2204-3063

aydınlatılması işlevi gördüğü şeklindedir. Çalışmanın yol haritası; çocuk(luk) kavramını açıklamak, bunun Rilke poetikadaki yerini özlü biçimde değerlendirmek ve spesifik olarak ağıtlardaki açılımlarını çözümlemek biçiminde çizilmiştir. Disiplinlerarası bir nitelik taşıyan analizde, Jacques Lacan'ın psikanaliz kuramı ile Giorgio Agamben'in tarih felsefesi temel alınarak yazar/metin/okur/bağlam odaklı inceleme yöntemlerinden yararlanılmıştır. Çalışmanın hipotez-amaç denklemi doğrultusunda belirlenen eklektik çoğul okuma modeliyle yapılan analiz sonucunda, Lacancı psikanalizin perspektifinden okunduğunda, henüz babanın dilsel düzeyine girmemiş olan çocuğun, simgesel düzeni oyan/yaran derin bir imgesellik alanı açarak annenin simgelediği imgesel düzene karşılık geldiği ve bu hâliyle poetik açıdan 'anlatılamayan'ı imlediği bulgulanmıştır. Agamben'in felsefesi açısından okunduğunda ise, infantile olarak çocukluğun, insanın tarihsel-aşkınsal boyutunu simgelediği ve ağıtların corpus'unu, yaşayanlar (görünen) ile ölümler (görünmeyen) dünyası arasındaki diyalojizme yerleştirdiği saptanmıştır. Dolayısıyla ağıtlardaki çocuk(luk) imgesinin, insanın varoluşuna ayna tutmasının yanı sıra, poetik üretimin de motoru olduğu ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar sözcükler: Rainer M. Rilke, *Duino Ağıtları*, çocuk(luk), imge, varoluş

Abstract

This study analyzes the image of child(hood) in the *Duino Elegies* of the Austrian poet-writer Rainer M. Rilke. These elegies, consisting of ten poems written by Rilke between 1912-1922 at the turn of the century, address a multifaceted and traumatic turning point in human history, focusing on the problems of human existence through the central motifs of death, life, and love. This series, whose corpus incorporates some of the most striking angelic imagery in world poetry, represents a reaction and an alternative to the great crisis, loss of meaning and value, that materialized with the outbreak of World War I. Within the multi-coded semantic fabric of elegies interwoven with references to human history, childhood holds a special place. Because this represents a decisive stage in both the individual and collective history of human(ity). This study, which aims to analyze the image of child(ren) in elegies, hypothesizes that this image fundamentally functions to illuminate human existence and condition. The roadmap is to elucidate the concept of child(hood), to assess its place in Rilke's poetics, and specifically to analyze its manifestations in elegies. Drawing upon Jacques Lacan's psychoanalytic theory and Giorgio Agamben's philosophy of history, this interdisciplinary analysis utilizes author/text/reader/context-focused methods. Analysis using an eclectic multiple reading model determined according to the hypothesis-goal equation reveals that, when read from a Lacanian psychoanalytic perspective, the child, not yet having entered the father's linguistic order, opens up a profound field of imagery that disrupts/pierces the symbolic order corresponding to the imaginary order symbolized by the mother, and in this case expresses the 'inexpressible' poetically. From the perspective of Agamben's philosophy, it is found that childhood, as infantile, symbolizes the historical-transcendental dimension of humanity and places the corpus of laments within the dialogism between the world

of the living (visible) and the dead (invisible). Consequently, it is revealed that the image of the child in laments not only mirrors human existence but also serves as the driving force behind poetic production.

Keywords: Rainer M. Rilke, *Duino Elegies*, child(hood), image, existence

Extended summary

Childhood as a special period until adolescence shapes the individual history of human beings and the collective history of humanity. However, talking about childhood is always an attempt to visualize a series of experiences that are in the past and ‘not-there’. Therefore, the way to understand childhood, which means remembering past experiences, necessarily passes through the imagination. As an effort to visualize the trace(s) left in the mind by what is ‘not-there’, the image is a *sine qua non*, especially in poetry. This study examines the image of child(hood) in Rainer M. Rilke’s *opus magnum*, *The Duino Elegies* (1912-1922).

Criticizing the 20th century’s loss of meaning and value in the modern world of industry, science and technology, the loneliness and anonymity of the individual in big city life, and the alienation of man from himself, life and even death, Rilke’s poetics was largely influenced by symbolism. In his universe of poetry, where he focused on expressing the unspeakable, the poet carried the possibilities of poetry constructed with language to the extremes and carried this aim to its peak in his late works. Rising above the ruins of the First World War on the wings of the angelic image engraved at the very center of the poems and in the depths of the human heart, *The Duino Elegies* is primarily a critique of the worldwide spiritual crisis. In his elegies, written during a critical crisis period in human history and his own personal history, Rilke addresses the problem of human existence through the motifs of life, death, mortality and (sensual/spiritual) love.

The aim of this study is to trace the semantic expansions of the image of child(hood) in Rilke’s elegies and to reveal the special functions attributed to it. His hypothesis is that the image of child(hood) offers the keys to an alternative solution to the loss of meaning and value in life and art. The article overlaps with Klasu Bergel’s “Childhood and Love in Rilke’s Fourth Duino Elegy” (1946) in its reading of this image as a genuine mode of existence, and with Ruth Hermann’s “Im Zwischenraum zwischen Welt und Spielzeug” (2002) and Lauren S. Stone’s “Rilke’s Kinderstube” (2017) in terms of making the image of childhood the foundation of Rilke’s poetics. However, this study gains a unique value by focusing on the totality of the elegies and acting from a more inclusive starting point. In this interdisciplinary research, a pluralist reading model that combines author/text/reader and context-oriented criticism methods is used by utilizing Lacan’s theory of psychoanalysis, which synthesizes linguistics and psychology, and Agamben’s philosophy of history, which blends anthropology, psychoanalysis, linguistics and politics.

From the point of view of Lacanian psychoanalysis, the image of child(hood) in the elegies opens up a field of imaginary that pierces the symbolic order of the world of language and culture represented by the father, which corresponds to the “imaginary order” represented by the mother, who is given more space in the elegies than the father. This plane, coinciding

with the concept of “openness”, which corresponds to the holistic perception of the world as experienced by children as mute (*infantile*) – and children at the beginning of life, as well as those at the end, i.e. those close to death, and also by lovers and animals – is the starting point of artistic creativity as well as of life. However, the act of writing is realized through language, and the child(hood) exists precisely in an intermediate position between the “imaginary self” represented by the mother and the “symbolic phase” which is the law of the father. Not yet subject to the law of language/father, embodying the “real” form of existence in “openness”, the child(hood) is in fact located on the border between both planes, which brings him closer to the angels, who can see life and death as a whole in flux, and thus closer to the transcendent. In this way, the image of the child(hood) in the elegies, which weave the copy to the original, life to death, the visible to the invisible, creates a mystical-ecstatic kind of silence in language that signifies the transcendental, that is, the “unspeakable”, which is outside language while it is in it, at the very limit of its transgression.

In terms of Agamben’s approach, through the image of child(hood) as the “transcendental-historical dimension” of the human being, Rilke manages to situate the poetic mechanism of his elegies in the dialogism between human invention (*menschliche Erfindung*) and divine grace (*göttliche Gabe*), simultaneity and diachronicity, and the world of the living and the world of the dead. The constant exchange between signs of continuity and discontinuity is as much the engine of poetic production as it is of the functioning of history. While the angel of the elegy, the representative of the transcendental, is a mirror-image that shows the upper level that human beings can reach, child(hood) is the (transcendental)-historical dimension that records and stores the knowledge of openness as a process that everyone experiences.

In this way, in his elegies, which turn from lamentation to praise, Rilke not only laments the reality of the aftermath of the World War and the multifaceted spiritual crisis in the modern world, or criticizes the global loss of meaning and value, but also offers alternative keys to overcome it, the image of childhood, which is positioned as a “real” center of life and (poetic) creation against the status quo, being one of them. By transforming the lamentation in his elegies into praise for the experience and knowledge of the “openness” (unspeakable) in human beings, which is recorded in the existence of human beings in their childhood, by praising and showing positive powers and potentials, Rilke has given the image of child(hood) the function of offering a concrete alternative to the loss of meaning and value in life and art as a common life experience in which the knowledge of openness is recorded in human history.

“Her ozanın kendine özgü bir imge kullanışı, bir imge anahtarı vardır.
Kilidini kendi yaptığı, kendi açıp kapadığı bir anahtar.”
(Berk, 2003: 793)

Giriş

Bu çalışmanın araştırma nesnesi, ünlü Avusturyalı şair Rainer M. Rilke’nin (1875-1926), onu modern dünya şiirinin en seçkin şairleri arasına yerleştiren (Lamping, 2008: 9-23) son

dönem yapıtlarından olan *Duino Ağıtları*'ndaki (Duineser Elegien, 1912-1922) çocuk(luk) imgesidir. Almanca, Fransızca, İtalyanca, Rusça, Çekçe, Danca ve Arapça bilen ve hatta farklı dillerde şiirler yazıp yedi dilden çeviriler yapan Rilke, hem sanatını “diller ve yazınlar arasında” gerçekleştirmiş hem de ömrünü farklı dil ve kültür ortamlarında sürekli seyahat ederek geçirmiştir ve bu özel durum, şairin “uluslar üstü bir kendine bakış yetisi” (Engel&Lamping, 1999: 8) geliştirip öteki'ne karşı her anlamda bir açıklık ve duyarlık kazanmasını sağlamıştır.

Rilke'nin poetikasında, hızlı sanayileşme ve makineleşmeyle birlikte dünyanın yüzünün bütünüyle değiştiği yüzyıl dönümüne egemen olan tinsel 'kriz' olgusu belirleyici bir rol oynamıştır. Bu dönemde alt yapıdaki değişimlerin üst yapıya yansımaları, ontoloji ve epistemolojide olduğu gibi dünya sanatı ve yazınında da kökten bir paradigma dönüşümü yaratmıştır. Gerçekliğin göreceleşmesi, yazına dil ve temsil krizi şeklinde yansımış, en uç anlatımını doğalcılıkta bulan gerçekçiliğin temel ilkesi mimesis ise art arda ortaya çıkan avangart hareketlerle yıkılmıştır (Kızılar Emer, 2024a: 78-84). 20. yüzyılın modern sanayi, bilim ve teknoloji dünyasında birey, özgürleşip özerkleşmek yerine anonimleşip kitleselleşen yitici bir özneye dönüşürken, yazın dünyasını anti-kahramanlar sarmaya başlamıştır (Brauneck, 1984: 647); (Jens, 1984: 111-134). Modern büyük şehir yaşamındaki anlam ve değer yitimini, bireyin yalnızlaşmasını ve anonimleşmesini, manevi çöküş ve kriz duygusunu, insanın kendine, yaşama ve ölüme yabancılaşmasını eleştiren Rilke'nin poetikasında, yeni romantizm, izlenimcilik ve dışavurumculuğun etkileri gözlenir. Ancak Fransa'da – ünlü heykeltıraş August Rodin'in yaratıcılık sürecini yakından gözlemleyebilmek için sekreterliğini yaptığı dönemde – edindiği yaşam ve sanat deneyimleri, onu en çok Fransız simgecilğine yaklaştırmıştır (Hähnel, 1986: 31-48); (Rüdiger, 2009: 35-36). Simgeci şiirin odaklandığı dile getirilemeyen dillendirmeye yönelerek sanatın tüm olanaklarını zorlayan, sanatlar ve disiplinlerarası nitelikte çok kodlu bir poetik evren inşa eden (Kızılar Emer, 2024b: 29-43) Rilke'ye göre hakiki anlamda şair, “zaptedilemez olan'ı şarkıya, şiire dönüştürme” gücüne sahip olan bir tür “büyücü[dür]” (Nalewski, 1978: 8-9). Kuşkusuz, onun en etkili ve kalıcı büyü, kendisinin de poetikasını en iyi yansıtan şiirlerinin “*Orpheus'a Soneler* ve onlardan daha da zorlu olan *Ağıtlar*'da” (Rilke, 1950: 518) bulunduğunu söyleyerek özel bir yere yerleştirdiği son dönem yapıtları olan *Duino Ağıtları ile Orpheus'a Soneler*'idir (Brauneck, 1984: 647-648). “Dünyanın [...] ışısız dönüm yerinde” (Rilke, 1993: 54), I. Dünya Savaşı'nın yıkım ve kıyımlarının üzerinde, tam merkezine nakşedilen melek imgesinin kanatlarında ve insan kalbinin kuytularında yükselen, on yılda tamamlanan on şiirden oluşan *Duino Ağıtları*, her şeyden önce küresel çaplı büyük bir krize yönelik bir eleştiri niteliği taşır. Ancak ağıtlar modern insanlık durumunu (*conditio humana*) eleştirmekle kalmayıp alternatif çözümlere de açılır. *Duino Ağıtları*'ndaki çocuk(luk) imgesinin semantik açılımlarının izini sürmeyi ve ona yüklenen özel işlevleri açığa çıkarmayı amaçlayan bu çalışmada hem insanın kişisel tarihinde hem de insanlığın kolektif tarihinde önemli bir evreye karşılık gelen çocukluğun bundaki rolü sorgulanmıştır.

Araştırmanın durumuna dair yapılan literatür taramasında, Rilke'nin poetikasında çocuk(luk) temasını inceleyen fazla çalışmanın yapılmadığı, spesifik olarak *Duino Ağıtları*'ndaki çocukluk imgesini araştıran – ve bunu başlığına da yansıtan – yalnızca Klaus

Bergel'in (1946: 48-54) "Rilke'nin 5. Duino Ağsında Çocukluk ve Aşk" (Childhood and Love in Rilke's Fourth Duino Elegy) başlıklı çalışmasının yapıldığı saptanmıştır: Ancak o da on şiirden oluşan ağıtların dördüncüsüne odaklanmıştır. Varoluşun hakikatini yansıtan çocukluk ve aşk temalarını ağıtların temeli olarak okuyan Bergel, şairin "Kuklalar" (Puppen) (1914) adlı denemesi ile "Anımsa, ne olduğunu çocukluğun..." (Laß dir, daß Kindheit war...) (1920/21) dizeleriyle başlayan, "Çocukluk Ağıtları" (Childhood Elegy) diye nitelendirdiği "Bitirilmemiş Ağıtlar"ı (Unvollendete Elegie) arasındaki fragman-şiirinin, dördüncü ağıtta-ki muğlak noktalara ışık tutacak veriler içerdiğini savunur. "Çocukluk: Rainer M. Rilke'nin Bir Ağıt Fragmanının Yorumlanması" (Kindheit: Interpretation eines Elegienfragments von Rainer M. Rilke) başlıklı yazısında *Duino Ağıtları*'na değil, yukarıda belirtilen fragman-şiirine odaklanan Romano Guardini (1961: 185-210) de Bergel gibi, şairin daha önce çeşitli varyasyonlarda yazdığı bu bitirilmemiş şiirinden birçok motifi ağıtlarına yansıttığını savunur. Ona göre şair burada, ruhunun en derinliklerindeki acıları, oldukça sorunlu bir ailenin gerilimli "yaşam alanında geçen kendi çocukluğunu" işlemiştir. Şair kendi öznel deneyimlerini yansıtmış olsa da "söyledikleri bir o kadar genel için de geçerlidir." 4. ağıtta öne çıkan çocuk imgesi, "insanın ilkel bir figürüdür; onun muammasının anahtarı ve olanaklarının vaadidir – onunla çok yakından bağlantılı olan anneyle birlikte, adlandırılmaz bir bütünün iki yüzünü" simgeler. Ağıtlarda "bu [anne-çocuk] ikilisinin yanında âşık, kahraman ve dansçı figürleri" ile "hayvan" ve "ağaç" gibi bitki figürleri de bulunur. "Güvenlik ve tehlike arasında salınan ruhun gel-gitleri[nin] içsel formu hâline gel[diği]" fragman-şiirde ise "çocuk, bir im olarak ortaya çıkmaz, tersine varoluşun tarihini" aydınlatır ki "bu oluş'un en içteki anlamı, aynı zamanda annenin yazgısı" (a.g.e.: 186) ile buluşur.

Rilke'nin poetikasında çocukluk temasına odaklanan az sayıda çalışma olmasını, melek ve gül motiflerine kıyasla çocukluğun "hep bir kenar figür" konumunda kalmasına bağlayan Ruth Hermann (2002: 12, 22) ise, "Dünya ve Oyuncak Arasındaki Boşlukta: Rilke'de Çocukluğun Şiirselliği" (Im Zwischenraum zwischen Welt und Spielzeug: Eine Poetik der Kindheit bei Rilke) adlı çalışmada, Rilke şiirlerinde çocuk imgesini araştıran üç doktora tezinin yapıldığını aktarır. Bunlar; Lisolette Henning'in "Rainer M. Rilke'de Deneyim ve Ödev Olarak Çocukluk" (Kindheit als Erlebnis und Aufgabe bei Rainer M. Rilke, 1949), Byong-Ock Kim'in "Rilke'nin Askeri Okul Deneyimi ve Kayıp Oğul Problemi" (Rilkes Militärschulerlebnis und das Problem des verlorenen Sohnes, 1973) ve Stefan Schank'ın "Rainer M. Rilke Poetikasında Çocukluk Deneyimleri" (Kindheitserfahrungen im Werk Rainer M. Rilkes, 1995) adlı çalışmalarıdır. Rilke'nin biyografisiyle yapıtları arasındaki bağlantıların izini süren bu çalışmalar, onun nasıl bir çocukluk deneyimlediğini ve bunun poetikasına nasıl yansıdığını araştırmaya yönelirken, kendisi soruyu tersine çevirerek, ilkin şairin poetikasında çocukluğun nasıl işlendiğini, sonra bunların şairin çocukluğuyla bağlantılarını irdeler. Bu şekilde şairin kendi çocukluğunu ya da poetikasında çocukluk hakkında anlattıklarını değil, çocukluğun şairin poetikasıyla ve poetika üzerine düşünceleriyle ilişkisini öne çıkarır. "[Ç]ocukluğunu bilinçli şekilde bilinçdışında bırakıp onun şiirsel potansiyelini" koruyan şairin poetikasını, çocukluk ve yazın arasında kurduğu özel bir bağlantı üzerine inşa ettiğini, hatta bir tür "çocukluk poetikası" ürettiğini savunur. Franziska Müller ise "Yabancılaşmış

Ben. Rilke Liriğinde Çocukluk ve Dünya Algısı” (Das entfremdete Ich. Kindheit und Weltwahrnehmung in Rilkes Lyrik, 2015) adlı çalışmasında, her şeyi siyah-beyaz karşıtlıklarla gören insanlığın dünya algısıyla kapsamlı olarak ilgilenen Rilke’nin poetikasında dünyayı ve çevreyi algılayışını ele alır. Rilke’nin kariyerinin farklı evrelerinde yazdığı çocukluk temalı şiirlerine odaklanarak, modern dünyanın yabancılaşmış öznesi ekseninde, insanın dünyayı kavrama biçimi ve çocukluk arasındaki ilişkileri araştırır. Şairin seçilmiş şiirlerinde dünya ve çevre algısındaki değişimi somutlaştırarak, çocukluk ve yetişkinlik temalarını, yalnızlık ve dışlanmışlık hislerini nasıl işlediğini ele alır.

