

Yourcenar'ın Doğu Öykülerinde Mitsel Kişilikler ve Simgeleri (*)

İrfan ATALAY (**)

Özet: Fransa'daki konumuna karşın, Marguerite Yourcenar'ın roman ve öykü kişilerin neredeyse tamamı Doğuludur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında kaleme aldığı Doğu Öyküleriyle Doğu hayranlığı anlatıda, biçimde ve metinlerin ruhunda açıkça kendini gösterir. Bu yapıtta Çin'den Yunanistan'a, Balkanlar'dan Japonya'ya kadar farklı kültürlerin mit ve söylencelerinden alınmış anlatı/masallar sunar. Anlatı ve masallarının kişilerini kimi kez günümüz koşullarına uyarlayarak ve özgün biçimlerine dokunmadan insanlığa vermek istediği iletiler için aracı olarak kullanır. İnsanlığa vermek istediği ders daha çok insansı değerlerin ve mükemmelliğin peşinden gidilmesi yönündedir. Çalışmamızda Yourcenar'ın Doğu Öyküleri adlı yapıtındaki kahramanların mitsel özelliklerini ve gönderme yaptıkları simgeleri irdeleneceğiz.

Anahtar Kelimeler: Kişilik, mit, mitoloji, söylence, tanrı, tanrıça, ölüm, kahraman, simge.

Mythical Characters and Symbols in Yourcenar's *Oriental Tales*

Abstract: Despite her position in France, almost all of Marguerite Yourcenar's novel and short story characters are from the Orient. Admiration for the Orient is revealed through the narrative, form and the soul of the texts in *Oriental Tales* which she wrote after World War II. She presents narratives/tales from the myths and legends of cultures ranging from China to Greece; the Balkans to Japan. She utilizes them as tools to communicate the messages to humanity at times by applying them to contemporary circumstances and at others by keeping them in their original form. The message she wishes to communicate to humanity is mostly about the pursuit of human values and perfection. By this token, we are going to analyze the characters' mythical qualities and their symbols in Yourcenar's *Oriental Tales*.

Key Words: myth, mythology, legend, god, goddess, death, hero, symbol

*) Bu makale "Marguerite Yourcenar'ın Doğu Öykülerinde Mitsel Kişi/Kahramanlar" adı altında dar ve farklı bir içerikle Uluslararası Batı Kültürü ve Edebiyatı Araştırmaları Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

**) Yrd. Doç. Dr., Namık Kemal Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Öğretim Üyesi.
(e-posta: iatalay@nku.edu.tr)

Giriş

Marguerite Yourcenar, neredeyse yaşamının üçte ikisini ülkesi dışında geçiren, kendini insanlık durumunun daha iyi bir düzeye getirilmesine adayan, bu amaçla düzenlenen farklı çalışmalara katılan, kaleme aldığı farklı yazınsal türlerdeki yapıtlarıyla da amacı doğrultusunda çalışmalar gerçekleştiren bir yazardır.

Dünyanın farklı yörelerine yaptığı sürekli yer değiştirmelerinden esinlenerek, ele aldığı konuyu yerinde ve zamanında yazmaz, onu uzamsal ve zamansal olarak değiştirir. Günümüz insanını değerlendirmek ve yargılamak için, geçmişin insanını bir ahlakçı gözüyle gözlemler. Bu yüzden bir dünyanın sonunu, çöküşünü ve değerlerini yansıtan dönemler gibi, sürekli birbirine eklenmiş dönemleri yeğler. Bu ardışık zamansal kesitler sayesinde, kendi yüzyılını daha açık seçik görme olanağını yakalar (Barbier, 1998:13). Zamansızlık ve evrenselliği uzamda ve zamanda yaptığı sürekli yolculuklar sayesinde ortaya koyar.

Yapıtlarında her zaman bir bilgenin, bir ahlakçının sesini işitmek olasıdır. O, değerlerin peşinde koşan bir yazar-filozof olarak insanın içinde bulunduğu durumun anlamını tanımlamaya çalışır. Dünyanın gerçekliğini kabullenmez, yaşamın bir rüya, her şeyin geçici olduğu bir dünyada gerçeklikten söz edilemeyeceğini ileri sürer. Dünyaya özgü gerçekliğin aksine, kurmaca olan şeylere daha bir gerçek gözüyle bakar.

Geçmiş zaman ona, temel ve evrensel olan sorunların ortaya konmasında ayrıcalıklı bir yer verir. Zamanı istediği gibi kullanmak konusunda mitleri bir araç olarak kullanır. Tüm zamanlara uyan mitlerle, zamanın ölçülmediği, tarihlendirmenin yapılmadığı öyküler anlatır. Zamansal sıralama kaygısı gütmeyen, yazılarında vermek istediği mesajı bir mitle ilintileyerek ve hatta kendini mitle özleştirerek zamana egemen olmaya çalışır.

Yunan mit ve söylenceleri yapıtlarında büyük bir yer tutar. Romanları dışında neredeyse tüm yapıtlarında mitolojiyi kullanır. Kişileri bile gerçek kişiler olmaktan çok mitseldir. Mitler ona, yaşadığı dünya gerçeklerinden uzaklaşma olanağı verir. Onları her türe, her konuya ve her tona uyarlamasını bilir (Gaudin, 1994:66-67). Sanatı, kutsal olan değerlerle ilintilemekten yana tutum sergiler. Yapıtlarında mitin kullanımı, aynı zamanda kültürel antropoloji, tarih ve estetikle de ilgilidir. Düşünlerini farklı dönemlere ait farklı konulara yönlendirse de, izlemesi gereken yolu çok iyi bilir.

Bir toplumun kökeni konusunda bilgi veren ve belli bir zamana ait olmayan simgesel bir anlatı türü olan miti kullanarak, tanrıları ya da kutsallaştırılmış yaratıkları sahneye çıkarır. Olası olduğu ölçüde, mitin yapısına aykırı düşmeyen örnek bir karakter ortaya koyarak, yaşam, ölüm, cinsiyet, köken, insana özgü gelişme, insanın sınırları ve kurallara aykırı davranmaları gibi insan varlığının temel verilerini açığa çıkarır. Gize, aşkınlığa ve kutsal olan şeye biçim verir.(Barbier, 1998:37) Yazılarına bir felsefe yerleştirerek, insanın ve dünyanın farklı bakış açılarıyla algılanmasını amaçlar. Tanrıtanımaz olduğu için yapıtlarında dine yer vermez. O, insana ve doğaya inanır. İnsan olarak belli değerlerle donanımlı kutsal bir varlık olmanın peşinden gider, ancak bunu yaparken dogmatik dinlerden hareket etmez.

Başka kültürlerle değer verir. Özellikle Hindistan ve Çin'e, bir felsefe içeren dinleri bünyelerinde barındırdıkları için ilgi duyar. Hinduizm, Budizm, Taoizm onun ilgi alanı içinde yer alır. Bu dinlerin evreni kutsallaştırdığını, kişisel bir disiplin önerdiklerini, bir yaşam sanatı ortaya koyduklarını ve zamanı farklı bir düzlemde ele aldıklarını iyi bilir. Yourcenar, bu gerekçelerle farklı kültürleri ele alıp okuruna yansıtabilmek için mit ve ders verici öykülerden özellikle yararlanır (Barbier, 1998:21). Öykülerde bütünlük ya da sosyokültürel birlik olmasa da, yazarın okura vermek istediği mesaj açısından tutarlılık ve birlik vardır.

Doğu, ancak hangi Doğu?

Doğu Öyküleri, okuru Çin'e, Japonya'ya Hindistan'a, Balkanlar'a ve hatta Amsterdam'a sürükleyen, on öyküden oluşan bir yapıttır. "Doğu" sözcüğü tek bir yer, tek bir kültür ve tek bir imgelem çağrıştırmasına karşın, çok anlamlıdır. Öykülerindeki Doğu, yalnızca belirsiz, sorunlu, çok biçimli ve düşsel bir yer değildir. Yazarın gözünde, Batı Avrupa'yla ilintili, Balkanlardan başlayıp Japonya'ya kadar uzanan bir coğrafyadır. Öykülerde Avrupa'nın bir ucundan başlayarak, Balkanların farklı ülkelerinin, sonra da İran'ın, Hindistan'ın, Çin ve Japonya'nın farklı kültürlerinde yer alan ve insanlık için bir ders ya da örnek oluşturacak olumlu mitlere yer verilir. Adı geçen coğrafyada neredeyse bir ülkeden diğer ülkeye, bir limandan ötekine birer birer geçilirken, Yunanistan'dan sonra Doğuya yapılan yolculukta Türk ve İslam kültürünün görmemezlikten gelinmesini, olumsuz imajlar dışında yazarın anlatılarında bu coğrafya ve kültürlerle yer vermemesini sorgulamak gerekir. Dinsel bir inanca sahip olmadığını her fırsatta yineleyen Yourcenar'ın, Türk ve İslam coğrafyasını neden hep kötülediğine, en azından bu coğrafyaya neden yer vermediğine ya da ne derece insancıl değerleri savunduğuna da dikkat çekmek, hatta bu konuda bir çalışma yapmak gerekir.

