



SAHNE SANATLARI
ALANINDA AKADEMİK TARTIŞMALAR-I

Editör: Prof.Dr. Sancar TUNALI

yaz
yayınları

Sahne Sanatları Alanında Akademik Tartışmalar-I

Editör

Prof.Dr. Sancar TUNALI

yaz
yayınları

2026

**Sahne Sanatları Alanında Akademik
Tartışmalar-I**

Editör: Prof.Dr. Sancar TUNALI

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-8996-58-6

Haziran 2026 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

İÇİNDEKİLER

- Pushkin ve Tchaikovsky'nin Tatiana'sı:
Edebi İç Ses ile Müzikal Öznenin Karşılığıması1**
Sancar TUNALI, Aleyna Hazal ÖZÇELİK
- Massenet'nin Werther Operasında Charlotte
Karakterinin Psikolojik Yapısı ve Dramaturjik İşlevi ...14**
Dilara ÇELİK, Fatmanur SEVİNDİK
- Profesyonel Bale Eğitiminde Class Concert: Bir
Pedagojik Öğrenme ve Değerlendirme Aracı Olarak
Yeniden Düşünmek.....35**
Ayça BERKMAN

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

PUSHKİN VE TCHAIKOVSKY'NİN TATİANA'SI: EDEBİ İÇ SES İLE MÜZİKAL ÖZNEİN KARŞILAŞMASI

Sancar TUNALI¹

Aleyna Hazal ÖZÇELİK²

1. GİRİŞ

Aleksandr Pushkin'in Eugene Onegin'i (1823-1831), şiirsel form ile roman anlatısını özgün bir biçimde bir araya getiren yapısıyla Rus edebiyatının kurucu metinlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Eser, biçimsel yeniliğinin yanında 19. yüzyıl Rus aristokrat çevresini ve taşra yaşamını karakterlerin bireysel deneyimleri üzerinden görünür kılan anlatısal derinliğiyle de dikkat çeker. Eleştirel literatürde sıklıkla vurgulandığı üzere, romanın anlatıcı sesi ile karakterlerin öznel dünyaları arasındaki ilişki, eserin temel estetik özelliklerinden birini oluşturmaktadır (Gasparov, 2005, s. 4). Bu öznel dünyanın en belirgin biçimde görünür hâle geldiği karakter ise Tatiana'dır.

Tatiana, romanın duygusal ve düşünsel merkezlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Pushkin'in anlatıcısı çoğu zaman ironik ve mesafeli bir tutum benimsemesine karşın, Tatiana'nın iç dünyası diğer karakterlere kıyasla daha açık, daha ciddi ve daha ayrıntılı biçimde işlenir (Cravens, 2002, s. 703). Bu nedenle Tatiana, Rus eleştiri geleneğinde romanın başlıca kadın karakteri olarak değil, aynı zamanda eserin ahlaki ve estetik

¹ Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, ORCID: 0000-0001-6370-0109.

² Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Opera Sanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı, ORCID: 0009-0005-8926-9667.

merkezlerinden biri olarak yorumlanmıştır (Emerson, 2011a, s. 159). Karakterin içsel deneyiminin en yoğun biçimde açığa çıktığı bölüm ise Onegin'e yazdığı mektup sahnesidir. Tatiana'nın duygusal çatışmalarını, aşk anlayışını ve öznel iradesini görünür kılan bu sahne, romanın kurucu anlatı anlatlarından biri olarak kabul edilmektedir (Stovel, 1998, s. 3).

Pyotr Ilyiç Tchaikovsky'nin 1879 tarihli Eugene Onegin operası, Pushkin'in karakterlerini farklı bir estetik düzlemde yeniden kurar. Bestecinin eserini doğrudan “opera” yerine “ lirik sahneler” olarak tanımlaması, dramatik olay örgüsünden çok bireysel duygu deneyimine yönelen bir yaklaşımın göstergesidir (Taruskin, 1997). Bu bağlamda Pushkin'in anlatı aracılığıyla şekillenen Tatiana'sı, operada müziğin ifade olanaklarıyla yeniden biçimlenir. Romanda iç monologlar ve anlatsal betimlemeler yoluyla kurulan öznel deneyim, operada ses, melodi ve dramatik yapı aracılığıyla dışsallaştırılır. Emerson, Tchaikovsky'nin uyarlamasında Tatiana'nın kadın deneyimi ve duygusal dünyasının daha belirgin bir merkez kazandığını belirtirken, Maes müzikal karakterizasyonun bu öznel boyutu daha görünür ve daha kesin hâle getirdiğini vurgulamaktadır (Maes, 2024, s. 7). Roman ile opera arasındaki bu dönüşümün en belirgin biçimde gözlemlenebildiği bölüm, Tatiana'nın mektup sahnesidir. Pushkin'in metninde karakterin iç sesi olarak işlev gören bu sahne, operada geniş ölçekli bir müzikal monoloğa dönüşerek farklı bir ifade düzlemi kazanır. Böylece aynı duygusal deneyim, edebiyatta anlatı ve dil aracılığıyla, operada ise müzik ve performans aracılığıyla temsil edilir. Bu yönüyle mektup sahnesi, Tatiana karakterinin iki farklı sanat formunda nasıl yeniden inşa edildiğini incelemek için verimli bir karşılaştırma alanı sunmaktadır (Stovel, 1998, s. 3). Bu çalışma, Pushkin'in Eugene Onegin adlı şiir-romanı ile Tchaikovsky'nin aynı adlı operasında Tatiana karakterinin nasıl temsil edildiğini mektup sahnesi odağında incelemeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın temel sorusu, romanda anlatı ve iç monolog aracılığıyla kurulan edebî iç sesin, operada hangi müzikal araçlarla öznel bir ifade alanına dönüştüğüdür. Bu doğrultuda Tatiana'nın roman içindeki edebî varlığı ile operadaki müzikal karakterizasyonu karşılaştırılarak, aynı karakterin iki farklı sanat formunda hangi anlatım stratejileriyle yeniden kurulduğu tartışılacaktır.

2. EUGENE ONEGİN'İN DÜNYASI VE TATIANA

Aleksandr Pushkin'in Eugene Onegin'i (1823-1831), nazım romanın getirdiği çift seslilik sayesinde Rus edebiyatında daha önce denenmemiş bir anlatı düzlemi açmıştır. Şiirsel form ile roman anlatısının gerilimi, eserin hem biçimsel özgünlüğünü hem de karakter inşasının derinliğini belirlemiştir: karakterler yalnızca eylemleriyle değil, şiirsel ton, anlatıcı müdahaleleri ve ironik çerçeveleme aracılığıyla da kurulur (Cravens, 2002, s. 685). Bu biçimsel tercih aynı zamanda eserin 19. yüzyıl Rus aristokrat çevresi ve taşra yaşamına ilişkin geniş bir toplumsal panorama sunmasına da olanak tanır. Nitekim Türkçe literatürde de Eugene Onegin, yalnızca bireysel bir aşk anlatısı olarak değil, dönemin Rusya'sını ve birey-toplum ilişkisini görünür kılan önemli bir şiir-roman örneği olarak değerlendirilmektedir (İkisivri, 2016, s. 3). Romanın karakter yapısı belirgin karşıtlıklar üzerine kurulmuştur.

Onegin, duygusal açıdan mesafeli, toplumsal yaşamdan yorulmuş ve yabancılaşmış bir figür olarak çizilirken; Lensky romantik idealizmi ve duygusal coşkuyu temsil eder. Olga, bu dizge içinde daha yüzeysel ve kolay okunabilir bir karakter olarak konumlandırılmıştır (Frey, 2013, s. 213). Özellikle Onegin ile Tatiana arasındaki karşıtlık, Rus kültür tarihinde yalnızca bireysel bir ilişki biçimi olarak değil, özbilinç, düşünüm ve ahlaki derinlik gibi meselelerle bağlantılı biçimde yorumlanmıştır (Frey, 2013,

s. 213). Little'ın da belirttiği gibi, Pushkin'in ironik anlatımı bu ilişkiyi basit bir karşılıksız aşk anlatısının ötesine taşıyarak çok katmanlı bir anlam alanı yaratmaktadır (Little, 1975, s. 21). Tatiana ise içe dönük kişiliği, okuma alışkanlıkları ve yoğun duygusal dünyasıyla bu karşıtlıklar dizgesinin dışına taşan; romanın hem anlatısal hem de estetik açıdan en ağırlıklı figürü olarak öne çıkan karakterdir. Tatiana'nın bu özgün konumu, izleyen bölümde ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

2.1. Pushkin'de Tatiana

Aleksandr Pushkin'in Eugene Onegin'inde Tatiana'nın konumunu değerlendirebilmek için öncelikle eserin anlatı dünyasının temel özelliklerini hatırlamak gerekir. Şiirsel form ile roman anlatısını bir araya getiren eser, yalnızca olay örgüsüyle değil, anlatıcı sesi, ton geçişleri ve karakterlerin iç dünyasını işleme biçimiyle de dikkat çeker (Cravens, 2002, s. 685). Bu yönüyle Eugene Onegin, bireysel duyarlılık, toplumsal yabancılaşma ve içsel bilinç meselelerini aynı anda taşıyan bir metin olarak öne çıkar (Frey, 2013, s. 213). Türkçe literatürde de eser, dönemin Rus yaşamını geniş bir panorama içinde yansıtan ve kahramanları aracılığıyla birey-toplum ilişkisini görünür kılan bir şiir-roman olarak değerlendirilmektedir (İkisivri, 2016, s. 8). Romanın kahramanlar sistemi, Tatiana'nın özgünlüğünü belirginleştiren önemli bir çerçeve sunar.

Onegin, mesafeli, kentli ve eylemsiz tavrıyla toplumsal hayata yabancılaşmış bir figür olarak çizilirken, Lensky daha romantik ve ideallere açık bir karakterdir. Olga ise bu iki figür arasında daha hafif ve yüzeysel bir çizgide kalır (Frey, 2013, s. 213). Tatiana bu yapı içinde farklı bir duyarlılık alanı açar: dış dünyaya kolayca karışan değil, gözlemleyen, hisseden, hayal kuran ve kendi iç dünyasında yaşayan bir karakterdir. Bu nedenle Tatiana ile Onegin arasındaki ilişki, yalnızca romantik bir yakınlaşma ve reddedilme hikâyesi olarak değil, iki farklı bilinç

ve varoluş tarzının karşılaşması olarak da okunabilir (Little, 1975, s. 21). Tatiana'nın roman içindeki konumu, her şeyden önce iç dünyasının anlatı tarafından ciddiyetle ele alınmasında ortaya çıkar.

Pushkin'in anlatıcısı çoğu karaktere ironik bir mesafe ile yaklaşırken, Tatiana'nın iç dünyası görece daha açık ve daha az küçültücü bir çerçevede verilir (Cravens, 2002, s. 705). Eleştirel gelenekte Tatiana bu nedenle sıklıkla romanın etik ya da duygusal merkezi olarak değerlendirilmiştir. Bununla birlikte Emerson'ın da belirttiği gibi, bu tür yüceltici okumalar karakterin metin içindeki çelişkili ve karmaşık doğasını zaman zaman gölgeleyebilmektedir (Emerson, 2011a, s. 159). Tatiana bir yandan sessiz ve içe dönük görünürken, öte yandan duygularını yoğun biçimde yaşayan ve kendi duygusal hakikatine sadık kalan bir figürdür. Onun özgünlüğü yalnızca "iyi" ya da "masum" bir karakter olmasından değil, hayal gücü, kırılganlık ve direnç gibi özellikleri aynı anda taşıyabilmesinden kaynaklanmaktadır (Little, 1975, s. 21). Bu içsel yoğunluk en açık biçimde mektup sahnesinde belirginleşir.

Tatiana'nın Onegin'e yazdığı mektup, yalnızca bir aşk itirafı değil, karakterin kendi iç sesini ilk kez kesintisiz ve doğrudan biçimde ortaya koyduğu anlatısal bir dönüm noktasıdır (Stovel, 1998, s. 3). Bu sahnede Tatiana yalnızca duygularını dile getirmez; arzularını, korkularını ve geleceğe ilişkin tahayyüllerini de dil aracılığıyla kurar. Bununla birlikte, Little'ın belirttiği gibi, mektubun dili bütünüyle kendiliğinden ortaya çıkan bireysel bir ifade değildir; Tatiana'nın duygusal dünyası okuduğu romanların etkisiyle şekillenmiş romantik söylem kalıplarını da taşımaktadır (Little, 1975, s. 20). Bu nedenle mektup sahnesi, bireysel duygu ile kültürel olarak öğrenilmiş duyarlılık biçimlerinin kesiştiği bir alan olarak değerlendirilebilir (Stovel, 1998, s. 3). Aynı zamanda bu sahne, Tatiana'nın öznel sesinin roman içerisinde en açık biçimde duyulduğu bölüm olması bakımından özel bir önem taşır.

Karakterin iç dünyasının anlatının merkezine yerleştiği bu an, Tatiana'nın edebî bir özne olarak kuruluşunu görünür kılmakta ve sonraki uyarlamalarda farklı estetik araçlarla yeniden yorumlanacak temsil biçiminin temelini oluşturmaktadır.

2.2. Tchaikovsky'de Tatiana

Pyotr Ilyiç Tchaikovsky'nin Eugene Onegin operasında Tatiana, Pushkin'in metnindeki içe dönük, duyarlı ve hayal gücü güçlü karakter yapısını korumakla birlikte, müziğin ifade olanakları sayesinde çok daha belirgin bir sahnesel ve dramatik ağırlık kazanır. Pushkin'de anlatıcı sesi ve iç çözümlemeler aracılığıyla kurulan psikolojik derinlik, operada vokal çizgi, orkestral doku ve dramatik zamanlama yoluyla yeniden biçimlendirilir (Frey, 2013, s. 210). Bestecinin eserini “lirik sahneler” olarak tanımlaması da bu yaklaşımı yansıtır; dramatik olaylardan çok karakterlerin duygusal ve psikolojik deneyimleri ön plana çıkarılır. Bu bağlamda Tatiana, operanın merkezî figürü hâline gelir. Operanın dramaturjik yapısı, karakterin bu merkezî konumunu daha da belirginleştirir.

