



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Bale Anasanat Dalı

**STRAVINSKI'NİN BAHAR AYINI ESERİNİN;  
NIJINSKI, BEJART VE BAUSCH YORUMLARININ İNCELENMESİ**

GÜLEYCAN BİLALOĞLU

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2015



**STRAVINSKI’NİN BAHAR AYINI ESERİNİN;  
NIJINSKI, BEJART VE BAUSCH YORUMLARININ İNCELENMESİ**

GÜLEYCAN BİLALOĞLU

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

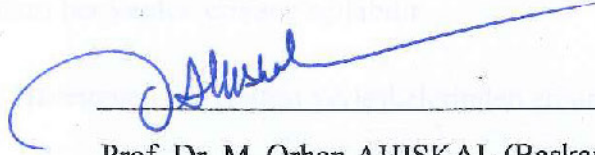
Bale Anasanat Dalı

**Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu**

**Ankara, 2015**

## KABUL VE ONAY

Güleycan BİLALOĞLU tarafından hazırlanan; 'STRAVINSKI'NİN BAHAR AYINI ESERİNİN; NIJINSKI, BEJART VE BAUSCH YORUMLARININ İNCELENMESİ' 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 onaylıyorum.

Prof. Dr. Türev BERKİ  
Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

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

- Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

04.06.2015



GÜLEYCAN BİLALOĞLU

## TEŐEKKÖR

Bana cesaret verip yanımnda olan Pınar Koşar, Eriő Bilaloğlu ve Aralcan Kocabey'e; özverili yardımlarından ötürü Cem Bilaloğlu, Gizem Koşar Karaca, Emek Karaca ve Yücel Demirer'e; bana sunduğu değerli kaynak ve bilgileri için tez danışmanım Selçuk Göldere'ye ve de son olarak eğitim, öğretim hayatım boyunca bana emeği geçen değerli hocalarıma içten teőekkürlerimi sunarım.

## ÖZET

BİLALOĞLU, Güleycan, ‘Stravinski’nin Bahar Ayini Eserinin; Nijinski, Bejart ve Bausch Yorumlarının İncelenmesi’, Yüksek Lisans Çalışması Raporu, Ankara, 2015

Bahar Ayini’nin 1913’te çıkış sürecine temel hazırlayan unsurları (Bahar Ayini ritüelleri, Modernizm Akımı) inceleyerek; tarihte sansasyonel ve yenilikçi bir yer kazanan eserin ilk sahnelenişinden, diğer iki ünlü ve önemli koreografin yorumlamalarına uzanan bir çalışma hedeflenmiştir.

Besteci ve koreografların yaşam öykülerini paylaşarak sanat hayatlarındaki tarz ve duruşları ışığında, yarattıkları Bahar Ayini eseri yorumları anlamaya çalışılmıştır. Her bir yorumcunun özgün değerlendirmelerine hürmet ederek inceleme sonuçlandırılmıştır.

### **Anahtar Sözcükler**

Bahar Ayini, Igor Stravinski, Vaslav Nijinski, Maurice Bejart, Pina Bausch, Nicholas Roerich, Modernizm, Ritüel

## ABSTRACT

BİLALOĞLU, Güleycan, ‘The Analyzes of Three Different Versions of Stravinski’s Rite of Spring’, Master of Fine Arts Thesis, Ankara, 2015

This study aims to examine the elements that were influential in the creation of the Rite of Spring (such as Modernism and Spring Rituals) in 1913 along with an understanding of the Rite of Spring as a sensational and pathbreaking piece from its first production to the later interpretations by two other important choreographers.

In light of the styles and principles of the composer's and the choreographers' artistic lives, this study attempts to examine the interpretations of the Rite of Spring by sharing the life stories of these artists. This study conducts an analysis that is courteous to each unique interpretation of the piece.

### **Key Words**

Rite of Spring, Igor Stravinski, Vaslav Nijinski, Maurice Bejart, Pina Bausch, Nicholas Roerich, Modernism, Rituals



## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY .....	i
BİLDİRİM .....	ii
TEŞEKKÜR .....	iii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
RESİMLER DİZİNİ .....	viii
ÖNSÖZ .....	xi
GİRİŞ .....	1

### 1. BÖLÜM

MODERNİZM .....	6
1.1. MODERNİZME GENEL BAKIŞ .....	6

### 2. BÖLÜM

BİR RİTÜEL OLARAK BAHAR AYİNİ .....	13
2.1. RİTÜEL .....	13
2.1.1. Ayin .....	14
2.2. PAGANİZM VE RİTÜEL .....	15
2.3. DİĞER TOPLULUK VE İNANÇLARDA BAHAR AYİNLERİ .....	17
2.3.1. Mitosların İşlevleri .....	18

### 3. BÖLÜM

BAHAR AYİNİ'NİN BESTECİSİ, İGOR STRAVİNSKİ (1882-1971) .....	20
3.1. HAYATI .....	20
3.2. ESERLERİ .....	22
3.3. STRAVİNSKİ'NİN BAHAR AYİNİ'NİN (Le Sacre du Printemps) İLK SAHNELENİŞİNE DAİR NOTLAR ve NİCHOLAS ROERİCH .....	26

### 4. BÖLÜM

BAHAR AYİNİ'NİN KOREOGRAFLARI .....	37
4.1. VASLAV NIJINSKI (1889-1950) .....	37

4.1.1. Hayatı, Başarıları ve Diaghilev'in Rus Balesi.....	37
4.1.2. Nijinski ve Bahar Ayini.....	41
4.2. MAURICE BEJART (1927-2007).....	48
4.2.1. Hayatı ve Kurduğu Bale Toplulukları .....	48
4.2.2. Bejart ve Bahar Ayini .....	51
4.2.3. Bejart Ballet Lausanne .....	52
4.2.4. Koreografileri .....	53
4.3. PINA BAUSCH (1955-2009).....	54
4.3.1. Pina Bausch ve Bahar Ayini .....	55
4.3.2. Pina Bausch Dans Tiyatrosu .....	56
<b>5. BÖLÜM</b>	
<b>BALE ESERLERİ OLARAK BAHAR AYINI'NİN ANALİZİ .....</b>	<b>58</b>
5.1. VASLAV NIJINSKI 1913 .....	58
5.2. MAURICE BEJART 1959 .....	67
5.3. PINA BAUSCH 1975.....	72
<b>6. BÖLÜM</b>	
<b>ÜÇ KOREOGRAFİYİ BİR ARADA İNCELEME .....</b>	<b>79</b>
<b>7. BÖLÜM</b>	
<b>SONUÇ.....</b>	<b>87</b>
<b>8. KAYNAKLAR .....</b>	<b>90</b>

## RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.	The New York Times, 7 Haziran 1913, gazete k�p�r�.....	4
Resim 2.	Edouard Manet Kırda �gle Yemeği Tablosu.....	10
Resim 3.	Igor Stravinski.....	20
Resim 4.	Paris Champs-Ellys�es Tiyatrosu.....	27
Resim 5.	Vaslav Nijinski ve Igor Stravinski .....	27
Resim 6.	Nicholas Roerich .....	27
Resim 7.	Nicholas Roerich'in, 1912'de Bahar Ayini için yaptığı kostüm eskizi .....	28
Resim 8.	Sergei Diaghilev, Vaslav Nijinski, Igor Stravinski.....	29
Resim 9.	Champs-Ellys�es Tiyatrosu Lobisinde asılı olan, Bale Rus'un 1913 Sezonuna ait Poster .....	30
Resim 10.	Martha Graham, Leonide Massine'in Bahar Ayini, (Bilinmeyen bir kaynaktan alınmış). Dance Magazine Archives. ....	31
Resim 11.	Nicholas Roerich.....	32
Resim 12.	"Kadim Rusya'nın İdolları", Nicholas Roerich, 1910.....	33
Resim 13.	Asya steplerindeki slav kabilelere ait ahşap oyma idol.....	33
Resim 14.	Roerich'in, Bahar Ayini Sahne Tasarımı Eskizleri, 1912.....	34
Resim 15.	Roerich'in Bahar Ayini Sahne Tasarımının son hali, 1913 .....	34
Resim 16.	Moğolistan'daki meteor taşının fotoğrafı .....	34
Resim 17.	Roerich'in Bahar Ayini Sahne Tasarımı, 1913 .....	35
Resim 18.	Roerich'in, Leonid Massine için Bahar Ayini Sahne tasarımı izimleri, 1930.....	36
Resim 19.	Vaslav Nijinski ve sağ yanda Şehrazat Balesi'nde Altın K�le rolünde.....	37
Resim 20.	Sergei Diaghilev.....	39
Resim 21.	Vaslav Nijinski, Rus Bale'nin baē koreografi olarak müzik alıēıyor .....	46

Resim 22. Vaslav Nijinski, Kantat 72 .....	46
Resim 23. Vaslav Nijinski'nin mezarı, Montmartre (Paris) Mezarlığı. Petruška Bale'sindeki kukla heykeli, Dansçı Serge Lifar tarafından bağışlanmıştır.....	47
Resim 24. Maurice Béjart.....	48
Resim 25. Lozan Béjart Balesinde, Maurice Béjart'ın Bahar Ayini (1959). Foto: Francette Levieux, Béjart Bale izniyle .....	52
Resim 26. Pina Bausch .....	54
Resim 27. Pina Bausch 'un Bahar Ayini eserinden bir kare .....	55
Resim 28. Nijinski Koreografisi, 1. Tablo 2. Bölüm .....	58
Resim 29. Nijinski koreografisinde el pozisyonu.....	59
Resim 30. Nijinski Koreografisi, 1. Tablo 3. Bölüm .....	60
Resim 31. Nijinski Koreografisi, 1. Tablo 3. Bölüm: Erkekler kızları yakalar.....	60
Resim 32. Nijinski Koreografisi, 1. Tablo, 4. Bölüm .....	61
Resim 33. Nijinski Koreografisi, 1. Tablonun Sonu .....	62
Resim 34. Nijinski Koreografisi, 2. Tablo, 2. Bölüm: Gizemli Çember.....	63
Resim 35. Nijinski Koreografisi, 2. Tablo, 2. Bölüm .....	63
Resim 36. Nijinski Koreografisi, 2. Tablo, 3. Bölüm .....	64
Resim 37. Nijinski Koreografisi, 2. Tablo, 5. Bölüm .....	65
Resim 38. Nijinski Koreografisi, 2. Tablo Sonu .....	65
Resim 39. Victoria-Albert Müzesi'nde sergilenen Bahar Ayini Kostümleri .....	66
Resim 40. Prömiyerde sahne arkası, kadın dansçılar, 1913 .....	66
Resim 41. Prömiyerde sahne arkası, erkek dansçılar, 1913 .....	67
Resim 42. Bejart Koreografisi, 1. Tablo, 3. Bölüm.....	68
Resim 43. Bejart Koreografisi, 2. Tablo, 3. Bölüm.....	70
Resim 44. Bejart Koreografisi, 2. Tablo, 6. Bölüm.....	71
Resim 45. Bejart Koreografisi, 2. Tablo sonu .....	72
Resim 46. Bausch Koreografisinde, 1. Tablo, 1. Bölüm.....	73
Resim 47. Bausch Koreografisinde, 1. Tablo, 4. Bölüm.....	74

Resim 48. Bausch Koreografisinde, 1. Tablo, 4. Bölüm .....	74
Resim 49. Bausch Koreografisinde, 1. Tablo, 7. Bölüm .....	75
Resim 50. Bausch Koreografisinde, 2. Tablo, 3. Bölüm .....	76
Resim 51. Bausch Koreografisinde, 2. Tablo, 5. Bölüm .....	77
Resim 52. Bausch Koreografisinde, 2. Tablo, 5. Bölüm .....	78

## ÖNSÖZ

“Yenilik nedir? Öncü olma haline ilişkin neler söyleyebiliriz? Nereye kadar kopuş, nereye kadar süreklilik ya da süreksizlik kılavuzumuz olabilir? Yaratı/m, yapı/m, gestus bizi ne oranda gelenekle yüz yüze getirir, ne oranda geleceğin uzamına girmiştir adımlarımız?”<sup>1</sup>

Stravinski'nin ilk kez 29 Mayıs 1913'te Paris Champs-Elysees Tiyatrosu'nda Vaslav Nijinski koreografisiyle sergilenen *Bahar Ayın* balesi adeta hemen bütün yönleriyle yukarıdaki alıntı ışığında yürütülecek bir tartışma için “yaratılmış”. Kurallar yıkan bale eseri kuşkusuz Birinci Dünya Savaşı'nın arefesinde ve Rusya'daki devrim esnasında bestelenen, bilimsel, artistik ve entelektüel bir dönemin içerisinde mayalanmış olmanın birikimiyle bu “cesareti” taşıyor. Bu birikime bütünüyle layık bir “öncü eser” olarak modernizmin serüveni içerisindeki özgün yerini alıyor.

Çalışma bale yaşantımda bir “deneyim dilimi” olarak şimdiden yerini almış durumda. Umarım çalışmayı yaparken (etkileşime) girdiğim yoğun bilgi ırmağında “topladıklarımı, yanıma aldıklarımı, kalanı” yazarak aktarma görevini başarabilmişimdir.

---

<sup>1</sup> Batur, Enis. Modernizmin Serüveni, Alkım Yayınevi, s. 11

## GİRİŞ

“Ne çalarsanız çalın, duymak istedikleri neyse onu dinlerler”<sup>2</sup>

Bu çalışma, 1913 yılında sahnelenen ve yerleşik “beğenilerin” her açıdan dışında bir esere dayanmaktadır. Üzerinden 102 yıl geçmiş ve bu süreçte çok ciddi bir ilgi, beğeni ve değerlendirmenin odağı olmuş; özcesi çok güçlü bir iz bırakmıştır.

Düнде “vücut bulan” ve yaşayarak bugüne gelmiş ve (halen) var olan bir eseri değerlendirmek, yöntem sorununu önemli kılıyor. Her ne kadar tarih yazmayacak olsak da “dünü anlatırken bugünü aydınlatan ve yarınlar için de bir şey söylendiğini” bilmek durumundayız.<sup>3</sup>

100. yılını geride bırakmış bir eserin, üç farklı koreografisinin karşılaştırılarak incelenmesi olan bu çalışmanın yapılabilmesi için, “...bir dönemden bir döneme, esaslı bir dans hareketinin omurgasının anlaşılabilmesi için; o dönemlerin ve o dönemleri oluşturan şartların anlaşılması ve dans olgusunun ilgili değişimler ile sebeplendirilmesi gerekecektir... Özel, sosyal, politik, entelektüel, psikolojik ve çevresel olayların dâhil olduğu komple kültürel çevre dansa uyarlandığında, her bir dans zamanının bir olgusudur”<sup>4</sup> bakışıyla bütünlüklü bir yaklaşımın gerekliliği açıktır. Bu anlamda çalışmada üç koreografinin incelenmesi; eserin tematik omurgasının dayandığı ve ruhunu veren Bahar Ayini/pagan kavimlerin ritüelleri ve modernizm, modern dans kavrayışı zemininde mümkün görünmektedir.

Konunun ilgilisi için hatırlatma özelliği taşıyacak genel bilgileri takiben bu eserin konumuz olan üç koreografını tanıtmak yerinde olacaktır. Her biri, döneminin en dikkat çeken isimleri olan bu koreografların, nasıl bir birikimin süzgecinden geçerek *Bahar Ayini*'ni sergiledikleri bilinmelidir.

---

<sup>2</sup> Korkut, Zeynel. Sınırdaki, Aralık Yayınları, s. 84

<sup>3</sup> Tanilli, Server. Yüzyılların Gerçeği ve Mirası. Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 8

<sup>4</sup> Göldere, Selçuk. Modern Dans Hareketi. Sonçağ Yayıncılık, s. 9

Kuşkusuz son olarak bu çalışma; üç farklı yorumu bir bütünde karşılaştırmayı amaçlar. Bir koreografin sadece müzikten etkilenip bir şeyler denemediğini bütün bu çalışma süresince gözlemlemek mümkün olacaktır.

Eserin ilk sahnelenişiyile, tarihte iz bırakmasının ruhunu anlatan bir alıntıyla, çalışmama başlamak isterim.

“Yeni açılan Theatre des Champs-Elysees’de, Sergei Diaghilev’in Rus Balesi, Paris’te altıncı açılışına hazırlanıyordu. Usta bir dahi koleksiyoncusu olan Diaghilev, 1905 Salon d’Automne’undan beri, Rusya’daki genç sanatçıların en iyilerini Paris’e getiriyordu ve bale, aynı zamanda birçok sanata vitrinlik edebildiği için, 1908’de bu sanat dalında karar kılmıştı. Diaghilev’in baş dansçısı, muhteşem Vaslav Nijinski, 1913 için hazırlanmış yeni eserlerden ikisinin koreografisini yapıyordu. Bunlardan ilki, Debussy’nin bestelediği *Jeux* (Oyunlar), ikincisi ise bir başka özgün eser, İgor Stravinski’nin topluluk için bestelediği *Le Sacre du Printemps* (Bahar Ayini) adında bir eserd. Nijinski, koreografığa bir yıl önce, Debussy’nin *Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası*’yla adım atmıştı. Nijinski’nin tasarımı, Loie Fuller’in, Isadora Duncan’ın veya Ruth St. Dennis’in asla hayal etmediği bir tarzda, kesik, kopuk ve girift dansıyla Debussy’nin müziğine ve Mallarme’nin konusuna uymuştu. 108 elemanlı bir orkestranın icra ettiği *Bahar Ayini*’nin kostümlü on altı provasından birinde veya diğerinde bulunanlar, bu yeni balenin de bir önceki kadar Modern olacağını söylüyorlardı. Aynı zamanda bu müziğin, yeniliği itibariyle, dans kadar zorlayıcı olacağını ekliyorlardı. St. Petersburglu bir aristokrat olan Stravinski, 1910 ve 1911 bale sezonlarında büyük beğeni toplamış olan *Ateşkuşu* ve *Petruşka*’nın bestecisiydi. Önceki bu iki balenin armoni ve ritimleri biraz deneysel olsa da, *Bahar Ayini* bambaşka bir eserd. Hatta bu balenin konusu bile bir meydan okumaydı. *Bahar Ayini* hiçbir surette bir peri masalı değildi, tarih öncesi Rusya’da bakirelerin kurban edilmesini canlandırıyor. *Bahar Ayini*’nin, *Totem und Tabu*’daki ilk Ödipal cinayet kadar sapkın fakat o ölçüde etkileyici efsanesinde, baba yerine kızı öldürülerek Freud’unki tersine çevriliyordu. Stravinski, konunun kendine ani bir vizyonla ilham olduğunu hatırlamıştı, fakat vizyonun, balenin dekoratörü, Diaghilev kumpanyasının sembolist peygamberi ve ‘primitif’ konusunda kendini yetiştirmiş uzman Nicholas Roerich’e ait olma olasılığı daha yüksekti.



29 Mayıs'ta yapılan açılış gecesinde salon uğulduyordu ve 'tüm Paris' oradaydı. Fakat 'tüm Paris' susmak bilmiyordu, salon ışıklarının karartılması da işe yaramadı. Sanki *Bahar Ayini*'nin sanatsal değerini, hemen oracıkta ve o anda, yanlış taraf baskın çıkmadan, tiyatrodaki tayin etmek gerekiyordu. Mırıltılar, homurtuya, homurtular dehşetli bir gümbürtüye dönüştü, o kadar ki pes perdedeki ritmik bir dip dalga dışında Stravinski'nin müziğinden hiçbir şey duyulmaz oldu.

...Muhafifler ıslık çalıp yuhalamaya, yandaşlar 'bravo' diye haykırmaya başladılar. New Yorklu eleştirmen Carl Van Vechten, arkasında oturan adamın, kafasında tempo tutmaya çalıştığını uzun süre fark etmemiş olduğunu hatırlıyordu. Nijinski'nin annesi fenalık geçirip bayıldı. *Hayvanlar Karnavalı*'nin bestecisi, Camille Saint-Saens salonu terk etti. Bir başka besteci 'dahi' diye bağırdı. Bu, İsviçre'de *Bahar Ayini*'nin orkestra bölümü yazılırken, Stravinski'yle çalışmış olan Maurice Ravel'di....Dördüncü sıradaki koltuğundan, orkestra şefi Pierre Monteux'nün vakur sırtına bakan Stravinski, izleyiciler ne yaparsa yapsın, Monteux'nün temsili sonuna kadar götüreceğini anladı. Kalkıp perde arkasına gitti, Nijinski'nin sahneye fırlayıp dansçılara –veya izleyicilere– doğrudan doğruya bağırmasını önlemek için onu tutmak zorunda kaldığını hatırlayacaktı. Diaghilev, yüksek sesle temsile devam edilmesini emretti ve izleyicilerin susup susmayacağını anlamak için ışıkçılara salonun ışıklarını yakıp söndürmelerini söyledi. Susan olmadı. Ta ki primadonna Maria Plitz, son sahnede, ölüm dansına başlayana kadar, Parisliler aslında izlemek üzere gelmiş oldukları şeye saygı göstermediler.



**Resim 1.** The New York Times, 7 Haziran 1913, gazete k p r 

Temsilden sonra bir lokantaya oturduklarında, Diaghilev, Stravinski'ye, 'Tam istediğim gibi oldu' dedi. Ertesi gün, Paris Comoedia dergisinin eleştirmeni, 'Baharın Katli' diye yazdı. Eleştirmenler, izleyicilerin tepkisinden pek utanmışlardı ve en kestirme yoldan zemin hazırlamaya çalışıyorlardı. Hatta Le Figaro'nun eleştirmeni, dar kafalılık edip çok önemli bir olayı atlamış olabileceği kuşkusunu yüksek sesle dile getirmekten çekinmemişti. Hakikaten de bugün *Bahar Ayini*, modern müziğin ve modern dansın kabulünde, gelmiş geçmiş en önemli olay sayılmaktadır. 1872 ve 1913 yılları arasında, başka skandallar da olmuştur, fakat *Bahar Ayini*'nin ilk temsilindeki skandal hepsine baskın çıkacaktı. Her ne kadar Nijinski'nin koreografisi sekiz temsil sürdüyse de (Diaghilev 1913' n sonunda Nijinski'yi içten attı ve 1920'de *Bahar Ayini*'nin koreografisini Leonid Massine'e yeniden yaptırdı) ilham alınan bir efsane olmaya devam etti ve nihayet Merce Cunningham gibi kendinden sonra gelen dans tasarımcıları, neredeyse yarım asır sonra, onun bakışsız (asimetrik), gevşek dokulu ve kesikli üslubuna geri döndüler. Stravinski'nin müziği bundan daha talihli  ıktı. *Bahar*

*Ayini* bir konser parçası olarak anılmakta gecikmedi ve müziğe yatkın kafaların çoğu onu, yüzyılın müzikteki keşiflerinin en önemli kaynağı saydı.<sup>5</sup>

*Bahar Ayini*, günümüze kadar birçok koreograf tarafından sahnelenmiştir. Başlıcaları şunlardır: “Horton (California, 1937), Millos (Roma, 1941), Georgi (Duesseldorf, 1953), Wigman (Berlin, 1957), BÉjart (Brüksel, 1959), MacMillan (Londra, 1962), Kasatkina ve Vassiliov (Moskova, 1965), Walter (Duesseldorf, 1970), Neumeier (Frankfurt, 1972), Tetley (Münih, 1974), Pina Bauch (1975), Paul Taylor (1980), Martha Graham (1984), Jorge Lefebre (1988), Marie Chouinard (1993), Angelin Preljocaj (2001), Régis Obadia (2003), Doug Varone (2003), Emmanuel Gat (2004), Heddy Maalem (2004), Xavier Le Roy (2007), Marguerite Donlon (2008), Ginette Laurin (2011), Jean Gallotta (2011), Sahsa Waltz (2013).”<sup>6</sup>

“*Bahar Ayini* koreograflar için bir referans çalışması niteliğindedir. Pek çok kez bu konu işlenmiş olmasına rağmen, yalnız birkaç koreograf, kendi özgün yorumlarıyla, uluslararası prestij kazanmıştır: Mary Wigman (1957), Maurice BÉjart (1959), Pina Bausch (1975).”<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Everdell, William R. İlk Modernler, Cogito YKY Yayınları, s. 521-24

<sup>6</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Rite\\_of\\_Spring](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Rite_of_Spring)

<sup>7</sup> <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/recueil-2013/arts/creation-du-sacre-du-printemps/>

## 1. BÖLÜM:

### MODERNİZM

#### 1.1. MODERNİZME GENEL BAKIŞ

Modernlik Batı’da on sekizinci yüzyıl civarında ortaya çıkan toplumsal, ekonomik ve siyasal dizgeler demetine gönderme yapan şemsiye bir terim olarak alınabilir. Alman düşünür Max Weber’in öne sürdüğü gibi, modernite, feodaliteyi izleyen aklın ve pozitivistimin önem kazandığı tarihsel dönemi ifade eder. Modernizm, ortaçağ sonrası Aydınlanma ile başlayan ve mutlak etkisini 1960’lara ve 1970’lere kadar sürdüren dönemlerin adıdır.

