



Oyun Metinlerinde Ritim: Bir Örnek Olarak Molière'in Cimri'sinin Ritimanalizi

Rhythm in Plays: A Rhythmanalysis of Molière's The Miser

Oğuz Arıcı¹ 



¹Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: O.A. 0000-0001-9595-6977

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Oğuz Arıcı,
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: oguz.arici@istanbul.edu.tr

Başvuru/Submitted: 25.10.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested:
18.11.2022

Son Revizyon/Last Revision Received:
18.11.2022

Kabul/Accepted: 07.12.2022

Atıf/Citation:

Arıcı, Oğuz. "Oyun Metinlerinde Ritim: Bir Örnek Olarak Molière'in Cimri'sinin Ritimanalizi" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 35, (2022): 59-82.
<https://doi.org/10.26650/jtcd.1194651>

ÖZ

Hem sanat ve edebiyatın hem de yaşamın en temel kavramlarından biri olmasına rağmen ritmin bütün sanatlar için kabul edilmiş, ortak bir tanımını yapmak zordur. Müzikte notaların, eslerin ve vuruşların oluşturduğu ritim kolayca algılanabilmekte hatta belirli bir notasyonla temsil edilebilmektedir; resimde, heykelde ve mimaride çizgi, renk, hacim, ışık, ton vs. gibi unsurların oluşturduğu örüntülerden söz edilebilmektedir. Aynı şekilde dizelerdeki hecelerin vurgulu-vurgusuz ya da uzunluk-kısalık niteliğine ya da hece sayısına göre şiirdeki ritmi de kavrayıp ifade edebiliyoruz. Fakat dramatik metinlerdeki ritmin tanımını yapmak ve oyunlarda ritmi var eden unsurları yakalayarak deşifre edebilmek görece daha zorluk barındırıyor. Oyun metinlerinde işleyen belirli bir ritmi algıladığımızı ya da deneyimlediğimizi söylesek de onu kolaylıkla tanımlayamıyor ya da ölçemiyor ve belirli bir notasyonla temsil ederek bir çözümlemenin parçası yapamıyoruz. Bu çalışmada ritim kavramının çeşitli tanımları üzerinden drama ritim konusuna odaklanacak ve konuyu Molière'in Cimri oyunu üzerinden örnekleyerek açmaya çalışacağım.

Anahtar Kelimeler: Ritim, Komediya, Örüntü, Molière, Cimri

ABSTRACT

Although rhythm is a fundamental concept in art, literature, and life, it is difficult to define rhythm that applies to all arts. In music, rhythm is formed by the notes, caesuras, and beats and can be easily perceived and even represented with specific notation; in painting, sculpture, and architecture, rhythm can be mentioned in terms of the patterns created by elements such as line, color, volume, light, and tone. In the same way, one can comprehend and express the rhythm in a poem according to the number or length of syllables in the lines and their accentuations. However, defining rhythm in terms of dramatic texts and apprehending and deciphering the elements that create the rhythm in the plays are relatively more difficult. Even if one states perceiving or experiencing a certain rhythm to operate in the text of a play, it cannot be easily defined or measured and cannot be included in an analysis through any specific notation of representation. This article will focus on rhythm in drama through its various definitions and try to explain the subject through its exemplification in Molière's The Miser.

Keywords: Rhythm, Comedy, Pattern, Molière, The Miser



EXTENDED ABSTRACT

Rhythm is a concept encountered not only in art and literature but also in every aspect of life. One can perceive rhythm in many ways, whether in the heartbeat, the pulse, the seasonal cycles, the waves crashing on a shore, breathing, walking, or speaking and is also a fundamental principle in literature, music, poetry, painting, sculpture, and architecture. In *Poetics*, Aristotle indicated human's capacity for rhythm and harmony as the cause for the emergence of mimetic arts. In this context, rhythm is an aesthetic principle necessary for both the formation of a work of art and literature as well as for it to be perceived and experienced.

Although rhythm is a basic concept of art, literature, and life, no commonly accepted definition of rhythm exist that covers all art forms. In music, the rhythm that is formed by notes, caesuras, and beats can be easily perceived and even represented with specific notations, while in painting, sculpture, and architecture, rhythm can be mentioned in terms of the patterns created by elements such as line, color, volume, light, and tone. In the same way, one can comprehend and express the rhythm in a poem according to the number or length of syllables in the lines and their accentuations. However, defining the rhythm in dramatic texts and apprehending and deciphering the elements that create the rhythm in plays are relatively more difficult. Even if one were to say they perceive or experience a certain rhythm operating in the text of a play, it cannot be easily defined or measured, nor can it be made part of an analysis by representing it with specific notations.

In this study, I will attempt to briefly mention the debates on the definition of rhythm in art and literature, especially with regard to the ideas on rhythm in drama. To do this, I will first focus on how the concept of rhythm was defined in the early periods of the history of thought, wherein I will underline three basic definitions of rhythm: The first is an understanding of rhythm that can be brought together under the heading of chaos, which appears in the pre-Socratic period. In this context, the idea of *rhoê* (beauty, flow) at the root of the word *rhythmos* [rhythm] seems to have been decisive for philosophers such as Heraclitus, Empedocles, and Democritus. According to these philosophers, constant flows and movements exist in the universe; however, these movements are grasped by catching certain cadences, pauses, and moments of change, from which is created the pattern of rhythm. Therefore, rhythm here is a phenomenal state that depends on the existence and comprehension of the perceiver.

The second approach emphasizes rhythm as a measurable and objective form, with Plato able to be shown as the first representative of this approach. Like the pre-Socratic philosophy, Plato accepted rhythm as a movement but also considered this movement to be measurable and even expressible in numbers. On the other hand, Plato distinguished between *eurhythmos* [eurythmic] and bad ones. Thus, the idea of rhythm as a natural phenomenal state merged into the background and became a fundamental issue of ethics and education.

The third paradigm that defines rhythm is the mixture of the previous two approaches, of which Aristotle can be regarded as the representative. Although Aristotle followed the ideas of his teacher Plato in many aspects regarding rhythm, he brought a third dimension to rhythm, emphasizing how rhythm can be thought of as a basic element of aesthetics as well as a natural phenomenon that carries an ethical quality.

The second part of my article will summarize the main principles associated with the concept of rhythm with regard to these three paradigms in order to discuss how rhythm can be analyzed with respect to drama as well as the possibility of providing a notation for rhythm in drama.

When wanting to find rhythm in literary texts, one needs to talk about various criteria such as syntax, dialogue structure, repeated words, beat patterns, and scene succession. A comprehensive analysis that would express all these areas and thus visualize the rhythm of the text of a play appears impossible. In my opinion, such a work of notation or expression can only be achieved to a certain extent through only one or two of the above-mentioned criteria. In the last part of the article, I will focus on Molière's *The Miser*, in which I will try to decipher the rhythm of the play based on these previously mentioned criteria, especially in regard to repetitive motifs, scenes, and beat patterns. I will attempt to reveal the rhythm of *The Miser*, thereby posing the question of whether one can mention a Molièreian comic pattern.

Ritim: Tanım sorunu

Şimdiye kadar da bana hiçbir zaman ritmin net bir tanımı verilmedi. Şu gerçeği kabul etmek utanç veriyor: Ritim, tempo, temporitim, ritim-tempo sözcükleri yönetmenlerin, oyuncuların, tiyatro akademisyenlerinin ve eleştirmenlerin dilinden düşmez. Ama bu insanların herhangi birinden bunların ne anlama geldiğine dair net bir tanım almaya çalışım, hiçbir pratik değeri olmayan ve merakınızızere kadar gidermeyen muğlak genellemelerle cevap verecekdirsinizize.¹

Ritim üzerine yapılmış pek çok çalışma genellikle kavramın tanımlama sorunu hakkında bir tartışmayla başlar. Ritmin ne olduğunu tanımlamanın zorluğu bir yanıyla, onun pek çok alanda, biyoloji, sosyoloji, fizik, edebiyat, resim, müzik, şiir, heykel, mimari vs. gibi birbirinden çok farklı disiplinlerde, açıklayıcı / temel bir öge olarak kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Ritim pek çok sanatın kurucu ilkesi ya da başat bir öğesidir. Fakat her bir sanatta kendini gösterme ya da algılanma biçiminin farklılığından dolayı onu her sanatta aynı biçimde veya benzer konumlarda bulmak da mümkün değildir.

Ritimden söz ettiğimizde neyi kastettiğimizi bildiğimizi düşünürüz, güzel sanatlarda onu görür, duyar ve hissederiz, gündelik hayatımızın her alanında, doğada onun varlığını deneyimleriz. Bizim için “hızlanan”, “yavaşlayan”, “belirli bir düzende görünen” ya da “düzensizleşen” ritimler vardır ve çoğu zaman bu ritimden “söz ederiz”. Onu çoğu zaman “tarif” ederiz. Fakat iş, bütün bu farklı alanlarda karşımıza çıkan ritmi “tanımlamaya”² geldiğinde kapsayıcı ve nihai bir formül bulmakta zorlanırsınız. Ritim, onunla yakından ilişkili (hatta bazıları için onunla özdeş olan) birkaç kavramın tanımlamalarında yaşanan sorunlarla benzer zorlukları taşımaktadır. Ritim; varlık, zaman ve form kavramlarıyla iç içedir. Aslında biz ritimden söz ettiğimizde bir şeyin “varlığından”, “zaman içinde idrak edildiğinden” ya da bir “form bulunduğu” da bahsetmiş oluruz. Dolayısıyla bu kavramları bir tanımda “ele geçirmek” ne kadar zorsa ritim de benzer sebeplerden ötürü tatmin edici bir formüle indirgenememektedir.

Ritim sözcüğünün Antik Yunandaki kullanımları da bu sözcüğü tanımlama konusundaki karmaşık görünümü desteklemektedir. Émile Benveniste'nin *The Notion of 'Rhythm' in its Linguistic Expression* başlıklı kısa çalışması *rhythmos* ve ilişkili sözcüklerin erken dönem kullanımı konusuna odaklanır. Benveniste'ye göre *rhythmos*, bir yanıyla kökeninde yer alan *rheō* (akış) fiiliyle ilişkilidir.³ Fakat diğer taraftan sözcük, pek çok metinde sıklıkla “form”, “şekil” anlamlarına gelecek şekilde kullanılmıştır. Benveniste, haklı olarak Yunancada halihazırda form

1 Vasili Toporkov, *Stanislavski Provada*, çev. Cüneyt Yalaz, Duygu Dalyanoğlu, Özgür Eren (İstanbul: BGST Yayınları, 2017), 58.

