

132/24-7

ANLATIDAN DRAMATIĞE GEÇİŞ

BİR ÖRNEK: SİMYACI

Süheyla Elbaş

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir-1998

T. C.
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ANLATIDAN DRAMATIĞE GEÇİŞ
BİR ÖRNEK: SİMYACI

Süheyla Elbaş

(Yüksek Lisans Tezi)

Tiyatro Oyunculuğu Anasanat Dalı

Danışmanı: Doç. Dr. Metin Balay

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
MERKEZ KÜTÜPHANASI

Eskişehir-1998

ÖZET

İlk çağlardan bu yana, anlatı ve drama çapraşık bir ilişki içerisinde bulunmuşlardır. Ancak, özellikle drama, anlatıda kendisine zengin bir kaynak bulmuştur. İkisini birbirinden ayıran özellikler, zaman, uzam ve kişiler yerlemlerinde anlatının “biri/ bir zaman/ bir yer”ine karşılık, dramanın “ben/ şimdi/ burada”sı olarak özetlenebilir.

Simyacı, bir anlatı metni olarak, masalda da görülen “serim-düğüm-çözüm” üçlü temel yapısını, arabesk bir süslemenin giriftliği içerisinde yineleyerek kullanmıştır. Bu da, tema ve iletinin mistikleşmesine yol açmıştır.

Dramatik metin ve gösterim olarak Simyacı ise, anlatıdaki giriftliği ortadan kaldırmış ve masalın üçlü yapısı yerine oyunu koymuştur. Böylece ortaya, mistisizmden uzak, canlı ve başarılı bir gösterim çıkmıştır.

Sonuç olarak, anlatıdan dramatiğe geçişte, yapılabilecek en iyi şey, oyun ögesini kullanmak ve öne çıkarmaktır.

ABSTRACT

Narration and drama, has been in a controversial relation since the beginning of history. However, especially drama has found a rich source in the narration tradition. Difference between them can be summarized as follows: in the time, place and persons dimensions, narration uses “ somebody/ some time/ some where”, whereas drama utilizes “ I/ now/ here”.

As a text of narration, “The Alchemist”, has used the triple structure of “presentation- contradiction- solution” which is also used in folk tales, however with the complexity of an arabesque ornamentation. This also mystified its theme and message.

However, as a dramatic text and performance, “The Alchemist”, has cancelled the complexity and replaced the triple structure of the folk tale with that of “play”. Thus, a lively, successful performance without the mysticism was accomplished.

As a result, the best thing that can be done when transferring from narration to the drama, is to use and stress the “play” factor.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

ANLATI VE DRAMATİK İLİŞKİSİ

1.1. ANLATI	4
1.2. DRAMATİK.....	7

İKİNCİ BÖLÜM

BİR ANLATI METNİNİN VE BİR DRAMATİK METİN-GÖSTERİM OLARAK SİMYACI

2.1. ANLATI METNİNİN ÇÖZÜMLENMESİ.....	18
2.2. ANLATI METNİNİN YORUMLANMASI.....	31
2.3. DRAMATİK METNİN ÇÖZÜMLENMESİ.....	46
2.4. DRAMATİK METNİN VE GÖSTERİMİN YORUMLANMASI.....	50
SONUÇ.....	59
KAYNAKÇA.....	63

GİRİŞ

“Anlatı” ve “Dramatik” Aristoteles’in Poetika’sından bu yana birbirinden farklı ve hatta zaman zaman birbirine karşıt türler olarak tanımlanmış gelmiştir. Ancak öte yandan anlatı ile dramatik arasında yine ilk tragedya örneklerinden bu yana yakın bir ilişki olduğu kabul edilmektedir. Dramatik türün ilk örnekleri olan tragedyaların konularının, anlatının ilk örneği olan Homeros’un İlyada ve Odysea adlı yapıtlarından alındıkları bilinmektedir. Ayrıca ilk tragedya örnekleri içerisinde pek çok anlatı ögesi saptanmaktadır.

Anlatı ile dramatik arasındaki bu çapraşık ilişki, yani hem farklı olma, hem de birbirini etkileme, birbiri içinde yer alma bu tez çalışmasının çıkış noktasıdır. Bu noktadan çıkılarak, anlatı ile dramatik arasındaki ilişkiler ve farklılıkların ortaya çıkarılması ve bulguların belirli bir metin ve uygulama üzerinde sınanması ve tanımlanması amaçlanmaktadır.

Bu çalışmanın önemi ise anlatıya dayalı bir metinden dramatik bir metin yaratılmasında bir model sunması, bir anahtar oluşturmasıdır.

Aristoteles’in Poetika’sında ortaya konan ve günümüze kadar geçerliliğini koruduğu kabul edilen “Epos” ve “Dramatik” ayrımları bu çalışmanın temel varsayımlarıdır.

Bu tez çalışması, hem tarihsel olarak daha öncesinde yer aldığı için, hem de güncel pratikte sık sık başvurulması nedeniyle “Anlatıdan Dramatiğe Geçiş” olarak sınırlandırılmıştır. Ayrıca anlatıdan dramatiğe geçiş süreci ve sonuçları sadece Paulo Coelho’nun “Simyacı” adlı yapıtında ve bu yapıtın R. Soudée-G. Pouget tarafından yapılan uyarlamasında ve bu uyarlama metninin Mehmet Ulusoy tarafından Dostlar Tiyatrosu’nda 1997 yılında gerçekleştirilen uygulamasında ele alınacak ve irdelenecektir. Bu sınırlamanın nedeni yukarıda belirtilen amacın yanı sıra, dramatik olmayan metinlerden dramatik sahne gösterimleri çıkarmadaki ustalığı kabul edilen ve kariyeri bu tür örneklerle dolu olan Mehmet Ulusoy’un en son çalışması temelinde amacın gerçekleştirilmesinin daha doğru olacağını düşünülmesidir.

Bu çalışmada “Anlatı” sözcüğü ile tanımlanan kavram temel ifade aracı olarak sözü kullanan biçimdir. Söz yazıya geçirilmiş olabilir ya da olmayabilir, tartımlı ya da tartımsız kullanılabilir. “Dramatik” sözcüğü ile tanımlanan kavram ise ifade aracı olarak devinim içindeki oyuncuyu kullanan biçimdir. “Oyun çıkarma” ifadesi ile tanımlanan kavram J. Huizinga’nın “Oynayan İnsan” (Çev. : M. Ali Kılıçbay, İstanbul, 1995) yapıtında belirtilen, insanın oyun oynama içgüdüsüne bağlı olarak ortaya çıkan ve tüm kültürlerde görülen, ritüelistik kökenli ve dramatik nitelikli etkinliklerdir.

İlk olarak anlatı ile dramatik arasındaki ilişki ve ayrımlar kuramsal bir düzlemde ve gerektiğinde tarihsel boyutuyla da ele alınarak tartışılacaktır.

Daha sonra anlatı ve dramatik üzerine yapılan çalışmanın sonuçları temel olarak alınıp Paulo Coelho’nun Simyacı adlı yapıtı bir anlatı metni olarak çözümlenip yorumlanacaktır. Bundan sonra, bu kez Mehmet Ulusoy’un gösterisine temel oluşturan P. Soudée-G. Pouget’in metni, genel anlamıyla gösterimi de göz

önüne alarak dramatik bir malzeme olması niteliği ile çözümlenecek ve yorumlanacaktır.

En sonunda söz konusu çalışmanın özellikleri bir model ve yapı oluşturacak tarzda karşılaştırılarak değerlendirilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ANLATI VE DRAMATİK İLİŞKİSİ

1.1.ANLATI

Anlatı yeryüzünde bilinen en eski edebi türlerden biri, belki de en eskisidir. Her ulusun edebi geleneği çok eski bir destana dayandırılır ki, bu da şiirleştirilmiş anlatıdan başka bir şey değildir. Ayrıca anlatı hemen hemen her toplumda dramatik olanla yan yana bulunmuş ve çoğu kez onun beslenme kaynağı olmuştur. Sanatlaşma açısından dramatik olanın öncülü olduğu kabul edilir.

“Dramatik olan”ın ise varlığı ilkel topluma kadar götürülebilmesine rağmen, sanatlaşması anlatının hemen ardından olmuştur. Bunun en tipik biçimi Eski Yunan’da Homeros destanlarının ortaya çıkması ve onların üç yüz yıl ardından tragedyanın doğmasıdır.

Anlatı, tarih boyu pek çok edebi türe kaynaklık etmiş ve onlarla yan yana, iç içe varolarak günümüze kadar gelmiştir. “Dramatik olan”la ise çok canlı bir ilişkisi vardır. İlk dramatik metin örnekleri olan tragedyaların en eskilerinde eylemin çok az yer tuttuğu, uzun ve yoğun anlatı parçalarının bulunduğu görülür. Aiskhylos’un Prometheus adlı yapıtı buna en iyi örnektir. Kafkas dağlarının en

sarp tepesinde kayalara zincirlenmiş olan Prometheus oyun boyunca, kendisini ziyarete gelmiş olan Okeanos Kızları, Okeanos ve İo ile söyleşir. Geçmişte yaşanmış ve gelecekte yaşanacak olanları anlatır. Sahnede var olan eylem sadece anlatmaktır.

İlk çağlarda bu kadar yalın olan eylem zaman içerisinde karmaşıklaşmış ve yetkinleşmiştir. Ancak anlatı değişik biçimlere bürünerek dramatik olanın içinde hep var olmuştur. Tragedyalardaki haberci tiratları, Shakespeare'in kahramanlarının "aside"ları, Çehov karakterlerinin özlemlerini dile getirdikleri uzun konuşmaları anlatının, dramatik olanın içine sızmış en güzel örnekleridir. Anlatı bazen dramatik olanın biçeminde ortaya çıkar. Bunun en zengin örneği "Ortaçağ Dinsel Tiyatrosu"dur. Devinim içindeki oyuncular tarafından sunulmasına rağmen yapılan iş, Hıristiyanlık mitolojisinin seyircilere anlatılmasıdır. Brecht'in epik tiyatrosunun çıkış noktası da budur: Dramatik olanın, anlatısal olanla, yani epik olanla üsluplaştırılması. Günümüz televizyon haberciliğinde, sunulan haberin canlandırma yoluyla görüntülenmesi de dramatik olanın bir anlatı yöntemi olarak kullanıldığı, anlatı-dramatik ilişkisinin ilginç bir örneğidir.

Öte yandan, anlatı metinleri tarih boyunca, dramatik olan için zengin bir kaynak oluşturmuştur. Bu, günümüzde, romanların ve öykülerin oyunlaştırılması olarak karşımıza gelmektedir.

"(...) dünya konusunda her türlü bilginin en azından üç etkenin işlevi olduğu söylenebilir: dünyanın kendisi (uzam), onu ele alan özne (belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı

zaman (belli bir an). Bu üç öğeden birinde en ufak bir değişiklik olmuşsa, dünya aynı dünya değildir artık.”¹

Yazılı metinleri kişiler, zaman ve uzam boyutlarında çözümlmek ve bu çözümlme sonucunda ortaya çıkan verileri değerlendirmek ve yorumlamak en nesnel ve en çok kabul gören çözümlme yöntemlerinden biridir .Bu çalışmada da bu çözümlme yöntemi kullanılacaktır.

Söz konusu yöntem herhangi bir anlatı metnine uygulandığında genel olarak ortaya çıkan, öykü dışı bir anlatıcının ağzından dile getirilen, belirli bir zamanda, belirli uzamlarda, belirli kişilerin başlarından geçen olayların anlatılmasıdır. Bu nedenle anlatıda daha çok hikaye kipi kullanılır. Böylece karşımıza şöyle bir tablo çıkar:

Zaman	Uzam	Kişiler
<u>Bir</u> zaman	<u>Bir</u> yer	<u>Bazı</u> kişiler

Anlatı, anlatıcının içinde yer almadığı bir başka zaman diliminde ve bir başka uzamda yer alan ve başka kişilerin başlarından geçmiş olay ve durumlardan söz eder. Doğal olarak, bundan farklı anlatı örnekleri de vardır. Ancak anlatı için ayırt edici nitelikleri taşıyan, tipik olan budur. Kısacası, anlatı, üçüncü kişi ya da kişilerin “orada” ve “o zamanda” yaşadıklarından söz eder.

¹ Yücel, T., **Anlatı Yerlemleri**, Ada Yayınları, İstanbul, 1979, s.11.

1.2.DRAMATİK

“ Dram sanatı, ‘hayali ya da geçmişteki gerçek olayları ele alan, seyirci önünde o an oluyormuş duygusunu veren bir mimetik aksiyon’ kendine özgüdür, çünkü anlatıma dayanan şiir ile görsel sanatları birleştirmiştir: hem zaman, hem de mekan kavramlarını kullanır. Görselliğe ulaştırılmış bir anlatımdır, zaman içinde hareketlendirilmiş bir resimdir.”²

Dramatik metinler için de zaman, uzam ve kişiler yerlemlerinde çözümlenmeler yapılması genel olarak etkinliği kabul edilen bir yaklaşımdır. Ancak dramatik metinleri, anlatı metinlerinden ayıran en önemli öge anlatıcının anlatısının yerini, oyuncunun eyleminin, ediminin almasıdır. Bu da karşımıza şöyle bir tablo çıkarır:

Zaman	Uzam	Kişiler
Şimdi	Burada	Ben (Biz)

Dramatik sergilemede sunulan öykünün zamanı “şimdiki zaman”, uzamı da “burası” olur. Dramatik öyküyü sunanlar ise kendi kişiliklerinden sıyrılıp öyküdeki kişiliklere bürünürler. Bu doğal olarak ikili bir durumdur: zaman hem şimdiki zaman, hem öykü zamanıdır; uzam hem sunuş uzamı (sahne), hem öykü uzamıdır; kişiler de hem kendi oyuncu kişilikleri, hem de öyküdeki rol kişilikleriyle var olurlar.

² Esslin, M., *Dram Sanatının Alanı*, Çev. Özdemir Nutku, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s.31.

Dramatik metinler, öteki edebi türlerden farklı olarak çok boyutludurlar. Yazılı olmaları yetmez, sahnelenerek gerçekleştirilmeleri gerekir. Bu nedenle hem bir edebi metindirler, hem de değildirler.³ Bir anlatı gibi çözümlenebilmelerine rağmen birimleri daha çok durum ve eylemdir. Ayrıca gösterim kağıt üzerindeki metni en azından başka bir düzleme taşıyabilme olanağına sahiptir. Gösterimde ortaya çıkabilecek olanlar ise doğrudan, dolaylı ya da tersinleme yoluyla yazılı metinden kaynaklanırlar. Ancak bu süreç oldukça karmaşık bir süreçtir, çünkü gösterimin ana unsuru olan oyuncu ve gösterime yaratıcılıklarıyla katkıda bulunan rejisör, tasarımcı, müzikçi ve ışıkçı gibi diğer unsurların oldukça karmaşık etkileşimleriyle oluşur.

Ayrıca gösterimin, sözel dilin çok ötesine geçen apayrı bir dili vardır. Bu dilin esası oyun kavramı üzerine oturur. İzleyenler de, oynayanlar da bu oyun kavramını öncelikli olarak var sayarlar. Sanki ortada toplumsal bir uzlaşmayla ve bilerek yaratılan bir aldatma vardır. Özellikle tiyatrodaki canlı gösterimde, sinema ve televizyondan farklı olarak araçlar da gizlenmediğinden ya da gizlenmediğinden yapay gerçeklikle, oyun niteliği yan yana var olurlar. İşte dramatik sergilemenin oyun niteliği bu ikili durumda yatmaktadır.