“Modernizm dediğimiz seçkin kültür, bu yüzyılın büyükçe, bir önceki yüzyılın ise bir kısmında aramızda bulunmuş, Fransızlar on sekizinci yüzyılda bu takıyı kullanmaya başlayalı beri, diğer bütün –izm’lerden daha uzun ömürlü olmuştur.”<sup>8</sup>

“Modernitenin ortaya çıkışı felsefede, siyasi felsefede, bilim ya da sanat felsefesinde aynı tarihlere denk düşmez.”<sup>9</sup> Ancak kültürel bağlamda modernizm, 19. Yüzyılda geleneksel anlamdaki edebi, sanatsal, sosyal organizasyon ve gündelik yaşamın geçerliliğini yitirdiği fikriyle ortaya çıkmıştır.

“Modernizm tanınmış gelenekleri kıran bir stil anlatmak için kullanılmıştır. Yeni bir çağın duyarlılığına daha yerinde formları yaratmayı amaçlamıştır.”<sup>10</sup> “Genel bir görüş olmasına karşın biçimsel olarak modernizm, genellikle, derinleşme, üslupçuluk, içe dönme, teknik gösteriş, içsel olarak kendinden kuşku duymaya yönelik bir harekettir... modernizm müzikte atonalizm, şiirde vers libre, romanda bilinç akışı tekniği ile karakterize edilirken, mimaride işlevselcilikle ilişki içinde olmuş... yalnızca sanatsal

<sup>8</sup> Everdell, William R. İlk Modernler, Cogito YKY Yayınları, s. 13

<sup>9</sup> Batur, Enis. Modernizmin Serüveni, Lyotard, Jean-François. Postmoderne Dönüş. 1. Bölüm, s. 21

<sup>10</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/Modernizm>

alanda değil, zamanın teknolojik, siyasal ve ideolojik değişimleri, gelişmeleri etkilemiştir.”<sup>11</sup>

İlk Modernler kitabının yazarı Everdell’e göre; “Modernizm, endüstriyalizm, kapitalizm, Marksizm ve Aydınlanma değildir...”<sup>12</sup> “Modernizmin öyküsü Alman matematikçilerle başlar ve oradan Viyana, Berlin, Bern ve Kopenhag’daki fizikçilere, bir Fransız ressamı, Fransız ve Amerikan şairlere, İspanyol bir dokübilimci ve siyasetçiye, Viyanalı bir psikoloğa, Flaman bir biyoloğa, İngiliz, Alman ve İtalyan mantıkçılara, New York’taki bir film yapımcısına, Paris’te yaşayan bir İspanyol ressamı, İsveçli bir oyun yazarına, Viyanalı, New Orleanslı ve St. Petersburglu (Rusya) müzisyenlere, Dublinli bir roman yazarına ve Münih’teki Moskovalı bir ressamı doğru gider.”<sup>13</sup>

“Igor Stravinski gibi bir Rus aristokrati, İsviçre’de bestelediği ve Paris’te temsil edilen bir bale eseriyle Batı müziğinin seyrini değiştirebilmişti.”<sup>14</sup>

“1985’te Mark Stephens, modernizmin en büyük başarısının, ‘sırtındaki her türlü yükten –o ağzına kadar eşyayla dolu odalardan, o servet, o züppelikten- kurtulmuş sanatın, sanat olarak değerini vurgulamak’ olduğunu söylemişti.”<sup>15</sup>

“Klasik müzik, klasik sanat ve klasik fizik diye bir şey olduğuna hiç kuşku yoktur, hatta klasik matematik diye bir şeyden dahi söz edilebilir, fakat bunlara hükmeden disiplinler vardır ve hepsi birden bir döneme ait değildirler. 1620 ile 1780 arasında kapsayan bir Klasik Dönem tanımı yapmamız gerekse ve tarihçiler gibi bunun adına Akıl ve Aydınlanma Çağı desek, gene de sınırları çok iyi belirlenmemiş ve sayıları fazla olmayan birkaç ‘disiplin’de iş üreten az sayıda yaratıcı insan olduğunu görebiliriz. Ve bunları, Locke’u, Newton’ı, Voltaire’i ve Bach’ı koyduğumuz gibi, üslupları, tavırları ve önyargıları itibariyle aynı kefeye koyabiliriz. Oysa Modernizm, pek de kolay olmayan sıçramalar gerektirir. Örneğin, hangi tür biyoloji Modernisttir veya böyle bir biyoloji var mıdır? Modern matematikçi, ne tür problemlerle uğraşır? Sosyolojide

<sup>11</sup> Marshall 1999:508. <http://www.academia.edu/4288811/MODERN%C4%B0ZM>

<sup>12</sup> Everdell, William R. İlk Modernler, Cogito YKY Yayınları, s. 21

<sup>13</sup> Aynı kitap, s. 28

<sup>14</sup> Aynı kitap, s. 15

<sup>15</sup> Aynı kitap, s. 17

modern bir üslubun varlığından söz edilebilir mi- yoksa sosyolog olmak zaten modern olmak mı demektir? Ve bale yapmak modern olmamak mı demektir? Daha önemlisi, biyologların ve bale sanatçılarının hiç birbirini etkilediği olmuş mudur ve hangi açıdan ortak bir kültüre katkıda buldukları söylenebilir?”<sup>16</sup>

Modernizmin, genelde on dokuzuncu yüzyıl sonu ile İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar olan dönemde, bilhassa sanat ve edebiyatta meydana gelen büyük çaplı değişimleri tanımlamakta kullanılmış, Fransız gösterge bilimci Roland Barthes, modernizmi, on dokuzuncu yüzyıl içinde bir momentte toplanan, yeni sınıfların, teknolojinin ve iletişimlerin evriminin sonucu olarak türeyen dünya görüşlerinin çoğullaşması şeklinde tanımlamıştır. Modernleşme genişleyen kapitalist dünya pazarının sürüklediği bilimsel keşifler ile teknolojik yeniliklerin, sanayideki ilerlemelerin, nüfus hareketlerinin, kentleşmenin, ulus devletin ve kitlesel siyasal hareketlerin oluşumuyla birlikte ortaya çıkan sosyo-ekonomik değişimlerin çeşitliliğinin birliğidir.

“Modernizmin köklerine daha yakından bakmış olmak, oluşturan unsurları beş ana fikir etrafında toplayabileceğimizi göstermektedir. Bunlardan ilki (*kendine göndergelilik ve özyinellilik*), bizi doğru bilgiye ulaştırma iddiasındaki her sistemin, o sistemin tutarlılığına otomatik olarak gölge düşüren öz yineli ve kendine göndergeli olmasıdır. ‘Kendine gönderge’ sorunuyla ilk kez matematikte karşılaştığı için, ne denli temel bir sorun olduğunu önce matematiksel mantıkçılar görmüştür. Matematiksel olmayan kafalar daha sonra anlamış, yazarlar, yazı yazma hakkında yazmaya, sanatçılar sanattan sanat yapmaya ve dil dille anlatılmaya çalışıldığında anlaşmıştır.

İkincisi, (*radikal öznellik*) nesnelliğin, yani ‘gerçeklik’ üzerinde anlaşma sağlamanın bizi, bunun aksi olan tekbencilik derecesindeki radikal bir öznellikten daha fazla doğru bilgiye yaklaştırmadığıdır. Bu Husserl tarafından bilgi felsefesinde ve Freud tarafından psikiyatride tekrar gündem getirilmiş, bilinç akışıyla öykü ve romana, tiyatroya yeniden kazandırılmıştır.

Üçüncüsü (*çoklu perspektif*), bilinen her gerçeğe belli bir öznel perspektiften ulaşıldığı ve bu perspektiflerden hiçbirinin diğerine göre daha üstün veya ayrıcalıklı olmadığıdır.

---

<sup>16</sup> Aynı kitap, s. 19

Öznellik, tek bakış açısı sağlamıyordu. Stephen Dedalus gibi anlatıcılar artık her şeyi gören, bilen anlatıcılar değildiler, Joyce kadar egosu şişkin bir yazar bile, tüm dünyayı aynı anda göz önünde bulundurabileceğini iddia edemiyordu. Vincent Van Gogh'un *Arles'da Yatak Odası* da aynı işi, odadaki eşyaları çift çift resimlemeden yapmıştır. Picasso (ve kübistler) nesnelere kafalarında lime lime ederek, onları oluşturan unsurları bir düzine bakış açısından görülebileceği bir düzen içinde yeniden bir araya getirmişlerdir.

Dördüncüsü (*istatistik ve stokastik/tahminilik*), mevcut her 'nesnel' gerçeğe azami bir tümdengelikle ulaşılmış olması ve bunların yalnızca istatistiksel düzenlilikten ibaret oluşlarıdır. Perspektiflerin çoğalışı, çoğu kimseyi tüm olasılıkları bir araya toplama yöntemiyle doğru bilgiyi aramaya itmiştir. Modernizm, parlak ve kesin önermeden vazgeçerek, yerine daha müphem istatistiksel düzenliliği koymakta öncü olmuştur. Keyfi ve rasgele kavramı başlı başına bir felsefi bilmedir. Mallarme'nin 1897 tarihli son şiirinde söylediği gibi, 'bir zar atışıyla şans tümünden ortadan kalkmaz'.

Beşincisi (*süreksizlik*), şimdiye kadar sayılan dördünün de kaynağında yatan fikirdir. Modernizmin özü, varoluşsal (ontolojik) kesiklik, yani süreksizlik varsayımdır. (Yirminci yüzyıl düşünce ve sanatının öyle büyük bir kısmı atomculuğu izler ki bugüne dek yapısalcılık ve postmodernizm çağlarında bile bundan geriye dönüş olmamıştır.) Bilgimizi oluşturan nesnelere kesikli ve süreksiz –yani analog değil dijital- görmemek elimizde değildir.

Bu fikir, ressamaları, bir resmin konusunu birbirinden bağımsız bir dizi renkli nokta olarak görmelerine yol açmıştır. Bu görüş hakim olur olmaz, o öteden beri itibar edilen Rönesans tekniği *sfumato*, yani bir renkten öbür renge geçiş, basamak basamak, ton yumuşatarak yapma tekniği gözden düşmüştür. En iyi sfumato resmi Leonardo da Vinci'nin ünlü Mona Lisa'sıdır. Edouard Manet 1863'te *Kırda Öğle Yemeği* adlı tablosunda *sfumato*'suz resmin nasıl yapılacağını göstermiştir.



**Resim 2.** Edouard Manet Kırda Öğle Yemeği Tablosu

Şiirde süreksizlik, kuralları ve vezin örüntülerini hiçe saymak ve ironiyi kaçınılmaz kılmak biçiminde kendini göstermiştir. Sesler arasındaki geçişler, renk tonları arasındaki *sfumato*’yla aynı kaderi paylaşmıştır. Mecazlar arasındaki geçişler de tümüyle kaybolur, çünkü artık bunları hazırlamak ve açıklamak gereği yoktur. Şiir, birbirinden kopuk, kesikli parçaların veya hatırlanan ayrıntıların –aslında, anlamları silkelenecek atılmış kelimelerin- yan yana getirilme sanatı haline gelmiş; öyleki kübo-fütüristler kelimelerin kendini hecelere parçalamışlardır. Bir ‘başka’ örnek olarak Picasso, konularını parçalara ayırarak kübizmi başlatmıştır. Müziğin her biçiminde, tonalite sorgulanmış ve ifadeler kısaltılmıştır. Schoenberg, uzak tonlara modülasyon yaparak ve tekrara başvurmadan müzikal ifadeleri birbirinin içinden geliştirerek, Stravinski ifadeler ve notalar arasındaki legato bağlarını kaldırarak ve cazın mucitleri popüler Amerikan şarkılarında benzeri şeyleri yaparak keşifte bulunmuşlardır.

Modernizmin entelektüel dünyası, esas olarak kesin çizgilerin ve ayrıştırmaların dünyasıdır. Kesin çizgilerin ve ayrıştırmaların, bir başka ifadeyle varoluş ve estetikteki dijitalleşmenin bir istisnası varsa; o da Loie Fuller, Isadora Duncan’la Ruth St. Denis’e volanlı etekleriyle yaptıkları dansı vodvilden sanat düzeyine çıkartmayı öğreteli beri, ‘Modern’ dediğimiz Batı dansıdır. Fuller, Duncan ve St. Denis’in dansı, kelimenin diğer sanat ve bilim dallarında kullanıldığı anlamında Modern değildir. Bale gibi, ‘klasik’ olmaması itibariyle ‘modern’ ve kelimenin eski anlamıyla, ahlaki açıdan tahrik edici olması itibariyle ‘modern’dir. Ama bu dans, kesikli veya silkelemeli olmaması itibariyle ‘Modernist’ değildir. Tam tersine, sürekli ve akışkan olmakla övünüyordur. Genel



olarak dans ve özel olarak sanatsal dans, yükselmekte olan kesikli, süreksiz estetiğe çok geç ayak uydurmuş ve ancak Merce Cunningham 1950’lerde bu ‘periyodik olmayan’ koreografıyı uygulamayı denediği zaman, modern dans, kısa ve sert sesli müzik parçalarına eşlik eden, birbirinden kopuk hareketlerin yan yana getirildiği bir gösteriye dönüşmüştür.”<sup>17</sup>

## 1.2. BALEDE MODERNİZME GENEL BAKIŞ

“.. yeni dans karakterini başarmış fakat bütün 20. yüzyıl boyunca modernizm kelimesinin modern, modernci, modernist, postmodern, çağdaş gibi fiil çekimleri ile varlığına çelme takılmış olan” bir durumdayız.<sup>18</sup>

“Modern hayatın dinamizminden beslenen bu yeni balelerde hikâye anlatımı ikinci plana düşmüştür. Sahne teknolojilerinin önemi artmış; insan bileşeninin önemi azalmaya başlamıştır. Fiziksel kusursuzluğa dayanan Petipa klasiğinden vazgeçilmeye başlanmıştır. Sovyetler Birliği'ndeki 1917 devrimiyle birlikte Petipa'ya duyulan hoşnutsuzluk, devrilen imparatorluk rejiminin ve onun oluşturduğu köklü bale rejiminin simgesi konumunda görülmesi nedeniyle artmıştır. Peri masallarını işleyen balelere ilgi, modern hayatla ilişkisi olmadıkları gerekçesiyle oldukça azalmıştır. Daha çok insana ulaştırmak amacıyla baleler sirk, kabare, tiyatro gibi farklı alanlara taşınmıştır.”<sup>19</sup>

“Modern dönem dansı, aydınlanma düşüncesinin, doğanın akıl ve mantık yoluyla anlaşılıp açıklanabileceği inancını taşımaktadır. Dansın modern, baleden farklı olarak, anlamda birebirlik ilkesinin tersine, stilize hareketlerle ifade edilişi kabul ederken, kapalı değil tam tersine açık yapıyı olmayı, seyircinin hislerini belli bir atmosfere ya da çeşitli sosyal içeriklere taşıyabilmeyi hedeflemiştir. Dansın oluşumunda tema (motif), varyasyon gibi klasik dansın yapısal elemanlarının enerji seviyeleri farklı bir şekilde yeniden ifade edilmiştir. Modern koreografi yeni bir müzik, yeni bir dekor anlayışıyla, özel ışık tasarımları ve kostüm gibi tiyatrunun ifadeyi güçlendiren vazgeçilmez parçaları ile yeni bir buluşma biçimi aramıştır. Ancak bu alandaki arayışlara rağmen, modern

<sup>17</sup> Aynı kitap, s. 546-565

<sup>18</sup> Göldere, Selçuk. Modern Dans Hareketi, Sonçağ Yayıncılık, s. 10

<sup>19</sup> [http://www. Bgst.org/dans-tarihi/bale-ve-modern-dans](http://www.Bgst.org/dans-tarihi/bale-ve-modern-dans)

dansçı bedenleri yukarıya doğru çekilmiş ve sıkılaştırılmış kasları ile baleye yakınlığını korumuştur. Dansta modernist koreografların, bedenin geometrik formları üzerine ilgileri ile geometrik bedende akışkanlık üzerine kurdukları teknikler kimi zaman aşırı karmaşık, kimi zaman da basit ve atletik biçimde icra edilen danslara dönüşmüştür.

Modern dans denilen yüzyılın yeni hareketinin ilk amacı anti-akademik bir form ile anlamı geliştirirken, eş zamanlı olarak ilkelci ve modern olmayı hedeflemiştir. Çalışma alanları olarak yerçekimi yasaları, uyumsuzluk, vücudun dikey durumlarının yanında bedenin uzamda güçlü yatay ifade edilişi, modern diye adlandırılan dansın izdüşümlerini tanımlamıştır. Modern dans koreografları, bir gözleri ile geleceği, diğer gözleri ile batı kültürünün uzağındaki ayin dansları ile ilgilenmiştir.”<sup>20</sup>

“Goleizovsky'nin sahnede platform, merdiven gibi modern malzemelerden faydalanarak sahnenin farklı seviyelerini kullanması ve erotik kostüm seçimleri oldukça dikkat çekmiştir. Balanchine ve Lavrosky gibi önemli isimlerin hocalığını yapmış Lopukhov ise 20. yüzyılda oldukça ünlenen olay örgüsünün bulunmadığı baleleriyle tanınmıştır.

Bale, Diaghilev tarafından 1909'da kurulan *Ballet Russes* (Rus Balesi) ile yeni bir döneme girmişti; uluslararası bir sanat dalı haline gelmişti. Kostüm, dekor, ışık gibi sahne öğelerinde farklı disiplinlerden gelen (Picasso gibi) ünlü Avrupalı sanatçılarla çalışılmaya başlanmıştı. Rus Balesi birçok önemli koreograf ve dansçı yetiştirmiştir. Fokine, Nijinski, Nijinska, Balanchine bu isimlerden bazıları olmuştur.”

‘İsveç Balesi’ 1920-1925 arasında faaliyet gösteren, İsveçli ve Danimarkalı dansçılardan oluşmuştur. Tasarıma olan ilgileri, kişiliksizleştirilmiş kostümler ve figürler kullanan Oskar Schlemmer ile birlikte artmıştır. Dönemin en ünlü balerinlerinden biri olan Anna Pavlova ise sahne tasarımı ve teknolojisinin artan önemine karşın, virtüözlüğü ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Meksika, Rusya, Japonya, Doğu Hindistan'a gidip yerel dansları öğrenmiştir. Balenin uluslararası popülarite kazanmasına katkıda bulunmuştur.”<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Göldere, Selçuk. Modern Dans Hareketi, Sonçağ Yayıncılık, s. 26

<sup>21</sup> <http://www.Bgst.org/dans-tarihi/bale-ve-modern-dans>

## 2. BÖLÜM

### BİR RİTÜEL OLARAK BAHAR AYINI

Stravinski'nin Bahar Ayini eserinde pagan kavimlerinin ritüellerinden esinlendiği bilinir. Stravinski'nin arkadaşı Rus ressam ve etnolog Nicolas Roerich, bu açıdan sürekli beslendiği bilgi kaynağı olmuştur.

Eserin koreografik değerlendirme ve karşılaştırması için öncelikle genel anlamda ritüel, kuşkusuz pagan ve değişik inanç topluluklarındaki ritüellere ilişkin bilginin paylaşılması yararlı olacaktır.

#### 2.1. RİTÜEL

“Etolojik anlamda ritüel, yoğunlaşma, mübalağa, yineleme ve ritim yoluyla sıradan davranışın, genellikle çiftleşme, hiyerarşi ya da kendi alanını belirleme konularıyla ilgili özgün işlevlere hizmet eden özel davranış dizilerine dönüştürülmüş halidir.

Ancak ritüel o denli farklı biçimlerde tanımlanmıştır ki –bir kavram, praksis (uygulama aksiyon, pratiğin önemi gibi anlamlara gelmekte olan felsefi ifade), süreç, ideoloji, özlem, deneyim, işlev- çok fazla anlama geldiği için çok az şey ifade eder. Yaygın kullanımıyla ritüel, yine bir başka kaygan kelime olan kutsal ile özdeşleştirilir. Ritüeller: 1) hayvanların evrimsel gelişiminin parçası; 2) biçimsel niteliklere ve tanımlanabilir ilişkilere sahip yapılar; 3) anlamın sembolik sistemleri; 4) performatif edimler veya süreçler; 5) deneyimler olarak düşünülür. Bu kategoriler birbirleriyle örtüşmektedir. Ayrıca ritüellerin, pek çok durumda yeni malzemeler üreten ve geleneksel edimleri yeni biçimlerde tekrar bir araya getiren dinamik performatif sistemler olduğu da aşikârdır.”<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Schechner, Richard. Ritüelin Geleceği, Kültür ve Performans Üzerine Yazılar. Dost Kitabevi Yayınları, s. 258

“Prensip olarak ritüel, taklit yolu ile öğrenilen, işlevi ile açıklanan, konuşma öncesi bir iletişim durumunu temsil etmektedir. Ritüel konuşmadan belki daha eski ve ilkel gözükmekte ve hayvanların davranışını taklit etmektedir.”<sup>23</sup> Ancak ritüel sadece bir taklit olmayıp içsel bir dinamiğe de sahiptir. “Ritüellerin çevrelediği, içerdiği ve aracılık ettiği etkileşimler hemen hemen her zaman hiyerarşiyle, alanla ve cinsellik/çiftleşme ile ilgilidir. Ritüeller aynı zamanda–insanları tehlikeli suların diğer tarafına taşıyan güvenilir eylemler olarak- birer köprüdür. Pek çok ritüelin geçiş ayini olması tesadüf değildir.”<sup>24</sup>

### 2.1.1. Ayin

“Ayinler diğer davranış tarzlarından birkaç bakımdan ayırt edilmektedir. Ayinler bilimseldir –yani stilize, tekrar edici ve klişeleşmiştir. İnsanlar bunları özel (kutsal) yerlerde ve belirli zamanlarda uygularlar. Ayinler, liturjik düzenleri –içinde geçtikleri ayinlerden önce bulunmuş sözcük ve eylem dizinleri- içerir.

Bu özellikler ayinleri oyunlara bağlar; ama önemli farklılıklar vardır. Oyunların katılımcıları değil, izleyicileri olur. Aktörler yalnızca bir tek şeyi resmeder, oysa ayinin –cemaatleri oluşturan- katılımcıları, içtendirler. Ayinler katılımcıları ve geleneklerine ilişkin bilgi sunar. Yıllar ve kuşaklar boyu tekrarlanan ayinler kalıcı mesajları, değerleri ve duyguları eyleme çevirir.

Ayinler toplumsal eylemlerdir. Katılımcılardan bazıları kaçınılmaz olarak ayinlerin gerisinde yatan inançlara, diğerlerinden daha fazla bağlıdır. Salt birleşik bir kamusal eyleme katılmakla, uygulayıcılar birey olarak statülerini aşan ortak bir toplumsal ve ahlaksal düzeni benimsedikleri işaretini verirler.”<sup>25</sup>

“Ayinler mitten çıkarılan ve onunla ilişkili olan semboller kullanan sabit bir modele göre tekrarlanabilme gibi ayırıcı özelliklere sahiptirler. Semboller, sözler, mimikler,

---

<sup>23</sup> Altunay, Erhan Paganizm-1 Kadim Bilgelige Giriş, Hermes yayınlari, s. 48

<sup>23</sup> Schechner, Richard. Ritüelin Geleceği, Kültür ve Performans Üzerine Yazılar, Dost Kitabevi Yayınları, s. 261

<sup>25</sup> Conrad, Phillip Kottak. Antropoloji İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış, Ütopya yayınlari, s. 472

drama, resimler, simgeler ya da bunların diğere birçok şekilde veya kombinezonlarında ortaya çıkarlar.”<sup>26</sup>

## 2.2. PAGANİZM VE RİTÜEL

“Pagan/paganizm ‘eski dini sürdüren’, ‘köye ait, yerine bağlı’ gibi anlamlarına rağmen genelde tek tanrıci dinler öncesine ait inançlarla ilgili genel tanım olarak benimsenir. Uluslararası Paganizm Federasyonu ise Paganizmi kökenleri dünyanın kadim doğa dinlerine uzanan spiritüel bir yaşam tarzı olarak tanımlar. Ancak bu spiritüel yani ruhsal yaşam tarzı vurgusuna rağmen paganizm pratiğe ve doğaya dönüktür, maddi yaşama dönük bütün pratikleri de kapsar, doğa-insan iletişimine dayanan bir pratiktir. Paganizm doğa ile ‘savaşmayı’ değil uyumlanmayı öngörmüştür. Doğa ile uyumlanmasının temelinde Doğa’nın, daha geniş bir deyişle, etrafımızda gördüğümüz her şeyin ‘kutsal’ olduğuna ve bu kutsallıkta ‘tanrısallığın’ tezahürü olduğuna inanç vardır. Paganizm bilinen dinlerden farklı olarak kutsallığı, Doğa’daki her varlığa dağıtmış, tanrısallığı soyutta değil somutta sembolize etmiştir. Pagan, doğa ile uyumlanarak ulaştığı bu kutsallığı çeşitli sembollerle ifade eder ki Tanrılar ve Tanrıçalar bu gücün farklı yönlerinin sembolleridir.