Duino Ağıtları ekseninde olmasa da Rilke’nin poetikasında çocukluk imgesinin ne’liğine yönelen bir diğer çalışma, Lauren Shizuko Stone’un (2017: 476-491) “Rilke’nin “Çocukluk Odası”: Çocukluk Mekânlarında Fenomenoloji” (Rilke’s “Kinderstube”: Phenomenology in Childhood Spaces) başlıklı makalesidir. Ona göre, Rilke çocukluğu – “Yaşamımdan Kesitler. Kurgu ve Gerçek” (Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit) adlı yapıtında, “evsel uzamın mimarisi içinde” uzamsallaşan bir çocukluk imgesi çizen Goethe gibi – uzam-uzay çerçevesinde okur. Rilke’nin – 28 yaşında Danimarkalı bir şair olan Malte adlı ana figürünün, aynı zamanda ben-anlatıcısı olduğu – (tek) romanı olan Malte Laurids Brigge’nin Notları’nda (Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, 1910) evin odaları, öznenin kökeninden çok, öznel açıdan “fantezi ve şiirsel üretim kapasitesine yönelik bir arayış[ı]” imler. Rilke bu türden ““ilk sahnelerin” (Urszenen) uzamsallığını, algının sınırlarının ve imgelem gücünün genişlemesinde yapılandırıcı metaforlar olarak” kullanır. Mesafe, geçmişe dönüşün hayalini gerektirdiğinden çocukluğun temsilini sorunsallaştırır. Rilke’nin “çocuk-özneyi trans-figürleştirmesinde öne çıkan, tam da temsildeki bu tökezlemelerdir.” Rilke, “estetik üretimin kökenine dair kaygısını” – 19. yüzyıl burjuvazi aile tipindeki merkeziliğine koşut olarak evde çocuklara ayrılan – çocukluk-uzamı olan “çocuk-odası[na]” (Kinderstube) ve aynı zamanda “çocuklarınkine benzer uzam algısına konumlandır[mak]” suretiyle “şiirsel imgelem için bir çerçeve sunar” (a.g.e.: 477). Malte’nin, iki çocuğun çocuk-odasında bir akşam kitaplarına gömülmüşken, hayal alemine dalmalarını anlattığı kesitte “sıradan bir okuma sahnesi ile fantastik imgelem uzamının üretiminin basitçe yan yana gelmesinden öte hem metnin hem de mimarinin dar sınırlarını aşan bir uzama, uçsuz bucaksız bir imgelem evrenine” yönelim saptayan Stone’a göre, “şiirsel üretimin kaynağına dair bir içgörü” (a.g.e.: 478-9) sunan Rilke, “şiirin “kökeninin” çocukluğun uzamında olduğunu imler. Hatta bu girişim, “şiirin görsel algı ve hayal gücünün karşılıklı bağımlılığının temsili” şeklinde açılarak daha “geniş çaplı bir estetik proje” olarak okunabilir.

Bu çalışmanın hipotezi; ağıtlardaki çocuk(luk) imgesinin, insanlık tarihinde ortak yaşam deneyimi olarak insan varoluşunu anlamlandırma, yaşamdaki ve sanattaki anlam ve değer yitimine karşı alternatif bir çözüme açılan anahtarlardan biri olduğudur. Bu bakımdan Bergel’in, ağıtlardaki çocukluk imgesini hakiki varoluş biçimi olarak okumasıyla, Hermann ile Stone’un ise onu Rilke poetikasının temeli kılmalarıyla örtüşen noktaları olsa da bu çalışma, ağıtlara odaklanıp daha kapsayıcı bir çıkış noktasından hareket etmesiyle onlardan ayrılır. Kabaca iki ana bölümden oluşan çalışmada ilkin çocuk(luk) kavramının etimolojisi, imgesel anlam katmanları ve genel hatlarıyla Rilke poetikadaki yeri ele alınmış, daha son-

ra spesifik olarak *Duino Ağutları*'ndaki yeri sorgulanmıştır. Disiplinlerarası bir nitelik taşıyan araştırma nesnesinin analizinde, dil ve ruhbilimi sentezleyen Jacques Lacan'ın psikanaliz kuramı ile Giorgio Agamben'in dilbilim, antropoloji, psikanaliz, felsefe ve siyasetle harmanladığı tarih felsefesinden yararlanılmış, metin analizinde yazar/ metin/ okur/ bağlam odaklı eleştiri yöntemlerini birleştiren çoğulcu bir okuma modeli kullanılmıştır.

1-Genel hatlarıyla ve Rilke poetikadaki açılımlarıyla çocuk(luk) imgesi

“Çocuk” (Alm. das Kind, İng. child, Fr. enfant), “doğumdan cinsel olgunluk sürecine girişe uzanan süreçteki insan” olarak tanımlanırken, “çocukluk” (Alm. die Kindheit) insanın çocuk olma evresini “yaşadığı yıllar[a]” (Wahrig, 1991: 741, 742), yaşamın ilk yıllarındaki, bebeklikle ergenlik arası süreçte yaşadığı kendine özgü deneyimlere karşılık gelir. Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ)'nün tanımına göre “10 yaş öncesi çocukluk, 10-19 yaş arası ergenlik dönemi[...].” (Gürçay& Duran, 2025: 53) olarak kabul edilir. “Çocuk” insan yaşamında spesifik bir hâl ya da niteliği, “çocukluk” ise belli bir zaman aralığını ve bu süreçteki yaşantıları ve deneyimleri imler. Erişkinliğe kadar deneyimlenip yaşantılanan özel bir hâl ve dönem olarak çocukluk hem insanın kişisel tarihinde hem de insanlığın kolektif tarihinde önemli bir rol oynar. İlginçtir ki, çocuklar her zaman var olmasına karşın, yetişkinlerin dünyasından ayrı bir “[ç]ocukluk fikri, Rönesansın büyük icatlarından biridir” (Postmann, 1995: 8). Geçmişten günümüze dek her zaman yetişkinin bakış açısından inşa edildiği gözlenen çocukluğun tarihinde asıl dönüm noktası, 18. yüzyılın Aydınlanma çaığında gerçekleşir. Bu dönemde çocukluk ideşi, çocuk-öznelerin kendi düşünce ve değerleri doğrultusunda eğitilmesinin önemini kavrayan ve bunu hem okullarda hem de aile kurumu içinde sistematik biçimde uygulayan modern burjuva toplumlarının hegemonik söylemi olarak öne çıkar (Ewers, 1989: 7-37). Bu bakımdan çocukluğu, çocuğu “yetişkinlerle eşit değere sahip”, ama “yetişkin-olmayan bir özne” olarak tanımlayan ve çelişik biçimde (kendi) “yetişkin eğitim çabalarının nesne[si]” kılan Aydınlanmacı “modernliğin bir ürünü[...].” (Hengst, 2008: 551) olarak okumak gerekir.

Çocukluk, yaşamın başlangıç aşamasında deneyimlendiğinden, eski (arkaik) temsiller olarak zihne ve bedene kayıtlanmış yaşantılardır. İnsan(lık)ın bugününü ve geleceğini yönlendiren konumuna rağmen çocukluktan söz etmek, şimdiki zamana göre hep geçmişte kalan, orada-olmayan bir deneyimler dizisini tetikleyerek zihinde yeniden canlandırma girişimidir. Geçmişteki deneyimleri ‘anımsama’ anlamına gelen çocukluğu anlamlandırıp anlatmanın yolu zorunlu olarak “nöron devrelerinde (hücre gövdelerinde, dendritlerde, aksonlarda ve sinapslarda) gözle görülemez mikroyapısal değişiklikleri nöronal temsillere dönüştürerek, her birimizin kendimize ait olarak deneyimlediğimiz imgeleri oluşturma süreci[nden]” (Damasio, 2023: 110) geçer. Nitekim “[r]uh imgesiz düşünemez” diyen Aristo'ya göre imge, “artık orada olmayan mührün izinin balmumunda kalması gibi” zihinde iz bırakan “algının içeriği[ne]” (Akt. Koçak, 1995: 45) benzer. Orada olmayan'ın izsürümü olarak imge, en rafine anlatımla “dil aracılığı ile zihinlerde yaratılmaya çalışılan edebi bir resimdir” (Tepebaşı, 2015: 86). Dille üretilen her tür sanatın yapıtaşı (Wilpert, 1989: 100) olan imge, özellikle şiir sanatının *sine qua non*'udur (Killy, 1964: 5). Şiirsel imge (*poétique* imaj) ise anlatıma görsellik ve canlılık katıp okurun hayal gücünü tetiklemele kalmaz, aynı zamanda gerçek dünya-

nın olgusalılıklarına karşı düşünömsellik ve duyarlık alanları da açar. Sanat “imgeler yoluyla gerçekliğin yeniden üretilmesi[dir]” diyen Ziss’in (1982: 169) söylemiyle imge, “sanatçının bilincinde saptanmış ve bunun sonucu olarak okur, dinleyici ya da seyirci tarafından algılanmış olan gerçekliğin sanatsal çağrışdırılması, nesnel dünyanın düşünsel (ideal) tablosudur.”

Etimoloji, eski Yunanca “pais” ile Latince “konuşmayan” anlamına gelen “infans” / “infantile” ve “saflık” anlamına gelen “puer” sözcüklerine dayanan (akt. İnal, 1999: 82) “çocuk”; Latince olan “infantile” sözcüğünden hareketle “konuşmayan bir şey olarak her seferinde farklı yerleştirilen bir üretim figürüne dönüşür” (Giuriato, 2010: 329) ki bu devingen çokanlamlılığı onun, poetikanın kurucu ögesi olan imge(sellik) için oldukça elverişli bir kavram hâline getirir. Çünkü “yazında imgeden [...] ve şiirde imgesellikten bahseden kişi, çokanlamlılıktan söz etmiş olur” (Ricklefs, 1997: 260); (Kula, 2012: 67). Sözcüğün etimolojisine daldırılmış olan “konuşmayan” kavramı, insan yaşamının bu evresinin en spesifik özelliğinin, dille olan ilişki(sizlik) biçimi olduğunu ele verir. Onun dil(sizlik)e/ ben(sizlik) e açılan semantik katmanlarının iz-sürümünde, Ferdinand de Saussure’un dilbilimiyle Sigmund Freud’un psikanalizini sentezleyerek dil ile bilinçdışı arasındaki karmaşık ilişkileri açığa çıkaran Jacques Lacan’ın yaklaşımı oldukça işe yarayışlı görünür. Bilinçdışının dil gibi imge ve simgelerle çalıştığını savunan Freud’a karşıt olarak, onu kuranın bizzat dil olduğunu savunan Lacan’a göre insanın ruhsal gelişim evreleri şöyledir: 1- Anneyle kusursuz bütünleşmeyi arzulayıp bedenini parça parça algılayan bebeğin, aynadan yansıyan kendi bütünsel imgesiyle özdeşleştiği “imgesel benlik”, yani “ayna evresi”, 2- Oedipal kastrasyon korkusuyla simgesel düzenin temsilcisi Baba’yla özdeşleşme sonucunda dilde yapılanmış özne olarak simgesel benliğin ve bilinçdışının inşa edildiği “simgesel evre”, 3- İnsanın inşa ettiği her şeyin, dil’in ötesinde olup yaşamda asla ele geçirilemeyeceğinin, olanaksız olan’ın ayırımına varılan “gerçek” evresi. Lacan bu şekilde öteki’nden (anne)/ Öteki’ne (baba) yönelen ‘arzu’yu (*désire*) bilinçdışının ve kültürün yapılanmasında temel yapıtaş kılarak, insanın (fallik) simgesel düzene (kültür dünyasına) adım atmasının öyküsünü,¹ çocuk tarafından arzulanan öteki’nin (annenin) arzuladığı “Büyük Öteki”ne (babaya) yönelim, yani öteki’nin arzusunu arzulamak şeklinde açılar (Bowie, 2007: 51-88); (Balkaya, 2013: 16-18); (Kızılder Emer, 2024a: 166).

Çocukluk ilk bakışta Freudiyen ruhsal aygıttaki bilinçdışıyla özdeşleştirilebilir, ama “Lacan bize bu İd’in de dilden başka bir gerçekliğe sahip olmadığını, [...] dilin ta kendisi olduğunu göstermiştir” diyen Giorgio Agamben’e (2006: 58, 64) göre, “insanın kökensel aşkınsal-tarihsel boyutu”, bir tür *experimentum linguae* olan çocukluk, dilsel sınır aşımında deneyimlenir: “orada dilin sınırları dil dışında[dır], dilin göndergesi yönünde değil, bizatihi dil deneyiminde, dilin saf özgöndergeselliğinde[dir]” (a.g.e.: 6). Ancak özne dilde oluşturulup onun inşası olarak okunduğunda, bunun anlamı “bu “dilsiz” deneyimden yoksun bırakılmak[tır].” Düzanlamsal olarak “dilsiz bir deneyim, insanın çocukluğu (*in-fancy* [dilsizlik]), sınırını tam da dilin çizeceği yer[dir].” Peki o hâlde, dilin kurduğu öznenin kişisel tarihinde “çocukluk nasıl mümkün” olur? “Dilden önce” veya ondan “bağımsız” (a.g.e.: 57) olmayan bir ‘dilsizlik’ olarak çocukluk nasıl dillendirilir? Burada Freudiyen psikanalizin bilinçdışı kavramı devreye girebilir, ama “id olarak”, bir tür “üçüncü kişi” olarak o da aslında

“özne-olmayandır (Arap gramercilerin söyledikleri gibi *al-ya’ibu*’dur, orada olmayandır).” Dilin kökeni ve/ veya “özne öncesi ruhsal töz olarak çocukluk” paradigması, dil ile çocukluk arasındaki sürekli bir döngüye karşılık gelir ki, çocukluk deneyiminin yeri “işte bu döngüde aranmalı[dır]” (a.g.e.: 58). Çocukluğun işlevi ‘anlatılamaz’ın deneyimlemesinden çok, dilde bir tür yarık açmasıdır. Simgesel düzeni delen dildeki bu yarık, Lacan’ın “himeros enarges” kavramıyla, “hiçliğe duyulan arzuyla, insanın kendi geçmekte olan varlığıyla kurduğu ve görüldüğü an görülmesine engel olunan ilişkiyi gösteren, arzunun yerini alan arzıyla” (akt. Sayın, 2015: 49) ilişkilendirilebilir. Dilin kökenine, öncesine/ ötesine ya da o “dilsiz”, saf/ aşkınsal deneyime ulaşamaz. Dilin ve öznenin biçimlendirmesinden “kurtulmuş yeni bir deneyim kavramını temellendirmeyi sağlayacak” bir çocukluğa erişmekten değilse de kökeni “bir kronolojiye, zamanda önce ile sonrayı ayıran bir ilksel nedene indirge[yen]” (Agamben, 2006: 59) modelden vazgeçilerek, “dilini kökenini; artsürem ile eşsürem arasındaki [...] sürekli karşıtlığın aşıldığı bir noktaya, icat (menschliche Erfindung) ile armağanın (göttliche Gabe), insani ile insani olmayanın, konuşma ile çocukluğun farklılığını/ birliğini bir tür ilk neden (Urfaktum) ya da ilk olay olarak kavramanın mümkün olabileceği bir kırılma noktasına yerleştirme[lidir]” ki, işte Hamann’ın “insan dilini, ilahi dilin çevirisi olarak tanımlamak ve böylece dilin ve bilginin kökenini insani ile ilahi arasındaki bir *communicatio idiomatum* [sözel iletişim] ile özdeşleştirmekle yaptığı şey tam da budur.” Kök(en), art ve eşsüremliliğin kesişimine konumlandırıldığında; “tarihsel olarak kanıtlanmamış, “asla konuşulmamış”, buna rağmen gerçek olan bir dil olarak hem dilsel tarihin anlaşılabilirliğini hem de dizgenin eşsüremliliğe bağlılığını sağlar.” Bu şekilde alımlandığında köken, tarihte “gerçekleştiği varsayılan ‘olaylarla’” (a.g.e.: 60) aydınlatılamaz. Hepçileyin tamamlanmamış olması bakımından “her türlü tarihsel bilginin a priori yapısını ve sınırını” çizen “aşkınsal” tarih boyutu olarak okunabilir. Çocukluk ve dil ilişkisi gibi, id ve özne idelerinden özgür, “saf ve aşkınsal bir deneyimin dil ile ilişkisini” de açıklayabilen bu modele göre çocukluk, dil ve hakikat kavramları “tarihsel-aşkınsal” (a.g.e.: 62) ilişkiyle birbirini inşa eder:

Bireyin en başından beri konuşan olmayışı, çocuk olmuş olması ve hâlâ çocuk oluşu, işte deneyim budur. Ama bu anlamda bireyin bir çocukluğu olması, insani ve dilsel olan arasında fark olması, [...] basit bir özellik değildir. Nitekim çocukluk, her şeyden çok dili etkiler, dili kurar ve temel bir biçimde koşullandırır. Tam da çocukluk diye bir şeyin varlığı, yani dilin aşkınsal sınırı olarak deneyimin varlığı, dilin bizzat kendini bütünlük ve hakikat olarak sunabilme olanağını dışlar. Deneyim olmasaydı, insanın bir çocukluğu olmasaydı, dil kesinlikle [...] bir “oyun” olurdu. [...] deneyim diye bir şey var olduğundan, insanın bir çocukluğu olduğundan (ki bunun yitirilmesiyle dilin öznesi ortaya çıkmaktadır), dil de deneyimin hakikate dönüşeceği yer olarak varsayılmalıdır. Başka bir deyişle, dilde ilksel sınır olarak çocukluk, dili hakikatin mekânı olarak kurmakla kendini gösterir. Wittgenstein’in *Tractatus*’un sonunda, dilin “gizemsel” sınırı varsaydığı şey, dilin dışında ya da ötesindeki [...] ruhsal bir gerçeklik filan değildir, dilin kendi aşkınsal kökenidir, insanın çocukluğundan başka bir şey değildir. (a.g.e.: 61)

Çocukluğu “dil ile söylem arasındaki bölünmenin” de kaynağı olarak okuyan Agamben, Saussure ve Benveniste’nin kuramlarından hareketle, insan dilinin “dil ile söz” (langue-parole) arasındaki, “göstergesel ile anlamsal”, “göstergeler dizgesi ile söylem arasında-

ki bölünme[yle]] ırasallaştığını savunur. İnsan dilinin işleyişi, bu ikisi arasındaki geçişlerle gerçekleşir; “konuşan her birey[...] de bu farkın ve bu geçişin gerçekleştiği yer[dir].” İnsan ve hayvan dili karşılaştırıldığında, batı metafiziğinin insanı – başka canlılardan ayırmak için – “konuşan hayvan” (*zoon lôgon echon*) olarak nitelendirmesinde şu yanılgı vardır: “Aslında hayvanlar dilden yoksun değildir, aksine, onlar her zaman ve tamamen dildirler.” Çünkü “[h]ayvanlar dile girmezler, onlar zaten hep dilin içindedirler. İnsana gelince, bir çocukluğu olduğundan, en başından beri konuşan olmadığından, bu tek dili böler: Konuşmak için önce kendini dilin öznesi olarak kurması, “ben” demesi gerekmektedir” (a.g.e.: 62). Hayvan – kesintisiz, akış hâlindeki saf – dile doğarken, insan onu susar, onun doğası ancak “sözsüz dil” olarak nitelendirilebilir. Doğanın bizzat kendisi olan saf dili bölen, ondaki akış/ sürekliliği kesintiye uğratıp bozan, “dil ile söylem arasına farklılık” sokan çocukluk, insanın (aşkınsal) tarihselliğinin temelini atar. Saf dil ise doğadır, tarihsizdir; oysa “sırf insanın bir çocukluğu olduğundan, sırf dil insani olan ile tam özdeşleşemediğinden” tarih var olur ki, “insani olan da tastamam bu saf dilden söyleme geçiştir ve bu geçiş, bu an, tarihtir” (a.g.e.: 63, 67).

