

Received-Makale Geliş Tarihi 09.03.2026
Published-Yayınlanma Tarihi 30.04.2026
Volume-Cilt (Issue-Sayı), ss/pp 13 (130),749-759

Research Article /Araştırma Makalesi
10.5281/zenodo.19958827

Doç. Dilara Çelik

<https://orcid.org/0000-0002-5292-2184>

Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı/ Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, Eskişehir / TÜRKİYE
ROR Id: <https://ror.org/05nz37n09>

Fatma Nur Sevindik

<https://orcid.org/0009-0005-8926-9667>

Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı / Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Opera Sanat Dalı
Tezli Yüksek Lisans Programı, Eskişehir / TÜRKİYE
ROR Id: <https://ror.org/05nz37n09>

Schönberg'in Erwartung Operasında Bilinçdışının Estetiği ve Modern Öznenin Parçalanışı

In Schönberg's Opera Erwartung The Aesthetics Of The Unconscious And The Fragmentation Of The Modern Subject

ÖZET

Bu çalışma, Erwartung operasını psikanalitik bir perspektiften ele alarak, Arnold Schönberg'in atonal müzik dilinin Sigmund Freud'un bilinçdışı kuramıyla kurduğu yapısal ve estetik paralellikleri incelemeyi amaçlamaktadır. 20. yüzyıl başında ortaya çıkan modernleşme süreci, bireyin içsel dünyasında parçalanma, yabancılaşma ve yönsüzlük gibi deneyimleri görünür kılmış; bu dönüşüm, ekspresyonist sanat anlayışıyla birlikte müzikte de radikal bir kırılmaya yol açmıştır. Bu bağlamda Erwartung, geleneksel tonal ve dramatik yapıların çözümlenerek yerini parçalı, çağrışımsal ve bilinç akışına dayalı bir anlatı formuna bıraktığı özgün bir monodram olarak değerlendirilmektedir. Çalışmada eser, Freud'un bastırma (Verdrängung), rüya mantığı (Traumlogik) ve tekinsizlik (Unheimlich) kavramları çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu doğrultuda operanın sahne yapısı, doğrusal zaman ve nedensellikten koparak bilinçdışının çağrışımsal işleyişine paralel bir dramaturjik yapı sergilemekte; müzikal dil ise disonansın sürekliliği, tonal merkezin yokluğu ve sessizliğin işlevsel kullanımı aracılığıyla psikanalitik süreçlerin işitsel karşılığını üretmektedir. Özellikle disonansın çözümsüzlüğü, bastırılmış içeriğin sürekli geri dönüşünü simgelerken; sessizlikler bilinçdışı içeriğin yüzeye çıkışına eşlik eden eşik anlar olarak işlev görmektedir. Eserdeki kadın karakterin anonimliği, bireysel bir kimliğin ötesinde modern öznenin kolektif ruh hâlinin temsiline dönüşmekte; karakterin ormandaki yönsüz dolaşımı, modern bireyin içsel yabancılaşmasının ve varoluşsal yalnızlığının metaforik bir ifadesi olarak okunmaktadır. Bu yönüyle Erwartung, yalnızca ekspresyonist bir opera değil; aynı zamanda modernitenin ürettiği psikolojik kırılmanın müzik aracılığıyla doğrudan deneyimlendiği bir psiko-estetik model sunmaktadır.

Çalışma, Schönberg'in müziğinin bilinçdışını temsil eden bir araç olmanın ötesine geçerek, onun işleyişini doğrudan yeniden üreten bir yapı kurduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Erwartung, müzik ile psikanaliz arasındaki ilişkiyi görünür kılan ve modern öznenin parçalanmış ruhsal anatomisini işitsel düzlemde somutlaştıran özgün bir estetik alan olarak konumlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bilinçdışı, Atonalite, Ekspresyonizm, Vokal Dramaturji, Modern Öznenin Parçalanışı, Tekinsizlik

ABSTRACT

This study examines Erwartung from a psychoanalytic perspective, aiming to explore the structural and aesthetic parallels between Arnold Schönberg's atonal musical language and Sigmund Freud's theory of the unconscious. The transformations brought about by modernity at the beginning of the twentieth century reshaped not only social and economic structures but also the subject's perception of self, foregrounding experiences such as fragmentation, alienation, and disorientation. Within this context, expressionist aesthetics emerged as a radical departure from representational art, prioritizing the direct manifestation of inner psychological states. In this framework, Erwartung is interpreted as a monodrama in which traditional tonal and dramatic structures dissolve, giving way to a fragmented, associative, and stream-of-consciousness-based dramaturgy. The study analyzes the work through Freud's key concepts—repression (Verdrängung), dream logic (Traumlogik), and the uncanny (Unheimlich). The opera's non-linear structure mirrors the associative functioning of the unconscious, while its musical language—characterized by the absence of tonal center, the persistence of unresolved dissonance, and the functional use of silence—constitutes an auditory representation of psychoanalytic processes. In particular, the continuity of dissonance reflects the persistent return of repressed material, whereas moments of silence operate as threshold points where unconscious content approaches the surface of awareness. The anonymity of the female protagonist transforms her from an individual character into a representation of the collective psychological condition of the modern subject. Her disoriented movement through the forest is interpreted as a metaphor for existential alienation and the loss of stable identity in modernity. Thus, Erwartung is not merely an expressionist opera but a psycho-aesthetic model in which the psychological fractures of modern subjectivity are directly experienced through sound.

In conclusion, the study argues that Schönberg's music does not simply represent the unconscious but actively reconstructs its modes of operation. In this sense, Erwartung constitutes a unique aesthetic field that renders the fragmented psychic structure of the modern subject perceptible on an auditory level, while also offering a significant interdisciplinary framework for understanding the relationship between music and psychoanalysis.

Keywords: Unconscious, Atonality, Expressionism, Vocal Dramaturgy, Fragmented Subjectivity, Uncanny

1. GİRİŞ

20. yüzyılın başı, Avrupa’da toplumsal ve ekonomik yapının yanında, öznenin kendini algılama biçiminin de radikal biçimde dönüştüğü bir tarihsel eşik olarak belirmektedir. Sanayileşme, kentleşme ve modernleşme süreçleri, bireyin dünyayla kurduğu ilişkiyi yeniden yapılandırırken; bu dönüşüm sanatın ifadesinde de bir kırılmaya yol açmıştır. Klasik estetik anlayışın dış dünyayı betimlemeye dayalı yaklaşımı yerini, bireyin içsel çatışmalarını, ruhsal parçalanmışlığını ve bilinçdışının dinamiklerini görünür kılmayı amaçlayan ekspresyonist bir dile bırakmıştır. Bu bağlamda sanat, artık gerçekliği temsil eden bir araç olmaktan ziyade, öznenin iç dünyasının doğrudan deneyimlendiği bir alan hâline gelmiştir.

Bu estetik dönüşümün müzik alanındaki en radikal karşılıklarından biri, Arnold Schönberg’in tonal sistemin sınırlarını aşarak geliştirdiği atonal müzik anlayışıdır. Tonal merkezin ortadan kalkması, müzikal bir yeniliğin yanında modern öznenin sabit anlam, yön ve bütünlük duygusunu yitirmesinin işitsel bir karşılığı olarak değerlendirilebilir (Küçük, 2017: 45). Schönberg’in 1909 tarihli Erwartung operası, bu bağlamda, müzik ile psikoloji arasındaki kesişimi görünür kılan erken ve özgün bir örnek olarak öne çıkar. Marie Pappenheim’in librettosu üzerine kurulan bu tek perdelik monodram, doğrusal zaman, nedensellik ve dramatik sürekliliğin çözülerek yerini parçalı, çağrışımsal ve yoğun bir bilinç akışına bıraktığı bir yapı sergiler. Ormanda geçen halüsinatif yolculuk, dışsal bir olay örgüsünden ziyade, öznenin bilinçdışına doğru gerçekleştirdiği bir içsel inişi temsil eder.

