



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Bale Anasanat Dalı

**GISELLE BALESİNİN KLASİK VE MODERN KOREOGRAFİLERİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI**

Aralcan Kocabey

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2015

**GISELLE BALESİNİN KLASİK VE MODERN KOREOGRAFİLERİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI**

Aralcan Kocabey

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Bale Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2015

KABUL VE ONAY

Aralcan Kocabey tarafından hazırlanan "Giselle Balesinin Klasik ve Modern Koreograflerinin Karşılaştırılması" başlıklı bu çalışma, 04.06.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. M. Orhan AHISKAL (Başkan)



Doç. Dr. Selçuk GÖLDERE (Danışman)



Doç. Müride AKSAN



San. Öğr. El. Özlem MERT



Öğr. Gör. İnan MERT

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev BERKİ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

- Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Raporumun sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

04.06.2015



Aralcan Kocabey

ÖZET

KOCABEY, Aralcan. Giselle Balesinin Klasik ve Modern Koreografilerinin Karşılaştırılması, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2015.

Bir sanat akımı genel olarak varoluşunu, bir önceki döneme/sanat akımına duyulan tepkilere borçludur. Bu durumda, bir sanat dönemi, önceki dönemden etkilenen sonrasını ise etkileyen bir konumdadır. Bu etkileşim bir sanat zinciri oluşturmada ve eserlerin yorumlanmasında bize bir rehber sunar. Klasik dönemin sanatsal açıdan tartışmasız yapısı, bu dönemi, bir sanat eserini incelemede odak noktası yapar. Ayrıca, bir sanat eseri, döneminin diğer sanat eserleriyle de etkileşim içindedir. Bu nedenle, İlk bölümde Sanat Akımları kapsamında Klasisizmin oluşumu, gelişimi ve özellikleri üzerinde durulmuştur. İzleyen süreçte ise Giselle balesinin yaratıldığı (1841) Romantik dönem ele alınmış ve özellikleri vurgulanmıştır. Sanat zincirinin oluşturulabilmesi için Romantik dönem sonrası gelişmeler ise yeniden yorumlanan Giselle balesinin yaratıldığı 1982 yılına kadar getirilmiştir. Bu düşünsel uygulama, balenin tarihsel gelişimi içinde geçerli kılınmıştır. Giselle Balesinin romantik ve modern versiyonları ise modern dönem sonrasında ele alınmış ve devamında eserlerin değerlendirilmesi ve karşılaştırılması; (1) Tarihsel Perspektif, (2) Estetik Perspektif ve (3) Teknik Perspektif başlığı altında yapılmıştır.

Bu çalışma sonucunda iki eserin de Adolphe Adam'ın müziği üzerine kurgulandığı ve eserlerin ana temalarının da aynı olduğu görülmüştür: "*Aşk ve Aldatma*". Klasik eserde, Giselle aşık olur, aldatıldığını öğrenince akıl sağlığını kaybeder ve hasta kalbi dayanamaz ölür. Modern Giselle ise yaşadıklarına dayanamaz ve akıl sağlığını kaybeder. Diğer taraftan, modern Giselle'de yan temalar konuya sosyo-politik bir içerik kazandırmıştır. Oysa klasik Giselle'in böyle bir kaygısı yoktur, o ruhlara aleminde gezmektedir. Mats Ek eserinde, kadının toplumdaki yerini, kadının üzerindeki baskıları, bu baskıların kadında hastalıklı bir hal almasını ve sonucunda akıl hastanesini ve mevcut sağlık sistemini sorgulamaya almıştır. Modern Giselle mevcut yapıların aksaklıklarına dikkat çekmiştir.

Aynı zamanda modern Giselle’de ana karakterlerin huyları da değişmiştir. Ek’in Giselle’i günümüzün kadınıdır. Klasik Giselle ise Romantik dönemin. Doğal olarak kostüm ve dekor da değişmiştir. Mats Ek’in dekor tasarımları sürrealist, kostümler günümüzün pembe etekleridir. Ve tabi ki “dans”, Romantik dönemin Giselle’i klasik balenin kraliçesidir. Ek’in Giselle’i ise modern dansın...

Anahtar Sözcükler

Giselle, Albrecht, Hilarion, Adam, Tema, Ek, Coralli, Romantik, Modern, Klasik

ABSTRACT

KOCABEY, Aralcan. The Comparison between Classical and Modern Giselle's ballet coreographies, Master of Fine Arts Thesis, Ankara, 2015.

In general, an art movement owes its existence to the responses to the previous period/art movement. Thus, there is no period in art history, which could express itself sufficiently on its own. This interaction presents us a guide to generate an artistic chain and to interpret the works of art. The artistically incontestable form of Classical Period, makes it a focal point in analyzing an art work. Besides, a work of art is always in interaction with the other art works of the same period. Hence, in the first chapter, as part of Art Movements, occurrence, development and characteristics of classicism are dwelled on. Afterwards, the Romantic Period-during which Giselle ballet was created-and its features are discussed. In order to create an artistic chain, developments after Romantic Period, is brought to 1982, when the reinterpretation of Giselle ballet was created. This intellectual practice, is validated for ballet's historical development, too. The romantic and modern versions of Giselle ballet are discussed in post-modern period and, later on, evaluation of and comparison between the works are made under three titles/perspectives: 1)Historical 2)Aesthetic, 3) Technical

At the end of this study, it is observed that both works are fictionalised on Adolphe Adam's music and they have the same theme: "*Love and betrayal*". In the classical work, Giselle falls in love, becomes insane after she was betrayed, then sick at heart, she cannot stand, and dies. Modern Giselle, as for, cannot bear what she lived and goes mad. On the other hand, sub-themes in modern Giselle, brings some socio-political content in the subject of work. Yet, classical Giselle does not have this kind of concerns, it hovers in the spiritual realm. In Mats Ek's choreography, women's place in the society, pressures on women, these pressures' becoming pathological, and at the end, mental institutions and present health system are questioned. Modern Giselle, draws attention to the malfunctions of the existing/present structures.

At the same time, in modern Giselle, the habits of main characters have changed. Ek's Giselle is the woman of today, whereas classical Giselle is the woman of Romantic Period. Consequently, costumes and scenery have also changed. The scenery of The Appendix is surrealistic and the costumes are pink skirts of today. And, for sure, dance. Giselle of Romantic Period is the queen of classical ballet, while Ek's is the queen of modern dance.

Key Words

Giselle, Albrecht, Hilarion, Adam, Theme, Ek, Coralli, Romantic, Modern, Classical

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	1
1. SANAT AKIMLARI	5
1.1 KLASİSİZME GENEL BİR BAKIŞ	5
1.1.1 Klasisizmin İlke ve Nitelikleri	7
1.2 ROMANTİZM	8
1.2.1 Romantik Dönemin Özellikleri	11
1.3 ROMANTİK DÖNEM SONRASINA GENEL BİR BAKIŞ (XIX.Yüzyıl İkinci Yarısı ve Sonrası)	15
1.3.1 Realizm	15
1.3.2 Naturalizm.....	16
1.3.3 Parnasizm (Şiir)	17
1.3.4 Sembolizm (Şiir).....	18
1.3.5 Ekspresyonizm (Dışavurumculuk).....	18
1.3.6 Sürrealizm (Gerçeküstüçülük).....	19
1.3.7 Postmodernizm (Modernizm Sonrası).....	20
2. BALE TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ	24
2.1 KLASİK DÖNEM.....	24
2.1.1 Saray Balesi (Court Ballet).....	24
2.1.2 Komedi Bale (Comedie Ballet) / XIV. Louis Dönemi.....	27
2.1.3 Opera-Bale (Opera - Ballet)	29
2.1.4 Dramatik Bale (Ballet D'action/Eylem Balesi).....	31
2.2 ROMANTİK BALE	33
2.2.1 Libretto	35

2.2.2	Koreografi	35
2.2.2.1	Anlatım	35
2.2.2.2	Dans Teknikleri.....	36
2.2.3	Sahne Arkası	37
2.2.3.1	Dekor/Işıklandırma	37
2.2.3.2	Kostüm.....	38
2.3	AVRUPA'DA BALENİN DURGUNLUK DÖNEMİ.....	38
2.4	Modern Dönem (XX.Yüzyıl).....	41
2.4.1	Modern Dans (20. Yüzyıl Başı)	41
2.4.2	Modern Bale	44
3.	GİSELLE	48
3.1	KLASİK GİSELLE.....	48
3.1.1	Eserin Kimliği	48
3.1.1.1	Müzik.....	49
3.1.1.2	Libretto/Librettist.....	51
3.1.1.2.1	Theophile Gautier.....	53
3.1.1.2.2	Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges	54
3.1.1.3	Koreograflar.....	55
3.1.1.3.1	Jean Coralli	56
3.1.1.3.2	Jules-Joseph Perrot.....	58
3.1.1.3.3	Victor Marius Alphonse Petipa	60
3.1.1.4	Dekor (Pierre-Luc-Charles Ciceri)	62
	Paris Opera, 1910	63
3.1.1.5	Kostüm (Paul Lormier)	66
3.1.1.6	Dansçılar	73
3.1.1.6.1	Carlotta Grisi.....	73
3.1.1.6.2	Lucien Petipa	75
3.1.2	Romantik Giselle Hakkında Yapılan Yorumlar	76
3.2	MODERN GİSELLE	77
3.2.1	Eserin Kimliği	77
3.2.1.1	Koreograf (Mats Ek)	79

3.2.1.2	Tasarım ve Kostümler (Marie-Louise De Geer Bergenstråhle)	80
3.2.1.2.1	Tasarım	81
3.2.1.2.2	Kostümler.....	82
3.2.2	Dansçılar	85
3.2.2.1	Ana Laguna.....	85
3.2.2.2	Luc Bouy	86
3.2.3	Modern Giselle Hakkında Yapılan Yorumlar	87
4.	GISELLE BALESİNİN KLASİK VE MODERN KOREOGRAFİLERİNİN	
	KARŞILAŞTIRILMASI	89
4.1	TARİHSEL PERSPEKTİF (DÖNEM KARŞILAŞTIRMASI)	89
4.2	ESTETİK PERSPEKTİF (KOREOGRAFİK AÇIDAN	
	DEĞERLENDİRME)	92
4.2.1	Hikayenin anlatımı.....	92
4.2.1.1	Klasik Giselle Bale Eserinin Anlatımı.....	92
4.2.1.1.1	Klasik Giselle Balesi Birinci Perde	93
4.2.1.1.2	Klasik Giselle Balesi İkinci Perde	98
4.2.1.2	Modern Giselle Bale Eserinin Anlatımı.....	103
4.2.1.2.1	Modern Giselle Bale Eseri Birinci Perde.....	103
4.2.1.2.2	Modern Giselle Bale Eseri İkinci Perde.....	110
4.2.1.3	Değerlendirme	113
4.2.2	Dans Tekniği.....	116
4.3	TEKNİK PERSPEKTİF	117
4.3.1	Dekor Değerlendirmesi.....	117
4.3.2	Kostüm Değerlendirmesi.....	118
SONUÇ		121
KAYNAKÇA		123
ÖZGEÇMİŞ		125

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Kraliçenin Komik Balesi	26
Şekil 2: Saray Balesi	27
Şekil 3: XIV. Louis	28
Şekil 4: Marie-Anne Cupis de Camargo	31
Şekil 5: Marie Sallé	32
Şekil 6: Marie Taglioni	37
Şekil 7: Giselle: Rudolf Nureyev ile Carla Fracci, 6 Eylül 1973.....	49
Şekil 8: Adolphe Adam	50
Şekil 9: Theophile Gautier.....	53
Şekil 10: Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges.....	55
Şekil 11: Giovanni Coralli Peracini	57
Şekil 12: Jules-Joseph Perrot.....	59
Şekil 13: Victor Marius Alphonse Petipa.....	61
Şekil 14: Pierre-Luc-Charles Ciceri.....	62
Şekil 15: Romantik Giselle - Birinci Perde Dekor (1).....	63
Şekil 16: Romantik Giselle – Birinci Perde (2).....	64
Şekil 17: Romantik Giselle - Birinci Perde Dekor (3).....	64
Şekil 18: Romantik Giselle - İkinci Perde Dekor (1)	65
Şekil 19: Romantik Giselle İkinci Perde Dekor (2).....	65
Şekil 20: Giselle Balesinin Kostüm Çizimleri	67
Şekil 21: Romantik Giselle- Birinci Perde - Giselle Kostüm	68
Şekil 22: Romantik Giselle - Birinci Perde - Albrecht Kostüm.....	68
Şekil 23: Romantik Giselle- Birinci Perde – Hilarion Kostüm.....	69
Şekil 24: Romantik Giselle – Birinci Perde – Bathilde Kostüm.....	69
Şekil 25: Romantik Giselle – Birinci Perde – Köylüler Kostüm	70

Şekil 26: Romantik Giselle – Birinci Perde – Soylular Kostüm.....	71
Şekil 27: Romantik Giselle – İkinci Perde- Giselle Kostüm	71
Şekil 28: Romantik Giselle – İkinci Perde – Albrecht Kostüm.....	72
Şekil 29: Romantik Giselle – İkinci Perde - Wililer Kostüm (1).....	72
Şekil 30: Romantik Giselle - İkinci Perde - Wililer Kostüm (2)	72
Şekil 31: Carlotta Grisi	74
Şekil 32: Lucien Petipa.....	75
Şekil 33: Mats Ek	79
Şekil 34: Birinci Perde Dekor	81
Şekil 35: İkinci Perde Dekor.....	82
Şekil 36: GiselleKostüm	82
Şekil 37: Albrecht Kostüm	83
Şekil 38: Hilarion Kostüm.....	83
Şekil 39: Zenginler Kostüm.....	84
Şekil 40: Akıl Hastaları Kostüm.....	84
Şekil 41: Ana Laguna	85
Şekil 42: Luc Bouy.....	86
Şekil 43: İzlenen Klasik Giselle Görsel Materyal Bilgileri	92
Şekil 44: Myrtha ve Wililer	99
Şekil 45: Wili’lerin Dansı.....	100
Şekil 46: Albrecht’in Myrtha’dan af dilediği sahne	102
Şekil 47: İzlenen Modern Giselle Görsel Materyal Bilgileri	103
Şekil 48: Doğurganlığın Sembolü Yastık	104
Şekil 49: Smokinleri ile Albrecht ve Yardımcısı Wilfrid.....	104
Şekil 50: Doğurganlığın Sembolü Yumurtalar.....	106
Şekil 51: Modern Giselle	120

GİRİŞ

Bu tez, 1841’de yaratılan klasik Giselle ile 1982’de uyarlaması yapılan modern versiyonunun karşılaştırması üzerine yürütülen bir çalışmadır. Bu çalışmaya, klasik ve modern eserlerin değerlendirmesinde izlenecek yöntemin tespitinden başlanılmıştır. Araştırma ve değerlendirme sonucunda, eserlerin öncelikle yaratıldıkları sanatsal dönemler çerçevesinde ele alınması gerektiğinin tutarlı bir yöntem olacağına karar verilmiştir.

“Sanat yapıtı yorumlaması, bütünsel bir kültürü gerekli kılar. Çünkü bir sanat yapıtı, meydana getirildiği ve getirildikten sonraki dönemlerinde farklı farklı algılanmıştır. Bir kere, belli bir döneme ait sanat yapıtı incelenen ve daha sonra da yorumu yapılacaksa; söz konusu dönemin, gerisindeki dönem de dikkatle incelenmelidir. İlerisindeki dönem ise yorumlayıcı tarafından, bir anlamda, seziler de kullanılarak ve değerlendirilerek, üsluplaşma tanımına uğratılmalıdır. İşte, burada meydana getirilmek istenen, bir sanat zinciridir. Fakat bu açıklamalarda, temel olma özelliğini, asıl, ilgilenilen dönemin gerisindeki dönem taşımaktadır. Her şeyden önce, gerideki dönemin toplumsal statülenmeleri, dinsel etkinlikleri (çünkü genellikle sanatı ve yapıtlarını en çok etkileyenlerden biri; dindir) ve diğer özellikleri gözden geçirmelidir.”¹

“Yorumlar çoğunlukla bir dünya görüşü ve sanat kuramı üzerine kuruludur... Her türlü sanat kısmen içinde doğduğu dünya hakkındadır... Her türlü sanat kısmen diğer sanat türleriyle ilgilidir.”²

Eserlerin yaratıldığı dönemin etkilerini taşıması kaçınılmaz olmakla birlikte, tekrar yorumlanan eserde, orijinal eserin değiştirilmeyecek taraflarını da ortaya koymanın önemli olduğuna, yine bu araştırmalar sonucunda varılmıştır. Nitekim, Giselle’in klasik ve modern versiyonları değerlendirilirken modern versiyonun orijinal versiyona bağlı olduğu noktalar, özellikle vurgulanmıştır.

Yorumlayıcının özelliklerine geldiğimizde ise her şeyden önce söz konusu kişinin geçmişteki sanatsal oluşumlar hakkında bilgi sahibi olması ve farklılıklarını da bilmesi gerektiği tespit edilmiştir. Yeniden yorumlamak salt teknik bir iş değil sanatsal bir yaratım olarak kabul görmektedir. Bu nedenle bir sanatçının sahip olması gereken tüm özellikler yorumcu için de geçerliliğini korumaktadır.

¹ Doç. Eroğlu, Özkan. Makale, Bir Sanat Yapıtı Nasıl Yorumlanır. (<http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=56>)

² Barrett, Terry. Sanatı Eleştirmek, 2012, (s.153)

Yorumcunun dikkat etmesi gereken diğer bir husus ise sanat yapıtını (1) sanatçının kendisinin, (2) izleyici kitlesinin ve (3) eleştirimenin nasıl görmeye çalıştığıdır. Bu üç farklı değerlendirmede ortak noktaların olması beklenen bir durumdur ancak, birbirine uymama ihtimali de yüksektir. Yorumlayıcının bu üç oluşumun sanat yapıtını görme şartlarından haberdar olması da önemli bir husustur.

Yorumlamada klasik dönem ayrı bir öneme sahip kabul edilmektedir.

“Yorumlamak için “karşılaştırma” yani analogi yeteneğinin de olması şarttır. Belli bir döneme ait sanat yapıtının, tam olarak aydınlatılması için, kendi, önceki ve sonraki dönemlerden, sanat yapıtlarıyla karşılaştırmaya götürmek sağlıklı bir yöntemdir. Fakat karşılaştırma yapabilmek için, biriktirmeye alışmış bir göz de gerekmektedir. Bunun için iyi bilinen, ustaca tanımlanabilecek bir “joker dönem”, ama klasik, ama modern, elinizin altında olmalıdır. Bu neyi sağlar? Bu durum, her şeyden önce sanatı ve onun çeşitli dallarını disiplinli bir biçimde tanımanızı sağlar. Bu noktadan hareketle, bir dönemi tam olarak ortaya koyabilme kıstaslarının neler olduğunu kavırsanız. Böylece, başka dönemlere sağlıklı bakabilmeniz için de ortamlar doğmaya başlar. Bir de sanat yapıtını yorumlayabilmek için, klasik sanattan hareket etmeye başlamanın önemi vardır. Çünkü klasik dönemleri ya da evreleri ve onun kurallarını iyi saptamış bir yorumlayıcı, modern ve çağdaş eğilimleri de bulgulamakta ya da ortaya koymakta pek zorlanmayacaktır.”³

Görüldüğü üzere, sanatsal dönemler birbirini takip eden ve kendinden önceki dönemde atılan tohumlarla sanat zincirine dönüşen bir bütün olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla, bu teze konu olan Giselle balesi, romantik dönemde yaratılmış olup, bu dönemin öncesi ise klasik dönemdir. Klasik dönem ise yukarıda da belirttiğimiz gibi yorumlamada başlı başına odak noktası olarak kabul edilmektedir. 1841 yılında yaratılan klasik Giselle, XX. yüzyıla gelindiğinde artık seyircinin duygularına hitap etmemektedir. Seyirci, gerçekçidir, göksel varlıklara inanmamaktadır. Giselle bale tarihinde yerini almış klasik bir eser olarak tebensümle izlenmektedir. Ancak, bir gerçek vardır ki klasik Giselle’in ana temaları, 1980’lere gelindiğinde de geçerliliğini korumaktadır. Aşk, aldatma, intikam. Böylece, Mats Ek bu gerçeklikten hareketle 1982’de Giselle’i modernize edilmiş haliyle karşımıza çıkarır.

Tezin ilk bölümünde sanat akımları kapsamında; klasisizmin oluşumu, klasisizmin ilke ve nitelikleri üzerinde durulmuştur. Giselle balesinin yaratıldığı romantik dönem ikinci altbaşlık olarak ele alınmış, gelişimi ve dönemin özellikleri vurgulanmıştır. Sanat zincirinin oluşturulabilmesi için Romantik dönem sonrası gelişmeler ise klasik

³ Doç. Eroğlu, Özkan. Makale, Bir Sanat Yapıtı Nasıl Yorumlanır. (<http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=56>)

Giselle'in yorumlandığı 1982 yılına kadar getirilmiştir. Bu yolculuk sırasında sürrealist ve postmodern akımların modern Giselle'in yaratılmasına alt yapı oluşturduğu görülmüştür.

Bu düşünsel uygulama, İkinci Bölümde balenin tarihsel gelişimi içinde geçerli kılınmıştır. Çünkü bir sanat dalının diğer sanat türlerinden etkilenmemiş olması mümkün değildir. Balenin tarih sahnesine çıkışı saray halkının dans etmesiyle başlamış ve geçirdiği evrelerle klasik Giselle'in (1841) yaratılmasına zemin hazırlamıştır.

Bu bölümde (1) Saray Balesi, (2) Komedi Bale (3) Opera Bale ve (4) Dramatik Bale, klasik dönem kapsamında ele alınmış, "Romantik Bale" ise tez konusu bale eseri nedeniyle ayrı bir madde başlığı altında incelenmiştir. Romantik bale, (1) Libretto, (2) Koreografi ve (3) Sahne Arkası (Kostüm ve Dekor/Işıklandırma) alt başlıkları bazında açıklanmıştır.

Romantik dönem sonrası ise "Avrupa'da Balenin Durgunluk Dönemi"ne yer verilmiştir. Modern dönem, modern dans ve bale olarak değerlendirilmiş ve dans tarihindeki gelişmeler de 1980'lere kadar getirilmiştir. Modern dans tarihi, 1982'de karşımıza modern Giselle'i çıkartmıştır. Tüm bu tarihsel gezinimler sonucunda, Klasik ve Modern Giselle eserlerinin karşılaştırması için gerekli zemin hazırlanmıştır.

Giselle başlığını taşıyan Üçüncü Bölüm, eserlerin kimliklerinin verilmesiyle başlar. Bu kapsamda (1) Müzik, (2) Librettist, (3) Koreograflar, (4) Dekor, (5) Kostüm ve (6) Dansçılara yer verilmiştir.

Dördüncü ve son bölümde eserlerin karşılaştırmaları yer almış olup, değerlendirmeleri (1) Tarihsel, (2) Estetik ve (3) Teknik perspektiften yapılmıştır. Estetik değerlendirme (1) Hikayenin anlatımı ve (2) Dans tekniği açısından ele alınmıştır. Teknik Değerlendirme ise (1) Dekor ve (2) Kostüm değerlendirmelerini içermektedir. Her bir değerlendirme aslında o konuya ilişkin sonucu da kapsamaktadır.

Bu çalışmanın değerlendirmesine "Sonuç" bölümünde yer verilmiştir. Ancak bu değerlendirme genel bir değerlendirme değildir. Çünkü Dördüncü Bölümdeki değerlendirmeler yukarıda da belirttiğim gibi sonucu da içermektedir.

Bu Tezin hazırlanmasında yararlanılan bilgi kaynaklarına ise Sonuç bölümünden sonra yer verilmiştir.

Bu çalışmaya konu ‘‘Klasik Giselle ile Modern Giselle Eserlerinin Karşılaştırması’’ adlı tez çalışması göstermiştir ki ülkemizde bale, en az bilgi kaynağına sahip sanat dalları arasında yer almaktadır. Konu bale eseri olunca araştırma doğal olarak sanatsal kurumların ürettiklerine, kitapevlerine, Milli Kütüphane’ye ve elektronik bilgi kaynaklarına başvuruyu zorunlu kılmıştır. Ayrıca, eserlerin DVD’si ülkemizde satışa sunulmadığından yurtdışından temin edilerek izlenebilmiştir.

1. SANAT AKIMLARI

1.1 KLASİSİZME GENEL BİR BAKIŞ

Klasisizm, sanatta eski Yunan ve Roma sanatını temel alan tarihselci yaklaşım ve estetik tutum olarak tarif edilmektedir. Yeniden doğuş diye adlandırılan Klasisizmin, hümanist felsefe, Rönesans ve reform hareketlerinin yaşandığı sosyal, siyasi, ekonomik, kültürel ve felsefi ortamda yeşerdiği konusunda sanat/edebiyat tarihçileri hemfikirdirler.

Klasisizmin doğuşuna zemin hazırlayan ilk tespit (1) *Mutlak monarşi*⁴ devri olmasıdır. Mutlak monarşide, kralın her şeyin sahibi ve koruyucusu olması durumu sanat ve sanatçıların da koruyucusu olmasını beraberinde getirmektedir. Kral aynı zamanda kilisenin de başı ve koruyucusu konumundadır. Kralın dini (Katolik mezhebi) herkesin dinidir. Mutlak monarşi öncesi Avrupa'ya savaşlar, çatışmalar ve çalkantılar hakim iken, mutlak monarşiyle birlikte Avrupa'ya istikrar gelmiştir.

(2) Burjuva sınıfının doğuşuyla birlikte sanat yeniden şekillenmiştir. Rönesans ve reform hareketlerinin getirdiği ekonomik hareketlilik ve mutlak monarşi ortamı Batı toplumlarında yeni bir sınıfın doğuşuna zemin hazırlamıştır. Ekonomik durumu iyileşen orta sınıf, asilere karşı kralın yanında yer almıştır. Kentsoylu bu sınıf "Burjuvazi"dir.

Bu dönemin sanat ve fikir merkezleri; şehirler, buralarda yaşayan aristokratların sarayları ve burjuva salonları olmuştur. Dolayısıyla, sanat kralın yanı sıra aristokratlar ve burjuvalar tarafından da korunur hale gelmiştir. Bu koruyup kollamanın sonucunda düzenin parçası olan sanatçılar da sanatlarını, koruyucularının zevkine göre şekillendirmeye başlamışlardır.

Aristokratların ve burjuva sınıfının toplantı veya partilerinde kadının öne çıkması beraberinde zevkte, hislerde, dilde ve sanatta belli bir incelik doğurmuştur.

Bu dönemde dikkate değer diğer bir husus da mutlak monarşinin istikrarla birlikte getirdiği yasaklardır. Doğal olarak monarşik bir ortamda sanatçıların ne sosyal, siyasi, ekonomik olaylardan ne de dini konulardan bahsetmesi mümkün değildir.

⁴ Devletin tek bir kişi tarafından hiçbir sınırlamaya bağımlı olmayarak yönetildiği rejim türüdür

(3) Klasisizm döneminde, diğer alanlarda olduğu gibi kültür hayatında da bir takım gelişmelere yaşanmıştır. Dil ve şiir alanında bir takım yenilikler hayata geçirilmeye başlanmıştır. O dönemde bir grup yazarın bir araya gelerek “dil sadeleştirilmesi/eski ve yakışsız kelimelerden arındırılması için kurdukları topluluk, Kardinal Richelieu’un baskıları sonucunda, 1634’te Fransız Akademisi olarak kurumsallaşmış, 1635’te de Kral tarafından onaylanmıştır. Ancak,

“Akademi dilde de edebiyatta da yüksek yargılama kurulu niteliğini kazanmakta gecikmeyecektir.”⁵

Diğer taraftan, Akademinin klasisizmin oluşumunda ve gelişiminde rolü genel kabul görmektedir.

“Fransız Akademisinin klasisizmin teşekkül ve varlığının sürdürülmesinde büyük bir rolü vardır. Akademi, klasik zevki, gelenekleri ve sağ duyuyu koruyan muhafazakar bir kurumdur.”⁶

(4) Klasisizmin hüküm sürdüğü XVIII. yüzyıl “Aydınlanma Çağı” olarak kabul edilmektedir. Batı toplumunda XVII. ve XVIII. yüzyıllarda gelişen ve akılcı düşüncüyü esas alan bu fikri ve felsefi gelişimin temelinde öncelikle Rönesans döneminin birikimi bulunmaktadır. Bu dönemde Yunan filozofları Eflatun ve Aristo’nun düşünceleri yeni yorumlarıyla esas olmaya devam etmekle birlikte, dönemin filozof ve düşünürleri (René Descarte, Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquie, François Marie Arouet (Mahlası: Voltaire), Denis Diderot, Jean Jacques Rousseau) de felsefi hayata yeni yorumlar getirmiştir.

Voltaire, daha çok insanı karanlığa ve tutsaklığa götüren nedenin, bilgisizlik olduğundan yola çıkarak, bağınazlığa karşı “aklı” savunmuştur.

Akılcılık; (1) Sezgiye, (2) Mistisizme (3) Ortaçağ zihniyetine (insan hayatı ve maddeyi inkar), (4) Dinin dogmalarını akılla bağdaştırmaya çalışan Skolastizme (5) Hıristiyanlıktaki akıl dışı unsurlara ve batıl inanışlara karşıdır.

Bu dönemin en belirgin niteliği düşüncenin dünyevileştirilmesi olduğu ileri sürülmektedir.

⁵ Vardar, Berke. Fransız Edebiyatı, 2005, (s.97)

⁶ Doç.Dr. ÇETİŞLİ, İsmail. Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, 2011, (Sayfa:48)

1.1.1 Klasisizmin İlke ve Nitelikleri

Klasisizmi üç temel kavram üzerinden tarif etmek mümkün görülmektedir.

- (1) **Akıl/sağduyu:** Klasisizmin temeli akıl ve sağduyuya dayanır. “Düşünüyorum, öyleyse varım” diyen Descartes’e göre insan aklının kabul etmediği hiçbir şey doğru değildir.
- (2) **Gerçek:** “Seçilen konu ve olaylar, her aklın kabul edebileceği gerçeklik sınırı içinde olmalıdır (...) Klasisizmde olağanüstüye, harikuladeye, şaşırtıcıya, fanteziye yer yoktur.”⁷

(3) **Tabiat (Evrensel insan tabiatı kastedilmektedir):**

- Sanatçının görevi, tabiatı akla uygun bir biçimde taklit etmektir.
- Tabiatı taklit etmek, insanın değişmeyen, "akıl, irade" gibi asli öğelerini anlatmaktır.
- Sanatçılar, yapıtlarında kişiliklerini gizlemişlerdir.

“...Burada sözü edilen tabiat “insan tabiatı”dır. Sanatçının görevi de tabiatı taklit etmektir. İnsan tabiatını, insanın fikir ve duygularını ayrıntılarıyla ifade etmeyi tercih eder. Bunu yaparken de insanı yüce yönleriyle işler. İnsanı hayvandan ayıran bazı aşağı taraflar vardır ki klasik edebiyat bunları dikkate almamakta ısrarlıdır.”⁸

Genel ve evrensel insan tabiatı, sıradan insanın sanata konu edilmemesini de beraberinde getirmiştir.

“Belli bir kültür, medeni zevk ve ekonomik güce sahip, bedenen ve zihnen kusursuz insanları tercih eder. Özellikle trajedilerde krallar, kraliçeler prensler, soylular ve mümkünse eski Yunan ve Roma medeniyetinin temsilcisi durumundaki insanlar seçilir”⁹

- (4) **Eski Yunan ve Latin yazar ve eserlerinin örnek alınması:** Klasik edebiyatta konu çoğu kez tarihten hatta mitolojiden alınır. Özellikle Yunan ve Latin edebiyatlarında görülen konular sürekli işlenmiştir. Çünkü klasik sanatçıya göre gelmiş geçmiş en mükemmel sanat, eskiye ait olandır. Dolayısıyla, eski Yunan’da görülen insan tipi

⁷ Doç.Dr.İsmail ÇETİŞLİ, Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, 2011, (Sayfa:52)

⁸ Kefeli, Emel. Batı Edebiyatında Akımlar, 2012, (s.29)

⁹ Doç.Dr.İsmail ÇETİŞLİ, Batı Edebiyatında Edebi Akımlar (Sayfa:51)

tekrar ele alınmıştır. Ancak bu insan, fiziğiyle, çevresiyle değil ruhsal özellikleriyle anlatılmıştır.

- (5) **Kuralcılık:** Kural ve kurallara bağlılık, klasisizmin bir başka temel niteliğidir. Bu dönemde edebi eserler sınıflandırılmış ve her türünde kuralları ve sınırları belirlenmiştir. Sanatta sıkı kuralların bulunması ve bunlara uyulması gerektiğine inanan klasikler, trajedide "üç birlik" (yer-zaman-olay) kuralının doğmasına neden olmuşlardır. Bu kurala göre trajedinin, tek bir mekanda, tek bir ana olay ekseninde ve kısa bir zaman diliminde (aynı gün içinde) geçmesi gerekmektedir.
- (6) **Zevk Vererek Eğitmek:** “...klasiklerin başlıca ereği hoşla gitmek, gönülleri sarmaktır. Ama onların edebiyata bir oyun, bir eğlence gözüyle baktıkları sanılmamalıdır. Çünkü öğretici ve törel olmak da benimsedikleri bir başka temel ilkedir. Okuyucuya zevk vermek, ama aynı zamanda da öğretici olmak formülü onların bu konudaki gerçek düşüncelerini çok iyi açıklar.”¹⁰
- (7) **Bütünlük:** Edebi eserin organik bir bütün olarak görülmesi ve bu bütünlüğe büyük bir önem verilmesidir.
- (8) **Dil ve Üslup:** “Klasisizm tamamıyla milli diller üzerine oturur ve sanatkar da kendi dilini esas alır... Onun dil ve üslubu, açık, pürüzsüz, sade, yalın, işlek ve tabii nitelikler çevresinde şekillenir... Unutulmamalıdır ki, klasisizmde konunun ne olduğundan çok onun nasıl işlendiği çok daha önemlidir.”¹¹

1.2 ROMANTİZM

1789 Fransız Devrimi, yeni bir dönemin, Giselle'in yaratıldığı Romantik Dönemin habercisidir. 1750-1789 yılları Fransa'da siyasal ve toplumsal bunalımların yoğunlaşarak devam ettiği bir dönemdir. Paris Antlaşması'yla (1763) Fransız sömürgeciliğinin düşlerini sona erdirmiştir. Mali güçlükler gitgide artmış, krallık kurumuna duyulan saygı azalmaya başlamıştır.

“Saray'ın aşırı giderleri eleştirilere yol açar. Birtakım düzeltim denemeleri (...) ayrıcalıklıların direnmesiyle karşılaşır (...) XVI. Louis'nin kral olmasından (1774) sonra da rejimin hızla çıkmaza doğru sürüklenişi sona ermez... maliyeyi, tecimi,

¹⁰ Vardar, Berke. Fransız Edebiyatı, 2005, (s.131)

¹¹ Doç.Dr.İsmail ÇETİŞLİ, Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, 2011, (Sayfa:55)

endüstriyi düzeltme ve vergi adaleti sağlama yolundaki çabaları çıkarıcı çevrelerin çeşitli oyunlarıyla önlenir (1776). Amerikan Bağımsızlık Savaşı'nın yol açtığı büyük giderler Necker'in uyguladığı borçlanma yöntemiyle karşılanırsa da, krallık bütçesini yayımlayarak ayrıcalıklıyı kızdırdığı için bu yetenekli bankacı da görevinden uzaklaştırılır (1781). Bütçe açığı gitgide büyür... İşsizliğin günden güne artması, tarımsal ürünlerin gerekli nitelik ve niceliğe ulaşamaması siyasal düzleme yansiyarak krallıktan kopuşu çabuklaştırır. Kurulu düzene karşı tepki her geçen gün biraz daha güçlenir, biraz daha genişler. Felsefi görüşler daha eleştirici, daha sert, daha köktenci bir nitelik kazanır... İlgilendiğimiz dönemin son yıllarında genel çöküntü yer yer kaynaşmalara, giderek ayaklanmalara dönüşür ve bu oluşum 1789 Devrimi'yle noktalanır."¹²

Kilisenin ve monarşinin otoritesinin yıkılmasıyla klasisizm de tarihe karışmış, Fransız Devriminin getirdiği hürriyet, eşitlik ve demokrasi arzuları Romantizmin doğuşuna zemin hazırlamıştır.

"Mutlak krallık devrinde boy gösteren klasisizm sanatçıları kral tarafından her daim koruma altına alınmış, bunu karşılığında klasikler, rejim ve toplum konularını tartışmamışlardı. 17. yüzyılda Avrupa'da mutlak kraliyetin görünüşteki nizam ve sükûneti hüküm sürmekteydi. Asiller, burjuvalar ve köylüler ilk zamanlar bu düzenden memnun görünüyor, sanat asillerin bir ayrıcalığı olarak kabul ediliyordu. Ancak 18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde patlak veren Fransız İhtilali (1789-1799) bu mutlak monarşiyi yıktı. Kilisenin ve kralın hakimiyeti sona erdi. Hürriyet, eşitlik fikirleri, efendi - köle ilişkisine dayanan sistemi çökertti. Hürriyetçilikle birlikte ferdîyetçilik fikri de önem kazandı. Artık her insan bireydi. Bu durum klasisizm anlayışına taban tabana zıttı. Halk bilinçlenmiş kendi kültürüne ve milli değerlerine yönelmişti."¹³

Fransız Devrimi aynı zamanda, milletleşme olgusunun da belirgin şekilde ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bunun sonucu olarak da her toplum kendi kimliği ve tarihine sahip çıkmaya başlamıştır.

Fransız Devriminin tarihe mal olmuş hürriyet, eşitlik ve demokrasi kavramlarının estirdiği rüzgar, halkın büyük beklentiler içine girmesine sebep olmuştur. Yaşanan olumlu gelişmelere rağmen Devrim, maddi ve manevi bir yığın sıkıntılara, krizlere ve acılara sebep olmuştur. Halk beklentilerinin hem kısa hem de uzun dönemde karşılanamayacağını anlamıştır.

¹² Vardar, Berke. Fransız Edebiyatı, 2005, (s.237-238)

¹³ Siyasal ve Toplumsal Olayların Etkisinde Gelişen Üç Büyük Edebi Akımın Karşılaştırılması, Balıkesir Üniversitesi Makale,

(<http://www.google.com.tr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBwQFjAA&url=http%3A%2F%2Fsb.e.balikesir.edu.tr%2Fdergi%2Fmakaleler%2Freddedildi%2F4%2FTDT102.doc&ei=Ls-TVcrMMSlsgG5iJrQAQ&usg=AFQjCNE4WfptiI18bm6kVxLz12MnIOd6Q&bvm=bv.96952980.d.bGg>)

“Batı insanı, derin bir sosyal, dini, kültürel huzursuzluk, dengesizlik ve kötümserlik çukuruna düşmüştür. Artık ne tenkit edilen düne dönmek mümkündür ne de yarınların aydınlık olacağına ümit bağlamak. Kısacası; “asrın hastalığı” olarak isimlendirilen hayattan bıkkınlık, kötümserlik, melankoli, ruhi bunalım, ihtilalde alt üst edilen değerler karmaşasının ürünüdür. Böyle bir bunalım ortamı, romantizmin yeşermesi için mümbit bir zemin olur.”¹⁴

Nitekim Giselle’in ikinci perdesi tüm bu unsurları taşımaktadır; ruhi bunalım, melankoli ve tüm bu duygulardan dolayı göksel varlıklara sığınma.