Agamben’in – dilsizliğin dili olarak – dile odakladığı çocukluğun tarihsel-aşkınsal boyutlarının, yüzyıl dönümünün popüler teması olduğunu belirten Giuriato (2010: 329, 330), Rilke’yi de etkileyen İsveçli feminist-pedagog Ellen Key’in *Çocuğun Yüzyılı* (Das Jahrhundert des Kindes, 1899) adlı çalışmasına dikkat çeker. Çocukluğu “estetik bir fenomen” hâline getiren bu kitap, 20. yüzyılın ortalarına dek Avrupa’daki tüm “alternatif eğitim projelerinin arka planında” yer almıştır. Disipline dayalı burjuvazi eğitim anlayışını ve “dayak pedagojisi” (a.g.e.: 6-7) Nietzschevari bir tutumla eleştiren Key, yalnızca çocukların değil, kadınların da haklarını savunarak eğitimde reformasyona öncülük etmiştir. Önceki yüzyılın eğitim sistemini “okullarda ruh cinayetleri işle[mekle]]” (a.g.e.: 135) suçlayan Key’in, yeni yüzyıl için önerdiği yeni eğitim modeli; “doğuştan günahkâr” insan idesine karşı, Goethe’nin *Wert-her*’indeki çocuğun potansiyelleri geliştirmeye yönelik “bireysel ve psikolojik eğitim” anlayışından², çocuk yetiştirmek için çocuk olmak gerektiğini savunan Mme. Staël’in “oyunla eğitim” (a.g.e.: 69) yaklaşımından, çocuğun kendi bireysel doğasını besleyip geliştirmesine önem vermesi bakımından – ünlü *Emile*’inde (Émile, ou De l’éducation, 1762) “Çocukları, yeteneklerini ortaya çıkarmaları ve olmak istedikleri şeyi olmaları için özgür bırakmalıyız” diyen – Rousseau’nun (2009: 13) düşüncelerinden izler taşıyan özgürlükçü bir tasarımıdır.

Kendisine mektuplar yazıp “Sevgili Tanrı’dan Öyküler” (Geschichten vom lieben Gott) adlı öykülerini ithaf ettiği Key’in bu kitabını, “Çocuğun Yüzyılı (Ellen Key)” (Das Jahrhundert des Kindes (Ellen Key)) de benzer düşüncededir. Askeri okulun otoriter ve baskıcı ortamında yetişen saire göre, çocukların “kişiliğine karşı sistematik bir kavgâ” yürüten okullarda “insan gücü istismar” (a.g.e.: 778) edilmektedir. Eğitimde gerçek bir reform yapmak için, “[ç]ocuk hakkında pek bir şey bilmeyen yetişkinin bakış açısından değil, çocuğun bakış açısından yola çıkılmalıdır” (a.g.e.: 780-781). Çocuğa yaşamdaki kopuk, boş ve yararsız bilgiler yüklemek yerine hayallerini besleyip gerçekleştirme şansı veren bir okul tasarlayan Key’in kitabı bir tür “ilk istasyon” (a.g.e.: 782) olarak yeni eğitimci ve ebeveynlere rehberlik edecektir. “Çocukluk” (Kindheit, [1906]) başlıklı şiirinde, “Okulda çok fazla korku ve/ bekleyişle, çok sıkıcı şeylerle geçmekte zaman” (Rilke, 1978-I: 317), “Hayali Yaşamöyküsü”nde (Imaginärer Lebenslauf, [1923]) “İlkin bir çocukluk, sınırsız ve/ sakınmasız ve amaçsız. Ey, bilinçsiz arzu. / Ansızın

korku, engel, okul” (a.g.e.: 776) dizelerinde okulda ve ailede verilen eğitimin çocuğun varlığını kısıtlayıp daraltmaya hizmet etmesini eleştirir. “Samskola” (1904) adlı denemesinde, “[b]ana öyle geliyor ki, biz yetişkinler özgürlüğün olmadığı bir dünyada yaşıyoruz. Özgürlük, insan ruhuyla birlikte değişen ve büyüyen, hareketli bir yasadır. Yasalarımız artık bize ait değil” diyen Rilke (1978-II: 786-795), Key’den daha ötesini düşler: Türlü zorunluluk ve dayatmalardansa kesin bir özgürlüğün hakim olduğu, her şeyin neşe ve sevgiyle yapıldığı, kendini yaşamdan yalıtmayan, çocukları sanatsal yaratıcılığa yönlendiren, eve karşıt değil, onun bir parçası olarak ona eklenilen, ebeveynlerin serbestçe girip çıkabildiği, bunu meslek olarak belleyen öğretmenler yerine, her gün alanında uzman bir başka kişinin, örneğin bir gün bir marangozun, bir gün bir saatçinin ya da bir org yapımcısının gelip zanaatının inceliklerini sunabildiği, ders anlatılan masada aynı zamanda yemek yenip gülünüp eğlenilebildiği, dinin geleneksel anlamda haftada bir ya da iki kez değil, her gün, her saat bir başka vesileyle anlatılabildiği, kız ve erkek çocuklar için bir okuldur onun düşlediği; bu herkesin birbirine eşit olduğu, en başta “çocuklar”, ama aynı zamanda “ebeveynler ve öğretmenler”, tüm “toplum için” bir okuldur.

Yetişkinin değil, çocuğun bakışını çıkış noktası kılma hedefini özellikle her şeyi yenisinden algılayıp “görmeyi öğren[en]” Malte aracılığıyla “yazınsal programı[na]” (Giuriato, 2010: 332) eklemleyen Rilke, yarım bıraktığı “Anımsayış” (Erinnerung, 1914) adlı bir metninde, yarattığı “melekleri, eşyaları, hayvanları” kendisine “iyi tasarla[mamış]” gibi hissettiren “acımasız Tanrı[sının]”; çocukluğunu, üniformalı öğrencilik yıllarını, tam olarak “ergin (mündig) olmadan önceki” (akt. Giuriato, 2010: 334) hâlini çağırarak yazmasını emrettiğini yazmıştır. Giuriato’ya (a.g.e.: 334-335) göre, burada kendisine yönelen tanrısal sese itaat edip yazmaya başlayan bir çocuğun imgesini çizen Rilke, aslında poetikasının temeli kıldığı çocukluğun “özne-öncesi ergin olmama hâli” ile Aydınlanma pedagojisinin kendi aklıyla düşünen (“Sapere aude!”) “ergin özne[sini]” iç içe geçirir. Ancak “simgesel olanın eşiğinden geçiş, sözlü metafora rağmen, yalnızca yazı yoluyla gerçekleştirilir.” Rilke’nin imlediği bu ergin-olmama hâli, “yazma ediminde aşılamaz, suskun yazı medyası aracılığıyla üretilir.” Yazma edimi “yabancı bir emirle” gelen “mekanik bir kayıt” işlemine benzer. “Poetik konuşmanın imi olarak görünen tanrısal ses, kutsal metinlere (skriptural) aracılık eden, ikincil bir sözellik anlamında yansıtılır – yazı olarak ergin-değildir ve çocuksudur.” Eğitim reformlarındaki “kör noktaları” kavrayan Rilke için “çocuksu bakış açısının temsili, yapısal olarak erişilmez olarak kalır.” Bu durumda yazın, “yazıya yapılan geri döndürülemez referansa ağıtsı biçimde tanıklık eder – yazmanın kaynaklandığı çocukluk sesi sonsuzcasına yitirilmiştir. [...] çocukluk simgeselden hareketle kavranamasa da bir kayıp olarak varlığını sürdürür – yazılı harfler arasındaki anlamsal olarak boş alanda, dilin orijinalinin yitirilmesinin etkisi hissedilir” (a.g.e.: 335). Bu bağlamda Rilke’nin (2009: 25) kendi poetikasının temellerini, – “bir şahin” mi, “bir fırtına mı” yoksa “bir büyük şarkı” mı olduğunu bilmeksizin binlerce yıldır, “çok eski kulenin etrafında” dönerek aradığı ve “TANRI’M, birçok hacı birden olmak isterdim” diye tüm dinlerin hacısı olmuşçasına sevdiği Tanrı’ya ettiği ayrıkçı dualardan (Kızılar Emer, 2021: 85-94) oluşan – *Dua Saatleri Kitabı*’ndaki (Das Stundenbuch, 1899-1903) “Kime verirsen bu kitabı, o alınca ellerine, / eğilip kalır sayfaların üstünde./ Ya da sen alırsın onu ellerine,/ yazmak için bizzat kendin” (Rilke, 2009: 114) dizelerinde aydınlatığı savunulabilir. Burada kendisine yazdırmanın, hatta asıl yazanın Tanrı olduğunu imleyen Rilke, dizelerini şöyle sürdürür:

UYANDIM sadece bir çocuk olarak, / öylesine kuşkusuz güvenen/ her korkudan sonra ve her geceden/ seni tekrar göreceğini bilen./ Biliyorum, ne zaman ölçmeye kalksa düşüncem,/ ne denli derin, ne denli uzun, ne denli uzak - : ... / sen ama sensin, sensin, sen/ zamanla çevrelenmiş titreşen./ Bence, sanki şimdi ben aynı zamanda/ çocuk, delikanlı ve adam ve daha fazlası. (a.g.e.: 76-77)

Burada lirik ben'e özdeş şairin varlığı uyku aracılığıyla ilkin çocukluğuna döner. "Tanrı'nın kalbinde" olup O'ndan asla "kopma[yan]" (a.g.e: 102) bir çocuk gibi uyanarak, tıpkı çocukluğundaki gibi – zaman ve uzamdaki titreşimlerini hissettiği – Tanrı'ya sonsuz güven duygusuyla dolan varlığı, eşzamanlı olarak "çocuk, delikanlı ve adam ve daha fazlası" yönünde genişler. Şair "bu kitabı" kendisine dikte eden Tanrı ("sensin, sen") aracılığıyla çağrıldığı yazma edimine başlamak için (imgeleminde) çocuk(luk) – "ergin olmadan önceki" – hâline yönelir, ancak poetik üretim süreci "özne-öncesi" ile "ergin özne"nin (Guirato) birleştirilmesini gerektirir. Başka bir ifadeyle şiir, ancak saf dilden söyleme geçilerek, bilinçdışını ve dolayısıyla kendi'ni dilin öznesi (Lacan/ Agamben) – ki burada (ve de ağıtlarda) varlık halkasının genişlemesiyle gittikçe çoğalan ben(lik)ler/ özneler – olarak kurarak üretilir. Şair bu yüzden varlığını "gitgide daha sessizce yoğuran" ve yaz(dır)an "derin güç" e "[t]eşekkür" eder: "ve kutsal bir yüz gibi/ düşer karanlık ellerime" (a.g.e: 77). Kendi söylemiyle, Hristiyanlığın meleğinden "[ç]ok İslamiyetin meleğiyle ilişkili[...]" (Rilke, 1950: 484) olan *Duino Ağıtları*'ndaki melek imgesiyle "kâmil-insan[ın]" doğuşunu muştulayan (Kızılar Emer 2024b: 148-485) Rilke'nin çok etkilendiği Nietzsche (2012: 377-378) de "üstinsan[ın]" doğuşu için; ruhun ilkin yükünü sırtında taşıyan deveye, sonra devenin özgürleşip aslana, yerleşik olan her şeyi reddeden aslanın ise yaşama yeni başlayan çocuğa dönüşümü şeklinde üç ruhsal evreden söz eder. Çünkü çocuk(luk) "günahsızlıktır, [...] ve unutkanlık, bir yeni başlangıç, bir oyun, kendiliğinden dönen bir tekerlek, bir ilk devrim, kutsal bir evet-demektir" (a.g.e.).

Rilke (1950: 411, 480), 20.04.1923 tarihli bir mektupta, kendilerini adeta bir ödev olarak varlığına dayatışlarının "belki de kendi[sin]e bile en büyük sır, [...] en gizemli dikte ettirme" şekli olarak kalıp "tek bir soluksuz itaat etme hâli içinde" kaleme aldığını açıkladığı soneleri için, 13.11.1925'te Hulewicz'e yazdığı mektupta "onlar da ağıtlardakinden başka bir "doğum" şekliyle dünyaya gelemezdi [...] ansızın, benim istemim dışında [...]" diyerek, şiirlerinin kendisine adeta tanrısal bir güç tarafından dikte ettirilmesi hâlini en çok, bu çalışmanın araştırma nesnesi olan ağıtlarını kaleme aldığı süreçte yaşadığını belirtmiştir.

"Wer zeigt ein Kind, so wie es steht? Wer stellt
es ins Gestirn und giebt das Maß des Abstands
ihm in die Hand? Wer macht den Kindertod
[...] / Mörder sind/ leicht einzusehen"
(Rilke, 1974: 23)

2-Duino Ağıtları'nda çocuk(luk) imgesi

Yüzyıl dönümünün ilk çeyreğinde hem kendi kişisel tarihinde hem de insanlık tarihinde oldukça kritik bir kriz döneminde kaleme aldığı *Duino Ağıtları* 'nda ölüm, yaşam ve aşk motifleri eşliğinde insanın varoluş sorununu işleyen Rilke, on ağıt boyunca okurlarına; melekler

ve yıldızlar aleminden hayvan, bitki, mineral ve insan alemlerine dek uzanan oldukça çeşitli ve zengin bir figür kadrosu ile seslenir.

Âşıklar başta olmak üzere yiğitler, ermişler, genç ölümler, kızlar, kadınlar, delikanlı, anne(ler), baba(lar) vb. farklı insan figürleri içeren ağıtlarda “çocuk” (Kind) figürü ilkin 3. ağıtta karşımıza çıkar. Bu ağıtın ana figürleri; “sevgili” konumundaki “genç kız”, onun “uzaklardan seçtiği” delikanlı ve delikanlıyı doğuran kadın olarak annedir. Damarlarında gezinen “kanın Neptün’ü[ne]”e, “bilinmezlikle damlayarak o tanrı başını/ kaldıran” o “suçlu ırmak tanrısı[na]”, zapt edilemez arzuların/ “isteğin efendisin[e]” (Rilke, 1993: 21) boyun eğmeye yazgılı görünen delikanlının aşk duygusunun yüceliğiyle, cinsel arzuların dizginsizliği arasında kalışıyla açılan 3. ağıt; psiko-mitolojik ve – özellikle de genç bir kadınla genç bir erkeğin güçlü bedensel arzu ve tutkularının dillendirildiği Eski Ahit’teki Hz. Süleyman’ın İlahisi’ne (Das Hohelied) benzerliği bakımından – teolojik okuma düzlemlerine açıktır. Çokkanlı semantik kodlamasıyla şiir, aşk’ın/ arzu’nun duygu ve tutku gibi tinsel/ tensel boyutlarından varoluşun kökenlerine, oluş’un görünen ve görünmeyen boyutlarına dek uzanır. Bu bakımdan, ağıtların bütününde gözlemlendiği gibi, 3. ağıtta da ‘görünenden görünmeye-ne doğru’ bir yönelim söz konusudur. Rilke’nin (1950: 484) ağıtlarına dair kilit açıklamalar yaptığı 13.11.1925 tarihli Hulewicz-mektubunda yer alan söylemiyle; “görünenin görünmeye-ne doğru bu özel ve daimî dönüşümü yalnızca bizim içimizde gerçekleşebilir. Görünene, somut olana daha fazla bağlı kalmama anlamına gelen bu dönüşüm, aynı zamanda içimizde devam ederek kendi yazgımızın daha bir varlık kazanıp görünmezlik kazanmasına benzer.”

İnsanoğlunu temsil eden delikanlının karşısına önce sevgili, sonra anne konumundaki kadın figürler ve onların ardından kendi iç dünyasının derinlikleri çıkar. Delikanlı, kendisini aşka çağıran genç kıza reddetmez: “İstemesine ister, kopup gelir, / rahatlayıp alıştır/ senin saklı yüreğine, alır ve başlar kendini.” Bu dizeyi, “Ama hiç başladı mı kendini?” retorik sorusu izler ve “Sendin onu küçük yapan ey ana, sendin onu başlayan” (Rilke, 1993: 21-22) diye anneye sitem edilir. Bu sitem, anne tarafından doğurulmak anlamına gelen “başlamak” fiilini “küçük yap[makla]” eşitler. Bu durumda doğurulmak, daha büyük bir varlık durumunu imleyen doğum-öncesi bir evreden koparılıp küçül(tül)meyi ifade eder. “Kendini başlamak” ise metaforik olarak kendini doğurmayı ve genişlemeyi imler ki, ‘dönüşüm’ burada kilit roldedir: Gerçek doğum, anne tarafından doğurularak doğmak değildir. Kendini başlamak, yani doğurmak, görüneni görünmeyene dönüştürmekle gerçekleşecektir: “Hiçbir yerde olmaz dünya, sevdiklerim içimizde olmasa” (Rilke, 1993: 53). *Dua Saatleri Kitabı*’nda, “bahşet bize (kadınların doğum sancılarında sonra) / bahşet gerçek anneliğini insanlığın” (Rilke, 2009: 131) diye Tanrı’ya yakaran şairin, (kadın-erkek) tüm insanlığın anneliğinden kastı, insanın kendi (öz) ölümünü doğurmasıdır. Bu da oluş’un görünen yüzü olan yaşamı, görünmeyen yüzü olan ölüm’le buluşturmakla, görüneni görünmeyene dönüştürmekle mümkün olacaktır. Ağıtların “korkunç” meleklerinin temel işlevlerinden biri, yaşam ve ölüm arasındaki sonsuz birliği göstermektir. Onların “bengi akıntı” içinde, “dirilerin mi/ yoksa ölümlerin mi arasından” geçtiğini fark etmeyişinin, daha doğrusu yaşamı ve ölümü birbirinden ayırmayışının – çünkü “yaşayanların/ hepsi de yanılır, böyle kesin ayırarak” (Rilke, 1993: 5, 8) – nedeni budur. Rilke’nin (1950: 480-481) Hulewicz-mektubunda açıkladığı gibi; yaşamı anlamlandırmak, “her iki taraftan da bitip tükenmezcesine beslenen varlığımızın en üst bilincini yaratmak”

için ölümü yaşamın karşısı/ ötekisi değil, tamamlayıcı, dolayısıyla ikisini “büyük bir bütün” olarak kavramak gerekir. Çünkü “[h]akiki yaşam biçimi, her iki alana da uzanır.”

Nitekim çocuklukla erginlik arası bir evrede olup varoluşu sorgulayan ve kendisini doğurarak ölmeye yazgılayan anneyle hesaplaşan delikanlının varlığı, kendi iç dünyasının derinliklerine (bilinçdışına) yöneldiğinde, her türlü karşıtlığı (grotesk biçimde) aşıldığı ya da iptal olduğu bir boyuta geçilir. Anne, ona yabancı ve ürkütücü gelen her şeyin üzerini örtüp “geceleyn kuşku veren odayı zararsız kıl[arak]; sığınaklar dolu yüreği[yle]” güvenli ve huzurlu bir ortam sunmaya çalışsa da (doğurarak) küçülttüğü varlık, “uyurken/ ama düş görürken” gözlerini kapadığında, tüm perdeler açılmaya başlar:

Severdi. / Kendi içini severdi, [...] / Evet, sevdi [...] / Daha eski/ kana indi severek, dar boğazlara, Korkunç’un/ oturduğu, ataları yemiş, daha karnı tok. / Her Ürkünç tanıdı onu, göz kırptı, haberli gibiydi. / Evet gülümsedi Ürkünç... Azdır senin/ öyle gülümsediğin, ana. Nasıl sevmezdi artık, / ona gülümsemişti ya. Senden de önce/ sevmiştii onu, çünkü sen daha karnında taşırken, / tohumu çimlendiren öz suyun içindeydi. (Rilke, 1993: 23)

Delikanlı uyku ve rüya aracılığıyla kendi içine, “içindeki oluş[a]”, “yabanlığı[a]”, dilsiz[liğe]”, kendi kişisel tarihinin başlangıcına, “küçük doğuş[na]” (a.g.e.), plasentadaki sıvıdan, tüm yaşamı var kılan Yaratılış’ın (1:1-10) sularına ve/ veya bu kıtada dört kez yinelenen “sevmek” fiilinin imlediği gibi, mistik aşkı simgeleyen okyanuslara dalar. Kreutz’a (1950: 56) göre, “her türden psikolojik aşkı aşarak eski zamanlara ve derinlere dek ulaşan ontolojik bir aşk birliği, çocuğu, delikanlıyı, bizi “soy” ve “köken”e bağlar.” Atalarını yemiş olan “Korkunç” ve ona gülümseyip göz kırpan “Ürkünç” figürlerinin, delikanlının onları, annesinin dölyatağına düşmeden önce sevmesinden ve ilk iki ağıtta “korkunç” ve “ürkünç” sıfatlarının, melekleri nitelendirmede kullanılmasından hareketle ölüm meleşini imlediği savunulabilir. Uyku “aracılığıyla perdeleri kalkan delikanlı, kalp topoğrafyasının derinliklerinde, göğün ters imgesiyle karşılaşmıştır” (Kızılar Emer, 2024b: 255).