Gerek anlatı metinlerinin, gerek dramatik metinlerin incelenmesi, onların üçlü bir yapı sergilediklerini ortaya koyar. Geleneksel olarak Serim (Giriş) (A), Düğüm (Gelişme) (B), Çözüm (Sonuç) (C) olarak adlandırılan bu üçlü yapının temeli, insanı insan yapan sürece dayanmaktadır. George Thomson, ünlü yapıtı “İnsanın Özü”nde bu süreci ele almakta ve ayrıntıları ile ortaya koymaktadır. Bu yapıtta sergilenen savlar ve kanıtlar özetle şöyledir⁴ :

³ Serpieri, A., ve diğerleri, Toward A Segmentation of the Dramatic Text, Poetics Today, Vol: 2/3 (1981), s.163-20

⁴ Thomson, G., **İnsanın Özü**, Çev. Celal Üster, 2.Basım, Payel Yayınevi, İstanbul, 1979, s.42-48, 85-97

İnsanı diğer canlı türlerinden ayıran en temel özellik doğayı yeniden üretebilmesidir. Bütün canlı türleri doğayı sadece tüketirler, ancak bir tek insan doğayı yeniden üretebilir. Ayrıca tür olarak varlığını devam ettirebilmesi de bu üretim etkinliğine bağlıdır. İnsan, bu üretim etkinliği ile doğayı egemenliği altına alırken, kendini de diğer canlılardan farklı bir tür olarak tanımlamış olur. Söz konusu üretim etkinliğinin temeli çalışma, yani emektir. Yeryüzünde çalışabilen insandan başka bir tür yoktur. (Evcil hayvanlar bile çalışma sürecine ancak insanla birlikte katılabilirler.)

Çalışma eylemine yakından bakıldığında üç öge olduğu görülür : çalışmayı yapan (özne), çalışma (eylem), çalışmanın yöneldiği doğa (nesne). Aynı süreci eylemin öznenin türevi olması nedeniyle, yapılan iş, işin yöneldiği nesne ve kullanılan araçlar olarak da parçalamak olasıdır. Öte yandan çalışma zaman içindeki akışı bakımından da üçe ayrılır : ön tasarım-karar, çalışma-iş ve sonuç. Bu, en basit üretim etkinliği olan toplayıcılıkta bile böyledir : insan ağaçtaki meyveyi görür ve onu aşağıya indirmeyi tasarlar, yerden ağaç dalını (araç) alır, ağaca uzanır ve meyveye vurur (iş) ve düşen meyveyi alıp yer (sonuç).

Çalışma eyleminin bu üçlü yapısı, Thomson'a göre, dilin temel birimi olan cümlede de görülür. Tüm dillerde ortak olan özellik cümlelerin özne-yüklem-nesne üçlüsünden oluşmasıdır. Bu üçlünün dizilişi değişebilir ve hatta bazı dillerde (Türkçe de bunlardan biridir) yüklem ve özne birleşebilir. Çince gibi bazı dillerde ise yüklem ve nesne birleşebilir, ancak bütün dillerde gizil ya da açık olarak üçlü yapı bulunmaktadır.

Cümlede de yer alan bu üçlü yapı, Thomson'a göre dillerin ilk sözcükleri olan iş-çalışma ünlemlerinde de görülür. Bunlar hemen hemen bütün dillerde üç hecelidir ve bu özelliklerini çalışma sürecinden kaynaklanmalarına

borçludurlar. Birinci hece eyleme hazırlık ünlemi, ikincisi eyleme eşlik eden ünlem, üçüncüsü ise rahatlama ünlemidir. Dilimizdeki he-ya-mol bunun en güzel örneklerinden biridir. Ayrıca genel olarak sözcüklerin kaynağı olarak kabul edilen yansılama ikilemeleri de bu üçlü yapıyı sergilerler. Doğadaki seslerin yansımaları (onomatope) olarak kabul edilen şakır şukur, tıngır mıngır, takır tukur gibi ikilemelerde bir tanesi aynı kalan üç hece bulunduğu görülür. Mırıl mırıl, tak tuk, şırlı şırlı gibi üç farklı hecenin gözlenmediği örnekler de aslında bu ikilemelerin üçlü yapısının yansımasıdır : iki farklı birim bir araya gelerek bağımsız varlıklarından ayrı bir üçüncüyü (ikilemeyi) oluştururlar.

Daha sonra George Thomson bu üçlü yapının halklarının türkülerinin yapısını oluşturduğunu anlatır. Üçlü yapı türkülerin hem müzikleri hem de şiirleri için geçerlidir. “Sesleniş, karşıtlık ve nakarat”ın çeşitli biçimlerde bir araya gelişi bu üçlü yapıyı hem müzikal hem de şiirsel açıdan gerçekleştirir. Ayrıca şiirin üç temel ögesi bulunmaktadır : ritim, ezgi ve eğretileme. Thomson şiirin bu üçlü yapısını, ilkel iş türkülerinden, şaman dualarına, Sappho’dan Shakespeare’e, Keats’den Mao Zedung’a uzanan bir dizi örnekle kanıtlar.

Kısacası insanın insanlaşması sürecindeki ayırt edici özellik olan çalışma, hem art süremlili olarak “tasarım-eylem-sonuç” hem de eş zamanlı olarak “özne- eylem-nesne” şeklinde üçlü bir yapı ortaya koymaktadır. Bu üçlü yapı insanın insan olmasının temelidir ve dolayısıyla kaçınılmaz olarak insanın düşünce yapısına yansımakta ve bu da başta dil olmak üzere insanın bütün üretimlerinde, özellikle de sanatta karşılığını bulmaktadır.

Gerek anlatı metinlerinde, gerek dramatik metinlerde görülen bu üçlü yapı genel olarak Seri (Giriş) (A)- Düğüm (Gelişme) (B)- Çözüm (Sonuç) (C) olarak adlandırılmaktadır. En karmaşık yapıtları bile bu üçlü yapı içerisinde çözümlenmek olanaklıdır. Serim sorunun, zaman, uzam ve kişilerin tanıtılması,

düğüm ortaya konulmuş olan zaman uzam ve kişiler arasında derinleştirilerek krize ulaştırılması (doruk nokta), çözüm ise sorunun, veri olarak alınan zaman, uzam ve kişiler arasında çözüme ulaştırılmasıdır. Çözumsuzlüğün gösterilmesi de olabilir. Ancak bu da sonuçlanma durumu yarattığı için başka bir anlamda çözümdür.

Yukarıda sözü edilen üçlü yapı aynı zamanda sanat yapıtının genel işlevi ile de örtüşür. Sanat yapıtı insan yaşamında yer alan en somutundan en soyutuna kadar bütün sorunları kurgusal bir alana taşıyarak tartışır, inceler ve böylelikle sorun karşısında insanların bireysel ya da toplumsal anlamda bir üstünlük duygusu kazanmasını sağlayarak yaşamı daha yaşanılabilir kılar. En ilkel toplumlardaki ayinlerden günümüzdeki en aykırı ve ayırksı örneklerine kadar sanat yapıtı en doğrudan ve en dolaylı biçimleriyle bu işlevi sürdürme gelmiştir.

Masal, insanoğlunun en eski sanat biçimlerinden birisidir. Kökeni yazı öncesi kültürlere kadar uzanmaktadır. Ağırlıklı olarak sözlü geleneğin içinde yer aldığı için bir masalcı ya da başka bir deyişle bir öykü anlatıcı da onunla birlikte anılır. Masalın genelleştirilmiş kişileri, kendine özgü bir mantığı ve yine kendine özgü bir dili vardır. Masal da pek çok edebi türde olduğu gibi üçlü bir yapıya sahiptir.⁵ Ancak masalın kendine özgü atmosferini oluşturabilmesi için diğer edebi metinlerden farklı olarak kullandığı bir “giriş tekerlemesi bulunmaktadır. Bu “giriş tekerlemesi”, tek tek masalların girişlerinde kullanılabileceği gibi bir masallar dizisinin sunuşunun başında da kullanılabilmektedir. Öte yandan tekerlemeler de genel olarak masalda da görünen üçlü yapıya sahiptirler. Ayrıca masalın ilerlemesi sırasında masalcı gerekli gördüğü yerlerde farklı tekerlemeler de kullanabilir.

⁵ Boratav, P.N., **Zaman Zaman İçinde**, Adam Yayınları, İstanbul , 1992, s.13-22.

Ancak masalın yapısal özellikleri ve biçimi üzerine en kapsamlı inceleme Vladimir Propp'un "Masalın Biçimbilimi" adlı yapıtıdır. Her ne kadar Propp çalışmasının belirli bir sayıda ve özellikteki masallarla sınırlı olduğunu⁶ belirtiyor ve

*"Yukarıda sözünü ettiğimiz yasaların yalnızca folkloru ilgilendirdiğini burada belirtmemiz gerekir. Bu yasalar masalın bir özelliğini oluşturmazlar. Yapay olarak yaratılmış masallar bu yasalara uymaz."*⁷

diyerek çalışmamız açısından elverişsiz olduğu izlenimini uyandırıyor da sunduğu modele ve yaklaşımına yakından bakılınca yararlı bazı noktalar taşıdığı görülür.

Öncelikle Propp da masala biçimbilimsel bir yaklaşım yapılması gerektiğini vurgular. Bundan sonra da bu biçimbilimsel yaklaşımın temelini ortaya koyar: masallar "işlev"lerin örgüsü bakımından incelenecektir. "İşlev"den anladığı ise şudur:

*"İşlev sözcüğünden, bir kişinin olay örgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından betimlenmiş eylemini anlıyoruz."*⁸

Bundan sonra işlevler hakkındaki dört temel gözlemini sıralar. Bunlar, işlevlerin masalın temel oluşturucu bölümleri olduğu, sayılarının sınırlı

⁶ Propp, V., *Masalın Biçimbilimi*, Çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat, Bilim Felsefe Sanat Yayınları, İstanbul 1985, s. 29.

⁷ age. , s. 32.

⁸ age., s. 31 (Altını ben çizdim-S.E.)

bulunduğu, dizilişlerinin aynı olduğu ve dolayısıyla yapıları açısından hepsinin aynı tre bağlandıklarıdır.

Propp bundan sonra masalda otuz bir işlev saptar:

- 1- Başlangıç olma durumu (α)nun ardından uzaklaşma (β)
- 2- Yasaklama (γ)
- 3- Yasağı iğneme (δ)
- 4- Soruşturma (ϵ)
- 5- Bilgi toplama (ξ)
- 6- Aldatma (γ)
- 7- Suça katılma (θ)
- 8- Kötülük (A) veya eksiklik (a)
- 9- Aracılık-geçiş anı (B)
- 10- Karşıt eylemin başlangıcı (C)
- 11- Gidiş (\uparrow)
- 12- Bağışcının ilk işlevi (D)
- 13- Kahramanın tepkisi (E)
- 14- Büyülü nesnenin alınması (F)
- 15- İki krallık arasında yolculuk ya da bir kılavuz eşliğinde yolculuk (G)
- 16- Çatışma (H)
- 17- Özel işaret (I)
- 18- Zafer (J)
- 19 – Giderme (K)
- 20- Geri dönüş (\downarrow)
- 21- İzleme (Pr)
- 22- Yardım (Rs)
- 23- Kimliğini gizleyerek gelme (O)

- 24- Asılsız savlar (L)
- 25- Güç iş (M)
- 26- Güç işi yerine getirme (N)
- 27- Tanıma (Q)
- 28- Ortaya çıkarma (Ex)
- 29- Biçim değiştirme (T)
- 30- Cezalandırma (U)
- 31- Evlenme (W^o)

Propp oldukça karmaşıkmiş izlenimi veren bu yaklaşımını yorumlayarak açıklığa kavuşturmaya, anlamlandırmaya çalışır. Örneğin sekizinci işlevi anlatırken, ki bu kötülük ya da eksiklik işlevidir, ilk yedi işlevin “*masalın hazırlayıcı bölümü olarak*” ele alınabileceğinden, olay örgüsünün bu sekizinci işlev ile düğümlendiğinden söz eder.⁹ Yirmi ikinci işlev olan, izlenen kahramanın yardımına koşulması işlevinde şöyle demektedir:

“Bir çok masal, kahramanın, kendisini izleyenlerden kurtulduğu anda biter. Kahraman evine döner, yanında bir genç kız götürmüşse onunla evlenir, vb. Ama durum her zaman böyle değildir. (...) Kısacası olay örgüsünü düğümlemiş olan kötülük bazen aynı bazen de belli bir masal içinde değişik, yeni bir biçimde yinelenir. Bu da bir başka anlatının başlangıcı olur. (...)

Bu olgu yığınla masalın kesitler diye adlandırabileceğimiz iki dizi işlevden oluştuğunu kanıtlar. Yeni bir kötülük, yeni bir kesite yol açar, böylece bazen bir öykü bir dizi masalı biraraya getirebilir.”¹⁰

⁹ age., s. 40.

¹⁰ age., s. 63-64.

Burada Propp, yeni bir kötülük ya da eksikliğin ortaya çıkması durumunda sekizinci ile on beşinci işlevler arasındaki işlevlerin yani kötülük ya da eksiklik, aracılık-geçiş anı, karşıt eylemin başlangıcı, gidiş, bağışçının ilk işlevi, kahramanın tepkisi, iki krallık arasında yolculuk ya da bir kılavuz eşliğinde yolculuk işlevlerinin yineleneceğini söyler. Yalnız bu durumda, iki krallık arasında yolculuk ya da kılavuz eşliğinde yolculuk ile ulaştığı yer kendi evidir. Geri kalan işlevler bundan sonra dizilir.

Masalı bir bütün olarak ele aldığı dokuzuncu bölümde ise Propp çalışmalarını şöyle toplarlar:

“Önce masaldan ne anladığımız sorusu ortaya çıkar.

Bir kötülükle (A) ya da bir eksiklikle (a) başlayıp ara işlevlerden geçerek evlenmeye (W) ya da düğümü çözme olarak kullanılan başka işlevlere ulaşan her gelişmeyi biçimbilimsel açıdan olağanüstü masal diye adlandırabiliriz. Bitiş işlevi, ödüllendirme (F), aranan nesnenin edinilmesi ya da genel olarak kötülüğün giderilmesi (K), izleme sırasında yardım ya da kurtarma (Rs), vb. olabilir.”¹¹

Propp’un da yukarıda belirttiği gibi bütün işlevleri üç ana başlık altında toplamak olanaklıdır. İlk sekiz işlev Giriş-Serim işlevleridir. On dokuzuncu işlev olan zafer işlevine kadar olanlar Gelişme- Düğüm işlevleridir (Propp, yirmi beş ve yirmi altıncı işlevler olan güç iş ve güç işi yerine getirme işlevlerini sıralamada bu guruba dahil eder.¹²). Yirminci işlev olan giderme ile başlayıp sonuna kadar olan diğer işlevler de Sonuç-Çözüm işlevleridir.

¹¹ age., s. 96.

¹² age., s. 110.