Aydınlanma Çağıyla birlikte matbaa ve baskı imkanlarının hızla gelişmesi okuyucu kitlesinin de genişlemesine ve değişmesine zemin hazırlamıştır. Bu değişimle birlikte sanat ve sanatçı, geniş halk kitlelerine yönelmek ve onların dili olmak durumunda kalmıştır. Romantizmin doğuş sebeplerinden biri de mevcut sanat anlayışına duyulan tepkidir.

“Tepkilerin en büyüğü, uzun zamandır varlığını sürdüren klasisizmin gittikçe artan ve sanatkarın hürriyetini kısıtlayan kuralcılığı, katı akılcı tutumu, millilikten uzak tavrı, sun’ileşen dil ve üslubunadır. Sözkonusu tepkilerin bir kısmı da, Aydınlanma Çağı’nın rasyonalizmine yönelmiştir. Tepkilerin arkasında, bilim ve aklın üstünlüğü ve otoritesine sınır getirme, ferdin hürriyetine önem verme, insanın duygu dünyasının sınırlarına eğilip kalbinin istek, arzu ve hayallerini gündeme getirme, tabiata yönelip onun güzellik ve zenginliklerini tanıma istekleri vardır.”¹⁵

Klasisizmde akılcılık ön planda iken romantizmde ölçü tanımayan kişisel duygu ve heyecana yer verilmiştir. Hayal ve fantezi ön planda yer almış, sanatta aklın egemenliğine son verilmiştir. Nitekim Giselle balesi buna iyi bir örnektir. Eserin, birinci perdesi dünyevi olup, ikinci perdesi ise hayal dünyasında geçmektedir.

Romantizmin Fransa’da hakim olması, klasiklerin direnmesi nedeniyle, geç gerçekleşmiştir. Victor Hugo’nun etrafında toplanan Romantikler, Hugo’nun *“Cromwel”* tiyatro eserine yazdığı *“Önsöz”*¹⁶ (1827) ve ardından gelen *“Hernani”*¹⁷ (1830) adlı tiyatrosu ile başarıya ulaşmışlardır.

¹⁴ Doç.Dr.İsmail ÇETİŞLİ, Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, 2011, (Sayfa:58)

¹⁵ Doç.Dr.İsmail ÇETİŞLİ, Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, 2011 (Sayfa:59)

¹⁶ Victor Hugo’nun *“Cromwell”* adlı koşuklu tiyatro oyununa yazdığı *“önsöz”* romantizmin bildirisi olarak kabul edilmektedir.

¹⁷ 1822’den sonra romantizm akımına katılan Victor Hugo, 1830’da klasikçiliğin sonunu belirten, çoşturucu nitelikteki tiyatro eseri *Hernani*’yi sahneye koymuştur. Gençliğin yeni özlemlerini dile getiren eser; Paris’te isyana benzer bir heyecan uyandırmıştır. Oyunun oynanmasından sonra, romantiklerle klasik edebiyat taraftarları arasında, *“Hernani Savaşı”* denilen bir tartışma başlamıştır. Bu tartışma romantiklerin *“klasisizm”* karşısında kesin zaferiyle sonuçlanmıştır.

İngiltere’de ise Anthony Ashley Cooper, Duygu Okulunu kurmuş ve bu okul romantizmin oluşumuna zemin hazırlayan ilk ciddi hareket olmuştur.

Romantizmin babası Fransız İhtilali’nin düşünce kahramanlarından Jean-Jacques Rousseau’dur. Yine Immanuel Kant, Johann Gottlieb Fichte ve Friedrich Schelling romantizmin felsefi hazırlayıcılarıdır.

Romantik felsefe estetik bir bakış açısı getirerek duygu ve sezgiyi ön plana çıkarmış, doğanın gizlerine, yaratıcı çoşum yoluyla nüfuz edilebileceğini savunmuş ve sonsuzluğa erişmenin yolları olarak, aşkı, doğaya tapmayı, dini tecrübeyi ve artistik yaratıcı faaliyeti göstermiştir.

1.2.1 Romantik Dönemin Özellikleri

(1) Özgürlük: Romantizm akımının ilk niteliği ve ilkesi “özgürlük” olarak kabul görmüştür. Romantikler klasik edebiyatın şekil ve içeriğine ait bütün kaideleri yıkmış ve özgürce yazmayı ilke haline getirmişlerdir. Bu özgürlük sevdası, romantikleri edebi türlerin ayırımını ret etmeye kadar götürmüştür, *“acıklı komedinin dönüşmüş bir biçimi olan kentsoylu dramı bu dönemde doğar.”*¹⁸ Romantikler, sanattaki ve toplumdaki mevcut denge ve düzeni kabul etmeyerek, bunların yerine insan tecrübesinden doğmuş, yeni değerler koymaya çalışmışlardır.

*“Batı edebiyatında romantizm, felsefede hümanizm, ekonomide liberalizm ve köktenci ferdiyetçiliktir. XIX. Yüzyılda romantik akımla insan evrenin merkezi olmuş, Tanrı merkezli evren fikri yıkılmış, insan ahlaki değerlerin hem kaynağı hem de ölçüsü olmuştur... Klasik dinlerin cennet ve cehennem kavramlarını zaman ve mekana taşıyan romantikler, mistik oldukları halde, edebiyatta insanı tanrılaştıran ilk dünyevi akımın öncüleri olmuşlardır.”*¹⁹

Giselle balesi hem kentsoylu drama, hem de cennet ve cehennem kavramlarını zaman ve mekana taşıyan güzel bir örnektir.

(2) İnsan ve Gerçek: Romantiklere göre değerlerin kaynağı ve ölçüsü insandır ve insan evrenin merkezidir.

“Romantisizm, toplumun, eskimiş, insan tecrübesinden ve gerçeklerinden koparak fosilleşmiş değerlerini reddeden, bu değerlerin yerine insanın kendi tecrübesinden

¹⁸ Vardar, Berke. Fransız Edebiyatı, 2005, (s.262)

¹⁹ Doç.Dr.İsmail ÇETİŞLİ, Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, 2011, (S.62)

kaynaklanan taze ve sadece kendisini oluşturan tecrübe içinde geçerli ve gerçek, dogmatik olmaktan uzak değerler yerleştiren bir akım olarak doğmuştur ve bu özelliğini hala yaşatmaktadır (...) XIX. yüzyılda romantik akımla insan, evrenin merkezi olmuş, Tanrı- merkezli evren fikri yıkılmış, insan ahlaki değerlerin hem kaynağı hem de ölçüsü olmuştur.”²⁰

Dolayısıyla, romantikler sanatçıların doğuştan getirdiği yaratıcı dehaya önem vermişlerdir.

(3) Sanatın Amacı:

Romantikler sanatın amacını da insanın duygu ve ihtirasları üzerinde yoğunlaştırmışlardır. Uygulamada büyük ölçüde ferdi ve ferdiyetçi kalmışlardır. Durum böyle olunca da halktan gittikçe uzaklaşmış ve zamanla da ilişkilerini koparmışlardır. Romantikler sanatı yaratm çabası içinde kendilerini de “yaratan” konumunda görmeye başlamış, toplumu önemsememişlerdir. Bu nedenle, Romantikler için toplumcu oldukları söylene de onların toplumculuğunu diğer akımların toplumculuğuyla ilgisi olmadığı vurgulanmaktadır. Romantiklerin toplumculuğu, Fransız Devrimin getirdiği fikirlerin toplum hayatına mal olmasını istemek ve olumsuzlukları eleştirmekten ibarettir. Onlar için toplumculuk merhamet ve acıma duygusu kapsamında gelişir.

(4) Duygu/Sentimentalizm:

Romantikler, klasiklerin akıl ve sağduyusunun karşısına dizginlenemez duygu, coşku ve hayali koymuştur. Nitekim Giselle balesinde bolca duygu, coşku ve hayal mevcuttur. Romantiklerde duygu bir hayli öne çıkmış, sanat duyguların dili olmuştur. Romantikler asıl insan gerçeğini, ruhun derinliklerinden gelen ve kolay kolay değişmeyen duygular olarak kabul etmişlerdir. Romantikler için düşünmek kadar hissetmek de var olmak için önemlidir. Romantizm soyutun yerine somutu, genelin yerine özeli koymuştur.

(5) Melankoli/Hüzün/Kötümserlik/Marazilik:

Romantikler gerek kendi iç dünyalarına ve gerekse de tabiata karşı çok belirgin olarak melankolik ve kötümserdirler. Daha önce vurguladığımız gibi bu dönemdeki melankoli ve hüznün sebebi, Fransız Devrimiyle birlikte insanların sosyal, tarihi ve manevi değer ve kurumları yıkması ve sonrasında derin bir boşluğa ve yalnızlığa düşmesinden

²⁰ Sevim Kantarcıoğlu, Edebiyat Akımları Platon’dan Derrida’ya, 2009, (s.96, 95)

kaynaklanmaktadır. Sonsuz bir yokluk duygusu içine giren sanatçılar, kendi iç dünyasına yönelir ve kendisini mutlu edecek hayali beldeler arayışına girer.

Bu noktada “kaçış teması” romantik edebiyatın başka bir niteliği olarak kabul görür. Yaşadığı toplumla diyalog kurmayan sanatçılar, çoğu zaman hayali veya ıssız beldelere, tarihe ve tabiata kaçar.

“Devrin eserlerine hakim olan hüznü “mal du siècle” (asrın hastalığı) adı verilir. Bedbaht, nasıl mutlu olacağını bilmeyen, dertleri zevk edinen, acı çekmeden hoşlanan hasta bir duyuş tarzı gelişir. Bu duyuş tarzına tabiatta katılır.”²¹

O kadar ki ölüm ve intiharlar romantikler arasında kurtuluş yolu olarak görülmüş, hayatlarını bu yolla sonlandırmaya çalışan sanatçılar da tarihte yerlerini almışlardır. Diğer taraftan, asrın hastalığı romantiklerin hayatı ve olayları zıtlık içinde algılamalarını da beraberinde getirmiştir (ölüm-yaşam, beden-ruh, özgürlük-esaret gibi).

(6) Ferdietçilik/Lirizm: Romantizmde ferdietçilik esastır. Romantik sanat kaynağını, sanatçının duygularından alır. Eserin değeri sanatçının değerinden doğar (eser; sanatçının sahip olduğu özelliklerden ve yetilerden izler taşır). Romantikler öznelden nesnele ulaşacaklarını savunmakla birlikte bunu başaramamışlar, evrensel ruh tecrübesine ulaşamamışlardır. Dolayısıyla, klasik dönemin epik şiiri yerini lirik şiire bırakmıştır.

Diğer taraftan, romantikler eserlerinde “tipi” değil “karakter”i tercih etmiş, Klasiklerin herkese benzeyen “genel insan”ı yerine “ferdi” olan başkalarına benzemeyen insanı koymuşlardır.

(7) Tabiat: Romantikler için tabiat dış dünya, doğadır. Eserlerinde çok fazla tabiata yer vermişlerdir. Sanata farklı bir tabiat anlayışı kazandırmışlardır. Tabiat romantiklerin temel konularından biridir. Onlar için temel bir ilham kaynağı olmuştur. Romantikler tabiata ruhani bir bakış açısıyla yaklaşmış, tabiatın gözle görünmeyen ruhunu yakalamaya çalışmışlardır. Romantiklere göre tabiat insan gibi, mutlak manada iyidir ve Tanrının tapınağı, Tanrının maddede vücut bulmuş bir örneğidir. Tabiattaki kusursuz dengeyi taklit ederek ilahi güzelliği eserlerine aktarmaya çalışmışlardır.

²¹ Kefeli Emel, Batı Edebiyatında Akımlar, 2012, (s.69)

“Romantiklerin tabiat anlayışlarının arkasında dini duyguların zayıflaması; sanayileşme, şehirleşme, eğitim ve modern toplumun insanı bozan unsurlarından nefret vardır. Böyle bir tabiat anlayışı ve bunun sanata taşınması, tabiatla insanın kaynaşmasına, insan hayatının zenginleşip renklenmesine zemin hazırlamıştır.”²²

(8) Millilik: Daha öncede belirttiğimiz gibi Fransız Devrimi, milletleşme olgusunun da belirgin şekilde ortaya çıkmasına sebep olmuş, toplumlar kendi kimliği ve tarihine sahip çıkmaya başlamıştır. Romantikler de milli geçmişlerine (Ortaçağ), geçmişlerinde yer alan halk edebiyatına, folklor ve diğer milli renklere yönelmişlerdir. Geçmiş, romantiklerin hayal gücünü geliştirmelerine olanak sağlamıştır.

Romantikler, insanın iç ve dış dünyasına ait aklın kolayca çözemeyeceği sırlar sezindiklerinden Ortaçağın masal ve efsanelerine sığınmışlardır. Sırlar, tabiatüstü niteliklere sahip olaylar, insanlar ve mekanlar romantiklerin üstünde durduğu konular olmuştur.

(9) Hıristiyanlık Duygusu: *“Din duygusu romantikler için ön plandadır ancak, dini “dogmatik” olarak değil “yaşanan bir duygu” olarak ele alırlar. Böylece din duygusunun verdiği huzur kaybolur, mistik duygu tarzı gelişir.”²³*

(10) Tasvir: Romantikler eserlerinde tasvire geniş yer ve önem vermişlerdir.

Nesnelerin gerçeğine değil, bireyin düşünce ve duygularına dayanan romantizmdeki tasvir, dış dünyanın gerçekliğini değil sanatçının dünyasını sezdirecek niteliktedir. Klasiklerin ihmal ettiği dekor ve kostüm romantizmde tasvire verilen önemle birlikte gelişim göstermiştir.

(11) Dil ve Üslup: Romantik sanatçılar, klasisizmin dil ve edebiyattaki tüm kurallarını yıkmışlar, kendileri de kuralcılıktan kaçınmışlardır. Kapalı ve süslü bir üslup kullanmışlar, şairane anlatımı benimsemişlerdir. Romantikler yeni bir edebiyat dili oluşturmuş olup, dil ve üslupları klasiklere göre daha samimi ve feridir. Ancak, zamanla romantik sanatçıların kendini büyük, toplumu küçük görmeleri, dil ve üslubun yapaylaşmasına da zemin hazırlamıştır.

²² Doç.Dr.İsmail ÇETİŞLİ, Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, 2011, (S.65)

²³ Kefeli Emel, Batı Edebiyatında Akımlar, 2012, (s.68)

1.3 ROMANTİK DÖNEM SONRASINA GENEL BİR BAKIŞ (XIX.Yüzyıl İkinci Yarısı ve Sonrası)

XIX. yüzyılda sanayileşme ve endüstrileşmede büyük gelişmeler yaşanmış, elektrik, buhar ve matbaa Avrupalılar tarafından bu alanların itici gücü olarak kullanmıştır. Tüm bu gelişmeler toplum hayatına yeni olanaklar ve kolaylıklar sağlamanın yanı sıra özellikle, orta sınıfın refahını artırmıştır. Doğal olarak bu gelişmeler Avrupa ülkelerinin ekonomik ve siyasi olarak güçlenmelerini ve dünyanın en güçlü ülkeleri konumuna gelmelerini sağlamıştır.

“Bu durum Batı ülkelerini gerek kendi aralarında gerekse de diğer dünya ülkeleriyle ekonomik güç savaşlarına ve sömürgeciliğe sürüklemiştir (...) Öte taraftan ABD ve Japonya da aynı yoldadır. Ekonomik gelişmeler, materyalist düşünce ve dünya görüşünün yaygınlaşmasına imkan vermiş ve körüklemiştir. Aynı gelişmeler, gerek toplum katmanları gerekse milletler arası ekonomik dengeyi alt üst etmiş ve çatışmalara zemin hazırlamıştır.

Diğer taraftan yine aynı asırda bilim alanındaki gelişmeler de – hızını arttırarak- devam etmektedir. Özellikle XIX. Asrın ikinci yarısı, gerek zihniyet gerekse sonuçları bakımından tam bir bilim asrı olmuştur. Bu gelişmeler, zaman içinde tabii olarak objektifliği güçlendirmiş; objektiflik ve bilimselliğin her şeyin tek ölçüsü haline gelmesi sonucunu doğurmuştur. Nitekim Pozitivizm, böyle bir zeminde vücut bulmuştur.”²⁴

Romantik döneme tepki olarak doğan realizm (naturalizm ve parnasisizm) çok büyük ölçüde pozitivizm²⁵ üzerine oturmaktadır.

1.3.1 Realizm

Bu akım, hayatı, tabiatı, insanı ve olayları olduğu gibi anlatma ve aktarma endişesiyle oluşmuş bir anlayış olarak kabul edilmektedir.

““Realizm” kelimesinin doğasında bulunan muhalif tutum, Oxford İngilizce Sözlüğü’nün (OİS) tanımlarından birinde “idealizmle çelişen her görüş ya da yöntem” olarak belirtilir. Dünyanın duyumsal algısını entelektüel ve manevi bilgi ile destekleyen bir düşünce sistemi olarak idealizm, genellikle “materyalizm”

²⁴ Doç.Dr.İsmail ÇETİŞLİ, Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, 2011, (S.70)

²⁵ Pozitivizm: “Modern bilimi temel alan metafizik ve dini, insanlığın ilerlemesini engelleyen bilim öncesi düşünce tarzları ya da formlar olarak gören dünya görüşüdür.”[Cevizci Ahmet, Felsefe Sözlüğü, (s.357)]

teriminin zıttı olarak ortaya çıkar. OİS, materyalizmi fiziksel evreni teşkil eden maddeden başka bir şeyin var olmadığını savunan doktrin olarak savunur.”²⁶

Dolayısıyla, realizm gerçeğin *seküler*²⁷ ve materyalist kavrayışına uyar. XIX. yüzyılın ortalarından itibaren prensipleri tespit edilerek sanat hayatına hakim olan realizmin amacı, günlük yaşamın önyargısız, bilimsel bir tutumla incelenmesi ve edebi eserlerin bir bilim adamının klinik bulgularına benzer nesnel bir bakış açısıyla ortaya konmasıdır.

Nitekim Mats Ek’in Giselle’i yaşadıklarına katlanamaz ve akıl hastanesinde gözlerini açar. Bu Giselle’in yaşadıklarına gerçekçi bir yaklaşımdır. Ek, bilimsel yaklaşıldığında, her türlü toplumsal baskıya maruz kalan birinin (Giselle’in) akıl hastanesine yatmasının kaçınılmaz olduğunu bizlere göstermektedir.

1.3.2 Naturalizm

Realizm 1880’lerden itibaren yerini kendinin çok açık devamı niteliğindeki naturalizme bırakmıştır. Realizmin doğuşuna zemin hazırlayan şartlar naturalizm için de geçerlidir. Yalnızca natüralizmin farkı, temel dayanaklarından birinin pozitivizmin yanında determinizm²⁸ olmasıdır. Natüralizm, realizmin roman, hikaye ve tiyatro türlerindeki daha radikal halidir. Parnasizm ise, bu iki akımın şiirdeki yansımasının adıdır.

Naturalizmi etkileyen düşünce sisteminin Charles Darwin’in Evrim Teorisi olduğu bilinmektedir.

“ ... İnsanın bugün sahip olduğu fiziksel ve ruhsal evrim seviyesine erişmek için, milyonlarca yıl süresi bir evrim süreci yaşadığı ve hala böyle bir evrim süreci içinde olduğu fikri Batı kültürlerinin geleneksel değerlerini ve Hıristiyanlığın dogmalarını kökünden sarsmıştır. (...) bu evrim sürecinde güçlüünün yaşaması ilkesini özellikle vurgulamıştır. Yani bütün tabiatta ve insanda evrim, güçlüünün yaşamasıyla mümkündür.”²⁹

²⁶ Pam Morris, Realizm, 2010, (s.11)

²⁷ Laik yaşama ait, dinden bağımsız olan.

²⁸ Determinizm: “Her olayın bir nedeni olduğunu, insan varlıkları da dahil olmak üzere, evrendeki her şeyin nedensel yasalar tarafından yönetildiğini öne süren felsefi görüş Cevzici Ahmet, Felsefe Sözlüğü, (s.119).

²⁹ Sevim Kantarcıoğlu, Edebiyat Akımları Platon’dan Derrida’ya, 2009, (s.139, 140, 141)

Naturalistler, Darwin'in Evrim Teorisini kabul etmekle birlikte, onun red etmediği "Tanrı" yı ve "ruhun varlığı" nı red etmişlerdir. Bu red etme, doğal olarak manevi değerleri de sarsmış, ölümden sonraki hayat ve ilahi adalet inanşlarını da yok saymıştır.

*"Edebiyatta naturalizm, sanatın özü olan insan tecrübesini böyle bir bilimsel kaderciliğin dar çerçevesi içinde görmüştür (...) Naturalist edebiyat eleştirmenlerine göre, insanın sosyal gerçeği bilimsel bir objektifle incelemeli, dikkatle toplanan dokümanlar sebep-netice ilişkisi ve sanat eserinin organik bütünlüğü içinde önceden tahmin edilen bir sonuca doğru kurgulanmalıdır."*³⁰

Modern Giselle'de zayıf olan "kadın" Giselle kaybeder. Ek'in, eserinde kadın ve özellikle de kısır kadın, aldatılan kadın, ruhsal olarak zayıf kadın kaybeder, burada da evrim teorisi işlemiştir. Güçsüz olan kaybetmiştir.

1.3.3 Parnasizim (Şiir)

XIX. yüzyılın ikinci yarısında romantik şiir anlayışına (lirizm ve santimantalizme) tepki olarak doğmuş ve 1900'lerde sona ermiş bir şiir akımıdır. Parnasizim, realizm ve natüralizmin şiirdeki adıdır.

Bu dönemde gelişen bir başka düşünce ise "sanat sanat için"dir anlayışıdır. Eski romantiklerden ve *Giselle'in yaratıcılarından Theophile Gautier* bu kuramın kurucularındandır.

*"Şöyle diyor Gautier: "Kendisine güzelden başka bir şeyi gaye edinen sanatçı kim olursa olsun sanatçı değildir." Bu "güzel" idealine de ancak sanatı sanat için kullanmak suretiyle erişilebilirdi. "Sanat, sanat içindir" teorisini kuran Theophile Gautier sanatın kendi kendisiyle yetinmesini istedi. Sanatı luzümsüz lirizmden, felsefi fikirlerden, dini inançlardan, siyasi ihtiraslardan ayırdı. Sanata karşı derin bir saygı vardı şairde. Sanatı tabiatın çok seviyordu. Ona göre tabiat, şaire manalandırması, anlatması için bir takım konular verir, şair bunu kendi kabiliyetine, anlayışına göre değerlendirerek okuyucuya sunar; bu değerlendirmeyi tamam veya eksik yapan şairin sanatıdır."*³¹

Gautier, sanatçının "güzel" idealine ulaşmak isteyen insan olduğunu savunur. Güzele de ancak, sanatı sanat için kullanarak ulaşacağını belirtir. Romantik Gautier artık parnasist bir şairdir.

³⁰ Sevim Kantarcıoğlu, Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya, 2009, (s.139, 140, 141)

³¹ Theophile Gautier, Romantizm'in Tarihi, 1967, (s. IV)

1.3.4 Sembolizm (Şiir)

XIX. yüzyılın son çeyreğinde Batı şiirinde hakim olan bir sanat akımı olup, yer yer roman ve tiyatrodaki etkili olmuştur. Hayatı ve insanı akıl, madde ve ilimle sınırlayan pozitivizm, determinizm (belirlenimcilik) ve materyalizm bir süre sonra insanların bunalıma düşmesine ve yeni arayışlara yönelmesine sebep olmuştur. Sembolizm, realizim, natüralizm ve parnasizme tepki olarak doğmuştur. Sembolizm,

“Genel olarak birtakım inanç, düşünce, mesaj ve hakikatleri aktarabilmek amacıyla semboller, özel olarak da yazı, ritüel ve resim benzeri semboller kullanma tutumu. Sembolizm daha özel olarak 19. Yüzyılın yarısında sanatın amacının dünyayı görüldüğü şekliyle temsil etmek olduğunu bildiren doğalcı estetiğe bir tepki olarak gelişen estetik anlayışını tanımlamak için kullanılır. Estetik sembolizm bu yüzden, sanatın görevinin, birtakım aşkın ve manevi fikir ve değerleri cisimleştirmek ve böylelikle de izleyici ve okuyucularına belli bir hakikat veya gerçek bir güzellik deneyimi yaşatmak için, soyut formlar, telkin edici imge ve sesler kullanmaları gerektiğini ileri sürer.”³²

Mats Ek’in, Giselle’inin ikinci perde dekorları incelendiğinde, insan vücuduna ait parçalar (göğüs, parmak, kulak, burun) görürüz. Bu parçaları, kapalı bir kapı tamamlar. Bu parçalar Giselle’in bilinçaltını temsil eder. Giselle eksiktir ve çıkmaz bir yerdedir. İlk perdesindeki tepelerin, kadın göğsüne benzeyen yapısı ile ikinci perdedeki göğüs kadın cinselliğine/doğurganlığına çağrışım yapmaktadır. Mats Ek bu dekorlarla seyirciye, kadının toplumsal statüsüne yönelik mesajlar vermektedir.

1.3.5 Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

Ekspresyonizm kurulu düzene ve onun tüm yandaşlarına karşı bir harekettir. Almanya’da doğan Birinci Dünya savaşı yıllarında yaygınlaşan ve diğer ülkelere de yayılan ekspresyonizm huzursuzluk ve tedirginliğin yarattığı bir oluşumdur. Onların arayışında “yeni insan” olmak üzere yeni bir dünya, yeni bir sosyal yapı, yeni bir gerçek, yeni bir sanat arayışı ve özlemi vardır.

“Ekspresyonistler ayaklanmadan yanaydı. Hepsi aileye, öğretmene, orduya, İmparator’a ve kurulu düzenin tüm yandaşlarına karşıydılar. Öte yandan tüm aşağılanmış yaratıkların, düzenin kıyısında kalanların, ezilmişler topluluğunun, yoksullar, akıl hastaları ve gençlerin dayanışmasını savunuyorlardı (...)

³² Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü, 2011, s. 390

ekspresyonizm, öncelikle yeni bir gerçek anlayışını gündeme getirir (...)Gerçek, başka bir yerde değil, sanatkarın içinde veya ruhunda gizlidir. Yani nesnel değil öznelidir. Bu sebeple ekspresyonizm, dış dünyanın veya ideler dünyasının gerçeğini değil, sanatkarın gerçeğini esas alır. O zaman sanatın veya sanatkarın biricik amacı, zaman ve mekan sınırlarını aşır iç gerçeklik'i ifade etmektir.”³³

Gerçeği sanatçının iç dünyasında bulan ekspresyonistler, faydalı ve eğitici bir sanat anlayışına sahiptirler. Amaçları, takipçilerini eğlendirmek veya estetik hazlar vermek değil, onu sarsarak ve şaşırtarak içinde bulunduğu uyuşluktan kurtarmak ve değiştirmektir. Kendini diğer insanlardan ve toplumdan soyutlayan ekspresyonistlerin bu toplumcu anlayışı tartışmaya konu bir husus olarak değerlendirilmektedir.

Modern Giselle’de mevcut düzene başkaldırıcı görürüz. Öncelikle kadının ötekileştirilmesine, sağlık düzeninin “insan” odaklı olmamasına ve tabi ki “sınıf” farkına yapılan göndermeler Ek’in başkaldırılarıdır. Ek seyirciye çok iyi bir gösteri sunarken, aynı zamanda da sarsmaktadır.

1.3.6 Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

Büyük ölçüde Dr.Sigmund Freud’un tez ve düşünceleri üzerine kurulan sürrealizm, eski dadaist Dr. Andre Breton tarafından sistemleştirilmiştir. 1924 yılında ilk bildiri, 1930’da ise ikinci bildirisi yayımlanmıştır. Sürrealizm, güzel sanatların çeşitli dallarının yanı sıra 1919’dan itibaren de edebiyat (özellikle şiirde) alanında etkili olmuştur. Akımın en parlak dönemi 1924-1928 yılları kabul edilmektedir.

Gerçeküstücülük’ün doğuş zeminine baktığımızda Birinci Dünya Savaşı sonrası dünyada yaşanan huzur ortamı ve yapılan uluslararası barış anlaşmaları, bilim ve teknolojide hızla ilerlemeyi de beraberinde getirmiştir. Ancak, insanlık maddi dünyada hızla ilerlerken, bu başarısını manevi dünyasında gösterememiştir. Kökenleri çok eskilere dayanan ve gittikçe derinleşen manevi değerlerdeki bu yozlaşma insanları yeni arayışlara sürüklemiştir.

XX. yüzyılın başından günümüze doğru baktığımızda, bu dönemde gelişen akımların pek çoğu, sözkonusu arayışların sanat/edebiyattaki yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

³³ Doç.Dr.İsmail ÇETİŞLİ, Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, 1999, (s.109,110,111)

“Gerçeküstücülük’ün felsefi kökleri, sanatı, erotizm’in ürünü ve fonksiyonu olarak gören Freud’un sübjektif idealist teorisinde yatar. Gerçeküstücülük’e göre sanatın muhtevası, “cinselgüdü”ler ile ölüm korkusu ve yaşama içgüdülerinden gelir. Kapitalist toplumu yıkan çelişkiler, bu çelişkilerden ötürü gerçek dünya karşısında düşünülen dehşet ve aciz duygusu, gerçeküstü sanatçıların bazılarının, realiteye ve hayata nefretle bakmaya yol açan imajlar yaratmaları sonucunu verdi. Gerçeküstü sanatın, kabusları, sanrıları (halüsinasyon), patolojik halleri, umutsuz kötümserliği, v.s. ’yi tasvir hususunda ısrarlı davranışı buradan gelir.”³⁴

Akla karşı olan ve bilinçaltını esas kabul eden sürrealistler, gerçek insana ancak şuur altının boşaltılarak ulaşılabileceğini, onun da rüya yoluyla gerçekleşebileceğini savunurlar. Sanatı aklın ürünü olmaktan çıkararak akli, hayat ve sanattan kovarlar.

“ (...) sürrealizme konu teşkil eden malzeme akli değildir. Onun malzemesi aklın ve iradenin dışında, kendiliğinden, otomatik olarak meydana çıkan ruhsal olaylar, bilinçaltından gelen çağrışımlar ve rüyalar (..) Sürrealistler, akıl hastaları, uyuşturucu madde kullananlar ve paranoyalara karşı özel bir yakınlık ve ilgi duyarlar. Çünkü sarhoşluk, delilik, akli dengesizlik, Sürrealistlerin arzuladığı aklın kontrolünü ortadan kaldırarak asıl benliğin ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Böyle bir şuuraltı boşaltım sonucu, dengeli bir insan için anlamsız ve çılgınlık olacaktır.”³⁵

Mats Ek’in yeniden yorumladığı Giselle izlendiğinde, Ek’in sanat akımları içinde en çok sürrealizmden etkilendiği düşünülmüştür. Gerçeküstücülük’e göre sanatın içeriği, “cinselgüdü”ler ile ölüm korkusu ve yaşama içgüdülerinden gelir savı, Giselle’de kendini bulmuştur. Sürrealistlerin akıl hastalarına, paranoyalara karşı duyduğu özel ilgi, Giselle’in ikinci perdesinin akıl hastanesi olarak kurgulanmasına yol açar. Asıl benlik, aklın kontrolünün kalktığı durumlarda (delilik, sarhoşluk vs) ortaya çıktığından, Giselle, akıl hastası olarak ikinci perdeye başlar ve tamamlar. Sahne tasarımı da Giselle’in bilinçaltına uygun olarak sürrealist bir tasarımdır (vücut parçaları).

1.3.7 Postmodernizm (Modernizm Sonrası)

Postmodernizmin, doğuş zeminini hakkında bilgi vermeden önce bu akımın bir bildirisi, programı, çok açık bir tarihi olmadığını belirtmek gerekmektedir. Postmodernizmin doğuş zemini doğal olarak eleştiri oklarını yönelttiği modern dönemdir. Kavram 1930’larda modernizme karşı tepkiyi ifade etmek için kullanılmıştır. Edebiyat ve sanatta kullanımı ise 1950 ve 1960’lı yıllarda II. Dünya Savaşı sonrasına rastlar.

³⁴ Materyalist Felsefe Sözlüğü, 1972, (s.185)

³⁵ Doç.Dr.İsmail ÇETİŞLİ, Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, 1999, (s.128)

“Modernite din, felsefe, ahlak, hukuk, tarih, ekonomi ve siyasetin eleştirisiyle başladı. Modernitenin ayırt edici özelliği, ortaya çıkışının özel işareti, eleştiridir. Modern çağı oluşturan her şey araştırma, yaratı ve eylemin metodu olarak tasarlanan eleştirinin marifetiydi. Modern çağın temel fikirleri ve kavramları, ilerleme, evrim, devrim, özgürlük, demokrasi eleştiriden kaynaklanmıştı (Paz, 1994: 89). Modern olmak, tarihsel gelenek karşısında, dışsal otoriteler karşısında bir özerklik talep etmek demektir. Bu talep, insanın toplumsal olarak kendi kendisini yönlendirme ve temelde özerk olma arzusunu ifade eder (Küçük, 1994: 206).

Modernitenin savunucuları olan Durkheim, Simmel ve Parsons gibi sosyologlara göre modernlik, farklılaşmanın, uzmanlaşmanın, bireyselleşmenin, karmaşıklığın, sözleşmeye dayalı ilişkilerin, bilimsel bilginin ve teknolojinin hakim olduğu bir yaşam şeklidir. Modernliğin temel parametreleri genel olarak kapitalizm, endüstriyalizm, kentlilik, demokrasi, usallık, bürokrasi, uzmanlaşma, farklılaşma, bilimsel bilgi, teknoloji (..) ve ulus-devlet'tir. Modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı başkaldırır: Öte yandan, Proudhon, teknolojik gelişmenin insanları makinaya dönüştürdüğünü, Mark ise, teknolojik gelişmenin yabancılığa yol açtığı, toplumsal çelişkileri artırdığı ve çatışmayı hızlandırdığını ifade ederek modernleşmeye radikal eleştirilerde bulunurlar.”³⁶

Aydınlanma çağının sonucu olan modernizm, insan ve toplum hayatının her alanında yeni düzenlemeler getirir ve edindiği bilgi ile tabiata hakim konuma gelir.

“... Böylece modern döneme giren insanlık –özellikle Batı toplumları- 1880-1930 yılları arası dönemde nitelik ve nicelik itibariyle daha önceki dönemlerden çok daha farklı bir hayata kavuşmuştur. 1930 sonrasında da modernizmin getirdikleri bütün hızıyla devam eder (...) Bunların yanında aynı modernizmin, birçok olumsuz gelişmelere zemin hazırladığı da bir gerçektir.”³⁷

Olumsuz gelişmeleri ise şu şekilde sıralayabiliriz: (1) Demokrasi ve insan hakları konusunda çifte standart, (2) Teknolojinin insanı esir alması, (3) Kontrolsüz sanayileşmenin getirdiği çevre kirliliği, (4) Uluslararası silahlanma yarışı ve mali kaynakların bu alana tahsisi ve sonucunda insanlığın nükleer tehditle karşı karşıya kalması, (5) İnsanın kapitalizmin kölesi haline gelmesi sonucunda bireysel özgürlüğünün yok oluşu, aşırı ferdiyetçiliğin kalabalıklar için de ıssız insanlar yaratması, (6) Yerel değerlerin, küreselleşmeyle birlikte evrensel değerlerin saldırısına uğraması, (7) Maddenin ön planda tutularak, mananın yok sayılması.

Tüm bu olumsuzluklar sonucunda insan kimlik krizine düşmüştür. Postmodernizm de böyle bir ortamda filizlenmiştir.

³⁶ Seyfettin Aslan ve Abdullah Yılmaz, Makale, C.Ü. İdari Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı 2. (s.95, 96, 97, 98)

³⁷ Doç.Dr.İsmail ÇETİŞLİ, Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, 1999, (s.144)

*“Postmodern bir bakıma “fikir ve imajlarını ironik, tabuları yıkan serbest kolajı’dır. Evrenseldir, en alt, en üst, en ciddi, en komik, en iyi ya da en kötüyü aynı heyecanla kucaklar (...) postmodernizmin çevresi ile aynı dili konuşan, aynı dokuyu paylaşan bir estetiği vardır (...) çağdaş kültürle barışık görünür. Alt kültür ürünlerini küçümsemez (...) postmodern düşüncede anlam berraklığından çok anlam zenginliği aranır. Karşıtlıklar üzerinde durmak yerine “birini ve ötekini aynı anda kabul etmek” esastır. “Postmodernizm” kavramının ilk hatırlattığı sıfatlardan biri “belirsizlik”tir...”*³⁸

Postmodern sanatçılar, sanat ile gündelik arasındaki sınırların kalkmasını savunurlar. Bazı yorumculara göre postmodernistler derinlik değil yüzey üzerinde durmaktadırlar. Hasan Yıldız “Postmodernizm Nedir” başlıklı makalesinde postmodern sanat konusunda bize aşağıdaki bilgileri vermektedir.

Postmodern Sanat

*“Postmodernistler sanatta izlenimcilerden ziyade anti-izlenimcilere yakındırlar. Anti-izlenimci sanat doğayı korumaz tahrif eder. Sanat için temel olan, taklit yerine ifade etmedir. İzlenimciler kendiliğindenliği yüceltirken bunlar onu kırmaya uğraşırlar. Kristeva bu temayı postmodern sanatın sanat yoluyla sanatın dışında konumlandığına dikkati çekerek tekrarlar. Postmodernistlerde bazı tekniklerin gelişmesiyle gerçekliğin kavranabileceği anlayışını kabul etmezler. Postmodern sanat kendine hedef olarak yaşamı onaylamayı seçer, gerçekleşmesi beklenen bir kaderi tasvip etmez (Murphy, 1995, 52). Deleuze postmodern anlayışa göre bir sanat eserini meydana çıkardığı doğrularla beslendiğini söylemektedir. Sanatsal ilhamın gerçekliğe bağlı olmadığını söylüyorlar. İşte bu yüzden izlenimcilik ve diğer realizm türleri postmodernizme yabancdırlar. Postmodern sanat gerçekliğe bağlı değildir (Murphy, 1995, 53). Paul Klee postmodernizmin enerjisini görülebilirin tarih öncesini gözden geçirmeye adanmış olduğunu iddia eder. Merleau-Ponty’e göre bu görünmeyendir. Yani dikkat sanatın beşeri yanına, yorumu gerçekliğe sokan unsura sarfedilmiş olur (Murphy, 1995, 55). Uzay artık sıkıntı veren bir şey olarak tasarlanmaz, Mır’o’nun deyimiyle özgürlük ışığı ile anlatılan şey olarak düşünülür. İnsani durum onlar için sürekli bir yaratıştır. Postmodern sanatçı empiristlerin görmezden geldikleri alana nüfus yoluyla gerçekliği kavrar. Murphy postmodern sanatın bir resmetme, yazma veya kompoze etme sorunu olmadığını, daha çok bir gerçekliğin keşif sorunu olduğunu ifade eder (Murphy, 1995, 56).”*³⁹

Yine H.Yıldız çalışmasında, postmodern dans için modern dansın bir bölümü olduğunu ve postmodernin, modernden kopamadığını belirtir. Bu iddiaya uygun olarak postmodernistlerin karşıtlıklar üzerinde durmak yerine birini ve ötekini aynı anda kabul etmelerinin uygulamasını Ek’in Giselle’nde görmek mümkündür. Modern Giselle’e

³⁸ Emel, Kefeli. Batı Edebiyatında Akımlar, 2012, (s.178)

³⁹ Hasan Yıldız, Postmodernizm Nedir, Makale - Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S, 2005

baktığımızda sürrealizmden etkilenen bir yaratım, klasik müzik, modern altyapı, sürrealist bir dekor ve ortaya çıkan postmodern bir eser. Üstelik modern Giselle klasik Giselle'in uyarlamasıdır. Ek'in uyarlamasının klasik Giselle'den kopmadığı noktalarını dikkate aldığımızda modernin postmodernden kopamayacağı daha iyi anlaşılır. Nitekim "kadının adı" yüzyıllardır "yok" tur.