Ruhunun derinliklerini kuşatıp sararak zamanı ve mekânı ilga eden bu aşk duygusu sayesinde varlığında (mistik) bir genişleme hâlini deneyimleyen delikanlı; (henüz) olmamış, (geçmişte ve hâlihazırda) olmuş ve (gelecekte) olacak olan tüm ‘var ve yok oluş’ları eşzamanlı olarak kapsayan bir şimdiyle birlikte doğum-öncesine ve sonrasına erişir. Çocuk figürü tam bu noktada, ağıtın son iki kıtasında karşımıza çıkar:

Bak, biz çiçekler gibi tek bir yılın uzayından/ sevmiyoruz, biz severken öncesi düşünülmez/ özsü yükseliyor kollarımıza. Ey kızlar, / işte bu: İçimizde seviyoruz biz. Geleceği, bir tek/ çocuğu değil, mayalanmakta olanı sayısız;/ babaları seviyoruz, [...] / [...]: İşte bu, genç kız senden öncesi.

Sen kendin, ne bilirsin, hangi uzak çağları dirilttiğini sevenin içinde. Başkalaşmış varlıklardan/ hangi duygular yol bulup yükseldi. [...] / Bilmezsin, ne karanlık adamlar uyandırdın/ damarlarında onun. Sana gelmek istedi/ ölü çocuklar... [...] / sevgi dolu bir iş yap, [...] / al onu, bahçelerin oraya götür, gecelerin o büyük/ ağırlığını ver ona... [...]. (Rilke, 1993: 24)

Yukarıdaki poetik tabloda, ilkin tekil olup ardından çoğullaşan bu insan figürleri hem tekli hem de çiftli olarak anlamlı birer semantik birim oluşturmaktadır. Hepsisi bir araya getirildiğinde oluşan büyük tabloda ise adeta tüm insan soyunun nesilden nesle gelişimi resme-

dilmiştir: Geçmişte çocuk olup şimdiki zamanda genç kız ve delikanlı figürleri, geleceğin kadın ve adamlarıyla, ana-babaları konumundadır (Kızılar Emer, 2024b: 236). Eşzamanlı olarak çocuk-delikanlı-adam-baba olan eril figür ile özdeşleşen eril lirik ben, (genç kız ile) aşklarının meyvesi olan “bir tek/ çocuğu değil, mayalanmakta olanı sayısız; [çocuğu]” sevdiğini açıklar ki bu çocuk, “geleceği” imler. Her iki figürdeki varlık genişlemesi, çocuk için de geçerlidir: Burada imlenen, tümçüleyin bir insan soyunu oluşturan çocuklardır; yalnızca gelecekte doğacak olanlar değil, ölmüş olan “ölü çocuklar” ve hatta henüz doğmamış, “mayalanmakta” olan (Rilke, 1993: 24) çocuklardır. Bu bakımdan çocuk imgesi, adeta tüm (var ve yok) oluşların kilidini açan anahtar konumundadır. Bu büyük tabloda bir başka dikkat çekici nokta; *tüm bu oluşların, dört kez daha yinelenen “sevmek”* – orijinali: “lieben” (Rilke, 1974: 20) – fiilinin gösterdiği gibi – hep aşk ile gerçekleşmesi ve bu aşk’ın, dirilerle ölülerin dünyasına sirayet etmekten çok, bizzat onların kurucu ilkesi olmasıdır.

Delikanlının iç dünyasının derinliklerine rüya aracılığıyla girmesi; *Rüya Yorumları*’nda (Traumdeutung, 1899) rüyayı, psişenin id alanına sürülen dizginsiz arzuların türlü metaforlarla kılık değiştirip tatmin edilmesi olarak okuyan Freud’un (1909: 126-136) psikanalizini akla getirir. Freedman’a (2002: 143) ve daha birçok eleştirmene göre Rilke, yoğun metaforik dokusuyla bu ağıtta aşkın ve âşıkların psikolojisini “psikanaliz prizmasından geçirerek” işlemiştir. Ancak çocuklukla yetişkinlik Araf’ında bulunan delikanlının düşleminde insanlığın geleceğini simgeleyen çocuk(luk) imgesinin poetolojik işlevini anlam(landı)rmada, Freudiyen psikanalizi dilbilimle destekleyen Lacan’ın yaklaşımı daha işe yarayışlıdır. *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*’nda bir tür “boşluk” (*béance*) ve/ya Araf olarak ele aldığı bilinçdışını, henüz “doğmamış olanın alanındaki askıda bekleyen bir şey olarak” okuyan Lacan’a (2013: 27, 29, 30, 36, 39) göre, bastırılanların sürekli içine yığıldığı bir tür ara(uzam) olarak “[b]u boyut gerçekdışı ya da gerçekten kopuk bir düzlemde değil, gerçekleşmemişlik düzleminde” yer alır. İçinde “bir şeyleri yerinden oynatma[nın]” son derece “tehlikeli” olduğu bir tür “hayaletler bölgesi[ne]” benzeyen, “gnostiklerin inşalarında ara varlıklar olarak adlandırılan periler[in], cüceler[in]” kol gezdiği bu “ontoloji öncesi[...]” bilinçdışı boşluğa “gösterenin yasasını” yerleştirir ve varoluşsal açıdan “kırılğan” olan “bilinçdışının konumu etikdir” diyerek, dil gibi yapılanan bilinçdışını etikle bağlantılandırır.³ Nitekim ağıtlarda da bu boşluk, “her bakanın kendi nefisini gördüğü ayna” (Kızılar Emer, 2024b: 463) konumundaki “korkunç” melek imgesi ile doldurulmuştur.

Çocuğun da – melek gibi – anahtarı olduğu tüm oluşları tetikleyen aşk idesi Lacan’ın psikanalizinde aşkınsal bir nitelik taşır: Lacan’a (2015: 47, 62, 93, 99, 103, 105) göre, insan (yavrusu) önce “zihinsel bir şehvetle” bağlandığı, “kontrolü[n]ün dışında” olup ona “bedeni[n]in kendisini değil, [...] *Gestalt*’ıyla, formuyla gösteren yanıltıcı bir imge” sunan öteki’ni sevdiği ölçüde kendi varlığını hisseder: “Kendimi yanlış tanıdığım ölçüde sevebiliyorum. Aslında küçük harfle başlayan bir ötekiyi [*autre*] seviyorum.” Sonraki evrede öteki’nin arzusunu izleyip varlığını “dilde ego olarak konuşan öznenin kimliğine tekabül eden bilinçdışı zincir[e]” eklemleyerek “büyük harfli Öteki”nin dünyasına yönelir. Bilinçdışının yapılandığı şey olan “konuşan varlıktan [*parlêtre*] yeterince nasibini” aldıktan sonra, gerçeğin aslında “son derece kompleks[...] ve bir bütün oluşturacak şekilde kavranmasının

imkansız[...]", hatta "hayal edilemez" olduğunun anlaşıldığı özel an açığa çıkar. "Gerçek aşkınsaldır." Bu durumda gerçeklik evresini yine bir öteki ile, ama bu kez "büsbütün Öteki" ile kavuşma an'ı olarak nitelendirmek mümkün görünmektedir ki bu, Rudolf Otto'nun (1991: 28-38) hiçbir şeye benze(tile)meyen, kutsal'ı /Tanrı'yı imlemek üzere "büsbütün Öteki" (Das ganz Andere) diye adlandırdığı Öteki'dir. Bu bağlamda insan(lık)ın ruhsal gelişimi küçük öteki'nden büyük Öteki'ne ve en son büsbütün Öteki'ne yönelim diye özetlenebilir. Lacan'ın (2013: 289-290), "[a]rzu insanın özüdür" diyen ve "bu arzuyu, ilahi varlığa atfedilen niteliklerin evrenselliğine kökten bağımlı olarak tasarla[yan]" Spinoza'nın, "Tanrı'nın alanını[...] gösterenin evrenselliğine indirge[yerek]" geliştirdiği "Entelektüel Tanrı Aşkı" (*Amor intellectualis Dei*) kavramından bahsetmesi bunun imi olarak okunabilir. İnsanın benliğini yeniden "tasarlayabilmesi için önce, arzu gibi, kendisini kısıtlayan bir sınıra erişmiş olması gerekir." Tanrı aşkı "ancak, önce nesnesinden vazgeçtiği bu öte yerde ortaya çıkabilir." (Öte yer, "sınırsız bir aşkın anlamı[nın]" açığa çıktığı, "yaşayabildiği tek yer olan yasanın sınırları dışındadır"). Psikanaliz her ne kadar "bu görüşü savunama[sa da]", son kertede bir sınır(aşımı) durumunun imi olarak aşkınsala açılan boş bir alan yaratır. Bu boşluktan bakılınca, gerçek(lik) aşkınsal ve kurgusaldır, dil sistemine özdeş değildir. On Emir'de Tanrı'nın "suretini yapma[nın]" (Çıkış, 20: 4-6) yasaklanışının imlediği gibi, "tek hakiki tözün yerine geçen bir sürü töz ortaya çıkar; hakiki töz, ondan bahsetmemizin, gerçek olmanın imkansızlığıdır" (Lacan, 2013: 290, 297). Lacan'ın kuramı, ağıtların poetolojisini kuran yazınsal üretilimin benlik, yani konuşma ve dil öncesi, ben ve öteki ile özne/ nesne ayrımı öncesi imgesel evreyle, daha doğrusu dilsiz (infantile/ infancy) olarak çocuk(luk)la bağlantısını netleştirir ki bu aynı zamanda, nesnesinden kurtulmuş mistik (ya da entelektüel) tanrı aşkı olarak da okunabilir. Nitekim ağıtlar boyunca "baba" sözcüğünün iki kez tekil (der "Vater") üç kez çoğul (die "Väter" (Rilke, 1974: 22, 20, 42) olarak toplamda beş kez geçmesine karşılık, anne figürüne yedi kez tekil (die "Mutter"), üç kez de çoğul (die "Mütter") (a.g.e.: 14, 18, 20, 25, 30, 44) olarak toplamda on kez yer verilmesi ve annenin çocuk ile örgensel bir sevgi bağı içinde ele alınması, üstelik sonuncu ağıtta "anneler[in]" baş harfiyle; "kutsanmış bir elin içinde gibi arık, o dupduru parıldayan "A", Analar" (Rilke, 1993: 79) anlamına gelen yıldız olarak göğşe yerleştirilip metaforik düzlemde açıkça kutsalla ilişkilendirilmesi de bunu berkitir. (Buna dünya yazımından yetkin bir örnek vermek gerekirse; – Rilke'yi de etkileyen – Goethe'nin ([1832]/ 1981: 246) *Faust*'unun en son dizelerindeki "bizi kendine çeken o sonsuz-ebedi dişi" ("Das Ewig-Weibliche/ Zieht uns hinan") tam olarak bunun imidir).

Çocuk imgesinin en yoğun ve etkili biçimde kullanıldığı ağıt, 4. ağıttır. "Düşmanlık bize en yakın olan" diye – birini ötekine düşman kılan – ikili karşıtlıklarla işleyen düşünce biçiminden yakınan Rilke (1993: 29) burada; insan, melek ve kukla figürleri arasında gerilimli bir ilişki kurar. Travmatik çocukluğunda oynadığı "bir çocuk oyuncağı" (Freedman, 2002: 248) olarak ruhunda derin bir iz bırakan kukla figürüyle, şiirin meta-uzamına "kukla sahnesi[ni]" eklemeler. Kukla tiyatrosuna dair "Puppen" adlı yazısında Rilke (1978, Bd. II: 837-840), çocuk-insanın hayal gücüyle can verdiği, ancak kendisiyle konuşup oynama olanaklarının tükendiği an, boşluğu ve tepkisizliğiyle karşılaştığı kuklanın tümüyle "yabancı" birine dönüşse de çocuğa, yeni başladığı yaşam yolunda bir "yön" kazandırdığını savunur.

Bu ağıtta da lirik ben, imgelemindeki sonsuz ilişkiler açısından kendi hakiki benliğini yaratarak, içi doldurulmayı bekleyen kuklaya yüklemelidir. Bunun için, bakışları benliğin kısıtlamalarından muaf, “hepten bir bakma[ya]” dönüşünceye dek “yüreğinin perdesi önünde” bekler, öyle ki; onun bu “bakışı[n]a karşılık/ bir melek inmeli[dir] sahneye.” Ağıtlar boyunca kutsalın temsilcisi olan melek ile içi boşlukla dolu olan kukla kalpte buluştuğunda “asıl sevir” başlayacaktır: İşte “o zaman bir araya gelecek[tır], var oldukça aralıksız böldüğümüz” (Rilke, 1993: 29, 31). O hâlde gerçek oyun; yaşamı ölümden ayırdığı gibi, kendi varlığını da akıl ve duyguya, ruh ve gövdeye bölerek yanılan insanın, karşıtlıklarla düşünme modelinden kurtulup bütünü olduğu gibi görmesi, “varlığı[n]ın en üst bilincini yaratma[sı]” ve “burada bakılmış ve dokunulmuş olanı ‘daha geniş’, en geniş çemberin içine alma[sı]” (Rilke, 1950: 481-482) anlamına gelmektedir ki, “[a]nca o zaman doğacak[tır]/ bizim mevsimlerimizden o büyük yaşamın/ çemberi” (Rilke, 1993: 31). Yok-luk-u dışlamayan böylesi bir var-oluş bilinci, insanın *iyinin ve kötünün ötesinde*, – Descartesçi modernitenin ruh-gövde ayırımına meydan okuyan Nietzsche’nin (2012: 383) “üst-insan[ı]” gibi – kendi hakiki varlığını/ benliğini doğurması isteminin imidir.

Lacancı psikanaliz üzerinden okunduğunda bu oyun, (özne olarak) ben’i inşa etme sürecine karşılık gelir. Nitekim burada baba figürü öne çıkar: “Sen ki benim uğruma yaşamı, / benimkini, öylesine acı tatmıştın, baba, / ilk bulanık demini yudumlayıp zorlanışımın/ ve hep yeniden tadarak, ben büyüdükçe, / bir yabancı geleceğin ağızda bıraktığı buruklukla dolu/ [...] babam, sen ki öleli beri, çok zaman/ umudumun içinde benim içimde korkuyorsun.” Bu alıntıdaki gibi, insan yavrusu “büyüdükçe” toplumsal, ahlaksal, dinsel yasaklara uymaya zorlanarak simgesel düzene girer. Ancak anneden koparak yabancı geleceğe açılan oğulun yazgısını daha önceden kendisi de yaşamış, aynı “acı” duygusunu ve “buruklu[ğu]” tatmış olan (yasa koyucu) babanın ölmüş olması ve kendisine “ölülerin ülkeler dolusu erincini” (Rilke, 1993: 30) vermesi dikkat çekicidir. Karşıtlıklarla işleyen simgesel düzene, onun yaşamdan dışladığı ölümü yerleştiren bu hamleden sonra yine, ikilikleri aşan en büyük güç olan sevgi temasına dönülür: Lirik ben’in sevgiyle, “o küçücük sevgi başlangıcı” ile başlayan varlığını borçlu olduğu ebeveynlerine, atalarına “karşı duyduğu[...], ama durmadan koptuğu[...]

sevgi bağı, tıpkı ilk ağıtta sevdiğini aşan “Gaspara Stampa” (a.g.e.: 6) örneğindeki gibi, sevilenlerin varlığından özgürleşmiştir: “çünkü ben severken yüzlerinizdeki uzay/ evrenler uzayına karışıp giderdi ve siz/ orada yoktunuz...” Sevgisinin, onların sevilen yüzlerinden “evrenler uzayına” karışması, annenin simgelediği – ben-öteki/ özne-nesne vb. ikiliklerin bulunmadığı koşulsuz sevgi düzleminin – imgesel düzenin imidir. Buna göre imgesel evreden büsbütün bir kopuşla kültürün dünyası olan simgesel evreye kesin bir girişten çok, bir Arafta olma (Araftalık) hâli resmedilmiştir: “Hiçbir şey/ kendisi değil[dir]”. (a.g.e.: 31). Gösterenlerin daimî akışı içinde “gösterilenin gösterenin altından sürekli kayışı” nedeniyle “daimî bir noksanlık ve bölünme” olduğundan, gerçekliği mevcut ve olası (gibi) gösteren aslında “dil-deki noksanlık ve sözcükle şey arasındaki boşluğun ta kendisidir” (Lucy, 2003: 50). Aslında asla ele geçirilemeyecek olan anlam (serabı), ancak *cogito-olmayan*’da üretilebilir ki, bu gerçeklik, “içinden geçerek “simgesel” düzene girdiğimiz “ayna evresi”nin edebi karşılığıdır.” Aynaya yansımış imgemizle ilk karşılaştığımızda “özne/ nesne, ben/ öteki ilişkilerine dair bir

anlayış geliştiririz.” Kim(?)liğimizi ancak aynadan yansıyan imge aracılığıyla kavradığımızdan, “hakiki benliğimiz aslı değildir. [H]akikat, “kurgu”ya dayanır” (a.g.e.: 52).

Lirik ben, çocuğun – henüz özneyi ben olarak kuran dil sistemine girmediği için – sınırsız ve bitimsiz olarak algıladığı yaşamı ve zamanı, kalıplandırarak sınırlandıran yetişkinlerin/ dilin/kültürün dünyasına girişini şöyle özetler: “Büyümesine büyüdük; zorladık kimi zaman kendimizi/ büyümeye, biraz da onların, / büyümüşlükten başka şeyi olmayanların hatırı için.” Çocukluğun, tam da “hiçbir şey[in] kendisi” (Rilke, 1993: 31) olamayışından yakınıldıktan hemen sonra çağırılması, varlığın en hakiki kendilik istemi olarak okunabilir. Çünkü çocukluk “en az maske taktığımız, en az kalıplandırıldığımız, en çok kendimiz olduğumuz, evreni en çok soluduğumuz zaman[dır]. Büyüdükçe varlığımıza bir türlü uymayan kalıplar içine sokuluruz, büyüdükçe yüzümüze taktığımız maskeler çoğalır, büyüdükçe azalırız, büyüdükçe küçülürüz” (Kızılar, 2005: 28). Oysa çocuk, yetişkin dünyasına dilin ve dilin kurduğu benin kalıplarına henüz tam olarak girmemişken, bakışı; dünyayı görme, algılama ve duyumsama biçimi henüz kültürün/ toplumun türlü kalıp ve dayatmalarıyla daraltılmamış – ve kalp gözü perdelenmemiş – olduğundan, doğrudan sonsuz’la örgensel bir bağ içinde, sonsuzlukta yaşar: “Ama kendi başımıza gittiğimiz zamanlar/ sevinip oyalanırdık kalıcı olanla,/ evren ve oyuncak arasındaki uzayda dururduk,/ başlangıçlardan beri arık bir olay/ için kurulmuş yerde” (Rilke, 1993: 31-32).