Yapıtta, tablolarından biri sayesinde yaşamını kurtaran Wang-Fô, her türden acıya ve işkenceye direnen Sırp isyancı Marko; Sırp, Arnavut ve Bulgar inançlarına göre temeline bir erkek ya da kadın gömülmedikçe ayakta duramayacağı inancına dayanarak Türklere karşı koymak için inşa edilen bir kulenin içine canlı canlı gömülen bir genç kadın gibi mitsel anlatı kişilerinin yanında, ellisine dayandığı için oynaşları ve sevgilileri yaşlanıp güçsüzleştiğini görmesinler diye krallığını terk eden Prens Genghi, perilerin dilsiz hale getirdiği genç bir adam ve başı kesik Kâli gibi kişiler de vardır.(Sans Papier, 2009)

Doğu Öyküleri içinde yer alan anlatıların tümü, farklı adlar altında öykülense de, aynı dünya ve sanat görüşüne ait oldukları için bir bütünün parçaları durumundadırlar. Belli bir model ve tüm insanlık için geçerli olacak bir bakış açısı ortaya koyarlar. Yapıtın adında yer alan sözcükler bile bir türü, bir kültürü ve yeri yansıttığı için okurun bakış açısını da değiştirmeyi hedefler. Yazar, yapıtında yer alan anlatılar için 'öykü' sözcüğünü tüm türleri kapsadığı, *öykülemek* eylemini gerektirdiği için seçer. Ancak türün öykü, masal veya söylence olup olmadığını kesinlemek güçtür. On öykü/anlatıdan oluşan yapıtta adı geçen kişi/kahramanların taşıdıkları mitsel simge ve niteliklere gelince, bunları bir bütün olarak ele almak yerine, yer aldıkları anlatıyla birlikte ele almak daha uygun olacaktır.

Köklü ve zengin Çin ve Yunan mitolojisi iç içe

Wang-Fô Nasıl Kurtarıldı? Adlı öykü, yaşamın temel değerlerinin herkes tarafından elde edebileceğini, insanın uyum ve ölümsüzlük arasında bir denge sağlamak için, bizzat kendisi üzerine yoğunlaşması, doğa ve evrenle uyum içinde olması gerektiğini ileri süren ve insanlığa sonsuz bir umut aşılayan Tao Öğretisine özgü ders verici bir öyküden esinlenerek kaleme alınır.(Web-libre, 2009)

Varlıkların dönüşüm gizlerini bilen yaşlı usta Wang-Fô, her şeyi yapabilen, kalıcı güzelliğin, soylu heyecanların yaratıcısı rolündedir. Wang, öyküde kralın, yani gücün simgesidir. Yaşlı usta, bir akşam bir takım korkuları olan zengin Ling ile tanışır. O andan itibaren öykü, usta ile tüm servetini tüketerek ona çıraklık eden ve eşyayı değil de onun özünü ve görüntüsünü algılama çabasına giren Ling etrafında yoğunlaşır. Wang-Fô, çırağı Ling'e nesnelerin görüntüsünü keşfetmede yol gösterir ve eşyanın özündeki güzellikler sayesinde onu korkularından kurtarır. Ling'in güzel karısı, Wang'ın fırçası altında bir prens, sonra da bir peri olur. Kocasının sanata duyduğu ilgi ve yakınlıktan dolayı kadın, canına kıyar. Keşfettikleri güzellikleri tuvallerine yansıtmak için ülke ülke dolaşan kahramanlar, sonunda Han Krallığında herkese korku salan Gökyüzünün Oğlu İmparator tarafından tutuklanırlar.

Çocukluğunda dışarıdan gelebilecek her türlü kötülük ve tehlikelere karşı korunaklı sarayda, Wang-Fô'nun resimleri arasında yıllarını geçiren İmparator, gerçek dünyayı keşfetmesi için babasından aldığı izinle karşılaştığı durumlar karşısında düş kırıklığına uğrar ve dünyada duyarsız bir ressam tarafından yapılarak sağa sola saçılmış ve göz yaşlarıyla lekelenmiş çok sayıda resmin de ayırımına varır. Bu düşünceyle okur doğrudan Yaradılış Söylencesi ile ilgili din ve öğretilerde yer alan Tanrı ve yaratılanlar düşüncesine yönlendirilir. İmparator, şu ya da bu şekilde yaratılmış dünyadaki bu görünümünün eksik ve kusurlarını giderebilmek adına, Wang-Fô'nun çizgi ve renklerden oluşan imparatorluğunu elde etmek arzusuyla yanar. Bu gerekçeyle, bir daha 'özlerin dünyası'na girmemesi için ressamın gözlerini yakarak ve ellerini keserek onu cezalandırmak istediğini söyler. Bu sözler üzerine ustasını korumak üzere İmparatorun üzerine atılan Ling, askerler tarafında yakalanır, başı vurulur. Gökyüzü Ejderhası, kesin bir dille Wang-Fô'nun cezalandırılmasından önce, gençliğinde başladığı ve tamamlamak için zaman bulamadığı bir resmi tamamlamasını ister. Aslında esir konumundaki kişi, sanıldığı gibi usta Wang-Fô değil, sarayda oturan Gökyüzü Ejderhasıdır. Sanatı, görünümünün ötesine geçebilme işi olarak gören Wang-Fô, eksik kalmış resimde önce gökyüzünü, sonra denizi ve bir sandal çizer. Fırça darbeleriyle resmi tamamladıkça saray yavaş yavaş suyla dolar, kürek sesleri işitilir. Su, uyulamakta olan imparatorun eteklerine kadar ulaşır. Boynunun etrafına kırmızı bir eşarp sarılmış Ling tarafından kumanda edilen sandal yaklaşır ve Wang-Fô'yu alıp "Dalgaların Ötesindeki Ülke"ye götürür (Lapaire, 1987:61-69). Suların çekilmesinden sonra kendine gelen imparator, Wang-Fô'nun daha yeni tamamladığı mavi deniz üzerinde, beyaz dalgalar bırakarak uzaklaşan sandaldaki yaşlı ressamı ve onun çırağı Ling'i fark eder.

Öykü kahramanları Wang-Fô ve Ling, Yaradılış Söylencesindeki Adem ve Havva'nın simgeleri olurken, Göklerin Ejderhası, Tanrı ve Cezalandırıcı rolündedir. Dünyayı simgeleyen tablo veya tablolar bütünlüğü karşısında Tanrı, kendi oluşturduğu evrenin bir insan tarafından daha mükemmel hale getirilmesine katlanamaz. Buna karşılık Âdem ve Havva'nın cennetten kovulması söylencesinde olduğu gibi, Wang-Fô ve onun yardımcısı Tanrıdan daha üstün yeteneklerle donanmış olmanın istek ve emekle her zaman olası olduğunu ortaya koyar. Bir anlamda Tanrıyla özdeşleşme ve onu aşma düşüncesi, cezalandırmaya neden olan insana Tanrı özelliklerini veren yasak meyvenin yenilmesini çağırır.

Öte yandan anlatıda, Ling ve İmparatorun yolları kesişir. Her ikisi de özdeksel olarak her şeye sahipken Ling, tinsel aşkınlığı bulma peşinde koşar, bu uğurda servetinin tamamını tüketir. İmparator ise nesnelere gerçek olmayan güzelliği içinde yetmişmiş, gündelik çirkinlikle yüz yüze gelmek üzeredir. Ustasının sanatını öğrenmiş ve ona hizmet etmiş olan Ling, sanatla yeniden yaşama kavuşur ve Wang-Fô gibi, ölümsüzlük alanında kendine yer edinir. Kıskançlık ve ruhsal eksiklik içinde yaşamaya tutsak edilen İmparator, görüntülerinin dışında, nesnelere içine hapsedilmiş olarak kalır. Başkasını küçümseyerek mükemmel uyuma ulaşmanın olanaksızlığı İmparator kişiliğiyle okura aktarılır. Ling'in karısı, eşinin kendisini artık sevmediğini zannederek canına kıyar. Oysa o, Ling gibi Wang-Fô'nun gerçek dışı dünyasına girememiştir. Bu ölümden dolayı olarak sorumlu olan Wang-Fô, eylemsiz kalmayı ve yalnızca ölümün yüce yeşil acısını resmetmeyi yeğler. Wang-Fô, kendisinin öldürülmesini engellemek istediği sırada canından olan Ling'in akan kırmızı kanının bıraktığı lekeyi gözlemlemekle yetinir. Bu da, en zor koşullarda bile insanın ya da bireyin yılmadan kendisini yetiştirmesi ve bir benlik kazanılması gerektiğini vurgular.

Öyküde ilk bakışta mitsel öğelerden çok masal öğelerinin varlığı göze çarparsa da kişi ve onların edimleri tamamen mitin anlamına uyan davranış ve şekillerle uyum gösterir. Bu anlatıda mitsel özelliklerin masalsı özelliklere dönüşmesi elbette belli bir süreç ve bir takım değişiklikler gerektirir. Özellikle dinsel öğretiler ve din felsefesinde kullanılan bu türden öğeler, daha bir insansı ve anlaşılır hale dönüşür. Kısacası, Lévi-Strauss'un deyimıyla, "*mitin bulunmadığını sandığımız anlatıların da bile aslından uzaklaşmış ve sıradan anlatıya dönüşmüş mitlerle karşılaşıyoruz*" (Gaudin,1994:76).

