

## MARGUERITE YOURCENAR'IN ATEŞLER VE DÜŞ PARASI ADLI YAPITLARINDA MİTOLOJİ VE METİNLERARASILIK\*

Arş. Gör. Esra BÜYÜKŞAHİN  
Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi  
Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü  
esrabuyuksahin@gmail.com

### Öz

Mitos insanda varlık düşüncesinin ve dilin gelişimi ile birlikte ortaya çıkmış ve bu ikisi gibi insanın en temel zihinsel etkinliklerinin birer parçası olmuştur. Tarihsel çizgisellik içinde ilkel insan topluluklarından Ortaçağ toplumlarına, sanayileşmiş toplumlara ve günümüz toplumlarına kadar bütün topluluklar kendi mitlerini yaratmış ya da var olan mitleri güncelleyerek onları benimsemiş ve izlemiştir. Mitosun her dönemde canlılığını ve devimselliğini koruması şüphesiz onun ayırım gözetmeksizin her insanda aynı zihinsel gereksinime (varlığını anlamlandırma, kendini evren içinde konumlandırma gereksinimine) karşılık gelmesinden kaynaklanmaktadır. Her dönemde ve her bireyde etkili olduğu düşünülen mitosun sanat ve yazında izlerinin bulunmaması olası değildir. Mitos, hem derin simgesel anlamıyla hem de pek çok yazınsal türe ve yoruma uyum sağlayabilen esnek yapıyla tarih boyunca yazar ve sanatçıları için esin kaynağı olagelmıştır. Batı yazınının temeli sayılan Yunan ve Roma yazınlarının mitolojiyi esas aldığı düşünüldüğünde mitosun Batı yazınındaki önemli yeri de anlaşılır. Yazarlar mitosa çoğunlukla metinlerarasılığın yöntemlerini kullanarak başvurmuşlardır. Böylece mitos da kendilerinin ve yaşadıkları dönemin estetik anlayışı ve koşullarına göre yeniden güncellemişlerdir. Bu sayede hem mitos yeni anlamlarla ve simgelerle donanarak zenginleşir hem de yapıt mitosun simgeselliğinden yararlanarak çokanamlı ve evrensel bir boyut kazanır. Yirminci yüzyıl Fransız yazınının en dikkat çekici kadın yazarlarından olan Marguerite Yourcenar da mitosa başvurmaktan çekinmemiş; pek çok yapıtında onu eğip bükerek, bilinen anlamlarından kopararak ya da bunlara yenilerini ekleyerek mitosun sunduğu geniş anlam olanaklarından faydalanmış, kendi anlatımında sıkça yer vermiştir. Bu çalışmada Marguerite Yourcenar'ın *Ateşler (Feux)* ve *Düş Parası (Denier du Rêve)* adlı yapıtlarında mitosa hangi metinlerarasılık yöntemleri aracılığıyla başvurduğu saptanacak ve bunların metinde ve mitosta ne gibi değişiklikler yarattığı incelenmeye çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Metinlerarasılık, mitoloji, Marguerite Yourcenar, *Ateşler*, *Düş Parası*.

\* Bu makale, Prof. Dr. Galip BALDIRAN danışmanlığında tamamlanan *Mythologie du Féminin dans l'Œuvre Romanesque de Marguerite Yourcenar* adlı Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

## MYTHOLOGY AND INTERTEXTUALITY IN MARGUERITE YOURCENAR'S WORKS *ATEŞLER* AND *DÜŞ PARASI*

### Abstract

The myth, which appeared *simultaneously* with the language and the existence problem, has been an essential part of human intellectuality as the other two essential concepts. In a chronologic linearity, from the very primitive human communities until today, every society has created their own myths. That is the reason why the myth protects its dynamism and momentum throughout ages: it matches the same need in all human beings. So it is not possible not to find the influences of such a notion in the arts and literature. The myth, not only for its deep symbolic structure, but also by its plasticity which accommodates to different genres and styles, became an inspiration for all artists of all time. Writers often turn to myths by making use of methods of intertextuality and by doing this they update the myths by bringing them into compliance with both their own aesthetic conceptions and those of their eras. Therefore, the myth becomes enriched by new meanings and symbols and the narrative acquires a universal and polysemous dimension. Marguerite Yourcenar, one of the most remarkable women writers of the twentieth century, never hesitate to appeal to the myths. In many of her works, she distorts and reshapes the myth; she tears it of its roots and replant with new significations. In this article, we aim to identify methods of intertextuality which has been used in *Fires* and *A Coin in Nine Hands* and to analyze what kind of change they created in the myth and in the work.

**Keywords:** Intertextuality, mythology, Marguerite Yourcenar, *Fires*, *A Coin in Nine Hands*.

## GİRİŞ

Yaşadığı dönemin genel yazın akımları içerisinde değerlendirilemeyecek kadar “klasik” sayılan, simgesel, yaşamöyküsel, tarihsel ve mitolojik öğelerle dolu birçok yapıtın yazarı ve Fransız Akademisine kabul edilen ilk kadın yazar olan Marguerite Yourcenar şüphesiz yalnızca XX. yüzyıl Fransız yazınının değil, dünya yazınının önemli yazarları arasında yer almaktadır. Onun yapıtlarını böylesine zenginleştiren temel nedenin çokseslilik olduğu söylenebilir. Yourcenar'ın yapıtının birçok boyutu vardır: Yapıtına, insanın iç yüzüne ve derinliğine değinerek, buzdağının suyun altında kalan kısmı gibi, görünen anlamın altında başka anlamlar yüklemiştir. Neredeyse bütün yapıtlarında tutku, yalnızlık, aşk, güç, ölüm gibi en temel insan gerçekliklerini suçluluk, aldatma, aile, şehir gibi çeşitli konular aracılığıyla ele almıştır. Bu konular Antik Yunan'da, Engizisyon hapishanelerinde, Rönesans saraylarında, yakın çağda farklı coğrafyalarda işlenebilmektedir. Konusunu ister bir Roma hükümdarının hayatından (*Hadrianus'un Anıları*), ister 1930'ların İtalya'sında yaşanan çapraşık insani ve siyasal ilişkilerden (*Düş Parası*), ister Engizisyon mahkûmu bir kimyageri ele alarak (*Zenon*) veya Yunan-Roma (*Ateşler*) Yahudi-Hıristiyan ya da doğu mitolojilerinden almış olsun (*Doğu Öyküleri*) yapıtlarıyla her zaman görünürde anlattığından daha fazlasını anlatmaya çalışmıştır. Bunu yaparken de dünya görüşünü, estetik anlayışını yansıtan simgesel bir biçem yaratmış söylenebilir.