Doğa ile uyumlaşmanın bir başka görüntüsü de Doğa’nın zamansal döngülerine uyum sağlamaktır. Gece-gündüz döngüsünden sonra dünyanın en önemli döngüsü mevsimlerdir (ve buna bağlı tarımsal döngüler). Kuzey Yarımkürede, Avrupa ve Akdeniz’de yaşayan paganlar da bu döngüden etkilenmektedir.

Pagan inancı her şeyden önce Doğa temellidir ve Doğa ile uyum içinde yaşamak, onunla bir bütün olmak ve onun içinde bir birey olabilmek üzerine kuruludur. Pagan için zaman döngüseldir, gece ve gündüz ya da mevsimler birbirlerini belli bir döngüsellik içinde takip eder. Gündüz aydınlıktır, her şeyi olduğu gibi belli eder; açıkta kalan hiçbir şey Güneş’ten saklanamaz. Gündüz insanın dışarıya gösterdiği bilinci gibidir. Oysa gece her şeyi saklar. Bilinmedik tehlikelerle doludur, gizemlidir. Bu bağlamda gece biraz da

---

<sup>26</sup> Altunay, Erhan. Paganizm-1 Kadim Bilgelige Giriş, Hermes yayınları, s. 49

bilinçaltıdır. İkinci döngü ise mevsimlerin döngüsüdür. Kış sadece soğuğu, karanlığı ve tehlikeyi barındırır. İlkbahar yaklaşan aydınlık ve sıcak günleri müjdelir. Ekinler yeşermeye başlar, Doğa'da yaşam yeniden canlanır.

Paganlarda baharda Ostara (İlkbahar ekinoksu) ve Beltane en sık kutlananlardır. Ostara Kuzey Yarım Küre'nin birçok topluluğu için önemli olan İlkbahar ekinoksu olup birçok kültürde yazın gelişi olarak kutlanmıştır. Ostara'dan Nevruz'a kadar farklı isimler alan ve 21 Mart'ta kutlanan bu özel gün en önemli pagan bayramlarından biridir. Beltane ise yaz ve ışık bayramlarından biri olup 30 Nisan-1 Mayıs'a denk gelir. Türk kültüründeki Hıdrellez de bu tarihe yakındır.

Türkçeye 'ayın' olarak da çevirisi yapılan ritüel, pagan pratiğinin ayrılmaz bir parçasıdır. Paganizm pratiği, ritüel olmadan yapılamaz. Ritüel aynı zamanda bilinç dışına ulaşabilmek için de bir yöntemdir. Ayın sözcüğü dini tören olarak tanımlanmaktaysa da ritüel bir dini tören olmanın çok ötesindedir. Ritüel aslında Doğa'da var oluşa dayalı bir eylemdir ve bildiğimiz 'din' kavramında bağımsız olarak vardır. İlk insanlardan beri var olan ritüel, insanın Doğa ile işleyişi ile ilgili eylemlerinin sembolik ifadeleridir."<sup>27</sup>

Paganizmde çok sayıda kültler ve semboller vardır. "Kayalar ve taşlar, en basit anlamı ile Ana Tanrıça'nın tezahürleridir. Bunlar yaratılışın işaretleri olduğu gibi, aynı zamanda Tanrıça'nın hiçbir zaman yok olmayan parçaları, kemikleridir. O nedenle kayalıkların olduğu yerler bir pagan için her zaman bir ritüel yeri, Tanrıça'nın anılacağı bir yerdir."<sup>28</sup>

Toprak da önemli bir yer tutar. "Toprak besleyen, ekin veren anlamında Ana Tanrıça'nın bir sembolü olmasının yanı sıra maddiyat, maddi zenginlik, doğmuş olunan yer, kökler, aile hatta evlilik ile ilgili anlamlar da taşır."<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Aynı kitap, s. 15-55

<sup>28</sup> Aynı kitap, s. 70

<sup>29</sup> Aynı kitap, s. 103

### 2.3. DİĞER TOPLULUK VE İNANÇLARDA BAHAR AYINLARI

“Çeşitli halkların yeni yılın, baharın gelişini kutladıkları bahar bayramları ile ilgili araştırma yapıldığında, farklı bölgelerde benzer ritüellerin tekrarlandığı, bunun da bu bayramlarla bağlantılı farklı mitoslarla/söylencelerle ilişkili olduğu görülür.

Şamanizm, Hinduizm, Budizm’de bahar ritüelleri/ayinleri bulunmaktadır. İslam Türk Kavimleri (Hıdrellez), İran Zerdüş (Nevruz), eski Mezopotamya geleneği (Tammuz), Yunan ve Balkan Ortodoks inancından (Aya Yorgi) örnekler de verilebilir. Yine farklı kaynaklarda bu örnekler Nevruz için Azerbaycan ve İran Türkleri olarak belirtilmektedir. Nevruz bayramı, İran ve Azerbaycan Türkleri arasında, Orta Asya ülkelerinde, Türkiye’de, Hindistan’da, Irak ve hatta Çin’in doğusunda da bir bayram olarak kutlanmaktadır. Yenigün, Sibiry’a’nın kuzeyinde müslümanlıkla tanışmamış ve Şamanizme inanmış Yakut Türkleri, Hristiyan Çavuşlar ve Gagauzlar, Musevi Karatay Türkleri de bayram olarak kutlanmaktadır. Bu arada Anadolu, Mezopotamya, Ortadoğu, Kafkaslar, Balkanlar ve Orta Asya’yı kapsayan oldukça geniş bir bölgedeki çeşitli halklar tarafından kutlanan bahar bayramları bilinmektedir. Newroz; kutlandıkları coğrafya itibariyle Paskalya, Hıdrellez, Hampartzum gibi bahar bayramlarına benzer. Doğanın yeniden canlanması, bolluk ve bereket gibi içeriklerle Sümer’lerde Tammuz ilkbaharda yeniden doğan bitkilerle birlikte yeniden dirilen bitkiler dünyası tanrılarının ilk örneğidir. Bu mitos Tammuz ayinlerinin temelini oluşturur. M.Ö. 3000’li yıllarda Mezopotamya-Ur Şehri’nde kışın sonunda Fırat ve Dicle’nin canlandırıcı gücünü temsil eden Tammuz (Dumuzi) adına ayinler yapılır. Bu tanrının baharın gelişiyile yeniden canlanması ve etrafına bolluk ve bereket saçışı kutlanır.

Kutlamalarda ortak olan temalar ‘bereket, bolluk, canlanış ve yeniden doğuş’tur. Kutlama biçimleri bölgelerin coğrafi, tarihsel, toplumsal, ekonomik, siyasal koşulları ve buralarda hakim olan mitoslarla bağlantılı olarak farklılıklar gösterir. Toplumların kültürel ve manevi değerleri ve insani deneyimlerin birer simgesi olan mitosların amacı genellikle evrenin doğasını açıklamak ya da toplum üyelerine toplumsal yaşam için gerekli davranış ve tavırları öğretmektir. Bu yönüyle siyasal bir işlev de edinirler; insanları birleştiren ortak konularla ilişkili farklı inançları, yaşam biçimlerini, siyasal koşulları yansıtır.

### 2.3.1. Mitosların İşlevleri

Mitoslar dış çevrenin simgeleri olarak yorumlanır. Bunları yaratanların doğayı gözlemledikleri ve insan davranışlarını buna göre yorumladıkları düşünülür. ‘...Örneğin kahramanların güneşi temsil ettiği, güneş ışınlarının simgesi olan kılıçları kullanarak bulutlar ve gece karanlığı gibi güneşin düşmanlarını temsil eden canavarlarla savaştıkları kabul edilir. Böylece her kahramanlık hikâyesi gece ile gündüz, daha geniş anlamda iyi ile kötü arasındaki çatışmanın bir simgesi sayılır...’

Mitosları insanın bilinçaltındaki istek, korku ve güdülerinin bir ifadesi olarak yorumlayanlar da vardır. ‘...Dünyanın her tarafından çeşitli mitosların pek çok benzer konu içermesinin ortak bir bilinçaltının varlığını gösterdiği savunulur. Bu temaların işlenişinin farklı olmasının ise, her kültürün özel fiziksel, toplumsal, ekonomik ve siyasal koşullarından kaynaklandığı iddia edilir...’

Mitosları, doğanın bilinemezliği karşısında korkuya kapılan ilkel insan topluluklarının, evreni, dünyayı ve doğa olaylarını kişileştirerek açıklama çabaları olarak görenlere göre, doğaüstü güçler karşısında birlik olunarak onunla iletişime geçilir ve toplumsal yarar amaçlı sonuçlar almaya yönelik eylemlere girişilir. Doğaüstü ile iletişime geçme esnasında yapılan danslar, ritüelleri; okunan dualar ve söylenen şarkılar da mitosları oluşturur. Dolayısıyla ‘... Mitosların ciddi dinsel deneyimlerden ortaya çıktıkları ve dinin özünü oluşturdukları savunulur.”

Mitoslara ekonomik bakış açısıyla yaklaşanlar ise, bir mitosun anlamını keşfetmek için simgesel anlamı ya da metnin içeriğinden çok, altyapıya odaklanmak gerektiğini savunurlar. Bu yapının, değişmez biçimde toplumsal ilişkilerdeki ve ekonomik sorunlardaki gerilimleri ortaya koyduğunu düşünürler.

Tarihte anaerkil bir dönemin yaşandığını savunanlar ise mitosların simgesel içeriğini anlayabilmek için, yeryüzü merkezli anaerkil dinlerle, daha aşına olunan gökyüzü merkezli erkek egemen dinler arasındaki temel farklılıkları bilmenin önemli olduğunu savunurlar. Bu görüşe göre, ‘...anaerkil toplumun siyasal, ekonomik, toplumsal ve dini temeli tarımsal yıla dayanır. Tarıma verilen önem, bütün canlıların doğumdan



olgunluğa, oradan ölüme ve oradan da yeniden doğuşa giden gelişimlerinin vurgulanmasına ve dairesel bir yaşam görüşünün ortaya çıkmasına yol açmıştır.’

İddiaya göre, anaerkil toplumlarda Ana Tanrıça vasfına sahip kraliçe kendisine bir koca seçer ve bir yıl için onu kutsal kral ilan eder. Her bahar, yeni tohumlar ekildiğinde, çok büyük bir dini tören yapılacak ve bir önceki yılın kutsal kralı kurban edilecektir. Ana tanrıçanın rahibeleri onun bereket güçlerine sahip olabilmek için yine onun etini yiyecek ve aynı amaçla tarım alanları ve çiftlik hayvanları da onun kaniyle sulanacaktır. Sonra dini bir törenle kraliçe, gelecek yıl için yeni bir kutsal kral alacaktır.

Zamanla kutsal kral daha fazla güç kazanmaya başlar ve kendisiyle birlikte erkeklerin egemen oldukları yeni bir toplumsal ve siyasal düzen kurar.

Bu yeni sistemde gündelik yaşamı etkileyen doğa olayları üzerinde denetim kurmaya çalışmak, yağmur yağdırmak ya da avda başarılı olmak amacıyla belirli zamanlarda törensel danslar yapılır. Mevsimlerin dönüşü, kışın bahara dönüşmesi gibi yinelenen doğa olayları, eski yılı temsil eden kralın yeni yılın kralının karşısında yenik düşmesi kılık değiştirerek canlandırılır. Çoğu zaman yinelenen ‘bir tanrının ölümü ve yeniden dirilmesi’ teması da insanlara verdiği kılık değiştirme ve kişileştirme olanaklarıyla tiyatrunun çıkış noktalarından biri olarak gösterilir.”<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> KURT, Berna. Bereket ve Yeniden Doğuşla Bağlantılı Yunan ve Ortadoğu Mitosları <http://www.Bgst.org/fiziksel-aksiyondan-dansa-newroz-nevruz2004-2005/bereket-ve-yen-den-do-u-la-ba-lantili-yunan-ve-ortado-u-m-toslari>

### 3. BÖLÜM:

#### BAHAR AYINI'NİN BESTECİSİ, IGOR STRAVİNSKİ (1882-1971)

##### 3.1. HAYATI

“Stravinski, 17 Haziran 1882'de Oranienbaum'da (bugün Lomonosov) doğmuştur. Müziğe yeteneği erken yaşlarda ortaya çıkmıştır. 1891' de piyano dersleri, ardından armoni ve kontrpuan dersleri almaya başlamıştır. Müziğe olan yeteneğine rağmen, ailesinin isteğiyle müzik eğitimi değil, St.Petersburg Üniversitesi'nde ceza hukuku ve hukuk felsefesi öğrenimi görmüştür. Üniversiteyi dönemin önde gelen Rus bestecisi, Nikolai Rimsky-Korsakov'un oğluyla birlikte okumuştur. Bu arada müzik ilgisi kompozisyona yönelmiştir. 1902'de babasını kaybeden Stravinski, Nikolai Rimsky-Korsakov'dan özel ders almıştır. İlk bestelerini hocasının desteğiyle yaratmıştır. Kompozisyonları, yine hocasının yardımıyla, Petersburg'da özel ya da halka açık konserlerde seslendirilmiştir. 1905'de üniversiteden mezun olmuştur. 1906'da kuzeniyle evlenmiş ve ardi ardına iki çocukları olmuştur. 1908'de hocası, Nikolai Rimsky-Korsakov'un ölümü, beste çalışmalarını etkileyecek kadar onu derinden sarsmıştır.



**Resim 3.** Igor Stravinski

1909' da, Diaghilev'in Baleleri için yaptığı eserlerin başarı kazanması, dikkatleri üstüne çekmiştir. Paris'teki Diaghilev'in Rus Balesi için aldığı siparişler nedeniyle, 1910-1914 arası, ülkesinde fazla bulunamamıştır. I. Dünya Savaşı yıllarında İsviçre'ye yerleşmiş, iki çocuğu daha dünyaya gelmiştir.

Stravinski savaştan sonra, 1919'da Paris'e yerleşmiş, oda müziği ve sahne müziği türünden besteler yapmıştır. Gelir sağlamak amacıyla, besteciliğin yanı sıra, piyanistlik ve orkestra şefliği yapmaya başlamıştır. Avrupa'da, Kuzey ve Güney Amerika'da turnelere çıkmıştır.

1938'de büyük kızını, 1939'da karısını ve annesini kaybeden Stravinski, II. Dünya Savaşı başlayınca Harvard Üniversitesi'nden gelen çağrıyı kabul ederek konferanslar vermek üzere ABD'ye gitmiştir. 1940'ta, oyuncu Vera de Bosset ile ikinci evliliğini yaparak, Hollywood'da bir ev satın almış ve uzun yıllar burada yaşamıştır. *The Rake's Progress* (Ahlaksızın İlerlemesi) adlı eserini yazarken, asistanlığını yapan, genç ABD'li müzikçi, Robert Craft'ın serial müzik çalışmaları; neo-klasik tarzı aşmasına ve seri müzik teknikleriyle eserler vermesine neden olmuştur. 1946'da ABD vatandaşlığına geçmiştir.

1966'dan sonra sağlığının bozulması, gittikçe daha az eser vermesine neden olmuştur. 1969'da New York'a taşınmış ve son yıllarını bu şehirde geçirmiştir. 1967'de Stravinski son kez olarak kendi eserlerinin plak kaydında orkestrayı yönetmiştir. 6 Nisan 1971'de New York'ta ölmüş ve Venedik'teki San Michele adasına Diaghilev'in mezarının yakınına gömülmüştür.<sup>31</sup>

“Sahne ve orkestra eserlerinin yanında Stravinski birçok piyano, oda müziği, koro eserleri, solo vokal eserleri ve yabancı eserler üzerine çalışmalar yapmıştır. Eserlerinde birçok müzikal stil kullanmıştır: Rus ulusal stili, Caz, Neoklasizm, Bitonalite, Atonalite ve Seri müzik. Büyük bir besteci olmasını sağlayan en önemli özelliklerinden biri, kendisini devamlı geliştirmesi ve her yeni tekniği kendi gelişimine başarılı bir şekilde entegre edebilmesi olmuştur. Sadece tek bir yoldan gitmeyi, kendi tabiriyle ‘geriye gitmek’ olarak adlandırmıştır.”<sup>32</sup>

<sup>31</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Igor\\_Stravinsky](http://tr.wikipedia.org/wiki/Igor_Stravinsky)

<sup>32</sup> <http://www.Berussagrp.com.Tr/tag/igor-stravinsky/>

“Bugün artık Stravinski, eklektisizmi, ironisi, çelişkileri yanında, gözalıcı ve eğlenceli uygulamaları, en ağır teknik alt yapı ile birleştirmesiyle 20.yüzyılın bütününü en iyi simgeleyen, bestecilerden biri olarak görülmektedir.”<sup>33</sup>

### 3.2. ESERLERİ

Rimsky-Korsakov'un, Stravinski'nin ilk eserleri üzerindeki etkisi kolay fark edilmektedir. *Mi-Bemol majör Senfoni*'si (1905-07), Rimski-Korsakov'un kızına düğün armağanı olarak yazdığı *Peyervek* (1908; Havai Fişekler) çeşitli konserlerde çalınmıştır. *Peyervek* seslendirilmeden hemen önce ölen ustasının, anısına yazdığı *Cenaze Ağıtı* (1908), Petersburg'da çalınmış, ama müziği günümüze ulaşmamıştır.

Stravinski gençlik yıllarında Rimsky-Korsakov'la yaptığı çalışmaların yanı sıra, dönemin ileri akımlarını da yakından takip etmiştir. Bu ileri akımlar yalnızca müzikle sınırlı değildir. Rus entelektüellerinin o yıllarda zihinlerini meşgul eden fütürizm, süprematizm, konstrüktivizm gibi kavramlar da besteciyi etkilemiştir.

“Dönemin önemli düşünce ve sanat adamlarından Sergei Diaghilev, Ballet Russes (Rus Bale) dans topluluğunun kurucusu ve yöneticisiydi. Özellikle Paris'te etkinlikler düzenleyerek Rus resim ve balesini Avrupa'da tanıtıyordu. Diaghilev 6 Şubat 1909'da Petersburg'da Stravinski'nin *Peyerverk* ve *Scherzo Fantastique* (1907-08) adlı orkestra parçalarını dinleyerek etkilenmiş ve ondan, Paris'te yönetimindeki, 'Rus Bale'sinin 1909 sezonu için bazı bale müziklerinin orkestra düzenlemesini yapmasını istemiştir. 1910 sezonu için de yeni bir bale müziği ısmarlamıştır. Bu ortaklıktan ilk ortaya çıkan önemli çalışma, *Jar-ptitsa* (L'Oiseau de feu; Ateş Kuşu), 25 Haziran 1910'da Paris Operası'nda büyük başarı kazanmıştır. Bu yapıtın büyük başarısının ardından gelen Petruşka isimli bale, Stravinski'nin Paris'te büyük şöhret kazanmasına yol açmıştır. Stravinski'nin Diaghilev için bestelediği, *Ateş Kuşu* ve *Petruşka* baleleri, dramatik ifadesi, zengin orkestrasyonu ve Sovyet halk ezgilerinin tanıdık melodileri sayesinde halk tarafından büyük beğeni toplamıştır.

<sup>33</sup> Ekici, Armağan. Schönberg ve Stravinski: Kirpi ve Tilki, Sanat Dünyamız 93. YK Yayınları, s. 143

Aynı dönemde besteci, arkeolog ve ressam Nicolas Roerich ile pagan dönemi Rusya'sında geçecek yeni bir proje üzerinde çalışmaya başlamıştır. İki sanatçı bu çalışmaları esnasında dönemin iki karşıt uçtaki avangart (yenilikçi) eğilimini birleştirmiştir. Bunlardan biri gelişen teknolojiyi yücelterek tarihi birikimi göz ardı eden, estetik anlayışla kuramsallaştırılan fütürizm, diğeri ise burjuvanın endüstrileşmiş şehirlerindeki değerleri reddeden ilkelcilik olmuştur. Sonuçta ortaya çıkan yapıt *Bahar Ayini* balesidir.”<sup>34</sup>

“1908-1909 yıllarında başladığı, Hans Christian Andersen'in *Bülbül* masalına dayanan kısa operası, 1913'te sahneleneceği Moskova Özgür Tiyatrosu'nun dağılması üzerine Diaghilev tarafından uyarlanarak Rus Balesi'nin 1914 yaz programına alınmıştır. Stravinski o yaz başladığı *Les Noces* (Svadebka; Düğünler) adlı bale kantatını Rus köylü temaları ve töreleri üzerine kurmaya karar vermiştir. Savaşın araya girmesiyle ancak 1917'de tamamlayabildiği kompozisyonun orkestra düzenlemesini, 1923'e değin bitirememiştir.”<sup>35</sup>

1910 ile 1914 arası Stravinski, Wolhynien'de ve İsviçre'de yaşamıştır. Birinci dünya savaşının patlak vermesiyle Stravinski İsviçre'de kalmaya karar vermiştir. İsviçreli romancı Ferdinand Ramuz'la birlikte gezginci küçük bir tiyatro için, 'okunacak, oynanacak ve dans edilecek' eğlendirici *A Soldier's Tale*'ı (1918, Bir Askerin Hikayesi) bestelemiştir. Bu dönemlerdeki caz etkisi bu eserde olduğu kadar 1918' de, 11 enstrüman için bestelediği *Rag-Time*'da ve 1919'da piyano için bestelediği *Rag-Music*'de belirgin olarak fark edilmektedir.

1920'de Stravinski Paris'e yerleşmiştir. Paris'te ailesini geçindirebilmek için, yan uğraş olarak piyanistliğe ve orkestra şefliğine yönelmiştir. Orada Pablo Picasso, Jean Cocteau, André Gide, Henri Matisse ve Alexander Benois gibi dönemin önemli Fransız ya da Fransa'da yaşayan sanatçılarıyla tanışmıştır. Bu yıllarda önemli eserlerinden *Symphonies d'Instruments à Vent* (1920, Rüzgar Enstrümanlarının Senfonisi), *Opera Buffa Mavra* (1922), ve 1923'te Rus Balesi tarafından sahneye konulan *Les Noces* (1923, Düğün) ortaya çıktı. Diaghilev'in isteği üzerine, 1920'de Giovanni Battista Pergolesi'nin müziğine dayanan *Pulcinella* (1920) bale

<sup>34</sup> <http://senfonikankara.com/post/99829867355/igor-stravinsky-bahar-ayini>

<sup>35</sup> [http://www.Turkcebilgi.com/igor\\_stravinsky](http://www.Turkcebilgi.com/igor_stravinsky)

düzenlenmesini yapmıştır. *Mavra* ve İsviçre'de bestelenen ve 1920'de Paris'de sahneye konulan bale *Pulcinella*, Stravinski'nin neoklasizme yönelişinin başlangıcı sayılmaktadır.

*Pulcinella* adlı bale müziği için yaptığı çalışmalar sırasında, Diaghilev'in de desteğiyle, Yeni Klasik olarak adlandırılan değişik bir müzik tarzına yönelmiştir. 1923'ten sonra Stravinski'nin neoklasik eserleri ortaya çıkmaya başlamıştır. ‘‘Neoklasisizm terimi ve Stravinsky'nin adının birlikte anıldığı 1920'li yıllarda, keskin milliyetçiliğin temelini oluşturduğu, sanatsal yaratıcılık görüşü teşvik edilmiştir. Neoklasisizmi tanımlamak gerekirse; yalınlık, nesnellik, saflık ve kesinlik, muğlak terimlerden, ölçülebilir özelliklere dönüştürülmüştür.’’<sup>36</sup>

Daha önceki bestelerinde ağırlığı hissedilen Rus öğeler yerini, köklü bir değişiklikle, yeni-klasik anlatıma bırakmıştır. Yepyeni bir tarzda yazabilmek, büyük bir çaba gerektirmiştir. ‘Örnekleme, deneme ve birleştirme’ yılları dediği, uzun çalışmaların ardından, önceki büyük yapıtlarıyla boy ölçüşebilecek *Oedipus Rex* (1927; Kral Oedipus) ve *Lasymphonie de Psaumes* (1930; Mezmurlar Senfonisi) gibi yeni yapıtlar vermiştir.

‘‘Savaştan hemen sonra Stravinski, Diaghilev'in Rus Balesi'yle yeniden bağ kurmuştur. Bu topluluk için yazdığı son bale, *Apollon Musagete* (1928; Musaların Başı Apollon) olmuştur. Ertesi yıl Diaghilev ölünce ve topluluk dağılmıştır.

Avrupa'da daha çok olmak üzere, üç kez Kuzey Amerika'ya (1925, 1935 ve 1937) bir kez de Güney Amerika'ya (1936) turneye gitmiştir. Bu arada bale müziği yazmayı da sürdürmüştür. Rus dansçı Ida Rubinstein'ın 1920'lerin sonunda oluşturduğu topluluk için iki bale müziği yazmıştır. Bunlardan *Le Baiser de la Fee*'yi (1928; Perinin Öpüşü) Çaykovski'nin piyano ve vokal müziğinden seçmeler üzerine kurmuştur. *Persephone*'daysa (1934) Andre Gide'in bir şiirini temel almıştır. Ardından, yeni kurulan Amerikan Bale Topluluğu için *The Card Party*'yi (1937; İskambil Partisi) yazmıştır.

