

T.C.
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT ve TASARIM BÖLÜMÜ
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAYKOVSKİ KUĞU GÖLÜ BALESİNİN İLK İKİ
TEMSİLİNİN SAHNEYE KONULMASI ARASINDAKİ
TEMEL FARKLAR

Serhat NÜFUSÇU

Danışman

Yard. Doç. Kürşad TERCİ

İzmir, 2016

T.C.
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT ve TASARIM BÖLÜMÜ
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAYKOVSKİ KUĞU GÖLÜ BALESİNİN İLK İKİ TEMSİLİNİN
SAHNEYE KONULMASI ARASINDAKİ TEMEL FARKLAR

Serhat NÜFUSÇU

Danışman

Yrd. Doç. Kürşad TERCİ

İzmir, 2016

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylıyorum.

Yrd. Doç. KİRSAD TENİS
(Danışman)


Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylıyorum.



Doç. Zehra Salk Brody

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylıyorum.

Yrd. Doç.
Dilek EYGENİR



Doç. Dr. Çağrı BULUT

Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans/Doktora Tezi olarak sunduğum “ÇAYKOVSKİ KUĞU GÖLÜ BALESİNİN İLK İKİ TEMSİLİNİN SAHNEYE KONULMASI ARASINDAKİ TEMEL FARKLAR” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Serhat NÜFUSÇU

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

ÇAYKOVSKİ KUĞU GÖLÜ BALESİNİN İLK İKİ TEMSİLİNİN SAHNEYE KONULMASI ARASINDAKİ TEMEL FARKLAR

Serhat NÜFUSÇU

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım

Ünlü Rus besteci Çaykovski'nin Kuğu Gölü eseri klasik bale tarihinin başyapıtlarından biri olarak kabul edilmiştir. Müzik ve dansın uyumuyla, bale dünyasının beğenisini kazanmış ve dünyanın önde gelen bale topluluklarının öncelikli tercihleri arasında yerini almıştır.

Kuğu Gölü balesinin, ilk sahnelenmesi 1877'de başarısızlıkla sonuçlanan ve yeniden doğup dünya klasikleri arasına girmesine sebep olan 1895'teki ikinci sahnelenmesi arasındaki temel farklılıklar ele alınmıştır.

Bu çalışmada tiyatro sanatına ait ilk eser olan Poetika ile başlayıp, bale sanatı, koreograf, koreografi sanatının gelişimi anlatılmış ve eserin yaratıcılarının hayatlarına, eserin yaratım süreçlerine ait bilgiler verilmiştir. Sahne dekoru, kostümler, dansçı eğitimi konularına değinilmiş, birinci ve ikinci sahnelenmesine ait temel farklar ortaya konulmuştur. Balenin genel yapısı, eserin orijinal librettosu, iki sahnelenmesi arasında nasıl değişime uğradığı, dansın, dansçının ve müziğin bu bale eserindeki önemi ve uyumu, teknik gelişiminin esere katkısı, her sahneleyen ve sahneye koyan koreograflar tarafından farklı şekillerde uygulanmasına olanak tanımıştır.

Eserin çok iyi bir planlaması vardır. Saf klasik bale tekniğine dayalı Kuğu Gölü balesi bir keşiftir. Bu keşifle bale, gelişmesini ve ilerlemesini farklı

koreograflar ve tasarımcılarla yolunu hala günümüzde de güncelliğini koruyarak sürdürmektedir. Özet olarak saf klasik bale tekniğine dayalı balenin, bir keşif olduğu sonucuna varılmıştır. Eserin çok iyi bir planlamasının ve bale sanatında farklı koreograflar ve tasarımcılarla yolunu hala günümüzde de güncelliğini koruyarak sürdürmeye devam ettiği saptanmıştır. Bu eser ikinci sahnелendiđi 1895'ten beri gelişime açık ve üzerine her yeni gelen fikrin, fantezinin dâhil edilerek, yıllarca gündemde kalacağı düşünülmektedir.

Sonuç olarak bale tarihinin en ünlü isimlerinin sihirli dokunuşlarıyla şekillenmiş, günümüzde 4 perde olarak bale topluluklarının repertuarlarının arasında evrimini devam ettirerek yerini koruduğunun savı sürdürülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Çaykovski, Kuğu Gölü, saf klasik bale

ABSTRACT

Master's Thesis

THE MAIN DIFFERENCES BETWEEN THE FIRST TWO STAGINGS OF TCHAIKOVSKI'S SWAN LAKE BALLET

Serhat NÜFUSÇU

Yaşar University

Institute of Social Science

MA Program in Art and Desing

Famous Russian composer Tchaikovski's Swan Lake Ballet is considered to be one of masterpieces of the ballet history. The wonderful harmony of dance and music has won the appreciation of the world and the ballet has taken its place as the first preference of ballet groups.

Swan Lake's first performance was in 1877 and it was a failure; the second performance was in 1895, and this performance carried the ballet among the world classics. This study tries to show the main differences in staging between the first and the second performances.

Also in this study, starting with Poetika, the first theatre work, the development in ballet art, choreography art and the choreographer is handled; the lives of the creators of the work and the creation of the art work process is examined.

The differences between the first and the second performance is studied in terms of stage setting, costumes and dancers training. This study points out, how the

changes in general structure of the ballet, the original libretto of work, also the importance of harmony of dance, dancer, music and the technical improvements, effected the differences of the ballet. All these differences allowed every choreograph to stage the work differently from each other.

The work has a very good planning. Based on pure classical ballet technique, Swan Lake is a discovery the ballet continues to keep up it is actuality, development and progress due to different choreographs and projects.

In conclusion, ballet based on pure classical ballet technique is a discovery and it is actuality is due to good planning of the work and it's performance. Its believed that since the second performance in 1895, the ballet has kept it's popularity for years and with accepting open to every development new ideas and new fantasies will live for many years.

As a result, today it is proved that the four act ballet, shaped by the magic touch of the most famous names of ballet history is keeping its place in the repertory of the ballet world, always open to new ideas.

Keywords: Tchaikovski, Swan Lake, pure classical ballet

İÇİNDEKİLER

ÇAYKOVSKİ KUĞU GÖLÜ BALESİNİN İLK İKİ TEMSİLİNİN SAHNEYE KONULMASI ARASINDAKİ TEMEL FARKLAR

| | |
|--------------------------|------|
| YEMİN METNİ..... | i |
| ÖZET..... | ii |
| ABSTRACT..... | iv |
| İÇİNDEKİLER..... | vi |
| KISALTMALAR LİSTESİ..... | ix |
| ŞEKİLLER LİSTESİ..... | x |
| RESİM LİSTESİ..... | xi |
| ÖNSÖZ..... | xiii |
| TEŞEKKÜR..... | xiv |
| GİRİŞ..... | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

| | |
|-------------------------------------|---|
| 1. TİYATRONUN DOĞUŞU VE BALE SANATI | |
| 2. Aristoteles..... | 3 |
| 3. Poetika..... | 3 |

| | |
|---|----|
| 4. Tragedya..... | 5 |
| 4.1. Plot (Hikâye, Öykü, Aksiyon)..... | 5 |
| 4.2. Karakter..... | 6 |
| 4.3. Düşünce..... | 6 |
| 4.4. Diksiyon..... | 7 |
| 4.5. Şarkı, Melodi..... | 7 |
| 4.6. Görüntü..... | 7 |
| 5. Ballet Comique de la Reine (1581) Kraliçenin İlk Danslı Gösterisi..... | 8 |
| 6. Koreografi Sanatı..... | 9 |
| 7. Bale Sanatında Koreografik Gelişim..... | 12 |
| 8. Ballet d'Action (Konulu Bale)..... | 15 |
| 9. Baledede Romantizm..... | 18 |
| 10. Çarlık Rusya ve Bale..... | 28 |

