

Received-Makale Geliş Tarihi 11.03.2026
Published-Yayınlanma Tarihi 30.04.2026
Volume-Cilt (Issue-Sayı), ss/pp 13 (130),711-721

Research Article /Araştırma Makalesi
10.5281/zenodo.19958721

Prof. Sancar Tunah

<https://orcid.org/0000-0001-6370-0109>

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

Melisa Sanlısoy

<https://orcid.org/0009-0002-9591-3592>

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>

Gian Carlo Menotti'nin The Medium Operasında Psikolojik Bölünme, Tekinsizlik ve Vokal Dramaturji

Psychological Disorder, Uncanny, and Vocal Dramaturgy in Gian Carlo Menotti's Opera The Medium

ÖZET

Bu çalışma, The Medium operasını psikanalitik bir perspektiften ele alarak, eserdeki psikolojik bölünme, tekensizlik ve vokal dramaturji ilişkisini incelemeyi amaçlamaktadır. 20. yüzyıl modernleşme süreciyle birlikte operada gözlemlenen estetik dönüşüm, anlatının dışsal olay örgüsünden bireyin iç dünyasına yönelmesini beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda Gian Carlo Menotti'nin The Medium operası, gerçeklik ile yanılsama arasındaki sınırın belirsizleştiği, bilinçdışı korkuların ve bastırılmış duyguların sahnesel olarak görünür kılındığı çarpıcı bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Çalışmada eser, Sigmund Freud'un tekensizlik (Unheimliche), bastırma ve bilinçdışı kavramları ile Julia Kristeva'nın semiotik dil yaklaşımı çerçevesinde analiz edilmiştir. Madame Flora, Monica ve Toby karakterleri üzerinden kurulan dramatik yapı, iyi ve kötü karşıtlığının sabit ahlaki kategorilerden ziyade öznenin içsel bölünmüşlüğü üzerinden şekillendiğini ortaya koymaktadır. Özellikle "ses" ve "sessizlik" arasındaki karşıtlık, eserin dramaturjik ve anlamsal yapısının temel belirleyicisi olarak ele alınmıştır. Vokal dramaturji açısından değerlendirildiğinde, Menotti'nin müzikal dili karakterlerin psikolojik durumlarını doğrudan yansıtan bir ifade alanı oluşturur. Madame Flora'nın parçalanmış vokal yapısı, kontrol kaybı ve suçluluk duygusunun işitsel karşılığı hâline gelirken; Monica'nın daha bütünlüklü vokal çizgisi geçici bir duygusal denge alanı sunar. Toby'nin sessizliği ise dil öncesi, bedensel ve bilinçdışı bir ifade biçimi olarak anlam üretiminde merkezi bir rol üstlenir.

The Medium, iyi ve kötü, inanç ve şüphe, ses ve sessizlik arasındaki sınırları bulanıklaştırarak modern öznenin parçalanmış ruhsal yapısını sahneye taşıyan çok katmanlı bir estetik yapı sunmaktadır. Bu yönüyle eser, yalnızca dramatik bir anlatı değil; aynı zamanda bilinçdışının sahnesel ve işitsel düzlemde deneyimlendiği bir psiko-estetik model olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Psikolojik Bölünme, Tekensizlik, Vokal Dramaturji, Bilinçdışı, Modern Öznenin Parçalanışı, Ses ve Sessizlik

ABSTRACT

This study examines The Medium from a psychoanalytic perspective, focusing on the relationship between psychological fragmentation, the uncanny, and vocal dramaturgy. With the transformations brought about by modernity in the twentieth century, opera shifted its focus from external narratives to the inner world of the individual. In this context, Gian Carlo Menotti's The Medium emerges as a striking example in which the boundary between reality and illusion becomes blurred, and unconscious fears and repressed emotions are rendered visible on stage. The study analyzes the work through Sigmund Freud's concepts of the uncanny (Unheimlich), repression, and the unconscious, alongside Julia Kristeva's theory of the semiotic. The dramatic structure, constructed through the characters of Madame Flora, Monica, and Toby, reveals that the opposition between good and evil is not based on fixed moral categories but rather emerges from the internal fragmentation of the subject. In this framework, the tension between sound and silence constitutes the core dramaturgical and semantic axis of the opera. From the perspective of vocal dramaturgy, Menotti's musical language functions as a direct expression of the characters' psychological states. Madame Flora's fragmented vocal writing reflects her loss of control and underlying guilt, while Monica's more cohesive vocal line provides a fragile space of emotional continuity. Toby's silence, on the other hand, operates as a pre-linguistic, bodily, and unconscious mode of expression, playing a central role in the production of meaning.

In conclusion, The Medium presents a multilayered aesthetic structure that blurs the boundaries between good and evil, belief and doubt, and sound and silence, ultimately staging the fragmented psychic condition of the modern subject. In this sense, the opera can be understood not only as a dramatic work but also as a psycho-aesthetic model in which the unconscious is directly experienced through both sound and performance.

Keywords: Psychological Fragmentation, Uncanny, Vocal Dramaturgy, Unconscious, Fragmented Subjectivity, Sound and Silence

1. GİRİŞ

Bilindiği gibi Sanayi Devrimi, 19. yüzyılın ilk yarısında biçimlenmeye başlamış ve yüzyılın ortalarına doğru Avrupa toplum yapısını köklü biçimde dönüştüren kapsamlı bir kırılma noktası hâline gelmiştir (Şaylan, 2002: 63). Bu süreç, özellikle Batı Avrupa’da, geleneksel toplumsal yapının çözülmesine ve modern yaşam biçimlerinin belirginleşmesine zemin hazırlamıştır. Bu tarihsel dönüşümün devamı olarak, 19. yüzyılın sonlarından itibaren hız kazanan modernleşme süreci, yalnızca toplumsal ve siyasal yapıları değil, sanatın ifade biçimlerini de köklü bir dönüşüme uğratmıştır (Ataseven, 2018: 1022). Sanayi Devrimi, kentleşme, savaşlar ve modern bireyin giderek artan yalnızlığı, insan deneyimini daha kırılğan, parçalı ve çelişkili bir yapıya dönüştürmüştür; bu dönüşüm, sanatın yönünü belirleyen temel dinamiklerden biri hâline gelmiştir.

Klasik operanın mitolojik, tarihsel ve aristokratik anlatıları yerini, modern operada gündelik yaşama, sıradan bireyin iç dünyasına ve psikolojik çatışmalarına odaklanan anlatılara bırakmıştır. Artık sahnedeki karakter, ulaşılmaz bir temsil figürü değil; kendi içsel gerilimleriyle yüzleşen modern öznenin bir yansımasıdır. Bu bağlamda sahne, bireyin kendisini gördüğü bir aynaya dönüşmüştür. Bu dönüşüm yalnızca tematik düzlemde değil, müzikal dilde de belirginleşmiştir. Tonal müziğin sunduğu düzen, denge ve çözülme hissi, modern dünyanın belirsizlikleri karşısında yetersiz kalmış; yerini dissonansın ve atonalitenin hâkim olduğu daha kırılğan ve gerilim yüklü bir ifade biçimine bırakmıştır. Sürekli değişen ritimler, tonasyondan uzaklaşan armonik yapı ve karakterin geniş bir duygu skalasında kullanımı, bu yeni müzikal dilin başlıca taşıyıcı unsurları olarak öne çıkar ve seyirciyi, karakterin doğrusal olmayan içsel deneyimine dâhil eder (Çelik, 2025: 38). Bu yapı, dinleyiciyi güvenli bir işitsel zeminde konumlandırmak yerine, onu rahatsız eden, huzursuz eden ve yüzleşmeye zorlayan bir algı alanına sürükler; böylece seyirci, karakterin bilinç akışı içinde yönünü kaybetmeye davet edilir. Bu bağlamda müzik, yalnızca işitsel bir yapı olmaktan çıkarak, modern bireyin içsel çatışmalarını ve bastırılmış duygu durumlarını açığa çıkaran bir ifade alanına dönüşmüştür.