Frey'nin belirttiği gibi, operada Onegin'in ağırlığı görece azalırken Tatiana'nın sahnesel varlığı güçlenir; karakterin müzikal dili, sahnede bulunmadığı anlarda dahi eserin duygusal belleğinde yaşamayı sürdürür (Frey, 2013, s. 210). Emerson da Tchaikovsky'nin anlatısal odağı kadın karakterler ve özellikle Tatiana lehine yeniden düzenlediğini, böylece Pushkin'in dağınık anlatı yapısının sahnede daha bütünlüklü bir duygusal merkez etrafında toplandığını göstermektedir (Emerson, 2011b, s. 310). Sonuç olarak Tatiana, romandaki önemli konumunu korumakla kalmaz, operanın dramatik ve duygusal eksenini taşıyan temel karaktere dönüşür.

Tatiana'nın operadaki ağırlığını belirleyen bir diğer unsur, müzikal karakterizasyonunun yapısal gücüdür. Maes'in gösterdiği gibi, Tchaikovsky'nin müziği karakterleri genel bir

duygu atmosferi içinde bırakmaz; aksine, belirli müzikal seçimler aracılığıyla onların psikolojik özelliklerini somutlaştırır ve görünür kılar (Maes, 2024, s. 9). Bu nedenle Tatiana'nın duyguları operada yalnızca temsil edilen bir içerik değil, aynı zamanda müzikal anlatının yönünü belirleyen etkin bir unsur hâline gelir. Karakterin kırılmalı, tutkusu, kararsızlığı ve olgunlaşması müzikal yapı içerisinde aşamalı olarak gelişir ve böylece Tatiana, operanın duygusal enerjisini taşıyan temel özne konumuna yükselir. Bu gelişim çizgisi en açık biçimde operanın finalinde görünür hâle gelir. Eserin başında duygularını ilk kez ifade etmeye çalışan genç Tatiana ile final sahnesinde Onegin karşısında bilinçli ve kararlı bir duruş sergileyen Tatiana arasında belirgin bir dönüşüm vardır. Maes'in çözümlemesi, final sahnesinde karakterin geçmiş arzularına teslim olmadığını ve müziğin de bu olgunlaşma sürecini desteklediğini göstermektedir (Maes, 2024, s. 9). Emerson'ın yorumunda da opera, Tatiana'yı yalnızca acı çeken romantik bir kadın figürü olarak değil, özdisiplin geliştirmiş ve kendi seçimlerinin sorumluluğunu üstlenen olgun bir karakter olarak sunmaktadır (Emerson, 2011b, s. 310). Bu yönüyle Tchaikovsky'nin Tatiana'sı, içsel duyarlılığını korurken aynı zamanda güçlü bir dramatik özneye dönüşen çok katmanlı bir karakter olarak ortaya çıkar.

3. PUSHKİN VE TCHAIKOVSKY'DE TATIANA'NIN MEKTUP SAHNESİ

Tatiana'nın mektup sahnesi hem Pushkin'in Eugene Onegin'inde hem de Tchaikovsky'nin aynı adlı operasında karakterin iç dünyasının en yoğun ve belirleyici biçimde açığa çıktığı temel kırılma noktalarından biridir. Pushkin'de bu sahne, Tatiana'nın duygusal cesaretini, romantik hayal gücünü ve iç sesini doğrudan dil aracılığıyla kurduğu anlatsal bir eşik işlevi görür. Karakter burada yalnızca Onegin'e seslenmez; aynı

zamanda kendi arzularını, korkularını ve duygusal hakikatini de ilk kez açık biçimde ifade eder. Bu yönüyle mektup, yalnızca bir aşk itirafı değil, Tatiana'nın özneleşme sürecinin belirginleştiği lirik ve psikolojik bir alan olarak değerlendirilebilir (Cravens, 2002, s. 699). Little'ın gösterdiği gibi, söz konusu içtenlik bütünüyle “doğal” bir duygu dışavurumu olarak değil, Tatiana'nın okuduğu romanların ve romantik duyarlılık kalıplarının etkisiyle biçimlenmiş bir söylem olarak da okunmalıdır (Little, 1975, s. 20). Tchaikovsky'nin operasında ise aynı sahne, edebî anlatının sınırlarını aşarak müziğin doğrudan etkisiyle yeni bir dramatik yoğunluk kazanır.

Pushkin'de sözcükler ve anlatı ritmi aracılığıyla kurulan içsel gerilim, operada kesintisiz müzikal akış, vokal genişleme ve orkestral gerilim yoluyla sahnesel bir deneyime dönüşür. Böylece Tatiana'nın aşkı, tereddüdü, kırılabilirliği ve cesareti yalnızca ifade edilmez; aynı zamanda duyulur ve hissedilir hâle gelir. Bu nedenle mektup sahnesi, Tchaikovsky'de karakter psikolojisinin müzik aracılığıyla en açık biçimde görünür olduğu bölüm olarak öne çıkar ve Tatiana'yı operanın duygusal merkezine yerleştirir (Emerson, 2011b, s. 310). Pushkin'de iç sesin taşıdığı lirik yoğunluk, Tchaikovsky'de sahne, ses ve orkestra birlikteliği içinde daha doğrudan ve bedensel bir ifade gücüne ulaşır.

Bu bakımdan iki yapıt arasındaki temel fark, mektup sahnesinin taşıdığı duygusal içeriğin değil, bu içeriğin kurulma biçiminin değişmesinde ortaya çıkar. Pushkin'de Tatiana'nın iç dünyası anlatı ve dil aracılığıyla okurun zihninde şekillenirken, Tchaikovsky'de aynı iç dünya müziğin zamansal ve işitsel gücüyle sahnede somutlaşır. Cravens'ın lirik ve anlatısal bilinç üzerine yaptığı vurgu, Pushkin'de bu sahnenin okur zihninde şiirsel yoğunlukla kurulduğunu göstermeye yardımcı olurken, Maes'in çözümlemeleri operada aynı sürecin karakterizasyonu daha belirgin ve duyulur hâle getiren müzikal araçlarla yeniden üretildiğini ortaya koyar (Cravens, 2002, s. 699). Ancak her iki

yapıt açısından da mektup sahnesi, Tatiana'nın yalnızca aşkını dile getirdiği bir an değil, kendi iç hakikatini görünür kıldığı ve anlatının merkezine yerleştiği bir dönüm noktasıdır. Tatiana'nın bu sahnedeki konumu, onu yalnızca bir karakterin bireysel yaşantısıyla sınırlı kılmaz; aynı zamanda edebiyat ile operanın aynı içeriği hangi araçlarla ve hangi duygusal düzlemde kurduğunu gösteren bir karşılaştırma zemini de sunar.

Yerli literatürde Tatiana'nın karakterinin ayrıca ele alınması bu sahnenin merkezî önemini dolaylı biçimde yansıtırken, Emerson ve Stovel gibi araştırmacılar mektup sahnesinin her iki yapıt için de yorum geleneğinde ayrıcalıklı bir yer tuttuğunu göstermektedir (Fetahoviç, 1998, s. 148; Emerson, 2011b, s. 310; Stovel, 1998, s. 3). Pushkin'de mektup, genç bir kadının iç dünyasını dil aracılığıyla kurduğu bir bilinç alanı açarken; Tchaikovsky'de aynı sahne, ses ve orkestranın ortak etkisiyle duygusal deneyimin sahnede yoğunlaştığı bir dramatik eşığe dönüşür. Bu nedenle mektup sahnesi, Pushkin ile Tchaikovsky arasındaki farkı yalnızca içerikte değil, duyarlılığın temsil edilme biçiminde de görünür kılan temel karşılaştırma alanıdır.

4. SONUÇ

Bu çalışma, Aleksandr Pushkin'in Eugene Onegin adlı şiir-romanı ile Pyotr Ilyiç Tchaikovsky'nin aynı adlı operasında Tatiana karakterinin nasıl kurulduğunu, özellikle mektup sahnesi ekseninde karşılaştırmalı olarak değerlendirmiştir. İnceleme sonucunda, Tatiana'nın her iki yapıtta da yalnızca olay örgüsünü ilerleten romantik bir kadın figürü olmadığı; aksine eserin duygusal, estetik ve düşünsel merkezlerinden biri olarak konumlandığı görülmüştür. Pushkin'in metninde Tatiana, anlatıcı sesi, lirik yapı ve iç çözümlemeler aracılığıyla şekillenen edebî bir iç ses olarak öne çıkarken; Tchaikovsky'nin operasında aynı

karakter, vokal ifade, orkestral doku ve dramatik zamanlama aracılığıyla müzikal bir özneye dönüşmektedir.

Her iki yapıtta da Tatiana'nın gücü, yalnızca samimi ve kırılğan bir aşk duygusu taşımasından değil, bu duyguyu kendi içsel hakikati olarak sahiplenmesinden kaynaklanır. Mektup sahnesi bu açıdan belirleyici bir işlev üstlenir: Pushkin'de Tatiana, arzusunu, korkularını ve romantik tahayyülünü dil içinde kurarak romanın merkezine yerleşir; karakterin bu içtenliği ise okuduğu romanlar ve romantik edebiyatın kalıplarıyla biçimlenen karmaşık bir söylem olarak okunmalıdır. Tchaikovsky'de ise aynı sahne, edebî anlatının sınırlarını aşarak müzik aracılığıyla duyulur ve hissedilir hâle gelir; karakterin tereddüdü, arzusu ve cesareti yalnızca söylenen sözlerle değil, müziğin zaman içinde genişleyen ve yoğunlaşan yapısıyla da görünürlük kazanır.

Bu karşılaştırma, iki yapıt arasındaki temel farkın Tatiana'nın taşıdığı duygusal içerikte değil, bu içeriğin ifade edilme biçiminde ortaya çıktığını göstermektedir. Pushkin'de Tatiana'nın iç dünyası okurun zihninde dil, anlatı ve şiirsel yapı aracılığıyla şekillenirken, Tchaikovsky'de aynı iç dünya sahnede müzikal ve bedensel bir gerçeklik kazanır. Tatiana bu süreçte özünü kaybetmez; aksine farklı bir sanat dilinde yeniden anlam kazanır. Bu bakımdan mektup sahnesi, yalnızca iki eser arasındaki uyarılama ilişkisini değil, edebî iç sesin müzikal özneye dönüşümünü de görünür kılan en önemli anlatı alanı olarak değerlendirilebilir.

Daha geniş bir perspektiften bakıldığında, bu karşılaştırma edebiyat ile operanın aynı karakteri hangi estetik araçlarla ve hangi alımlama koşullarında kurduğuna dair de anlamlı bir zemin sunmaktadır. Pushkin'in Tatiana'sı, dil ve şiirsel form içinde içselleştirilmiş bir bilinç deneyimi olarak okura aktarılırken, Tchaikovsky'nin Tatiana'sı sahnede zamansal olarak yaşanan ve işitsel olarak paylaşılan bir duygusal deneyime

dönüşür. Bu fark, uyarlama çalışmalarında sıkça gündeme gelen “sadakat” meselesini de yeniden çerçeveler: Tchaikovsky, Pushkin’e sadık kalmayı metnin sözcüklerine değil, karakterin içsel hakikatine bağlı kalmakla gerçekleştirir. Tatiana’nın iki yapıtta da aynı ağırlığı taşıması, bu içsel hakikatin farklı estetik sistemler içinde yeniden üretilebildiğini göstermektedir.

Makalenin başlığında ifade edilen “edebî iç ses ile müzikal öznenin karşılaşması” da tam olarak bu dönüşümü açıklamaktadır: Tatiana, Pushkin’de kendi iç sesini bulan bir edebî figürken, Tchaikovsky’de bu iç sesi müzik aracılığıyla dışa vuran güçlü bir operatik özneye dönüşür. Böylece Tatiana yalnızca bir karakter olarak değil, iki farklı sanat formunun aynı insan deneyimini nasıl kurduğunu sorgulamamıza olanak tanıyan bir düşünce nesnesi olarak da anlam kazanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Cravens, C. (2002). Lyric and narrative consciousness in *Eugene Onegin*. *The Slavic and East European Journal*, 46(4), 683-709.
- Emerson, C. (2011a). Pushkin's Tatiana. In *All the same the words don't go away: Essays on authors, heroes, aesthetics, and stage adaptations from the Russian tradition* (pp. 132-161). Academic Studies Press.
- Emerson, C. (2011b). Tchaikovsky's Tatiana. In *All the same the words don't go away: Essays on authors, heroes, aesthetics, and stage adaptations from the Russian tradition* (pp. 304-312). Academic Studies Press.
- Fetahoviç, Z. (1998). *A. S. Puşkin'in eserlerinde romantizm* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi).
- Frey, E. (2013). Nowhere man: Evgeny Onegin and the politics of reflection in nineteenth-century Russia. *19th-Century Music*, 36(3), 209-230.
- Gasparov, B. (2005). Pushkin and romanticism. In D. Bethea (Ed.), *The Pushkin handbook*. University of Wisconsin Press.
- İkisivri, D. (2016). A. S. Puşkin'in "Yevgeni Onegin" adlı eserinde biçimsel özellikler. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(38), 2639-2656.
- Little, T. E. (1975). Pushkin's Tatyana and Onegin: A study in irony. *New Zealand Slavonic Journal*, 19-28.
- Maes, F. (2024). Tchaikovsky, Onegin, and the art of characterization. *Arts*, 13(3), Article 82.