2 Burada tarif ve tanım arasında bir farkı İngilizcedeki *description* ve *definition* arasındaki farka benzer biçimde kullanıyorum.

3 Émile Benveniste, “The Notion of 'Rhythm' in its Linguistic Expression,” *Problems in General Linguistics* içinde, (CoralGablesFla: University of Miami Press 1971), 281.

ve şekil anlamlarına gelen başka sözcükler (*eidōs, morphe, skhema* vs.) olduğunu, dolayısıyla *rhythmos* sözcüğünün bunlardan bir farkı bulunduğunu vurgular.⁴

*Yunan yazarlar rhythmos 'uskhema ile karşıladıklarında ve biz onu 'biçim' diye tercüme ettiğimizde, her iki durumda da bu sadece bir benzerlik bulmadan ibarettir. Skhema ve Rhythmos arasında bir fark vardır; skhema, (...) bir obje olarak farkına varılan ve görülen, sabit bir 'biçim' olarak tanımlanır. Öte yandan Rhythmos, verildiği bağlamlara göre, hareket eden, dinamik ve akışkan olanın bir an yüklendiği biçimini, organik tutarlılığı olmayanın biçimini belirtir. (...) (Rhythmos), doğaçlama, anlık, değişken anlamında biçimdir.*⁵

Benveniste'ye göre Sokrates öncesi düşüncede *rhythmos* sözcüğü, akışkan ve sürekli hareket halinde olan şeylerin geçici olarak algılanması anlamına geliyordu. Demokritos ve Leukippos'ta sürekli hareket eden atomlar fikrinde⁶ ya da Herakleitos'un her şeyin akış halinde olduğu felsefesinde ritim, sürekli akışkanlık içeren bir dereceye kadar kaotik diyebileceğimiz bir form görünümü sunuyor:

(...)Herakleitos'tan bu yana İyon felsefesinde rheos (akış), doğanın ve şeylerin temel yüklemidir ve Demokritos, her şey atomlardan oluştuğu için, formların ve nesnelere farklılığına bu atomların farklı bir düzenlenmesinin sebep olduğunu düşünüyordu. Kelimenin tam anlamıyla 'akışın belirli bir tarzı' (theparticularmanner of flowing) anlamına gelen rhythmos'un, sabitlik veya doğal zorunluluk olmaksızın ve sürekli değişime tabi olan bir düzenlemeden türeyen "tertibatları" (dispositions) veya "düzenlenişleri" (configurations) tanımlamak için ne kadar uygun bir terim olabileceğini anlayabiliriz. Şeylerin "biçim"inin bu özel modalitesini açıklamak için rheos sözcüğünün bir türevinin seçilmiş olması, ona ilham veren felsefenin özelliğidir; (rhythmos) belirli hareket konfigürasyonlarının "dalgalanmalar/çalkantılar" (fluctuations) olarak tanımlandığı evrenin bir temsilidir.⁷

Ritim (*rhythmos*) sözcüğünün kökeninde Herakleitos *scurheō* (akmak, coşmak, dalgalanmak) fiili bulunmaktadır. Nitekim ritmin hareketle açıklanmasının bir sebebi de budur. Bu bağlamda Sokrates öncesi düşüncede ritim, sürekli akan, sabitlenemeyen; bir nehrin aktığı yolun ya da bir sıvının girdiği kabın şeklini alarak sürekli değişmesi gibi, anbean dönüşen bir şeydir. Bu dönüşüm, hareket ya da akış, özne tarafından belirli konfigürasyonlar halinde idrak edilir. İdraki sağlayan şey, bu hareket ve akıştaki belirli duraklar, kadanslar ya da değişim anlarıdır. Evrende her şey hareket etmektedir, Herakleitos'un (ona atfedilen) deyişiyle⁸ "her şey akar"; fakat yine Herakleitos'tan anladığımız kadarıyla bu akışta bir *logos* da vardır. Herakleitos sayılabilir / hesaplanabilir bir ölçüden değil ama bir prensipler ya da ilkeler demetinden söz eder gibidir. Dolayısıyla eğer ritim insan tarafından kavranıyorsa, bu akışın belirli bir "form"

4 A.g.e., 285.

5 A.g.e., 285.

6 Bkz. Diogenes Laertios, *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*, çev. Candan Şentuna (İstanbul: YKY, 2003), 433-435.

7 Benveniste, "The Notion of 'Rhythm' in its Linguistic Expression," 286.

8 Herakleitos, *Fragmanlar*, çev. Cengiz Çakmak (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2020), 18.

aldığından yani bir “yasaya” (*logos*'a?) göre işlediğinden de söz edebiliriz. Fakat burada ritmin nasıl bir yasaya göre görünüşe geldiği, algılayan özneye göre değişebilmektedir. Başka bir deyişle, kendi *logos*uyla, ölçüsüyle, tartıp biçerek belirli bir konfigürasyon, belirli bir desen algılayan özne idrak ettiği ritmi yine *logos*'uyla söze ya da tarife dökebilecektir.

Platon'a geldiğimizde ritmin kaotik hareket ve akış anlamlarının kısmen törpülendiğini ve ritmi algılayan öznenin daha pasif bir konuma geçirildiğini görüyoruz. Platon'da ritim kavramı, zamanın ve hareketin ölçülebilir, kısmen sabitlenebilir dolayısıyla da bir dereceye kadar sayıyla ifade edilebilir bir “formu”şeklinde düşünülür. *Philebos*'da(17c-d) şöyle der: “Yine, eski insanlar cisimlerin hareket edişlerinde aynı türden özellikler olduğuna ve bunlarsayıyla ölçülebildiğine karar vererek, bunlara ritim ve ölçü denilmesi gerektiğini söylemişlerdi.”⁹ Platon buradan hareketle özellikle *Devlet*'te ritim kavramını güzellik ve çirkinlikle ilişkilendirir. Ritim güzel konuşmayla ilgilidir.¹⁰ Eğer bir şeyin biçimi çirkinse ona ritimsiz ya da ahenksiz denmektedir.¹¹ Bu tanımlamalar çerçevesinde baktığımızda Platon'da ritim kavramını iyi ve kötü yanları bulunduğunu görürüz. Daha doğrusu onun için “iyi” ritimler ve “kötü” ritimler vardır. Özellikle diyonizyak ritimler ideal devletin “harmonisini / ahengini” bozacak şekilde tanımlanırlar. Çünkü Platon'a göre “ritim ve düzen kadar insana işleyen başka bir şey yoktur.”¹²Böylece Platon'la birlikte, Sokrates öncesi felsefede olmayan bir vurgu, yani insanların ritimleri yalnızca algılanmakla kalmadığı, aynı zamanda algıladıkları bu ritimden etkilendikleri, onun tarafından yönlendirildiklerigibi bir düşünce ortaya çıkar. Kültürel hayatın pek çok alanında, olması gereken ritim, Platon'un *Eurutmos* yani *Euritmî* (iyi ritim) dediği şeydir. Böylece ritim, politikanın, sanatın ve pedogojinin “en iyide” “sabitlenmesi” gereken bir formu olarak araçsallaşır.¹³

Ritim konusunda değinmemiz gereken üçüncü odak ise Aristoteles'tir. O da ritim konusunda pek çok açıdan hocası Platon'un görüşlerini sürdürmüş olsa da ritmin tanımı ve değeri konusunda farklı görüşler de ortaya koymuştur.

Öncelikle Aristoteles de ritmin insan davranışlarını ve ruh hallerini etkilediğini/ değiştirdiğini kabul eder. Fakat bu düşüncesinde, hocasında olduğu gibi olumsuz bir vurgu yoktur. Bazı ritimlerin insanı “sakinleştirdiğini”, bazılarının “denge bozucu” etkileri olduğunu belirtir

9 Platon, *Philebos*, çev. Furkan Akderin (İstanbul: Say Yayınları, 2013), 42.

10 Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2010), 92-93.

11 A.g.e., 93.

12 A.g.e., 94

13 Oysa yine Sokrates'in bir öğrencisi olan Ksenophon'da da *euritmî* kavramı kullanılmaktadır. Fakat ondaki anlam Platon'daki gibi sabitlenmesi gereken bir form değil de her yeni duruma veya şeye göre kendini adapte edebilen bir şekil anlamındadır. Bu anlamda da sürekli hareket etme özelliği öne çıkar. Özellikle *Sokrates'ten Anılar*'da verdiği zırh yapımıcısı örneği bunu çok iyi açıklamaktadır. Zırh yapımıcısı Pistias, bir zırhlı nasıl “iyi şekillendirdiğini” [*euruthmos*], onu kişiye “uygun hale getirerek” [*harmozō*] başardığını belirtir. Çünkü “eğer bir şey uygunsa [*harmozō*], iyi şekillidir” [*eurhutmos*]. Ksenophon, *Sokrates'ten Anılar*, çev. Candan Şentuna (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1997), 80-81.

fakat ritimler arasında bir hiyerarşi vurgusu yapmaz ya da *euritmi* olmayanların toplumsal hayattan çıkarılması / sansürlenmesi gerektiğini hiçbir zaman söylemez.

Ritm ve melodilerde gerçeğe --öfke ve yumuşaklığın, ayrıca cesaret ve ılımlılığın ve bunların karşıtlarının, giderek bütün ahlak niteliklerinin gerçekliklerine- yakın bir benzerlik vardır; dinlenen müziğin bizde sahiden duygusal bir değişiklik yaratması, bunun bir belirtisidir. (...) Evet, duyularla algılanan, dokunulan ya da tadılan nesnelere manevi niteliklere herhangi bir benzerlik göstermedikleri doğrudur, fakat müzikte ahlaki nitelikler vardır, işittiğimiz melodiler bunları temsil eder. Böyle olduğu besbellidir; çünkü bir kere, makamlar ya da uyumlar arasında doğal ayrılık vardır - bunlar, dinleyenlerinde farklı tepkiler yaratırlar, hepsi aynı yönde etkilenmez. Örneğin, insanlar Myksolydia denilen makamı dinleyince, kederlenme ya da dokunaklı olma eğilimine girerler, daha yumuşak uyumlar ise onları gevşetir. Bu ikisinin ortasında, dengeli bir duyguyu, sanıyorum, yalnız Dor makamı yaratır; oysa Phryg makamı insanları çok heyecanlandırır. (...) Aynı şey, çeşitli ritim türleri içinde doğrudur; bazılarının durultucu bir etkisi vardır, bazılarınınsa denge bozucu, bu ikincilerden bazıları bayağı hareketlere yol açar, bazıları soylu hareketlere.¹⁴

Aristoteles her şeyden önce ritim ve harmoninin insana ait bir meleke olduğunu düşünmektedir. İnsan, bu özelliği sayesinde taklit eder ve taklitlerden haz alır. Aristoteles'e göre şiirin ve tiyatronun doğuşunda da insandaki bu ritim ve harmoni melekesi öncü rol almıştır.¹⁵ Bu yüzden de ritim güzel sanatlarda temel bir araç olarak başat rol oynar.