Bu makalede Marguerite Yourcenar'ın yukarıda adı geçen yapıtlarından *Ateşler (Feux)* ve *Düş Parası (Denier du Rêve)* adlı yapıtlarında sıklıkla başvurduğu mitolojik betimler, temel konular, örgeler ya da çağrışımların hangi metinlerarası ilişkilerle ele alındığı ve yazarın bunları ne amaçla kullandığının saptanması amaçlanmaktadır. Bunu yapabilmek için, öncelikle mitoloji ve yazın arasındaki ilişki kısaca ele alınmış, daha sonra söz konusu iki yapıttaki mitsel öğeler Gérard Genette'in *Palimpsestes* adlı kuramsal kitabında ortaya koyduğu metinlerarası ilişki türlerine göre incelenmeye çalışılmıştır.

### 1. Mitos ve Yazın

Çoğunlukla arkaik ve geçerliliğini yitirmiş olgular olarak görülen mitsel simgesel zenginlikleri ve çokanlamlılıkları, hem anlamsal hem de yapısal olarak değişik yorumlara elverişli oluşlarıyla geçmişten günümüze değin özellikle Batı sanat ve kültürünün en önemli unsurlarından olmuşlardır. Mitosun sanatsal yaratım sürecinde oynadığı bu etkin rolün temel sebebi şüphesiz onun insan doğasının, insan zihninin en temel gereksinimlerinden biri olan kendini evrenin içinde konumlandırma, hem kendi varlığını hem de evreninkini anlamlandırma gereksinimi, insanın ilk ve en derin sorularına cevap bulma arayışı sonucunda ortaya çıkmış olmasıdır. “Mit, kesin olarak gizemden doğar. Mitin ortaya çıkmasına yarayan zihinsel eğilim sorgulayıcılıktır.” (Brunel 1992: 18). Buna göre mit açıklayıcı, bilgilendirici bir işlevi yerine getirmek için ortaya çıkar, “her zaman bir “yaratılış”ın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl var olmaya başladığını

anlatır.” (Eliade 2001: 16) ve “bilimin açıklamadığı her şeyi kapsar” (Monneyron-Thomas 2002: 16). Burada “bilim” sözcüğüyle anlatılmak istenen kuşkusuz *modern* bilim değil, us ve onun aracılığıyla saptanabilen gerçeklerdir. O hâlde bu anlatıların temel işlevi insanı evrenle bütünleştirmek, insanoğlunun evrenle olan ilişkilerini içselleştirmesini ve anlamlandırmasını sağlamaktır. İnsan bunlar aracılığıyla kendisini ve dünyayı biçimlendiren olayları anlamaya ve bunlar arasında sebep-sonuç ilişkisi kurmaya çalışır. Bu bağlamda mit, usun (Yun. *logos*) açıklamakta zorlandığı olguları, ussal *alanın* dışında kalan, insana ve doğaya dair kavranılması güç gerçekleri açıklar. “İnsan anlayışının sınırlarının ötesinde sayısız şey bulunduğundan, tanımlayamadığımız ya da tam kavrayamadığımız kavramları temsil etmek üzere sürekli olarak simgesel terimleri” kullandığımızdan (Jung 2009: 21) mitos da bu işlevi deney ve gözlem gibi ussal yöntemlerle değil, simgelere, simgesel dile başvurarak gerçekleştirir. Bu çerçevede mitlerin insanın salt duyuları ve akli aracılığıyla her yönüyle sezemediği ve sezemeyeceği gerçekliği simgeler ve imgeler kullanarak kendi bilincinin algı evrelerine uygun hâlde getirmede kullandığı araçlar oldukları söylenebilir. Demek ki mit insana bilmediği, bilemeyeceği şeylerden bahseder, “mitin epistemolojik iddiaları büyüktür: bizi, o olmadan kaçıracağımız bir bilgiden haberdar eder.” (Aktaran Monneyron-Thomas 2002: 17).

İnsan doğasıyla kurduğu bu köklü ilişki ve temeli simgelerden oluşan yapısıyla mit her dönemde ve her toplumda önemli rol oynamış, zaman dışı (Fr. *intemporel*) ve kişiler üstü bir boyuta ulaşmıştır. DNA’nın nesilden nesle, bireyden bireye aktarılması gibi mitos da kuşaklar boyunca bu tip bir aktarım sayesinde tek tek her bireyin bilincindeki yerini almıştır. Sonuç olarak “insan ruhunun kendi tarihi vardır ve psike, kendi önceki gelişiminden birçok izleri taşımaktadır. Ayrıca bilinçdışının içeriğindeki de psike üzerinde şekillendirici etki yapmaktadırlar.” (Jung 2009: 107). Mitosun psike üzerindeki bu etkisi coğrafya, dönem, gelişmişlik-gelişmemişlik gibi sınırları aşarak ‘insan ırkı’nın her üyesinde aynı etkiye sahiptir. Jung bu durumu “her yeni doğan hayvanın bireysel olarak yeniden kazanmak zorunda olmasını düşünemeyeceğimiz içgüdüler gibi, insan ruhunda da kalıtsal olarak, doğuştan kazanılmış kolektif tasavvur modelleri vardır. Böyle tasavvur modellerine ilişkin duygusal belirtiler de yeryüzünün her yerinde aynıdır.” (Jung 2009: 75) diyerek açıklamıştır. Hem bireysel bilinçdışı ve tin hem de toplumsal bilinçdışı için (Fr. *inconscient collectif*) ortak bir alan, Gilbert Durand’ın deyişiyle “anlam havzası”, bir arketipler bütünü olan mitos bu özellikleriyle imgelem ve düş gücünün temel yapıtaşını oluşturur ve tüm insanlığa ait kültürel mirasın değişmezlerinden biri hâline gelir. Mitin sanat yapıtındaki varlığı böylelikle yapıtın anlamsal değerini yükseltir çünkü “gösterilenin (Fr. *signifié*) “ifadesi” göstergebilimcinin bütün oyunlarına maruz kalan görünen gösterenlerin (Fr. *signifiant*) ardında saklanır. (...) Bu “ifade”lerin birbiriyle kesişerek ortaya çıktığı yer de, anlamın en iyi paylaşıldığı çekirdek olan mittir” ve “yazılı veya sözlü bir metin olan anlatının arkasında mitolojik bir çekirdek, mitsel bir kalıp (model) saptanabilir.” (Durand 2010: 154). Öyleyse, bütün anlatılar için temel teşkil ettiği,

bütün anlatılar için bir öz, bir üstdil (Fr. *métalangage*) olduğu düşünülen mitosun ya da onun izlerinin anlatıda görülmesinin (veya sezilmesinin) doğal bir sürecin sonucu olduğunu düşünmek mümkündür. Buna göre “yazının, yazını da aşan, yapıtın oluşumundan önce gelen bir temeli [olduğu]; daha doğrusu yaratı[nın], önceden biçimlenmiş bir öze müdahale [ettiği]” (Bollack 2007: 17) görüşü haklılık kazanmaktadır.