İKİNCİ BÖLÜM

| | |
|--|----|
| 11. Koreograf 'Marius Petipa'..... | 32 |
| 12. Pyotr Ilyich Tchaikovsky (Çaykovski)..... | 38 |
| 13. Koreograf ve Koreografi..... | 45 |
| 14. Sahne Dekorü, Kostümler ve Ressam..... | 54 |
| 15. Bir Dansçının Eğitimi..... | 60 |
| 16. Libretto ve Notalama..... | 63 |
| 17. Kuğu Gölü Balesindeki Rollerin Dağılımı..... | 65 |

| | |
|---|----|
| 17.1. Kuğu Gölü Balesi Librettosunun İlk Biçimi..... | 66 |
| 17.2. Kuğu Gölü Balesini İlk Sahneleyen Önemli Bale Toplulukları..... | 74 |
| 18. Çaykovski, Petipa, İvanov (Kuğu Gölü Balesinin Yaratıcıları)..... | 76 |
| 19. Kuğu Gölü Balesi Librettosunun Başka Bir Versiyonu..... | 80 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

| | |
|---|-----|
| 20. Kuğu Gölü Balesinin Birinci Sahnelenmesi..... | 84 |
| 21. Kuğu Gölü Balesinin İkinci Sahnelenmesi..... | 87 |
| 22. Kuğu Gölüne Genel Bakış..... | 90 |
| 23. İlk İki Temsilinin Sahneye Konulmasındaki Arasındaki Temel Farklar..... | 93 |
| SONUÇ..... | 98 |
| KAYNAKÇA..... | 100 |
| EKLER..... | 104 |

KISALTMALAR LİSTESİ

Kısaltmalar

İZDOB. İzmir Devlet Opera ve Balesi

ADOB. Ankara Devlet Opera ve Balesi

SED. Sanat Edebiyat Dergisi

v.b. ve benzeri

v.s. vesaire

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekiller

Sayfa

Şekil 1. Koreografi ve dans yazma sanatı..... 10



RESİM LİSTESİ

| Resim | Sayfa |
|--|-------|
| Resim 1: Aristotales..... | 4 |
| Resim 2: Ballet Comique de la Reine (1581)..... | 9 |
| Resim 3: Pierre Beauchamps..... | 14 |
| Resim 4: Noverre..... | 16 |
| Resim 5: Auguste Vestris..... | 17 |
| Resim 6: Charles Didelot..... | 20 |
| Resim 7: Carlo Blasis..... | 22 |
| Resim 8 : Maria Taglioni..... | 24 |
| Resim 9: Romantik bale (Pas de quatre)..... | 26 |
| Resim 10: Marius Petipa..... | 33 |
| Resim 11: Pyotr Ilyich Tchaikovsky (Çaykovski)..... | 40 |
| Resim 12: Lev İvanov..... | 81 |
| Resim 13: Kuğu Gölü, B. Ryauzova Müzesi'nde sergide Rus kültürünün bir simgesi haline gelmiş efsanevi bale, ilk yapım grup fotoğrafı (1877-1917)..... | 84 |
| Resim 14: Kuğu Gölü, B. Ryauzova Müzesi'nde sergide Rus kültürünün bir simgesi haline gelmiş efsanevi bale, ilk yapım fotoğrafı (1877-1917)..... | 86 |
| Resim 15: Kuğu Gölü 2. Perde Corps de Ballet..... | 91 |
| Resim 16: Kuğu Gölü 2. Perde Pas de deux..... | 95 |

| | |
|---|-----|
| Resim 17: Estetik değerler, mzık hareket ilişkisi, hareketlerdeki anlatımına ait izim..... | 104 |
| Resim 18: Korno, 4. Perde Final..... | 105 |
| Resim 19: Piano, 2. Perde 4 Küçük Kuğu..... | 106 |
| Resim 20: Flüt partisiyonundan bir bölüm..... | 107 |



TEŐEKKÖR

Çaykovski Kuğu Gölü balesinin ilk iki temsilinin sahneye konulmasındaki temel farklar olarak konu aldığım ve incelediğim Yüksek Lisans Tezi çalışmasını hazırlarken, tercümelerimin tamamlanmasında bana yardımcı olan Eczacı Sayın Tayibe Yandaş'a ve çok sevgili arkadaşım Bale Eğitmeni Sayın Siner Göneneç Bouguin'e, yol göstericiliği, bilgisi ve arşivinden yararlanmamı sağlayan eğitimliliğimi yapmış olan Sayın Yardımcı Doçent Efza Topçu'ya, Őükranlarımı sunarım.

Serhat NÜFUSÇU

ÖNSÖZ

Çaykovski Kuğu Gölü balesinin ilk iki temsilinin sahneye konulmasındaki temel farklar olarak konu aldığım ve incelediğim Yüksek Lisans tezimde, tiyatrunun doğuşu ve bale sanatı ele alınıp, bale sanatıyla koreografi sanatına ait gelişim araştırıldı. Poetika ile başlayan tiyatro sanatının, bale sanatıyla nasıl gelişerek ilerlediği ve 1877-1895 Kuğu Gölünün temsillerinin yapıldığı tarihe kadar olan süreç ve esere olan katkıları hakkında bilgiler ele alındı. Balede önemli reformlar yapmış bulunan önemli koreograf ve dansçıların hayatları, baleye vermiş oldukları katkılar, anlatılarak Kuğu Gölünün müziğini besteleyen önemli besteci P.I. Çaykovski'nin hayatı ve bu eseri yaratırken geçirdiği sürece yer verildi. Koreografisini yaratan koreograf Marius Petipa, esere büyük katkılar ve yaratımlar veren önemli kişilerin hayatları ve esere vermiş oldukları önemli etkiler incelendi. Ayrıca sahne dekoru, kostümler ve ressam başlığı adı altında sahneleme üzerine ait bilgilere de yer verildi. Dansçının eğitimi, libretto ve notalama, Kuğu Gölündeki rollerin dağılımı, librettosunun ilk biçimi, sahneyen önemli bale topluluklarına ait detaylar ele alındı.

Çaykovski, Petipa, İvanov ve Kuğu Gölü başlığı adı altında yaratım sürecine, librettosunun farklı biçimde ele alınmasına da değinildi. İlk iki sahnelenmesi arasındaki farklar ortaya konarak değişim süreci ortaya çıkarılmıştır. Sonuç bölümünde farklı şekillerin ve sahnelemeler sonucunda eserin bugünkü konuma geldiği ve evriminin devam ederek sürdüğü ortaya konmuştur.

GİRİŞ

Dans, bir duygu ve düşünceyi iletmek, bir öykü anlatmak ya da salt hareketten alınacak haz için bedeni, genellikle müzik eşliğinde hareket ettirme sanatı da denilmektedir. İnsanlığın gelişmesinden bugüne kadar olan zaman içinde, tiyatro sanatına ait ilk eser olan Poetika ile başlayan tiyatro sanatının, bale sanatıyla nasıl gelişerek ilerlediği ve 1877 Kuğu Gölünün ilk temsilinin yapıldığı tarihe kadar bale ve koreografi sanatının gelişerek ilerlediği ve esere olan katkıları hakkında bilgi verilmiştir.