Bu öyküde anlatı, Yourcena'ın kalemiyle, 'Ben' mitiyle birleşir. Wang-Fô, estetik mükemmelliğe ulaşmış, özdeksel sahiplikler ve toplumsal sıralamalardan uzak, bilge insan kimliğindedir. Gerçek olmayanın peşinde koşması, bildik düşüncelerin alt üst olmasına neden olur: Örneğin, bir kadını resmetmek için beklenenin aksine bir erkeği model olarak kullanılır. Özdeksel yanına değer vermeden gönüllü ve bilinçli olarak, yapıtını kaynatılmış darı tayınıyla değiştirir, yaratıcı özgürlüğü toplumsal bütünleşmeye yeğler. Buna karşın İmparator, kötülüğün, acımasızlığın, vahşetin ve ikiye bölünmüşlüğün simgesi olarak gösterilen karmaşık bir kişilik olarak kalır (Lelong, 2001:74). Geleneksel masallarda sık rastlanılan bir tip olarak okurun karşısına çıkan acımasız zorba, iyi bir güzellik hay-

ranıdır da. Genç olmasına karşın yaşlı insan davranışları göstermesi de bir başka özelliğidir.

Yaşlı ressam maddeye önem vermeyen bir konumda, elinde bilgelik اساسıyla dalgaların ötesine geçebilecek bir yeteneğe sahiptir. Wang-Fô'nun yarattığı yeşim taşı rengindeki deniz, özgürlüğün simgesidir. Yeşim taşı gücü ve düşüncenin beslenmesini de çağırıştırır. Buna karşın, İmparatorun yeşim taşından yapılmış tahtı onu yaşlanmaktan koruyamaz ve yaşlı ressam onun elinden kaçabildiği ve kendi emeline ulaşamadığı için, ona gerçek anlamda güç veremez. Yalnızca nesnelere görünümü ve aşkınlık, yeşim taşının sembolik değeriyle uygun düşer.

Anlatıdaki üç temel kişi, sanat karşısındaki tutumlarını sergiler. Sanatın gerçeği nedir? Ve sanat yaşama bir anlam katıyor mu? Sorularını ortaya koyarlar. Her üç kişi, kendi bakış açısından sanata bir katkı ya da engel getirmeye çalışır. Bütün eylemler masalsi ve mitsel bir evrende yine mitsel kişilerle gerçekleşir. Anlatının sonundaki Ling'in kayığı ölü ruhları Acheron ırmağından geçiren sandalcı Charon (Kharoon)'un kayığını anımsatır (Lelong, 2001:74). Yolculuk güzergâhı, Yunan Mitolojisindeki Dünya ve Yeraltı dünyası arasında yer alan nehir biçimindeki Styx geçidini çağırıştırır, ancak burada her iki kahraman da sonsuzluğa doğru yola çıkar. Yılan ısırması sonucu ölümler Cehennemler dünyasına inen Orphée gibi Ling de ölümler dünyasından çıkagelir, ancak bu kez kurtarılan eş Eurydice değil, usta Wang-Fô'dur. Mermere can vererek yaptığı heykelle evlenen Pygmalion gibi Wang-Fô da, resme can verir, ancak bunu kadının güzelliğiyle değil, kendi fiziksel ve düşünsel donatılarıyla gerçekleştirir (Barbier, 1998:37).

Marko'nun Gülümseyişi adlı anlatı kahramanı Marko, hem Doğuya, hem de Batıya ait bir kişiliktir. Sırpların söylencelerinde yer alan mitsel bir kişilik olmanın yanında, bir başka zaman ve yere ait kahramandır. *İlyada* söylencesinde eksik olan Achille'in gülümsemesi, Yourcenar'ın öyküsündeki Marko'nun gülümsemesiyle tamamlanmış olur. *İlyada*, Yunan kahramanları salt vahşilikleriyle tanıtırken, Sırp kahraman biraz daha ılımlılık ve duyarlılık içerisinde günümüz insanının sahip olması gereken niteliklerle sunulur (Barbier, 1998:40). Mitsel bir kahraman haline getirildiği coğrafyaya paralel olarak içsel bir yolculukta okuru insan ruhunun tanınmasına doğru sürükler. Marko, aynı zamanda Avrupa'ya yakın ancak Avrupalı olmayan yabancı bir kişiliktir. Balkanların Avrupa ana-karasında yer almasına karşın, nedense öteki Avrupa ulusları tarafından doğrudan Avrupalı olarak nitelendirilmemeleri söylencelerde bile ortaya çıkar ve bu bölgenin halkı belki de dinsel farklılıklardan dolayı kendini ötekileşmiş olarak görür.

Din ve kültür çatışmalarının Balkan mitolojisine yansması

Marko, Osmanlıya karşı koyan ülkelere yardım etme suçundan, çok sayıda silahlı insan tarafından izlenen bir kaçaktır. Kendisine özgü bir davranış biçimi vardır. Hemen hemen her mitsel kahramanda karşılaştığımız herkesin düşüncesini okuyabilecek, özel şeyleri duyabilecek insanüstü yeteneklere sahiptir. Yaşlı dul metresinin ele vermesiyle yakalanır, kendisini götürmesinler diye askerler karşısında ölü numarası yapar. Askerler

gerçekten ölü olup olmadığını kontrol etmek için ona işkence uygularlar, ancak o, normal bir insanın katlanamayacağı işkenceler karşısında herhangi bir acı belirtisi göstermez. Yaşlı kadın ona başka işkenceler yapılmasında ısrar eder, ancak o her türlüüne katlanır ve canlı olduğunu belli etmez. Ancak önünde dans etmesi için bir dansöz getirildiğinde gülümsemekten kendini alıkoyamaz. Görür görmez kendisine âşık olan genç kız, kaçağın yaşamını kurtarmak amacıyla gülümsemesini saklamak için bir mendille yüzünü örter ve askerler çekip gider. Marko ayağa kalkar, kendisini ihbar eden kadını öldürür ve yaşamını kurtaran genç kızla evlenmek için kaçır.

Rus biçimbilimci Vladimir Propp'un ortaya koyduğu ölçütler çerçevesinde tüm halk masallarında olduğu gibi kahraman, başlangıçta bir engel ya da eksiklikle karşılaşır ve mutlağın simgesi durumunda olan Marko, başlangıçtaki sınavları başarır ve görevini tamamlar. Üç kez ölümün üstesinden gelir. Böylesine güç sınavların üstesinden gelişinde vatan ve dinin büyük bir yeri vardır. Mitlerin hizmet ettiği şeylerden biri ülke ve din bütünlüğünü sağlamak ve halka gereken moral desteği vermek olduğuna göre, zaten ülkenin kültüründe mitsel bir değer olarak yer alan Marko, bu işlevi üstlenen kişiliktir. Onun için dul âşık bile dördüncü bir sınav sayılır. Ölüm, kurtuluş, savunulan değerler kahramanı yücelten öğeler olurken, onun tek zayıflığı genç dansözün dansı sırasındaki gülümseyişi olur. Bu gülümseyiş, yine insanüstü/tanrısal özelliklerle donatılmış kahramana insansı özelliklerini geri verme biçimidir.

Anlatı, gerçekle olağanüstü arasında yer alır. Marko'nun Athos Dağını anımsatan dev kemikleri, işkenceye karşı insanüstü direnci olağanüstü öğelere örnek oluşturur. Marko aslında Bosna ya da Hırvat topraklarında Osmanlılara karşı verilen savaşta öldüğü söylenen kişidir. Direnişin canlı tutulması için söylencelerde mitsel bir kimlik kazandırılan Marko, zamanla gerçek anlamda bir söylence kişisi olur (Barbier, 1998:39). Yenilmez kahraman yapısıyla öykü kişisi, bir başka öyküde yer alan, ancak belki de aynı kişi olan Marko Kraliyeviç ile benzerlik gösterir.

Ölünün Sütü adlı öykü, bir önceki öykünün anlatıcısı tarafından öykülenir. Ne var ki, *Marko'nun Gülümseyişini* öyküleyen Fransız kişi, bu kez bir kimlik kazanarak Jules Boutrin adıyla öyküyü aktarır. Öykü, bilinmeyen bir geçmişten alınır. Öykü kişilerinin adı, yaşamları ve geçmişleri hakkında hiçbir bilgi verilmez. Öykü yine Balkanlar'da geçer. Üç erkek kardeş ve onların eşleri üç kadından söz edilir. Tüm masallarda olduğu gibi, bu anlatıda da öykü kişileri arasında temiz kalpli ve dürüst olan, en küçük kardeş ve onun karısıdır. Ancak bu kez ölüm, masallardaki gibi sahte değil, gerçektir. Ölümle karşılaşma anında, antik trajedilerde veya eski dinsel metinlerde karşılaşılan şiddet öğesine de rastlanır. Anlatı, bir şey ortaya koymaya çalışırken, bir takım ritüellerin zorlamasıyla, kutsal bazı gerekliliklerin yerine getirilmesine ilişkin kuruluş mitlerine gönderme yapar. Köylülerin, yaptıkları gözetleme kulesinin yıkılmaması yönünde üç kardeşe verdikleri akıl, anlatıda yargılanmaz, sorgulanmaz bile. Kulenin duvarları içine kapatılan genç kadın yavaş yavaş ölüme giderken, artık bir daha yapamayacağı eylemleri sıralar ve okura dokunaklı anlar yaşatır.