Bu noktada Sigmund Freud’un psikanaliz kuramı, söz konusu estetik dönüşümün kavramsal arka planını anlamak açısından belirleyici bir çerçeve sunar. Freud’un bilinçdışı, bastırma (Verdrängung), rüya mantığı ve tekinsizlik (Unheimlich) kavramları, modern bireyin ruhsal yapısını açıklamakla kalmaz; aynı zamanda ekspresyonist sanatın biçimsel özellikleriyle doğrudan ilişkilendirilebilecek bir düşünsel zemin oluşturur. Freud’a göre bilinçdışı, bastırılmış dürtülerin ve arzuların bilinç düzeyinin dışında varlığını sürdürdüğü dinamik bir alandır ve bu içerikler farklı biçimler altında geri dönerek öznenin deneyimini belirlemeye devam eder (Freud, 2010: 78–80).

Bu çalışma, Erwartung operasını psikanalitik bir perspektiften ele alarak, Schönberg’in atonal müzik dilinin bilinçdışının işleyişiyle nasıl yapısal ve estetik paralellikler kurduğunu incelemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda eser, Freud’un rüya mantığı, bastırma ve tekinsizlik kavramları çerçevesinde analiz edilerek, müzikal yapı ile psikolojik süreçler arasındaki karşılıklı etkileşim ortaya konacaktır.

Bu bağlamda Erwartung, modern öznenin parçalanmış benlik deneyimini, varoluşsal yalnızlığını ve içsel yabancılaşmasını görünür kılan bir estetik alan olarak değerlendirilmektedir. Böylece çalışma, müzik ile psikanaliz arasındaki ilişkiyi, modernliğin özne anlayışı üzerinden yeniden düşünmeyi ve Schönberg’in eserini bu kesişim noktasında konumlandırmayı hedeflemektedir.

2. FREUD VE BİLİNÇDİŞİ

Sigmund Freud’un psikanaliz kuramı, 20. yüzyıl sanatında ortaya çıkan özne merkezli estetik dönüşümün kavramsal temelini oluşturur. Freud’un insan davranışını bilinçdışı süreçler üzerinden açıklayan yaklaşımı, sanatı bastırılmış dürtülerin dolaylı fakat yoğun bir dışavurum alanı olarak konumlandırır (Freud, 1900: 78). Bu bağlamda sanat eseri, temsil ettiği gerçekliğin ötesinde, öznenin bastırılmış arzularının ve çözülmemiş çatışmalarının izlerini taşıyan bir yapı hâline gelir. Bu kuramsal çerçeve, Arnold Schönberg’in müziğinde özellikle Erwartung operasında belirginleşir. Eserde bastırılmış duygular, geleneksel melodik yapıların estetik düzeni içinde sunulmaz; aksine ani dinamik kırılmalar, süreklilik göstermeyen disonanslar ve beklenmedik sessizlikler aracılığıyla doğrudan deneyimlenen bir gerilim alanına dönüşür. Bu yönüyle müzik, duyguları temsil eden bir araç olmaktan çıkarak, bizzat bu duyguların kendisi hâline gelir.

Freud’un “tekinsiz” (unheimlich) kavramı, eserin atmosferini anlamak açısından temel bir kuramsal anahtar sunar. Tekinsiz, bir zamanlar tanıdık olanın yabancılaşmış biçimde geri dönüşü olarak tanımlanır (Freud, 1919: 245). Erwartung’da kadının karanlık ormanda deneyimlediği korku, dışsal bir tehditten ziyade, kendi bilinçdışının geri dönen imgeleriyle yüzleşmesinden kaynaklanır. Bu durum, karakterin hem kendisine hem de çevresine yabancılaşarak tekinsiz bir deneyim yaşamasına neden olur.

Eserdeki dramatik gerilimin merkezinde ise bastırma (Verdrängung) mekanizması yer alır. Kadının yaşadığı duygusal patlamalar, bastırılmış arzuların geri dönüşü olarak okunabilir. Freud’un “bastırılan hiçbir şey bütünüyle ortadan kalkmaz; yalnızca biçim değiştirerek geri döner” düşüncesi (Freud, 1915: 79), eserdeki müzikal kırılmaların yapısal anlamını açığa çıkarır. Schönberg’in tonal sistemden kopuşu, bu bağlamda yalnızca estetik bir tercih değil; psikanalitik anlamda bastırmanın çözülmesine karşılık gelen bir yapısal

dönüşüm olarak değerlendirilebilir. Tonal merkezin ortadan kalkmasıyla birlikte, müzikteki yön duygusu ve istikrar da çözülür; bu durum, modern öznenin psikolojik bütünlüğünü yitirmesiyle paralel bir yapı sergiler.

Dolayısıyla Erwartung, yalnızca müzikal bir devrimin ürünü değil; Freudcu bilinçdışı kuramının sahnesel ve işitsel bir izdüşümü olarak okunmalıdır. Modern bireyin içsel çatışmaları, tonal armoninin çözülmesiyle görünür hâle gelir; müzik artık duyguları açıklayan değil, onları doğrudan yaşatan bir deneyim alanına dönüşür. Bu noktada opera, bireyin iç dünyasının bir temsil alanı olmaktan çıkarak, bilinçdışının doğrudan deneyimlendiği bir estetik laboratuvara dönüşür.

2.1. Freud'un Rüya Mantığı ve Tekinsizlik Kavramı Bağlamında Erwartung

Freud'a göre rüyalar, bastırılmış arzuların ve bilinçdışı çatışmaların dolaylı ve sembolik biçimlerde açığa çıktığı bir "gece düşüncesi" olarak işlev görür (Freud, 1900: 135). Rüya yapısı, uyanık bilincin nedensel ve doğrusal mantığına dayanmaz; zaman parçalanır, mekân çözülür ve olaylar çağrışımsal bir akış içinde birbirine eklenir. Freud'un "yoğunlaştırma" (Verdichtung) ve "yer değiştirme" (Verschiebung) mekanizmaları, bilinçdışının bu kendine özgü biçimsel mantığını açığa çıkarır. Bu yapısal özellikler, Schönberg'in Erwartung operasının dramaturjik kurgusunda doğrudan karşılık bulur. Eserde sahneler arasında süreklilik kurulmaz; duygular ani kırılmalarla ortaya çıkar ve algısal geçişler nedensel değil çağrışımsal bir mantık izler. Kadının ormanda yaşadığı deneyimler, dışsal bir olay örgüsünden ziyade, bilinçdışının rüya benzeri mekânında gerçekleşen yoğun duygulanım patlamaları olarak belirir.

Bu bağlamda opera, "uyurgezer bilinç" hâlinin müzikal bir tezahürü olarak okunabilir. Her sahne, bastırılmış bir duygunun -korku, kıskançlık, suçluluk ya da arzu- bilinç yüzeyine geçici olarak yükselip yeniden dağılmasıyla biçimlenir. Schönberg'in tonal düzeni terk etmesi, bu süreksiz ve merkezlessiz yapının müzikal karşılığını üretir. Tonal müziğin sunduğu yön duygusu burada ortadan kalkar; müzik, tıpkı rüyada olduğu gibi, sürekli yer değiştiren ve sabitlenemeyen bir algı alanı hâline gelir. Disonansın kesintisiz dolaşımı ise bu kontrol edilemez akışın işitsel ifadesini oluşturur. Böylece müzik, dış dünyayı temsil eden bir araç olmaktan çıkarak, bilinçdışının işleyişine içkin bir form kazanır.

Freud'un Das Unheimliche metninde geliştirdiği "tekinsiz" kavramı, bu yapıyı tamamlayan ikinci bir kuramsal eksen sunar. Tekinsiz, tanıdık olanın yabancılaşmış biçimde geri dönüşüyle ortaya çıkan bir eşik deneyimdir (Freud, 1919: 245). Erwartung'da orman, sevgili ve hatta kadının kendi duyguları bu çift-değerli yapıyı taşır. Tanıdık olan her unsur yabancılaşır; gerçeklik ile hayal arasındaki sınırlar silinir. Kadının sevdiği adamla karşılaştığını sanması ve ardından onun ölü olduğunu fark etmesi, bastırılmış içeriğin geri dönüşünün dramatik bir örneği olarak okunabilir.