Modern sanatın geçirdiği bu dönüşüm, onun işlevini de yeniden tanımlamıştır. Sanat artık yalnızca estetik bir haz nesnesi değil; aynı zamanda bireyin kendi iç dünyasıyla yüzleştiği, bastırılmış duygu ve düşüncelerinin görünür hâle geldiği bir deneyim alanıdır. Bu noktada psikanalitik yaklaşım, sanat eserlerinin yalnızca yüzeyde görülen anlam katmanlarıyla değil, bilinçdışı süreçlerle de okunabileceğini ortaya koyarak önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Özellikle 20. yüzyıl operasında karakterlerin içsel çözümleri, korku, suçluluk ve paranoya gibi duygular üzerinden şekillenen dramatik yapı, psikanalitik bir okuma için verimli bir zemin oluşturur.

Bu bağlamda Gian Carlo Menotti’nin *The Medium* operası, modern bireyin bilinçdışı korkularını, gerçeklik ile yanılısma arasındaki kırılmayı ve iyi-kötü çatışmasının psikolojik boyutlarını sahneye taşıyan çarpıcı bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışma, söz konusu eseri psikanalitik bir perspektifle ele alarak karakter inşası ve ahlaki çatışmaların aslında nasıl derin bir psikolojik bölünmenin yansıması olduğunu tartışmayı amaçlamaktadır.

2. GIAN CARLO MENOTTI

2.1. Gian Carlo Menotti: Sanatsal ve Estetik Konumu

20. yüzyıl opera repertuarının özgün bestecilerinden biri olan Gian Carlo Menotti, İtalyan melodram geleneğini Amerikan tiyatrosunun sahne gerçekliğiyle birleştirerek kendine özgü bir dramatik dil geliştirmiştir. Bestecinin en belirgin özelliklerinden biri, operalarının librettolarını da kendisinin kaleme almasıdır; bu durum, müzik ile dramatik yapı arasındaki ilişkinin doğrudan ve bütüncül bir biçimde kurulmasına olanak tanır (Abbate & Parker, 2012). Menotti’nin eserlerinde müzik, karakterlerin psikolojik durumlarını açığa çıkaran dramatik bir araç olarak işlev görür. Menotti’nin sanatsal yaklaşımında “dramatik gerçeklik” kavramı merkezi bir yer tutar. Gündelik yaşamın sıradan görünen olaylarını yoğun bir duygusal ve psikolojik katmanla ele alan besteci, karakterlerin iç dünyasındaki çatışmaları sahneye taşıyarak modern operanın anlatı alanını genişletir. Bu bağlamda Gian Carlo Menotti’nin operalarında iyi ve kötü karşıtlığı, mutlak ahlaki kategoriler üzerinden değil; bireyin içsel bölünmüşlüğü, toplumsal maskeleri ve bastırılmış arzuları üzerinden şekillenen dinamik bir yapı olarak karşımıza çıkar. Bu noktada fanteziler, bireylerin içsel arzularını ve ihtiyaçlarını özellikle bu arzular bastırıldığında ya da toplumsal olarak kabul görmediğinde güvenli ve hayali bir düzlemde tatmin etmelerine olanak sağlayan psikolojik mekanizmalar olarak işlev görür (Ulubatlı, 2024: 91). Bu yönüyle Menotti’nin dramatik evreninde gerçeklik ile yanılısma arasındaki sınır giderek geçirgenleşirken, karakterlerin iç dünyası sahnede somutlaşan bir deneyim alanına dönüşür. Bu yaklaşım, onun eserlerini yalnızca dramatik değil, aynı zamanda psikolojik ve felsefi bir okuma alanına da açmaktadır.

Menotti'nin erken dönem operaları, bu estetik anlayışın biçimlenmeye başladığı ve giderek derinleştiği bir süreç olarak değerlendirilebilir. Bestecinin bu dönemde ele aldığı temalar, sonraki eserlerinde daha yoğun bir psikolojik ve dramatik derinliğe ulaşacak olan anlatım dilinin habercisi niteliğindedir.

2.2. Menotti'nin Erken Döneminde İyi-Kötü Temasının Evrimi

Gian Carlo Menotti'nin erken dönem operaları, iyi ve kötü karşıtlığını mutlak ahlaki kategoriler üzerinden değil, bireyin içsel çatışmaları ve toplumsal ilişkiler ağı içerisinde şekillenen dinamik bir yapı olarak ele alması bakımından dikkat çekicidir. Bestecinin 1937-1947 yılları arasında bestelediği eserler, tematik ve dramaturjik açıdan incelendiğinde, iyi-kötü karşıtlığının giderek dışsal bir ahlaki ikilikten içsel ve psikolojik bir gerilim alanına doğru evrildiği görülmektedir. Menotti'nin ilk sahnelenen operası olan *Amelia Goes to the Ball* (1937), bu temanın toplumsal düzlemde ele alındığı erken bir örnek olarak değerlendirilebilir. Eserde iyi ve kötü arasındaki sınırlar, bireysel arzular ile toplumsal normlar arasındaki gerilim üzerinden şekillenir. *Amelia* karakteri, yüzeysel bir sosyal figür gibi görünse de içinde bulunduğu sosyal sistemi manipüle etme becerisiyle "ahlaki" kategorilerin göreceliliğini açığa çıkarır. Bu bağlamda Menotti, iyi ve kötüyü bireysel niyetlerden ziyade toplumsal rol ve beklentiler üzerinden tartışmaya açar (Naxos, n.d. 2025). Bu yaklaşım, *The Old Maid and the Thief* (1939) operasında daha belirgin bir toplumsal eleştiriye dönüşür. Küçük kasaba yaşamı üzerinden kurgulanan bu eserde, ahlaki yargıların bireyin gerçek davranışlarından çok, dedikodu ve toplumsal algı tarafından belirlendiği görülür. Menotti, "kötü" olarak damgalanan karakterlerin çoğu zaman toplumun önyargılarının ürünü olduğunu göstererek, iyi-kötü karşıtlığını kolektif bilinç ve sosyal kontrol mekanizmaları üzerinden yeniden tanımlar. Bu yönüyle eser, bireysel etik ile toplumsal normlar arasındaki gerilimi görünür kılar.

1942 tarihli *The Island God* ise Menotti'nin bu temayı metafizik bir düzleme taşıdığı bir kırılma noktasıdır. İyi ve kötü artık yalnızca toplumsal ya da bireysel düzlemde değil, inanç, şüphe ve varoluşsal sorgulamalar üzerinden ele alınır. Tanrı'nın sessizliği karşısında karakterlerin yaşadığı kriz, iyi ve kötünün sabit kategoriler olmaktan çıkarak öznenin inanç sistemiyle birlikte çözülen ve yeniden kurulan kavramlar hâline geldiğini gösterir (Adorno, 2022: 61). Bu bağlamda Menotti, ahlaki karşıtlıkları metafizik belirsizlik alanına taşır. Bu evrimsel çizgi, *The Medium* (1946) operasında en yoğun ve karmaşık hâlini alır. Önceki eserlerde toplumsal ve metafizik düzlemlerde ele alınan iyi-kötü karşıtlığı, burada tamamen psikolojik bir düzleme taşınır. *Madame Flora* karakteri üzerinden şekillenen dramatik yapı, kötülüğün dışsal bir güçten ziyade bastırılmış korkular, suçluluk duygusu ve bilinçdışı süreçlerin bir sonucu olarak ortaya çıktığını gösterir (Freud, 1919; McCurry, 2017). Böylece Menotti'nin erken döneminde giderek derinleşen bu tematik yapı, bireyin iç dünyasında yaşadığı çözümlenin sahnesel bir temsiline dönüşür. Benzer biçimde *The Telephone* (1947), iyi ve kötü karşıtlığını bu kez modern yaşamın iletişim biçimleri üzerinden ele alarak, temayı gündelik hayatın sıradan ama belirleyici dinamiklerine taşır. İletişimsizlik, gecikme ve yanlış anlamalar, karakterler arası gerilimin temelini oluştururken, iyi ve kötü arasındaki sınır bir kez daha sabit olmaktan çıkar ve durumsal bir nitelik kazanır.