Ayrıca Propp'un otuz bir işlevi uzam açısından ele alınıp gidilse kadar olan ilk uzamda yer alan işlevler, gidilen uzamda yer alan işlevler ve dönüşten sonra, yine başlangıçtaki uzamda yer alan işlevler olarak üç grupta toplanabilir.

Bütün bu veriler göz önüne alınarak özetlenecek olursa masalda, genel olarak, masal kahramanı başarılması zor bir görevle karşı karşıyadır (Serim) (A). Daha sonra bir yolculuğa çıkar ve yolculukta ilk olarak bir "Bilge Kişi" ile karşılaşır. Bu bilge kişi masal kahramanının kendisine yaptığı bir iyiliğe karşılık ona, zor görevin üstesinden gelmesinde yardımcı olacak bir ipucu, bir tılsım verir. Daha sonra yolculuğun asıl zorlu kısmı başlar ve masal kahramanı çeşitli badireler atlattıktan sonra zor görevle karşı karşıya gelir (Düğüm) (B). Bilge kişinin kendisine verdiği ipucu ya da tılsımla zor görevin üstesinden gelir, amacına ulaşmış olarak geri döner (Çözüm) (C). Birbirlerinden çok farklı ve zaman zaman çok daha karmaşık olanları bulunsa da masallar en genel anlamda bu üçlü yapıyı taşırlar.

Oyun kavramının incelenmesi de benzer sonuçlar ortaya koymaktadır.

" Demek ki oyunu biçim açısından, kısaca, özgür, 'kurmaca' ve olağan hayatın dışında yer aldığı hissedilen, ama yine de oyuncuyu tamamen özümleme yeteneğine sahip bir eylem olarak tanımlamak mümkündür. Oyun her tür maddi çıkar ve yarardan arınmış bir eylemdir; bu eylem bilhassa sınırlandırılmış bir zaman ve mekanda tamamlanmakta, belirli kurallara uygun olarak, düzen içinde cereyan etmekte ve kendilerini gönüllü olarak bir esrar

havasıyla çevreleyen veya alışılmış dünyaya yabancı olduklarını kılık değiştirerek vurgulayan grup ilişkilerini doğurmaktadır.

Oyunun burada ele alınan üst biçimler altındaki işlevi, büyük bölümü itibariyle hemen iki esas veçheye indirgenebilir. Oyun bir şey için mücadeledir veya bir şeyin temsilidir. Ayrıca bu iki işlev, oyunun bir şey için olan mücadeleyi 'temsil' etmesi veya bir şeyi en iyi temsil edecek bir mücadele olması anlamında iç içe girebilir."¹³

Hangi türden olursa olsun, oyunda da benzer bir üçlü yapı görülür. Oyuna katılanlar kendi kimliklerinden soyunarak oyuncu kimliklerine bürünürler ve oyunun kurgusal yapısı içerisinde belirli bir hedefe ulaşmak için yerlerini alırlar (Serim) (A). Daha sonra hedefe ulaşmak için mücadeleye girişirler (Düğüm) (B). Bu mücadele sırasında bireysel yetilerini ve deneyimlerini kullanırlar. En sonunda bireysel olarak ya da belirli alt guruplar halinde başarıya ulaşırlar (Çözüm) (C).

¹³ Huizinga, J., *Homo Ludens*, Çev. M.A. Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, s.31.

2.BÖLÜM

BİR ANLATI METNİ VE BİR DRAMATİK METİN-GÖSTERİM OLARAK “SİMYACI”

Bu bölümde “Simyacı” öncelikle bir anlatı metni olarak zaman, uzam ve kişiler yerlemlerinde incelenecek ve yorumlanacaktır.

Daha sonra aynı işlem “Simyacı”nın dramatik metni ve gösterimi için gerçekleştirilecek ve her iki incelemenin sonuçları karşılaştırılarak değerlendirilecektir.

Tablolarda koyu renkle verilen öğeler, o bölümlemede düşsel olarak var olan ya da anılan öğelere işaret etmektedir.

Alt bölümleme, zaman, uzam ya da kişiler yerlemlerinin herhangi birinde gerçekleşen değişiklikler esas alınarak yapılmıştır.

2.1. ANLATI METNİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

ZAMAN	UZAM	KİŞİLER
<u>ÖNDEYİŞ</u> (s.11-12)		
Öyküyü okumadan	Simyacı'nın bulunduğu yer	Kervancı Simyacı Oscar Wilde
Öykü zamanı	Göl	Narkissos Oreaslar
Öyküden sonra	Simyacı'nın bulunduğu yer	Simyacı
<u>BİRİNCİ BÖLÜM</u>		
BİRİNCİ ALT BÖLÜM (s.15-16)		
Günbatımı	Eski terk edilmiş kilisenin önü	Delikanlı (Santiago) Koyunlar
Gece yarısı	Eski terk edilmiş kilisenin içi	Santiago Koyunlar Tüccarın Kızı
<u>İKİNCİ ALT BÖLÜM</u> (s.17-18)		
Sabah	Kent, Tüccarın dükkanının içi	Santiago-Koyunlar Kalabalık Tüccar
Sabah (İki saat sonra)	Kent, Tüccarın dükkanının önü	Santiago Kız
İkinci	Kent, Tüccarın dükkanının önü	Santiago Tüccar
<u>ÜÇÜNCÜ ALT BÖLÜM</u> (s.19)		
Kasabaya ulaşmadan dört gün önce	Yol	Santiago Koyunlar
<u>DÖRDÜNCÜ ALT BÖLÜM</u> (s.20-22)		
Günün ilk ışıkları	Yol	Santiago Koyunlar
Çoban olmadan önce	Santiago'nun evi	Santiago Santiago'nun babası

BEŞİNCİ ALT BÖLÜM (s.23-24)

Güneş doğunca	Yol (Tarifa'ya giden)	Santiago Koyunlar Düş yorumcusu Yaşlı Kadın
---------------	-----------------------	---

ALTINCI ALT BÖLÜM (s.25-28)

Öğle üzeri (Düşü anlatmadan önce)	Tarifa (Yaşlı Kadının evinin arka odası)	Yaşlı Kadın Santiago
Santiago'nun düşünün zamanı	Otlak Mısır Piramitleri	Santiago Koyunlar Çocuk
Tarifa (Yaşlı Kadının evinin arka odası)		Santiago Yaşlı Kadın

YEDİNCİ ALT BÖLÜM (s.29-37)

Santiago (Koyunlar arkadaşının ağlında)	Yaşlı Kadının yanından ayrıldıktan sonra	Tarifa'nın alanı
--	---	------------------

SEKİZİNCİ ALT BÖLÜM (s.38-40)

Akşam (Az sonra)	Tarifa'nın alanı	Santiago Patlamış mısır satan adam Melkisedek
Akşam (Daha sonra)	Liman (Gişe)	Santiago Gişe memuru
Akşam (Daha da sonra)	Tarifa'nın Şatosu (Surlar)	Santiago Yaşlı Çingene Kadın Melkisedek Koyunlar Tüccarın Kızı Santiago'nun annesi ve babası Öpüşen çift Patlamış mısır satıcısı

DOKUZUNCU ALT BÖLÜM (s.41-44)

Ertesi gün öğleyin (Öyküden önce)	Melkisedek'in yanı	Santiago Altı Koyun Melkisedek
Öykü zamanı A. Giriş	Çölde kırk gün yüründükten sonra varılan tepenin üstündeki şato	Tüccarın oğlu Bilge
B. Şatoya girdikten sonra	Şatonun salonu	Bilge Tüccarlar İnsanlar Tüccarın oğlu
C. Az sonra	Şatonun tümü	Tüccarın oğlu
D. Daha sonra	Bilge'nin huzuru	Bilge Tüccarın oğlu
E. Daha da sonra	Şatonun tümü	Tüccarın oğlu
F. En sonunda	Bilge'nin huzuru	Bilge Tüccarın oğlu
Ertesi gün öğleyin (Öyküden sonra)	Melkisedek'in yanı	Santiago Melkisedek

ONUNCU ALT BÖLÜM (s.45-46)

O akşam	Tarifa kentinin yukarı kesimlerinde mağriplilerin yaptırdığı kale	Melkisedek Santiago Abram (İbrahim)
---------	---	---

ON BİRİNCİ ALT BÖLÜM (S.47-53)

Santiago karşıya geçtikten sonra	Afrika-Tanca (Bir kahvehane) Mısır-Piramitler	Santiago Kahvehane sahibi Kentin insanları İspanyolca konuşan arkadaş Melkisedek
----------------------------------	---	---

Az sonra	Tanca (Sokaklar-Pazar Alanı)	Santiago İspanyolca konuşan arkadaş Pazarcılar
Gün batımı	Tanca'nın Pazar alanı	Santiago (Parasız ve yalnız)
ON İKİNCİ ALT BÖLÜM (s.54-55)		
Ertesi sabah gündeğumu	Tanca'nın Pazar alanı	Santiago Tatlıcı barakasını açan adam
ON ÜÇÜNCÜ ALT BÖLÜM (s.56-57)		
Aynı sabah gündeğumu	Billuriyeci'nin dükkanı (Yokuş yukarı bir sokağın sonunda)	Billuriyeci Arap tüccarlar Fransız ve İngiliz Yerbilimciler Alman askerler Cepleri para dolu insanlar
Öğle yemeği vaktinden bir-iki dakika önce	Billuriyeci dükkanı	Billuriyeci Genç Adam (Santiago)
ON DÖRDÜNCÜ ALT BÖLÜM (s.58-60)		
Öğle yemeği vakti	Billuriyeci dükkanı	Billuriyeci Delikanlı (Santiago)
Öğle yemeği vakti (az sonra)	Aş evi (yolun sonunda, aşağıda) Mısır-Piramitler	Billuriyeci Delikanlı Koyunlar
İKİNCİ BÖLÜM BİRİNCİ ALT BÖLÜM (s.63-66)		
Bir ay kadar sonra	Billuriyeci dükkanı Piramitler Çöl	Tüccar Delikanlı Bir müşteri Bir başka müşteri
İki gün sonra	Billuriyeci dükkanı Mekke Piramitler	Tüccar Delikanlı Para babası tüccar Hasan Peygamber Mekke'ye hacca gidenler

İKİNCİ ALT BÖLÜM (s.67-69)		
İki ay sonra	Billuriye dükkamı (içi, önü) Mekke Tarifa Mısır	Delikanlı Tüccar
Aynı günün akşamı (Akşam namazından sonra)	Dükkanın önündeki kaldırım	Tüccar Delikanlı Patlamış mısır satıcısı
ÜÇÜNCÜ ALT BÖLÜM(s.70)		
Daha sonraki altı ay	Billuriye dükkamı	Kafilelerle müşteriler Tüccar İki yeni müstahdem
DÖRDÜNCÜ ALT BÖLÜM (s.71-72)		
Delikanlı Afrika'ya ayak bastıktan 11 ay, 9 gün sonra, gün doğmadan önce	Billuriye dükkamı (Üstü, önü ve içi) Mekke	Delikanlı Tüccar
BEŞİNCİ ALT BÖLÜM (s.73-76)		
Az sonra	Delikanlı'nın odası Piramitler	Delikanlı Yaşlı Kral
Daha sonra (sabahın başlangıç saatleri)	Billuriye dükkamının önü	Delikanlı Müşteriler Billuriye Tüccarı Yaşlı Kral Şeker Tüccarı
Daha daha sonra	İlk gün uğradığı kahve Mısır-Piramitler Çöl	Delikanlı Kahveci
Daha da sonra	Kahveden ambara giden yol	Delikanlı
ALTINCI ALT BÖLÜM (s.77-78)		
On yıl öğrenimden sonra	Ambar Fayoum vahası	İngiliz Arap Simyacı Bir dost
Az sonra	Ambar	İngiliz Arap genci (Santiago)

YEDİNCİ ALT BÖLÜM (s.79-81)		
Az daha sonra	Ambar	İngiliz Delikanlı Yaşlı Kral
Aynı	Ambar Al-Fayoum Mısır	İngiliz Delikanlı Ambar yöneticisi şişko Arap
SEKİZİNCİ ALT BÖLÜM (s.82-86)		
Kervan yola çıkmadan önce	Ambarın önü	Kervanbaşı İngiliz Delikanlı İki yüz kadar insan
Kervan yola çıktıktan sonra	Gün doğusu yönündeki yol (çöl) Endülüs kırları	Delikanlı Kervan yolcuları Tüccarın kızı Patlamış mısır satıcısı Delikanlının annesi Billuriye Tüccarı
Yolculuk zamanı	Çöl El-Kairaum yakınlarında köy Mekke Nil	Delikanlı Deveci
DOKUZUNCU ALT BÖLÜM (s.87-89)		
Yolculuk sırasında bir gece	Çöl (Konaklama)	Başka kervanlar İngiliz Delikanlı Deveci
Yolculuk zamanı	Çöl	Kervan
Yolculuk sırasında daha sonra bir gece	Çöl (Konaklama) Billuriye dükkamı	İngiliz Delikanlı

ONUNCU ALT BÖLÜM (s.90-92)		
Yolculuk zamanı	Çöl	Delikanlı İngiliz Simyacılar Helvetius Elias Fulcanelli Geber
Yolculuk sırasında bir gece	Çöl (Konaklama)	Delikanlı İngiliz
ON BİRİNCİ ALT BÖLÜM (s.93)		
Yolculuk sırasında bir gün	Çöl	Delikanlı İngiliz
ON İKİNCİ ALT BÖLÜM (s.94-95)		
Yolculuk sırasında (gece-gündüz)	Çöl Vaha	Delikanlı Deveci
Yolculuk sırasında bir gece (karanlık)	Çöl (Konaklama)	Delikanlı Deveci
İki gece sonra	Çöl (Konaklama) Vaha	Delikanlı Deveci
ON ÜÇÜNCÜ ALT BÖLÜM (s.96)		
Ertesi sabah güneş doğarken	Vaha	İngiliz Delikanlı
ON DÖRDÜNCÜ ALT BÖLÜM (s.97-98)		
Kervanın vahaya geldiği an	Vaha	Simyacı Vaha sakinleri Kabile reisleri Kervanbaşı Simyacının beklediği talebesi

ON BEŞİNCİ ALT BÖLÜM (s.99-114)

Kervan geldikten sonra	Vaha	Delikanlı İngiliz Vahadaki çocuklar, erkekler, kadınlar Deveci Yeni gelenler Kabile şefleri
Kervan vahaya yerleşmeden önce	Vaha	Kervanbaşı Kervandakiler Delikanlı İngiliz
Vahadaki ilk gün	Vaha (Delikanlının çadırı)	Delikanlı Beş çocuk İngiliz
Vahada ilk gün	Vaha (Kuyu başı)	İngiliz Delikanlı Kuyuya gelenler
Vahada ilk gün (Zaman durdu)	Vaha (Kuyu başı)	Kuyuya gelen genç kız Delikanlı
Vahada ilk gün (Zaman yeniden akmaya başladı)	Vaha (Kuyu başı)	Kuyuya gelen geç kız (Fatima) Delikanlı İngiliz Simyacı
Ertesi gün	Vaha (Kuyu başı)	İngiliz Delikanlı Simyacı
İngiliz gittikten sonra	Vaha (Kuyu başı)	Delikanlı Fatima Muharipler
Daha sonraki bir ay	Vaha (Kuyu başı)	Delikanlı Fatima
Bir ay sonra	Vaha	Kervanbaşı Kervandakiler
O akşam	Vaha (Kuyu başı)	Fatima Delikanlı