2. BALE TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ

2.1 KLASİK DÖNEM

Bu bölümde (1) Saray Balesi, (2) Komedi Bale, (3) Opera Bale ve (4) Dramatik Bale alt başlıkları altında balenin gelişimine yer verilmekte ve Giselle balesinin yaratıldığı Romantik Bale dönemine geçiş yapılmaktadır.

2.1.1 Saray Balesi (Court Ballet)

Balenin tarihsel gelişiminin ilk örnekleri saray baleleridir (XVI. ve XVII. yüzyıl). Bu Tezin Klasizim bölümünde de belirttiğimiz gibi monarşik bir ortamda üretilen/icra edilen eserlerin ortak noktası; (1) Konularını, eski Yunan mitolojisinden almış olmaları ve (2) kralın güç ve adalet imajını güçlendirmek için sahnelenmeleridir. Bu anlamda bale de tarihi ve siyasi olmak üzere iki işlevi yerine getirmektedir. Baledeki, tipler ve hikayeler, monarşik ilkesini teyit ve kralı övmek için tasarlanmıştır.

Saray balesi dönemin düşünce, sanat ve edebiyat anlayışından etkilenmiştir. Bedirhan Dehmen,⁴⁰ “Dans-Tiyatro İlişkisi Ekseninde Dans Tarihine Bir Bakış” adlı makalesinde saray balesiyle ilgili olarak şunları söylemektedir.

“Bugün bale olarak bilinen sanatsal formdan ziyade gösterişli geçit törenlerini andıran bu saray eğlenceleri; bir ziyafette veya oyun arasında, şehre kraliyet ailesinden birisi geldiğinde ya da aristokrat düğünlerinde sergileniyor, kostümlü ve maskeli icracılar, fantastik biçimde süslenmiş arabalar, şarkılar ve enstrümantal müzik, şiir ve dansı bir araya getiriyordu. Dansın daha çok yan öge olarak kullanıldığı bu formlar sarayların büyük odalarında sergileniyordu ve seyirciler dans zemininin üç tarafındaki sıralarda ya da galerilerde oturuyorlardı. Yetenekli profesyonellerden ziyade soylu amatörler dansçı olarak yer alıyorlardı. Kullanılan adımlar dönemin sosyal danslarından türemiştir ve çeviklik ve güçten ziyade nezaket, zerafet, incelik, vb nosyanlar vurgulanıyordu. Seyircilerin çoğu icracıları yukarıdan seyrettiği için dikkatler daha çok sembolik anlamlarla kaplı geometrik şekillerden oluşan zemin desenlerine (floor pattern) odaklanırdı. Bu geometrik

⁴⁰ Sahne sanatları, dans tarihi ve kültür kuramları uzmanı

şekillerin sembolizmi kökenini dönemin hakim bakışı olan geocentrizmde bulur. Bu bakışa göre dünya evrenin, insan da dünyanın merkezidir. Güneş, yıldızlar ve diğer gezegenler dünyanın uydusudurlar. Bu modeldeki cosmos fikri ve ona içkin olan hiyerarşi (cosmosta hiyerarşik olarak konumlanan unsurların birbiriyle uyum ve düzen içinde hareket ettiği ve bu düzenin ebedi olduğu), saray balelerindeki zemin desenlerinin sembolizmi aracılığıyla hiyerarşinin en tepesinde kralın olduğu toplumsal alana uyarlanır.

Şövalye romansları gibi dönemin edebi kaynakları ve mitolojiden beslenen Saray Balesinde, şiir veya şarkı biçiminde okunan metinler bulunurdu. Bu metinlerle balenin sembolizmi ile ilgili açıklamaların yer aldığı basılmış librettolar genellikle seyircilere dağıtılırdı. Sembolizm ve alegori saray balesinde önemli bir fonksiyona sahip. Dans figürleri, karakterler, dekor veya kostüm alegorik oyunların vücut bulduğu unsurlar arasındaydı.

Çoğu saray balesi uyum ve barışın geri gelişinin kutlandığı bir grand ballet ile sona ererdi. Grand Ballet'yi, hem izleyicilerin hem de icracıların katıldığı bir balo takip ederdi. Bu balo, izleyicileri ve icracıları gösterinin içerdiği anlam/mesajlarla sembolik olarak uyum halinde olmaya çağırırdı.”

Saray Balelerine Örnekler: (1) 1581-Ballet Comique de la Royne /Kraliçenin Komik Balesi, (2) 1610 - Ballet d'Alcine / Alcine Balesi, (3) 1617 - Ballet de la Delivrance de Renaud'da / Renaud'nun Kurtuluşu Balesi.

“Kraliçenin Komik Balesi” bale tarihine başlamak için uygun bir eserdir.”⁴¹
“Comigue” kelimesinin anlamı ise, bugünkü anladığımız komik kavramıyla hiç bir ilgisi yoktur. “Comedie” kavramından türeyen bu kelime dramatik bir eylemi konuyu mantıksal gelişimi içinde anlatmayı içeriyordu. Ve Ballet Comique’ler kendilerine genellikle Yunan mitolojisinden konular seçiyordu. Daha sonraki dönemde ise Moliere ve Lulluy zamanında bu kavram Comedie Ballet (Komedi Balelerine) dönüşecektir.”⁴²

⁴¹ Fenmen Beatrice, Bale Tarihi, 1986, (s.8)

⁴² Barın, Nasuh. Batı Dans Tarihi, 1999, s.32

Şekil 1: Kraliçenin Komik Balesi⁴³



1620-1636 yılları arasında, dönemin usul ve gösterişleriyle dalga geçen hiciv baleleri (satirical ballets) önem kazanmıştır. Bu türün en önemli unsurları çeşitli mesleklerden ve uluslardan insan tipleridir. Bu bale türleri pandomim türü dansların gelişmesini sağlamıştır. Hareketlerin vurgu aldığı (figüratif) danslarda tek tip siyah maskeler kullanılıyordu. Geleneksel şekilde kullanılan maskeler yüz ifadelerini kısıtlıyordu ama genellikle pandomim danslarında kullanılan maskeler karakterlerin ortaya çıkmasını da sağlıyordu. Pandomim dansları akrobatik yeteneğe dayandığı için zamanla soylular yerine profesyonel dansçılar tarafından icra edilmeye başlandı. Böylece saray balesinin şekillendiren temel unsur sosyal statüden çok yetenek olmaya başlamıştır.

⁴³ <http://eski.bgst.org/dans/arastirma/baleModernDans.html>

Şekil 2: Saray Balesi ⁴⁴



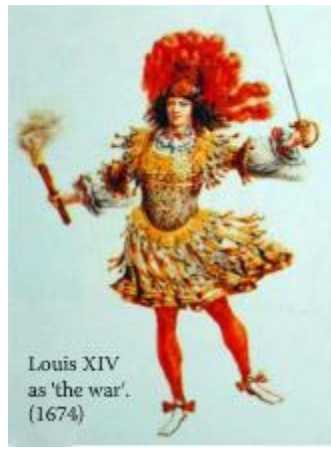
2.1.2 Komedi Bale (Comedie Ballet) / XIV. Louis Dönemi

Saray balesinin en büyük destekçisi XIV. Louis olup, dansı siyasi bir araç olarak kullanmıştır. İyi bir dansçı olan Kral, saray balelerinde ana rolleri üstlenmiştir. Balenin temel tekniği, XIV. Louis zamanında gelişmeye başlamış olup, yirmi yıl boyunca öğretmenlerinden ders alan Kral, baleyi, balo salonlarından/bahçelerinden temsiller için yaptırılan özel sahnelere (Saray ahırının bir bölümünü tiyatro haline getirmiştir) taşımıştır.

XIV. Louis, krallığı döneminde bale tarihini etkileyecek önemli kararlar alır ve Fransa Bilim Akademilerinin kurulmasına önayak olur. XIV. Louis'in son yıllarından Fransa sarayı, amaçlarına erişmiş olarak, müzik ve kültür alanlarında bütün Avrupa krallarına örnek olmuştur. XIV. Louis döneminde kurulan akademiler: (1) 1648 yılında kurulan Resim ve Heykel Akademisi, (2) 1661 yılında kurulan, Kraliyet Dans Akademisi, (3) 1663 yılında kurulan, Yazılar ve Edebiyat Akademisi (4) 1669 yılında kurulan Kraliyet Müzik Akademisi.

⁴⁴ https://michelinewalker.files.wordpress.com/2012/08/800px-wedding_ball_of_the_duc_de_joyeuse_1581.jpg

Şekil 3: XIV. Louis



Fransa'nın en uzun süre tahtta kalan kralıdır. 1643-1715 yılları arasında 72 yıl Fransa krallığı yapmıştır. Fransızlar tarafından *Louis Le Grand (Büyük Louis)* veya *le Roi-Soleil (Güneş Kral)* olarak da anılır. *Devlet benim (l'État c'est moi)* sözlerinden de anlaşılacağı gibi Fransa'yı mutlak monarşiyle yönetmiştir. Çok saldırgan ve yayılmacı bir politika izlemiştir. Karısı Kraliçe Marie Therese'dir. Fransa Bilim Akademileri ilk defa XIV. Louis tarafından kurulmuştur. Bir tiyatro oyununda Apollon'u oynamıştır. Klasik sanata yakından ilgi duymaktadır. Babasının bir av köşkü olarak inşa ettirdiği Versailles'i genişleterek Fransa krallığının yönetildiği bir saray haline getirmiştir.

XIV. Louis, 1673 yılında, Fransız opera ve balesinin İtalyan opera ve balesiyle rekabet edebilmesi için, Jean Baptiste Lully'yi opera ve bale okulu kurması için görevlendirmiştir. Bu görevin altında aynı zamanda, İtalya'dan Fransa'ya getirilen Commedia del Arte (sanat komedisi) kumpanyalarının sunduğu temsillerin çok fazla rağbet görmesi yatmaktadır. Bu temsiller opera ve balenin birleşmesinden oluşuyordu.

Diğer taraftan, Kral XIV. Louis dışında, o döneme damgasını vuran sanatçılar;

- (1) **Beauchamp** (Pierre Beauchamp, (1631 Fransa - 1705 Fransa), koreograf, dansçı, kraliyet dans ustası ve dans kraliyet akademisi müdürü),
- (2) **Lully** (Jean-Baptiste Lully, (1633 İtalya - 1687 Fransa), besteci, kemancı ve şef) ve
- (3) **Molière** (Jean Baptiste Poquelin, (1622 Fransa - 1673 Fransa), oyun yazarı ve aktör) dir.

“Devrin en ünlü koreografi Pierre Beauchamps dansları kaydedebilmek için bir notation sistemi yaratmasının yanı sıra Kral XIV. Louis'in öğretmenliğini yapan dayısı Charles Beauchamps gibi iyi bir öğreticiydi. Ayağın 5 pozisyonunun temel teknik kural olarak kabul edilmeye başlandığı bu dönemlerde P.Beauchamps'ın bu pozisyonları tanımlayan balet-master olduğu sanılmaktadır.”⁴⁵

⁴⁵ Guest, Ivor. Bale Tarihi, 1986, (s.16)

Lully ve Molière kral için birlikte çalışır iken, zaman içinde bazı konularda anlaşmazlığa düşmüşlerdir. Lully “şarkı ve trajedi”yi tercih ederken, Molière “oyunculuk ve komedi”yi tercih etmiştir. Lully, Opera-Bale (veya lirik trajedi); Molière, komedi-bale alanlarda eserlerini üretmişlerdir. Ancak, dans, her iki tür için de bir eşlik durumu olarak kabul edilmektedir. Eserlerde, bir süs işlevi yerine getirmektedir.

*“Molière, Lully ve Beauchamps’ın Comedie Ballet adına gerçekleştirdikleri bu çok önemli yaratıcı birlik. Moliere’in Le Malade Imaginaire (Hastalık Hastası) oyununda başrolü oynarken ölmesiyle dağıldı. Bu aynı zamanda Comedie Ballet’in de ölmesiydi. Oyunlarındaki dans ögesi sonra tümüyle yok oldu.”*⁴⁶

1670 gelindiğinde XIV. Louis dans etmeyi bırakır. Dansı bırakmasının nedenleri arasında; (1) Racine’nin ünlü trajedisi “Britannicus”un bazı bölümlerinde Neron’un bitmez tükenmez halk önüne çıkma tutkusunu fark etmesi, (2) Yaşına oranla çok şişmanlamış olması gösterilmektedir.

Bu süre içinde saray balesi de hızlı bir gerileme dönemine girmiştir. Kralın dansı bırakması saray çevresinin de dansı bırakmasını beraberinde getirmiştir.

*“Krallığın mutlak gücünün bir anlatımı olan saray balesinin günleri artık sayılıydı ve bale sanatının sanata olan ilgilerine bağlıydı. Fakat yeteneklerini geliştirmek için sarayda çalışmalarına olanak kalmadığından, dansçılar da çalışmalarını sürdürebilmek için tiyatroya döndüler.”*⁴⁷

2.1.3 Opera-Bale (Opera - Ballet)

XIV. Louis dansı bırakmadan az önce Fransa’da balenin sürmesi amacıyla “Paris Operası”nın temellerini atar, 1669 yılında kurulan Paris Operası, ortaklarının birbirine düşmesi sonucunda dağılır ve 1673 yılında, Lully şirketin ayrıcalıklı ortağı olur. Böylece bale bir meslek olarak kayıtlara geçer. Bu tarihe kadar bale henüz özerk bir sanat kolu olarak kabul edilmemektedir. Trajediler ya da komediler için tamamlayıcı unsur niteliğindedir.

⁴⁶ Barın,Nasuh. Batı Dans Tarihi, 1999, (s.37)

⁴⁷ Guest, Ivor. Bale Tarihi, 1986, (s.17)

Diğer taraftan, Kraliyet müzik ve dans akademisinin eğitimli ve profesyonel dansçıları sadece erkeklerden oluşuyordu. “1681 yılında ilk profesyonel balerinler sahneye çıkmaya başladı.”⁴⁸ 1681 de Paris Operasında sergilenen “Le Triomphe de l’Amor” (Aşkın Zaferi) adlı bale, profesyonel kadın dansçıların ilk gösterisi olarak kabul edildi.

“Klasik balenin yaratılma şekilleri 18. yüzyıl başlarında saptanmıştı. Fransız akademisi üyelerinden bazıları, eğlence gereğine uymak için eski Yunan ve Roma ile ilişkili konuları sembolleştirerek seyirciye sunmayı öneriyorlardı. Konuda geçen olay, söz ve müzikle işlenir ve dansçıların “girişleri” ile konu canlandırılırdı. Klasik tekniğe ilişkin formüller eski dans ustalarının eserlerine dayanılarak Fransız Akademi üyelerince geliştirildi. Opera-balelerde grup dansları yerine solo virtüozluğu dikkat çekmeğe başladığı için eserlerde amatör saraylılar yerine profesyonel dansçılara yer verilmeğe başlandı.”⁴⁹

1713 yılında Fransız Operası, Beauchamp’ın müridi Pecour’e emanet edilir ve Pecour da kendi okulunu kurarak opera-bale formunu geliştirir. “Operada dansçıların çoğalıp, ustalaşmaları ile dans daha popülerleşmeye ve yeni bir opera türü ortaya çıkmaya başladı. Konudaki ortak bir fikirle birbirine bağlı DIVERTISSEMENT veya ENTREE’lerden kurulu bu türe OPERA-BALLET adı verildi. Adından da anlaşılacağı gibi OPERA-BALLET içinde şarkı ve dans eşit ağırlıkta yer almakta...”⁵⁰ dır.

1701 yılında yayımlanmış olan Raoul Auger Feuillet yazdığı “Choreographie” adlı eserde o dönemin dans tekniği açıkça görülmektedir. Bugün bilinen Entrechats, Sissones, Cabrioles, Coupes ve Chasses hareketleri o dönemin süs, çekicilik ve inceliğe dayalı Fransız ekolünü yansıtmaktadır.

1725 yılında bir başka önemli dans kitabı yayımlanır. “Bale kuramcısı Pierre Rameau dansa bilimsel bir anlayış getirmiştir; “Le Maître à Danser” (Dans Ustası, 1725) başlıklı kitabında, tüm adım ve devinimler ayrıntılı olarak gösterilmektedir.”⁵¹

Bale tarihi, genel olarak, bu dansı barok olarak adlandırır. Çünkü bu dans, içine doğduğu genel barok atmosferiyle özellikler paylaşır: fazla süsleme, ustalık ve oldukça rafine tavırlar.

⁴⁸ Doç.Dr.Deleon, Jak. Kısa Bale ve Modern Dans Tarihi, 1993, (s.13)

⁴⁹ Fenmen Beatrice, Bale Tarihi, 1986, (s.23)

⁵⁰ Guest, Ivor. Bale Tarihi, 1986, (s.19)

⁵¹ Doç.Dr.Deleon, Jak. Kısa Bale ve Modern Dans Tarihi, 1993, (s.13)

2.1.4 Dramatik Bale (Ballet D'action/Eylem Balesi)

Bu dönemde dans, büyük ölçüde teknik başarıya yönelmiştir. Pécour, önderliğinde opera dansçılarının hünerlerinin ve üsluplarının yerini zarafet ve geometri almaya başlamıştır. Bu da bale tarihinde büyük solo dansçıların ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Şekil 4: Marie-Anne Cupis de Camargo ⁵²



Bu dönemde başarılı ünlü dansçılar bulunmakla birlikte, pek çok bale tarihi kitabı iki kadın dansçının adını sıklıkla anmaktadır. Bu isimler dans kostümlerine getirdikleri cesur yenilikler ve iki temel dans özelliğinin - teknik virtüözite ve şiirsellik (lirizm) - ifade etme güçleri nedeniyle hatırlanmaktadırlar. Marie-Anne Cupis de Camargo “... hayatının baharında olmasına karşın bir virtüöz... Voltaire’in dediğine göre Camargo erkek gibi dans edebilen ilk balerindir(...) gözalıcılık, onun stiline anahtarıydı...”⁵³ Françoise Prévost’un öğrencisidir, ilk kez 1726 yılında Paris Operası’nda sahneye çıkmıştır. Kostüm boyunu ayak bileklerinin üzerinde tutmuş ve bugünkü taytların atası denebilecek pantolonları icat etmiş ve topuksuz dans ayakkabıları giymiştir.

Marie Sallé ise “...dramatik oyunculuğu ve zarif hareketleri çok etkileyiciydi”⁵⁴, son derece şiirsel ve ifade gücü çok yüksek bir dansçıdır. Aynı hocanın öğrencisidir ve

⁵² <http://www.dancevillage.com/images/ballerini/camargo.jpg>

⁵³ Guest, Ivor. Bale Tarihi, 1986, (s.24)

⁵⁴ Barın,Nasuh. Batı Dans Tarihi, 1999, (s.40)

(1727-1740) arasında Opera’da görev yapmıştır. Yunan tarzı *muslin*⁵⁵ tunik giyen ve halen kullanılan peruktan ve çemberli etekten vazgeçen ilk dansçıdır.

Şekil 5: Marie Sallé ⁵⁶



XVIII. yüzyıl dansçı ve koreografların teknik yeteneklerinin sergilenmesinin ötesinde çeşitli arayışlara giriştikleri bir dönemdir. Onlara göre dansın izleyici için bir anlamı olmalıydı. Bu arayışlar içinde dramatik bale ortaya çıkmıştır.

Jean Georges Noverre (Fransa, 29 Nisan 1727 - 1810) bu dönemin estetik devrimine asıl kimliğini veren isimdir.

Fransız dansçı ve koreograf Noverre’nın, dansın bağımsız bir sanat olarak tanınmasında son derece önemli bir katkısı vardır. Onunla birlikte bale tarihi içinde dans, kendi başına bir sanat formu haline gelmiş ve bir süsleme olmaktan çıkarak sanatsal bilgi dağarcığının önemli başlıklarından birini oluşturmuştur.

1717 yılında ise “İngiliz John Weaver koreografisini yaptığı “*The Loves of Mars and Venus*” adlı yapıt, konulu balenin gelişiminde önemli bir rol oynuyordu. Weaver bu yapıtıyla Roma Dönemi pandomim sanatını yeniden yarattığını inanıyordu.”⁵⁷

Barın Nasuh “Batı Dans Tarihi” adlı kitabında, bu dönemdeki (1750-1820) gelişmeleri şöyle özetler;

“Gene bu dönemde teknik gelişmeler ve kostümlerin daha rahat hale gelişiyle bale kavramı bugünkü anlayışımıza çok daha yaklaştı. Maske takma saçmalığı 1770

⁵⁵ Sık dokunmuş, parlak, ince, yumuşak bir kumaş türü.

⁵⁶http://www.similart.fr/sites/default/files/imagecache/diaporama/tableaux_haute_definition/29164.jpg

⁵⁷ Nasuh Barın. Batı Dans Tarihi, 1999, (s.41)

*lerde terk edildi. Pannier, peruk, Roma stili kostümler ise Fransız Devrimi patlak verdiği zamanlarda birer birer yok oldular. Yüz yılın değişimine yaklaşıldığında kadın dansçılar PIROUETTE gibi teknik başarıları da içeren istedikleri hareketi yapabilecekleri özgürlüğe kavuştukları kostümler giymeye başladılar. (PIROUETTE i ilk kullanan kadın Alman dansçı Anne Heinel'di.) Kayda değer diğer bir gelişim de topuklu pabucun yok oluşuydu...)*⁵⁸

Bu dönem kapanırken yeni bir koreograf yeni bir politik ve estetik dönemin başlangıcını ilan ediyordu. Noverre'nin yerine Devlet Operası'nın başına Jean Dauberval geçmişti ve J. Dauberval “La fille mal gardée (Şımarık Kız)” (1789 – Bordeaux) ile esas karakterlerin halktan kişiler olduğu bir gösteri sunuyordu.

2.2 ROMANTİK BALE

Bu Tezin Birinci Bölümünde açıklandığı üzere monarşinin yıkılmasıyla tarihe karışan klasisizm, balede de etkisini yitirmiştir. Bale de romantik dönemle birlikte kendini yenileme dönemine girmiştir. Romantizm, daha önce de belirttiğimiz gibi edebiyat tarihinde Avrupa’da yaygınlaşan kültürel ve estetik eğilimini tanımlamaktadır. Toplum açısından bu dönem, Fransız Devriminin ve temsil ettiklerinin geldiği noktanın yarattığı hayal kırıklığının dönemidir.

“Romantik Bale 19. Yüzyıl başlarında tüm sanat formlarının yeni bir canlılıkla nefes almaya başladıkları Romantik akımda ortaya çıktığı için bu adı aldı... 1800 lerde zihinleri klasizme koşullanmış sanatçılar özden çok formla ilgilendiklerinden, teknikte ilerlenmesine karşın çalışmalar soğuk cansız bir hal aldı. Romantik hareketin kapsamı geniş anlamda bu form saplantısına karşı çıkmaktı... Romantik Balenin asıl büyük önemi bu döneme dek yapılmış olanlardan daha derinlemesine ve daha doğrudan seyircilerin duygularına dokunuyor olmasından ve şiirselliğinde yatmasıydı. Bu akım geniş çapta ve özellikle Marie Taglioni adıyla birlikte andığımız daha akıcı bir stilin dansa girişini de beraberinde getirdi.

*Bu akılcı stilin üstünlüğünü gösterebilmek için, koreograflar, senaryo yazarları, besteciler, dekor ve kostüm tasarımcıları birleştiler.”*⁵⁹

⁵⁸ Guest, Ivor. Bale Tarihi, 1986, (s.38)

⁵⁹ Guest, Ivor. Bale Tarihi, 1986 (s.41-42)

Bedirhan Dehmen ise “Dans-Tiyatro İlişkisi Ekseninde Dans Tarihine Bir Bakış” adlı makalesinde romantik bale ile ilgili şunları söylemektedir;

“Romantik balede, anlatsal ihtiyaçları karşılamak için stilize jestlere, mimiklere ve karakterizasyona yer verilmekte; ağırlıklı olarak ilk perde özelinde gerçek zaman ve mekanda gerçekleşen olaylar görece bütünlüklü bir olay örgüsü içine yedirilmekte; bütünlüklü bir dramatik yapı içinde belli durumlar ve duygular söze başvurmadan ifade edilmektedir. Bununla birlikte toplu danslara ilave olarak solo, düet, trio, vb. danslar da stilize jestlere ve mimiklere başvurmadan icra edilmektedir.

Buraya kadar anlatılanlar dans-tiyatro ilişkisindeki mevcut karşılığı aşmaya dair pek de yeni bir şey söylemiyor. Romantik baleyi farklı kılan, özellikle ikinci perdede bir karakterden ziyade Max Weber'den ödünç alarak "ideal tip" (ideal type) olarak tanımlayabileceğimiz yeni bir figürle karşılaşmamızdır. Point ayakkabıları ve beyaz tütüsü içinde, dünyevi/insansı arzulardan ve materyal isteklerden sıyrılmış haliyle edepli bir bakireyi çağrıştıran, öte dünyaya ait gizemli bir feminen yaratıktır bu. Ayak parmaklarının ucunda yumuşak ve akışkan bir tarzda dans ederek yerçekimine karşı koyarcasına havada asılı kalıyormuş illüzyonu yaratan balerin ve arkasındaki corps de ballet, -Noverre ve takipçilerin pandomim ve olay örgüsüyle birleşmediği sürece mekanik bir beceri teşhiri olarak değerlendirebileceği- yüksek derecede virtüözite gerektiren point tekniğini ve geometrik rasyonelitenin kuralları uyarınca simetrik olarak uzama yerleştirilmiş biçimde senkronize icra edilen (genellikle) soyut hareketleri, 19.yy'ın hassasiyetlerine dokunacak şiirsel bir dile dönüştürür.”

Romantik balede; (1) ruhun dışavurumu önemlidir; (2) Uçuşkan ve dünyevi olmayan varlıkları temsilen balerinin hafifliği üzerine kuruludur; (3) Esas karakterler kadındır ve bale kadın “starlar” için yaratılır; (4) Pointler kullanılmaya başlanmıştır (1813’ten itibaren), böylece balerin uzam içinde en yüksek noktaya ulaşır; (5) Antik Yunan- Roma esinlenmelerinin yerini, Avrupa kültürüne ait mitolojiler almıştır; (6) Fantastik dünya ya da hayaletlerle dolu ortaçağ dünyası, periler, ruhlar, cüceler; (7) Şiirsel, hafif, zarif, yumuşak, mucizevi etkiler; (8) Dansçının ifade gücünün ve şiirselliğinin önem kazanması; (9) İmkansız veya ölümlüler ile ruhlar arasındaki aşklar; (10) Beyaz şifon etekler artık sahnededir.

2.2.1 Libretto

Bu dönemde balenin konusunu, doğaüstü sahneler, uzak bir memlekette veya başka bir devirde geçen olaylar oluşturmuştur. Balede hem dünyevi hem de göksel konular bir arada işlenmeye başlanmıştır.

Bale bu dönemde kendine yeni bir alan keşfetmiş, 1830'larda göksel dişi yaratıkları (sylphide, wili, peri ve naiad vb.) veya fantastik yaratıkları içinde bulunduran efsaneler balenin yeni konu kaynakları olmuştur.

*“Romantik Bale’de madalyonun bir yüzü bu doğaüstü sahnelerse, diğer yüzü kırsal sahnelerdir. Genellikle yabancı ülkelerde geçen bu sahneler çok popüler olup, geçtiği yerin yerel renklerinden havalar estirirdi.”*⁶⁰

Dönemin iki önemli yapıtı ise; (1) “The Sylphide” [Hava perisi] (1832, koreografi Filipo Taglioni, metin M. Noturrit, baş dansçı Maria Taglioni; (2) “Giselle” (1841): koreografi Jean Coralli ve Jules Perrot, metin Théophile Gautier ve Vernoy de Saint Georges, müzik Adolphe Adam, sahne tasarımı by M. Cicéri, baş dansçı Carlotta Grissi dir.

2.2.2 Koreografi

2.2.2.1 Anlatım

Klasik dönemin “erkek” dansçıları, yerini romantik dönemin büyümlü atmosferinin “kadın” dansçalarına bırakmıştır.

*“Günlük hayatın gerçeklerinden kopup, düşsel dünyaya dalmak romantik akımın önemli özelliklerinden olduğu için, bu tür bir “ruh” anlayışı hakim olmuştur balede. Böylece Rokoko ve Klasik dönemde sahnede ağırlığını koyan “erkek” figürü yerine, romantik dönemde “kadın” figürü öne çıkmıştır.”*⁶¹

Bu dönemde erkek dansçılar gerileme dönemine girmiştir.

⁶⁰ Guest, Ivor. Bale Tarihi, 1986

⁶¹ Barın,Nasuh. Batı Dans Tarihi, 1999, (s.60)

“POINT çalışmasının gelişiminden başlayarak balerinlerin tekniğinin ilerlemesi ve erkeğin... ethereal sahnelerde pek yerinin olmaması erkek dansçının gerilemesine neden oldu. Gerileme çok hızlı başladı. Oysa daha 1820 lerde erkek dansçılar seyircinin gözdesiydi... Bununla birlikte iz bırakan erkek dansçılar da yok değildi.”⁶²

Bu dönemde iz bırakan erkek dansçılar: Giselle’in koreograflarından Jules Perrot, Auguste Bournonville, Giselle’in erkek başdansçısı Lucien Petipa ve Artur Saint-Leon sayılabilir.

Diğer taraftan, doğüstü görüntüye sahip başbalerinlerin arkasında, pandomim ve olay örgüsüyle birleşerek dans eden “Kordo bale/ Corps de ballet”, eserin anlatımında kendine düşen görevi başarıyla yerine getiriyor, mekanik bir dans gösterisinden öte, eserle bütünleşiyordu.

“Klasik baledeki kordöbale (corps-de-ballet) nin Eski Yunan tiyatrosundaki “koro” dan doğmuş olduğunu şimdi daha iyi anlıyoruz... Eski Yunan Tiyatrosunda Koronun üç görevi vardır: (1) Mimik ve hareketlerle aktörün sözlerini desteklerdi.(2) Aktörün sözlerine tepki gösterirlerdir.(3) Eserde genel bir hava yaratarak tiyatro eserine bir arka plan oluştururlardı.

Baledeki kordo balenin görevleri bakımından Eski Yunan korosuna olan benzerliği açıkça görülmektedir. Balenin koreografi şekillerini etkileyen bazı teknik gelişmeler, koronun bu üç görevinden meydana gelmiştir: (örnek) Giselle... ”⁶³

2.2.2.2 Dans Teknikleri

Baledeki bu zıtlık yani hem dünyevi hem de göksel konular, farklı dans stillerinin de önünü açmıştır. Bu durum da balenin görsel olarak zenginleşmesine altyapı oluşturmuştur.

“Dünyevi sahnelerde dans stili daha yere bağlı Terre A Terre’e⁶⁴ yönelirken, koreograf genellikle Taçquete sıfatıyla tanımlanan karışık ve hızlı adımlar içeren bir form kullanmaya başladı.

Diğer yandan doğüstü sahneler uzamca hareketleri üzerine kurulu daha şiirsel ve BALONNE terimiyle adlandırdığımız stilde bir koreografi gerektirmekteydi.”⁶⁵

Ancak, bu dönemin simgesi point papuç olmuştur. Balerinler point papuç üzerinde dans etmeye başlamışlardır.

⁶² Guest, Ivor. Bale Tarihi, 1986, (s.56)

⁶³ Fenmen Beatrice, Bale Tarihi, 1986, (s.9)

⁶⁴ Fransızca yerden yere/Baledede yükselme hareketlerinin karşıtı, ayağın yerden çok az ayrıldığı hareketlere verilen ad.

⁶⁵ Guest, Ivor. Bale Tarihi, 1986, (s.44)

Şekil 6: Marie Taglioni ⁶⁶



“İnsanın kendini yerden yükseltmesi, ağırlık olarak yerle ilişkisini en aza indirmesi, kayması ve adeta uçması duygularından yola çıkarak gerçekleşmiştir bu olgu. Her ne kadar bunu ilk keşfeden Marie Taglioni’dir denilse bile, kendisinden önce bazı kadın dansçılar point pabucunu sahnelerde kısa sürelerde denemişlerdir. Ama ilk kez Marie Taglioni “La Sylphide” balesinde oyun süresince kullanmıştır.”⁶⁷

Ayrıca, point’in yanı sıra bir başka önemli teknik gelişme de pirouette (dönüş hareketi) yaşanmıştır. Pirouette kesin bir bitişle sunulmaya başlanmıştır.

2.2.3 Sahne Arkası

2.2.3.1 Dekor/Işıklandırma

Romantik dönemde dekor yapımı karmaşıklaşıp, çizimi daha gerçekçi bir hal almıştır.

“Gaz ışığının kullanılmaya başlanması, sahne aralarında perde indirebilme uygulaması, temsil sırasında salon ışığını karartabilme olanağı gibi önemli gelişmeler daha önce yapılanlardan daha büyük bir yanılısama ortamı

⁶⁶ <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/df/Marie-taglioni-in-zephyre.jpg/564px-Marie-taglioni-in-zephyre.jpg>

⁶⁷ Barın,Nasuh. Batı Dans Tarihi, 1999, (s.61)

*yaratabilmesine yardımcı olur. Diğer bir deyişle bu devirde sahne tüm öğeleri ile günümüz seyircisinin alışık olduğu biçime daha yaklaştı.*⁶⁸

Diğer taraftan, eserlerdeki konu değişikliğiyle birlikte, balede kullanılan coğrafi konumlarda da değişiklikler görülür.

*“Romantik dönemin (...) ikinci bir özelliği de coğrafi konumların değişimleridir. O güne dek olan bitenlerin çoğu antik Yunan ile Roma döneminde geçerken “couleur locale” (yerel renkler) kavramıyla örneğin İskoçya’nın doğal güzellikleri dekora fon oluşturmuştur.*⁶⁹

2.2.3.2 Kostüm

Romantik dönemde balerinlerinleri kıyafetleri daha da sadeleşmiş ve 1850'lere yaklaşıldığında ball- shaped (Çan biçimi/Romantik tütü) görünümünü almaya başlamıştır. Günümüz bale kıyafetlerine yaklaşmıştır.

2.3 AVRUPA’DA BALENİN DURGUNLUK DÖNEMİ

Romantik balenin altın çağı, 1830 ve 40’lı yıllar olarak kabul edilmektedir. 1850'lere doğru diğer sanat dallarının önem kazanmasıyla birlikte, balenin önemini yitirmeye başladığı ve durgunluk dönemine girdiği bilinmektedir. O dönemin moda ve sanat anlayışının bu durgunluğa altyapı oluşturduğunun altı çizilmektedir.

“... Çünkü romantizmin yerini naturalizm ve realizm almaya başlamıştır ve bale tür olarak gerçeklerden uzak, günlük hayatın dışında bir sanat olgusu diye nitelendirilmiştir. Yüzyılın sonuna doğru, özellikle İtalya başta olmak üzere Avrupa ülkelerinin çoğunda önemini yitiren bale, daha ilerde göreceğimiz gibi Rusya’da değer kazanarak turmanışa geçer. Hele Paris’te baleye olan ilgi birden kesilir. Aynı şekilde Londra’da da durum Paris’te olduğundan pek farklı değildir. 1840’lı yıllarda her Majesty’s Theatre’da oldukça iyi eserler oynanmasına karşın ne yazık

⁶⁸ Guest, Ivor. Bale Tarihi, 1986, (s.41)

⁶⁹ Barın,Nasuh. Batı Dans Tarihi, 1999, (s.60)

ki sürekli ve tutarlı bir sanat politikası kurulamamıştır. Dansçılar giderek sadece operaların içinde yer alan balelerde görünmeye başladılar... ”⁷⁰

Avrupa’daki bu durgunluk dönemi, romantik dönemin yerini naturalizm ve realizme bırakması, dansçıları yeni arayışlara itmiştir. Bu arayışlar sonucunda, modern dansın doğmasına ve devamında Ek’in Giselle’nin yaratılmasına aracı olmuştur.

Diğer taraftan, Avrupa durgunluk dönemine girerken Rusya’daki gelişmeler baleyi ileri noktalara taşıyordu. Giselle’in koreograflarından Marius Petipa’da bu gelişmelerde aktif rol oynuyordu. “Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu’nun, Bale ve Modern Dans Çalışması “Susan Au; Londra: Thames and Hudson Ltd, 1988 (Notları derleyenler: Semih Togay, Gizem Aksu, Artunç Berkay Yavuz, Berna Kurt)”; Rusya’daki gelişmeler hakkında bize kısa bir bilgi vermektedir.

Klasik Bale (XIX. yüzyıl sonu - XX. yüzyıl başı: Rusya): 1930’lu yıllarda Rusların doğuştan dans yeteneği olduğuna inanılıyordu. Vaslav Nijinsky ve Anna Pavlova gibi isimler bu dönemde yetişmiştir. Rus bale tarihi aslında 17. yüzyılda Çar Alexei zamanına kadar uzanır. 1738’de Fransız Jean- Baptiste Landé profesyonel bir dans okulu açmıştır. 1756’da İmparatorluk Tiyatroları kurumsallaştırıldığında bale de bu devlet sisteminin bir parçası haline gelmiştir. Rusya’nın iki ana kültür şehri olan Moskova ve St. Petersburg’a gelen sanatçılar balenin gelişimine önemli katkılarda bulunmuşlardır. XVIII. yüzyılda Angilioni ve Hilverding dramatik baleyi Rusya’ya taşımıştır. Taglioni ve Elssler Rusya’da dans etmiş, Baleleriyle Romantik dönemin habercisi olan Didelot da XIX. yüzyıl’da Rusya’da çalışmıştır.

XX. yüzyıldan önce yabancı meslektaşları Rusyalı koreografları gölgede bırakıyordu. Bilinen ilk Rus koreograf Ivan Valberkh idi; ulusal temalar etrafında şekillenen koreografileri vardı. **Rusya 1890 ve 1910 yılları arasındaki dönemde bale sanatında öncü bir konuma gelmiştir. Bunda Fransız Marius Petipa’nın ve Rus koreograf Mikhail Fokine’nin etkisi büyüktür.** Bu iki koreografin yönetmenlik yaptıkları dönemlerde, balenin merkezi de Fransa’dan Rusya’ya kaymıştır.