Stovel, N. F. (1998). Tatiana's letter, a literary legacy: From Pushkin's *Eugene Onegin* to D. M. Thomas's *White Hotel*. *International Fiction Review*, 25(1/2), 1-10.

Taruskin, R. (1997). *Defining Russia musically: Historical and hermeneutical essays*. Princeton University Press.

MASSENET'NİN WERTHER OPERASINDA CHARLOTTE KARAKTERİNİN PSİKOLOJİK YAPISI VE DRAMATURJİK İŞLEVİ

Dilara ÇELİK¹

Fatmanur SEVİNDİK²

1. GİRİŞ

Jules Massenet'nin Werther operası, Johann Wolfgang von Goethe'nin 1774 tarihli Genç Werther'in Acıları adlı epistolar romanından uyarlanan ve 1892 yılında Viyana'da sahnelenen bu eser, geç 19. yüzyıl Fransız opera repertuarının kurucu yapıtlarından biri olarak kabul edilmektedir. Romantik dönemin birey merkezli anlatı anlayışını sahneye taşıyan opera, dramatik gerilimini dışsal olaylardan çok karakterlerin iç yaşantıları üzerine kurması bakımından döneminin anlatı geleneğinden ayrılmaktadır. Eserde toplumsal normlar ile bireysel arzular arasında sıkışan karakterler hem roman hem de operanın temel dramatik eksenini oluşturmaktadır. Goethe'nin romanındaki Werther-merkezli bakış açısının aksine Massenet, dramatik odağı yeniden dağıtarak Charlotte'a belirgin biçimde daha geniş bir sahne varlığı tanımaktadır. Bu tercih, uyarlama sürecinin en belirleyici müdahalelerinden biri olup Charlotte'ı edilgen bir figür olmaktan çıkarmakta; onu eserin duygusal ve dramaturjik merkezine taşımaktadır.

¹ Doç., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, ORCID: 0000-0002-5292-2184.

² Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Opera Sanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı, ORCID: 0009-0007-3772-9945.

Werther anlatısı üzerine biriken literatür, genel olarak Werther karakterinin romantik melankolisi, Goethe'nin dönemin duygu söylemleriyle ilişkisi ve Massenet'nin müzikal dili üzerine yoğunlaşmaktadır. Uluslararası alanda Franke (2017), eserin müzikal yapısını melankolik anlatı geleneği içinde değerlendirirken; Nichols (2019), roman ile opera arasındaki uyarlama sürecini ve karakterlerin yeniden inşasını ele almaktadır. Wright (2022) ise operanın Avrupa sahnelerindeki alımlanma tarihini inceleyen kapsamlı bir çalışma ortaya koymaktadır. Türkçe literatürde ise Werther anlatısı ağırlıklı olarak birey-toplum çatışması ve romantik duyarlılık ekseninde değerlendirilmekte; Erkurt ve Şen (2022) Goethe'nin edebi yaklaşımını ve Werther figürünün dönemin toplumsal dönüşümleriyle ilişkisini ayrıntılı biçimde tartışmaktadır. Ancak gerek ulusal gerekse uluslararası literatürde Charlotte karakterinin psikolojik yapısı ve dramaturjik işlevini merkeze alan bağımsız bir incelemeye rastlanmamaktadır. Mevcut çalışmalar, Charlotte'ı çoğunlukla Werther'in arzusunun nesnesi ya da ahlaki yükümlülüğün somutlaştığı bir figür olarak konumlandırmakta; bu yaklaşım ise karakterin iç dünyasının ve anlatı içindeki belirleyici rolünün yeterince açıklığa kavuşturulmasını engellemektedir.

Bu çalışma, söz konusu boşluğu doldurmak amacıyla Charlotte karakterini psikolojik ve dramaturjik açıdan merkeze alan bir inceleme sunmayı hedeflemektedir. Araştırmanın temel savı şudur: Charlotte, operanın anlatı düzleminde pasif bir nesne değil; bastırılmış duygular, içselleştirilmiş sorumluluk ve gecikmeli arzu arasında yaşanan çok katmanlı bir çatışmanın öznesidir ve bu çatışma Werther'in dramatik bütünlüğünü ve duygusal etkisini şekillendiren başlıca unsur işlevi görmektedir. Çalışma, nitel araştırma yöntemi çerçevesinde doküman analizi ve kuramsal yorumlama yaklaşımını esas almaktadır. Edebiyat, müzikoloji, dramaturji, 19. yüzyıl toplumsal cinsiyet söylemleri

ve psikodinamik kuram alanlarına ilişkin kaynaklar karşılaştırmalı bir perspektiften değerlendirilerek Charlotte'ın karakter inşası ve bu inşanın müzikal dille nasıl örüldüğü sorgulanmaktadır. Özellikle üçüncü perdedeki mektup sahnesi ve “Va! laisse couler mes larmes” ariası, karakterin psikolojik dönüşümünün odak noktaları olarak ayrıntılı biçimde çözümlenmektedir.

Çalışma dört ana eksen üzerinde ilerlenmektedir: öncelikle Werther operasının Romantik estetik içindeki yeri ve uyarılma sürecinde Charlotte'ın rolünün yeniden biçimlenmesi ele alınmakta; ardından karakterin psikodinamik yapısı baskı, suçluluk duygusu ve içselleştirilmiş yükümlülük kavramları üzerinden incelenmektedir. Üçüncü aşamada Charlotte'ın portresi, 19. yüzyıl kadınlık söylemleri ve histeri tartışmaları bağlamında değerlendirilmekte; son olarak müzikal dil ile dramaturjik kurgu arasındaki ilişki ve bu ilişkinin sahne-vokal yorumuna yansımaları tartışılmaktadır. Bütün bu eksenler, Charlotte karakterinin Werther'in duygusal ve dramaturjik mimarisinin merkezinde yer aldığı tezini desteklemektedir.

2. ROMANTİK DÖNEM ESTETİĞİ VE WERTHER FENOMENİ

18. yüzyılın sonlarından itibaren Avrupa düşünce ve sanat yaşamında etkisini artıran Romantizm, bireyin iç dünyasını, duygularını ve öznel deneyimlerini merkeze alan yeni bir estetik anlayış ortaya koymuştur. Bu yaklaşım, Aydınlanma düşüncesinin akıl, düzen ve evrensellik ilkelerine karşı bireysel duyarlılığı, hayal gücünü ve duygusal deneyimi ön plana çıkarmıştır. Romantik estetikte birey, çoğu zaman toplumsal normlar, ahlaki kurallar ve dış dünyanın sınırlayıcı yapıları karşısında konumlanan bir özne olarak ele alınır (Safranski, 2017, s. 214). Melankoli, yalnızlık, yabancılaşma ve karşılıksız aşk gibi

temalar romantik edebiyatın temel unsurları arasında yer almaktadır. Bu temalar, bireyin iç dünyasında yaşadığı çatışmaları görünür kılan eserlerde yoğun biçimde işlenmiştir. Johann Wolfgang von Goethe'nin 1774 yılında yayımlanan Genç Werther'in Acıları (Die Leiden des jungen Werthers) adlı romanı, Romantik duyarlılığın erken ve en etkili örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Boyle, 2000, s. 173). Romanın başkahramanı Werther, yoğun duygusal yapısı, toplumsal beklentilerle kurduğu sorunlu ilişki ve çevresine karşı geliştirdiği yabancılaşma duygusuyla romantik kahraman tipolojisinin en belirgin temsilcileri arasında yer alır. Werther'in yaşadığı içsel çatışmalar, bireysel arzular ile toplumsal gerçeklik arasındaki uzlaşmazlığı görünür kılar (Boyle, 2000, s. 178).

Genç Werther'in Acıları, yayımlanmasının ardından Avrupa genelinde olağanüstü bir etki yaratmış ve kısa sürede edebiyat tarihinin en dikkat çekici kültürel olaylarından birine dönüşmüştür. Literatürde sıklıkla "Werther fenomeni" olarak adlandırılan bu süreç, romanın edebi başarısının ötesine geçerek dönemin duygusal ve kültürel atmosferini etkileyen geniş çaplı bir toplumsal karşılık bulduğunu göstermektedir (Safranski, 2017, s. 219). Werther karakteri özellikle genç kuşaklar arasında güçlü bir özdeşleşme figürü hâline gelmiş; karakterin giyim tarzı, yaşam biçimi ve melankolik duyarlılığı Avrupa'nın birçok bölgesinde yaygın biçimde benimsenmiştir (Boyle, 2000, s. 182).

Jules Massenet'nin Werther operası, Goethe'nin ortaya koyduğu romantik duyarlılığı 19. yüzyıl Fransız opera estetiği içerisinde yeniden yorumlamaktadır. Besteci, dramatik olaylardan çok karakterlerin içsel yaşantılarına odaklanarak romantik anlatının temel özelliklerini müzikal düzleme taşımıştır. Bu yönüyle eser, dışsal eylemlerden ziyade psikolojik süreçlerin belirleyici olduğu bir dramatik yapı kurmaktadır (Huebner, 1993, s. 495). Bununla birlikte Werther fenomenini yalnızca

başkarakterin yoğun duygusallığı üzerinden açıklamak yeterli değildir.

Opera, Werther'in açık biçimde ifade edilen duygusal dünyasının yanı sıra Charlotte'ın bastırılmış arzularını, sorumluluk duygusunu ve ahlaki yükümlülüklerini de görünür kılar. Werther'in tutkularıyla Charlotte'ın görev bilinci arasında kurulan karşıtlık, romantik estetiğin temel meselelerinden biri olan birey-toplum çatışmasını çok katmanlı bir biçimde sahneye taşımaktadır.

3. GOETHE'DEN MASSENET'YE: LIBRETTO SÜRECİ VE CHARLOTTE'IN DRAMATURJİK DÖNÜŞÜMÜ

Jules Massenet'nin Werther operası, Johann Wolfgang von Goethe'nin 1774 yılında yayımlanan Genç Werther'in Acıları (Die Leiden des jungen Werthers) adlı romanından uyarlanmıştır. Operanın librettosu Édouard Blau, Paul Milliet ve Georges Hartmann tarafından hazırlanmış; Goethe'nin mektup formunda kurgulanan anlatısı, sahne dramaturjisinin gereklilikleri doğrultusunda yeniden yapılandırılmıştır (Huebner, 1993, s. 495). Roman büyük ölçüde Werther'in mektupları aracılığıyla ilerlediğinden, anlatının odağı karakterin öznel deneyimleri ve iç dünyasıdır. Bu yapı, okuyucunun Werther'in düşünce ve duygularına doğrudan erişmesini mümkün kılar. Ancak opera sahnesinde iç monoloğun aynı yoğunlukta aktarılması mümkün olmadığından, anlatının dramatik yükü farklı karakterler arasında yeniden dağıtılmıştır. Bu süreçte Charlotte, anlatının merkezî figürlerinden biri hâline gelmiştir (Nichols, 2019, s. 88). Uyarlama sürecinde gerçekleştirilen en önemli dramaturjik değişikliklerden biri Charlotte karakterinin işlevinde görülmektedir.

Goethe'nin romanında Charlotte daha çok toplumsal düzeni, aile sorumluluğunu ve ahlaki yükümlülükleri temsil eden bir figür olarak konumlanırken, operada karakterin iç dünyasına daha geniş bir alan açılmıştır. Böylece Charlotte yalnızca Werther'in aşkının nesnesi olmaktan çıkarak kendi duygusal çatışmaları, kararları ve psikolojik dönüşümüyle anlatının belirleyici unsurlarından biri hâline gelmiştir (Huebner, 1993, s. 496). Roman ile opera arasındaki temel farklılıklardan biri de duygusal merkezlenmenin yeniden düzenlenmesidir. Goethe'nin metninde dramatik yoğunluk büyük ölçüde Werther'in içsel deneyimleri etrafında şekillenirken, operada bu yoğunluk Werther ve Charlotte arasında paylaşılmaktadır. Charlotte'nin bireysel arzuları ile ailevi ve toplumsal sorumlulukları arasında yaşadığı çatışma, eserin dramatik gelişimini belirleyen temel unsurlardan biri olarak öne çıkar (Nichols, 2019, s. 92). Böylece anlatı, tek yönlü bir aşk hikâyesinden çok, karşılıklı ancak gerçekleştirilemeyen bir duygusal ilişkinin trajedisine dönüşmektedir.

Massenet'nin müzikal dili de bu dramaturjik dönüşümü desteklemektedir. Besteci, karakterlerin psikolojik durumlarını vokal yazı, armonik yapı ve orkestral renkler aracılığıyla görünür kılar. Özellikle Charlotte için tasarlanan müzikal yapı, karakterin bastırılmış duygularını ve içsel gerilimini aşamalı biçimde ortaya çıkaran bir işlev üstlenmektedir. Bu nedenle Charlotte, operanın duygusal atmosferini kuran ve dramatik sürekliliğini sağlayan temel figürlerden biri olarak öne çıkmaktadır (Franke, 2017, s. 250). Bu açıdan değerlendirildiğinde Werther, Goethe'nin romanını sahneye doğrudan aktaran bir uyarlama olmaktan çok, kaynak metni operatik anlatımın gereklilikleri doğrultusunda yeniden yorumlayan bir eserdir.

Libretto, romanın temel olay örgüsünü ve duygusal eksenini korurken karakterler arasındaki ilişkileri yeniden düzenlemiş, özellikle Charlotte'nin psikolojik derinliğini

belirginleştirmiştir. Mektup romanına özgü iç ses anlatımının sahnede doğrudan karşılık bulamaması, dramatik gerilimin karakterler arası etkileşimler aracılığıyla kurulmasını zorunlu kılmıştır.

