



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Bale Anasanat Dalı

**ROMANTİK DÖNEM VE LES SYLPHIDES BALESİNİN
İNCELENMESİ**

BETÜL KARAPOLAT

Yüksek Lisans Sanat alışması Raporu

Ankara, 2017

ROMANTİK DÖNEM VE LES SYLPHIDES BALESİNİN İNCELENMESİ

BETÜL KARAPOLAT

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Bale Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2017

KABUL VE ONAY

Betül Karapolat tarafından hazırlanan “ROMANTİK DÖNEM VE LES SYLPHIDES BALESİNİN İNCELENMESİ” başlıklı bu çalışma, 30.05.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

[İ m z a]

Yrd.Doc.Dr. Ali Turgay Erdener (Başkan)

[İ m z a]

Doç. Dr. Selçuk GÖLDERE (Danışman)

[İ m z a]

Doc. Dr. Özlem Ömür

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

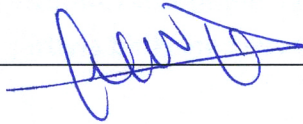
BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

30.05.2017

[İmza]



Betül KARAPOLAT

YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanması zorunlu metinlerin yazılı izin alarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**
(Bu seçenikle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, tezinin arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir.)
- Tezimin/Raporumun tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**
(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)
- Tezimin/Raporumun tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum, ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

30 / 05 / 2017

Betül KARAPOLAT

ÖZET

KARAPOLAT, BETÜL, Romantik Dönem ve Les Sylphides Balesinin İncelenmesi, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Ankara, 2017

Bale, belirli figürlere, adım atmalara dayalı müzikli gösteri ve dans türüdür. Balenin tarihi oldukça eskidir. Romantik dönem balenin gelişimi için çok önemli bir dönemdir ve bu dönemde önemli bale eserleri sahnelenmiştir. Bunlardan birisi olan Les Slyphides, iki perdelik romantik bir bale türüdür ve ormanda ruhsal varlık Slyph ile James'in imkansız aşkını anlatmaktadır. Les slpyhides bale dünyasında neredeyse her repertuvarda yer almaktadır. Bu nedenle bu yüksek lisans çalışmasında balenin kökenleri, romantik dönemdeki gelişimi ve en önemli örneklerden biri olan Les Slyphides ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler

Bale, Romantik Dönem, Les Slyphides, Marie Taglioni, Parmak ucu ayakkabı, Romantik Bale

ABSTRACT

KARAPOLAT, BETÜL, Romantic Period and Les Slyphides Ballet Examination, Master Thesis, Work of Art Report Ankara, 2017.

Ballet is a type of dance and show with music based on certain figures, step by step. The history of balenin is quite old. The romantic period is a very important period for the development of ballet and important ballet works were staged in this period. One of these is Les Slyphides, a two-act romantic ballet, and the spiritual presence in the jungle describes the impossible love of Slyph and James. Les slyphides is in almost every repertoire in the ballet world. For this reason, in this study we will focus on the origins of ballet, the development of ballet in the romantic era, and Les Slyphides, one of the most important examples.

Key Words

Ballet, Romantic Era, Les Sylphides, Marie Taglioni, Pointe shoes, Romantic Ballet

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR DİZİNİ	viii
RESİMLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: BALENİN GELİŞİMİ	4
1.1. BİR SARAY EĞLENCESİ OLARAK BALE.....	4
1.2. 18. YÜZYILDA DRAMATİK BALE (BALLET D’ACTION): DANS SANATINA DOĞRU GİDİŞ.....	10
1.2.1. 18 Yüzyıl Teatral Dans Prodüksiyonu.....	11
1.2.2. Kraliyet Operası Örneği.....	12
1.2.3. Dramatik Balenin (Ballet D’Action) Sembolik Bileşenleri.....	13
1.2.4. Dramatik Balenin Sağlamlaştırılması.....	16
1.2.5. Napolyon Dönemi.....	17
2. BÖLÜM: 19. YY ROMANTİK DÖNEMİ VE BALE	19
2.1. ROMANTİK DÖNEM.....	19
2.2. BALE VE ROMANTİZM.....	20
2.3. ROMANTİZM VE YERELLİK.....	25
2.4. SOSYO EKONOMİK STRATEJİLER VE ETKİLERİ.....	26

3. BÖLÜM: ROMANTİK DÖNEM BALESİ: LES SLYPHIDES	30
3.1.LESSLYPHIDES'İN GENEL ÖZELLİKLERİ	30
3.2. Les Slyphides.....	31
3.2.1. Baş Bale Dansçısı Marie Tanglioni.....	32
3.2.2. Les Slyphides Balesi (Sahneleri)	36
3.2.3. Les Slyphides'in Versiyonları.....	38
3.2.4. Les Slyphides'in Koreografisi.....	38
3.2.5. Les Slyphides Müzikleri.....	44
3.2.6. Les Slyphides Kostümleri.....	47
3.2.7. Les Slyphides'in Evrimi.....	49
SONUÇ	53
KAYNAKÇA	55

KISALTMALAR

yy : Yüzyıl



RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Beyaz Müslin Kumaş ve Elbise.....	32
Resim 2. Marie Taglioni'nin parmak ucu ayakkabısı (Raftis, 2017).....	35
Resim 3. "Les Sylphides" Balesinde Marie Taglioni. (Raftis, 2017).....	36
Resim 4. James'in Sylphide'i Takip Edişi (Letellier, 2012:18).....	38
Resim 5. I. Perde'de James ve Sylphide (Letellier, 2012:17).....	42
Resim 6. Les Slyphides Müzisyenleri A: Glazunov, B: Chopin.....	46
Resim 7. Théâtre du Châtelet.....	48
Resim 8. Erkek kostüm.....	49
Resim 9. Balerin kostümü.....	49
Resim 10. Pointe ayakkabı.....	50
Resim 11. Ballet Russes.....	52
Resim 12. Ballet de Russes Dansçıları.....	53

GİRİŞ

Dans, bilinen insanlık tarihinin ilk dönemlerinden beri, ilkel ritüellere, dinsel törenlere ve sosyal etkinliklere eşlik etmektedir. Dans, trans, spiritüel (tinsel)güç, zevk, ifade, performans ve etkileşimin bir yolu olarak, varlığın ilk anlarından ve en anlamlı iletişim biçimlerinden biri olmaya devam etmektedir.

Günümüzde birçok dans türü bulunmaktadır. Bunlardan biri olan bale, tiyatro izleyicileri için gerçekleştirilen bir dans biçimidir. Diğer dans formları gibi bale bir hikaye anlatabilir, ruh halini ifade edebilir ya da sadece müziği yansıtabilir. Fakat bir bale dansçısının tekniği (icra etme yöntemi) ve özel yetenekleri diğer dansçılardan farklıdır. Bale dansçıları vücut için doğal olmayan birçok hareket gerçekleştirirler. Bale dansçıları uzun, yavaş adımlarla havada uçtukça yerçekimi yasalarını görmezden gelirler. Bir yandan yerçekimine karşı hareket ederler iken bir yandan da dönerek dengede dururlar. Baş dönmesi olmadan üstler gibi dönerken mükemmel bir biçimde dengeyi korurlar. Bazı adımlar sırasında ayakları o kadar hızlı hareket eder ki gözler zor takip ederler. Balerinler sıklıkla parmak uçlarında dans eder ve baletler ise sıklıkla balerinleri lift denilen hareketler ile havaya kaldırırlar ve bir yerden bir yere taşırlar.

Dansçılar bedenlerini mükemmel derecede kontrol etmenin zevkini alırlar iken bale izleyicileri de onların bu duygularını paylaşırlar. Seyirciler bir bale temsili izlerken bale dansçılarıyla birlikte süzülürler ve dönüyor gibi hissederler. Bale dansçıları bedenleri ile öfke, korku, kıskançlık, sevinç ve hüzn gibi birçok duyguyu ifade edebilirler. Dansçıların bedenlerinin çizgileri klasik bir anlayış içinde güzel uyumlu tasarımlar oluşturmaktadır.

Bale, bedenin klasik düşünce biçimi ile bu derece idealize edilmesi ve bedensel olanaklarının son noktaya kadar kullanılması adına son derece önemli ve etkili bir dans tekniğidir. Bale sanatının tasarımı saflığı ve uyumu vurgular. Bale eğitimcileri, koreograflar, bale dansçıları ve bale tasarımcıları da uzun yıllar boyunca bu saflık ve uyum için çalışırlar ve ardından bale izleyicilerine de aynı saflık ve uyum dolu anlar ile amaçlanan duyguları yaşatırlar.

Romantik Dönem, 18. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa'da başlayan sanatsal, edebi ve entelektüel bir harekettir. Kısmen Sanayi Devrimine tepki olarak insanlık, duygu ve bireysel ifade üzerine odaklanarak tanımlanan bir dönem olarak da bilinmektedir. Bu dönemde birçok romantik düşünür gün geçtikçe insanlara sunulan ya da insanların karşısına çıkan gerçek anlayışından daha yüksek, daha gerçekçi bir gerçekliği ifade etme hırsıyla beslenmiştir. Bu sebepten, Romantik Dönem Düşünürleri ve bu düşünürler ile birlikte paralel hareket eden Romantik Dönem sanatçıları bu fikirleri formüle edip eserlerini oluştururken doğadan, maneviyattan ve doğaüstünden esinlenmişlerdir.

Bale Sanatında Romantik Dönem 'de önemli derecede gelişmeler kaydedilmiştir ve bugün hala orijinal biçimlerine oldukça yakın bir şekilde repertuvarlarda yerini alan ve günümüzde hala bale topluluklarında dans ettirilen baleler ilk olarak 1830'lu ve 1840'lu yıllarda sunulmuş balelerdir. Bir balerinin sahne üzerinde ilk olarak point shoes denilen bale pabucu üzerine çıktığı ve merkezde durduğu dönem romantik dönemdir (<http://historycooperative.org/the-pointe-shoe-a-history/>). Bugüne kadar bale sahnelerinde önde gelen kadın baş balerinlerin bir peri, bir heves veya bir ruh tasviri biçiminde karakterler olarak dans yapıyorlarken bu dönemden itibaren dansçılar yerçekimi yasasına karşı meydan okumaya başlayacak bir biçimde dans etmeye başlayacaklardır. Romantik dönem ile birlikte sahnelerin gaz ile aydınlatılması, balerinlerin klasik dönem tütüleri yerine romantik dönem kırılğan kostümleri ve parmak ucunda dansı kolaylaştıran *point shoes* denilen bale ayakkabılarının büyümesi baleyi daha da özelleştirmiştir. Gaz aydınlatması ortamı daha duyarlı bir hale getirmiş ve doğaüstü görüntüsü için daha önceki dönemlere göre sahneyi yeniden düzenlemiştir, yeni bir anlam kazandırmıştır. Balerinler tarafından giyilen uzun tül etekler onları Klasik Dönem 'in güçlü, somut ve dünyasal imajlarına göre daha kırılğan, daha havadar ve daha dünya dışı bir kalite, bir özellik kazandırmaktadır.

Romantik balede karşımıza çıkan bu unsurlar, klasik balenin Giselle ve Kuğu Gölü gibi ünlü örneklerinde bulunan gece ve gündüz vaktini, somut ile soyutu, beden ile ruhu, gerçek ile gerçeküstünü ayıran, geçitlerindeki klasik bale çemberini daha da organik hale getirir, değişime gerek duymadan sahne geçişleri için gerekli geçişleri kolaylaştırır ve sonuç olarak geceyi ve gündüzü birleştirir.

Romantik dönemin günümüzde hala etkinliğini sürdüren en önemli örnekleri olan beş romantik baleden söz edilebilir. Les Sylphides (1832; 1836) bu beş romantik baleden en eskisi ve belki de en özelidir. Les Sylphides, imkansız bir aşkın dokunaklı hikayesini anlatmaktadır. Hikaye anlatılırken doğüstü güçler kullanılmakta ve balenin eşsiz güzellikteki hareketleri ile birleştirilmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda bu tez çalışmasında, balenin Romantik döneme kadarki zaman diliminde gelişimi, Romantik dönemin büyüleyici özellikleri ve Romantik dönem balesinin eşsiz örneklerinden biri olan Les Slyphides Balesi'nin incelenmesi yapılmıştır.



1. BÖLÜM

BALENİN GELİŞİMİ

Bu bölümde, Fransız mutlakiyetçiliği ve sarayca etkileşim sonucu bale tartışılacaktır. Dahası, dansın kurumsallaşmasının politik anlamını ve ardından mücadelede yer alan belirli kişilerin uygulamaları aracılığıyla dile getirilen kral kanunlarının uygulanmasının politik/ sembolik özerkliği için olan mücadelesi ana hatlarıyla çizilecektir.

1.1. BİR SARAY EĞLENCESİ OLARAK BALE

Bale terimi başlangıçta her türlü ritmik harekete atıfta bulunan İtalyanca “balletto” kelimesinden türetilmiştir. Bununla birlikte, bale, İtalya ve ötesinde; bir saray uygulamasıyla özdeşleşmiştir. İtalya, sarayda, zevk amaçlı organize edilen eğlence biçimlerinin ortaya çıktığı yerdir. Bu sofistike boş vakit ilk olarak 13. yüzyılda ortaya çıkmıştır, ancak 16. yüzyıla kadar kendine has bir biçim haline gelmiştir (Au, 2002). Saray dansları, halktan ve ritüelden türetilen basit ritmik hareket kalıplarından türemiştir. Bunlar, Rönesans saraylarının şenliklerine sızmış ve daha sofistike türler olan saray dansı ve saray balesine dönüşmüşlerdir. Rönesans dansları, anma törenleri ile ilişkili burleskler¹ ve saraylarda uygulanan üzerinde adımlar ile ilerlemeler adına çizgisel şekiller ve kalıplar itibariyle geometrik biçimlerden faydalanılan danslardan oluşmaktaydı (Sachs, 1963: 341).

Geometrik terim, sanatçıların saray alanında birbirleriyle ilişkili olarak simetrik yerleştirilmesinden türemiştir ve bu da dans edenlerin gövdelerini geometri işaretlerine dönüştürmektedir. Bu durum mekanda oluşum noktaları olarak algılanan dik bir duruşu da beraberinde getirmekte, bedeni bu anlamda mekanda yeniden düzenlemektedir. Her bir beden ile birlikte mekanda iki boyutlu simetrik desenler oluşturulmakta ve böylece geometrik şekiller ortaya çıkarılmaktadır. İzleyicilerin üstten izlediği göz önüne alındığında, bunun görsel etkisi, orantılı şekillerin sürekli bir yeniden yapılandırılması şeklinde olmaktadır (Brinson, 1962 :12). Tiyatro geometrik dansı ise "metnin mekânsal olarak görselleştirilmesi üzerine" gerçekleştirilmekteydi (Franko, 1993: 9). Rönesans

¹burlesque: parodi ve bazen grotesk abartı içeren mizahi bir tiyatro türü

geometrik dansları saygınlığın bir simgesi idi ve aristokrasinin kendine mükemmel olma arayışının bir parçasıydı (Hilton, 1981: 3).

Asil dans metinleri sarayın nezaket kitaplarıyla örtüşmektedir. Bu yüzden dansın el kitaplarında, daha önceki dönemlerde sarayın tanımladığı belirleyici tavır ve uygun duruşta zaten kullanılan terminoloji kullanılmıştır. Bu anlamda dans, "toplumsal kodu aktardığı pedagojik geleneğin bir parçasını oluşturmaktadır. Rönesans dansı ise, sınır dışı edilmeyi derin bir kavrayışa dayandırarak onur, incelik ve hassasiyetin bir göstergesi olarak tanımlanamayan ve buna göre sosyal dans, görgü kurallarını olumlu bir şekilde gerçekleştiren resmileştirilmiş bir eylemdir. (Franko, 1986: 7-37).

Bununla birlikte, saray dansı ve saray balesi tamamen örtüşmez. İlki eğlence biçimlerine ve uygulamalara değinmişken, saray balesi, dans, taklit, jest, dekor, efektler ve kostümler içeren organize bir gösteridir (Kettering, 2008: 394). Dolayısıyla soylu saray dansının iki versiyonu bulunmaktadır. Bunlar hem eğlence ve tiyatro için hem de saray için sergilenen dans şeklinde ifade edilebilir (Hilton 1981: 3). Bu erken evredeki farklar, geometrik danslar saray balelerinin yaratılmasında kullanıldığından, çoğunlukla sunumda gizlidir. Geometrik dans, Avrupa'daki ilk tiyatrosallaştırılmış form haline gelmiştir ve beden ana unsur olarak dahil edilmesi için ilk girişim olmuştur (Franko, 1998: 92). Ancak, anlatı veya mimesis² ya da taklit içermemektedir. Dansçılar edebi karakterlerin kimliğine bürünmüş olsalar bile, hakim olan kimliğe bürünmek yerine alakasız da olsa belirlenen ritmi kullanmaktadırlar (Franko, 1993: 29).

Catherine De Medici, saray festivallerinin sanat eserleri üzerine kurulması ile oluşturulan yeni bir eğlenceye kucak açan Kraliçe'dir. Eski şiir, müzik, resim ve hareketin dinamik sentezini üstlenmiştir. Egemenliği süresince tüm sanatlar sarayın fikri mülkiyet halini almış, onun gücü ve ihtişamını sembolize etmiştir. Özellikle dans kesin bir amaca hizmet etmiştir: Bu amaç sarayın iktidar yapısının temsilidir. Özellikle, dansçılar bedenlerini, aksine soylu dansçıların hiyerarşik yerleştirilmesi yoluyla yeniden üretilen, hiyerarşik güç temsil eden geniş ölçekli şekillerin inşasında kullanmıştır: bale,

²Kendi karakterini temsil etmek için olduğu gibi başka birinin sözde sözcüklerinin taklit edilmesi ya da taklit edilmesi.

coryphées³ ve stars⁴ bu şekillerdendir (Peto, 1963: 43). Bununla birlikte, 1580 yılına kadar bu çoklu ortam formülü sergilenen bir türe dönüşmüştür (Au, 2002). Bu seneler, sahne önünün kurulması ile saray dansının tabiatını geri dönülmez bir şekilde değiştirmiş ve katılımcı ile izleyici arasında belirgin bir çizgi oluşturmuştur.

Tiyatro dansı, Fransız sarayına transfer edildiğinde belirli bir karakter ve yapı kazanmıştır. Catherine de Medici'nin Fransa'dan II. Henri ile olan evliliği sonrasında gerçekleşen bu coğrafi ve kültürel yer değiştirme, saray dansının bale haline gelmesinde çok önemlidir (Homans, 2010: 3). Kraliçe Catherine'in şenlikleri, saray balesinin yapısı ve sözleşmelerinin olduğu yapıyı sağlamıştır. Kralın zenginlik ve gücünün sembolleri olarak etkileyici eğlenceler yaratma baskısı, saray sözleşmelerinin gevşemesine ve asil nitelikli dansçıların saray aracılığı ile tanıtılmasına neden olmuştur (Au, 2002). Örneğin, akrobaside, asil olmaktan ziyade seçim ilkesi olarak beceri sahibi iyi eğitilmiş sanatçılar talep edilmiştir (Hilton, 1981: 4)⁵. Saray dansları ve şenlikleri, Fransız ve İtalyan saraylarında eşzamanlı bir fenomen olup, sembolik olarak üstünlük için yarışmışlardır.