⁷⁰ Barın,Nasuh. Batı Dans Tarihi, 1999, (s.72)

Uyuyan Güzel ve Kuğu Gölü gibi balelerle anılan Klasik Bale terimi; simetri, düzen, uyum ve açıklık gibi biçimsel değerleri sahiplenen koreografiler için kullanılmıştır. Bu bale türünde, akademik bale tekniği kurallarının dışına pek çıkmazdı, duygusal içerik de ikinci plandaydı. **Özellikle Petipa'nın koreografilerinde pas de deux'ler ön plandaydı. Yine Petipa koreografilerinde halk dansları akademik bale tekniği kurallarına göre icra ediliyordu.**

Petipa 1847'de Petersburg'a gelmiş ve Perrot'un bazı balelerinde başrol oynamıştı.

Koreograf olarak ilk büyük başarısı *Firavun'un Kızı* adlı baleydi. Bu balede firavunun kızı Aspacia Mısır mücevherleri ve süsleri ile çevrelenmiş bir tütü giyiyordu. Taglioni'den beri tütü balerinin üniforması haline gelmişti ve balerinin statüsünü belirlerdi; her ülkede giyilmesine rağmen ulusal ve dönemsel farklılıklar taşırdı. Bu uygulama Fokine'nin reform programı kapsamında değişecekti.

XIX. yüzyıl sonlarında İmparatorluk Tiyatroları Müdürü Ivan Vsevolojyky besteci olarak ünlenmiş olan Çaykovski'den bazı baleler için müzik yapmasını istedi. Bu baleler, koreografilerinde Ivanov ve **Petipa** gibi isimlerin çalıştığı Uyuyan Güzel, Fındıkkıran ve Kuğu Gölü'yü. Vsevolojyky bu balelerle halkın ilgisini çekmeyi başardı.

XX. yüzyıl başı Rusya için balede formalizmden kaçış dönemi olarak değerlendirilebilir. Stanislavski'nin kurduğu Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan etkilenen Alexander Gorsky balede doğaya daha uygun bir anlatım yolu oluşturmayı amaçlamış ve Stanislavski'nin ilkelerini Don Kişot gibi balelere uyarlamaya çalışmıştı.

Gorsky'den sonraki tarihlerde Fokine'in koreografileri ön plana çıktı. Fokine akademik bale tekniğini tamamen reddetmese de bazı temaların point tekniğiyle uyuşmadığını savunmuştu. 1904'te Isadora Duncan'ı izleyen koreograf, O'ndan etkilendiğini inkâr etse de; koreografileri kendini ele veriyordu (daha serbest kol ve üst gövde (torso) kullanımları).

Fokine ressam olan arkadaşı Benois sayesinde Diaghilev ile tanışmıştı. Diaghilev 1909'da Rus balelerini kurmuş ve baş koreograf olarak da Fokine'i görevlendirmiştir. Fokine'in baş koreograf olduğu dönemde Rus balelerinin altın çağını yaşadığı söylenir. Kleopatra, Şehrazad, Petruşka gibi balelerde Pavlova ve Nijinski gibi dansçılar sahne almıştır. Diaghilev Fokine'nin başarısına rağmen bir süre sonra sevgilisi ve baş

erkek dansçısı Nijnsky ile çalışmaya başlar. Dönemin en ünlü baleti olan Nijnsky farklı bir gövde ve kol kullanımına sahiptir. Kendisi gibi koreograf ve dansçı olan kız kardeşi Bronislava, Nijnska'ya göre Duncan ve Fokine'den farklı olarak Antik Yunan değil arkaik Yunan kültüründen etkilenmiştir. Nijnsky'nin Bahar Ayini gibi koreografileri müstehcen içerikleri dolayısıyla halktan tepki alırken, Nijnska da bilinen ilk feminist bale koreografilerini oluşturmuştur.

Rus balelerinin ilk dönemi Fokine ve Nijnsky ile birlikte 1914 yılında kapanmıştır. Diaghilev'in bundan sonraki amacı da Rus sanatını Batı'ya göstermekten çok, Rus balelerinin öncü pozisyonunu korumaya çalışmak olmuştur.

2.4 Modern Dönem (XX.Yüzyıl)

XIX. yüzyılın geleneksel anlamdaki edebi, sanatsal ve toplum yaşamının gündelik ilişkilerinin geçerliliğini yitirdiği düşüncesi modernizm düşüncesinin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Modernizm kabaca 1884-1914 yılları arasında hüküm sürmüştür. Temelde dayandığı fikir, geleneksel sanatlar, edebiyat, toplumsal kuruluşlar ve günlük yaşamın artık zamanını doldurduğu ve bu yüzden bunların bir kenara bırakılıp yeni bir kültür icat edilmesi gerektiğidir. Doğal olarak Romantik dönem sonrası gelişen sanatsal akımlar (Realizm, sürrealizm, postmodernizm vs.) dans sanatını da etkilemiş, modern dansın doğuşuna ve gelişimine zemin hazırlamıştır. Modern dansın doğuşu ve gelişimi doğal olarak akademik dansı, klasik baleyi de etkilemiştir.

2.4.1 Modern Dans (20. Yüzyıl Başı)

XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başında üç Amerikalı kadın dansçı akademik balenin biçimciliğine karşı yeni bir dans şekli geliştirdiler. O zaman kadar dans eğlenceli bir gösteri olarak kabul edilmekteydi. Bu yeni dans formu akademik baleden hem kostüm hem dekor ve hem de dans stili olarak çok farklıydı. Nitekim modern Giselle'de çok açık görülmektedir. Hem dekor, hem kostüm ve hem de dans stili akademik baleden çok farklıdır.

“Bu kadınlar "modern dansın ilk kuşak dansçıları" olarak adlandırılabilir. (...) Modern dansın ilk temsilcileri köklü bir bale geleneğinin olmadığı Amerika ve Almanya kökenli dansçılardı.”⁷¹

Modern Dansın Amerika’da doğması tarihçiler açısından yadırganan bir durum olarak görülmemektedir.

“Kuzey Amerika yerlileri (Kızılderililer) tüm duygularını dansla anlatır; Afrika ya da Asya halk oyunlarını andıran binlerce yıllık bir “koreografik repertuar”ları vardır. Bu nedenle tümüyle “expressionist (dışavurumcu) olan modern dansın Amerika’da doğması (ülkenin kültürel kalıtı göz önüne alındığında) yadırgatıcı gelmez. Dans tarihçilerinin birleştiği görüş şöyle özetlenebilir: “Klasik ve çağdaş bale Avrupalı, modern dans Amerikalıdır.

İngilizler Amerika’ya ayak bastığında, kendi danslarını da birlikte getirdiler. Avrupa doğumlu olan bu “salon” danslarının yanı sıra, Afrika’dan gemilerle getirtilen zenci kölelerin yine binlerce yıllık kabile dansları bulunuyordu (...) Bu zengin malzeme kısa sürede kendi sentezini doğurdu: Modern dans, Ruth St. Denis, Ted Shawn, Isadora Duncan ve Martha Graham gibi “laboratuvar” ustaları bale/dans kavramına yeni bir boyut kazandırdılar (...) Klasik balenin Amerika’da filizlenişi Avrupalı koreograf ve dansçılarla gerçekleşmiştir. 1840 ve 1842 yıllarında Fanny Elssler New York’ta dans etmiş, 20. Yüzyılın başlarında da Genee, Pavlova ve Nisjinsky aynı şehirde sahneye çıkmıştır.”⁷²

Modern baleye geçmeden önce modern dansın kadın öncüleri arasında yer alan Loie Fuller, Isadora Duncan ve Ruth St. Denis hakkında edinilecek bilgi modern dans gelişimi açısından önem arz etmektedir.

“Loie Fuller (1862-1928): Teknik virtüözlüğe ve hikâye anlatımına çok önem vermeyen Fuller’ın ateş, kelebek gibi doğal nesne ve varlıklardan etkilenerek hazırladığı çalışmaları vardı. Kendisi sahne teknolojisiyle ilgilenen bir araştırmacıydı. Işık ve projeksiyon tasarımları bu alanda yapılan öncü çalışmalardı. Kendisinden sonra yetişen Duncan ve St. Denis’i oldukça etkilemiştir.

***Isadora Duncan** (1877-1927): Doğadan oldukça etkilendi. Danstaki hareketlerin doğadaki gibi akışkan, yalın ve ekonomik olması gerektiğini savundu. Dans parçalarının konusunu "ruh" oluşturdu. Ruhtaki duyguların, ilhamın evrensel olduğunu savundu. Tütü ve point ayakkabısı yerine Yunan tunikleri giyerek çıplak ayak dans etti. Antik Yunan sanatı üzerine çalıştı. Para kazanmak için zaman zaman soylu insanların salonlarında dans etti.*

Rusya’ya yerleştiği yıllarda ise La Marseillaise, Marche Slave (Slav Marşı) gibi sosyal protesto temalı eserler oluşturdu. Kadının geleneksel rollerden sıyrılması, cinsel özgürlüğünü kazanması ve kendini gerçekleştirme gerekliliği yönünde konuşmalar yaptı. İşlerinde de bu görüşlerinden beslendi. Bu nedenle feminizmin sözcülerinden biri olarak değerlendirildi.

⁷¹ Susan Au; Londra: Thames and Hudson Ltd, 1988 (Notları derleyenler: Semih Togay, Gizem Aksu, Artunç Berkay Yavuz, Berna Kurt) <http://eski.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=8&righthtml=baleModernDans>

⁷² Doç.Dr.Deleon, Jak. Kısa Bale ve Modern Dans Tarihi, 1993, (s.37,38)

Ruth St. Denis (1879-1968): *Hint ve Mısır sanatı üzerine eğitim gördü. O dönemin oryantalist sanat ortamlarında popüler olan bu dansları Batılı dans türleriyle birleştirerek sergiledi. Otantiklik iddiası olmayan dansçı, artan bir talebi karşıladığı için eserleri oldukça tanındı ve beğenildi.*

Kocası Ted Shawn ile beraber "Denishawn Okulu"nu kurdular. İkisi de dansa, bir dinsel ifade biçimi olarak bakıyordu. Dansın akıl ile beden arasında uyum yakalaması gerektiğini savundular. Ted Shawn'ın da etkisiyle Amerika'da yaşayan farklı kültürlerle ilgilenmeye başladılar. 1930'larda Denishawn Okulu etkisini yitirmeye başladı ancak bu okulun yetiştirdiği üç dansçı (Martha Graham Doris Humphrey ve Charles Weidman) dans tarihi açısından oldukça önemli isimler oldu ve modern dansın ikinci kuşağını oluşturdu.

Denishawn'ın kapanmasıyla St. Denis dans ve dini birleştirme iddiasıyla yoluna devam etti; zaman zaman kiliselerde de dans etti. Ted Shawn ise sadece erkeklerden oluşan bir topluluk kurarak dansın erkeksi bir etkinlik olduğunu savundu; güce ve atletikliğe önem veren gösteriler yaptı.”⁷³

Dans devrimini 1910'larda yapmış olan Almanya'da öne çıkan dansçılardan (1) **Rudolf Laban**; akademik bale kriterlerini ret ederek, dansın günlük hayattan, sıradan günlük etkinliklerden beslenebileceğini iddia etmiştir. "Labanotasyon" olarak bilinen bir dans notasyon sistemi oluşturmuş ve makineleşmeye bir tepki olarak doğaya yakınlaşmıştır.

(2) **Mary Wigman** ise balenin süslü ve zarif hareketlerini ret etmiş duygusal açıdan yoğun diğer taraftan, sade hareket setlerini kullanmıştır. Eserlerinde birçok insanın yüzleşmekten kaçındığı ölüm, yaşlanma, savaş gibi temaları işlemiştir.

(3) **Kurt Jooss** 'un savaş temalı Yeşil Masa eseri, ilk politik bale olması ve politik hiciv içermesi nedeniyle oldukça önemli kabul edilmiştir. Eser başka gruplar tarafından en çok uyarlanan ya da röprodüksiyonu yapılan eserlerden biri olmuştur.

Yukarıda bahse konu sanatçılar balenin uzun süren hükümlerlik yıllarına son vererek farklı alternatiflerin yaratılabileceğini göstermişlerdir.

“Amerika'nın yirminci yüzyıl başında gelişen çeşitli performans denemeleri arasında en temel katkıyı sağladığı alan olan dans sanatında tekil icracı çok daha fazla önemsenmiştir. Isadora Duncan ve Loie Fuller'in Devrim dönemi Rus tiyatrosunu nasıl etkilemiş olduğundan söz etmiştik, ama onların ve Ruth St. Denis'in etkisi Almanya'da ve Fransa'da da aynı oranda bahsedilmiştir. Bu ülkelerde üç Amerikalı dansçı Birinci Dünya Savaşından önce sahne almış ve bu sanat dalında kişisel devrimlerini yapmışlardır. Üçü arasında bir tek St. Denis, partneri Ted Shawn ile birlikte Marta Graham, Doris Humphrey ve Charles

⁷³ Susan Au; Londra: Thames and Hudson Ltd, 1988 (Notları derleyenler: Semih Togay, Gizem Aksu, Artunç Berkay Yavuz, Berna Kurt) <http://eski.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=8&righthtml=baleModernDans>

Weidman gibi 1930'larda temelde "modern dans"ı tanımlayan asal takipçilerini yaratabilmişlerdir."⁷⁴

Diğer taraftan, neo (yeni) - klasik akımın kurucularından Georges Balanchine Amerika balesine yeni bir soluk getirmiştir. Balanchine bale tarihinin en önemli sanatçılarından biri olarak kabul gömekte ve koregrafik tarzı günümüzde de "ekol" kabul edilmektedir. Noe-klasik akımı geliştirerek, dünya platformuna yaygınlaştıran Balanchine, 1933'te Amerikan Bale Okulu'nu, 1934 yılında da Amerikan Bale Tiyatrosu'nu kurmuştur.

" (...) Neo- klasik bale, klasik ölçülerin inceliklerini dramatik öykücülüğün kalıpları içinde yoğurmayı reddeder; önemli olan bale öyküsü değil, balenin (arı estetik olarak) kendisidir (...) Önemli bir nokta, Amerika'nın modern dansla öncü olmasıdır. Amerika'nın klasik bale topluluğu eleştirmenlerce Avrupa'nın ve Rusya'nın bale birimleriyle karşılaştırılıp tartışılırken modern dansla Amerikan topluluklarının üstünlüğü tartışmasız kabul edilmektedir. 20. Yüzyılın son demlerinde Amerika'da modern dansla neo-klasik balenin, Avrupa'da çağdaş baleyle klasik balenin ağırlık kazandığı görülmektedir."⁷⁵

2.4.2 Modern Bale

Modern dansla bu gelişmeler yaşanırken balede de modern dansa doğru adımlar atılıyordu.

20'li yıllar ve sonrası gelişmelere kısaca değinirsek; (1) Modern yaşamın hareketliliğinden beslenmeye başlayan modern balede sahne teknolojilerinin önemi artmış, hikâye anlatımı ikinci plana gerilemiştir. Fiziksel kusursuzluğun iddialı ismi Petipa klasikliğinden uzaklaşmaya başlanmıştır.

(2) Sovyet Çarlığı'nın 1917 devrimiyle yıkılmasıyla birlikte, o dönemle özdeşleşen Petipa'nın oluşturduğu köklü bale rejimine karşı da hoşnutsuzluk artmıştır. Modern hayatla ilgisi olmayan peri masallarını işleyen balelere ilgi azalmış ve geniş halk kitlelerine ulaşabilmek için bale, farklı mekanlara taşınmıştır (sirk, kabare, tiyatro gibi).

(3) Goleizovsky'nin modern malzemelerden faydalanarak sahenin farklı seviyelerini kullanması ve kostümlerde erotik tercihleri; Lopukhov'un (Balanchine ve Lavrosky gibi önemli isimlerin hocalığını yapmıştır) XX. yüzyılda oldukça ünlenen olay örgüsünün bulunmadığı baleleri dikkat çeken diğer gelişmelerdir.

⁷⁴ Carlson, Marvin. Performans, Eleştirel bir Giriş, 2013, (s.145)

⁷⁵ Doç.Dr.Deleon, Jak. Kısa Bale ve Modern Dans Tarihi, 1993, (s.38,39)

(4) Diaghilev tarafından 1909'da kurulan Ballet Russes ile yeni bir döneme giren bale; uluslararası bir sanat dalı haline gelmiştir. Ballet Russes'in birçok önemli koreograf ve dansçı (Fokine, Nijinsky, Nijinska, Balanchine gibi) yetiştirdiği görülmektedir. Teknik öğelerde (Kostüm, dekor, ışık gibi) farklı disiplinlerden gelen (Picasso gibi) ünlü Avrupalı sanatçılarla çalışılmaya başlanmıştır.

(5) 1920-1925 yılları arasında faaliyet gösteren, İsveçli ve Danimarkalı dansçılardan oluşan İsveç Balesi'nin, tasarıma olan ilgileri, kişiliksizleştirilmiş kostümler ve figürler kullanan Oskar Schlemmer ile birlikte artmıştır. Dönemin en ünlü balerinlerinden biri olarak kabul edilen Anna Pavlova ise sahne tasarımı ve teknolojisinin artan önemine karşın virtüözlüğü ön plana çıkarma çabasındadır. Meksika, Japonya, Rusya, Doğu Hindistan'a gidip yerel dansları öğrenmiş, balenin uluslararası alanda popüler olmasına katkıda bulunmuştur.

(6) 1930'lu yıllara gelindiğinde Batılı ülkelerde Rus balesinin etkisi zayıflamaya başlamıştır.

*(7) "30'lu ve 40'lı yıllarda Glen Tetley ve Robert Joffrey gibi dansçılar bale ve modern dans tekniklerini sentezledikleri melez bir form geliştirdiler. "Modern bale" olarak da adlandırılan bu formda çoklu yerinde dönüşler (prieouette'ler), büyük sıçramalar gibi balenin virtüözlük unsurları ile düşmeler, yer alıyordu. Melez biçim, seyircinin tekniğe hâkim olmadan da izlediklerinden etkilenebilmesini sağlıyordu. Geliştirilen bu gibi yöntemler sayesinde modern dans ve bale eserleri arasındaki ayırım belirsizleşmeye başladı. Bale koreografları modern danstan temalar da ödünç almaya başladı."*⁷⁶

(8) 1950'li yıllara gelindiğinde bale artık uluslararası bir sanat haline gelmiştir.

(9) Klasik - akademik bale yerini çok farklı arayışlara bırakmış; bale de XX. yüzyılın hızlı değişim yıllarından ve ortaya çıkan modern dans anlayışından etkilenmeye başlamıştı. Artık gündelik hayattan, hatta anlayışına, kostüm ve dekor tasarımına da etkide bulunuyordu. Sahnede temsil edilen danslar ve hareket teknikleri de fazlasıyla çeşitlenmişti. Dünyanın çeşitli bölgelerden halk dansları, salon dansları ve sosyal danslar, modern dans teknikleri ve akademik bale tekniğiyle birleştirilmişti.

⁷⁶ Susan Au; Londra: Thames and Hudson Ltd, 1988 (Notları derleyenler: Semih Togay, Gizem Aksu, Artunç Berkay Yavuz, Berna Kurt) <http://eski.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=8&righthtml=baleModernDans>

Bale tarihinde 1960'lı ve 70'li yıllara gelindiğinde artık postmodern danstan bahsediliyordu. Judson Dans Tiyatrosu'yla birlikte çalışmalar yapan bir grup genç postmodern balenin öncü kuşağını oluşturuyordu (Trisha Brown, Lucinda Childs, Laura Dean...). Topluluğun icracı ve koreograf kadrosu içinde birçok sanatçı, besteci, yazar ve film yapımcısı bulunuyordu.

Topluluğun ilgilendiği, oyunculuğu ya da dekoru göz ardı etmeden dansı esaslarına indirgemekti. Topluluk üyeleri halkın dans ve dansçılarla ilişkilendirdiği sanatsal yüceliği ve büyüleyici ruhu kabul red ediyorlardı. Hem balenin sevimliliği hem de modern dansın ruhsal arayışlarıyla dertleri yoktu.

1960'lı yıllardan sonra bale aristokratik niteliğini kaybetmeye başlamış ve Avrupa kültürüne sahip olmayan ülkelere gerçekte tüm dünyaya yayılmıştır. Bu genişlemeyle birlikte bale repertuvarları da çeşitlenmeye başlamıştır.

Diğer taraftan, hikâye anlatan balelerin hiçbir zaman modası geçmemiştir. Birçok insan konusuz eserler yerine bu baleleri tercih etmiştir.

1961 yılına gelindiğinde Rus dansçı Rudolf Nureyev'in Sovyetler Birliğinden (Kirov Balesinden) ayrılmasıyla birlikte bale ilk defa gazete manşetlerine taşınmıştır. Nureyev erkek dansçının yeniden itibar kazanmasını sağlamış, birçok toplulukla birlikte çalışmış, modern dans parçalarında dahi çalışma riskini göze almıştır.

1960'lı yılların sonlarından itibaren bale ve modern dans basında daha fazla yer almaya başlamış ve 70'li yıllara gelindiğinde artık çok daha fazla sayıda topluluk ve genişleyen bir seyirci kitlesine ulaşmıştır.

1980'li yıllarda ise yeni dans akımları ortaya çıkmaya başlamıştır.

“Bu dönemde modern dans iyice çeşitlendi, cazibe ve hayal gücü konusunda ise baleye rakip oldu. Son yıllarda doğum yeri Almanya ve Amerika'da olduğu kadar İngiltere, Fransa ve Japonya gibi ülkelerde de kendine bir taban oluşturmuştu. Bu ülkeler 60'lı yıllarda Amerikan modern dansına egemen olmaya başlayan biçimcilikten uzaklaştı. Rainer'ın ünlü manifestosunda karşı çıktığı sembolizm, hikaye ve sahne efektleri seyirciyle iletişim aracı olarak yeniden önem kazanmaya başladı.”⁷⁷

Bölümün değerlendirmesini yaptığımızda, 1582'lerde Kraliçenin Komik Balesiyle başlayıp 500 yıldan fazla bir zamandır tarihteki yolculuğuna devam eden bale, geçirdiği

⁷⁷ Susan Au; Londra: Thames and Hudson Ltd, 1988 (Notları derleyenler: Semih Togay, Gizem Aksu, Artunç Berkay Yavuz, Berna Kurt) <http://eski.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=8&righthtml=baleModernDans>

her bir dönüşüm evresinde, hem dönemin sosyo-politik gelişmelerinden hem de diğer sanat dallarından etkilenmiştir.

XX. yüzyıla gelindiğinde dans tarihi sahnese çıkan modern dans doğal olarak klasik/akademik baleyi de etkilemiştir. Bu tez çalışmasından da görüleceği üzere, hem modern bale hem de modern dans, devimselciliğini geleneksel köklerden almaktadır. Modern balenin temeli klasik öğretiyeye, modern dansın temeli ise halk oyunlarına kadar uzanmaktadır. İki dans türünün gelişimlerini sürdürmeleri ve birbirlerini etkilemeye devam etmeleri kaçınılmazdır.

İki dans türünün birbirini ne kadar etkilediğini devam eden bölümlerde Giselle balesi üzerinden inceleyeceğiz. Romantizmin hüküm sürdüğü dönemde yaratılan ve 1841 yılında ilk gösterimi yapılan Giselle bir başyapıt olarak tarihe mal olmuştur. 1982 yılında ilk gösterimi yapılan modern Giselle ise aldığı olumlu eleştirilerle şimdiden kendine bale tarihinde yer ayırtmış görünmektedir.

3. GISELLE

3.1 KLASİK GISELLE

Romantik dönemde 1841’de yaratılan ve romantik balenin başyapıtları arasında yer alan Giselle, bulunduğu sanatsal dönemin yaklaşık tüm özelliklerini taşımaktadır. Giselle’in birinci perdesi gerçek zaman ve mekanda gerçekleşen bütünlüklü bir olay örgüsü içinde gelişmekte, durumlar ve duygular mimikler ve dansla ifade edilmektedir. Romantik baleyi farklı kılan, özellikle ikinci perdede bir karakterden ziyade ilahi varlıklarla karşılaşmamızdır. Point ayakkabıları ve beyaz tütüsü içinde, göksel dünyaya ait gizemli feminen yaratıklar sahnededir. Ayak parmaklarının ucunda yumuşak ve akışkan bir tarzda dans ederek yerçekimine karşı koyarcasına havada asılı kalıyormuş algısını yaratan balerin ve arkasındaki corps de balet sahnede seyircisine görsel bir şov sunmaktadır. Seyirciyi bulunduğu dünyadan alıp, bambaşka diyarlara götürmektedir.

“19. yüzyılın ikinci yarısında romantik akım bütün sanat dallarında belirgin bir şekilde kendini göstermiştir. Neo klasik akımın kuralcılığı sanatçıların yaratıcılığını köreltmüş, sanatçılar kendilerini kanıtlamak ve özgürlüklerini yaşamak için düş dünyasının kaçış yolu olarak görmüşlerdir. Şair, besteci, ressam, dansçı, sahne sanatçısı artık sanat için yaratıcı güçlerini kullanacaklar, yoğun duygularını alabildiğine, hiçbir kural uğruna sanatlarını feda etmeyeceklerdir...”

Bale sanatında, Giselle balesi romantik dönemi en çarpıcı şekliyle yansıtır. Teması da kahramanlık değildir. İki perdelik balede kırsal kesime gidiş, hem de doğaüstü dünyaya kaçış vardır. 1830’lerde bale eserleri için efsaneler Antik Yunan’ın Olympos Dağı’ndaki tanrılara ait değildi. Şimdi ilgi alanı periler, hortlaklar hayaletler girmekteydi. Doğüstü konular yanında Rustik temalar da vardır.”⁷⁸

3.1.1 Eserin Kimliği

Romantik balenin ölümsüz başyapıtı kabul edilen Giselle (Les Wilis), Adolphe Adam’ın müziği üstüne kurgulandı. Librettosu Vernoy de Saint-Georges, Theophile Gautier ve Jean Coralli imzasını taşır. İlk gösterimi Paris Operası’nda (28 Haziran 1841) Pierre Ciceri’nin dekor ve Poul Lormier’in kostüm tasarımıyla gerçekleştirilen Giselle, öyküsel kökenini; *“(...) Victor Hugo’nun bir genç kızın dansa olan tutkusu nedeniyle ölümü ve ruhun balo salonunda da dans edişini betimleyen şiiri ile düğün arifelerinde*

⁷⁸ İzmir Devlet Opera ve Balesi “Giselle” Tanıtım Kitapçığı, 2015, (s. 16)

ölen genç kızların huzursuz ruhlarını anlatan Alman efsanesini şiirleştiren Heinrich Heine'nin *Wili'ler (...)*⁷⁹ adlı yapıtından almaktadır.

İlk kez Carlotta Grisi (Giselle), Lucien Petipa (Albrecht) ve Adele Dumilatre (Myrtha) tarafından yorumlanan Giselle, Jean Coralli ve Jules Perrot'un ortak koreografik tasarımıyla kısa sürede klasikleşmiştir.

Ancak, eser "... günümüze yüzyılın sonlarında St.Petersburg'da sahnelenen uyarlamasıyla ulaştı."⁸⁰ Bu uyarlamanın koreografı Victor Marius Alphonse Petipa'dır. "... Giselle balesinde 1. Perde de dans edilen "Köy pas de deux"ü sonradan Marius Petipa'nın versiyonuyla bu baleye girmiştir. Aslında bu dans yoktur."⁸¹

Şekil 7: Giselle: Rudolf Nureyev ile Carla Fracci, 6 Eylül 1973⁸²



(Giselle Balesi- İkinci Perde- Albrecht'in Giselle'den af dilediği sahne)

3.1.1.1 Müzik

Giselle, Adolphe Adam'ın müziği üzerine kurgulanmıştır. Adam, Fransız besteci ve müzik eleştirmenidir. Kendisi çok üretken bir opera ve bale bestecisi olup, bugün en

⁷⁹ Barın,Nasuh. Batı Dans Tarihi, 1999, (s.66)

⁸⁰ Guest, Ivor. Bale Tarihi, 1986, (s.53)

⁸¹ Barın,Nasuh. Batı Dans Tarihi, 1999, (s.60)

⁸² <http://static.teatroallascala.org/upload/v2010/2z/2z71.jpg>

ünlü balesi “Giselle” ve “Le Corsaire”dir. Adolphe Adam, 24 Temmuz 1803 yılında Paris’te doğmuş, 3 Mayıs 1856 yılında Paris’te ölmüştür. Babası da kendisi gibi bestekâr olup, Paris Konservatuarında profesördür. Annesi ise bir fizikçinin kızıdır. Çocukken, müzik üzerine daha fazla eğitim görme yerine kendi kendine çalışmayı seçmiştir. Ardından Paris Konservatuarına girmiştir. Burada org ve armoni üzerine çalışmalar yapmıştır.

Şekil 8: Adolphe Adam⁸³



Adam, ayrıca ritim üzerine daha fazla tecrübe kazanmak için triangle çalmış, buna karşın “Grand Prix de Rome” bir başarı yakalayamamıştır. Babası gerçekte Adam’ı müzik üzerine kariyer yapması için desteklememiştir. 20 yaşına geldiğinde Paris vodvil evi için şarkı yazıyor ve Gymnasie Dramatique de orkestrada çalışırken daha sonra burada koro şefi olmuştur. Diğer Fransız besteciler gibi, daha çok müzisyenlik yaparak hayatını devam ettirmiştir.

1825 de Boieldieu’e yardım ederek *La dame blanche* için bir piyano parçası oluşturmuştur. Biriktirdiği parasıyla Avrupa’yı dolaşmış ve Eugène Scribe ile tanışmış ve daha sonra birlikte çalışmışlardır. 1830’da tiyatro için toplam 28 beste yapmıştır. En son bestesini 1856’da tamamlamıştır.

Giselle’in müziğiyle ilgili eleştiriler, Adolphe Adam’ın başarısının altını çizmektedir. Bu eleştirilerden bir kaçı aşağıya alıntılanmıştır.

⁸³ <http://www.naxosmusiclibrary.com/sharedfiles/images/composers/pictures/17612-1.jpg>

(1) “Eserin müziği belki olağanüstü bir müzik değildir ama yine de özellikleri olan bir bestedir. Dansın Şiirselliğini yansıttığı gibi, leitmotiflerde eserin ana noktalarını tanıtır. Bu nedenle dansçılar için yorum yapma kolaylaşmaktadır. 5 ana leitmotiften oluşan bestede bu şekilde temalar da tanıtılmış olur. Besteci Adam, müzik, dans, görüntü, ses kaynaşmasını gerçekleştirirken izleyicilerin baleyi daha iyi algılamalarını sağlamıştır.

Bu leitmotifler şunlardır. Dans leitmotifi Giselle’in dansa olan tutkusunu anlatır. İkinci dans leitmotifi Giselle ve Albrecht’in beraberce mutlu dans edilişlerini yansıtır. Çiçek leitmotifi, Giselle’nin sevgilisinin aşkını çiçek yapraklarını kopararak sinamasını görüntüye getirir ve mezarlık sahnesinde Giselle Albrechte’e çiçekler atarak onun yanında olduğunu kanıtlamak ister. Wili leitmotifi aynı zamanda korku leitmotifidir. Av leitmotifi Hilarion’un kıskançlıkla Albrech’in kimliğini ortaya çıkarışı ve Giselle’in ölümünü yansıtır. Bu leitmotifler her iki perdede vardır ve Perrot’in bu balede yaratmak istediği akıcılığı sağlar (Lawson, 65 66)”⁸⁴

(2) Giselle’de “Özellikle Adolphe Adam’ın müziğinin koreografi ile bütünleşmesi “Şahane” olarak yorumlandı. Eleştirmenler eseri nasıl öveceklerini bilmiyorlardı. Wagner bile eseri övüyordu. Heine ie sonuçtan çok memnundu; “kusursuz” ve “muhteşem” diye tanımlıyordu baleyi...”⁸⁵

(3) “Giselle’in çağlar boyunca yaratılan uzun baleler arasında özellikle ender rastlanan güzelliğe sahip olmasının nedeni başka başka koreografların yapmış olduğu katkılar değildir. Onu mükemmel yapan en önemli özellik libretto ve teatral aksiyonun Adam’ın müziği ile olan çok başarılı sentezidir.”⁸⁶

3.1.1.2 Libretto/Librettist

Klasik Giselle’in konusu; dans etmeyi çok seven ancak kalbi hasta ve hassas köylü kızı Giselle, onunla kılık değiştirmiş olarak flört eden ancak esasen yüksek sınıftan kont Albrecht’e aşık olur. Hikâyenin çatısı ve ekseni, aşk, aldatma, hüsrân, ölüm, kayıp, intikam, yeniden birleşme düşü, kavuşamama ve bağışlanmadır.

“Giselle de gerçek ve gerçek üstü, dünyasal ve ethereal diye adlandırdığımız bu iki farklı görünüm yan yana varoldular”⁸⁷

Gerçek ve gerçek üstü dünyada geçen Giselle, çok ilginç bir yaratım sürecine sahiptir. Giselle’in, bu sürecine ilişkin bilgiyi, İzmir Devlet Opera ve Balesinin 2013 tarihli “Giselle” tanıtım kitapçığı aşağıdaki şekilde anlatmaktadır.

“1840 yılının Aralık ayında ünlü romantik şair ve yazar, Theophile Gautier, Donizetti’nin bir operası, La Favorita’yı izlerken yeni bir İtalyan dansçı ilgisini

⁸⁴ İzmir Devlet Opera ve Balesi “Giselle” Tanıtım Kitapçığı, 2013, (s. 17)

⁸⁵ Barın,Nasuh. Batı Dans Tarihi, 1999, (s.67)

⁸⁶ İzmir Devlet Opera ve Balesi “Giselle” Tanıtım Kitapçığı, 2013, (s. 28)

⁸⁷ Guest, Ivor. Bale Tarihi, 1986, (s.44)

çeker ve bu dansçıya aşık olur. Bu dansçı, o zamanın romantik dansçılarından Taglioni ve Elssler'i gölgede bırakacak kadar çekicidir ve bir peri gibi dans etmektedir. Dansçı, Carlotta Grisi'den başkası değildir. Ancak, Carlotta Grisi, ünlü dansçı ve koreograf Jules Perrot'un sevgilisidir ve Perrot ile dans etmektedir. Bu durum Gautier'i yıldırmaz. 1841 yılında Heinrich Heine'nin Almanya'ya ait yazdığı bir kitabını (De l'Allemagne) okurken, kitaptaki bir kısım onu çok etkiler. Heine, beyazlar giymiş ruhlardan ve durmadan vals yapan "wili" lerden bahsetmektedir. Gautier, bu "wili" ler üzerine bir balenin hayalini kurar ve bunun ünlü libretto yazarı Marquis de Saint George'ya anlatır. Bu şekilde yeni bir balenin librettosu ortaya çıkar. Bu bale Giselle balesidir ve Gautier balede Carlotta Grisi'nin dans etmesini istemektedir. Jules Perrot da bu yeni balenin ortaya çıkmasını destekler ve besteci Adolphe Adam ile görüşür. Bestecisi, librettosu, baş dansçısı belirlenmiş olan bale artık sahnelenmek için hazırdır. Paris Operası'nın baş bale eğitmeni Jean Coralli'ye de eseri sahnelemek düşer (Buckle, 2627)⁸⁸

Giselle balesinin başarısı sanatçıları, onun alternatiflerini üretmeye de götürür. Christy Adair'ın 1992 yılında basılan "Women and Dance" adlı kitabından faydalanılarak oluşturulan (Derleyen: Banu Açıkdeniz / Gülcan Küçük) metinde;

"Giselle balesinin alternatif yorumları da üretilmiştir. Bunlar arasında en çok göze çarpan I Giselle yani "Ben Giselle"dir. Bu yorumda, karakterlerin toplumsal cinsiyet rolleri ve sınıfsal arkaplanları vurgulanır ve klasik yorumdaki kullanımlara karşı çıkılır. Kadınlar arasındaki bağlar olumlanır (ör. Giselle ve annesi arasındaki ilişki gibi). Giselle'in, annesinin ve periler kraliçesi Myrtha'nın gücü vurgulanır. Gösterinin başlığı I Giselle çünkü bu gösteride Giselle kendi hikayesini ilk defa kendi gözünden anlatıyor. Örneğin I Giselle'de Giselle'in "aklını kaçıрма" sahnesi yer alır ancak burada "delilik" sorgulanmak üzere sahneye taşınır." denilmektedir.

Diğer farklı bir çalışma da "Red Giselle" dir.

"Ünlü Giselle'lerden Olga Spessivtseva'nın yaşamı ise başka tür Giselle eserin yaratılma nedeni olmuştur. 1997 yılında Bolşoy Balesi, bu ünlü balerinin anısına onun yaşamını görüntüye getiren bir bale yaratmıştır. Koreografisi Boris Efmán'a ait olan bu bale Red Giselle'dir. Ve Olga Spessivtseva'nın başarıyla canlandırdığı Giselle karakteriyle paylaştığı yazgıyı anlatır. Spessivtseva 1895 yılında doğmuş, Rusya'da ünlü bir balerin olmuş, Diaghilev Topluluğu ile Amerika'ya gitmiş, tekrar Rusya'ya dönmüş, başka ülkelerde de dans etmiş, 1939'da tekrar Amerika'ya geri gitmiş ve 1943'te bir sinir krizi geçirerek 1963 yılına kadar akıl hastanesinde kalmıştır. 1991'de ölmüştür (Koegler, 498)..."⁸⁹

Giselle'in Librettistlerinden Theophile Gautier ile Saint Georges'in biyografisine bu başlık altında yer verilmiş olup, Jean Coralli ise Koreograflar başlığı altında yer almaktadır.

⁸⁸ İzmir Devlet Opera ve Balesi "Giselle" Tanıtım Kitapçığı, 2013, (s. 15-16)

⁸⁹ İzmir Devlet Opera ve Balesi "Giselle" Tanıtım Kitapçığı, 2013, (s. 17,18)

3.1.1.2.1 Theophile Gautier

Eserin Librettistlerinden Fransız şair ve yazar Theophile Gautier, 31 Ağustos 1811 yılında Tarbes’de doğmuştur, Gautier, romantizm ile parnasçılar arasında iki akıma da yakın bir yerde değerlendirilmektedir.

“Ailesi onu üç yaşında iken Paris’e götürdü. Ne var ki Paris memleketini unutturamadı ona. “Bütün hayatımı Paris’te geçirdim ama benliğimin temeli güneylidir” diyor. Fransa’yı sevdi ama Fransa’nın genellikle sisli ve kapanıktı göğü; doğduğu yerdeki parlak ve sıcak güneşi bulamadığı için ışıklı ve ılık yerlerin hasretini çekiyordu (...) çocukluğunda iyi günler görmemişti ki...