Buradan yazarın, bilinçaltında yer etmiş olan bir “tasavvur modeli” olan mitosa istemsiz bir biçimde de başvurabileceği sonucu çıkmaktadır. Tıpkı gerçeküstücü ya da dadacı yazarların “otomatik yazı” olarak adlandırılan usu ‘dışlama’ ve bilinci (daha doğrusu bilinçaltını) serbest bırakarak yazdıkları gibi, mitos da kendini yazara dayatabilir. O hâlde mit bir yapıtta iki biçimde bulunabilir: “Şemalaştırılırsa olası iki büyük durum söz konusudur. Yazar bir miti isteyerek (sanatsal ya da dinî) bir gelenekten alabilir. (...) Fakat mit, yazar bunun bilincinde olmadan kendini empoze edebilir.” (Huet-Brichard 2002: 93). Birinci durumda mit yapıtta açık (Fr. *explicite*) bir hâlde, okurun görebileceği bir biçimde, tema, gönderme, alegori, simge olarak kullanılır ve yapıtın içeriğinin ya da düşünsel altyapısının parçası olur.

Bir anlatı, bir metin olan mitos ile mitostan faydalanan, ona başvuran yazınsal yapıt arasında metinlerarası bir ilişkinin kurulduğu açıktır. Metinlerarasılıktan söz edebilmek için iki metin arasında somut bir “alışveriş” bulunması gerektiğinden mitosla yazın arasında böyle bir ilişki ancak yukarıda belirtilen birinci durumda, yani yazarın “bilinçli olarak” mite başvurma durumunda gerçekleşebilir. Gérard Genette, metinlerarası ilişkileri genel olarak “bir metni, açık veya kapalı bir biçimde öteki metinlerle ilişki içerisine sokmak” (Genette 1982: 7’den aktaran; Aktulum 2014: 67) olarak tanımladığı “metinselaşkınlık” (Fr. *transtextualité*) başlığı altında incelemektedir. Buna göre metinlerarasılık (Fr. *intertextualité*), anametinsellik (Fr. *hypertextualité*), yanmetinsellik (Fr. *paratextualité*), üstmetinsellik (Fr. *architextualité*) ve yorumsal üstmetin (Fr. *métatextualité*) olmak üzere beş tip metinselaşkınlık ilişkisi belirlemiştir. Bu çalışmada Marguerite Yourcenar’ın *Ateşler ve Düş Parası* adlı yapıtlarında başvuru mit, mitolojik beti ve söylenceler bu beş tip metinlerarası ilişkiden metinlerarasılık ve anametinsellik çerçevesinde ele alınacağından diğer ilişki türlerinin yalnızca adlarının belirtilmesiyle yetinilmiştir.

## 2. Marguerite Yourcenar’ın Yapıtlarında Mitoloji

Yazarlık kariyerine on sekiz yaşında yazdığı *Le Jardin des Chimères* (1921) ile başlayan Marguerite Yourcenar’ın tiyatro, şiir, deneme, çeviri, roman, öykü gibi çeşitli türlerdeki yapıtları göz önüne alındığında onun yaşamını yazmaya adanmış çok yönlü bir yazar olduğunu söylemek abartılı olmayacaktır. Yapıtlarında Varoluşçuluk, Yeni Roman, Gerçeküstüçülük gibi XX. yüzyılın baskın yazın akımlarına ve sosyalizm, komünizm gibi siyasal ve feminizm gibi düşünsel

hareketlere mesafeli duruşu ona dönemi içinde kendine özgü konumunu ve özgünlüğünü ortaya koyma fırsatı sunmuştur.

Yourcenar insanın yalnızca kendi döneminin koşullarıyla değil, *ilk insandan* itibaren kendisine aktarılan bir gerçeklikle de şekillendiğini düşünür. Ona göre “insan çok uzaktan gelir ve uzun bir tarihöncesinin izlerini taşır.” (Hillenaar 1983: 2). Onun bu ‘Jung’cu’ yaklaşımı yapıtlarının mitosla ve mitsel olanla ilişkisinin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Mitleri bu tarihöncesi izlerin günümüze kadar ulaşabilmiş en somut göstergeleri olarak gören yazar “mit kelimesini saygıyla (...) ve bizi aşan, yaşamak için ihtiyaç duyduğumuz büyük hakikatlerin göstergesi olarak” (Favre 1990: 189) kullandığını ifade eder. Mitosu pek çok yapıtında bu mistik yanıyla ele alır: “(...) o dönemde [1934-1939] doğaötem söylencenin araştırılmasıyla dile getiriliyordu. (...) Söylence benim için mutlağa yaklaşmadır. İnsanoğlunun içinde sürekli, dilerseniz daha güçlü bir sözcük kullanalım, sonsuz olan şeyi keşfetmeye çalışmak için” (Galey 2008: 123). Bu noktada mitlerin evrenselliği, zamansızlığı ve insan hakkında temel gerçekleri ortaya koyma özelliğinden faydalandığını dile getiren Yourcenar için “insan hep aynı insan”dır, başından beri aynı doğaya sahiptir. Kısacası yazar, mitler aracılığıyla içinde bulunduğu zamandan çıkar ve bir çeşit “zamansızlığa” geçiş yapar. Yazarın burada Kierkegaard’ın “mitolojinin, sonsuzluk fikrini zaman ve mekân kategorilerinde elde tutmaktan ibaret olduğu” düşüncesine yaklaşmakta olduğu görülmektedir (Monneyron-Thomas 2002: 54).

Bu mistik algının yanı sıra mitosun sunduğu yapısal ve anlamsal esneklikten de faydalandığını ifade etmektedir Yourcenar: “Bilinen bir konunun kullanımı, önceden düzenlenmiş ayrıntılar, bütün zamanlara yerleşmiş bir dekor dramaturgun esas olanla uğraşabilmesine olanak tanır.” (Yourcenar 1989: 28). Yazarın bu yaklaşımı, “bir aşk bunalımının ürünü olan” (Yourcenar 1997: 7) ve dokuz *mitolojik* öyküden oluşan *Ateşler*’de açıkça görülmektedir. Mitosun, daha doğrusu Yunan geleneğinin “kişisel itiraflara tam olarak olanak sağlamak ve derhâl anlaşılacak üzere simgelerden oluşmuş çeşitli dizgeler sorununu çözdüğünü” (Yourcenar 1989: 32) düşünen Marguerite Yourcenar bu yapıtında kendi kişisel deneyimini çeşitli mitolojik ya da Yahudi-Hıristiyan kahramanları aracılığıyla dile getirmiştir. Bunu yaparken de miti ya da dinî efsaneyi değiştirmiş, dönüştürmüş, onu yeni anlamlarla güncellemiştir. *Düş Parası*’ndada mitosa başvurmuş, fakat *Ateşler*’den farklı olarak bu yapıtta mitosadaha çok anıştırma (Fr. *allusion*) yoluyla yaklaşmış, roman kişilerinde simgeler aracılığıyla söylencesel kişileri anıştırmıştır.