Tüm bu eserler birlikte değerlendirildiğinde, Menotti'nin erken dönem operalarında iyi-kötü karşıtlığının üç aşamalı bir dönüşüm geçirdiği söylenebilir: ilk aşamada toplumsal normlar ve bireysel arzular arasındaki gerilim (*Amelia Goes to the Ball*), ikinci aşamada kolektif ahlak ve sosyal yargı mekanizmaları (*The Old Maid and the Thief*), üçüncü aşamada ise metafizik sorgulamalar (*The Island God*) ön plana çıkarken; bu süreç *The Medium* ile birlikte psikolojik ve bilinçdışı düzlemde yoğunlaşarak en olgun formuna ulaşır. Bu bağlamda *The Medium*, Menotti'nin dramatik ve estetik arayışlarının bir doruk noktası olarak değerlendirilebilir.

3. MENOTTI'NİN ERKEN DÖNEM OPERALARINDA PSİKOLOJİK VE DRAMATİK SÜREKLİLİK

Gian Carlo Menotti'nin 1937 ile 1947 yılları arasında bestelediği erken dönem operaları, ilk bakışta birbirinden oldukça farklı anlatı evrenlerine sahipmiş gibi görünse de daha yakından incelendiğinde ortak bir estetik ve dramaturjik yönelimin parçaları olarak okunabilir. Bu eserlerde Menotti, opera sanatını yalnızca dramatik olayların müzikle taşındığı bir temsil alanı olarak değil, karakterlerin içsel gerilimlerinin sahnesel biçimde görünür kılındığı bir psikolojik laboratuvar olarak ele alır. Toplumsal hicivden küçük kasaba ahlakına, metafizik sorgulamadan modern iletişimsizliğe uzanan bu geniş yelpaze, aslında tek bir yaratıcı eğilimin farklı yüzlerini oluşturur: görünürde dış dünyaya ait olan çatışmaların giderek bireyin iç dünyasına doğru yoğunlaşması. Bu yönüyle Menotti'nin erken dönem eserleri hem tematik çeşitlilik hem de dramatik yoğunluk bakımından olgunluk döneminin habercisidir.

Bu sürekliliğin ilk belirgin örneklerinden biri olan *Amelia Goes to the Ball* (1937), yüzeyde hafif, komik ve toplumsal bir opera buffa görünümü taşısa da Gian Carlo Menotti'nin ileride derinleştireceği bazı temel meseleleri çekirdek hâlde içinde barındırır. Eser, toplumsal statü, görünürlük, arzu ve manipülasyon etrafında şekillenir. Amelia'nın baloya gitme arzusu yalnızca bir eğlence isteği değildir; sosyal kabul, sahnede görünür olma ve imajını koruma ihtiyacının dramatik biçimde yoğunlaşmış hâlidir. Bu bireysel arzu, aynı zamanda bireyin kendisini var edebilmek için yer aldığı daha geniş bir toplumsal güç ve hiyerarşi sistemine işaret eder. Nitekim “boşluğu dolduracak olan hakkında düşünmekte gerekir; işte tam burada Francis Fukuyama'nın bahsettiği ‘yaşlı adamın faşizmi’ ve iktidar kavramı akla gelmektedir. Yaşlı çoğunluğun hiyerarşisine dayanan yönetimlerin ortaya çıkabileceğini belirten Fukuyama, bu tür yapılarda yaşlı diktatörlerin hâkim olarak yeniliklere karşı politikalar geliştirebileceği ihtimaline dikkat çeker (Fukuyama, 2002: 65). Bu bağlamda Amelia'nın görünür olma çabası, yalnızca bireysel bir arzu değil; aynı zamanda bireyin, normlar ve iktidar ilişkileri tarafından belirlenen bir temsil alanı içinde kendine yer açma mücadelesi olarak da okunabilir. Bu bakımdan balo, yalnızca bir olay değil, toplumsal tanınmanın sembolik mekânı olarak işlev görür. Amelia'nın eşyle yaşadığı gerilim ise bireysel sadakat meselesinden çok, toplumsal rollerin kırılmasıyla ilgilidir. Kadının arzusu ile erkeğin kontrol isteği arasındaki bu çatışma, Menotti'nin iyi-kötü ikiliğini mutlak ahlaki kategoriler yerine sosyal performanslar ve güç ilişkileri üzerinden kurduğunu gösterir. Amelia ne tamamen suçlu ne de tümüyle masumdur; o, içinde bulunduğu sistemin kurallarını çok iyi okuyan ve bu kuralları kendi lehine çevirebilen bir figürdür. Dolayısıyla bu ilk operada Menotti, etik karşıtlığı bireylerin “ne olduğu” üzerinden değil, “nasıl görüldüğü” ve “nasıl oynadığı” üzerinden kurar. Bu, onun dramaturjisinde tekrar tekrar karşımıza çıkacak olan görünüş ile iç gerçeklik arasındaki çatlağın erken bir örneğidir.

Bu çatlak, *The Old Maid and the Thief* (1939) operasında daha karanlık ve toplumsal açıdan daha eleştirel bir biçim alır. Burada Menotti, küçük kasaba ahlakının yüzeydeki düzenini koruyan ama içeride bastırılmış arzu, yalnızlık ve ikiyüzlülük üreten yapısını hedef alır. Operanın daha açılışında dile gelen “utancı yaratan günah değil, dedikodudur” düşüncesi, eserin etik omurgasını belirler: kötülük artık bireyin için özelliği değil, toplumun kurduğu yargı mekanizmasının ürünüdür. Miss Todd karakteri bu bağlamda son derece önemlidir; dışarıdan bakıldığında saygın, kontrollü ve ahlaklı görünen bu figür, içeride bastırılmış duygular, arzular ve eksikliklerle örülüdür. Bob'a duyduğu ilgi, yalnızca romantik ya da cinsel bir çekim değil, aynı zamanda hayatının donmuş yapısına dışarıdan sızan canlılık karşısında yaşadığı sarsıntıdır. Laetitia ise bu yapının karşısında daha bedensel, daha doğrudan ve daha maskesiz bir varoluşu temsil eder. Menotti burada özellikle “saygınlık” kavramını ters yüz eder: görünürde ahlaklı olanla, gerçekten dürüst olan aynı kişi değildir. Böylece iyi ile kötü arasındaki sınır, bireyin davranışlarından çok, toplumsal bakışın onları nasıl kodladığıyla ilişkilendirir. Bu eser, Menotti'nin insan psikolojisine ilgisinin yalnızca bireysel nevrozlar düzeyinde değil, toplumsal yapının ürettiği bastırma mekanizmaları düzeyinde de işlediğini göstermesi bakımından çok değerlidir. Ayrıca müziğin diyalojik yapısı, recitativo benzeri akışı ve tempo değişimleri de bu ahlaki kayganlığı destekler; söylem ile niyet arasında sürekli bir fark açılır.

1942 tarihli *The Island God* ise Menotti'nin erken döneminde önemli bir eşik oluşturur; çünkü burada çatışma artık toplumsal maskeler ve ahlak rejimleriyle sınırlı kalmaz, doğrudan inanç, şüphe ve varoluşsal boşluk düzlemine taşınır. Hypnos, Oona ve Nilo üçgeni, yalnızca bir ihanet öyküsünü değil, farklı insanî yönelimlerin çarpışmasını temsil eder: kör bağlılık, dünyevi arzu ve dürtüsel güç. Hypnos'un Tanrı'ya yönelmiş sadakati, ilk anda “iyi”nin tarafı gibi görünür; ancak Tanrı'nın sessizliği karşısında bu sadakatin kırılması, Menotti'nin ahlaki kategorileri ne kadar istikrarsız kurguladığını açığa çıkarır. Oona, yüzeyde ihanet eden figürdür; ama aynı zamanda soyut bir kutsallıktan çok yaşanabilir, hissedilebilir ve insani olana yönelmesi bakımından hakikate daha yakın bir özne olarak okunabilir. Bu nedenle eserde kötülük, yalnızca yasa ihlali ya da sadakatsizlik değildir; asıl mesele, insanın kendi inanç sisteminin iç boşluğuyla karşılaşmasıdır. Menotti'nin daha sonra bu eser üzerinden “felsefenin tiyatro için yeterli olmadığı” yönünde çıkardığı sonuç da önemlidir; çünkü bu farkındalık, onun giderek daha soyut metafizik meselelerden uzaklaşıp insan kalbine, yani psikolojik yoğunluğa yönelmesinin önünü açar. *The Island God* bu anlamda yalnızca bir mitolojik opera değil, *The Medium*'a giden yolda metafizik olanın psikolojik olana dönüştüğü geçiş evresidir. Müzikal açıdan kullanılan egzotik modal yapıların, disonanslı armonilerin ve geniş vokal açıklığın yer yer “ağır” bulunmuş olması da Menotti'nin sonraki eserlerinde neden daha yoğun ama daha doğrudan bir psikolojik dil kurduğunu anlamak açısından anlamlıdır.