3.1. Charlotte'ın Psikolojik Yapısı ve İçsel Çatışması

Werther operasında Charlotte, dramatik çatışmanın merkezinde yer alan karakterlerden biridir. Goethe'nin romanında daha çok aile sorumlulukları ve toplumsal yükümlülükler çerçevesinde tanımlanan Charlotte, Massenet'nin operasında belirgin bir psikolojik derinlik kazanmıştır. Operatik uyarlama, karakterin iç dünyasını görünür kılan dramaturjik ve müzikal araçlar sayesinde Charlotte'ı anlatının pasif bir unsuru olmaktan çıkararak dramatik gelişimin taşıyıcı figürlerinden biri hâline getirmektedir (Huebner, 1993, s. 496). Charlotte'ın psikolojik yapısı, bireysel arzular ile içselleştirilmiş görev bilinci arasındaki gerilim üzerine kuruludur. Werther'e karşı hissettiği duyguların farkında olmasına rağmen, bu duyguları açık biçimde ifade etmekten kaçınır. Karakterin davranışlarını belirleyen temel unsur, bastırma mekanizmasıdır.

Charlotte, duygularını dışa vurmadan çok onları denetlemeye ve toplumsal olarak kabul edilebilir sınırlar içerisinde tutmaya çalışır. Bu nedenle karakter, tutkularının peşinden giden romantik bir kahramandan çok, kendi arzularını sürekli olarak denetleyen ve sorumluluk duygusuyla hareket eden bir özne olarak karşımıza çıkar (Nichols, 2019, s. 105). Albert ile yaptığı evlilik, Charlotte'ın yaşadığı içsel gerilimi daha da belirginleştirmektedir. Bu evlilik, bireysel seçimden çok ailevi sorumlulukların ve annesine verdiği sözün bir sonucu olarak şekillenmiştir. Charlotte, Werther'e duyduğu yakınlığın farkındadır; ancak bu duygunun toplumsal ve ahlaki sonuçlarını da bilinçli biçimde değerlendirmektedir. Arzu ile yükümlülük arasındaki bu ikilem, karakterin psikolojik yapısında sürekli bir

suçluluk ve kaygı hissi üretmektedir (Huebner, 1993, s. 496). Bu gerilim üçüncü perdede doruk noktasına ulaşır. Werther'in mektuplarıyla yeniden karşılaşan Charlotte, uzun süredir bastırıldığı duygularla yüzleşmek zorunda kalır.

Mektup sahnesi, karakterin kurduğu savunma mekanizmalarının çözülmeye başladığı ve iç dünyasının görünür hâle geldiği dramatik bir kırılma noktasıdır. Bu aşamada Charlotte artık yalnızca görevlerini yerine getiren bir figür değil, kendi arzularıyla hesaplaşan bir birey olarak sahnede yer almaktadır. Yaşadığı duygusal sarsıntı, karakter gelişiminin geri dönüşü olmayan evresini oluşturmaktadır (Franke, 2017, s. 254). Massenet'nin müzikal dili, bu psikolojik süreci destekleyecek biçimde tasarlanmıştır.

Charlotte için yazılan vokal partilerde geniş dramatik çıkışlardan çok kontrollü ve içe dönük bir ifade anlayışı hâkimdir. Orkestral yapı da benzer şekilde karakterin bastırılmış duygularını yansıtan renkler ve dinamik geçişlerle şekillendirilmiştir. Özellikle mektup sahnesinde vokal çizgi ile orkestral dokunun kurduğu ilişki, Charlotte'nin iç dünyasında yaşanan çözülmeyi müzikal düzlemde görünür kılarak karakterin psikolojik dönüşümünü somutlaştırmaktadır (Franke, 2017, s. 254). Bastırılmış arzular, suçluluk duygusu, sorumluluk bilinci ve ahlaki yükümlülükler arasında şekillenen psikolojik yapısı, eserin dramatik bütünlüğünü kuran temel unsurlardan biridir. Üçüncü perdede ortaya çıkan duygusal çözüme, operanın en yoğun dramatik anlarından birini oluştururken Charlotte'nin karakter gelişimini de tamamlamaktadır (Huebner, 1993, s. 497).

3.2. Charlotte ve 19. Yüzyıl Kadın Histerisi

19. yüzyılda histeri, kadın psikolojisini açıklamak amacıyla kullanılan en yaygın tıbbi ve kültürel kavramlardan biri hâline gelmiştir. Dönemin tıp literatüründe histeri, çoğu zaman bastırılmış duyguların, ifade edilemeyen arzuların ve yoğun içsel

gerilimlerin bedensel ya da psikolojik belirtiler aracılığıyla dışavurumu olarak tanımlanmıştır (Showalter, 1987, s. 129). Özellikle Jean-Martin Charcot'nun Paris'teki Salpêtrière Hastanesi'nde yürüttüğü çalışmalar, histerinin yalnızca biyolojik nedenlerle açıklanamayacağını; duygusal, toplumsal ve psikolojik etkenlerin de bu olgunun ortaya çıkışında belirleyici rol oynadığını göstermiştir. Charcot, histerik belirtilerin çoğu zaman yoğun duygusal baskılar ve bastırılmış arzularla ilişkili olduğunu vurgulamaktadır (Charcot, 1889, s. 34). 20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde histeri kavramı tıbbi sınırları aşarak kültürel ve toplumsal tartışmaların da önemli bir parçası hâline gelmiştir.

Elaine Showalter, histeriyi yalnızca bir hastalık kategorisi olarak değil, kadınların ifade edemedikleri deneyimlerin ve toplumsal baskılar altında şekillenen duygusal çatışmalarının kültürel bir temsili olarak değerlendirmektedir (Showalter, 1987, s. 131). Bu yaklaşım, histeriyi bireysel bir patoloji olmaktan çıkararak dönemin kadınlık anlayışını ve toplumsal cinsiyet ilişkilerini anlamaya yönelik bir yorumlama aracı hâline getirmektedir.

Charlotte karakteri bu bağlamda değerlendirildiğinde, yaşadığı psikolojik gerilimin dönemin histeri söylemleriyle çeşitli ortaklıklar taşıdığı görülmektedir. Charlotte, Werther'e duyduğu sevgiyi açıkça ifade edememekte; bireysel arzuları ile ailevi ve toplumsal sorumlulukları arasında sıkışmış bir yaşam sürmektedir. Annesine verdiği söz, Albert ile yaptığı evlilik ve toplumun kendisinden beklediği davranış kalıpları, karakterin duygularını sürekli olarak denetim altında tutmasına neden olmaktadır. Bu durum, Charlotte'mın iç dünyasında giderek artan bir baskı ve duygusal gerilim yaratmaktadır.

Özellikle üçüncü perdede yer alan mektup sahnesi, bu bastırılmış duyguların görünür hâle geldiği kritik bir dönüm

noktasıdır. Werther'in mektuplarıyla yeniden karşılaşan Charlotte, uzun süredir kontrol altında tuttuğu arzularıyla yüzleşmek zorunda kalır. Karakterin yaşadığı duygusal sarsıntı, histeri literatüründe sıklıkla vurgulanan bastırılmış duyguların geri dönüşü ve kontrol mekanizmalarının çözülmesi temalarıyla ilişkilendirilebilir. Burada söz konusu olan, Charlotte'a doğrudan tıbbi bir tanı atfetmek değil; karakterin yaşadığı psikolojik deneyimi dönemin kültürel ve toplumsal bağlamı içerisinde değerlendirmektir.

Karakterin yaşadığı içsel çatışma, dönemin kadın psikolojisine ilişkin kültürel tartışmaların sahne üzerindeki etkileyici temsillerinden biri olarak okunabilir.

4. ÜÇÜNCÜ PERDE: PSİKOLOJİK ÇÖZÜLME VE DRAMATİK DORUK

Werther operasının üçüncü perdesi, eserin psikolojik ve dramaturjik açıdan en yoğun bölümünü oluşturmaktadır. Bu perdede dramatik gelişim, dışsal olaylardan çok karakterlerin iç dünyalarında yaşadıkları dönüşümler üzerinden ilerler. Özellikle Charlotte için üçüncü perde, bastırılmış duyguların artık kontrol altında tutulamadığı ve uzun süredir ertelenen yüzleşmenin kaçınılmaz hâle geldiği bir kırılma noktasıdır. Önceki perdelere görev bilinci ve toplumsal sorumluluklar aracılığıyla denetim altında tutulan duygular, bu aşamada görünür hâle gelerek karakterin psikolojik bütünlüğünü sarsmaya başlar (Nichols, 2019, s. 120). Perdenin merkezinde yer alan mektup sahnesi, Charlotte'ın içsel çatışmasının en açık biçimde ortaya çıktığı dramatik düğüm noktasıdır. Werther'in mektuplarıyla yeniden karşılaşması, karakterin uzun süredir bastırıldığı arzularını ve duygusal bağlılığını yeniden hatırlamasına neden olur. Bu karşılaşma, görev duygusu ile bireysel arzu arasında kurduğu hassas dengeyi bozar ve karakteri kaçınılmaz bir hesaplaşmaya

sürükler. Böylece dramatik gerilim, sahne üzerindeki eylemlerden çok Charlotte'ın iç dünyasında yaşanan çözülme sürecinden beslenir (Nichols, 2019, s. 121). Bu psikolojik dönüşümün müzikal karşılığı, üçüncü perdenin en önemli bölümlerinden biri olan “Va! laisse couler mes larmes” aryasında somutlaşmaktadır.

Arya, Charlotte'ın duygusal kırılmasını dışavuran bir iç konuşma niteliği taşımaktadır. Massenet, karakterin ruh hâlini yansıtmak amacıyla geniş dramatik çıkışlardan kaçınan, kontrollü ve içe dönük bir vokal yazı tercih etmiştir. Melodik çizginin büyük ölçüde orta tessitura çevresinde ilerlemesi, karakterin bastırılmış duygularını dışa vurmakta yaşadığı güçlüğü müzikal düzlemde görünür kılar. Buna eşlik eden yumuşak orkestral doku ve dikkatle kurgulanmış dinamik geçişler, sahnenin dramatik bir patlama yerine içsel bir çözülme ve kabulleniş anı olarak algılanmasını sağlamaktadır (Franke, 2017, s. 254). Bu yönüyle alya, bir itiraf sahnesinden çok Charlotte'ın kendi duygularıyla baş başa kaldığı içsel bir duraksama anı olarak değerlendirilebilir. Karakter, uzun süre boyunca bastırıldığı arzuların ağırlığını ilk kez bu kadar açık biçimde deneyimlemekte; müzik ise bu süreci sözcüklerin ötesine taşıyarak psikolojik derinliği görünür kılmaktadır.

Massenet'nin vokal ve orkestral yazısı, karakterin duygusal çözülmesini dramatik bir gösteriye dönüştürmeden, incelikli bir içsel dönüşüm süreci olarak sunmaktadır.

Üçüncü perde aynı zamanda Charlotte'ın anlatı içindeki konumunu da dönüştürmektedir. Önceki bölümlerde daha çok toplumsal yükümlülükleriyle tanımlanan karakter, burada kendi arzularıyla yüzleşen ve seçimlerinin sonuçlarını kavrayan bir özneye dönüşmektedir. Bu yüzleşme, Werther'in trajik sonunu hazırlayan temel dramatik etkenlerden biri olurken, Charlotte'ın yaşadığı gecikmiş farkındalık da operanın duygusal etkisini

derinleştirmektedir (Huebner, 1993, s. 497). Sonuç olarak üçüncü perde, Charlotte karakterinin psikolojik gelişiminin tamamlandığı ve dramatik işlevinin en belirgin hâle geldiği bölüm olarak değerlendirilebilir. Bastırılmış duyguların görünürlük kazandığı, görev bilinci ile arzu arasındaki çatışmanın çözümsüzlüğünün açığa çıktığı bu sahneler, operanın psikolojik ve dramaturjik bütünlüğünü kuran temel yapı taşları arasında yer almaktadır. Bu nedenle üçüncü perde, yalnızca anlatının dramatik doruk noktası değil, aynı zamanda Charlotte karakterinin iç dünyasının en yoğun biçimde temsil edildiği bölüm olarak önem taşımaktadır.

4.1. Mektup Sahnesinde Zaman Algısı ve İçsel Çözülmenin Müzikal İnşası

Werther operasının üçüncü perdesinde yer alan mektup sahnesi, dramatik zamanın ve müzikal algının yeniden yapılandırıldığı en önemli bölümlerden biridir. Massenet bu sahnede anlatıyı dışsal olayların ilerleyişinden uzaklaştırarak Charlotte'ın iç dünyasına yöneltir. Böylece dramatik odak, sahnede gerçekleşen eylemlerden çok karakterin zihinsel ve duygusal deneyimine kayar. Bu tercih, sahnenin gerilimini dışsal çatışmalardan değil, giderek yoğunlaşan bir içsel çözülme sürecinden üretmektedir (Nichols, 2019, s. 121). Charlotte'ın Werther'in mektuplarıyla baş başa kaldığı anlarda müzikal zamanın akışı belirgin biçimde yavaşlar. Duraksamalar, bekleyişler ve geriye dönük hatırlama duygusu yaratan müzikal ifadeler, karakterin zihinsel kararsızlığını ve bastırılmış duygularını görünür kılar. Mektuplar bu noktada yalnızca geçmişe ait belgeler değil, unutulmaya çalışılan arzuları yeniden harekete geçiren dramatik tetikleyiciler olarak işlev görür. Bu nedenle sahnede zaman çizgisel biçimde ilerlemek yerine karakterin bilinç alanı içerisinde genişleyen öznel bir deneyime dönüşür.