Bu noktada eser, tekinsizin estetik olarak üretildiği bir deneyim alanına dönüşür. Kadın karakter hem kendisine hem de çevresine yabancılaşırken, tanıdık ile yabancı, güven ile tehdit arasındaki sınırlar çözülür. Schönberg'in atonal müziği bu ruh hâlinin doğrudan işitsel karşılığını oluşturur: müzik, bir yandan tanıdık bir ifade biçimi olarak kalırken, diğer yandan tonal çerçevenin çözülmesiyle kaygan, istikrarsız ve tehditkâr bir nitelik kazanır. Dolayısıyla Erwartung, Freud'un rüya kuramı ve tekinsizlik kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, bilinçdışının temsili ile doğrudan sahnelendiği bir estetik yapı olarak konumlanır. Rüyanın çağrışımsal mantığı ile tekinsizin çift değerli atmosferi, eserin hem dramatik hem de müzikal dokusunda iç içe geçerek, modern öznenin parçalanmış bilinç deneyimini işitsel ve sahnesel düzlemde görünür kılar.

2.2. Ekspresyonizm: Müzikte ve Psikolojide İç Dünyanın Dışavurumu

Ekspresyonizm, 20. yüzyıl başında ortaya çıkan ve sanatın temsil işlevini radikal biçimde yeniden tanımlayan bir estetik kırılmayı ifade eder. Bu yönelimde sanat, dış dünyanın betimlenmesinden ziyade, öznenin içsel çatışmalarını, bilinçdışı dinamiklerini ve ruhsal parçalanmışlığını görünür kılmayı amaçlayan bir ifade alanına dönüşür. Dolayısıyla ekspresyonizm, "gerçekliğin" değil, öznenin bu gerçeklikle kurduğu gerilimli ilişkisinin estetik biçimidir (Schorske, 1981: 122).

Bu estetik dönüşümün düşünsel arka planı, büyük ölçüde Freud'un psikanaliz kuramı tarafından şekillendirilmiştir. Bastırma, bilinçdışı ve tekinsizlik kavramları, yalnızca psikolojik bir açıklama modeli sunmakla kalmaz; aynı zamanda sanatın biçimsel dönüşümünü anlamak için de güçlü bir kuramsal zemin oluşturur. Freud'un insan ruhunu bilinç, bilinçöncesi ve bilinçdışı katmanları üzerinden ele alması, ekspresyonist sanatın "görünmeyeni görünür kılma" arzusunu teorik olarak temellendirir (Gay, 1995: 201). Bu bağlamda ekspresyonizmde biçimin çarpıtılması, anlatının parçalanması ya da görsel öğelerin aşırılaştırılması nasıl ruhsal gerilimin dışavurumuysa, müzikte tonalitenin çözülmesi ve armonik normların yıkılması da aynı kırılmanın işitsel karşılığını üretir (Dahlhaus, 1987: 96). Arnold Schönberg'in müzikal

yaklaşımı, bu dönüşümün en radikal örneklerinden biri olarak öne çıkar. Tonal düzenin terk edilmesiyle birlikte müzik, sabit bir anlam ve yön duygusundan arınarak, öznenin parçalanmış psikolojisinin doğrudan ifade edildiği bir alana dönüşür. Bu yönüyle Erwartung, bilinçdışının yalnızca temsil edildiği değil, işitilebilir kılındığı bir estetik form olarak değerlendirilebilir.

Ekspresyonist sanatın içsel yoğunluğu dışa taşıma amacı, modern dönemde ortaya çıkan yeni insan anlayışıyla doğrudan ilişkilidir (Le Rider, 1993: 88). Freud'un insan davranışlarının temelinde bilinçdışı itkilerin bulunduğu yönündeki yaklaşımı, sanatın özne merkezli ve psikolojik derinlik taşıyan bir yapıya evrilmesini desteklemiştir. Schönberg'in müziğinde duyulan ani dinamik patlamalar, keskin disonanslar ve beklenmedik sessizlikler, psikanalitik anlamda içsel çatışmanın işitsel izdüşümleri olarak ortaya çıkar.

Bu çerçevede ekspresyonizm, modern bireyin ruhsal çözülüşünün kültürel bir formu olarak okunabilir. Erwartung hem bu çözülüşü sahneye hem de onu estetik bir deneyime dönüştüren bir yapı sunar. Eserdeki tek kadın karakterin parçalanmış psikolojisi, Adorno'nun ifadesiyle "modern öznenin ruhsal anatomisinin sahnedeki yankısıdır" (Adorno, 1973: 118). Dolayısıyla eser, Freudcu psikanaliz ile ekspresyonist estetik arasında kurulan ilişkinin yalnızca bir örneği değil; bu ilişkinin en yoğun ve radikal biçimde somutlaştığı bir kesişim noktası olarak değerlendirilebilir.

3. OPERANIN KONUSU VE SAHNE ÇÖZÜMLEMESİ

Arnold Schönberg'in Erwartung operası (Op. 17), geleneksel dramatik yapıyı radikal biçimde çözerek, anlatıyı nedensel bir olay örgüsü yerine öznenin bilinçdışı süreçleri üzerinden kuran bir sahne dili geliştirir. Görünürde dört kısa sahneden oluşan eser, klasik dramaturjik sürekliliği reddeder; her sahne, tek kadın karakterin psikolojik çözülüşünün farklı bir evresini temsil eden parçalı bir bilinç akışı olarak işlev görür. Eserde zaman, mekân ve öznel deneyim arasındaki sınırlar belirginliğini yitirir; anlatı, Freud'un "rüya mantığı" (Traumlogik) olarak tanımladığı çağrışımsal ve doğrusal olmayan yapı doğrultusunda ilerler. Freud'a göre rüyalar, bastırılmış dürtülerin sembolik biçimlerde yeniden sahnelendiği bilinçdışı alanlardır (Freud, 1900: 132). Erwartung'da bu süreç, dramatik temsilin ötesine geçerek müzikal ve sahnesele düzlemde doğrudan deneyimlenen bir yapı hâline gelir.

Bu bölümde, operanın sahneleri Freud'un rüya mantığı, bastırma ve tekinsizlik kavramları çerçevesinde incelenerek, müzikal yapı ile psikolojik süreçler arasındaki ilişki somut örnekler üzerinden ortaya konacaktır.

3.1. Birinci Sahne–Ormana Giriş: Bilinçaltına Yolculuk

Birinci sahne, kadın karakterin ormanın karanlığına doğru ilerleyişiyle başlar ve eserin psikanalitik eksenini belirleyen temel metaforu kurar. Libretto'da yer alan "Ich suche dich im Dunkel des Walde... Alles ist so still..." (Pappenheim, 1909: 3) ifadesi, fiziksel bir arayışın yanı sıra öznenin bilinçdışına yönelen içsel hareketini imler. Sahne yönergesinde geçen "Sie geht zögernd, tastend, mit Angst" (tereddüt ederek, el yordamıyla, korkuyla ilerler) ifadesi, bu sürecin bilinçli bir eylemden ziyade, yönsüz ve güdüsel bir sürüklenme olduğunu ortaya koyar. Orman, psikanalitik açıdan bilinçdışının karanlık, yönsüz ve kontrol edilemeyen alanının mekânsal karşılığı olarak işlev görür (Küçük, 2017: 53). Kadının ilerleyişi, rasyonel bir keşif değil; bastırılmış içeriklerle karşılaşmaya doğru gerçekleşen bir içsel çözülmenin başlangıcıdır. Bu sahne, Freud'un bilinçdışına iniş sürecinde tanımladığı belirsizlik, korku ve yön kaybı deneyimini dramatik düzlemde somutlaştırır.

Müzikal düzlemde Schönberg, bu psikolojik durumu tonal merkezin bilinçli biçimde ortadan kaldırılmasıyla ifade eder. Yaylı çalgılarda süreklilik gösteren tremolo dokuları, sabitlenemeyen bir gerilim alanı yaratarak bastırılmış kaygının titreşimsel bir karşılığına dönüşür. Cambridge University Press'in belirttiği üzere, bu bölüm "atonal yapının bilinçdışı kaygının işitsel karşılığı olarak işlev gördüğü erken örneklerden biridir" (2015: 92-94). Tonal yön duygusunun yokluğu, kadının mekânsal ve zihinsel yönsüzlüğüyle doğrudan paralellik kurar.