### **3. Ateşler ve Düş Parası’nda Mitoloji ve Metinlerarası İlişkiler Anıştırma**

Gérard Genette’in, “iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı” (Genette 1982: 18’den aktaran; Aktulum 2014: 68) olarak tanımladığı metinlerarasılığı, metinselaşkınlık türlerinden biri olarak konumlandığından

daha önce söz edilmişti. Genette metinlerarasılığı da ortakbirliktelik ve türev ilişkileri olmak üzere iki alt ulamda ele almaktadır. Buna göre ortakbirliktelik ilişkilerini alıntı (Fr. *citation*), birer alıntı biçimi olarak gizli alıntı (Fr. *plagiat*) ve anıştırma (Fr. *allusion*) olmak üzere üç alt ulamda inceler. Genette anıştırmayı alıntı ve aşımaya göre daha az açık ve daha az sözcüğü sözcüğüne yapılan, kavranması bir sözcükle yansılarını gönderdiği bir başka sözcük arasında belli bir algılamayı zorunlu kılan, dolaylı bir alıntı (Aktulum 2014: 68) olarak tanımlamaktadır. O hâlde anıştırma bir kişinin, yapıtın, olayın, yerin adını doğrudan söylemeden, isim vermeden çağrıştırmak, “telmi” etmektir. Bu tip metinlerarası ilişki okurun metni çözümlemesini, anıştırmayı görmesini gerektirir. Anıştırmanın yazarların ve şairlerin mitolojiye başvururken sıklıkla kullandıkları bir yöntem olduğu söylenebilir. Mitosa anıştırma yoluyla başvuru biçimlerini şemalaştıran Marie-Catherine Brichard, iki türlü anıştırmadan söz eder: Birincisinde “öyküncüye yapılan anıştırma açıktır: mitsel anlatıdan bir dizi (Fr. *séquence*) alınır.” İkincisinde ise “anıştırma kapalıdır: anlatı yok edilmiştir, mit yalnızca bir imge aracılığıyla çağrıştırılır fakat bu imge anlatıyı mümkün kılacak kadar zengindir.” (Huet-Brichard 2002: 78-80).

Marguerite Yourcenar'ın *Düş Parası* adlı romanı mitolojik anıştırmalar yönünden oldukça zengindir. Roman 1933 yılında, Roma'da diktatörlük döneminde Marcella Ardeati adlı kadın kahramanın faşist devlet başkanına karşı gerçekleştirmeyi planladığı suikastın merkezini oluşturduğu olayları ve kişileri anlatır. Romana adını veren para (Fr. *denier*), elden ele geçerek romanın dokuz ana karakterini birbirine bağlayan on lirtlik paradır. Paranın dolaşımı Paolo Farina'dan başlayarak, Lina Chiari, Guilio Lovisi, Rosalia di Credo, Marcella Ardeati, Alessandro Sarte, Dida Ana, Clément Roux ve Oreste Marinunzi sırasını takip eder ve romanın kurgusu ve karakterler bu sayede anlatılır. Yazar ön sözünde bu kâğıt paranın işlevini şu sözlerle ifade etmektedir: “on lirtlik para, her biri kendi tutkularına ve özündeki yalnızlığa gömülmüş olan insanlar arasındaki temasın simgesine dönüşür.” (Yourcenar 2015: 8). Romanın kurgusu bakımından modern yazın anlayışına yaklaştığı söylenebilir. Ancak karakterlerin çoğunlukla mitolojik kahramanlardan esinlenerek, onlara anıştırmalar yapılarak yaratıldığı da açıktır. Yazar da bu roman kişilerine simgesel derinlik verebilmek için mitolojiye başvurduğunu açıkça dile getirmektedir:

“*Denier du rêve*'de [*Düş Parası*], o insanları Yunan söylencesine yaklaştırmaya ve onlarda efsanelerin serüvenlerini görme konusunda güçlü bir arzu vardır. Roman iki düzlemde yazılmıştır: Bir yandan, sıklıkla basit ya da gerçekten yıkıcı ortamlardaki popüler Roma yaşamı ve diğer yandan her zamanki gibi, söylenceye indirgenmiş kişiler. Yani bu, 1933 yılının Roma'sının “modern” merkezinde her yerde ortaya çıkan efsanelerin, antik söylencelerin büyüklüğüne yeniden kavuşarak, o kişilerin eylemlerinin büyüklüğünün duyumsatma çabasıdır.” (Galey 2008: 111).

*Düş Parası*'ndaki kişilerin Yunan söylencelerine yaklaşmasını sağlayan ise yazarın bu kişileri fiziksel ya da psikolojik özelliklerini ya da onların başından geçen olayları anlatırken sıklıkla yaptığı anıştırmalardır. Pek çok mitolojik kahramana yapılan anıştırmalar sayesinde simgesel düzlemde oldukça zengin bir kahraman olan Massimo Iacovleff bunun en iyi örneğini sunmaktadır.

Massimo, uzandığında vücudu “nefes alan ılık bir genç tanrı heykeli[ne]” benzeyen (s.133), “fazla zarif, ince, neredeyse mükemmel” (s. 57) ve “olağandışı yakışıklılığıyla” (s. 117) yirmi iki (s. 117) yaşında genç bir adam olarak betimlenmiştir. Yarı kadınsı güzelliği Massimo'da Hermafrodito simgesini canlandırmaktadır. Bunun yanında Hermafroditos adlı kahramanın Massimo'nun betimlenmesinde adının açıkça dile getirilmesi de anıştırmayı okurun gözünde açık kılmaktadır: “Massimo kaidesinden kalkıp gitmeye çalışan bir Hermaphroditos heykeli gibi dirseklerine yaslanıp doğruldu”(s.80). Massimo gibi ‘aşırı’ güzel olan Hermaphroditos, Yunan Mitolojisinde Hermes ve Aphrodite'nin oğludur. Salmakis adlı ‘nympha’nın ona âşık olup tanrılardan ikisini bir daha ayırmamalarını istemesi üzerine Hermaphroditos iki cinsiyetli yeni bir varlığa dönüştürülmüş ve bundan sonra bu biçimde betimlenmiştir (Grimal 1997: 284). O hâlde, Massimo aracılığıyla Hermaphroditos’a yapılan anıştırmanın, mitolojik kahramanın isminin açıkça belirtilmesi ve betimlenen fiziksel özelliklerinin bu söylence kahramanını çağrıştırmaları ile açık (Fr. *explicite*) anıştırma olduğu söylenebilir.