---

<sup>36</sup> Messing, Scott. Neoklasisizm ve Stravinski, Sanat Dünyamız 93. YK Yayınları, s.25

Savaş yıllarında *Do Majör Senfoni* (1938-40) ve *Üç Bölümlü Senfoni* (1942-45) adlı iki önemli senfonik yapıt bestelemiştir. 1920’de yazdığı *Nefesli Çalgılar Senfonileri*’nde kullandığı Rusya dönemine özgü müzik öğelerinin yerine, *Do majör Senfoni*’de yeni klasik ilkelerin senfoni formunda bir özetini vermiştir. *Üç Bölümlü Senfoni*’deyse konçerto ve senfoninin temel özelliklerini başarıyla birleştirmiştir. 1948-51 arasında *The Rake’s Progress* (Ahlaksızın İlerlemesi) adlı yeni-klasik opera üzerinde çalışmıştır. Librettosunu W. H. Auden ile Chester Kalman’ın yazdığı bu operayı bitirince, 1939’dan beri ilk kez Avrupa’ya dönerek yapıtının Venedik’teki Teatro la Fenice’deki ilk sahnelenişini yönetmiştir.”<sup>35</sup>

“Bu dönemdeki çalışmalarda; son romantik dönemin aşırı duygusallığının tersine, tam bir sanatsal tarafsızlık hakimdir; eserlerinde hiçbir müziksel duygu yoktur. Stravinski bu akımı, 1935’te yazdığı anılarında şöyle açıklamaktadır: *Müzik doğal olarak herhangi bir şeyi ifade etme gücüne sahip değildir ve performanslar kendi fikir ve bireysel ifadelerini eklemeyen, bestecinin tarzını takip etmelidirler.* Bu fikir, modern müziğin temelini oluşturmaktaydı.”<sup>37</sup> “Bu sanat, hislerin izinden gitmez, ancak gücü ve mükemmelliği ile kaçınılmaz bir biçimde zarafet ve inceliğe ulaşmaktadır.”<sup>36</sup>

“Stravinski, daha sonraki yıllarında Seri Müzik tarzında çalışmıştır. *The Rake’s Progress*’i yazarken, asistan olarak onunla birlikte çalışan, ABD’li genç müzikçi Robert Craft’ın seri müziğe yakınlığı, bu tarzı benimsemesine yardımcı olmuştur. Anton von Webern’in, Arnold Schoenberg’in ve Alban Berg’in, 12 ton müziğini dikkatle inceleyen Stravinski, başlangıçta tonal müzik çatısı içinde bazı çekingen seri müzik denemeleri yapmıştır. Daha büyük ölçekli yapıtlar olan *Canticum Sacrum* (1955; Kutsal Kantik) ve *Agon* (1953-57) balesinde modal ve tonal bir müzikle başladıktan sonra tümüyle seri bir yapıya geçiyor ve sonunda başlangıçtaki modal ve tonal müziğe dönüyordu. Bestecinin bu dönemdeki çalışmalarında, çoğunlukla dinsel etki dikkati çekmektedir.”<sup>38</sup>

Tümüyle serial kompozisyonlarından ilki olan *Kantate Thereni*’yi (1958; Threnoslar), Rusya ve yeni-klasik dönemlerinin başyapıtları kadar önem taşıyan, piyano ve orkestra için *Movements* (1959), *Variations* (1964; Çeşitlemeler) ve *Requiem Canticles* (1966; Requiem Kantikleri) izlemiştir. Bu tarihten sonra sağlığı bozulan Stravinski, gitgide

<sup>37</sup> An Autobiography Igor Stravinsky, Published by M.&J.Steuer, New York, s. 55

<sup>38</sup> <http://www.nkfu.com/igor-stravinsky-kimdir/>

daha az eser vermeye başlamıştır. Son dönemlerinde, Bach'ın bazı prelüd ve füglerinin çalgı için transkripsiyonlarını yapmıştır.

“Stravinski, 20. yüzyıl müziğine büyük katkıda bulunmuş, kendine özgü eleştirel tutumu özellikle ölçü, tempo ve ses gürlükleri açısından önemli sonuçlar doğurmuştur. Bileşik ölçülü asimetrik kalıpları araştırmış, müzik cümlelerinde kullandığı figür ve motifleri uzatarak ya da çıkararak simetrik cümleme geleneğini yıkmıştır. Müziğe yeniden kazandırdığı vuruş duygusu, birçok bestesinin dansa uygun olmasını sağlamıştır.”<sup>39</sup>

### **3.3. STRAVİNSKİ’NİN BAHAR AYİNİ’NİN (Le Sacre du Printemps) İLK SAHNELENİŞİNE DAİR NOTLAR ve NİCHOLAS ROERİCH**

Igor Stravinski'nin Bahar Ayini balesi 20.yüzyıl müziğinin abide eserlerinden biridir. Dünyadaki birçok ünlü müzisyenin oluşturduğu bir ankette, 20. yüzyıla damgasını vuran müzik eserleri arasında başı çekmiştir.

“Balenin ilk sahnelenmesi, 29 Mayıs 1913'te Paris Champs-Élysées Tiyatrosunda yapıldı. Klasik baleden tamamen uzak, antik Rus esintileri ile tasarlanmış kostüm, dekor ve koreografisinin yanı sıra, uyumsuz seslere ağırlık veren, çalgıların ses sınırlarını zorlayan, müziği, o gece seyirciler arasında büyük bir kızgınlığa yol açmış, prömiyer bir skandalla sonuçlanmıştı. Ancak eser, ortaya koyduğu kavramların, tarihin akışına uygunluğu nedeniyle kısa sürede özümsemiş ve Stravinski'nin modern müziğin, tasarımcı Nicolas Roerich ile koreograf Vaslav Nijinski'nin de modern balenin öncüleri olarak kabul edilmelerini sağlamıştır.”<sup>34</sup>

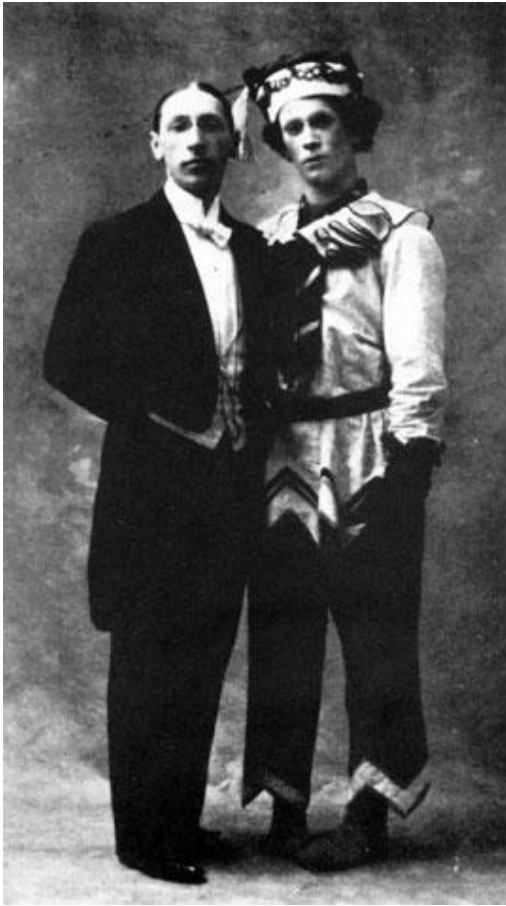
---

<sup>39</sup> <http://www.musicart.Berussamusicart.com/tag/igor-stravinsky/>





**Resim 4.** Paris Champs-Élysées Tiyatrosu



**Resim 5.** Vaslav Nijinski ve Igor Stravinski



**Resim 6.** Nicholas Roerich

“Bestecinin kalabalık bir orkestra için yazdığı eser, müziğin kulağa ve ruha değil, doğrudan doğruya kafaya hitap etmesini istemiş ve orijinal fikirleriyle stil ve form bakımından sınırları zorlamıştır.”<sup>40</sup>

Stravinski ilk otobiyografisinde; Bahar Ayini eserinin konusunun kendisinin gördüğü bir rüyanın sonucunda ortaya çıktığını söylemiştir. Ama daha sonra Stravinski, eserin bir olay örgüsü olmadığını; eserin sadece müzik-koreografi ile anlatılan tek fikrin, gizem ve baharın yaratıcılığı olduğunu da söylemiştir.

Eserde, tek tanrılı dinler öncesinde, kabilelerin tapınması dile getirilir. ‘Pagan ayini’ dramatize edilir. Ayin sonunda; bahar, bir kurbanla kutsanır ve mevsim boyunca toprağın verimi böylece sağlanmış olur.

Stravinski bu konuyu, antik Rusya konusunda uzmanlaşmış bir ressam ve arkeolog olan, arkadaşı, Nicolas Roerich ile birlikte hazırladı. Balenin librettosu ve kostüm yaratısı, Roerich’in pagan kültürü ve derin folklorik bilgisi ile harmanlandı.



**Resim 7.** Nicholas Roerich’in, 1912’de Bahar Ayini için yaptığı kostüm eskizi

<sup>40</sup> <http://blog.milliyet.com.tr/bahar-ayini/Blog/?BlogNo=3857>

“Bahar Ayini’nin konusu ve müziği, Rus Balesi Topluluğu’nun direktörü Diaghilev’in ilgisini çekti. Bu yeni ve sıra dışı çalışmada, genç dansçı Vaslav Nijinski’yi koreograf olarak görevlendirdi. Nijinski, Rus Bale Topluluğu’nun gösterilerinde çok ünlenmiş ve Paris’te bir efsane haline gelmişti. İlk koreografisi, *Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası* büyük bir sansasyon yaratmıştı. Bu durum, Rus Bale Topluluğu’nun o zamana kadar koreografı olan, Mikail Fokine’i devre dışı bıraktı. Stravinski başlangıçta, Fokine yerine, Nijinski’nin görevlendirilmesine mutlu olmuştu. Fokine’nin yorulmuş olduğu ve yeni formlar yaratamayacağını düşünmekteydi. Ancak 1912’de provalar başlar başlamaz problemler ortaya çıkmaya başladı. Koreografinin, orkestra ile uyumu zor oldu. Nijinski, ritmi algılamakta güçlük çekti. Prova piyanisti, parçayı ayrıştırarak tekrar tekrar çalıyor, Nijinski müziği kavramakta ve ezberlemekte zorlanıyordu. Stravinski, daha sonraki yıllarda yazılan, otobiyografisinde, ‘Partisyonları ona anlatmak için, müziğin bayağı başlangıç formlarını öğretmesi gerektiğini’ söylemişti.”<sup>41</sup>



**Resim 8.** Sergei Diaghilev, Vaslav Nijinski, Igor Stravinski

“Koreograf ve besteci arasındaki uyumsuzluğu gidermek için, Dresden’den Hellerau okulundan, dansçı Marie Rambert çağrıldı. Rambert, koreograf ve dans topluluğuna

<sup>41</sup> An Autobiography Igor Stravinsky, Published by M.&J.Steuer, New York, s.77

'Eurhythmic' sistemi (Müziği hareketler aracılığıyla anlamak) öğretti. Nijinski ile yakın çalışarak, partiyonları görselleştirmesine yardımcı oldu.

Dansçılar, ritimlerin saymak için çok komplike, hareketlerinse çok hızlı ve vücutlarına çok yabancı olduğundan şikayet ediyorlardı. Prömiyer yaklaştığında, balenin hala çok daha fazla provaya ihtiyacı vardı. Orkestra ve dansçıların, bu sıra dışı eseri, en iyi biçimde sergilemek için, tüm gayretlerine rağmen, koreograf hep daha hızlı, hep daha canlı dans etmelerini istiyor, besteci ise koreografiden yana kuşkular taşıyordu. Kostümler, dönemin ünlü sanatçıları çağırarak beğenilerine sunulmuştu. Kostümlü prova başarılı geçmişti. Sonunda, bale prömiyer için hazırdu."<sup>42</sup>



**Resim 9.** Champs-Élysées Tiyatrosu lobisinde asılı olan, Bale Rus'un 1913 sezonuna ait poster

“Eser, yaklaşık 30 dakika sürmektedir. Özellikle ‘seçilmiş kurbanın dansı (dans sacré)’ başlıklı son bölüm, korkutucu ve görkemlidir. Burada ayinin doruk noktası söz konusudur. Kurban edilip tanrıya sunulacak kızın, ölümcül dansı, nefes kesecek bir güce sahiptir.

<sup>42</sup> Bullard, Truman Campbell. "The First Performance of Igor Stravinsky's Sacre Du Printemps" (University of Rochester, 1971). Vol. 1 p. 142

Diaghilev Rus Bale Topluluğu tarafından, 29 Mayıs 1913'te Paris Champs-Élysées Tiyatrosunda gerçekleştirilen ilk gösterisinde, kurban rolünde, Marie Piltz dans etmiştir. Daha sonra Leonid Massine'in koreografisiyle aynı tiyatrodaki, 1920 yılında, seyirciye sunulan yapıtta başrolu bu kez, Lydia Sokolova canlandırmıştır. Massine'nin koreografisi Philadelphia Müzik Akademisi'nde yinelendiğinde, (11 Nisan 1930), kurban rolünde Martha Graham dans etmiştir.”<sup>43</sup>



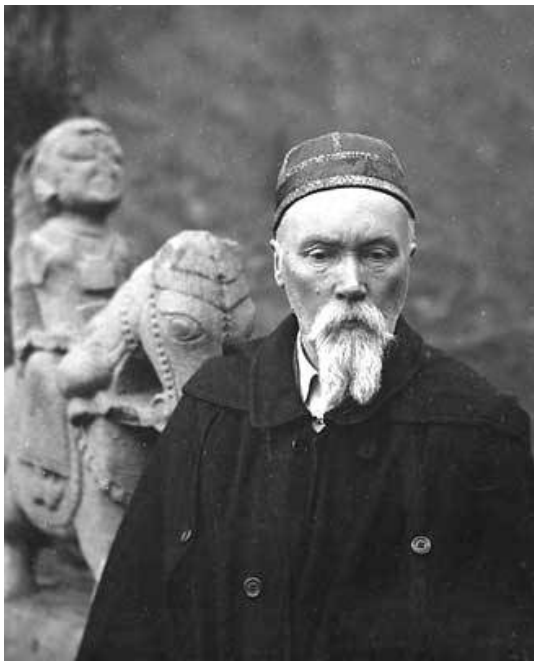
**Resim 10.** Martha Graham, Leonide Massine'in Bahar Ayini, (Bilinmeyen bir kaynaktan alınmış). Dance Magazine Archives.

“Stravinski'nin Rus folk ve klasik müziği ile uzlaşma çabalarının bir sonucu olarak da tanımlanan 'Bahar Ayini', hem müziği hem de konusu itibari ile alışılmadık ve fazlaca cüretkâr bulunduğu için, ilk başta ne dansçılardan ne de izleyicilerden olumlu bir tepki alabilmiştir. Adorno, *Yeni Müziğin Felsefesi* kitabında, Bahar Ayini'nin dur durak bilmeyen, düzensiz ritimlerinde, makine fetişizmini ve bireyin makine çağının ritimlerine teslim olmasını bulur. Bu dönemde, halen müzikte romantizm akımının devam ettiği gerçeği nedeniyle, eserin marjinal ve yıkıcı yeniliklerini kimse

<sup>43</sup> DELEON, Jak. 200 Bale ve Dans, Yapı Kredi yayımları, s. 338

anlayamamıştır. Stravinski'nin en devrimci sayılan bestesinin, ehilleştirildiği an ise; Walt Disney'in *Fantasia*'sının müziği olarak seçilmesidir (1940). Stravinski'nin müziğinin artık dinleyiciyle barıştığını, devrimci özünün sindirildiğini söyleyebiliriz. Konser salonlarında sık çalınması, hem kendisinin yönettiği, hem de başka sanatçıların yorumladığı kayıtların yaygınlığı, bu durumun göstergesidir.”<sup>44</sup>

## NICHOLAS ROERICH



**Resim 11.** Nicholas Roerich

“Müziği Stravinski'ye, koreografisi Nijinski'ye, prodüksiyonu Diaghilev'e ait olabilir ama *Bahar Ayini*'nin fikir babası Nicholas Roerich'dir. Roerich ressam ve sahne tasarımcısı olmasının yanı sıra, arkeolog ve aynı zamanda, Rusya'nın hristiyanlık öncesi putperest slav kültürüne meraklı bir tarihçidir. "Bahar Ayini"nin librettosu ona aittir. 'Bahar Ayini'nin alt başlığı 'Pagan Rusya'dan Resimler'; konusu ise hristiyanlık öncesi Rusya'daki putperest slav kabile ritüelleridir.

<sup>44</sup> Ekici, Armağan. Schönberg ve Stravinski: Kirpi ve Tilki, Sanat Dünyamız 93. YK Yayınları, s.141

Diaghilev'in siparişi kesinleştikten sonra, yapıtın müzikal ve koreografik yaratım süreçlerinde de Roerich'in önemli rolü vardır. Zira, prova sürecinde pek iyi anlaşamayan Nijinski ile Stravinski arasında iletişimi sağlayan ve güçlendiren kişi o'dur.



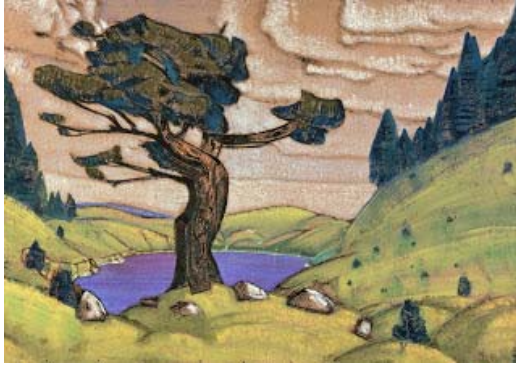
**Resim 12.** "Kadim Rusya'nın İdolları", Nicholas Roerich, 1910

Roerich görsel olarak esinlenmesi için Nijinski'ye putperest slav kavimlerinin mağara resimlerini, ahşap oyma idolları ve kendi tablolarını göstermiştir.



**Resim 13.** Asya steplerindeki slav kabilelere ait ahşap oyma idol

Mektuplaşmalardan anlaşıldığı kadarıyla, Nijinski koreografıyı kesinleştirmek için Roerich'in ona kostüm eskizlerini göndermesini beklemişti. Hem kostüm tasarımından esinlenmek için, hem de kostümlerin içinde, dansçıların hareket serbestisini kontrol etmek için.



Eskiz, 1912



Bitmiş öneri, 1912

**Resim 14.** Roerich'in, Bahar Ayini Sahne Tasarımı Eskizleri, 1912



**Resim 15.** Roerich'in Bahar Ayini Sahne Tasarımının son hali, 1913



**Resim 16.** Moğolistan'daki meteor taşının fotoğrafı





**Resim 17.** Roerich'in Bahar Ayini Sahne Tasarımı, 1913

Roerich'in 1913 tarihli tasarım için yaptığı eskizlerden birinde sahnenin ortasında büyük bir ağaç görülmekte. Diaghilev bu ağacı sevmeyip eleştirince Roerich ağacı bir kaya ile değiştiriyor. Malum; birçok pagan inanış için ağaç ne kadar önemli bir *axis mundi* (dünya eksen) simgesi ise, kaya da aynı anlamı taşıyor (*axis mundi* gökyüzü, yeryüzü ve yeraltı olmak üzere üç tabaka olarak kabul edilen evrende tanrıların gökyüzünden veya yeraltında yeryüzüne indikleri/çıktıkları eksen; üç katman arasındaki ilişki bu eksen sayesinde gerçekleşiyor. Orta Asya inanışlarında şaman bu eksen kullanarak gökyüzüne çıkan hekim kişi olarak kabul ediliyor). Roerich kaya tasarımında, o dönemde Moğolistan'da Altay dağlarının eteklerinde bulunmuş meteor taşlarından biri olan *chintamani* kayasından esinlenmiş.



**Resim 18.** Roerich'in, Leonid Massine için Bahar Ayini Sahne tasarımı çizimleri, 1930

Roerich 1913 tarihli prömiyer gösterisinin sahne tasarımını yaptığı gibi, 1930 tarihli yine Ballet Russes yapımı, ancak Diaghilev'in, koreografisini bu sefer Leonid Massine'e emanet ettiği ikinci versiyonun da sahne tasarımına imza atıyor.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> [http://danzon2008.Blogspot.com.Tr/2013\\_05\\_01\\_archive.html](http://danzon2008.Blogspot.com.Tr/2013_05_01_archive.html)

## 4. BÖLÜM:

### BAHAR AYINI'NİN KOREOGRAFLARI

#### 4.1. VASLAV NIJINSKI (1889-1950)



**Resim 19.** Vaslav Nijinski ve sağ yanda Şehrazat Balesi'nde Altın Köle rolünde

#### 4.1.1. Hayatı, Başarıları ve Diaghilev'in Rus Balesi

Kiev'de, halk dansı yapan, Polonyalı bir anne-babanın çocuğu olarak, 1889 yılında dünyaya gelmiştir. Ailesi onun ilk dans öğretmenleri olmuşlardır. Anne ve babasıyla birlikte, opera sahnelerinde ve yaz tiyatrolarında küçük roller almaya başlamıştır. Sekiz yaşında iken babası ailesini terk etmiş, annesi, üç çocuğu ile birlikte, St Petersburg'a yerleşmiştir. Ertesinde Imperial Tiyatro Okulu'na girmiş ve sıra dışı yetenekleri olan, bir dansçı olduğu, hemen anlaşılmıştır. Michel Fokine, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, George Balanchine ve Alexandra Danilova gibi Avrupa'daki kariyerlerine,

Diaghilev'in Rus Balesi'nde devam eden ünlü sanatçılar ile birlikte okumuştur. Daha sonraki yıllarda bu okulda, Rudolf Nureyev, Natalia Makarova, Mikhail Baryshnikov da öğrenci olmuştur. *Faust*, *Fındıkıran'da fare kral*, *Uyuyan Güzel*, *Kuşu Gölü* gibi klasik bale eserlerinde, olağanüstü dans yeteneğini kanıtlamıştır. Mikahail Oboukhov, 1902 yılında hocası oldu ve ona hiçbir öğrencisine vermediği en yüksek notları vermiştir. 1904 yılında, 14 yaşındayken Nijinski, büyük koreograf Marius Petipa tarafından, *La Romance d'un Bouton de rose et d'un Papillon* için seçilmiştir. Ancak bu temsil, Rus-Japon Savaşı patlak verdiği için, oynanamamıştır.

“9 Ocak 1905’de Nijinski, Papa Grapon liderliğinde, Çar’a bir dilekçe vermeye çalışan kalabalığın ortasında kalmış, Kışlık Saray’a kadar sürüklenmiştir. Tarihe ‘Kara Pazar’ olarak geçen bu katliamda, 1000’e yakın kişi askerlerin açtığı ateş ile ölmüştür. Nijinski kafa travması geçirmiş, ertesi gün bir arkadaşı ile sahnesine geri dönmüştür. Nijinski, büyüdükçe daha sakin ve ciddi olmuş ve hayatı boyunca çok az arkadaşı edinmiştir. Dans etmediği zamanlarda, donuk duruşu, dışarıdan sevimsiz olarak yorumlanmasına neden olmuştur.”<sup>46</sup>

1907’de mezun olduğunda, İmparatorluk Balesi’ne, her zamanki başlangıç seviyesinin (corps de ballet, bir balede solist olmayan dansçılar), bir üst seviyesinden, ‘coryphée (corps de ballet’nin baş üyesi) olarak alınmıştır. Fokine koreografisi olan *Le Pavillon d’Armide*’de küçük bir rolü olmasına rağmen, sıçramaları ve pirouette (bir ekseninde dönüş) teknikleri ile dikkat çekmiştir. Daha sonra, *Uyuyan Güzel* ‘*Bluebird pas de deux*’ de (Mavi Kuş İkili Dansında) Lydia Kyasht ile performansını doruğa çıkarmıştır. 1910 yılında ise Petipa’nın *Le Talisman*’da, *Wind God Vayou* (Rüzgar Tanrısı Vayou) rolünde devleşmiştir.