Sahnedeki sessizlik anları ise bu gerilimi daha da yoğunlaştırır. Orkestranın ani duraksamaları, yalnızca dramatik bir boşluk yaratmaz; aksine Freud'un tekensizlik kavramında tanımladığı üzere, bastırılmış içeriğin geri dönüşüne zemin hazırlayan bir eşik alanı oluşturur (Freud, 2003: 241). Bu sessizlikler, kadının duyduğunu sandığı seslerin dış dünyaya değil, kendi bilinçdışının yankılarına ait olduğunu ima eder.

Dolayısıyla birinci sahne, fiziksel bir mekâna girişten çok, bilinçdışının ses ve duygu alanına geçişi temsil eder. Schönberg'in müzikal dili, bu geçişi eşlik eden bir unsur olarak değil, bizzat bu psikolojik sürecin kendisi olarak kurar. Böylece sahne, rasyonel gerçekliğin sınırlarının çözülerek yerini bilinçdışının tekensiz ve istikrarsız ses manzarasına bıraktığı bir başlangıç eşiği olarak işlev görür.

3.2. İkinci Sahne–Kıskançlık, Şüphe ve Bastırmanın Çözülmesi

İkinci sahne, karakterin bilinçdışıyla kurduğu ilişkinin daha yoğun ve kontrolsüz bir evreye geçtiği kırılma noktasıdır. Libretto’da yer alan “War er bei ihr? Hat sie ihn geliebt?” (Pappenheim, 1909) soruları, yalnızca bir şüphe ifadesi değil; bastırılmış arzuların ve güvensizlik duygusunun bilinç yüzeyine ani bir sızması olarak okunmalıdır. Kıskançlık, burada basit bir duygusal tepki olmaktan çıkarak, Freud’un tanımladığı biçimiyle bastırılmış dürtülerin çarpıtılmış bir geri dönüşüne dönüşür (Freud, 1915: 76). Bu sahne, bastırma mekanizmasının çözülmeye başladığı ve bilinç ile bilinçdışı arasındaki sınırların geçirgenleştiği bir eşik anını temsil eder. Kadın, sevgilisinin sadakatsizliğine dair kurduğu imgeler aracılığıyla, kendi bastırılmış arzularıyla yüzleşir. Böylece sahne, dışsal bir durumun değerlendirilmesinden çok, öznenin içsel çatışmasının görünür hâle geldiği bir psikanalitik alan hâline gelir.

Müzikal düzlemde Schönberg, bu çözülmeyi disonansın yoğunlaşması ve ritmik süreksizlikler aracılığıyla somutlaştırır. Orkestrada artan gerilim, özellikle viyolalardaki ani yükselişler ve kesintili yapı, zihinsel istikrarsızlığın işitsel karşılığı olarak belirir. Özbek’in belirttiği gibi, bu bölüm “kadının iç sesinin müzik içinde çözümlenip yeniden biçimlendiği an”dır (2023: 114). Tonal düzenin bilinçli biçimde parçalanması, Freud’un rüya mantığında tanımladığı kronolojik süreksizlikle paralel bir yapı oluşturur.

Bu noktada zaman algısı çözülür; geçmiş, şimdi ve hayal iç içe geçerek lineer bir anlatının yerini parçalı bir bilinç akışına bırakır. Kadın karakterin zihinsel hareketi, rasyonel bir düşünce süreci değil, çağrışımsal ve kontrol edilemeyen bir içsel akış hâlini alır. Bu durum, bilinçdışının yüzeye çıkış sürecinde ortaya çıkan yapısal düzensizliğin dramatik bir karşılığıdır. Müzik, bu sahnede dışsal bir eşlik işlevi görmekten tamamen uzaklaşarak, ruhsal çözümlenin doğrudan taşıyıcısına dönüşür. Disonansların sürekliliği ve ritmik kırılmalar, bastırılmış içeriğin yüzeye çıkışındaki kesintili ve şiddetli karakteri işitsel düzlemde yeniden üretir. Bu yönüyle ikinci sahne, Erwartung’un psikanalitik ekseninde, bilinçdışının yalnızca hissedildiği değil, aktif biçimde deneyimlendiği bir patlama anı olarak konumlanır.

3.3. Üçüncü Sahne-Cesetle Karşılaşma: Tekinsiz Gerçeklik

Üçüncü sahne, eserin dramatik ve psikanalitik zirve noktasını oluşturur. Kadının “Da liegt er! So kalt... sein Gesicht!” (Pappenheim, 1909) sözleriyle karşılaştığı ceset, yalnızca bir ölüm anını değil, bastırılmış olanın en şiddetli biçimde geri dönüşünü temsil eder. Sahne yönergesinde yer alan “Sie beugt sich nieder, schreiend” (diz çökerek çığlık atar) ifadesi, bu karşılaşmanın yalnızca algısal değil, bedensel ve varoluşsal bir sarsıntı yarattığını gösterir. Bu sahne, Freud’un “tekinsiz” (Unheimlich) kavramının en yoğun biçimde somutlaştığı an olarak okunabilir. Tekinsiz, tanıdık olanın yabancılaşmış biçimde geri dönüşüyle ortaya çıkar; burada sevilen yüz, ölümün soğukluğu içinde tanınmaz hâle gelir (Freud, 1919: 245). Kadın için sevgili hem en tanıdık nesnedir hem de en yabancı hâline dönüşmüştür. Bu çifte deneyim, öznenin gerçeklikle kurduğu ilişkinin kırılmasına yol açar. Artık dış dünya ile içsel algı arasında ayırt edilebilir bir sınır kalmaz.

Freud’un ölüm dürtüsü (Thanatos) kavramı bu sahnenin psikanalitik yoğunluğunu derinleştirir. Cesetle karşılaşma, yalnızca kaybın fark edilmesi değil; aynı zamanda yok oluş fikrinin bilinç yüzeyine taşınmasıdır. Böylece arzu ile yıkım, sevgi ile ölüm aynı anda ve aynı nesne üzerinden deneyimlenir. Bu durum, bastırılmış içeriğin yalnızca geri dönmediğini, aynı zamanda öznenin bütünlüğünü parçalayacak bir şiddetle geri döndüğünü gösterir.

Müzikal düzlemde Schönberg, bu kırılmayı orkestral yoğunluğun radikal biçimde artmasıyla ifade eder. Orkestra, düzenli bir yapı sunmak yerine kaotik ve yönsüz bir ses alanı oluşturur; Cambridge University Press analizinde belirtildiği üzere, “tonal merkezizlik, duygusal merkezizliğin doğrudan yansımasıdır” (2015: 87). Bu kaotik yapı, öznenin içsel bütünlüğünün dağılmasını işitsel düzlemde yeniden üretir.

Kadının çığlığı ise bu çözümlenin en uç noktasıdır. Bu çığlık, dilin sınırlarını aşarak sözcüksel anlamdan kopar ve saf bir ses hâline dönüşür. Böylece insan sesi, temsil edici işlevini yitirerek bilinçdışının doğrudan dışavurumuna evrilir. Cherlin’in ifadesiyle bu an, “modern müzikte histerik katharsisin başlangıcı” olarak değerlendirilebilir (Cherlin, 2020). Ancak bu katharsis, klasik anlamda bir arınma değil; aksine öznenin çözümlenmesini hızlandıran bir kırılma anıdır. Dolayısıyla bu sahne, bilinçdışının en yoğun ve kontrolsüz biçimde sahneye taşındığı bir psikanalitik ifşa anıdır. Ceset, yalnızca ölümün değil, bastırılmış arzuların, korkuların ve yok oluş dürtüsünün tekinsiz bir düğüm noktası hâline gelir. Schönberg’in müziği ise bu düğümü çözmek yerine daha da sıkılaştırarak, modern öznenin parçalanmış ruh hâlini işitsel bir şok deneyimi olarak yeniden üretir.

3.4.Dördüncü Sahne-Yalnızlık, Gerçeklikten Kopuş ve Kimliğin Çözülmesi

Dördüncü sahne, eserin dramatik geriliminin çözüldüğü değil, tersine öznenin tamamen çözüldüğü bir son evreyi temsil eder. Kadının “Ich bin allein... alles ist still...” (Pappenheim, 1975: 9) sözleri, yalnızca fiziksel bir yalnızlığı değil, benliğin tüm bağlarından koparak kendi içinde dağılmasını ifade eder. Bu noktada karakter, sevgilisinin ölümünü kabullenemez; varlık ile yokluk, gerçek ile hayal arasındaki sınır tamamen ortadan kalkar. Bu durum, Freud’un “benliğin çözülmesi” (Ich-Auflösung) kavramı çerçevesinde okunabilir (Freud, 1915: 73). Artık özne, deneyimlerini bütüncül bir yapı içinde organize edemez; benlik, parçalanmış algıların ve çözülemeyen duygulanımların dağıldığı bir alan hâline gelir. Bu sahne, bilinç ile bilinçdışı arasındaki gerilimin son aşamada bir dengeye ulaşmadığını, aksine benliğin çözülmesiyle sonuçlandığını gösterir.