O akşam (Daha sonra)	Vaha	Delikanlı
Ertesi gün	Vaha (Kuyu başı)	Delikanlı Fatima
Aynı gün (Gün batımına kadar)	İngiliz'in çadırının yanı	İngiliz Delikanlı
Gün batımı sırasında	Vaha yakınlarında çöl	Delikanlı Yaşlı Kral Fatima
Gün batımı (Az sonra)	Vaha (Hurma ağacının dibi)	Delikanlı Deveci
Bir zaman	Bir yer	Deveci Yaşlı Kahin
Gün batımı (Daha sonra)	Vaha (Hurma ağacının dibi)	Deveci Delikanlı Kabile Reisleri Fatima
Az sonra	Vaha (Beyaz çadır)	Delikanlı Muhafız Genç Arap
Bir kaç saat sonra	Vaha (Beyaz çadırın içi)	Delikanlı Sekiz kabile reisi Reislerin başı Genç Arap
ON ALTINCI ALT BÖLÜM (s.115-117)		
Aynı gece (Az sonra-dolunay)	Vaha	Delikanlı Simyacı Fatima Ermış Santiago Matamoros
ON YEDİNCİ ALT BÖLÜM (s.118-119)		
Ertesi gün boyunca	Vaha (Al-Fayoum)	İki bin silahlı adam Beş yüz düşman süvarisi
Aynı günün akşamı	Vaha	Baş Reis Süvarilerin Komutanı
Az sonra	Vaha (Toplantı yeri)	Baş Reis Delikanlı Yusuf

ON SEKİZİNCİ ALT BÖLÜM (s.120-122)

Aynı gece (İlk yıldızlar görününce)	Vaha'nın güneyinde Simyacı'nın çadırının yanı Piramitler	Delikanlı Simyacı Fatıma
--	---	---------------------------------------

ON DOKUZUNCU ALT BÖLÜM (s.123-126)

Ertesi akşam	Simyacı'nın çadırının önü	Delikanlı Simyacı
Ertesi akşam (Daha sonra)	Çöl Piramitler Vaha	Simyacı Delikanlı Fatıma
Delikanlının gelecek dört yılı	Vaha	Delikanlı Fatıma Kabile reisleri Simyacı
Ertesi akşam (Daha da sonra)	Çöl	Simyacı Delikanlı Billuriye tüccarı İngiliz Fatıma

YİRMİNCİ ALT BÖLÜM (s.127-128)

Ertesi akşam (Sabaha karşı)	Delikanlının çadırı	Delikanlı Bir Arap çocuk
Güneş doğmadan önce	Hurma ağaçlarının altı	Delikanlı Fatıma
Az sonra	Fatıma'nın çadırının içi	Fatıma

YİRMİ BİRİNCİ ALT BÖLÜM (s.129-132)

Yolculuğun başlangıcı	Çöl	Simyacı Delikanlı
Yolculuğun ilk yedi günü	Çöl	Simyacı Delikanlı
Yedinci günün akşamı	Çöl (Konaklama)	Simyacı Delikanlı

YİRMİ İKİNCİ ALT BÖLÜM (s.133-137)

Sekiz ve dokuzuncu günler	Çöl	Simyacı Delikanlı
On, on bir, on ikinci günler	Çöl	Simyacı Delikanlı Savaşçılar
Uykudan uyanınca	Çöl	Delikanlı Delikanlının yüreği
Karşılaşma anının gecesi	Çöl Piramitler Vaha	Delikanlı Simyacı

YİRMİ ÜÇÜNCÜ ALT BÖLÜM (s.138-142)

Ertesi gün	Çöl	Simyacı Delikanlı Üç savaşçı
Sonraki günler	Çöl	Delikanlı Delikanlının yüreği Delikanlının babası İki haydut
Sonraki günler (Daha sonra)	Çöl	Delikanlı Simyacı
Bir akşam	Çöl (Ordugah yakını)	Delikanlı Simyacı İki atlı
Piramitlere ulaşmadan iki gün önce	Çöl (Sıradağların üzeri)	Simyacı Delikanlı
Güneş batarken	Çöl	Simyacı Delikanlı Mavi giyimli savaşçılar

YİRMİ DÖRDÜNCÜ ALT BÖLÜM (s.142-153)

Az sonra	Çöl (Ordugahta komutan çadırı)	Delikanlı Simyacı Komutan (Reis) Adamlar
----------	--------------------------------	---

Daha sonra	Çadırın dışı	Simyacı Delikanlı Bir Arap
1.gün ve akşamı	Ordugah	Delikanlı Savaştan getirilen yaralılar Simyacı
2.gün	Ordugah yakınlarındaki bir kayanın tepesi	Delikanlı
3.gün	Ordugah ve civarındaki çöl	Yüce Reis Yüksek Rütbeli Subaylar Simyacı
Aynı	Ordugah yakınlarındaki bir kayanın tepesi	Delikanlı Çöl
Aynı	Aynı	Delikanlı Rüzgar
3.gün	Ordugah ve civarındaki çöl	Yüce Reis Subaylar Simyacı
Aynı	Ordugah yakınlarındaki bir kayanın tepesi	Delikanlı Güneş
Aynı	Aynı	Delikanlı El
Aynı	Ordugah ve kayanın tepesi	Ordugahtakiler Simyacı Delikanlı
Ertesi gün	Ordugah	Simyacı Delikanlı Reis
YİRMİ BEŞİNCİ ALT BÖLÜM (s.154-158)		
Ertesi gün ve akşamı	Yol ve Kıpti Manastırı Al-Jizah	Delikanlı Simyacı Keşiş
Az sonra Roma çağı	Çöl Roma	Delikanlı Simyacı Baba Asker Oğul
		Melek Şair Oğul Haham

YİRMİ ALTINCI ALT BÖLÜM (s.159-162)		
Daha sonraki iki buçuk saat	Çöl (Piramitlerin yakını)	Delikanlı Delikanlının yüreği
Yarım saat sonra	Piramitler	Delikanlı Fatima Simyacı Billuriye tüccarı
Aynı gece (Ay ışığı)	Piramitler	Delikanlı Bir kaç mülteci
<u>SON DEYİŞ</u> (s.165-166)		
İspanya'ya döndükten sonra	Terk edilmiş küçük kilise Çöl	Delikanlı (Santiago) Falci Çingene Kadın Yaşlı Kral Hırsız Simyacı
Ertesi sabah (Güneş yükseldikten sonra)	Terk edilmiş küçük kilise (Firavun incirinin dibini) Tarifa	Delikanlı Rüzgar = Simyacı Kemiş Falci Çingene Kadın
Aynı an	Hem vaha, hem İspanya	Delikanlı Fatima

2.2. ANLATI METNİNİN YORUMLANMASI

Simyacı'ya genel olarak baktığımızda, masalın üçlü yapısını taşıdığını görürüz. Masal kahramanı (Delikanlı, Genç, Genç Adam, Santiago) bir düş görür. Bu düşünüyü gerçekleştirebilmek için bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk boyunca pek çok "Bilge Kişi" ile karşılaşır (Melkisedek, Billuriye Tüccarı,

Kahveci, Kervanbaşı, Deveci, Simyacı). Bu bilge kişilerin kendisine verdiği ipuçlarını kullanarak düşünüyü gerçekleştirir. Başarıya ulaşmış olarak geri döner.

Daha ilk bakışta bile masal atmosferi taşıdığı görülebilen Simyacı'nın yukarıdaki çözümleme temel alınarak yapılan ayrıntılı yorumlaması da masalın üçlü yapısını ortaya koyar:

Paulo Coelho'nun yapıtı bir öndeyişle başlar. Öndeyiş içerisinde hem bir öykü (masal ya da mesel) barındırmakta, hem de üçlü bir yapı taşımaktadır. Simyacı elinde Oscar Wilde'ın bir kitabıyla karşımıza gelir, bu kitaptan bir öykü okuyacaktır (A). Bu öyküyü okur (B). Öykünün sonucunu yorumlar (C). Bu üçlü yapı, aynı masalda olduğu gibi, zaman, uzam ve kişiler yerlemlerinde de büyük değişiklikler anlamına gelmektedir. Simyacı, öndeyişin içinde yer alan bir öykü kişisi iken, Oscar Wilde'ın öyküsünün anlatıcısı olur. Yazar, öndeyişin anlatıcısıyken, öyküde ortadan silinir. Öykünün bitimiyle, Simyacı da, yazar da eski rollerine geri dönerler. Oscar Wilde'ın öyküsü de bir masaldır ve masalın üçlü yapısını taşır: Narkissos'un boğulmadan önce gölle olan ilişkisi (A), boğuluşu (B) ve boğulduktan sonra Oreadların Narkissos'un boğuluşu üzerine alışlageldik yorumları ve bu yorumları tersine çeviren gölün yorumu (C). Öndeyişteki bu iç içe geçmiş üçlü yapılar, yapının tümünün yaklaşımını da içermektedir. Öyküdeki güç durum meselle açıklanır ve meselin aykırı sonucu öykü tarafından da onaylanarak benimsenir. Yani söz konusu olan geleneksel yapı içerisinde aykırı, tersinlemeli bir sonuca ulaşmaktır.

Benzer bir yapı birinci bölümün, birinci, ikinci ve üçüncü alt bölümlerinde de görülür. Birinci alt bölümde Delikanlı, günbatımında, eski, terk edilmiş kilisenin önündedir (A). Daha sonra kilisenin içine girer ve gece yarısı olur, koyunlarını ve tüccarın kızını düşünür (B). İkinci alt bölüm boyunca tüccarın kızıyla tanışması açıklanır. Bu açıklama da yine üçlü yapı içerisinde

sunulur: Tüccarla ilk karşılaşması ve tüccarın kalabalık nedeniyle ona daha sonra gelmesini söylemesi (A), kitap okurken kızla karşılaşması (B) ve koyunlarının bir kısmını satması (C). Üçüncü alt bölüm, birinci alt bölümde başlamış olan sürecin sonucudur: Delikanlı yine tüccara doğru yola çıkar (C).

Dördüncü alt bölüm, Santiago ve koyunlarının günün ilk ışıklarıyla birlikte kente doğru yola çıkmalarıyla başlar (A). Daha sonra geriye doğru bir zaman sıçramasıyla Santiago'nun babasıyla olan ilişkisi ve nasıl çoban olduğu anlatılır (B). Beşinci alt bölümde ise güneş doğmak üzeredir ve Santiago koyunlarıyla birlikte Tarifa'ya doğru yol alırken, üst üste iki kez gördüğü düşü Tarifa'daki yaşlı kadına yorumlatmaya karar vermiştir (C).

Altıncı alt bölüm yaşlı kadının Tarifa'daki evinde, öğle üzeri açılır (A). Bu kez dışarıya doğru olan sıçrama Santiago'nun düşünün zamanıdır (B). En sonunda yaşlı kadın delikanlının düşünü yorumlar yapması gerekeni söyler (C).

Yedinci alt bölümde, Santiago, Tarifa'nın kent meydanında, yeni kitabı ve şarabıyla yalnızdır (A). Az sonra yaşlı adam (Melkisedek) ile karşılaşır (B). Bu karşılaşmanın sonunda Santiago alanda yine yalnız kalır ve akşam olmaktadır (C). Melkisedek ile karşılaşma anı da iç içe geçmiş üçlü yapılardan oluşmaktadır: 1. Melkisedek'in kendini tanıtmadan önceki an (A), Melkisedek'in kendini tanıtmaması (B) ve tanıtma sonrası tepkiler (C); 2. Santiago ve Melkisedek'in patlamış mısır satan adamı esas alarak "düşünün peşinden gitme sorunu"nu tartışmaları (A), Melkisedek'in bu tartışmayı "Zümrüt arayıcısı adam" öyküsüyle açıklaması (B) ve Santiago'nun içinde bir tedirginlik doğması (C). Hatta "Zümrüt arayıcısı adam" öyküsü bile kendi içinde bu üçlü yapıyı barındırmaktadır: Zümrüt arayan adamın beş yıl boyunca hiç bir şey bulamadan çalışması (A), Melkisedek'in bir taş kılığına girip adamın ayaklarına

yuvarlanması (B) ve adamın başarısızlığın hırsıyla tutup taşı fırlatması, taşın kırılıp içinden dünyanın en güzel zümrüdünün ortaya çıkması (C). Bu meselde de öndeyişteki meselde olduğu gibi aykırı, beklenmeyen bir sonuç çıkmış olması, kahramanın ediminin hedeflediğinin tam tersi bir sonuç doğurması dikkate değerdir.

Sekizinci alt bölüm, Melkisedek ayrıldıktan sonra Santiago'nun az önce yaşadıklarının ve tedirginliğinin sonucudur (C). Daha sonra Santiago akşam karanlığında kenti dolaşır ve limana inerek gişeye gider (A). Bu bir anlamda düşünün peşinden gitmek üzere atılan ilk adımdır ancak henüz bütünüyle gerçekleşmemiş bir adımdır bu. Ardından Tarifa'nın surlarına çıkan delikanlı gün doğusundan esen rüzgarla bütün yaşamını düşünür ve önünde uzanan kenti gözler (B).

Dokuzuncu alt bölümde delikanlı Melkisedek'in dileklerini yerine getirmiş ve kararını vermiştir (C). Bu alt bölüm, aynı zamanda Melkisedek'in gizlerini ortaya koyması ve kahramana sorunlarını çözeceği tılsımı, ipucunu (Urim-Tummim) vermesi nedeni ile de, bir sonraki bölümlemenin ilk basmağını oluşturur (A). Bundan sonra Melkisedek, yine bir meselle, "İnsanların en bilgesine giden tüccarın oğlu" meseli ile durumu açıklar (B). Bu alt bölümün sonunda ve onuncu alt bölümde açıklamanın sonuçları önce Santiago, sonra da Melkisedek açısından yorumlanır (C). Burada sunulan mesel de yine iç içe geçmiş iki tane üçlü yapı taşımaktadır: 1. Tüccarın oğlunun en bilgesine gitmesi (A), onunla yaşadıkları (B) ve yaşadıklarının sonunda aldığı ders (C) 2. Tüccarın oğlunun kaşıktaki yağla yaptığı birinci yolculuk (A), ikinci yolculuk (B) ve aldığı ders (C). Burada vurgulanması gereken nokta ise, tüccarın oğlunun yolculuğunun sonucu ile meselin sonucunun ve Santiago'nun vardığı sonucun örtüştürülmüş olmasıdır.

Öykünün buraya kadar olan kısmı Santiago'nun büyük yolculuk öncesindeki yaşamını anlatmaktadır (A). Buradan sondeyişe kadar olan kısım ise delikanlının yolculuğunu dile getirir (B). Sondeyiş ise sonuçtur (C). Ayrıca buraya kadar olan kısmı Melkisedek ile karşılaşmadan öncesi (A), Melkisedek ile karşılaşması ve yaşadıkları (B) ve bu karşılaşmanın sonucu olarak yolculuğa çıkmaya karar vermesi (C) olarak yorumlamak da olanaklıdır.