Massimo'nun psikolojik betimlemesi de başka bir mitolojik kahramanı, Narkissos'u çağrıştırmaktadır. Yunan Mitolojisinde Narkissos sıra dışı güzelliğe sahip, bu güzelliğiyle gurur duyan ve kibirli, Echo adlı ‘nympha’nın aşkına karşılık vermediği için sonsuza dek sudaki yansımalarını izlemeye mahkûm edilen genç bir adamdır. (Grimal 1997: 527) Massimo'yu Narkissos'a yaklaştıran da bu “kendini aşırı şekilde sevme” özelliğidir. Romanın başından sonuna değin benmerkezci, yalnızca kendini düşünen bir karakter olarak görülür. Örneğin Lina Chiari'nin kanser olduğunu öğrendiği gün Massimo'nun onun acısını fark etmemesi ya da buna aldırılmaması ve onunla ilgilenmeyip yalnızca kendisinden ve kendi hayatından hayıflanması (s. 23-24), etrafındaki insanlardan, özellikle kadınlardan yalnızca “kendisine şefkat göstermelerini” (s. 23) beklemesi onun bu özelliğinin göstergeleridir. Bunun dışında, Massimo'nun Clément Roux'nun yanında kendi yaşlılığını “vitrinlere acaba karşısına bir macera çıkar mı diye bakmaktan kendini alamayan bir narsist”e (s. 124) benzetmesi de Narkissos'a yapılan anıştırmayı kolayca fark edilir hâle getirmektedir. Narkissos'un ‘sonsuza dek’ sudaki yansımalarını izlemeye mahkûm edilmesi bu kahramanın ‘su’ ile ilişkilendirilmesine olanak tanır. Massimo'nun su kenarında bulunduğu sırada aktarılan düşünceleri onun bu mitolojik kahramanla bu açıdan da özdeşliğini vurgulamaktadır. Bu karakterin su ile ilişkisi, bir bakıma suya duyduğu hayranlık en dikkat çekici şekilde romanın sondan bir önceki bölümünde -Massimo'nun kalp krizi geçiren yaşlı ressam Clément Roux'yu yolda görüp ona eşlik ettiği bölüm- betimlenmiştir:



“ (...) ansızın küçük bir meydana çıktılar; meydanın tamamı devasa bir çeşmenin havuzundan ibaretti neredeyse. Mermerden tanrılar muazzam akışa başkanlık ediyordu; zamanın, rutubetin ve yıpranışın gerçek birer kayaya dönüştürdüğü kaya yontularının çukurluklarında girdaplar, ters akıntılar ya da aksine sakin küçük su birikintileri oluşuyordu. (...). Massimo ayakta kaldı. “Yıkayan su”, diye düşündü, “içtiğimiz su, bütün şekillere giren, bütün şekilleri yok eden su. (...)” (s. 126)

Şu hâlde, Hermaphroditos'a yapılan anıştırma gibi, Narkissos'a yapılan anıştırmanın da açık (Fr. *explicite*) olduğu rahatlıkla söylenebilir. Massimo'yu mitolojik göndermeler ve simgeler yönünden çok zengin kılan diğer bir anıştırma da İsa'ya otuz gümüş karşılığında ihanet eden havarisi Yahuda'ya yapılandır. Yahuda'nın İsa'yı Romalılara teslim ettiği gibi Massimo da devrimci arkadaşı Carlo'ya ihanet eder ve onun mahkûm olmasına sebep olur. Massimo'nun Marcella'ya söylediği şu sözler bu anıştırmanın da açık biçimde yapıldığını göstermektedir: “Aziz havari, resimde Efendimizin omzuna başını yaslamış uyuyan değil, cebinde otuz gümüşle kendini asandır... Yok, öyle değil: Onlar ikisi birdir, aynı adamdır...” (s. 82).

Massimo gibi söylencesel anıştırmayla zenginleştirilmiş, derinleştirilmiş bir diğer kişi de Ruggero di Credo'dur. Angiola ile Rosalia'nın babası olan, ailesinin altı yüzyıl yaşadığı köyden komşularınca köye lanet getirdiği, büyücülük yaptığı suçlamalarıyla (s. 44) sürülen, kızları tarafından “bir çılgınlık krallığının devrik kralı” (s. 46) olarak görülen, yaşlılık sebebiyle görme yetisini yitiren ve “bu körlü[ğün] onun trajedi kahramanına benzerliğini tamam[ladığı]” ve “İsmene'siyle Antigone'sini sürükley[en]” (s. 46) Ruggero'da Oidipus'a yapılan anıştırma, Oidipus'un kızlarının adının açıkça ifade edilmesiyle yapılmaktadır. Bunun dışında, Sophokles'in *Kral Oidipus* adlı trajedisi Oidipus'un Tebai kralı olarak geçirdiği yirminci yılda başlar ve onun Korint'te, Polybos'un sarayındaki hayatı hakkında detaylı bilgi verilmez. Yourcenar da *Düş Parası*'nda buna benzer bir zaman dilimi seçmiştir: “Emekliye ayrılması onu yüzyıl ötesine, yani Gemara'ya taşımıştı. Bu deli için bir yaz günü kadar harikulade ve boş geçen yirmi yıl işte böyle başlamıştı.” (s. 41) Sofokles'in *Kral Oidipus* (2009) adlı trajedisi, Tebai halkının Tanrı Zeus'un rahibi liderliğinde sarayın önüne gelmesi ve kentteki felaketten (veba) kurtulmak için krala başvurmaları ile başlar (s. 19-20), soruşturma sonucunda Oidipus'un bu felaketin sebebi olduğunu öğrenmeleri (s. 34, 43, 57) ve Oidipus'u kentten sürmeleri ile son bulur (s. 67). Yourcenar'ın romanında da benzer bir kurgu izlendiğini görebiliriz:

“Don Ruggero yörede büyücü olarak nam salmıştı; bu felaketleri ona yüklemek, Tanrının yolladığı lütuflar için bir azize teşekkür etmek kadar doğaldı. Eskiden olmuş garip kazalar, tamamen normal denemeyecek kadar ani ölümler hatırlandı (...). Hatta kilise bile, yöre papazının göbekli şahsında vücut bularak tozlu yaz akşamında Gemara'ya baskına giden yaygaracı kadınlar ve çığılık çığılığa bağırان çocuklar kafilesinin başına geçti” (s. 44).

Öyleyse burada da söz konusu olan metinlerarası ilişkinin açık anıştırma olduğu söylenebilir. Oidipus yazında genel olarak ensest ve baba katli figürü olarak alınmışsa da Yourcenar bu konulara değinmemiş, onun yalnızca sürgün edilişi ve körlüğüne anıştırma yapmıştır.

*Düş Parası*'ndaki hemen her karakterin mitolojik göndermeler ve anıştırmalarla derinleştirildiği söylenmişti. Burada bu karakterlerin tümünün incelenmesi mümkün olmayacağından, anıştırmanın en açık biçimde görüldüğü kişilerden ikisini bu açıdan kısaca incelemekle yetinildi. Sonuç olarak bu iki karakterde de görüldüğü üzere Yourcenar'ın bu romanda mitolojik anlatıyı olduğu gibi alıp onu yeniden yorumlamak yerine yarattığı karakterleri anıştırmalarla zenginleştirmeyi tercih ettiği anlaşılmaktadır.