Sonuç olarak, 17. yy. Fransız Sarayı'nda kraliyet ikamet tiyatrolarında sunulan zengin bir gösteri olan bale (Hilton, 1981: 4) yaratılmıştır. Balenin oluşmasında etkili olan koşullar saray toplumunun yükselişi ile Fransız hükümdarı ve sarayı oluşturan bağımlılıklar sistemi arasındaki karmaşık bir ilişki ağı olarak birbirleriyle örtüşmektedir.

Saray Yönetimi, merkezi hükümet organı ve entelektüel yaşam merkezi olan Kraliyet sarayı, iktidarın atasıdır. Bu ağda, bir bireyin geleceği, "görev olarak görülen sosyal talep ve baskıların yerine getirilmesi" ve kraliyet tesislerinde meslek olarak icra edildiği (Elias, 1983: 53) şeklinde tanımlanmaktadır. Saray profesyonelliği, bir performans ve toplumsal düzenin iyileştirilmesi için bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu durum, balenin bir gösteri olarak gelişmesi için çok önemlidir.

³ Orta kademe bale dansçısı

⁴ Bu dansçıların seçilmesinde ilk kriter, saraya üye olup olmamalarıydı. Saraya üye olanlardan yetenekli olanlar seçiliyordu.

⁵ O dönemde, performans sanatçıları genellikle saray ya da Kral'a olan yakınlıklarına göre değerlendirilirdi. Ancak Kraliçe Catherine ve Kral II Henry'nin evlenmesi ve danslı şenliklerin güç göstergesi olarak kullanılmasıyla bu durum değişti ve gerçekten yetenekli performans sanatçıları seçilmeye başlandı (Kettering, 2008)

Saray yaşamı kişisel ve resmi çıkarların örtüşmesi ile nitelendirilmiştir. Bu ikilik, saraydaki boşluğun, lordun sosyalleşmeyi koruyan tören odası gibi çeşitli amaçlarla bölünmesine yansımıştır. Genel olarak, Meclisin mekânsal organizasyonu, "genişletilmiş kraliyet ailesi" ni içeren ilk evi olarak sarayı oluşturan ilişkiler sistemini yansıtmaktadır (Kettering, 2008: 393).

Elias'a (2001) göre Orta çağın son dönemlerinde ve erken Rönesans döneminde, özel ve kamusal tonlar arasındaki ayırmda ortaya çıkan toplumsal yaşamın bireyselleşmesine yönelik açık eğilimler ortaya çıkmıştır. Mesleki ve mali yaşam sosyal / kamusal bir nitelik kazanmış ve iletişim ile değişime hizmet etmek için belirli bir davranış biçimi oluşmuştur. Bu, önemsiz gündelik uygulamaları dışlayan bir tür profesyonel rol yapma özelliğini gerektirmektedir. Goffman'ın (1969) ön ve arka sahne davranışı olarak tarif ettiği durum, özellikle Rönesans Sarayının etkileşiminin göstergesidir. Uygulamaların "özelleştirilmesi", başlangıçta içgüdüsel dürtülere ve dürtülere bağlı fiziksel ve duygusal eylemlerin kısıtlanmasına atıfta bulunmaktadır.

Bütün bunların dans için önemi, ahlak kuralının saray toplumunu kendi tarzında sembolize eden bale biçiminde tiyatroya aktarılmış halidir. Saray balesi Franko'ya (1993: 2) göre: 'kendinden görüntüleme ve dönüşümün en göze çarpan alanı' haline gelmiştir. Profesyonel dansçılar, avukatlarla birlikte, yüz değerlerini, kralların lehine kullanmak ve patronajı korumak için mücadele etmişlerdir (Kettering, 2008: 403-404). Dolayısıyla, XIV Louis 'in taht dansına atanmasından önceki dönemde, tamamen akılcı davranmışlardır. Çoğunlukla saraylarda arasında değiş tokuş edilen asil hareketlere dayanan bale, tören odasında geometrik şekiller oluşumunu gerçekleştirmiştir. Bu dönemde dans, davranış ve ilham vermenin bir aracıdır ve dolayısıyla özerk bir uygulama değildir. Dans ustaları eğlenceden ziyade saray davranışlarını öğretmişlerdir. Bununla birlikte, XIVLouis 'in hükümdarlığı döneminde dans farklı bir şekil almıştır.

Louis, Sarayı önce kırılğan ve nüfuz edilemeyen otoritenin merkezi haline getirmiştir. Bu güç yoğunluğu, XIVLouis'in çocukluk döneminde yaşanan bir dizi karışıklığa karşı monarşinin verdiği cevabı temsil etmektedir. "Frondeur" olarak bilinen bir grup soylu, tahta meydan okumuş ve iktidarı ele geçirmeye çalışmıştır. Başarısız olmalarına rağmen ayaklanmaları monarşiye ilişkin genel şüpheyi tetiklemiştir (Hilton, 1981: 7-8). Bundan

sonra Louis'in babası ve XIVLouis, asaletin büyümesine karşı kendiliğinden meşgul olmuş ve mahkumların sistematik kontrolü sayesinde monarşik otoritenin istikrara kavuşması için çalışmıştır. Böylece XIVLouis, onun tarafından düzenlenen karşılıklı dolaylı baskılarla yönetilen toplumsal konumlandırma ağı olarak görgü kurallarını geliştirmiştir. Bu nedenle, görgü kuralları, kralın üyelerini kendi tarafına çekmesi veya güçlerini elinden alması için bir güç aracı olarak kullanılmıştır (Elias, 1983: 90). Bu durum sonunda kral ve saray üyeleri prensip olarak prestijli, mutlakçı idealde birleşmişlerdir. XIVLouis bu durumu tiyatroya taşımıştır, aynı anda sarayın sosyal durumunu performansa devretmiştir. Böylece bale, zamanının fenomeni haline gelen belirli bir siyasi karaktere sahip bir uygulamaya dönüşmüştür. Bir dansçı olan XIVLouis, bale potansiyelinin başında, kendi gücünü ve prestijini geliştiren bir ideolojik mekanizma ve kontrol aracı olarak görev yapmıştır (Franko, 1993: 109).

Kraliyet fizikselliği ve özellikle de bir dans varlığı olan XIVLouis 'in kudretli fizikselliği, güç ve otoritenin bir işaretidir. Michael Foucault⁶, kralın varlığını bir güç performansı olarak tanımlamıştı (Franko and Richards, 2000: 44). Bu bağlamda, XIV Louis 'in (dans eden) bedeni, yalnızca statünün ve prestijin en üst simgesi değil, aynı zamanda maddi imtiyazın maddi tabanı olduğu için egemenliğin sistematik bir biçimde ifade edildiği bir yer olarak tanımlamıştır.

1661 yılına kadar bale, saray alegorisi (allegory⁷) oluşturmuştur. XIVLouis 'in bale üzerine yaptığı vurgu, Kralın siyasal iktidarın peşinden koşan asaletin dağılmasını amaçlamış ve Kral'ı prestij için sürekli bir mücadele içinde yönlendirmiştir (Hilton, 1981: 8). Seçkin çevrelerin Sarayın içinden çıkma tehdidi Saraya çıkmış ve soyluluğun büyümesi, bu bakımdan dansın kurumsallaşmasının arkasındaki motif olmuştur (Elias, 1983: 78). Dans güçlü bir siyasi silah olsaydı, o zaman kralın siyasi düşmanları tarafından daha az erişilebilir olmalıydı. Bu nedenle, XIVLouis, dans sanatının yetiştirilmesi ve mükemmelleştirilmesi için bir kurum olan "Académie Royale de Danse⁸"i 1661 yılında kurmuştur (Homans, 2010: 15). Bununla birlikte dans hareketi ve dans türlerini oluşturmak üzere bir komite görevlendirilmiş ve komitenin önünde

⁶ Önemli bir Fransız felsefeci

⁷Sembolik kurgusal figürler ve gerçekler eylemleri ya da insan varlığı hakkında genellemeler vasıtasıyla ifade veböyle bir ifadenin bir örneği (hikaye veya resimdeki gibi).

⁸ Batıda kurulan ilk dans kurumudur.

onaylanması için yeni danslar gerçekleştirilmiştir. Kendilerini dansçı ilan eden herkesin adını ve adresini Akademiye kaydettirmesi zorunlu hale getirilmiştir (Franko, 1993: 110). Akademi hem dans ve bale tanımını hem bedensel bir teknik hem de dans üretimi olarak bütün hale getirmiştir. Asiller, kraliyet kurumunun denetiminde baleyi icra etmiş, organize etmiş ancak uygulanan içerik, stil veya bedensel tekniği belirleyememiştir. Bu nedenle, kraliyet kurumunun bale pratiğini ve siyasi anlamını tam olarak kontrol altına almak için; soyluluk siyasi bir araç olarak bale'den yoksun bırakılmıştır.

Dansın kurumsallaşması ideolojik olarak iki ilke üzerine kurulmuştur: asil dansın teknik olarak azalan bir tür olduğu ve tiyatro ile müzik gibi diğer formlardan dansın özerkliği bu iki ilkeyi ifade etmektedir. Bale, bu açıdan, insan fizyolojisine dayalı hareketin gerçekleştirilmesinin merkezini oluşturmaktadır. Franko'ya (1993: 110) göre, Kraliyet Akademisi "pedagojik altyapı kisvesi altında" bedensel hareketle ilgili yeni bir duruş benimsemiştir. Teknik ve eğitime odaklanma akademinin beyanlarında açıkça görülmektedir. Bununla birlikte, bedenlerin hayata geçirilmesi halen akademik müfredatın temelini oluşturan görgü kurallarına dayanmaktadır (Foster, 1996). Öte yandan, özel bir akademi kurulması; balenin müzik, drama gibi diğer sanatlardan ayrılışını güvence altına almıştır.

Gördüğümüz gibi bu aşamada, cisimsel bir fenomen olarak dans, saray etkileşiminde olduğu gibi asil davranışlarla işlenmiş bir uygulamaya dayanmış; gösterişli bir performans olarak değerlendirilmemiştir. Dans duygusal ifadeden yoksun olan erdem ve öz-kısıtlamanın bir gösterisi olarak kullanılmıştır (Franko, 1986: 33). Bu nedenle saray balesi duygusallığı ifade etmekten oldukça uzaktır. Dahası, hiçbir kompo ya da anlatı içermemekte, aynı zamanda bedensel etkinliğin dışa dönük araştırılmasında kullanılamamaktadır (Foster, 1996). Sarayda bale, asillik ve kraliyet konusunu sergilemek için bir araç olarak kullanılmıştır (Franko, 1993: 1). Bununla birlikte, XIV Louis kendi dansını, bedensel katılımın merkezine yerleştirmiştir. Bu şekilde, sadece soylu vücudunu kontrol altına almamış, aynı zamanda bir disiplin olarak dansı kurmuştur. (Foster, 1996: 23). Turnuvalar başlangıçta kraliyet kostümleri üzerine sabitlenmiş ve bu durum aksesuarların (kurdele ve tokalar) gösterimini kolaylaştırmıştır. Ancak kostümler, yavaş yavaş bale'nin en önemli teknik maddesi haline gelmiştir (Bland, 1976: 48).

Bu aşamada, toplumsal ve aşamalı dans arasındaki sınırlar, belirli formların hala sarayda sınırlı olan telif hakkına sahip olması nedeniyle açıkça belirtilmemiştir. Her iki versiyonunda da (sosyal ve tiyatro) dans, asalet tarafından yapılan, diğer sınıfların katılımını hariç tutarak, görgü kurallarının yürürlüğe girmesine dayanan bir türe ait olarak sunulmuştur. Saray dansı, uygulayıcıların ve Monarşi'nin politik düşmanlarının pratiğini ve bedenlerini ele geçiren, akademik kurumsallaşması ile finanse edilerek farklı bir türe dönüşmüştür. Bu yüzden Akademi, mesleki hale gelen meşru türde dans bedenini güvence altına alan, görgü kurallarına dayalı bir müfredat oluşturulması yoluyla meşru yollarını tanımlamıştır.

1.2. 18. YÜZYILDA DRAMATİK BALE: DANS SANATINA DOĞRU GİDİŞ

17. yüzyılın sonlarında Fransız Sarayı geliştirmekte olan zengin soyluları etkin bir şekilde birleştirmiştir ve bu durum devletin kilit konumlarını gittikçe artan bir şekilde ele geçirmelerine neden olmuştur. Sanayileşme ve kentleşmenin yoğun süreçleri yeni toplumsal tabakalar üretmiştir. Piyasa bağlantılı sınıf yapıları ortaya çıkmış ve yeni güçlü katmanlar giderek maddi açıdan daha güçlü hale gelmiştir. Para ve yatırım potansiyeline sahip zenginler, sarayın ötesinde ticaret ve endüstrinin oluşmasına neden olmuştur. Hırslı burjuva tabakaları, onları politik olarak yavaş yavaş cesaretlendiren Kral ile finansal değiş tokuş rejimi altında soylularla kaynaşmıştır. Bu kucaklaşmanın sonucu, ticari faaliyetlerle istikrarlı bir biçimde ekonomik olarak güçlenen "Sarayaristokrasi" adı verilen bir sosyal kategori oluşmuştur. Fransız devletinin yapısal değişimi, toplumsal baskıya karşı genel bir toplumsal hareketle hızlandırılmış ve 1789 Devrimi'nde açık bir güç çatışmasına yol açmıştır. Bu, antik rejim ile sivil toplumun özgürleşmesi için çabalayan yeni toplumsal güçler arasındaki gerginlik zincirinin gerektirdiği bir durumdur.

Devrim yoluyla geliştirmekte olan güç alanı içinde faaliyet gösteren yeni sosyal sınıflar, yeni siyasi değerler ve idealler düzenlemiştir. Onların ilgileri, devrimin insancıl iddiasını oluşturan özgürlük ve eşitlik temelinde sosyal ilişkilerin yeniden tanımlanması üzerinedir. Bireysellik fikri, politikadan, Aydınlanma'nın sanat ve bilimlerine kadar tüm toplumsal uygulamalara işlenmiş ve bu da farklılaşmış iktidar alanında (kültürel üretim alanı) sermaye biçimleri haline gelmiştir (Bourdieu, 1996b). İfade özgürlüğünü

geliştirme gayreti toplumsal mücadelenin merkezi olmuştur. Sanatlar ve uygulayıcıları ayrıca siyasi nüfuz ve yaptırımdan özerklik istemişler ve sesler, sanatın kendi güçleri; çıkarlarından bağımsız olarak var olduğunu iddia etmişlerdir. Bu bağlamda, dans siyasi eylem alanından geri çekilmiş ve bir siyasi eylem olarak kavranması durumu değişmeye başlamıştır. Bale deyiminin doğası tehlikededir. Devrimci güçler, içeriğini ve sözleşmelerini monarşiden sivile dönüştürerek saray balesinin nispeten özerk bir sanata dönüştürülmesini kolaylaştırmıştır. Bale, daha önceki temsili mantığını, yani mutlak gücün yüceltilmesini aşmış ve bireysel tecrübeyi vurgulamak için gelişmiştir.

Ayrıca bu dönemde burleskler, fuar tiyatrolarını kullanarak bale stillerini miras almış ve karlı etkinlikler arayışında kullanmıştır. Bu tiyatrolar pantomimik tavırları hem hareket hem de oyunculuk deney alanları oluştururken, popüler eğlenceler biçimine dönüştürmüştür (Foster, 1996). Fuar tiyatroları, mekansal olarak tanımlanmış bir etkinlik olarak dansa dönüşmeyi kolaylaştırmıştır. Mekandan harekete odaklanmanın bu değişimi, bir dans unsuru olarak zaman değerlerini belirlemiş ve dolayısıyla bir dans döneminin kapanması zamanında bir hareketin tamamlanması şeklinde olmuştur. (Franko, 1998: 69).

1.2.1. 18 Yüzyıl Teatral Dans Prodüksiyonu

Daha önce bahsedilenler doğrultusunda, tiyatro dansı 18. yy'a gelene kadar bir propaganda ortamı oluşturmuştur. Bununla birlikte, güç değiştikçe, bale siyasi nüfuz aracı olarak el değiştirmiş ve 18. yüzyılın başlarında bale hala geometrik dans ve resim ilkelerine dayanan bir gösteri olarak kalmıştır. O dönemde teatral dans, Tableaux Vivant⁹ formunda iki boyutlu bir geometrik simetri ile boyanmış hayatın canlandırması haline gelmiştir ve soyluların renkli hayatını temsil etmektedir (Au, 2002). Yine de Denis Diderot¹⁰ da dahil olmak üzere birçok yazar dansın konusunu yani insan ilişkileri ve duygularını savunmuştur. Ritmik bedensel hareket, saray estetiğine uymaktan ziyade duygusal ifadeye hizmet edebilmektedir. Genel olarak bu dönemde, "dans reformu, bir insanın doğuştan gelen hassasiyetini başka bir yere aktarabilmesi için, tüm sanatlarda

⁹ Fransızca "Yaşayan resim" anlamına gelen sanatsal bir sunum tarzıdır ve genellikle tabloya yansıtılır.

¹⁰ Oyunculukta duygusal olma konusunu fiilen geliştiren kişi.

yeni bir rolü kavramsallaştıran daha geniş bir estetik proje içinde” gerçekleştirilmiştir (Foster, 1996: 32).

Bununla birlikte, böyle bir reform belirli sosyo-ekonomik koşullar gerektirmiştir. 18. yüzyılın performansı, fuarlar, özel tiyatrolar ve bir dans alanının birincil biçimini oluşturan bir dizi konumda faaliyet gösteren Kraliyet Opera'sı arasındaki rekabetle yankılanmıştır. Royal Opera o dönemde, akademik opera ve balenin geliştiği yerdir. Özel tiyatrolar, çeşitli performanslar üretmiş-genellikle öncü ve adil tiyatrolar olarak sınırsız halk eğlencesi sunmuştur.

18. yüzyıl Fransa tiyatrosundaki temel unsur ayrıcalıktır; "Bir ayrıcalık, belirli tiyatrolara belirli türlerin sınırlandırılması amacıyla saray tarafından yetki verilen ve uygulanan bir tekeldir" (Chanin-Bennahum, 1988: 20). Aristokrasi için tasarlanan "ciddi tiyatro", diğer türlerden mekansal olarak ayrılmıştır; bu ayrım sansürle daha da güçlendirilmiştir. Fransız tiyatrosu tarihinde iyi bilinen bir uygulama olan sansür, o dönemde hala Kral tarafından kullanılmaktadır. Dahası, o dönemde tiyatro, bale veya opera için yazılı senaryoların incelenmesi, siyasi otoritelere karşı unsurlar içeren gösterileri yasaklayan bir yönetici kontrolündedir.

Sonuç olarak; tiyatrocular, rakipleri arasında üstünlüğünü elde etmek için yapımlarının sabit bir şekilde düzenlenmesini gerçekleştirmiştir. Aynı şekilde Kraliyet Operası, bazı tiyatrolarda bazı türlerin yasaklanmasına yönelik ek bir kısıtlama kaynağı oluşturarak güçlü bir sanat düzenleme aracı haline gelmiştir (Chanin-Bennahum, 1988: 20). Kraliyet Operası, mirasını ve en üstün ayrıcalığını kullanarak dansın üstünlüğünü pekiştirmiştir (Lee, 2002: 58-60).