On birinci alt bölüm Afrika'da açılır (A). Burada Santiago yepyeni bir kentte (Tanca), yepyeni insanlarla birlikte (Kahvehane sahibi, rehber), yepyeni bir kültürün (nargile, minare, çay, Arapça) içindedir. Geçmişin kalıntısı olan "İspanyolca konuşan arkadaş", yani rehber, onu Tanca Pazar yerine götürüp dolandırır (B). Aynı günün sonunda Santiago Pazar yerinde yapayalnız ve çaresiz kalır (C).

On ikinci alt bölüm, yine aynı Pazar alanında Santiago'nun ertesi sabah uyanışıdır. Bir gün önce dolandırıldığı yerde bu kez bir iyilik görür: Tatlıcı ona bir tabak tatlı ikram eder. Bu olumlu yöneliş, on üçüncü alt bölümün ilk kısmında billuriyecinin dükkanına ulaşır (yokuş yukarı bir sokağın sonundadır) billuriyeci ile karşılaşması ile devam eder (A). On üçüncü alt bölümün ikinci kısmı ve on dördüncü alt bölümün ilk kısmı billuriyeci ile tanışır onun dükkanındaki vazoları yamçısıyla temizlemesidir. Burada zamanın öğle olması da önemlidir (B). Billuriye tüccarı ile delikanlı on dördüncü alt bölümün ikinci kısmında yokuşun aşağısındaki aş evinin tek yemek masasında yemek yiyerek konuşmaları buradaki eylemin sonucudur (C).

On bir, on iki, on üç ve on dördüncü alt bölümler aynı zamanda delikanlının yolculuğa çıktıktan, yani Afrika'ya geçtikten sonraki macerasının ilk kısmını oluşturur. Başka bir deyişle billuriye tüccarı ile çalışmaya başlamasının girişidir (A). Yazarın bölümlenmesine göre yapıtın buraya kadar olan kısmı

değişik nedenlerle giriş (A) olarak yorumlanabilir. Öndeyiş de dahil olmak üzere, yazarın birinci bölümünün ilk on alt bölümü Santiago'nun öyküsünün girişidir. Birinci bölümün son dört alt bölümü ise (on bir, on iki, on üç ve on dördüncü alt bölümler) Santiago'nun öyküsündeki gelişmenin (B) girişidir (A).

Yazarın bölümlemesine göre ikinci bölümün birinci alt bölümü billuriyeci dükkanında bir ay kadar sonra açılır (A). Bu kez söz konusu olan kapının önüne bir tabla koyarak billuriye işinin geliştirilip geliştirilmemesidir. Bu konu, tüccarın hacca gitme düşleri de dahil olmak üzere tartışılır (B).

Söz konusu tartışma iki ay kadar sonra dükkanın önüne tablanın konmuş olduğunu gördüğümüz ikinci alt bölümün başında sonuçlandırılır (C). Ancak bu kısım, müşterilere çay ikram edilerek işlerin geliştirilmesinin de başlangıcıdır (A). Aynı günün akşamı çay ikram etme tartışması dükkanın önünde açılır (B). Üçüncü alt bölümde artık müşterilere çay ikram edilmektedir ve bu işlerin daha da artmasına yol açmıştır (C). Üçüncü alt bölüm aynı zamanda delikanlının ayrılma belirtilerinin de başlangıcıdır. Çünkü iki yeni müstahdem işe alınır, insan kabileleri ve dizi dizi kristallerden söz edilir (A).

Dördüncü alt bölüm delikanlının günün erken saatlerinde Araplaşmış görünümüyle karşımıza gelmesiyle başlar. Bu hiç söz edilmemesine rağmen gideceğinin iyice belirginleştiği andır (B).

Beşinci alt bölümün başlangıcı, delikanlının gitmek üzere eski eşyalarını toplamasıdır (C). Daha sonra, sabahın başlangıç saatlerinde, delikanlı dükkanın önünde müşteriler ve billuriye tüccarı ile vedalaşır (A). Bu aynı zamanda billuriye tüccarı ile olan öyküsünün sonudur (C). Daha sonra ilk gün uğradığı kahveye gider (B) ve böylece kahvede başlayan öyküsünü de

sonuçlandırır (C). Kahveden ambara doğru yollanınca da ayrılma eylemi sonuçlanmış olur (C).

Altıncı alt bölümün baş kısmında, ambarda, delikanlının öyküsünden bağımsız bir öykü karşımıza gelir. Bu felsefe taşı ve ebedi hayat iksirinin peşinde koşan İngiliz'in öyküsünün başlangıcıdır (A). Böylece, öykülemeadaki açı değişikliği sanki zamanı bir süre durdurur. Ancak zaman, Arap genci giysili Santiago ile İngiliz'in karşılaşması ile yeniden akmaya başlar. Bu, aynı zamanda iki farklı yaşam görüşünün ilk çarpışma anıdır (B). Bu aşama kervan başının yola çıkmadan önceki söylevine kadar devam eder. Kervan başının yola çıkmadan önceki söylevi ile kervanın yola çıkışı çarpışmayı sonuçlandırır (C). Bu aynı zamanda Santiago'nun ülkesinden ayrıldıktan sonraki ilk durağı olan Tanca'dan da tümüyle ayrılmasıdır. Bu kentin bitip çölün başladığı, yerleşikliğin bitip yolun (yeniden) başladığı noktadır. Sekizinci alt bölümün başlangıcı bu sonla açılırken, kervanın yola çıkışı yolculuğun başlangıcını gösterir (A). Bu başlangıç ilk önce sadece delikanlı açısından bize yansıtılırken, delikanlı ile devecinin konuşmaları yolculuğun niteliğinin ilk açılmasıdır: Bu vahaya ulaşmanın tartışılmasıdır (B). Bundan sonra dokuz, on, on bir ve on ikinci alt bölümlerde bu tartışma ayrıntılandırılır. Ancak bu ayrıntılanma da kendi içinde aşamalıdır.

Dokuzuncu alt bölümün başında çöl ve kervan karşıtlığı ortaya konur (A). Daha sonra kervan sessizlik olarak dile gelir (B). Bu, "doğal bilgi"- "edinilmiş bilgi" karşıtlığı ile sonuçlandırılır (C).

Onuncu alt bölümde delikanlı kitaplarla ilgilenmeye başlar (A). İngiliz ise kervanı gözlemektedir (B). On birinci alt bölümde ise ikisi de kendi alanlarına dönerek başlangıçta ortaya konan karşıtlığı pekiştirirler (C). Bu pekiştirme on ikinci alt bölümde delikanlı ve deveci arasındaki, kabileler arasında çıkan savaş hakkındaki konuşmalar ile çözümlenmeye başlanır (A). Söz konusu

konuşmalar, karanlık bir gecede, “yaşanmakta olan şimdiki zamanın değeri” tartişması ile aımlanır (B). Yürüyüş yönlerini gösteren yıldızın peşinden vahaya yol alınması ile sonuçlanır (C).

Başka bir bakış açısıyla dokuzuncu alt bölüm “doğal bilgi”- “edinilmiş bilgi” karşıtlığının ortaya konması (A), onuncu ve on birinci alt bölümler bu karşıtlığın yaşanarak açımlanması (B), on ikinci alt bölüm ise sonuçlandırılmasıdır (C). Sekizinci alt bölümün sonunda başlayan kervan yolculuğu on üçüncü alt bölümde sabah güneş doğarken vahaya ulaşılması ile son bulur (C).

On dördüncü alt bölüm kervanın vahaya geldiği anın Simyacı’nın gözünden anlatılmasıdır (A). On beşinci alt bölümde kervanın vahaya gelişi, bu kez de kervandakilerin gözünden anlatılır. Bu aşama, kervan vahaya yerleşmeden önce silahların toplanması ve İngiliz’in üzerinden krom saplı tabancanın çıkmasına kadar sürer (B). Bütün bunlar vaha ve kervanın birleşmeleri ile son bulur (C).

On beşinci alt bölümde İngiliz delikanlının yardımıyla Simyacı’yı aramaya aramaya başlar (A). Bu arayış delikanlı ile Fatima’nın karşılaşmasına ve dolayısıyla aşka yol açar (B). Burada belirli bir hedefe yönelik bir edimin oldukça farklı bir sonuca yol açması niteliği ile bir kez daha karşılaşılmaktadır. Aşkın, aynı gün tanıtlanması, bu aşamanın sonucu olur (C). Vahadaki ilk günün ertesinde İngiliz “denemek” üzere kuyu başından ayrılır (A). Daha sonra taşan testinin başında delikanlı ve Fatima başka bir şeyleri denerler (B). Bu deneme bir ay boyunca kuyunun başında sürecek denemeler dizisine yol açarak son bulur (C). Bir ay sonra, kervan başi, kervandakileri toplayarak, iki tarafın da haklı olduğu bir savaşın varlığından söz eder, bu yeni bir aşamanın başlangıcıdır (A). Bu aşama, giderek Fatima ile delikanlının ilişkisinde kritik gelişmelere yol açar

(B). Söz konusu gelişmeler hem Fatima, hem de delikanlı açan hüznün yaşanmaya başlanmasıyla sonuçlanır (C). Ertesi gün ayrılığın kesinleşmesi (A), İngiliz'in umarsız çabalarıyla gelişir (B) ve gün batarken delikanlının yırtıcı kuşlardan vahanın işgalini "okuması" ile son bulur (C). Delikanlı gördüklerini deveci ile paylaşır (A). Deveci Yaşlı Kahin öyküsü ile delikanlının gördüklerini açılar ve yorumlar (B). İki birlikte kehaneti kabile reislerine iletmeye karar verirler (C). Delikanlı, gördüklerini kabile reislerine anlatmak istediğini belirtir (A). Toplanan reislere kehanetini anlatır (B). Aynı gece dolunayda Simyacı ile karşılaşır (C). Bu aynı zamanda on altıncı alt bölümdür.

On dördüncü alt bölüm vahaya geliş öncesi (A), on beşinci alt bölüm bütünüyle vahada yaşananlar (B) ve on altıncı alt bölüm Simyacı ile delikanlının vaha dışında karşılaşmaları (C) olarak yorumlanabilir. Öte yandan on beşinci alt bölüm, delikanlının Fatima ile karşılaşma öncesi (A), birlikte yaşadıkları (B) ve sonrası (C) olarak ayrıştırılabilir. Yapıtın buraya kadar olan delikanlı ile Simyacının karşılaşması öncesi (A) olarak da nitelendirilebilir.

Simyacı ile delikanlının on altıncı alt bölümdeki karşılaşmalarında delikanlı, onun Simyacı olduğunu hissetmesine rağmen, okuyucuya bu niteleme yapılmaz. Söz konusu niteleme on yedinci alt bölümde vahanın savaşa girmesi ve bu savaşı kazanması sonucunda, on sekizinci alt bölümde yapılır.

On yedinci alt bölüm ise vahanın savaşa girmesi ve kazanması ile açılır. Bu delikanlının başarısının başlangıcıdır (A). Süvarilerin komutanının ölüme mahkum edilmesiyle gelişen olaylar (B), delikanlının elli altın lirayla ödüllendirilmesi ile son bulur (C). On sekizinci alt bölümde delikanlının Simyacı ile tanışması okuyucunun da katılımıyla açılır ve gerçekleşir.

On dokuzuncu alt bölümde, delikanlı ve Simyacı birlikte çöle çıkarlar (A). Çölde önce delikanlının gelecek dört yılı ve daha sonra da Afrika'daki geçmişi tartışılır (B). Piramitlere doğru yola çıkmaya karar vermeleriyle bu tartışma sonuçlanır (C).

Yirminci alt bölümün başında, güneş doğmadan önce delikanlı, çadırındaki çocuklardan birini Fatima'yı çağdırtmaya gönderir . Bu delikanlı ile Fatima'nın vedalaşma sürecinin başlangıcıdır (A). Fatima ve delikanlı hurma ağaçlarının altında vedalaşmak üzere buluşurlar. Ancak ayrılığın başlangıcında ilk kez birbirlerine yaklaşırlar, kucaklaşırlar ve birbirlerine dokunurlar (B). Burada yine belirli bir hedefe yönelik edimin farklı bir sonuca ulaştırılması özelliği ile karşılaşılması dikkate değerdir. Ayrılış gerçekleşir ve Fatima çadırının içinde yalnız olarak delikanlının dönüş umudunu yaşar (C). Bu vedalaşma anı ile delikanlının billuriye tüccarı ile vedalaşması arasındaki yapısal benzerlik dikkate değerdir. Her ikisi de bir hazırlık, bir doruk ve bir çözülme ve yorumlanma aşamalarıyla gerçekleştirilmişlerdir.

Yirmi birinci alt bölüm, Simyacı ile delikanlının çölde yolculuk yapmaya başlamaları ile açılır (A). Çöldeki ilk yedi günleri, kendileriyle, birbirleriyle ve çölle yüzleşmeleridir. Bu, bir anlamda yaptıkları birlikte yolculuğun açılmanmasıdır (B). Bu süreç, aynı alt bölümün sonundaki konaklama ile son bulur (C).

Yirmi ikinci alt bölümün başında delikanlı artık tamamen kendi içine yönelmeye başlar (A). Bunlar. Çölde yüreğinin sesini dinlediği sekiz ve dokuzuncu günlerdir. On, on bir ve on ikinci günlerde önce savaşçılarla karşılaşılır, daha sonra da delikanlının yüreği dile gelip aşkı ve acıyı anlatır. Bu içe dönüşün doruğudur (B). Bu içe dönüş süreci delikanlının yüreği ile evrenin

ruhunun bütünleşmesi ile sonuçlanır (C). Bu bölümde üçlü yapı içten dışa bir yönelişin yeniden içe dönmesiyle oluşur.

Yirmi üçüncü alt bölümün başında Simyacı ve delikanlı bu kez de üç savaşıyla karşılaşır. Bu delikanlının yüreği ile bir kez daha yüzleşmesinin başlangıcıdır (A). Bu başlangıcın ardından yüzleşme gerçekleşir (B). Yaşadıklarını Simyacı ile paylaşması ile son bulur (C). Üçlü yapı bu kısımda bir öncekinin tersine dıştan içe bir yönelişin yeniden dışa dönmesi ile gerçekleşir. Daha sonraki bir akşam bu kez de tedirgin edici iki athyla karşılaşır. Bu delikanlı için üçüncü bir yüzleşmenin başlangıcıdır (A). Bu yüzleşme, delikanlının çölün işaretlerini “tehlike” olarak çözümlenmesiyle gelişir (B). Aynı gün akşam, güneş batarken Simyacı ve delikanlının mavi giyimli savaşçılar tarafından tutuklanması ile son erer (C). Son yüzleşmenin üçlü yapısı da dıştan içe bir yönelişin yeniden dışa dönmesi ile gerçekleşir. Ancak bu kez ikinci yüzleşmenin sonundaki belirsizlik, yerini çöldeki yolculuğun sona erişinin kesinliğine bırakır. Ayrıca delikanlının yüreği ile yüzleşmesinin de üç aşamada gerçekleşmiş olması da dikkate değer bir başka noktadır.

Yirmi dördüncü alt bölümün başlangıcı delikanlı için, aynı zamanda yeni bir sınavın başlangıcıdır. Para vererek canlarını kurtarırlar, ama rüzgar olabilmek için delikanlının üç günü vardır (A). Delikanlı, rüzgar olamayacağını düşünmektedir, bunu Simyacı ile paylaşır. Sınavın ilk doruk noktasıdır bu an (B).Ordugahtaki birinci günün akşamında Simyacı'nın delikanlıyı çabasında yalnız bırakması bu sınavın ilk aşamasının sonucudur (C).