Bu evrimsel çizginin bir başka yönü, *The Telephone (L'Amour à Trois)* (1947) operasında görülür. İlk bakışta hafif ve komik bir intermezzo gibi duran bu eser, aslında Menotti'nin modern insanın ruh hâline ilişkin son derece keskin gözlemlerini içerir. Burada mesele büyük trajediler ya da metafizik kırılmalar değildir; gündelik hayatın tam ortasında, iletişim araçlarının yarattığı kesinti ve dağılma üzerinden üretilen yeni bir yalnızlık biçimi söz konusudur. Lucy'nin sürekli telefonda oluşu, yalnızca komik bir davranış kalıbı değildir; dikkat dağınıklığı, duygusal süreksizlik ve modern öznenin dış dünyaya sürekli açık ama gerçek ilişkiye kapalı oluşunun işaretidir. Ben'in sabrı ve sessizliği ise pasif bir bekleyişten fazlasını temsil eder; onun konuşamaması, yalnızca söz sırasını alamamak değil, modern iletişim rejimi içinde gerçek duygusal temasın ertelenmesidir. Bu açıdan *The Telephone*, Menotti'nin dramatik evreninde çok önemli bir halka oluşturur: konuşmanın artması, iletişimin derinleştiği anlamına gelmez. Tam tersine, fazlalaşan söz, gerçek temasın önüne geçebilir. Bu düşünce, daha sonra *The Medium*'daki ses-sessizlik karşıtlığını anlamak açısından son derece işlevseldir. Çünkü Menotti'nin eserlerinde hakikat çoğu zaman gürültülü söylemin içinde değil, kesintide, boşlukta, suskunlukta kendini açığa çıkarır. *The Telephone* bu yönüyle hafif komedi görünümünü altında modern psikolojik parçalanmanın gündelik biçimini sahneye taşır.

Bu dört eser birlikte düşünüldüğünde, Menotti'nin erken dönem operalarında belirgin bir dramatik derinleşme ve yön değişimi gözlemlenir. *Amelia Goes to the Ball*'da toplumsal görünüş ve arzu arasındaki gerilim ön plandayken, *The Old Maid and the Thief*'te bu gerilim toplumsal ahlakın ikiyüzlü yapısına yönelir; *The Island God*'da mesele inanç ve varoluş düzlemine taşınır; *The Telephone* ise modern yaşamın gündelik iletişim krizlerini dramatik malzemeye dönüştürür. Bütün bu eserlerde ortak olan nokta, Menotti'nin çatışmayı giderek dışsal olaylardan içsel kırılmalara doğru taşımasıdır. İyi ve kötü de bu süreçte sabit ahlaki kategoriler olmaktan çıkar; kimi zaman toplumsal rol, kimi zaman kolektif yargı, kimi zaman metafizik boşluk, kimi zaman da iletişim yetersizliği içinde yeniden kurulan ilişki kategorilere dönüşür. Bu yüzden Menotti'nin erken dönemine bakıldığında, bestecinin asıl ilgisinin “olay”dan çok “insan ruhunun olay karşısında nasıl çözüldüğü” olduğu söylenebilir.

Nitekim bu çizginin en yoğun, en karanlık ve en rafine ifadesi *The Medium* operasında ortaya çıkar. Önceki eserlerde toplumsal hiciv, ahlaki ikiyüzlülük, metafizik sessizlik ve iletişim kopukluğu olarak farklı düzlemlerde kurulan dramatik gerilim, burada tek bir öznenin iç dünyasında birleşir. Madame Flora karakteriyle birlikte Menotti artık dış dünyanın düzenini değil, bilincin çatlaklarını, korkunun bedenselleşmesini, suçluluğun sesini ve gerçeklik algısının çöküşünü sahneye taşır. Bu nedenle *The Medium*, yalnızca erken dönem operaları arasında bir başka halka değil, Menotti'nin önceki dramatik arayışlarının psikolojik düzlemde yoğunlaştığı bir düğüm noktasıdır. Toplumsal olandan bireysel olana, metafizikten bilinçdışına, konuşmadan sessizliğe doğru ilerleyen bu estetik yolculuk, *The Medium* ile birlikte tam anlamıyla modern öznenin parçalanmış sahnesine dönüşür.

3.1. The Medium Operasında Psikanalitik Çerçeve ve Karakter Temsilleri

Gian Carlo Menotti'nin *The Medium* (1946) operası, modernleşme sonrası bireyin ruhsal çözümlerini sahneye taşıyan çarpıcı örneklerden biri olarak, II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan korku, suçluluk ve inanç eksenli psikolojik gerilimleri merkezine alır. Menotti, melodramatik unsurları psikanalitik derinlikle birleştirerek, doğaüstü ile gerçeklik arasındaki sınırın belirsizleştiği bir dramatik yapı kurar. Bu bağlamda eser, yalnızca gerilim estetiğine dayanan bir anlatı sunmakla kalmaz; aynı zamanda bilinçdışı korkuların sahnesel temsiline dönüşür. Menotti'nin ifadesiyle *The Medium*, “iki dünya arasında sıkışmış bir kadının trajedisi” olarak, gerçekliği kavrayamayan ve doğaüstü olana inanmakta zorlanan bir öznenin parçalanmış algısını görünür kılar (Menotti, 1986).

Operadaki karakterler, yalnızca dramatik işlevleriyle değil, aynı zamanda psikolojik semboller olarak yapılandırılmıştır. Madame Flora (Baba), akıl ile delilik, inanç ile inkâr arasındaki gerilimi somutlaştıran merkezî bir figür olarak öne çıkarken; Monica masumiyetin ve duygusal sürekliliğin temsilini üstlenir. Toby ise sessizliğiyle, bastırılmış travmanın ve ifade edilemeyen bilinçdışı içeriğin sahnedeki karşılığı hâline gelir. Bu noktada eserin dramatik yapısını belirleyen temel karşıtlıklardan biri “ses” ve “sessizlik” arasındaki gerilimdir. Menotti'nin müzik dili içinde bu karşıtlık, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda anlam üretim mekanizmasıdır. Margaret McCurry, eserin “hem işitsel hem de sessel düzeyde bilinçaltını temsil eden bir melodram” olduğunu ve özellikle Toby karakteri üzerinden “semiotik iletişimin ve travmatik deneyimin sahneselleştirdiğini” belirtir (McCurry, 2017: 3).

Psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde, opera Sigmund Freud'un “tekinsizlik” (das Unheimliche) kavramıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Freud, tekinsiz olanı, “tanıdık olanın yabancılaşması ve bastırılmış içeriğin geri dönüşü” olarak tanımlar (Freud, 1919: 425). Madame Flora'nın sahte ruh çağırma seansları sırasında karşılaştığını düşündüğü “gerçek” doğaüstü deneyim, bu tekinsizlik durumunun dramatik bir

tezahürü olarak okunabilir. Özellikle “soğuk el” sahnesi, bastırılmış suçluluk duygusunun bedensel bir deneyime dönüşmesiyle karakterin psikotik çözülme sürecini tetikleyen bir kırılma noktasıdır.