Müzikal zamanın askıya alınması, Charlotte'm dış gerçeklikten uzaklaşarak kendi iç dünyasına yönelişini görünür kılan temel dramaturjik araçlardan biri hâline gelir (Franke, 2017, s. 253). Bu sürecin en yoğun ifadesi “Va! laisse couler mes larmes” aryasında ortaya çıkmaktadır. Arya, ani bir duygusal patlamadan çok, uzun süre bastırılmış duyguların kontrollü biçimde açığa çıktığı bir içsel kabulleniş sürecini temsil eder. Massenet'nin tercih ettiği vokal yazı, geniş dramatik sıçramalardan kaçınan ve büyük ölçüde orta tessitura çevresinde ilerleyen bir yapı sergiler. Bu müzikal tercih, Charlotte'm duygularını bütünüyle serbest bırakmak yerine onları hâlâ belirli ölçüde denetim altında tuttuğunu göstermektedir.

Karakterin yaşadığı psikolojik çözülme, dışa dönük bir dramatik gösteriye dönüşmez; aksine içe yönelen ve giderek derinleşen bir duygusal farkındalık olarak şekillenir (Franke, 2017, ss. 253–254). Aryanın merkezinde yer alan gözyaşı imgesi de bu bağlamda anlam kazanmaktadır. Gözyaşları burada dramatik bir taşkınlığın değil, sessiz bir kabullenişin ve gecikmiş farkındalığın sembolü olarak işlev görmektedir. Duygusal yoğunluk, büyük jestler ya da teatral çıkışlar aracılığıyla değil; kontrollü bir kırılma ve içsel gerilim üzerinden aktarılmaktadır. Bu yaklaşım, Charlotte'm psikolojik derinliğini görünür kılarken sahenin dramatik etkisini de güçlendirmektedir. Müzikal ve dramaturjik yapı arasındaki bu uyum, mektup sahnesini operanın en önemli psikolojik dönüm noktalarından biri hâline getirir. Massenet, karakterin yaşadığı çözülme büyük trajik patlamalarla değil, zaman algısını yavaşlatan ve duygusal yoğunluğu içe yönelen bir müzikal dil aracılığıyla inşa etmektedir. (Franke, 2017, s. 254).

4.2. Charlotte'm Psikodinamik Çatışması

Charlotte karakterinin üçüncü perdede yaşadığı psikolojik çözülme, bastırılmış bir duygusal bağın açığa çıkmasından çok

daha karmaşık bir sürece işaret etmektedir. Werther'e duyduğu yakınlık, operanın başından itibaren ahlaki sorumluluk, aile yükümlülükleri ve toplumsal beklentiler doğrultusunda denetim altına alınmıştır. Bu durum, karakterin psikolojik yapısında süreklilik gösteren bir gerilim alanı yaratmakta ve bastırma mekanizmasını benliğin temel savunma stratejilerinden biri hâline getirmektedir (Huebner, 1993, s. 497). Charlotte'ın içsel çatışması, bireysel arzu ile içselleştirilmiş ahlaki normlar arasındaki karşıtlık üzerinden şekillenir. Werther'e yönelik duygularını inkâr etmeyen karakter, bu duyguların sonuçlarını da açık biçimde kavramaktadır. Ancak farkındalık ile eylem arasındaki mesafe hiçbir zaman kapanmaz.

Charlotte, duygularını kabul etmesine rağmen onları yaşama geçiremez. Bu nedenle suçluluk duygusu, karakterin psikolojik yapısında merkezi bir konuma yerleşir. Arzu, gerçekleştirilmesi mümkün olmayan bir ihtimal olarak deneyimlenirken; bastırma, benliğin bütünlüğünü korumaya yönelik temel bir savunma mekanizmasına dönüşür (Nichols, 2019, s. 106). Üçüncü perdede Werther'in mektuplarıyla yeniden karşılaşması, bu savunma düzeninin sürdürülemez hâle geldiği kritik eşiği temsil eder.

Mektuplar, geçmişe ait nesnelere olmaktan çıkarak Charlotte'ın bastırıldığı duyguların yeniden etkinleşmesine neden olur. Böylece karakter, uzun süredir denetim altında tuttuğu arzularıyla doğrudan yüzleşmek zorunda kalır. Ancak bu yüzleşme, bir özgürleşme ya da kurtuluş deneyimi yaratmaz. Aksine, yaşanma ihtimali ortadan kalkmış bir duygunun geç fark edilmesi, karakterin psikolojik çözülmesini daha da derinleştirir. Bu noktada geç kalmışlık duygusu, Charlotte'ın trajedisinin temel belirleyicisi hâline gelir (Franke, 2017, s. 254). Bu psikolojik durumun müzikal karşılığı, “Va! laisse couler mes larmes” ariasında belirginleşmektedir.

Arya boyunca kullanılan içe dönük ifade dili, Charlotte'ın duygularını dışa vurmasından çok, onların yasını tutmasına olanak tanır. Gözyaşı imgesi burada bir boşalma ya da rahatlama anını değil; geri döndürülemez biçimde kaybedilmiş bir olasılığın sessiz kabulünü temsil etmektedir. Massenet'nin tercih ettiği kontrollü vokal çizgi ve yumuşak orkestral doku, karakterin yaşadığı içsel çözülmeyi dramatik bir taşkınlığa dönüştürmeden görünür kılmaktadır (Franke, 2017, s. 254).

Charlotte'ın yaşadığı farkındalık hiçbir zaman doğrudan eyleme dönüşmez. Bunun nedeni bireysel irade eksikliği değil, karakterin benliğinde derin biçimde yer etmiş ahlaki normlar ve sorumluluk duygusudur. Bu yönüyle Charlotte, romantik edebiyatta ve operada sıklıkla karşılaşılan tutkularının peşinden sürüklenen kahraman modelinden ayrılır. Onun trajedisi, arzunun yoğunluğundan değil, arzunun sürekli olarak ertelenmesi ve denetlenmesinden kaynaklanmaktadır (Huebner, 1993, s. 497).

Sonuç olarak Charlotte'ın üçüncü perdede yaşadığı çözüme, bastırma, suçluluk ve geç kalmış farkındalık ekseninde gelişen psikodinamik bir çatışmanın doruk noktasını oluşturmaktadır. Bu çatışma, karakteri yalnızca dramatik işlevi olan bir figür olmaktan çıkarak psikolojik açıdan çok katmanlı bir özneye dönüştürür. Charlotte'ın trajedisi, yaşanmamış bir aşkın değil, yaşanmasına izin verilmeyen bir benliğin trajedisi olarak değerlendirilebilir.

4.3. Dramaturjik Yapı ve Sahne-Vokal Yorum İlişkisi

Werther operasında dramaturjik yapı, karakterlerin psikolojik gelişimi ile doğrudan ilişkilendirilmiş bir anlatım anlayışı üzerine kuruludur. Bu yapı içerisinde Charlotte, yalnızca dramatik çatışmanın taşıyıcısı değil, aynı zamanda sahesel ve müzikal anlatımın yönünü belirleyen temel figürlerden biri olarak öne çıkar. Karakterin sahne üzerindeki işlevi, operanın ilerleyişi boyunca geçirdiği psikolojik dönüşümle birlikte değişmekte; bu

dönüşüm hem vokal yazı hem de sahneleme tercihleri aracılığıyla görünür hâle gelmektedir (Huebner, 1993, s. 497). Charlotte'ın dramaturjik işlevi, duygularını doğrudan dışavurmamayan ve içsel gerilimini kontrol altında tutmaya çalışan bir karakter yapısı üzerine inşa edilmiştir. Bu durum sahnesel düzlemde de karşılığını bulur. Charlotte çoğu zaman sınırlı hareket alanına sahip, ölçülü ve kontrollü bir beden diliyle temsil edilir.

Sahnedeki bu durağanlık, dramatik eylemin eksikliğinden değil, karakterin iç dünyasında yaşanan yoğun psikolojik sürecin dışavurumsal karşılığından kaynaklanmaktadır. Böylece beden, söylenemeyen duyguların ve bastırılmış arzuların taşıyıcısına dönüşür (Nichols, 2019, s. 132). Massenet'nin Charlotte için tasarladığı vokal yazı da benzer bir dramaturjik anlayışı yansıtmaktadır. Rol, büyük dramatik çıkışlardan çok uzun soluklu legato çizgileri, kontrollü dinamikler ve metin odaklı bir ifade anlayışı üzerine kuruludur. Bu nedenle Charlotte yorumunda ses hacminden çok nüans, metinsel duyarlılık ve duygusal yoğunluğun dengeli aktarımı önem kazanmaktadır. Karakterin psikolojik derinliği, vokal gösteriştense ziyade ses rengindeki incelikler, nefes kullanımı ve sözcüklerin anlam dünyası üzerinden şekillenmektedir (Franke, 2017, s. 252). Bu bağlamda Charlotte rolü, yorumcudan hem vokal hem de dramaturjik açıdan yüksek düzeyde bir farkındalık talep etmektedir. Karakterin yaşadığı çatışma doğrudan ifade edilmediği için, sahne üzerindeki en küçük jest, bakış, duraksama ya da vokal renk değişimi dramatik anlam üretiminin bir parçası hâline gelir. Dolayısıyla Charlotte'ın sahne başarısı, teknik yeterlilik kadar karakterin psikolojik alt metnini yorumlayabilme becerisine de bağlıdır.

Üçüncü perdede yaşanan psikolojik çözülme, bu sahne-vokal ilişkisinin en yoğun biçimde gözlemlendiği bölümü oluşturur. Charlotte'ın bedensel duruşu ve vokal ifadesi önceki perdelerdeki kontrollü yapısından kısmen uzaklaşır; ancak bu

değişim hiçbir zaman dışavurumcu bir taşkınlığa dönüşmez. Karakterin yaşadığı kırılma, sessiz ve ölçülü bir açılma süreci olarak sahneye yansıtılır. Massenet'nin tercih ettiği bu yaklaşım, trajediyi büyük jestler ve dramatik patlamalar yerine psikolojik derinlik üzerinden inşa etmektedir (Franke, 2017, s. 254). Sahne ve vokal anlatım arasındaki bu dengeli ilişki, Charlotte'nin dramatik ağırlığını belirleyen temel unsurlardan biridir.

Karakterin kontrollü ve içe dönük yapısı, Werther'in yoğun duygusal dışavurumuyla bilinçli bir karşıtlık oluşturarak operanın dramatik dengesini kurmaktadır. Böylece iki karakter arasındaki ilişki yalnızca anlatısal düzlemde değil, sahnesel ve müzikal düzlemde de görünür hâle gelmektedir (Huebner, 1993, s. 497). Sonuç olarak Charlotte karakteri, Werther operasında dramaturjik yapı ile sahne-vokal anlatım arasındaki ilişkinin en belirgin örneklerinden birini oluşturmaktadır. Karakterin psikolojik gelişimi, sahnesel duruşu ve vokal yazısı birlikte değerlendirildiğinde, Massenet'nin anlatım anlayışının müzikal olduğu kadar dramaturjik açıdan da son derece bilinçli biçimde kurgulandığı görülmektedir.

5. SONUÇ

Bu çalışma, Jules Massenet'nin Werther operasında Charlotte karakterini psikolojik, dramaturjik ve performatif boyutlarıyla inceleyerek karakterin eser içindeki işlevini yeniden değerlendirmeyi amaçlamıştır. Goethe'nin Genç Werther'in Acıları romanından uyarlanan operaya ilişkin mevcut literatürde araştırmaların büyük ölçüde Werther karakteri, romantik melankoli ve müzikal yapı üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Buna karşın Charlotte çoğu zaman anlatının ikincil bir figürü olarak değerlendirilmiş; psikolojik gelişimi ve dramaturjik işlevi sınırlı ölçüde ele alınmıştır. Bu çalışma ise Charlotte'nin operanın

dramatik ve duygusal yapısını belirleyen temel unsurlardan biri olduğunu ortaya koymuştur.

Araştırma bulguları, Charlotte'ın yaşadığı çatışmanın bireysel bir aşk hikâyesinin ötesinde, arzu ile sorumluluk, bireysel istek ile toplumsal yükümlülük ve duygusal hakikat ile ahlaki görev arasındaki gerilimden beslendiğini göstermektedir. Karakterin psikolojik yapısı, bastırma, suçluluk, ertelenmiş arzu ve geç kalmış farkındalık kavramları çerçevesinde şekillenmektedir. Özellikle üçüncü perdede yer alan mektup sahnesi ve “Va! laisse couler mes larmes” ariası, bu içsel çatışmanın görünür hâle geldiği dramatik doruk noktasını oluşturmaktadır. Massenet'nin müzikal dili, Charlotte'ın ruhsal çözülmesini dışavurumcu bir patlama yerine kontrollü bir içe dönüş ve duygusal yüzleşme süreci olarak sunmaktadır. Charlotte'ın yaşadığı deneyim, yalnızca bireysel psikoloji bağlamında değil, 19. yüzyıl kadınlık söylemleri ve toplumsal beklentileri çerçevesinde de anlam kazanmaktadır. Karakter, dönemin kadınlara yüklediği ahlaki sorumluluklar ile bireysel arzular arasında sıkışmış bir özne olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle Charlotte'ın trajedisi, karşılıksız aşkın yarattığı acıdan çok, kendi arzularını yaşama imkânı bulamayan bir bireyin varoluşsal çıkmazıyla ilişkilidir. Çalışmada ayrıca Massenet'nin dramaturjik ve müzikal tercihleri ile sahne-vokal yorum arasındaki ilişki değerlendirilmiştir. Charlotte için tasarlanan kontrollü vokal çizgi, içe dönük ifade dili ve ölçülü sahnese hareket alanı, karakterin psikolojik dünyasını görünür kılan temel anlatım araçları olarak işlev görmektedir. Böylece karakterin içsel çatışması yalnızca metin aracılığıyla değil, müzik, beden ve sahneleme unsurlarının bütüncül etkileşimiyle seyirciye aktarılmaktadır.