Yirmi üçüncü alt bölümün sonu ile yirmi dördüncü alt bölümün buraya kadar olan kısmı delikanlının rüzgara dönüşme sınavının girişidir (A). Yirmi dördüncü alt bölümde, sonraki iki gün boyunca delikanlı önce çölü gözler. Aynı anda kendisi dışındakiler tarafından gözlenir. Daha sonra da sırasıyla çölle,

rüzgarla, güneşle ve “el”le konuşup evrenin ruhunun tanrının ruhuna ve dolayısıyla kendi ruhuna denk olduğunu anlar. Rüzgara dönüşme sınavını kriz noktası bu andır (B). Alt bölümün sonunda mucize gerçekleşir, delikanlı rüzgara dönüşür ve sınavı başarıyla tamamlamış olur. Daha sonra Simyacı ile birlikte ordugahtan ayrılır (C). Sınav sürecinin anlatımında anlatıcının bakış açısının delikanlı ile onun bu çabasını izleyenler arasında sürekli değişmesi dikkati çeken bir başka noktadır.

Yirmi beşinci alt bölüm Simyacı ile delikanlının tanışmaları sürecinin tamamlanması ve ilişkilerinin daha farklı bir aşamaya geçişinin başlangıcıdır (A). Bu farklı aşamada Simyacı da delikanlıya bir gizemini kanıtlar: piramitlere üç saatlik mesafede bir kıpti manastırında kurşunu altına çevirir ve bölüştürür. İlişkilerinin yeni aşamasının doruğudur bu an (B). Daha sonra manastırın dışında delikanlı ile Simyacı vedalaşarak ayrılırlar. Bu hem ilişkilerinin bu yeni aşamasını sonuçlandırır (C), hem de vaha da başlayan birliktelikleri böylece son bulmuş olur. Ayrıca ayrılma anının da kendi içinde yine üçlü bir yapı taşıyan “Roma’lı adam ve iki oğlu” meseli ile dikkate değer bir başka noktadır.

Yirmi altıncı alt bölümün başlangıcı, delikanlının son sınavının da başlangıcıdır (A). Yüreği ile konuştuğundan sonra piramitlere ulaşır ve kazar. Bu hem son sınavının, hem de öykünün başından beri peşinde koştuğu hazineye ulaşmasının doruk noktasıdır (B). Bu çabası hiç bir şey bulamaması, üstelik haydutlardan dayak yemesiyle son bulur (C). Ancak bu son, haydutların reisinin kendi düşünüyü delikanlıya anlatmasıyla bir başlangıca dönüşür (A). Haydutların düşününün delikanlınıninkinin tam tersi olması ve hedeflediği sonucun tam tersine yol açması tersinleme özelliğinin bir kez daha ortaya çıkmasıdır.

Sondayış, yeniden İspanya'da, terk edilmiş küçük kilisedeki firavun incirinin dibinde açılır. Bu yirmi altıncı alt bölümün sonunda başlayan sürecin devamıdır. Delikanlının hazinesini burada bulması son yönelişin doruk noktasıdır (B). Öykünün en sonunda tüm zaman uzam ve edimler delikanlının rüzgara saldığı öpücüğünde örtüşür (C).

Yapıtın bütününü zaman, uzam ve kişiler yerlemlerinde incelediğimizde, başta işaret edilmiş olan masalın üçlü yapısı içinde olduğu görülür. Örneğın, tüm öykü şöyle okunabilir: Santiago köyünden ayrılmadan önce (A), Santiago'nun köyünden ayrılma süreci (B), Santiago köyünden ayrıldıktan sonra (C) ya da Santiago Melkisedek ile karşılaşmadan önce (A), karşılaşması ve yaşadıkları (B), ayrıldıktan sonra (C) ya da Santiago çöle çıkmadan önce (A), çöle çıkmaya hazırlanışı (B), çöle çıktıktan sonra (C) ya da Santiago rüzgara dönüşmeden önce (A), dönüşmesi (B), dönüşükten sonra (C), vb. Bu üçlü yapılar zaman zaman yazarın bölümlenmesi ile örtüşmekte, ama çoğu zaman da bu bölümlenmenin dışına çıkarak bize karmaşık ve girift bir görüntü sunmaktadır.

Yapıtın gerek bütününe, gerek ayrıntılarına baktığımızda söz konusu üçlü yapının bir kapalılık, başladığı noktaya dönme ya da başladığı noktada tamamlanma özelliği sergilediği görülür. Bu bakımdan buradaki üçlü yapıyı bir "üçgen" olarak tanımlamak yanlış olmaz. Zaman, uzam, kişiler yerlemlerinde ve eylem boyutunda bu üçgenlerin iç içe geçmesi ile sanki karşımızda İslam sanatına özgü bir arabesk süsleme buluruz. Arabesk sözcüğü şöyle tanımlanmaktadır:

"Hemen hemen tüm İslam ülkelerinde görülen birbirleriyle kesişen geometrik ve çizgisel öğelerden oluşan bir bezeme türü." ¹³

¹³ Sözen, M., Tanyeli, U., *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s.24

İnsan resminin yapılmasının yasaklandığı bir ortamda bütün insan ilişkileri geometrik çizgi ve şekillerin karmaşıklığı ile sanki yansıtılmış gibidir. Bu süsleme biçiminde her şekil, her çizgi kendinden küçük başka şekil ve çizgilerden oluşabildiği gibi kendinden daha büyük başka şekil ve çizgileri oluşturabilmektedir. Ayrıca bu süsleme anlayışında şekil ve çizgilerin girift yapısı yapay bir perspektif oluşturmaktadır. Şöyle ki, bir şekil ya da çizgi belli bir noktadan bakılınca bir başka şekil ya da çizginin önündeymiş gibi görünebilmesine rağmen bambaşka bir nokta temel alındığında aynı şekilde çizginin arkasında kalabilmektedir. Perspektifin yapay olarak nitelendirilmesi işte bu nedendir. Ancak arabesk bir süslemeye bakıldığında bu öncesiz ve sonrasızlığın bir derinlik oluşturmadığı, sağladığı hazzın genel bir hoşluk ve ustalığa duyulan saygıya yaklaştığı görülür.¹⁴

İşte Coelho'nun yapıtı da, zaman, uzam ve kişiler yerlemlerinde ve eylem açısından ele alındığında karşımıza arabesk süsleme sanatının bu özellikleriyle çıkar.

Melkisedek, Tanca'daki kahveci, Pazar yerinde tatlı ikram eden dükkan sahibi, billuriye tüccarı, kervan başı, Simyacı hem birbirlerinden farklı kişilerdir, hem de sanki aynı kişinin farklı görüntüleri gibidirler.

Santiago'nun koyunlarıyla geçirdiği günler, billuriye dükkanındaki günleri ve çöldeki günleri görünen gerçeğin ötesini okumayı öğrenmesi bakımından özdeşirler. Ancak yapıtta sunulan şekliyle birbirinden ayrı üç zaman dilimidir bunlar.

¹⁴ Gombrich, E. H., *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.104.

Önce baba evi ve köyü, daha sonra İspanya bozkırları, daha sonra Tanca'daki billuriye dükkamı ve en sonunda vaha, "bir yolculuğa çıkılan yerler" olmaları bakımından bir ve aynı özelliktedirler. Ancak, öykünün akışı içinde bunlar ayrı mekanlardır da.

Sonuç olarak Coelho'nun düz yazısı, zaman, uzam ve kişiler yerlemlerinde ve eylem boyutunda, giriş (A)-gelişme (B)-sonuç (C) üçlü yapısının kapalı bir üçgen oluşturması ile iç içe geçmiş çeşitli büyüklüklerdeki üçgenlerden oluşan, arabesk süsleme sanatını andıran plastik yapıya benzer bir yapıya sahiptir. Bunun bize verdiği haz yine bir arabesk süslemeyi izlerken aldığımız haz gibidir: bir hoşluk duygusu ve karmaşıklığın ustaca yansıtılmasına duyulan saygı. Ayrıca üçlü yapının başlangıcı (A) ve sonucu (C), genel olarak somut olmasına karşılık, ikinci aşamasının (B) soyutlamaya dayalı olması ya da soyutlamayla gerçekleşmesi kendi üzerine kapanan bu yapının bir başka özelliğidir.

Coelho'nun yapıtı asıl iletisini bu yapısal özelliği ile dile getirmektedir. İçerik açısından bakıldığında, kavramlar, anlamlar, temalar bu ana yapıyı oluşturacak şekilde yinelenmektedir: herkes kişisel menkıbesini yaşamalıdır, evrenin ruhu, tanrının ruhuna ve insanın kendi ruhuna denktir, yüreğin sesini dinlemekten başka çare yoktur, vb. Bu gibi temalar, değişik işaretler, simgeler, nesnelere ve kişiler aracılığı ile yapıt boyunca defalarca karşımıza getirilir. Ancak burada, bu temaların doğrudan doğruya anlattıklarından daha çok bize sunulduklarındaki düzen önemlidir, ki bu düzenin bize verdiği haz, arabesk süslemeden aldığımız hazdır.

2.3. DRAMATİK METNİN ÇÖZÜMLENMESİ

ZAMAN	UZAM	KİŞİLER
BİRİNCİ SAHNE (s.1-15)		
Yıkım zamanı	Bir harabe	Usta Oğlan
Aynı	Aynı	Narkissos Oscar Wilde Göl Oreadlar
Var olmayan zaman	Harabe İspanya/Köy/Eski Kilise	Usta Oğlan (Santiago) Kız
A. Gece (Belirsizlik-akış)	Eski kilise	Oğlan Kız Usta (Anlatıcı) Koyunlar (Vücut-resim)
B. Başka zaman	Kent	Oğlan Kız Usta (Anlatıcı)
C. Ertesi sabah	Eski kilise	Oğlan Koyunlar Usta (Anlatıcı)
Öğle vaktinden önce	Tarifa (Çingene kadının evi) Mısır	Oğlan Usta (Çingene Kadın) Kız (Anlatıcı)
Az sonra (Sıcak bir gün)	Tarifa'nın alanı (Bir bank) Salem	Oğlan Usta (Melkisedek) Kız (Anlatıcı) Çingene Kadın Şuradaki Adam (Mısırcı)
Aynı gün (Daha sonra)	Liman (Gişce)	Oğlan Kız (Gişeci-Anlatıcı)

Aynı gün (Daha da sonra)	Kentin Şatosu (Surlar) Afrika Piramitler Endülüs Kırları	Oğlan Usta (Anlatıcı) Kız (Anlatıcı)
Ertesi gün (Öğle vakti)	Kentin alanı Mısır-Piramitler	Oğlan Usta (Melkisedek) Kız (Anlatıcı) Çingene Kadın
Masal zamanı	Bilgenin şatosu	Bilge Tüccarın oğlu
Ertesi gün (Öğlen)	Kentin alanı	Usta (Melkisedek) Tanrı
İKİNCİ SAHNE (s.15-18)		
Oğlan Afrika'ya geldikten sonra	Afrika/Liman/Tanca Piramitler Büyük Sahra	Oğlan Usta (Kahveci) Kız (Dolandırıcı)
Az sonra	Tanca (Pazar yeri)	Oğlan Usta (Anlatıcı) Kız (Anlatıcı)
ÜÇÜNCÜ SAHNE (s.18-23)		
Ertesi sabah	Billuriye dükkanı (Yokuşta)	Usta (Billuriye Tüccarı) Oğlan
Daha sonraki bir sabah	Billuriye dükkanı Piramitler Mekke	Aynı
On bir ay, dokuz gün sonra	Billuriye dükkanı İspanya Mekke	Aynı
Az sonra	Tanca Fayoum Mısır	Oğlan Usta (İngiliz) Kız (Kervan başı) Simyacı

DÖRDÜNCÜ SAHNE (s.23-25)

Yolculuk zamanı	Çöl	Oğlan Usta (İngiliz) Kız (Deveci/Anlatıcı)
Yolculuk zamanı	Çöl Vaha	Oğlan Usta (İngiliz) Kız (Kervan başı)

BEŞİNCİ SAHNE (s.26-36)

Ertesi gün	Vaha (Fayoum) Piramitler	Oğlan Kız (Kervan başı) Usta (İngiliz) Simyacı Deveci
A. Ertesi sabah	Vaha	Oğlan Usta (İngiliz) Simyacı
B. Az sonra	Aynı	Oğlan Usta (Siyahlı Kadın) Simyacı
C. Aynı	Aynı	Oğlan Usta (Kökten dinci) Simyacı
D. Aynı	Aynı	Oğlan Usta (Adam) Simyacı
E. Aynı	Aynı	Oğlan Usta (İngiliz) Kız (Anlatıcı/ Fatima) Simyacı

Daha sonra	Vaha (Kabile reislerinin yanı)	Oğlan Usta (Kabile reisi) Kız (Kabile reisi)
O gece (Ay ışığı)	Vaha	Oğlan Usta (Simyacı)
Bir başka gece (Ay ışığı)	Vaha (Simyacının çadırı) Piramitler Billuriye dükkanı	Oğlan Usta (Simyacı) Kız (Anlatıcı) Fatima
Aynı gece (Ay ışığı)	Vaha (Simyacının çadırı)	Oğlan Usta (Simyacı) Kız (Fatima)
Bir Başka gece (Ay ışığı)	Çöl	Oğlan Usta (Simyacı)
ALTINCI SAHNE (s.36-41)		
Güneş batmak üzereyken	Çöl	Oğlan Kız (Anlatıcı/Savaşçılar) Usta (Simyacı)
Az sonra	Çöl	Oğlan Usta (Simyacı)
A. Daha sonra	Çöl	Oğlan Usta (Çöl) Kız (Anlatıcı)
B. Daha sonra	Çöl	Oğlan (Anlatıcı/Kendisi) Usta (Rüzgar/Anlatıcı/Rüzgar) Kız (Anlatıcı) Oğlan (Kendisi/Eril güç)
C. Daha sonra	Çöl	Kız (Anlatıcı/Dişil güç) Usta (Güneş)
D. Daha sonra	Çöl	Kız (Anlatıcı)
En sonunda	Çöl	Oğlan Usta (Simyacı)

YEDİNCİ SAHNE (s.41-43)		
Daha sonra	Piramitler (Kumul)	Oğlan Kız (Anlatıcı/Kalp)
Az sonra	Aynı	Oğlan Usta (Asker) Kız (Asker)
Çok sonra	İspanya (Eski kilise)	Oğlan Usta (Melkisedek/Anlatıcı) Kız (Anlatıcı)

2.4.DRAMATİK METNİN VE GÖSTERİMİNİN YORUMLANMASI

Gösterime temel oluşturan ve bir uyarılama olan dramatik metin, uyarlayıcılar tarafından yedi ayrı sahne olarak tasarlanmıştır. Ayrıca anlatı metninde hiç bir şekilde yer almayan Mevlana'dan alıntılar ise dramatik metne eklenmiştir. Yine, dramatik metindeki bazı sahneleme açıklamaları ile gösterimdeki uygulamalar arasında küçük de olsa bazı farklar olduğu doğal olarak gözlenmektedir. Bu nedenle, dramatik metin temel alınmış olmasına rağmen, zaman zaman sahnedeki uygulamalar da değerlendirilecektir.