1.2.2. Kraliyet Operası Örneği

Tacın kontrolü altındaki bir kurum olan Fransız Royal Opera, gerçekten karmaşık bir hiyerarşik bürokrasi ile karşı karşıya kalmıştır. Yapımlar, bu büroksiye göre maliyet dökümü, "kamu" resepsiyonu, Kraliçenin istekleri ile kısıtlanmış kararları içermektedir. Dansçılar özellikle "işçi sınıfı" da dahil olmak üzere, karışık sosyal geçmişe sahip olmakla birlikte, çok özel bir sosyal kategori oluşturuyordu.

Opera, kendi yeteneklerine göre dansçılara iş bulurken, aynı zamanda onları bedensel kapasitelerine göre belirli türlere yönlendirmekteydi. Dansçılar, prömiyer balo topluluğunun üyeleri idi (Lee, 2002). Cinsiyetler arasındaki beceri dağılımı eşit olmasına rağmen özellikle kadın ve erkek dansçıların ücretleri gibi durumlarda cinsiyet ayrımcılığı yapılmaktaydı. Dahası teknik veya çeviklik açısından daha verimli olan bireylerle, aynı verime sahip olmayan bireyler arasında da ücretlendirme farkının yapılması durumu vardı (Foster, 1996: 109).

Bütün bunlara rağmen, Opera asil türlerini korumak için virtüöz dansçıları kullandı. Bale-ustalarına göre düzgün hizalama ve bedene mekanik yaklaşımla teknik verimlilik oldukça önemliydi. Ek olarak bu dönemde, bedene yerleştirilen mekanik verimlilik için mekansal ve zamansal talepler, aynı zamanda koreografik olarak istenen durumlarda neyin tanımlanacağına da hizmet etti. Aynı zamanda yeni pandomim dansının da itiraz ettiği bu tip “mekanik” performanstı. (Foster, 1996: 73).

1.2.3. Dramatik Balenin Sembolik Bileşenleri

Pandomim, sahnelerin ve eylemlerin bir dizisi olarak anlamlı (şimdiye kadar sunulmamış olanın aksine) dengeli müzik, şarkı sözleri ve dans kombinasyonlarını içeren performansları tiyatro statüsünü tehlikeye atmıştır. Ansiklopediler, pandomim perdeleri belirli aşamalarda gelişirken, pandomimi; dans ve bale hakkında insan etkinliğini temsil etmesi gereken dramatik/taklitçi bir tür olarak gördüğü bir dizi yazı yayınlamıştır (Chanzin-Bennahum, 1988: 12-15). Jean-Georges Noverre gibi dans reformistleri ve Diderot ve Rousseau gibi entelektüeller, pandomim’in estetik olanaklarına özel ilgi göstermişler ve pandomimlerin bale içindeki entegrasyonu hakkında yazmışlardır. Bütün bu yazılarda, pandomim, dans gibi fiziksel aktiviteler ile bir arada ele alınmıştır ve böylelikle bölünmemiş bir kökenden geldikleri savunulmuştur. Bununla birlikte, pandomim seçkin ve özel tiyatrolarda giderek daha fazla istihdam¹¹ edilmesine rağmen, dans reformunun savunucuları halen bu birliğin (bale ve pandomim) nasıl başarılacağı konusunda ortak bir karara varamamışlardı (Foster, 1996: 42)

¹¹bir insanı bir işte, bir görevde kullanma, çalıştırma.

Encyclopaedists¹² bale ve pandomimin entegrasyonunu tutarsız olarak eleştirdiler, ancak bu eleştiriler derin bir komplo ya da anlam taşımıyordu. Aslında amaçları izleyicileri çekmek için bale hikayesinin başlatılmasını sağlamaktı (Homans, 2010: 77-80). Rousseau özellikle bale realizminin etkisini arttırmak için pandomimle dans etmenin muhtemel birleşimi üzerine yazmıştı. Bu benimseme sonucu dramatik bale olarak adlandırılan dramatik bale (ballet d'action) ortaya çıkacaktı, yani bu durum metinsel bir öyküyü dramatik dansa dönüştürme çabasından fazlası değildi. Bu anlamda bale artık beden üzerindeki metinsel dayatmanın bir sonucu değil, daha ziyade karakterlerin çizimini işaret eden dansın anlatıya çevrilmiş haline gelecekti (Foster, 1996: 74).

Dansın bu şekilde radikal olarak yeniden tanımlanması, yeni beceriler ve virtüözler gerektirdi. Ayrıca, böylece nihai çalışmayı üreten sanatçılar arasında yeni bir birliktelik ilişkisi geliştirildi. Kralın himayesinde bir kraliyetten devlet kurumuna geçişi göz önüne alındığında, Paris Operası bu çarpıcı müzakerelerin merkeziydi. Opera, sınıflarında çeşitli insanlar içeriyordu ve üstlerinden gelen baskılar olmasına rağmen, grupları uyguladıkları sanat için fikir geliştirmeye devam ediyorlardı. Jean-Georges Noverre buna önemli bir örnektir. Dans konusundaki yazılı çalışmaları (Lettres sur la danse 1760), balesinin estetik karakterini ve amaçlarını belirleyen yeni ruhun bir örneğini teşkil etmektedir. Noverre ilk olarak Stuttgart'daki Württemberg Dükü himayesinde fikirlerini geliştirmiştir (Cohen, 1992: 57) Noverre, temalarını Antik Yunan ve mitoloji (Homans, 2010) temalarından türetmiştir.

17. yy'da özellikle dikkat çeken bestecilerden birisi Jean-Baptiste Lully'dir. "Ciddi ve tutarlı bir dans draması" Lully commedia dell 'arte'den etkilenmiştir ve bale-komedi karışımı bir sanat geliştirmiştir. Noverre, karakterleri ve etkileşimler de dahil olmak üzere bir dans yaparak Lully'nin fikirlerine ivme kazandırdı. Bu bileşenler günümüzdeki koreografların oluşmasında önemli bir ilk adım teşkil etmektedir. Noverre'in çalışmaları yüz ifadesi ile müzik, dans ve "oyunculuk" arasındaki ilişkiyi vurgulamıştır. Böylece vücut artık ustalık altında bir unsur olarak düşünülmüş ve duyguların üretildiği bir materyalden daha fazlası olarak görülmeye başlanmıştır (Bland, 1976:51).

¹²Fransız Ansiklopedisinin (1751-1772) yazarlarından biri.

Daha sonra, yeni bir iş bölümü olan koreograf gelmiştir. Koreograf, çizgi anlayışı dramatik anlatım için uygun müzikal ve hareketli dizileri belirleyen önde gelen figür¹³ olmuştur. Dans üretiminin merkezinde koreografin yerleştirilmesi hem daha önce özerk olmayan bestecilere hem de dansçılara rahatsızlık vermiştir. Koreograflar bale yapımında ilk ve son sözleri söylemişlerdir. Sonunda dansçıların bedenleri aracılığıyla gösterilen hikayeye bakış açısı değişmiştir (Foster, 1996: 76).

Bununla birlikte, Kraliyet Opera'sında işlem gören bale, vücut sözleşmelerinde vücudun rahatlamasını kolaylaştırmamış ve önerilen tüm yenilikleri de benimsememiştir. Çünkü, Opera, sarayın hem estetik hem de politik açıdan kraliyet çıkarlarına hizmet eden bir ideolojik mekanizmasıdır ve bedenlerin kullanımı bu durumu farklı kılmaktadır. Ayrıca Noverre, Marie Antoinette tarafından işe alınmıştır. Bu nedenle, görevi, kraliyet yapısı olarak kalmış olan kurumun sembolik statüsüne asla meydan okumak olmamıştır. Baletik müfredat (balletic curriculum) ve eğitim de oldukça resmileştirilmiş ve muhafazakar kalmıştır (Chanzin-Bennahum, 1988: 14). Bununla birlikte, Opera tedricen¹⁴ rekabete dayalı bir ilgi alanı haline gelmiş ve böylece dramatik bale ilkeleri giderek ön plana çıkmaya başlamıştır. Bulvar ve fuar tiyatroları, göz kamaştırıcı akrobasi ve karmaşık jimnastik malzemeleri kullanmaya devam etmiştir. Bununla birlikte, bu tür gösterilerin kalitesi, icracıların birden fazla türdeki uzmanlıkları göz önüne alındığında asla Opera'ya ulaşamamıştır (Foster 1996: 94).

Ancak opera kendisini dramatik (ballet d'action) hareketinden koparmaya çalışsa bile, bunu sadece isim adına yapmıştır. Bu nedenle Operada Noverre hizmeti gerçekten önemli idari ve sanatsal dönüşümlere neden olmamıştır. Teknik ustalık ve virtuoza bedene duygusal ifade için temel olmuştur ve eylem balesi duygusal madde aşamalı yeni dans ilkesini oluşturmuştur (Lee, 2002). 18. yy'ın son dönemlerinde Fransız bale; bu yönde geliştirilen ve giderek net ve tutarlı zemin, farklı karakterler ve eylem, sonuç arasında mantıksal bir ilişki ile ayrıntılı bir içerik kazanmıştır. Aşk hikayeleri dahil temaların ve hareketlerin, gerçekleştirilen karakterlerin duygusal ve psikolojik özelliklerini temsil etmek için temel araçlar haline gelmiştir.

¹³Koreograf terimi, bu ana kadar dans sunumu anlamına geliyordu. Benzer şekilde, koreografi dansın transkripsiyonu ya da skor olarak tanımlandı. Eylem bale terimine yeni bir anlam kazandırdı.. Sonuç olarak "koreografi" terimi artık bu süreci yansıttı. (Foster, 1996: 167).

¹⁴ Azar azar, giderek, gittikçe.

Bedenin ustalığı da ilgi odağı haline geldiği için; bedensel hareketi anlamak adına dansın anatomisini inceleme adına çalışmalar da başlamıştır. Bu çalışmalar, zarif ve akıcı hareketleri kolaylaştırmış ve egzersizlerle sahnede gelişmeye neden olmuştur. Anatomi ustaları öğrencilerin fiziksel ve bedensel "eksiklikleri" kavramış ve onları ortadan kaldırmak için "egzersiz" türleri icat etmişlerdir. Böylece temel bale eğitiminin oluşturulması bu bağlamda olmuştur. Bunlar yavaş yavaş baleye uygulanmış ve bugün kühaline getirilmiştir. 1781 yılında nihayet, potansiyel dansçılar için kraliyete bağlı olmayan bir okul kurulumu gerçekleşmiştir (Foster, 1996:111).

1.2.4. Dramatik Balenin Sağlamlaştırılması

Dramatik bale (ballet d'action), dansın temsili ve iletişimsel gücü ile ilgili devam eden bir tartışmada çekişme kemeri haline gelmişken, yine de stil ve teknik olarak sürekli yeniden yapılandırma altındaki bir tür olmuştur.

Dramatik balenin felsefi temelleri aydınlanmaya dayanıyordu. İnsan fizikseliğin özerk aracı olarak eski halindeki empoze davranış kısıtlamalarından kurtuldu. Böylece vücut hem bireysel hem de kolektif deneyimin anlatımına hizmet etti ve duygusal açıdan özgür bırakıldı. (Au, 2002: 37). Dramatik bale (ballet d'action), sosyal ve siyasal dönüşümün bir ürünü idi, aynı zamanda sosyal değişimleri aktif olarak şekillendirdi ve sonuçta şekillenmeler Fransız Devrimi'yle sonuçlandı. (Foster, 1996: 121).

Ancak, sanatsal özgürlük ve anlatımcılık benimseyicileri devrimden tam olarak memnun değillerdi. Devrim ile tüm sanatsal üretim üzerindeki hükümet kontrolü kısmen rahatlardı ancak özgürlük ve anlatımcılık benimseyicileri ileride kontrolün daha sıkı olacağını düşünmekteydi (Chanzin-Bennahum, 1988: 72). Ayrıca, 1791'de çıkarılan "Perfomanslara Dair Kanun", sürekli değişen performans evrenini rahatsız etti. Bu kararname, yaşayan tüm oyun yazarlarının ve torunlarının ölümlerden elli yıl sonrasına kadar senaryolarına dayanarak gösterilerde onlara münhasır haklar tanımaktaydı. Geçmişte, Opera/Tiyatro'ya bir senaryo göndermek, birçok sanatçının haklarını kısıtlamaktaydı ve üretim üzerindeki tüm kontrolün bırakılmasını gerektiriyordu. Kanunla birlikte, dans puanları bireysel performanstan ayırt edildiğinden, haklar yeni bir temel üzerine kuruldu ve herkes eşit değil, hak ettiği değeri almaya başladı (Foster, 1996).

Açıkçası, devrimci dönemde teatral dünya, çürüyen soyluluğun estetiği ve politikası ile yeni aristokrasi ve orta sınıfın politikası arasında bir çatışma alanıydı. Yeni rejim, sanatsal üretim üzerindeki kontrolü pekiştirecek değişiklikler yapmaya başladı ve 1791'de Fransız komünü, balevari içeriği inceleme yetkisini ilan etti. Ertesi sene bu kural, komedi / trajedi yapısına uymak zorunda kalan bale ve pandomim türlerini içerecek şekilde genişletildi. Dahası, performansların merkezi kahramanları (soylular veya aristokratlar değil) vatandaş olmalıydı. (Chanzin-Bennahum, 1988: 75). 1787-1801 döneminde, bale monarşik kökenleri nedeniyle karşı devrimci olarak kabul edildi ve bu nedenle sürekli eski rejimle ilişkilendirildi. Bu nedenle, bale siyaset alanından özerkliği, hâlâ asil himayesine girdiği için tam olarak sağlanamamıştı. Bu, pratikte monarşinin politik hainleri ve hizmetkârları olarak görülen uygulayıcıları üzerinde muazzam bir etkisi oldu. Dolayısıyla bir sürü bale dansçısı ve koreograf, eğitildiği tek stili yerine getirmek için Londra'ya (Salle, Noverre kendisi, Vestre ailesi) göç etti, etmeyenler ya da edemeyenler ise hapse mahkum edildi.

Böylece Londra, dramatik balenin gerçekte geliştiği yer oldu. Avrupa'nın kültür merkezi olarak, Londra, ortaya çıkan özel tiyatrolarda her yeni performans türünü ağırladı. 1700'lü yılların başlarında, İtalyan bir balerin olan Marie Salle, Londra tiyatrolarında dramatik balenin başlangıcını yapan bir rol oynadı. Pygmalion'daki Galathea rolü, babası tarafından sahnelenmişti ve o sırada bir atılım gerçekleşti (Au, 2002 s. 64-65)

1.2.5. Napolyon Dönemi

Bu döneme gelindiğinde devrimci fikirlerin etkisi ve devrimin kendisi bale temasına ve yapısına yansımıştı. Bununla birlikte, Napolyon döneminde bir gerileme meydana geldi. Performansların sahnelenmesi ve kullanılan temsil araçlarının yine çatışma noktaları haline geldiği görüldü. Napolyon şehir tiyatrolarının sayısını yediye düşürdü ve "her birine hiyerarşi ve arıtmaya dayalı ayrı bir repertuar atadı". Türler yeniden sınıflandırıldı ve dramatik bale hem Opera'ya hem de popüler tüketim için Operatik yapımlarının çeşitlerini monte eden ikinci sıradaki Port Saint Martin'e armağan edildi. Yeni yasalar, dansın varlığını kısıtlayan girişimciliği de kısıtladı. Ancak, bir gösteri olarak balenin gerilemesi belirgin olsa da, bu yalnızca geçici bir olgu idi. Bale'nin sanatsal hedeflerine yönelik sürmekte olan görüşmeler, dansa olan ilgiyi hızla artırdı.

Verimliliğe karşı virtüözlüğün muhalefeti dans konusu olarak balenin resmini değiştirdi (Foster, 1996: 150).

Daha da önemlisi, dansın daha önce yüksek toplumsal kökene ve aristokratik kimliğe işaret eden bir toplumsal ilişkiler sisteminden günden güne ayrılmasıydı. Dahası, dans artık homojen bir fenomen değildi: tiyatro biçimi ve boş zaman etkinliği olarak danstan ayrı bir performans gibi görünmekteydi. Toplumsal dans artık tamamen farklı bir türe aitti; hareket ve stilde bale temelde farklıydı. Buna karşın, 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde, dramatik bale, kıyafet ve manzaralı tasarım yoluyla tasvir edilen belirli tarihsel bağlamlarda yer alan karakterlerden oluşan bir saatlik dans hikayesine dönüştü (Foster, 1996: 173).

Genel olarak, 18. yüzyıl dansı, saray dansının azalması ve yeni sosyal ve politik güçlerin ortaya çıkması sonucunda dramatik balenin ortaya çıkması ile damgasını vurdu. Dansa çarpıcı unsurun getirilmesi ve bedeninin özgürleştirilmesi dramatik balede yer aldı (Foster, 1998: 173)

Genel olarak dramatik bale, ortaya çıkan sosyal dünyanın dönüşümü ile homolog olarak, dansta büyük bir estetik ve sembolik değişim oluşturmuştur. Dansın bir sanat formu ve kuramsallaştırmanın bir ürünü olarak ortaya çıkışı, nispeten daha özerk ve bilimsel olarak sistematik bir uygulama olan ve sonunda konuşacağı bir izleyici kitlesi için bir performans olarak düzenlenen ilk tezahürdür. Dahası hem yaratıcısı hem de fizikî sermayesi üzerine odaklanan dansçının, yani bireyin, bedenin sahip olduğu tek ifade alanı olmuştur. Bir anlamda dramatik bale, saray balesinin yüzyıllar sonra "modern dans" olarak adlandırılan formun atası olacağı, daha modern bir biçime dönüşmesi olarak tanımlanabilmektedir.

2. BÖLÜM

19. YY ROMANTİK DÖNEMİ (ROMANTİK DÖNEM) VE BALE

2.1. ROMANTİK DÖNEM

19. yüzyılın başlarında, dramatik bale (ballet d'action) uluslararası bir türe dönüşmüştür. Fransa ve İtalya'nın ötesine geçişi, özellikle büyük ölçekli özel sahnelerinde vreye sokulması ile desteklenen "Dansomanie" fenomeniyle çakışmış ve Avrupa çapında bir "sosyal dans" çılgınlığı haline gelmiştir. Onsekizinci yüzyıldaki dans mirası, mime dayalı bir dizi aksiyon sahnesine atıfta bulunan hikaye (narrative) balenine geliştirilmesi için ilkeleri belirlemiştir. Özel sahne kostümleri ve özel efektler gibi çeşitli unsurlar bu bağlamda balelerin gelişimine katkıda bulunmuştur (Bland, 1976: s.102). Feodalizmi sona erdiren, gelişmekte olan bir form olarak klasik bale, Avrupa'nın kapitalizme geçişindeki siyasi yapılarda meydana gelen değişikliklerden önemli derecede etkilenmiştir. Bale, bu toplumsal dönüşümler, yeni politik düşünce kaynakları ve estetik öğelerden etkilenerek Romantizm'e dönüştürülmüştür.