Sonuç olarak Charlotte, Werther operasında romantik anlatının edilgen kadın figürlerinden biri olarak değil, bireysel arzuları ile toplumsal yükümlülükleri arasında sıkışmış,

psikolojik açıdan çok katmanlı ve dramaturjik olarak belirleyici bir özne olarak değerlendirilmelidir. Onun trajedisi, yaşanmamış bir aşkın değil, yaşanmasına izin verilmeyen bir benliğin trajedisidir. Bu yönüyle Charlotte, yalnızca operanın dramatik gelişimini şekillendiren bir karakter değil; aynı zamanda Romantik dönemin birey, arzu, görev ve kimlik üzerine geliştirdiği estetik ve düşünsel tartışmaların sahne üzerindeki en güçlü temsillerinden biridir.

KAYNAKÇA

- Boyle, N. (2000). Goethe: The poet and the age: Vol. 2. Revolution and renunciation (1790-1803). Oxford University Press.
- Charcot, J. M. (1889). Clinical lectures on diseases of the nervous system (Vol. 3). New Sydenham Society.
- Franke, M. (2017). The harp, the lied and Ossianic narratives in Massenet's Werther. *Nineteenth-Century Music Review*. 14(2). 247-266.
<https://doi.org/10.1017/S1479409816000211>
- Goethe, J. W. von. (2020). Genç Werther'in acıları (K. Şipal, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal eser 1774 yılında yayımlanmıştır)
- Huebner, S. (1993). Werther. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove dictionary of opera* (Vol. 4, pp. 495-497). Oxford University Press.
- Massenet, J. (1892). Werther [Opera]. Libretto by É. Blau, P. Milliet, & G. Hartmann.
- Nichols, R. (2019). Werther from page to stage: Dramaturgical transformations [Doctoral dissertation, University of California]. UC San Diego Electronic Theses and Dissertations.
- Opera Online. (2022). Werther: Work overview.
<https://www.opera-online.com>
- Safranski, R. (2017). Romantik: Bir Alman tutkusu (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Schmopera. (2020). Aria guide: "Va, laisse couler mes larmes".
<https://www.schmopera.com>

- Showalter, E. (1987). *The female malady: Women, madness and English culture, 1830-1980*. Virago Press.
- StageAgent. (2023). Charlotte- Character breakdown (Werther). <https://stageagent.com>
- Wright, L. (2022). The Parisian press on Werther in Vienna. *Luigi Boccherini Studies*, (6), 89-105.

PROFESYONEL BALE EĞİTİMİNDE CLASS CONCERT: BİR PEDAGOJİK ÖĞRENME VE DEĞELENDİRME ARACI OLARAK YENİDEN DÜŞÜNMEK

Ayça BERKMAN¹

1. GİRİŞ

Profesyonel klasik bale eğitimi, teknik becerilerin sistematik olarak geliştirilmesini, sanatsal ifade kapasitesinin desteklenmesini ve öğrencilerin sahne performansına hazırlanmasını amaçlayan çok yönlü bir eğitim sürecidir. Bu süreç içerisinde klasik bale dersleri, repertuar çalışmaları ve sahne deneyimleri birbirini tamamlayan pedagojik araçlar olarak işlev görmektedir. Klasik bale eğitiminin temel amacı yalnızca belirli hareket kalıplarının öğretilmesi değil, aynı zamanda öğrencinin bedensel, sanatsal ve mesleki gelişiminin bütüncül biçimde desteklenmesidir (Foster, 2010; McCutchen, 2006).

Bu eğitim anlayışı içerisinde önemli bir yere sahip olan class concert, öğrencilerin belirli bir eğitim döneminde edindikleri teknik ve sanatsal kazanımları seyirci karşısında sergiledikleri pedagojik bir performans biçimidir. Klasik bale repertuarından farklı olarak class concert'in temel amacı sanatsal üretim ortaya koymaktan çok, öğrenme sürecini görünür kılmak ve öğrenci gelişimini desteklemektir. Bu yönüyle uygulama; teknik becerilerin izlenmesi, performans deneyiminin yapılandırılması ve öğretim sürecine geri bildirim sağlanması bakımından önemli bir işleve sahiptir (Messerer, 2007;

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Bale Anasanat Dalı, ORCID: 0000-0002-4796-8532.

McCutchen, 2006). Başka bir deyişle class concert, eğitim sürecinin sahne üzerinde paylaşılması olarak düşünülebilir.

Türkiye'deki konservatuvarlarda benimsenen Rus bale ekolünde öğrencinin gelişimi, aşamalı ve planlı bir süreç olarak ele alınır. Teknik ilerlemenin belirli bir metodolojik sıra içerisinde gerçekleşmesi ve bu ilerlemenin görünür kılınması, Vaganova sisteminin temel özelliklerinden biridir (Ayvazoğlu, 2015; Vaganova, 1969). Bu açıdan bakıldığında class concert yalnızca bir gösteri değil; eğitim programının nasıl işlediğini ortaya koyan, öğrencinin gelişimini görünür hâle getiren ve kurumun pedagojik yaklaşımını yansıtan bir uygulamadır. Son yıllarda bale pedagojisi alanında yapılan çalışmalar; teknik eğitim, performans kaygısı, motor öğrenme, öz yeterlik ve yansıtıcı öğrenme gibi konulara odaklanırken, class concert uygulamalarını doğrudan inceleyen araştırmaların sınırlı olduğu görülmektedir (Krasnow & Wilmerding, 2015; Zeller, 2017). Özellikle konservatuvar gibi profesyonel bale okullarında bu uygulamanın pedagojik işlevleri ve öğrenme çıktıları üzerine bütüncül değerlendirmelerin azlığı dikkat çekmektedir.

Bu bölümün amacı, profesyonel bale eğitiminde class concert uygulamalarını tarihsel gelişimi, pedagojik işlevleri ve kurumsal yaklaşımlar çerçevesinde incelemek; mevcut literatürü karşılaştırmalı olarak değerlendirerek uygulamanın öğrenme ve değerlendirme süreçlerindeki yerini tartışmaktır. Böylece class concert'in yalnızca geleneksel bir dönem sonu etkinliği değil, profesyonel bale pedagojisinin temel öğrenme ve değerlendirme araçlarından biri olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

2. CLASS CONCERT KAVRAMININ TARİHSEL VE KURAMSAL TEMELLERİ

2.1. Bale Eğitiminin Kurumsallaşması ve Vaganova Geleneği

Klasik bale eğitimi, 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa'nın farklı merkezlerinde gelişmiş olmakla birlikte, kurumsal ve pedagojik kimliğini en belirgin biçimde Rusya'da kazanmıştır. 1738 yılında kurulan İmparatorluk Bale Okulu (bugünkü Vaganova Bale Akademisi), yalnızca profesyonel dansçı yetiştiren bir kurum değil, klasik bale öğretiminin sistematik ilkelere dayalı olarak yapılandırıldığı öncü bir eğitim modeli olmuştur. Öğrencilerin fiziksel uygunlukları, teknik ilerlemeleri ve sanatsal gelişimleri belirli ölçütler doğrultusunda izlenmiş; öğretim süreci yaş ve gelişim düzeyine göre planlanan aşamalı bir program içinde yürütülmüştür (Homans, 2010).

Bu kurumsal yapı içerisinde geliştirilen en etkili pedagojik yaklaşımlardan biri Agrippina Vaganova'ya aittir. Fransız, İtalyan ve Rus bale geleneklerini sentezleyen Vaganova, teknik doğruluğu müzikalite, koordinasyon ve sanatsal anlatımla bütünleştiren kapsamlı bir öğretim sistemi geliştirmiştir. Öğrencinin bedensel ve sanatsal gelişimini birlikte ele alan bu yöntem, hareketlerin yalnızca doğru uygulanmasını değil, teknik becerilerin aşamalı ve sürdürülebilir biçimde geliştirilmesini esas alır (Vaganova, 1969). Günümüzde birçok profesyonel bale okulunda uygulanmaya devam etmesi, yöntemin pedagojik tutarlılığını ve kalıcılığını ortaya koymaktadır.

Bale eğitiminin kurumsallaşması, öğretim anlayışında da önemli bir dönüşüm yaratmıştır. Usta-çırak ilişkisine dayalı bireysel bilgi aktarımının yerini, ortak hedefler doğrultusunda yapılandırılmış eğitim programları almıştır. Böylece teknik dersler, repertuar çalışmaları ve sahne uygulamaları birbirinden bağımsız etkinlikler olmaktan çıkarak aynı pedagojik süreci

besleyen tamamlayıcı bileşenlere dönüşmüştür (Homans, 2010; Wulff, 1998; Foster, 2010). Class concert uygulamaları da bu bütünlük içinde değerlendirilmelidir. Öğrencinin teknik ve sanatsal gelişimini performans ortamında gözlemlemeye olanak sağlayan bu uygulamalar, öğretim sürecinin doğal bir uzantısı olarak eğitim programında önemli bir yer tutmaktadır.

Türkiye'deki devlet konservatuvarlarında yürütülen klasik bale eğitimi de büyük ölçüde Vaganova geleneğine dayanmaktadır. Müfredat kapsamında öğrencilerin sınıf düzeylerine uygun teknik gösteriler hazırlamaları ve bunları dönem sonu etkinliklerinde sunmaları, uluslararası bale eğitimi anlayışıyla uyumlu bir biçimde sürdürülmektedir. Bununla birlikte Türkiye'de class concert sahnelemelerini pedagojik açıdan ele alan çalışmaların sınırlı olması, bu uygulamaların eğitim sürecindeki işlevlerinin daha ayrıntılı biçimde incelenmesini gerekli kılmaktadır. Bu çalışma, söz konusu boşluğa katkı sunmayı amaçlamaktadır.

2.2. Class Concert'in Pedagojik Dayanakları

Class concert, Vaganova geleneğinde ders sürecinin doğal bir uzantısı olarak kabul edilen ve öğrencinin belirli bir eğitim döneminde kazandığı teknik ve sanatsal yeterlikleri görünür kılmayı amaçlayan pedagojik bir uygulamadır. Paskevskanın (2002) aşamalı öğretim anlayışı doğrultusunda değerlendirildiğinde, bu uygulamanın amacı, planlı ve sistematik bir eğitim sürecinde edinilen kazanımları görünür kılmaktır. Bu yönüyle class concert, performansın kendisinden çok, performansa ulaşan öğrenme sürecini ortaya koyan ve öğretim programının etkililiğini değerlendirmeye olanak sağlayan bir eğitim pratiği olarak öne çıkmaktadır.

Bu anlayışın oluşmasında önemli katkı sağlayan isimlerden biri olan Asaf Messerer, klasik bale dersinin yalnızca teknik egzersizlerden oluşmadığını; öğrenciyi sahneye hazırlayan

planlı bir öğrenme süreci olduğunu vurgulayarak *Classes in Classical Ballet* adlı eserinde, ders içerisindeki her egzersizin bir sonrakinin hazırlayıcısı olduğunu, sınıf çalışmasının teknik, sanatsal ve fiziksel gelişimi bütüncül biçimde destekleyen pedagojik bir ilerleme mantığı üzerine kurulduğunu ifade etmektedir (Messerer, 2007). Bu bakış açısı, günümüzde birçok profesyonel bale okulunda class concert uygulamalarının günlük ders akışını büyük ölçüde koruyarak sahneye taşınmasının kuramsal temelini oluşturmaktadır.

Profesyonel bale eğitiminde class concert çoğu zaman geleneksel bir eğitim pratiği olarak sürdürülmekte, ancak bu uygulamanın hangi öğrenme süreçlerini desteklediği her zaman açık biçimde tartışılmamaktadır. Oysa eğitim bilimleri ve bale pedagojisi alanındaki çalışmalar birlikte değerlendirildiğinde, class concert'in öğrenmenin görünür hâle geldiği, geri bildirim somutlaştığı ve öğrencinin mesleki gelişiminin desteklendiği çok katmanlı bir öğrenme ortamı sunduğu görülmektedir.

Bu çerçevede Schön'ün (1983) geliştirdiği yansıtıcı uygulama (reflective practice) yaklaşımı önemli bir kuramsal dayanak oluşturmaktadır. Schön'e göre mesleki öğrenme, yalnızca bilgi edinme süreci değil; bireyin uygulama sırasında ve sonrasında kendi performansını sorgulamasıyla derinleşen dinamik bir süreçtir. Dans eğitimi bağlamında değerlendirildiğinde, class concert öğrencinin sınıf içinde geliştirdiği teknik becerileri farklı bir bağlamda deneyimlemesine, kendi performansını gözlemlemesine ve öğretmen geri bildirimlerini daha bilinçli biçimde anlamlandırmasına olanak tanımaktadır.

Bu yaklaşım, son yıllarda bale pedagojisi literatüründe de karşılık bulmuştur. Zeller (2017), klasik bale öğretiminin öğretmen merkezli gelenekten uzaklaşarak öğrencinin öğrenme sürecine aktif katılımını destekleyen bir anlayışa yöneldiğini

belirtmektedir. Yazara göre öğrencinin yalnızca teknik düzeltmeleri uygulaması değil, hareket seçimlerini analiz etmesi ve kendi gelişimini değerlendirebilmesi kalıcı öğrenmenin temel koşullarından biridir. Bu bakımdan class concert, öğrenmenin sonucunu ölçen bir etkinlikten ziyade öğrenmenin kendisini destekleyen pedagojik bir süreç olarak değerlendirilebilir.

Motor öğrenme kuramları da bu yaklaşımı desteklemektedir. Krasnow ve Wilmerding'e (2015) göre teknik becerilerin kalıcı hâle gelebilmesi, yalnızca tekrar sayısına değil, becerinin farklı çevresel koşullarda uygulanmasına bağlıdır. Stüdyo ortamında edinilen hareket becerilerinin seyirci önünde yeniden organize edilmesi; dikkat, mekânsal farkındalık ve hareket kontrolü açısından farklı bilişsel süreçleri devreye sokmaktadır. Bu nedenle class concert, öğrencinin teknik kazanımlarını yeni bir performans bağlamında sınıdığı ve pekiştirdiği işlevsel bir öğrenme ortamı olarak değerlendirilebilir.