Bu yapının karşısında Monica ve Toby arasındaki ilişki, Julia Kristeva'nın “semiotik dil” kavramı çerçevesinde değerlendirilebilir. Toby'nin sözlü dil kullanamaması, buna karşın jestler, sessizlikler ve müzik aracılığıyla iletişim kurması, Kristeva'nın anlamın sözcük öncesi, bedensel ve ritmik düzeyde üretildiğine dair yaklaşımıyla örtüşmektedir (Kristeva, 1984). Monica'nın “Monica's Waltz” sahnesinde Toby adına konuşması ise, sembolik dilin semiotik alan üzerindeki kurucu rolünü gösterirken, aynı zamanda sevginin dil öncesi bir ifade biçimi olarak varlığını sürdürdüğünü ortaya koyar (Jensen-Moulton, 2008).

Bu bağlamda The Medium, doğaüstü bir anlatının ötesinde, iyi ile kötü, inanç ile şüphe ve ses ile sessizlik arasında kurulan çok katmanlı bir psikolojik çatışma alanı olarak değerlendirilebilir. Bu çalışma kapsamında, eserdeki üç temel karakter olan Madame Flora, Monica ve Toby psikanalitik ve estetik boyutlarıyla ele alınacak; ardından iyi ve kötü karşıtlığının bu karakterler üzerinden nasıl yapılandırıldığı tartışılacaktır.

4. THE MEDIUM OPERASINDA KARAKTERLER VE PSİKANALİTİK TEMSİLLER

The Medium operasında karakterler, dramatik işlevleri ve aynı zamanda bilinçdışı süreçlerin sahnesel temsilleri olarak yapılandırılmıştır. Menotti'nin kurduğu dramatik evrende her bir figür, öznenin parçalanmış yapısına ait farklı bir katmanı görünür kılar; böylece karakterler arası ilişkiler, dışsal bir olay örgüsünden çok içsel çatışmaların dolaşıma girdiği bir anlam alanı oluşturur. Bu bağlamda opera, bireyin korku, suçluluk, bastırma ve arzu gibi temel psikodinamik süreçlerini estetik bir düzlemde yeniden üretir. Karakterlerin söylem biçimleri, sessizlikleri ve müzikle kurdukları ilişkiler, bilinçdışının nasıl işlediğini de açığa çıkaran göstergeler olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla The Medium'da karakter analizi, bireysel özelliklerin incelenmesinin yanında öznenin bölünmüş yapısının ve iyi-kötü çatışmasının psikanalitik düzlemde okunması anlamına gelmektedir.

4.1. Madame Flora (Baba): Tekinsizlik, Suçluluk ve Psikolojik Çözülme

The Medium'un merkezinde yer alan Madame Flora (Baba), eserin dramatik ve psikolojik eksenini taşıyan en karmaşık karakter olarak konumlanır. İnançsız bir medyum olarak varlığını sürdüren Baba, kendi kurguladığı illüzyonlar aracılığıyla hem başkalarını manipüle eder hem de gerçeklikle arasına bir savunma hattı çeker. Bu sahte ruh çağırma seansları, aldatma, kontrol etme ve dünyayı anlamlandırma çabasının bir uzantısıdır. Ancak seanslardan biri sırasında, görünürde herhangi bir fiziksel neden yokken hissettiği “soğuk el” deneyimi, bu kurmaca düzenin ani ve geri dönüşmez biçimde çözülmesine yol açar. Bu an, doğaüstü bir müdahale ile psikolojik bir kırılma arasındaki sınırın belirsizleştiği kritik bir eşik olarak işlev görür.

Bu deneyim, Sigmund Freud'un Das Unheimliche (1919) kavramıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Freud'a göre tekinsizlik, bastırılmış olanın geri dönüşüyle birlikte tanıdık olanın yabancılaşmasıdır (Freud, 1919: 425). Baba'nın sahte olarak inşa ettiği doğaüstü düzenin “gerçekleştiğine” inanması, dışsal bir olaydan ziyade içsel bir çözülmeye işaret eder. “Soğuk el” sahnesi, bastırılmış suçluluğun bedensel bir duyum olarak geri dönmesi ve öznenin gerçeklik algısını kırması bakımından tekinsizliğin somut bir tezahürü hâline gelir.

Menotti'nin müzikal dili bu psikolojik çözülmeyi doğrudan yansıtır. Eserde tonal merkezin giderek belirsizleşmesi, armonik gerilimlerin yoğunlaşması ve süreklilik hissinin parçalanması, Baba'nın zihinsel dengesinin çözülmesine paralel ilerler. Müzik burada karakterin iç dünyasında meydana gelen kırılmanın işitsel temsiline dönüşür. Dinleyici, güven veren bir tonal yapı yerine, giderek artan bir huzursuzluk ve belirsizlik alanına çekilir.

Baba'nın deliliğe sürüklenişi, bastırılmış suçluluğun açığa çıkmasıyla hız kazanır. Toby'ye yönelttiği şiddet ve paranoya, dış dünyaya yönelmiş bir tehdit algısından çok, öznenin kendi iç çatışmalarına verdiği bir tepkidir. Nitekim McCurry, Baba'nın Toby'nin travmasını “içselleştiren ve kendi zihninde yeniden üreten” bir karakter olduğunu belirtir (McCurry, 2017: 15). Bu bağlamda Baba'nın “Was it you?” sorusu, dışsal bir korkunun ifadesi olmaktan ziyade, bastırılmış suçluluğun bilinç düzeyine sızdığı bir kırılma anını temsil eder.

Menotti'nin dramatik yaklaşımında kötülük, sabit ve dışsal bir özellik olarak değil; korku, suçluluk ve bilinçdışı süreçlerin kesişiminde ortaya çıkan dinamik bir durum olarak ele alınır. Bu yönüyle Baba, modern operanın bireyi merkeze alan anlatım anlayışının güçlü bir örneği hâline gelir. Seyirciye sunulan figür, mutlak bir “kötü” değil; kendi iç karanlığıyla baş edemeyen, parçalanmış bir öznenin temsili olarak belirir. Böylece karakter, yalnızca dramatik bir unsur olmaktan çıkarak, izleyici için kaçınılmaz bir yüzleşme alanına dönüşür.

4.2. Monica: Semiotik İfade, Masumiyet ve Duygusal Aracılık

The Medium operasında Monica, sevgi, masumiyet ve empati ekseninde konumlanan bir karakter olarak, gerçeklik ile hayal arasında yer alan kırılğan bir geçiş alanını temsil eder. Özellikle “Monica’s Waltz” sahnesinde Toby’ye şarkı söylerken onun yerine de konuşması, geleneksel dilin sınırlarını aşan bir iletişim biçiminin kurulmasına olanak tanır. Bu sahnede Monica, başkasının duygusal deneyimini ses aracılığıyla ifade eden bir aracı figür hâline gelir. Bu durum, Julia Kristeva’nın (1984) “semiotik dil” kavramı çerçevesinde değerlendirilebilir. Kristeva’ya göre semiotik alan, anlamın sözcüklerden önce, ritim, tonlama, ses rengi ve bedensel ifadeler aracılığıyla üretildiği bir düzleme işaret eder. Bu bağlamda Monica’nın müzikal ifadesi; bilinçdışı içeriklerin ve ifade edilemeyen duyguların görünür kılındığı bir temsil alanıdır. Toby’nin konuşmaması, onun dilsel olarak susturulmuş bir özne olduğunu gösterirken, Monica’nın müzik aracılığıyla onun yerine konuşması, semiotik düzeyde bir anlam aktarımı yaratır. McCurry, bu sahnede Monica’yı “semiotik dünyanın aracı figürü” olarak tanımlar ve müzik aracılığıyla bastırılmış arzuların ifade bulduğunu vurgular (McCurry, 2017: 9).

Monica’nın kurduğu bu duygusal alan, gerçeklikle tam anlamıyla örtüşmez; aksine, sert ve tehditkâr dış dünyaya karşı geliştirilmiş bir korunma biçimi olarak işlev görür. Jensen-Moulton, Monica’nın Toby adına konuşmasını bir iktidar kurma girişimi olarak değil, iletişimin çözüldüğü bir dünyada anlam ve bağ üretme çabası olarak yorumlar (Jensen-Moulton, 2008). Bu bağlamda müzik, iki özne arasında sözcüklerin kuramadığı ilişkiyi kuran temel araç hâline gelir.