Duvarla kapatılmasına engel olmak isteyen kocasının, ağabeyleri tarafından başına vurularak öldürülmesinden sonra, yazgısını anlayan genç kadın, kötü kayınbiraderlerinden, hiç olmazsa küçük çocuğunun süt emebilmesi ve onu günde üç kez görebilmesi için göğüslerinin ve gözlerinin duvarla kapatılmamasını ister. İsteği kabul edilir. Bu şekilde duvarla kapatılmış olan kadının göğüslerinden, çocuğu süttten kesilinceye kadar iki yıl süreyle süt gelir. Sevgi ve bağlanmanın gücü çocuğun belli bir süre daha beslenmesine ve yaşamda kalmasına yardım eder. Topraktan fışkıran su gibi mezardan dışarı çıkan süt, yaşam verir. Bir takım zıtlıklara karşın, anlatı sevginin gücünü ortaya koyar (Barbier, 1998:37).

Annelik ve sevgi miti, okurun sahip olduğu acıma duyguları canlandırılarak, bebek ve masumiyet öğeleriyle yoğrularak betimlenir. Kadının ülkesi, yaşadığı toplum, dini, ailesi ve sahip olduğu şeyler uğruna her zaman özveride bulunabileceğinin altı çizilir. Bu sayede, Yourcenar, kadının toplumda hak ettiği yeri alması için kitlelere mesaj verir.

Ölünün Sütü, anlatıcısının sesiyle, tüm karmaşıklığı içinde Yourcenar'da kadını özüne ne derece açığa çıktığını gösterir. Anlatıcıların müdahaleleri, *Marko'nun Güllümseyişinde* olduğu gibi, mitlerin gerektiğinde değişebildiğini, tamamlanabildiğini, düzeltilebildiğini ya da karşıt bir düşünce dile getirebildiğini anımsatır. Yourcenar'ın, anlatılarında Budizm gibi bir takım öğretilerin etkilerini ve hatta ilkelerini görmek de olasıdır. Kule duvarları içine kapatılan genç anne gibi, kendi ölümünün de gözleri açık bir biçimde adım adım olmasını ister: "*Ölümü, yaşamın yüce şekli olarak kabul eden Marguerite Yourcenar, yavaş yavaş ölmek ister. Ölüm tam olarak gerçekleşmeli, insan bilerek ölmelidir. Ölüm bir deneyimdir. Bu son deneyimi insan gözleri açık yaşamalıdır.*" (Er, 2009:19)

Uzak Japon değerlerinin okura tanıtımı

Prens Genghi'nin Son Aşkı adlı anlatıda çapkınlıklarıyla söylencelerde yer alan Japon Prensi Genghi'nin yaşamının son dönemleri kurmaca olarak ele alınır. Prens, yaşamının sonbaharında mal varlığını dağıtır ve son günlerini toplumdan soyutlanmış olarak yaşamak ister. Kış gelir, gözlerinin her geçen gün biraz daha kör olduğunu ve dünyanın geri kalanıyla ilişkilerinin kopmaya başladığını duyumsar. Çiçekleri Dökülmüş Köyün Hanımı, Genghi'yi öteden beri sevdiği için onun yalnızlığını ve zor günlerini paylaşmak ister. Ancak parfümünün kokusu Prensin ölmüş eşlerinin anılarını canlandırdığı gerekçesiyle, Genghi tarafından geri çevrilir. İlkbahar geldiğinde neredeyse tüm görüşünü kaybeder. Aynı kadın, kendisine yardım etmek isteyen köylü kılığında ve Ukifune takma adıyla bir süre onunla yaşar. Daha sonra, prense yaptığı hileyi açıklamasıyla yeniden kovulur. Yeni bir girişimle, bu kez soylu birinin eşi, Chiyo olarak yanında kalmayı dener. Hoşgörüsü kabul görür ve prensin metresi olur.

Anlatıda kişilerin karşılıklı olarak çifte bir maske takma ve kılık değiştirmeleri söz konusudur. Prens çapkınlıklardan vazgeçmiş, günah çıkartmak istercesine köşesine çekilmiş imajı verirken, bir yandan da aşktan uzak durmanın ne derece zor olduğunu gösterir. Kadın ise, farklı kılık ve kimlikler altında bile aşkı, kararlılığı ve bağlanmayı sergiler.

Erkeğin tüm egemenliğine ve kendine yetme isteğine karşın sürekli kadının destek ve arkadaşlığına gereksinim duyduğu, bu arkadaşlıkların kalıcı olmasında vefa ve sadakatin ne derece önemli olduğu söylencesel ve mitsel kişilikler seçilerek gözler önüne serilir. Genghi çapkınlığı ve vefasızlığı, Çiçekleri Dökülmüş Köyün Hanımı hem Havva'yı, hem de aşk ve sadakati simgeler.

Öykü, sonbaharla açılır ve sonbaharla kapanır. Her mevsim bir aşk paylaşımının aşamasını gösterir. Kadının ilk ziyareti kışın, ikincisi ilkbaharda ve üçüncüsü yazın gerçekleşir. Sonbaharda ateş ve ölümün yakınlığı onları birleştirir ve bir daha görüşmemek üzere ayırır. Karmaşık ve çelişik bir kişilik olan Genghi, aslında kendisine utanç veren bir geçmişin saplantısı içindedir. Bu yüzden geceleri gözüne uyku girmez. O, aynı zamanda unutulmayı istese de, unutulmaktan korkar. Yaşamının son anında sevdiği kadınları anımsar, sesi büyümlü bir ayindeymişçesine onları çağırır, adlarını anar. Hiçlikte kendisiyle birlikte batmasınlar diye onları sağlam bir yere koymak ister. İkinci sonbaharda, ölmek üzere olan Genghi, son nefesinden önce yaşamına giren tüm kadınların anılarını anımsar ancak kendisini bunca seven ve kötü gününde bile onunla olmak isteyen anımsamaz bile...

Anlatı bir felsefe içeren masal türünde olduğu için, varlığın kimliği ve çifte kişilik, yaşlılık, ölüm, bağlanmanın güçlüğü ve kendine bağlılıkla ilgili değişimle serimlenir. Aynı zamanda arzuların karmaşıklığını, istemeden yapılan acımasızlıkları ve insanın kendini unutmamasının olanaksızlığını gösterir. Anlatıda ayrıca sadık kadın tiplmesi verilir. Bu sayede iyi gün, kötü gün ayrımı yapılmaksızın insanın sürekli sevdiklerinin yanında kalması gerektiği vurgulanır. Japon Prensi Genghi, yazın alanında yer alan çapkın tiplmelerine de iyi bir örnek oluşturur (Barbier, 1998:54). İnsansı niteliklerin dünya zevkleriyle bir kenara itilmemesi ve başkalarına acı verilmemesi gerektiği anımsatılır. Genghi, bir anlamda günahkâr Âdemoğlunu, Dökülmüş Çiçekler Köyü Hanımı ise her şeye karşın bağışlayıcı tanrısal nitelikleri ve koruyucu melekleri simgeler.

Yazarın vazgeçemediği Yunan mitolojisi

Nereus Kızlarını Seven Adam adlı anlatı, doğüstü varlıklara ve perilere inanmak gerekip gerekmediği konusunda bir kuşku uyandırmak üzerine kurulur. Jean D  m  triadis'in aktardığı öykü, s zli gelenekle aktarılan bir öykü değil, bizzat kendisinin tanık olduğu, 20. yüzyıla ait bir   k d r.   k de, olağanüstülük öğesi bu kez diğer   k lerde olduğundan daha farklı bir açıdan okura aktarılır. Yourcenar'ın hep gözdesi olan ve yaşamının önemli bir kısmını geçirdiği Yunanistan'ın önemi, tanrıların ve kültürel zenginliklerin çokluğu, bu zenginliklerin Avrupa kültürünün oluşmasındaki katkı ve önemi bir kez daha vurgulanır.

Her Őeyden önce, anlatıya egemen olan denizkızları Yunan Mitolojisinde Nereus ve Doris'in kızları olarak geçen deniz perileridir. Denizin hızlı hareketi esnasında insan kılığına b r neabilen, g le ve iyiliksever yaratıklar olarak tanınırlar. Saçları arasında inciler taşıdıkları ve yunus balıkları ya da denizatının sırtında yol aldıkları söylenir. Ellerinde bazen bir atal mızrak, yarı insan, yarı balık olarak betimlenirler. İnsanlar özellikle li-

manlarda onlarla karşılaşılır ve çoğu kez büyük bir etkilenmeyle çarpılırlar (Le Grenier de Clio, 2009).