“Bu yıllarda, önemli sanat organizatörü olan Diaghilev ile tanıştırılmıştı. Diaghilev, seçkin sanatçılardan oluşan büyük bir grubun başında, Rus sanatını, batıya tanıtma amacıyla, resim sergileri organize ediyor, 1906’dan beri Paris’te konserler düzenliyordu. Diaghilev, 1909’da Paris’te, bir sezon, Nijinski başdansçı olarak, klasik Rus Bale eserlerinin gösterimini planlamıştı. Nijinski, 20 yaşında bir dansçı olarak, *Les Sylphides*, *Scheherazade*, *Le Spectre de la Rose*, *Petrouchka* ve diğer balelerde, bu

<sup>46</sup> Parker, Derek. 1988, Nijinsky: God of the Dance, s. 31

toplulukla dans etmiştir. Avrupa’da, bir anda uluslararası, büyük dansçı ünvanına kavuşmuş, ‘Dansın Tanrısı’ olarak bahsedilmeye başlanmıştır. Diaghilev’in oluşturduğu Rus Balesi, Paris ve Londra’da yıllık sezon temsilleri gerçekleştirmiş, sanatsal ve sosyal alanda büyük sansasyon yaratmıştı. Bir sonraki on yıl için, sanat, dans, müzik ve moda trendlerini belirleyen rol oynamıştır. Aynı zamanda Rus Balesi, klasik dansı tekrar canlandırdığı için büyük itibar kazanmıştır. Rus Balesi’nin, Fokine tarafından yapılan koreografileri, Avrupalılara, farkında olmadan kaybettiklerini düşündükleri şeyi yaşatmıştır: Tutku ve masumiyeti. Bu topluluğun ayırt edici bir özelliği de; müziğin, dansın, sahnenin tam anlamıyla bir sentez oluşturması ve seyircinin karşısına tümüyle tamamlanmış bir eser olarak çıkmasıydı.



**Resim 20.** Sergei Diaghilev

Bu dönemde, Rusya’da bale, halen gelişimine devam etmekle birlikte, Avrupa’da, son 50 yıldır, özellikle de erkek dansçılar açısından belirgin bir düşüş yaşanmaktaydı. Fokine’in *Le Pavillon d’Armide*’nde, kızkardeşi Bronislava Nijinska, Nijinski’nin Paris’te bir ilk olduğunu şu sözlerle anlatır: *Vücudunu yukarı atarak, bir anda yükselir, geriye doğru eğilir, bacaklarını uzatır, enterchat (vuruş adımı) yapar, yavaşça göğsüyle döner, geriye doğru bir kemer gibi eğilir, bir bacağını düşürür, havada arabesque (balede temel pozlardan biri) durur. Düzgün bir şekilde arabesque pozisyonunda yere iner... Sahnenin gerisinden, tek bir hareketle - assemblé entrechat-dix- öbür uca sıçrar.*

*Seyirci, daha önce böyle şeyler yapan bir erkek dansçı hiç görmemiştim, diye düşünür, soluk soluğa.*<sup>47</sup>

“Gittiği her yerde yarattığı skandal atmosfer, Nijinski’nin ihtişamını arttırmıştır. Baş koreograf Fokine, Nijinski için özel koreografiler düzenlemiş ve birden fazla karakter yaratmıştır. Fokine’nin onun için oluşturduğu roller, genellikle ambiseksual (Biseksüel) ve güçlü cinsel yanı olan rollerdi. Bunun en iyi örneği *Şehrazat*’taki *Golden Slave* (Altın Köle) rolüydü. Kahverengi gövde boyası, incilerle bezenmiş kostümü ve gülümsemesi; fazla bir aksesuara ihtiyacı yoktu; kendisi bir seks objesi gibiydi. *Fin-de-siècle* bir etki bırakmıştı; egzotik, androjenik, kölelik ve şiddet barındıran. Nijinski egzotik görünüyordu. Belirgin elmacık kemikleri ve çekik gözlerle, bir Tatar yüzü vardı. Bunları yanı sıra kişiliği sahnede güçlü ve sağlam, kuliste ise naif, utangaç ve çekinikti.

Diaghilev, daha sonra Nijinski’den kendi balelerinin koreografilerini yapmasını istemiştir. 1912-1913 yıllarında üç bale koreografisi yapmıştır: *Bir Kır Tanrısı’nın Öğleden Sonrası*, *Jeux* (Oyun) ve *Bahar Ayini*. Bunların ilki *Bir Kır Tanrısı’nın Öğleden Sonrası* büyük tartışma yaratmıştır. Nijinski’nin koreografisi balede yeni bir stil oluşturmuştu, ancak bu yeni stil bale dansçılarının performansları için tamamen yeni ve çok zordu. Eleştirmenler ve seyirciler de bu yeni stili kabullenmek için zorlandılar. Koreografideki dansın, belirgin seksüel açıklığı izleyicileri şok etmiştir.

Akademik balenin, güzel-asil üç boyutlu pozları, bacaklar ve kolların beş pozisyonları, açık ayaklar (turn-out); bunların hepsi Nijinski’nin stilinde yoktu. Onun koreografisinde, dansçılar profilden hareket ederler, havayı bıçaklar gibi keskin dilimleme hareketleri (Bir Kır Tanrı’sının Öğleden Sonrası) yaparlar ya da kambur duruş ve yeri çekiçler gibi ayaklarıyla vururlardı (Bahar Ayini).

Nijinski’nin tarzında; vücudun ve ayakların dik bir pozisyonda ve açılı duruşu, yuvarlak olmayan kollar, balede şaşkınlık yaratmıştır. Eleştirmenler bu stilin bale kaynaklarındaki geçerliliğini sorgulamışlardır. Diaghilev, dikkat çekici ve değiştirici olduğu için Nijinski’nin koreografik yeteneğine daha fazla güven duymaya başlamıştır. Nijinski aynı zamanda, Fokine’in balesindeki *Petruşka* rolüne hazırlanıyor, bir yandan

<sup>47</sup> Acocella, Joan Secrets of Nijinsky. The New York Review of Books. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1999/jan/14/secrets-of-nijinsky/>

da kendi koreografisi ve kendi dansı üzerinde çalışıyordu. İki ayrı büyük görevi de, tıpkı ‘iki ayrı tenis maçında, aynı anda oynuyormuş’ gibi, aynı zamanda, iç içe geçmiş bir şekilde tamamlamıştır.”<sup>48</sup>

Rus Balesi, 1913 sonunda, Güney Amerika’daydı. Nijinski, bu tur sırasında, sürpriz bir kararla, Macar sosyetesinden, Romola de Pulszky ile evlenmiştir. Diaghilev resmi olarak, onun topluluktaki işine son vermiştir. *Bahar Ayini* Nijinski’nin, Rus Balesi için yaptığı, son koreografi olmuştur. Birinci Dünya Savaşı sırasında, karısı ile birlikte ajan olmakla suçlanmışlardır. Bu sırada Nijinski sinir krizleri geçirmeye başlamıştır. Diaghilev’in 1916’daki, Amerika turnesinde Nijinski’e ihtiyacı vardı. Diaghilev’in yardımıyla, serbest bırakıldılar. Avrupa’ya dönüşünden sonra ruhsal durumu iyice bozulmuş, 1919’da şizofreni tanısı almıştır. 1950’de ölüncüye kadar, geriye kalan yıllarının çoğunu, bakım evinde geçirmiştir. Nijinski’nin deliliğinin hikayesi ile *Bahar Ayini* etrafındaki efsane bir araya gelmiştir. Kendi zihninin deli saçmalıkları ile balenin koreografisi etkili bir şekilde susturulmuş oldu, eserini savunamadı. Bu şekilde, *Bahar Ayini*, 1913 Nijinski koreografisi, kaybolmuş bir başyapıtı dönüşmüştür.

#### 4.1.2. Nijinski ve Bahar Ayini

Nijinski 1911 yılında verdiği bir röportajda Isodora Duncan’ın hayranı olduğunu belirtmiştir. Zaten koreografi tasarlarken ki çalışma tarzı olarak da Duncan’ın metodundan esinlenmiştir. Duncan’ın tasarım metodunu ilk defa *Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası*’nda denedikten sonra, geliştirerek "Bahar Ayini"nde tekrarlamıştır. Kız kardeşi Nijinska da, *Bahar Ayini*’nden bir kaç yıl sonra tasarlayacağı, Stravinski’nin müziğini kullandığı *Les Noces* (Düğün) koreografisinde aynı metodu izlemiştir. Aynı zamanda modern koreografinin de başlangıcını oluşturan bu metotta; koreograf, hareket tasarımını solodan topluluğa doğru çalışmaktadır. Koreografik malzeme önce tek bir dansçı ile çalışılarak ortaya çıkarılır; postürler ve bunlardan üretilen jestler belirlenir. Ardından bu postürler ve jestler topluluk danslarının biçimlerine ve topluluğun sahne mekanında tanımlayacağı geometrik örüntülere genişletilir.

<sup>48</sup> Lee, Janani C. The Myth of *Le Sacre du Printemps*: A Study of Three Choreographers Class of 2009 A thesis submitted to the faculty of Wesleyan University in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Bachelor of Arts with Departmental Honors in Dance, s. 16

Nijinski'nin yaratıcılığı; koreografisine temel oluşturacak postürleri belirlerken yürümek, zıplamak, koşmak gibi basit ve günlük hareketlerden yola çıkarak, bu hareketlere getirdiği belirli sınırlamalarla koreografinin zorluk derecesini arttırmasıdır. *Bahar Ayini*'ndeki zorluk derecesi Nijinski'nin dansçı bedenini bir blok olarak kullanması, bedeni bir bütün olarak hareket etmek zorunda bırakmasıdır. Örneğin, *Bahar Ayini*'nin doruk noktasını oluşturan 'seçilmiş bakire'nin solosunun bir bölümünde dansçı başı yana eğik, kolları dirseklerden bükülü ve iki yana açık, ayaklar yana bakar şekilde, dizler kırık olarak bulunduğu noktada, postürünü bozmadan yukarıya zıplamak zorundadır.

Nijinski'nin bedeni bir blok olarak kullanmasını 'heykelsi' olarak yorumlayanlar vardır. Kardeşi Nijinska, anılarında, Nijinski'nin *Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası* koreografisinden sonra Rodin'e poz vermiş olmasının da bunda etkili olduğunu belirtmiştir.

"Nijinski postürleri ve jestleri belirlerken büyük ölçüde, *Bahar Ayini*'nin libretto yazarı, sahne ve kostüm tasarımcısı Nicholas Roerich'in kendisine gösterdiği imajlardan esinlenmiştir. Bu imajlar putperest slav kavimlerinin mağara resimleri, ahşap oyma idoller ve bunlardan esinlenerek Roerich'in kendi yaptığı tablolarıdır. Ahşap idollerin üzerine oyulmuş insan figürlerinin baş, kol, bacak ve ayaklarının betimleniş şekli Nijinski'ye koreografisinin nüvesini oluşturan postürleri ve jestleri yaratmasında en baş esini oluşturmuştur.

Eğrilmiş büğrölmüş bedenleri, içe bakan ayakları ve geriye doğru kırılmış kollarıyla putperest figürler Nijinski'nin koreografisinde dizlerin kırılması, başın omuza doğru yana eğilmesi, yüzün profilden gösterilirken omuz duruşunun önden olması ve dirseklerin bedene yapışması gibi postürlere esin kaynağı olmuştur. Nijinski koreografi sürecinin ilk aşamasında çalışmaya başladığı 'seçilmiş'in solosu için, beraber çalıştığı dansçı kız kardeşi Bronislava Nijinska'dan, yaratacağı hareketlerinde, özellikle Roerich'in *Kadim Rusya'nın İdolleri* adlı tablosunu görselleştirmesini istemiştir."<sup>46</sup>

"Nijinski, *Bahar Ayini* projesi için, tamamen yeni bir sergileyiş düşünmüştür. Balenin provaları sırasında, Stravinski'ye yazdığı bir mektupta şöyle demiştir: *Şimdi biliyorum*



*ki Bahar Ayini nasıl bir şey olacak, ikimizin de her istediği gerçekleştiği zaman; yeni, güzel ve tamamen farklı olacak. Ama sıradan bir izleyici için duygusal ve şok edici bir etki yaratacak. Eser ilk sahnelenişinden sonra gerçekten de sıradan bir seyirci için skandal, karşı görüşü savunanlar içinse koreografide bir devrim yaratmıştır.*

Nijinski, bütün klasik bale eserlerini biliyordu. Pürüzsüzlüğün ve zarıflığın, bir dansçının ulaşabileceği en büyük ideal olarak görüldüğü, o güzelliği ve estetiği farklı bir şekilde yorumlamak istemiştir. Dansta, yeni arayışların gerekli olduğunu savunmuştur. İngiliz edebiyatçı ve yazar Geoffrey Whitworth'a göre; *Nijinski'nin ima ettiği şey, geçmişte değerli olanı yıkma değil, geçmişte değerli olanın değerini koruması, değerlerin yeni teknikler ve yeni dışavurumlarla evrimleşmesidir.*<sup>49</sup>

“Nijinski'nin amacı, güzelliği bulmaktı, dansları aracılığıyla gerçek güzelliği. ‘Gerçeklik bizi sakınan parıltıdır ve gerçek, güzelliğin umududur. Zarafet, cazibe, hoş gitme, hepsi merkezinde güzelliği bulundurur. Ben güzellik için çalışırım.’ Nijinski kendi dans felsefesini bu sözlerle ifade etmiştir.”<sup>50</sup>

“Nijinski'nin kendisiyle ilgili beklentiyi yıkması gerekiyordu. Bu beklenti, onun dansından kaynaklanan beklentilerdi. Koreografisi ve kendi felsefesini ortaya koyması için bir risk alması gerekiyordu. *Bahar Ayini* Londra Prömiyeri'nden sonra şunları söylemiştir: *Birçok şeyle birlikte, zarafete karşı suç işlemekle itham ediliyorum. Öyle gözüküyor ki, balelerde dans ettiğim için ki bale zarafeti, basitliği ve saflığı temsil eder, benim zarafete sıkışıp kalmam gerektiğini düşünüyorlar. Benim olan geleneksel bale eserleri verebilirdim, ama gerçek şu ki benim yatkınlığım ilkel ve yalın. Birçok resim ve heykel okulu oldu. Bunlar her türlü olasılığı denediler, sonra bir devrim oldu ve herkesin anlayabildiği, sıradanlık galip geldi. Belki dansta da böyle bir şey olmuştur.*”<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Whitworth, Geoffrey Arundel. *The Art of Nijinsky*, New York, New York: B. Blom, s. 99-100

<sup>50</sup> Aynı kitap, s. 126

<sup>51</sup> Lee, Janani C. *The Myth of Le Sacre du Printemps: A Study of Three Choreographers Class of 2009* A thesis submitted to the faculty of Wesleyan University in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Bachelor of Arts with Departmental Honors in Dance, s. 17

Bazı eleştirilenler, Nijinski'nin dansı yeniden keşfini ve felsefesini kutladılar: “*Bir gelişimin mutlak başarısı, ancak uyumlu ve yürekli modern hareketle sağlanabilir. Özetle, elimizdeki verilerden hareketle, pandomim ve beceriklilikle örülmüş komplo ile engellenen bu akımın; kendi iyiliği için yoğrulmasına ve yüceltilmesine izin verin; zenginliğini ve sonsuz incelikli arabeskini takip etmemize izin verin. İfade biçimi şiddetli ve zarafetli olsa bile, notaya dökmemize izin verin. Sanatın tiyatral estetiğinin içinde mahkum olan, tüm asilliğini ve saflığını ortaya çıkaralım*”<sup>52</sup>

Eleştirilenlerden Jacques Rivière, Nijinski'nin yerleşmiş geleneklere karşı çıkan yaklaşımını şu sözlerle desteklemiştir: “*Kırdığı her şeyi, danstan ayırdığı her şeyi; duyguların ve anlamın neredeyse görülebilir, somut bir ifadesine ulaşmak için yaptı. O, dansçıların bedenleri üzerinde, acımasızca ve gaddar bir şekilde, sanki onlar cansız hareketli bedenlermişçesine, deforme gözüken pozlar yarattı, olanaksız hareketleri bekledi. Ama bunu, onları yüz ifadelerinden arındırmak için yaptı ve sonunda onlar konuştu. Tüm bu acayıplıklar, bozulmuş formlar, açıklanamaz bir berraklık getirdi; bizlere sadece gözlemleyebildiğimiz, binlerce zor ve gizli şeyi yansıttılar.*”<sup>53</sup>

“Nijinski'nin *Bahar Ayini* Ballet Russes tarafından sadece sekiz kere sahnelendikten sonra programdan kaldırılır. Diaghilev 1920'de *Bahar Ayini*'ni tekrar sahnelemek istediğinde Nijinski artık toplulukta değildir ve ayrıca, dansçılardan hiçbiri koreografiyi hatırlamamaktadır. Millicent Hodson'a göre Nijinski'nin koreografisi tasarlandığı dönem için o kadar aykırı ve avant-garde'dir (öncü olan) ki, dansçılar bu olağandışı ve yapılması zor hareketleri bir an önce unutmak istemişlerdir. Ayrıca; Diaghilev ile Nijinski'nin arasındaki aşk ilişkisi yüzünden, topluluktaki bütün dansçıların prova sürecinde Nijinski'ye tavır aldıkları söylentiler arasındadır. Bu süreçte Nijinski'nin yanında sadece iki isim vardır: Nicholas Roerich ve Nijinski'nin kız kardeşi Bronislava Nijinska.

<sup>52</sup> Bullard, Truman Campbell. "The First Performance of Igor Stravinsky's *Sacre du Printemps*." University of Rochester, 1971. Vol. II p. 404-405

<sup>53</sup> Lee, Janani C. *The Myth of Le Sacre du Printemps: A Study of Three Choreographers Class of 2009* A thesis submitted to the faculty of Wesleyan University in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Bachelor of Arts with Departmental Honors in Dance, s. 18

Yapıt, koreograf-araştırmacı Millicent Hodson ve sanat tarihçisi Kenneth Archer tarafından elde kalan fotoğraflardan, yazılı-çizili belgelerden ve sözlü tanıklıklardan yararlanılarak aslına olabildiğince uygun şekilde yeniden yaratılmıştır.

Millicent Hodson, 1970’de, California, Berkley üniversitesinde, dans tarihi üzerine doktora yaparken, Nijinski’nin koreografisini araştırma ve yeniden duyurma projesini üstlenmiştir. 1913 prodüksiyonundan kalan, birkaç fotoğraftaki dansçıların duruşu ilgisini çekmiştir. Okuduğuna göre bu duruşlar, Nijinsky’nin modern medeniyete, otoriteye karşı duruşunu temsil etmekteydi. Hodson’a göre, eserin yeniden yapılandırılması gerekliydi. Çünkü Nijinski’nin koreografisinin kaybı, ‘*Sadece bir başyapıtın kaybı değildi, aynı zamanda koreografide bir stil ve bir metot kaybıydı.*’

Hodson, kostüm, sahne düzeni ve orijinal hareketleri araştırmıştır. 1982’de Joffrey Ballet Company’de, sahnelemek için çalışmalara başlamış ve 1987’de sahnelemiştir. Eserin, %85 Nijinski’nin koreografisi olduğunu ve geri kalanını da, araştırmalarından yaptığı varsayımlar üzerine tamamladığını açıklamıştır. Bizim bugün ulaşabildiğimiz, Nijinski’nin *Bahar Ayini* koreografisi, Hodson’ın çalışmaları ile tekrar seyircisine kavuşabilmiş, 20. yüzyılın sonlarında ancak değeri tam olarak anlaşılabilmiştir. Orijinalinden beri yapılan başka versiyonları, Béjart, ve Bausch’un koreografileri gibi, Hodson’un çalışmaları da aynı gereklilikten ortaya çıkmıştır: O da, dansın kayıp bir stilini gün ışığına çıkarmak...’’<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Lee, Janani C. *The Myth of Le Sacre du Printemps: A Study of Three Choreographers Class of 2009* A thesis submitted to the faculty of Wesleyan University in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Bachelor of Arts with Departmental Honors in Dance, s. 19-20



**Resim 21.** Vaslav Nijinski, Rus Bale'nin baş koreografı olarak müzik çalışıyor



**Resim 22.** Vaslav Nijinski, Kantat 72



**Resim 23.** Vaslav Nijinski'nin mezarı, Montmartre (Paris) Mezarlığı. Petruşka Bale'sindeki kukla heykeli, Dansçı Serge Lifar tarafından bağışlanmıştır.

e

## 4.2. MAURICE BEJART (1927-2007)



**Resim 24.** Maurice Béjart

### 4.2.1. Hayatı ve Kurduğu Bale Toplulukları

Maurice Béjart, 1 Ocak 1927 yılında, Marsilya, Fransa'da doğmuştur. Babası Fransız filozof Gaston Berger'dir. 8 yaşında annesini kaybetmiştir. Çelimsiz olması yüzünden, babası onu bale sınıfına yazdırmıştır. Kısa zamanda Marsilya Balesi ile dans etmeye başlamıştır. 1944 yılında, Marsilya'yı bırakarak Paris'e gelmiştir. İlk koreografisini Theatre Cirque de Rouen (Rouen Sirk Tiyatrosu) için yapmıştır. Ardından, Compagnie de Ballet de Solange Schwartz (Solange Schwartz Bale Topluluğu) ile Avrupa'yı dolaşmaya başlamıştır. Opera de Paris'in (Paris Operası) bir üyesi olarak Londra'ya gitmiştir. Ona daha ilginç gelen İngiliz Bale Okulu ile çalışmak için, Londra'da kalmıştır. 1953'de kendi küçük grubunu Paris'te kurmuştur. Bu grubun, Les Ballets Romantiques (Romantik Bale) olan ilk ismini, daha sonra Les Ballets de l'Etoile (Güneşin Balesi) olarak değiştirmiştir.

Béjart kendi ekibi için yarattığı balelerde, klasik edebi temalar kullanmıştır. Örneğin Shakespeare'den, Chopin'in müziğine kadar klasiklerin yanında; aynı zamanda dansı, elektronik müzikle karıştırdığı denemeler yapmıştır. Yine Paris kökenli, Ballet Theatre de Paris'i (Paris Bale Tiyatrosu) kurmuştur. Bu grup ile Batı Avrupa'yı dolaşmıştır. Bu turlardan birinde, Maurice Huisman (Monnaie Kraliyet Tiyatrosu Direktörü, Brüksel) ile tanışmıştır. Huisman, 1959'daki yaz festivali için geniş kapsamlı bir koreografi yapmasını teklif ettiğinde; baleyi hem gençlere, hem de enternasyonal seyirciye çekici gelen bir forma kavuşturmayı hedeflemiştir. Bunu gerçekleştirmek için Béjart, Belçika'dan Monnaie Kraliyet Tiyatrosu ile Londra kökenli (Western Dance Theater-Batı Dans Tiyatrosu) birkaç dansçıyı, kendi Ballets de l'Etoile (Güneşin Balesi) ekibine dahil etmiştir. Sonradan bu grubu '20. Yüzyıl Balesi' olarak adlandırmıştır. Bu grup için yarattığı eser ise kendi *Bahar Ayini* olmuştur.