Müzikal düzlemde Schönberg, bu çözülmeyi sesin neredeyse ortadan kalktığı bir yapı üzerinden kurar. Orkestra, yoğunluktan arınarak sessizliğe yaklaşır; yaylı çalgılarda duyulan uzun glissandolar, sabitlenemeyen bir algı hâlinin ve zihinsel çözümlenin işitsel karşılığı olarak belirir. Classical Music Magazine’in (2023) belirttiği gibi, bu sessizlik, yalnızca dramatik bir duraklama değil, varoluşsal boşluğun müzikal temsili olarak işlev görür.

Kadının son sözleri “Ich wollte nur dich finden...” bilinçdışının kapanmayan döngüsünü açığa çıkarır. Freud’un “tekrarlama zorunluluğu” (Wiederholungszwang) kavramına göre, birey bastırılmış travmayı çözümediği sürece onu sürekli yeniden üretir (Freud, 1914: 150). Bu bağlamda eserin finali, bir çözümlenme ya da arınma sunmaz; aksine öznenin aynı duygusal döngü içinde sıkışıp kaldığını gösterir. Dolayısıyla Erwartung’un sonu, klasik dramatik yapının öngördüğü katharsis fikrini bütünüyle reddeder. Burada ortaya çıkan durum bir “anti-katharsis”tir: bastırılmış olan çözülmez, yalnızca yankılanarak sessizliğe karışır. Schönberg’in müziği, bu sessizlik aracılığıyla modern öznenin içsel boşluğunu ve varoluşsal yalnızlığını işitsel bir deneyime dönüştürür. Böylece eser, çözüm sunan bir anlatı olmaktan çıkarak, modern bireyin kapanmayan ruhsal yarasını sahnede askıda bırakan bir estetik yapı hâline gelir.

4. MÜZİKAL ANALİZ VE PSİKANALİTİK YORUM

Arnold Schönberg’in Erwartung operası, müzikal düzlemde bilinçdışının temsiline yönelik erken ve radikal bir estetik deney olarak değerlendirilebilir. 1909 yılında bestelenen eser, tonalite kavramının bütünüyle terk edilmesiyle, müziği düzenli ve yönelimsel bir yapı olmaktan çıkararak, öznenin içsel dünyasında beliren parçalı, yoğun ve öngörülemez duygulanımların doğrudan taşıyıcısına dönüştürür. Bu bağlamda ton merkezinin ortadan kalkışı, Freud’un bastırılmış dürtülerin düzensiz, kesintili ve denetimsiz akışına ilişkin tanımıyla yapısal bir paralellik sergiler. Eserde dört yüzü aşkın ölçü bulunmasına rağmen, belirgin melodik tekrarlar ya da tematik süreklilikler görülmez. Bu yapısal süreksizlik, Freud’un rüya süreçlerinde nedensel ilişkilerin yerini çağrışımsal zincirlerin aldığı yönündeki tespitiyle örtüşmektedir (Freud, 2010: 387). Schönberg’in atonal dili, bu anlamda bilinçdışının lineer olmayan fakat yüksek yoğunluklu doğasını müzikal bir forma dönüştürür.

Özbek’in belirttiği üzere Erwartung, “psikolojik anlamda bir çözümlenme müziği”dir ve besteci, tonal düzenin yıkılışı ile benliğin çözümlenmesi arasındaki ilişkiyi estetik düzlemde görünür kılar (Özbek, 2023: 118). Bu noktada müzik, karakterin duygularını temsil eden bir araç olmaktan çıkar; bizzat bu duyguların kendisi hâline gelir. Cambridge University Press’in analizinde de vurgulandığı gibi, eserdeki müzikal yapı, içsel sürecin doğrudan ve dramatik bir dışavurumu olarak işlev görür (2015: 112). Böylece Erwartung, dinleyiciyi dışsal bir anlatıyı izlemeye davet etmek yerine, bilinçdışının kesintili ve yoğun deneyimini işitsel düzlemde doğrudan yaşatan bir estetik alan kurar.

Eser, bilinçdışının işleyiş mantığını müzikal yapının kurucu ilkesi hâline getiren bir psiko-estetik model olarak değerlendirilmelidir. Schönberg’in müziği, bu yönüyle modern öznenin parçalanmış deneyimini temsil etmekle kalmaz; onu doğrudan işitilebilir kılar.

4.1. Disonans ve Bilinçdışı Gerilim

Freud’un bilinçdışı kuramı, psikanalitik literatürde yalnızca arzu ve dürtülerin depolandığı edilgen bir alanı değil, psişik enerjinin sürekli dolaşım hâlinde bulunduğu dinamik ve gerilimli bir yapı olarak tanımlar. Bu bağlamda bastırma, içeriğin ortadan kaldırılması değil, onun bilinç alanı dışına itilmesi anlamına gelir; ancak bastırılan içerik, psişik enerji üretmeye devam ederek yüzeye çıkma yönünde bir basınç oluşturur. Bu “enerjisel basınç” kavramı, Arnold Schönberg’in Erwartung operasında disonansın sürekliliği ve çözümsüzlüğü aracılığıyla işitsel bir karşılık bulur. Tonal müzik geleneğinde disonans, genellikle konsonansa bağlanarak işlevsel bir çözüme ulaşırken, Erwartung’da bu teleolojik yapı bütünüyle askıya

alınmıştır. Burada her disonans, çözülmek yerine bir sonraki gerilim anına devredilen bir yük taşıyıcı; böylece müzik, sürekli genişleyen ve yoğunlaşan bir psikişik gerilim alanı içinde salınır. Bu yönüyle disonans, yalnızca armonik bir sapma değil, bastırma mekanizmasının işitsel bir modeli hâline gelir.

Eserdeki kadın karakterin zihinsel çözümü, bu çözülmeyen disonans döngüsüyle yapısal bir paralellik gösterir. Özellikle yaylılarda yoğun biçimde kullanılan kromatik dokular, ani aralık sıçramaları ve tırmandırılmış tremolo teknikleri, dürtülerin bilinç eşiğine yaklaştığı kritik gerilim anlarının işitsel karşılığı olarak okunabilir. Bu noktada müzik, psikolojik durumu temsil etmekten ziyade, bizzat bu sürecin kendisi hâline gelir. Klezmershack'in Schönberg'in disonans anlayışını "bastırma mekanizmasının işitsel modeli" olarak yorumlaması (Cherlin, 2020), bu yaklaşımı kuramsal olarak destekler. Bastırılmış dürtülerin bilinçten uzaklaştırılmasına rağmen etkinliğini sürdürmesi gibi, Erwartung'daki disonanslar da çözüme ulaşmadıkları için ortadan kalkmaz; müziğin dokusu içinde dolaşmayı sürdürür.

Orkestral dokuda gözlenen ani forte patlamaları, kesintili sessizlikler ve geniş aralıklı nefesli çıkışları, bu birikmiş gerilimin anlık boşalım noktaları olarak belirir. Theodor W. Adorno'nun Schönberg müziği için kullandığı "aklım değil, bastırılmış duygunun mantığıyla ilerler" ifadesi (Adorno, 1973: 124), bu yapıyı kavramsal düzlemde özetler. Schönberg, tonal mantığın düzenleyici ilkelerini askıya alarak, bilinçdışının parçalı, süreksiz ve sürekli gerilim üreten yapısını müziğin kurucu ilkesi hâline getirir. Bu nedenle Erwartung, disonansın, bastırmanın ve psikişik gerilimin estetik bir forma dönüştüğü psiko-estetik bir model olarak değerlendirilmelidir.