Démétriadis, öyküyü aktarırken olağanüstü ve çok kötü bir dünya sunar. Işıktan yaratılmış olan periler, görünmez ve elle tutulmaz güçlerle donatılmış, yaz güneşinin cömert ve vahşi çekiciliğe sahip yaratıklardır. Toprak, su ve ateş gibi hem yaşam, hem de ölüm getirirler. Acı çektirir, insanın aklını başından alır ve aptallaştırırlar. Bazen insanı koruyan, bazen de onu yıkıma sürükleyen doğa gibi periler de vahşi ve hayran olunacak yaratıklar olarak tanıtılır. Periler aynı zamanda, doğanın canlılarıdır, bolluk ve bereketi simgelerler. Homeros döneminde Zeus'un kızları olarak anılır ve farklı adlarla sınıflandırılırlar. Özellikle halk masallarında özel bir işlev üstlenirler. Genç ve yakışıklı erkeklere âşık oldukları için onları kaçırr ya da kendilerine ölümsüzlük vermek için onları kendilerine çekerler (Grimal, 1951:446).

Anlatının genç başkişisinin öyküsünü anlatan Démétriadis adıyla da bir başka mitsel kişi olan Demeter'e ve onun anlatısına gönderme yapılır. Demeter, Anadolu mitolojilerinde Toprak Ana olarak bilinen, toprağın, ekinin ve buğdayın tanrıçasıdır. Yunan Mitolojisine göre, Zeus ile Demeter'in, asıl adı Kore olan kızları Persephone, Hades tarafından kaçırlır, onun sunduğu nar tanelerini yedikten sonra ise ölümler ülkesinin tanrıçası olur. Ölümler ülkesinin kuralları gereği, orada bir şey yiyenler yeryüzüne çıkamaz. Kore'ye yediği az sayıdaki nar tanesi yüzünden ancak dokuz aylığına yeryüzüne çıkma hakkı tanınır. Kızını çok seven Demeter bir gün kızının çığlığını işitir, onu arar, ancak bulamaz. Yaşadığı bu acıyla dokuz gün boyunca dünyayı dolaşır ve kızını arar. Onuncu gün Güneş'e rastlar. Güneş, ona Zeus'un gizli rızasıyla Hades'in Persephone'u kaçırdığı ölümler ülkesinde sonsuza dek karısı yaptığını açıklar. Demeter buna isyan eder ve Olimpos'u terk ederek insanlar arasında yaşamaya başlar. Persephone'un kardeşi olan oğlu Tripolemos'a kanatlı ejderhaların çektiği bir araba verir ve ona buğday serpe serpe tüm dünyayı dolaşmasını emreder. Ancak günler geçmesine karşın Demeter buğdayların yeşermesine izin vermez. Dünyada açlık hüküm sürmeye başlar. İnsanların çektiği sıkıntılara ilgisiz kalmayan tanrılar Demeter'e yakarılırlar, o da kızına kavuşma koşuluyla kıtlığın ortadan kalkmasını sağlar. Zeus'un onayıyla Hades istemeyerek de olsa eşi Persephone'u dünyaya gönderir. Kızını görmenin coşkusuyla Demeter, toprağı çiçekler ve yapraklarla donatır. Böylece ilkbahar olur. O günden bugüne Yunan mitolojisinde baharın başlangıcı olarak Demeter kabul edilir ve kutlanır. Ne var ki Hades, karısının dünyada olmasını içine sindiremez. Kurduğu bir tuzakla Persephone'u yeniden yanına almayı başarır. O gün de Yunan mitolojisinde sonbaharın başlangıcı olur (Oriol, 2009:3-60).

Anlatının genç erkek kişisi Panégyotis'in adıyla da yarı koç, yarı insan olan çobanlar ve sürüler tanrısı Pan çağrıştırılır. Cinsel arzusu uyanan Pan, peri, deniz kızları ve genç erkeklere düşkündür ve onların peşinden gider. Tanrı Pan, evrenin ve evrendeki her şeyin imajını barındırır, evrenin tanrısı olarak kabul edilir. Anlatıdaki başkişi Panégyotis (Barbier, 1998:55) de, çıplak olarak gördüğü, aynı cinsel arzusuyla sahiplenmek istediği deniz kızları tarafından, tanık olduğu durumu anlatamam diye, dilsiz ve aptal bir hale sokularak cezalandırılır. Panégyotis, İcare (Grimal, 1951:358) ve Prométhée (Grimal,

1951:358) gibi, var olan bir düzeni ya da kuralı bozan ve bu nedenle cezalandırılan kahraman olarak verilir.

Öykünün sonunda anlatıcı tarafından betimlenen Amerikalı zarif ve güzel üç genç kız, kendi başlarına, vahşi ve kendilerine özgüvenleri olduğu halde gezdikleri için, geçmiş ve şimdi arasında bir bağ kurularak, sanki geçmişin perileri şimdinin sokaklarında gezen genç ve güzel kızlar/tanrıçalar olarak tanıtılırlar.

Kırlangıçlar Meryem'i adlı öykü, bir önceki öykü gibi mitsel ve söylencesel yaratıklar olan periler ile insanların, özellikle dinsel ilişkiler çerçevesinde bağlantılarını ortaya koyar. Kasabanın keşişi Thérapien, verdiği mücadeleyle perileri dağa çekilmeye zorlar. Periler bir mağaraya çekilirler ve Thérapien mağaranın ağzını duvarla kapatarak oraya bir kilise inşa eder. Öykünün başından itibaren okur, dinsel bir içeriğe yönlendirilir. Öykünün de adını oluşturan *Kırlangıçlar Meryem'i* aslında küçük bir kilisenin adıdır. Anlatıda, çok tanrılı Yunan Mitolojisi ile tek tanrılı Hıristiyan Mitolojisinin bir arada bulunabileceği düşüncesi verilir. Mitlerin güncellenerek ya da güncel konulara yönelik olarak değiştirilerek özellikle bir takım ideolojilere veya din öğretilerine hizmet edebileceği üstü örtük biçimde belirtilir. Nitekim rahibin yok etmek ve kurtulmak için büyük bir savaş verdiği periler ve onların kasaba halkı tarafından algılanma biçimleri başlangıçta Hıristiyan dininin gereklerine aykırı olsa da, öykü sonunda Azize Meryem'in sahneye çıkarılmasıyla mitolojik inanış biçimi ile dinsel inanış biçimi bağdaştırılmış olur. Anlatı bu durumda, köylülerin değer verdiği ve « zavallı yaratıklar », « tutsaklar », « beyaz güvercinler » olarak nitelendirildiği periler ile din adamının, « kötü », « melun », « lanet olası » gibi ifadelerle nitelendirildiği ve zararlı ilan ettiği perileri iki farklı bakış açısı altında verir.

Okur, mağaranın içine hapsedildikleri için ölmekte olan perilere karşı acıma hissine kapılır. Çözüm mucizeyle birlikte gelir, periler kırlangıçlara dönüşür. Nerden geldiği belli olmayan Azize Meryem, perileri bırakması için keşişi ikna eder. Mantosunun içine sakladığı yüzlerce genç kırlangıcı serbest bırakır. Sonra da, keşişten her yıl onları kilisesine toplamasını ister. Dinsel ve mitsel kişilik Meryem, göğe/Tanrıya yürümenin yolunu bildikten sonra, hangi yolun kullanılacağını pek önemli olmadığı mesajını verir.

Öykü gerçek bir bilgelik dersi vererek, farklı değerlere sahip inançların, insanları ve evreni uzlaşmaya götüreceği mesajını iletir (Barbier, 1998:63). Çok eski bir zaman dilimine oturtulmuş olan anlatıda, büyü ve doğüstü ögesi, günlük yaşamın bir parçasıdır. Sorulmak istenen soru, kutsal olan şey(ler)e ne kadar yer ve nasıl bir biçim vermek gerektiğidir. Yourcenar, bu öyküyle, Hıristiyanlık ile Hıristiyan olmakla birlikte daha önceki inanç sistemlerinin değerlerini korumuş insanların, kısaca paganizmin bir uzlaşısını sergilemek ister.

Perilerin ölümü, insanların tanrılarla iç içe olduğu bir dünyanın yok olmasını simgeler. Tanrı, her şeyin kendinde, kendisinin de her şeyde olduğu inancını içeren panteizmi reddeder, ancak *Kırlangıçların Meryem'i*, belki de inançsız kökenlerini yadsımadan Hıristiyanlığın yaşam sevincini ve kutsalın anlamını hala koruyabildiğini gösterir (Grimal, 1951:310).

Anlatıda, Meryem, yazarın sözcüsüdür. Başlangıçta anlatı, koruyucu ve anne figürü olan Meryem üzerinde değil, fanatik ve acımasız keşiş üzerinde yoğunlaşır. Daha sonra İsa'nın annesi, iyilikseverliğini tüm yaratıklar üzerinde gösterir; dinleri, tanrıları ve insanları uzlaştırır. Bu şekilde Marguerite Yourcenar gibi Meryem de, ayırıcı değil, birleştirici öğelerin arayışı içindedir.

Dul Afrodisya polisiye bir olaydan esinlenerek kaleme alınan ve bir Yunan köyünde geçen hem simgesel, hem de mitsel bir anlatıdır. Aphrodissia ya da yeni Aphrodite, ölümsüz bir varlık olarak aşkı yaşar. Anlatıda aşk, tutku ve günah temel izleklerdir. Çoğu kez masum sayılan perilerden farklı olarak, bu kez Aphrodissia suçludur. Sadakatsiz, bebek katili, kutsal şeylere saygısız davranan biri olarak ahlakı, toplumsal ve dinsel kuralları hiçe sayar. Bu nedenle vahşi, ürkütücü, suçlu bir canavar olarak tanıtılır.