Dramatik metnin birinci sahnesi Santiago'nun Afrika'ya ayak basmasına kadar olan kısmı kapsamaktadır. Ancak, anlatı metni, nasıl bir öndeyiş ile çerçeve içine alınmışsa, dramatik metin ve gösterim de bir açılış oyunuyla aynı şekilde çerçevelenmeye çalışılmıştır: Her şey bir "harabe"de geçmektedir.

“Bomba ve yıkılma gürültüleri” vardır, sahne üstünden sahneye küçük paraşütler yağar ve dekorun bir yerlerine asılıp kalmış, ölü gibi duran Oğlan’ın üzerine ışık düşer. Çizilen çerçeve, belirgin bir biçimde bir yıkım zaman ve uzamıdır. Bu zaman ve uzama Usta girer, Mevlana’nın şiirleri eşliğinde Oğlan’ı asılı olduğu yerden indirir, daha sonra da anlatı metninin de başında yer alan Narkissos öyküsünü seyircilere anlatır. Usta bu anlatıda, Oğlan’ın üzerinden çıkan kitabı kullanır. Öykünün sona ermesiyle birlikte, sahnedeki su birikintisinin içinden Kız çıkar ve oyuna katılır. Dramatik metin ve gösterimin buraya kadar olan kısmı, bir yandan anlatının çerçevesini bize aktarıırken, bir yandan da dramatik sayıltıları ortaya koyar: karşımızda bir “oyun çıkarma” ve üç oyuncu vardır. Ancak burada kullanılan yapının arketipi, evrenin ve insanın yaratılışı söylencesidir: zaman ve uzamdaki karmaşa (Kaos), Usta (Tanrı) tarafından Mevlana’nın dizeleri ve Narkissos öyküsü (Söz) ile bir düzene kavuşturulur ve bu düzenden Santiago-Oğlan (Adem) ve Kız (Havva) doğar. Ayrıca sahne uzamının tasarımı içerisinde suyun da yer alması bu benzerliğin kurulmasını kolaylaştırmaktadır. Öykünün başlaması öncesinde çizilen bu çerçeve de anlatıda olduğu gibi üçlü bir yapıya sahiptir: Narkissos öyküsünün öncesi (A), Narkissos’un öyküsü (B) ve Narkissos’un öyküsünün sonrası (C).

Kişilerin tanımlanması ile birlikte Santiago’nun öyküsü de başlar. Burada vurgulanması gereken bir nokta da, dramatik anın bir yandan anlatılırken bir yandan da oynanmasıdır. Bu da izleyiciyi ne tür bir gösterim ile karşı karşıya olduğu konusunda bilgilendirir. Yine bu ilk bölümde Santiago’nun geçmişi, o andaki çelişkileri ve “düş”ü bir anda sunulur. Bu sunuşta da aynı üçlü yapı görülür: gece kilisede Santiago ve koyunları (A), bir başka zaman diliminde kentte Santiago’nun düşünüyü tüccarın kızı ile paylaşması (B) ve ertesi sabah yine kilise de Santiago’nun koyunları ile baş başa kalışı (C).

Birinci sahnenin geri kalan kısmı, Santiago'nun çingene kadınla karşılaşması (A), Melkisedek'le yüzleşmesi (B) ve en sonunda Afrika'ya gitmeye karar verip sahneden çıkmasının ardından Melkisedek'in yalnız kalması (C) olarak yine üçlü bir yapı gösterir. Ancak Melkisedek ile yüzleşmesi de yine karşımıza karmaşık bir üçlü yapı içinde gelir: İlk karşılaşma (A), kararsızlığa düşme,iç hesaplaşma (B), ikinci karşılaşma ve karar verme (C). Hatta karar aşaması bile son tartışma (A), "Tüccarın oğluyla Bilge"nin öyküsü (B) ve karar (C) olacak biçimde üçlü bir yapıdan oluşur.

İkinci sahne Afrika'da açılır. Bu sahne tümüyle Santiago'nun başarısızlığına ayrılmıştır. Dolandırılır ve beş parasız kalır. Sahne iki bölümlenmeden oluşur. Birinci bölümlenme Afrika'daki ilk anlarıdır ki, bu bir anlamda birinci sahnenin sonunun tamamlanmasıdır (C). İkinci bölümlenme ise Afrika'daki günlerinin başlangıcındaki yoksulluğunu gösterir. Bir anlamda üçüncü sahnenin başlangıcıdır (A).

Üçüncü sahne Oğlan'ın billuriye tüccarı ile yaşadıkları ve çöle çıkmaya karar vermesidir. Santiago'nun Afrika'daki yalnız günleri billuriye tüccarı ile karşılaşmasıyla son bulur, yeni bir dönem başlamaktadır (A). Billuriye tüccarı ile birlikte geçirdiği günleri ve aşamaları (B) on bir ay dokuz gün sonra çöle çıkmaya karar vermesi sonuçlandırır (C). Üçüncü sahnenin son bölümünde Oğlan çöle çıkmak üzereyken İngiliz ile tanışır. Bu hem yeni bir ilişkinin, hem de yolculuğun başlangıcıdır (A).

Dördüncü sahnenin ilk bölümü Oğlan ve İngiliz'in çöldeki yolculuğudur (B). Bu yolculuk kervan başının öğretileriyle son bulur (C).

Beşinci sahne vahada (Fayoum'da) açılır, bu yeni bir aşamanın başlangıcına işaret eder (A). Daha sonra oğlan İngiliz adına vahadakileri sorgular ve Simyacı'nın yerini öğrenmeye çalışır. Ama bu sorgulama onun Fatima ile ya

da başka bir deyişle aşk ile tanışması sonucunu doğurur (B). Anlatı metninde de görülen belirli bir hedefe yönelik bir edimin farklı bir sonuç doğurması özelliği böylelikle dramatik metin ve gösterimde de karşımıza çıkmış olur. Yaşadığı bu aşk Oğlan'a "bilinmezleri bilme" yetisi kazandırır (C). Vahanın saldırıya uğrayacağına dair kehaneti Simyacı ile tanışmasına yol açar (A). Bu da aşkıyla düşü arasında kalması demektir (B). Çöle çıkmaya ve düşünün peşinden gitmeye karar verip Fatima'dan ayrılır (C). Beşinci sahnenin son bölümünde Oğlan ve Simyacı kader ve irade sorununu tartışmaya başlarlar (A).

Altıncı sahnenin başlangıcında bu tartışma, Oğlan ve Simyacı'nın savaşçılar tarafından yakalanması ve Oğlan'ın "rüzgara dönüşmek" görevi ile karşılaşması ile tırmanır (B). Bu tartışma, iradenin doğaya ve kadere uyum sağlamak amacıyla kullanılması gerektiği vurgulanarak sonuçlandırılır (C). Oğlanın, doğa ile yüzleşmesi de üç aşamada gerçekleşir. Çölle yüzleşmesi (A), rüzgarla yüzleşmesi (B) ve güneşle yüzleşmesi ©. Ancak bu yüzleşmeler, her defasında karşımıza aşk olarak gelir: önce şahin olarak, sonra "rüzgar olmak" olarak, en sonunda da dünyanın ruhu olarak. Bu üçlü aşama tamamlandığında Oğlan eril bir nitelik kazanır, kız ise doğanın dişil gücü haline gelir ve sonuç olarak "rüzgara dönüşebilmek", aşkın gücü ile gerçekleştirilmiş olur. Bu aşamaları gerçekleştirmiş olan Oğlan, Simyacı'dan ayrılarak yeni bir aşamaya geçer (A).

Yedinci sahne piramitlerin yakınında açılır. Kalbinin sesini dinleyen Oğlan, hazineyi kazmaya başlar (B). Ancak hiç bir şey bulamaz ve askerlerin saldırısına uğrar (C). Burada bir asker ona düşünüyü anlatır ve bu düşü onu yeniden İspanya'daki eski kilisesine götürür. Ancak orada bir hazine bulup bulamadığı belli değildir. Oğlan sevdiğinin adını haykırırken gösteri sona erer (A).

Dramatik metnin sahneleniş, ilk başta da değinildiği gibi, bir yıkım zaman ve uzamına oturtulmuştur. Yıkım zaman ve uzamı ve yıkımın gerçekliği, gerek sahne üzerinde kullanılan nesnelere (Araba, kamyon lastikleri; naylonlar; pet şişeler; paraşüt; vb.), gerek sahne geçişlerinde ve zaman zaman sahne içlerinde kullanılan bombardıman efektleriyle pekiştirilmiştir. Usta, Kız ve Oğlan sanki bir yıkım yerinde buluverdikleri eşyalarla oyun çıkarıyor gibidirler. Bu “oyun çıkarma” özelliği tüm sahneleyişe egemendir. Öncelikle ilk oyuncunun adı “Usta”dır. Usta aynı zamanda Santiago’nun öyküsündeki ustalarını da oynayan oyuncudur: Çingene kadın, Melkisedek, Simyacı hep Usta tarafından oynanır. Öte yandan, Kız Oğlan’ın yaşamındaki dişi karakterleri öncelikle üstlenir: Tüccarın kızı ve Fatima. Bunun yanı sıra Tanca’daki dolandırıcı, gişe memuru, kervan başı, kabile reisi ve savaşçılar gibi üçüncü konumdaki rol kişilerini de yansılar. Usta ve Kız dönüşümlü olarak anlatıcılık görevini de üstlenirler. Oğlan, sadece bir tek yerde (Altıncı sahnede, Çöl’le yüzleşme anında) anlatıcı olur. Bunun dışında sadece Santiago kimliğini üstlenir. Bütün bunların dışında dramatik anları yorumlayıp ışık tutan Mevlana’dan alıntılar, sadece Usta ve Kız tarafından seslendirilir.

Oyunda, şıklar da ayrı ayrı sayıldığında toplam olarak kırk bir alt birim vardır. Bu kırk bir alt birimin yirmi beş tanesinde doğrudan doğruya anlatıcı kullanılmıştır. Bu anlatıcıların dokuz tanesi Usta’nın, on beş tanesi Kız’ın ve yukarıda da belirtildiği gibi sadece bir tanesi Delikanlı’nındır. Ayrıca Kız’ın anlatıcılarının önemli bir kısmı başka rollerle iç içe bulunmaktadır. Bütün bunların gösterdiği gibi oyunun anlatıcısı Kız rolünü oynayan oyuncudur ve oyun da esas olarak Usta ile Delikanlı arasında geçmektedir. Usta ile Delikanlı arasındaki oyunun gereken yerlerinde üçüncü kişiler oyuna katıldıkça Kız rolünü oynayan oyuncu tarafından canlandırılmakta ya da anlatıcı rolünü Usta üstlenerek Delikanlı’nın eşlikçiliğini Kız’a bırakmaktadır. Oyunun kahramanı (protagonist) Delikanlı, kahraman karşıtı ya da bir anlamda eşlikçisi (antagonist) Usta, ikisi

arasındaki oyunun anlatıcısı (narrator) da Kız'dır. Birinci bölümde ayrıntılı bir biçimde ele alınan üçlü yapının (özne-nesne-eylem) burada da görülüyor olması vurgulanması gereken önemli bir noktadır.

“Oyun çıkarma” özelliği, özellikle oyunun başlarında, sözcüklerin sık sık tekrarlanması, rol oynamanın ötesinde bir oyun oynama enerjisi ortaya konması ile, oyuncular tarafından vurgulanır. Bu nedenle gerek nesnelerin kullanımında, gerek eylemin akışında derin anlamlar bulmaya çalışmak yararsızdır. Çünkü bu çabaların ulaştığı tek çerçeve “oyun çıkarma” çerçevesidir. Anlatıdan dramatiğe geçişte de böyle olması kaçınılmazdır. Çünkü anlatıdaki sözcüklerin yerini bir eylemin taklidi olarak oyun almıştır. Dramatik metin ve gösterimdeki üçlü yapının ise anlatıdakine göre çok daha sade olduğu görülmektedir. A-B-C dizgesi çok daha yalın bir biçimde birbirini izler. Anlatıda görülen sarmallık ve giriftlik, dramatik metin ve gösterimde görülmez. Bu da anlatının dolaylılığına karşılık, eylemin doğrudanlığının kaçınılmaz sonucudur. Bir eylem veya yöneliş başlar, gelişir, sonuca ulaşır. Böyle bir tamamlanmışlık gerçekleşmeden, başka eylem ve yönelişlerin başlaması, dramatik olan için, doğal olarak söz konusu olamaz. Ancak, yine de, öykü içinde öykünün kullanıldığı “Bilge ile Tüccarın oğlu” gibi bölümlerde, kendi içinde bütünlüğü olan eylemler, bu kez oyun içinde oyun halinde karşımıza gelir.

Dramatik metin ve gösterimin, anlatıdan bir önemli farkı ise, anlatıda, kişinin düşünün peşinden gitmesi, evrenin ruhu, çölün ruhu, Simyacı'nın gizi ve benzeri pek çok tanımla betimlenmiş olan kavramın “Aşk” kavramı içinde eritilmiş olmasıdır. Bu açıdan bakıldığında, böylesi bir aşkı anlatmak ve yorumlamak için Mevlana'dan daha uygun bir seçim de yapılamaz. Çünkü Mevlana'da da oyunda olduğu gibi, “Aşk”, yaşamanın temelindeki gizemli ve ilahi güçtür. Öte yandan, oyunda ve gösterimde, bu temel, dirimsel güç, hem anlatıdan, hem de Mevlana'dan farklı olarak, somutlaştırılır. Bu nedenle de

gösterim, Oğlan'ın "Fatimaaa!!!" çığılığı ile sona erer. Bu aynı zamanda dramatik olanın da farkıdır: Anlatıda olduğu gibi öykü kendi üzerine kapatılarak sonuçlandırılmaz, tam tersine izleyiciye açılarak başlatılır.

Anlatıdaki öykünün ana seyri, dramatik metin ve gösterimde de korunmuştur. Santiago, düşünüyü gerçekleştirilebilmek için, üzerinde yaşadığı toprakları ve koyunları terk ederek Mısır piramitlerine doğru yola çıkar. Bu yolculukta, önce Afrika'ya geçer. Orada her şeyini yitirdikten sonra billuriye tüccarının yanına girip çalışır. Daha sonra da düşünüyü gerçekleştirilebilmek için yoluna devam eder çölü aşar, Fayoum'da aşık olur, Simyacı ile tanışır, tekrar çöle çıkar, rüzgara dönüşmeyi öğrenir ve Mısır piramitlerinin yanına geldiğinde hazinesinin yola çıktığı yerde olduğunu öğrenir. Geri döner. Ancak, anlatıda bütün bu olaylar hep ikincil, üçüncül anlamlara işaret eden göstergeler zinciri gibidir: insan yaşamı görünen bu olayların ardındaki anlamları keşfetmekte gizlidir. "İşaretleri izle !" der Melkisedek Santiago'ya. Sanki her şey bir işarettir. Santiago da düşünün peşinden giderken sanki her seferinde küllerinden yeniden doğuyor gibidir. Anlatı boyunca defalarca kaybeder ve defalarca yeniden başlar. Onun bu inançlı çabası sonunda gerçek hazineyi bulması ile ödüllendirilir.