4.2. Sessizlik ve Bastırma Mekanizması

Psikanalitik kuramda sessizlik, çoğu zaman bilinçdışının söylem içine müdahale ettiği kritik eşik anları olarak değerlendirilir. Analiz sürecinde danışanın sustuğu anlar, henüz söze dökülememiş, adlandırılmamış içeriklerin bilinç yüzeyine yaklaşmakta olduğunu gösterir. Bu anlamda sessizlik, bir boşluk değil; bastırılmış olanın geri dönüş eşiği olarak işlev görür. Erwartung'daki sessizlikler de bu psikanalitik "eşik" durumların müzikal karşılığını oluşturur. Schönberg, sessizliği dramatik bir duraksama olarak değil, psikolojik yoğunluğun en yüksek düzeyde kristalleştiği bir alan olarak kurgular.

Her sessizlik, kadının zihinsel çatışmasının bir sonraki evresine geçmeden önceki kritik bir gerilim noktasıdır. Orkestranın ani biçimde sustuğu anlarda, dinleyicinin algı alanı boşalmaz; aksine gerilim yoğunlaşır. Bu yoğunluk, Freud'un bastırma (Verdrängung) kavramının yapısal işleyişiyle paralellik taşıyıcı. Bilinç, rahatsız edici içeriği geçici olarak geri iter; ancak bu geri itme, çatışmayı çözmek yerine psikişik gerilimi artırır. Erwartung'daki sessizlikler de bu dinamiği yeniden üretir: zaman askıya alınır, hareket kesintiye uğrar ve özne bir eşik durumunda beklemeye zorlanır. Ancak müzik geri döndüğünde, bu dönüş daha yoğun ve şiddetli bir patlama biçiminde gerçekleşir. Bu bağlamda sessizlik, bastırılan içeriğin yokluğu değil, geri dönüşünün yoğunlaştığı bir birikim alanıdır.

Classical Music'in (2023) sessizliği "psikolojik yoğunluk alanı" olarak tanımlaması, bu yorumu destekler. Bu anlar, dramatik ilerleyişin durduğu noktalar değil; bilinç akışının iç ritmini belirleyen kırılma eşikleridir. Jung'un bilinçdışının özellikle sözcüklerin yokluğunda sembolik biçimlerde ortaya çıktığına ilişkin yaklaşımı da bu çerçevede anlam kazanır. Schönberg'in sessizlikleri, işitsel ifadenin kesintiye uğradığı anlarda, yoğun duygusal içeriği sözsüz bir düzlemde taşıyarak bilinçdışının dolaylı ifadesine dönüşür. Erwartung'da sessizlik, müziğin karşılığı değil; onun en yoğun biçimlerinden biridir. Bu sessizlikler, kadının zihinsel çözümü anlarını görünür kılar ve onları izleyen müzikal patlamalarla birlikte, bastırılmış içeriğin geri dönüşünü işitsel bir deneyime dönüştürür.

4.3. Orkestral Renk ve Duygusal Anlam

Erwartung'da orkestra, anlatıya eşlik eden bir unsur olmaktan çıkarak, karakterin içsel dünyasını yapılandıran bir psikişik topografya hâline gelir. Schönberg, enstrümanları temsili işlevler yüklenen sabit göstergeler olarak değil, kadının parçalanmış duygulanım hâllerini taşıyan bağımsız ses varlıkları olarak kurgular. Bu yönüyle eser, Wagnerci leitmotiv geleneğinden radikal bir kopuşu temsil eder: leitmotiv tanımlayıcı ve temsil edici bir yapı kurarken, Schönberg temsili askıya alarak orkestrayı duygunun doğrudan tezahürüne dönüştürür. Orkestral renk, bu bağlamda öznenin içsel durumlarının işitsel bir haritası olarak işlev görür. Flüt ve klarnetin kırılmalı ve kesintili tınları korku ve savunmasızlığı imlerken; daha koyu renkli enstrümanlar bilinçdışının derin ve bastırılmış katmanlarını açığa çıkarır. Yaylı grubunda kullanılan tremolo, sul ponticello ve glissando gibi teknikler ise istikrarsız ve süreksiz bir duygu alanı yaratarak öznenin parçalanmış psikolojisini somutlaştırır. Bu "parçalanmış orkestrasyon", benliğin bütünlüğünü yitirdiği psikanalitik çözümme anlarının işitsel karşılığı olarak okunabilir.

Küçük'ün ifade ettiği gibi, “her enstrüman bir duygusal fragmanın sesi hâline gelir” (Küçük, 2017: 52). Bu fragmanlaşma, modern bireyin bölünmüş benlik deneyimini yansıtır: özne, tekil ve tutarlı bir duygu durumuna yerleşemez; farklı duygulanım katmanları arasında sürekli salınır. Orkestra, bu eşzamanlı ve geçişken yapıyı görünür kılarak bilinç akışının süreksizliğini müzikal zaman içinde yeniden üretir.

Orkestral renklerin değişkenliği aynı zamanda mekânsal bir işlev de üstlenir. Sahne üzerinde yalnız olan kadın, müzikal düzlemde çok katmanlı bir iç dünyada hareket eder; her enstrüman, bu içsel mekânların açıldığı bir eşik noktası gibi işlev görür. Tınılar arasındaki ani geçişler, duygulanımın bilinçdışı katmanlar arasında sıçrayışını temsil eder. Bu nedenle orkestrasyon, yalnızca bir ses rengi çeşitliliği değil; bilinçdışının zamansal ve mekânsal örgütlenmesine dair işitsel bir imgelem üretir. Schönberg'in orkestra dili, Freud'un bilinçdışı modelinin estetik bir karşılığı olarak okunabilir. Dürtüler iç içe geçer, duygular bölünerek çoğalır ve bütüncül bir benlik algısı geri dönülmez biçimde parçalanır. Bu bağlamda müzik, temsil eden bir yapı olmaktan çıkarak, bilinçdışının işleyişini doğrudan deneyimleten bağımsız bir psikik süreç hâline gelir.

5. ÇAĞDAŞ BİREYİN TEMSİLİ

Arnold Schönberg'in Erwartung operası, yalnızca bir kadının ruhsal çözülüşünü konu alan ekspresyonist bir monodram olmanın ötesinde, modern öznenin parçalanmış psikolojik yapısını görünür kılan bir psiko-estetik model olarak değerlendirilebilir. Eser, 20. yüzyıl başında hızla dönüşen toplumsal yapıların sanayileşme, bireyselleşme ve rasyonalizasyon süreçlerinin özne üzerinde yarattığı içsel gerilimleri sahneye taşır. Freud'un Uygarlığın Huzursuzluğu'nda belirttiği üzere, modern insan uygarlığın sürekliliğini sağlamak adına içgüdülerini bastırmak zorundadır; bu bastırma ise benlikte süreklilik gösteren bir yarılma hâli yaratır (Freud, 2015: 51). Schönberg'in kadın figürü, tam da bu yarılmanın içinde konumlanan modern öznenin dramatik bir temsilidir.

Kadının ormanda yönünü kaybetmesi, yalnızca fiziksel bir kayboluş değil, modern bireyin kendi içsel coğrafyasında yaşadığı yönsüzlüğün metaforik bir ifadesidir. Modern toplumda öznenin kendini konumlandırma süreci, toplumsal normlar, hız rejimleri ve rasyonel düzen baskısı altında giderek kırılma alır (Sennett, 1998; Rosa, 2013). Özbek'in de belirttiği gibi, bu kayboluş “modern insanın içsel yabancılaşmasının sahneye taşınmasıdır” (Özbek, 2023: 116). Böylece karakter, yalnızca bireysel bir bilinçdışı deneyimin değil, aynı zamanda modernitenin ürettiği duygusal ve varoluşsal aşınmanın da taşıyıcısı hâline gelir.

Adorno'nun eseri “modern öznenin parçalanmış bilincinin dramatik formu” olarak tanımlaması (Adorno, 1973: 118), bu yorumu felsefi bir düzleme taşır. Tonal merkezin çöküşü, yalnızca müziksel bir kırılma değil; öznenin dünyayla kurduğu anlam ilişkisinin çözülmesinin estetik bir izdüşümüdür. Atonal yapı, modern bireyin zihinsel dağınıklığını ve yönsüzlüğünü yeniden üretir. Bu bağlamda Erwartung, ses aracılığıyla modern ruhsallığın parçalanmış yapısını görünür kılan bir estetik düzleme dönüşür.