Dans, müzik gibi insanlık tarihinin en eski sanat formlarından biridir. Köylerde, şehirlerde dünyanın her köşesinde hem eğlencelerde ve kutlamalarda hem de dini törenlerde çok sık kullanılmıştır. Yüzyıllar boyu gelişen dans sanatı Rönesans'ta doruk noktasına ulaşarak, o güne değin ağırlıkta olan sosyal işlevini ikinci plana atmış ve teatral bir form almıştır. Yüzyıllar boyu gelişen bu form günümüz klasik ve modern bale eserlerinin temelini oluşturmuştur. Dans ve bale dünyası, bağlantıları, ilişkileri, etkileri, zengin tarihi ve gelenekleri ile kuşaktan kuşağa geçerek, gelişmekte ve yenilenmektedir. Bale sanatının gelişmesinde ise en önemli rolü koreograflar oynamıştır. Bu nedenle, öncelikle koreograf, koreografi sanatı, bale sanatının gelişim süreci içinde ve dansçıların Çaykovski'nin Kuğu Gölü bale eserine ve bale sanatına katkılarını ve getirdikleri yeniliklerin neler olduğu hakkında bilgi vermekte fayda vardır. Bu bilgileri sıralarken, tezimde Çaykovski'nin Kuğu Gölü balesinin ilk iki sahnelenmesindeki temel farkları ortaya koyacağım.

Ünlü Rus besteci Çaykovski'nin Kuğu Gölü eseri klasik bale tarihinin başyapıtlarından biri olarak kabul edilmektedir. Müzik ve dansın uyumuyla, bale dünyasının beğenisini kazanmış, dünyanın önde gelen bale topluluklarının öncelikli tercihleri arasında yer almıştır.

Eserde, şeytani bir büyücünün lanetiyle kuğuya dönüşen Prenses Odette'in yaşadığı olaylar anlatılır. Büyücünün laneti, ancak bir erkeğin gerçek aşkıyla bozulacak ve Odette tekrar insana dönüşebilecektir. Büyücü bu aşkı engellemek için kendi kızı Odile'i, Prenses Odette kılığına sokarak prensi kandırır ve finale kadar birçok olay yaşanır.

Çaykovski'nin bestelediği Kuğu Gölü balesi, ilk iki sahnelenmesi arasında nasıl değişime uğradığı, dansın ve müziğin bu bale eserindeki önemi ve uyumu, teknik oluşumunun esere katkısı, sahnelenmesindeki farklılıklar, eserin nitelik ve niceliğin bozulmadan korunması, her sahneye koyan tarafından farklı şekillerde uygulanması bu eseri gelişime açık bırakmaktadır. Kuğu Gölü bale eserini bu güne kadar her klasik bale topluluğu, repertuarına almak istemiştir.

İlk iki sahnelenmesindeki, yaratıcıları tarafından nasıl sahnelenerek geliştiği, başarısızlığı ve başarısının temel unsurlarına değinilirken bale tarihine önemli bir eser olarak girme başarısının arkasındaki önemli faktörlerin ortaya konması amaçlanmaktadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. TİYATRONUN DOĞUŞU VE BALE SANATI

2. Aristotales

Aristo M.Ö. 384-322 yılları arasında yaşamıştır. Platon'la birlikte batı düşüncesinin en önemli iki filozoflarından biri sayılır. Fizik, astronomi, ilk felsefe, zooloji, mantık, politika ve biyoloji gibi konularda pek çok eser vermiştir. Stagirus'ta doğmuştur. Babası Makedonya kralının doktorudur. Aristo, Platon'un (Eflatun) akademisinde yetişmiştir. Asos'a gitmiş, orada kral Philip'in yanında, oğlu İskender'e hocalık yapmıştır. İskender kral olduktan sonra Atina'ya gitmiş fakat orada pek sevilmemiştir. Çok olgun bir kişiliğe sahiptir. Atina'da lise kurmuş, burada felsefe, tarih ve matematik okutmuştur. Son yıllarında Kalkis'e geri dönmüştür. Aristo'nun ilk kısım yazıları, diğer birçok eskiçağ metni gibi miladı izleyen ilk asırlarda kaydedilmiştir. Bu kayıp yapıtların en azından başlıklarını, ardından gelen yazarların kaleme aldıkları taklit yapıtlardan ve yaptıkları alıntılardan da içerikleri hakkında muğlâk da olsa bir fikir edinebiliriz. Korunan yapıtları, derslerini vermek için kullandığı notlardan ibaret bir yığın el yazmasından oluşuyor.

Aristo'nun sanatsal görüşlerini sanat kuramı içinde sunduğu eserler şunlardır: Poetika.

Şairler hakkında (Buradaki şairler kelimesi yaratıcılar, sanatçılar anlamındadır. Fakat bu kitap kayıptır) (Tunalı, 1963: 7).

3. Poetika

Tiyatro sanatı üzerine düşünülerek yapılmış ilk eserdir. Tiyatro sanatını ilgilendiren problemlere ve önemli sorulara cevap aramıştır. M.Ö. 340-330 yılları arasında yazılmıştır. En eski ve en anlamlı eser olması açısından önemlidir. İki ciltlik bir eserdir. Birinci cilt tragedya, ikinci cilt ise komedyaya üzerinedir. Aristotales'in tragedyaya ait teori ve tezleri Aiskhlos, Sophokles, Euripides'in eserlerinden sonra

gelişmiştir. Poetika Sophocles'in ölümünden 50 yıl sonra yazılmıştır. Aristo Sophocles'in "Oedipus the King" adlı eserine hayrandı, oyunu mükemmel trajedi olarak adlandırır (Eser analiz edildiğinde tragedyaya tamamen uymaktadır).



Resim 1: *Aristoteles*

(<http://www.alasayvan.net/attachments/eski-misafir-sorulari-8909401/143084041/aristotelesin-hayat-nedir->)

Poetika'nın birinci bölümünde sanat hareketin taklidi olarak nitelenir. Taklit ile kopya kastedilmez. Poetika'da tragedyanın destandan farkı üzerine de durulmuştur. Destan şiiri anlatımla iletirken, tragedya göz önünde ve yoğun olarak canlandırır. Aristo'ya göre tragedya daha etkilidir. Komedyada herkeste olabilen zaaf lar ele alınır, tragedyada soylular ve üstün karakterler ele alınırken, komedyanın karakterleri alt sınıftandır (Tunalı, 1963: 8. 9).

4. Tragedya

Aristo tragedyayı şöyle tanımlar: Ahlaki bakımdan ağır başlı, ciddi, başı, ortası ve sonu olan bir bütünlüğü ve uzunluğu bulunan hareketin taklididir. Kelime anlamı arınmak, temizlenmek olan katharsis terimi sanatın dolayısıyla yaratmanın bir koşulu olarak görülmüştür. Poetika 2’de şöyle tanımlanmıştır: Tragedyanın amacı seyircide uyandırdığı korku ve acıma duygularıyla, ruhu tutkulardan temizlemektir. Tragedya seyredilirken önce bu duygular uyarılmakta, yapay olarak uyandırılan bu heyecanlar boşalmadan daha sonra yerini yeni gelen hoş bir duygu almaktadır. Aristo tragedyanın heyecanlar uyandırdıktan sonra onları boşaltmakla, insan ruhunu dinginliğe kavuşturduğunu belirtmiştir.