Yourcenar, bu canavarı tanıtmak için çifte bir bakış açısı kullanır. Anlatısını bizzat olayların tanığıymış gibi kurarken, bir yandan köylülerin gözünde aşağılanmış, suçlu ve hakaret dolu sözleri hak eden bir Aphrodissia'yı, öte yandan aşğını öldürdükleri için köylülere karşı kin besleyen ve onlara karşı zehrini akıtmak isteyen bir Aphrodissia'yı sunar. Üç kez suçlu olan Aphrodissia, kendini insanlığın dışına itilmiş bulur. Anlatının ortasında her şey tersine döner ve canavar, bu kez insanlık örneği haline gelir. Zira insana özgü her türlü kutsal değer ve kuralları çiğnemiş olsa da, Aphrodissia, aslında kendi iç yarasını dinler. "Ölü"süne saygı gösterir ve onu korur, yasını tutar, bunca kan içinde kalmış bir bedene yeni yaralar açılmasını istemez. Mezarlıkların malzemelerini kullanarak aşkına sadık kaldığı adamı toprağa gömer. Her şey, onun kutsal bir ödeve olan bağlılığını gösterir. Şehrin yasalarını hiçe sayarak kardeşinin bedenini toprağa vermeye giden Yunan Mitolojisindeki Antigone gibi, Aphrodissia da aşğının bedenini toprağa gömer ve ona bir mezar yapar (Barbier, 1998:66). Dul Aphrodissia, eski Yunan trajedilerine benzer olarak, hem acıyı, hem de sevinci yaşar. Ortodoks Papazı olan kocasını öldüren sevgilisi Kızıl Kostis öldürülmüştür. Ancak onun bu trajedisinde Antigone'nunki gibi tanrılar yoktur, yazgı vardır. Mitsel kişiliklerin her türlü ölçüsüzlüğüne sahip Aphrodissia ölüme doğru koşar, aniden ortaya çıkan yazgı onu çağırır: Aşılması zor taş yolu ona gösterir.

Mitlerdeki gibi bu anlatıda da, kadın kahraman suçludur, ancak kural tanımazlığını yaşamıyla ödeyerek, kendini kutsallaştırmış olur. Yine tüm mitlerde olduğu gibi, bu anlatıda da bir ahlaki ders verilmez, değerler ve insanlık durumu sorgulanır. Cennetten kovulma ve insanı tanrılaştırma miti Kostis'in başının değerli bir hazineymiş gibi mutfakta toprağa gömülmesi eylemiyle çağrıştırılır. Aynı zamanda aşkın yüceliği ve içsel gerçekliğin önemi okura aktarılmak istenir (Barbier, 1998:68).

Baharat ülkelerinden alışılmışın dışında bir mit

Boynu Vurulan Kâli, Hindu kültürü ve mitolojisinden esinlenmiş ve doğrudan mitsel bir kişiliğin adını taşıyan bir anlatıdır. Yıkıcı ve yaratıcı anne niteliklerine sahip Kâli, Hinduizm'de zaman, ölüm ve kurtuluş tanrıçasıdır. Adı, Sanskritçe 'zaman' anlamına gelen *kala* sözcüğünden türemiştir. Diğer tüm kutsal Hindu varlıklarının önde geleni durumundaki Devi'nin vahşi görünümüdür. Dindarları koruyup, kötü düşünceleri yok eden

güç olarak kabul edilir. Kocası Shakti'nin aksine siyah dişilliğin simgesidir. Siyah ve çıplak derisi, vahşi bakışı ve dizlerine kadar inen kafataslarından oluşmuş büyük kolye ile hoşgörülü olduğu izlenimini veren bir halde tanıtılır. Kolyesindeki elli iki kafatası, Sanskritçedeki harfleri simgeler (Wikipedia, 2009). Bir elinde kesik bir baş, diğer elinde yıkıcı gücü taşır. Dindar kişi için evreni kendisine giysi yapmış, koruyucu anne görüntüsündeki kişidir.

Güzellik ve dehşeti bir arada bulduran Kâli, aşk arzusu kadar korkuyu da simgeler. Sınıf ve kalite farkı gözetmeksizin kendini erkeklere sunarken, tükenmek bilmeyen gözyaşları yüzünden aşağı akar. Doğuştan gelen temizlik ve masumiyetini anımsayarak, kirli bedenini yıkarcasına gözyaşı döker. Doğanın tüm zıtlıkları onun bedeninde bir araya gelir. Göksel tanrıça Kâli, artık cehenneme gönderilmeden önce vicdan azabıyla içten içe kendini bitirir, arzulu tanrıların kıskançlığının kurbanı olarak, bedeninin ve cehenneme yuvarlanmış olan başının ne durumda olduğunu göremez. Kâli, bir anlamda, kutsal şefin başı ve bir hayat kadınının bedeninin birleşmiş halini simgeler.

Kâli, aynı zamanda bedenle ruhun ikiliğini ortaya koyan mitsel bir figürdür. Baş kesilmiş bir beden görüntüsü, yanlışlıkla bir hayat kadınının bedenine konmuş kutsal bir baş, çarpıcı olmakla birlikte büyük bir simgesel güçtür. Bu durum, insanın kendisine yabancılaşmasını simgeler. Geçici heveslerin esiri olmuş ruhun utancını, kinini ifade eder. Ancak öykünün son bölümü, fizikötesi mesajı zenginleştirmek, varlıkların eşitliğine göndermede bulunmak, üzüntünün boşunluğuna, bağlantısızlığın gerekliliğine, kesin ve büyük dinlenmeye, umut ve duyumsamaya dikkat çekmek için Marguerite Yourcenar tarafından ele alınarak daha sonraki yıllarda yeniden yazılır.

Bu garip mit, arzuyu çamur ve ateş olarak algılayan şeffaf, ancak onursuz bir genç kıza gösterir. Anlatıda tanrıçanın utancı, Kâli ve onun eylemleriyle ortaya konduktan sonra, her türden ahlaki ders bir kenara bırakılır. Kâli, merhamet ve unutulmuşluk evreninde yerini alır (Barbier, 1998:21). Tanrıça Kâli'nin, analitik psikolojide, *anima* adı verilen insanın dişi yönüyle ilgili ilk örneklerden biri olduğu vurgulanmış olur. Yüceltilmiş kadındır o (Wikipedia, 2009). Su ve orman perileri gibi Kâli de ölüm getirir, ancak onların masumiyetine sahip değildir. Aphrodissia gibi suç işler, ancak paylaşılmış aşkın zevkini bilmez. Siyah Kâli, korkunç ve güzeldir.

Anlatıda, diğer öyküler de olduğu gibi kimliğini açıkça ortaya koyan yazarın bir aracı yoktur. Buradaki aracı, yalnızca 'bilge' adıyla anılan insandır. Diğer öykülerde Ling, ustasına Dalgaların Ötesindeki Ülkenin yolunu göstermek; Meryem, keşişe evren aşkını öğretmek için gelmişti. Bu öyküdeki 'Bilge kişi' kutsal bir kimlikle tüm insanların yol göstericisi durumundadır. Gurur ve utancı bir kenara bırakarak, tüm ahlaki yargıyı askıya alır. Aydınlatıcı ifadeleri, bağlanmanın gerekliliğini ortaya koyar. "*Hiçbir şey içsel araştırmayı ve gerçeğin peşinden koşmayı engellemez*", şeklindeki son öğütü her şeyi özetler (Barbier, 1998:70). Bilge kişinin sözleri Yourcenar'dan, onun bilinci ve düşüncesinden gelir. Bilge, olası bir yolu açıklar ve tüm evren gibi insanın da geçici olduğunu anımsatır. Yourcenar'a göre "*insan yalnızdır, doğduğunda yalnızdır, ölüm karşısında yal-*

nuzdur, hastalıkta yalnız, işte yalnız.” (Er, 2009:19) Bu yüzden koca evrende yalnızlıktan kurtulup ortak ve yararlı birtakım edimler yapmak için bir bağlanımın olması gerektiğini ortaya koyar.

Öyküdeki mit insanı, evrenden başka bir yer olmayan, kökene ait bir yere götürür. Ona, büyük evreni yansıtan küçük insan evreninin, aynı özden yaratıldığını ve aynı kanunlarla yönetildiğini ve her şeyin değişimin bir parçası olduğunu anımsatır.

Ortodoks Balkanların ortak mit ve kahramanları

Marko Kraliyeviç'in Sonu adlı anlatı *Marko'nun Gülümseyişi*yle benzerlik ve devamlılık gösterir. Öyküde, genç, âşık ve yenilmez kahraman, bir kadının ihanetiyle zor durumda ve güçsüz olarak okurun karşısına çıkar. *Marko'nun Gülümseyişinden* farklı olarak, kahraman bu kez tümüyle olmasa da, normal insan koşullarına indirgenmiş, daha insansı tanrı görünümündedir. Bu insansı özelliklerden dolayı kahramanın mitsel nitelikleri, öyküde gerçekle karşılaştırılır. *Marko'nun Gülümseyişi* adlı öyküde ölümsüz gibi görünen bir kahraman varken, ikincisinde varlığını korumaya çalışan ve varlığının sona ermesine tanık olan bir kahraman söz konusudur. Gerçeğe uygun bir bağlamda ölümle karşılaşma, olağanüstülüğün eşiğinde eğretilmeli bir biçimde aktarılır. Goliath, Herkül ve Gargantua gibi mitsel ırktan biri olan Marko, onlara benzer şekilde zevkte ve savaştaki gücünü gösterir.