Monica’nın varlığı, Madame Flora’nın karanlık ve parçalanmış iç dünyasına karşı bir karşı-enerji üretir; ancak bu karşıtlık güçlü ve dönüştürücü bir dirençten ziyade kırılğan bir denge olarak ortaya çıkar. Sevgi burada idealize edilmiş bir kurtuluş imkânı olarak değil, savunmasız, geçici ve kolayca dağılabilir bir bağ olarak temsil edilir. Bu yönüyle Monica, modern operanın yüceltilmiş karakter tiplerinden uzaklaşarak insanın en sade, en kırılğan ve en gerçek hâline yönelen estetik anlayışını yansıtan bir figür olarak öne çıkar.

4.3. Toby: Sessizlik, Travma ve Semiotik Alan

The Medium operasında Toby, sessizliğiyle en yoğun anlam katmanını taşıyan karakter olarak öne çıkar. Dilsizliği yalnızca fiziksel bir eksiklik değil; ifade edilemeyen travmanın ve bastırılmış deneyimin sahnesel karşılığıdır. Bu yönüyle Toby, sözün yetersiz kaldığı noktada başlayan bir anlatı alanını temsil eder ve eserin psikolojik derinliğini belirleyen temel figürlerden biri hâline gelir.

Julia Kristeva’nın yaklaşımı çerçevesinde değerlendirildiğinde, Toby sözcüklere dayalı iletişimin dışında konumlanır (Kristeva, 1984). Jestler, bakışlar ve sessizlik aracılığıyla kurduğu ifade biçimi, anlamın dil öncesi, bedensel ve ritmik düzeyde üretildiği semiotik alana işaret eder. Bu bağlamda Toby, semiotik dilin en yalın ve dolaysız tezahürü olarak okunabilir. McCurry, Toby’nin “semiotik dilin en saf formunu temsil ettiğini” ve sessizliğin müzik aracılığıyla anlam kazandığını vurgular (McCurry, 2017: 7). Böylece müzik, Toby’nin sesi hâline gelir; kelimelerin ifade edemediği duygular, işitsel ve bedensel bir düzlemde görünür kılınır. Toby’nin sessizliği aynı zamanda tarihsel bir bağlam içinde de anlam kazanır. Jensen-Moulton, karakterin dilsizliğini savaş sonrası Avrupa’nın travmatik atmosferiyle ilişkilendirir ve Roman bir çocuk olarak konumlandırılmasının ona hem kültürel hem de sembolik bir derinlik kazandırdığını belirtir (Jensen-Moulton, 2008). Cathy Caruth’un travma kuramı açısından bakıldığında ise Toby’nin sessizliği, “anlatılamazın anlatısı” olarak değerlendirilebilir. Travmatik deneyim, doğrudan dile getirilemez; ancak bedensel tepkiler, suskunluk ve tekrar eden davranışlar aracılığıyla dolaylı biçimde ifade bulur.

Toby’nin kuklalarla kurduğu ilişki, gerçeklikten kaçıştan ziyade, kendine ait bir güvenli alan inşa etme çabası olarak okunabilir. Bu alan, modern sanatın birey için sunduğu “sığınak” işleviyle örtüşür; ancak aynı zamanda son derece kırılğandır. Madame Flora’nın şiddetiyle bu alanın yok edilmesi, bastırılmış travmanın şiddet yoluyla yeniden yüzeye çıkmasının dramatik bir tezahürü olarak belirir. Toby’nin ölümü, bilinçdışının bastırılan içeriğinin yıkıcı bir biçimde geri dönüşünü simgeler. Menotti, Toby karakteri üzerinden sessizlik ile masumiyet arasında güçlü bir ilişki kurarken, konuşmayı çoğu zaman yanılısma ve manipülasyonla ilişkilendirir. Bu karşıtlık, eserin etik ve psikolojik yapısını belirleyen temel gerilimlerden birini oluşturur. Bu bağlamda Toby, modern öznenin bastırıldığı, ifade edemediği ve çoğu zaman yüzleşmekten kaçındığı duyguların sahnesel temsiline dönüşür.

4.4. İyi-Kötü Çatışmasının Psikanalitik Yapısı

The Medium operasında iyi ve kötü arasındaki çatışma, keskin bir ahlaki karşıtıktan ziyade, öznenin içsel bölünmüşlüğüne bir yansıması olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda çatışma, doğüstü güçler ile gerçeklik arasında değil; bireyin kendi zihinsel ve duygusal katmanları içinde şekillenir. Madame Flora’nın

inançsızlığı, kontrol saplantısı ve bastırılmış suçluluğu onu yıkıma sürüklerken; Monica'nın empatiye dayalı varlığı ve Toby'nin sessizliği, bu karanlık yapı içinde var olabilen insani alanı temsil eder. McCurry, operadaki dramatik gerilimin “konuşanlar ile sessiz kalanlar” arasındaki karşıtıktan doğduğunu vurgular (McCurry, 2017: 11). Bu doğrultuda konuşma çoğu zaman manipülasyon ve yanılısamayla ilişkilendirilirken, sessizlik hakikate daha yakın bir konumda yer alır.

Madame Flora'nın “kötülüğü”, dışsal bir zalimlikten çok, içsel bir çözülmenin sonucudur. Kontrol etme arzusu, dünyayı anlamlandırma çabasından beslenirken; bastırılmış suçluluk ve travma bu çabayı yıkıcı bir noktaya taşır. Toby'ye yönelttiği şiddet ve paranoya, doğrudan bir nefretin değil, öznenin kendi içindeki korkunun dışavurumudur. Bu nedenle Baba'nın trajedisi, başkalarına verdiği zarardan önce, kendi zihninde yaşadığı parçalanmayla başlar. Kendi kurduğu illüzyonun içine hapsolür ve nihai yıkımını kendi üzerinde gerçekleştirir. Operada yer alan müşteriler özellikle ruh çağırma seanslarına katılan yaslı ebeveynler (Mr. & Mrs. Gobineau) bu çatışmanın toplumsal boyutunu görünür kılar. Bu figürler, savaş sonrası dönemin kayıp, yas ve inanç arayışı içinde olan bireylerini temsil eder. Menotti, onların çaresizlik içinde anlam üretme çabasını sahneye taşırken, Madame Flora'nın bu kırılmalığı istismar etmesi yalnızca bireysel bir ahlaki çöküş değil; aynı zamanda toplumsal bir yarılmanın göstergesi hâline gelir. Böylece eser, bireysel trajedinin ötesine geçerek kolektif bir psikolojik kırılmayı da temsil eder.

İnanç ve şüphe karşıtığı, bu yapının merkezinde yer alır. Madame Flora, başkalarının inançlarını yönlendiren bir figür olarak, sonunda kendisinin inanmadığı bir olasılıkla yüzleşmek zorunda kalır. Bu noktada Sigmund Freud'un “tekinsizlik” kavramı yeniden anlam kazanır: Tanıdık olanın tehditkâr bir hâl alması ve bastırılmış içeriğın bilinç yüzeyine çıkması (Freud, 1919: 425). Buna karşılık Monica ve Toby'nin kurduğu ilişki, bu tekinsizliğin karşısında alternatif bir anlam alanı açar. Toby'nin sessizliğı, söylenen sözlerin aksine doğrudan ve filtresiz bir gerçeklik taşırken; Monica'nın sevgisi bu karanlık yapı içinde geçici de olsa bir onarım alanı oluşturur.

Menotti'nin karakter kurgusu bu bağlamda üç temel eksen etrafında şekillenir: kontrol ve korku (Madame Flora), sevgi ve empati (Monica), sessizlik ve bastırılmışlık (Toby). Özellikle Monica'nın varlığı, parçalanmış ilişkiler arasında geçici bir denge kurarak bir “onarım alanı” işlevi görür; ancak bu denge kalıcı değildir ve kırılmalı bir yapıya sahiptir. Bu nedenle sahne hem bir sığınak hem de kaçınılmaz bir yüzleşme alanı olarak işler. Bu yönüyle The Medium, psikolojik ve felsefi bir alegori olarak değerlendirilebilir. İyi ve kötü, ses ve sessizlik, inanç ve şüphe arasındaki sınırlar sabit değildir; aksine sürekli yer değiştirir ve birbirine nüfuz eder. Bu belirsizlik, modern öznenin yaşadığı güven kaybını ve içsel parçalanmayı yansıtır. McCurry ve Jensen-Moulton tarafından da vurgulandığı üzere, Menotti'nin dramatik yapısı, hakikatin çoğu zaman dile getirilen sözlerde değil, sessizlikte açığa çıktığını ima eder (McCurry, 2017; Jensen-Moulton, 2008).