Aristo’ya göre tragedya 6 bölümden oluşmalıdır.

1. Plot (hikâye, öykü, aksiyon)
2. Karakter
3. Düşünce
4. Diksiyon (dil)
5. Şarkı (melodi)
6. Görüntü

4. 1. Plot (hikâye, öykü, aksiyon)

Tragedyada plot birinci sırada yer alan ve en çok önem verdiği öğedir. Aristo plotu, olayların sıralanması olarak nitelendirir.

Plot, başı, ortası ve sonuyla bir bütün olmalıdır. Neden-sonuç ilişkisiyle birbirine bağlanacak olaylar başta yer alır, doğacak olan problemi tetikleyen ‘incentive moment’ yani başta yaratılan problem sonda çözümlenir. Olayın ortasında bulunan ‘doruk noktası’ denilen kısım kendinden önce gelişen olaylar yüzünden olmalıdır.

Plot hareket birliği içinde ‘tamamlanmış’ olmalıdır. Hareket birliği olayların belli bir konu çerçevesinde toplanması ve birbirlerini olasılık ve zorunluluk kurallarına göre izlemesi demektir. Hareket birliğini oluşturan olaylar, birbirine neden-sonuç ilişkisiyle bağlıdır.

Plot belirli bir büyüklüğe (certain magnitude) sahip olmalıdır (uzunluk, karmaşıklık ve ciddiyet bakımından).

Plot karmaşık ya da basit olabilir. Aristo karmaşık olanı tercih eder. Basit plotta sadece peripeteia (baht dönüşü) vardır. Karmaşık hikâyede peripeteia ve anagrosis bulunur.

4.2. Karakter

Tragedyada karakter sıradan biri olmamalıdır. Bunlar genellikle soylular, asiller ya da tanrılardır. Ahlak bakımından iyi olmalıdır. Karakterin seyircide acıma ve korku hislerini uyandırması için trajik hata yapması gereklidir (hamartia). Aristo'ya göre ideal kahraman yanlışlıkla kendi yıkımını sağlar; günahkâr ya da ahlaken zayıf olduğu için değil, yeterince bilmediği için insani bir hata yapar. Tragedyada hamartia ahlaki konumdan değil, çaresizlik neticesinde oluşur.

Tragedyada sahip olması gereken özellikler:

1. İyi olmalıdır: Seyircinin empati duyabileceği biri, ahlaklı bir kişi olmalıdır.
2. Benzerlik: Karakterlerin niteliklerinin, karakterle bağdaşması.(Yiğitlik bir asker için uygundur ama bir kadın için değildir).
3. Realistlik: Karakter gerçekçi olmalıdır.
4. Tutarlılık: Karakterin belli özelliklerini oyunun başından sonuna kadar sürdürmesi.
5. Üstünlük: Karakter hayattaki kişilere benzemekle birlikte, ondan üstündür, bu üstünlük ahlak bakımından olmalıdır.

4.3. Düşünce

Düşünce üçüncü sırada yer alır. Aristo düşünce ögesi ile bugün tez ve tema dediğimiz ögeyi belirlemektedir. Oyunda ileri sürülen bir görüş, konu, öneri ya da sav oyunun düşünsel içeriğini oluşturur.

4. 4. Diksiyon

Aristo bu kategoride tragedyanın stilini oluşturan elementlerden bahseder. Sözün ifade edilişi hikâyeye, karaktere ve tragedyanın sonuna uygun olmalıdır. Metaforik anlatıma önem vermiştir.

4. 5. Şarkı, Melodi

Aristo koronun bir aktör gibi oyunla bütünleşmesini ister. Koronun seslendirdiği kasidelerin oyundan bağımsız ya da perde arasında söylenmesini değil hikâyeye katkıda bulunmasını söyler.

4. 6. Görüntü

Tragedyanın destandan farkı, birinin anlatmasına karşın ötekinin eylem içinde göstermesidir. Tragedyanın; müzik ve görüntü etkileriyle, seyirci üzerinde çok canlı bir hoşlanma etkisi yarattığı ileri sürülmüştür. Korku ve acıma duygularının sahne dekoru aracılığıyla da uyandırılabilceği; fakat etkinin, olayların örgüsünden doğmasının daha iyi olacağını düşünür. Yalnızca sahne dekoruyla elde edilen etkinin çok değerli olmayacağını belirtir.

Anagrorisis: (Olayların trajik gidişatını anlamak, sezme) Aristo'ya göre, görünmeyen şeyleri sezme, farkına varmak veya kahramanın kendini nasıl bir felaketin içine soktuğunu aniden idrak ettiğini anlamak.

Peripateia: (Baht dönümü) Başkahramanın kendi bahtını değiştirmesi. Kendini güvenilir, sağlam durumundan savunmasız duruma soktuğu kritik an.

Hamartia: (Trajik hata) Başkahramanın yaptığı vahim hata. Bu hata ahlakla ilgili değil, insani bir hatadır.

Catastrophe: Olayların çözüme ulaştığı son.

Basit tragedya: Basit tragedyada sadece peripateia vardır.

Etik tragedya: Ahlakla ilgili tragedyalardır.

Pathetic tragedya: Oyunun kahramanına karşı acıma duygusunu ortaya çıkaran tragedyalardır.

Karmaşık tragedya: Peripateia ve anagrorisisin yer aldığı tragedyalardır. Aristo karmaşık tragedyayı tercih eder.

Taklit: (Mimesis) Daha önce taklit kelimesi Platon tarafından kullanılmıştır. Aristo ise bu kelimeye yeni bir anlam getirmiştir. Bu anlam yeniden canlandırmaktır. Platon ise özenme anlamında kullanmıştır (Tunalı, 1963: 22. 23).

5. Ballet Comique de la Reine (1581) (Kraliçenin ilk danslı gösterisi)

Bale soyutlaşmış bir dans sanatıdır. Müzikten büyük ölçüde yardım alarak anlatımını gerçekleştirir. Bale, yeniçağın sanat buluşudur. Ancak dansın ön planda olduğu ve yüksek bir anlatımı amaçlayan seyirlik oyunların, uygarlık tarihinin her döneminde olduğunu kabullenmek gerekir. Kraliçenin ilk danslı gösterisi (1581-Fransa), bale tarihine başlamak için uygun bir eserdir. Bu eserin ve diğer balelerin tohumlarını bulmak için eski zamanlara uzanmak ve eski Yunan kabilelerinin dini danslarını incelemek gerekir. Bu danslar, gruplar tarafından yapılır, sonunda rahip ile çömezi meraklı bir seyirci kitlesi önünde tek başlarına yürütürlerdi. Dansın eğlence sanatı olarak bu tarihlerde başladığını kabul etmek gerekir. Çünkü bu danslar, seyircilere gerekli dini etkiyi verebilmek için, belirli bir sahne içinde yapılmayı, hareketlerin disiplin altına alınmasını zorunlu kılmıştı. Böylelikle dans tekniği de gelişmeye başladı. Bu ilkel teknik bugünün dans tekniğine benzemiyordu. Diğer taraftan hareketlerde seyircinin iyice fark edebilmeleri için önem kazanmaya başladı. Bu dini danslar bugünkü anlamda bir dans temsilini andırıyordu (Fenmen,1986: 13).