Babası Gautier’i Louis le Grand kolejine verdi. Orada az kaldı. Yatılı okuldaki can sıkıcı hayat, öğretmenlerin kötü davranışları, yerli yersiz cezalar, bir okuldan daha çok bir hapishaneyi andıran bu yerdeki manasız disiplin, onun çocuk ruhunda menfi tesirler yarattı. Klasikler-Romantikler kavgasına katılışı, hürlüğü getiren romantikler ordusunda büyük bir istekle savaşması, çocukluğunda karşılaştığı baskının bile tepkisidir belki.”⁹⁰

Babası Gautier’in bu durumunu çabuk algılar ve oğlunu okuldan alır ve başka okula gündüzcü yazdırır. Gautier okula dört saat gider, geri kalan vaktini çeviri yapmakla geçirir. O sırada Latinceyi de öğrenmiştir. Okumaya düşkünlüğü onu ayaklı kütüphane yapmış, arkadaşlarına da hizmet sunmaya başlamıştır.

Şekil 9: Theophile Gautier⁹¹



Delikanlılık çağına geldiğinde sakin tabiatı ön plana çıkmış ve edebiyat yoluyla da sanat hayatına atılmıştır. Aslında ilk tercihini resimden yana kullanmıştır. Rioult’un atölyesinde resme çalışırken, arkadaş olduğu edebiyatçılarla, romantikler ile klasiklerin

⁹⁰ Theophile Gautier, Romantizm’in Tarihi 1967, (s.1)

⁹¹ <https://ebooks.adelaide.edu.au/g/gautier/theophile/portrait.jpg>

gerçek bir dönüş sergiledikleri Hernani gecesine karışmıştır (21 Şubat 1830). Victor Hugo'nun eseri "Hernani"nin ilk oynayışında klasiklere karşı Theophile Gautier'ında aralarında bulunduğu bir grup sanatçının açtığı savaşa romantizmin tutunduğu genel kabul görmektedir.

Yazgısını belirleyen bu olay ve Victor Hugo'ya olan hayranlığıyla başlayan şiir sevgisi, resmi bırakmasına, edebiyata bağlanmasına sebep olmuş ve yaşam boyu bu çizgiyi sürdürmüştür. "*Yazar olarak tiyatro ve bale üzerine çok yazmış bir kalemdir.*"⁹² İlk aşamada başıboş ve sorumsuz bir sanatçılık bohemine dalmış, 1833 yılında ilk şiir kitabı "Albertos" da umutsuz bir aşk söylencesini işlemiştir. Ardından "sanat sanat içindir" anlayışını önsözünde savunduğu "*Mil de Maupin*" (1835) kaleme almıştır.

1936'da Gautier La Presse'de sanat tenkitleri, tiyatrolar hakkındaki düşüncelerini yazmaya başlamıştır. Şiir kitapları arasında: Comedie de la Mort, Espana, Emaux et Camees; eleştirileri ise Histoire de Iart dramatique depuis ving-cing ans, Rapport sur la poesie en France, Histoire du Romantisme (bu yapıtı Gautier'in ölümünden sonra yayımlanmıştır. Yazdığı hikaye ve romanlar ise Les Jeune-France, Le roman de la momie, Le capitaine Francasse sayılabilir.

Yaşadığı dönemde İspanya, İtalya, Yunanistan ve Rusya'ya seyahatler yapmıştır. En Espagne, en Italie, en Orient, en Russie bu yolculukların sonunda kaleme alınmıştır.

İstediği hayat ile yaşadığı hayat arasındaki farkın getirdiği mutsuzluk ve parasızlık, 1863 yılında kendine ölünceye kadar maaş bağlanması ve Jornal Officiel'de çalışmaya başlamasıyla düzelmiştir. Ancak bu durum, o dönemde Fransa'da yaşanan olaylar nedeniyle son bulmuştur. "*Yaşamaya alıştığım için yaşıyorum yoksa yaşamak istemiyorum*" demiştir. Ünlü Şair, 21 Ekim 1871 yılında Neuilly sur Seine'de çok istediği halde bir türlü seçilemediği Akademiye gireceği sırada vefat etmiştir.

3.1.1.2.2 Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges

Giselle'in diğer bir librettisti Fransız Saint-Georges, 7 Kasım 1799 Paris'te doğmuş, 23 Aralık 1875'de Paris'te ölmüştür. Sanatçı, XIX. yüzyılın en üretken opera yazarı olarak tarihe geçmiştir.

⁹² Yeşiltaş, Deniz. Küresel Bale ve Dans Ansiklopedisi (2012)

Şekil 10: Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges⁹³



İlk çalışması Sain-Louis ou les deux diners (1823) olup, daha sonra Alexandre Tardif ile birlikte yarattıkları “Vaudeville” i bir dizi opera ve bale eseri izlemiştir. 1829 yılında Paris’te Opera-Comique’nin başına getirilmiştir. Georges’un ünlü eserleri arasında Giselle balesi (Théophile Gautier’la birlikte), Halevy için L’éclair operası (1835), Donizetti için La fille du régiment operası (1840’da Jean-François Bayard’la birlikte), Georges Bizet için La jolie fille de Perth operası. Hemen hemen tüm opera metinleri komik opera için olmakla birlikte, Halevy için La reine de Chypre (1841) büyük operadır.

Saint-Georges, Eugène Scribe ve diğer yazarlar ile işbirliği içinde yetmiş sahne eseri yazmıştır. Ayrıca, aralarında Un Mariage de prince’in de olduğu roman türünde eserler vermiştir.

3.1.1.3 Koreograflar

Giselle balesinin koreografları hakkında tartışmalar yürütülmüş olmakla birlikte, Jules Perrot ve Jean Coralli, eserin koreografları olarak kabul edilmektedir. 1850’de de Marius Petipa eseri tekrar düzenlemiştir. Günümüzde sahnelenen romantik Giselle, Petipa’nın son şeklini verdiği haliyle seyirciyle buluşmaktadır.

⁹³ http://en.wikipedia.org/wiki/Jules-Henri_Vernoy_de_Saint-Georges

“Fransız besteci Adolphe Adam’ın Giselle balesinin müziği libretto ile o kadar uyumludur ki bestecinin koreografla birlikte çalıştığı hemen hissedilir. Ancak, ilk temsilinde bile Giselle’nin koreografinin kimliğinin belirsiz olması oldukça şaşırtıcıdır. Liberroyu besteci A.Adam’a götüren Jules Perrot doğal olarak akla ilk gelen adaydır, ama Perrot’un opera dışından biri olması onun koreograf olarak resmen kabul edilmesini zorlamıştır.

... Giselle’in ilk temsili için hazırlanan afişlere ve reklamlara göre balenin tek koreografı Jean Coralli idi. Fakat o çağa ait kaynaklar, bu onurun büyük bir bölümünün Jules Perrot’a ait olduğunu göstermektedir. ...Hatta 1 Temmuz 1841 tarihli “La Revue Dramatique” adlı derginin eleştirmeni “Balenin programında adından hiç söz edilmemesine karşın Bay Julles Perrot, karısının tüm danslarını kendisi düzenlemiş ve balenin büyük bir bölümünün yaratıcısı olmuştur” diye yazarak duruma kesinlik kazandırmıştır. Giselle rolünün yorumcusu Carlotta Grisi, Jules Perrot’un resmi karısı olduğu için opera belegelerine göre maaşı Bayan Perrot adı altında ödenmekteydi. Giselle’in koreografisinin tam olarak ne kadarının Jean Coralli, ne kadarının Jules Perrot tarafından yapıldığı pek çok tartışmalara yol açmıştır. Çağın yorumlarına göre Giselle’in tüm sololarının sahnelerini Perrot’un yaptığını kabul etmek akla yatkın gelmektedir. Yine A.Adam’ın Venoy de Saint George’a yazdığı mektupta Jean Coralli’nin Myrtha İkinci perdede Hilarion ve Wililer arasında geçen sahneyi Jules Perrot’un düzenlediği düşünülmektedir ve Wililerin dansından sorumlu olduğu anlaşılmaktadır. Birinci perdede Giselle’in delirdiği muhteşem mimik sahnesi hiç şüphesiz özgün olarak Jules Perrot tarafından koreografiye edilmiş, diğer mimik sahneleri ise büyük bir olasılıkla Jean Corall tarafından düzenlenmiştir.

... Giselle’in koreografisini hem Coralli’nin hem Perrot’un üstlenmiş olması bale çevrelerinde koreografiye ilişkin sorunları tamamen çözmeye yeterli olmamıştır. Operanın belgeleri balenin koreografisi için sadece bir kişiye ödeme yapıldığı göstermektedir. Bu kişi kısaca “Albert” adıyla anılan “Albert Decombe” dir. Ancak, Albert, Giselle’in koreografisine katkıda bulunduğunu hiçbir zaman iddia etmemiştir.

Giselle birkaç koreografin ortak çalışması ile yaratılmış olabilir. Marius Petipa da 1850 de Giselle’i tekrar düzenleyerek ikinci perdedeki Wililerin dansında bazı değişiklikler yapmıştır. Düzenlediği bu dansa “Grand pas de Wilis” adını vermiştir. Bale toplulukları tarafından sahnelen Giselle’ler çoğunlukla Petipa’nın uyarlamasıdır.

... Giselle, özgün koreografik yaratıcılığa sahip en değerli balelerden biri olarak günümüze kadar gelmiştir. Perrot, Coralli, belki Albert ve sonraki yıllarda elbette Petipa, hepsi kendilerine özgü dehaların ve yeteneklerini katlamışlardır.”⁹⁴

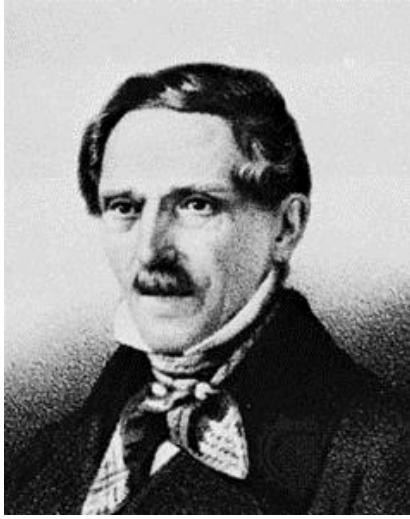
3.1.1.3.1 Jean Coralli

Orjinal adı, Giovanni Coralli Peracini’dir (D. 15 Ocak 1779, Paris, Ö. 1 Mayıs 1854, Paris). Coralli Paris Operası’nda bale ustası ve koreograf olarak görev yapmıştır.

⁹⁴ İzmir Devlet Opera ve Balesi “Giselle” Tanıtım Kitapçığı, 2013, (s. 26,27,28)

Kendisi bir başka ünlü Fransız dansçı Jules Perrot ile birlikte koreografliğini yaptığı Giselle'in yaratıcısı olarak tanınır. Coralli Paris'te Bolognese ailesinde doğdu. Paris opera okulunda öğrenim gördü. İlk sahneye çıkışını dansçı olarak 1802 yılında Paris Opéra'da yaptı.

Şekil 11: Giovanni Coralli Peracini ⁹⁵



1802-1803 yılları arasında Sebastien Gallet'in kumpanyasında performans gösterdi; 1809 ve 1810 yıllarında eşi prima ballerina Teresa Coralli ile birlikte, Milan La Scala ve La Fenice Venice'de dansçı olarak sahne aldı. Koreograf olarak sahneye çıkışı Viyana'da oldu. 1805-1807 yılları arasında Viyana Hofburgopern tiyatrosunda, Milano, Marsilya ve Lizbon olmak üzere birçok şehirde koreograflık yaptı.

Eleştirmenler, *“O zamana kadar eğer doğru zamanda, doğru yerde, doğru yetenek ve deneyimlere sahip biri varsa bu, romantik bale çağında Paris'te bulunan Jean Coralli'dir”* demektedir. 1825 yılında opera yönetmenleri için yıllar boyu süren tecrübe temeliyle tanınmış Theatre de la Porte-Saint-Martin'ta koreograf olarak işe başlamıştır. Paris Opera'daki aldığı ilk eğitimi ve yirmi yıllık Batı Avrupa çalışmasının da verdiği deneyim ve tanınma, onun teatral bakış açısını büyük ölçüde etkilemiştir. Dahiyane girişimci Louis Veron, 1831 yılında Paris Opera'nın yönetimini devir alıp ve teatral imparatorluğunun kuruculuğunu yapacak sanatçıları aramaya başladığında Jean Coralli çoktan hazır ve beklemekteydi. Marie Taglioni ve aynı zamanda Coralli, bu oluşumun temel taşlarından biriydi.

⁹⁵ <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/137138/Jean-Coralli>

1831 yılından 1835'e kadar Paris Opéra'da yönetici olarak görev yapmış, direktörünün başarısı altında 1850 yılına kadar bu Operada çalışmasına devam etmiştir. O yıllar; bale yöneticileri için, baleye hasret bir seyirciye çalışmak ve Fanny Elssler (Coralli'nin de dört kez beraber çalıştığı) ve Carlotta Grisi gibi yetenekleri gün ışığına çıkarmak adına çok şanslı ve gelecek vaat eden zamanlardı.

Coralli'nin görüşü seyircinin görünüş, aksiyon, ihtişam, çeşitlilik ve yıldız sanatçıları istediği yönünde olan Véron'un görüşü ile uyuyordu. Coralli popüler katı bale kurallarına uyma taraftarı değildi. Bütün unsurları dansa, dekora, pantomime, kostümlere, müziğe ayırmak ve uyumlu dramatik bir aksiyon resmetmek yerine tüm unsurları, dikkat çeken başarılı sahne resimleri yaratmak için kullanmıştır.

Coralli çalışılması zor biri gibi görünse de, tasarımcılara, müzisyenlere ve dansçılara kendi olağanüstü fikirlerini ortaya çıkarabilecekleri fırsatlar vererek aslında bir işbirliği ustası olduğunu kanıtlamıştır. Coralli, bir araya gelince tek bir resim oluşturabilecek, birçok farklı unsuru nasıl bir arada toplayacağını iyi bilen bir sanatçıdır. Şu kritik bu özelliğini özetlemektedir : “... *bugün bale, daha önceki kompozitörlerden çok daha farklı fikir diyarlarında gezinmekte: Bale, bir grup dansçı için bir araç olmaktan biraz daha fazlası, dekoru göstermek adına hizmet eden bir aracı.*” (La Quotidienne, 20 Eylül 1834).

Coralli için eğlenceli ve başarı kazanan işleri arasında La Tentation (St. Anthony'nin cehennemden kargaşalı güçlerine ve şehvete karşı boğuştuğu hikâye) ve La Tempete ve La Peri (doğuya özgü mistisizm ve erotizmin arka planda işlendiği hikâye) sayılabilir.

3.1.1.3.2 Jules-Joseph Perrot

Fransız dansçı, koreograf ve balettmasiter Jules-Joseph Perrot, 18 Ağustos 1810'da Lyon'da doğmuştur. Bir gezi sırasında A. (Auguste) Vestris ile tanışmıştır. Daha önce 1823'te Theatre de la Gaite (Paris) ve 1826'da Theatre de la Porte-St-Martin'de dans etmiş ve öğrenim görmüş olan Perrot bu tanışma sonrası dansa daha tutkuyla bağlanmıştır. 1830'da Kings Theatre'da (Londra) birinci dansçı olarak çalışmaya başlamış ve aynı yıl bu görevine Paris Operası'nda devam etmiştir. Burada M.Taglioni'nin partneri olmuştur.

1833'te Paris Operası'ndan ayrılmış ve Londra'ya gitmiştir. 1836'da Viyana'daki Karntnertheater'da ilk koreografisi olan "la Nymphe et le Papillon"u gerçekleştirmiştir. 1840'ta tekrar Paris'e dönmüş ve C.Grissi için koreografiler yapmıştır. Bunlardan biri de Giselle'dir. 1841'de Perrot Londra'daki "Her Majesty's Theatre'a bale ustası olarak getirilmiştir.

Şekil 12: Jules-Joseph Perrot ⁹⁶



Perrot aynı zamanda koreografiler de gerçekleştirmiş olup, 1845'teki "pas de guadre"si bunlardan biridir. 1848'e kadar Londra'da yaşayan Perrot daha sonra 1860'a kadar (bir-iki kısa ara vermesine rağmen) St. Petersburg'da bale ustalığı yapmıştır. Romantik balenin en önemli isimlerinden biridir. 1860'da tekrar Fransa'ya geri dönmüş bir Fransız köyü olan Parame'de yalnızlık içinde ölmüştür (24 Ağustos 1892).

"Çok kısa boylu ve çirkin bir adamdı. Öğretmeni Vestris (dansın ilahı) seyircinin Perrot'un çirkinliğinin farkına varmaması için devamlı hareket etmesini isterdi. Perrot mükemmel bir dansçı idi ve büyük öğretmeni Vestris'in mükemmel tekniğini almıştı. Perrot, Carlotta Grisi ile evlendi. "Giselle" in koreografisini kendisi yapacak iken bu görev Jean Coralli'ye verildi. Perrot eşi Carlotta Grisi için birçok dansların koreografisini yaptı. Bu danslar bugüne kadar kaldı. Perrot, "Giselle" in temsilinden sonra Paris'ten ayrıldı ve Londra'ya giderek Kraliçenin tiyatrosunda koreograf olarak birçok yıllar çalıştı. Sahnelendiği eserler arasında "Ondine", "Pas-de-Quatre" ve "La Esmeralda"yı sayabiliriz. Bu son bale Fransız şair Victor Hugo'nun "Notre Dame'ın Kamburu" adlı eserinden alınmıştır. "La

⁹⁶ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Jules_Perrot_-circa_1850.JPG

Esmeralda” bugün nadiren oynanmaktadır ve “kordöbale”nin tıpkı şahıslar gibi kullanıldığı ilk baledir. Buna sebep “Esmeralda” Londra’da Kraliçenin Tiyatrosunda 1844 te oynandı ve 1882 de “La Sylphide” den beri sahneyi terk etmemiş olan cinler, periler ve kötü ruhlu sihirbazlar geleneğinden artık uzaklaşmış bulunuyordu. Perrot aynı zamanda Rusya’da St.Petersburg şehrinde Marinsky Tiyatrosunda ve Avrupa’nın büyük opera sahnelerinde çalıştı. “Giselle” balesi ile kendi koreografilerini sahneledi.”⁹⁷

Ayrıca, Giselle’in Libretistlerinden Gautier Perrot’u şöyle tanımlıyordu:

“... Perrot pek yakışıklı değil. Hatta kısa boyu onu biraz çirkinleştirmekte. Ama gelin görün ki iş dansa gelince, müthiş. Bacaklarındaki deha inanılmaz güzellikte...” diye tanımlamıştır. Taglioni de partneri hakkında kıskançlıktan olsa gerek “... Seyircinin bana gösterdiği ilgiyi ona da göstermesi, aslında bir yüzkarasıdır...” gibi sözler sarf ediyordu.”⁹⁸

3.1.1.3.3 Victor Marius Alphonse Petipa

Petipa, 11 Mart 1819’da Marsilya’da doğmuştur. Yedi yaşındayken dans hocası olan babası Jean Petipa’dan ders almaya başlamış, sekiz yaşında Brüksel’de babasının yönetimi altında bulunan bale grubuyla “Müller” balesinde sahneye çıkmıştır. 17 yaşına geldiğinde artık başdansçıdır, Fransa’nın Nantes kentindeki bale topluluğunda başdansçı olarak çalışmaya başlar.

Bir süre sonra Auguste Vestris’den yeniden teknik eğitim almak için Paris’e gider.

Yetenekli dansçı Petipa, Belçika, Fransa ve ABD’de çeşitli balelerde sahneye çıkmıştır. New York’da dans ederken, İspanya-Madrid bale topluluğundan cazip bir teklif alır ve Madrid’e gelerek orada çalışmaya başlar (1839). İspanya ve İspanyol kültürü Petipa’yı çok etkilemiş olup, burada hem dans etmiş, hem de ilk koreografik tasarımlarını, “Carmen et son Toreadoré ve “La Perle de Seville”i orada gerçekleştirmiştir. Hayatında her şey yolunda giderken talihsiz bir durumla karşılaşmıştır.

⁹⁷ Fenmen Beatrice, Bale Tarihi, 1986, (s.31)

⁹⁸ Barın,Nasuh. Batı Dans Tarihi, 1999, (s.65)

Şekil 13: Victor Marius Alphonse Petipa ⁹⁹



Madrid'deki Fransız büyükelçiliğinde görevli bir kişiyle düelloya tutuşmuş ve bunun üzerine istenmeyen kişi ilan edilerek, İspanya'yı terk etmek zorunda kalmıştır.

24 Mayıs 1874 yılında Gedeonov'un teklifi üzerine gemiyle Petersburg'a gelir. Onun gittiği dönemde Rus balesi durgun bir döneme girmiştir. Petipa, Petersburg'a gittiğinde sadece karakter dansları bu durgunluğa hareket getirmekte iken, balede klasik teknik gösterimi bitmiştir.

Petipa, mim ile dans arasındaki kesin dağılımları belirlemiş ve bale topluluklarının birliği ile pas de deux dansın kesin kurallarını oluşturmuştur.

“Petipa, 1862'de Çar'ın imparatorluk tiyatrosu için ilk çok perdeli balesini yaptığında hala St.Petersburg Balesi'nin baş dansçısıydı. The Pharaoh's Daughter isimli bu eserin konusu Indiana Jones filmi gibi canlanan mumyalar ve zehirli yılanlarla dolu inanılmaz bir fanteziydi. Bu bale dünyanın dikkatini klasik baleye çekmiş ve diğerlerine öncülük etmiştir. 1869'da Petipa, çarın baş baleti oldu. Bu liderlik döneminde Petipa, Rusya'nın imparatorluk sahnelerinde oynamak üzere bir sürü tek ve çok perdeli oyunlar sergiledi. 1869'da Moskova'ya gitti ve oradaki Bolşoy Tiyatrosu için Don Quixotte balesini yaptı. Sonra 1877'de St. Petersburg'da Bolshoi Tiyatrosu için La Bayadere'i sergiledi. (Bolşoy'un anlamı büyük demektir. Moskova ve St.Petersburg'da olmak üzere iki Bolşoy Tiyatrosu vardır.)

Perrot'nun asistanlığını yaptığı dönemde, Giselle'in ikinci perdesindeki Les Wilis'in danslarının koreografisini yaptı. Kadın dansçıların gölgeleri ya da ruhları temsil eden bu tarzı, “Ballet Blanc” olarak tanınmış ve Giselle, La Bayadere ve diğer birçok balede kullanılmıştı. Ayrıca, 1877'de klasik balenin en popülerleri olan Kuğu Gölü'nün prömiyeri Moskova'da yapıldı. Tchaikovsky'nin ilk bale eseri olan

⁹⁹ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Marius_Ivanovich_Petipa_-Feb._14_1898.JPG

Kuşu Gölü, Rus balesinin “Büyük Üçlü” sünün birincisidir. Orjinali Avusturyalı Wensel Reisinger (1827-92) tarafından yapılmış olup, Joseph Hansen (1842-1907) ve diğer birçok kişi tarafından ve sonra yine Petipa tarafından 1895’te oynandı. 1880’lerde Petipa Rusya’da iki bale daha sahneledi ve Paris’te çok başarılı oldu. Bu Giselle’di ve ilk seferinde kendisi de yer aldı. İkincisi Saint-Leon’un Coppelia’sıydı ki orjinali 1870’te oynandı. Oldukça ilginçtir ki Tchaikovsky’ye bale müziği yapma ilhamını Coppelia’nın müziği vermiştir. Petipa’nın idaresinde Rus Balesi’nin başarılarında birçok Rus dansçı doğmuş ve eğitilmiş balerinler imparatorluk sahnelerinde dans etmiştir. Şimdi Ruslar dünya çapında en mükemmel dansçılar olarak biliniyorlar.

1890’da İtalyan balerin Carlotta Brianza (1867-1930), Petipa tarafından “Uyuyan güzel” balesinin başrolüne seçildi. Müziğin Tchaikovsky’nin Petipa’ya özel bestelediği bu bale Rusya’nın “Büyük Üçlü” sünün ikincisi olup, bale başyapıtları içindeki en büyük klasiklerden biridir.”¹⁰⁰

Rusya’nın büyük üçlüsünün üçüncüsü ise “Fındıkkıran” balesidir. Petipa’nın, 1 Temmuz 1910 tarihinde öldüğü bilinmektedir.

3.1.1.4 Dekor (Pierre-Luc-Charles Ciceri)

Tasarımcı Charles Ciceri, 17 Ağustos 1782’de Saint-Cloud, Hauts-de-Seine’de doğmuş ve 22 Ağustos 1868’de Saint-Cheron, Essonne de ölmüştür. Kendi alanında lider bir sahne tasarımcısıdır. Ciceri tarafından tasarlanan ilk set 2 Mart 1825’de Pariste Kraliyet Musia Akademisi Tiyatrosunda sahneye konan Uyuyan Güzel’dir.

Şekil 14: Pierre-Luc-Charles Ciceri ¹⁰¹



¹⁰⁰ Yeşiltaş, Deniz. Küresel Bale ve Dans Ansiklopedisi (2012)

¹⁰¹ http://simple.wikipedia.org/wiki/Pierre-Luc-Charles_Cic%C3%A9ri

Ciceri ayrıca müzikleri Alexandre Piccinni tarafından yapılan Ferderic-Auguste Blache'in Jocko veya Brezilya Maymunu oyununun bale versiyonu için de sahne tasarımı yapmıştır. Bu bale ilk kez 16 Mart 1825 de Paris'te la Porte Saint-Martin Tiyatrosunda sahnelenmiştir. Sanatçı Şövalye Onur Nişanı ile ödüllendirilmiştir.

Şekil 15: Romantik Giselle - Birinci Perde Dekor (1)¹⁰²



Paris Opera, 1910

Birinci Perde Dekor: Giselle dekorunda mecburi bulunması gereken öğeler: Giselle'in köy evi, kulübeler, orman, şato imajı, köy meydanıdır. Giselle'in evinin önündeki çiçekler, köy meydanında yeralan bank, hasat sonrası ürünlerin getirildiği çek çek araba, soyluların köye geldiğinde ağırlandığı masa ve sandalyeler ise dekorun diğer tamamlayıcı unsurlarıdır.

¹⁰² <http://en.wikipedia.org/wiki/Giselle>

Şekil 16: Romantik Giselle – Birinci Perde (2)¹⁰³



Şekil 17: Romantik Giselle - Birinci Perde Dekor (3)¹⁰⁴



Paris Opera Ballet, Giselle, Act I, photo © Christian Leiber

¹⁰³ <http://www.hdvarts.com/titles/giselle-2.html>

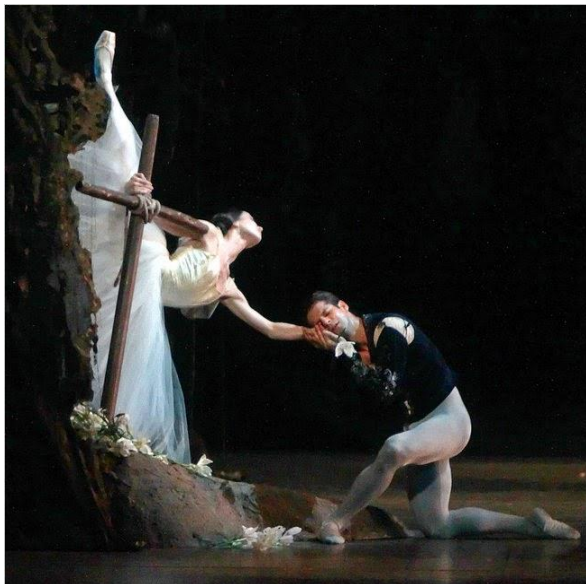
¹⁰⁴ <http://dancelines.com.au/giselle-lifetime-paris-opera-ballets/>

İkinci Perde Dekor: Giselle'in ikinci perdesi gün ağarmadan hemen önce orman içindeki mezarlıkta geçmektedir. Loş bir ışık etrafa hakimdir.

Şekil 18: Romantik Giselle - İkinci Perde Dekor (1)¹⁰⁵



Şekil 19: Romantik Giselle İkinci Perde Dekor (2)¹⁰⁶



¹⁰⁵ <https://balletomanessecrets.files.wordpress.com/2014/02/giselle.jpg>

¹⁰⁶ <http://poisonivywalloftext.blogspot.com.tr/2012/05/giselle-marathon.html>

Giselle'in mezarının başında büyük bir haç göze çarpmaktadır. Mezarın üstünde çiçekler vardır. Bu dekor, göksel varlıkların ortaya çıkması için çok uygun bir ortamdır. Etrafta gizem vardır. Sahneye hakim olan sis sahneye büyümlü bir hava vermektedir.

3.1.1.5 Kostüm (Paul Lormier)

Fransız Kostüm Tasarımcısı, 15 Mart 1813'de Paris'te doğmuş ve 6 Temmuz 1895'de aynı yerde ölmüştür. Mensubu olduğu sanatsal akım, Romantizmdir. Philippe Henri Pierre Lormier ve Aldégonde Sophie Barthelemy'nin oğludur. Paul Lormier, Victorine Mulotin ile evlenmiştir.

Paul Lormier, 1828 ile 1875 yılları arasında Opera'da baş kostüm tasarımcısı olarak çalışmış ve döneminin en seçkin opera ve bale kostümlerini tasarlamıştır. Bunlardan bazıları:

- 1832 : *La Tentation*, Jacques Fromental Halévy'nin opera balesi. Koreograf: Jean Coralli
- 1833 : *Gustave ou le Bal masqué*, Daniel Auber'in operası, Koreograf: Filippo Taglioni
- 1835 : *La Juive*, Eugène Scribe ve Jacques Fromental Halévy'nin operası
- 1841 : *Giselle*, Adolphe Charles Adam'ın balesi, Koreograf: Jean Coralli ve Jules Perrot
- 1843 : *La Péri*, Friedrich Burgmüller'in balesi, Koreograf: Jean Coralli
- 1870 : *Coppélia*, Léo Delibes'in balesi, Koreograf: Arthur Saint-Léon

Opera'nın yöneticisi Louis Véron, halkın ilgisini çekmek için, dekor ve kostüme yatırım yapmak gerektiğinin farkına varmıştır. Dönemin romantik dramları ve opera baleleri, yerel renkler açısından zengin olan çeşitli kostümlerin yayılması için olanak sağlamıştır.

Lormier, çalışmalarında tarihsel gerçekliğe ve kostümlerin etnolojisine mümkün olduğunca sadık kalmıştır. Bu anlamda çok titiz araştırmalar yapmış, hatta yabancı ülkelere gitmiş ve bu eskizleri yerinde çizerek belgelemiştir. 1828-1875 yılları arasında 50 yıl boyunca tarihsel kostüm uzmanı olarak büyük ün kazanmıştır. Çağdaşları

tarafından özellikle *La Juive* ve *Giselle* eserlerindeki tarihsel kostüm çalışmalarından ötürü çok takdir edilmiştir.

Ancak, onun bu gerçeklik endişesi her zaman olumlu sonuçlanmamıştır. Moliere'in *Misanthrophe (Adamcıl)* oyununun 1832'de Versailles Sarayı'ndaki temsilinde Lormier tarafından XIV. Louis döneminin tarihsel kostümlerine çok sadık bir anlayışla tasarlanan kostümler, döneminin eleştirmenleri tarafından soğuk karşılanmıştır. Hatta daha sonra Comedie Française'in yöneticisi olacak olan dönemin gazetecisi Édouard Thierry, şöyle söyleyerek, eleştirisini ortaya koymuştur: “Gerçek kostümler beni o kadar şaşırttı ki, Moliere'i tanıyamadım”.

Şekil 20: Giselle Balesinin Kostüm Çizimleri¹⁰⁷



- (1) Giselle
- (2) Av kostümü içinde bir senyör
- (3) Vendangeuse kostümüyle Giselle
- (4) Peri kostümü içinde Giselle
- (5) Albrecht
- (6) Berthe

Birinci Perde Kostümleri: Birinci perde köyde geçmektedir. Doğal olarak orada yaşayan köylülerin kıyafetleri, 1800'lerin köylü kıyafetlerinin özelliklerini taşımaktadır.

Giselle, beyaz karpuz kolları, dize kadar inen, bele oturmuş, belden aşağısı ise hareketli bir elbise giymiştir. Saçları iki yandan örgü, başın arkasında topuz yapılmıştır. Ayrıca, saçlarını beyaz bir saç bandı süslemektedir.

¹⁰⁷ http://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_Lormier

Şekil 21: Romantik Giselle- Birinci Perde - Giselle Kostüm¹⁰⁸



Klasik Giselle'in birinci perdesinde Albrecht'in soylu olduğunu gösterir pelerin ve kılıç kostümünün bir parçası olarak öne çıkar, Albrecht'in kostüm seçiminde önemli olan, onun köylü halkından farklı olduğunu ve daha da önemlisi soylu olduğunu temsil edebilmesidir. Kostüm seçimi başarılıdır.

Şekil 22: Romantik Giselle - Birinci Perde - Albrecht Kostüm¹⁰⁹



¹⁰⁸ <https://www.pinterest.com/pin/542050505124306730/>

¹⁰⁹ <http://en.opera.se/media/flickr/7301521126.jpg>

Albrecht'in birinci sahnesindeki ikinci kostümü ise (soylu kıyafetini değiştirir) beyaz gömlek, kahverengi yelek ve tayt olup, ayağında ise yarım çizme vardır. Köylülerin kullandığı renk de kahverengidir.

Şekil 23: Romantik Giselle- Birinci Perde – Hilarion Kostüm¹¹⁰



Klasik Giselle birinci perdesinde Hilarion yeşil avcı ceketi ve yeşil bir tayt ile yarım çizme giymiştir.

Şekil 24: Romantik Giselle – Birinci Perde – Bathilde Kostüm¹¹¹



¹¹⁰ <http://www.hdvarts.com/titles/giselle-2.html>

¹¹¹ <http://www.hdvarts.com/titles/giselle-2.html>

Anneler, başlarına taktıkları şapkaları ve uzun elbiseleriyle kendilerini belli etmektedirler.

Şekil 25: Romantik Giselle – Birinci Perde – Köylüler Kostüm¹¹²



Köylüler, kahverengi yarım tulum, dize kadar çorap giymiş, kahverengi şapka takmaktadırlar. Köylü kadınların giysileri ise Giselle'in giysisini andırmaktadır. Tek farkı Giselle'in yeleşinin lacivert olmasıdır. Genç kızların saçları iki yandan örgü başın arkasında topuz yapılmıştır. Bir tek Albrecht ve Hilarion'un başında şapka yoktur.

Aşağıda yer alan resimden de görüleceği üzere birinci perdenin soyluları da klasik dönem kıyafetleri içindedirler. Saç tasarımı ve peruka kullanımları onları köylülerden yeterince farklılaştırmaktadır. Kadınlar, uzun, çok katlı pahalı kıyafetler giymiş ve yapma çiçek, otriş ve tüylerle süslenmiş şapkalar takmışlardır. Şemsiyelerini aksesuar olarak kullanmaktadırlar. Erkekler de bukleli sarı peruklarını arkada boyun hizasında kurdele ile bağlamış ve fötr şapkaları, renkli ve heybetli paltolarıyla göz kamaştırmaktadırlar. Ayaklarında koyu renkli çizmeleri göze çarpmaktadır. Makyajları soylu olduklarını belli etmektedir.

¹¹² <http://www.hdvarts.com/titles/giselle-2.html>

Şekil 26: Romantik Giselle – Birinci Perde – Soylular Kostüm¹¹³



İkinci Perde Kostümleri: İkinci perde kostümleri de romantik dönemin özelliklerini taşır. Giselle ikinci perde de köylü kıyafetinden çıkmış ve beyaz şifon tütüler içinde seyircinin karşısındadır. Bu görüntüsü bir periyi andırmaktadır. Ona eşlik eden wililerin kraliçesi ve wililer de beyaz tüller içinde göksel varlıklar olduklarının altını çizmektedirler.

Şekil 27: Romantik Giselle – İkinci Perde- Giselle Kostüm¹¹⁴



¹¹³ <http://www.hdvarts.com/titles/giselle-2.html>

¹¹⁴ <http://dancetabs.com/2014/06/american-ballet-theatre-giselle-new-york-2/>

Şekil 28: Romantik Giselle – İkinci Perde – Albrecht Kostüm¹¹⁵



Albrecht ikinci perdede tayt üstüne uzun kollu siyah bir kolet giymiştir.

Şekil 29: Romantik Giselle – İkinci Perde - Wililer Kostüm (1)



Şekil 30: Romantik Giselle - İkinci Perde - Wililer Kostüm (2)¹¹⁶

¹¹⁵ <http://www.hdvarts.com/titles/giselle-2.html>



Paris Opera Ballet in *Giselle*. © Sebastien Mathé.

3.1.1.6 Dansçılar

3.1.1.6.1 Carlotta Grisi

Tam adı, Caronna Adela Giuseppina Maria Grisi'dir. Grisi, 28 Haziran 1819'da İtalya'nın Visinada kasabasında dünyaya gelmiştir. 29 Mayıs 1899'da İsviçre'nin Genf kenti yakınlarındaki malikanesinde vefat etmiştir. Romantik döneminin en önemli prima balerinlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Yedi yaşında dünyanın o dönem en başarılı okulları arasında sayılan Milano'daki Scala Operası'nın bale okulunda eğitime başlamıştır. On yaşındayken bu okulun çocuk grubunun solisti olarak dans etmeye başlamış ve çok erken yaşta turnelere götürülmüştür. Venedik, Floransa, Roma ve Napoli'de sahnelere çıkmıştır. 1834 yılında Carlotta 15 yaşındayken o zamanlar çok ünlü bir balet, bale öğretmeni ve koreograf olan

¹¹⁶ http://dancetabs.com/wp-content/uploads/2012/07/sm-giselle-5-wilies-side-on_1000.jpg

yirmidört yaşındaki Fransız sanatçı Jules Perrot (1810-1892) ile tanışmış ve ilgisini çekmiştir.

Şekil 31: Carlotta Grisi¹¹⁷



“Carlotta Grisi 1839’da Londra’daki “Here Majesty’s Theatre’da sahneye çıkmaya başladı ve bunun ardından Viyana, Münih, Milano ve Napoli’de turnelere katıldı. Bu arada Corlotta Grisi ve Jules Perrot aşk yaşamaya başladılar ve sanat çevrelerinde evli olmadıkları halde “Madame Perrot” diye anılmaya başlandı. Ancak bu gönül ilişkisi bir süre sonra sona erdi. Perrot ise her zaman Carlotta Grisi’nin destekçisi olarak kaldı. Perrot Carlotta için sayısız bale eseri koreografisi yaptı ve romantik dönemin zirve sürecini yaşadığı bir döneme damgasını vurdu. Dönemin en ünlü eseri olan “Giselle ou les Wilis” (1841) ve ardından da “La Peri” (1843) gibi müthiş eserlerin altına imza attı. Giselle (...) bir dans sansasyonu olarak tanımlandı (...) 1842’de Carlotta Grisi Londra’ya geri döndü. Carlotta burada yine Jules Perrot tarafından kaleme alınmış bir eserde sahneye çıktı. 12 Temmuz 1845’te “ Her Majesty’s Theatre”da, “Pa de Quatre” eseriyle sahneye çıktı ve bu gösteri sanat tarihinin en ilginç gösterisi oldu. Çünkü aynı sahneyi o dönemin birbirini en ciddi rakip olarak gören şahsiyetleri paylaşıyorlardı. Carlotta Grisi, Marie Taglioni, Danimarkalı ünlü balerin Lucille Grahn ve İtalyan balerin Fanny Cerrito aynı eserde rol aldılar... 16 Şubat 1848’de Carlotta Paris’te “Grseldis” eseriyle sahneye çıktı ve ardından aynı eserle Brüksel ve Berlin’de hayranlarıyla buluştu. 8 Ekim 1850’de ilk kez Rusya’da Marijinski Tiyatrosunda sahnedeydi ve bu kez sahneyi iki yıl boyunca birlikte çalışacağı Perrot’la paylaştı. Bugün ismi Kirov olan o tiyatrodaki çalışmaları Carlotta’yı daha da ilerletti. Carlotta Grisi 3 Mart 1853’te müziği Cezare Pugni tarafından

¹¹⁷ <http://www.istrianet.org/istria/illustri/grisi/images/giselle130-425h.jpg>

bestelenen “Gaselda” adlı eserle son kez sahneye çıktı ve 33 yaşında sanat yaşamını noktaladı.¹¹⁸

3.1.1.6.2 Lucien Petipa

Fransız dansçı, koreograf ve bale ustası Lucien Petipa, 22 Aralık 1815’de Marsilya’da doğmuş, 7 Temmuz 1898’de Versay’da ölmüştür. Marius Petipa’nın kardeşidir. Öğrenimini babası Jean Antonio Petipa’nın yanında tamamlamıştır. Öğrenimini tamamladıktan sonra babasının yönetiminde Brüksel ve Bordeaux’da dans etmiştir.