Daha önce değinildiği gibi, dilsiz çocukluğun, dilin kurduğu öznenin kişisel tarihinde “*al-ya’ibu*”, yani “orada olmayan” olarak dilde açtığı boşluğa dikkat çeken Agamben’e (2006: 59) göre, dilin kökenini belli bir zamanda ve tarihteki seyrinde oluşan “karşıtlıkların aşıldığı”, tıpkı Hamann gibi, insani ve ilahi olan’ın arasına konumlandırarak bunların “farklılığını/ birliğini bir tür ilk neden ya da ilk olay olarak kavramanın mümkün olabileceği bir kırılma noktasına yerleştirme[k]” gerekir.⁴ Poetik üretimin de motoru olan bu Araftalığı “evren ve oyuncak arasındaki uzayda” şeklinde betimleyen Rilke’nin (1993: 31), “başlangıçlardan beri arık bir olay/ için kurulmuş yerde[n]” kastı, işte (dildeki/ dilin kurduğu öznedeki) bu boşluğa; yani çocukluğa, aşk’a ve sanatsal üretime karşılık gelir. Nitekim Hermann’a (2002: 22) göre, yazmayı bir “iş” değil, “yaşam biçimi” olarak gören Rilke için çocukluk imgesi, geçmişe dair yalınkat bir anımsamadan çok, yazınsal üretim sürecinde, evrenle oyun arasında açılan bir tür ara-uzam konumunda olup yazma ediminde kilit rol oynamaktadır. Bu bağlamda ağıtlar da dahil olarak Rilke’nin tüm poetikası; “[v] aroluş biçimi olarak yazmak: Arka planında, varoluşun başlangıcının, çocukluğun bulunduğu bir yazma edimi olarak” okunabilir. Rilke’nin, çocukluğun erişilmezliğini bir figür hâline getirdiğini belirten eleştirmene göre, ağıtlardaki bu dizeler, çocukluğun “bir sınır-figürü olarak figürasyon sürecini” (a.g.e.: 137) imler:

Çocukluk şiirsel söylem için erişilmezdir, şiir yazma süreci çocuklukta yatmaz, ama onun içinde temellenir. Ondan hareket eden, ancak onun içinde kalamayan şair, onun erişilmezliğini görünürleştirmenin yollarını arar. Figürasyon süreci böyle bir yoldur. Çocuğun bu sürecin sınırında bulunduğu gösterilir; bu, aynı zamanda sınır figürün figürasyon sürecidir. Çocukluk, bu sürecin geliştiği yerde işlenir. (a.g.e.: 160)

“Çocuk”, “çocukluk (saatleri)” ve “çocuk ölümü” ifadeleriyle örülen 4. ağıtın son iki

kıtası, – tıpkı önceki ağıttaki gibi, ancak bu kez daha vurgulanarak – çocukluğa ayrılmıştır. Rilke (1993: 31) burada, melek-kukla denklemleri oyunu “asıl seyir” kılacak sırrı, bakma edimine odaklayarak çocukluğa yönelir. Varlığı her tür ikilikten, dilin ve benin kısıtlamalarından kurtulan insanın “hepten bakma[sıdır]” bu; her şeyi yeni(den) görmeyi öğrenen bir çocuğun bakışıdır. Böylesi bir bakışla başlayacaktır hakiki oyun: “*Üstümüzde oynayacak[tır] o zaman melek. / Nasıl sezmezdi son nefesini verenler; / kaçamaklarla dolu olduğunu burada/ bütün yaptıklarımızın.*” Çocukluktaki bu bakış yeniden yakalanırsa, gözünün; önünde beklediği kalpgözünün perdesi yırtılacak, meleği sahneye indirerek “aralıksız böldüğü[...]” her şeyi bütünleyecektir insan. Stone (2017: 480-481) bunu, Malte-romanındaki çocukluk sahneleri üzerinden şöyle açıklar: Yalnızca “pedagoji ve estetiğin kesiştiği noktada tarihsel olarak değişen ideleri yansıtmak[la]” kalmayıp modernitenin katı rasyonalitesine karşı “ilkel” görüşü vurgulayan Malte-Rilke’nin (çocukluktaki gibi) “görmeyi öğrenme” modeli, – görüngüyü her tür verili önbilgiyi ve yargıyı askıya alarak gözlemlemeye karşılık gelen *epoche* ve ondaki içsel ilişkilerin keşfiyle değişmeyen özü kavrayıp hakiki anlamını keşfetmeyi imleyen *eidetik sezgi* evrelerini andıran – Husserl’in görüngübilimindeki “intentionality” kavramı çerçevesinde okunarak, “insanın çocukluktan sonra geliştirdiği rasyonel aygıtların reddi” yönünde kullanılabilir. Rilke için “görmenin bilincine [...] dair kendine özgü bir tutum talep” eden görme modeli, aynı zamanda bir tür “şiişel işlem hâline gelir.” Bu bağlamda “felsefeci Husserl gibi şair de görmeyi öğrenmelidir – ya da başka bir ifadeyle, bir çocuğun tutumunu benimsemelidir.” Simgesel düzenin katı dil ve benlik kurgularını çökerten katışıksız bir bakma edimi sanatsal üretim için de bir *sine qua non*’udur o hâlde. Ağıtların metaforik dokusunda Gaspara Stampa örneğindeki gibi, sevdiğini aşan aşığın ve dolayısıyla mistiğin bakışıdır bu aynı zamanda. O hâlde ikilik perdesinden kurtulanlar; ölmekte olanlar, âşıklar ve çocuklardır. (8. ağıtta bu figürlere hayvanlar da eklenir). Şiirin meta-uzamında açılan imgesel sahnede kukla ve meleğin buluşması, insanın ikiliklerden kurtulup (var ve yok) oluş’un bütünselliğini kavramasını ve “o büyük yaşamın çemberi[ne]” erişmesini imler. Rilke (1993: 31), bunun herkes tarafından deneyimlendiği yaşam kesiti olarak çocukluk saatlerini çağırır: “Ey çocukluk saatleri, / figürlerin arkasında geçmişimiz yoktu yalnız, / gelecek değildi yalnız önümüzde olan.” Bu dizelerde ilk dikkati çeken; insan yaşamındaki özel bir zaman kesiti olarak çocukluğun zaman algısı bakımından betimlenmiş olmasıdır. Arkada geçmişin, önde ise geleceğin uzandığı bir zaman algısı, modern yetişkin dünyasındaki çizgisel ve evrimsel zaman anlayışına karşılık gelir. Oysa çocuğun bakış açısından hayret verici güzelliklerle ve türlü gizemlerle kaplı, uçsuz-bucaksız bir keşif alanı olan dünyadaki zaman, çizgisel bir zaman düzeneğine hapsedilip sınırlandırılmamıştır. Çocuk, an’da, şimdiki zamanın sonsuzluğunda, daha doğrusu “geçmiş ve gelecek ayrımı” (Kierkegaard, 2004: 98) bulunmayan ebediyette yaşar. Bu aynı zamanda “mistiklerin ebedi şimdiki zamanı olan *statis*’tir, süre olmayandır” (Eliade, 1991: 77). Berger’in (1999: 7) söylemiyle “[g]örme konuşmadan önce gelmiştir.” Çocuk, dilin hiyerarşik ikiliklerle işleyen düşünce sistemine girmeden, “konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir.” Dolayısıyla dilsiz çocuğun bakışları, henüz baktığı her şeyi ayırıp bölerek işleyen bir düşünme modelinin ötekileştirmeleriyle bulanıklaşmamıştır. Bu hâliyle çocuk(luk), “o büyük yaşamın çemberi[ne]” (Rilke, 1993: 31) en yakın

konumu simgelemektedir. Yetişkinin çocuktan, (kronolojik) “zaman” ve “ölüm bilinci” ile ayrıldığını, çocuğun ya da insanın çocukluğundayken, varoluşun sınırsız açıklığına yakın olduğunu savunan Buddeberg’e (1955: 23-30) göre Rilke, insan yaşamında kısıtlı bir süreç olan çocukluğu dünyayla tam bir bütünlük ve yakınlık duygusuyla kurulan “saf bir ilişkinin simgesi” kılmıştır.

Dikkat edilirse, “evren ve oyuncak” kavram çiftinin de zamanla/ tarihle ilişkisi vardır ki bu, Yunancada zamanı nitelendiren “aion” ile “chronos” kavramlarıyla aydınlatılabilir: Platon Timaios’ta sonsuzluğa karşılık gelen eşsüremlî “aion” ile somut olarak ölçülebilir bir süreci imleyen artsüremlî “chronos” kavramı “arasındaki ilişkiyi, kopya ile modelin ilişkisi olarak, yıldızların devinimince ölçülen döngüsel zaman ile devinimsiz ve eşsüremlî zamansallığın ilişkisi olarak sunar” (Agamben, 2003: 85). Buna göre “evren” tanrısal, “oyuncak” ise insansal zamanı simgelemektedir. Bunların ilki, çocuklukta deneyimlenen o sonsuz/ sınırsız/ zamansız zaman olan ebediyete karşılık gelirken, ikincisi insanı Babanın simgelediği kültür dünyasına ve onun zaman algısına yönlendirecek bir minyatür niteliğindedir. Benveniste’nin, oyunun kökeninin kutsalda olup onun baş aşağı dönmüş bir imgesini sunduğunu aktaran Agamben’e (2006: 82, 83) göre, geçmişte kutsalın ya da ekonominin alanına ait olup küçültülerek dönüştürülen nesnelerden üretilen oyuncakta çocuğun asıl kavramaya çalıştığı şey, aslında tarihselliktir. Geçmiş – “bir zamanlar” ve “artık olmayan şimdi” şeklinde – art ve eşsüremlî olarak bünyesine dokuyarak tarihselliği somutlaştıran ve mitle ritüeli kaynaştıran kutsalı canlandırmanın bir nesnesi olan oyuncakta, asıl bağlamından alınıp “bölünmesi ya da küçültülmesinden sonra da sürüp giden şey, onda içerilmiş olan insani zamansallıktan, onun saf tarihsel özünden başka bir şey değildir.” Mitsel geçmişle şimdi arasındaki mesafeyi, olayları eşsüremlî yapıya eklemleyerek aşan ritüel “artsüremlî eşsüremlî dönüştü[rürken]”, “geçmişle şimdi arasındaki bağı parçala[yıp], tüm yapıyı olaylara böl[en]” oyun ise “eşsüremlî artsüremlî dönüştü[rür]” (a.g.e.: 85). Ancak bunlar, işleyişleri birbirleriyle kurdukları ilişkiye bağlı, birbirinden ayrılması olanaksız ikili bir dizge olarak okunmalıdır. Geçmişin sunumu olan oyuncak “mutlak artsüremlî, yapının olaya dönüşümünün bir gösterenidir.” Ancak “oyun bittiğinde, oyuncak kendi karşısına döndürür ve artık oyunun elemeyi başaramayacağı eşsüremlî bir artık olarak belirir” (a.g.e.: 92). Sistemin sürekliliği, oyunla ritüeli kaynaştıran cenaze töreni örneğindeki gibi, “artsüremlîliğin ve eşsüremlîliğin gösterenlerine içkin olan bu tersine dönme potansiyeli” ile sağlanır. Agamben, “[a]maç hep bir mezar taşıdır” diyen Bachofen’in tüm “oyunların ölüm ve cenazeye ilişkili bir karakteri” olup “mezar taşları[nın] da varlıklarını oyunların bu dinsel anlamına” (a.g.e.: 93) borçlu olduğu savını, oyuncağın şifresi olarak okur. Kendi devamı için oyunun, oyuncaktaki “eşsüremlî bir artığın varlığını sürdürmesine izin vermesi gibi, yaşayanlar ve ölümler dünyası arasındaki geçiş de anlamlandırma işlevini etkin kılmak için gerekli iki süreksizlik noktasının sürmesini sağlar. Eşsüremlîlik ve artsüremlîlik arasındaki, yaşayanlar ve ölümler dünyası arasındaki geçiş” (a.g.e.: 98), yani süreklilik ve süreksizlik gösterenleri arasındaki daimî değiş-tokuş insani zamanın, tarihin işleyişinin şifresidir. Rilke’nin, “evren ve oyuncak arasındaki uzayda”, tanrısal (kutsal) ve insansal (profan) zamanı iç içe dokuyarak ürettiği ağıtlarında bu geçişlilik, kutsalın simgesi olan melekler ve insan neslinin temsilcisi olan çocuklar (âşıklar ve hayvanlar) aracılığıyla sağlanır.

“[E]vren ve oyuncak arasındaki ara-uzayda” dizesini çalışmasının başlığı yapan Hermann’a (2002: 160-61) göre, Rilke’nin poetikasının arka planında – başlığında çocukluk kavramının geçtiği iki şiirinde, fragman-şiirinde ve “Çocuk Mezarı-Üçlemesi” (Kindergrab-Triologie) şiirlerinde iyice somutlaşan – “bir yazın kuramı” vardır. Eleştirmenin “çocukluk poetikası” diye nitelendirdiği bu kuramda, diğer evre “figürasyon poetikasıdır”. Rilke mektuplarında ve denemelerinde çocukluğa “erişilmez ve betimlenemez bir yer atfederek, buna zemin hazırlamıştır.” Çocuk başlıklı şiirlerinde “bu figürasyon sürecinin öyküsünü, gelişim tarihini, figürün nasıl oluştuğunu” ele almıştır. Bu bağlamda “figürasyonun tarihi çocukluğun poetikasını betimler. Çocuğun ve çocukluğun yazgısı bu şekilde yazının alegorisi olarak; [...] dilin sınırındaki konumlarının ve “evren” ile “oyuncak” arasındaki konumlarının bir alegorisi olarak” okunabilir. Rilke’nin poetikası “bu şekilde somut, bağlayıcı dünya ile kurmaca, bağlayıcı olmayan oyun arasında yer alır. Her iki alanın da bir parçasıdır ve yalnızca birine ait değildir.”

Bergel (1946: 49-50) ise, “evren ve oyuncak arasındaki uzayda” dizesini, kukla-oyuncağa, “çocuğun büyümesinin aracı olma işlevi” verildiğinin imi olarak okur. “Puppen” adlı denemesinde, çocuğun kendisine “sessiz ve kayıtsız” kalan kuklanın karşısında saatlerce oturup “kalbimizin ilk tüylü ipeğini katlayıp kaldırmak için” çabalamasını anlatan şair, “varoluşumuzun sınırlarına adım attığımızda uzaydan üzerimize üflenen, o yaşamdan çok daha büyük olan sessizliği” bize getiren ilk şey olan kukla-oyuncağın suskunluğu sayesinde ilk kez “duygudaki o boşluğu, insan kalbindeki o duraksamayı deneyimledik; şefkatle etrafı kuşatan tümçüleyin bir doğa, o duraksamada cansız bir şey gibi kalakalan insanı uçurumların üzerinden kaldırmasaydı, yok olup giderdi” diye yazmış ve bunları ağıtlarına, lirik benin “kalbinin perdesi önünde” bekleyişiyle aktarmıştır. Ancak orada insana yardıma gelen doğayken, burada melektir. Denemede, benliğin sınırlarını deneyimlediği kuklaya duyduğu sevgide, “aşkın güvensizliğini” tadan, fragman-şiirinde kuklanın ansızın kendine yabancılaşmasıyla “korku ve kuşku[ya]” kapılan çocuk, kendi içinde bir “bölünme” duygusu yaşar. Bu şekilde kukla, ruhsal yabancılaşmanın ve bölünmenin simgesi hâline gelir. Tıpkı çocuğun saatlerce baktığı oyuncak-kukla aracılığıyla varlığının sınırına ulaşması gibi, ağıtlardaki yetişkin de hayalindeki kuklaya bakarken kalbinin derinliklerine ulaşır. Çocuğun kendisine duyduğu sevgiye tepkisiz kalan oyuncak-kukla, ona sevgi nesnesinin ötesini açar. Bu süreç, “aşkın küçük başlangıcı” dizesinde anlam bulur: “Çocuğun oyuncak-kuklasını aştığı gibi, o da sevdiği insanları aşmıştır” (a.g.e.: 53). Burjuvazinin “yarı dolu maskelerini” reddeden lirik ben’in, kalbinin sahnesine meleştiği çağırmasıyla insanın varlığı “daha büyük bir bütün içinde kucaklanır” (a.g.e.: 54). Özetle çocukluk her ne kadar geçmişte yaşanmış olsa da şair için asla “geçmişte kalmış bir şey” olmayıp “kişisel deneyimin ve hakiki varoluşun simgesi[dir]” (a.g.e.: 51).

Rilke’nin (1978, Bd. II: 252-253) “Laß dir, daß Kindheit war ...” dizeleriyle başlayan fragman-şiiri Bergel’in vurguladığı gibi gerçekten de 4. ağıtla güçlü bir diyalog içindedir. Her insanın kendi kişisel tarihinde bizzat deneyimlediği için zihnine kayıtlanıp, zamansızca kalbine yerleşen çocukluk, tanrısal, “göksel’e” yönelik “adı konmamış bir güven” duygusu olarak bir tür aşkınsal bilgiyi içerir ki, bu bilgi, “adsız” olması bakımından anlatılamayana karşılık gelir. Zindanlarda karanlıklara terk edilmiş olsa da ölüme dek varlığını koruyan aş-

kınsalın bilgisi, tam da ölüm anında yeniden güncellenir. O yüzden ölmek üzere olanların göz perdesi açılır. Tıpkı kışın dışarıdaki hayvanlar gibi korunmasız, savunmasız, ama sonsuz bir güven duygusuyla dolu olmak demektir bu kalp bilgisi. Her şeyin canlı olduğunu hissedenden çocuğu esirgeyip koruyan, aslında kendileri bizzat “tehlikede” olan sevecen ellerse – ki bunlar, eril lirik ben için ilkin annenin, sonra sevgilininkilerdir – “yalan söyler.” Gecenin karanlıkları içinde, içinin kilitli kapılarına yönelen lirik beni bu tarafa çağırان anneye, “Hangi ben?” diye soran lirik ben – ağıtlardaki delikanlı gibi – “dünya-öncesi[ndeki] varlığına kavuşmuştur; her şeyi kuşatan rahimdedir. Çocuğun ruhunun derinliklerinde sezdiği genişliği yankılayan “evrendeki sessizlik” de sonsuzluğun rahmindeki birlikten doğan “bir büyümenin etrafında kapa[nır]” ve bunu asla dillendirmez. Her şeye rağmen annelere yönelen lirik ben, – ölümü de kapsayan bir genişlik duygusu yaratan – bu birlik hissinin, adı konduğu, dile döküldüğü anda tehlikeye dönüştüğünü imler. Çocukluk, “hakiki anlamda çocuk olmak, bunun merkezinde yer alır, ondan korkar, korkusuzdur” (a.g.e.: 254). Korkuyu yaratansa insansal olandır, insanın sonsuzluğa koyduğu sınırlardır. Ağıtlarda da şair, bu sınırları/ yasakları koyan Babanın simgesel düzenini sorgulamasını hedeflediği okurlarına şu retorik soruları yönelir: “Bir çocuğu gösteren kim öyle durduğunca? Kim/ onu yıldıza koyar, uzaklığın ölçüsünü verir/ eline? Kim yapar çocuk ölümünü o katılmışı/ kül rengi ekmekten, - yuvarlak ağızda bırakır ya da/ çekirdekliği gibi güzel/ bir elmanın? ...Kolayca anlaşılır/ öldürenler. [...]” (Rilke, 1993: 31-32).