Aristoteles *Retorik* adlı çalışmasında da ritim konusuna özel bir yer ayırır. Burada, doğru konuşma dilinin bir ritme sahip olması gerektiğinin altını çizer¹⁶ ve belirli bir örüntü oluşturacak şekilde bloklandırılmış (periyotlandırılmış) yapının etkisinden söz eder:

.....(karmaşık, tamamlanmış, yoğun) biçim periyotlardan oluşur. Periyot terimiyle başlangıcı ve sonu olan ve aynı zamanda tek bir bakışla kavranabilecek kadar uzun olan bir konuşma parçasını kastediyorum. Bu tarz kolay anlaşılır ve doyurucudur. Sonsuz olmadığı, dinleyici önünde bir son bulduğu ve dinleyiciyi bir şeye ulaştığına inandırdığı için doyurucudur; oysa bir şeylerin sona ereceğini öngörememek doyurucu değildir. Kolayca akılda tutulabilirdiği için de kolay anlaşılırdır. Bu da periyotlardan oluşan dilin kolaylıkla sayılandırılabilmesi yüzündendir ve akılda tutulması en kolay şey sayıdır. Bu yüzden herkes vezinle yazılan şiirleri vezinsiz düzyazılardan daha kolay aklında tutar; çünkü şiirin vezni sayılandırılabilir.¹⁷

Aristoteles'in yukarıdaki ifadelerini, *Poetika*'daki fikirleriyle birlikte düşündüğümüzde bir oyun metninin de tasarlanmış birim ya da periyotlardan kurulması gerektiğini söyleyebiliriz.

Böylece Antik Yunan düşüncesinde ritmin, birbiriyle bağlantılı üç farklı açıdan tanımlandığını görüyoruz. Sokrates öncesi filozofların "kaotik hareketin algılanması" şeklinde

14 Aristoteles, *Politika*, çev. Mete Tuncay (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975), 241.

15 Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*, çev. Ari Çokona, Ömer Aygün (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2016), 9.

16 Aristoteles, *Retorik*, çev. Ari Çokona (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2019), 188.

17 A.g.e., 188-189.

özetleyebileceğimiz fikirleri Platon'a geldiğimizde “ölçülebilir bir sabitliğe” dönüşmüş, bununla da bağlantılı olarak ritimler düzen fikriyle ilişkilendirilmiş böylece iyi ve kötü ritimler düşüncesi ortaya çıkmıştır. Aristoteles'te ise ritim kavramı, kendisinden önceki gelenekteki vurguları (ölçü, uyum, zıtların belirli aralıklarla çarpışmaları ve bunların bir süre tekrarı gibi) aynen korumuş gibidir fakat Aristoteles'in ritmi, mimetik sanatların kurucu ilkesi olarak kabul etmesi öncelikle göre önemli bir fark oluşturur.

Ritim konusundaki çalışmalar bugün pek çok alana yayılmış durumdadır. Sanatlarda ritmin yerini tartışan çalışmaların sayısı, özellikle 20. yüzyılın başından itibaren artmış ve giderek dilde, fizikte, biyolojide ve hatta sosyolojide ritim konuları başlıca çalışma alanları haline gelmiştir.¹⁸ Ritim konusundaki çalışmaların özellikle 1930'lardan sonra dikkat çekici bir şekilde arttığı gözlemlenmektedir. Ritim, hayatın her alanını etkileyen bir güç olduğu için yapılan çalışmalar da buna paralel olarak çeşitlilik arz etmektedir. Ama konumuzla yakından ilgili birkaç çalışmaya burada değinmekte yarar var. Özel olarak oyun metinlerinde ritim konusuna değinen ilk çalışmalardan biri John Dewey'in 1934 yılında basılmış *Art as Experience* başlıklı çalışmasıdır diyebiliriz.¹⁹ Dewey'in çalışmasının özellikle 8. Bölümü ritmin sanatlardaki kullanımına ve alınmayıcı da “bir deneyim olarak” etkisine odaklanır. Elsie Fogerty'nin, ritim kavramının pek çok veçhesiyle ele alındığı *Rhythm* başlıklı eseri de, “mobil sanatlar” başlığındaki son bölümünde drama ve tiyatroyu merkeze alır.²⁰ Susan K. Langer'in 1953 yılında yayınlanan *Feeling and Form* çalışması, “The Comic Rhythm” ve “The Tragic Rhythm” başlıkları altında, hayattaki ritimlerin bir taklidi olarak bu dramatik formlardaki yapıları yorumlamaya çalışır.²¹ Oyun yazarlığı üzerine yapılmış pek çok çalışma içerisinde de ritim konusuna bir başlık açılmaya çalışılmıştır. Fakat bu eserlerde ortaya konan düşünceler genellikle Stanislavski veya Boleslavsky'nin²² konuyla ilgili fikirlerini alıntulamaktan öteye geçmezler. Oyun metinlerinde ritimden ve çeşitli desenlerden söz eden önemli çalışmalardan biri olarak Jackson G. Barry'nin *Dramatic Structure: The Shaping of Experience* adlı çalışması

18 Bu konuda 1923 yılında genişletilmiş listesi yayınlanmış bir bibliyografyaya bakılabilir. Christian A. Ruckmick, “A Bibliography of Rhythm (Third Supplementary List),” *The American Journal of Psychology* 35, no. 3 (1924).

19 John Dewey, *Deneyim Olarak Sanat*, çev. Nur Küçük (İstanbul: Vakıf Bank Kültür Yayınları, 2021).

20 Elsie Fogerty, *Rhythm* (London: George Alien & Unwin Ltd, 1936).

21 Susanne K. Langer, *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key* (London: Routledge and Kegan Paul, 1953).

22 Stanislavski'nin oyunculuk sisteminde önemli bir kavram olarak tempo-ritim bulunmaktadır. Stanislavski neden bu iki terimi birlikte düşünmek gerektiğini özellikle *An Actor's Work* adlı çalışmasında açıklar. Tempo, birimlerin ya da vuruşların hızı, ritim ise zaman ve mekandaki hareket ve duruşların ilişkisidir. Ve bu ikisi bir oyuncu için birlikte tasarlanması gereken bir ilkedir.

Bkz. Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work: A Student's Diary*, tr. Jean Benedetti (New York: Routledge, 2008), 463.

Boleslavski'nin Türkçeye *Aktörlük Sanatı* olarak çevrilen çalışmasında ise ritim ve tempo iki ayrı ilke olarak ele alınır. Tempo yalnızca hızı ifade ederken, ritim bütün sanatlarda ortak olan “ton”, “form”, “hareket”, “aksiyon” ve “renk” gibi unsurlardan oluşmaktadır.

Bkz. Richard Boleslavsky, *Aktörlük Sanatı: İlk Altı Ders*, çev. Suat Taşer (Ankara: Meydan Sahnesi, 1962), 143.

gösterilebilir.²³ Diğer taraftan başlı başına dramatik edebiyatta ritim konusuna odaklanan -bildiğim kadarıyla- tek çalışma ise Kathleen George'un *Rhythm in Drama* adlı eseridir. Burada ritmin tanımı, algılanışı ve ritmik teknikleriyle ilgili pek çok detay zaman zaman oyunlardan örneklerle tartışılmaktadır.

Burada, ritim konusunda yapılmış bu çalışmalardan da hareketle belli başlı anahtar kavramları özetleyerek, dramatik metinlerde ritmi nerelerde bulabileceğimiz konusunda birkaç önemli noktaya değinecek; daha sonra da Molière'in *Cimri* oyunundaki ritmi, bu terminoloji üzerinden ve özellikle de "vurgu / birim örüntüsü tekniği" bakımından analiz etmeye çalışacağım.

Ritim ile ilişkili anahtar kavramlar

Ritim konusuna değinen çalışmalar sıklıkla aşağıdaki anahtar sözcüklere referans vermektedir.

1. **Hareket / Akış:** Ritim genellikle hareketle özdeş olarak düşünülür. Çünkü biz ritmi, Sokrates öncesi filozoflarında da gördüğümüz gibi, hareketin idrakiyle kavrarız. Rhythmos sözcüğü de iki kelimededen oluşmuş gibi duruyor: *Rhoe* (akış) ve belirli bir tarz / şekil anlamı katan *-thmós* soneki. Dolayısıyla biz "şeylerin aktığını" onların belirli bir "tarzda" belirli bir "yolda" olmalarından anlıyoruz. Hareketteki değişim periyotlarını, intervalleri, kadansları, durakları görmezsek hareketi algılayamayız. Herakleitos'taki nehir akışı gibi: Akışı biliyorum, hep değişiyor, hiç aynı kalmıyor; ama yine de aynı nehir bana "tek" ve "bir" nehir olarak görünüyor.
2. **Tekrar ve Fark:** Her şey hareket ediyor fakat bazı değişim noktalarını tespit edebiliyorum. Bu değişim noktaları bir başlangıç ve bitiş sahipleri gibi görünüyor. Bazen bu başlangıç ve bitiş intervalleri veya birimleri, belirli aralıklarla aynen ya da biraz değişerek kendini tekrar ediyor. Şiirdeki nakarat gibi ya da her gün güneşin batması, ya da sabahları işe gitmem, geceleri uykuya dalmam gibi. Daha büyük ölçekte ritimler düşünürsek mevsimlerin dönüşümünü örnek verebiliriz. Ya da hayatı düzenlediğimiz ritimler: örneğin akademik takvimimiz. Kayıt ya da vize haftaları, tatiller vs. zaman aralıkları uzayıp kısalsa da her yıl aynı tarihlere denk gelmese de tekrar ettiğini düşündüğümüz ritim kalıplarıdır bunlar. Fakat her tekrarda (Lefebvre'nin dediği gibi)²⁴ bir farklılık var. Aynı demek farklı demektir, çünkü hareketten dolayıki şey "zaman" ve "mekân" değiştirir, böylece farklılaşırlar. Şiirdeki / şarkıdaki nakaratlar "aynıdır", aynen tekrar ederler fakat her tekrar bir öncekinin birikimi üzerine ve ayrıca farklı bir zamanda geldiğinden artık farklılaşmıştır. Bu Herakleitos'un aynı nehre iki kere girilmez sözündeki anlama benzemektedir.