Şekil 32: Lucien Petipa ¹¹⁹



“1839’da Paris’e giden Lucien Petipa “ La Sylphides” adlı eserle Fanny Elssler’in partneri olarak ilk kez Paris’te sahneye çıktı. Daha sonraları Carlotta Grisi’nin sürekli partneri oldu. Kendi döneminin en sevilen dansçılarından biri olan Lucien Petipa 1860-1868 yılları arasında Paris Operası’nın baletmeisterliğini yaptı. Dansçı olarak kariyeri bir av kazası sonucu noktalandı ancak koreograf olarak çalışmalarını sürdürdü.”¹²⁰

Lucien Petipa, romantik balenin en iyi erkek dansçıları arasında yer almaktadır.

¹¹⁸ Yeşiltaş, Deniz. Küresel Bale ve Dans Ansiklopedisi (2012)

¹¹⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Lucien_Petipa

¹²⁰ Yeşiltaş, Deniz. Küresel Bale ve Dans Ansiklopedisi, (2012)

3.1.2 Romantik Giselle Hakkında Yapılan Yorumlar

Bu başlık altında romantik Giselle’in koreografisi hakkındaki yorumlara yer verilmiştir.

Bülent Gürlük, Giselle ilişkin makalesinde koreografiye ilişkin şunları ifade etmiştir:

“Anlaşılabacağı gibi, kırsal yaşam ile doğüstü güçlerin iç içe geçtiği Giselle balesi, farklı dans stillerinin kullanıldığı gayet zor bir bale. İlk perdede aşk, karşılıksız sevgi, bağlılık, ihanet, masumiyet, delilik, intikam ve ölüm gibi çatışan duyguları yansıtmak adına danslar kadar mimikler de öne çıkmak zorunda. İkinci yarıdaki olağanüstü dünyanın atmosferi ise bol bol havaya sıçramayı, parmak ucu yükselişleri hakim kılan bir koreografi gerektiriyor.”

Giselle balesinde kırsal yaşam ve doğüstü dünyanın bir arada işlenmesinin, değişik dans stillerini de beraberinde getirdiği konusunda yorumcular hemfikirdir.

“Kırsal kesimle doğüstü dünyayı bir arada işleyen bir bale olarak Giselle balesinde aynı zamanda değişik dans stilleri de kullanılır. Doğayı tanıtmak için çabuk ve karmaşık adımlı danslar toprağa yakınlığı da görüntüye getirir. Doğüstü dünyayı yansıtabilmek için dansçıyı havaya uçuran hareketler gerekir. Bu nedenle parmak ucu hareketleri iyice anlam kazanmıştır. Dansçılar peri kadar hafif oluşlarını parmak ucunda yükselerek görüntüye getirirler (Çıkıgil, 4)

Teknik açıdan bakıldığı zaman, eser iki ögeden oluşur. Dans ve mimik. Birinci perdede mimik anlatım egemen olmasına rağmen dans da vardır. İkinci perdede ise dansın asıl ögesi mimik olur (Beaumont, 47). Dansın hem estetik özelliği hem de anlatım özelliğini birbirleriyle kaynaştırmış olan Giselle balesi dansçılar açısından oldukça zor bir baledir. Dansçıların teknik bakımdan üstün olması beklenirken bu teknik yönlerini hiç göstermeden şiirsel bir dans çıkarmaları gerekmektedir. Bu balede gerçekten sanatçı dansçılar rol almaktadır.”¹²¹

Doç.Dr. Efza Topçu ise Giselle’in koreografisini aşağıdaki şekilde yorumlar.

“Giselle balesi dans ve mimiğin eşine az rastlanır emsalsiz bir birleşimidir. Birinci perdenin kısa mimik sahneleri Giselle’in olağanüstü delirme sahnesi ile doruk noktaya ulaşır. İkinci perde de ise mimik tamamen dansın içine kaynaştırılmıştır. Adeta bir kitap gibi okunabilen ve Adam’ın müziğini birebir takip eden mimiklerden ayrı olarak Giselle’de ifade yüklü jestlerin etkileyici kullanımı vardır. Baledeki dans adımlarının birleşmelerinin ve bölümlenmelerin sınırlı olmasına karşın müziğin önderliğinde parlak bir koreografik “leitmotiv” kullanımı görülür.

Giselle dans sevgisini, birinci perdenin başında köylüler için dans ederken ve Bathilde ile konuşurken devamında bir “pas de basque” adımın takip ettiği bir seri “Ballones Pique”lerle gösterir. Bu adımlar dans sevgisini ifade etmek istediği her an tekrarlanır. Müzikal temalar gibi koreografik leitmotiv ayrı ayrı veya birbirine karıştırılmış adımlar halinde delirme sahnesinde de görülür. İkinci perde de en önemli leitmotiv Wililler tarafından yapılan “Arabesque” in kullanımudur. Myrtha solusunda temayı tanıtır ve Wililer danslarında çeşitli şekillerde Arabesque’i

¹²¹ İzmir Devlet Opera ve Balesi “Giselle” Tanıtım Kitapçığı, 2013, (s. 16)

kullanırlar. En çok beğenileni Wililerin iki grupta seri “templeve”lerle bütün sahneyi kat ederek birbirlerini geçtikleri bölümdür.

Giselle’in mezarından kalktığı ve Myrtha’nın arasını dokundurduğu an hızlı yapılan parlak ve seri “templeves en arabesque en tornant”lar ile ifade edilmiştir.”¹²²

3.2 MODERN GISELLE

3.2.1 Eserin Kimliği

Romantik balenin ölümsüz başyapıtlarından biri kabul edilen Giselle, 1980’li yıllarda Koreograf Mats Ek tarafından yeniden yaratılır. Bu defa Adolphe Adam’ın müziği üstüne karşımıza yepyeni bir kurguyla Giselle çıkar. İlk gösterimi 1982 yılında gerçekleşir ve Ana Laguna (Giselle), Luc Bouy (Albrecht) ve Yvan Auzely (Hilarion) tarafından yorumlanır. Tasarım ve kostüm Marie-Louise De Geer Bergenstrahle’in imzasını taşır.

Katherine Bergstrom “Mats Ek’s Post-Structuralist Approach to Romantic Ballet’s Pathologized Dancing Female” adlı Tez çalışmasında Mats Ek’in Giselle’i ve diğer modern uyarlamaları hakkında bize şu bilgileri sunmaktadır.

“Batı teatral dans geleneklerinde türün (kadının) varlığı önemli ölçüde değişmesine rağmen, XIX. yüzyıldan kalma anlatı baleleri, dünya çapında sürekli gösterimde yer almaları sayesinde dans tarihiyle bağlantılı pozisyonlarını korumuştur. Bu balelerin her yeniden sahneye konulmasında ortaya çıkan eser, bir şekilde koreografin veya yönetmenin insafına kalmaktadır. Söz konusu sanatçılar tarafından alınan özgürlükler büyük ölçüde değişmektedir. Bazıları orjinal eserin oldukça yakın bir kopyasını sunarken, diğerleri koreografiyi, kostümleri, setleri ya da müziği dansçıların, tiyatroların ve izleyicilerin beğenilerine veya yeteneklerini uygun olarak modernize etmeyi tercih edebilmektedir. Bazıları orijinal eserin hemen her somut yönünü reddedip temada sadece bir iz, bir tek hareket, ya da yeni eserin başlığında bırakmaktadır. Esere ilişkin bu kararların nasıl yürütüldüğünden bağımsız olarak, dansçılar ve koreograflar da bir vakum içinde yaşamamaktadır. Dansçılar ve koreograflar ve yaptıkları danslar, onların yaşadıkları zamanın bir ürünüdür. Bu dansçıların eğitim ve stilleri, geçmiş koreografi eserlerine tarihsel referanslar veya yanıtlardan, ya da sosyo-politik kaygılarla sahnede kendi yolunu bulmak gibi çeşitli şekillerde olabilmekte özellikle söz konusu dans XIX. yüzyıl anlatı balesinin çağdaş bir uyarlaması olduğunda bu deneyim dans üzerindeki yaşanan dönemin etkisini hatırlamak için hayati önem taşımaktadır.

(...)

¹²² İzmir Devlet Opera ve Balesi “Giselle” Tanıtım Kitapçığı, 2013, (s. 28)

Ek'in koreograf olduğu Giselle'in Cullberg Balesi tarafından 1982 yılında prömiyeri yapılmıştır. Bu bale Ek'in varolan baleleri yeniden sahneye koyma trendinin başlangıcı olmuş ve 1987 yılında Kuğu Gölü, 1996 yılında Uyuyan Güzel ile devam etmiştir. Bu yapımlar orijinal sürümlerinin bazı yönlerini (özellikle temel hikâyesi ve müziğinde) taşımakla birlikte, Ek'in yapımları XIX. yüzyıldaki örneklerinden oldukça farklılaşmaktadır. Ek'in Giselle'i bir kırık kalp ile ölmek yerine bir akıl hastanesine sürgün edilirken, Ek'in Siegfried'i bir kuğu prenses ile evlenmek yerine diğeriyle kalırken, Aurora'nun derin uykuya yatmasının nedeni büyülenmiş bir mil değil, bir uyuşturucu bağımlısının iğnesi olmaktadır.

Ek söz konusu balelerin orjinaline sadık kalarak yeniden canlandırma veya yeniden kurma yerine yeniden yaratmasına gerekçe olarak bu hikâyeleri bugünün bir ürünü yapma arzusunu göstermekte, ilk sahnelendikleri dönemden izole olmadan bugüne geçerek geniş kültürel ve sosyo-politik iklime nüfuz eden bir şekle büründürmek istemektedir.

Ek'in eserlerinde seksin (cinsiyetin) politiği ve dansın vücuda geçmesi Giselle, Kuğu Gölü ve Carmen'in onun tarafından yapılan versiyonlarında yapısal ve anlatı bazında diğer uyarlamalardan farklılık göstermektedir. Ek bu balelerin orijinal formlarıyla ilgili memnuniyetsizliği gösteren bir eğilimdedir. Bir röportajda açıkladığı gibi, "Ben her zaman klasik geleneğin içindeki tekniğin değil ama klasik geleneğin kadın olanaklarını azaltmasından üzüntü duyarım. Onların (kadınların) birden asgariye indirilmesi, kırılğan, hafif, bayıltıcı ve yüksek şahsiyetli sunulması. Bunlar benim kadınlar hakkındaki tecrübemi yansıtmıyor". Ek'in XIX. yüzyıl ürünü olan bu antika kadın karakterleri hakkındaki hayal kırıklığı dünya çapında baleler tarafından sahnelenmeye devam etse de kendi zamanının bir ürünü olarak görmemesinden kaynaklanmaktadır. Etrafındaki kadınlar, özellikle annesi Birgit Cullberg (Cullberg balesinin kurucusu ve koreografi) ve pek çok balesinde başrol oynayan eşi Ana Laguna Ek erkeklerin kötü bakışlarına maruz kalan uysal oyuncular değildir. "Onlar başka bir tarafı gösteriyor, benim kesinlikle kullanmak istediğim çok başka bir potansiyel." der. Ancak Ek'in çalışmalarında söz konusu potansiyelin kullanılması sadece destekleyici bir özelliktir. Eserlerinde aslanan kadın karakterlerin fiziksel, entellektüel veya sosyal potansiyellerinin radikal bir genişleme ile tanımlanması yanında bu genişlemeye eşlik eden sosyal yapıların keşfedilmesidir.

Ek'in 1982 başyapıtı Giselle'de kadınların davranışlarını sistematik olarak bastıran, patolojik hale getiren ve cezalandıran toplumsal hastalıkları görmek mümkündür. Ek bu yeniden uyarlamada geleneksel Giselle hikâyesinden çıkarak post-yapısalcı, XX. yüzyılın ikinci yarısının sonlarında başlayan feminist bir yaklaşımla bağdaşan, modern kadını çevreleyen hegemonik sosyal beklentilerden, temsiliyetten ve doktrinlerden kurtuluşuna ilişkin bir okuma sunmaktadır. Giselle geç XX. yüzyılın siyasi iklimini kullanarak kadınların toplumdaki görünümüne ve kadına yapılan muameleye karşı olan memnuniyetsizliğini bale geleneği özelinde ve Batı toplumu genelinde ortaya koymaktadır." ¹²³

¹²³ "Mats Ek's Post-Structuralist Approach to Romantic Ballet's Pathologized Dancing Female" adlı tez çalışması (Katherine Bergstrom)

3.2.1.1 Koreograf (Mats Ek)

Mats Ek, 18 Nisan 1945’de Kraliyet Drama Tiyatrosu aktörü Anders Ek ile ünlü koreograf Birgit Cullberg’in oğlu olarak Malmö’de dünyaya gelmiştir.

Ek, 17 yaşında, öğretici Donya Feuer’un yaz dans kursuna (modern) devam etmiş; İsveç Marieborg Folks College’da tiyatro çalışmaları yapmış; 1966’dan 1973’e kadar Stokholm’deki Marionett Tiyatrosunun yönetmenliğinin yanı sıra Kraliyet Dramatik Tiyatrosundaki görevini sürdürmüştür.

Şekil 33: Mats Ek¹²⁴



Ek, 1972 yılında Cullberg Balesi’ne katılmış; 1975 yılında Düsseldorf’ta “the Ballett der Deutschen Oper am Rhein” için kordö bale oluşturmuş ve 1976 yılında ilk koreografisi olan “The Officer's Servant”ı Cullberg Balesi için gerçekleştirmiştir. 1978 yılında Birgit Cullberg ile birlikte Cullberg Bale’sinin sanat yönetmeni olan Ek, 1985 yılında tek başına sorumlu sanat yönetmeni olmuş ve bu görevine 1993 yılına kadar devam etmiştir. 1980-1981 sezonunda dansçılığın yanı sıra koreograf olarak Nederlands Dans Theater ile çalışmıştır.

¹²⁴ <https://s3.amazonaws.com/ctvinformer/assets/assets-uploaded/ek.jpg>

Ek'in eski koreograflarının bazılarında, Kurt Jooss ve annesi Birgit Cullberg'in gelenekleri belirgin olmakla birlikte, kendisi hem klasik hem de modern dans tekniklerini kullanmıştır. Ek'in koreograflarının temelini psikolojik ikilemlerin sosyal birlikteliği ile ince mizahın oluşturduğu söylenmektedir. Ek için, hareket bireysel ifadenin aracı olup, önceliği estetik kaygı değildir.

Ek, döneminin son derece saygın koreografları arasında yer almıştır. "Marionette Theatre" ve "Stockholm City Theatre" ile "Royal Dramatic Theatre" da hem görev almış hem de yöneticilik yapmıştır. 1973 yılında Mats Ek, Cullberg Balesi'ne dansçı olarak katılmıştır. Üç yıl içinde gösterdiği üstün performans sonucunda, Cullberg Balesi için koreografi yapmaya başlamıştır. Saint George and Dragon, Soweto ve The House of Bernarda onun ilk baleleridir. 1981'den 1993 yılına kadar Cullberg Balesi'nin sanat yönetmeni olan Mats Ek, annesi Birgit Cullberg'in mirasını devam ettirmiştir.

Mats Ek'in Cullberg Balesi için yaptığı eserler arasında Giselle (1982), Kuğu Gölü (1987) ve Carmen (1992) gibi büyük klasiklerin tekrar çalışmalarının da yer aldığı yirmiden fazla eser bulunmaktadır. Mats Ek, Cullberg Balesi'nden ayrıldıktan sonra, uluslararası bale gruplarında misafir koreograf olarak görev almıştır. Hamburg Balesi için Uyuyan Güzel (1996), Hollanda Dans Tiyatrosu için A Sort Of (1997), Paris Operası için Apartment (2000) yaratmıştır. Mats Ek'in çeşitli baleleri televizyon için uyarlanmış, iki tanesi Emmy ödülü almıştır.

Mats Ek ayrıca, Kraliyet Drama Tiyatrosu için iki tiyatro eserinin (Don Giovanni-1999 ve Andromaque-2001) koreografisini yapmıştır. Son koreografilerinden Fluke'ın Kasım 2002'de ilk gösterimi gerçekleşmiştir. Mats Ek son koreografisini bir kez daha Cullberg Balesi için yapmış (Dansens Hus in Stokholm), bu defa Pork Quartet ile işbirliği yapmıştır. 2006'da Prix Benois de la Danse ödülünü kazanmıştır.

3.2.1.2 Tasarım ve Kostümler (Marie-Louise De Geer Bergenstråhle)

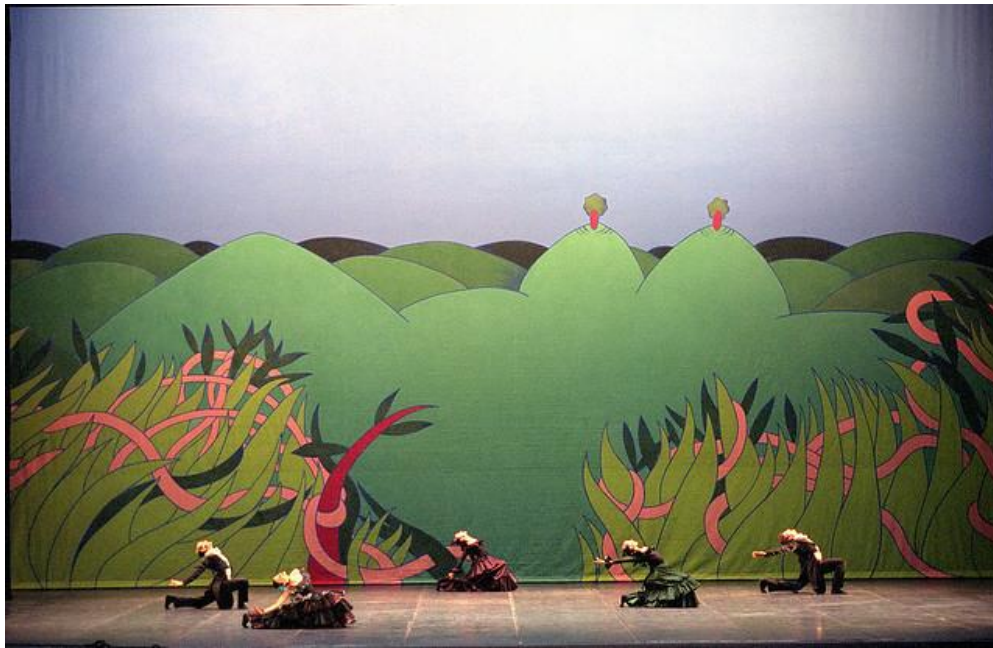
Marie-Louise De Geer Bergenstråhle, 1944'de İsveç'in Stokholm şehrinde doğdu. Kariyerine 1967 yılında başlamıştır. Bugün tanınan en ünlü İskandinav sanatçılardan biridir. Yönetmen, ressam ve yazar olarak eserleri vardır. Aynı zamanda Royal University College of Fine Arts'da profesör olarak çalışmaktadır. Çalışma hayatı

boyunca çeşitli ödüller kazanmıştır (Guldbagge gibi). 2009’da Kraliyet Drama Tiyatrosuna yönetici direktör olarak görev yapmıştır.

3.2.1.2.1 Tasarım

Aşağıda görüleceği üzere, birinci perdenin dekoru, bir kasaba panoraması olup, oldukça karışıktır ki bu Giselle’in kafasını yansıtmaktadır: Gerçekçi değildir ve Giselle’in kendi küçük dünyasında yaşadığını temsil etmektedir. Arkadaki tepelerdeki kadın memeleri de gösterinin cinsel tarafına vurgu yapmaktadır. Klasik balenin modern versiyonlarında bu şekilde bir dekor kabul edilebilir iken klasik bale için bu imkânsızdır.

Şekil 34: Birinci Perde Dekor ¹²⁵



İkinci perdede parçalanmış vücut parçaları yine Giselle’in o anki durumunu temsil etmektedir. Aklını kaybetmiş olan Giselle akıl hastanesindedir.

¹²⁵ <http://historyofdance-chloe.blogspot.com.tr/>

Şekil 35: İkinci Perde Dekor¹²⁶



3.2.1.2.2 Kostümler

Şekil 36: Giselle Kostüm¹²⁷



¹²⁶ <http://historyofdance-chloe.blogspot.com.tr/>

¹²⁷ <http://historyofdance-chloe.blogspot.com.tr/>

Mats Ek Giselle'in kostümünde pembe rengi tercih etmiştir. Bu onun özgürlüğünü, dünyadaki hiçbirşeyi umursamayan yapısını, aynı zamanda izleyiciye de diğer herkesten farklı olduğunu göstermektedir.

Şekil 37: Albrecht Kostüm¹²⁸



Albrecht'in giydiği beyaz kıyafet onun iyi ve ana karakter olduğunu ortaya koymaktadır. Aynı zamanda kendi sınıfında koyu renk giyen kişilerden ayrılarak Giselle'le bağlantı kurulmakta, ona benzediği ima edilmektedir.

Diğer taraftan, Sanat Eleştirmeni Patricia Boccadoro Albrecht'in giysisi için şu yorumu yapar: *“Albrecht'in beyaz takım elbisesi masumiyetini ve kız için olan aşkını üstlenmedeki yetersizliğini yansıtmaktadır.”*

Şekil 38: Hilarion Kostüm¹²⁹



¹²⁸ <http://historyofdance-chloe.blogspot.com.tr/>

¹²⁹ <http://historyofdance-chloe.blogspot.com.tr/>

Hilarion da köylülerle aynı renk giyinmekte ancak giydiği bir yelekle ayırt edilebilmektedir. Ancak köylülerle aynı benzer kıyafetler giymesi onun da aynı sınıfa mensup olduğunu göstermektedir. Giselle’i kendisine aşık edecek bir farklılığı bir özelliği olmadığı ima edilmektedir.

Şekil 39: Zenginler Kostüm¹³⁰



Birinci perdede köylüler (tarım işçileri) gri giymektedir. Bu da onlara herhangi bir kişilik özelliği vermemekte, herkes birbirine benzemektedir. İkinci perdede ise bütün akıl hastaları beyaz giyinmektedir. Bu da temiz ve steril (*arınmış*) bir çevreyi göstermektedir.

Şekil 40: Akıl Hastaları Kostüm¹³¹



¹³⁰ <http://historyofdance-chloe.blogspot.com.tr/>

¹³¹ <http://historyofdance-chloe.blogspot.com.tr/>

3.2.2 Dansçılar

3.2.2.1 Ana Laguna

16 Mayıs 1954 yılında Zaragoza İspanya’da doğan Laguna, burada Maria de Avila’da ilk dans eğitimini aldı. 1974 yılında Stockholm’deki Birgit Cullberg ve Mats Ek yönetimindeki Cullberg Ballet’e katıldı. 1980 – 1981 yılları arasında Nederlands Dans Theater’daki çalışması dışında, 1993 yılına kadar Cullberg Ballet’te dans etmiştir.

Şekil 41: Ana Laguna¹³²



Laguna aslen Mats Ek ile çalışmakla birlikte, Jiri Kylian, Nacho Duato, Ohad Naharin ve William Forsythe için önemli rollerde sahneye çıkmıştır. Neredeyse bütün büyük sahnelerde dans eden Laguna, içlerinde Premio Nacional de Danza (İspanya) ve Golden Carina Ari Medal (İsveç)’inde bulunduğu sayısız ödül almıştır. Son olarak 2014 yılında 42’nci Positano Leonide Massine Dancing Premia’da Yaşam Boyu Başarı Ödülüne laik görülmüştür.

1993 yılında Cullberg Ballet’deki görevini bıraktıktan sonra Laguna, drama ve dans tiyatrosu yapımlarında çalışmıştır. Halen çeşitli topluluklarda Mats Ek’in çalışmaları için öğretmenlik ve asistanlık yapmaktadır.

¹³² http://media.theatre.ru/photo/32619_r.jpg

3.2.2.2 Luc Bouy

Belçikalı dansçı ve koreograf Luc Bouy ilk olarak Amsterdam'da Scapino Balesi'nde göreve başladı. Daha sonra Stockholm Cullberg Ballet'e, Maurice Béjart'ın (1971-1976) du Siècle Xxème Balesine solist dansçı olarak geçti. Burası dansçının oyunculuk becerilerini ve koreografik yeteneğini geliştirdi.

Şekil 42: Luc Bouy¹³³



Mats Ek 1982'de onun için Giselle balesinde Albrecht rolünü yarattı, 1988 yılına kadar Cullberg Balesinde koreograf ve asistan olarak çalıştı. Koreografileri birçok İsveçli bale topluluğunun repertuvarına dahil edilmiştir.

1989 yılında Floransa Teatro Comunale'de bale master olarak çalıştı. 1991-1993 Venedik Arena di Verona Balesinde yönetici yardımcılığı görevini kabul etti. Daha sonra Roma'da Teatro dell'Opera'da aynı görevi üstlendi.

Avrupa'daki büyük bale topluluklarında öğretmenlik yaptı.

2000 -2007 yılları arasında Carla Fracci Operasında yönetici asistanı olarak çalışmıştır. Daha sonraki yıllarda dünyaca ünlü topluluklar için çeşitli koreografiler yaptı ve büyük başarılarla imza atmıştır.

¹³³ <http://www.confinedanza.it/img/portfolioBOUY.jpg>

2009 yılında Fındıkkıran balesinin yeni bir versiyonunu sahneye koydu. 2010 yılı Kasım ayında 22. Uluslararası Havana Festivalinde besteci Chopin'in müziği üzerine, Opera di Rome Company'si için "Marianne Caprices" eserinin koreografisini yaptı.

3.2.3 Modern Giselle Hakkında Yapılan Yorumlar

Modern Giselle'e ilişkin yorumlar doğal olarak uyarlaması olduğu için Klasik Giselle üzerinden yapılmaktadır. Bu nedenle bu başlık altında modern Giselle'e ilişkin yorumlara yer verilecektir.

Patricia Boccadoro (Paris, 13 Temmuz 2004) Mats Ek'in Giselle'ni son derece başarılı bulmuş ve modern yorumunun da tarihe mal olduğunu vurgulamıştır. Boccadoro, 1982 yılına kadar, kimsenin bir buçuk asır önce Paris'de yaratılıp tüm romantik balelerin en ünlüsü olan Giselle'in böylesine radikal ve farklı bir yorumunu, sahnelemeye cesaret edemediğinin altını çizmiştir.

Boccadoro, klasik Giselle'in yeni yorumunda sahnenin uzak bir ada, klostrofobik (kapalı yerde kalma fobisi) kırsal topluluğa güncellendiğini ve Ek'in Giselle'inin "gerçek aşk ve kendi çocukları için özlem duyarak yaşayan yalnız bir genç kız"a dönüştüğünü ve son derece hassas biri olarak, hayallerinin adamının ona ihanet ettiğinde yıkılmasını anlattığını ifade eder.

Sanat eleştirmenleri, Mats Ek, Giselle'i bale dünyasından günümüz seyircisi için dans dünyasına taşıırken yapıtı modernize ettiğini, her iki gösterimin bağlamı, hikayenin ve temaların algılanışını etkileyecek bir farklılık gösterdiğini belirtmektedirler. Örneğin; çağdaş Giselle'de, Giselle ölmez, akıl hastanesine düşer o artık "ölü" değil "deli"dir. Eleştirmenler, bu yorumun altında İsveç'te 1980'de sinir hastalıkları için sağlık ve güvence planının değişmesinin etkili olduğunu vurgulamışlardır. 1980'de İsveç sağlık sistemi özelleştirilmiş. Eski eşitlikçi sistemin yerini rekabetçi bir sağlık sistemi almıştır. Ek'in hastaların aleyhine gelişen bu durum karşısında pek çok kurumda hastaların başına ne geldiğini Giselle balesi üzerinden anlatmaya çalıştığı belirtilmektedir. Yeni sistemle, eski sistemde iyileşen hastalar yerini, iyileşmeyen hastalar bırakmıştır.

Çağdaş Giselle gösteriminin kostümleri de modernize edilmiştir. Giselle ve Wili'ler tütü giyer, bu romantik balenin simgelerinden biridir ancak, modern yorumda tütü bulunmaz. Mats Ek kendi Giselle'inde modern giyim parçası olan kostümler üzerinde karar kılmıştır. Örneğin birinci perdede Giselle pembe bir etek giyer, akıl hastanesinde ise beyaz deli gömleği ile beyaz bandaj kullanmıştır.

Dansın gösterimine ilişkin yapılan yorumlar ise bizi modern dansın yaratıcılarına kadar götürür. Mats Ek, dansçılarının çıplak ayakla dans etmesini istemiştir. Bu etki modern dansın kendi tarihinden Martha Graham, Loie Fuller, Ruth St. Dennis, Isadora Duncan gibi isimlerden gelmektedir. Bu isimlerin tümü bale geleneğini ve alışkanlıklarını yıkarak modern dansı kuran isimlerdir. Bale ayakkabıları onlarla birlikte bir tarafa bırakılmış, tütüler kısalmıştır. Kendi döneminde bu girişimler geleneklere başkaldırı olarak algılanmıştır. Bu dansçılar Mats Ek'in gösteriminin ve koreografisinin ardındaki isimler olarak kabul edilmektedir.

Modern Giselle'de işlenen temalar ise dört başlık altında toplanmaktadır.

Kontrol: Bu tema, 1982 yılında kadınlarla erkekler arasındaki hiyerarşi üzerinden ve özellikle de köylüler üzerinden gösterilmiştir. Bu hiyerarşi, kadınlar hep erkeklerine eğilerek selam verirler, sopa hep erkeklerin elindedir, bu da bir güç sembolüdür.

Aşk: Giselle eserde Albrecht'e karşı son derece flörtözdür, aşk teması da buradan çıkacaktır. Sürekli sarılırlar ve hep birbirleriyle ilgilenirler. Birbirlerinden utandıkları ya da birbirlerine asıldıkları anlar vardır. Kollarını iki yana açıp koşarak birbirlerine sarılırlar.

Akıl Sağlığı: Eskiden son derece iyi işleyen sağlık sistemi artık rekabetçi firmaların kar hırsı nedeniyle çökmüştür. Hastalar iyileşmemektedir. Bu durum koreografide hastaların ve Giselle'in gittikçe daha kötülemesiyle temsil edilir.

Kadınlara Muamele: Gösterimde kadınlar üzerindeki erkek hakimiyeti gösterilmek istenmiştir. Kadınlar sahneye yumurtalar yuvarlayarak çıkar. Bu da kadınların bütün varlıklarının çocuk bakımı (ev işi + tarla işi) ile sınırlı olduğunu gösterir. Erkekler omuzlarında sopaları, bu yumurtalara koltuk gibi otururlar. Bu da kadınlar üzerindeki hakimiyetlerini göstermek içindir.

4. GISELLE BALESİNİN KLASİK VE MODERN KOREOGRAFİLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

4.1 TARİHSEL PERSPEKTİF (DÖNEM KARŞILAŞTIRMASI)

Tezin incelenmesinden de görüleceği üzere, gerek sanat/edebiyat akımları ve gerekse bale tarihi, bu gelişmelere kaynaklık ettiği için Fransa üzerinden anlatılmıştır. Bu tercihin altında yatan diğer önemli bir nokta ise Fransa'nın Giselle'in anavatanı olmasıdır. Fransa'daki sosyo politik gelişmelere bu Tezin Birinci ve İkinci Bölümlerinde yer verildiği için Klasik Giselle dönemi için sadece kısa bir hatırlatma yapılacaktır. Klasik Giselle Balesi romantik dönem Fransa'sında yaratılmış olup, romantik dönemin tüm unsurlarını taşımaktadır. Bu döneme Fransız Devriminin ve temsil ettiklerinin geldiği noktanın yarattığı hayal kırıklığı damgasını vurmuştur. Halk beklentilerinin hem kısa hem de uzun dönemde karşılanamayacağını anlamıştır. Bu dönem “Asrın Hastalığı” kavramını doğurmuştur. Hayattan bıkkınlık, kötümserlik, melankoli, ruhi bunalım gibi ruhsal sıkıntılar sanatçıların sonsuz bir yokluk duygusu içine girmelerine neden olmuştur. Bunun sonucunda sanatçılar kendi iç dünyalarına sığınmış ve kendilerini mutlu edecek hayali beldeler arayışına girmişlerdir. Nitekim romantik dönem ürünlerinin ve Giselle'in iki dünyalı yapısı bunu çok iyi göstermektedir. Birinci perdenin konusu dünyevi, ikinci perdenin konusu gökseldir. Birinci perdede insanlar, ikinci perdede göksel varlıklar vardır. Kısacası, romantik Giselle, dönemin sanata yansıyan tüm unsurlarını taşımaktadır.

Modern Giselle'in yaratılmasına ev sahipliği yapan İsveç'e baktığımızda ise karşımıza ilginç bir tablo çıkmaktadır. Ülke, 1814 yılından bu yana hiçbir savaşa katılmamıştır. 1865 yılında yapılan anayasal reform sonucunda daha evvel asiller, ruhban sınıfı, burjuvazi ve köylülerden oluşan parlamento iki meclisli hale gelmiştir.

XIX. yüzyıl başında büyük ölçüde tarıma dayalı olan İsveç ekonomisinde XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başında endüstri devrimi yaşanmış; demir ve çelik üretimi hızla artmış; hidro-elektrik güç kullanımı sayesinde mühendislik ve sanayi gelişmiştir.

İsveç, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarında tarafsızlığını korumuş ancak, savunma amaçlı askeri harcamalarını yüksek tutmuştur.

1921 yılında ülkede tüm vatandaşlara eşit seçme hakkı tanınmış olup, o zamandan bu yana İsveç modern siyasi partiler sistemi ile yönetilmektedir.

1940'ların sonu 1950'lerin başında emeklilik, çocuk bakımı ve sağlık alanlarında yapılan reformlar sonucunda İsveç'te güçlü bir refah devleti tesis edilmiştir.

1971'de meclisin ikili yapısı kaldırılmış tek meclisli hale gelmiş; 1974'de kabul edilen anayasa ile oy kullanma yaşı 18'e düşürülmüş ve monarşinin statüsü sembolik hale getirilmiştir.

1950 ve 1960'lı yıllarda, İsveç'te işsizliğin neredeyse yok denilecek seviyelere düştüğü bir refah dönemi yaşanmasına karşılık, 1980'ler ve 1990'ların başında ülkede yüksek işsizlik baş göstermiştir.

XX. yüzyıl sonunda İsveç, hizmetlerin ağırlık kazandığı, sanayi ve tarımın öneminin görece azaldığı modern bir ekonomi halini almış olup, günümüzde oldukça yüksek refah düzeyine sahip bir ülkedir.

Gittikçe artan oranda yaşlı bir nüfusa sağlık hizmeti sağlamak İsveç refah sisteminin önündeki en önemli tehdit konumundadır.

XX. yüzyılda İsveç, dünyada gelir vergisi yükünün en ağır olduğu ülke olmanın karşılığında eğitim; sağlık; çocuk ve yaşlı bakımı; fiziksel, zihinsel ve psikolojik engellilere sağlanan yardımlar; işsizlik ve emeklilik gibi alanlarda dünyanın en cömert sosyal refah devleti sistemini kurmuştur.

Esasen sağlam bir piyasa ekonomisine sahip olmakla birlikte, XX. yüzyıl'ın çoğunluğunda iktidarda bulunan Sosyal Demokrat hükümetlerin sosyalizmin prensiplerinden esinlenerek yürürlüğe koyduğu uygulamalar neticesinde İsveç, refahın topluma yeniden dağıtılması bakımından dünyada birinci sırada yer almaktadır. Bu uygulamalarla, İsveç'te tüm bireylerin hayatlarının her aşamasında temel ekonomik ihtiyaçlarının temini devletin garantisi altındadır.

1980'lerden bu yana sağlık harcamaları GSYİH'nin ortalama % 9'una karşılık gelmektedir. Devlet, bireylerin bu alandaki harcamalarına bir tavan koymuş olup, belirlenen tavanı aşan tutar devlet tarafından karşılanmaktadır.

Günümüze baktığımızda ise İsveç Ekonomist Dergisinin 2014 yılı Demokrasi İndeksinde 2'nci ve Birleşmiş Milletlerin İnsani Gelişim Endeksinde 12'nci sırada yer

almaktadır. Yine Dünya Ekonomik Forumuna göre dünyadaki en rekabetçi ekonomiye sahip 10'uncu ülkedir.

İsveç hakkında yukarıda verdiğimiz gelişim tablosunda, olumsuz iki husus dikkat çekmektedir. Bunlar; (1) 1980'lerde sağlık harcamalarına devletin koyduğu sınırlama ve yine (2) 1980'ler ve 1990'ların başında ülkede baş gösteren yüksek işsizliktir.

Giselle'in yaratıldığı 1980'lerde İsveç'te sağlık sistemi özelleştirilmiştir. Doktorlar arasında rekabet artmıştır. Sağlık firmaları, çeşitli sağlık hizmetleri için indirimler yapmaktadır. Sağlık merkezleri artık hasta için neyin iyi olduğuyla değil, en fazla hastayı kimin tedavi edeceğiyle ilgilenmektedir. Bu durum hastalarda sisteme/doktora olan güveni sarsmış, aynı zamanda, sağlık hizmetinden "eşit" faydalanma hislerini zedelemiştir. Yeni sistem halkın büyük tepkisini çekmiştir.

Tüm bu olumsuz gelişmeler Mats Ek'in Giselle'inde yerini bulmuştur. Ek'in Giselle'i bir akıl hastanesinde geçmektedir. Hastalar, ikinci perdenin misafirleridir. Hakimiyet, tek otorite Hastabakıcıdır.