Operanın son sahnesinde Madame Flora'nın “Was it you?” sorusu, yalnızca Toby'ye yöneltilmiş bir replik olmaktan çıkarak seyirciye yönelen varoluşsal bir sorgulamaya dönüşür. Kötülük dışsal bir güç müdür, yoksa öznenin kendi içsel yapısında mı şekillenir? Bu sorunun yanıtı bırakılması, esere kalıcı bir tekensizlik duygusu kazandırır. Böylece The Medium, ses ve sessizlik, suç ve masumiyet, inanç ve inkâr arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, izleyiciyi kendi vicdanıyla baş başa bırakan derin bir estetik deneyim alanı yaratır.

4.5. Vokal Dramaturji Bağlamında Ses, Sessizlik ve Anlam Üretimi

The Medium operasında dramatik yapı bu çözülmenin vokal düzlemde nasıl somutlaştığı üzerinden de okunmalıdır. Menotti'nin müzikal dili, karakterlerin iç dünyasını temsil eden bir ifade aracı olarak işlev görürken, ses ve sessizlik arasındaki gerilim eserin dramaturjik omurgasını belirleyen temel unsurlardan biri hâline gelir. Bu bağlamda vokal ifade, anlamın kurulduğı ve dönüştüğü bir dramaturjik alan olarak değerlendirilmelidir (Abbate & Parker, 2012). Madame Flora'nın vokal yazımı, karakterin psikolojik çözülme süreciyle paralel ilerleyen kırılmalı ve dengesiz bir yapı sergiler. Özellikle tonal merkezin belirsizleştiğı ve disonansın yoğunlaştığı anlarda, vokal hatların kesintiye uğraması ve ani sıçramalar göstermesi, karakterin içsel parçalanmasının işitsel bir karşılığı olarak ortaya çıkar. Bu durum, müziğın yalnızca duyguyu yansıtan bir unsur değil, doğrudan psikolojik durumun kendisi hâline geldiğini göstermektedir (Griffiths, 1995). Madame Flora'nın söyleminde görülen bu parçalanmışlık, kontrol kaybının ve bastırılmış suçluluğun ses aracılığıyla dışavurumuna dönüşür.

Buna karşılık Monica'nın vokal dili, daha bütünlüklü, akıcı ve yer yer tonal merkez hissi yaratan bir yapı sunar. Özellikle “Monica's Waltz” sahnesinde görülen lirik süreklilik, karakterin temsil ettiğı duygusal bütünlük ve empati alanını destekler. Ancak bu müzikal stabilite, mutlak bir güvenlik alanı yaratmaz; aksine kırılmalı ve geçici bir dengeyi işaret eder. Bu yönüyle Monica'nın vokal ifadesi, modern operada tonalitenin artık kesin bir düzen değil, geçici bir anlam alanı sunduğunu ortaya koyar (Abbate & Parker, 2012). Operanın

en çarpıcı dramaturjik unsurlarından biri ise Toby karakteri üzerinden kurulan sessizlik estetiğidir. Toby'nin dilsizliği, vokal yokluk olarak değil, alternatif bir ifade biçimi olarak işlev görür. Müzik, bu noktada karakterin sesi hâline gelir ve sözün yetersiz kaldığı bir anlatı alanı açar. McCurry'nin belirttiği üzere, eserde sessizlik, anlamın eksikliği değil, aksine bilinçdışı içeriğin yoğunlaştığı bir ifade alanıdır (McCurry, 2017). Bu durum, Julia Kristeva'nın semiotik dil kavramıyla da örtüşmektedir; anlamın sözcüklerden önce ritim, tonlama ve bedensel ifadeler aracılığıyla üretildiği bu alan, Toby'nin sahnedeki varlığıyla somutlaşır (Kristeva, 1984).

Menotti'nin vokal dramaturjisinde dikkat çeken bir diğer unsur, konuşma ile şarkı söyleme arasındaki geçirgenliktir. Recitativo benzeri pasajlar ile daha lirik bölümler arasındaki hızlı geçişler, karakterlerin gerçeklik ile yanılısma arasında gidip gelen algısını destekler. Bu geçişler, dramatik sürekliliği kesintiye uğratarak izleyiciyi sabit bir anlam alanına yerleşmekten alıkoyar. Böylece müzik, yalnızca anlatıyı destekleyen bir unsur değil, doğrudan dramatik gerilimi üreten bir yapı hâline gelir. Bu bağlamda The Medium, vokal dramaturji açısından değerlendirildiğinde, sesin hem işitsel bir fenomen hem de psikolojik, bedensel ve anlamsal bir inşa süreci olduğunu ortaya koyar. Ses ve sessizlik arasındaki karşıtlık, karakterlerin içsel dünyalarını görünür kılar; müzikal dil, bilinçdışının sahnesele temsiline dönüşür. Bu yönüyle eser, operada vokal ifadenin dramaturjik işlevini yeniden tanımlayan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

5. PERFORMANS PRATİĞİ VE SAHNESEL YORUM BAĞLAMINDA THE MEDIUM

The Medium operasında ortaya konan psikolojik bölünme, tekinsizlik ve vokal dramaturji, sahneleme ve performans pratiği içinde de somutlaşan çok katmanlı bir yapı olarak değerlendirilmelidir. Menotti'nin dramatik evreni, karakterlerin içsel çözümlerini yalnızca işitsel bir deneyim olarak sunmakla kalmaz; aynı zamanda beden, mekân ve sahnesele etkileşimler aracılığıyla görünür kılar. Bu bağlamda opera, müzik, metin ve performansın kesişiminde kurulan bütüncül bir dramaturjik alan üretir (Abbate & Parker, 2012). Madame Flora'nın karakteri, sahne üzerinde psikolojik çözümlenin bedensel karşılığı olarak okunabilecek güçlü bir performatif alan sunar. Vokal çizgide gözlemlenen kırılmalar, sahnede kontrolsüz jestler, dengesiz hareketler ve mekânla kurulan gerilimli ilişki aracılığıyla desteklenir. Özellikle "soğuk el" sahnesi, bedeninin bilinçdışı bir tepkiyle kontrolünü yitirdiği bir performans anı olarak işlev görür. Bu noktada beden, Freud'un tanımladığı bastırılmış içeriğin geri dönüşüne aracılık eden bir yüzey hâline gelir (Freud, 1919). Madame Flora'nın giderek daralan sahne alanında sıkışmış gibi konumlandırılması, karakterin zihinsel kapanımını mekânsal bir metafor hâline getirir. Böylece sahne, yalnızca bir temsil alanı değil, karakterin bilinçdışı süreçlerinin dışavurulduğu bir psikolojik topografyaya dönüşür.

Monica'nın performatif varlığı ise bu karanlık yapı içinde farklı bir sahnesele enerji üretir. Onun sahnede hareketleri, daha akışkan, açık ve ilişki kurmaya yönelik bir yönelim sergiler. Özellikle Toby ile kurduğu etkileşimlerde, fiziksel yakınlık, dokunma ve bakış gibi sözsüz iletişim biçimleri ön plana çıkar. Bu durum, Julia Kristeva'nın semiotik alanına karşılık gelen, dil öncesi ve bedensel bir ifade düzlemi yaratır (Kristeva, 1984). Monica'nın sesi kadar bedeni de bir "anlam taşıyıcı" olarak işlev görür; böylece performans, yalnızca vokal üretim değil, aynı zamanda duygusal aktarımın bedensel bir pratiği hâline gelir.