Dans insanın tarihi kadar eskidir. Dans etmek ve ritim tutmak insanın ilk içgüdülerinden biridir. Çocuklar küçük yaştan itibaren bir ritmi duyar duymaz dans etmek, sıçramak ve el çırpma veya bazı hareketler yapmak isterler. Onları devamlı bir ritim ile coşturmak veya tatlı bir ritim ile uyutmak mümkündür.

Dans müzikten evvel vardı. İlk insanlar birçok sebepten dolayı dans ederlerdi. Isınmak için, avda veya düşman karşısında başarılı oldukları zaman, neşelerini belirtmek için, kötü ruhları uzaklaştırmak için v.b.



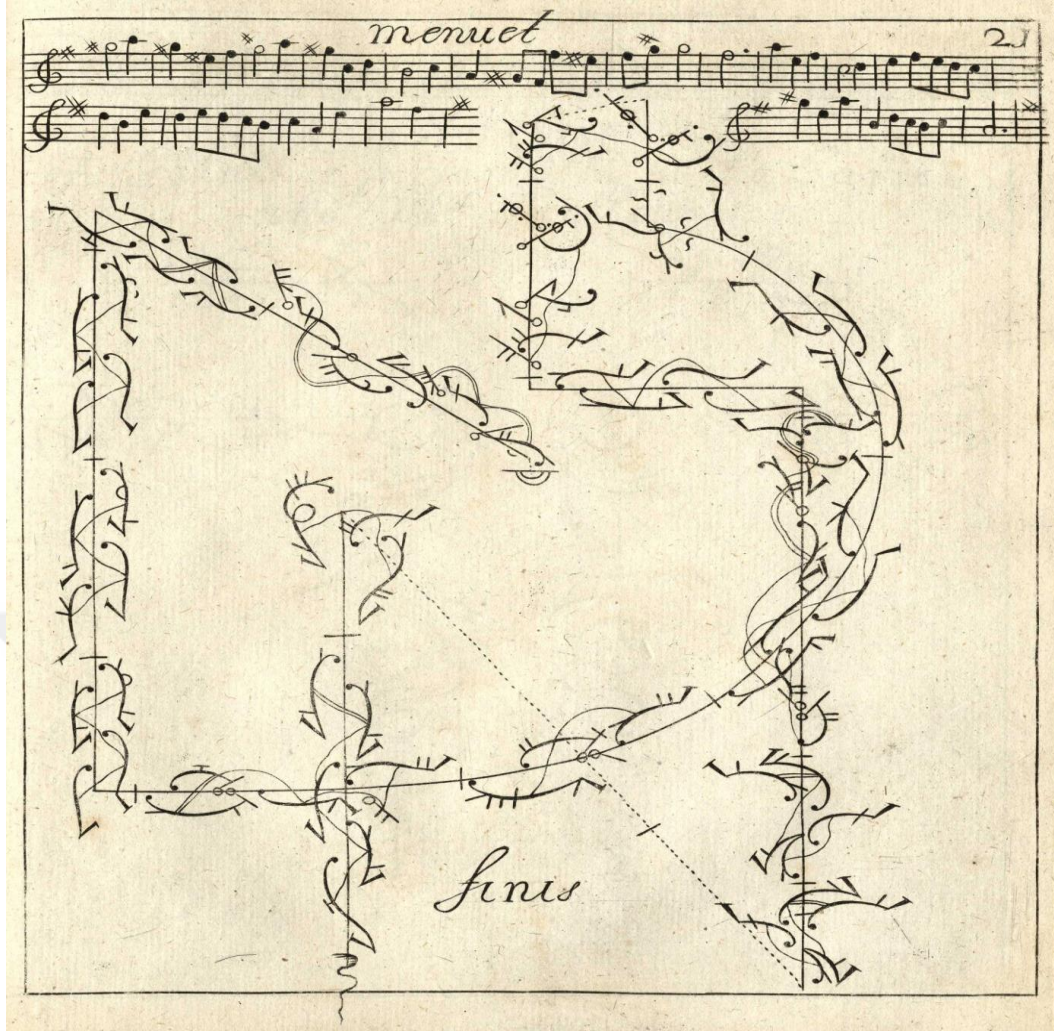
Resim: 2 *Ballet Comique de la Reine (1581)*

<http://images.slideplayer.fr/10/2879390/slides/slide-3.jpghh>

İnsanoğlu kamış, boru ve telli çalgıları yapmaya başladıktan sonra danslarda daha muntazam ve disiplin içinde yapılmaya başlandı. Dans insanın gelişimine paralel olarak gelişti. İnsanoğlu medenileştikçe dansta medenileşti (Fuat, 1961: 9. 10).

6. Koreografi Sanatı

Yunanca choreia (dans) ve graphos (yazıcı) kelimelerinden türemiştir. Koreografi sözcüğü Fransızca bir kelimedir. Bu sözcük ilk olarak 18. yüzyıl başında dansı kaydeden kişi anlamında kullanılmıştır. Dansı kaydeden bu kişi aynı zamanda dansların yaratıcısı olan 'Maitre de Ballet' yani 'Bale Ustası', 'Dans Ustası'dır. Dans sanatının gelişim süresi içinde, koreograf kelimesi kaydetme niteliğini kaydederek sadece dans ve balenin yaratıcısı anlamında kullanılmaya başlanmıştır (Kersley ve Sinclair, 1977: 30).



Şekil: 1 Koreografi ve dans yazma sanatı

<http://danse.revues.org/docannexe/image/343/img-5.jpg>

Günümüzde, koreograf seçilen müziğin doğrultusunda dansçının hareketlerini düzenleyerek bale eserlerinin danslarını yaratan kişisi olarak tanımlanmaktadır. Koreografi özgünlük isteyen bir sanattır. Koreograf, hem güçlü bir kendisini anlatma dürtüsü taşıyan, hem de bunu koreografisi ile yansıtabilen yetenekte bir dansçıdır. Koreografin hem insan anatomisi, hem de değişik sanat dallarını bilmesi gerekir. Örneğin; koreografin iyi bir müzik eğitimi almış olmasının yanı sıra tiyatro tekniğini de iyi bilmesi, tiyatro ruhunu anlaması gereklidir. Koreograf işinin gereği, yaratıcı sanatçı ile yorumcu sanatçı, yani dansçı arasında bulunmaktadır. Koreografin yaptığı yaratıcı çalışmaya 'koreografi' adı verilir. Fransızca olan kelimenin de kökeni Yunancadaki choreia (dans) ve graphia (yazmak) sözcükleridir (Mara, 1987: 33).