### **Dönüştürme**

Gérard Genette, türev ilişkilerini metinlerarasılıktan ayrı olarak “Bir B metnin (yani anametnin (Fr. *hypotexte*): yalın ya da dolaylı bir dönüşüm işlemiyle önceki bir metinden türeyen her metin) ondan türeyen bir A metnine (altmetnin, göndergemetin, Fr. *hypertexte*) yalın bir dönüşüm ya da öykünme ile bağlayan ilişki” olarak tanımladığı anametinsellik kategorisi altında inceler. (Genette 1982: 10-11'den aktaran; Aktulum 2014: 69) Bunu da ilişkinin doğasına göre taklit (Fr. *imitation*) ve dönüştürme (Fr. *transformation*); ve düzenine göre (oyunsal, yergisel, ciddi) olarak sınıflandırır. Buna göre öykünme (Fr. *pastiche*), sahtesini yapma (Fr. *forgerie*) ve alaycı taklit (Fr. *charge*) ‘taklit’in; yansılama (Fr. *parodie*), alaycı dönüştürüm (Fr. *travestissement burlesque [et moderne]*) ve yerdeğiştirme (Fr. *transposition*) de dönüştürmenin (Fr. *transformation*) alt ulamlarıdır. “Yansılama ve alaycı dönüştürüm altmetnin çoğu zaman gülünç bir etki yaratmak ya da eğlendirmek amacıyla dönüştürülmesine dayanır; öykünme ise bir göndergemetin biçimini taklit etmeye dayanır, bir taklit ilişkisine göre kurulur.” (Aktulum 2014: 93).

Daha önce de belirtildiği gibi *Ateşler*, *Phaidra ya da Umutsuzluk*; *Akhilleus ya da Yalan*; *Patroklos ya da Alınyazısı*, *Antigone ya da Seçim*; *Lena ya da Sır*; *Magdalalı Meryem ya da Selamet*; *Phaidon ya da Başdönmesi*, *Klytaimnestra ya da Cürüm* ve *Sappho ya da İntihar* başlıklarını taşıyan dokuz mitolojik anlatının yeniden ele alınmasından oluşan bir ‘derleme’dir. Marguerite Yourcenar *Ateşler*'de söylencesel anlatıları dönüştürmüş, bazen zaman ve uzamı değiştirmiş, bazen kahramanları tarihsel ve coğrafi bağlarından koparmış, bağlamı tümüyle ortadan kaldırmış ya da onu değiştirmiştir. Bu nedenle bu yapıtta taklit değil dönüştürme işlemlerine yer verilmiş olduğunu söylemek mümkündür.

*Akhilleus ya da Yalan* ve *Patroklos ya da Alınyazısı* bu dönüştürme işlemlerinin en açık örneklerinin bulunduğu anlatılardır. Yourcenar bunlar için “yer yer 20. yüzyılın renklerine boyanmış bu iki anlatı, çağlar ötesi düşsü bir dünyaya açılır” (Yourcenar 1997: 8) derken bu öykülerdeki tarihe aykırılığın (anakronizm, Fr. *anachronisme*) rolünü de dile getirmiş olur. *Patroklos ya da Alınyazısı*'nda

efsane de yeri olmayan 20. yüzyıl silahlarını betimler: “İphigeneia ölmüştü, Agamemnon’un emriyle kurşuna dizilmişti, Karadeniz’deki mürettebatın çıkardığı isyanda parmağı olduğuna ikna edilmişti; Paris’in yüzü bir el bombasının patlamasıyla parçalanmıştı (...)” (Yourcenar 1997: 33). Yine aynı öyküde söz konusu olan Truva Savaşı olduğu hâlde Yourcenar bu savaşa modern nesnelere ekleyerek anlatıda gülmüş, daha doğrusu ‘trajikomik’ bir etki elde eder:

“Amazon’un zırhı yüzyıllarla birlikte biçim, sahne ışıklarına göre renk değiştiriyordu. Her ayak oyununu bir dans adımı hâline getiren bu Slav kadınlara, göğüs göğse çarpışma yarışma niteliğindeki bir oyuna, ardından Rus balesine dönüşüyordu. (...) Penthesleia, demir kılıcın bu tecavüzüne karşı koyamayarak, teslim olur gibi düştü. Hastabakıcılar atıldılar, kameraların makineli tüfek gibi takırdadığı duyuldu” (Yourcenar 1997: 36).

Yazar burada iki dünya savaşı arası dönemin kaçınılmaz siyasi ve toplumsal ortamından etkilenmiş olduğunu açıkça dile getirir. Demek ki onu anakronizme yönelten şey salt alaycılık değil aynı zamanda toplumsal ve siyasi eleştiridir: “Dünyanın üzerine çöken politik tehlike konusundaki bu duyarlılık İkinci Dünya Savaşı öncesinin kimi şair ve romancılarında inkâr edilemez izler bıraktı; aynı dönemin şu ya da bu kitabı gibi *Ateşler*’in de bunun izdüşümünü taşıması doğaldır.” (Yourcenar 1997: 10).

Yourcenar, miti yalnızca dönemin siyasi koşullarının etkisiyle ya da salt eleştirel amaçlarla dönüştürmez; efsaneyi, söylence kişisini kendi ruhsal durumunu aktarmak için bir paravan olarak kullanır. Örneğin *Phaidra ya da Umutsuzluk* adlı anlatıda metro tünellerini Minos’un Labirentine benzeterek iç dünyasını Phaidra aracılığıyla anlatır: “Atalarının kalabalığıyla itilip kakılarak, kürelerin Styx’in yağ gibi kaygan suyunu yarıdıkları, parıldayan rayların yalnızca intiharı ya da gidişi telkin ettiği, hayvan kokusu dolu o metro koridorları boyunca süzülür.” (Yourcenar 1997: 21). Yourcenar *Ateşler*’i yaşadığı bir ‘tutku krizi’nin ardından yazmıştır ve yapıttaki dokuz anlatıda da terk edilen ya da sevgisine karşılık bulamayan kişilerin öykülerini anlatır ve miti de bu amaçla dönüştürmekten çekinmez. Phaidra’nın kendini *metro koridorlarında* bulması da bu tip bir dönüştürme işleminin sonucudur: “Marguerite Yourcenar bazen kendinden, bir başkasından söz eder gibi, üçüncü tekil şahısla bahseder. Bazen de ortak bir hakikatin tekdüzeliğinde bir başkasıyla bütünleşir.” (Brunel 1992: 204). Şu hâlde yazarın bu ‘modernleştirme’yle bir çeşit alaycı dönüştürüm yaptığı ve bunu da gerek siyasi gerek içsel duygularını ifade etmenin bir aracı olarak kullandığı söylenebilir.