Romantik Dönem, Bourdieu (1996: s.113), sanatsal yaratımda farklı roller içeren birbirleriyle bağlantılı pozisyonlar sistemi olarak sanatsal özerkleştirme sürecini zorlamış ve kültürel üretim alanını güçlendirmiştir. Gerçekten de dans üretimi, bale yapımı için sorumlu olan sınıflandırılmış iş bölümleri (kurumlar, okullar ve tiyatrolar, ayrıca farklı roller: öğretmenler) ile alakalı bir dizi konum zincirine bağlı olarak yapılmıştır. Bu sistem içinde, sembolik karşıtlıklar ortaya çıkmıştır. Bu sembolik karşıtlıklar tanımlar ve tiyatrodans yapma ilkeleri şeklindedir. Bunlar aslında sembolik terimlerle, yani dansın içeriği ve sanatsal hareket tarzı ile ilgili sanatsal hareketler ve düşüncelerle kendini gösteren toplumsal muhalefettir. Bu estetik gerilimler, dansın kurulu ve kurumsal tanımlarından artan özerklik süreçleriyle birlikte çalışmaktadır ve balede üslup ve ifade unsurlarında önemli kopmalara yol açacaktır. Bu gerilimler, Avrupa'da giderek ortaya çıkan sanatsal üretimin yerel/ulusal sistemlerinde de belirgindir.

Balenin çeşitli görüşmeler (müzakereler) ve kurumsallaşmaları, farklı ülkelerde faaliyet göstermektedir, ancak bu tür sanat biçimlerinin temelini oluşturan şey, balenin,

demokratik ya da en azından burjuva bir uygulamaya tamamen dönüşene kadar, emperyalist/sarayinkökenleri, hareket ve içerikteki çağrışımlarıdır. Nitekim Romantizm, siyaseten ulus-devletin ve milliyetçi düşüncelerin ortaya çıkışı ve dans uygulamasının düzenlenmesi ile çakışmaktadır. (Bourdieu ve Wacquant 1999: 41)

2.2. BALE VE ROMANTİZM

Romantizm, onsekizinci yüzyılın sonunda politik teori, felsefe ve sanatta ortaya çıkmıştır. Romantizm terimi, romantizm kelimesinin Fransızcasından türetilmiştir ve onurlu aşk adı altında doğa üstü yaratıkların peşinde koştuğu askeri görevler ve macera hikayelerini anlatmaktadır. Sözcük Almanca diline entegre edildiğinde, Romantik, edebiyatta bu kurgusal formun eşanlamlısı haline gelmiştir ve Romantik Roman yeni duygu yapısının temsilcisi olmuştur (Richards, 2002: 20). Doğal ortamda maceracı bir eylemin ve duygusal ateşin anlatımı olan Romantik Roman, Romantik fikirlerin kalbini, yani tutku ve heyecanın ifadesi ve sonuç olarak benliğin ifadesini somutlaştırmaktadır.

Romantizm, bireysellik ile dış dünya arasındaki ilişkinin yeniden değerlendirilmesine ilham kaynağı olmuştur. Bilimsel ve felsefi olarak parçaların (organizmalar) bütün (tabiat) ile nasıl ilişkili olduğu konusu belirgindir. Rene Descartes aksine, Romantikler, doğayı organizmaların birbirlerine bağımlı olarak ve türetildikleri belli bir ideal türe göre gelişen birbirine kenetlenmiş bir bütün olarak kabul ederler. Benzer şekilde öznellik, öznel bütünlüğün sonucu olarak gerçekliği tecrübe eder, bağımsız ve dışsal değildir (Richards, 2002).

Johann Gottlieb Fichte ve Friedrich Schelling gibi filozoflar kendilik ve gerçeklik sorununu tartışmışlardır ve duyguların bilgi kaynağı olarak önemini incelemişlerdir. Fichte, Benliği (egoyu), "ampirik egonun ve doğanın var olduğu her şeyi kapsayan bir bilinç" olarak görmüştür (Richards, 2002: 31). Fichte, için öznelliğin nihai amacı, mutlak benin (bu bilinç biçiminin) ön plana çıkmasına ve gerçeği açığa çıkarmasına olanak veren derinlemesine bir iç gözlemdir. Schelling ise, doğayı, özellikle organik olarak, mutlak bilinç aracılığıyla, mutlak öznellik yoluyla varoluşa varan bir ilişki olarak iki kutup şeklinde görmüştür ve O'nun görüşündeki insan doğası, Platon'un savunduğu gibi, dışsal düzen ile değil, "kendi içsel dürtülerimiz ve iç içe geçmiş bütün içindeki kendi yerimiz" tarafından belirlenememeyi savunmaktadır (Taylor, 1989: 301).

O halde gerçek, iç gözlemin, içsel duyguların ve dürtülerin araştırılmasının bir sonucu olarak ifade edilebilmektedir ve hem doğa hem de bireysellik hakkındaki bilgimizi şekillendirir. Doğa tabiat içinde gerçekleşir ve bu anlamda öznellik, anlık olarak iç gözlem yoluyla var olan etkileyici bir doğa hareketidir (Taylor, 1989: 374-375). Bu bağlamda duygusallık, daha önce sosyal olarak bastırılmış bilinçten kopmuştur ve Romantik Hareket'in temel taşı olmuştur. Duygusallık doğa ve yaşam anlayışının merkezinde, sanatta belirgin biçimde özellikle edebiyat ve bale olarak yansıyan bir sanat haline gelmiştir.

Romantizm, Avrupa ülkelerinin toplumsal ve siyasi koşullarındaki değişikliklerle kolaylaştırılmış duyarlılıkta bir dönüşüm sağlamıştır. Feodalizm'den Kapitalizme geçiş-üretim modunda bir değişiklik-ekonomik arenaya verilen öncelikle farklı faaliyet alanlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. İkincisi, belirli ilke ve mantığa göre faaliyet gösteren bir ilişki sistemi olarak ortaya çıkmış ve toplumsal yaşama ilişkin organizasyonun temelini oluşturmuştur. Böylece ekonomik alan gündelik hayatın temelini oluşturmuştur (Weber, 1997). Kapitalizm, gelişmiş piyasa ekonomileri vasıtasıyla ilerledikçe, Avrupa'daki toplumsal yapıların dönüşümü, yeni varoluş yollarını doğurmuştur (Taylor, 1989: 286). Weber'in (2003) savunduğu gibi, modern Avrupa şehirlerinde bulunan burjuva birey, üretime katkıda bulunmak isteği ile ilişkiler kurmuş ve düzenlenmiş, mütevazı bir yaşam sürdürmüştür. Bu açıdan, bu dönem sıradan yaşamın toplumsal üreme merkezi haline geldiği tarihi bir evredir.

Aristokratik yaşam tarzının ölümünü takip ederek aristokratik ahlak anlayışından burjuva olma veya habitus¹⁵ yoluna geçiş, yeni bireysellik kavramlarını zorlamıştır. Özel ve kamusal arasındaki ayırım, yeni yaşam organizasyonu ile güçlendirildiğinde, çekirdek aile, özel hayatın ve duygusallığın merkezi haline gelir. Duygusal ifade uzaysal yakınlık ile geliştirilir ve bu nedenle yeni tür samimiyet ortaya çıkar. Aşk, bir eşten diğerine, ebeveynlerden yavruya yönlendirilen aile hayatında merkezi bir tema haline gelir (Taylor, 1989: 290). Aşk üzerine, özellikle de ortaklar arasındaki bu odaklanma, romantik balenin ana teması haline gelmiştir. Özetle, romantizm üzerine bir

¹⁵Bourdieu sosyolojisinin temel kavramlardan biri olan habitus, toplumsal faillerin algılama, hissetme, düşünme ve davranma şemaları olarak içselleştirdikleri toplumsallık anlamına gelir.

söylem geliştiren bale, yeni bir samimiyetin inşa edilmesi ve yeni bir duygu etiğinin merkezi haline gelmesinde önemli bir rol oynamıştır (Giddens, 1992: 38-39).

Bu romantizm tiyatro dansının konusu olmuştur. Baledede temalar genellikle aşk ve ölüm üzerinedir. (Bland, 1976: 54). Çoğu romantik bale koşulsuz, son derece manevi aşkın harici, (çoğunlukla doğauştü koşullar veya ölüm nedeniyle gerçekleşmemiş) etrafında döner. Sonuç olarak bu hikayelerle ilişkili bir gizlilik ve karanlık ruh hali ortaya çıkmaktadır. İçerikteki bu kayma, daha estetik görüşmelerle güçlendirilmiştir.

Romantik bale mitler ve fanteziler üzerine kurulmuştur. Bununla birlikte, eylemden fanteziye geçiş, modern kitle toplumunun deneyiminden ve yabancılaşan kentsel çevreden entelektüel ve duygusal dağılmaya olan toplumsal ihtiyaca hizmet etmiştir (Mackrell 1997: 18). Fantezi dünyası, yabancılaşmaya karşı teselli, umut ve rahatlık kaynağı olmuştur ve bale hikayeleri bu amaca başarılı bir şekilde hizmet etmiştir. Duyuların/cinselliğin ruhsal bir temsili yoluyla bilinmeyen veya doğauştü ve arzulu istek ve şehvet için korku ve hayranlık uyandırmıştır.

On dokuzuncu yüzyılın ortalarında temsil edilen yeni Romantik Bale türlerinde samimiyet ve duygusallık hem evreleme hem de hareket konusunda bir dizi teknik değişiklik uyandırmıştır. Dahası, yeni içeriğin görselleştirilmesini kolaylaştırmış ve aynı zamanda fikirleri ifade etmeye ve duyguları yeni bir şekilde ifade etme girişimlerinde bulunmuştur (Jowitt, 1988: 30-32). Örneğin, tiyatro teknolojisi melankoli ve karanlığın etkisini üretmek için geliştirilmiştir. Sahne aydınlatması, yani gaz lambaları ışık yaymak ve doğauştü ve öbür dünyayı görselleştirmek için kullanılmıştır. Daha hafif kıyafetler aynı zamanda hareketlerin ve hafifliğin akıcılığını sağlamak için tasarlanmıştır (Garafola, 1997).

Yeni koreografiler, bedensel hareketle ilgili yeni perspektifler anlamına gelmiştir. Hareket belirgin biçimde ortaya çıkmıştır. Bu değişim, yeni baleyle ilgili içerik olarak ortaklığın ve sevginin temsili gereklerini yerine getirmiştir. Bununla birlikte, aynı zamanda sosyal alanın gelişimine ilişkin daha geniş bir değişimi yansıtmıştır. Mekansal konumlandırmada hem toplumsal hem de tiyatro dansını derinden etkileyen farklı bedensel uygulamaları gerektirmiştir. Erkeklik ve kadınlık özelliklerine atfedilen özellikler, fiziksel olarak toplumsal yapıya kadar uzanan, bale içerisindeki bir dizi

bölünmenin çoğaltılmasına tamamen katkıda bulunmuştur. Toplumsal cinsiyet temsilleri ve üstlenilen karşı davranış kalıpları üzerine, cinsiyet anatomisinin algılanışındaki değişimler bale teknik ve yapısındaki değişiklikleri zorlamıştır (Foster, 1996).

Onsekizinci yüzyıl balesi tekniği hem kadın hem de erkek dansçılar için ortaktır ve hareket homojen bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Ondokuzuncüyüzyıla kıyasla, kadın ve erkekler tarafından kullanılan tekniğin farklılaşmaları giderek balenin bir kadın sanatına dönüşmesinde çığır açmasına neden olmuştur (Garafola, 1997: 4). Point (Pointe), tekniği farklı bir seviyede klasik tarzı geri döndürülemez biçimde, yeniden yapılanmayı da kolaylaştırmıştır. Point ayakkabıları kadıncıyı dikkatin merkezine getirmiştir ve erkek dansçılar teorik olarak bunları kullanabilecek olsalar da bu durum pratikte asla gerçekleşmemiştir.

Pointenin kullanılması, 1830'da İtalyan balerin Marie Taglioni'nin kariyeri ile çakışmıştır. Hem Fransız okulu hem de babası Fillippo Taglioni tarafından eğitilen Taglioni, Romantik balenin simgesi haline gelmiştir. Hayalperest La Sylphide rolü,pointenin kullanımında başlangıç olmuştur. Bu noktada pointe kullanımı, maneviyatfikirini ifade etmek için ağırlıksız yanılısama yaratmıştır (Bland, 1976: 55). Taglioni'nin point ayakkabıları ve kostümü (tutu) dansın yeni üniforması olmuştur. Marie'nin ince ve ahlaklı varlığı, ince çizgilerin ve hareket kolaylığının prototipindeki baletik gövdeyi yeniden yapılandırmıştır (Garafola, 1997). Sylph'in popülerliği Fransa'da (ilk başladığı yer), İngiltere, Avustralya ve Rusya'da genişlemiştir.

Bununla birlikte, La Sylphide'in muazzam başarısından iki yıl sonra, Viyana'dan bir dansçı olan Fanny Elssler, alternatif bir dans, şehvet ve provokatif bir stil ortaya koymuştur (Cachucha) (Mackrell, 1997: 21; Homans, 2010: 164). Bu noktadan sonra Elssler ve Taglioni, dans alanında baleye yönelik iki farklı sembolik yaklaşımın yansıması olan rekabetçi bir oyuna girmiştir. Théophile Gautier (edebi bir eleştirmen ve şair), ikisini sırasıyla Hıristiyan ve Pagan olarak nitelendirmiştir (Gautier, 1947: 16).

Gautier, her iki dansçının teknik becerileri, vücut yapısı ve görgü kurallarına göre performanslarını gözden geçirmiştir. Elssler'ın resitalinde takdir ettiği nitelikler

hakkında konuşmuştur. Onun zekice figürünün Taglioni'nin ince ve soluk görünümüne karşı geldiğini vurgulamış ve Gautier, Cachucha'nın "bir saldırı havasını" heyecanlandırıcı ritmik ve canlı hareketin getirdiği farklı tarzı olduğunu söylemiştir (Gautier, 1947: 16). Elssler şehvetli bir dansçı olarak tanımlanmıştır; Onun hareketi vücudun yüceltilmesi, ona göre doğasında insani olan bir niteliktir ve bununla birlikte, bu tür stil, romantik sanatçılardan kaynaklanan maneviyat anlayışının aksine durmuştur. Gautier'in, Hıristiyan ve Pagan'ın dans stillerini benzetmesi, gerçekleştirilen belirli yollarını kavramış olması, çeşitli dans stillerine dayanan altta yatan estetik ve ahlaki değerleri ele almaya yönelik bir girişimdir.

Gautier'in "Hıristiyan dansçısı" terimi, Nietzsche'nin (1997: 66) Hıristiyanlığı ahlaki felsefe olarak suçladığı bir idealleştirme olan (Romantik) yaşam idealleştirmesini belirtmiştir. Hıristiyan öğretileri mevcut olanın yerini alacak daha iyi bir dünyanın olacağını ve doğüstü varlıkta daha iyi bir yaşam vadettiğini söylemektedir. Bu ideal yaşamın vaadi romantik balenin ahlaki ve estetik merkezini oluşturmuştur. Temsili düzeyde gündelik vücut zevklerinin inkar edilmesi ve insan-dışı, manevi bir biçimde sevginin canlandırılması, evrensel ideal bir evrende mutluluğun yerine getirilmesini mühürlemiştir. Hıristiyan (Katolik) prototip, belirli bir toplumsal düzenin korunması için sevginin ahlaki eylemle kontrollü ve düzenlenmiş şekilde ortaya çıktığı, engellenmeden, sakin bir varlık biçimini vurgulamıştır. Hıristiyan öğretileri tutku ve cinsel istek ifadesini kınamıştır; bu olay, Nietzsche için güzellik ve şehvetin doğrudan bir inkârı olan bir fenomen olarak görülmektedir. Bunun üzerinden giderek belirginleşen şey dansın, dolaylı olarak bile olsa- siyasi ve dini düzen tarafından öngörülen biçimlerle karışmasıdır.

Yine de Sylph, Romantik dönemin başlangıcını tiyatro dansı alanında pekiştirmiştir. Bu yaklaşım, her şeyden önce dansa egemen olan klasik forma itiraz etmektedir. Romantizm, Avrupa kıtasında homojen bir hareket değilse de bu konuda ayırıcı olan şey, sanat ve edebiyatta açık bir anti-neo-klasik eğilim olmuştur (Taylor 1989: 368). Bu sembolik müzakereler sayesinde, dansçılar şimdiye kadar olduğundan çok, gerçekçi bir temsili elde etmek için baleyle ilgili kelimeleri ayarlamaya çabalamıştır. Farklı koreograflar bunu farklı şekillerde gerçekleştirmeye çalışmıştır. Salvatore Vigano gibi

bazıları, konu sunmak yerine ritmik pandomim uygulayarak dans oranını düşürmüştür (Homans, 2010, 209-220).

Bununla birlikte, dans uygulayıcıları ve eleştirmenler, dansı, tanım olarak bir hikaye anlatması gereken dramatik bir tür olarak görmemişlerdir. Bir grup koreograf, baleyihayal gücünün özgürlüğü olarak kabul etmiştir. Bu karar, dansın gerçekliği temsil etmemesi gerektiğini, daha çok fantezi uyarıcı olduğunu iddia eden Jules Janine'in (dönemin eleştirmeni) yazılarında çok iyi düşünülmüş ve tasvir edilmiştir. Sanatçılar ile izleyiciler arasında paylaşılan estetik deneyimde gerçekleştirilen katılımcı bir izleyici kitlesi fikrini geliştirmiştir (Chapman, 1997: 200). Janine'in yaklaşımı, sanatın yakın ilişki sistemi olarak yeniden tanımlanmasını dile getirmiştir. Güzelliğin düşüncesinden estetik bir tecrübeye kaydırılan dikkat odağı olarak sanatın amacı ve anlamı yeniden müzakere edilmiştir. Bu sembolik ve felsefi değişimin yansıması dans teorisi ve dans teorisi üzerine eleştirel metinler aracılığıyla bale tarafından açıkça görülmektedir.

Dans eleştirmeni Geoffrey, insanın tecrübesini baleyle alakalı olarak görmekteydi. Ona göre sahnede eylemin yeniden üretimi, katılımı mümkün kılan bir araçtı. Seyirci üzerinde icra edilen dönüştürücü hareket eylemi, onu izleyiciye estetik bir deneyim haline getirmekteydi. Janine ya da Gautier gibi eleştirmenler soyutlamayı tercih etti ve dansı görüntülerden ve simetrilere oluşan dramatik olmayan bir gösteri olarak görmelerini sağladı. Özellikle Gautier, baleyi, "zarif konumlarda güzel şekilleri sergilemek ve çizgilerden gelişme sanatı olmaktan başka bir şey değildir" şeklinde tanımladı (Gautier, 1947: 17)

2.3. ROMANTİZM VE YERELLİK

Bazı performanslar halk dansları ve balenin bir giriş olarak hizmet ederek, hareketin açıldığı ve ana karakterleri sergileyeceği yer ve zamanı belirlemiştir. Bu tür danslar bale temasından ayrı değildir, daha doğrusu koreografik olarak "ikna edici bir yer hissi yaratmak" için uygun müziğin yardımıyla bütünleşmiştir. Bununla birlikte, ulusal danslar bazen belirgin dramatik bir amaç olmadan dahil edilmiştir. August Bournoville (Danimarka) gibi bazı koreografılar, ulusal dansların baletiküretimde merkeziyetçiliğini savunmuştur. Napolyon ve Fransız Devrimi'yle Bournoville'in cazibesi onu ulusal

biçimlerle koreografik çalışmasında belirginleşen bir mit ve halk kültürü destekçisine dönüştürmüştür (Homans, 2010: 206).