Koreografi sanatı, pantomimle ifade edilebilecek bir konu, özgün bir anlatım, teknik bilgi ve bu bilginin özgün kullanımı, müzik bilgisi ve bu müziğin doğru kullanımı, akla uygunluk ve gerçeğe saygı olarak tanımlamak mümkündür. Koreografi sanatında dansın esas dili olan hareket, çeşitli düzenlemelerle ve stillerle değişik anlamlarda kullanılabilir. Usta bir öğretmenin de yapabileceği, bilinen dans dizgilerini bağlantılı bir bütüne yerleştirerek dans düzenleme işi ile koreografi arasındaki en belirgin fark, kişiliğin yansıtılması ve anlatımdaki özgünlüktür. Bir bale eserinin koreografisi birçok aşamadan geçerek hazırlanır. Koreografinin ilk işi, eserin tarzına karar vermektir. Eser, bir hikâye anlatacağı gibi konusuzda olabilir. Balenin yaratıcısı olan koreograf, bir temayı geliştirmek veya bir öykü anlatmak için hareket şekillerini ve adımlarını kullanır. Atmosfer balesi adı verilen bazı baleler bir ruh halini yansıtır. Bazıları sadece estetik kaygılar taşır. Bazı bale eserlerinde ise bir fikir ve yenilik sergilenmektedir. Bale eserleri hareketlerin düzenlenmesi ile yaratılır. Hareketlerin düzenlenmesi için de hareket terminolojisine gereksinim vardır. Aynı hareket ve adımlar değişik koreograflar tarafından değişik amaçlarla kullanılabilir. Öykü anlatan balelerde koreograf, ayrıntılı bir libretto hazırlamak zorunda olduğundan, özenli ve dikkatli bir çalışma yaparak ilginç bir öykü seçmelidir. Konusuz balelerde ise koreografinin öncelikle üzerinde duracağı konu, istediği koreografik ifadeyi yansıtacak müzik parçasını saptamaktır. Dramatik balelerde, eserin yapısına uygun partiyon bulmak zor olduğundan, eserin uzunluğuna ve konusuna uygun yeni bir beste yaratılması için ya koreograf ve besteci birlikte çalışırlar ya da balenin gereksinimlerini anlayan bir aranjör, var olan bestelerden bir düzenleme yaparak, esere uygun müziği oluşturur. Koreografinin değerlendirilmesinde göz önünde bulundurulmuş en önemli etken kullanılan dans tekniğidir. Koreograf birlikte çalıştığı topluluğun yetkinlikle dans edebileceği adımları içeren dans tekniğini kullanmalıdır.

Bale eserlerinde, dramatik öz ile dans kompozisyonu farklı kavramlardır. Baş dansçıları ile bir ön plan, corps de ballet (grup dansçıları) ile de bir arka plan oluşturan koreografi bir ressamı benzetmek mümkündür. Günlük çalışmalarda kullanılan, ancak ince ince işlenip emekle yaratılan adımlar ve alıştırmalar koreografinin bölümlerini oluşturur. Koreografinin, bestecinin, dansçıların, dekor ve kostüm tasarımcılarının ve teknisyenlerin işbirliği sonucu bale şekillenir. Sanatsal bir

çalışma olan koreografi, özel duyguları ve anlamların bireysel varoluşunu ifade eder, evrensellik işte burada yatmaktadır (Gregory, 1972: 30. 31).

7. Bale Sanatında Koreografik Gelişim

Bale sanatının öncülerinden sayılabilecek dans gösterilerine Rönesans'ta İtalyan asillerin saraylarında verilen balolarda rastlanmaktadır. Gösteri sanatı olarak balenin ilk örnekleri, 15. ve 16. yüzyılda ünlü İtalyan ailesi Medici'lerin başlattığı, saray mensuplarının enstrümental müzik eşliğinde, mimik ve jestlerle dans ederek, şarkı ve diyaloglar söyleyerek düzenledikleri saray baleleri adı verilen eğlencelerde görülmektedir. Sarayların büyük balo salonlarında verilen bu davetlerde resim, şiir ve müzikle birlikte dans gösterileri de yapılmaktaydı. İtalya'ya özgü bir eğlence olan balolarda, saray mensubu kadın ve erkekler, kendileri için uyarlanan basit köy dansları yapmışlardır. Fransa'da ise, şölen balesi geleneği 15. ve 16. yüzyılda, İtalyan Catherine de Medici ile Fransız kralı II. Henry'nin evlenmesinden sonra başlamıştır. Dans aracılığıyla bir hikâyenin anlatıldığı ilk bale eseri, Kraliçe Catherine de Medici'nin emri ile Fransız sarayında 1581 yılında sahnelenen 'Ballet Comique de la Reine' (Kraliçe'nin Danslı Oyunu) dur.

Balenin hem koreografisi hem de bestesi sarayın dans öğretmeni olan Balthazar de Beaujoyeux'a aittir. Bu eser 1582 yılında yayımlanmıştır. Bu balenin ilk basılmış şekli olarak kabul edilmektedir. Koreografik düzende daireler, spiraller, üçgenler ve kareler gibi geometrik şekillerin özenle kullanıldığı bu bale eserinin baskısına yazdığı bu önsözde Beaujoyeux, baleyi çeşitli çalgıların armonisine uygun olarak dans eden kimselerin meydana getirdiği geometrik karışım olarak tanımlanmıştır (Beaumont, 1946: 6 ve Koegler, 1987: 41)

17 yüzyıl başlarında yaratılan yeni adımlar ile bale sanatı gelişmiş ve dansta belli bir teknik ortaya çıkmıştır. Bu dönemde koreografi düzeninin en belirgin özelliği dans adımlarının terre-a-terre (yerde) yatay hatlar şeklinde yapılmasıydı. Raoul Auger Feuillet, 'Choregraphie ou L'Art de decrire la danse par caracteres, figures et signes demonstratifs' (Özellikleri, Adımları ve Semboller Aracılığı ile Koreografi ve Dans Yazma Sanatı) adlı eserinde birçok bale adımını tarif etmiştir (Beaumont, 1964: 10).

Aynı dönemde, başarılı bir koreograf, tanınmış bir dansçı ve kralın dans öğretmeni olan Pierre Beauchamps günümüzde de kullanılan ayakların beş pozisyonunu tespit etmiştir. 17. yüzyılın önemli yeniliklerinden biri, İngiliz koreograf, öğretmen ve dans kuramcısı John Weaver'ın dramatik aksiyonun; sadece dans, pandomim ve vücut hareketleriyle ifade edilmesini önermiş olmasıdır. Weaver bu düşüncesini, sahnelediği ilk sözsüz bale olan 'The Lovers of Mars and Venus' adlı balesinde uygulamış ve konulu balelerin ilk örneğini sunmuştur. Kadın dansçılardan Marie Camargo 'pas de baque', 'entre chatquatre' ve 'jete' adımlarının değişik tarzlarını kullanarak, Marie Lynnonis ise 'gargaoullade' adımını ilk kez yaparak dans terminolojisine yeni adımlar kazandırmışlardır (Beaumont, 1964: 11).

18. yüzyılda, dramatik balenin en ünlü savunucusu, ilk ve en önemli reformcusu 1760 yılında yazdığı 'Les Lettres sur la Danse et sur les Ballets' (Dans ve Bale Üzerine Mektuplar) eseri ile hem yaşarken hem de daha sonra birçok koreografi etkileyen Fransız Jean-Georges Noverre'dir. Noverre'in eseri bale ve dans gösterilerine ait teorilerin açıklaması olarak kabul edilir. Jean-Georges Noverre 'Ballet d'Action' olarak tanımlanan konulu balenin yaratıcısıdır. Noverre kitabında, balelerde mantıklı bir konunun bulunmasını şart koşmuş, konuyu anlatan ve konuya destek olan müzik eşliğinde, konuyu anlatan dinamik adımlar kullanılmasını önermiştir. Noverre fikirlerini uygulama olanağını Almanya'da bulmuş ve ünlü eseri 'Medea and Jason'ı 1763 yılında sahnelemiştir. Balelerde, rahat dans etmeye ve konuya uygun giysiler giyilmesi gerektiği fikrini savunan ve uygulayan Noverre balede giysi reformu yapmıştır. Noverre'in bale kostümlerine uyguladığı yenilikler sonucunda dansçıların bacakları serbest kalmış ve dansçılar rahatlıkla yukarı, yana ve ileri sıçrayıp, dönüş yapabilmişlerdir. Bale kostümlerine getirilen bu yenilikler koreografıyı de etkilemiştir, koreografi figürlerinin içine dikey hatlar girmesine olanak sağlamıştır (Beaumont, 1964: 15). Günümüzde dans tekniği açısından önemli, bir faktör olan dışa dönüklük' ten ilk söz eden Noverre, dansçıların yüz ifadesinin görünmesini engelleyen maskeleri kullanmamalarını gerektiğini savunmuştur. Koreograf olarak yetmişten fazla bale eserinin, birçok adımın yaratıcısı ve ilk bale eğitmeni olarak kabul edilen Carlo Blasis 1820 yılında yazdığı 'Traite elementaire theorique et pratique de l'art de la danse' (Dans Sanatı Üzerine Kuramsal ve Uygulamalı ilk Çalışma) adlı eserinde, bale tekniğine ilişkin kuramları açıklamıştır. "Attitude" olarak bilinen pozisyonu bulmuş ve bu pozisyonu "Pirouette" hareketine