23 Jackson G. Barry, *Dramatic Structure: The Shaping of Experience* (Berkeley: University of California Press, 1970).

24 Henri Lefebvre, *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*, çev. Ayşe Lucia Batur (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017), 30.

3. **Ölçü (metron):** Kendini yineleyen kalıplar, zamanın bölümlendirilmiş birimleri, sayılabilir ve bir ölçüye konu olabilir. Uzunluklarından, kısalıklarından ya da vurgulu ve vurgusuz oluşlarından bahsedilebilir. Müzikte BPM (beatperminute), birim zaman başına düşen vurgu/vuruş sayısı gibi şiirde dize başına düşen hece sayısı ya da her dizedeki uzun hecelerin kısa hecelere oranı gibi sayısal değerler ritmin ölçülebilir yanını göstermektedir.
4. **Harmoni / Uyum:** Tekrar eden, farklılaşarak yinelenen birimlerin totalde bir desen, örüntü, kalıp oluşturması. Ama aynı zamanda birbirlerinden farklı ya da çelişik ritim düzlemlerinin birbirleriyle ölçülü bir ilişkide olması/ birbirlerini desteklemesi. Alımlayıcıda bir “birlik” deneyiminin oluşması için desenler “farklı” da olsa birbirleriyle ardışıklık esasına bağlı, bağlamsal ve / veya diyalektik bir ilişki içinde tertiplenmiş olmalıdırlar. Müzikteki harmonik yapılar, akortlar gibi.²⁵
5. **Gerginlik ve gevşeme:** Fizik ve biyolojide sıklıkla karşımıza çıkan bir terminoloji. Oyun metinlerinde tansiyonun yükselmesi ve azalması şeklinde düşünebiliriz. Oyun metninde birimler art arda gelirken belirli tansiyon ölçülerine göre düzenlenirler. Oyun yazarı böylece oyunun “ritmini” belirlemiş olur. Gerginliğin sürekli yükselmesi metni algılanabilir olmaktan çıkarır, tabir caizse ritmi bozar. Okuru / izleyiciyi yeni gerginliklere hazırlamak için duraklar ve görece sakinlik anları / birimleri gereklidir. Örneğin *Macbeth*'te cinayet işlendikten sonraki gergin anlar, kapının vurulmasıyla doruğa ulaşır. Ardından kapıcının sahneye girmesiyle birlikte tansiyon grafiği inişe geçer. Kapıcı sahnesi olay örgüsünün gerginliğini dinlenmeye alır, seyirciye nefes aldırır; böylece bizi bir sonraki gerginliğe hazırlar. Şüphesiz bu diyastol – sistol periyotları gibi düzenlilik barındırmaz hiçbir zaman. Her bir oyunun iniş ve çıkışları, gerginlik ve gevşemeleri tütün kısmen dayattığı fakat yine de kendine has bir örüntü resmeder.

Bir Dramatik metinde ritim nasıl tanımlanabilir?

Peki bu kavramlar dramatik bir metindeki ritim analizi konusunda ne derece yardımcı olabilir? Bir “dramatik eserin ritmi” dediğimizde hangi unsurlar veya nitelikler düşünülmelidir? Aşağıda bu sorunun cevabına ilişkin bir liste hazırlamaya çalıştım.

1. **Vezi:** Tabii ki ilk kategori şiirsel vezin analizidir. Dizedeki hecelerin sayısı, *caesura* kullanımı, hecelerin açık kapalı ya da uzun kısa olmaları gibi birtakım özellikleri kapsar.
2. **Ses-estetik (phoneaesthetic):** Sözcük tercihleri. Ses sembolizmine uygun sözcükler tercih etmek. Cezalet/rikkat sanatı. Örneğin “Macbeth” ve “heath” sözcükleri iliştilir.

25 Ksenophon, *Sokrates'ten Anılar*'da “harmoni” ve “euritmi” düşüncesinin nasıl birlikte ele alınabileceğini zırh yapımcısı üzerinden anlatır. Zırh yapımcısı herkese aynı zırhı yapmamaktadır, “ritmi bozuk” bedenlere de onlarla uyumlu bir “bozuk formda” zırh yapmaktadır. Böylece tabir caizse beden ve zırhın “ritimleri” uyumlu bir bozuk ritimde birleşirler.

Bkz. Ksenophon, *Sokrates'ten Anılar*, çev. Candan Şentuna (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1997), 80-81.

O sayfadan itibaren Macbeth bir “heath” olarak işitilir. İçerikle ilgili bir tercihtir bu. Böylece “Macbeth” sesi her işitildiğinde “bu anlam” da (*heath*) tekrar etmiş olur. (Fakat biz burada Türkçe çeviriler üzerinde duracağımız için bu alanla da ilgilenmeyeceğiz.)

3. **Sözcük / deyim ya da cümle tekrarı:** Oyun metinlerinde pek çok sözcük tekrar eder. Oyunun kurmaca dünyasının sözcük dağarcığının doğal limitleri vardır çünkü. Fakat bazı sözcüklerin tekrarı, “vurgu” yaratır. Örneğin Hamlet’te “fare” (mouse) sözcüğü,şayet Sıçan’ı (rat) da dahil edersek, 6 kez kullanılır. Bu tekrarlar her seferinde sözcüğün anlamını genişletir. *Cimri*’deki “çeyizsiz” sözcüğünün tekrarı da bu perspektiften düşünülebilir. Fakat dramatik tekrar ile komik tekrar arasında bir fark vardır. Komik tekrar, Bergson’un da ifade ettiği gibi “canlılığın/akışın yitirildiğini” gösteren geçici mekanikleşmedir.
4. **Vurgu/Birim tekrarı:** Bir oyun metninde *beat*’ler (vurgular ya da eylem birimler) normalde aynı şekilde tekrar etmez. Fakat “aynılık” söz konusuysa o *beat*’ler “fark vurgusu” oluştururlar. Bunu en çok S. Beckett metinlerinde görürüz. *Godot’yu Beklerken*’de ya da *Oyun Sonu*’nda neredeyse aynen tekrar eden vurgular / eylem birimleri vardır. İkinci ya da üçüncü tekrar diğerleriyle özdeş değildir. Tıpkı bir şarkıdaki nakaratın hep “aynı” olmasına rağmen her seferinde “farklı” bir vurgu kazanması gibi.
5. **Vurgu / Birim Örüntüsü:** Dizelerdeki vezin gibi olay örgüsü birimlerinin uzunluk – kısalığı, yoğunluk ve gevşekliği, tansiyonu, hızı vs. belirli bir grafik görünüm arz eder. Aksiyon birimleri, perdeler ve sahneler gibi büyük birimlerden de oluşabilir. Fakat ritim analizin kendi sağlamasını yapabilmesi için sahnenin daha küçük birimlerine de odaklanması gerekir. Diyastol nasıl sistolü hazırlıyorsa, bir birim de diğer birimin öncüsüdür. Aristoteles’in “başlangıç orta ve son (arkhe-meson-telos)” yapısı ya da Zeami’nin Jo-Ha-Kyu (hafif başlangıç – tansiyonun artışı – hızlanarak bitiş) modülasyonlarında olduğu gibi birimlerin yazarca icra edilmiş konfigürasyonları ya da tertibi bir ritim oluşturacaktır. S. Langer da oyun metinlerinde ritmi tıpkı Aristoteles’te olduğu gibi neden-sonuç zincirinin dizilimi olarak tanımlar:

Ritmin özü, önceki bir olayın sona ermesiyle yeni bir olayın hazırlanmasıdır. (...) Ritim, önceki gerilimlerin çözülmesiyle yeni gerilimlerin kurulmasıdır. Eşit süreye sahip olmaları gerekmez; ancak yeni krizi doğuran durum, onun öncülünün sonucuna ilişkin olmalıdır.²⁶

6. **Münavebe Örüntüsü:** Bir sahnede ya da birimde konuşmacıların repliklerindeki münavebe yani hatip-muhatap, aksiyon-reaksiyon kalıplarının ölçüsü de ilgili birimin/ sahnenin ritmini oluşturmaktadır.

26 Susanne K. Langer, *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key* (London:Routledge and Kegan Paul,1953), 126-27.

7. Beklenti Ufku / Beklentinin Kırılması:Bir ritimden, desenden ya da örüntüden söz ettiğimizde, örülmüş, “dokunmuş” belirli “biçimler”, motifler içeren bir “text”ten, “textura”dan bahsediyoruz aslında. Fakat burada oyun metninde desenin algılanmasıyla ne kastediyoruz? Bir okur,-eğer varsa- “bu deseni, dokuyu” nasıl okuyor? Sanırım beklenti ufku ile beklentinin kırılması diyalektiği diyebileceğim bir süreç de işliyor burada. Her metin başlangıçtan itibaren bir pattern/ritim/ örüntü modellemesi vaat eder. Örneğin serim kısmında, okura bir beklenti ufku verilir. Bazı ekspozisyonlar, verili durumlar aktarılır, önsemeler yapılır. Bunlar belirli modeller oluşturacak şekilde verildiğinden okur bir beklentiye girer ve serimin ritmi ile müstakbel ritimleri tahmin etmeye başlar. Fakat yazar beklentileri hem kurar hem de boşa çıkarır. Aslında seyircinin/ okurun beklentilerinin neler olabileceğini bildiği için onu boşa çıkarır. Ya da Lope de Vega'nın “*Bu Çağda Oyun Yazmanın Yeni Sanatı*” başlıklı kısa incelemesinde vurguladığı gibibeklentileri, yani düşümlerin çözümlerini erteleyebilir.²⁷

Jackson G. Barry de “beklenti oluşturma” ve “beklentinin tatmini” ilişkisinin önemli bir ritim aracı olduğunu düşünür:

*Dramada zamansal deneyim için en yaygın psikolojik kalıplardan (pattern) biri beklenti ve tatmindir. (.....) On dokuzuncu yüzyılın mekanik varsayımlarının mirasçısı olan gerçekçi drama, modelde büyük bir anlam bulur: Genel tonuyla konvansiyonel kalıpta olduğunu gösteren ve içinde içki sorununun olağan belirtilerini gösteren bir adamın olduğu bir oyun ya da sinema filmi gördüğümüzde, adamın kariyerinin çok önemli bir anında muhakkak ayartmaya yenik düşmesini bekleriz.*²⁸