Bu, doğal olarak, oldukça mistik bir anlayış ortaya koymaktadır. Anlatıdan şu tür sonuçlara varmak yanlış olmaz: Her ödülün bir karşılığı vardır, insan hayatta hiç bir zaman pes etmemelidir, riske girmeden kazanmak imkansızdır, insan yapmak istedikleri için mücadele etmezse daha sonra çok pişman olabilir, yaşamın ve evrenin gizi insanın kendinde saklıdır. Daha da arttırılabilecek olan bu tür görüşler anlatının çeşitli yerlerinde, farklı durumlarda ve farklı cümlelerle karşımıza gelir.

Ancak ana anlatım aracı eylem halindeki insan olan dramanın bu kadar soyut ve mistik olma şansı yoktur. Çünkü eylem halindeki insanın

eyleminden beklediği pratik sonuçlar vardır. Oysa anlatıda baştan sona devam eden eylemden bile beklenen sonuç “düşünde gördüğü hazineyi bulmak” gibi oldukça genel belirsiz bir sonuçtur. Bu nedenle olsa gerek, dramatik metinde anlatının mistik yanı tümüyle törpülenmiş, gösterimde ise yerini oyunsuluğa bırakmıştır. Sahnedeki üç kişinin, gerek oyuncular olarak, gerek Usta, Kız, Oğlan olarak ve gerek daha sonra oyun içinde bürüdükleri rol kişilikleri olarak bütün amaçları oyun oynamaktır. Bunun en çarpıcı biçimde ortaya çıktığı yer, birinci perde finalinde İngiliz’i oynayan oyuncunun aksanını hiç bozmadan “Look at the lights ! I think its beş dakika ara !” (Işıklara bak !- Söz ettiği oyundaki yıldızların ışıklarıdır- Galiba beş dakika ara oldu !) demesidir

Gösterimin başlarında oyun çıkarma niteliğinin sık sık vurgulandığı ve ağır bastığı görülmektedir: Santiago’nun koyunlarını anlatmak için vücuduna koyun resimlerinin çizilmesi, suyla oynanan oyunlar ve hatta gemi yolculuğunun bir leğen suyla yansınması gibi. Ancak anlatı niteliği, özellikle gösterimin ortalarından itibaren etkisini giderek daha fazla duyurmaya başlar: Anlatıcı konumundaki oyuncuların gerek anlatıları, gerek bu anlatıları sunuş biçimleri, dramatik olanın dışına çıkmaya başlar. Anlatıcılar sahnede hiç bir şekilde canlandırılmayan eylemleri dile getirirler ve bunları başka her hangi bir bağlama oturtmadan doğrudan seyirciye seslenerek yaparlar. Oysa, gösterimin başlarında bütün anlatı parçaları anlamla doğrudan ilintili olan ya da hiç bir ilintisi bulunmayan dramatik anların ya da en azından oyunların eşliğinde sunulmuştur. Öykünün ilerlemesi ile birlikte bu örneklerin azalmaları ve yerlerini dramatik olmayan sunuşlara bırakmaları, anlatılan öykünün onu anlatış biçiminin önüne geçmesi ile açıklanabilir.

Sahnedeki nesnelere oyuncuların kurdukları ilişkilerin de “oyun çıkarma” niteliğine dayandığından yukarıda söz edilmişti. Oyuncu-sahne nesnelere ilişkisine daha da yakından bakıldığında bunun sadece “oyun çıkarma”

niteliğine sahip olduğunu söylemek yetersizdir; bu niteliği yaratan en önemli öge, doğrudan doğruya bu ilişkidir. Çünkü eylemin içerisinde nesnelere kurulan ilişkiler “oyun çıkarma”nın dışında hiç bir derin anlama işaret etmezler. Bunun en güzel örneği, gösterimin finalindeki paraşütün kullanımudur. Dramatik metne göre, bu paraşüt gösterimin başında Oğlan’ın gökten düştüğü paraşüttür. Fakat finalde bu paraşüt bütün sahneyi kaplar ve onun içine giren Usta, paraşütü önce çöl, sonra rüzgar ve en sonunda da güneş olmak için kullanır. Bu örnekte de görüldüğü gibi paraşüt baştaki çerçeve çizme işlevinin ötesinde, sadece oyun nesnesi olmak gibi bir anlam kazanır. Güneş olan paraşütten, kuşkusuz başka anlamlar da çıkarılabilir. Ancak, bu anlamlar tekil kaldıkları için gösterimin tümünde “oyun çıkarma” anlamından başka bir anlama hizmet etmezler.

Gösterimin üç oyuncu tarafından sergilenmesi de birinci bölümde ortaya konan üçlü yapının gösterim düzleminde karşımıza çıkmasından başka bir şey değildir.

SONUÇ

Bir anlatı olarak Simyacı ile, dramatik bir metin ve gösterim olarak Simyacı karşılaştırıldığında aşağıdaki sonuçlara varmak mümkündür:

1. Anlatı olarak Simyacı zaman, uzam ve kişiler yerlemlerinde ve eylem boyutu da göz önüne alınarak irdelendiğinde üçlü bir yapı oluşturduğu görülür. Bu üçlü yapı, anlatının geleneksel giriş-gelişme-sonuç yapısıdır. Ancak burada, gelişme olarak adlandırılan ikinci bölümde, zaman, uzam ve kişiler yerlemlerinin hepsinde ya da en azından bir tanesinde, giriş ve sonuçtakilerin dışına doğru sıçrandığı görülmektedir. Bu, bir anlamda, giriş ve sonuçta yer almayan zaman, uzam ya da kişilerin kullanılması, onların anılması ya da onlara değinilmesidir. Sanki öykü kendi dışına doğru sıçrayarak kendini tanımlandırmakta, anlamlandırmaktadır. Bu anlamlandırma süreci sonuçta yine kendi üzerine kapanarak gerçekleşmektedir. Anlatı olarak Simyacı'yı, bu bakımdan bir masal olarak değerlendirmek mümkündür. Öte yandan, bu üçlü yapıların anlatıdaki iç içe geçmiş giriftliği ve sarmallığı, plastik sanatlarda görülen arabesk bezemeleri de andırmaktadır. Böyle bir benzerlik kuşkusuz çok doğaldır. Çünkü hem masallar, hem de arabesk bezemeler, benzer kültürel ve sosyo-ekonomik yapıların, yani feodal ve yarı-feodal toplumların ürünleridir. Kısacası bir anlatı metni olarak Simyacı, arabesk bezemelerin verdiği hazzı bize tattıran, hoşluk duygusu sunan bir masal gibidir. Ancak masaldaki yalınlığın yerini bu kez arabesk bezemelerin giriftliği

almıştır. Böylelikle, tematik yinelemeler ve pekiştirmeler ortaya çıkar: İnsanın yüreğinin sesini dinlemesi, kader ve irade ikilemi, evrenin ruhu, doğanın ruhu, ve benzeri kavramlar, sürekli bir biçimde yeni yeni kalıplara girip tekrarlanarak mistikleşirler ve pekiştirilirler.

2. Dramatik bir metin ve gösterim olarak Simyacı da zaman, uzam ve kişiler yerlemlerinde irdelendiğinde, kaynaklandığı anlatı metni gibi giriş- gelişme-sonuç yapısına dayalı üçlü bir yapı taşıdığı görülür. Ancak bu kez, dışa sıçrama, masaldan oyuna sıçrama şeklinde gerçekleşir. Bu da sözel olan anlatının yerini eyleme dayalı “dramatik olan” a bırakmasının doğal sonucudur. Ayrıca dramatik metnin ve gösterimin, anlatıdaki arabesk bezemelerin giriftliğine sahip olmadığı görülür. Bu da yine eylemin söze göre daha doğrudan oluşundan kaynaklanmaktadır. Kısacası anlatı metnindeki üçlü yapı dramatik metin ve gösterimde de korunmuş olmasına rağmen anlatıdaki arabesk bezemelerin hoşluk duygusu ve masal özelliği, yerini “oyun çıkarma”nın hazzına ve oyuna bırakmıştır. Oyunun yalınlığı ve doğrudanlığı, anlatıdaki mistikliği tamamen ortadan kaldırmış, mistisizmin edilgenliğinin yerine, oyun oynamanın etkin enerjisini koymuştur. Kısacası, dramatik bir metin ve gösterim olarak Simyacı, bir anlatı metni olarak Simyacı’nın sıradanlığını aşmış, iletilerin sadece birer oyun malzemesi haline dönüştüğü görsel ve tiyatral şölen olmuştur.

3. Anlatıdan dramatik metne ve gösterime geçişte, uyarlayıcıların ve yönetmenin kullandığı temel araç “oyunsulaştırmak”tır. Bu, izleyicilere sunulanın bir oyun olduğunu sürekli vurgulamak ve

anlatıda yer alan her şeye bir oyun malzemesi olarak yaklaşmak demektir. Başka bir deyişle, dramatik metnin ve gösterimin, anlatının iletisinin ardına sığınmaması, bu iletiyi izleyicilerine en kısa yoldan iletmemesi, tam tersine anlatının iletisini, kendi aracını var etmek ve gerçekleştirmek için bir çıkış noktası olarak almasıdır. Genel olarak, “oyunlaştırma” olarak anılan çalışma aslında bu olsa gerektir: anlatıyı oyun haline getirmek. Dramatik metni ve gösterimi ile Simyacı bunu, yani “oyunlaştırma”yı temel alarak iki yoldan gerçekleştirmiştir: öncelikle, bütün öyküyü, öyküyle hiç bir şekilde ilintisi olmayan apayrı zaman, uzam ve kişiler arasına taşımıştır. Anlatıda sunulan öykü artık bambaşka kişilerin, bambaşka bir zaman diliminde ve bambaşka bir uzamda çıkarttıkları bir “oyun”dur. Bu nedenle, bütün sahne gereçleri, bütün teknik etmenler ve oyunculuk malzemesi, hep birlikte sözü edilen oyunsuluğu var etmeye yönelir. Ayrıca, öyküde sunulan her şey, oyun çıkarmaya elverişlilik açısından ele alınmış ve elenmiştir. Bu bakımdan öyküdeki mistikliğe yol açan, aynı temanın farklı biçimlerle tekrarlanması tuzağına düşülmemiştir. Gösterimi izledikten sonra genel olarak akılda kalan, ana tema ya da yan temalar değil, bunlardan bağımsız olarak yaratılan görsel ve tiyatral oyun hünerleridir. Kısacası, anlatıdan dramatik metne ve gösterime geçişte, oyun ögesini ön plana çıkarmak, buna bağlı olarak, öyküyü bağımsız bir zaman, uzam ve kişiler arasına taşımak, öykünün iletisi ile gösterimi sınırlı tutmamak, hele hele bu iletinin ardına hiç sığınmamak, başarılı bir oyunlaştırma çalışmasının anahtarları olabilir.

Sonuç olarak, Simyacı'nın dramatik metni ve gösterimi, anlatı metnindeki sıradanlıktan ve mistiklikten arınmış ve bunu oyun ögesini ön plana

çıkarak gerçektirmiştir. Dramatik metin ve gösterimde de anlatı metninde bulunan aynı üçlü kullanılmıştır. Fakat dramatik metindeki üçlü yapı, anlatıdaki üçlü yapının iki boyutluluğuna karşılık eylemin üçüncü boyutunu taşıdığı için daha derinlikli ve dolayısıyla daha etkilidir.

KAYNAKÇA

- ALTER, Jacob : **From Text to Performance, Poetics Today**, Vol. 2:3, 1981
- AND, Metin : **Tiyatro Kılavuzu**, İstanbul, 1973
- ARISTOTELES : **Poetika**, (çev. İsmail Tunalı), İstanbul, 1993
- BORATAV, Pertev Naili : **Zaman Zaman İçinde**, İstanbul, 1992
- BRECHT, Bertolt : **Sanat Üzerine Yazılar**, (çev. Kamuran Şipal), 1990
- BRECHT, Bertolt : **Tiyatro İçin Küçük Organon**, (çev. Ahmet Cemal), İstanbul, 1993

- CHILDE, Gordon : **Tarihte Neler Oldu**, (çev. Mete Tunçay-
Alaeddin Şenel, İstanbul, 1985
- COELHO, Paulo : **Simyacı**, (çev. Özdemir İnce),
İstanbul, 1996
- COELHO, Paulo-MEVLANA : **Simyacı**, (uyr. R.Soudée-G.Pouget),
(çev. Genco Erkal- Lale Giritli),
(Yayınlanmamış oyun metni)
- ÇALIŞLAR, Aziz : **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, İstanbul,
1978
- ÇALIŞLAR, Aziz : **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, İstanbul,
1992
- ÇAMURDAN, Esen : **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**,
İstanbul, 1996
- ESSLIN, Martin : **Dram Sanatının Alanı**, (çev. Özdemir
Nutku), İstanbul, 1996

- GOMBRICH, E. H. : **Sanatın Öyküsü**, (çev. Bedrettin Cömert), İstanbul, 1986
- GÜVENÇ, Bozkurt : **İnsan ve Kültür**, İstanbul, 1974
- HANÇERLİOĞLU, Orhan : **Düşünce Tarihi**, İstanbul, 1976
- HAUSER, Arnold : **Sanatın Toplumsal Tarihi**, (çev. Yıldız Gölönü), İstanbul, 1984
- HUIZINGA, Johan : **Homo Ludens**, (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul, 1995
- İPŞİROĞLU, Zehra : **Tiyatroda Düşünsellik**, İstanbul, 1995
- İPŞİROĞLU, Zehra : **Tiyatroda Yeni Arayışlar**, İstanbul, 1992
- KESTİNG, Marianne : **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, (çev. Yılmaz Onay), İstanbul, 1985

- NIETZSCHE, Frederich : **Tragedyanın Doğuşu**, (çev. İsmet Zeki Eyuboğlu), İstanbul, 1994
- NUTKU, Özdemir : **Dünya Tiyatrosu Tarihi I-II**, İstanbul 1985
- NUTKU, Özdemir : **Sahne Bilgisi**, Ankara, 1980
- PAVIS, Patrice : Notes Toward a Semiotic Analysis, **The Drama Review**, New York, December 1979
- PIAGET, Jean : **Yapısalcılık**, (çev. Füsun Akatlı), Ankara, 1982
- PIGNARRE, Robert : **Tiyatro Tarihi**, (çev. Pınar Kür), İstanbul, 1975
- PROPP, Vladimir : **Masalın Biçimbilimi**, (çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), İstanbul, 1985

- RİFAT, Mehmet : **Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları**,
İstanbul, 1983
- SÖZEN, M., TANYELİ, U. : **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**,
İstanbul, 1992
- ŞENER, Sevda : **Anton Çehov'un Oyunlarında Uzam ve Zaman, Çağdaş Eleştiri**, İstanbul,
Ekim 1983
- ŞENER, Sevda : **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**,
Anadolu Üniversitesi Basımevi,
Eskişehir, 1991
- ŞENER, Sevda : **Oyundan Düşünceye**, Ankara, 1993
- ŞENER, Sevda : **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, İstanbul, 1997
- THOMSON, George : **Aiskhylos ve Atina**, (çev. Mehmet Doğan), İstanbul, 1990

- THOMSON, George : **İlk Filozoflar**, (çev. Mehmet Doğan),
İstanbul, 1988
- THOMSON, George : **İnsanın Özü**, (çev. Celal Üster),
İstanbul, 1979
- YÜCEL, Tahsin : **Anlatı Yerlemleri**, İstanbul, 1979
- YÜCEL, Tahsin : **Yapısalcılık**, İstanbul, 1981