Benzer biçimde Foster (2010), etkili bale öğretiminin sistematik planlama, düzenli geri bildirim ve öğrencinin gelişiminin sürekli izlenmesi üzerine kurulu olduğunu vurgulamaktadır. Class concert uygulamaları, bu ilkelerin sahne ortamında gözlemlenmesine olanak sağlayarak öğretmene çok yönlü değerlendirme fırsatı sunmakta; öğrenci açısından ise teknik gelişim ile performans deneyimini bütünleştiren pedagojik bir köprü işlevi görmektedir.

Dolayısıyla class concert'in pedagojik değeri, sergilenen hareketlerin estetik niteliğinden çok, bu hareketlerin yapılandırılmış bir öğrenme sürecinin ürünü olmasında yatmaktadır. Öğrenci açısından bu uygulama, teknik becerilerin farklı bir bağlamda uygulanmasını sağlayan deneyimsel bir öğrenme ortamı; öğretmen açısından öğretim sürecinin etkililiğini değerlendirmeye imkân veren doğal bir gözlem alanı;

kurum açısından ise eğitim felsefesini ve pedagojik yaklaşımını görünür kılan önemli bir eğitim pratiğidir.

3. CLASS CONCERT'İN PEDAGOJİK İŞLEVLERİ

3.1. Öğrenmenin Görünür Kılınması: Teknik Gelişim ve Pedagojik Değerlendirme

Klasik bale eğitiminde teknik gelişim, uzun süreye yayılan çok boyutlu bir öğrenme sürecini ifade eder. Hareket kalitesinin süreklilik kazanması, beden organizasyonunun giderek daha az efor gerektiren hâle gelmesi, müzikal yorumun derinleşmesi ve estetik bütünlüğün korunması bu gelişimin temel göstergeleridir. Bu nedenle profesyonel bale okullarında teknik yeterlik, yalnızca dönem sonu sınavlarıyla ölçülen bir sonuç olarak değil, öğretim süreci boyunca düzenli olarak izlenen ve değerlendirilen dinamik bir gelişim alanı olarak ele alınmaktadır (Vaganova, 1969; Foster, 2010).

Bu yaklaşım, class concert uygulamalarının pedagojik işlevini açıklayan temel çerçeveyi oluşturur. Class concert, öğrencinin ders ortamında geliştirdiği teknik becerileri performans koşullarında sergileyebildiği ve bu becerilerin farklı açılardan değerlendirilebildiği bir öğrenme ortamıdır. Ders sırasında başarıyla uygulanan bir kombinasyonun seyirci önünde de aynı teknik kaliteyle sürdürülebilmesi, öğrencinin hareketi yalnızca tekrar etmediğini, onu içselleştirdiğini gösteren önemli bir göstergedir.

Vaganova (1969), teknik yeterliğin tek bir hareketin doğru uygulanmasıyla sınırlı olmadığını, farklı kombinasyonlar, değişen müzikal yapılar ve farklı hareket dizileri içinde aynı kaliteyi koruyabilme becerisiyle ortaya çıktığını vurgular. Benzer biçimde Messerer (2007), iyi yapılandırılmış bir klasik bale

dersinin yalnızca günlük çalışmayı değil, öğrenciyi gelecekte karşılaşacağı sahne koşullarını da göz ederek hazırlaması gerektiğini belirtir. Barre'dan allegro'ya uzanan ders yapısı, fiziksel hazırlığın yanı sıra dikkat, koordinasyon ve hareket organizasyonunu aşamalı biçimde geliştirir. Class concert uygulamalarında dersin bu bütüncül yapısının korunması, öğrencinin teknik gelişiminin doğal akışı içinde gözlemlenmesini mümkün kılar.

Bu durum değerlendirme anlayışını da genişletmektedir. Geleneksel sınavlarda başarı çoğunlukla belirli teknik ölçütler üzerinden puanlanabilirken, class concert öğretmene öğrencinin performansını çok yönlü biçimde değerlendirme olanağı sunar. Teknik doğruluğun yanı sıra sahneye çıkış biçimi, grup içerisindeki mekânsal farkındalık, müzikalite, hareket kalitesini sürdürülebilir ve beklenmeyen durumlara uyum sağlama becerisi aynı süreç içerisinde gözlemlenebilir. Bu değerlendirmeler, öğrencinin profesyonel gelişiminin bütüncül olarak izlenmesi bakımından kıymetlidir.

Bu yaklaşım, çağdaş ölçme ve değerlendirme anlayışıyla da uyumludur. Performans temelli değerlendirme, öğrencinin yalnızca ne bildiğini değil, bilgisini ve becerisini farklı koşullarda nasıl kullandığını ortaya koymayı amaçlar (McCutchen, 2006). Özellikle uygulamaya dayalı sanat eğitiminde teknik becerinin gerçek performans bağlamında değerlendirilmesi, öğrenme sürecine ilişkin daha güvenilir veriler sunmaktadır.

Bu çerçevede class concert, öğretim, öğrenme ve değerlendirme süreçlerini aynı pedagojik bağlamda birleştiren özgün bir uygulama olarak düşünülebilir. Öğrenci, teknik gelişimini performans deneyimi üzerinden gözlemlenebilir ve sonraki çalışma hedeflerini belirleme fırsatı bulurken, öğretmen de sınıf ortamında fark edilmesi güç olan ayrıntıları daha açık biçimde değerlendirebilir. Böylece class concert, öğretim

sürecine sürekli geri bildirim sağlayan ve öğrenmeyi görünür kılan dinamik bir pedagojik araç niteliği kazanır.

3.2. Stüdyodan Sahneye Geçiş: Performans Deneyiminin Pedagojik İşlevi

Konservatuvar düzeyinde bale eğitiminin temel amacı, teknik açıdan yeterli olmanın yanı sıra, bu teknik birikimi sahne koşullarında tutarlı ve sürdürülebilir biçimde kullanabilen sanatçılar yetiştirmektir. Class concert çalışmaları, teknik eğitim ile sahne deneyimi arasında işlevsel bir geçiş alanı oluşturarak sahneye hazırlık sürecinin önemli bileşenlerinden birini meydana getirir.

Stüdyo ortamı ile sahne performansı, öğrenciden beklenen bilişsel ve fiziksel süreçler bakımından önemli farklılıklar gösterir. Ders sırasında öğrencinin dikkati büyük ölçüde öğretmenin yönlendirmelerine ve teknik doğruluğa odaklanırken, sahnede teknik uygulamanın yanı sıra müzikal yorum, mekân kullanımı, partner ve grup uyumu, seyirci farkındalığı ve performans bütünlüğü aynı anda yönetilmek zorundadır. Bu durum, öğrenilmiş motor becerilerin farklı çevresel koşullarda yeniden organize edilmesini gerektirir. Motor öğrenme alanındaki çalışmalar, becerilerin değişen performans ortamlarında uygulanmasının hem öğrenmenin kalıcılığını hem de beceri transferini güçlendirdiğini göstermektedir (Krasnow & Wilmerding, 2015).

Sahne deneyiminin katkısı yalnızca teknik becerilerin farklı koşullarda uygulanmasıyla sınırlı değildir. Performans psikolojisi alanındaki araştırmalar, öğrencilerin sahne deneyimleri aracılığıyla stres yönetimi, dikkat kontrolü, öz güven ve psikolojik dayanıklılık gibi mesleki yaşam açısından kritik öneme sahip becerileri de geliştirdiklerini ortaya koymaktadır. Nordin-Bates (2012), yapılandırılmış performans deneyimlerinin dansçıların zorlukla baş etme stratejilerini desteklediğini ve

psikolojik beceri gelişiminin profesyonel eğitim sürecinin ayrılmaz bir parçası olduğunu vurgulamaktadır. Konservatuvar düzeyindeki bale öğrencilerinde performans kaygısı, teknik yeterliğin yanı sıra sahne performansını ve mesleki gelişimi etkileyen önemli değişkenlerden biridir. Çarkçı ve Sertelin Mercan (2020), Türkiye'de 8 devlet konservatuvarından 199 bale öğrencisiyle geliştirdikleri performans kaygısı ölçeğinde, kaygının teknik öz güven, uyum becerisi, yüzleşme ve dayanıklılık boyutlarında değerlendirilebileceğini ortaya koymuştur. Bu bulgu, öğrencilerin performans ortamıyla kontrollü biçimde karşılaşmalarını sağlayan pedagojik uygulamaların önemini desteklemektedir. Hamilton (1998), dans öğrencilerinin sürekli değerlendirilme, yüksek başarı beklentisi ve sahne performansına ilişkin baskılar nedeniyle önemli duygusal zorluklarla karşılaşabildiğini belirtmektedir. Bu nedenle öğrencilerin performans deneyimini aşamalı biçimde kazanmaları, yalnızca teknik yeterliğin değil, psikolojik dayanıklılığın geliştirilmesi açısından da önem taşımaktadır. Bu bağlamda class concert, tam ölçekli sahne prodüksiyonlarından önce öğrencinin performans deneyimi kazanmasına, sahne koşullarına uyum geliştirmesine ve performans kaygısını yönetmesine katkı sağlayabilecek yapılandırılmış bir öğrenme ortamı olarak değerlendirilebilir.

Performans süreci aynı zamanda öğrencinin beklenmeyen durumlarla baş etme becerisini de geliştiren önemli bir öğrenme ortamıdır. Denge kaybı, müzikal kaymalar, kısa süreli dikkat dağınıklıkları ya da sahne üzerinde ortaya çıkan diğer beklenmedik durumlar, öğrencinin anlık karar verme ve hareketini yeniden düzenleme becerisini harekete geçirir. Schön'ün (1983) "uygulama içinde düşünme" (reflection-in-action) yaklaşımı, bu süreci açıklayan önemli kuramsal çerçevelerden biridir. Öğrenci performans sırasında aldığı duysal geri bildirimleri değerlendirerek hareketini anlık olarak

yeniden düzenler; performans sonrasında ise deneyimini analiz ederek sonraki çalışmalarına aktarır. Böylece teknik gelişim yalnızca tekrar yoluyla değil, bilinçli deneyim ve yansıtma süreçleri aracılığıyla derinleşir.

Bu gelişim süreci, Bandura'nın (1977) öz yeterlik kuramı açısından da açıklayıcıdır. Bandura'ya göre bireyin belirli bir görevi başarıyla yerine getirebileceğine ilişkin inancı, en güçlü biçimde doğrudan yaşanan başarılı performans deneyimleriyle gelişmektedir. Class concert, öğrencinin teknik becerilerini pedagojik olarak güvenli bir ortamda sınamasına olanak tanırken, aynı zamanda bu başarı deneyimlerini sistematik biçimde çoğaltır. Böylece öğrenci yalnızca öğretmenin değerlendirmesine bağımlı kalmaz; kendi performansını deneyimleyerek mesleki yeterliğine ilişkin daha gerçekçi ve sağlam bir öz değerlendirme geliştirme olanağı bulur.

Profesyonel bale eğitiminde class concert çalışmaları öğretmen açısından da önemli bir değerlendirme fırsatı sunmaktadır. Hattie'nin (2008) görünür öğrenme yaklaşımına göre etkili öğrenme, yalnızca öğretimin gerçekleşmesiyle değil, öğrenmenin hem öğrenci hem de öğretmen tarafından görünür hâle gelmesiyle mümkündür. Class concert çalışmalarında teknik becerilerin hangi düzeyde kalıcılaştığı, hangi alanlarda ek öğretime ihtiyaç duyulduğu ve öğrencinin performans koşullarında nasıl tepki verdiği daha açık biçimde izlenebilir. Bu yönüyle uygulama, sonraki öğretim planlamalarına veri sağlayan doğal bir geri bildirim mekanizması işlevi görür. Class concert'in pedagojik niteliği, eğitmenin planlama ve değerlendirme yaklaşımına da bağlıdır. Bu nedenle program, öğrencilerin gelişim basamaklarına uygun teknik içerik ve müzikal yapı dikkate alınarak hazırlanmalıdır (Vaganova, 1969; Messerer, 2007). Güncel dans pedagojisi araştırmaları, biçimlendirici değerlendirmenin (formative assessment) öğrencinin gelişimini destekleyen en etkili yaklaşımlardan biri olduğunu

göstermektedir (McCutchen, 2006; Kassing & Jay, 2020). Bu bağlamda class concert, öğretim sürecine geri bildirim sağlayan pedagojik bir değerlendirme aracı olarak da işlev görmektedir. Eğitmenin performans sonrasında geri bildirim sunması, öğrencinin güçlü yönlerini ve geliştirilmesi gereken alanları fark etmesini kolaylaştırmaktadır. Böylece class concert, yalnızca öğrencinin değil, öğretmenin kullandığı öğretim yöntemlerinin etkililiğini değerlendirmesine de olanak sağlayan yansıtıcı bir süreç hâline gelmektedir (Schön, 1983; Zeller, 2017).

Profesyonel bale eğitiminde teknik gelişim ile motivasyon birbirini destekleyen süreçlerdir. Öğrencinin uzun yıllara yayılan yoğun eğitim programını sürdürebilmesi, motivasyonunu koruyabilmesine de bağlıdır. İlerleme, çoğu zaman küçük ancak süreklilik gösteren gelişmeler üzerinden gerçekleşmektedir. Günlük derslerde fark edilmesi güç olan teknik ilerlemeler, class concert gibi yapılandırılmış performans ortamlarında daha görünür hâle gelmektedir. Öğrencinin belirli bir dönemde ulaştığı teknik düzeyi izleyici önünde sergilemesi hem bireysel gelişimini somutlaştırmakta hem de sonraki öğrenme hedeflerini daha gerçekçi biçimde belirlemesine katkı sağlamaktadır (Hattie, 2008). Dolayısıyla class concert, öğrencinin sonraki öğrenme sürecini etkileyen önemli bir motivasyon kaynağıdır.