Ayrıca, 1700'lü yıllarda kurulan dansların sınıflandırmasında gerileme görülmüştür, asil ve karakter dansı (halk dahil) arasındaki ayırım artık klasik türün teknik üstünlüğünü üstlenmemiştir (Arkin ve Smith, 1997: 29). Hız, denge, yükselme ve ritim gibi becerileri üzerine çeken bale artık akademik tekniğinde başarılı olamayan ikinci sınıf dansçılar tarafından gerçekleştirilmeye başlamıştır. Tersine, bir dizi yetenekli dansçı ulusal/karakterli dans performansları (Marie Taglioni ve Fanny Elssler dahil) için bale unutulmaz olmuştur. Bununla birlikte, yerel / etnik unsur ile bale arasındaki ilişki o kadar basit değildir. Romantizm, homojen olarak tasarlanmamış veya uygulanmamıştır. Örneğin, İtalya'da, Romantik Hareket, yabancı etkiye karşı bir direniş ve görkemli bir ulusal geçmişi yeniden keşfetmiştir.

Formun saflığına ve ideal güzelliğine dayanan İtalyan Balosu oldukça kapalı bir tiptir ve Fransız balesine ve bu anlamda milliyetçiye karşı oldukça dirençlidir (Poesio, 1997). Bu kültürel şekil aslında halk tarafından oluşturulan biçimler yerine, İtalyanlar tarafından oluşturulan ortak kültürün bir parçası olarak görülmektedir. Bu anlamda kültürel farklılık ve kendi kaderlerini tayin hakkına dayanan ulus-devlet inşasına katkıda bulunmuşlardır (Kaizer, 1999: 19). Tarihsel olarak Bauman (1992) gibi devletin zorlayıcı gücü ile kurulan bu milliyetçilik, insanların kimliklerini devletin çıkarlarıyla dans gibi kültürel biçimler yoluyla yansıtmaktadır. Bunun tersine, Fransa, Almanya, Polonya ve Danimarka'daki baleler hareket kelimeleri açısından son derece açıktır ve ulusal dansa dayalı farklı stiller geliştirmiştir. Bu anlamda, bu etnik dansların kullanımı, Kant'ın tarihsel olarak mutlakiyetçilik, din ve batıl inançla bağlı ezilen insanların ifadesi olarak ulusal fikirleri ile paralellik göstermektedir (Kaiser, 1999: 15).

2.4. SOSYO EKONOMİK STRATEJİLER VE ETKİLERİ

Spesifik sosyo-ekonomik süreçler, Avrupa'daki balenin ilerlemesini de etkilemiştir ancak bu etki farklı ulusal alanlarda biraz farklı olmuştur. Yalnızca Romantik Dönem'de ayırt edici temsili vardiyalar değil aynı zamanda daha geniş "üretim ve alım koşulları" (Banes and Carroll, 1997: 91) da gerçekleşmiştir. Örneğin Fransa'da opera, bir devlet

kurumundan kısmen özel mali destek sağlanan ve işletilen bir şubeye geçmiştir (Jowitt, 1988: 31). Artık Avrupa ve Londra'daki özel tiyatrolarla rekabet edebilmek için büyük ölçekli bir iş olarak yapılandırılmıştır. Örneğin, Pas des Quatre (kadın dansçıların olağanüstü bir kuarteti) icadı bu bakımdan en başarılı cihazlardan biridir. Bu dört dansçının görünümü, kitleleri Londra'daki Majesteleri Tiyatrosu'na çekerek, üretim ortaklarının ekonomik bir avantaj elde etmesini sağlamıştır (Bland, 1976: 61).

Ondokuzuncu yüzyıl yayınlarından bilinebilen petit rat¹⁶ fenomeni, sorunun uzantısını belirtmektedir. Petit ratler, genellikle yoksul aç kızlar bale kariyerine devam etmek için dans okuyorlardı. Operalar çalışanları olarak en düşük rütbeye (figürlüler: vasıfsız bir çalışanın eşdeğeri) aitlerdi ve bakım, eğitim ve kıyafetlerini karşılayamayan yetersiz ödemeler almaktalardı. Dolayısıyla birçoğu geçimlerini aristokratlar ve karşılığında cinsel iyilik sundukları varlıklı iş adamları ile bireysel olarak müzakere etmekteydiler. Bu müzakereler, bir akrabanın ya onayı ile yapılmaktaydı ve sığınma evine, aylık bir ödemeye ve genelde yukarıya doğru bir toplumsal yörüngeye imkân vermekteydi. (Foster, 1996).

Böylece opera, bu işleri kabul etmek için bir tür ritüel geliştirdi. Sözde fuaye, bu ilgi görüşmelerini içeriyordu; sembolik statüye kolayca meydan okunamayacağı bir burjuva ortamı ve iktidar ilişkilerini hem mali hem de cinsiyetçi bir nitelik taşıyan estetik bir ambiyansa kavuştu. Bununla birlikte, bu gibi uygulamalar Opera kademeleri ile giderek genişledi. Vernon'un müdürlüğüne göre, operadaki istihdam daha da karmaşıklaştı; bir sıralamaya ve beceriye dayalı bir tanıtım sistemi sözleşmeleri ayrı ayrı müzakere etmeye ve belirli dansçılar lehine tasarlandı. Bale ekonomik organizasyonundaki değişiklikler zengin bir kategorideki seyirciyi ayrıcalıklı bir konuma yerleştirdi. Bu, sıralamayı ve beceriyi değiştiren bir yıldız sistemi kurdu. Sonuç olarak, özel büyük ustalar dansçıların bakımı üstlendiği ve girişimciliğin Opera'da anahtar rol oynamaya başladığı zamandan bu yana sanatçılar için devlet yardımı azaldı (Garafola, 2005: 138).

Dansın mali ve "ahlaki" bozulma olgusu yalnızca Fransa'da ortaya çıkmadı. Polonya davası da gösterge niteliğinde idi. Polonyalı dansçılar Polonya Bale Okulu'nda topluca "üretildi" ve Varşova'daki Wieki Büyük Tiyatrosunda istihdam edildi. Öncelikle

¹⁶Küçük fare anlamına gelen ve Paris Operası'nda bale öğrencilerine söylenen kelime.

aldıkları maaşlar yetersizdi, prim umutları asgari seviyedeydi ve otuz beş yıl hizmet istediğinden emeklilik hakkı da olası görünmüyordu. Her yıl tiyatronun okuldan yeni gelenleri kullanması göz önüne alındığında, yaşlı dansçılar kendi konumlarını pek sürdüremediler. Gerçekten uzun bir süre için Wieki Tiyatrosu'ndakalmayı başaranlar, idari bir konuma geldi. Wieki Tiyatrosu'ndaki dansçılar, maddi durumu sıklıkla misafir olarak oynadıkları ek ekonomik kaynaklara başvurmak zorunda kaldıkları halde, istihdamları konusunda sürekli endişe içindeydiler. Ancak, şansları sınırlıydı, çünkü diğer şehirlerde görünmek için tiyatro yönetmeninden resmi izin almaları gerekiyordu. Paradoksal olarak kapsamlı geziler de ölümcül olabilmekteydi (Pudelek, 1997: 152).

İtalyan bale için en verimli dönem, 1845-1847 yıllarıydı. 1840'ların sonlarında Cumhuriyet'in devrilmesiyle bale ekonomik durumu azaltırken, mevcut kaynakları düşürdü ve bu nedenle izleyici sayılarında bir düşüş yaşandı. Bununla birlikte, İtalya, La Scala'da dansçı olan Carlo Blasis gibi dansçılar için mükemmel bir merkez oldu. Blasis, *Dancing Theory and Practice* (1820) adlı bir el kitabı yayınladı ve orada şu anda bildiğimiz gibi bale eğitiminin temelini oluşturacak sistematik bir dizi egzersizin ana hatlarını çizdi. Milan'da yönetmen olarak görev yaptığı İmparatorluk Dansçılığı Akademisi'nden (1851) serbest bırakıldıktan sonra, İtalyan bale ve dansçılarının teknik açıdan ilerlemesine katkıda bulundu (Bland, 1976: 63).

Aynı şekilde, Salvatore Taglioni - Filippo Taglioni'nin kardeşi ve Romantik dönemin en uzun ömürlü ressamı olan bale, ancak kardeşi ve yeğenin (Marie) aksine, asla uluslararası olarak tanınmadı (Cavalletti, 1997: 181). Kendine özgü romantik eseri hareketin temel ilkelerine uymaktaydı. Salvatore balenin tüm stillerini geliştirdi: mitolojik, kahramanca, Anakontik, tarihsel romantik, alegorik ve çizgi roman bu stillerdendi. Onun baleleri epik karakterdeydi, harekete, tutkuyla ve büyüleyici etkilerle kuşatılmıştı. Salvatore, dansı saf bir hareket olarak gördü, bu yüzden plot tamamen ilgisiz danslar geliştirdi. İkincisi, mimes tarafından geliştirildi; dansçılar hikayelerini anlatan parçalardan oluşan "isteklerde varyasyonlar" olan parçalarını tanıttı. Ayrıca, tarihi egzotik baleyi yetiştirdi. Çalışmaları portoghesi nelle Indie (1819) ve Tipu Sahib egzotik insanların öyküsünü anlattı. Tipu Sahib, özellikle İngiliz işgallerine karşı 18. yüzyıl Hint direnişinden bahsetmişti.

Egzotik tasvirler veya egzotizm, sanatsal bir eğilim olarak sömürgecilikle bağlantılıydı. Egzotik sahnelerin kökleri çoğunlukla dönemin büyük İmparatorluklarının sömürgelerinden (Fransız, İngiliz, Belçikalı) değildi. Koloniler İmparatorluk dünyasında ötesinde görüntülerin ve izlenimlerin oluşturulması yoluyla ötekiliği manipüle eden sanatçılar için önemli bir ilham kaynağıydı. "İlkel" ya da "egzotik"lerin tasvirleri, sanatta hayret verici araçlardı. Primitivizm önemli bir Romantik eğilimdi. Masumiyetin geri dönüşünü ve doğaya dönüşü sembolize etti (Taylor, 1989: 297).

Genel olarak, bale romantik dönemi hem tematik hem de halkın ve ulusal dansların dahil edilmesinin yanı sıra aşk ve doğaüstü içerik ortaya çıkışı ile teknik araçların yeniden yapılandırılmasını sağlamıştır. Bu, Avrupa'daki daha geniş sosyal ve kültürel kaymalarla bağlantılıdır. Tiyatro prodüksiyonunda özel inisiyatifin ortaya çıkması ve dansa sosyal erişilebilirliğin değişmesi bu dönemi karakterize etmektedir. Nitekim bu aşamada, dans eleştirmenleri tarafından desteklenen saf ve anlatsal dans arasındaki gerginlikte ağırlıklı olarak ifade edilen, dans üretimindeki ciddi ekonomik ve sembolik yarışmalara tanık olunmuştur. Bu gelişmeler, Paris Operası veya Çarlık tiyatroları gibi kurumların işleyişinde doğrudan bir etkiye sahiptir. Bu gerilimler, farklı sosyal bağlamlarda belirli şekillerde yeniden yapılandırılan sonraki dönemde de devam etmektedir. Bale ve diğer hareket biçimleri arasındaki ilk gerilimler, otonom bir dans alanının oluşum sürecinin bir parçası olarak daha belirgin hale gelmektedir ve böylece bale daha sonraki dönemlerde bale ve modern dans olarak iki forma ayrılmaktadır.

3.BÖLÜM

ROMANTİK DÖNEM BALESİ: LES SYLPHIDES

3.1. LES SLYPHIDES'İN GENEL ÖZELLİKLERİ

Les Slyphides, Romantik dönemin ve romantik balenin en önemli yapıtaşlarından birisidir ve bale sahnesine doğaüstü yaratıkları getirmiştir. Dans tarihçisi Ivor Guest, Les Slyphides'in "balede romantizmin zafer mührü" olduğunu söylemektedir (Banes, 1998: s.41-48)

Les Slyhides Balesi, İskoçyalı James ve Effie'nin hikayesini anlatmaktadır. Dönemin bir bale özelliği olarak dramatik ve fantastik öğeleri içeren bu İrlanda hikayesinde, Effie'yle evlenecekleri sabahın gecesinde, James bir peri tarafından büyülenir ve bu periyi takip eder. Takip ederek bulduğu perinin omuzlarına sihirli bir şal atan James, perinin kanatlarının düşmesine ve ardından ölmesine neden olur. Balenin son sahnesinde ise, Effie bir başkası ile evlenir ve James perinin aşk acısı ile yalnız kalmıştır (Kassing, 2007:140).

Les Slyphides, fantastik öğeleri ile oldukça dikkat çekmektedir. Hayal dünyası ve gerçek dünya bir arada ele alınmıştır ve müziği de buna uygun olarak bestelenmiştir. Les Slyphides, besteler konusunda operaya da ilham olmuştur ve bu dönemden sonra operada peri, cin gibi doğaüstü yaratıklar tema olarak kullanılmaya başlamıştır (Beaumont, 1964: 20).

Les Slyphides'de önemli olan ve ele alınması gereken bir diğer mevzu da balenin baş balesini olan Taglioni için dikilen elbisedir. Bu elbise, Eugene Lamy tarafından dikilmiştir ve beyaz müslinden yapılmıştır (Resim 1). Bele sıkıca oturtularak, boyun kısmı ve omuz başları açık tasarlanan bu elbise, çan çiçeği şeklindeki etekle tamamlanmaktaydı. Pointe shoes denilen satenden yapılmış parmak ucu ayakkabıları ise, diğer önemli unsurlardan biridir. Bu öğeler saf klasik balenin de kabul görmüş üniforması haline gelmiştir. (Beaumont, 1964:20).



Resim 1. Beyaz Müslin Kumaş ve Elbise

3.2. Les Sylphides

Senaryo: Adolphe Nourrit

Müzik: Jean-Madeleine Schneitzhoeffter

Koreografi: Filippo Taglioni

Setler: Pierre-Luc-Charles Cicéri

Kostümler: Eugène Lami

İlk performans: Paris Opéra, 12 Mart 1832

Baş dansçılar: Marie Taglioni (Sylphide), Lise Noblet (Effie), Joseph Mazilier (James), Mme L. Elie (Madge), M. Elie (Gurn)

Başlangıçta Filippo Taglioni Jean-Madeleine Schneitzhoeffter tarafından yapılan müziklerle bestelenmiş ve 12 Mart 1832'de Paris Operası'nda prömiyeri yapılmış olan Les Sylphides, genellikle ilk büyük Romantik bale örneği olarak kabul edilmektedir. Doğaüstü, egzotik folklorun temaları ve ideal arayışı, doğal efektler, diaphanöz (diaphanous) kostümler, gölgeli gaz aydınlatması gibi yenilikler ile birlikte her şeyden önce dans tekniğinin, parmak ucu ayakkabıların ve balede hafifliğinin ifadesel kullanımı ile birleşince ustalıkla gerçekleşen bir eser haline almıştır (Guest, 1980:).

Les Sylphides, doğaüstü temasını sahne üzerinde bir dizi imitasyonlar ve varyasyonlarla oluşturmuştur. Fransız eleştirmen Théophile Gautier'in belirttiği gibi "bir dönem sadece

şablon olarak gösterilen ve; “Opéra, kendinden övgüyle söz eden tuhaf ve gizemli bir halka, cırcır böceklerine, elflere, nixlere, willylere, péristo'ya yönlendirildiğinde, Bale masallarının fantezilerine seslenen harika bir gösteri haline gelmiştir (Gautier, 1947:s.57)

Les Sylphides senaryosu Adolphe Nourrit tarafından yazılmıştır. Paris Operası'nda bir tenor olan Nourrit, Meyerbeer'in operasında Robert le Diable'in 1831'deki önde gelen erkek rolünde yer almıştır ve Marie Taglioni'nin karşısında (Dead Nuns) adlı bir balede oynamıştır. Daha önce, Nourrit Charles Nodier'in 1822'de yayınladığı romanı Trilby, ou le Lutin d'Argail'i okuması, Les Sylphides'in senaryosunu yazması için esin kaynağı olmuştur. Nourrit'in senaryosu genellikle Nodier'nin hikayesinin uyarlaması olarak adlandırılrsa da iki hikâyenin İskoç ortamının yanı sıra çok az ortak noktası olduğu da söylenmektedir. Bir kere, Les Sylphides'de cinsiyet ilişkileri tersine çevrilmektedir. Diğer bir deyişle, Les Sylphides din ile alakalı değildir, Trilby'de ise bir şeytan çıkarma teması işlemektedir (Patricia, 1974 s.13-58).

Genellikle kabul edilmeyen şey, Nodier'in romanının ana temasının evlilik ilişkilerinin ölümcül yıkımı olduğu ve bunu balede daha da belirgin hale getirdiğidir. Aslında, elf'in Les Sylphides'deki doğaüstü bir kadın figürü olarak cinsiyete çevrilmiş olarak temsil edilmesi, hem Sylphide'in baştan çıkarıcı bir büyücü olarak Scott'ın romanlarını ve şiirlerini hem de cadı, gizemli şeytani güçlerle dolu bir kahraman olarak, Scott'u anımsatmaktadır. Les Sylphides'deki koreografinin yapısı, topluluk tarafından evlilik yoluyla cinselliğin düzenlenişini sembolize etmektedir (Thames, 1988).

3.2.1. Baş Bale Dansçısı Marie Taglioni

Marie Taglioni, 1804'te Stockholm'de, İsveç'te dansçı bir ailede dünyaya gelmiştir. Babası, İtalyan Filippo Taglioni, Napoli'de, İtalya'da bir dans ustası olan kardeşi Salvatore Taglioni ile tanınmış bir dansçı ve koreografıdır. Öte yandan bir oyuncu ve dansçı olan annesi Sophie Karsten, bilinen şarkıcı Christopher Karsten'in kızıdır. Sophie ve Filippo'nun dansçı ve koreograf olarak görev yapan iki çocuğu vardır: Marie ve Paul.