Kadın karakter, Freud'un “nevrotik özne” kavramıyla da güçlü bir örtüşme sergiler. Nevroz, bastırılmış içeriğin bilinçdışı düzeyde birikmesi ve bu içeriğin çarpıtılmış biçimlerde geri dönmesiyle ortaya çıkar (Freud, 2019). Schönberg'in müzik dili ani dinamik sıçramalar, kesintili sessizlikler ve çözümsüz disonans akışları bu geri dönüşleri işitsel düzlemde somutlaştırır. Kadının çılgınlıkları, sözel anlamdan çok müziğin iç gerilimi aracılığıyla duyulur hâle gelir; böylece karakter, bireysel bir çözülüşün ötesine geçerek modern öznenin bütünsel varoluş krizinin temsileisine dönüşür.

Klezmershack'in ifadesi bu ilişkiyi çarpıcı biçimde özetler: “Schönberg'in kadını, Freud'un nevrotik hastasıyla aynı kaderi paylaşır: rasyonel bir dünyada irrasyonel bir kalp taşımak” (2020). Bu yorum, modern bireyin yaşadığı içsel sürgünü; rasyonalitenin yükseldiği bir çağda duyguların marjinalleşmesini ve öznenin kendi iç dünyasıyla kurduğu ilişkinin kırılmasını görünür kılar. Kadının ormandaki yürüyüşü, modern bireyin kendi benliğiyle yüzleşmesinin dramatik bir metaforuna dönüşür. Orkestra, her disonans ve her sessizlik aracılığıyla bu parçalanmış bilinci yeniden üretirken, çılgılık, modern yaşamın süreklilik kazanan huzursuzluğunun işitsel biçimi hâline gelir.

5.1. Varoluşsal Yalnızlık ve Tekinsizlik

Erwartung'un sonunda beliren sessizlik, anlatının sonlandığı bir durak değil, anlamın askıya alındığı ve öznenin kendisiyle baş başa kaldığı bir boşluk alanıdır. Freud'un Das Unheimliche (1919) metninde tanımladığı “tekinsiz” kavramı bir zamanlar tanıdık olanın artık güven vermez hâle gelmesi bu deneyimi çözümlemek için güçlü bir kuramsal çerçeve sunar. Kadın, sevdiği yüzle karşılaştığında hem tanıdıklık hem de ölümün yabancılaştırıcı soğukluğunu aynı anda deneyimler; bu çifte algı, tekinsizliğin özsel gerilim noktasını oluşturur. Bu sahne, modern bireyin yaşadığı duygusal ambivalansı yakınlık ile uzaklık, arzu ile

koru, aidiyet ile yabancılaşma arasında sürekli salınan bir bilinç hâlini işitsel düzlemde somutlaştırır. Kadının deneyimi bu noktada bireysel bir travmayı aşarak, modern öznenin yapısal durumuna dönüşür. Çünkü modern birey de bir zamanlar anlam ve aidiyet üreten değerlerle, giderek çözülen bir ilişki kurar; tanıdık olan, güven verici olmaktan çıkarak yabancılaşır. Bu bağlamda tekensiz, yalnızca psikolojik bir fenomen değil, modernitenin varoluşsal bir deneyim biçimi olarak belirir.

Cambridge University Press'in Erwartung'u "modern insanın varoluşsal boşluğuna düşülmüş ilk müzikal tanıklardan biri" olarak nitelendirmesi (2015), eserin tarihsel ve estetik önemini pekiştirir. Bu yaklaşım, yapıtı yalnızca ekspresyonist bir monodram olarak değil, modernitenin ruhsal anatomisini kaydeden bir estetik belge olarak konumlandırır. Schönberg, öznenin yalnızca dış dünyaya değil, kendi bilincine de yabancılaşabileceğini müzik aracılığıyla görünür kılar.

Günümüz çağdaş bireyi açısından bu varoluşsal yalnızlık hâli daha da yoğunlaşmıştır. Hız rejimleri, dijitalleşme ve sürekli performans talebi, öznenin zamansal ve duygusal deneyimini parçalayarak Freud'un sözünü ettiği "uygarlığın huzursuzluğu"nu derinleştirir.

5.2. Kadın Figürü ve Modernliğin Duygusal Krizi

Marie Pappenheim'in librettosunda kadın karaktere bir ad verilmemesi, eserin dramatik yapısını belirleyen temel ideolojik tercihlerden biridir. Bu anonimlik, karakteri bireysel bir kimlikten arındırarak modern öznenin kolektif ruh hâlinin temsiline dönüştürür. Feilotter'in belirttiği gibi, bu tercih "kadının psikolojisini toplumsal bir rol tanımından çıkarıp evrensel bir yalnızlık alegorisine dönüştürür" (Feilotter, 2009: 118). Bu bağlamda kadın figürü, sahnede yer alan bir karakter olmanın ötesinde, modernliğin duygusal kırılmasının ve süreklilik arz eden huzursuzluğun somutlaşmış bir ifadesi hâline gelir.

Psikanalitik çerçevede kadın figürü, çoğu zaman bilinçdışına açılan bir eşik olarak düşünülür. Adlandırılmayan, bastırılan ve bütünleştirilemeyen psikik içerikler, tarihsel olarak kadın imgesiyle ilişkilendirilmiştir. Erwartung'daki kadın karakter de bu anlamda arzu, suçluluk, kıskançlık ve korku gibi çatışmalı duygulanımların taşıyıcısıdır. Classical Music'in belirttiği üzere, "kadın, insanın duygusal hafızasının müzikal sembolüdür" (2023). Bu sembolizasyon, kadını biyolojik ya da toplumsal bir kimlikten ziyade, modern öznenin kırılmalı duygulanım alanını temsil eden bir figüre dönüştürür.

Kadının ormanda dolaşımı, bilinçdışında dolaşmakla eşdeğer sembolik bir süreci işaret eder. Psikanalitik gelenekte orman, yönsüzlüğün, belirsizliğin ve kaotik içsel alanların metaforu olarak okunur. Kadın, bu içsel labirente ilerlerken, modern bireyin toplumsal normlar, performans baskısı ve hız rejimleri arasında benliğini kaybetme riskini sahne üzerinde somutlaştırır. Bu hareket, bir arayıştan çok, geri dönüşsüz bir içe kapanış ve çözülme süreci olarak belirir.

Schönberg'in müzik dili, bu dramatik çözülmeyi yalnızca temsil etmez; dinleyiciye bedensel ve duygusal düzeyde deneyimletir. Disonans, karakterin söze dökülemeyen bastırılmış duygularının işitsel karşılığı olarak belirirken, sessizlik, kabullenilemeyen gerçekliğin ağırlığını taşır. Bu nedenle kadın figürü, psikolojik bir karakter olmaktan çıkarak bilinçdışının sahnedeki titreşimine dönüşür.

5.3. Çağdaş Bireyin Ruhsal Anatomisi

Freud'un modern insan tasvirinin merkezinde, uygarlık ile içgüdüsellik arasındaki yapısal çatışma yer alır. Modern birey, uygarlığın sürekliliğini sürdürebilmek adına içgüdülerini bastırarak zorunda kalır; ancak bu bastırma, benlikte süreklilik gösteren bir yarılma üretir (Freud, 2015: 51). Erwartung, bu kuramsal çerçeveyi yalnızca temsil etmekle kalmaz; müzikal ve dramatik yapısı aracılığıyla modern öznenin ruhsal bölünmüşlüğüne doğrudan sahneler. Küçük'ün belirttiği gibi, Erwartung'da duyulan her ses bir bastırmanın yankısıdır; müzik, bilinçdışının katmanlarını açığa çıkaran bir yapı gibi işler (Küçük, 2017: 56). Atonal yapı bu bağlamda yalnızca estetik bir tercih değil, psikanalitik bir strateji olarak konumlanır. Merkezlessiz, süreksiz ve tekrarsız müzikal dil, modern bireyin parçalanmış içsel deneyiminin biçimsel karşılığını üretir. Bu nedenle eser, Freud'un bilinçdışı kuramının müzik aracılığıyla somutlaştığı bir psiko-estetik model olarak okunabilir (Adorno, 1973: 118). Modern öznenin bu parçalanmış yapısı, post-Freudyan düşüncede de geniş bir kuramsal çerçevede ele alınmıştır. Kimliğin giderek dışsal talepler tarafından şekillendirilmesi (Marcuse, 1964; Lasch, 1979), hızlanan zaman deneyimi (Rosa, 2013), duygusal sürekliliğin aşınması (Sennett, 1998) ve benliğin performatifleşmesi (Butler, 1990), öznenin bütüncül bir kimlik kurmasını zorlaştırır. Bu bağlamda kadının ormanda yönünü kaybetmesi, dramatik bir motif değil; çağdaş bireyin anlam arayışı içindeki yönsüzlüğünün güçlü bir metaforu olarak belirir.