Ben ve dünya, yaşam ve ölüm ya da geçmiş ve gelecek arasında bir ayrım yapmayan çocuğun yalnızca içinde bulunduğu anı yaşadığını belirten Rösche (2009: 240-241) göre – tıpkı hayvanlar gibi – varoluşsal açıklığı algılayan, hatta onun içinde yaşayan ve bir “tamlik ve kendine yeterli hâli” sergileyen çocuk, “melek gibi gerçek/ hakiki bir varlık modeli” oluşturur, ancak “toplumsallaşma ve bilinçlenme süreci[nin]” sonucu olarak, büyüdükçe bu durumdan çıkmaya zorlanır. Rilke, “büyüme[ye]” zorlanan, en çok da sevdikleri, en yakını olan ailesinin, “büyümüşlükten başka şeyi olmayanların hatırı için” kendini büyümeye zorlayan çocuğun, sonsuzluğu soluyup deneyimleyen varlığını sınırlandırıp daraltan ve üzerinde denetim kurmaya yönelik işleyişiyle aile kurumundan başlayıp çocuğun simgesel düzenin, toplumsal düzeneğin tüm kurumlarınca yürütülen (ölüm yaratan) bu mekanizmayı, yani “kattilleri” sorgular. Burada ilkin okura “Bir çocuğu gösteren kim öyle durduğunca?” diye soran şair, bu retorik soruya “Kim [...] yıldıza koyar, uzaklığın ölçüsünü verir (çocuğun) eline?” sorusunu eklemleyerek örtük biçimde ifşa eder onu öldürenleri:

[B]aşlanarak küçültülen, sahip olmak zorunda olduğu ebeveynleri de dahil olmak üzere, içine doğduğu toplumun irili-ufaklı vantuzlara benzer tüm kurumsal kolları tarafından ‘ekin’in ve ‘uygarlık’ın, ‘dinsel ve moral değerler’in, ‘toplumsal ve politik dizgeler’in şekillendirme/ dayatma/ anonimleştirme yöntemleriyle çepeçevre kuşatılmış olan bir çocuğa kendi varlık’ını, tümçüleyin bir varoluşun bitimsizliğini kim gösterebilir şeklinde açılmıyarak sorulacak olursa, şairin söz ettiği “çocuk ölümü” yaratıcıları “kolayca anlaşılır” (Kızılar, 2005: 28-29).

Buradaki “çocuk ölümü” motifi, Janusyüzlü semantik açılımıyla soyut ve somut bağlamda ölüm olarak okunabilir: Art arda gelen dizelerdeki retorik sorular ilkin soyut anlamda

ölümü öne çıkarır. Olumsuz bir çağrışım alanı olan gri renkli, gittikçe bayatlayan bir ekmeğe ve “güzel bir elmanın” çekirdeğine⁵ benzetilen “çocuk ölümü[nün]” mimarları, önceki sorulara içkin yanıtlardan hareketle toplumsal kurumları imler. Üstelik ölümü betimleyen ekmek ve elmanın yenilebilir nitelikte maddeler olup çocuğun ağız bölgesiyle temasının olması, konuşma edimini çağrıştırmakla yine Babanın yasasının şifresi olan dile, yani kültürün, toplumun dünyasına açılarak yukarıdaki okuma düzlemini berkitir. Bu bağlamda temel besin maddesi olan ekmeğin aile kurumunu, bilgi ağacının meyvesi olan elmanın eğitim kurumlarını – ve “ilk günah” öğretisiyle kiliseyi – simgelediği savunulabilir. Daha açık bir anlatımla; modern “panoptik” (Foucault, 2012: 86) iktidar mekanizması, aile ve eğitim kurumları aracılığıyla mahrem ve kamusal alanlarda (gözetim/denetim/ceza vb. yöntemlerle) eşanlı işleyişiyle, çocuğun “evren”in simgelediği sonsuzlukla bağını koparıp onu ben’e kalıplayıp sınırlandırarak onun soyut ölümünü yaratır. (*Das Stundenbuch*’taki “Yaşamıyor kimse hayatını/ İnsanlar tesadüflerden ibaret, sesler, parçalar/ günlük hayatlar, korkular, birçok küçük mutluluklar, / daha çocukken kıyafet değiştirmiş, mumyalanmış, / maske olarak geçerli, suskun suret olarak” (Rilke, 2009: 97) dizeleri de çocuğun soyut ölümünü betimler). Ancak ağıtın en son dizeleri, açık biçimde somut ölümü imler: “Ölümü, tüm ölümü daha yaşamdan da önce böylesine usullacık içinde bulundurmak ve kızgın olmamak anlatılmaz şeydir” (Rilke, 1993: 32). Yaşamın bütünleyeni gördüğü ölümü ondan kesin hatlarla ayırmayı daha ilk şiirde “hata” (der “Fehler”) sayan Rilke’nin (1974: 13) ağıtlarında çocuk ve çocukluk, yaşam ve ölüm ayrımı olmayan sonsuzluk algısıyla bunu somutlaştırma işlevi üstlenmiştir ki, bu bütüncül bakış, aynı zamanda çocu(klu)ğu meleğin varlık düzlemine taşıyan bir hamledir.

Bergel’e (1946: 48-49) göre Rilke, ikinci dizenin başındaki sarsıcı sorularını “Laß dir, daß Kindheit war ...” dizeleriyle başlayan fragman-şiirinde yanıtlamıştır: “Ah kukla, / en uzak figür- uzaktaki yıldızların/ dünyalara dönüşmesi gibi, / çocuğu bir yıldıza dönüştürsün.” Bu dizelerle ilişkilendirildiğinde, ağıtta geçen “çocuğu yıldıza koymak” ifadesinden kasıt, “bir şeyin özünü kurmak[tır].” Bir oyuncak olarak “çocuğun varoluşunun özünü simgele[yen]” kukla, fragman-şiirde hem “iyi” ve “sevilesi” niteliklere haiz, çocuğun “kucakladığı” hem de “yabancılaşp/ korktuğu” bir şeydir. Bu korku, kuklanın kendisinden, “zavallı, affedilebilir yabancılığından değil, / hayır: [...] saatlerce kesintisizce oynanan oyunda [...] çocuğun eğitiminden, benimsediği şeyden[dir].” Her şeyden önce “güçlerini ikiye bölmeyi öğrenmesinden” ve “kaynağın yenilenerek büyümesinden[dir].” Ağıtın kuklası, fragmanın “çocuk kıskanmadan/ orada yarattığı Sen’de kendini sınyayıp dışına taşı/- ve kendini deneyimledi” dizelerinde kendini keşfetme aracı konumundadır. “Kendimizi kuklanın karşısında ispatlamak zorunda kaldık” dediği “Puppen” adlı denemesinde Rilke kuklaya, kendimizi ve yönümüzü bulma işlevini yüklemiştir. Hermann’a (2002: 22) göre şair, çocuğu namevcudiyeti dillendiren ölüm temasıyla ilişkilendirdiği “çocuk ölümü” ifadesini açmak yerine, ölümün temsil edilemezliğinden ötürü, – tıpkı çocukluk kavramına uyguladığı gibi – onun erişilmezliğini somutlaştırma stratejisini izler ve bu şekilde kavramları, tersine çevirme işlevi yüklediği bir figürasyon sürecine tabi tutar.

“Kim, bağırsam, duyardı çığlığımı melek/ saflarından?” dizeleriyle açılan ağıtların başında kutsallığıyla “korkunç” ve erişilmez (görünen) meleğe seslense karşılık alamayacağı-

nı, karşılık alsa bile onun kendisinden “daha güçlü varlığının” karşısında “[y]okol[acağımı]” düşünen lirik ben’in ağıtlara özgü kederli tonunun yerini – “Eşsiz şey burda olmak” (Rilke, 1993: 5, 52) dizesinin özetlediği gibi – sevinç ve coşkuyla yeryüzü övgüsüne bıraktığı 7. ağıdın 4. kıtasında lirik ben, yeniden çocukları çağırır, ancak bu kez onlardan önce âşıkları, hatta mezarlarında yatan genç kızları da çağırır: “Bak, sevenleri çağırdım işte. Ama yalnızca/ o değil, dayanıksız gömütlerinden kalkıp/ kızlar dikilmeliydi...” Ağıtların yaşam ve ölüm arasındaki birliği gösterme hedefi doğrultusunda, yalnızca âşıklara ve dirilere değil, ölmüşlere de seslenen lirik ben, oluş’un iki yakasına genişlettiği – “Çünkü nasıl sınırlardım/ çağırılmış olduğumu?” – çağrısını, insanlığın tüm çocuklarına, şimdinin ve geleceğin çocuklarına olduğu kadar yazgısını yaşayıp büyümüş, bir zamanların çocukları olan yetişkinlerin çocukluklarına da yöneltir: “Çocuklarım, bu dünyada bir kez/ ele geçmiş olan yeterdi çoklarına./ Sanmayın çocukluğun böyle yoğun oluşundan/ daha büyüktür/ yazgı; sevdiğinizi nasıl geçerdiniz soluyarak, o mutlu/ koşuşla, soluyarak, hiçbir şeye doğru, açıklığa.” (Rilke, 1993: 52).

Yukarıdaki dizelerde çocukların ya da çocukluğundayken insanın “yoğun” olarak deneyimlediği – “evren”in simgelediği – sonsuzluk duygusu ile sevdiğini / nesnesini aşan – Gaspara Stampa örneğindeki gibi, âşklarını tek bir insandan tüm bir evrene genişletmeyi başaran – âşıkların âşkları arasında bir özdeşlik kurulur. Çocukları ve âşıkları buluşturan, sonsuzluğu “soluyarak” – yinelenişiyse, insanı adeta “atmend/ atmend” (Rilke, 1974: 32) kendi soluğundan yaratan’ın soluğuyla buluşturarak – yapılan bu “mutlu koşu”, ağıtların anahtar kavramlarından olan “açıklığa” doğru uzanır. Çocuklukta ve hakiki aşıkta yaşanan, herkese – ve hatta günahkâr diye etiketlenenlere – “düşüşe açık olanlara” da – açık olup “zamanın ölçüleriyle ölçülemeyen bir şey iki süre arasında” anlık olarak hissedilebilen “varlıkla dolu” (Rilke, 1993: 53) olma hâlidir bu. Sonsuzluğu, varlığın sonsuzlukla dopdolu olma hâlini herkes yaşamının bir kesitinde deneyimlemiştir. Ancak bunun en yoğun olarak hissedildiği zaman kesiti, hiç kimsenin kaçışının olmadığı çocukluktur: Bu deneyim, “bu dünyada bir kez/ ele geçmiş[tir],” herkes tarafından deneyimlenmiştir ve bu deneyimin bilgisi herkesin zihnine kayıtlanmıştır. Bu bilgi, öylesine kalıcıdır ki, “yazgı”, yani çocukluk sonrasında yaşananlar bile ondan “daha büyük” değildir. Bu şekilde Rilke, melek-kukla denklemini ütöpik bir tasarım olmaktan çıkarıp sağlam bir gerçeklik zeminine yerleştirmiştir: “[Y]aşamın ikiliklere bölünmediği, zamanın saatlere hapsedilmediği, varlığın hiçbir sınır tanımayıp uçsuz-bucaksız ufuklar hâlinde önümüzde uzandığı, kendimizi doğanın bir parçası olarak güvende hissettiğimiz bir yaşam kesiti[...]” olan çocuklukta belleğimize kayıtlanan “bu duyguların anısı hâlâ varlığımızda, kendi kişisel tarihimiz[de] saklıdır” (Kızılar Emer, 2024b: 277).

Rilke’nin poetikasında “acımasızca deneyimden yoksun bırakılmış olmanın, emsalsiz bir “deneyim boşluğunun” bilinci[ni]” saptayan Agamben’e (2006: 52) göre, “[i]nsanlığın yeni deneyimini deneyimlenemez olana emanet etmekten çekinmeyen Rimbaud ve Baudelaire’in şiirinden çok farklı[...]” olarak bu şiirlerde, “birbirinden tamamen farklı ve karşıt iki dünya arasında bocala[ma]” söz konusudur. “Bir yandan, melek, kuklada, cambazda ve çocukta her türlü deneyimden tamamen kurtulmuş bir *Dasein*’in figürlerini sunarken, öte yandan da kişilerin “insani olanı biriktirdikleri” şeyleri özlemle” andığını belirttiği şairin Hulewicz-mektubunu kast ederek, “bu iki dünya arasında bir miras yoksunu gibi asılı kalmak [...]”

Rilke'nin çoğu zaman "batını" olarak anılan şiirinin temel deneyimidir; oysa bu deneyim hiçbir şekilde gizemli bir içeriğe sahip değildir, bir yirminci yüzyıl vatandaşının günlük hayatıyla ilgilidir." Oysa Rilke (1950: 480) aynı mektubunda "genç Malte'nin ulaşamadığı o kesin onaylamanın" ağıtlarda bizzat "deneyimlen[diğini]" şöyle vurgular: "Yaşamın ve ölümün onaylanması ağıtlarda kendisini bütün olarak ortaya koyar." Çünkü eğer, "öteki olmadan birini katmak söz konusu olsaydı, burada sonsuzluğu dışlayan bir kısıtlama deneyimlenip övülmüş olacaktı." Yaşamdan sonrası olarak ölümden söz edebilmenin en güvenilir ve aşına yolu ise dinsel/ mistik olandan geçer ki bu, ağıtlar boyunca tanrısalı simgeleyen melek imgesi aracılığıyla gerçekleşir. Nitekim Rilke (1993: 39) ağıtlarında, maskelerle dolu sahte bir yaşam modelini dayatan burjuvazi düzen içinde bile, herkesin çocuklukta mutlaka bir ölçüde deneyimleyebildiği hakiki, dopdolu ve gepgeniş varlık duygusunu (dillendirmeden) dillendiren arık söz'ü ("çiçekli, şıfali ot" metaforunu) meleğe emanet eder. Bu bağlamda Agamben'in (2006: 61-62) "[d]ile getirilemez olan aslında çocukluktur. Deneyim, her insanın bir çocukluğa sahip olması dolayısıyla sezdiği *mysterion*'dur" savı doğrulanır. Ancak Agamben'in savı Agamben'e karşıt olarak⁴ Rilke'nin, dinsel anlam katmanını hiç yitirmeyen melek ile – "görüneni görünmeyene dönüştürme" projesiyle dünyeviden semaviye (kâmil-insana) dönüşen (Kızılar Emer, 2024b: 460-469) – insanı temsil eden lirik ben arasına, tam olarak ilahi ve insani olan arasına konumlanan ağıtlarında "dile getirilemez olan" – çocukluktan – dinsel ve mistik olana açılır. Ağıtların corpus'unda yer alıp kutsal'la örgensel bağını koruyan melek imgesi bunun en sağlam kanıtıdır.

Çocuk(luk) imgesinin işlevini iyice belirginleştiren 8. ağıtın ilk iki kıtasında çocuk, bu kez de hayvan figürüyle birlikte kullanılmıştır. "Bütün gözleriyle görür açık olanı yaratık" dizesindeki "yaratık" (die "Kreatur") sözcüğü, doğayı; daha doğrusu doğayla örgensel bağını koruyan tüm canlı varlıkları kapsar. Ardından, bunların başında gelen hayvanlarla (yetişkin) insanların varlık ve bilinç düzeyleri karşılaştırılır: "Yalnız bizim gözlerimiz tersine/ dönmüş gibidir." Doğanın bir parçası olan hayvan, kendisini tümüyle ait hissettiği doğaya bütüncül bir bakışla bakarken, doğada yalnızca insanın gözleri "tersine dön(dürül)müş" görünür. Başta çocukta da mevcut olan bu doğayla bütünlük ve sonsuzluk duygusu daraltılarak simgesel düzene sınırlandırılmıştır: "daha küçükken çocuğu/ geriye doğru çevirip, görsün diye zorlarınız biçimlendirilmiş – açık olanı değil" (Rilke, 1993: 59). O hâlde doğada verili olan'a karşıt olarak insan tarafından "biçimlendirilmiş" tüm şeyleri kapsayan kültürün dünyasına girme aşamasında "çocuk ölümü[nü]" yapan katillerle, çocuğun bakışına tersine çevirtim işlemini uygulayanlar aynıdır. Her şeyi parçalayıp bölen (modern) insan "[d]ışarıda var olanı" yalnızca, hayvanın "yüzünden öğren[ir]" (a.g.e.). Oysa hayvanın iç ve dış, ben ve öteki, yaşam ve ölüm ya da geçmiş ve gelecek vb. ayrımları yoktur: "Geleceği gördüğümüz yerde bizim, her şeyi görür/ ve her şeyde kendisini, [...]"; onun, varlıkta yarılma/ bölünme yaratan ben-lik inşa etme sürecine tabi olmayan "kendi durumuna bakışsız" bakışı gibi, varlığı da "kendisine sonsuzdur" (a.g.e.: 60). "Ölüm nedir bilme[yen]", oluş'un akışını ayırıp bozmadığından, sona dair en küçük bir kaygısı olmayan, tıpkı çocuk(luk)taki gibi sonsuzlukta yaşayan hayvan, alabildiğine "özgür[dür]"; çünkü "hep ardında bırakmıştır sonunu, / tanrı vardır önünde, giderse böyle gider/ bengilik boyunca". O, "yaşamın tam kucağındadır. Onun önünde

“tanrı”, bizim önümüzdeyse “[h]ep dünya[...] (a.g.e.: 59) vardır. Onun varlığına “her şey ‘açık’tır, yaşamında hiçbir çelişki ya da karşıtlık yoktur” (Kızılar, 2005: 35). Ölüm bilinci olmadığından, ölümden “özgür” olan hayvan, sonsuz bir şimdide yaşayıp zaten hiç kopmadığı “bengilik boyunca” kendiliğinden Tanrı’ya doğru ilerler (Kızılar Emer, 2024b: 346). Yaratıcı doğayı/ Tanrı’yı dolaysızca duyumsayıp kendini güvenle bu güce bırakmış olan hayvanın günahsız ve sessiz varlığı onu, daha yüksek bir varlık düzeyinde olup O’nun emirlerini sessizce yerine getiren meleklerin varlığına yaklaştırır: Her ikisi de “kendi özünü dolaysızca yansıtır. [...] Meleğin doğası saf masum-iyettir. Ama hayvan da masumdur.” İkametgahı gökler olan meleklerde hafıza ve dil olmadan “akıl” söz konusuysa, “hayvanın doğal varlığı buraya yerleşmiştir, ama eylemler ve tutkular tarafından baştan çıkarılmamış[tır].” Ayrıca her ikisi de konuşmaz, “sessiz[dir]” (Cacciari, 1987: 140).

“Her şeydir kucak” diyen Rilke (1993: 59), doğanın ve doğa annenin kucağında güven duygusuyla yaşayan hayvanları ve çocukları, “doğal varlıklar” olarak betimler: onlar “dünyanın bir parçasıdır, [...] onlar için ölüm, doğumun doğal bir sonucudur. Daima ölümü bekleyerek ya da ondan korkarak değil, onu bilerek ya da en azından ölümün doğal bir şey olduğu duygusuyla yaşarlar” (Rüdiger, 2009: 143). Modern özne, ayırma ve ayrılmalarla, hep “karşıda olma” (Rilke, 1993: 60) duygusuyla öne çıkarken, ölümü yaşamdan, kendini doğadan ayırmayan hayvanlar ve çocuklar gibi, (sevdiğini aşan) âşıkların da deneyimlediği her şeyle her şeyde bir bütün olma duygusu, her şeyi olduğu gibi; ikilikler ya da karşıtlıklar şeklinde değil, bütüncül akışı, açıklığı ve tanrısalın ışıltılı ilmekleriyle dokunmuş ilişkisellik ağı içinde görüp deneyimlemeyi imleyen “açıklık” (das Offene) kavramıyla belirginleşir. Bu kavram, Rilke’nin (1950: 186) Hulewicz-mektubunda açıkladığı modern burjuva dünyasının yaşam modeline karşı alternatif sunan “açık dünya” tasarımıyla ilişkilidir:

Biz, burada ve bugünde yaşayanlar, bir an olsun hoşnut değilizdir bu zaman dünyasından, yine de henüz ona bağlıyızdır; sürekli aşar dururuz onu, daha ötelere, öncelere, kendi köklerimize ve görünürde bizden sonra olmuş olanlara doğru. O en büyük, “açık” dünyadadır her şey, “eşzamanlı” denemez buna, çünkü onların her şey olması, tam da zamanın ortadan kalkmasına bağlıdır. Fanilik her yerde daha derin bir varlığa doğru atılır ve böylece, burada oluş’un tüm biçimleri yalnızca zamanın sınırlarından kurtulmakla kalmaz, yapabildiğimiz kadarıyla, kendimizin payı olan o üstün anlamlara hazırlanmamızı da sağlar [...] masum, derin ve mutluluk dolu bir dünyevilikle yoğrulmuş bir bilinçten söz ediyorum: burada bakılmış ve dokunulmuş olanı ‘daha geniş’, en geniş çemberin içine almaktan. (a.g.e.)