Marie Taglioni çok genç yaşta bale dersi almaya başlamıştır, ancak 1810 yılında henüz altı yaşındayken sırtındaki duruş bozukluğundan dolayı öğretmeni onu dersten

uzaklaştırmıştır. Bunun üzerine babası Filippo günlük altı saatlik bir pratikten oluşan, oldukça zor bir eğitimle, kızına bale öğretmeye karar vermiştir. Babası, ünlü bir balerin olacak kızına "yükseklik ve zekaya önem veren, mütevazı, hafif, narin bir tarzda" eğitim vermiştir. Bu eğitim yıllarında Taglioni'nin kasları gittikçe güçlenmeye başlamış ve becerileri açığa çıkmıştır. Sert eğitim, 1822'de Viyana'da dansçı olan 18 yaşındaki Marie'nin halkla ilk buluşması sırasında sonuçlarını göstermiştir. Babası tarafından sahnelenmiş "Genç Bir Perinin Dans Tanrısının İna Kabul Töreni" isimli bale içerisinde dans eden Taglioni aldığı eğitimin işe yaradığını gösteren oldukça güzel bir performans sergilemiştir (Reneouf, 2005: s.98)

Marie, 1827'de 23 yaşında Ballet de Sicilien'de Paris Opéra'da baleye ilk gerçek adımını atmıştır. Taglioni'nin zeki çalışmasında asıl olan şey, o dönemde hiçbir balerinin sahip olmadığı hafiflik ve sessizliktir. Aslında bu sadece fiziksel bir özelliktir ve parmak ucunda yükselerek durabilmesini sağlayan yumuşak bale ayakkabılarıyla dans etmesinden kaynaklanmaktadır. Bundan sonraki on yıl boyunca Paris'te sahne almıştır ve sadece doğüstü konularını işleyen balede oynayarak, mükemmel karakter dansı ile ünlü olmuştur. Ayrıca sadece balelerde değil, Robert le Diable ve Le Dieu et la Bayadère adlı iki operada da dans etmiştir ve Taglioni belki de bale tarihinin ilk bayadere'si (La Bayadère) haline gelmiştir.

Taglioni'nin gerçek şöhreti, 1832'de babası Filippo tarafından sahnelenen Les Sylphides ile başlamıştır. Bu bale, yeni yapısından dolayı büyük bir başarıya imza atmıştır: Aslında Marie, eserin bütünlüğü için en pointe (parmak ucunda) dans eden ilk balerin olmuştur. O dönemde Marie'nin kullandığı parmak ucu (pointe) şimdiki ayakkabılar ile aynı değildir ancak normal bale patikleriyle günlük ayakkabı tabanının ve takviyenin birleşmesinden oluşur. Şimdiki parmak ucu ayakkabısının kökenini oluşturmaktadır



Resim 2. Marie Taglioni'nin parmak ucu ayakkabısı (Raftis, 2017).

Bu inanılmaz performans nedeniyle, Marie Taglioni, Romantik bale döneminin ilk yıldızı olmuş ve klasik stili, Fransız ressam ve yazar Eugène Lami'nin yarattığı uzun ve beyaz tütü ile değiştirmiştir. Renee Renouf'un makalesinde açıklandığı üzere, "Romantik balerin, zorlu, ideal bir yaratık olmuş: akan beyaz kostümlerinden parmaklarında hassas bir şekilde dengelenip sahnenin, daimi kahramanı haline gelmiştir" (Renouf, 2005: s.101)

Romantizmin ayırt edici diğer özelliği ise, balerinin duruşlarıdır. Dans Tarihçileri'nin birçoğu Marie Taglioni'nin tipik dans biçimine övgüde bulunmaktadır. Aslında, Filippo Taglioni'nin kızı için bu hareketleri yaratması ile Marie'nin kamburunu gizlediği varsayılmaktadır (Renouf, 2005:105)

1845'te Alfred Edward Chalon tarafından yapılan baskıda, bu resim ve Romantik balerin fikri mükemmel bir şekilde sergilenmektedir

(Resim 3).



Resim 3. "Les Sylphides" Balesinde Marie Taglioni. (Raftis, 2017).

Marie, 1847'de baleyi bırakmıştır. Bir süre Venedik'teki Büyük Kanal'daki Ca d'Oro'da ikamet etmiştir ancak babasının para suistimali nedeniyle iflas etmiş ve buradan ayrılmak zorunda kalmıştır. Paris Opera Balesi'ni, daha katı, daha profesyonel çizgilerle yeniden düzenlenmesinde, onun yönlendirici ruhunun etkisi büyük olmuştur. Yeni Conservatoire de danse (Yeni Dans Konservatuvarı)'nin yönetmeni Lucien Petipa ve Marius Petipa'nın eski öğrencisi olan koreograf Louis Mérante, 13 Nisan 1860'da Corps de ballet için düzenlenen ilk yılki yarışmanın altı kişiden oluşan jürisinin başkanı olarak çalışan Marie, daha sonra, çocuklara ve bayanlara sosyal danslar öğretmiştir; sınırlı sayıda bale öğrencisi olduğu için çok parası olmamış ve geçimini sağlayabilmek için neredeyse öldüğü 1884'e kadar dersleri vermek zorunda kalmıştır(Leninson, 1980: s.55).

Parmak ucunda bale "Ballet en pointe"yi mükemmelleştirme sanatı Marie'nin en önemli mirasıdır. İnce dokulu, beyaz etekleri ile birlikte yüzyılın başlarında Romantik tarzı simgeleyen arabesk pozlar ve kayarak yapılan sıçramalarla dikkat çeken zarif yeni bir

stil oluşturmuştur. Kısacası, Romantik balenin öncüsü Marie Taglioni, Avrupa'daki dans kültüründe ve daha sonra dünyanın her yerinde kalıcı bir izlenim bırakacak yeni bir stil ve moda yaratmıştır (Wiley, 1995: s.13).

3.2.2. Les Sylphides Balesi (Sahneleri)

Les Sylphides Balesi, Charles Nodier'in Trilby'sine, yani Lupin d'Arguail'e (1822) dayanmaktadır. Bir İskoç hikayesidir. Genç çiftçi James, Effie'yle evlenmesinin arifesinde Sylphide'i görür. James, gelini ve arkadaşlarını bırakıp onu ormanda takip eder. Onu sonsuza dek kendine bağlamak için Madge isimli cadıdan aldığı sihirli bir şalı Sylphide'in omuzlarına atar, Sylphide'in kanatları düşer ve ölür. Eserin sonunda James kiliseye geri dönerken bir düğün partisi görür ve Effie, daha önce reddettiği Gurn'la evlenmekte olduğunu görür.

Hikaye bir İskoç köyünde ve yakındaki ormanlıkta geçer. Ve iki perdeden oluşmaktadır. Buna göre (Letellier, 2012:15-16):

- Perde 1: James, Effie'yle evleneceği düğün günü, bir şafak vakti şöminenin yanında bir koltukta uyumaktadır. Bacadan kanatlı bir ruh, bir Sylphide içeri girer ve ona aşk ile bakarak öpücükle onu uyandırır. James uzun süredir rüyalarında kendisini rahatsız eden ruhsal varlığı yakalamaya çalışmaktadır, ama o, dans ederek ortadan kaybolur. Effie, annesi ve bazı yakınları düğün hazırlıklarına başlamıştır: Onlarla birlikte yerel halktan bir genç olan Gurn, - Effie'nin hayal kırıklığına uğramış eski talibi- da bulunmaktadır. Yaşlı cadı, Madge de içeri girer ve şöminede ısınmaya çalışır. Ruh tarafından gönderildiğini ve Effie ve Gurn'un evlenmelerini öngördüğünü söyleyerek James'i yalnız bırakır. Bu sefer kaybolmadan önce James'e olan sevgisini itiraf eder ve onu takip etmeye davet eder. Gurn bütünüyle bu sahneye tanık olur ve Effie'yi aramaya çalışır, böylece onun sevgilisi James'in sadakatsizliğini gösterme şansını yakalayacaktır. Effie'nin sahneye girişinde, ruhsal varlık büyük koltuğa gizlenir ve James hemen onu peleriniyle örter. Gurn onu kırbaçladığında, koltuk boştur, Sylphide bacanın ordan kaybolmuştur. Düğün festivallerinde Sylphide dansçılar arasında dolaşır, yalnızca boşuna peşinde koşan James'e görünür durumdadır. Sonunda, Effie için tasarlanmış olan düğün yüzüğünü elinden

kopararak ormana uçar. James ziyafeti terkeder ve Effie'yi gözyaşları içinde bırakır. Gurn daha sonra, James'i aramaya başlarken, üzülen misafirleri yolcu etmeye başlar.

- Perde 2: Cadı Madge, karanlık bir mağarada olup, geceleri şeytan soyundan ailesinin etrafında büyüleri hazırlamaktadır. Kazan, içine çekilmiş bir şal eşliğinde kaynamaktadır. Sahne birden yoğun ormanlık alana dönüşür ve bu geçişler aracılığıyla ruhsal varlıklar hafifçe uçmaya başlar. James, içindeki duyguları sergilemekle birlikte, sürekli umudundan vazgeçmesine rağmen Sylphide'i takip etmeye devam etmektedir ve umudunu aşkla taşımaktadır. Bu arada Gurn, Effie ve diğerleri, James için süren umutsuz aramadan vazgeçmişlerdir. Ormanın ağaçlarla kaplı yapısı kaprisli Sylphide'i şaşkına çevirir. Madge şimdi onu hırpalayabilecektir ve James'e büyü şalı verirken açıklar ki James, sevgisini şal sayesinde sürdürebilecektir. James, Sylphide ciddiyetle ona tekrar yaklaştığında, onu sihirli şalla kuşatmak için aldatır. Sylphide anında kanatları koparak yere düşer ve umutsuz sevgilisinin kollarında ölür. Sahne, Gurn ve Effie'nin evlilik töreni seslerinin duyulması ile biter.



Resim 4. James'in Sylphide'i Takip Edişı (Letellier, 2012:18)

3.2.3. Les Sylphides'in Versiyonları

Les Sylphides (İngilizce: Sylph, Danca: Sylfiden) iki perdeli romantik bir baledir. Balenin iki versiyonu bulunmaktadır; orijinali Filippo Taglioni 1832 ve diğer versiyonu da August Bournonville tarafından 1836'da sahnelenmiştir. Bournonville'in versiyonu günümüze kadar kalmış olduğu bilinen tek versiyondur ve bu nedenle dünyanın en eski balelerinden biridir. 12 Mart 1832'de Les Sylphides'in ilk versiyonu, Paris Opera'nın Salle Le Peletier'sinde, çığır açan İtalyan koreograf Filippo Taglioni'nin ve Jean-Madeleine Schneitzhoeffter'in müziği ile birlikte sunulmuştur (Ballet Encyclopedia, 2010).

Taglioni, eserini kızı Marie için tasarlamıştır. Les Sylphides, dans en pointe'in estetik bir mantığına sahip olduğu ilk baledir ve 1820'lerin sonlarında dansçıların yaklaşımında olduğu gibi, yalnız bir kol hareketi ve hareketi içeren bir eser değildir. Marie, o sırada oldukça skandal olduğu düşünülen Les Sylphides'in performansında eteğini kısaltmıştır (mükemmel pointe çalışmasını göstermek için).

Bournonville versiyonu, kuruluşundan bu yana Royal Danish Ballet tarafından orijinal haliyle sunulmuş ve Bournonville'in en ünlü eserlerinden biri olmaya devam etmektedir. Bournonville'in versiyonunun günümüze uyarlayanları arasında bulunan Eva Evdokimova ve performansı DVD olarak kaydedilen Lis Jeppesen de yer almaktadır (en.wikipedia.org).

3.2.4. Les Sylphides'in Koreografisi¹⁷

Koreografik yapıyı analiz etmek için baledeki üç belirgin grubun (İskoçlar, cadılar ve sylphler) hareket yapılarını tartışmak gerekmektedir. Daha sonra anahtar kişiler (Sylphide, Effie, James ve Madge) ve onların etkileşimleri için koreografi analiz edilebilmektedir.

Evlilik anlaşması efsanesi açısından, izleyicilere üç kuşak sunulmaktadır; Bunlardan sadece biri insanın evlenmesi için uygun, üç gruptan yalnızca biri insandır. Bu kuşakların her biri sahne üzerinde hareket nitelikleri ile tanımlanmıştır. Belirli bir jest

¹⁷ İçerikte Garafola, 1997 kaynağı kullanılmış ve yorumlanmıştır.

veya adım, bir gruptan diğerine uygulansa bile, her zaman aynı görünümde veya önemde yapılmamaktadır. Aynı adım, tamamen ayrı bir kimlik haline gelerek farklı stillerde de yapılabilmektedir (örneğin hem Effie hem de Sylphide jambe l'air rond yapar, ancak bir durumda hassas ve içe kapanma sinyalleri verirken, diğerinde ise hafiflik durumu işlenmektedir. Ya da bir grubun bir üyesinin hareket biçiminin olduğu gibi diğer grubun bir üyesinin hareketlerinde kopya edildiği görülmektedir. Örneğin Gurn kollarını salladığında ve ardından Scotts'u gördüklerini göstermek için Sylphide'ı gösterdiğinde aynı hareketleri yapmaktadır.

İlk grup olan İskoçlar, I. Perde'de iki bölümde görülürler: İlk olarak, Effie'nin kız arkadaşlarının girişi ve daha sonra hem erkekler hem de kızlar da dahil olmak üzere grup dansları bulunmaktadır. Dansları, İskoç danslarına benzer ama yine de farklı bir halk dansı tarzında yapılmaktadır. Kızların dansları kısa, canlı bir tören girişi şeklindedir. Dördüncü dansçı liderliğindeki dört genç kızın dansında kızlar sol kollarını yine İskoçlara özgü olduğu bilinen gülünç bir biçim içinde olduğu bilinen gülünç bir biçim içinde akimbo tutmaktadır. Bununla birlikte, sağ kolları bir hediye tutmaktadır. Başlarını müziğin ritmini bozmadan çevirmektedirler; yürürken asabi tavırla ayaklarını vurmaktadırlar. Cadının lanetini açıkladığı bölümden sonra James ve Sylphide arasındaki pas de deux'da, kızlar daha önce olduğu gibi aynı biçimde sahneye girerler. Ardından iki erkek sahneye girer. Bu sahnede tüm topluluk dans etmektedir, daha karmaşık zemin kalıpları oluşturmaktadır, çizgiler, daireler ve meydanlar oluşturmakta ve yeniden biçimlendirilerek bazen çiftlere, bazen de kız ya da erkek gruplarına bölünmektedir. Grubun bu dans figürlerini oluşturma yetenekleri, koreografinin grubun toplumsal birlikteliklerini kooperatif gösterebilme ihtiyacından olduğu düşünülmektedir.

İki İskoç dansa ait baskın hareketler sonucunda, dansçıların enerjileri, becerileri ve güç gösterileri göz önünde bulundurularak İskoç toplumunun sağlam bireylerden oluştuğu izlenimi yaratılmaktadır. Hem erkekler hem kızlar parmak ucunda dans edebilmek için "pointe" ayakkabılar giyerler. İç içe geçmiş veya çapraz bir biçimde, birbirine bakarak ya da yan yana durarak benzer adımları takip ederek dans ederler. Aynı zamanda, dans figürlerinin birçoğu çocukların oyunlarını anımsatır ve eğlenceli bir kutlama ruhu sunar.

Beyaz tül kıyafeti ve saten bir bale pabucu giyen narin Sylphide'i James'le dans ettiği sahnede, ikisi birbirinden oldukça farklıdırlar. Birbirlerine hiç dokunmadan dans ederler. Bu kontrast James'in kendisinin saplantı haline geldiğini açıklamaktadır, çünkü sosyal kısıtlamaların dışında bir alanı temsil ediyor gibi görünür.

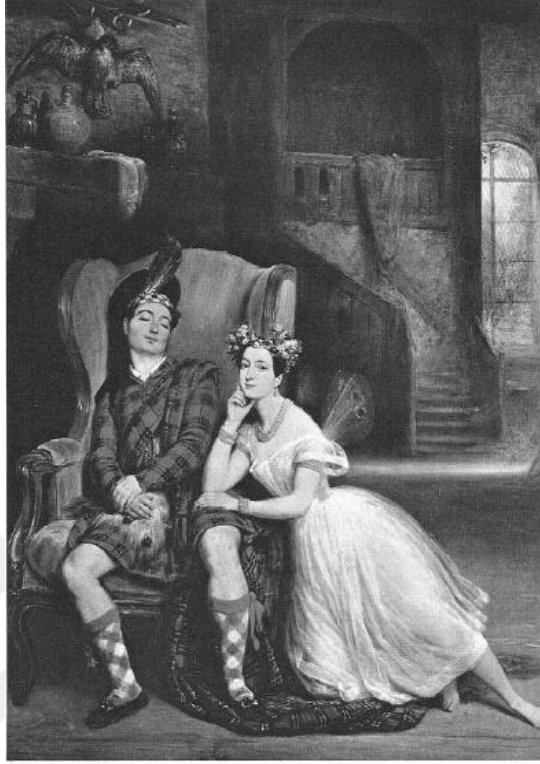
Bir diğer sahnede yaşlılar, genç kızlar, erkekler ve çocuklar, ikinci kez halk danslarına katılmaktadır. Danstaki tüm katılımcılar, dullar, potansiyel gelinler ve damatlar danslarında, James ve Effie'nin yaklaşmakta olan evliliklerini kutlamakla kalmazlar, aynı zamanda kendi yeteneklerini muhtemel eş adayları olarak gösterirler.

İkinci grup, II. Perdenin başında ortaya çıkan cadılardır. Topluluktan çok bir çete, bir daire içinde dans ederler, ancak insanlardan farklı olarak birbirleriyle fiziksel temas kurmazlar. Hareketleri açısız, asimetrik ve mekaniktir; Elleri sürekli olarak bükülmüş ve açılmıştır ve Madge'nin parmakları doğal olarak uzundur. Cadılar da güçlü ve dünyevi olmasına rağmen çevik insanların aksine özellik gösterirler. Hareketleri, sarsıntılıdır. Yılanvari biçimde, karınlarını yere doğru bastırırlar. Doğada yaşayan sağlıklı figürler oldukları halde rönesans antikaları içindeki tuhaf figürleri andıran, insanlığın canavarca tezahüratları olarak görülmektedir

Üçüncü grup ruhlar (slphy)'dır. Ruhlar da cadılar gibi, doğada üremeyen bir cinstir ve topluluk halinde yaşamaktadır. Ruhlar (Sylphs) pek çok bakımdan cinsiyetlere göre farklılaşmamış gibi görünmektedir. Hareketleri hem özdeş hem de aşırı simetriktir. Hepsisi aynı şekilde giyinmişlerdir. Ruhlar (Slyhps), İskoçlar ve Cadılar gibi yerde değil, havada hareket ederler. Hareketlerinde daha çok küçük sıçramalar, parmak ucuna yükselişler, hızlı hareketler, kolları ağırlıksızmış gibi yukarı doğru kaldırmalar kullanırlar. Müziğin ritmine uygun dans etmezler. Danslarında yalnız müzikteki flüt sesi ve akordlar kullanılmaktadır. İnsanlara kıyasla, jestleri ve basamakları daha geniş, daha açıktır. Bedenleri sınırsız ve geçirgen görünür.

Bu üç grup arasındaki kontrast, hem kaderleri eserin öyküsünde iç içe geçmiş grupların bireysel üyelerinde ve bu üyelerin koreografik olarak etkileşimlerinde belirgin bir şekilde çizilir. Dans eden ilk karakter Sylphide'dir. Hareketleri O'nun ruh hali kadar duygusaldır. Perde açıldığında, James'in koltuğunda, sağ eline dayanmış biçimde duran

zarif çenesi, düşünceli pozisyonda sağ dirseği ile sol elinde, balenin orijinal Fransız versiyonunun Lepaulle gibi diz çökerken görünür (Resim 4).