Fakat Barry, daha çağdaş oyunlarda beklenti ve tatmin ilişkisinin değiştiğinin de altını çizer. Özellikle absürt drama beklentilerin sürekli kırıldığı bir “pattern” (örüntü, desen) oluşturur. Diğer taraftan tragedyalarda da beklentiler kırılabilir. Aristoteles buna “olayların tam tersine” dönmesi ya da eylemlerin beklenmedik bir yörüngeye girmesi anlamında “*peripeteia*” adını verir ve bu *anagnorisis* yani bilgisizlikten bilgiye geçiş tekniğiyle birlikte seyircinin “ruhunu en fazla etkileyen” araçlardan biridir.²⁹ Komedyada ise beklentinin “daha fazla” kırıldığı, komedyanın yoğunluğuna bağlı olarak her beklentinin bir *punchline* ile “tatmini” söz konusudur. (“*Punchline*” terimi, daha küçük beklenti birimlerinin finali gibi ele alınabilir; daha büyük beklenti birimlerinin kırılması için *anticlimax* ya da *bathos* terimleri de kullanılmaktadır)

O halde tragedya ve komedyaya dediğimiz türler “ritimlerin” farklı kurulmasıyla oluşan farklı desenlerdir diyebilir miyiz?Bu oldukça spekülatif bir sorudur. Öncelikle ritim dediğimiz şeyi oyun metinlerinde kolaylıkla ele geçirip onu tüm veçheleriyle kavrayamıyorken trajik ve komik ritimden nasıl bahsedilebilir? Aristoteles komedyaya ile tragedyaı taklide konu ettikleri eylemler

27 Lope de Vega, “Oyun Yazmanın Yeni Sanatı,” *Sahne Dergisi*, no.14 (Mayıs-Haziran 2006): 42.

28 Barry, *Dramatic Structure: The Shaping of Experience*, 45.

29 Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*, 17 ve 29.

bakımından ayırmayı önermişti.³⁰ Taklidin nesnesi olan eylemin, tragedyalarda *spoudaios* (önemli-hayati) komedyalarda ise *phaulos* (önemsiz, değersiz) olması, Aristoteles'e göre türler arasında bir ayrımı sağlıyordu. Fakat bunun yeterince açık olmadığı söylenebilir. Neyin ciddi neyin ciddiyetsiz olduğu hakkında kararı kim verecektir? Oyun yazarı mı yoksa okur ya da seyirci mi? Nitekim birazdan ele alacağımız *Cimri* oyununda oldukça hayati, ciddi, *spoudaios* meseleler ve eylemler bulunmaktadır. Oğulun babaya lanet etmesi, onun biran evvel ölmesini dilemesi, oğul ve babanın aynı kadına arzu duyması vs. bunlar neredeyse Sophokles'in *Kral Oidipus*'undaki olaylar kadar ciddi sayılabilir. *Cimri*'deki bu motiflerin zaman zaman izleyici veya okurları tarafından *spoudaios* olarak algılanmış olduğunu da görüyoruz.

*Cimri olmak ve fahiş faizle borç vermek büyük bir ahlaksızlıktır; ama bir oğulun babasını soyması, ona saygı duymaması, ona binlerce aşağılayıcı serzenişte bulunması ve baba kızıp, oğluna beddua ettiğinde, oğulun ona "sizin hediyelerinizle ne yapacağımı bilmiyorum" şeklinde alayla cevap vermesi daha da büyük ahlaksızlık değil midir?*³¹

Rousseau'nun *Cimri* hakkındaki yukarıdaki görüşlerini, 1945 yılında yaptığı şerhli çevirisinde aynen alıntılایan Yaşar Nabi Nayır, *Cimri Nasıl Oynanmalı?* başlıklı bölümde de Jacques Arnavaon'un "Notes sur l'Interprétation de Molière" adlı eserindeki fikirlerine geniş bir yer verir. Arnavaon'a göre *Cimri* tragedya kadar "ciddi bir oyundur" ve oyuncuların bunu örtmek için "sululuklara" kaçmasını yadırgar:

*...(oyunun) acılığını, adeta tragedya havasını gizlemek için aktörler her zaman gayret sarfetmekten, piyesin kakhahaları kolayca çekecek şaklabanca taraflarını aşırılığa götürmekten geri durmamışlardır.*³²

Rousseau ve Arnavaon ile benzer düşüncelere Goethe'nin de sahip olduğunu görürüz. Eckermann ile söyleşisinde Molière'den ve *Cimri*'den şöyle bahseder:

*(Molière) Kendine özgü bir adam, oyunları ilginç ve tragedyaya yakın, kimsenin onu taklit etmeye cesareti yok. Kötü ahlakın baba oğul arasındaki tüm saygıyı ortadan kaldırdığı Cimri özellikle önemli bir yapıt ve üst düzeyde trajik özelliklere sahip.*³³

Dramatik edebiyatta temel olarak işleyen yapı segmentlerinden biri de karakterin arzu nesnesi ile olan (koruma ya da kavuşma biçimindeki) ilişkisi üzerine kuruludur. Hamlet de "bir şeyi" arzular, Treplev de Oidipus da. Karakterlerin çoğu arzuladıkları nesne ile aralarına giren engelle mücadele ederler. Harpagon'da da nesnesine karşı benzer bir güçlü arzu bulunmaktadır. Nesnesini yitirdiğini düşündüğünde attığı tirat, Aristotelesçi terminolojiyle söylersek neredeyse

30 A. g. e., 5-6.

31 J. J. Rousseau, *Politics and Art: Letter to M. D'Alembert on the Theater*, trans. Allan Bloom (Ithaca: Cornell University Press, 1968), 35-36.

32 Jacques Arnavaon, *Notes sur l'Interprétation de Molière*, Molière, *Cimri* içinde, çev. Yaşar Nabi Nayır, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1945), 137-138.

33 Johann Peter Eckermann, *Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar*, çev. Mahmure Kahraman (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2007), 151.

acıma ve korku *pathos*ları üretmenin eşiğindedir. Oyunun içerdiği diğer “ahlaki bozukluk”ları da dahil ettiğimizde, Arnavon’un tabiriyle “acı bir dram”, Goethe’nin tanımıyla bir tragedya ile karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Ciddiyet yönündeki bu yorumlara rağmen oyunun bir komedyaya olduğu objektif olarak tespit etmemize olanak tanıyan oyunun ritimidir diyebilir miyiz? Bütün bu “acı verici”, ciddi meseleleri komik algılamamızı sağlayan, metnin ritminin düzenlenmesi, olay örgüsünün kompozisyonu ile ilgili olabilir mi? Kısacası trajik ve komik ritimlerin varlığında söz edebilir miyiz? Varsa bu sadece okurda (alılmayıcı da) bulunan bir nitelik midir? Yani trajik nitelikler gösteren bir metni “komik bir ritimle” yorumlamamız da aynı şekilde mümkün müdür? Yoksa ritim objektif olarak yazarın metinde kurmuş olduğu bir yapı mıdır?

Arnavon, Harpagon’un yerli yersiz, sürekli olarak çekmecesini (sandığını) kontrol etmeye gitmesini “bir senfoninin” arasına giren “caz nağmelerine” benzetir.³⁴ Aslında buradaki benzetme bizim için de oldukça kullanışlı olabilir. Soruyu şu şekle çevirebiliriz: Arnavon, bir senfoni işitmek istediği için mi, aslında büyük oranda “caz nağmelerinden” oluşan bir müziği okuyamıyor? Burada okur, metne kendi ritmini dayatmak istiyor diyebilir miyiz?

***Cimri*’nin Ritim analizi**

Susanne K. Langer, *Feeling and Form* adlı çalışmasında tragedya ve komedyayı ayıran temel niteliğin duygusal bir etkiye (birinin bizi güldürmesi, ötekinin ağlatmasına) bağlı olmadığı, farkın daha derin bir yapıda saklı olduğu iddia eder. Her iki form da hayatın kendisinde var olan bir ritmi yansılamaktadır fakat her ikisinin de yöneldiği yaşam ritimleri farklıdır. Langer’a göre komedyaya, sosyal birliğin ve yeniden üretimin bitmeyen döngüleriyle temsil edilen, kesintisiz süreçler anlamında bir yaşamın ritimlerini sembolize etmektedir. Hayat devam eder ve her yaşayan birey bu ritmik olaylara kapılır. Ona göre komedyaya, bu tür bir hayatın ritminin sembolik bir formudur ve hayatın sürekliliğinin bir kutlanmasıdır. Akıp giden yaşamın bu imgesinden, komedinin genel iyimserliği ve aynı zamanda sürekli aşk, evlilik ve birliktelik konuları başta gelir. Komedi genellikle mutlu bir şekilde sona erer, çünkü bireysel kahraman ve genel olarak toplum, yaşamın devam etmesinin önündeki engelleri aşar ve oyun kutlama ile sona erer. Trajedi ise bireysel yaşamın kapalı ritimlerinin bir imgesidir. Akıp giden yaşamın zaferi değil, ölüme karşı mücadele veren bir canlının başarı ya da başarısızlıkları söz konusudur. Bu yüzden tragedyanın ritimleri, komedyanın tekrar eden döngülerini değil, ayrı bir başlangıç, orta ve sonun yansımasıdır.³⁵

Elsie Fogerty’nin *Rhythm* başlıklı çalışmasında yapmaya çalıştığı ayırım da Langer’ın soyut bir biçimde yaptığı açıklamaya göre biraz daha tekniktir. Fogerty’ye göre seyircide oluşan ilizyonun kırılması, *deusexmachina*’nın kullanımı, oyunun son bölümlerinde yeni bir karakterin girişi gibi teknikler türler arasında bir fark oluşturmaktadır.³⁶

34 Arnavon, *Notes sur l’Interprétation de Molière*, 142-143.

35 Susanne K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art* (New York: Charles Scribner’s Sons, 1953), 351-353.