Rilke’nin zamanın ve mekânın sınırlarını ilga eden, oluş’un her iki yakasını bütünleyen “açıklık” kavramı, “masum” ve bütünsel bir dünya algısı olması bakımından Lacancı psikanalizde annenin temsil ettiği “imgesel düzen”in kategorisine eklenir. Nitekim Blanch’a (1987: 74) göre açıklık; aslında “tüm canlılarda bulunan doğal durum[dur].” Bitimsizliğe açılan bakışı kültür dünyasına çevrilerek perdelenen modern özne “maddi ve geçici olana dalmış”, yaşamın “gerçek anlamını ıskala[arak]” yaşarken, önündeki sonsuzluğu dünyaya sınırlayan ötekileştirme tuzağına (henüz) düşmemiş çocukların ve aşk ya da ölüm gibi kimi spesifik durumlarda onu aralayıp aşabilen bazı insanların bakışında aynı aşkınsal nitelik korunur:

Bizlerse hiç görmeyiz, tek bir gün olsun, / önümüzde çiçeklerin sonsuzca açıldığı/ arık uzayı. Hep dünyadır, hiçbir zaman/ o yadsınmamış hiçbir yer değil: O arık/ ve gözetimsiz, insanın soluduğu, sonsuzcasına/ bilip göz koymadığı. Çocukken orada/ usul-lacık yitirir, biri kendini, sarsılarak/ uyandırılır. Ya da bir başkası ölür ve odur artık. / Çünkü ölüme yakın, görmez olur ölümü insan,/ dışa diker gözünü, iri hayvan bakışıyla belki de./ Ötekisi olmasa böyle görüşü kapayan,/ sevenler yakınındadır onun, şaşarlar.../ Sanki yanlışlıkla aralanmıştır onlara/ ötekinin ardından... (Rilke, 1993: 59-60)

Kültürün bilincini, babanın yasasını/ yasa(k)larını taşıyan dilden ve dolayısıyla her tür toplumsal biçimlendirmeden özgür, dil ile yasanın tam sınır-aşımında kalan dilsizliği ve ben-sizliği ile dil, kültür ve yasanın düzenine (henüz) adım atmamış Araftalığıyla çocuk gibi, onu (çoktan) aşmış âşıklar ve “ölüme yakın”⁶ yetişkinler de hayvanın bilinç ve algı düzlemine yakındır. Her şeyi bir bütün olarak, birbiriyle ilişkisellik ağı içinde gören çocuğun bakışını, bütünün bir parçasının üzerine “gölge düşür[üp]” (a.g.e.: 60) karartarak, onu diğerinin “ötekisi” kılan bir dilin bilincini aşıl原因 simgesel düzen, “sarsılarak uyandır[lan]” çocuğu “o arık ve gözetimsiz” açıklıktan koparır. Varlığın açıklık sularındaki sınırsızlık, bölünmemişlik ve aidiyet duygusunu apaçık deneyimleyen çocuğun dil aracılığıyla, babanın yasasının; toplumun ve devlet aygıtının beklenti ve çıkarlarının öngördüğü biçimde kalıplandırabileceği “biçimlendirilmiş[in]”, yani kültürün (Kızılar Emer, 2024b: 315-316) dünyasına girmesiyle birlikte dünyayı algılama biçimi değişir. Çünkü bize dayatılıp öğretilenler, “düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler” (Berger, 1999: 8). Bu şekilde oluş’un daimî akışının “tersine” çevrilen bakışımız, açıklığı görmezleşir. Artık onun kendisini değil – bakışımıza perdelenen – “yansımaları”, ancak “yaratılmış olan[in] [...] üzerinde görürüz.” Şiirdeki “yaratık” ve “yaratılmış” (die “Kreatur” / die “Schöpfung”) kavramlarından, daha doğrusu onların çağırdığı yaratıcı (*natura naturans*) ve yaratılmış doğa (*natura naturata*) (Spinoza, 2013: 327-354) kavram çiftinden hareketle, yaratılmış’ın ardındaki yaratıcıyı/ Tanrı’yı imleyen bu dizelerde Rilke (1993: 59, 60), insanı çocukken yitirdiği, kendini (yaratıcı) doğaya teslim etmiş yaratıklara, özellikle de hayvana özgü olan bu bakışa, ölüme yaklaştığında yeniden kavuşturur. Çocuklukta var olup “çocuk-ölümü” yaratıcıları tarafından bilinç düzleminden sürülen, ancak ölüm anında apansızca yeniden açığa çıkan kutsalın bilincini taşıyan o “iri hayvan bakışı” uyanır ve “bir hayvan, dilsiz, / kaldırıp gözlerini öyle bakar içimizden.” İçimizdeki “dilsiz hayvan” metaforunun imlediği gibi, dünyayı açıklığı içinde görüp algılayabilen hayvanın bakışındaki nötrlük ve özgürlük, insanın bakışıyla birlikte dünya algısını toplumsal uzlaş kalıplarına göre biçimlendiren dilin simgesel düzenine girmeyişinden kaynaklanır. Toplumsal bir varlık olarak dil dünyasına girmeye mecbur olan insan için ise “[k]arşıda olmak” bir “yazgı” hâline gelir.

İnsan yaşamında sınırlı bir sürece karşılık gelen çocukluk, Rilke’nin (2009: 131) ayrıksı poetik dualarında da ağıtlarındaki gibi açıklığı görme ve algılama biçimini koruyan bir bilinç düzlemi olarak önem taşır: “Muhteşem yap birini Tanrı’m, [...] bilsin yeniden çocukluğunu/ bilinç dışını ve mucizevi olanı/ ve sezgi dolu başlangıç yıllarının/ sonsuz gizemle dolu efsanelerini.” Çünkü çocukluk; yaşam/ ölüm, özne/ nesne, ben/ öteki, iç/ dış vb. hiyerarşik karşıtlıkların bulunmadığı, yaratılmış doğadaki her şeyin “mucizevi” bir ilişkiler ağıyla dokun-

muş olduğunun hissedilip deneyimlendiği bir dönemdir. Bu, aynı zamanda, varlığın en yalın ve katıksız hakikatini, yaratıcı doğanın/ kutsalın bilincini içeren, tüm ikilikler/ karşıtlıklar gibi, var ve yok oluş'un daimî bir akış hâlinde bütünlendiği bir varlık ve oluş düzlemi olan açıklığın imidir. Nitekim Vuilleumier'e (2010: 362) göre "açıklık", çocukken "insan bilincinden sürgün edilen bütünsel bir varlık biçimi" olarak tanımlanabilir. Simgesel düzene geçmeden önce herkes tarafından deneyimlenmiş, "bir kez ele geç[iril]miş" (Rilke, 1993: 52) olan bu varlık biçimi, herkesin zihnine kayıtlanmış olduğundan yitirilmesi olanaksızdır: Zihnimiz "bir kez tanıdığımız/ biçimi saklamakta[dır]." İnsan bilinç düzleminde açıklıktan koparılmış olsa da kalbinde biriken duygular bilinçdışında depolanmakta – "yüreğin döküp saçtıklarını, biz/ biriktiriyoruz/ [...] ayakta bir şey kalmışsa daha, / bir zamanlar tapınılan, [...] dönüşüyor görünmeze" (a.g.e.: 54, 53) –, ancak henüz dillendirilememektedir: "Ağzımıza dek doluyuz" (a.g.e.: 61). O hâlde insan, dilin simgesel düzenine girmek zorunda kalsa da "[k]arşıda olma[ya]" "yazgı[lı]" değildir aslında. "Varlığını sürekli olarak parçalara ayırıp bölen, bölüğü parçaları ötekileştiren, aralarında hiyerarşik karşıtlıklar yaratarak," açıklık'ı perdeleyip kapatan "bir dil ve düşünme mekanizması[na]" hapseden insan, "yeryüzünün kutsal yönünü algılayıp, kendini yeniden çocukluğundaki gibi varlığa sınırsızca açmalıdır" (Kızılar Emer, 2024b: 352). Çocukluğumuzu, çocukluğumuza kayıtlanan açıklık deneyimini anımsayabilirsek, çocukluğumuzdaki gibi varlığın bütünlüğünü sınırlandıran benlik yanılsamasından kurtulabilirsek ve bu anımsayıştan; yerleşik dil ve bilinç düzeneklerimizi, evrendeki sonsuzluğu, ilişkiselliği ve bütünselliği algılayacak biçimde yeniden inşa edebilirsek "karşıda olmak" yazgı olmaktan çıkacaktır. Yazgıdan bile "daha büyük" (Rilke, 1993: 60) olan çocukluk, kendi kişisel tarihimizde saklı olup belleğimize kayıtlanmış olan 'açıklık'ın sezgisel bilgisini ve hissiyatını yeniden uyandırıp yeni bir bilinç inşa etmenin anahtarı konumundadır. Yeni bir bilinç yeni bir dille inşa edilebileceğinden bu saptama, tıpkı Hermann'ın (2002: 12) ve Stone'un (2017: 479) savundukları gibi, Rilke'nin poetikasının kökenini çocuklukta konumlandığını imler. (Üstelik bu savı yeni nöropsikolojik veriler de destekler: "Düşünce büyük ölçüde imgelerden oluşur" diyen Damasio'nun (2023: 130) belirttiği gibi, günümüzde düşünmenin imge ve simgelerle, zihinde topografik olarak haritalanan algısal-nöronal temsillerle gerçekleştiği nörobiyoloji ve nöropsikoloji çalışmalarıyla kanıtlanmıştır. Şiir sanatının yapıtaşı olan imgelerin "doğrudan ve yalnızca topoğrafik olarak düzenlenmiş ve erken duyu kortekslerinde meydana gelen nöronal temsillere dayanma[sı]" (a.g.e.: 119-120), çocukluğun statükoya karşı bir yaşam ve poetika merkezi olarak konumlandırılmasını bilimsel açıdan da doğru ve haklı kılar). Rilke'nin (1950: 481, 482) Hulewicz-mektubundaki söylemiyle, oluş'un her iki yakasından sonsuzcasına "beslenen varlığımızın en üst bilinci[dir]" bu: "ma-sum, derin ve mutluluk dolu bir dünyevilikle yoğrulmuş bir bilinçten söz ediyorum: burada bakılmış ve dokunulmuş olanı 'daha geniş', en geniş çemberin içine almak[tır]."

Çocuk imgesi 9. ağıtın son kıtasında da benzer semantik açılımlarıyla karşımıza çıkar: "Bak, yaşıyorum işte. Nereden? Ne çocukluk/ ne gelecek azalıyor...Artmışçasına varlık/ kaynıyor yüreğimden" (Rilke, 1993: 70). Bu dizeler de çocukluğa dair varlığımızda kayıtl altına alınan hislerin ve sezgisel bilginin yok-olmazlığını imler. Varlığın artarak kaynadığı yer olan kalp, modern burjuva dünyasındaki zaman algısını, geçmiş ve gelecek ayrımını ip-

tal ederek açıklığın bilgisinin merkezi niteliği kazanır. “[D]ilsiz hayvan” metaforuna koşut olarak kalp te “dilsiz yüre[k]” (a.g.e.: 67) olarak geçer ki, her ikisi de Lacancı psikanalizin imgesel evresiyle, dilsiz olarak tanımlanan çocuk(luk)la bağlantılanır: “Yüreğimiz dayanıyor çekiçler arasında, / dişlerin arasında nasıl/ dayanırsa dil, o yine de/ övgüsünden şaşmayan” (a.g.e.: 69). Buna göre “dilsiz yüreğimiz” insan tarafından ‘anlatılır’ kılınmayı/ dillendirilmeyi, yani insanın, kendi varlığına içkin olan ‘görünmeyen yönü’nün bilincine ermesini, çocukken a-paçık duyumsadığı kalbindeki bilgiyi içeren yeni bir dil ve bilinç inşa etmesini istemektedir” (Kızılar Emer, 2024b: 375).

Son ağıtta, sürekli genişleyen pazar ekonomisine dayanan burjuva kapitalizminin ürünlerinin teşhir ve satış yeri olan – çevresi “özgürlük salıncakları” ve rengarenk “çadır[larla]” donatılan – “panayır” yerindeki “tahta perdenin” ardında karşılar çocuklar okuru: “Ölümsüz”ün afişleriyle kaplı/ o acı biranın, içene tatlı gelen,/ yanında hep taze eğlencecik çiğnerse .../ Evet, tahta perdenin ötesinde, hemen ardında,/ gerçek olur./ *Çocuklar oyun oynar, sevgililer birbirini tutar, - kuytuya/ çekilmiş, o cılız ot içinde; köpeklerse bulmuş doğayı*” (Rilke, 1993: 76). Rilke, “arzu edilebilecek hemen “her türlü hevesin çadır[ını]” kurarak, düşünce ve arzularına dek iktidarın denetimi altına giren, bireyselleşmek yerine anonimleşen özneyi kendi özbenliğine, varoluşunun hakikatine yabancılaştıran ve dolayısıyla – varlığına içkin olan ilahi yönünü ortaya çıkarıp hakiki mutluluğa erişeceği – “ödev[ini]” gerçekleştirmekten alıkoyan” (Kızılar Emer, 2024b: 403) bu düzeni ironiyle eleştirir: “Büyükler için asıl/ görülmesi gereken şey, paranın üreyişi, etiyle kemiğiyle, / yalnız eğlence değil: Evet, cinsel organları paranın, hepsi bütün, olayın ta kendisi öğretip doğurgan kılar [...]” Bu dizelerde kapitalist burjuva dünyasında libidinal enerjinin paraya saptı(rıldı)ğımı imleyen şair, henüz onun simgesel düzenine girmemiş olan çocukların açıklıktaki yaşamıyla bunun arasındaki farkı, ilkinin yalnızca “büyükler için” geçerli olduğu ibaresiyle vurgular. Sahte “özgürlük” ve “mutluluk” vaatleriyle, arzularına dek denetim altına alınan modern insanı “varlığı[n]ın en üst bilincini” yaratmaktan, “görüneni görünmeyene dönüştürme” ödevinden alıkoyan bu “tahta perde[lerin]” sonuncusunun “ölümsüz” adlı biranın “afişleriyle kaplı” (Rilke, 1993: 76) olması, ölüm ve ölümlü olma gerçeğinden kaçışın imidir. Sahte acı-kentinin öznesi, tıpkı sahte “özgürlük salıncakları[nda]” sallanarak hakiki özgürlükten mahrum kalışı gibi, en büyük korkusu ve kaygısından anlık kurtuluş sağlayan alkollü içeceklerle bilincini uyuşturup hakiki mutluluktan da uzaklaş(tırıl)ır. Ağıtların bilançosu niteliğindeki bu son ağıtta, italik yazılıp dikkat çekildiği gibi, tüm bu kaçış düzeneklerinin ardında “gerçek” bulunur. Tahta perdenin ardındaki bu “gerçek” ise doğadır. Doğanın kucagında çocuklar oyun oynamakta, âşıklar sevişmekte ve köpekler onun tadını çıkarmaktadır:

Orada büyükler sözümona “eğlence” için oynarken, burada çocuklar ‘gerçekten’ oyun oynamaktadır. Orada “yalnızca eğlence değil”, “etiyle, kemiğiyle” “paranın üreyişi” söz konusuysa, burada “cılız ot içinde” sevgililer ‘gerçekten’ sevişmektedir. Oradaki sahte oyunlarla ve paranın “cinsel organları[yla]” – ki bunlar insan eliyle yaratılmış ikincil doğa olan kültürü temsil eder – ilgilenmeyen “köpekler” de, gerçek “doğa[da]” olmayı yeğlemektedir. Bu iki topoğrafyanın en önemli ayırt edici özelliği ‘orada’nın kenti ve sahte yaşamı, ‘burada’nın ise doğayı ve gerçek’i imliyor olmasıdır. (Kızılar Emer, 2024b: 405)

Görüldüğü gibi, ağıtlarda yalnızca (yaşamının başlangıcındaki) çocuklar (ve yaşamının sonunda, ölmek üzere olanlar) değil, âşıklar ve hayvanlar da kapitalist burjuva düzeninin insanı varoluşsal ödevine uzaklaştıran sahte yaşam modelinin tersine, her şeyde her şeyin birbiriyle karşılıklı olarak çok yönlü bir ilişkiler ağı içinde olduğu doğal ve bütüncül bir yaşam modeli olarak “açıklık”a, “gerçek” varoluş biçimine daha yakın figürler olarak biçimlendirilmiştir. Ancak bu çalışma göstermiştir ki, bunların içinden çocuk figürü, açıklığın bilgisini kayıt altına alan çocukluğu temsil etmesiyle, modern öznenin varoluş krizine somut bir alternatif çözüm sağlama kapasitesi bakımından diğerlerinden daha çok öne çıkmaktadır.

Sonuç

Odak noktasında dünya liriğinin en unutulmaz melek imgelerinin kanatlandığı on şiir- den oluşan ve on yıllık sancılı oluşum süreci dünyanın ilk büyük savaşına denk gelen *Duino Ağıtları*, her şeyden önce varoluşsal krize yönelik derinlikli bir eleştiri niteliği taşır. Bu çalışmada, küresel boyutlu ve çok yönlü bir kriz çağında üretilen ağıtlardaki çocuk(luk) imgesinin semantik açımları ve işlevleri, Lacan’ın psikanaliz kuramı ile Agamben’in tarih felsefesinden yararlanılarak disiplinlerarası bir tutumla ve farklı odaklı inceleme yöntemlerini harmanlayan eklektik bir çoğul okuma modeliyle incelenmiştir.

Ağıtların bütünlüğüne Lacancı psikanaliz açısından bakıldığında; çocuk(luk) imgesi, babanın temsil ettiği dil ve kültür dünyasının simgesel düzenini delen/ yaran/ oyan bir imgesellik alanı açar ki, bu alan, ağıtlar boyunca kendisine, ataerkil simgesel düzenin temsilcisi babadan daha çok yer verilen ve çocuk figürüyle daha çok yan yana getirilen anne figürünün temsil ettiği “imgesel düzen”e karşılık gelir. Dilsiz/ konuşmayan (infantile) olarak çocukların – ve âşıkların, ölmek üzere olan kişilerin ve hayvanların – algıladığı bütüncül dünya algısına karşılık gelen “açıklık” kavramıyla da örtüşen bu düzlem, yaşamın olduğu kadar sanatın, (poetik) yaratıcılığın da doğum yeridir. Yazma edimi dil aracılığıyla gerçekleşir ki çocuk(luk), tam da annenin temsil ettiği “imgesel benlik” ile babanın yasası olan “simgesel evre” arasındaki bir (ara)konumda (“[E]vren ve oyuncak arasındaki uzayda”) bulunur.