Class concert çalışmaları, stüdyo ile profesyonel sahne arasındaki geçişi pedagojik olarak yapılandıran, teknik yeterliği performans deneyimiyle bütünleştiren ve öğrencinin mesleki gelişimini çok boyutlu biçimde destekleyen bir öğrenme ortamı sunmaktadır. Bu süreçte kazanılan deneyimler, öğrencinin ilerleyen dönemlerde yer alacağı repertuar temsilleri ve profesyonel sahne yaşamı için önemli bir hazırlık oluşturmaktadır.

4. KURUMSAL YAKLAŞIMLAR VE PEDAGOJİK ÖNCELİKLER

Klasik bale eğitimi ortak bir teknik dile sahip olsa da öğretim anlayışı, kurumsal geleneklere göre farklılık göstermektedir. Bu farklılık, class concert uygulamalarının amacı, kapsamı ve sunum biçimine de yansımaktadır.

4.1. Vaganova Academy

Vaganova sisteminde class concert, eğitim sürecinin doğal bir uzantısı olarak kabul edilir. Ders akışı büyük ölçüde korunur; barre, orta hareketleri, allegro ve point çalışmaları pedagojik sırayla sunulur. Amaç, öğrencilerin sahne performansı sergilemesinden çok, belirli bir eğitim döneminde ulaştıkları teknik düzeyin görünür hâle getirilmesidir. Bu yaklaşım, metodun temel ilkeleri olan aşamalı ilerleme, hareket kalitesinin sürekliliği ve teknik bütünlükle uyumludur (Vaganova, 1969).

Bu geleneğin önemli temsilcilerinden Asaf Messerer, açık derslerin yalnızca öğrencileri değil, öğretmenleri de değerlendirme olanağı sunduğunu belirtmektedir. Ona göre sınıf dersi, eğitmenin pedagojik yaklaşımını en açık biçimde ortaya koyan eğitim ortamıdır (Messerer, 2007). Bu nedenle class concert, kurumsal kalite güvencesinin de bir parçası olarak değerlendirilebilir.

4.2. Royal Ballet School

Royal Ballet School'da ise teknik eğitim, sahne pratiği ve sanatsal yorum birbirini tamamlayan bileşenler olarak ele alınmaktadır. Açık dersler ve gösteriler, öğrencilerin teknik yeterliklerinin yanı sıra müzikalite, artistik ifade ve profesyonel çalışma disiplini geliştirmeyi amaçlar. Kurumun eğitim anlayışı, sahne deneyimini programın ayrılmaz bir parçası olarak görmektedir (Royal Ballet School, 2025).

Bu yaklaşım, repertuar çalışmalarının erken dönemlerden itibaren eğitim programına dâhil edilmesiyle Vaganova geleneğinden ayrılır. Buna karşın her iki model de performansı eğitimin sonucu değil, öğrenme sürecinin bir bileşeni olarak değerlendirmektedir.

4.3. Türkiye'deki Konservatuvar Uygulamaları

Türkiye'deki konservatuvarlarda benimsenen Vaganova metodunda eğitim, öğrencinin gelişim basamaklarına uygun biçimde yapılandırılmış teknik bir müfredat izlemektedir. Bu yaklaşım, class concert programlarının da öğrencilerin teknik düzeyleri gözetilerek planlanmasını destekleyen temel pedagojik çerçeveyi oluşturmaktadır (Ayvazoğlu, 2015). Class concert uygulamalarında temel pedagojik yaklaşım kurumlar arasında önemli farklılıklar göstermemekte; ortak teknik ilkeler ve eğitim basamakları doğrultusunda şekillenmektedir. Uygulamadaki değişkenlik daha çok öğretim elemanlarının sanatsal tercihleri, öğrencilerin teknik düzeyleri ve yıllık eğitim planlaması kapsamında belirlenen repertuvarla ilişkilidir.

Konservatuvarlarda gerçekleştirilen class concert sahnelemeleri, koreografisi ve akışı önceden planlanan eğitim sunumlarıdır. Kombinasyonlar, farklı sınıf düzeylerinden öğrencilerin gelişim özellikleri dikkate alınarak öğretim elemanları tarafından hazırlanmakta ve eğitim-öğretim yılı boyunca düzenli provalarla geliştirilmektedir. Bu yönüyle class concert, yalnızca dönem sonunda gerçekleştirilen bir gösteri değil, teknik eğitimin sahne deneyimiyle bütünleştiği uzun soluklu bir öğretim sürecinin ürünüdür.

Bununla birlikte Türkiye'de class concert uygulamalarını bale pedagojisi açısından ele alan bilimsel çalışmaların oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. Mevcut araştırmalar daha çok bale eğitiminin teknik, fiziksel veya psikolojik boyutlarına odaklanırken, class concert'in öğrenme çıktıları, değerlendirme

süreçleri ve mesleki gelişime katkısını inceleyen araştırmaların eksikliği dikkat çekmektedir. Bu durum, söz konusu uygulamanın konservatuvar eğitimi içindeki pedagojik işlevinin sistematik araştırmalarla desteklenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

5. TARTIŞMA

Literatür incelendiğinde class concert uygulamalarının farklı kurumlarda değişen önceliklerle yürütülmesine karşın ortak bir pedagojik amaca hizmet ettiği görülmektedir. Vaganova geleneğinde teknik gelişimin görünür kılınmasına öncelik verilirken, Batı Avrupa'daki konservatuvarlarda sahne deneyimi ve sanatsal ifade daha belirgin biçimde öne çıkmaktadır. Uygulama biçimlerindeki bu farklılığa rağmen, class concert'in eğitim sürecini destekleyen tamamlayıcı bir öğrenme ortamı olduğu konusunda görüş birliği bulunmaktadır (Vaganova, 1969; Messerer, 2007; Foster, 2010).

İncelenen çalışmalar, class concert'in yalnızca teknik becerilerin sunulduğu bir etkinlik olarak değerlendirilmesinin yetersiz olduğunu göstermektedir. Performans deneyimi; öz yeterlik, geri bildirim, yansıtıcı öğrenme ve mesleki farkındalık gibi birbirini tamamlayan süreçleri de harekete geçirmektedir (Bandura, 1977; Schön, 1983; Hattie, 2008). Bu nedenle uygulamanın pedagojik değeri, ortaya çıkan performanstan çok, öğrencinin bu süreçte edindiği öğrenme deneyiminde aranmalıdır.

Bununla birlikte literatürde dikkat çeken önemli bir boşluk bulunmaktadır. Bale pedagojisi üzerine çok sayıda çalışma yapılmış olmasına rağmen, konservatuvar ve dengi bale okullarının temsillerinde sıklıkla yer verilen class concert sahnelemelerini bağımsız bir araştırma konusu olarak ele alan çalışmalar oldukça sınırlıdır. Mevcut araştırmalar çoğunlukla performans psikolojisi, dans eğitimi veya değerlendirme

yaklaşımları çerçevesinde dolaylı bulgular sunmaktadır. Bu durum, class concert'in pedagojik etkilerinin deneysel ve uzunlamasına araştırmalarla desteklenmesi gerektiğini göstermektedir.

6. SONUÇ VE PEDAGOJİK ÇIKARIMLAR

Bu derleme, profesyonel bale eğitiminde class concert uygulamalarının yalnızca dönem sonu gösterisi olarak değil, eğitim sürecinin ayrılmaz bir bileşeni olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymuştur. İncelenen literatür, class concert'in teknik becerilerin görünür hâle gelmesini sağlayan, öğrenciyi kontrollü performans deneyimiyle buluşturan ve öğretim sürecine çok yönlü geri bildirim sunan önemli bir pedagojik uygulama olduğunu göstermektedir.

Vaganova ekolünde geliştirilen eğitim anlayışı, teknik gelişimin aşamalı ve sistematik biçimde yapılandırılmasını esas almakta; class concert ise bu sürecin doğal bir çıktısı olarak öğrencinin ulaştığı teknik düzeyin eğitimsel amaçlarla paylaşılmasına olanak tanımaktadır. Royal Ballet School gibi kurumlarda ise aynı uygulama, teknik yeterliğin yanı sıra sanatsal ifade, sahne disiplini ve profesyonel çalışma alışkanlıklarını destekleyen bir öğrenme deneyimi olarak ele alınmaktadır. Yaklaşımlar farklı öncelikler taşısa da ortak nokta, performansın eğitimin sonucu değil, öğrenme sürecinin bir parçası olarak görülmesidir.

Pedagojik açıdan değerlendirildiğinde class concert; teknik becerilerin pekiştirilmesi, performans deneyiminin yapılandırılması, öz değerlendirme becerisinin geliştirilmesi ve öğrencinin mesleki öz yeterlik algısının desteklenmesine katkı sağlamaktadır. Öğretmen açısından ise öğretim programının etkililiğini gözlemlene, öğrencilerin gelişimini bütüncül olarak değerlendirme ve sonraki eğitim sürecini planlama olanağı

sunmaktadır. Bu özellikleriyle class concert, ölçme ve değerlendirmenin yalnızca sonuç odaklı değil, öğrenmeyi destekleyen biçimlendirici bir süreç olarak ele alınmasına katkıda bulunmaktadır.

Türkiye'deki devlet konservatuvarlarında sürdürülen uygulamalar, Vaganova metodunun ortak pedagojik ilkeleri doğrultusunda yürütülmekte ve uzun yıllardır eğitim geleneğinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Gelecekte yapılacak araştırmalarda farklı konservatuvarlardaki uygulamaların karşılaştırılması, öğrenci ve öğretmen deneyimlerinin nitel araştırmalarla incelenmesi, ayrıca class concert'in teknik gelişim, performans kaygısı, öz yeterlik ve mesleki kimlik gelişimi üzerindeki etkilerinin karma yöntemli çalışmalarla değerlendirilmesi, alandaki bilgi birikimini önemli ölçüde zenginleştirecektir.

Sonuç olarak class concert, profesyonel bale eğitiminde öğrenmenin görünür hâle geldiği, teknik gelişim ile sahne deneyimini bütünleştiren ve öğrenciyi profesyonel yaşama hazırlayan özgün bir pedagojik uygulamadır. Bu yönüyle, yalnızca geleneksel bir eğitim ritüeli değil, çağdaş bale pedagojisinin temel öğrenme ve değerlendirme araçlarından biri olarak ele alınmalıdır. Klasik bale eğitiminin usta-çırak geleneğinden beslenen bu uygulama, öğrenmeyi görünür kılan, sanatsal gelişimi destekleyen ve profesyonel kimliğin oluşumuna katkı sağlayan çağdaş bir pedagojik araç olarak yeniden değerlendirilmeyi hak etmektedir.

KAYNAKÇA

- Ayvazoğlu, S. (2015). The first level of Vaganova ballet syllabus. *Art-Sanat*, 3, 181–195.
- Bandura, A. (1977). Self-efficacy: Toward a unifying theory of behavioral change. *Psychological Review*, 84(2), 191–215. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.84.2.191>
- Çarkçı, J., & Sertelin Mercan, Ç. (2020). ‘Çarkçı bale lisans öğrencileri performans kaygısı ölçeği’ Geçerlik güvenirlik çalışması. *Konservatoryum*, 7(1), 57–78. DOI: 10.26650/CONS2020-0020
- Foster, R. (2010). *Ballet pedagogy: The art of teaching*. Gainesville, FL: University Press of Florida.
- Hamilton, L. H. (1998). *Advice for dancers: Emotional counsel and practical strategies*. San Francisco, CA: Jossey-Bass.
- Hattie, J. (2008). *Visible learning: A synthesis of over 800 meta-analyses relating to achievement*. London, England: Routledge.
- Homans, J. (2010). *Apollo's angels: A history of ballet*. London, England: Granta Books.
- Kassing, G., & Jay-Kirschenbaum, D. (2020). *Dance teaching methods and curriculum design*. Champaign, IL: Human Kinetics. DOI:10.5040/9781718237957
- Krasnow, D., & Wilmerding, M. V. (2015). *Motor learning and control for dance: Principles and practices for performers and teachers*. Champaign, IL: Human Kinetics. DOI:10.5040/9781718212749
- McCutchen, B. P. (2006). *Teaching dance as art in education*. Champaign, IL: Human Kinetics.

- Messerer, A. (2007). *Classes in classical ballet*. New York, NY: Limelight Editions.
- Nordin-Bates, S. M. (2012). Performance psychology in the performing arts. In S. M. Murphy (Ed.), *The Oxford handbook of sport and performance psychology* (pp. 81–114). New York, NY: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199731763.013.0005>
- Paskevskaya, A. (2002). *Ballet: From the first plié to mastery*. Princeton, NJ: Princeton Book Company.
- Royal Ballet School. (t.y.). *System of training*. Erişim tarihi: 17 Haziran 2026, <https://www.royalballetschool.org.uk/train/system-of-training/>
- Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. New York, NY: Basic Books.
- Vaganova, A. Y. (1969). *Basic principles of classical ballet*. New York, NY: Dover Publications.
- Wulff, H. (1998). *Ballet across borders: Career and culture in the world of dancers*. Oxford, England: Berg.
- Zeller, J. (2017). Reflective practice in the ballet class: Bringing progressive pedagogy to the classical tradition. *Journal of Dance Education*, 17(3), 99–105. DOI:10.1080/15290824.2017.1326052

SAHNE SANATLARI
ALANINDA AKADEMİK TARTIŞMALAR-I

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com