uygulayarak, “Pirouette en Attitude” olarak tanımlanan dönüşü bale literatürüne katmıştır (Beaumont,1964: 18).



Resim: 3 *Pierre Beauchamps*

<http://www.behindballet.com/wp-content/uploads/2013/04/Lully2.jpg>.

1830’lu yıllarda ise bale tam anlamıyla bir sahne sanatı olmuştur. Bu yıllarda sanatın her dalına damgasını vuran romantizm baleyi de etkilemiştir. Balede romantizm 1830-1850 yılları arasında yirmi yıllık bir dönemi kapsar. Doğüstü yaratıklar olan orman, su, hava perileri ve willi’lerden oluşan karakterlerin dans ettiği dönemin balelerinin konuları, ortaçağ masal ve efsanelerden alınmıştır. Konulardaki bu değişiklik dans tekniğini de etkilemiştir. Romantik dönemin ilk bale eseri sayılan “La Sylphide”in koreografı İtalyan Phillippo Taglioni, başrolü yorumlayan kızı Marie Taglioni için göğüs ve baş üstünde çapraz tutulan kol pozisyonlarını ilk kez uygulamış, bir hava perisi olan Sylphide’in hafifliğini ve uçuculuğunu yansıtmak

amacıyla parmak ucunda dansı kullanmıştır. Balerinaya yeni bir çizgi, zarafet ve teatral bir üstünlük kazandıran, ustalık isteyen bir teknik olarak parmak ucunda (sur les points) dans etmek, suyun üzerinde kayarak yürüyormuş veya havada uçup gidiyormuş izlenimi vermek amacıyla kullanılmıştır. Hayranlık uyandıran parmak ucundaki dönüşler (pirouette) ve dengede durmalar balerinaların repertuarlarının önemli adımları olmuştur (Woodward, 1977: 104).

8. Ballet d'Action (Konulu Bale)

Action (aksiyon), Fransızca bir kelimedir. Hikâyeli yani konulu bale anlamında kullanılır. Dramatik yapısı vardır. Bir hikâye anlatmayı amaçlar. Libretto, müzik ve dekor arasında mükemmel bir uyum, bir bütünlük olmalıdır. Koreograf Angiolini, Hilverding ve özellikle Noverre bu fikrin savunucuları olmuşlardır. Noverre'in 'sur la Danse et sur Les Ballets' (1760) adlı kitabı balenin ilke ve kurallarını ortaya koyulduğu, bale eserleri ve bale metotlarıyla ilgili düşüncelerini ve tezini anlatır, 'ballet d'action' konulu bale kavramının yer aldığı kitaptır. Noverre 'Les Lettres sur la Danse et sur Les Ballet' (dans üzerine mektuplar) balenin amacını karakterleri canlandırmak ve onların duygularını ifade etmek olduğunu iddia etmiştir. Balelerde tekniğe verilen önemin, balenin asıl amacının unutulmasına tepkilidir. Aristo'nun tiyatro eserinin yapısıyla ilgili ifadesinden yola çıkan Noverre; balelerde başlangıç, doruk noktası ve son olması gerektiğini söyler. Noverre'in fikirleri, zamanın saray balelerindeki katı kuralların kırılmasına ve balelerin dramatik öğeler içermesine ön ayak olmuştur. Bir bale eseri yaratılırken koreograf, müzisyen-besteci ve tasarımcının beraber çalışması gerektiğini; koreografi, dekor tasarımı ve kostümün hikâyeye ve temaya bağlı kalma gerekliliğini savunur. Noverre kusursuz tekniğe çok önem verir, bu tekniğin bir sirk akrobatı gibi kullanılmasını değil, balenin temasına ve konusuna hizmet etmek gerekliliği üzerinde dururdu. Dekor ve kostümlerin ihtişamlı etkisini bir yana bırakarak dansçıların ifade gücünün ön plana çıkmasını savunur, yaptığı balelerde mask kullanmamasını, dansçının ifadesini maskla gizlemek yerine sahne makyajıyla görünür kılmak olduğunu ifade etmiştir (Lawson, 1964: 28. 34).



Resim: 4 *Noverre*

http://1.bp.blogspot.com/a6UsPrThRa/VM1R951/AAAAAAAAAqA/PmnKr2kJFPw/s600/Pierre_Beachamp__Guest_2006_plate2.jpg

Bu dönemde teknik gelişimler ve kostümlerin daha rahat hale gelişiyle bale kavramı bugünkü anlayışımıza çok daha yaklaştı. Maske takma saçmalığı 1770’te terk edildi. Pannier, (kalçaları yüksek göstermek için giyilen kafes) peruk, Roma stili kostümler ise Fransız devrimi patlak verdiği zamanlarda birer birer yok oldu. Yüz yılın değişimine yaklaşıldığında kadın dansçılar, Pirouette (tek ayaküstünde dönmek) gibi teknik başarıları da içeren istedikleri hareketleri yapabilecekleri özgürlüğe kavuştukları kostümler giymeye başladılar. “Pirouette’i ilk kullanan Alman kadın dansçı “Anne Heinel”di.



Resim: 5 *Auguste Vestris*

http://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N01/N01271_10.jpg

Dans dünyasının devleri olan baba oğlu Gaetano ve Auguste Vestris, Paris Operasında 50 yıldan uzun bir süre dansçı olarak başı çektiler. Yani Pompadour'dan Fransız devrimine, Fransız devriminden Napolyon'un karışık günlerine dek. Gaetano ve Vestris dans stilinde öğretmeni Dupre'yi izledi. (Paris Operası önde gelen dansçıların fizik ve stillerine göre sınıflandırdıkları üç kategoriden biridir. Diğerleri demi-caractere ve komik stil diye adlandırılır. Vestris de 'Dansın Tanrısı olarak' kabul edilir. Döneminde üstünlüğüne ciddi olarak meydan okuyacak kimse çıkmamıştır.

Kendinden üstün olduğunu kabul ettiği tek dansçı oğlu vardı, demi-caractere stildeki oğlu Auguste.