Anlatının son bölümlerinde sahneye çıkan, eğlenceye katılmayan, yemek yemeyen, soru sormayan, bir kenarda bekleyen, kısacası insansı eylemleri olmayan kısa boylu yaşlı adam, bir anlamda fiziksel olarak güçlü ve yapılı görünmesine, yenilmez diye bilinmesine karşın hiçbir şeyi yapamayan insan Marko'nun negatiftir. Her nesnenin bir adının olduğu, tanıdık ve bildik olduğu bu dünyada, o tanıdık olmayan, farklı dünyalara özgü nitelikleri olan biridir. Adı olmadığı gibi, yüzü de yoktur. Hiçbir tepkisini belli etmeyen duygusuz biridir. Yenilmez insan Marko, bu yaşlı karşısında eylemsiz ve hareketsiz kalır. Marko, kahramanca yaşamı gibi, bu küçük yaşlı adamla giriştiği kavga esnasında savaş kahramanı olarak ölür. Bir insan olarak, yanılıcı görünümüne karşın, bir tanrıyla savaşa girmiştir Marko. Kendi yazgısına karşı verdiği bu mitsel kavga, onun ilk ve son başarısızlığı olur. Öykü, yavaşça yürüyen ve zamanın sonsuzluğunda kaybolan yaşlı dilencinin yola koyulmasıyla sonlanır.

Marko'nun Gülümseyişi ve *Marko Kraliyeviç'in Sonu*, yapıtta farklı iki öykü olarak yer alsada, aslında aynı coğrafyanın farklı yörelerinin yazınsal söylemlerinde karşılaşılan aynı öykünün ardışık öğeleri olarak algılanırlar. Marko, insansı nitelikler bağlamında tümüyle çıplak bir kahraman, Marko Kraliyeviç ise tümüyle etten kemikten bir kişiliktir. Birincisi Orta Çağa ait bir balkan baladından, ikincisi ise bir Sırp baladının kesitinden alınmıştır. Her iki anlatı da öyküden çok, masal niteliği taşır. Öykülerde gülüş-son, doğum-ölüm veya mit ile gerçek gibi karşıtlık oluşturan kavramlar dikkat çeker. Yourcenar, Marko'nun kişiliğini birbirine zıt ya da tamamlayıcı olarak iki biçimde aktarır: İlk öyküde, cesareti, direnci ve büyüleyiciliği gibi epik erdemlerinin yanı sıra arzu karşısındaki

zayıflığı gözler önüne serilirken, ikinci öyküde, tam aksine, daha bir insancıl, daha bir doğacı yönü ön plana çıkarılır.

Marko'nun Gülümseyişinde başlangıç, Fransız mühendis ve Yunan arkeologun turist olarak ülkeye geldiklerinde, gemiden inmeleri sırasında birbirlerine anlattıkları eskiye ait öykülere ilişkin karşılıklı konuşmayla başlar. Anlatıya, "*Marko'nun öldüğünü biliyor muydun?*" (Yourcenar, 1992:88) şeklinde doğrudan bir giriş yapılır. Söylenceyi anlatanın mühendis olması rastgele bir durum değildir. Arkeolog ve Mısırlı Paşaya göre mühendis, en çağdaş olan tip olarak Modern Batı düşüncesini egzotik ve olağanüstüyle birlikte verir. Marko, olağanüstü olayların başladığı noktada, Trabzon prensidir. Olağanüstü ölçülerde kemiklere sahip kahraman ve güzel manastırlarla bezenmiş kutsal Athos Dağı öyküye daha da mitsel bir hava katar. Öykü kişileri bir anlamda masal kişileriyle özdeşleşir. Yaşlı kötü dul kadın, büyücüler, Marko'yu tuzaktan kurtaran genç kız da bir anlamda periyi ya da kurtarıcı meleği simgeler.

Yeniden resim ve ressam miti

Doğu Öyküleri, okura verilen kötümser bir ders şeklindeki *Cornélius Berg'in Hüznü*'yle sonlanır. Yourcenar, bu öyküde Haarlem'e çekilmiş Hollandalı bir ressamın gün geçtikçe daha çok belirginleşen yaşlılığını tanıtır. *Cornélius Berg'in Hüznü*, ilk öykü *Wang-Fô Nasıl Kurtarıldı?* ile paralellik gösterir. Her iki öyküde de sorun aynıdır: Sanat, dünyayı temsil edebilir mi? Evrenin zenginliğini yansıtabilir mi? Cornélius Berg, Rembrandt'ın eski bir öğrencisidir ve parlak bir yeteneğe sahip olmasa da, tüm yaşamı boyunca portreler çizer. Yaşlandığında elleri titrer ve özellikle insanlara karşı bir isteksizlik duyumsar. Buna karşın biçimler ve duyumsadığı canlılık onun tutkularının hareketlenmesine neden olur. Bu sayede Tanrının büyük bir ressam olduğunun, ancak görünüm-leri sınırlamak zorunda kaldığının ayırımına varır. Sıradan yaşamda rastgele karşılaşılan güzellikleri ve çirkinlikleri anımsatan bir lalenin güzelliği üzerinde bilgi verir Cornélius Berg. Ortaya konan sonuç, daha çok olumsuzdur. Evrenin zenginliğine karşın insanın içinde bulunduğu yokluk ikilemini gözler önüne serer. Cornélius, böyle bir durum karşısında duyumsadığı hüznü bir ruh hali ya da geçici bir melankoli değil, bir dünya görüşü olarak ortaya koyar.

Wang-Fô, nesnelerin görünümünü değil de özünü resmedebilmek gibi tek bir amaç için yaşar. Yaşlılık döneminde, kendisine kaçış yolu sağlayan denizi resmedebildiği için amacında başarıya ulaşır. Oysa Cornélius Berg, sarhoşluk ve kendini bırakmışlık içinde çöküş dönemindedir, sefil bir yaşamı vardır ve sanatını "*artık çalışmamak*" düşüncesi bitirir. Böyle olunca Wang, yorulmak bilmeden dünyanın yollarında ilerler. Cornélius, düşüncenin tembelliği içinde kendini tavernalara kapatır. Biri hoşlanır, hayranlık duyar, diğeri insan yüzlerinden duyduğu hoşnutsuzluğu dışa vurur.

Wang-Fô, Cornélius gibi insanları küçümsemez, eğer küçümserse, bunu yalnızca o kişide eşyaların mükemmel özünü görmek amacıyla yapar. Oysa Cornélius'ta küçümseme, metafizik bir iğrenme biçimine döner. Çok özdekçi ve gerçeğin üretimine çok bağlı bir şekilde, onu koruyacak olan güzelliği bulmak için kusurluluğun üstesinden gelemez. Ona

göre, çırak hiçbir zaman usta olamaz. Bu nedenle, uzun Doğu ve Güney seyahatlerinden sonra, bir daha yerinden kıpırdamaz, hatta önceki halinden de geriye giderek Amsterdam tavernalarından çıkmaz olur. Wang-Fô, mutlak olana varmak için ne kadar sanatçının gücünü, eşyaya ve dünyaya olan sevgisini gösterirse, Cornélius Berg, o kadar acıya, başarısızlığa, hoşnutsuzluğa ve hüznü vurgu yapar. Bu bağlamda da iki öykü birbirini tamamlar niteliktedir. İlki bir miti, bir ideali ortaya koyarken, diğeri her yaratıcının üzerinde ağırlığını duyumsatan gerçeği ve tehdidi gösterir. Cornélius Berg, insanı icat etmek zorunda kalmamış Tanrı'yı dava konusu yapar.

Verilmek istenen metafizik ders, destekleyici bir söylemle açılır. Bu ders, daha çok bir estetik deneyimin meyvesi durumunda, bir ressamın dünyayla ilgili yorumudur. Bu dersle verilmek istenen, yazarın biçiminin nasıl da salt bir görüngü biçimindeki düşünceye dönüştüğüdür. Bu bağlamda ressamın hafızasınca oluşturulan duyarlılıkların çeşitliliği, bu hafızanın aslında bir takım şok ve kurumlardan nasıl kaynaklandığını göstermekte önemlidir. Aynı zamanda estetikle ahlak arasındaki ilişkinin açık olmasa da, Cornélius Berg'in hüznünü dile getirdiği bir gerçektir.