Orman metaforu, psikanalitik gelenekte bilinçdışının labirentsel yapısıyla ilişkilendirilir (Kristeva, 1989: 13). Kadının bu mekânda ilerleyişi, Jung'un kolektif bilinçdışının karanlık alanlarına yaptığı yolculukla da örtüşür (Jung, 2010: 42). Bu yönüyle Erwartung'daki orman, bireyin hem kendisine hem de dünyaya yabancılaşmasının estetik bir ifadesine dönüşür (Özbek, 2023: 116). Schönberg'in müzikal dili bu ruhsal çözülmeyi işitsel düzlemde yeniden üretir. Tonal merkezin yokluğu, öznenin tutunabileceği sabit bir benlik ekseninin kaybını; tekrarsız yapı, modern deneyimin süreksizliğini; ani dinamik sıçramalar ise bastırılmış dürtülerin yüzeye çıkış anlarını temsil eder (Cambridge University Press, 2015). Carpenter'ın "parçalanmış benlik" kavramı, eserin hem dramatik hem de müzikal düzleminde belirginleşir (Carpenter, 2008: 60). Eserin sonunda beliren sessizlik, bu sürecin nihai ifadesidir. Bu sessizlik, yalnızca dramatik bir kapanış değil; ifade edilemeyen içeriğin yoğunluğunu taşıyan bir yankı alanıdır. Freud'un belirttiği üzere, bastırılmış içerik tam da ifade edilemediği noktada en güçlü etkiyi üretir (Freud, 2019: 73). Schönberg'in final sessizliği, bu dışavurulamayanın şiddetini işitsel düzlemde kurar; kadının çığılığı sessizliğe dönüşerek modern öznenin adlandırılmayan içsel acısını görünür kılar.

6. SONUÇ

Arnold Schönberg'in Erwartung operası, atonal müziğin erken ve radikal bir örneği olarak değil, aynı zamanda bilinçdışının estetik düzlemde doğrudan deneyimlenebilir kılındığı bir psiko-estetik model olarak işlenmiştir. Bu çalışma, eserin müzikal yapısı ile Freud'un psikanalitik kavramları bastırma, tekinsizlik ve rüya mantığı arasında kurulan paralellikler üzerinden, müziğin temsil edici bir araç olmanın ötesine geçerek bilinçdışının işleyişini yeniden üreten bir yapı hâline geldiğini ortaya koymuştur.

Eserde tonal merkezin ortadan kalkışı, disonansın sürekliliği ve sessizliğin yapısal bir unsur olarak kullanımı, bilinçdışının parçalı, süreksiz ve yoğun doğasının işitsel karşılıkları olarak belirir. Bu bağlamda Erwartung, müziğin duyguları betimleyen bir dil olmaktan çıkarak, bizzat bu duyguların kendisi hâline geldiği bir estetik deneyim alanı kurar. Schönberg'in orkestrasyonu, karakterin ruhsal yapısının dinamik bir haritası olarak işlev görür.

Çalışmada ayrıca, kadın karakterin anonimliği ve sahnedeki konumlanması üzerinden, Erwartung'un modern öznenin kolektif ruh hâlinin bir temsiline dönüştüğü gösterilmiştir. Kadının ormandaki yönsüz dolaşımı, modern bireyin içsel yabancılaşmasının ve anlam kaybının dramatik bir metaforu olarak okunmuştur. Bu bağlamda eser, bireysel bir psikolojik çözülüşün ötesine geçerek, modernitenin ürettiği varoluşsal gerilimin estetik bir ifadesine dönüşmektedir.

Bu sonuçlar doğrultusunda Erwartung, müzik ile psikanaliz arasındaki ilişkiyi açıklayan bir örnek olmanın ötesinde, modern öznenin ruhsal anatomisini görünür kılan bir model olarak konumlanır. Schönberg'in müziği, bilinçdışını temsil etmez; onu doğrudan deneyimlenebilir kılar.

Bu anlamda Erwartung operası, sanatın bilinçdışını yansıtan, onu kuran ve deneyimleten bir alan olabileceğini gösterir. Bu durum, müziğin estetik sınırlarını genişlettiği kadar, modern bireyin içsel dünyasını anlamaya yönelik disiplinlerarası yaklaşımlar için de güçlü bir kuramsal zemin sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (1973). *Philosophy Of Modern Music* (E. Jephcott, Trans.). Continuum.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism And The Subversion Of Identity*. Routledge.
- Cambridge University Press. (2015). *Erwartung, Op. 17. In Schoenberg's Atonal Music*. Cambridge University Press. <https://www.cambridge.org/core/books/abs/schoenbergs-atonal-music/erwartung-op-17/87DC6BF3A0675FEE2EFAF7FCF72000F5>
- Carpenter, P. (2008). *Schoenberg's Erwartung And The Fragmented Self*. *Journal of Music Theory*, 52(1), 57–73.
- Cherlin, M. (2020). *Schoenberg's Erwartung And The Feminine Voice Of The Unconscious*. Klezmershack. <https://www.klezmershack.com/articles/cherlin/schoenberg>
- Classical Music. (2023). *Review: Schoenberg's Erwartung, Op. 17*. *BBC Classical Music Magazine*. <https://www.classical-music.com/reviews/opera/schoenberg-43>
- Dahlhaus, C. (1987). *Nineteenth-Century Music* (J. B. Robinson, Trans.). University of California Press.
- Feilotter, M. (2009). *Schoenberg, Pappenheim And The Expression Of Solitude*. University of Toronto Press.

- Freud, S. (2010). *Rüyaların Yorumu* (A. Emre, Trans.). Metis Yayınları.
- Freud, S. (2019). *Bilinçdışı Üzerine Yazılar* (N. Moran, Trans.). Cem Yayınları.
- Freud, S. (2003). *Tekinsiz Üzerine* (S. Öztürk, Trans.). Pinhan Yayıncılık.
- Freud, S. (2015). *Uygarlığın Huzursuzluğu* (A. Sönmez, Trans.). Payel Yayınları.
- Gay, P. (1995). *The Freud Reader*. W. W. Norton & Company.
- Haimo, E. (1990). *Schoenberg's Transformation Of Musical Language*. Cambridge University Press.
- Jung, C. G. (1964/2010). *The Archetypes And The Collective Unconscious* (R. F. C. Hull, Trans.). Princeton University Press.
- Kristeva, J. (1989). *Black Sun: Depression And Melancholia* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.
- Küçük, M. (2017). *Ekspresyonizm ve Arnold Schönberg'in Erwartung Operası Üzerine Bir İnceleme*. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi, 14(2), 51–58.
- Lasch, C. (1979). *The Culture Of Narcissism: American Life In An Age Of Diminishing Expectations*. W. Norton & Company.
- Le Rider, J. (1993). *Modernity And Crises Of Identity: Culture And Society In Fin-De-Siècle Vienna* (R. Kimber & S. Kimber, Trans.). Polity Press.
- Marcuse, H. (1955/1966). *Eros And Civilization: A Philosophical Inquiry Into Freud*. Beacon Press.
- Özbek, E. (2023). *20. Yüzyıl Operasında Modernist Dönüşüm: Schönberg ve Freud Arasındaki Etkileşim*. DergiPark Akademik.
- Rosa, H. (2013). *Social acceleration: A new theory of modernity*. Columbia University Press.
- Schorske, C. E. (1981). *Fin-de-siècle Vienna: Politics and culture*. Vintage Books.
- Yalçınkaya, G. (2020). *Müzikte modernizm ve psikolojik anlatım*. Pan Yayıncılık