36 Elsie Fogerty, *Rhythm* (London: George Alien & Unwin Ltd, 1936), 202.

Kanımcı komedyanın ritmi, söz, motif, münavebe gibi birimlerin frekansına / yoğunluğuna bağlıdır. Benzer şekilde beklenti ve beklentinin “anticlimax” ile kırılması ve bunun oyun boyunca çok sık karşımıza çıkması da komik örüntüyü oluşturan başlıca faktörlerden biridir. Bu iki nitelik dramatik tansiyonun belirli bir ivmeyle yükselen bir grafik göstermesine engel olur. Böylece dramatik tansiyon “bathos”³⁷ birimleriyle kesintiye uğrar; eylemin ciddiyeti önemsizleştirilir. Molière’in *Cimri*’sine baktığımızda temel ritmik yapının buna göre örgütlenmiş olduğunu görürüz:

Cimri’de temel ritmik yapı

- a. Gençlerin arzuları ve engel karakterin (“Yaşlı + monomanik” Harpagon) tanıtımı
- b. Engel karakterin düğümleri atması
- c. Çözüm ya da karşı atak fikirleri
- d. Yaşlı Engel karakterin geçici yıkımı & gençliğin geçici zaferi
- e. Çözüm = düğün + kutlama
- f. Gençlerin zaferi (+ Harpagon’un zaferi?)

Benzer bir yapı modellemesi Molière’in pek çok oyununa uygulanabilir.³⁸Bu yapıyı daha detaylandırmak istersek aşağıdaki gibi şemalar oluşturulabiliriz. (Şemalar perdelerdeki sahne (ve Fransız sahne) yapılanmasına göre öne çıkan vurgulara göre şekillendirilmiştir.)

37 *Bathos* terimi, Yunanca’da “banyo” ve “dip” anlamında kullanılan bir sözcüktür. Fakat sözcüğün “yüce olanı bozmak ya da batırmak” anlamına gelecek şekilde edebiyatta kullanımı ilk kez Alexandr Pope tarafından yazılan *Peri Bathos ya da Şiirde Batırma Sanatı* başlıklı bir hiciv metninde gerçekleşmiştir. OED da Bathos için “yüksekten, yüce bir durumdan sıradan olana bir iniş, bir anticlimax (beklentinin boşa çıkması)” açıklaması vermektedir. Aslında Türkçe’de “işini berbat etme” anlamında kullanılan “batırmak” ifadesi anlam olarak bathos’un edebiyatta kullanımına oldukça yakındır. Ağdalı ve yüksek bir dilin kullanıldığı bir sahnede, dilin aniden sıradanlaşması ya da argoya dönmesi sahenin modunun “aşağıya inmesine”, bir anlamda “dibi bulmasına” sebep olur. Ciddi bir sahenin ardından gelen her türlü boşa çıkarmalar, lazzi ya da slapstick numaraları vs. bathos olarak düşünülebilir. Konuyla ilgili detaylı tartışmalar için bkz. Sara Crangleand Peter Nicholls, *On Bathos: Literature, Art, Music* (New York: Continuum International Publishing Group, 2010), 13.

38 Molière’in oyunlarındaki ritmi araştıran *Molière: Structureand Comic Rhythm* başlıklı doktora tezinde Molière’in tüm oyunları bu yapı temelinde ele alınır.

Bkz. Jean-DenisMarzi, *Molière: Structureand Comic Rhythm* (New York: Fordham University, 1982).

I. Perde: (Sabah) Arzular ve Engel Karakter Tanıtılıyor

I. Perde: (sabah) Arzular ve Engel Karakter Tanıtılıyor				
1. Sahne	2. Sahne	3. Sahne	4. Sahne	5. Sahne
Gençlik - arzular - engeller - korkular	Gençlik - arzular - engeller - korkular	Bathos /lazzi / Slapstick	Önseme	Tekrarlı diyalog
Engel karakter tanıtımı	Engel karakter tanıtımı	Syticomythia	Gençlik vs. Yaşlılık	Önseme
		Önseme	Kriz	Çözüm önemesi
		Engel karakter	Syticomythia tekrarlı diyalog	

Tablo 1: Moliere Cimri- RitmikDesen: I. Perde

1. Sahne:Valère, Èlise (Gençlik- aşk – arzular – engeller - korkular). **Alt birimler:**i.Èlise'in kaygıları- Valère'in aşkının sorgulanması; **ii.**Valère'in sevgisini kanıtlaması; **iii.** Çekinceler (ayıplanma korkusu)- Deniz kazası (tanışma) anlatısı; **iv.**Valère'in uşaklık hizmetine girebilmek için riyakarlık yapması, dalkavukluk ve ikiyüzlülük üzerine söylev. (ENGEL KARAKTERİN TANITIMI) (=Harpagon'un dalkavukluktan hoşlanması).

2. Sahne:Èlise, Cleante (Gençlik - aşk – arzular – engeller - korkular). **Alt birimler:**i. Cleante, (Marianne'a) âşk olduğunu kardeşine itiraf eder; **ii.** Fakat babasının bu işe rıza göstermemesinden endişe etmektedir; **iii.**Èlise de (birini) sevdiğini söylemeye çalışır. Fakat önce Cleante'in meselesini çözmeyi önerir; **iv.**Mariane'ı tanımak ister. Cleante ona Mariane'ı anlatır; **v.** ENGEL KARAKTERİN TANITIMI (=Harpagon'un cimriliği); **vi.**Cleante, kız kardeşinden babasının ağzını yoklamasını ister. Eğer onun onayını alamazsa çekip gidecektir. Böylece bakışımı denebilecek ilk iki sahnenin sonunda gençlik ve yaşlılık motiflerinin karşı karşıya getirildiğini görürüz. Gençliğin yaşamın hazlarını “tüketme”, “harcama” isteği ile yaşlılığın (burada özel bir yaşlı olarak Harpagon söz konusudur) “saklama”, “biriktirme” arzuları çatışmaya hazırlanır.

3. Sahne:Harpagon, La Fleche. (BATHOS / LAZZİ / SLAPSTICK SAHNESİ). Bu sahne aynı zamanda Harpagon'unmonomanik bir ihtiyar olarak sahnedeki ilk özel tanıtımıdır. Harpagon, La Fleche'den kuşkulandığı için onu kovmak ister. Komik atışma sahnesi. Syticomythia. Hızlı münavebe. Harpagon'un herkesten ne kadar şüphelendiğine ve evdekiler üzerinde nasıl ağır bir baskı unsuru olduğuna dair bir vurgu sahnesidir. Aynı zamanda oyunun kritik aksiyonunun önemesi verilir. La Fleche: “Ne seve seve çalardım bir şeyini bulsam”. Bu replik sahnenin dengersizliğiyle birleştiğinde “çalınma beklentisini” hazırlar.

4. Sahne:Harpagon, Cleante, Èlise. **Alt birimler:**i.Harpagon'un solüğü “Belalı şey evinde para saklamak...”. (IV. Perde sonundaki “ölüyorum” tiradı ile önseme bağlantısı vardır), **ii.** Çocukların kendisini dinlediğini sanması. Çocukların sınanması. Buradaki diyalog yapısı daha sonra da tekrar edecektir. (HARPAGON'UN TEKRARLI DİYALOGU) = Harpagon

monomanik bir idefixtir, **iii.**Harpagon’un çocuklarına nasihatleri. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ tekrar ediyor) Özellikle Cleante’ı giyime kuşama fazla para harcadığını düşünür. Kendisinden “para çaldığını” söyler. Böylece paranın çalınması vurgusu önemesi yapıldıktan sonra bir kere hatırlatılmış olur, **iv.** Çocukların konuya girememesi... Konuşmak istedikleri “evlilik meselesi” Harpagon’un da meselesidir. Dizilerin iç içe girmesi komiği, **v.**Harpagon “Evlilik haberini” verir: Mariane ile evlenmeyi düşündüğünü söyler. KRİZ. Cleante için bir dul kadını, Èlise için de Bay Anselm adında birini uygun bulmuştur, **vi.**Èlise karara itiraz eder. Valère’in bu tartışmada hakem olmasını isterler. (TEKRARLI DİYALOG)

5. Sahne:Harpagon, Valère, Èlise. **Alt birimler:** **i.**Valère, dalkavukluk yapma mecburiyeti ile kendi arzuları arasında sıkışır. “Çeyizsiz” (TEKRARLI DİYALOG); **ii.**Harpagon, paralarını kontrol için çıkar. Valère, Èlise’i bir yolunu bulup bu evlilikten vazgeçirebileceği konusunda ikna etmeye çalışır. (ÇÖZÜM İÇİN ÖNSEME); **iii.**Harpagon gelir. Valère, sözüm ona Èlise’i evliliğe ikna etmek için çabalayacaktır. Harpagon da bunu onaylar.

II. Perde: (Sabah) Gençlik arzuları ile “Yaşlı arzular” çatışıyor.

II. Perde: (Sabah) Gençlik Arzuları ile “Yaşlı Arzular” Çatışıyor			
1. Sahne	2. Sahne	3. ve 4. Sahne	5. Sahne
Gençlik vs. ³⁹ Yaşlılık	Gençlik vs. Yaşlılık	Önseme	Gençlik vs. Yaşlılık
Tekrarlı diyalog	Tekrarlı diyalog	Engel karakter	Gençlik vs. Yaşlılık
Gençlik vs. Yaşlılık			Engel karakter
Önseme			

Tablo 2: Moliere Cimri - RitmikDesen: II. Perde

1. Sahne:Cleante, La Fleche. **Alt birimler:** **i.**Cleante, La Fleche’e babasının evlilik planından söz eder. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ tekrarı); **ii.** La Flache, Cleante’ın borç para talebi ile ilgili bilgileri verir. Aracı (Simsar), borç verenin (Aslında Harpagon olduğu ortaya çıkacaktır) şartlarını bildirmiştir; **iii.** Yüksek faizle borç teklif edilmiştir; **iv.** Paranın bir kısmını da eski eşyalar şeklinde vermeyi teklif etmektedir. (Eşyaların dökümü: TEKRARLI DİYALOG); **v.**Cleante bütün bunlara razı olduğunu söyler; **vi.** “Bir de şaşıryorlar nasıl oluyor da oğullar babalarının ölümünü bekliyor diye!” Cleante, Harpagon’un yakın zamanda öleceğini düşünmektedir. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ tekrarı); **vii.** La Fleche de Cleante’ın mantıklı davranmadığını belirtir. Fakat bir taraftan da onu anladığını itiraf eder. ÖNSEME hatırlatması: “Paranın çalınması” konusu yeniden zikredilir.

2. Sahne:Harpagon, Simsar, Cleante, La Fleche. **Alt Birimler:** **i.** Simsar, Harpagon’a alıcının (Cleante) her şeye razı olduğunu bildirir. Cleante simsara “Babasının 7-8 aylık ömrü kaldığını” söylemiştir. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ); **ii.** Bu sırada Cleante ve La Fleche girerler. Durum ortaya çıkar. Baba-oğul çatışması. (Gençlik-Yaşlılık motifi) TEKRARLI DİYALOG.