“Béjart, her baleyi, gelişmekte olan işin bir parçası, bilinmeyen bir varış noktasına giden bir yolda bir basamak olarak görmüştür. *Bahar Ayini*, onun yolculuğunun başında gelmiştir. Bu fikirleri, onun daha sonraki balelerini de etkilemiştir. 20. Yüzyıl Balesi, onun çok sayıda, 36-44 dansçı ile çalıştığı ilk bale olmuştur. Ona göre; *Dans kolektiftir, grupla yapılır, grup için yapılır*. Bu, sahnedeki vücutlar ile seyircinin paylaştığı bir tecrübedir. Kalabalık seyirci ile iletişim kurmak için, çok fazla dansçı gerekmektedir. Béjart için, balenin sadece elitist bir seyirci kitlesine hitap etmesi, rahatsız edicidir. Daha sonraki dönemlerde, bir dansçısı şu yorumu yapmıştır: *Dans Maurice ile birlikte, popüler bir sanat oldu. O, dansı elitistlerin elinden alıp, televizyon izleyen adama verdi.*”<sup>55</sup>

“*Birçok farklı ırk birbiriyle etkileşime girdiğinde, yüce bir medeniyet ortaya çıkmıştır ve bu bir patlamaya yol açar. Bir şey oluşur. Benim danslarımda da klasik unsurlar, modern unsurlar, folklor vardır. İnaniyorum ki benim balemin yaşam gücü, buradan geliyor. Bunu beğenebilirsiniz ya da beğenmeyebilirsiniz, ama bu yaşamsaldır. Yaşamak için buna gerek vardır.*” demiştir, bir söyleşisinde.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Gay-White, Pamela. Béjart and Modernism: Case Studies in the Archetype of Dance. New Orleans, LA: University Press of the South, s. 132

<sup>56</sup> Aynı kitap, s. 20

“Béjart’ın imgeleri ve hareket formları bizi rahatsız eder. Çünkü bizim peşin hükümle vardığımız, alıştığımız dansın şekilsel örgüsünü yıkar. Koreograf, bir seviyede bizim ön yargılarımızı yıkarken bizi, bilginin ve yeninin oluşturduğu başka bir seviyeye taşır. Bir dansçısının yorumuna göre; *Béjart ile birlikte dans, bacağı belirli bir yüksekliğe kaldırmaktan çok daha farklı bir şey haline geldi. Artık daha fazla bir şeydi ve içten geliyordu.*”<sup>57</sup>

Pamela Gay-White, *Béjart and Modernism* adlı kitabında, şöyle açıklamıştır: “*Onun çalışmalarında, tekrar eden tema, rüyalarındaki erkek-dişi ayırımıdır. Ona göre erkek ve dişi Ying-Yang gibidir. İki birbirini tamamlayıcı güç, eşit güçte, ama farklı. Bir farklılık, zıtlık gereksiniminden dolayı, sürekli değişen bir feminen öz doğar. Her ne kadar onun Bahar Ayini’nde karakterler olmasa da maskülen ve feminen haller tüm gruba uygulanır. Böylece bu ikisinin birleşimine evrensel bir anlam yükler. Bahar Ayini cinsiyet birleşimi için bir evrendir. Ve bu evren çalışmasının ilerleyen bölümlerinde spesifik karakterlere ayrılır.*”<sup>58</sup>

“Dansın toplumdaki öneminin anahtarı, artist ve seyirci arasındaki bağda yatar. Onun çalışmalarını edebi, psikolojik ve somatik olarak temellendirebiliriz. Béjart, seyircisiyle birkaç düzeyde iletişim kurabiliyordu. Tanıdık bir hikaye ile başlangıç, net olan ilk örneklerin derinine iniş ve sonrasında sahnedeki vücutların tecrübesiyle daha derinlere ulaşan bir iletişim. Daha önce tiyatro ve şiirdeki sembolist hareketi izleyerek son yorumu izleyiciye bırakıyordu.”<sup>59</sup>

“Béjart, dans üzerine çalışmaya, müzik dinleyerek başladığını şöyle ifade etmiştir: *Bir partiyon alırım ve içinde motifler ararım. Ardından onu dikkatle inceler ve şemalara bölerim. Aynı kara kalem resim yapar gibi, bir grafiğin taslağını çıkarır gibi veya resimde desen çalışır gibi. Çalışmama kaldığım yerden devam etmeden önce dinlenirim. İnanırım ki ilk seferde ruh ile analitik anlayış, ikinci seferde tüm vücut ile anlayışa dönüşür. Bu yüzden eğer bir koreograf, müziğin her parçasını tamamen bitirmiyorsa, ya*

---

<sup>57</sup> Aynı kitap, s. 142

<sup>58</sup> Aynı Kitap, s. 147

<sup>59</sup> Aynı kitap, s. 55



*matematiksels olarak tamamen inşa edilmemiş bir şekilde ya da müzik ile tamamen hissedilmemiş bir şekilde, eksik bırakır.’’<sup>60</sup>*

#### 4.2.2. Béjart ve Bahar Ayini

Shelley C. Berg’in yazdığına göre; “Béjart koreografisinde basitliği anahtar olarak kullanıyordu. Müzik partiyonlarının her notasını, Nijinski’nin yaptığı gibi yorumlamak yerine, kendi balesinin orkestrasyonu için, müziğin genel ritmik fazlarını öne çıkarıyordu.”<sup>61</sup>

“Béjart orijinal senaryoyu, bakirenin kurban edilmesi konusundan değil, erkek ve dişinin birleşimi üzerinden yapmak için librettoyu değiştirmiştir. Yıkımın ve ölümün gücü ‘Thanatos’ yerine, yaşamın gücü ‘Eros’u vurgulamayı seçmiştir (Yunan mitolojisine göre, ölümün yerine aşkı seçmiştir. Çünkü o baharı, yenilenmek için yaratılanlar tarafından yapılan, bir çağrı olarak görmüştür. Librettoyu, erkek ve kadının buluşması temelinde planlamıştır. Aşk oyunu, bir ayin olarak yapılmıştır; dinsel ve hatta şiddet içeren bir ayin. Yaşamın evrimini simgeler şekilde, bitkiler, böcekler, kuşlar ve primat imgeleri, koreografisinde kullanılmıştır).”<sup>62</sup> “Gay-White, balenin biyolojik yönünü vurgulayarak şöyle yorumlamıştır: *Béjart’ın Bahar Ayini için biyolojik eser terimi kullanılabilir ve şekilsel unsurların kullanımında, dairesel hareketlerin belirli bir merkeze yaklaşması görselleştirilir. Seçilmiş çiftin biyolojik olarak çiftleşmesi, bir Anka kuşunun birbirini yakınsayan iki çemberin merkezinden çıkışının motifi ile bağdaşır. Biyolojik merkez veya çekirdek, balenin sonunda, çiftleşen çiftin kütesinden ortaya çıkarken tamamlanmış bir tek bütün olur. Dairesel veya biyolojik modelin, iki ayrı cinsiyetin tek bir bütün oluşturmasını sembol ettiği söylenebilir.*”<sup>63</sup>

Béjart’ın kullandığı sembolizm kavramını biraz irdelersek; soyut bir şeyin somut bir şeymiş gibi sembollerle anlatılmaya çalışıldığını görebiliriz. Bir başka söylemle, anlatmak istenilen şeyin en kesin, en belirli, en sade, en doğal şekilde ifade etme biçimi

<sup>60</sup> Aynı kitap, s. 121

<sup>61</sup> Lee, Janani C. The Myth of *Le Sacre du Printemps*: A Study of Three Choreographers Class of 2009 A thesis submitted to the faculty of Wesleyan University in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Bachelor of Arts with Departmental Honors in Dance, s. 27

<sup>62</sup> Gay-White, Pamela. Béjart and Modernism: Case Studies in the Archetype of Dance. New Orleans, LA: University Press of the South, s. 93

<sup>63</sup> Aynı kitap, s. 80-81

olduğunu söyleyebiliriz. “Sanattaki sembolizm 19. yüzyılda beliren, realizmi reddeden bir akımdır. Edebiyatta sembolistler duygusallığa, insanın iç dünyasına yönelmişlerdir. Onlara göre somut varlıklar, dış dünya ile insanın duyuları arasında köprü kurmaya yarayan birer simgedir. Çünkü dış gerçek ancak insanın algılayış biçimiyle var olur. Yani insan onu nasıl algılıyorsa öyle değerlendirilir. Sembolistler, semboller aracılığıyla dış çevrenin insan üzerindeki etkilerini ve izlenimlerini anlatmışlardır. Gerçeklerden kaçma, hayale sığınma, çirkinlikleri hayal yardımıyla güzelleştirme, bunlara bağlı olarak ortaya çıkan karamsarlık, sembolizmin en belirgin özelliklerindedir.”<sup>64</sup>



**Resim 25.** Lozan Béjart Balesinde, Maurice Béjart’ın Bahar Ayini (1959).

**Foto:** Francette Levieux, Béjart Bale izniyle

#### 4.2.3. Bejart Ballet Lausanne

“1987 yılında İsviçre’de Lozan’a taşınan Béjart, burada dünyanın sayılı dans kuruluşlarından biri olan Béjart Ballet Lausanne’i (Lozan Béjart Bale) kurmuştur. Béjart’ın çalışmaları arasında muhtemelen kendi yaşamından esinlenerek yaptığı *Fındıkkıran*’ın yeni düzenlenmiş sürümü yer almaktadır. Bu çalışma 2000 yılında

<sup>64</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/Sembolizm>

sahnelenmiştir. Çalışmada annesiyle bağ kurmaya çalışan bir oğlan konu edilmiştir. Ayrıca bu erkek çocuğun sıra dışı cinsel fantezileri de anlatılmıştır.”<sup>65</sup>

“20. yüzyılda onun vizyonu ile bale, sinema kadar popülerdi. Onun vizyonu devrimselden çok evrimseldi. Geleneksel klasik bale eğitimi; Marsilya’da genç bir dansçıyken aldığı İtalyan stili ve daha sonraki yıllarda Paris’te, esas eğitimci Mme Roussane tarafından klasik Rus stili ile pekişmişti. Klasik bale tekniğini, Hint, Afrika, Çin, Japon geleneksel danslarından esinlenerek zenginleştirmişti. Opera salonlarının yanı sıra sirk ve spor alanlarında göz kamaştırıcı performanslar gerçekleştirmiştir.

Seyirciler üzerinde bu kadar etkili olmasının sırrı olarak; samimiyet, ustalık ve artistik dehası ile gösteri dünyasının özelliklerini mükemmel harmanlaması söylenebilir. Çalışmalarında Afrika dansına yön vermiştir. Afrikalı büyükannesi adına, Dakar’daki multi disiplinler Mudra-Afrika Dans Okulunda, Senegal Başkanı Léopold Sédar Senghor desteği ile eserler ortaya koymuştur. Nijinski, Chaplin, Shakespeare, Molière, Wagner, Baudelaire, Nietzsche, Mozart, Berlioz gibi Avrupalı artist ve besteciler onun sahnesinde yer almıştır. Vladimir Vasiliev, Rudolf Nureyev, Mikhail Baryshnikov, Maia Plissetskaia, Suzanne Farrell, Maina Gielgud, Marcia Haydée, Judith Jamison ve Sylvie Guillem gibi farklı grupların ünlü baş dansçıları onunla birlikte dans etmek ve çalışmak için seyahatler etmiş ve turnelerinde yer almıştır.

#### 4.2.4. Koreografileri

Oldukça tanınmış ve değişik koreografiler yaratmıştır: *Bahar Ayini* (Stravinski, 1959); final dansında Afrika ve Hint Dansı figürleri ile neşeli koreografisi ses getiren *9. Senfoni* (Beethoven, 1964); *Boléro* (Ravel,1961); *Ring Around the Ring* (Wagner, 1990), *Fındıkkıran* (2000). 50 yıl boyunca Béjart, Paris, Belçika ve Lozan’daki kendi topluluklarında ve Fransa, İsrail, Türkiye, Mısır, Rusya, Japonya, Brezilya, Avusturya, Yunanistan ve Amerika’daki festivallerde ve topluluklarda 250’den fazla dans çalışması yapmıştır. Bunların 40’tan fazlası tam bale eseridir. Bu dışı açılımlar, onun balesinin daha fazla seyirci ile temasını sağlamış, baleyi güçlendirmiş ve ilham vermiştir. 2003 yılında, yaşam boyu başarılarından dolayı Prix Benois de la Danse ödülünü kazanmıştır.”<sup>66</sup>

<sup>65</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Maurice\\_B%C3%A9jart](http://tr.wikipedia.org/wiki/Maurice_B%C3%A9jart)

<sup>66</sup> <http://www.Theguardian.com/news/2007/nov/23/guardianobituaries.artsobituaries>

### 4.3. PINA BAUSCH (1955-2009)



**Resim 26.** Pina Bausch

“1940 yılında, Almanya Solingen’de doğmuştur. Dans eğitimi almaya 1955’de, 14 yaşında Essen’deki Folkwang okulunda başlamıştır. Folkwang okulu Kurt Jooss tarafından idare edilmekte olup, bale, modern dans, kompozisyon, Laban notation (dans yazımı), müzik, anatomi, dans tarihi ve doğaçlama konuları hakkında çeşitli dersler sunmaktaydı. Beş yıl sonra okuldaki özel başarıları sayesinde, Amerika’daki Juilliard okulundan burs kazanarak, bu okulda, José Limón, Anthony Tutor, Margaret Craske ve Louis Horst ile birlikte çalışma imkanı bulmuştur. 1961’de New American Ballet ve Paul Taylor Dance Company ile performans sergilemiştir. Ertesi sene Almanya’ya dönüp, Kurt Jooss balesinde, baş dansçı olarak çalışmış, ulusal ve uluslararası turnelere çıkmıştır. İlk koreografisini bu toplulukta yapmıştır. 1969 yılında opera olan *The Fairie Queen* (1969) ve tiyatro unsurlarını koreografi içine katan ilk örnekleri olan *Fragments*(1968) ve *In the Wind of Time* (1969) ortaya çıkmıştır. Cologne koreografi yarışmasında birinci olmuştur. 1971’de Folkwang okulunda ders vermiş ve Wuppertal Theater’da koreografik yapmaya başlamıştır. İki yıl sonra Wuppertal Theater tanıtım direktörü olmuştur. Wuppertal Theater’daki ilk sezonunda, Christoph Willibald Gluck operaları, *Iphigenia in Tauris* (1974) ve *Orpheus and Eurydice* (1975) sergilenmiştir. 1975 Aralık ayında, Pina Bausch *Bahar Ayini* prömiyeri yapılmıştır.



**Resim 27.** Pina Bausch 'un Bahar Ayini eserinden bir kare

#### 4.3.1. Pina Bausch ve Bahar Ayini

*Bahar Ayini*, Bausch'un erken dönem eseridir ve B ejart gibi diğer bütün eserlerinde etkisi vardır. Bausch'un *Bahar Ayini*'nin mekanı, orijinal librettodakinden uzaktır. Bale antik Rusya'da geçmez. B ejart gibi ilkel bir toplumda da geçmez, daha çok spesifikite edilmemiş bir ağdaş toplum etkisi bırakmaktadır. Seyirciye, kurmaca bir fiziki mekandan ziyade, acaba kendi toplumları olabilir mi duygusunu verir. Seçilmiş kadının kurban edilmesi, sadece balenin sonunda değil, eserin temel odağındadır. Cinsiyetler arası savaş, toprağa tapınma ayininden gelişmez. Cinsiyet ayırımı zaten vardır ve savaş bu noktada başlamıştır. Cinsiyetler arasındaki karşıtlık, bireyin yabacılaşması ile sonuçlanmaktadır. Vurgu kadının rolü üzerinedir. Kurban edilen ya da şiddete uğrayan kadının gerçeği ve buna karşı duruş, ana temadır.

Bausch'un dansındaki biyoloji, Nijinski ve B ejart'daki gibi, hücre ve doğadaki metaforik görüntü değildir. Biyoloji, genel kabul gören ve çok az itiraz edilen ve ahlaki temeli olmayan cinsiyet davranışlarının kökeninde vardır.<sup>67</sup> Baharı karşılamaya verilen kurban yoktur. Erkek egemen toplumun ellerinde, bahar gibi kadının ölüm ayinidir. Kurban toplum için adanmamıştır ve yüce bir görev için seçilmemiştir.

<sup>67</sup> Kaplan, Jay L. "Pina Bausch: Dancing around the Issue," *Ballet Review* 15, no. 1, s. 77

Bausch, ne Nijinski gibi notaya, ne de Béjart gibi ritmik yapıya bağlı kalmıştır. O, müziğin geneline bakmıştır. Sahneyi, dans boyunca dansçıların üzerine bastıkları toprak ile kaplamıştır. “Servos tarafından bu toprak tabakası şu şekilde açıklanır: *Toprak sadece bir metafor değil, direkt olarak dansçıların hareketlerini etkileyen, kurban ayininin izini, somut, elle tutulur bir şekilde fiziksel olarak kayıt eder. Bedenler yeni bir, toprağa ayin hikayesi yazar. Toprak zemin üzerinde savaş dansı boyunca, dansçıların performanslarının dayanma sınırı zorlanır, dansçılar müziği bastırarak şekilde sesli nefes alırlar ve terlerler; vücutlarına toprak yapışır. Şiddet arttıkça bedenlerin kirlenmesi, bir tiyatral metafor olarak kullanılır.*

Bausch’un Ayin’i, diğerleri gibi bir ayin değil, onun tasarladığı gibi bir durum tespitidir. Dans tiyatrosunun amacı, soru sormak veya bir sosyal mesaj değildir. Daha çok bir uzlaşma çağrısı, davranışsal içeriği zorlama, belki de bir karşı duruş sergilemedir.”<sup>68</sup>

Sanatçının, insanoğlunun doğru ve harika yeteneklerini yeniden kazanması için çalışmak zorunda olduğu felsefesinden hareketle, koreografisini şekillendirmiştir.

#### 4.3.2. Pina Bausch Dans Tiyatrosu

“1978 yılında Pina Bausch, çalışma yöntemlerini değiştirmiştir. Bochum tiyatrosu direktörü Peter Zadek, onu Shakespeare’in *Macbeth*’ini kendi versiyonunu yaratması için davet etmiştir. Ancak bu çalışma, onu zor bir duruma sokmuştu; çünkü küçük dans parçaları için, kendi dansçılarının büyük bir kısmını bu projede görevlendirme şansı olmamıştı. Bochum konuk performansı olarak, sadece dört dansçı, beş aktör ve bir şarkıcı olarak rol dağıtabilmiştir. Bu rol dağılımı ile koreografi uygulayamamış ve dansçıların itirazları ile karşılaşmıştır. Sonuçta 22 Nisan 1978’de prömiyer yapıldı. Direktör eliyle tutarak onu sahnenin önüne getirdi, onu diğerleri izledi ve seyircinin büyük protestosu ile karşılaştılar. Ancak Pina Bausch, bu sıra dışı hareketi yaparken, yakında dünya çapında başarı elde edeceği, rüya gibi, şiirsel imgeler ve beden dili ile şekillenmiş kendi formunu bulmuştur.

<sup>68</sup> Servos, Norbert, Gert Weigelt, and Hedwig Müller. Pina Bausch-Wuppertal Dance Theater, or, the Art of Training a Goldfish: Excursions into Dance. Köln: Ballett-Bühnen-Verlag, s. 30-31

Dans tiyatrosunun dünya çapında gelişimi sonucunda Tanztheater Wuppertal ile birçok ülkede ortak yapım gerçekleşmiştir. İtalya’da *Viktor, Palermo Palermo and O Dido*, Madrid’de *Dans Gecesi II*, Viyana’da *A Tragedy*, Los Angeles’ta *Only You*, Hong Kong’da *The Window Washer*, Lizbon’da *Masurca Fogo*, Budapeşte’de *Meadow Land*, Brezilya’da *Agua*, İstanbul’da *Nefes*, Tokyo’da *Ten Chi*, Seul’de *Rough Cut*, Hindistan’da *Bamboo Blues* ve son olarak Şili’de 2009 yapımı projeler ile dans tiyatrosu öylesine yaygınlaştı ki, artık Pina’nın tüm projelerde olması olanaksızdı. Başlangıçta tartışmayla karşılanan dans tiyatrosu, gittikçe tüm kültürel renklerin birleştiği bir dünya tiyatrosu haline gelmiştir. Dans tiyatrosu öğüt vermek yerine, yaşamın temel deneyimlerini seyirciyi içine alarak yansıtmaya çalışmaktadır. Bu küresel tiyatro, seyirciyi yaşamla barışa ve yaşama ve kendi gücüne inanmaya davet etmektedir. Bunu kültürler arası bir arabulucu, bir özgürlük ve karşılıklı anlayış elçisi olarak yapmaktadır. Tüm ideoloji ve dogmalardan arınmış, yaşamı tüm yönleriyle ele alan ve dünyayı en ufak bir peşin yargı olmadan kucaklayan, bir tiyatrodur. Seyahatlerin dönüşünde kazanılan tecrübenin yanı sıra, yıllar geçtikçe çoğalan, birçok dansçı ve birçok küçük sahnenin oluşturduğu muazzam karmaşa, bütünüyle değerlendirildiğinde, sürpriz getirilerle doludur. Tanztheater Wuppertal, insana dair olmayan hiçbir zorunluluk taşımaz ve dolayısıyla sınır tanımayan bir hümanist yaklaşıma sahiptir.

Pina Bausch, New York Bessie Ödülü (1984), Alman Dans Ödülü (1995), Berlin Tiyatro Ödülü (1997), Japonya'nın Praemium Imperiale (1999), Monte Carlo Nijinski Ödülü, 2005 yılında Moskova'da Altın Maske, Frankfurt kentinin Goethe Ödülü'nü (2008) aldı. 2007 Haziranında, Venedik Bienali Altın Aslan ödülü yaşamı boyunca yaptığı işler nedeniyle sunulmuş ve bu yılın Kasım ayında saygın Kyoto ödülüne layık görülmüştür. 1997’de Alman Hükümeti tarafından ‘The Order of Merit of the Federal Republic of Germany’, 1991’de ‘Commandeur de l'Ordre des Arts et de Lettre’, 2003’de ‘Chevalier de la Légion d'Honneur’ ile onurlandırılmıştır. Birçok üniversiteden, onursal doktora unvanı almıştır.

30 Haziran 2009’da yaşam yolculuğu sona ermiştir. O, 20. yüzyılın en önemli koreograflarından biri olarak hatırlanacaktır.”<sup>69</sup>

<sup>69</sup> Servos, Norbert, Translated by Steph Morris [http://www.pina-bausch.de/en/pina\\_bausch/?text=lang](http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/?text=lang)

## 5. BÖLÜM:

### BALE ESERLERİ OLARAK BAHAR AYINI'NİN ANALİZİ

#### 5.1. VASLAV NIJINSKI 1913

##### 1. TABLO: Adoration of the Earth (Toprağa tapınma)

###### 1.1. Intro: Boş

###### 1.2. Augurs of Spring (Baharın Habercisi)

Müziğin giriş bölümünden sonra perde açılır. Roerich dekor olarak perde kullanmıştır. Fonda yüksek dağlar, yeşillikler, ağaçlar, nehir, kayalar ve bulutlarla kaplı bir gökyüzü resmetmiştir. Bu dekor doğada olduğumuzu yansıtır. Eser ilkel bir toplumda geçtiğinden herhangi insan eliyle yapılmış oluşuma rastlamayız. Kızlarla erkekler farklı dört çember halinde, öne kapanarak oturmuşlardır. Tek bir çemberde üzerlerine post almış, şapkalı erkekleri ayakta görürüz. En önde kızlarla erkeklerin arasında yaşlı bir kadın kahin ayakta durur. Elinde tahta çubuklarıyla turn-in duruşta pozdadır.



**Resim 28.** Nijinski Koreografisi, 1. Tablo 2. Bölüm



Kostümler Rus pagan yaşayışını simgeleyen etnik kıyafetlerdir. Kostümlerin en göze çarpan özelliği canlı renklere sahip, özgün kıyafetler olmasıdır. Kızların kenarı nakışlı elbiselerinin yanı sıra uzun saç örgüleri vardır. Erkeklerde çoğunlukla şapka kullanılmıştır. Bütün yüzler kireç beyazı boyanmış, makyajlar abartılı keskinlikler kullanılarak yapılmıştır.

İlk olarak ayakta duran çemberdeki postlu erkekler durgun müziğin şiddetlenmesiyle güçlüce ayaklarını yere vurarak dans etmeye başlarlar. Çemberde dönerek, başlarını ve kollarını karışık bir sırayla yukarı aşağı hareket ettirirler. Yaşlı kahin zıplayarak hareketlenir. Arkasından diğer çemberdeki erkekler ayaklanarak kendi çemberlerinde dansa katılırlar. Kahin her iki grubu da ortaya çağırır. Kahin baharın gelişini müjdelemektedir. İki grupta toprağı ayaklarıyla dövercesine canlanırlar. Arka kulisten (nehirden) gelen kızların enerjik ve hızlı battement adımlarıyla girişini takiben Kahin sahneden çıkar. Erkekler başlangıçtaki iki çembere farklı gruplarla tekrar dönmüş ve çömelmişlerdir. Kızların hareketlerinde de Nijinski'ye özgü klasik bale dansçısını zorlayan turn-in hareketler mevcuttur. Kızların durağanlaşmasıyla öndeki çemberde kapanan kızlar (her iki gruptaki kızlarda kırmızı kostümlüdürler ancak yerden kalkanlar değişik nakışlarla farklılık gösterirler) ayağa kalkarak yanlarına giderler. Ve sırasıyla orta çemberdeki kızların (mavi-beyaz kostümlüdürler) ayaklanmasını takiben erkeklerde kalkar. Dört farklı grup çarpı işareti şeklinde yerleşirler ve merkeze doğru yaklaşır, uzaklaşırlar.

NOT: Dansçıların elleri klasik bale zarafetinin aksine düz, sert ve beş parmak yapışık kullanılmıştır. Dansçılar konuya katkıda bulunacak herhangi bir mimik yapmazlar.



**Resim 29.** Nijinski koreografisinde el pozisyonu

### 1.3. Ritual of Abduction (Kaçırma Oyunu)

Birden müzik değişir ve gruplar çömelir. Ön gruptaki erkekler hemen güçlü hareketlerle ayaklanır. Herkesin ayaklanmasıyla 'kaçırma oyunu' başlar. Kızlar korku dolu kaçar. Tek grup halinde kızlar korunmaya çalışır ama erkekler yakalar.



**Resim 30.** Nijinski Koreografisi, 1. Tablo 3. Bölüm



**Resim 31.** Nijinski Koreografisi, 1. Tablo 3. Bölüm: Erkekler kızları yakalar

#### 1.4. Spring Rounds (İlkbahar Rondoları)

Müziğin yumuşamasıyla erkekler kızları bırakır. Ve yavaşça kırmızlı üç kız dışında herkes sahneyi terk eder. Sahneye elleri birbirine kenetlenmiş yüksek demi pointleriyle daha önce sahnede bulunmayan sarı saç örgülü, uzun şapkalı ve kenarları kahverengi kürklü beyaz renk kostümleri ile üç kız girer. Sahnede kalan kırmızı kostümlü üç kızda aynı dansa başlarlar. Karşı kulisten mavi beyaz kostümlü üç kız da dansa dahil olur.



**Resim 32.** Nijinski Koreografisi, 1. Tablo, 4. Bölüm

Bütün herkesin grup grup sahneye yavaş kombinasyonlarla girmesiyle ‘ilkbahar rondo’su yapılır. Dansın sonuna doğru şapkasız genç erkekler ve sonradan dahil olan şapkalı kızlar sahneden yavaşça çıkar.