Toby karakteri, sahneleme açısından operanın en radikal dramaturjik unsurlarından birini oluşturur. Dilsizliği nedeniyle vokal ifade alanının dışında konumlanan bu karakter, sahnede tamamen fiziksel varlığı, jestleri ve sessizliği üzerinden anlam üretir. Bu bağlamda Toby, Lehmann'ın postdramatik tiyatro anlayışında tanımladığı "metin dışı varlık" kavramıyla ilişkilendirilebilir; çünkü karakter, anlatıyı ileri taşıyan bir figür olmaktan çok, sahnede bir varoluş hâli olarak anlam kazanır (Lehmann, 2006). Toby'nin kuklalarla kurduğu ilişki, sahne üzerinde alternatif bir gerçeklik alanı yaratırken, bu alanın Madame Flora tarafından şiddet yoluyla yok edilmesi, performatif düzeyde travmanın yeniden üretimi olarak okunabilir. Böylece şiddet, yalnızca dramatik bir olay değil, sahnede bedensel olarak deneyimlenen bir kırılma anına dönüşür.

Menotti'nin sahneleme anlayışında dikkat çeken bir diğer unsur, mekânın psikolojik bir uzam olarak kullanılmasıdır. Sahne, sabit bir dekoratif alan olmaktan çıkarak karakterlerin zihinsel durumlarını yansıtan dinamik bir yapı hâline gelir. Işık kullanımı, gölge oyunları ve daraltılmış sahne alanları, tekinsizlik duygusunu güçlendiren temel araçlar olarak işlev görür. Özellikle karanlık ve aydınlık arasındaki keskin geçişler, Freud'un tanımladığı tekinsizlik etkisini sahnesele düzlemde pekiştirir (Freud, 1919). Bu estetik tercih, izleyicinin yalnızca izleyen değil, aynı zamanda duygusal olarak dahil olan bir özne hâline gelmesine katkı sağlar. Bu bağlamda The Medium, performans pratiği açısından değerlendirildiğinde, ses, beden ve mekânın birlikte çalıştığı bütüncül bir dramaturjik yapı sunar. Vokal ifade, bedensel jestler ve sahnesele düzenlemeler arasında kurulan bu ilişki, karakterlerin psikolojik derinliğini görünür kılar; izleyiciyi yalnızca anlatıyı takip eden bir konumda bırakmaz; aksine onu sahnede kurulan duygusal ve bilişsel sürecin

aktif bir parçası hâline getirir. Menotti'nin bu yaklaşımı, operayı yalnızca müzikal bir tür olmaktan çıkararak, insanın içsel çatışmalarını çok katmanlı bir performans deneyimi üzerinden yeniden üreten bir sanat formu olarak konumlandırır.

6. SONUÇ

Gian Carlo Menotti'nin *The Medium* operası, modern operanın bireyin iç dünyasına yönelen estetik dönüşümünü en yoğun biçimde yansıtan eserlerden biri olarak değerlendirilebilir. Bu çalışma kapsamında ele alınan psikanalitik çerçeve, eserin yalnızca dramatik bir anlatı sunmadığını; aynı zamanda bilinçdışı süreçlerin, bastırılmış korkuların ve suçluluk duygusunun sahnesel temsiline dönüştüğünü ortaya koymuştur. Madame Flora, Monica ve Toby karakterleri üzerinden kurulan yapı, iyi ve kötü karşıtlığının dışsal bir ahlaki sistemden çok, öznenin içsel bölünmüşlüğü ve psikolojik kırılmaları üzerinden şekillendiğini göstermektedir. Menotti'nin erken dönem operalarıyla birlikte düşünüldüğünde, *The Medium*'un bestecinin dramatik anlayışında bir kırılma değil, aksine bir yoğunlaşma noktası olduğu görülmektedir. Amelia Goes to the Ball'da toplumsal roller ve arzular üzerinden kurulan çatışma, *The Old Maid and the Thief*'te kolektif ahlakın ikiyüzlü yapısına yönelmiş; *The Island God*'da metafizik bir sorgulama alanına taşınmış; *The Telephone*'da ise modern yaşamın iletişim krizleri içinde yeniden biçimlenmiştir. Bu süreç, *The Medium* ile birlikte tamamen bireyin iç dünyasına yönelerek psikolojik çözülmenin sahnesel bir temsiline dönüşmüştür. Bu bağlamda eser, Menotti'nin erken dönem estetik arayışlarının bir sonucu olarak, dramatik ve psikolojik yoğunluğun en rafine biçimini temsil eder.

Psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde, eserde Freud'un tekinsizlik kavramı ile Kristeva'nın semiotik dil yaklaşımının kesişiminde kurulan bir anlam alanı ortaya çıkmaktadır. Tanıdık olanın yabancılaşması, bastırılmış olanın geri dönüşü ve dil öncesi ifade biçimlerinin sahnede görünür hâle gelmesi, *The Medium*'u yalnızca müzikal bir yapı olmaktan çıkararak çok katmanlı bir psikolojik deneyim alanına dönüştürmektedir. Özellikle ses ve sessizlik arasındaki karşıtlık, bu deneyimin temel taşı olarak işlev görür; konuşma çoğu zaman yanılısma ve manipülasyonla ilişkilendirilirken, sessizlik hakikatin açığa çıktığı bir alan olarak konumlanır. Bu yönüyle *The Medium*, modern operada karakterin yalnızca dramatik bir unsur değil, aynı zamanda bilinçdışının taşıyıcısı hâline geldiği bir temsil biçimini ortaya koyar. Eser, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak, kendi içsel çatışmalarıyla yüzleşmeye zorlayan bir estetik deneyim sunar. Menotti'nin kurduğu bu dramatik yapı, opera sanatının yalnızca anlatı üretme işlevini aşarak, insanın varoluşsal kırılmalarını görünür kılan bir düşünme alanına dönüştüğünü göstermektedir.

Sonuç olarak *The Medium*, iyi ve kötü, inanç ve şüphe, ses ve sessizlik arasındaki sınırları belirsizleştirerek, modern öznenin parçalanmış yapısını sahnede yeniden kuran güçlü bir estetik metin olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda eser, Menotti'nin dramatik anlayışının bir ürünü ve modern operanın psikolojik derinliğe yönelen dönüşümünün de çarpıcı bir göstergesidir.

KAYNAKÇA

- Abbate, C., & Parker, R. (2012). *A history of opera*. W. W. Norton & Company.
- Adorno, T. (2022). *Ahlak Felsefesinin Sorunları*. Metis Yayınları.
- Ataseven, S. (2018). *Modernizmin Sanatsal Gelişimi, İdil Sanat Dergisi*, 7(48), 1021-1030.
- Caruth, C. (2016). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
- D. Çelik, (2025). *Dışavurumcu Operada Bedenin ve Sesin Performatif Kullanımı: Arnold Schönberg'in Erwartung Operası Üzerine Bir İnceleme*, Sahne Sanatları Konuları, Afyonkarahisar: Yaz Yayınları, pp.38-53.
- Freud, S. (1919). *The uncanny*. In J. Rivkin & M. Ryan (Eds.), *Literary theory: An anthology* (pp. 418-430). Blackwell.
- Fukuyama, F. (2002) *Our Posthuman Future*, Picador Reading Group, New York
- Griffiths, P. (1995). *Modern Music and After*. Oxford University Press.
- Jensen-Moulton, S. (2008). "What is it you want to tell me?": Muteness and masculinity in Menotti's *The Medium*
- Kristeva, J. (1984). *Revolutions in poetic language (M. Waller, Trans.)*. Columbia University Press.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic theatre*. Routledge.

- McCurry, M. (2017). *Sound and silence: A psychoanalytic analysis of The Medium*. Furman Humanities Review
- Menotti, G. (1986). *The Medium [Libretto]*. G. Schirmer, Inc. Review: The Medium, Menotti Grimeborn 2014. (2014, Ağustos). Bachtrack. <https://bachtrack.com/review-medium-menotti-grimeborn->
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Ulubatlı, D. (2024). *Kıbrıs Türk Toplumunda 1974 Sonrası Sanat Pratiklerinin Gelişimi ve Adanın Politik Süreciyle Tetiklenen Bu Gelişimin Çalışmalara Yansıması*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi. Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.