Öyküde imaj bolluğu vardır. Ressamın anıları, sık sık kötü, sıkıcı yerlere sürükleyen insan hatalarının, cimriliğin, aptallığın, vahşiliğin bir derlemesi gibidir. Güzel ile çirkini, iyi ile kötüyü birlikte ele alır öykü. İyilikle kötülüğün birbirinden ayrılmaz birlikteliği Yourcenar'ın yerine oturtmakta çekindiği felsefi bir güçlük olarak belirir. Ressamın bakış açısından yararlanarak bu büyük sorunu sıradan bir biçimde ya da kesin çizgileriyle biçimlendirmekten kaçınır. Çünkü, anlatı kişisi olarak seçtiği ressam açıklamaz, duyumsatır ve sınırlarının ötesine geçmeden bir izlenim verir. Yaşama, endişe verici tuhaflığı yanı sıra kendi güzelliğini katar. Bir yazar için böylesine resimsel bir görünümü sözcüklere dökmeyi bilmek oldukça güçtür.

Sonuç

Yourcenar'ın öykü kişileri, dünyayı ve kendilerini daha iyi anlayabilmek için, sorgulama yapan tiplerdir. Farklı biçimlerde içine düşmüş oldukları yanlış durumlardan bir çıkış yolu bulmak peşindedirler. Kişilerine büyümlü bir anlam yükleyerek, tüm dikkatini onlara verir, seslerini dinler. Sevinçlerini, acılarını yaşamak, duygularını tanımak ve onların elçisi olmak için kendisini anlatı kişisi olmaya zorunlu duyumsar. Kullandığı bu yöntem gereğince, ruhbilimsel ya da toplumbilimsel çözümler yapmadığı gibi, tanrısal bir bakış açısını da kullanmaz. Her bir anlatısında yazar olarak olması gereken ölçülerde kendi yerini alır.

Yazarın gözünde ölü ya da diri, tümü aynı varlığa sahip oldukları için, ölümlerle dirileri bir araya toplar. Ona göre canlılar geçici, ölümler ise kaybolmuştur. Zamanın akışı içinde geçicilikle, kaybolmuşluk arasında ayrım yoktur. Anlatılarında var olan zaman, tarihsel ölçülebilir zaman değil, kozmik zamandır. Ölüm, insan sıkıntısını kişileştirir ve insanın geçiciliği ile yazgısının anlamsızlığının simgesi olur. Ölüm karşısında her şey alt üst olur, kırılma dengeler bozulur, her şey boşunalaşır. Ölüm karşısındaki çaresizliğini bir anlamda insanların açlığına ve hastalıklara bir çare bulamayışın dillendirilmesi olarak

kullanır. Genelde anlatı kişileri kendi ölümlerini garanti ederler ve ölüm sürekli olarak anlatı merkezindedir.

Diğer yapıtlarında olduğu gibi, *Doğu Öyküleri* içinde yer alan anlatılarında da var olan “anne” rolündeki kişi/kişiler anlamsız bir rol üstlenir, baba rolündeki kişilere ise hiç rastlanmaz. Yapıtlarının hiçbirinde başkişi olarak kullanılmayan kadın, incelediğimiz anlatılarda da başkişi konumunda değildir. Buna karşın erkek kahramanı çevreleyen çok sayıda kadın figür kullanır ve kadınlar yine ikinci plandadır. Ancak bu, onların anlatıda da ikinci planda kaldıkları anlamına gelmez. Çok sayıdaki figür arasında fahişeler gibi sıradan kadınlar olduğu gibi, dönemin toplumunda saygın bir yer işgal eden kadınlar da vardır. Bir kadın olarak, kullandığı figürleri yüceltme peşinde değildir, onları kendi konumları ve sıradanlıkları içinde verir. Örneğin, *Marko'nun Gülümseyişi* adlı öyküde yaşlı dul metres, yaşlılığın tüm çirkinliği içinde betimlenir. Bazıları da negatif tiplerdir. Aşığından intikam almak isteyen dul kadın, Marko'ya zorlu işkenceler yaptırır. *Ölünün Sütü* adlı öyküde bayan dilenci, maddi kazancının çok olması için çocuğunu acıya ve körlüğe mahkûm eder. Kâli'nin acımasızlığı, ümitsizliğinin dışarıya yansımından başka bir şey değildir. Kadınları acımasız davranmaya iten etmen olarak, onları baskı altına alan ve saldırganlaştıran toplum gösterilir.

Bunun yanı sıra olumlu kadın tipler de vardır: Genghi'nin son anlarında kendisine tutkusunun karşılığı olarak gizli de olsa eşlik eden bir kadın vardır. Ling'in eşi, kocasının yeni tutkusuna engel olmamak adına kendini öldürür. *Ölünün Sütündeki* genç bayan, ölümlü pahasına asıl amaca hizmet eder. *Kırlangıçlar Meryemi*, mükemmel bir anne, özellikle hayvanların ve su perilerinin koruyucusu bir kadın tipi ortaya koyar.

Birden çok öyküde geçen deniz, su ve orman perileri ile Amerikalı üç genç kız gibi bazı kadınlar, grup kavramı içinde tanıtılır. Birkaçına bir takım güçler verir. *Dul Afrodizya*'da köyün kadınları bir bütün halinde bayan kahramana karşı dururlar. Kendi kişilikleri içinde silikleşmiş olarak zararlı gücü simgelerler.

Kuşkusuz kadınların karmaşık ve anlaşılması güç yönlerine de değinilir. Su perileri ve deniz perileri insanları çıldırtır, Aphrodissia aşığını ölümden korumaz ve onunla kaybolur. Buna karşın Marko'nun gülümseyişini düşmandan saklamak için mendilini onun ağzına bırakan da bir kadındır. Genghi'yi son anlarında mutlu eden yine bir kadındır. Tehlikeleri önceden sezinlemeleri nedeniyle aynı zamanda erkeklerin kötülüklerden kurtulmasını sağlayan kişilerdir kadınlar (Wikipedia, 2009).

İlk satırından başlayarak hemen her aşamasında mitlerin karşımıza çıktığı *Doğu Öykülerinde*, açık ya da üstü örtük biçimde, yazar kişi/kahramanlarına mitsel veya masalsı nitelikler yükleyerek, okura aktarmak istediği iletiyi kişileri aracılığıyla aktarır (Eliade 1969:48-64). Doğrudan varsayımlar ya da kuramsal bilgi vermek yerine, okuru sıkmadan öykülerle bilgilendirmeye çalışır. Gerektiğinde aynı kişileri farklı öykülerde kullanarak, eksik kalmış iletisini tamamlamayı hedefler. Örneğin, Marko Kraliyeviç, yalnızca ölümün küçük yaşlısıyla karşılaşmak için yeniden ortaya çıkar. Benoit, 1990:155-163) Hemen her koşulda kişiler yalnızlıklarını duyumsamaktan geri kalmaz. Marko ölüm karşısında, Cornélius da boş tuvali karşısında yalnızdır.

Seçilen öykülerin kökenlerine bağlı olarak, kullanılan mitsel kişilerin konumu da farklılık gösterir. Balkan ve Dalmaçya kökenli mitlerde Hıristiyanlığın ağır bastığı dinsel mitler yoğunlaşırken, Yunan kökenli öykülerde Olympos Dağının tanrıları çıkar karşımıza. Doğuya özgü öykülerde de yine dinsel öğretilerin ortaya koyduğu yaşam felsefeleri ön plandadır.

Sonuç olarak, Marguerite Yourcenar'ın, insansı niteliklere sahip olmak için, özdeksel düşünceden ve dünyadan uzak durmak gerekliliğini ortaya koymaya çalışırken, araç olarak geçmişin henüz kirlenmemiş değer ve kişilerini kullandığını söylemek olasıdır.

Kaynakça

- Armelle, L. (2001). *Le Parcours Mythique de Marguerite Yourcenar: de Feux à Nouvelles orientales*, Paris : L'Harmattan.
- Barbier, C. (1998). *Etude sur Marguerite Yourcenar Les Nouvelles Orientales*, Paris : Ellipses.
- Benoit, Cl. (1990). "La mort dans les Nouvelles orientales", *Sud*, n° Hors Série (Marguerite Yourcenar, une écriture de la mémoire). Paris.
- Eliade, M. (1969). *Le Mythe de l'éternel Retour*, Gallimard, Paris : Folio.
- Er, A. (2009). "Marguerite Yourcenar'dan 'Açık Gözler'", *Tanıtım Yazısı, Cumhuriyet Kitap*, sayı: 1006.
- Erhat, A. (1984). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gaudin, C. (1997). *Marguerite Yourcenar à la Surface du Temps*, Amsterdam : Rodopi, Collection Monographique Rodopi En Litterature Française Contemporaine.
- Grimal, P. (1951). *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et romaine*, Paris : PUF.
- Lapaire, J.-P. (1987). "Yourcenar et l'irréel de l'espace dans Nouvelles Orientales". *EsSays in French Literature* 24, Batı Avustralya Üniversitesi.
- Oriol, E. (2009). *Demeter et Persephone: Un Mythe Grec*, Paris: Kaléidoscope.
- Yourcenar, M. (1992). *Doğu Öyküleri*, Çev. : Hür Yumer, İstanbul: Adam Yayınları.
- http://www.revue.crdp-nice.net/fiche_ouvrage.php?ouv_id=64, 11.08.2009.
- <http://www.web-libre.org/dossiers/taoisme,83.html>, 02.09.2009.
- <http://mythologica.fr/grec/nereides.htm>, 16.08.2009.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Kali>, 22.08.2009.
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/K%C3%A2%C3%AE>, 13.09.2009.
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Nouvelles_orientales, 14.08.2009.