### Yerdeğiştirme

Genette’in metinlerarası sınıflandırmasına göre yerdeğiştirme (Fr. *transposition*) metinsel dönüştürme (Fr. *transformation*) süreçlerinden biridir ve Genette’e göre tüm anametinsellik uygulamaları içinde en önemli olanıdır çünkü o “metinsel enginliği ve estetik ve/veya ideolojik emelleri anametinsel özelliğini

unutturacak ya da gizleyecek çeşitli boyutlardaki pek çok yapıtı kuşatabilir” (Genette 1982: 292). Dönüşüm yöntemleri tek bir örnekte bile birden fazla olacak kadar çoktur. Genel olarak iki tip dönüşüm olasıdır. Bunlar çeviri, koşuklaştırma (Fr. *versification*), düzyazılaştırma, vezindönüşümü (Fr. *transmétrisation*), biçemdönüşümü (Fr. *transtylisation*), indirgeme (Fr. *réduction*), genişletme (Fr. *augmentation*) olmak üzere nicel ve biçimsel dönüşümler ve öyküsel dönüşüm (Fr. *transdiégétisation*) ve edimsel dönüşüm (Fr. *transposition pragmatique*) olmak üzere anlamsal dönüşümlerdir.

*Ateşler*'de yukarıda sözü edilen değiştirme uygulamalarından özellikle anlamsal değişiklik uygulamaları kitapta yer alan pek çok öyküde bulunmaktadır ancak bunlar arasında en dikkat çekici gibi görünen şüphesiz *Klytaimnestra ya da Cürüm* adlı öyküdür. Söylenceye göre Klytaimnestra, kocası Agamemnon Truva'dan döndüğünde kızı İphigeneia'nın intikamını almak için aşığı Aigisthos'la birlikte onu öldürür. Kendisi de, yedi yıl sonra babasının intikamını almak isteyen öz oğlu Orestes tarafından öldürülür (Grimal 1997: 395). Klytaimnestra pek çok yapıta kötü, yalancı, hain ve suçlu bir kadın olarak karşımıza çıkar. Örneğin, Agamemnon *Odyseia*'da (2010: 207-208) şöyle bahseder ondan:

“(...) gemilerimde alt etmiş değil Poseidon beni/ uğursuz yellerinin azgın soluğunu salıp üstüme, / beni düşman adamlar da yok etmiş değil karada,/Aigisthos'tur hazırlayan bana ölümü ve eceli, o öldürdü beni hain karımın yardımıyla (...) bir kılıç salladı kıydı benim canıma / ve sonra döndü gitti köpek suratlı (...) bulunmaz ondan daha korkunç, daha aşağılık bir köpek, / böyle alçakça düzenler kuran kadınlar arasında!/ Sen şu kadının işlediği iğrenç işe bak: / Kızıoğlankız vardığı kocasını öldürmek! (...)/ Meğer kötülük yapmakta ne hünerliymiş bu kadın! / Bir lekedir o gelecekteki tek mil kadınlara,/ en iyi, en saygılı kadınlara bile bir leke.”

Yourcenar ise, *Klytaimnestra ya da Cürüm*'de bu kadın kahramanı suçlu gibi göstermektense bir 'kader kurbanı', çaresiz ve âşık bir kadın olarak gösterir ve Klytaimnestra'ya bir mahkemenin önünde kendini savunma hakkı verir. Bütün anlatı Klytaimnestra'nın savunmasından oluşur. O hâlde yazar, Klytaimnestra'nın oğlu tarafından öldürülmesine müsaade etmez, kahramana duygularını ifade etme şansı verir. Bu durum bir öyküsel dönüşüm uygulamasının varlığını gösterir çünkü yazar söylencenin öyküsel yapısıyla oynamaktadır.

Öyküsel dönüşümün yanı sıra bu metinde örgeseldönüşümle (Fr. *transmotivation*) de karşılaşırız: Yaptığı savunma sırasında Klytaimnestra kocasını neden öldürdüğünü şöyle anlatır:

“Bu adamı daha bir ismi, bir yüzü yokken, henüz benim uzaktaki bedbahtlığımdan başka bir şey değilken, bekledim. (...). Çocuklarımızın geleceğini kendi erkekçe hırslarına feda etmesine izin verdim; kızım bu yüzden öldüğünde ağlamadım bile. (...). Aigisthos benim için o Asyalı kadınlara ya da soysuz Argynnos'a denkti. (...) Yanında (...) ganimet olarak kendine seçmiş olduğu bir

Türk cadısı vardı. (...) Ağlamasın diye kızın kolunu okşuyordu. Onun arabadan inmesine yardım etti, beni soğukça kucaklayıp öptü, (...) bu genç kıza iyi muamele etmek için benim yüce gönüllülüğüme güvendiğini söyledi. (...) onu en azından ölümlükten yüzüme bakmaya mecbur etmek istiyordum: onu sırf bunun için öldürüyordum, elinden bırakılacak ya da ilk gelene devredilecek önemsiz bir şey olmadığını anlamaya zorlamak için.” (Yourcenar 1997: 81-86).

Burada dönüşüm Klytaimnestra'nın Agamenon'u öldürme sebebindeki değişiklikte ortaya çıkmaktadır. Mite göre Klytaimnestra bu cinayeti İphigeneia'nın intikamını almak için işlerken Yourcenar'da bu bir tutku cinayetine dönüşmekte ve önceki metnin örgesinde değişiklik yapıldığından örgeseldönüşüm gerçekleşmektedir.

*Klytaimnestra ya da Cürüm*'de karşılaştığımız bir diğer dönüş(tür)me ise değerdeğişimidir (Fr. *transvalorisation*). Değerdeğişimi önceki metinde (Fr. *hypotexte*) değersiz gösterilen birini veya bir şeyi değerli hâle getirmek ya da tam tersini yapmaktır (Genette 1982: 514). Daha önce de değinildiği gibi Klytaimnestra pek çok metinde lanetli, katil, hain bir kadın olarak betimlenmekteyken Yourcenar'ın metninde kocasına tutkuyla âşık, her koşulda onun yanında yer almış ve onu desteklemiş bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır, Aigisthos'la ilişkisini dahi kocasını ne kadar sevdiğini anlamının bir yolu olarak gören ve buna rağmen yok sayılan, bu sevgiye karşılık bulamayan, ihmal edilmiş bir kadın olarak betimlenir ve onunla okur arasında bir duygudaşlık yaratılmaya çalışılır. Böylece değersiz görülen kadın kahraman yeni bir değer kazanmış olur. Burada yine kitaptaki tüm anlatılarda olduğu gibi 'karşılıksız aşk' konusunun işlendiğini ve bu anlatının da Yourcenar'ın kendi duygu durumunu ifade etmek için yöneldiği bir araç olduğunu eklemek gerekir.