39 Buradaki vs. Türkçede “karşı” anlamına gelen *versus* sözcüğünün kısaltmasıdır.

3. Sahne:Frosine, Harpagon: Kısa bir sahne. Frosine gelir. Harpagon, paralarına bakmak için çıkar.

4. Sahne:La Fleche, Frosine. La Fleche, Frosine'eHarpagon'dan para koparamayacağını anlatır. (CİMRİLİK ABARTISI) “Vermek öylesine zoruna gider ki, selam bile vermez kimseye, onu bile alır; yalnız alır.”

5. Sahne:Harpagon, Frosine. **Alt birimler:**i.Frosine'in pohpohlamaları. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ); ii.Mariane ile evlilik meselesi. Çeyiz konusunda Harpagon ikna edilmeye çalışılıyor; iii.Mariane'in gençlerden hoşlanmadığı yalanı. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ); iv.Frosine, para koparmaya çalışır, Harpagon onu duymazdan gelir ve kaçar.

III. Perde: (Öğle) Gençliğin Geçici Zaferi

III. Perde:(Öğle) Gençliğin Geçici Zaferi			
1	2	3,4,5,6,7	8 ve 9
Engel karakter	Bathos /lazzi	Gençlik vs. Yaşlılık	Bathos /lazzi
Engel karakter	Syticomythia	Gençlik vs. Yaşlılık	
		Gençliğin geçici zaferi	

Tablo 3: Moliere Cimri - RitmikDesen: III. Perde

1. Sahne:Harpagon, Cleante, Èlise, Valère, Claude Kadın, Jacques Usta, Brindavoine, La Merluche. **Alt birimler:** i.Harpagon ev halkına akşamki yemek daveti için (abartılı / komik) talimatlar verir. Harpagon'un ev halkı üzerindeki baskısının (cimrilığının) boyutlarını tam olarak görürüz; ii.Jacques Usta hem aşçıdır hem de arabacı. Aşçı olarak “az parayla” yemek yapma konusunda baskı görür. Valère de bu baskı konusunda Harpagon'a yalandan destek verir; iii. Jacques Usta bu kez arabacı olarak atın yorgun olduğunu belirtir. Valère yine JacquesUstayı bertaraf etmeyi sağlar; iv.Jacques Usta ile Valère arasında gerginlik yaşanır. Jacques Usta ikiyüzlülük konusunda görüşlerini söyler; v.Harpagon hakkında söylenenleri dile getirir. (CİMRİLİK ABARTISI) Sonunda, Harpagon tarafından pataklanır (SLAPSTICK).

2. Sahne:Jacques Usta, Valère (Bathos -Syticomythia - Lazzi). **Alt birimler:** i.Jacques Usta, Valère'in samimiyetini anlamaz, kendisinden korktuğunu düşünüp Valère'i azarlamaya kalkar; ii.Valère Usta'yı pataklar.

3. Sahne:Jacques Usta, Frosine, Mariane. Frosine ve Mariane sahneye girerler. Jacques Usta'dan Harpagon'u çağırmasını rica ederler.

4. Sahne:Mariane, Frosine. Mariane, Cleante'dan hoşlandığını Harpagon'la evlenmeyi istemediğini söyler. Fakat para için razı olmak zorunda kalmış gibidir. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ)

5. Sahne:Mariane, Frosine, Harpagon. Harpagon gelir, Mariane'a yapay övgüler düzer. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ)

6. Sahne:Mariane, Frosine, Harpagon, Èlise. Èlise girer. Mariane'ınHarpagon'a duyduğu tikslenme giderek artar. (GENÇLİK-YAŞLILIK MOTİFİ)

7. Sahne:Mariane, Frosine, Harpagon, Èlise, Cleante. **Alt Birimler:** **i.**Cleante girer. MarianeFrosine sevdiği oğlanın Cleante olduğunu fısıldar; **ii.**Mariane ile Cleante arasındaki konuşmalardan Harpagon pek bir şey anlamaz; **iii.**Cleante, Babasının yüzüğünü çıkarıp Mariane'a takar. Harpagon'u zor durumda bırakır. (GENÇLERİN GEÇİCİ ZAFERİ)

8. Sahne:Harpagon, Mariane, Frosine, Valère, Cleante, Brindavoine, Èlise (SLAPSTİCK). Harpagon çıkmak ister. (Kendisine para getiren bir ziyaretçi gelmiştir.)

9. Sahne:Harpagon, Mariane, Frosine, Valère, Cleante, Brindavoine, Èlise, La Merluche (SLAPSTİCK). La Merluche ile çarpışır. La Merluche atların nallarının düştüğünü haber vermeye gelmiştir.

IV. Perde: (Öğleden Sonra) Harpagon'un Galibiyeti ve Yıkımı

4. Perde: (Öğleden Sonra) Harpagon'un Galibiyeti ve Yıkımı				
1	2 ve 3	4 ve 5	6	7
(Sahte) Mentor ⁴⁰ -çözüm planı	Harpagon'un geçici zaferi	Bathos /lazzi	Paranın çalınması	Paranın çalınması
(Sahte) Mentor -çözüm planı			Harpagon'un geçici yıkımı	Harpagon'un geçici yıkımı

Tablo 4: Moliere Cimri - RitmikDesen: IV. Perde

1. Sahne:Cleante, Mariane, Èlise, Frosine. Cleante ve Mariane arasındaki ilişkinin önündeki engeli (Harpagon) kaldırmak için ne yapmak gerektiğini tartışır. Frosine “yaptığımı bozmaya” çalışacaktır. (MENTOR SAHNESİ). Frosine tanıdığı bir kadını zengin bir markiz olarak tanıttık ve Harpagon'a markizin kendisiyle evlenmek istediğini söyleyecektir. Mariane da annesini bu evlilikten vazgeçirmeye çalışacaktır. (MENTOR SAHNESİ)

2. Sahne:Cleante, Mariane, Èlise, Frosine, Harpagon. Harpagon girer, Cleante araba gezintisine eşlik etmek istediğini söyler. Harpagon kalmasını emreder. Diğerleri çıkar, yalnız kalırlar.

3. Sahne:Cleante, Harpagon. **Alt Birimler:** **i.** Harpagon, Cleante'ıMariane hakkındaki düşünceleri bakımından sorgular. Cleante, Harpagon'u bu evlilikten vazgeçirebilmek umuduyla

40 Oyundaki “mentor sahnesi” konvansiyonel işlevini yerine getirmez. Normalde Frosine'in çözümünün gerçekleştiğini görmemiz gerekirdi. Fakat bu plan uygulanmıyor. Sonda, seyircinin hiç beklemediği bir sürprizle oyun çözümü ulaşıyor. Bu anlamda “sahte” mentor sahnesi denebilir.

“kızı pek beğenmediğini” söyler; ii. Harpagon, kendisinin bu evliliğe uygun olmadığını, kızı Cleante ile evlendirmeyi düşündüğünü fakat Cleante da kızıdan hoşlanmadığı için mecburen kendisinin evliliğe razı olduğunu söyler; iii. Cleante, Harpagon’un bu tuzağına düşer ve aslında Mariane’ı sevdiğini itiraf eder. (HARPAGON’UN GEÇİCİ ZAFERİ)

4. Sahne: Jacques Usta, Harpagon, Cleante (BATHOS - SLAPSTICK). Jacques Usta, kavga eden baba-oğul arasına girer, arabulucu olur. Her ikisine de diğerinin kararından döndüğünü söyler.

5. Sahne: Harpagon, Cleante (BATHOS - SLAPSTICK). **Alt birimler:** i. Baba oğul uzlaştıklarını düşünerek, birbirlerine sevgi dolu sözler söylerler; ii. Hakikat ortaya çıkar, aslında ikisi de kararından dönmüş değildir. Harpagon oğlunu mirastan çıkarır, lanetler okuyarak sahneden çıkar.

6. Sahne: La Fleche, Cleante. La Fleche Harpagon’un hazinesini çalmıştır. Cleante’a gösterir.

7. Sahne: Harpagon. Harpagon’un “ölüyorum” tiradı.

V. Perde (Akşam): “Çözüm ve Kutlama”

5. Perde (Akşam) “Çözüm ve Kutlama”			
1 ve 2	3	4 ve 5	6
Tekrarlı diyalog	Dizilerin iç içe geçmesi	Beklenmeyen çözüm - anagnorisis&peripeteia	Gençlerin zaferi & harpagon’un zaferi

Tablo 5: Moliere Cimri - Ritmik Desen: V. Perde

1. Sahne: Komiser, Yardımcı, Harpagon. Komiser çalınan para ve şüpheliler hakkında Harpagon’dan bilgi almaya çalışır. Sonunda hırsızlığı saklı tutarak olayı çözme fikrini önerir.

2. Sahne: Komiser, Yardımcı, Harpagon, Jacques Usta. **Alt Birimler:** i. Jacques Usta sorguya çekilir. Konuyu bilmediği için önce yanlış anlama komiği çıkar; ii. Paranın çalındığını öğrenince suçu Valère’in üzerine atmak ister. Ve uydurma deliller sunmaya çalışır. Uydurma olduğu belli olmasına rağmen Harpagon hırsızın Valère olduğuna ikna olur. (TEKRARLI DİYALOG)

3. Sahne: Komiser, Yardımcı, Harpagon, Jacques Usta, Valère (Dizilerin iç içe girmesi). Valère gelir. Harpagon “suçunu itiraf et” deyince Valère bunu yanlış anlar ve Èlise’i itiraf eder. Fakat sahne boyunca Harpagon paralarından bahsederken, Valère bunu Èlise olarak anlar.

4. Sahne: Komiser, Yardımcı, Harpagon, Jacques Usta, Valère, Frosine, Èlise, Mariane. Harpagon Èlise’in kendi isteği dışında Valère ile nişanlanmasına kızar. Fakat Valère’in hırsız olduğunu düşünmektedir hala. Bay Alselm girer.

5. Sahne: Komiser, Yardımcı, Harpagon, Jacques Usta, Valère, Frosine, Èlise, Mariane, Alselm. **Alt birimler:** i. Alselm, Èlise ile nikahlanmak için gelmiştir. Fakat durumu anlar anlamaz

evlilik isteğinden vazgeçer; **ii.** Valère soyunun Napoli'ye dayandığını söylediğinde Alselme Napoli'yi çok iyi tanıdığını söyleyerek onu sorgular; **iii.** Valère'in anlattıkları üzerine Mariane kaybettikleri kardeşi olduğunu anlar. Alselm de aslında babalarıdır (Thomas D' Alburcy); **iv.** Valère'in neyle suçlandığı ortaya çıkar. Suçlamayı yapanın Jacques Usta olduğunu öğrenir.