Mats Ek'in eserinin yaratılmasında diğer bir odak noktası ise "kadın" dır. Kökeni 1782'lere dayanan kadın hareketleri, aradan iki yüzyıl geçmiş olmasına rağmen, kadına yönelik negatif ayrımcılık, toplumsal baskı, ikinci sınıf dünya vatandaşı olmak gibi aşağılayıcı ve ötekileştirici davranış, uygulama ve düşünceler halen devam etmektedir. Kadın toplumun dayatmalarına karşı geldiği anda tüm yasalar da ona karşı gelir. Toplum tarafından kendine dayatılan baskılara boyun eğmekte, cinsiyetinden uzak anne (ev işçisi) olma vasfı ön planda tutulmaktadır. Doğurganlığı olmayan kadınlar, hem kendi, hem de erkek cinsi tarafından eksik kabul edilmektedir. Bu toplum tarafından oluşturulan eksiklik duygusu kadında patalojik (hastalık) bir hal almaktadır. Nitekim Ek'in eserinde Giselle'in akıl hastanesine yatmasına neden olan gelişimlerden biri de doğurgan olmaması nedeniyle toplumun kendini dışlaması ve aşağılamasının yarattığı eksiklik duygusudur.

Görüldüğü üzere, Ek eserini yaratır iken hem duygularından hem de dönem seyircisinin beklenti ve inançlarıyla da doğrudan ilişkili olduğu gerçeğinden hareket etmiştir. Klasik eserde kendini öldüren Giselle, modern uyarlamasında delirmiş olarak karşımıza çıkar. Klasik Giselle'in yaratıldığı romantik dönemde seyirci, doğaüstü temalara (uçan yaratıklara, ruhlara, perilere vs.) inanç duyduğu için eserde göksel yaratıklara yer

verilmiştir. Bu nedenle, Giselle öldükten sonra hayaleti, Albrecht'in çevresinde dans edebilmiştir. Modern Giselle'in yaratıldığı dönemde bu meseleye inanmakta güçlük çekecek seyirci için ölüm ya da ruh teması yerini, dönemin gelişmelerine ve seyircinin beklentilerine uygun olarak İsveç'te bir akıl hastanesine bırakır. Bu değişim eserin modernizasyonunun önemli unsurlarından biri olarak düşünülmektedir.

4.2 ESTETİK PERSPEKTİF (KOREOGRAFİK AÇIDAN DEĞERLENDİRME)

Modern Giselle de değişmeyen temel iki unsur bulunmaktadır. Bunlar: ana tema ve müziktir. İki eserde de ana tema; “aşk ve aldatma”dır. Müzik ise Giselle'in başyapıtlığa taşınmasında önemli bir yapı taşı olan Adolphe Adam'ın müziğidir.

Ek'in Giselle'inde, hikayenin anlatımı, ana karakterlerin rolleri ve huyları, balede kullanılan ana semboller ve imajları değiştirilmiştir. Ek, klasik Giselle'i, dönemin gerçekçiliğinden hareketle oluşturduğu yan temalarla 1980'lere taşımayı başarmıştır. İki eserin hikaye anlatımına aşağıda yer verilmiştir. Eserlerin perde bazında anlatımında temaların aynılıkları/farklılıkları çok rahat görülmektedir.

4.2.1 Hikayenin anlatımı

Bu bölümde iki bale eserinin konuyu anlatış tarzları verilecektir. İki eser de DVD'den izlenmiş olup, bilgileri ilgili bölümlerinde verilmektedir.

4.2.1.1 Klasik Giselle Bale Eserinin Anlatımı

Şekil 43: İzlenen Klasik Giselle Görsel Materyal Bilgileri ¹³⁴

Koreograflar	Marius Petipa, Jean Coralli, Jules Perot
Sahneye Koyan	Rachel Beaujean, Ricardo Bustamante
Müzik	Adolphe Adam

¹³⁴ Dutch National Ballet Giselle DVD

Giselle	Anna Tsygankova
Albrecht	Jozef Varga
Hilarion	Jan Zerer

4.2.1.1.1 Klasik Giselle Balesi Birinci Perde

Perde açıldığında, dağların kıyısından geçen nehrin yanbaşında kulübelerden oluşan köyün bir bölümü görünmektedir. Avdan dönen Hilarion sahneye mutlu bir şekilde girer. Aşık olduğu Giselle'in kulübesine gülümseyerek bakar ve elinde av hayvanlarıyla birlikte kulübesine doğru yönelir. Çok kısa bir süre sonra Giselle'e vermek üzere topladığı çiçekleri ve avladığı hayvanla birlikte dışarı çıkarak Giselle'in evine doğru yürür. Avını kapılarının önündeki çengele asar ve çiçekleri de kapının önünde ki minik çiçek bahçesine bırakarak kulübesine geri döner.

O sırada sahneye köy halkı girmeye başlar. Köylü çiftler birbirleriyle sevgiyle konuşarak dolaşırlar. Daha sonra çalışmak üzere bağlara yönelirler. Herkes çok mutlu ve sevinçli görünmektedir.

Çiftçilerin gidişleriyle birlikte Giselle'in annesi Berthle elinde çamaşır sepetiyle arka bahçenin kapısından görünür. Ve tam o sırada kulübesinden dışarı çıkan Hilarion'la uzaktan bakışarak birbirlerine el sallarlar. Berthle kapısında asılı duran avı görür ve sevinç içerisinde Hilarion'a doğru yürüyerek onun mu bıraktığını sorar, aldığı cevap karşısında teşekkür ederek kulübesine doğru yönelir. Hilarion hemen yerde duran çamaşır sepetine doğru hızla yönelerek yerden alır ve Berthle'e kulübenin kapısına kadar eşlik eder. Hilarion'un tüm bu çabaları aslında Giselle görmek içindir. Ancak Giselle'i göremeden kulübesine geri döner.

O sıra da soyluluğun temsili peleriniyle Kont Albrecht'le uşağı Wilfrid sahneye koşarak girerler. Albrecht uşağına av kulübesinin anahtarını uzatır ve Giselle'in kulübesine doğru öpücük göndererek kendi kulübesine doğru yönelir. Albrecht içerdeyken, uşak dışarı çıkar ve şüpheli bakışlarla etrafı kolaçan eder. Arkasından Albrecht pelerini çıkarmış bir şekilde dışarı çıkar ve Uşağına nasıl görüldüğünü sorar. Uşağının kılıcını unuttuğunu söylemesi üzerine, kılıcı çıkartıp uşağına teslim eder. Artık Albrecht'te

köylü halktan biri gibi görünmektedir. Albrecht Giselle'in kapısının önünde durur ve ellerini kalbinin üzerine götürür. O da Giselle'e ilgi duymaktadır, karşılık bulabilmek umuduyla köylü kılığına girmiştir.

Uşağı Wilfrid efendisinin aşkını uygun bulmamakta ve gitmemesi için ona yalvarmaktadır. Albrecht, tüm bu ısrarlara rağmen Giselle'i görmekte kararlıdır. Albrecht, Uşağı Wilfrid oradan gönderir ve Giselle'in kulübesine doğru gider. Kulübenin kapsını çalıp evin arkasına doğru saklanır.

Bu sahneye kadar tüm anlatılar mimiklerle ifade edilmiştir. Orta da henüz bir dans yoktur.

Giselle kapının önünde belirir. O da Albrecht'i beklemektedir; sevinçle dışarı koşar. Ballone'lerle sahneyi dolaşır, zarif bir sissone ile sahnenin ortasına gelir. İzlenmek istemişçesine, neşe içinde dans eder. Ancak etrafta kimse yoktur. Çevresine bakınır ve umursamamışçasına tekrar dans etmeye başlar. Albrecht saklandığı yerden Giselle'i izlemektedir. Giselle birden bir şeyler işitir. Durur ve dikkatle dinler. Albrecht ona öpücükler yollamakta ancak hala ortaya çıkmamaktadır. Bunun üzerine Giselle Albrecht'in kulübesine doğru yönelir ve sesin kulübeden gelip gelmediğini kontrol eder. O sırada Albrecht saklandığı yerden çıkmıştır. İki sevgili sahnenin ortasında karşılaşır. Giselle çok heyecanlı görünmektedir ve utangaç bir şekilde Albrecht'e arkasını döner.

Albrecht hafifçe Giselle'in omzuna dokunur ve önünde diz çökerek elini tutar. Giselle ise utangaç bir tavırla kulübesine doğru koşarken Albrecht kapının önüne geçer ve yolunu keser, uzanıp şefkatle bileğini tutar. Giselle artık gülümsemekte ve sevecen bir şekilde Albrecht'e bakmaktadır.

İki aşık birlikte dans etmeye başlar ve sonrasında meydandaki tahta sıraya otururlar. Albrecht Giselle'e yakın oturmaya çalışmakta, Giselle ise ona kur yaparak sıranın ucuna doğru kaymaktadır. Giselle bu yakınlaşmadan kaçmak için kulübesine doğru birkaç adım atar ancak, Albrecht yine ona engel olur ve elini tutarak ona duyduğu sonsuz aşkı anlatır, Giselle'e daima sadık kalacağına yemin eder. Giselle heyecanlanır ve bu sözlere inanmıyormuş gibi yaparak, yerden bir papatya koparır ve Albrecht ile birlikte tahta sıraya oturur. Papatyanın yapraklarını "seviyor-sevmiyor" oyunuyla teker teker koparmaya başlar ama kopartılacak son yaprak "sevmiyor" çıkar. Giselle çiçeği sıraya

bırakarak evine doğru yönelir. Albrecht onu rahatlatmak için çiçeği tekrar alır ve aslında son yaprağın ‘seviyor’ yaprağı olduğunu iddia eder. Ona inanan Giselle, Albrecht’in koluna girerek ballote ve jete’lerle dans etmeye başlar ve sahneyi Grand jete’lerle dolaşır.

Aşıklar birbirlerine öylesine dalmışlardır ki kulübesinden çıkan Hilarion’u görmezler bile. Hilarion onları aşkla muhabet ederken görünce çok öfkelenir ve Giselle’e aşkından bahseder ancak, Giselle Albrecht’i sevdiğini söyler. Hilarion aralarına girerek onları ayırmak ister fakat, ne Giselle ne de Albrecht ayrılmak niyetindedirler. Aşıklar daha ne olup bittiğini anlamadan Hilarion avcı bıçağıyla Albrecht’in üzerine yürür. Albrecht de kendini savunmak için elini kılıcına doğru götürür ancak kılıcını kulübede bıraktığını unutmuştur. Hilarion ise Albrecht bu davranışından şüphelenir ve geriye çekilir, oradan uzaklaşır.

Giselle bu olayla sarsılmıştır. Albrecht yanına usulca yaklaşarak onu teselli eder ve birlikte yürürler. Şimdi sahneye büyük üzüm sepetleri taşıyan köylü kızları, arkasından da erkekler girer. Hepsi Giselle’in arkadaşıdır. Eğlenmeye başladıklarında Giselle onlara katılarak canlı, melodik bir dans sergiler. Albrecht kenarda Giselle’i izlemektedir. Kısa bir süre sonra Giselle yanına koşarak onu arkadaşlarıyla tanıştırmaya götürür. Tanışma sonrası Albrecht tahta sırada oturur iken Giselle ve köylü kızlar dans etmeye başlar. Giselle önde ballone ve pas de basque’larla dans ederken köy halkı balonce ve sautenular ile Giselle’e eşlik etmektedir. Dansa Albrecht’in eşlik etmesiyle birlikte diğer erkekler de dansa katılır. İki aşık toplulukla birlikte mutlulukla dans ederken Giselle fenalaşır. Albrecht onu tahta sıraya oturtur ve dansına devam eder. Giselle kendini iyi hissetmemekle birlikte tekrar dansa katılır. Herkes çok mutlu görünmektedir. Bir süre sonra kalabalık kenara çekilir iki aşık sahnede tek başına dans etmeye başlarlar. Kenarda duranlar hayranlıkla bu ikiliyi izlemektedir. Devamında izleyenlerde dans iştirak eder ve sahne tam bir şölen havasına bürünür.

Mutluluk sahnenin her yanına yayılmıştır ki tam o sırada Giselle’in annesi Berthe, kulübenin kapısını açıp dışarı çıkar. Eğlencelerine engel olmak istememekle birlikte, gerçekten endişelidir ve onu arkadaşlarına sorar. Oysa Giselle Albrecht’in arkasına saklanmıştı. Annesinin durumuna daha fazla dayanamaz ve Albrecht’in arkasından çıkarak arkadan annesine sarılır. Berthe, bu kadar çok dans ettiği için kızını azarlar,

terini siler ve ona kalbinin durabileceğini hatırlatır. O sırada Albrecht yanlarına gelir ve Giselle annesine onu tanıştırır ve dans etmek ister. Ancak annesi buna engel olur. Ve ona bir hikaye anlatır. Giselle ölürse, sonsuza dek dans etmeye mahkum olan Wili adlı varlıklardan birine dönüşebilir. Wili'ler, aşklarına karşılık bulamamış ya da evlenmeden ölen, dansa düşkün genç kızların ruhlarıdır. Yaygın inanışa göre Wili'ler gece yarısı tekrar yeryüzüne dönerler, dansa başlarlar ve karşılıklarına çıkan erkekleri ölünceye kadar dans etmeye zorlarlar.

Arkadaşları Berthe'nin masalını Giselle'den daha ciddiye alır. Giselle tekrar dans etmek isteyip Albrecht'e doğru gider. Ancak Berthe onu elinden tutarak kulübeye götürür. Kapı kapanır. Köylüler de dağılırlar.

Düş kırıklığına uğrayan Albrecht meydanda tek başına kalmıştır. Tam o sırada uşağı koşarak sahneye girer. Verdiği haber Albrecht telaşlandırmıştır. Kontun nişanlısı köye gelmek üzeredir. Uşak hemen kulübeden Albrecht'in pelerini getirir ve ikili sahneden ayrılırken sahneye Hilarion girer.

Hilarion öfke ve nefretle Albrecht'in kulübesine bakar ve arkasını dönerek Giselle'in evine yönelir. Sabah bıraktığı çiçeğin hala yerinde olduğunu görünce eline alır ve öfke ve üzüntüyle yere fırlatır. Tekrar Albrecht'in kulübesine yönelir, avcı bıçağıyla kapıyı açmak üzereyken uzaklarda bir av borusu çalar. Hilarion bir avcı grubunun gelmekte olduğunu anlar ve telaşla Albrecht'in kulübesinin kapısını açarak kulübeye saklanır.

Avcı borusunu duyan köy halkı yavaş yavaş sahneye iner. Arkasından askerler ve avcılar ve devamında da soylular en sonunda da Courland prensi ve Albrecht'in nişanlısı kızı Bathilde gelmektedir. Prens, yaverine bir şeyler içip biraz dinlenmek istediklerini söyler ve gösterdiği kapıyı çalmasını emreder.

Yaverin çaldığı kapıyı Berthe açar. Prens ve kızını görünce derin bir reverans yaparak onları kendilerine davet eder. Yaptığı işaretler üzerine masa ve sandalyeler meydana taşınır. İçecekler masaya konulur. O sırada Berthe Giselle'i Courland prensi ve kızı Bathilde ile tanıştırmayla meşguldür. Daha sonra prens ve kızı hazırlanan masaya geçerler.

Giselle gizlice Bathilde'in yanına diz çökerek elbisesinin eteğine dokunur, kumaşı onu çok etkilemiştir. Bathilde onu farkettiğinde, Giselle utanır ve kostümün güzelliğini över. Prens kızı yanına alır ve ona yakınlık gösterir. Giselle her mutlu olduğunda

“ballone, pas de basque” kombinasyonu ile ettiği dansı bu defa Bathilde’in önünde sergiler. Ancak, annesi onun dans etmesine engel olur.

Bathilde köylü kızına duyduğu beğeniye ona bir armağan vererek göstermek ister. Prens’inde onayıyla, kolyesini çıkarır ve Giselle’i yanına çağırarak onun boynuna takar. Bu değerli armağan karşısında sevinçten kendinden geçen Giselle, Bathilde’in elini öper ve gururla kolyeyi annesine ve daha sonra da arkadaşlarına gösterir.

Sahneye pas de quatre girer. Önce birlikte daha sonra solo danslarla performanslarını sergilerler. Dansın bitiminde Prens ayağa kalkar ve onunla birlikte herkes toparlanır. Prens yaverini yanına çağırarak, herhangi bir olağanüstü durum ortaya çıktığı takdirde kendisini uyarması için av borusunu ona teslim eder. Daha sonra Prens ve kızı Giselle’in kulübesine dinlemeye girerler.

Köy meydanı yine boşalmıştır. Hilarion kulübeden elinde Albrecht’in kılıcıyla çıkar ve etrafını kolaçan eder. Giselle’in kulübesinin önüne asılı duran av borusunu fark eder. Sahnenin ortasında bir elinde av borusu bir elinde kılıç haklı olduğunu gösterir mimikler yapar. Av borusunu tekrar yerine asar, kulübesine geri döner. O sırada şenlik alayı şenlik arabasıyla köy meydanına girer. Gençlerin başları ve boyunları asma yapraklarıyla süslüdür. Dört erkek meydanda dans etmeye başlar ve daha sonra diğer gençler onlara eşlik etmeye başlar. Çocuklar ise arka fonda dans etmektedirler.

Giselle’in kız arkadaşları kulübenin kapısını çalar annesi önce karşı koyar ancak, sonra izin verir. O sırada Albrecht sahne kıyısında Giselle’i beklemektedir. Elindeki şölen tacını Giselle’e takar ve “Grand jete, tour en l’air ve entrelace” ile solosuna başlar, orta sahneye geldiğinde “pirouvette”lerle devam eder. Dansının bitiminde Giselle’i sahneye çağırır ancak annesi yine izin vermez. Giselle’in yalvarmalarına dayanamayan anne sonunda kızına dans etmesi için izin verir. Giselle dansına “Glissade pique arabesque”ile başlar, orta parçasında “Attitude entournant”larla devam eder.

Giselle çok mutludur. Albrecht’in nişanlısının taktığı kolyeyi annesinden alarak aşkına gösterir. Sahneye Hilarion girmiştir. Giselle’e Albrecht’in yalancı olduğunu söyler, Albrecht panikler. Hilarion kılıcı kulübeden alıp getirir, Albrecht kendisinin olduğunu red eder. Ancak, Hilarion koşarak av borusunu alır ve çalmaya başlar. Herkes şaşırıp kalmıştır. Av borusunun sesinin duyulması üzerine soylular tek tek sahneye gelmeye başlar. En son Prens ve Albrecht’in nişanlısı sahneye girer. Nişanlı Albrecht’in giysisi

karşısında şaşkındır ve halinin ne olduğunu sorar. İki nişanlı el ele tutuşur ve Albrecht nişanlısının önünde reverans yaparak eğilir. Tam o sırada Giselle hiddetle aralarına girer ve onları ayırır. Ancak, Bathilde ikisinin birbirini sevdiğini ve nişanlı olduklarını söyler. Bunun üzerine Giselle Albrecht'e bakar ve arkadaşlarına doğru koşarken yere yığılır.

Annesi Giselle'in başucundadır. Giselle'in saçları dağılmış ve kendinde değildir. Gökyüzüne bakmakta ve garip davranışlar sergilemektedir. Sahnenin ortasında yere oturur ve eliyle seviyor-sevmiyor yapar. Albrecht yanına gelir, yerden kaldırır. O an Albrecht'in kılıcını ele geçirir ve etrafında döndürmeye başlar. Hilarion yanına gelir ve kılıcı elinden alır. Prens ve kızı sahneden ayrılmışlardır. Giselle'in annesi kızının yanındadır ancak, Giselle başka bir dünyadadır. Tam o sırada Giselle kalbini tutar, Albrecht de kalbini tutmuştur. Giselle başını elleri arasında sallamakta ve anormal hareketler yapmaktadır. Giselle delirmiştir. Hilarion ona sarılır ancak ondan kurtularak annesine koşar. Giselle, birinci perdenin sonunda sahnenin ortasında delirmiş bir şekilde Albrecht'in kollarında can verir.

Birinci perde ağırlıklı olarak mimiklerin baskın olduğu sahneleri içermektedir. Mimik sahnelerinin en iyi örneği de büyük ruh ve duygu gerektiren Giselle'in delirdiği sahnedir.

4.2.1.1.2 Klasik Giselle Balesi İkinci Perde

Etrafı ormanlarla çevrili bir mezarlık, gün henüz aydınlanmamış ve gizemli bir atmosfer Hilarion elinde bir demet çiçekle Giselle'in mezarına doğru ilerler. Mezar taşını okşar, elindeki çiçeği mezarın üstüne bırakır ve olduğu yere çöker, çok mutsuzdur, ağlıyordur. Tam o sırada bir ses duyar ve ürperir, ayağa kalkar etrafı kolaçan eder, kimseyi göremeyince tekrar mezarın başına döner. İkinci ses üzerine iyice ürken Hilarion tekrar kalkar ve etrafına bakınır, arka fonda, uzun beyaz giysiler ve tül den peçe takmış bir Wili kayarcasına hareketler etmektedir. Bu, Wili'lerin Kraliçesi Myrtha'dır. Hilarion Myrtha görmüştür. Ne yapacağını şaşırır, sahnede bir uçtan bir uca koşuşturur ve o korkuyla da mezarlığı terk eder.

Güneş doğmamıştır ama aydınlık gün yüzünü göstermeye başlamıştır. Sık ağaçların arkasından görünen nehir usulca yoluna devam etmektedir. Myrtha, öne doğru gelir,

sahneyi hızla bir uçtan bir uca geçer ve tekrar arkada görünür; peçesini çıkarmıştır. Büyük bir “arabesque” pozu alır, derin bir “peanche” yaparak dansını sergiler. Kendinden emin ve sahnenin hâkimi olduğunu gösteren bir danstır bu. Kusursuz ama soğuk bir estetik sergiler Myrtha’ın yüzünde hiçbir duygu belirtisi yoktur, makyajı ve bakışları doğaüstü bir varlık olduğunun altını çizmektedir.

Dansına yerden iki çiçek dalı alarak devam eder, bir süre sonra ellerindeki çiçek dallarından birini sağa, birini sola atarak Wilileri sahneye davet eder. Önce yoğun bir sis arkasından ise tül den giysiler ve peçeler içindeki Wililer Myrtha’ ya biat ettiklerinin temsili olarak elleri göğüslerinin üzerinde sahneye usulca sokulurlar. Myrtha’yı daire içine alarak danslarına başlarlar.

Şekil 44: Myrtha ve Wililer¹³⁵



Myrtha’nın yönettiği bu biat töreni çok etkileyicidir. Wililer büyülenmiş gibi, mekanik bir kusursuzlukla dans eder. Myrtha onların arasında güçlü bir dans sergiler, sonra dansın sona erdirilmesini emreder. Wililer içeri doğru yönelir peçelerini çıkarır ve tekrar sahneye geri dönerler. Wililer solo danslarını sergilemeye başlar ve bu sahne Willi’lerin tarak geçişmeleriyle devam eder.

¹³⁵ <http://www.hdv.darts.com/titles/giselle-2.html>

Şekil 45: Wili'lerin Dansı¹³⁶



Şimdi Myrtha Wililerine yeni bir emir vermiştir, aralarına yeni bir Wili katılacaktır. Wililer sahnenin iki yanına doğru açılır ve Giselle'in mezarına doğru dönerler. Myrtha Giselle'in mezarına doğru yönelir elini uzatır ve Giselle Wili kıyafeti içinde yüzünde tül peçe sahneye doğru ilerler. Myrtha Giselle'in peçesini çıkarır ve Giselle uçarcasına dans etmeye başlar ve dansın bitiminde sahneden ayrılır, arkasından da diğer grup sahneyi terk eder.

Albrecht girdiğinde sahne boştur. Sırtında pelerini ve elinde bir demet çiçekle keder içinde, ağır hareketlerle ilerler. Sevgilisinin mezarını ziyarete gelmiştir. Çok üzgün görünmektedir. Giselle'in mezarının üstüne önce pelerini sonra da çiçek demetini bırakır. Bir ses duyar, sese doğru yönelir, Giselle sahneye girip çıkmıştır. Tekrar onu düşünmeye başladığında, Giselle birden ortaya çıkar. Albrecht gözlerine inanamaz, yeniden bakar ama Giselle bir anda yok olur. Albrecht çok üzgündür sahnenin ortasında bir dizi üstüne çökmüş bir şekilde dua ederken Giselle usulca yaklaşır ve dans etmeye başlar. Albrecht onu varlığını hisseder ancak ona bir türlü dokunamaz. Sonuna Giselle ulaşır yakalayıp kollarına alır, havaya kaldırır, bırakır. Giselle yeniden gözden kaybolur. Albrecht düş gördüğünü sanır. Giselle tekrar ellerinde çiçek dallarıyla sahneye girer. Birlikte dans etmeye başlarlar. Giselle hızlı diyagonallerle dans ederek zambakları

¹³⁶ <http://www.hdvarts.com/titles/giselle-2.html>

geriye doğru fırlatır ve gözden kaybolur. Albrecht çiçek dallarını yerden alır ve Giselle'in mezarının üstüne bırakır, tam o sırada Giselle elinde zambaklarla geri döner ve onları da mezarın kenarında bırakır. Albrecht onları da alıp mezarın üstüne koyar ve bir tanesini elinde tutar.

Hilarion sahneye döner. Hemen arkasından Wili'ler önüne çıkarlar. Onlardan kaçmak için geri dönmeye çalışır ancak çarpınışları boşunadır, etrafı göksel varlıklar sarılmıştır. Myrtha yardımcılarıyla birlikte sahneye girer. Hilarionu çevreleyen Wili'ler onun buyruğuyla göle doğru diagonal bir sıra oluştururlar. Myrtha sağda, sıranın önünde durmaktadır. Hilarion merhamet diler ve bağışlanması için yalvarır. Myrtha buz gibi bir tavırla bu yakarışı reddeder. Hilarion Wili'lere onu kurtarmaları için tek tek yakarır, sıranın başından sonuna koşar. Hepsini reddeder. Hilarion çılgınca çarpınmaktadır, kurtuluş yolu aramaktadır, çaresizdir. Myrtha onun ölmesi gerektiğini açıklar. Gölü işaret eder. Hilarion döndürüle döndürüle sıranın sonundaki Wili'nin önüne kadar sürüklenir ve iki Wili onu yakalayıp göle fırlatır.

Myrtha zafer kazanmış tavırla sahneyi bir uçtan diğerine geçer ve sahneden çıkar. Wili'ler onun adımlarını aynen taklit ederek ön kulisten, kulisin arkasına doğru ikişer ikişer çıkarlar. Bu paten sadece Giselle balesine özgüdür. Myrtha onları tekrar sahneye getirdiğinde, geri dönmüş olan Albrecht, Kraliçeyle yüzyüze gelir. Canının bağışlanmasını diler ama Wililerin Kraliçesi onun da ricasını kabul etmez. Tam o sırada Giselle araya girer ve Myrtha'dan onu bağışlamasını diler. Ancak bu işe yaramaz. Giselle'in ısrarı Myrtha'nın kızgınlığına ve ona arkasını dönmesine sebep olur. Giselle şansını tekrar denemek için Myrtha'ya yanaşmak ister ancak, Kraliçe hızla oradan uzaklaşır.

Giselle şimdi tek başına dans etmektedir. Wili'lerin sırasını dolaşarak Albrecht'in bağışlanması için yalvarır ancak, Wili'ler bunu reddeder. Giselle ve Albrecht bir "pas de deux"ye başlarlar. Wili'ler aralarına girip onları ayırmaya çalışırlar ama aşkın gücü karşısında yenik düşerler, onlar da danslarına devam eder. Giselle sahneyi terk ederken Myrtha sahnenin kıyısında görülür, o sırada Albrecht büyük "cabriole"lerle dans etmeye başlar. Dansın sonunda Albrecht yere yığılır kalır ve Giselle sahneye geri döner, dans etmeye başlar. Daha sonra ikili sahneyi terk ederken, Wililer dans etmeye başlar. Sahnenin kıyısına doğru çekilirler ve iki yanda düz birer çizgi olarak poz alırlar.

Albrecht o sırada sahnenin önünde bekleyen Myrtha'ya kendisini af etmesi için yalvarır ancak Kraliçe kararlıdır.

Şekil 46: Albrecht'in Myrtha'dan af dilediği sahne¹³⁷



Giselle sahneye girer ve ikili ‘pas de deux’ye başlar. Bir ara Giselle’in dansına Wililer aynı hareketle eşlik eder. Yeni bir ‘varyasyon’un ortasında Albrecht, Myrtha’ya artık daha fazla dans ettirmemesi için yalvarır. Wili’ler onun bu yakarışına önem vermezler. Dans etmekten yorgun düşen Albrecht yere yığılır. Giselle başucuna gelir ve onu kaldırarak başını göğsüne yaslar. Arka fonda Wili’ler sırtları dönük onlara eşlik etmektedirler.

Güneş doğmak üzeredir. Yaklaşan gün ışıyla birlikte güçlerini kaybedecekleri için Wili’ler geri dönmek zorundadır. Bu nedenle, Myrtha’nın önderliğindeki Wili’ler hızla uzaklaşırlar, Giselle Albrecht kurtardığı için mutludur. Ancak, iki sevgilin vedalaşma vakti gelmiştir. Giselle hüznüldür çünkü mezarına geri dönmek zorundadır. Giselle Albrecht’e bir çiçek uzatır, ebediyen ayrılmak üzere olduğu dünyaya ve sevgilisine özlemle bakar ve mezarına geri döner. Albrechte elinde çiçeği, mezarın başında hüzenle oturur ve sonrasında gökyüzüne doğru bakarak sahnenin ortasına “Giselle’i sonsuza dek seveceğine” dair söz vererek yürür ve perde kapanır.

¹³⁷ <http://www.hdvarts.com/titles/giselle-2.html>

4.2.1.2 Modern Giselle Bale Eserinin Anlatımı

Şekil 47: İzlenen Modern Giselle Görsel Materyal Bilgileri ¹³⁸

Koreograf	Mats Ek
Müzik	Adolphe Adam
Tasarım ve Kostüm	Marie-Louise De Geer Bergenstrahle
Giselle	Ana Laguna
Albrecht	Luc Bouy
Hilarion	Yvan Auzely

4.2.1.2.1 Modern Giselle Bale Eseri Birinci Perde

Perde açılır sahne karanlıktır. Giselle sahnenin önünde yerden uzanmış, bağlandığı ipten kurtulmaya çalışmaktadır. İpten kurtulup ve sahnenin ortasına ilerlerken gün aydınlanır. Giselle ipten kurtulmanın verdiği özgürlük duygusuyla dans etmeye başlar. Dans ettiği sırada çiftçiler eşli olarak sahneye girer. Giselle onların aralarında dans etmeye başlar. Herkes mutlu görünmektedir. Onlar dans ederken sahne önünde elinde Giselle'in kurtulduğu iple Hilarion görülür. Hilarion'un gözleri Giselle'i aramaktadır. Tam bu sırada Giselle ve çiftçiler Hilarion'u görür. Giselle çiftçilerin arasına saklanmak isterken kadınlar sahneyi terk eder. Erkekler ise Giselle daire içine alırlar. Hilarion da onları görmüştür, yanlarına giderek erkeklerin ortasında duran Giselle'i belinden tutarak sahnenin diğer ucuna taşır.

Giselle, iple bağlanmak istemediğini söyleyerek Hilarion'un elinden kurtulur. Hilarion ısrarcıdır, ancak Giselle ellerini yüzünü kapayarak onu görmek istemez. Hilarion sahneden ayrılır, elinde üstünde gülen yüz çizilmiş kırmızı yastıkla geri döner. Yastığı Giselle uzatır, Giselle hırsıyla yastığı yere fırlatır. Yastık ona doğurgan olmadığını hatırlatmaktadır, bu duygularla sahneyi terk eder. Hilarion da koşarak diğer kulisten çıkar.

¹³⁸ Mats Ek's Giselle DVD

Şekil 48: Doğurganlığın Sembolü Yastık¹³⁹



Albrecht beyaz ve yardımcısı ise siyah simokini ile sahnede yerlerini alır.

Şekil 49: Smokinleri ile Albrecht ve Yardımcısı Wilfrid¹⁴⁰



Smokin soyluluğun simgesidir. Birlikte aynı hareketlerle bütün sahneyi dans ederek turlarlar. O sırada Albrecht Giselle'in yere attığı ipi fark eder ve eğilir alır, avuçları

¹³⁹ <http://yukinokano.exblog.jp/19280824/>

¹⁴⁰ <http://molly-mollyjinks.blogspot.com.tr/>

arasında şefkatle tutar. Albrecht donup kalmıştır, yardımcısı durumunu fark eder ve hızla yanına gelir, elindeki ipi alarak yere fırlatır. Albrecht'i uzaklaştırmaya çalışır. Efendisinin Giselle ilgilenmesini istememektedir. Ancak, Albrecht'in kararlılığı karşısında yapacak bir şeyi kalmaz ve sahneyi terk eder.

Albrecht mutlu bir şekilde Giselle'e seslenir ve hemen arkasından da saklanır. Giselle'in heyecanı dansına yansımıştır, neşeyle dans etmekte sevimli, muzipçe sıçrayışlarıyla sahneyi dolaşmaktadır. Etrafına bakınıp sesin sahibini görmeye çalışır, göremeyince de umursamaz bir tavırla omuzlarını yukarı kaldırır ve dansına devam eder.

Dansına devam ederken Albrecht'i fark eder, yanına gider, bileğinden yakalar ve sahnenin ortasına sürükler. Albrecht kendisini kurtarır bu defa da Giselle ona dargın bir şekilde kollarını aşağı doğru sarkıtır ve durur. Bu duruşun aynısını Albrecht Giselle'in yanına gelerek yapar. Bunun üzerine Giselle kalkar ve Albrecht'in başını sevgiyle okşar. Bu defa Albrecht ayağa kalkar ve Giselle çenesini Albrecht'in göğsüne yaslar. Çok mutludur Giselle Albrecht'in etrafında dans etmeye başlar. Albrecht Giselle'den biraz ürkmüş olsa da birlikte dans etmeye başlarlar.

Giselle yavaşça Albrecht'in smokinini çıkarır ve daha sonra da kuşağını alır ve ikisini birden sahnenin kıyısına bırakır. İkili danslarına devam eder. Giselle daha önce öfkeyle yere fırlattığı yastığı yerden alarak eteğinin altına sokup, sonrada çıkararak bebek doğurduğu imajını yaratır. Yastığı Albrecht'e uzatır. Şaşkınlığı kısa süren Albrecht yastığı bebek gibi tutar ve ona şefkatle sarılır. Giselle sevinçten bebeğinin babası olarak gördüğü Albrecht'in etrafında dans etmektedir. Mutluluktan taklalar atmaktadır. Sevdiği adama sarıldığı sırada Hilarion sahneye girer ve onları sarılmış halde görür. Albrecht'in elinde tuttuğu yastığı öfkeyle yere atar ve sevgilileri ayırır. Giselle çıldırmıştır, koşarak tekrar Albrecht'e sarılır, Hilarion tekrar Giselle Albrecht'ten koparır. Hilarion çok öfkeli ve Giselle şiddet uygular, Giselle yerde yatmaktadır, bu defa da üstüne kapanır. Albrecht olanları görmüştür, Hilarion'u kenara fırlatır. Ve ikili kavgaya tutuşurlar, Albrecht yere düşüp kalır. Hilarion tekrar Giselle'in başına gelir ve hiddet gösterilerinde bulunur ve fiziksel sıkıntıyla sahneden uzaklaşır. Giselle Albrecht'i yerde yatarken görmüştür, panik içinde yanına gider, ona sarılır.

Sahneye devasa yumurtalarıyla köylü kadınlar girer ve doğurganlığın simgesi yumurtaların çevresinde gururla dans etmeye başlarlar. Klasik Giselle'deki üzüm dolu

sepetlerin yerini, yumurtalar almıştır. Kadınların kocaları da sahneye giriş yapar ve şapkalarını çıkararak kadınlarını selamlayıp, gururla sahnenin ortasına doğru ilerler.

Şekil 50: Doğurganlığın Sembolü Yumurtalar¹⁴¹



Çiftler dans etmek üzereyken Giselle Albrecht'e arkadan sarılmış bir şekilde sahneye girer. Giselle çiftçilere doğru döner, bunun üzerine kadınlar yumurtalarının yanına döner. Sahnede erkekler kalmıştır. Giselle erkeklerin etrafında dans etmeye başlar. Erkekler Albrecht'ten hoşlanmamıştır, üstüne doğru yürürler, Albrecht sahne kenarında tek başına kalır. Giselle kadınlarla dans etmeye başlar ve daha sonra erkeklerde dansa iştirak eder. Giselle koşarak Albrecht'e sarılır, o sırada yapılan danslar doğurganlığa ilişkindir. Bu danslardan sonra köylü çiftler mutlulukla sahneyi terk ederler.

Sahneye giren Hilarion, Albrecht'e öfkeyle bakmaktadır. Giselle Albrecht'e sarılır ve ondan ayrılmak istemez. Hilarion zorla Giselle Albrecht'ten koparır ve tekrar ipe bağlar. İki köylü kadın Albrecht'i oradan uzaklaştırır. Hilarion Giselle'in etrafında dönmektedir ancak, Giselle çok kızgındır. Hilarion ondan özür diler ve aşkından bahseder. Giselle onu red eder, Hilarion bunun üzerine Giselle'in ipini çözer ve o da kaçıp gider. Hilarion yere doğru yığılıp kalır. Giselle ve Albrecht dans ederek sahneye

¹⁴¹ <https://www.flickr.com/photos/teatrosancarlo/>

girerler. Çok mutludurlar, onlar uzaklaşırken bir anda soyluların geldiğini haber veren siren sesi duyulur. Hilarion sesi duymuş hızla yerinden doğrulmuştur, şapkasını başına takar ve hızla ayağa kalkar, o sırada Giselle'in bir kenara bıraktığı smokin ve kuşağı fark eder ve yerden alır. Siren sesinden sonra köy halkı da telaşlanmıştır. Soylular yavaş yavaş köy meydanına gelmeye başlar. Gelenler kızılı erkekli dans etmeye başlarlar.

Giselle soyluları görmek ister ancak, Albrecht buna engel olur. Şimdi sahnede hem soylular hem de köylüler bulunmaktadır. Karşılıklı durmuşlardır ve Giselle aralarında dans etmeye başlar. Giselle'in dansına Albrecht'in yardımcısı eşlik eder. Ve dansın sonunda Giselle'in şapkasını başından çıkarır. Giselle çok üzülmüştür. Bunu gören Albrecht'in nişanlısı Bathilde, Wilfrid yanına gelir, hareketi için ona kızar ve oradan onu gönderir. Kalbi kırılan Giselle'in gönlünü almaya çalışır. Giselle kırıldığı zaman aldığı pozisyonu almıştır, kollarını aşağı doğru sarkıtmıştır. Bathilde'nın ilgisi üzerine doğrulur ve Albrecht'in nişanlısına bakar, elbisesi dikkatini çekmiştir, klasik Giselle'de olduğu gibi ellerini elbisenin kumaşında gezdirir. Bathilde ürkümüş bir şekilde yana çekilir. Giselle utangaç bir şekilde eski pozisyonuna dönmüştür. Giselle'in bu tavırları Bathilde'yı çok etkilemiştir. Klasik Giselle'de kolyesini çıkararak Bathilde modern de başındaki çiçeği çıkararak Giselle'e hediye eder. Hediyesi karşısında çılgına dönen Giselle, çiçeği göstermek üzere Albrecht'i aramaktadır. Ancak, onu bulamaz üzgün bir şekilde Bathilde'nın yanına geri döner. Durumuna üzülen Bathilde elinden çiçeği alarak Giselle'in saçına takar. Giselle'in sevinci yerine gelmiştir. Şimdi Bathilde dahil soylular dans etmektedir. Aynı zamanda sahnenin ön kısmında köylü kadınlar devasa yumurtalarını yuvarlamaktadırlar.