#### 1.5. Ritual of the Rival Tribes (Rakip Grupların Oyunu)

Şapkasız genç erkeklerin hızla en önden sahneye girişi ile rakip grupların oyunu başlar. Öndeki ve arkadaki erkek grupları kavga ederler. Kızların kavgacı bir tavrı yoktur ancak oyuna katılırlar.

#### 1.6. Procession of the Oldest and Wisest One (Yaşlı Bilgenin Gelişi, Yeryüzüne Tapınış)

Yaşlı adamlar sahneye en yaşlı bilgeyi getirirler. Yaşlı bilge oyunun son bulmasını ister ancak ona karşı çıkarlar. Bir süre sonra boyun eğerler. Yaşlı bilge yalnızca gökyüzüne

bakmaktadır. Ardından yere eğilerek toprağı öper, yeryüzüne saygısını ifade eder. Doğaya bağlılığını insanlar adına gösterir.

### 1.7. Dance of the Earth (Yeryüzü Dansı)

Herkes çılgınca birbirinden farklı hareketlere dans etmektedir. Koşuşturmalar, zıplamalar en sonunda ortadaki bilgeye yönelir. Herkes aynı anda ritmik bir şekilde yumruğunu havaya kaldırır. Bilgenin durağan el hareketleri adeta yeryüzüne tapınışın devamıdır. Işıklar kararır ve birinci perde son bulur.



**Resim 33.** Nijinski Koreografisi, 1. Tablonun Sonu

## 2. TABLO: The Sacrifice (Kurban)

### 2.1. Intro: boş

### 2.2. Mystic Circles of the Young Girls (Genç kızların gizemli çemberi)

Perde açılır. Karanlık sahnenin ortasında kızlar spot altında yüzleri dışa dönük bir çember oluşturmuşlardır. Turn-in pozisyonda çemberi dönmeye başlarlar. Genç kızların kostümleri değişmiş; tek parça, kenarları kırmızı nakışlı beyaz bir elbise giymişlerdir.



**Resim 34.** Nijinski Koreografisi, 2. Tablo, 2. Bölüm: Gizemli Çember

Akşam yapılan gizemli çember dansında arka perdede değişen dekoru seçtiğimizde, yine doğada olduğumuzu ancak daha fazla dağ ve kayalar olduğu fark edilir. Kara bulutlar ve de uçan, insanüstü, korku yaratan üç tane yaratık figürü görürüz. Kızlar gizemli çembere başlarlar. Bu gizemli oyunda yanlış yapan bir kız çemberden dışarı düşer.



**Resim 35.** Nijinski Koreografisi, 2. Tablo, 2. Bölüm

Herkes ona bakar, bir defalığına görmezden gelinir ve gizemli çember devam eder. Aynı kız çemberden dışarıya ikinci kez düştüğünde artık kurban seçilmiştir. Kader böyle istemiştir. Yeryüzüne sunulacak kız çemberin içine doğru atılır.

### 2.3. Glorification of the Chosen One (Seçilen kurban kızın yüceltilişi)

Kurban, çemberin ortasında yazgısını kabul ederek kıpırtısız, sabit bir yere bakarak durur. Diğer kızlar kurbanın etrafında dans ederler. Giderek hızlanan danslarla Kurban'ı yüceltirler ve kutsarlar.



**Resim 36.** Nijinski Koreografisi, 2. Tablo, 3. Bölüm

### 2.4. Evocation of the Ancestors (Ataların anılması)

Kurban çemberin ortasında aynı turn-in pozisyonda sabit bakışıyla, kıpırtısız durmaktadır. Diğer kızlar çemberin içinden dışına ve dışından içine aynı anda yüz üstü yere kapaklanırlar ve bu düşüşleri birkaç kez tekrar ederler. Yukarı yumruklarını sallarlar.

### 2.5. Ritual Action of the Ancestors (Atalar için ritüel)

Kızlar, Kurban'ı ortada bırakıp önlere çekilip otururlar. Kurban'ın ölüm dansı için hazırlıklar başlar. Yaşlı bilge adamlar sahneye girer. Bazıları başlarına hayvan postları geçirmiştir. Kurban'ın etrafında danslar başlar. Sonradan kızlar da ayağa kalkar ve dış çemberde danslarına başlarlar. En son başlarında post olan yaşlı bilgeler dışında herkes sahneden çıkar.



**Resim 37.** Nijinski Koreografisi, 2. Tablo, 5. Bölüm

#### 2.6. Sacrificial Dance (Seçilmiş kurbanın dansı)

Kurban zıplayarak ölüm dansına başlar. Korku dolu enerjik dansı, diğer erkeklerin birden sahneye girmesiyle durur. Dizleri titreyerek yaşlı bilgelerin etrafında dönüşlerini izler. Tekrar postlu erkekler kaldığında çılgın bir enerjiyle dansına başlar. Pes etmemeye çalışır, düşer tekrar canlanır. Ancak kader böyle istemiştir, yaptığı dans ona ölümünü getirir. Erkekler Kurban'ın ölü bedenini başlarının üzerine kaldırıp 'Bahar Ayini'ni tamamlarlar.



**Resim 38.** Nijinski Koreografisi, 2. Tablo Sonu



**Resim 39.** Victoria-Albert Müzesi'nde sergilenen Bahar Ayini Kostümleri



**Resim 40.** Prömiyerde sahne arkası, kadın dansçılar, 1913





**Resim 41.** Prömiyerde sahne arkası, erkek dansçılar, 1913

## 5.2. MAURICE BEJART 1959

Kostüm: Pierre Caille

### 1. TABLO: Adoration of the Earth (Toprağa tapınma)

#### 1.1. Intro

Bejart eserinde dekor kullanmamıştır. Sadece siyah fon perde vardır. Perde açıldığında farklı renklerde body-tight giymiş erkekleri yerde; dizlerinin üzerine oturmuş, vücutları ve elleri öne doğru zemine uzanmış bir şekilde görürüz. Hepsi teker teker dizlerinin üzerine doğrulurlar. Hepsi kalktıktan sonra tekrar öne kapanırlar. Intro'nun sonunda elleri ve ayakları üzerinde, köpek pozisyonunu andıran bir duruşa geçerler.

#### 1.2. Augurs of Spring (Baharın Habercisi)

Erkekler genelde zıplamaların hakim olduğu danslarına devam ederler.

#### 1.3. Ritual of Abduction (Kaçırma Oyunu)

İki gruba ayrılırlar. Bu kutuplaşmada iki grubun lideri kafa kafaya itişirler. İki grup da liderlerini pür dikkat izler ve destek çıkar.



**Resim 42.** Bejart Koreografisi, 1. Tablo, 3. Bölüm

Güç gösterileri başlar. Dövüşler başlar. Müsabaka şeklindedir dövüşler. Birinin yere düşmesiyle kavga durur. Bütün gözler acımasızca onun üzerindedir.

#### 1.4. Spring Rounds (İlkbahar Rondoları)

Düşen kişi ortada yalnız bırakılır ve herkes tekrardan tek bir grup olur. Ayrıştırılan erkeğin tek başına dansını izleriz. Hareketlerinde yakaran bir tema gözlemlenir. Diğer erkekler tek vücut aynı hareketleri yapar. İki lider tekrar öne çıkar ve ayrıştırılan erkeğe zulme başlar. Tekmeler atıp onu yuvarlar, güçsüz oluşunu küçümseyici hareketler yaparlar.

#### 1.5. Ritual of the Rival Tribes (Rakip Grupların Oyunu)

Bir kenara itilen 'zayıf erkeğin' önünde güç gösterileri devam eder. Ancak onların arasında olma arzusu vardır erkeğin. Grupta olmadan dışarda hayata devam edemeyeceğini bilir. Dışardan gelen tehditler başlar ve bir anda hepsi tehdiye karşı bir bütün olur.

### 1.6. Procession of the Oldest and Wisest One (Yaşlı Bilgenin Gelişi, Yeryüzüne Tapınış)

Her birey görünmez bir düşman ile mücadele eder. Danslar kimi zaman yumruk kimi zaman da yeri dövercesine hareketler içerir.

### 1.7. Dance of the Earth (Yeryüzü Dansı)

Kulisten sahneye doğru farklı bir ışık verilir. Bütün erkekler ışığa doğru dikkat kesilirler. Korku dolu geriye çekilirler, dışlanan erkek bir tek yerde ürkek beklemektedir. İlk önce liderlerden biri ve arkasında bir erkek ışığa doğru güçlü zıplamalarla yönelirler. Diğer lideri ve grup erkeklerle dönüp, çağırırlar. Diğer liderin öncülüğünde bütün erkekler ışığa yönelir. ‘Zayıf erkek’ hala yerde, ürkektir. Ve karar verilmiştir, yabancı ışığa doğru cesurca gidilecektir. Büyük zıplamalarla arka arkaya ışığın geldiği kulise gidilir. Dışlanan erkek en arkadan kendini yerden yere atarak, isyan halinde onları takip eder.

## 2. TABLO: The Sacrifice (Kurban)

### 2.1. Intro

Perde açıldığında kızlar sırt üstü karışık şekilde yerde yatarlar. Bir kız kulise dönük, tek eliyle bir gözünü kapamış şekilde ayakta durmaktadır. Kızlar kostüm olarak ten rengi mayo ve çorap giymişlerdir. Saçları açıktır. Birbirlerinden farklılık göstermezler. Kızlar yerden kalktığında, ayaktaki kız elini yüzünden indirir. Kızlar dişiliklerini ön plana çıkararak hareketlerle dans ederler. Ortada olan kızın her zaman lider gibi öne çıkan, yönetici hareketleri vardır.

### 2.2. Mystic Circles of the Young Girls (Genç kızların gizemli çemberi)

Aniden erkeklere gelen gizemli ışık kızlara da belirir. Kızlar topluca durur ve ışığa dikkat kesilir. Ancak ışığın kaybolmasıyla birlikte hüznüce danslarına başlarlar. Işık tekrar belirir ve şaşkınlıkla ışığa odaklanırlar. Bütün kızlar hızlıca ortada, iç içe biri ayakta biri yerde öne kapanık iki çembere toplanırlar. Ve ışık tamamen gider.

### 2.3. Glorification of the Chosen One (Seçilen kurban kızın yüceltilişi)

Arkadan erkekler grupça kızlara doğru gelirler. Etraflarında yarım daire yapıp, tehditkâr ve güçlü hareketler yaparlar. Kızlar kapanık bir şekilde kalırlar. Erkekler onlara dokunma mesafesine kadar geldiklerinde iç çemberin ortasından lider kız aniden ellerini yukarı kaldırarak belirir ve erkeklere engel olur.



**Resim 43.** Bejart Koreografisi, 2. Tablo, 3. Bölüm

### 2.4. Evocation of the Ancestors (Ataların anılması)

Tekrar erkekler atak yaptıklarında diğer kızlar da açılarak engel olur. Lider kız perdenin başındaki gibi tek eliyle bir gözünü kapatır, diğer eli yukarıda direniştir. Kızlar ve erkekler iki grup olarak karşı karşıya gelirler. Lider kız iki eliyle yüzünü kapatır.

### 2.5. Ritual Action of the Ancestors (Atalar için ritüel)

Lider kız tek başına iki grubun ortasında dansına başlar. Erkekler de, kızlar da yeredirler. Pür dikkat dans eden kızı izlerler. Grupların kimi zaman kıza yönelik hareketleri olur.

## 2.6. Sacrificial Dance (Seçilmiş kurbanın dansı)

Kız solo'suna devam etmektedir. Grupların üyeleri, heyecanlanmış şekilde hareketlenirler. Erkeklerin grubundan 'dışlanan erkek' diğerlerinin arasından sıyrılarak öne çıkar, başı aşağıdadır. Gerçekleşecek birleşme için gruplar heyecanlıdır. Kadın ve erkeği temsilen öne çıkan bireylere, gruplar destek çıkar. Kadın ve erkek birleşir, ışık kararır. Sadece çiftin üzerinde spot ışığı kalır. Gruplar etrafında hızla koşmaya başlar. Sonra sahneyi boşaltırlar. Dinsel bir ayin gibi kız kendini erkeğe teslim ettiğinde diğer herkes bir kız bir erkek olmak üzere birbirlerine koşarlar.



**Resim 44.** Bejart Koreografisi, 2. Tablo, 6. Bölüm

Hareketlerde kadın ve erkeğin 'bir olma' tutkusunu gözlemledik. Eserin sonunda, temsili kadın ve erkeği grup havaya kaldırır; onlar ise birbirlerine sarılı bir şekilde arkaya bükülürler. Bütün grup elleriyle onlara uzanır.



**Resim 45.** Bejart Koreografisi, 2. Tablo sonu

NOT: Bejart'ın Bahar Ayini, klasik bale çizgilerine ve tekniğine de sahip olmakla birlikte, insanın ilk çağlardan gelen içsel dürtülerden doğan beden hareketlerine de yer verir. Korku, güç gösterileri, arzu hep en yalın haliyle görselleştirilmiştir.

### **5.3. PINA BAUSCH 1975**

Kostüm: Rolf Borzik

1. TABLO: Adoration of the Earth (Toprağa tapınma)

1.1. Intro:

Perde açıldığında toprakla kaplı sahnede, kırmızı bir elbisenin üzerinde yatan bir kadın vardır. Diğer kadınlar sahneye girmeye başlar. Kıyafetleri askılı, ten rengi şeffaf elbiselerdir. Saçları atkuyruğudur. Yerdeki kadın kırmızı elbiseyi kucaklayarak ayağa kalkar. Diğer kadınların yarattığı bütün karmaşa durur. Kadın elbiseyi yere atar ve hepsi birlikte arkada toplanırlar.



**Resim 46.** Bausch Koreografisinde, 1. Tablo, 1. Bölüm

#### 1.2. Augurs of Spring (Baharın Habercisi)

Kadınlar dans eder, ardından erkekler koşarak sahneye girer. Kadınlar durur. Kadınlardan biri elbiseye koşar ve onu alır. Kadınlar dans ederken elbise elden ele dolaştırılır.

#### 1.3. Ritual of Abduction (Kaçırma Oyunu)

Kırmızı elbise bir kadında kalır, erkekler onun üzerine şiddetle giderler. Elbise yere düşer. Erkekler kadını ürkütürler, sert davranışlarla hakimiyet kurmaya çalışırlar.

#### 1.4. Spring Rounds (İlkbahar Rondoları)

Müziğin yumuşamasıyla erkeklerin sert hareketleri son bulur ve bir erkek bir kadın olmak üzere büyük bir daire yapılıır.



**Resim 47.** Bausch Koreografisinde, 1. Tablo, 4. Bölüm

Bir kadın daireden kopana dek herkes daireyi aynı hareketlerle sürdürür. Kadının arkasından bir erkek daireden ayrılır ve kadının özgürlüğüne mani olur. Diğer herkes dairede koşar. Erkek kadını durduğunda herkes durur. Erkekler kadının başına toplanır. Yakalayan erkek kadının önünde diz çökerek onun bedenine dokunur. Diğer kadınlar köşede üzgünce bir araya gelirler.



**Resim 48.** Bausch Koreografisinde, 1. Tablo, 4. Bölüm

#### 1.5. Ritual of the Rival Tribes (Rakip Grupların Oyunu)

Erkekler kadını bırakıp dans ederler. Kadınlardan biri elbiseye koşar, alır sonra yine bırakır. Kadınlar da grupça dansa başlar. Erkek ve kadınlar iki grup halinde farklı



figürlerle dans ederler. Kadınlar devam eder, erkekler durur ve arkada kapanarak dairede çömelirler. İçlerinden biri kalkar ve kadınlara doğru yavaşça yürür.

#### 1.6. Procession of the Oldest and Wisest One (Yaşlı Bilgenin Gelişi, Yeryüzüne Tapınış)

Erkek yavaşça yürürken diğer erkekler yerden kalkar ve koşarak kadınların karşısına geçerek kendi danslarına başlar. Müziğin kesilmesiyle bir anda dururlar.

#### 1.7. Dance of the Earth (Yeryüzü Dansı)

Erkek kırmızı elbisenin üzerine yavaşça, yüzüstü yatar. Bunu gören herkes delirmişçesine koşuşturur, zıplar, toprakta yuvarlanır. Sonradan kadınlar durur, erkekler bir kadından diğerine koşuşturur. Ve ardından herkes kıyamet günü gibi bir korkuyla birbirine sarılır.



**Resim 49.** Bausch Koreografisinde, 1. Tablo, 7. Bölüm

NOT: Sahne değişmez, kaldığı yerden eser devam eder.

## 2. TABLO: The Sacrifice (Kurban)

### 2.1. Intro

Erkekler umursamazca bir kenarda arkaları dönük ayakta dururlar. Kadınlar acı çeker, yakarır, birbirlerini teselli eder. Adam bir ölü gibi kırmızı elbisenin üzerinde yatmaktadır. Kadınlar geçikle yüzleşmeye çalışırlar ama gerçek ağırdır, acıdır. Arkadaki grup erkekler yavaşça yüzlerini döner. Yerdeki erkek yavaşça doğrulur, ayağa kalkar.

### 2.2. Mystic Circles of the Young Girls (Genç kızların gizemli çemberi)

Kadınlar yerdeki kırmızı elbisenin yanında hala acı çekeler, erkek aralarında yürümeye başlamıştır. Kadınlar elbiseyi alır ve hep birlikte sınıksız küçük bir daire yaparlar. Sırayla elbiseyi alan daireden kopup adama yüz yüze gelir ve geri döner. Sorgu dolu gözlerle elbiseyi gösterip adama hesabını sorarlar. Kadınlardan biri geldiğinde adam onu tutar.

### 2.3. Glorification of the Chosen One (Seçilen kurban kızın yüceltilişi)

Kadın ve erkek grupları çıldırır. Güç dolu dansları kadınların erkeklerin kucaklarına atlamasına kadar çılgınlıkla devam eder. Bu arada erkek, kadının ten rengi elbisesini soyar ve kırmızı olanı ona giydireyordur. Kadın grubun arasından koşarak erkekten kaçır. Uzaktan birbirlerine bakarlar, kadın bocalıyordur. Gruptaki kadın ve erkekler çılgınca dans eder. Erkek ve kadınlar birlikte olurlar ardından kadınlar erkeklerin tepesine kadar atlar. Erkekler onları atarcasına yere bırakırlar.



**Resim 50.** Bausch Koreografisinde, 2. Tablo, 3. Bölüm

#### 2.4. Evocation of the Ancestors (Ataların anılması)

Kırmızılı kadın erkeğe doğru gider. Erkek onu tutar ve birlikte yürümeye başlarlar. Grup kenarda karışık bir şekilde onları izler.

#### 2.5. Ritual Action of the Ancestors (Atalar için ritüel)

Önde kadın ve erkek arka arkayadır. Grup arkadan onlara doğru aynı hareketlerle gelir. Erkek kadını gruba doğru çevirir. Grup artık onu kabul etmez, ondan kaçır. Tepki gösterirler. Erkek grubun yanında kalarak kadını öne, uzağa iter.



**Resim 51.** Bausch Koreografisinde, 2. Tablo, 5. Bölüm

Adam grubun yanında sırtüstü yere yatar ve ellerini havaya kaldırır. Öylece yerde kalır.



**Resim 52.** Bausch Koreografisinde, 2. Tablo, 5. Bölüm

#### 2.6. Sacrificial Dance (Seçilmiş kurbanın dansı)

Kadın kendini hırpalır, şizofren gibi kendi dünyasında dans eder. Kendini bitirene kadar yıpratır. Grup, hareketsiz ve umursamaz onu izler. Kadın yüzüstü düşer. Erkek havadaki ellerini vücudunun üzerine indirir.

Eserin başında yerde yatan kadının hikayesi yinelenmiştir.

## 6. BÖLÜM:

### ÜÇ KOREOGRAFİYİ BİR ARADA İNCELEME

Orijinal Nijinski koreografisi; besteci, librettist (konu yazarı), dekor-kostümcü ve koreograf işbirliğiyle 1913’de ortaya çıkarılmıştır. İlkel Rus pagan halkı hikayenin karakterleridir. Gördükleri, bildikleri, öğrendikleri şeyleri hep doğa onlara sunar. Yeryüzündeki her değişimin hayati önemi vardır. Kıştan yaza atılan adımı kahin müjdelere ve ritüeller başlar. Ritüellerin sonu kurbanla biter.

Bejart koreografisi 1959, Bausch’unki ise 1975’dir. Nijinski’nin koreografisi bu yıllarda kayıptı. Günümüze ulaşmasını sağlayan kayıt 1987’de Millicent Hodson tarafından incelemelerle tekrar ortaya çıkarılan Nijinski koreografisidir.

“Bejart orijinal senaryoyu, bakirenin kurban edilmesi konusundan değil, erkek ve dişinin birleşimi üzerinden yapmak için librettoyu değiştirmiştir. Yıkımın ve ölümün gücü ‘Thanatos’ yerine, yaşamın gücü ‘Eros’u’ vurgulamayı seçti. Çünkü o baharı, yenilenmek için yaratılanlar tarafından yapılan, bir çağrı olarak görüyordu. Librettoyu, erkek ve kadının buluşması temelinde planladı. Aşk oyunu bir ayin olarak yapıldı; dinsel ve hatta şiddet içeren bir ayin. Yaşamın evrimini simgeler şeklinde, bitkiler, böcekler, kuşlar ve primat imgeleri, koreografisinde kullanıldı.”<sup>70</sup> Erotik ilkellik ile evrensel bir kavram yansıtmayı hedeflemiştir.

“Bausch koreografisinde; seyirciye, kurmaca bir fiziki mekandan ziyade, acaba kendi toplumları olabilir mi duygusunu verir. Seçilmiş kadının kurban edilmesi, sadece balenin sonunda değil, eserin temel odağındadır. Cinsiyetler arasındaki karşıtlık, bireyin yabancılaşması ile sonuçlanır. Vurgu kadının rolü üzerinedir. Kurban edilen ya da şiddete uğrayan kadının gerçeği ve buna karşı duruş, ana temadır.”<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Gay-White, Pamela. *Béjart and Modernism: Case Studies in the Archetype of Dance*. New Orleans, LA: University Press of the South, p.93

<sup>71</sup> Kaplan, Jay L. "Pina Bausch: Dancing around the Issue," *Ballet Review* 15, no. 1, p. 77

Nijinsky'nin eserinde ilkel dönemlerin duvar resimlerindeki gibi figürler içeren, özellikle klasik bale dansçısını zorlayan ve tepki vermelerini haklı çıkaran zorlukta dans tarzı ortaya çıkmıştır.

Bejart ise klasik bale dansçısını en şatafatsız haliyle, maskülen ve feminen karakterler olarak iki ayrı bölümde bize gösterir. Sonrasında biyolojik birleşme için dürtüleriyle birbirlerine kavuşurlar. Danslarına klasik, modern, folklor unsurlardan yerleştirmiştir.

Bausch feminist bir yaklaşımla; bireyler ve cinsiyetler arasındaki iletişim eksikliği ya da aksaklığına, bireyler arasındaki empati yoksunluğuna odaklanıyordu. Acı onun koreografisinde hakim bir temaydı. Tarzına modern değil post-modern demeliyiz.

Nijinski, librettist-dekor ve kostümcü Roerich'in öncülüğüyle kızlarda ve erkeklerde değişken kostümler kullanmıştır. Şapkalar, postlar, saç örgüleri, erkeklerin kıyafetlerine asılı bıçaklar gibi bütünlüğü sağlayan aksesuarlar eklemiştir. Her iki tabloda da farklı dekor perdelerinde doğa resimleri yer almıştır.

Bejart dekor kullanmamış, kostüm olarak da yalın tayt ve mayolar tercih etmiştir. Dansçıların ayağında patik vardır.

Bausch arka planda dekor kullanmamış ancak sahneyi toprakla kaplamıştır. Bunu doğada olmaktan çok, dansçıların terlemeleriyle birlikte üstlerinin kirlenmesi için yapmıştır. Tertemiz başlayan kıyafetler yaşandıkça kirlenirler. Kadınlar basit bir elbise, erkekler ise üstleri çıplak, altlarına siyah bir pantolon giymişlerdir. Dansçıların ayakları çıplaktır.

Bahar Ayini bestelenirken; müziğin bölümlerine, orijinal konunun işleyişini yansıtan isimler konmuştur. Orijinal koreografi dışında, diğer iki eseri incelerken de müziğin bölümlerini kullandım. Karşılaştırma bölümünde yine bu başlıklar altında üç eseri kıyaslayacağım:

Birinci tablo Toprağa Tapınma, intro ile başlıyor.

Intro orijinal Nijinski koreografisinde ouverture (giriş müziği) olarak kullanılmıştır.

Bejart intro ile dansa başlamaktadır. Erkekler grup olarak sahnededirler. Hepsi dizlerinin üzerinde öne kapalı pozisyondan uyanırcasına dikleşirler.

Bausch koreografisinde ise; tek bir kadın dansçı, kırmızı elbisenin üzerinde yerde yatarak başlamaktadır. Ardından kadınlar tek tek koşarak sahneye girer. Ve yerde yatan kadın kurbanmışçasına yakarışları başlar. Aslında o kadın kendileri de olabilirdi. Ya da belki de sıradaki kurban onlar olacaklar. Yakarışları kendileri içindir.