6. Sahne: Cleante, Valère, Mariane, Èlise, Frosine, Harpagon, Anselme, Jacques Usta, Komiser ve Yardımcısı, La Fleche. **Alt birimler:** **i.** Cleante, para kutusunun kendisinde olduğunu Mariane ile evliliğe izin vermesi karşılığında kendisine iade edeceğini açıklar; **ii.** Mariane, annesinin bu evlilikte rızası olduğunu fakat yeni kavuştuğu babasının da onayının alınması gerektiğini söyler. Alselm onaylar; **iii.** Alselm Harpagon'u çifte düğün konusunda ikna eder. Bütün masrafları Alselm üstlenecektir. (GENÇLERİN ZAFERİ fakat bir açıdan bu son Harpagon için de bir zaferidir)

Sonuç

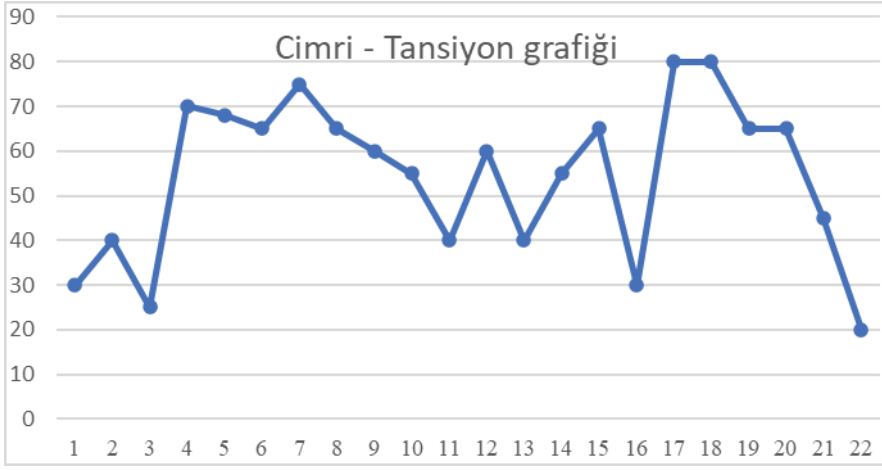
Olay örgüsünde yer alan birimlerin (beat'lerin / vurguların), motiflerin, münavebe örüntülerinin tümüne birden baktığımızda belirli bir "desen" in ortaya çıktığı iddia edilebilir. Yukarıda her perde için ayrı ayrı yaptığımız, birimleri renklendirilmiş tablolar, bir partiyon şeklinde dizilirse oyunun ritmik notasyonu aşağıdaki gibi olacaktır:

1. PERDE					2. PERDE				3. PERDE					4. PERDE					5. PERDE			
1.	2	3	4	5	1	2	3,4	5	1	2	3,4,5,6,7	8,9	1	2,3	4,5	6	7	1,2	3	4,5	6	
Yellow	Yellow	Green	Blue	Purple	Yellow	Yellow	Blue	Yellow	Red	Green	Yellow	Green	Yellow	Yellow	Green	Blue	Blue	Purple	Purple	Yellow	Yellow	
Red	Red	Purple	Yellow	Blue	Purple	Red	Red	Yellow	Yellow	Purple	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	
White	White	Blue	White	Yellow	Yellow	White	White	Red	White	White	Yellow	Yellow	White	White	White	White	White	White	White	White	White	
White	White	Red	Purple	Blue	White	White	White	White	White	White	White	White	White	White	White	White	White	White	White	White	White	

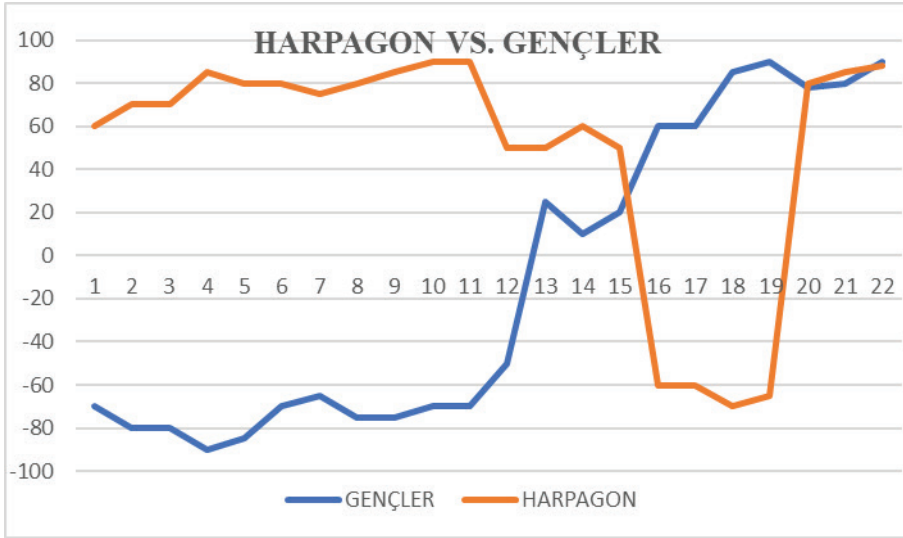
Tablo 6: Moliere Cimri-ritmikdesen

Görüldüğü üzere birimler ekspozisyondan çözüme doğru azalma gösteriyorlar; yani tanıtımı yapılan, geliştirilen vurgu birimleri oyun ilerledikçe sonlandırılıyor / akıbete uğrattılıyor. Fakat bu, oyunun doğrusal bir biçimde hareket ettiği anlamına gelmez. Söz konusu bu "azalış" belirli bir tansiyon / gerilim / çatışma yoğunluğunun ritmi içerisinde ve bu ritimle birlikte gerçekleşir. 5 perdeyi 22 temel (fakat keyfi) birim bakımından ele almıştık. Her bir birimin tansiyonunu sayısal bir değerle⁴¹belirlerseniz oyunun ritminin başka bir vechesini, tabir caizse "nabız grafiğini" görmüş oluruz:

41 Buradaki sayısal karşılıklar da -son kertede- okurun, yani benim, keyfi olarak atfettiğim değerlerdir. Fakat bu, oyun metinlerinde sahnelerin tansiyon / çatışma değerleri ile ilgili hiçbir ölçüt olmadığı anlamına gelmez. Yalnızca matematiksel olarak "kesinliği" olmayan değerlerdir bunlar. Müzikte ya da mimaride olduğu gibi, hesaplanabilir objektif değerlerden bahsedemiyor olsak da her sahnenin diğerleriyle karşılaştırmasından kendi içinde tutarlı bir paradigma üretilebilir. Kanımca her okuma da sahnelere bu tür "değerleri" atfetmeye dayanır.



Diğer taraftan oyunun merkezi (çatışan) figürlerinin, yani Harpagon ile “gençlerin” oyun boyunca “arzularına yaklaşma ve uzaklaşmaları” bağlamında bir değerlendirme yaparsak aşağıdaki gibi bir grafik elde edilebilir:



Ritimalizinden çıkarılan bu tür grafik veya notasyonlar hiçbir zaman kesinlik iddiası barındırmazlar fakat oyunların mimarisi hakkında zihin açıcı tablolar sunarlar. Son kertede oyun metinlerinde ritim çalışmaları her zaman için, “yalnızca deneyimlenen bir şey” ile matematiği yan yana getirme girişimidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Aristoteles. *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*. Çeviren Ari Çokona, Ömer Aygün. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2016.
- Aristoteles. *Politika*. çev. Mete Tuncay. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975.
- Aristoteles. *Retorik*. çev. Ari Çokona. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2019.
- Arnavon, Jacques. *Notes sur l'Interprétation de Molière. Molière, Cimri* içinde, Çeviren Yaşar Nabi Nayır, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1945.
- Barry, Jackson G. *Dramatic Structure: The Shaping of Experience*. Berkeley: University of California Press, 1970.
- Benveniste, Émile. "The Notion of 'Rhythm' in its Linguistic Expression." *Problems in General Linguistics*. Coral Gables Fla: University of Miami Press, 1971.
- Boleslavsky, Richard. *Aktörlük Sanatı: İlk Altı Ders*. Çeviren Suat Taşer. Ankara: Meydan Sahnesi, 1962.
- Crangle, Sara and Peter Nicholls. *On Bathos: Literature, Art, Music*. New York: Continuum International Publishing Group, 2010.
- Dewey, John. *Deneyim Olarak Sanat*. Çeviren Nur Küçük. İstanbul: Vakıf Bank Kültür Yayınları, 2021
- Eckermann, Johann Peter. *Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar*. Çeviren Mahmure Kahraman. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2007.
- Fogerty, Elsie. *Rhythm*. London: George Alien&UnwinLtd, 1936.
- Herakleitos. *Fragmanlar*. Çeviren Cengiz Çakmak. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2020.
- Ksenophon. *Sokrates'ten Anılar*. Çeviren Candan Şentuna. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1997.
- Laertios, Diogenes. *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*. Çeviren Candan Şentuna. İstanbul: YKY, 2003.
- Langer, Susanne K. *Feeling and Form: a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. London: Routledge and Kegan Paul, 1953.
- Lefebvre, Henri. *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*. Çeviren Ayşe Lucie Batur. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017.
- Marzi, Jean-Denis. *Molière: Structure and Comic Rhythm*. New York: Fordham University, 1982.
- Platon. *Devlet*. Çeviren Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2010.
- Platon. *Philebos*. Çeviren Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları, 2013.
- Rousseau, J. J. *Politics and Art: Letter to M. D'Alembert on the Theater*. tr. Allan Bloom. Ithaca: Cornell University Press, 1968.

- Ruckmick, Christian A. "A Bibliography of Rhythm, Third Supplementary List." *The American Journal of Psychology* 35, no. 3 (1924).
- Stanislavski, Konstantin. *An Actor's Work: A Student's Diary*. Translated by Jean Benedetti. New York: Routledge, 2008.
- Toporkov, Vasili. *Stanislavski Provası*. Çeviren Cüneyt Yalaz, Duygu Dalyanoğlu, Özgür Eren. İstanbul: BGST Yayınları, 2017.
- Vega, Lope de. "Oyun Yazmanın Yeni Sanatı", *Sahne Dergisi*, no.14 (Mayıs-Haziran 2006).