## SONUÇ

Marguerite Yourcenar *Ateşler ve Düş Parası*'nda mitosa farklı uygulamalarla yönelmiştir. Söylenceden *Düş Parası*'nda anıştırma yoluyla, *Ateşler*'de ise dönüştürme yöntemleriyle faydalanmıştır. *Düş Parası*'nda mite başvurmasının nedeni kişileri simgesel olarak zenginleştirmek, derinleştirmek; *Ateşler*'de ise daha çok kişisel deneyimini, içinde bulunduğu ruhsal durumu üçüncü kişiler aracılığıyla aktarabilmek ve böylece bir anlamda 'arınma' (Yun. *catharsis*) sağlamak, duygularını bu yolla dile getirmektir.

Bu çalışmada *Düş Parası*'nda Massimo ve Ruggero adlı kişilerin yaratılmasında hangi söylencesel kahramana hangi özellikleri aracılığıyla anıştırma yapıldığı saptanmıştır. Buna göre Massimo'da, fiziksel güzelliği, karakter özellikleri ve mitolojik kahramanların adlarının açıkça söylenmesi ile Hermaphroditos, Narkissos ve Yahuda'yağönderen açık anıştırma belirlenmiştir. Ruggero karakteri içinse Oidipus'a gönderen öyküsel anıştırma ortaya konmuştur.

*Ateşler*'deki dönüştürme süreçleri de bunların en net biçimde görüldüğü dört öyküdeki (*Phaidra ya da Umutsuzluk*; *Akhilleus ya da Yalan*; *Patroklos ya da Alın yazısı*, *Klytaimnestra ya da Cürüm*) değiştirme/dönüştürme uygulamaları ortaya konmaya çalışılmıştır. Buna göre *Phaidra ya da Umutsuzluk*; *Akhilleus ya da Yalan*; *Patroklos ya da Alın yazısı* adlı anlatılarda tarihe aykırılık (anakronizm) yöntemiyle alaycı dönüştürüm gerçekleştirilmiş ve bunun sonucunda siyasi yergi ya da daha önce bahsedilen 'kişisel arınma' sağlanmıştır. *Klytaimnestra ya da Cürüm* adını taşıyan anlatıda ise birden fazla yerdeğiştirme (transposition) pratiği saptanmıştır. Bunlar örgeseldönüşüm ve değerdeğişimi olmak üzere anlamsal dönüşümlerdir.

Sonuç olarak Marguerite Yourcenar'ın bu yapıtlarında mite başvurmasının nedensiz olmadığı söylenebilir. Yazar, yarattığı bağlam ve kurguya göre belirli mitleri ya da mitolojik kahramanları seçer ve böylece yapıtın mesajını daha etkili bir biçimde vermeyi başarır.

## SUMMARY

Marguerite Yourcenar used the myths with various practices in *Fires* and *A Coin in Nine Hands*. She makes use of the myths in *A Coin in Nine Hands* rather through allusion and in *Fires* the myth appears through the transformation. The reason why she refers to myth for *A Coin in Nine Hands* is to enrich her characters symbolically and to make them deeper. In *Fires*, it uses the myth to explain her own psychological state through third person. Doing so, she realizes a 'self-purification'.

In order to place this study on a scientific method, we have referred to Gérard Genette's transtextuality process which he exposed in *Palimpsestes* and to Kubilay Aktulum's *Metinlerarası İlişkiler* for the Turkish explanations and translations of terminology.

In this study, we have revealed to which mythological character Yourcenar made allusions and its reasons in creation of Massimo and Ruggero from *A Coin in Nine Hands*. Accordingly, we detected explicit allusions to Hermaphroditos, Narkissos and to Judas in Massimo's both personality and physical traits. On the other hand Ruggero bears the characteristics of Oidipous by means of diegetic allusions.

The transformation/transposition practices in *Fires* have also been revealed on focusing on four of the novels (*Achilles or the Lie*, *Phaedra or Despair*, *Patroclus or Destiny*, *Clytemnestra or the Crime*) which seem to be the best indicatives of these practices. According to this, in *Achilles or the Lie*, *Phaedra or Despair* and in *Patroclus or Destiny*, the burlesque travesty (travestissement burlesque) occurs through the anachronism and provides the author a certain political satire and –as we mentioned- 'self-catharsis'. In *Clytemnestra or the Crime*, the author has recourse to various transposition practices.

In sum, we can say that Marguerite Yourcenar's resort to myth is not insignificant. She chooses a myth or a mythical hero propitiously to her context and fiction; thus, she succeeds in giving her message in a more efficient way.

**KAYNAKÇA**

- AKTULUM, Kubilay (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yay.
- BOLLACK, Jean (2007). “Le problème du mythe. De quoi est-il fait?” *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciens et modernes des mythes antiques*: 11-22. Condé-Sur-Noireau: Orizon/Harmattan.
- BRUNEL, Pierre (1992). *Mythocritique, Théorie et Parcours*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BÜYÜKŞAHİN, Esra (2014). *Mythologie du Féminin dans l'Œuvre Romanesque de Marguerite Yourcenar*. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Ü.
- DURAND, Gilbert (2010). *La Sortie du XXe Siècle*. Paris: CNRS Editions.
- ELIADE, Mircea (2001). *Mitlerin Özellikleri*. çev. Sema Rifat. İstanbul: OM Yay.
- FAVRE, Yves-Alain (1990). “Marguerite Yourcenar: Le rôle du mythe dans la création romanesque”. *Roman, Histoire et Mythe Chez Marguerite Yourcenar (Actes du colloque tenu à l'Université d'Anvers)*: 189-195. Tours: Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes.
- GALEY, Matthieu (1980). *Açık Gözler Marguerite Yourcenar*. çev. Ayten Er. İstanbul: Doruk Yay.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris: Editions du Seuil.
- GRIMAL, Pierre (1997). *Mitoloji Sözlüğü*. çev. Sevgi Tamgüç. İstanbul: Sosyal Yay.
- HILLENAR, Hank (1983). “L'œuvre d'une femme forte”. *Recherches sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar, Textes réunis par Henk Hillenaar*, CRIN.
- HOMEROS (2010). *Odysseia*. çev. A. Erhat-A. Kadir. İstanbul: Can Yay.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine (2002). *Littérature et Mythe*. Paris: Harmattan.
- JUNG, Carl Gustav (2009). *İnsan ve Semboller*. çev. Ali Nihat Babaoğlu. İstanbul: Okuyan Yay.
- MONNEYRON, Frédéric THOMAS, Joël (2002). *Mythes et Littérature*. Paris: Presses Universitaires de France.
- SOFOKLES (2009). *Kral Oidipus*. çev. Bedrettin Tuncel. İstanbul: TEM Yay.
- YOURCENAR, Marguerite (1989). *En Pèlerin et En Etranger*. Paris: Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite (1997). *Ateşler*. çev. Sosi Dolanoğlu. Paris: Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite (2015). *Düş Parası*. çev. Roza Hakmen. İstanbul: Metis Yay.