Birinci tablo, ikinci bölüm; Baharın Habercisi

Nijinski genç ve yaşlı erkeklerin toprağı tepinmeleriyle başlamaktadır. Ardından yaşlı kahin kadın geleceği müjdeler: ilkbahar geliyordur. Kadınların da katılımıyla heyecan dolu danslar edilir.

Bejart koreografisinde, erkekler sanki dürtüleriyle hareket eden bir canlılarmış gibi dans eder.

Bausch'un eserinde ise erkekler sahneye koşarak gelir ve kadınların önünde bir duvar gibi onlara engel olur. Kurban kadının hikayesi baştan başlamıştır sanki. Kırmızı elbise kadınlar arasında elden ele dolaşır. Elbiseyi alan kadın, erkek toplumunun önünde var olmaya çalışmaktadır ancak her kadın elleri yanarmışçasına elbiseyi bir diğer kadına atar.

Birinci tablo, üçüncü bölüm; Kaçırma Oyunu

Orijinal koreografide kızlar kaçıtır ama erkekler yakalar. Baharın gelişi şerefine oynanan ilk oyun Kaçırma Oyunu'dur.

Bejart'ın eserinde erkekler iki gruba ayrılır. Her gruptan da bir lider belirir. Güç gösterileri başlar. Bir erkeğin yere düşmesiyle kavga durur ve odak noktası o erkek olur.

Bausch koreografisinde kırmızı elbise bir kadında kalır, erkekler onu ürkütürler. Kaba hareketlerle istediklerini ona yaptırmaya çalışırlar. Kadınlar çaresizce izlerler.

Birinci tablo, dördüncü bölüm; İlkbahar Rondoları

Nijinski koreografisinde Kaçırma Oyunu sona erer, kızlar erkeklerden kurtulur. Müziğin yinelenmesi gibi hareketler de sürekli yinelenir. Herkes karakteristik özelliğine uygun, grubuna yoğunlaşmış şekilde dans eder.

Bejart, İlkbahar Rondoları'nda güçlü ile güçsüzü karşı karşıya getirmektedir. Grup güçlüdür, tek başına yerde kalan erkek yakarırcasına dans eder. Liderler onu küçümser.

Bausch'un Kaçırma Oyunu bölümündeki tek kadına yapılan zulüm kadının kaçmasıyla son bulur. Bausch'un uyarlaması orijinali ile burada benzerlik gösterir. Grup sakinleşir. Büyük bir daire yapılır. Daireden bir kadının ayrılmasıyla bir erkek de ona mani olmak için çıkar. Bütün erkekler kaçan kadına ceza verircesine aralarında sıkıştırır. Yakalayan erkek kadına dokunur. Arkada toplanan kadınlar yine çaresizce izlerler.

Birinci tablo, beşinci bölüm; Rakip Grupların Oyunu

Nijinski'nin koreografisinde bu oyunlar bir ritüel olarak ilkbaharın gelişi için sunulur. Erkekler birebir ellerini yumruk yaparak kesik kesik kavga figürleri yaparlar. Kızlarda oyuna katılır ama kavgacı hareketler gözlemlenmez.

Bejart'ın koreografisinde güçsüz olan tek başına hayatta kalamayacağını hisseder. Dışardan gelen tehditler bir anda dikkat kesilmelerine neden olur. Güçsüze karşı yapılan güç gösterileri sona erer. Birlik olunur.

Bausch'un eserinde kadın ve erkekler ayrı gruplarda dans ederler. Kadınlar sanki gördükleri eziyeti anlatırlar ve erkekler arkaya gidip, kapanarak dairede çömelirler. İçlerinden biri kalkar ve kadınlara doğru yürür.

Birinci tablo, altıncı bölüm; Yaşlı Bilgenin Gelişi, Yeryüzüne Tapınış

Orijinal koreografi de tam bu başlığı yansıtmaktadır. Yaşlı bilge gelir, yere eğilerek toprağı öper. İnsanlar adına doğaya bağlılığını ve hayranlığını gösterir. Doğdukları ve öldükleri bu toprakta geçen süreçte her şeyi doğadan öğrenmişlerdir.



Bejart'ın eserinde ise; gelen tehditlere karşı her birey görünmez bir düşman ile mücadele eder.

Bausch'un koreografisinde bir önceki bölümde kadınlara doğru yürüyen erkeğin arkasından diğer grup erkekler koşarak kadınların karşısına geçer ve kendi danslarına devam ederler. Adeta kadınların eziyetten bahsetmelerini örtbas edercesine, cevap niteliğinde karşılıklarına çıkarlar.

Birinci tablo, yedinci bölüm; Yeryüzü Dansı

Nijinski'nin eserinde, herkes hayranlık ve korku besledikleri doğaya, yeryüzüne bireysel danslarını sunar. En son yaşlı bilgenin etrafında toplanan grup yumruklarını yukarı kaldırır. Birinci tablo sona erer.

Bejart ise bu bölümde dıştan gelen tehdidi görsel olarak da kulisten daha aydınlık bir ışık vererek simgeler. Korku dolu geri çekilirler. Yabancı ışık korkutur ama bilinmeze karşı bir merak vardır. Cesurca keşfetmek isterler. Grup güçlüdür, kendilerine güvenerek ışığa giderler ancak güçsüz erkek korku dolu, güvensiz ve isteksizce yalnız kalmamak için onları takip eder. Sahne kararır. Birinci tablo sona erer.

Bausch koreografisinde, duran erkek yavaşça kırmızı elbisenin üzerine yüzüstü kapanır. Bir anda kimlikler kaybolur ve kıyamet günüyümüşçesine herkes koşuşturur ve erkek kadın demeden, korkuyla birbirine sarılır. Müzik ikinci tabloya devam eder.

İkinci tablo Kurban, intro ile başlıyor.

Birinci tabloda olduğu gibi, orijinal koreografide ikinci tabloda da intro, perde kapalı geçiyor.

Bejart'ın ikinci tablosunda ilk defa kadınları görürüz. Kadınlar daha sakin ve uyumlu hareketlerle dans eder.

Bausch'un eserinde müzik ikinci tablo, intro'ya geçer ama dans kaldığı yerden devam etmektedir. Yerde yatan erkek bir ölü gibidir. Kadınlar acı çeker, birbirini teselli eder. Erkekler ise umursamaz, arkaları dönüktür. Yerde yatan erkek yavaşça kalkar.

#### İkinci tablo, ikinci bölüm; Genç Kızların Gizemli Çemberi

Nijinski'nin koreografisinde perde yeni açılmıştır. Dekor değişmiş, akşam olmuştur. Genç kızlar kurbanı belirlemek için gizemli çember oyununa başlar. Yanlış yapan bir kız iki defa çemberin dışına düşer. Kurban seçilmiştir.

Bejart'ın koreografisi için ise bu bölümde erkeklere gelen gizemli ışık kadınlara da belirir. Aynı endişe dolu dikkati onlar da gösterirler. Bütün kadınlar ortada, iç içe iki daire yapıp; kendilerini korumaya alırlar.

Bausch'un eserinde erkeğin canlanması kadınları şaşırtır ama yeterli değildir. Kadınlar yaşadıklarını unutmaz, yerdeki kırmızı elbisenin yanında hala acı çekerler. Elbiseyi alırlar ve sımsıkı küçük bir daire yaparlar. Sırayla elbiseyi alan daireden kopup, adamla yüz yüze gelir, gelmeye çalışır ve geri döner. Adama elbiseyi gösterip, hesabını sorarlar. Kadınlardan birini adam tutar.

#### İkinci tablo, üçüncü bölüm; Seçilen Kurban Kızın Yüceltilişi

Orijinal koreografide kurban kız dairenin ortasında kıpırtısız durur. Diğer kızlar kurbanın etrafında dans ederler.

Bejart'ın eserinde; erkekler, kapalı ve korunaklı duran kadınlara doğru gelirler. Tehditkar bir şekilde onlara yaklaştıklarında, iç çemberin ortasından lider kadın belirir ve erkeklere engel olur.

Bausch'un koreografisinde erkeğin kadını tutmasıyla, kadın ve erkek grupları çıldırır. Bu arada erkek; kadının ten rengi elbisesini soyarak, kırmızı olanı ona giydiriyordur. Kadın korkar, bocalar ve grubun arasına karışarak erkekten uzaklaşır.

İkinci tablo, dördüncü bölüm; Ataların Anılması

Nijinski'nin eserinde, çemberdeki kızlar aynı anda kendilerini yüzüstü yere bırakırlar. Atalara saygı gösterirler.

Bejart'ın koreografisinde erkekler korunaklı olan kadın çemberine tekrar atak yaparlar. Bu sefer de dış çemberdeki kadınlar ayaklanarak mani olurlar. Ardından kadın ve erkekler grup olarak karşı karşıya gelir.

Bausch'un eserinde kırmızı elbiseyi giyen kadın, erkeğe doğru gider. Kurban kimliğine bürünür, kabullenir. Erkek onu tutar ve arkasından iterek istediği yöne yürütür. Sanki erkek de kendi iradesiyle değil de toplum baskısıyla hareket ediyormuşçasına gönülsüzdür bu sefer.

İkinci tablo, beşinci bölüm; Atalar için Ritüel

Orijinal koreografide kızlar; kurbanı ortada bırakıp, çekilirler. Yaşlı bilgeler ve başlarında hayvan postları olan erkekler sahneye girer. Kurbanın etrafında dans ritüeli başlar. Sonradan dış çembere kızlarda katılır.

Bejart'ın Bahar Ayini'nde, lider kadın tek başına grubun ortasında dans etmektedir.

Bausch koreografisinde; erkek, kadını grupla-toplumla yüzleştirmek ister. Kadını gruba doğru çevirir. Grup ondan kaçır, tepki verir. Erkek grubun yanında kalarak kadını öne, uzağa iter.

Adam grubun yanında sırtüstü yere yatar ve ellerini havaya kaldırır. Öylece yerde kalır. Ne grupladır, ne de kadınla. Tarafını seçebilecek kadar cesareti, gücü yoktur.

İkinci tablo, altıncı bölüm; Seçilmiş Kurbanın Dansı

Orijinal Bahar Ayini'nde başlarında hayvan postu olan erkekler dışında Kurban'ın etrafında kimse kalmamıştır. Kurban kız dansına başlar. Diğer erkekler kızı iyice

korkutmak için etrafında belirirler, kız dansına ara verir, dizleri titremektedir. Bedenini ve ruhunu yeryüzüne sunduğu için gururludur ancak ölüm dansına başlamak ve bitirmek elbette kolay olmayacaktır. Tekrar postlu erkekler kaldığında nefesi kesilene kadar ölüm dansı başlar ve biter. Erkekler Kurban'ın ölü bedenini başlarının üzerinde yukarıya kaldırır. Bahar Ayini tamamlanmış, toprağın verimini sağlamak için gerekli kurban verilmiştir.

Bejart'ın eserinde güçsüz erkek diğerlerinin arasından öne çıkar, başı aşağıdadır. Kadınla birleşmesi için o seçilmiştir. Çekinip birbirlerinden uzaklaştıklarında gruplar destek çıkar. Kadın ve erkek birleşir. Kadın kendini erkeğe eşlim ettiğinde herkes bir kadın bir erkek olmak üzere birbirlerine koşarlar. Eserin sonunda, kadın ve erkeği grup havaya kaldırır. Bir ölüm ile değil, kadın ve erkeğin birleşimiyle Bahar Ayini tamamlanır.

Bausch'un Bahar Ayini'nde kadın kendini hırpalar, şizofren gibi kendi dünyasında dans eder. Grup umursamazca onu izler. Kadın hem bedenini hem aklını yıpratır ve sonunda yüzüstü yere düşer. Erkek havadaki ellerini indirir. Kadın, kadınlar eserin başından beri kurbandırlar zaten. Eserde bir kadının ölmesi somut sonuçtur ancak bu hikaye bütün kadınların hikayesidir. Ve hikaye elbet başka bir kadının baş karakter olmasıyla yineleneyecektir.

## 7. BÖLÜM

### SONUÇ

Stravinski'nin Bahar Ayini'nin üç yorumunun incelenmesi özünde bir yöntem sorunudur. Yorumların incelenmesi, karşılaştırmayı ve bu zeminde “eleştiri”yi dayatır.

Üç eserin incelenmesinin tek bir çalışmada ele alınması ister istemez karşılaştırma yapmayı çağrıştırmaktadır. Karşılaştırma “ortak ya da farklı yönleri anlatmaktır.”<sup>72</sup> Oysa özellikle söz konusu olan bir sanat eseri olup “Yaratıcılığın sonsuz potansiyeli ve olanakları göz önüne alındığında, bir yapıtın başka yapıtlarla kıyaslanması, onlardan üstün görülmesi ve herkes tarafından elde edilmek istenmesi için kesinlikle hiçbir neden yoktur. Böyle bir şey, kitle standartları ve zevkleri yaratır; her biri yeni bir şeyi yeni bir şekilde söyleyen ve potansiyel olarak sonsuz sayıda yaratılmış olan öteki yapıtların tanınması ve özendirilmesi olasılığını yok eder.”<sup>73</sup>

Üç yorumu ele alırken öncelikle kendime telkin ettiğim tutum “en üstünü” arayışına düşmemektir. Kaldı ki “geçmişteki sanatın en iyi, en büyük, en parlak örnekleri arayışı”nın bir totaliter eğilim olarak adlandırılmasının da haklılık payı olduğu düşüncesindeyim. “Yaratıcılıkta en büyük diye bir şey olmaz... Yaratıcılıkta karşılaştırma ya da sınıflandırma olamaz; deneyimin derinliğine varma olasılığı söz konusu olabilir ancak.”<sup>69</sup>

Bu yaklaşımı yani deneyimin derinliğine varmayı benimsediğimizde “bir yapıtı anlamak” (anlamaya çalışmak) gibi bir serüvene giriyor olabiliriz. Derinliğe varma ile anlamak aynılaştırılmayabilir, hatta aynılaştırılmamalıdır da. Ancak her halükarda anlama çabası derinliğe varmanın ön şartıdır.

“Bir yapıtı anlamak için, tek başına araştırma yeter mi acaba? Öyle olsaydı, iyi eleştirmen olmak için akademik olmak yeterdi. Eleştirmenin, eleştirmen olmadan önce

<sup>72</sup> <http://www.edebiyatogretmeni.org/karsilastirma/>

<sup>73</sup> Vassaf, Gündüz Sanatçıdan Sakının. Cehenneme Övgü, Ayrıntı Yayınları, s 154

iddiasız, alçak gönüllü, sevgi ve coşku dolu bir okur olmasını bilmesi gerekir. Eleştirmenin bir yapıt karşısındaki ilk davranışı, açık yürekli bir sevgi, alçakgönüllü bir öğrenme ve anlama güdüsü olmalı. Büyüklük duyguları, tek yargıçlık özentileri, kendini yapıttan üstün görme rahatsızlıkları eleştiriye öldürür.”<sup>74</sup>

Her üç yoruma da yaklaşımda büyüklük duyguları, tek yargıçlık, üstün görme gibi bir tutumda ol(a)mayacağım açık. Ancak benim için bu “hataya” düşmek yine de mümkündür. Çünkü “düne ait” bir eseri “bugünden” inceleyecektim. Bugün düne göre en azından zamansal olarak “hiyerarşik” bir “üstünlük” içerir ve sıklıkla sadece bugünden bakan bir kavrayışla sakatlanır.

O nedenle her üç esere de kuşkusuz bugünde yaşayan biri olarak ama olabildiğince vücut bulduğu “o günü” öğrenerek, daha ötesi hissederek sevgiyle anlamaya, derinliğine varmaya çalıştım. “Sanatçının her şeyden önce bir yaratıcı olduğunu, elindeki gereç ve araçlarla başka varlıklara benzemeyen varlık üreten bir insan olduğunu benimseyerek... Ortaya çıkan ürünlerin de o ‘belirli’ yaratıcılığın ‘somutlaşması’, ‘duygusallaşması’ olacağını” bilerek ele aldım.

Kuşkusuz bir ikilem içerisinde: “(Sanatçıdan), başkasınınkine benzemeyen yapıtlar, alışılmış varlıkların ve olguların alışılmış düzenine yeni bir örgütlenme getiren ‘yeni şeyler’ beklediğimiz sürece, başkalarının sanat anlayışına hoşgörü ve eleştirel bir nesnellikle bakmasını isteyemeyiz.”<sup>75</sup>

Bu çerçevede keşfetmeye ve anlamaya çalıştığım koreograflar ve eserleri çağlarının yenilik ve ses getiren birer üst örneği olmuştur. Her üçü de yeni bir tarzı cesurca var etmeye çalışmışlardır. Her bir koreograftan da öğrendiğim bir duruş oldu ancak üçünden birden gördüğüm netice şu ki; kendini bilmeli ve cesur olmalısın. Dünya arkandan gelecektir.

Nijinski çağının insanının dışlayacağı bir yenilikle karşımıza çıkar ancak tarzı benimsenmez. Onun gibi bir klasik bale dansçısından beklenmeyen bu tarz ileriki yıllar için bir dönüm noktası olacaktır ama ne yazık ki sağlığının müsaade etmemesi

<sup>74</sup> Cömert, Bedrettin Eleştiride Sevgi. Eleştiriye Beş Kala, Ayko yayınları, s. 135

<sup>75</sup> Aynı Kitap, s 296-297

yüzünden Bahar Ayini'nden sonra başka koreografi yapamamış, eserinin arkasında kendi duramamıştır. Diğer koreograflar bu açıdan bir adım öndedir. Bahar Ayini eserleri Bejart ve Bausch'un erken dönem yapıtlarıdır. Bahar Ayini'nin üzerine yaptıkları çalışmalarla ve dünya çapındaki temsilleriyle kendi tarzlarının algısı geniş bir kitlede sanatseverlere ve dansçılara ulaşmış, kabul görmüştür.

Stravinski'nin müziğinin güzelliği ve de ürperten etkileyciliği kesinlikle Nijinski'den sonra koreografların bu eseri seçmesindeki en büyük etken olmalıdır. Bahar Ayini, kurban teması üzerine yazıldığından her koreograf bu kurban algısını farklı oluşturmuş, farklı kurgulamıştır. Elbette koreograf kurbanı seçerken kendi yaşadığı yüzyıldan, geçmiş tarihinden, kimliğinden veya hayallerinden etkilenmiştir. Ancak koreografin hangi ülke, hangi dinden olduğu fark etmeksizin; anlatılan her zaman üç koreografide de insana dairdir. İyiliğiyle, kötülüğüyle; bilgisiyle, cahilliğiyle insana dair anlatılan hep evrenseldir.

Son olarak; koreografi yapmanın birden çok konuya hakim olmayı gerektirdiği çok açıktır. Tabii ki hislerin, hayallerin katkısı çok büyüktür, bunların yanında mesleki başarı da yeterli olmayacaktır kimi zaman. Koreografi yaratmanın katman katman derinlikleri olup, eseri kalıcı kılan bu katmanlardaki derinliktir.

## 8. KAYNAKLAR

- Acocella, Joan** Secrets of Nijinsky. The New York Review of Books.  
<http://www.nybooks.com/articles/archives/1999/jan/14/secrets-of-nijinsky/>
- Altunay, Erhan** Paganizm-1 Kadim Bilgeliğe Giriş. Hermes yayınları,6. Basım, Şubat 2015
- Batur, Enis** Modernizmin Serüveni. Alkım Yayınevi, 8. Baskı, 2009
- Bullard, Truman Campbell** "The First Performance of Igor Stravinsky's Sacre Du Printemps", University of Rochester, 1971 [https://books.google.com.tr/books/about/The\\_First\\_Performance\\_of\\_Igor\\_Stravinsky.html?id=oh9lnQEACAAJ&hl=tr](https://books.google.com.tr/books/about/The_First_Performance_of_Igor_Stravinsky.html?id=oh9lnQEACAAJ&hl=tr)
- Conrad, Phillip Kottak** Antropoloji İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış. Ütopya Yayınları, 1. Baskı, Ekim 2001
- Cömert, Bedrettin** Eleştiriye Beş Kala. Ayko Yayınları, Ağustos 1981
- Deleon, Jak** 200 Bale ve Dans. Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, Temmuz 1997
- Ekici, Armağan** Schönberg ve Stravinski: Kirpi ve Tilki. Sanat Dünyamız 93. Yapı Kredi Yayınları, Sayı:93, Güz 2004
- Everdell, William R** İlk Modernler. Cogito Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, Mayıs 2012
- Gay-White, Pamela** Béjart and Modernism: Case Studies in the Archetype of Dance. 1st ed, New Orleans, LA: University Press of the South, 2004
- Göldere, Selçuk**, Modern Dans Hareketi. Sonçağ Yayıncılık, Ekim2013
- Kaplan, Jay L** "Pina Bausch: Dancing around the Issue. *Ballet Review* 15, no. 1, 1987
- Korkut, Zeynel** Sınırdaki. Aralık Yayınları, Yıl 1, Sayı 3(Eylül, Ekim, Kasım), 2015



- Kurt, Berna** Bereket ve Yeniden Doğuyla Bağlantılı Yunan ve Ortadoğu Mitosları.  
[http://www. Bgst.org/fiziksel-aksiyondan-dansa-newroz-nevruz2004-2005/bereket-ve-yen-den-do-u-la-ba-lantili-yunan-ve-ortado-u-m-toslari](http://www.Bgst.org/fiziksel-aksiyondan-dansa-newroz-nevruz2004-2005/bereket-ve-yen-den-do-u-la-ba-lantili-yunan-ve-ortado-u-m-toslari)
- Lee, Janani C** The Myth of *Le Sacre du Printemps*:A Study of Three Choreographers. Class of 2009, A thesis submitted to the faculty of Wesleyan University in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Bachelor of Arts with Departmental Honors in Dance, 2009
- Lyotard, Jean-François** Postmoderne Dönüş. 1. Bölüm. The Postmodern Condition (1979) publ. Manchester University Press, 1984
- Messing, Scott** Neoklasisizm ve Stravinski. Sanat Dünyamız 93. Yapı Kredi Yayınları, Sayı:93, Güz 2004
- Parker, Derek** 1988. Nijinsky: God of the Dance. Hardcover, April 1989
- Schechner, Richard** Ritüelin Geleceği, Kültür ve Performans Üzerine Yazılar. Dost Kitabevi Yayınları, Ocak 2015
- Servos, Norbert, Gert Weigelt, and Hedwig Müller.** Pina Bausch-Wuppertal Dance Theater, or, the Art of Training a Goldfish: Excursions into Dance. Köln: Ballett-Bühnen-Verlag, 1984
- Servos, Norbert** Translated by Steph Morris [http://www.pina-bausch.de/en/pina\\_bausch/?text=lang](http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/?text=lang)
- Steuer, M.&J** An Autobiography Igor Stravinsky. New York, 1958. E Book 36169, May 19, 2011. Last updated: February 10, <http://www.gutenberg>
- Tanilli, Server** Yüzyılların Gerçeği ve Mirası. Türkiye İş Bankası Yayınları, 1. Baskı, Mart 2015
- Vassaf, Gündüz,** Sanatçıdan Sakının. Cehenneme Övgü, Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, Kasım 1992
- Whitworth, Geoffrey Arundel** The Art of Nijinsky. New York, New York: B. Blom, 1972
- [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Rite\\_of\\_Spring](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Rite_of_Spring)

<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/recueil-2013/arts/creation-du-sacre-du-printemps/>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Modernizm>

Marshall 1999:508. <http://www.academia.edu/4288811/MODERN%C4%B0ZM>

[http://www. Bgst.org/dans-tarihi/bale-ve-modern-dans](http://www.Bgst.org/dans-tarihi/bale-ve-modern-dans)

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Igor\\_Stravinsky](http://tr.wikipedia.org/wiki/Igor_Stravinsky)

[http://www. Berussagrp.com. Tr/tag/igor-stravinsky/](http://www.Berussagrp.com.Tr/tag/igor-stravinsky/)

<http://senfonikankara.com/post/99829867355/igor-stravinsky-bahar-ayini>

[http://www. Turkcebilgi.com/igor\\_stravinsky](http://www.Turkcebilgi.com/igor_stravinsky)

<http://www.nkfu.com/igor-stravinsky-kimdir/>

[http://www.musicart. Berussamusicart.com/tag/igor-stravinsky/](http://www.musicart.Berussamusicart.com/tag/igor-stravinsky/)

[http://blog.milliyet.com. Tr/bahar-ayini/Blog/?BlogNo=3857](http://blog.milliyet.com.Tr/bahar-ayini/Blog/?BlogNo=3857)

[http://danzon2008. Blogspot.com. Tr/2013\\_05\\_01\\_archive.html](http://danzon2008.Blogspot.com.Tr/2013_05_01_archive.html)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Sembolizm>

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Maurice\\_B%C3%A9jart](http://tr.wikipedia.org/wiki/Maurice_B%C3%A9jart)

[http://www. Theguardian.com/news/2007/nov/23/guardianobituaries.artsobituaries](http://www.Theguardian.com/news/2007/nov/23/guardianobituaries.artsobituaries)