Resim 5. I. Perde'de James ve Sylphide (Letellier, 2012:17)

O zarif, tedbirli, kendine güvenen, sevecen, yaramaz Slyphide, James'in koltuğundan sanki kendisine kendini açığa vuracakmış gibi bir karasızlıklar beklemektedir; Küçük adımlarla dans etmeye başlar ve ardından yerçekimine karşı duracak sıçramalara başlar. Her şeyden önce, bir yere sabitlenmez. Esnek görünümde ve hareket sıraları son derece akıcı hareket etmektedir. Kendi yaşamında daima dans eder gibi görünmektedir. İkinci bölümde ise sahne mekanizması yardımıyla havada dolanıp uçuşa geçer. Her iki bölümde de James onu yakalamakta zorlanır. Sylphide'in güçlü bir şekilde aşağı doğru hareket ettiğini belirten Madge'nin aksine, bacalara veya ağaçlara doğru eğilim biçimindedir.

Sylphide'in evdeki baca, pencere, kapı ile özel bir ilişkisi olduğunu ve Madge'nin inde evin ocağının yakınlarında görüldüğünü belirtmek gerekir. Her ikisi de kültürel sınırları içte/dışta, doğaiçi/doğaiüstü alanlardaki figürleri temsil etmektedir. Sylphide sadece kararsız değildir, aynı zamanda belirsizdir. Her ne kadar görünüşte çocuksu, masum ve

kırılgan olsa da baştan çıkarıcı hatta şeytani bir yanı da bulunmaktadır. Danimarkalı dans tarihçisi Erik Aschengreen, bale ile ilgili bazı yorumlamalarında Sylphide'in doğrudan "Cadı Madge" ile ilişkili olduğunu "ve Fransız eleştirmen Jules Janin'in karakteri" hem tehlikeli hem de büyüleyici "bulduğuna" dikkat çekmektedir (Aschengreen, 1974:36). Sylphide ve Madge'nin aynı anda asla sahnede bulunmaması, ters görüntüler gibi gizemli ilişkileri oldukça ilginçtir.

Sylphide bacadan kaçtığında Effie ve arkadaşları girerler. Her ne kadar büyük bölümü mim içeriyor olsa da Effie'nin düğün davetlilerini ağırlamak için yaptığı küçük bir tekli dans bulunmaktadır. Sylphide'in sahnede olmadığı yerlerde, Effie evin içinde mükemmel bir şekilde varlık gösterir. Sahnenin ortasında, odanın merkezinde sağlam bir şekilde belirir ve önce sağ kolunu, ardından sol kolunu geniş bir biçimde açarak odada iki tarafa doğru dönerek araştırma yapar. Açılış sahnesinin bir tekrarı olan bu sahnede, bir kez daha sandalyesinde uyuyan James'i öpmektedir. Ama bu sefer uyandığında büyülenmez, adeta ürker. Effie'nin arkadaşları James'e hediyelerini sunduktan sonra dans ederler. Yavaşça ve kasıtlı olarak sol elini kalçasına ve sağ elinin üst kısmına yerleştirerek, birkaç süslü ayak işi yapmaktadırlar. Bacak jestleri Sylphide'a benzese de sıradan görünmektedir. Dansları sona erdiğinde geniş kucaklama hareketleri tüm konukları kapsamaktadır.

Konukları için dans eden Effie, dışa dönük olarak, jestleri ile sunum yapmaktadır. O'nun dansının toplumsal bir amacı vardır, cinselliği toplumsal üreme biçimini işaret eder. Buna karşılık, Sylphide, ilk solo dansında kendisi için, kendi başına dans ediyor gibi görünmektedir. James O'na yaklaştığında koruyucu ve kışkırtıcı bir şekilde kendine dokunur. İkinci dansında ise James'e ihtiyacının ne olduğunu söylediği halde, arzusunun ne biçim alabileceği konusunda açık vermez. Effie, James için potansiyel bir anne iken, Sylphide kesinlikle değildir. Effie tatlı ve masum ama aynı zamanda çileden çıkarıcı olabilmektedir. James'in için kesin planları vardır ve bu planlar evliliği de içermektedir. Buna rağmen, sadece kocasının hakimiyeti altındaki bir eş değildir; daha çok Madge'in etkisi altındadır. James cadıyı cesurca eline aldığında Effie James'i sakinleştirerek, Madge'nin kemiklerini ısıtmak için içki içmesi konusunda ısrar eder. Madge'in Effie'ye öğütler verebilmesi, cadının hizmetçilerine bazı sırları anlatabilmesi konusunda izin vermesi için James'e yalvarır.

James Effie'yi törensel bir şekilde klandaki tartan taraklı bir şalla sarar ve ocağın içinde ısıtmak için çömelir. Ardından birden cadıyı görür. Bu şal, Sylphide'in ölüm aracı olarak zehirli bir başka atkının öngörüsüdür. Cadı ve misafirler sahneden çıktuktan sonra ve Effie üstünü değiştirmek için yukarı çıkar. Sylphide bu sefer pencereden içeri girer. James ise ayakları üzerinde diz çökmektedir. İlk başta James'in evliliğindeki kederi ortaya çıkan dansı ile görünen Slyphide, ardından James'i ormana getirmesi için çağırırken aydınlanmakta ve dansı çılgınlaşmaktadır. İki kez James'i kapıya doğru çeker fakat her defasında da yeminlerini hatırlayarak direnmektedir. James'in Effie'yi sardığı ve aynı düğün töreni sırasında nişanlısının yerine koyduğu sade ve gösterişsiz bir şalla kendisini sarar. Düğün misafirleri dönüp, halk dans ederken düğün ayinleri başlar. James Sylphide'ı takip etmek için kapıdan dışarı fırlamaktadır.

Bir bakıma, James iki kez başarısız bir evlilik serüveni geçirmiştir. Kesintiye uğramış bu törenler tamamen farklı alanlarda gerçekleşmiş olmasına rağmen, iki bölümdeki iki solo dans birbirine çok benzemektedir. Tam anlamıyla sevinçten uçar gibi görünmektedir. Sahne boyunca ilerleyerek geniş ve yüksek atlayış ile kadar çok yer kaplar ki, II. Perde'deki Ruhlar (Sylphs)'a kadar varır. James bu atlayışta dönüşler karmaşık adımlar atmaktadır. Ayrıca, ayak bileklerini bir araya getirip entrechats¹⁸ hızlı, detaylı adımlar atar.

Bununla birlikte, James'in her bir solo gerçekleştirdiği adımlar benzer olmasına rağmen, iki farklı durumda farklı anlamlara sahiptir. I. Perde'de, solosu düğün davetlilerinin girişinden hemen sonra gerçekleşir. Damadın elverişli niteliklerine neredeyse ritüel bir görüntüden oluşan dansında James kollarını başının üstünde bir daire içine alır ve o zaman daireyi aşağıya doğru hareket ettirerek başını ve gövdesini çerçeveye alıyor gibi görünmektedir; sanki bir portreye benzemektedir ve sanki "Ne kadar yakışıklı olduğumu görün ve yükselmiş göğsümün kahramanca olduğunu görün!" demeye çalışmaktadır. Yüksek sıçramasında ve havada kendi etrafında döndüğünde, toplum James'in gücünü ve koordinasyonunu gözlemleyebilmekte ve "entrechat" adımlarında ise bölgenin tek hakimi algısı yaratabilmektedir.

¹⁸ ayakların pozisyonlarını değiştirerek, öne arkaya geçerek, sonra atlamayla geçerek

II. perdede James bazı adımları biraz farklı şekilde yerine getirmektedir; örneğin ayak bileklerinin hareketleri, daha önceki danslarında olduğu gibi cesur, yüksek kontrollü ayak basışlarından farklı olarak sanki Ruhlar (Sylph)'ın çırpınma adımlarına benzemektedir. James danslarında bazı ruhların adımlarını benimsemiştir. Bu yalnızlık, çiftlik evindeki yalnızlıktan farklı olarak parçalanmış, Sylphide'den gelen tepkilerle değişmiş bir yalnızlıktır; buyüzden gerçekten ikili dansın “pas de deux”ünün bir parçasıdır ve bu da Ruhlar (Sylph) tarafından grup dansları arasında sıkışıp kalmaktadır. Bu nedenle II. Perdede James, gücünü ve becerilerini, kendini tanıtmaktan, sevdikleri ile zorlu bir dansa sahip olmaktan ve daha sonra gruba dahil olmaktan daha az zevk almaktadır.

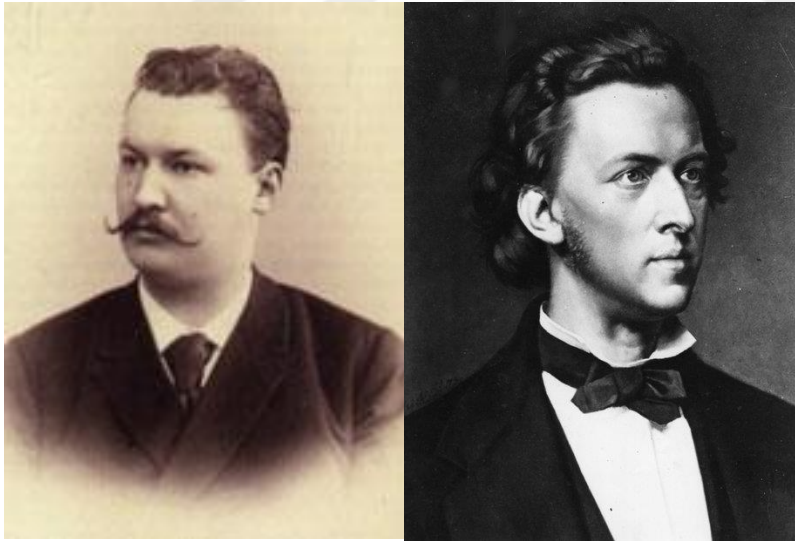
Bir yandan, Les Sylphides bir masal gibidir; bu masaldakişinin sosyal çevresi dışındaki romantizm ve cinsel tutku, yıkım ve ölüm riskiyle karşı karşıyadır. Ancak öte yandan, Les Sylphides yasaklanan istekleri uyarmaktadır ve II. Perde'de James'in ormanda yaşayan ırklar olan Ruhlarla dans etmesine izin verilmiştir. Bu şekilde bale, son derece ahlaksal dersi olan, suçun paha biçilmediği pek çok suç hikayesini anımsatan bir sanat olarak karşımıza çıkmaktadır.

Evlilik, elbette, Batı dansında daima önemli bir sosyal tema olmuştur. Rönesans döneminde, amatör bale kraliyet düğünlerini taklit etmiştir. 17. ve 18. yy'ın başlarında dans profesyonelliği ile düğünlerin temsilciliği balenin kendisinin parçası haline gelmiştir. Bununla birlikte, Les Sylphides ile önemli bir dönüş Romantik balenin yönünü derinden vurgulayan bir dönem olmuştur. Les Sylphides'de, önceki balelerin çoğunda olduğu gibi, evlilik teması, yalnızca çeşitli şekillerde çarpıtılmak üzere tanıtılmıştır. Yalnız 18. yy. baleleri düğün törenlerini temsil ediyor iken, Romantik Bale eserlerinin sık sık eski baleleri baltaladığı varsayılabilmektedir. Les Sylphides, topluluğun birleşmesinin kutlanmasından ziyade topluluğun diğerine, cinselliğe ve belki de evlilik kurumuna olan kaygısını araştırmaktadır.

3.2.5. Les Sylphides Müzikleri

Les Sylphides'in özgün koreografisi Michel Fokine, Frédéric Chopin'in müziği Alexander Glazunov tarafından yönetilmiştir. Glazunov, 1892'de müziğin bir kısmını, Chopiniana, Op 46 başlığı altında tamamen orkestra için yeniden düzenlemiştir. Bu form Nikolai Rimsky-Korsakov tarafından 1893 Aralık ayında halka tanıtılmıştır (Cooper, 2013).

Fokine tarafından sahnelenen Chopiniana'nın farklı bir müzik kompozisyonu vardır. Ayrıca, Chopiniana orijinal olarak Chopin'in piyano müziğine uyarlanmış dramatik veya karakterli dansların derlemesidir. Bu orijinal sürümün dayandığı Glazunov paketi sadece dört Chopin parçasını içerir; Fokine, Süit'e bir ilave olarak bir vals daha kullanmak istemiştir ve Glazunov'u, "Chopiniana" olarak da bilinen bale yaratması için yönlendirmiştir.



A

B

Resim 6. Les Slyphides Müzisyenleri A: Glazunov, B: Chopin

Buna göre müzikler şu şekildedir (Taruskin, 1996:545):

- Polonaise in A major, Op. 40, No. 1
- Nocturne in F major, Op. 15, No. 1
- Mazurka in C-sharp minor, Op. 50, No. 3

- Waltz in C-sharp minor, Op. 64, No. 2.
- Tarantella in A-flat major, Op. 43.

Fokine'in balesi 1909'da Diaghilev'in "Saison Russe" in bir parçası olarak Paris'te prömiyer edildiğinde Diaghilev, Anatoly Lyadov, Sergei Taneyev, Nikolai Tcherepnin ve Igor Stravinsky tarafından Glazunov'un yönettiği Vals dışında tüm danslar yeniden bir orkestra eşliği ile tanıtılmıştır. Les Sylphides başlıklı bu versiyon, ilk kez 2 Haziran 1909'da Théâtre du Châtelet'de sahnelenmiştir ve müzikler şu şekildedir (Taruskin, 1996:546).

- Polonaise in A major ('Military'), Op. 40, No. 1
- Nocturne in A-flat major, Op. 32, No. 2
- Waltz in G-flat major, Op. 70, No. 1
- Mazurka in D major, Op. 33, No. 2
- Mazurka in C major, Op. 67, No. 3
- Prelude in A major, Op. 28, No. 7
- Waltz in C-sharp minor, Op. 64, No. 2
- Grande valse brillante in E-flat major, Op. 18



Resim 7. Théâtre du Châtelet

Les slyphides'in bütün versiyon ve yeniden sahnelenışlerinde, bu müzikler aynı şekilde kullanılmamaktadır. Koreograf müzikleri kendine özgü tarz içinde yeniden düzenlerler. Ancak genel olarak müziklerin belirlenme şekli şu şekildedir (theballetbag.com, 2010):

1. Perde I: Overture
2. Perde I: Giriş
3. Perde I: Effie'nin girişı
4. Perde I: Fortune-teller Sahne: James-Effie- Cadı
5. Perdeye Geçiş I: Pencere Sahne: James ve Sylphide
6. Perde I: Misafirlerin Gelişleri- Pas d'Ecoissaise
7. Perde I: Pas de deux- Reel
8. Perde I: Finale
9. Perde II: Cadı Sahnesi
10. Perde II: Orman Sahnesi: James ve Sylphide
11. Perde II: Sylphide Sylph'leri çağırıyor
12. Perde II: Sylph Scene: Divertissement
13. Perde II: James Sylphide'ı takip ediyor
14. Perde II: Gurn-Cadı- Effie
15. Perde II: James ve Cadı - Eşarp
16. Perde II: Final
17. Perde II: Finale: Pas de deux.

3.2.6. Les Slyphides Kostümleri

Perde açıldığı zaman, dört solist dansçı ortada olmak üzere corps de ballet sahnenin en arkasında yarım daire biçimindedir. Grubun en ortasında tek erkek dansçı durmaktadır. Erkek dansçının kostümü romantik düşünceyi tam olarak yansıtmaktadır; beyaz gömleğinin, uzun ve dökük bir boyun bağı, uzun bol kolları vardır. Başında ise hiçbir şey yoktur. Kadın solistlerin ise "romantik tütü" denilen kostümleri vardır. Tütünün etek kısmı tülден yapılmıştır ve boyu ayak bileği ile baldır arasındadır. Beden kısmı ise beyaz satendendir. Göğüs açık ve bele iyice oturmuş, boyun ve omuzlar açıktır ki bu da 19. yüzyılın en göze çarpan kadın dansçı giysinin özelliğidir. Omuzun üstünde tülден

kol parçası düşmüştür ve bu da kolu iyice sarmalamıştır. Saçlar ise arkada topuz olacak biçimde ortadan ayrıktır ve başın üstüne beyaz çiçekler konmuştur. Ayrıca giysinin arkasında küçük beyaz kanatların oluşu dansçılara doğa üstü bir görünüm vermektedir.



Resim 8. Erkek kostüm



Resim 9. Balerin kostümü

Ayrıca bu dönemin en önemli kostümü parmak ucu (pointe) ayakkabılardır. Parmak ucu ayakkabısı, parmak ucunda bale yaparken bale dansçıları tarafından giyilen bir ayakkabı türüdür. Pointe ayakkabıları, dansçılar için ağırlıksız ve ruh (sylph) benzeri görünme arzusuna cevap verebilmek için düşünülmüş ve dansçıların uzun süre ayak parmaklarının ucunda (en pointe) dans etmelerini sağlamak için gelişmiştir. Bunlar, çoğunlukla açık pembe tonlarında çeşitli renklerde üretilmektedir.



Resim 10.*Pointe*

3.2.7. Les Sylphides'in Evrimi

Hayır dernekleri yararına verilen davetler için gösteriler hazırlayan Fokine, bir yandanda öğrencilerinin mezuniyeti için temsiller hazırlamaktaydı. İmparatorluk okulu "Öğrenciler Gününde" geleneksel bir öğrenci hazırlamaya karar vermişti. Bugüne bütün imparatorluk ailesi gelmiştir. The Magic Flute (Sihirli Flüt) balesini Fokine bu vesile ile hazırlamıştır. Daha sonra bu bale Pavlova'nın repertuarına alınmıştır. 1907'de Fokine ilk Chopiniana'yı hazırlamıştır, ikinci Chopiana ise Les Sylphides adı ile bilinir ki, bazı Rus ve Danimarka toplulukları tarafından halen "Chopiniana" adı ile oynanmaktadır.

Müziğin orkestrasyonunu Maurice Kelder yapmıştır, yalnız bilindiği gibi Cminör valsi Glaznov'a aittir. Glaznov bu valsın içine Chopin'in C Diyez minör etüdünden aldığı kısa bir başlangıcını dahil etmiştir. Böyle bir değişikliğe uğramasına rağmen Fokine, bu valsın Les Sylphidein "Büyük Valsi" olduğunu ve sonsuza dek böyle kalacağını iddia etmiştir. Fokine, bu çalışmalarını dört solist ve grup dansçılar (corps de ballet) için hazırlamıştır.

Taglioni ve çağdaşları olan romantik dansçıların resimlerine bakan Fokine, onların biçimlerinin ve özlerinin, İmparatorluk Tiyatrosu'nun bale dansçılarının savundukları, fikir ve düşüncelerinden çok başka olduğunu görmüştür. Çağının temsilcisi olan Taglioni için dansetmek, bir kuvvet gösterisi ve göz kamaştırıcı bir teknik değil, aksine

şiiresel idealizmin seyirciye aktarılmasıdır. Birinci Chopiniana'nın valsinde Fokine eğer koreograf isterse, dansçıyı *pointe* üzerinde (parmak ucunda) klasik biçimde dans ettirebileceğini göstermiştir. İkinci Chopiniana da daha ileri giderek romantik devrin, biçimi ve havasının gerçeğini bir araya getirmiştir. Fokine, ikinci Chopiniana'da tekrar yaratmak istediğinin canlı bir resmini kurmuştur. İlk Chopiniana'nın tablosunda, prologda fiziksel temas olmamasına rağmen Les Sylphides balesinde Chopin'in müziğinden kalan "...güzellikle baştan çıkmış..." genç bir şair veya Chopin tarafından simgelenen romantizmin ve şiiresel oluşumun ortaya çıkardığı ruhsal bir eğilim vardır.