Henüz “konuşmayan” olarak babanın yasasına tabi olmayıp açıklıktaki “gerçek” varoluş biçimini somutlaştıran çocuğun varlığı – ya da çocukluk imgesi – her iki düzlemin arasındaki sınır(aşım)ında konumlanır ki bu onu, tümcüleyn bir var(yok)oluş’u akış hâlinde bir ‘bütün’ olarak görebilen meleklerle ve dolayısıyla aşkınsala yaklaştırır. Bu şekilde sûreti aslına, yaşamı ölüme, görüneni görünmeyene perdeleyerek teğelleleyen ağıtlardaki çocuk(luk) imgesi, dilde/ dilin içindeyken dışında, tam sınır(aşım)ında olduğu aşkınsalı, “anlatılamayan”ı imleyen mistik-esrik türden bir susku yaratır. Agamben’in yaklaşımı açısından okunduğunda, Rilke ağıtlarında, insanın “aşkınsal-tarihsel boyutu” olan çocukluk imgesi aracılığıyla, poetikasının kökenini insansal yaratım ve tanrısal lütuf, eş ve artsüremlilik, yaşayanlar ve ölümler dünyası arasındaki diyalojizme yerleştirmeyi başarmıştır. Süreklilik ve süreksizlik gösterenleri arasındaki sürekli alışveriş, tarihin işleyişinin olduğu kadar poetik üretimin de motorudur. Ağıtlarda aşkınsalın temsilcisi olan melek, insana erişebileceği üst düzeyi gösteren bir ayna-imgeyken, çocuk(luk); istisnasız herkesin deneyimlediği bir süreç olarak açıklığın bilgisini depolayıp saklayan (aşkınsal-)tarihsel boyutudur.

Rilke'nin hem kişisel tarihi hem de yaşadığı yüzyılın küresel tarihi açısından son derece sancılı geçen bir on yıl süresince insanlığa yaktığı bu ağıtlar, ilginç biçimde muştulu habere dönüşür. Çünkü Rilke ağıtlarında, arka planında yer alan Dünya Savaşı gerçeğine ve modern dünyada yaşanan çok boyutlu bir krize hayıflanmakla ya da küresel çaplı anlam ve değer yitimini eleştirmekle kalmaz, bunu aşmaya yönelik alternatif çözüm önerileri de içerir ki, yerleşik düzene (status quo'ya) karşı bir yaşam ve (poetik) yaratım merkezi olarak konumlandırılan çocukluk imgesi bunların başında gelir. Umutsuz ve umarsız bir tonla başlayan ağıtlarındaki yakınlığı; bizzat insandaki, insanın çocukluğunda varlığına kayıtlanmış olan “açıklık”ın – dilsiz/ anlatılamaz, ama bir o kadar da açık ve somut olan – deneyim ve bilgisini, olumlu güç ve potansiyelleri övüp göstererek övgüye dönüştüren Rilke, çocuk(luk) imgesini, insanın varoluşunu ve anlam arayışını aydınlatan özel bir imge olarak kullanmıştır. İnsanlık tarihinde açıklık'ın bilgisinin kayıtlandığı ortak bir yaşam deneyimi olarak ona, yaşamdaki ve sanattaki anlam ve değer yitimine karşı somut bir alternatif sunma işlevini kazandırmıştır.

Notlar

- 1 Lacan, Freud'un oral, anal ve genital evrelere ayırdığı libidinal gelişimin son evresindeki penis yerine getirdiği “bir iktidar göstergesi olarak ne erkeğin ne de kadının sahip olduğu bir şey” olan “fallus” kavramıyla, insanın ruhsal gelişimini tümüyle simgesel boyuta taşır: Libidinal cinsel arzudan çok, öteki ile varoluşsal açıdan “eksiksiz özgün birleşme arzusunun”, “sahibi olmadığımız bütünlüğün göstereni[...]" olan fallus, tüm düşlemleri “bütüne erişme arzumuzun simgesel birer tasarımı” (Sarup, 1997: 34-35) olarak okunabilir kılar.
- 2 Kendine özgü bir “genişliği” ve “bozulmamış doğallığı” olan çocuğun, doğasına aykırı biçimde “katı kurallar ve normlardan oluşan bir korseye” sokularak yavan bir “bilgi aktarımı sistemine zorladıkları ölçüde” hem aristokrasinin hem de burjuvazinin eğitim ilkelerini eleştiren Goethe'nin kendisi gibi Werther karakteri de “çocukluğu bütünsel bir insanlık imkânı olarak, her biri farklı şekillerde kategorize edilmeyi ve değiştirilebilirliği gerektiren hem cıralı saray hem de yoğun burjuva pratiğini reddeden bir alan olarak anlar” (Pöthe, 1991: 331-332). 3- Ebner'e (www.psychoanalyse-ebner.de/pdf) göre bu savıyla Qualtinger ve Bronner'in şarkısında geçen “Yaşlı melek yapıcısı, bugün artık yok...” sözlerini anıstıran – “melek yaratıcısı” arasında bir ilişki düzlemi açan Lacan, bilinçdışındaki nesnelerin düzenine dair yeni bir bakış açısı ortaya atar.
- 4 Agamben (2006: 62), *Tractatus*'un sonunda, üzerine konuşulamayan hakkında susmak gerektiğini savunan Wittgenstein gibi Rilke'yi de mistisizmden uzaklaştırmak için şöyle der: “Bu gizem bir sessizlik yemini veya mistik bir dile gelmezlik değildir, aksine insanı söze ve hakikate yükümlü kılan andın ta kendisidir.”
- 5 “Eskiden insan biliyordu [...] ki, meyvenin çekirdeğini taşıması gibi, ölümü de kendi içinde taşımaktadır” (Rilke, 1998: 11) diyen Malte de ölümü bir meyvenin çekirdeğine benzetir.
- 6 Ölüme yaklaşanların deneyimlediği derin içgörünün Rilke poetikasında sıkça işlendiğini belirten Bergel (1946: 52), “Todeserfahrung” (1907) adlı şiirinin “Dünya hâlâ oynadığımız rollerle dolu, / biz hoşumuza gidip gitmediğini sorgularken, / ölüm kendi oyununu oynar, hoşumuza gitmese de” dizelerinde de ölüm bilincinin, ağıtlardaki gibi derin hakikatin bilgisini taşıdığını vurgular. Ağıtlarda, bizim ötekileştirdiğimiz boyuttan “haberi olan” (“verständigt”) olan hayvanların ve çocukların açıklıktaki dünyasıdır işte bu. Özellikle son ağıtta netleştiği gibi çocukların, âşıkların, hayvanların, doğanın uzağında kalındığı sürece ona asla ulaşılamaz.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Yazarlar, araştırma ve yayım sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuşlardır.

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This article is an original research paper based on original data. The authors have adhered to ethical principles and guidelines throughout the research and publication process.

Contribution rates of authors to the article: The article is single-authored.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Financial support: No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Agamben, G. (2006). *Çocukluk ve tarih. Deneyimin yıkımı üzerine bir deneme* (B. Parlak, Çev.) Kanat.
- Ariés, P. (1977). *Geschichte der Kindheit/Çocukluğun tarihi*. Hanser (İçinde: Ewers, H. H. (1989). *Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert: Herder, Jean-Paul, Novalis und Tieck/ Şiirsel bir varoluş biçimi olarak çocukluk. 18. yüzyılda romantik çocukluk ütopyasının ortaya çıkışı üzerine çalışmalar: Herder, Jean-Paul, Novalis ve Tieck*, Wilhelm Fink, s. 14).
- Balkaya, D. (2013). *Özerk dil dizgesinden Lacan'ın simgesel düzenine*. Çizgi.
- Bergel, K. (1946). Childhood and love in Rilke's fourth Duino Elegy/ Rilke'nin 5. Duino Ağlında çocukluk ve aşk. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 21(1), 48-54. doi:10.1080/19306962.1946.1178.
- Berger, J. (1999). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.) Metis.
- Berk, İ. (2003). *Toplu şiirler*. Yapı Kredi.
- Blanch, A. (1987). Metaphysical values in modern poetry/ Modern şiirde metafizik değerler. *Neohelicon*. XVI (2), 71-81.
- Bowie, M. (2007). *Lacan* (V.P. Şenel, Çev.) Dost.
- Brauneck, M. (Hg.) (1984). *Autoren Lexikon. Deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts/ Yazarlar sözlüğü. 20. yüzyıl Almanca edebiyatı*. Rowohlt.
- Buddeberg, E. (1955). *Rainer Maria Rilke. Eine innere Biographie*. J. B. Metzlersche.
- Cacciari, M. (1987). *Der notwendige Engel/ Gerekli melek* (R. Kacianka, übers. v.) Ritter.
- Damasio, A. D. (2006). *Descartes'in yanılgısı* (B. Atlamaz, Çev.) Varlık.
- Ebner, K. (2006). Die alten Engelmacherin: Überlegungen zur Funktion des Unbewussten bei Jacques Lacan/Yaşlı melek-yapımcısı: Jacques Lacan'da bilinçaltının işlevi üzerine düşümler (www.psychoanalyse-ebner.de/pdf).
- Eliade, M. (1992). *İmgeler. Simgeler* (M.A. Kılıçbay, Çev.) Gece.
- Engel, M. (2004). Rilke als Autor der literarischen Moderne/Yazınsal modernliğin yazarı olarak Rilke. *Rilke Handbuch. Leben. Werk. Wirkung/Rilke el kitabı. Yaşamı. Yapıtları. Etkisi*. (Hg.) M. Engel. (507-528) J. B. Metzler.

- Engel, M.& Lamping D. (1999). Einleitung/giriş. *Rilke und die Weltliteratur/ Rilke ve dünya edebiyatı*. M. Engel u. D. Lamping (Hg.) (7-16) Artemis&Winkler.
- Ewers, H. H. (1989). *Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert: Herder, Jean-Paul, Novalis und Tieck/Şiirsel bir varoluş biçimi olarak çocukluk. 18. yüzyılda romantik çocukluk ütopyasının ortaya çıkışı üzerine çalışmalar: Herder, Jean-Paul, Novalis ve Tieck*, Wilhelm Fink.
- Foucault, M. (2012). *İktidarın gözü* (I. Ergüden, Çev.) Ayrıntı.
- Freedman, R. (2002). *Rainer Maria Rilke. Der Meister 1906-1926/ Rainer Maria Rilke. Usta 1906-1926*. Insel.
- Frenzel, E. (1999). *Motive der Weltliteratur/ Dünya edebiyatında motifler*. Kröner.
- Freud, S. (1909). *Gesammelte Werke (Die Traumdeutung)/ Toplu yapıtlar (Rüya yorumu)* Bd. II, Internationaler Psychoanalytischer.
- Giuriato, D. (2010). Tintenbuben: Kindheit und Literatur um 1900 (Rainer Maria Rilke, Robert Walser, Walter Benjamin)/Mürekkap Çocukları: 1900'ler civarında çocukluk ve edebiyat (Rainer Maria Rilke, Robert Walser, Walter Benjamin) *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 42(3/4), 325-351.
- Guardini, R. (1961). Kindheit: Interpretation eines Elegienfragments von Rainer Maria Rilke/ Çocukluk: Rainer M. Rilke'nin bir ağıt fragmanının yorumlanması. H. Kunisch (Ed.), *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*: 1. Bd (1960). (1), 185-210 Duncker & Humblot GmbH. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv1q6bb0b.12>.
- Gürçay, S., & Duran, A. (2025). Halk inanışlarında ve ritüellerinde kaotik çocuk imgesi. *folklor/edebiyat*, 31(121), 49-68. <https://doi.org/10.22559/folklor.2682>.
- Hähnel, K. D. (1986). *Rainer Maria Rilke. Aufbau*.
- Hengst, H. (2008). Kindheit/Çocukluk. *Lehr(er)buch Soziologie. Für die pädagogischen und soziologischen Studiengänge* (Bd. II). (Hg.) Herbert Willems. (551-581) VS Verlag Für Sozialwissenschaften.
- Hermann, R. (2002). *Im Zwischenraum zwischen Welt und Spielzeug: Eine Poetik der Kindheit bei Rilke/ Dünya ve oyuncak arasındaki boşlukta: Rilke'de çocukluğun şiirselliği*. Königshausen&Neumann.
- Jens, W. (1984). *Statt einer Literaturgeschichte Dichtung im 20. Jahrhundert/Edebiyat tarihi yerine: 20. yüzyılda şiir*: Patmos.
- Key, E. (2012). *Das Jahrhundert des Kindes/Çocuğun yüzyılı*. Edition Mabila.
- Kızılar, F. (2005). Rilke'nin *Duino Ağıtları* üzerine bir yakın okuma, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(1), 13-44.
- Kızılar, F. (2021). Seçilmiş üç şiirde Ibn'ül Arabî'nin izleri. *Sefad*, 46, 85-102.
- Kızılar Emer, F. (2024a). *Milenyumda postmodernizm*. Akademisyen.
- Kızılar Emer, F. (2024b). *Rainer M. Rilke ve Hertha Kräftner'in melek imgeli duaları I (Duino Ağıtları'ndaki meleğin İslamiyetle ilişkisi)* Akademisyen.
- Kızılar Emer, F. (2024c). Sinoptik bakışla Avrupa düşün-yazın tarihinde çocuk(luk) imgesi. *Edebiyat ve çocuk(luk)*. F.K.Emer&İ.Aras (Ed.). (129-160) Nisan.
- Kızılar Emer, F. (2017). *Das Engelbild der Duineser Elegien und sein Bezug zum Islam. Rilkes Welt- und Kunstverständnis aus hermeneutischer Sicht/Duino Ağıtları'ndaki melek imgesi ve İslamiyetle bağlantısı: Hermenötik bakış açısıyla Rilke'nin dünya ve sanat anlayışı*. Peter Lang.
- Kierkegaard, S. (2004). *Kaygı kavramı* (T. Armaner, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür.
- Killy, W. (1964). *Wandlungen des lyrischen Bildes/ Lirik imgenin dönüşümü*. Vandenhoeck&Ruprecht.

- Koçak, O. (1995). *İmgenin hâlleri*. Metis.
- Kreutz, H. (1950). *Rilkes Duineser Elegien/Rilke'nin Duino ağutları*. C.H. Beck'sche.
- Kula, O. B. (2012). *Dil felsefesi edebiyat kuramı-II*. Türkiye İş Bankası.
- Lacan, J. (2015). *Dinin zaferi* (D. Kurt, Çev.) Altıkkırbes.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin dört temel kavramı* (Seminer 11. Kitap, 1964). (N. Erdem, Çev.) Metis.
- Lamping, D. (2008). *Moderne Lyrik*. Vandenhoeck&Ruprecht.
- Lucy, N. (2003). *Postmodern edebiyat kuramı* (A. Aksoy, Çev.) Ayrıntı.
- Müller, F. (2015). *Das entfremdete Ich. Kindheit und Weltwahrnehmung in Rilkes Lyrik/ Yabancılaşmış ben. Rilke liriğinde çocukluk ve dünya algısı*. Grin. <https://www.grin.com/document/345646>.
- Nietzsche, F. ([1883] 2012) Also sprach Zarathustra/Böyle buyurdu Zerdüş, *Gesammelte Werke* (364-614) Anaconda.
- Nalewski, H. (1978). *Einführung, Rilke, Rainer M., Werke in Drei Bänden*, Bd. I, (7-66). (Hg.) H. Nalewski. Insel.
- Otto, R. (1991). *Das Heilige*. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen/ *Kutsal: Tanrısallık idesinde usdışılık ve tanrısallın ussalla ilişkisi üzerine*. C.H.Beck.
- Postmann, N. (1995). *Çocukluğun yokoluşu* (K. İnal, Çev.) İmge.
- Pöthe, Angelika (1991). Goethes Bilder von Kindheit. Überlegungen zu einem Thema der literarischen Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert/Goethe'nin çocukluk imgeleri: 18. yüzyılın yazınsal çevresinde bu konu üzerine düşünceler. *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, 1(2), 330-340.
- Reich, W. (1979). *Faşizmin kitle ruhu anlayışı* (B. Onaran, Çev.) Payel.
- Richter, D. (1987). *Das Fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters/ Yabancı çocuk: Burjuva çağında çocukluk imgesinin ortaya çıkışı üzerine*, Fischer. (İçinde: Ewers H. H. (1989). *Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert: Herder, Jean-Paul, Novalis und Tieck*, Wilhelm Fink, 19).
- Ricklefs, U. (1997). Bildlichkeit/İmgesellik. *Fischer Lexikon Literatur A-F*, U. Ricklefs (Hg.). Fischer, 260-320.
- Rilke, R. M. (1974). *Duineser Elegien. Die sonette an Orpheus/Duino Ağutları ve Orpheus'a soneler*. Insel.
- Rilke, R. M. (1993). *Duino Ağutları*. (C. Alkor, Çev.) İyi Şeyler.
- Rilke, R. M. (1998). *Malte Laurids Brigge'nin notları*. (B. Necatigil, Çev.) Adam.
- Rilke, R. M. (1950). *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1926/1914-1926 yılları arasındaki mektuplar*. Bd. II., (Hg. v. Rilke Archiv in Weimar und in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke). Insel.
- Rilke R. M. (1978). *Werke in Drei Bänden/Üç ciltlik yapıtları*. Bd. I-II-III, (Hg.) H. Nalewski. Insel.
- Rilke, R. M. (2009). *Dua saatleri kitabı* (Y. Özoğuz, Çev.) Yapı Kredi.
- Rousseau, J. J. (2009). *Emile. Bir çocuk büyüyor*. Ü. Akagündüz (Yay. haz.) Selis.
- Rösch, P. (2009). *Die Hermeneutik Des Boten. Der Engel Als Denkfigur Bei Paul Klee und Rainer Maria Rilke/Ulağın yorumlanması: Paul Klee ve Rainer Maria Rilke'nin metinlerinde bir düşünce figürü olarak melek*. W. Fink.
- Rutschky, K. (1977). *Schwarze Pädagogik. Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung/ Kara pedagoji. Burjuva eğitiminin doğal tarihine dair kaynaklar*. Frankfurt a. Main/Berlin/Wien: Ullstein. (İçinde: Ewers H. H. (1989). *Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert: Herder, Jean-Paul, Novalis und Tieck*, Wilhelm Fink, 15.

- Rüdiger, B. (2009). *Rainer Maria Rilke. Das lyrische Schaffen/Rainer Maria Rilke. Lirik Yaratımı*. C. Bange.
- Sarup, M. (1997). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*. Çev. A. B. Güçlü. Ark.
- Sayın, Z. (2015). *İmgenin pornografisi*. Metis.
- Stone, L. S. (2017). Rilke's kinderstube: Phenomenology in childhood spaces/Rilke'nin çocukluk odası: Çocukluk mekânlarında fenomenoloji. *The German Quarterly*/ 90(4), 476-491.
- Spinoza, B. D. ([1677] /2013). *Ethica. Geometrik yöntemle kanıtlanmış ve beş bölüme ayrılmış ahlak* (Ç. Dürüşken, Çev.) Kabalcı.
- Tepebaşılı, F. (2015). *Edebiyat bilimine giriş*. Çizgi.
- Vuilleumier, C. P. (2010). *Heim und Unheimlichkeit bei Rainer Maria Rilke und Lou Andreas Salomé. Literarische Wechselwirkung/ Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé'nin eserlerinde ev ve tekinsizlik: Yazınsal etkileşim*. Georg Olms.
- Wahrig Deutsches Wörterbuch (1991). Bertelsmann Lexikon/Wahrig Almanca sözlük.
- Wilpert, G. v. (1989). *Sachwörterbuch der Literatur/Yazın terimleri sözlüğü*. Kröner.
- Ziss, A. (1982). Estetiğin temel kategorisi: İmge. Y. Şahan (Yay. haz.) *Yazko çeviri*, Mart-Nisan 1982, 166-169.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).