Sahneye Albrecht'in beyaz smokini ile Hilarion girer. Sahnede kiler aynı hareketlerle dans etmeye devam etmektedir. Devamında sahenin kenarında yerlerini alırlar. Hilarion solo dansına başlar. Hilarion dansını soylulara karşı yapmaktadır. Köylüler diğer taraftan sahneye girerken tam o sırada Hilarion Giselle'i belinden tutup sahneye bırakır. Giselle dans etmeye başlar. Giselle de hünelerini Bathilde için sergilemektedir, birden sevgiyle Bathilde'yı öper.

Dansının sonunda Hilarion karşısına çıkar ve o anda üstünde Albrecht'in smokinini fark eder. Hilarion'un üstünden smokini çıkarır ve hasretle smokine sarılıarak dans etmeye başlar. Siyahlar içindeki kordo bale sahneyi arkasını dönmüştür. Smokinle yerlerde dans

eden Giselle ayağa kalkar ve sarıldığı smokinle sahneyi terk eder. Bathilde ve arkadaşları Giselle'in arkasından bakar. Bu defa soylulara iki erkek çiftçi komik bir dans sunmaya başlamıştır. Danslarının sonunda köylü kadınlar sahneye girer, dans eden erkekleri yerini kadınlar almıştır ancak, sonunda birlikte dans etmeye başlarlar. Onlar dans ederken Bathilde yerinden kalkarak sahnenin ortasına gelir ve dans etmeye başlar.

Giselle Albrecht'i bulmuştur. Bathilde dans ederken onlar da izlemiştir. Albrecht'i gören Bathilde yumurtaların olduğu tarafa doğru gider ve bir yumurtanın üstüne uzanır. Bu davranışıyla doğurganlığını vurgular. Oysa Giselle doğurgan değildir. Giselle ve Albrecht birlikte dans etmeye başlar, onların sahneden ayrılmasıyla birlikte soylular sahne alır. Kısa bir süre sonra Albrecht pişman bir ifadeyle sahneye girer ve Bathilde'nin yanına giderek diz çöker ve beline sarılıp af diler. Giselle Albrecht'i kaybetmiştir. Hayretle onlara bakmaktadır, olanları anlamaya çalışmaktadır. Onları öfkeyle birbirinden ayırır. Ortalık karışmıştır. Giselle Albrecht'in önüne dikilir ancak, Albrecht eskisi gibi Giselle ilgi göstermemektedir. Sahne kıyısında bekleyen öfkeli köy halkı ise olanı biteni izlemektedir.

Giselle yerde yatmaktadır. Albrecht nişanlısına doğru ilerlerken Hilarion da Giselle'e yönelmiştir. Hilarion Giselle olarak sahneden uzaklaştırmaya çalışır. Ancak Giselle ondan kurtularak Albrecht'in karşısına dikilir. Hilarion tekrar onu götürmek ister, yine başarılı olamaz. Giselle ve Albrecht sahne ortasında karşı karşıya gelirler. Sahnede yer alan köy halkı, soylular ve diğerleri sahnenin etrafında dönmeye başlar. Giselle büyük bir kızgınlıkla orta yerde dans etmektedir.

Giselle, Bathilde'yı hırpalar ve yere atarken, Albrecht'de Giselle'i alıp kenara fırlatır. Giselle Albrecht'e yaklaşmak istese de o buna izin vermez ve onu iter. Albrecht nişanlısını korumak üzere üstüne eğilir.

Giselle dans etmektedir, hırsla yumurtaları sahneye doğru fırlatır. Hilarion onu sakinleştirmek ister ama başaramaz, üstelik onun itmesi sonucunda yere düşer. Yanına yaklaşmak isteyen herkesin kendinden uzaklaştırır ve iter. Köy halkı ve soylular birlikte Giselle'in etrafında dans ederek dönmektedir. Giselle ortalarına yığılıp kalır, başı iki eli arasında, sağa-sola sallanmaktadır, klasik versiyonunda da olduğu gibi Giselle sonunda aklını yitirmiştir. Bir kadın olarak Giselle'in birlikte olmak için Albrecht'in peşinden

koşmasının cezası ise çiftçiler tarafından iki uçlu yaba ile çevresine demir parmaklık örülmesiyle temsil edilir.

4.2.1.2.2 Modern Giselle Bale Eseri İkinci Perde

İkinci Perde bir hastane odasına açılır. Duvarlarında insan parçaları ve kapalı bir kapı arka fonda dekordur ve sahne loştur. Burası bir akıl hastanesi odasıdır.

Düğmeleri arkadan bağlı beyaz deli gömleği giymiş, içinde yarım beyaz tayt ve kollarını aşağıya sallandırmış bir hasta, parmak uçlarında usulca yürüyerek sahneye girer. Tuhaf bir şekilde dans etmeye başlar ve dansın sonunda tam kaçmaya çalışır iken hastabakıcı ile gözgöze gelir. Korkar ve siner. Hastabakıcı onu sırtına alır ve yatağına götürür. Daha sonra, resmi görevli olmanın sıradanlığıyla mekanik bir dans sergiler. Sahnede yerlerde üstü beyaz çarşaflarla örtülü hastalar yatmaktadır. Çarşaftan kurtulduklarında hastaların üstünde deli gömleği olduğu görülür. Uyanıp, dans etmeye başlarlar, danslarının sonunda çarşaflarını hastabakıcıya teslim ederler. Onların dansı da mekaniktir ve aynı hareketleri yapmaktadırlar. İlaç vaktidir ve ilaçlarını alırlar. Hepsi duvara doğru koşar ve dört kişi arkası dönük bekler iken, diğer üç kişi geri gelip, aralarında “*yeni bir hasta, Giselle’in geldiğini*” ifade eden mimiklerinin ardından dans etmeye başlarlar. Dansları bittikten sonra arkadaşlarının yanına döner ve bir ses duymaları üzerine sesin geldiği tarafa bakarlar.

Bir hasta dışında diğerleri gitmiştir, onunda elinde Giselle’in kırmızı yastığı vardır. Yastıkla birlikte dans etmeye başlar. Bir başka hasta yanına gelir ve yastığı almak ister. Gelen yeni deli başarılı olur ve yastığı diğerinin elinden alır. Arka fonda geri kalan hastalar soldan sağa, sağdan sola gidip gelmektedirler. Yastığı alan hasta Giselle gibi yastığı karnına koyar. Diğer hastaların hareketleri hızlanmıştır. Yüksek ritimde dans etmeye başlarlar, aralarında karnında kırmızı yastık olan hasta da vardır. Birden durup ağızlarını kapatırlar, az sonra rahibe bonesi ve gri üniformasıyla hastabakıcı görünür. Bunun üzerine hastalar sahnenin kıyısına sıralanırlar. Hastabakıcının onlara seslenmesi üzerine yanına giderler. Ancak, karnına yastığı koyan hasta, yastığı çıkarır. Hastabakıcının yanına doğru tek sıra halinde yüremeye başlarlar. Hastabakıcı her önünden geçen hastanın başına eliyle vurmak ister ancak, onlar bu cezalandırmayı bildikleri için tokat yemeden atlatırlar. Tekrar yerlerine dönüp, yere oturur ve bacakları açık, arkadan öne doğru doğru sallanmaya başlarlar.

Tam o sırada elinde Giselle’in saçına taktığı çiçekle Hilarion görünür. Gri takım elbise içinde, papyonu ve başındaki kasketiyle ağır ağır yürüyerek sahneye girer.

Hastabakıcının yanına gelir, şapkasını çıkarır, selam verir. Hilarion önde hastabakıcı arkada yavaş yavaş sahnenin önüne doğru yürürler. Hastalar Hilarion'u görmüşlerdir. Ona doğru döner ve iki kollarını yana açıp, havaya kaldırarak kaslarını gösterirler. Ancak erkek gördüğü için bir hasta kriz geçirir, Hastabakıcı hemen müdahale eder ve tekrar hızla Hilarion'un yanına döner. Yerde çarşaf altında bir hasta ikisine doğru yaklaşmaktadır. Hastabakıcı çarşafı kaldırır ve başı beyaz bandajla sarılı Giselle beyaz deli gömleğiyle görünür.

Hilarion elindeki çiçeği Giselle'e uzatır. Giselle onu görmemektedir ve başını iki elleri arasına alarak sahnenin arkasına doğru yürür ve duvarın dibinde aynı hareketleri defalarca yapar. Hilarion ona elini uzatır, Giselle iter ve O'nu düşürür. Hilarion şimdi yerde yatmakta, Giselle ise dansına devam etmektedir. Hilarion tekrar kalkıp çiçeği uzatır ve bu defa Giselle çiçeği alır. Hilarion mutlu olmuştur, Giselle etrafında dans etmeye başlar. Fakat Giselle kendinde değildir, çiçeği yere atar, sabit bakışlarla etrafı kolaçan eder.

Şimdi sahnede kırmızı yastığı ilk alan hasta dans etmektedir. Hastabakıcı ona müdahale eder ve yerine yatırır. Giselle şaşkınlıkla onları izlemektedir. Kadına yardım eder ve O'nu kaldırır. Hilarion da onları Giselle'in hareketlerinin aynısını yaparak izlemektedir. Giselle ve hasta kadın birlikte dans etmeye başlar ve diğer hastaların yanına doğru giderler. Orta sahnede Hilarion vardır ve Giselle iletişim kurabilmek için dans etmektedir ancak, o ana kadar bu konuda başarılı olamamıştır. Hilarion yanlarına gittiklerinde, arkası duvara dönük hastalar ellerini iki yana kaldırıp ağır ağır arkaya doğru yürürler. Yastığı alan hasta kadın ise onlardan ayrı yerde yatmaktadır. Hilarion Giselle'e haber verir. Giselle önüne döner ve kadına doğru yürür, hasta kadın kriz geçirmektedir. O'na yardım etmeye çalışır, kadın hızla yerinden kalkar ve önce Giselle daha sonra diğer hastalar onun peşinden gider ve sahne kenarında set oluştururlar. Hilarion yanlarına gelir ancak, kadınlar tepkili bir şekilde üstüne yürür. Topluluk Hilarion'u görmezden gelerek sahnenin öbür ucuna doğru yürür. Hilarion yakarışlarına devam etmektedir. Ancak hastalar onu yok saymakta ısrarlıdır. Bunu üzerine Hilarion şapkasını alır ve topluluğun arka sırasında duran Giselle'in yanına gider, herhangi bir ışık göremeyince de sahneyi terk eder.

Giselle önce hasta gruptan ayrılır sonra tekrar onlara katılır, tekrar ayrılır ve sahnenin ortasında dans etmeye başlar. Tam o sırada beyaz smokiniyle Albrecht sahneye girer. Giselle'i görmüş ve hemen yüzünü kapatarak başını dönmüştür. Bir süre bu pozisyonda durarak şoku atlattırmaya çalışır. Yavaşça başını Giselle'den yana çevirir ve bir kolu havada ona yaklaşır ve başını okşayıp sarılmak ister. Giselle onu iter ve Albrecht yere düşer, düştüğü yerden Giselle'in ayak bileğini okşamak ister. Giselle yine iter ve kızgınlıkla ellerini yumruk yapar. Albrecht yerde ana karnı pozisyonunu almıştır. Giselle etrafında dönmeye başlar. Albrecht oturduğu yerden kollarını açar ve Giselle onu yine red eder ve boğazına sarılır. Bu defa Albrecht onu belinden yakalar ve havaya kaldırır ancak, Giselle yine kaçmak ister. Ancak Albrecht Giselle'in deli gömleğine tutunur.

İkisi birlikte dans etmeye başlar ve dansları birbirine sarılarak sona erer. O sırada hastalar tek tek sahneye girmeye başlar, Giselle hemen Albrecht'in yanından ayrılarak arkadaşlarının yanına gider. Albrecht şaşkındır ve hasta grup dans etmeye başlar. Hastalar sahneden ayrılırken Albrecht Giselle'i bırakmak istemez. Tekrar ikili dans etmeye başlar. Albrecht Giselle'i gitmemesi için ikna etmeye çalışmaktadır, ancak başarılı olamaz. Bunun üzerine Albrecht smokinini çıkarır ve solo dans etmeye başlar. Giselle kıyıda onu izlemektedir, Albrecht önünde diz çöker, etraf kararmıştır ve Giselle kaçar.

Hastalar sahneye girer aynı figürlerle dans etmektedirler. Albrecht aralarında Giselle'i aramaktadır, bulur ve tekrar kaybeder. Yastığı alan kadın yerde yuvarlanmaya başlar. Albrecht onu yerden kaldırır ve göğsüne bastırır, ancak, kadın onu iter, kendini korumak duygusuyla başını iki elinin arasına alır ve duvara (kapıya doğru) yönelir. Sırtları sahneye dönük, kolları iki yana açık dans etmeye başlarlar.

Ortalarında Albrecht, sırtları dönük aldıkları pozla sahne devam eder. Giselle ve Albrecht yine yalnızdır. Albrecht yerde ve Giselle ise tek başına dans etmektedir. Müziğin ritmi düşmüştür. Giselle Albrecht'in yanına yaklaşır ve başından tutar, öper. Albrecht ona elini uzatır ancak, Giselle dansına devam eder. Bu defa Giselle Albrecht'in yerden kalkmasına yardım eder. Albrecht Giselle'i belinden tutmuş sahneyi dolaşmaktadır. Albrecht'in tüm çabası Hilarion gibi onu bağışlamasıdır.

Hastalar tekrar sahneye girer ve dans etmeye başlar. Albrecht “*ana karnı*” pozisyonunda ortalarında anadan doğma yatmaktadır. Etraf kararmaya başlamıştır. Giselle yerde dans etmektedir. Hastabakıcı görünür. Albrecht’e bakar, hastaların ilaç vaktidir. Onları tek tek yataklarına götürür. Giselle Albrecht’in başındadır, sıra ona gelmiştir. Hastabakıcının elini tutar ve onunla yatağına doğru gider. Albrecht anadan doğma sahnede yuvarlanmaktadır. Sahneye dönük ayağa kalkar ve dekor değişmiştir, ilk perdenin dekoru arka fonu oluşturmaktadır. Albrecht Giselle’in köyünde yeniden doğmuştur. Ancak, Hilarion elinde yabasıyla Albrecht’i yakalar. Ve onun Albrecht olduğunu görünce de hemen koşup bir battaniye getirir ve Albrecht’in çıplak vücuduna sarar.

4.2.1.3 Değerlendirme

Yukarıdaki eserlerin perdeler bazında anlatımından da görüleceği üzere iki eserde de ana tema aynıdır. Aşk ve aldatma. Klasik eserde Giselle, aşık olur, aldatıldığını öğrenince de hasta kalbi dayanamaz ve ölür. Modern Giselle de ise Giselle delirir, Diğer taraftan, modern Giselle’de yan temalar konuya sosyo-politik bir içerik kazandırmıştır. Oysa Klasik Giselle’in böyle bir kaygısı yoktur, o ruhlar aleminde gezmektedir.

Eserlerin temaları açısından değerlendirmesine geçmeden önce karakter değişiklikleri hakkında da açıklama yapmak yerinde olacaktır. Modern Giselle’de ana karakterlerin rolleri ve huylarının da değiştirildiğini görüyoruz. Klasik eserde Giselle utangaç iken modern versiyonunda duygularını belirtmede utangaçlık bir yana geleneksel beklentilere aykırı olarak “arsız” diye nitelendirebileceğimiz bir profil çizmektedir.

Klasik Giselle’in tutkulu Albrecht’i ise nişanlısından özür dilemek için diz çöken biri olarak karşımıza çıkar. Hilarion’un kıskançlığı ise hastalık düzeyine erişmiştir. Tüm bu karakterler, gerçekçi karakterlerdir. Hayali değillerdir. Mats Ek üç ana karakterin üçünün de kişiliklerini değiştirmiş, günümüze taşımıştır. Doğurgan olmayan bir kadınla yuva kurulmaz, hafif aklın gidip geliyorsa ve kadınsan, senin sahibin olmaya soyunan insan, seni ipe bağlar ve toplum da bu davranışı onaylar. İşte gerçek budur.

Eserlere salt temaları açısından baktığımızda, Klasik Giselle'in topluma mesaj vermek gibi bir kaygısı olmadığını görüyoruz. Oysa, modern Giselle, yukarıda da belirttiğimiz gibi seyircisine mesaj vermek gibi bir misyon yüklenmiştir.

Klasik Giselle Birinci Perde

Birinci Perdenin ana teması, kalp hastası Giselle'in soylu Albrecht'e olan aşkı ve aldatılması karşılığında çaresizliği ve bunun üzerine delirerek ölmesidir. Diğer taraftan, köylü Hilarion'un Giselle'e duyduğu aşk, Giselle'in annesinin hasta kızının sağlığı için endişelenmesi birinci perdenin yan temalarıdır.

Modern Giselle Birinci Perde

Modern Giselle'in birinci perdesinin ana konusu, Giselle'in Albrecht'e olan aşkı ve aldatılması karşılığında çaresizliği ve bunun üzerine delirmesidir. Hilarion'un Giselle'e olan hastalıklı sevgisi, Giselle'in doğurgan olmaması, doğurgan olmayan kadının statüsüzlüğü, kadının toplumdaki yeri, erkek egemen gücün iktidarı, sınıf farkı yan konulardır.

Klasik Giselle İkinci Perde

Mezarlıkta geçen İkinci Perdede Giselle'in Willi'lerin arasına karışması (göksel varlıkların arasına karışması), af dilemek için mezarına gelen kendisine aşık iki adamın yakarışları, Hilarion'un ölümü, Albrecht'in affedilişi ana konulardır. Aldatılmanın intikamının alınması, aşkın gücü ise yan konulardır.

Modern Giselle İkinci Perde

Giselle'in insan haklarının askıya alındığı ve kendi gibi ruh sağlığı bozuk hastaların yanında, akıl hastanesinde olaylar gelişir. Hastalar buraya kendi sosyal yaşantılarındaki kuralların ve baskıların sonucunda gelmişlerdir. Tüm hastalara tek tip davranılan bu akıl hastanesinde erkek yoktur.

Klasik Giselle'in İkinci Perdesinde olduğu gibi Giselle'in delirmesinden kendini sorumlu tutan Hilarion ve Albrecht'in af dileme seramonisi, yine Hilarion'un affedilmemesi ve Albrecht'in bağışlanarak hayata geri dönmesi ikinci perdenin ana

konularıdır. Yan konular ise akıl hastanesindeki hastaların durumu, tek tedavinin ilaç olması, baskılanma gibi sağlıkla ilgili konulardır.

Ek'in, eserini günümüze uyarlar iken çok farklı bir anlatım ve perspektifle konuya yaklaştığı görülmektedir. Modern Giselle'in özgün esere genel olarak bağlı olduğu ve uzaklaştığı noktalara aşağıda yer verilmiştir.

Bağlı Noktalar:

- (1) Başkarakterin kadın olması
- (2) Aşk, aldatma, kötü son.
- (3) Ana karakterin delirmesi
- (4) Anakarakterin aşık olduğu adamın soylu ve aynı zamanda sınıfından biriyle nişanlı olması (sınıf farkı ve daha düşük sınıftan bir kadınla aldatma)
- (5) Anakarakteri seven halktan bir sevgilinin olması
- (6) İkinci perdenin başka bir gerçeklikte kurgulanmış olması (Ruhlar dünyası, Ruh hastaları dünyası)
- (7) İkinci perdenin ağırlıklı kadın topluluğu olması
- (8) Her ikisinde de ikinci perdenin yan karakterleri (wililer ve deliler) Giselle'le aynı kaderi paylaşmaktadır.
- (9) İkinci perdenin hakim karakteri ise klasikte Wililerin buyurgan kraliçesi Myrtha, modern de hastabakıcıdır.

Ortak olmayan noktalar:

- (1) Modern Giselle'in annesi yoktur, kimsesizdir.
- (2) Modern Giselle'de Giselle iple bağlanacak kadar özürlü kabul edilmektedir.
- (3) Klasikte, Giselle kalp hastası, akli başında iken, modern eserde Giselle çocuğu olmayan, akli hafif karışık, yaşama sevincine sahip ve aşk arayan bir kadındır.
- (4) Modern eserde Giselle'in doğurgan olmaması ana temaya yakın ağırlıkta sorgulanmıştır. Klasik eserde bu konuya ilişkin bir tema olmadığı gibi sorgulamada yoktur.

(5) Modern eserde Giselle toplum kurallarına karşı gelerek erkeğin peşinde koşan ve çiftleşmek isteyen bir karakterdir.

(6) Klasik eserde Albrecht Giselle'e aşık iken, modern çalışmada alt sınıftan biriyle eğlenme sözkonusudur (Nişanlısı gelince, durum ortaya çıkar ve Albrecht Giselle'in doğurgan olmadığını dikkate alarak nişanlısından hemen özür diler).

(7) Klasik eserde Hilarion kıskanç bir aşık iken, modern de hastalıklı bir kıskanlığa sahiptir (*Giselle'i ipe bağlaması*).

(8) Klasikte eserde Giselle ölür, modern de ise delirip akıl hastanesine gider. Dolayısıyla ikinci perde eserler için farklılaşır.

(9) Klasik Giselle'de ikinci perde mezarlıkta, modern de ise akıl hastanesinde geçer.

(10) Mezarlığın konukları ruhlar iken, modern Giselle'de ruh hastalarıdır.

4.2.2 Dans Tekniği

Klasik Giselle, geleneksel romantik bale adımlarına sahip olduğundan, balerin hafif ve narin olarak seyirci karşındadır. Yüksek derecede virtüözite gerektiren point ile geleneksel dans adımları birleştiğinde ise çok daha estetik ve zarif bir gösteri ortaya çıkmaktadır. Klasik Giselle'in bütünü estetik anlamda büyüleyici bir havaya sahiptir. Ancak, Ek'in Giselle'i bu gelenekselliği kırmış, romantik balenin yaygın kullanılan adımlarından da uzaklaşmıştır.

Ek'in çalışmasında müzik orjinal iken, adımlar/hareketler zaman zaman klasik bale örnekleri verirken aynı zamanda derin kıvrılmalar, zemin üzerinde yuvarlanmalar, kaburga ve ana kasların kasılmaları, büzülmüş ve kırık çizgileri içerir ki bu klasik ideal bale hareketlerinin çok uzağındadır. Bu eser, muzip, çocuksu bir sevinç ve yaramazca tavırlar içerir. Ek'in eseri orjinal hikayenin dışında cüretkar dokunuşlar içerir. Albrecht'in sadakatsiz aşkının zulmü, Giselle'in deliliği, Giselle ve erkekler arasındaki doğal cinsel gerginlikler gibi.

4.3 TEKNİK PERSPEKTİF

4.3.1 Dekor Değerlendirmesi

İlk bakışta eserin dekorlarının tamamıyla farklı olduğu görülür. Modern Giselle'in dekoru bir perdeden ibarettir. Klasik Giselle'in dekoru ise sahne üzerine kurulmuştur. Klasik Giselle birinci perde dekoru bağ bozumu mevsiminde bir köyü canlı olarak önümüze getirir. Giselle'in evi, diğer kulübelere, saksılar, çiçekler hepsi bir köyde olduğumuz algısını yaratır, modern Giselle'de ise arka fonda bir perde üzerinde devasa yeşil çimenler ve çimenlere dolanmış pembe bağlar ile kadın göğsünü andıran yeşil tepeler mevcuttur. Bu Giselle'in kafasının karışık olduğuna ilişkin anlatıma çok uygun bir tasarımdır. Gerçekçi değildir ve Giselle'in kendi küçük dünyasında yaşadığını temsil etmektedir. Arka tepelerdeki kadın memeleri ise gösterinin cinsel tarafına vurgu yapmaktadır. Çünkü birinci perde ağırlıklı olarak Giselle'in doğurgan olmaması ve bir sevgi arayışı ile ilgilidir.

Ancak, iki eserin birinci perde dekoruyla ilgili söylenebilecek ortak noktası, seyirciye eserin kırsal da geçtiğini algılatmalarıdır.

İkinci perdenin dekorları da birinci perde de olduğu gibidir. Klasik Giselle'de sahnede dekor kurulmuştur, modern de ise dekor olarak fon perde kullanılmıştır.

Bu iki eserin ikinci perdede ortak noktası ise insanların çok sık yolunun düşmediği mekanlar olmasıdır. Klasik Giselle de uygun dekor mezarlıktır. Wililerin doğaüstü yaratıklar olması ve gün doğmadan yerlerine dönme zorunlulukları onların sahnelerini loş kılmaktadır.

Diğer taraftan, modern versiyonunda Giselle delirmiş ve akıl hastanesine kaldırılmıştır. Eserin ikinci perdesi akıl hastanesinin bir odasında geçer. Odanın arka duvarında insan vücuduna ait parçalar ve oradan çıkılmayacağını gösteren kapalı bir kapı görülmektedir. Bu fon da akıl hastası Giselle'in kafasının içini yansıtmaktadır. Sahne ışıkları ise hastaların ruhsal durumuna göre aydınlanmakta ve kararmaktadır.

4.3.2 Kostüm Değerlendirmesi

Eserlerin kostümlerinin aynı kategoride değerlendirilmesi mümkün değildir. Çünkü iki eser de farklı dönemlerin ürünleri olup, modern Giselle yeniden yaratıldığından konu olarak da çok farklılaşmıştır. Durum böyle olunca Klasik Giselle'in tülleri, tütüleri, modern Giselle'de yerini çağdaş kostümlere bırakmıştır. Klasik Giselle'de Giselle'in köylü kıyafeti dahi romantik dönem unsurlarını taşır iken, modern dönemin Giselle'i pembe etek ve bluz giymiş çağdaş bir köylü kızıdır.

İkinci perde de ise bu farklılık kendini çok daha belirgin gösterir. Doğüstü yaratıkların sahne aldığı klasik Giselle'in ikinci perdesinde oyuncuların üstünde klasik balenin kostümleri; beyaz tüllerden hazırlanmış tütüler ile yüzü örten peçeler ile pointler yer alır. Oysaki modern Giselle de bezden yapılmış "beyaz deli gömleği" karşımızda durur.

Klasik Giselle'in birinci perdesinde Albrecht'in soylu olduğunu gösterir pelerin ve kılıç kostümünün bir parçası olarak öne çıkar, modern Giselle'de ise soyluluğu beyaz frak temsil eder. Albrecht'in kostüm seçiminde önemli olan, onun köylü halkından farklı olduğunun ve daha da önemlisi soylu olduğunu temsil edebilmesidir. İki eserde de bu seçim başarılıdır. Albrecht karşımıza soylu bir ana karakter olarak çıkar.

Klasik Giselle birinci perdesinde Hilarion yeşil avcı ceketi ve yeşil bir tayt ile yarım çizme giymiştir. Albrecht soylu kıyafetini değiştirip, beyaz gömlek, kahverengi yelek ve tayt kullanmış ayağında ise yarım çizme vardır. Köylülerin kullandığı renk de kahverengidir. Köylüler, kahverengi yarım tulum, dize kadar çorap giymiş, kahverengi şapka takmaktadırlar. Köylü kadınların giysileri ise Giselle'in giysisini andırmaktadır. Tek farkı Giselle'in yeğinin lacivert olmasıdır. Giselle üstü vücuda oturan, belden aşağısı hareketli, klasik dönem diz altı bir elbise giymiştir. Anneler, başlarına taktıkları şapkaları ve uzun elbiseleriyle kendilerini belli etmektedirler. Genç kızların saçları iki yandan örgü başın arkasında topuz yapılmıştır. Giselle'in başını ise bir beyaz saç bandı süslemektedir. Bir tek Albrecht ve Hilarion'un başında şapka yoktur.

Birinci perdenin soyluları da klasik dönem kıyafetleri içindedirler. Saç tasarımı ve peruka kullanımları onları köylülerden yeterince farklılaştırmaktadır. Kadınlar, uzun, çok katlı pahalı kıyafetler giymiş ve yapma çiçek, otriş ve tüylerle süslenmiş şapkalar takmışlardır. Şemsiyelerini aksesuar olarak kullanmaktadırlar. Erkekler de bukledi sarı

peruklarını arkada boyun hizasında kurdele ile bağlamış ve fötr şapkaları, renkli ve heybetli paltolarıyla göz kamaştırmaktadırlar. Ayaklarında koyu renkli çizmeleri göze çarpmaktadır. Makyajları soylu olduklarını belli etmektedir.

Modern Giselle'in birinci perdesinde ise aksesurlar çok sade ve çağdaştır. Giselle pembe renk etek ve bluz giymiş ve ayakları çıplaktır. Başında alnına doğru indirdiği siyah beresi vardır. Albrecht, beyaz kuşaklı beyaz frak ve beyaz ayakkabı giymiştir. Hilarion diğer köylüler gibi giyinmiş tek farkı yeleği ve başındaki kasketidir.

Erkek köylüler gri uzun pantolan ve gömlek, güneşten korunmak için aynı renk şapka ve ayakkabı giymişlerdir. Köylü kadınlar aynı renklerde uzun elbise ve arkadan bağlanmış eşarp takmışlardır.

Erkek köylülerin ellerindeki yabalar da çiftçi olduklarını ve gücün onlarda olduğunu vurgulayan aksesuar olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada en önemli aksesuar, birinci perdenin yan temasının ana zeminini oluşturan doğurganlığın dolayısıyla neslin devamını temsil eden devasa "yumurta"lardır.

Soylu kostümleri kadınlarda uzun çağdaş tuvaletlerle kendini gösterir. Erkekler siyah frak giymişlerdir. İki eserde de dikkat çeken soyluluğun temsili fraklardır.

Modern Giselle bize kostümlerin renkleriyle de mesaj verir. Modern Giselle'in Birinci Perdesinde Giselle pembe renk giymiştir. Pembe, aşkın, hayallerin, saflığın ve sevimliliğin rengi olarak tanımlanır. Bu tanımlama Giselle çok uygun düşer. Hayalleri vardır; aşık olmak, çocuk doğurmak ve hayatı özgürce yaşamak gibi...

Birinci perdede köylüler gri renkte giyinmişlerdir. Gri, ciddiyet ve hareketsizliği ifade etmekte köylülerin, kuralcı ve tutuculuğunu göstermektedir. Ancak, hepsinde gri rengin kullanılması, onlara herhangi bir kişilik özelliği vermemekte, onları tek tipleştirmektedir. Hilarion da köylülerle aynı renk giyinmiş olmakla birlikte, giydiği yelek ve şapkasının şekliyle diğerlerinden farklılaşmaktadır. Oysa davranışlarıyla onun da taşra kültürünün dışında kabul edilmesi mümkün değildir (*Giselle korumak için onu bağlaması örnek gösterilebilir.*)

Albrecht'in kuşağı dahil giydiği beyaz frak iyi niyetli ve diğerlerinden konum olarak farklı ve ana karakter olduğunu ortaya koymaktadır. Kendiyle aynı konumda olanlardan da farklı olduğunu göstermektedir.

İkinci perdede ise bütün akıl hastaları beyaz giyinmektedir. Bu steril bir ortamı ve saflığı temsil eder. Hastabakıcının gri giymesi ise kuralcı ve tutuculuğunu göstermektedir. Hilarion yine gri renkte takım elbise giymiştir. Beyaz gömlek ve siyah papyon elbisenin tamamlayıcılarıdır. Albrecht'in kostümü yine beyaz renktir o, beyaz takım elbise, beyaz gömlek ve beyaz ayakkabı giymiştir.

Şekil 51: Modern Giselle ¹⁴²



(Modern Giselle – Birinci Perde- Giselle'in mutluluktan dans ettiği sahne)

¹⁴² http://a405.idata.over-blog.com/1/02/88/14/saison-2010/giselle_5663.jpg

SONUÇ

1982 yılından 141 yıl önce, 1841 yılında bale tarihine ismini altın harflerle yazdıracak olan “Giselle (Les Wilis) Balesi”nin prömiyeri yapılır. Döneminin tüm özelliklerini taşıyan eser romantik balenin en iyileri arasında yerini alır. Adolphe Adam’ın müziği üstüne kurgulanan, librettosu Vernoy de Saint-Georges, Theophile Gautier ve Jean Coralli imzasını taşıyan Giselle, Jean Coralli ve Jules Perrot’un ortak koreografik tasarımıyla kısa sürede klasikleşir.

Anlatı balelerinin en iyi örneklerinden biri olan Giselle bize sonu aldatmayla biten bir aşk hikayesi anlatır. Aşklarına kavuşamayan, aldatılan, öldükten sonra dünyaya ruhları geri dönen, beyazlar içinde ve uçarcasına dans eden Wili’lerin hikayesini anlatır. Klasik Giselle’in bize sosyo-politik bir mesaj iletme derdi yoktur. Onun derdi, seyirciye hoşça vakit geçirtmek, seyirciyi göksel varlıklarla tanıştırmak, bu dünyada yapılan haksızlıkların öbür dünyada mutlaka cezalandırılacağını göstermektir. Klasik Giselle ruhlar alemindedir, mesajlarını da oradan vermektedir.

Günümüzde de beğeniyle izlenen bu başyapıt, 1982 yılında karşımıza bu defa Mats Ek’in Giselle’i olarak çıkar. Mats Ek, kendi eserinde Giselle’in ana temasını değiştirmemiş ve Adam’ın müziğini kullanmıştır. Ancak, ilk izlenimde eserin yeniden yaratıldığı konusunda yaşanan tereddüt, eser sizi içine çektiğinde farklı bir noktaya taşır. Mats Ek’in Giselle’i, Klasik Giselle’in aslında bir uyarlamasıdır. Ek, eseri 1980’lere uyarlarken dönemin sosyo-politik gerçeklerini ve seyircinin beklentisini dikkate almıştır. Bu gerçek ve beklentileri de eserine yan temalar olarak işlemiştir.

Yan temalar ana temayla o kadar bütünleşmiştir ki ortaya klasiğinden farklı dedirten çok başarılı bir yapıt çıkmıştır. Ek eserinde kadının toplumdaki yerini, kadın üzerindeki baskıları, bu baskıların patolojik bir hal almasını ve sonucunda akıl hastanesini ve mevcut sağlık sistemini sorgulamaya almıştır. Ek mevcut yapılardaki aksaklıklara dikkat çekmiştir.

Tüm bu sorgulamaların, modern dans adımlarına dönüştürülmesi ise Mats Ek’in çok daha büyük bir başarısıdır. Yeni Giselle’e modern dans çok yakışmıştır. Prömiyerde dans eden Ana Laguna muhteşemdir. Eserin başarı kazanmasında Ana Laguna’nın dansının büyük etkisi olduğu kuşkusuzdur.

Eserin dekoru sürrealist bir çalışma olup, gerek dekor ve gerekse kostüm seçimi konuyla tamamıyla bütünlük içindedir. Modern Giselle'in şimdiden orijinali gibi tarihe başarılı bir eser olarak geçtiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

1. Barrett, Terry. (2012), Sanatı Eleştirmek, Çev: Metin, Gökçe. İstanbul, İzlenim Sanat Yayınevi
2. Doç. Dr. ÇETİŞLİ İsmail, (1999), Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, Isparta, Kardelen Kitabevi Yayınları
3. Doç. Dr. İsmail ÇETİŞLİ, (2011), Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, Ankara, Akçağ Yayınları
4. Vardar, Berke. (2005) Fransız Edebiyatı, İstanbul, Multilingual Yayınları
5. Kefeli, Emel. (2012), Batı Edebiyatında Akımlar, İstanbul, Degah Yayınları
6. Kantarcıoğlu, Sevim. (2009), Edebiyat Akımları, İstanbul, Paradigma Yayıncılık
7. Alkan, Erdoğan. (2005) Romantizm, İstanbul, Varlık Yayınları.
8. Gautier, Theophile. (1967), Romantizmin Tarihi, Çev: Dr. Bingöl, Necdet. İstanbul, Milli Eğitim Basımevi
9. Morris, Pam. (2010), Realizm, Çev: Emir Bozkırlı, Ankara, Sitare Yayınları.
10. Cevizci, Ahmet. (2011) Felsefe Sözlüğü, İstanbul, Say Yayınları
11. M.Rosenthal ve P. Yudin. (1972), Materyalist Felsefe Sözlüğü, Çev: Aziz Çalışlar, İstanbul, Sosyal Yayınları.
12. Guest, Ivor. (1986), Bale Tarihi, Çev: Arslan, Aysun. İstanbul, (Yazarın Yayını)
13. Fenmen Beatrice, (1986), Bale Tarihi, Ankara, Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları
14. Barın, Nasuh. (1999), Batı Dans Tarihi, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları
15. Deleon Jak. (1997), 200 Bale ve Dans, İstanbul, YKY
16. Deleon, Jak. (1993), Kısa Bale ve Modern Dans Tarihi, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi.
17. Yeşiltaş, Deniz. (2012), Küresel Bale ve Dans Ansiklopedisi, İstanbul, Kalkedon Yayınevi
18. İzmir Devlet Opera ve Balesi “Giselle” Tanıtım Kitapçığı, (2013)
19. Aksan, Şebnem Selışık. Ertem Gurur. (2007), Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı Kuram ve Pratik, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
20. Batur, Enis. (2002), Modernizmin Serüveni, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
21. Carlson, Marvin. (2013), Performans, Eleştirel Bir Giriş, Dost Kitabevi Yayınları
22. Stokholm Büyükelçiliği Ticaret Müşavirliği, (2010), İsveç’in Ekonomik Durumu ve Türkiye ile Ekonomik ve Ticari İlişkiler
23. http://iibfdergi.cumhuriyet.edu.tr/archive/modernizme_20.01.2015
24. YILDIZ, Hasan. Sayı:2005, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (http://birimler.dpu.edu.tr/app/views/panel/ckfinder/userfiles/17/files/DERG_ /13/153-166.pdf) 20.01.2015
25. http://www.culturekiosque.com/dance/reviews/mats_ek.html 09.03.2015
26. <http://eski.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=1&righthtml=43> 21.03.2015
27. <http://eski.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=8&righthtml=baleModernDans> 21.03.2015
28. http://www.balletandopera.com/?play_person_cod=jean_coralli 26.03.2015
29. <http://historyofdance-chloe.blogspot.com.tr/> 12.4.2015
30. <http://naomi-gisellehistory.blogspot.com.tr/> 30.03.2015
31. <http://danni-gisellehistory.blogspot.com.tr/2012/02/mats-ek.html> 30.03.2015
32. <http://www.bolshoi.ru/en/persons/people/656/> 30.3.2015
33. <http://www.poietikedanza.it/luc-bouy/> 30.3.2015
34. Klasik Giselle, Görsel Materyal, DVD
35. Modern Giselle, Görsel Materyal, DVD

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Aralcan Kocabey
Doğum Yeri ve Tarihi	Ankara, 09.12.1990
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı
Yüksek Lisans Öğrenimi	Devam etmektedir.
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	Ankara Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Ankara Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü
İletişim	
E-Posta Adresi	aralcankocabey@hotmail.com
Tarih	