Nijinsky'nin okumamış yarı cahil bir dansçı olduğu söylenmektedir. Ayrıca tarih ve sanat hakkında hiçbir şey bilmediğini söyler Fokine. Kendisi genç dansçılarla çalışma konusunda tecrübeli olduğunu söylemektedir. Bu yüzden Fokine yarattığı danslarında ne anlatmak istediğini anlaşılır bir biçimde, açık olarak Nijinsky gibi dansçılara anlatmıştır. Özellikle kadın dansçılardan danslarının içinde saklı bulunan hayali romantizmi kavramalarını istemiştir. Bu konuda şöyle der: "Bunun için özel bir ruh yeteneğine gereksinim vardır." Fokine, Nijinsky'e ulaşabilmek için mazurkayı onun üstünde dans ettikten sonra diğer çeşitlemeleri hazırlamaya devam etmiştir.

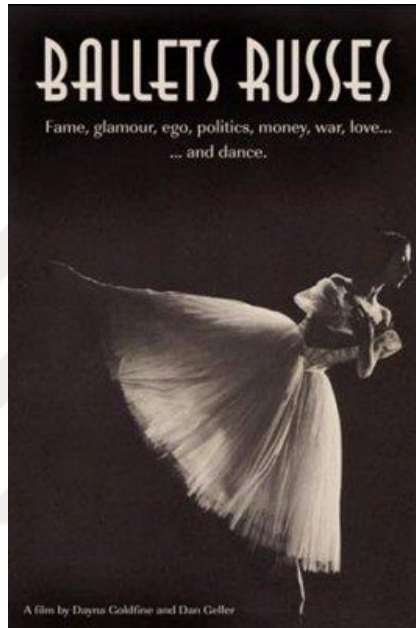
Fokine, Uyurgezer'i (The Dreamer-Şair) baledeki şair, erkek dansçı rolünü Chopin'in devrinin modasına uygun bir biçimde tek taraftan dökülen uzun saçlarla tanımlamaktadır. Nijinsky'nin solosunda etrafında dans eden melek görüntülerinin devinimlerini daha iyi görebilmek için ona, yüzüne düşen bukleleri geriye fırçalar gibi bir jest verdiği söylenir. Aynı anda diğer elini de üzerine doğru gelen Sylphide'leri kendinden uzaklaştırmak için sanki rüyadaymış gibi ağır ağır yürümektedir. Nijinsky bu hareketi çok sevdiği için Les Sylphides ve Pavillon de Armide balelerinde kullanmıştır.

Fokine'nin Les Sylphides'i üç günde yarattığı söylenir. Bunun kendisi için rekor olduğunu söyler ve hiçbir hareketi değiştirmedeğini açıklar."Otuz yıl sonra bile, her pozisyondaki en ince ayrıntıya kadar her şeyi anımsıyorum..." der. (Sachs 1963: s.87-88)

Les Sylphides'de grup danslarındaki dans düzeninin bir kısmını II. Perde'den arada hazırladığı söylenir. Kaynaklara göre İkinci Chopiniana'nın kostümleri ilkinde nazaran daha üstünkörü bir biçimde hazırlanmıştır. Fokine'nin, müzik ve hareketli resimler

oluşturan, anlatımcı (empresyonist) soyut bir bale yarattığı düşünülür; işte bu çalışmalardan sonra da “Senfonik Bale”¹⁹ denilen türün elde edildiği düşünülmektedir.

Les Sylphides'in 1909 da Ballet Russes²⁰ topluluğu tarafından aynı kast oynayışı, birde bunun üstüne İgor Stravinski'nin Diaghilev'in etkisi ile müziği yeniden düzenleyişi, Teatre du Chateleti olduğu kadar, tüm Paris'i de allak bullak etmiş, "Hayali Romantizm"i de oldukça saygınlaştırmıştır.



Resim 11. Ballet Russes

¹⁹ Hikayeden ziyade, deseni vurgulayan bale türü.

²⁰1909-1929 yılları arasında Paris'te bulunan, gezici bir bale şirketi



Resim 12. Ballet de Russes Dansçıları

Les Sylphides, Giselle ve Kuğu Gölü gibi balelerini destekleyen, klasik balenin direği olan bir bale olarak tartışmasız kabul edilmiştir. Pek çok bale toplulukları tarafından oynanmıştır. 1942'de Fokine'nin ölümünde, dünyanın çeşitli bale topluluğu, cenazesinin kaldırıldığı gün Les Sylphides'i oynayarak onu saygıyla anmışlardır. Paristeki ilk sunuluşundan sonra Les Sylphides yarı yüzyıldan beri, halkın gözünde pek az bir düşüş kaydederek uzun yıllar repertuarda kalmıştır. Sadece gösterişe ve heyecana önem veren Diaghilev'in Ballet Russes Topluluğu'nun ve İmparatorluk Baleleri'nden, Les Sylphides gibi bir balenin doğuşu esrarengiz bir olaydır.

SONUÇ

Bale ilk olarak 13.yy. ortalarında İtalya'da sarayda seçkin kişiliklerin boş vakit eğlencesi olarak ortaya çıkardıkları zevk amaçlı bir etkinliktir. Başlarda saraydansları basit ritmik hareket kalıplarından oluşuyorken bu durum Rönesans şenliklerine sızmış ve şenliklerden daha saygın türler olan saray dansı ve saray balesi biçimlerine dönüşmüştür. Bu çalışmada saraydanslarının adımlar, ilerlemeler, çizgiler, daireler ve geometrik şekillerden oluşaneğlence ve uygulamalara dayanmakta olduğu, saray balesinin ise dans, taklit, jest, dekor, kostüm, efekt içeren organize bir gösteriye dayandığı anlaşılmaktadır. XIV Kral Louis'in ölümünden sonra, balenin 18.yy'da gelişmeye başladığı ve gelişimini hızlandırmış olduğu görülmektedir.

Bale sanatı giderek şenlikler ve saray dansları konusundaki içeriğinin yanı sıra, solo dans ve birlikte dans (pas de deux) uzmanlık alanlarında da çeşitli gelişmeler göstermiştir. İçermekte olduğu özel alanlarda yapılan çalışmalarla birlikte giderek bale dansçılarının hareketlerine özellikle erkek dansçıların gücünü vurgulayacak kadar genişletilmiştir. Erkek dansçıların karşısında kadın dansçılara bale sanatında daha fazla ilgi odağı haline gelmişlerdir.

1734'te, sahne performansı oldukça etkileyici olan Fransız dansçı Marie Salle, bale alanında ilk kadın koreograf olarak yerini almıştır. Salle ilk kadın koreograf olarak öne çıkmakla kalmamış, aynı zamanda balede bir devrim yaratmıştır. Bu devrim balede kostüm kavramının değişmeye başladığı bir devri işaret eder. Bu devir ile birlikte eski çember etekler, korseler, peruklar ve maske kullanan bale sanatçıları yerine, bele sıkıca oturtularak, boyun kısmı ve omuz başları açık tasarlanan elbiseler ve *pointe shoes* denilen satenden yapılmış parmak ucu ayakkabıları klasik balenin kabul görmüş üniforması haline gelmiş, sahneler daha özgür hareket edebilen bale dansçıları ile yer değiştirmiştir.

Bale sanatında karşımıza çıkan yeni anlayışlar ile birlikte 19. yüzyıl romantik balesinin temelleri atılmıştır. Bireyin daha fazla ifade özgürlüğüne sahip oluşu ile Romantik Dönem'in dansçıları ve koreografaları, 1800'lü yılların ortalarında yaygın bir ifade aracı olan dramatik bale ile birlikte önceki dönemin dinamik tekniği üzerine yeni bir bale tekniği ortaya koymuşlardır. Bu bağlamda romantik balelerin temel konuları güzellik ve

çirkinlik, iyi ve kötü, ruh ve beden, gerçekçilik ve fantezi arasındaki çatışmalar çerçevesinde genişletilmiştir. (Simpson, 2010,2015:).

Sonuç olarak teknik etmenlerin yanı sıra söz konusu dönemde klasik bale ile ilgili oldukça önemli bir gelişime sebep olmuştur. Bu dönem ile birlikte bale dansçısı/balerin/balet algılarının da değiştiği görülmektedir. Les Sylphides balesi Romantik Dönem'in yapı taşı olmuş ve bale sahnesine doğa üstü yaratıkları, fantastik öğeleri, hayal dünyası ve gerçek dünyayı bir arada ele almış, dansçıların parmak ucunda dans ettiği, hafif, ağırlıksız göründükleri ilk dramatik konulu balesi olmuş, müziği ise buna uygun olarak bestelenmiş, klasik balenin en önemli örneklerinden biridir. Söz konusu bale günümüzde hala orijinalliğini koruyarak sahnelenmeye devam etmektedir.

KAYNAKÇALAR

Arkin, C.L., Smith, M. (1997). National Dance in the Romantic Ballet s. 11-68 in ed. L. Garafola, Rethinking the Sylph: New Perspectives in on the Romantic Ballet. Hanover: Wesleyan University Press

Aschengreen, E. (1974). The beautiful danger: facets of the Romantic ballet.

Au, S. (2002 s.64-65). Ballet and Modern Dance, London: Thames and Hudson.

Banes, S., Carroll, N. (1997). Marriage and the Inhuman: La Sylphide's Narrative of Domesticity and Community s. 91-106 in eds. L. Garafola, Rethinking the Sylph: New Perspectives in on the Romantic Ballet, Hanover: Wesleyan University Press.

Banes, S. (1998: s.41-48). Dancing Women: Female Bodies on Stage, New York: Routledge.

Beaumont, C. (1964). Kısa Bale Tarihi. Çev. Özcan Başkan, İstanbul: Elif Yayınları.

Bland, A. (1976 s.102). A History of Ballet and Dance in the Western World. London: Barrie & Jenkins.

Bourdieu P and Wacquant, L (1999). On the Cunning of Imperial Reason. Theory, Culture and Society. Vol. 16(1): 41-58.

Bourdieu, P. (1993). The Field of Cultural Production, Cambridge: Polity Press

Bourdieu, P. (1996a s.113). The Rules of Art, Cambridge: Polity Press

Bourdieu, P. (1996b). The State Nobility: elite schools in the field of power, Cambridge: Polity.

Brinson, P. (1962). The Social Setting, s. 11-29. P. Brinson The Ballet in Britain: Eight Oxford Lectures, London: Oxford University Press.

California Ballet. (2010). Ballet in Romantic Era, <https://californiaballet.wordpress.com/2010/06/04/ballet-in-the-romantic-era/> Erişim 4.04.2017. S.53

Cavaletti, L. (1997). Salvatore Taglioni, King of Naples, pp 181-196 in eds. L. Garafola, *Rethinking the Sylph: New Perspectives in on the Romantic Ballet*, Hanover: Wesleyan University Press.

Celi, C. (1997). The Arrival of the Great Wonder of Ballet or Ballet in Rome from 1845- 1855, pp 165-180 in ed. L. Garafola, *Rethinking the Sylph: New Perspectives in on the Romantic Ballet*, Hanover: Wesleyan University Press.

Chanzin-Bennahum, J. (1988). *Dance in the Shadow of Guillotine*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press

Chapman, V.J. (1997). Jules Janine: Romantic Critic, s. 197- 235. L. Garafola, *Rethinking the Sylph: New Perspectives in on the Romantic Ballet*. Hanover: Wesleyan University Press.

Cohen, S.J. (1982). *Next week, Swan Lake: Reflections on Dance and Dances*, Hanover: Wesleyan University Press.

Cooper, M., (2013). *Mystery of the Missing Music*. <http://www.nytimes.com/2013/08/28/arts/music/benjamin-brittens-lost-score-for-les-sylphides.html> Erişim Tarihi: 14.05.2017

Elias, N. (1983). *The Court Society*, Oxford: Basil Blackwell.

Elias, N. (2001). *The society of individuals*, London: Continuum

Foster, S. L. (1997). *Dancing Bodies*, pp 235-258 in ed. J. C Desmond, *Meaning in Motion*, Durham and London: Duke University Press.

Foster, S.L. (1996). *Choreography & Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Foster, S.L. (1998). Dancing the body politic: Manners and Mimesis in the Eighteenth Century Ballet, pp. 162-181 in eds. Melzer S.E and Norberg, K, From the Royal to the Republican Body: Incorporating the political in the Seventeenth and Eighteenth century France, California: University of California Press.

Franko, M. (1986). The dancing body in Renaissance choreography, Birmingham, Alabama: Summa Publications.

Franko, M. (1993). Dance as a Text; Ideologies of the Baroque Body, New York: Cambridge University Press

Franko, M. (1998). The king Cross-Dressed: Power and Force in Royal Ballets, pp.64-84, in edits. Melzer, S.E and Norberg, K, From the Royal to the Republican Body: Incorporating the political in the Seventeenth and Eighteenth century France, California: University of California Press

Garafola, L. (1997). Rethinking the sylph. Wesleyan University Press.

Garafola, L. (1998). Diaghilev's Ballet Russes. New York: Da Capo Press.

Garafola, L. (2005). Legacies of the Twentieth Century Dance, Hanover and London: Wesleyan University Press.

Gaultier, T. (1947: s.57). The Romantic Ballet as seen by Theophile Gaultier, London: Wyman and Sons

Giddens, A. (1992). The Transformation of Intimacy, Cambridge: Polity Press

Goffman.E. (1969). The Presentation of Self in Everyday Life, London: Alen Lane

Hilton, W. (1981). Dance of Court and Theater: the French noble style 1690-1725, London: Dance Books.

Homans, J. (2010). Apollo's Angels: A History of Ballet, London: Granta.

<http://www.theballetbag.com/2010/02/10/la-sylphide/>

Ivor G. (1980). *The Romantic Ballet in Paris*, 2nd ed., London: Dance Books.

Jowitt, D. (1988). *The Dancing Image*, Berkeley: University of California Press.

Kaizer, D. A. (1999). *Romanticism, Aesthetics and Nationalism*, Cambridge: Cambridge University Press.

Kassing, G. (2007). *History of Dance: An Interactive Arts Approach*, USA: Human Kinetics.

Kettering, S (2008). *Favour and Patronage: Dancers in the Court Ballets of Early Seventeenth-Century France*. *Canadian Journal of History*. Winter 2008, pp. 391 - 415.

Leuttifier, G. *Rethinking the Sylph: New Perspectives in on the Romantic Ballet*, Hanover: Wesleyan University Press.

Ballet Encyclopedia. (2009). *Les Slyphides*.

Lee, C. (2002) *Ballet in Western Culture: A History of its Origins and Evolution*, New York: Routledge.

Leninson, A. (1980),s.55. *Marie Taglioni*. Dance Books Ltd, ISBN 9780903102339

Mackrell, J. (1997). *Reading Dance*. London: Michael Joseph.N. McAndrew. *Dance Perspectives*, no. 58 (1974), s. 152.

Nietzsche, F. (1997). *The Dionysian* in eds. S. L. Feagins and P. Maynard, *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.

Patricia, N. M. (1974). *The Beautiful Danger: Facets of the Romantic Ballet*, *Dance Perspectives*, 58, 13.

Peto, M., & Bland, A. (1963). *The Dancer's World*. London: Collins.

Poesio, G. (1997). *Blasis, The Italian Ballo and The Male Sylph*, s.131-142 in ed. Garafola, *Rethinking the Sylph: New Perspectives in on the Romantic Ballet*, Hanover: Wesleyan University Press.

Pudelek, J. (1997). Ballet Dancers at the Warsaw Wielki Theatre, s. 143-164 in ed.

Renouf, R. (2005),s.98-101-105 Marie Taglioni. <http://www.dance-teacher.com/2005/04/marie-taglioni/>

Richards, J.R (2002). The Romantic Conception Of Life: Science and Philosophy at the Age of Goethe, London: The University of Chicago Press.

Sachs, C. (1963),s.87-88 World History of the Dance. New York: The Norton Library.

Simpson, C. (2015). Romantic ballet <http://emilyboss.weebly.com/romantic-ballet.html> Erişim Tarihi:04.04.2017.

Taruskin, R. (1996). Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra, Two-volume Set. Univ of California Press.

Taylor, C. (1989). Sources of the Self. Cambridge: Cambridge University Press.

Terry, W. (1979). The King's Ballet Master: A Biography of Denmark's August Bournonville. New York: Dodd, Mead, & Company.

Gautier, T., Beaumont, C. W. (1973). New York: Dance Horizons.

Turley, A. (2001). Max Weber and the Sociology of Music. Sociological Forum. 16(5), 633-653.

Weber, M. (1997). The Theory of Social and Economic Organization, New York: Free Press.

Weber, M. (2003). The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism, New York: Dover.

Wiley, R. J. (1995). "Images of 'La Sylphide': Two Accounts by a Contemporary Witness of Marie Taglioni's Appearances in St. Petersburg." Dance Research: The

Journal of the Society for Dance Research. 13(1) (1995). In Ballet and Modern Dance (New York: Thames and Hudson, 1988),



ROMANTİK DÖNEM VE LES SYLPHIDES BALESİNİN İNCELENMESİ

Yazar Betül Karapolat

DOSYA	VERILECEK_OLAN_TEZ.DOCX (2.5M)		
GÖNDERİLDİĞİ ZAMAN	29-HAZ-2017 12:18PM	KELİME SAYISI	15255
GÖNDERİM NUMARASI	828105063	KARAKTER SAYISI	108205

ROMANTİK DÖNEM VE LES SYLPHİDES BALESİNİN İNCELENMESİ

ORJİNALLİK RAPORU

% **3**

BENZERLİK ENDEKSİ

% **3**

İNTERNET
KAYNAKLARI

% **0**

YAYINLAR

%

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

katalog.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

% **1**

2

ab.org.tr

İnternet Kaynağı

% **1**

3

central.gutenberg.org

İnternet Kaynağı

<% **1**

4

vietnamnews.vnagency.com.vn

İnternet Kaynağı

<% **1**

5

www.scribd.com

İnternet Kaynağı

<% **1**

6

www.cambridgescholars.com

İnternet Kaynağı

<% **1**

7

www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080

İnternet Kaynağı

<% **1**

8

www.blogozgurgundem.com

İnternet Kaynağı

<% **1**

9

acikerisim.istanbulbilim.edu.tr:8080

İnternet Kaynağı

<% **1**

10

nedirnedemek.net

İnternet Kaynağı

<% 1

11

www.scottishjournalofperformance.org

İnternet Kaynağı

<% 1

12

thinkingeurope.eu

İnternet Kaynağı

<% 1

13

[Bryant. 21st Century Sociology A Reference Handbook](#)

Yayın

<% 1

ALINTILARI ÇIKART

KAPAT

EŞLEŞMELERİ ÇIKAR

KAPAT

BİBLİYOGRAFYAYI
ÇIKART

ÜZERİNDE