Auguste Vestris'in dans yaşamı olağanüstü uzun sürmüş, krallın Versailles'te yaşadığı eski rejim boyunca halkın sevgilisi olmuştur. 1781'de Londra'da basılmış, dansçıyı şapkası elinde ve büyük olasılıkla parlak bir 'Pirouette A La Seconde' dönerken gösteren resme bakıldığında, dansçıyı yaşamının baharında, şaşırtıcı bir kolaylıkla yaptığı dönme ve zıplamalarından ötürü ilk ünlendiği günlerinde görülmektedir. Dansı bırakıp kendisini öğreticiliğe adanmış, Romantik dönemin kusursuz dansçılarından birkaçını yetiştirmiştir. 70 yaşlarındayken emekliliğinden sıyrılarak, Taglioni ile birlikte harika bir Gavotte'da dans eden Vestris, Giselle balesinin ilk sahnelenişinden bir yıl sonra öldü. Geçmiş zaferlerin yarı yarıya unutulduğunu çağrıştıran sevgi dolu 'Grand-papa Zephyr' lakabıyla uzun süre hatırlandı (Guest, 1986: 38. 39).

9. Balede Romantizm

En iyi koreograflardan biri olarak kabul edilen, Charles Didelot 1767 yılında Stockholm'de dünyaya gelir. Çocukluğu ve gençliğinde dönemin en iyi hocaları Noverre, Dauberval ve Auguste Vestris'ten dersler alır. İlk kez 1790 yılında Paris Operasında balerin Madeleine Guimard'la sahneye çıkar. Ardından Bordeaux, Lyon ve Londra'da dans eder. Londra, Drury Lane ve Covent Garden sahneleriyle ve birçok bale grubunun turneler düzenlemesiyle bale dünyasının merkezi haline gelir. Didelot'da Noverre'in desteği ile ilk koreografik denemelerini burada gerçekleştirir. 1788 yılında "Richard Coeur de Lion" adlı yapıtı oynanır, ama pek başarılı olamaz. Ardından 1796 yılına kadar "Little Peggy's Love, L'heureux Naufrage, The Caravan at Rest, a Divertissement, L'Amour vengé, Zephyre et Flore" adlı balelerin koreografilerini gerçekleştirir. "L'Amour vengé" adlı yapıtında tellerle kurulan bir mekanizma sayesinde dansçıları uçurur. Hele "Zephyre et Flore" de bu uçma öğesini abartılı bir şekilde kullanır.

Didelot, "Gerçek dansçı aynı zamanda iyi bir oyuncu ve şair olmalı" derken, yapıtlarında kostüm açısından da birçok yenilik yapmıştır. Örneğin "Adriadne ve Bacchus" adlı balesinde ilk kez ten rengi trikoyu kullanmıştı. Yapıtlarının tümünde romantik duygular hâkimdi. En ünlüleri "La Metamorphose", "Don Quixote" ve "Apollon et Dahne" gibi balelerdir.

Didelot 1801 yılından 1811 yılına değin Petersburg'daki Çarlık Bale Okulu'nun yöneticiliğini ve koreograflığını yaptı. Daha sonra Londra ve Paris'te çalıştı. 1816 yılında yeniden Petersburg'a döndü ve hayatının sonuna dek orada 50'den fazla balenin koreografisini gerçekleştirdi. Kendisinin eğitim yöntemi, devrimci bir yöntem olarak kabul edilmişti. Didelot 1837 yılında Kiev'de hayata gözlerini yumdu. İtalyan balesi, Fransız balesine oranla daha parlak bir tekniğe sahipti. Barbarina'nın Paris ve Berlin'de sahnelere çıkıp, bu tekniği sergilemesi, bu gerçeğin somut kanıtıydı. Ayrıca İtalyanlar kostüm ve dekor konusunda da daha abartılıydılar. Rönesans'ın getirdiği şenlik ve tören havasını sahneye yansıtıyorlardı. Bu parlak, canlı ve şenlikli, havaya büyük İtalyan koreografi Salvatore Vigano yapıtlarındaki idealist ve akılcı düşünceyle karşı çıkıyordu. Genellikle kahramanlık ögesini kullanıyordu balelerinde. Beethoven ve Schiller ile çalışıyor, yapıtlarında o müziğin ve temaların koreografisini yapıyordu. Tıpkı Noverre'de olduğu gibi kendisini dansın Shakespare'i olarak tanımlıyorlardı. Ailesi dansçı ve müzikhçilerden oluşan Vigano 1769 yılında Napoli'de doğdu. Dans ve müzik eğitimine dayısı olan ünlü besteci Luigi Boccerini'nin okulunda başladı. Belirli bir süre sonra meslek seçimi konusunda kararsızlık yaşadı. Şairlik, bestecilik ve dansçılık arasında bir seçim Roma'da kendi bestelediği "La Vedova Scorperta" adlı komik operasının oynanması ve kendisinin Dauberval ile tanışması, onu dansla ciddi bir biçimde ilgilenmeye yöneltti. Önceleri Dauberval'in komik balelerinde dans etti. Fakat bu komik baleler Vigano'yu düşünsel anlamda doyurmuyordu. Daha derin, daha ağırbaşlı temaları içeren baleler yaratmak için kahramanlık ve dramatik unsurların ağırlığı olan temaları düşünüyordu. 4. Karl'ın taç giyme töreninde tanıştığı Viyana'lı balerina Maria Médina ile evlenerek o tarihten sonra sahnelerde hep karısıyla dans etti. Vigano'larda Didelot'u örnek alarak, geçmişte devrimci bir tavır sayılabilecek ten rengi trikoları kullandılar. Amaç, bilindiği gibi, ayak hareketlerinin en ince ayrıntılarına kadar izlenebilmesi idi. Bu tavırlar kimi tarafından yadırganıyor, kimileri tarafından hayranlıkla karşılanıyordu. Beethoven, Maria Vigano'nun hayranlarından biriydi. Onun için besteler yapıyordu. Daha sonra ise Salvatore Vigano ile işbirliğine giderek "Die Geschöpfe des Prometheus" (Prometeus'un Yaratıkları) adlı bale müziğini besteledi. Vigano librettoyu Yunan tragedya yazarı Aischylos'tan esinlenerek yazdı ve koreografisini yaptı. Yapıt 28 Mart 1801 ilk kez seyirci karşısına çıktı. Başrol oyuncusu ünlü balerina Casentini idi. Fakat istenilen

başarı elde edilemedi. Beethoven sonuçtan hiç hoşnut kalmadı. Oysa Stendhal şunları söylüyordu: “...Kuşkusuz “Prometeus” da saçma bölümler var. Ama öyle sahneler var ki, on yıl sonra bile ilk günkü tazeliğini koruyorlar belleğimde”.



Resim:6 *Charles Didelot*

<http://www.google.com.tr/search?query=charles+didelot&biw=1093&bih=514&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=x&sqi=2ved=0ahUKEwjtlf>

“Gli Strelizzi”, “La Vestale”, “I Titani”, “Otello” gibi balelerini yaratırken Vigano oldukça ağır çalışırdı. Bazen bir günde on ölçüden bile az yaratırdı. Milano Scala Operası’nda çalışır, yapıtları tarih, mitoloji ve Shakespere’in oyunlarına dayanan son derece dramatik yaratılardı. Kırka yakın eserin altına imza atmıştı. Vigano 1809 yılında hayata gözlerini yumdu. İtalyan koreograf Gaetano Gioja ile Fransız Louis Henry’i çok etkilemişti. Tam iki yüz yirmi bir bale eserinin koreografisini yaptı ve kendisine “Dansın Sofoklesi” denilen Gaetano Gioja özellikle

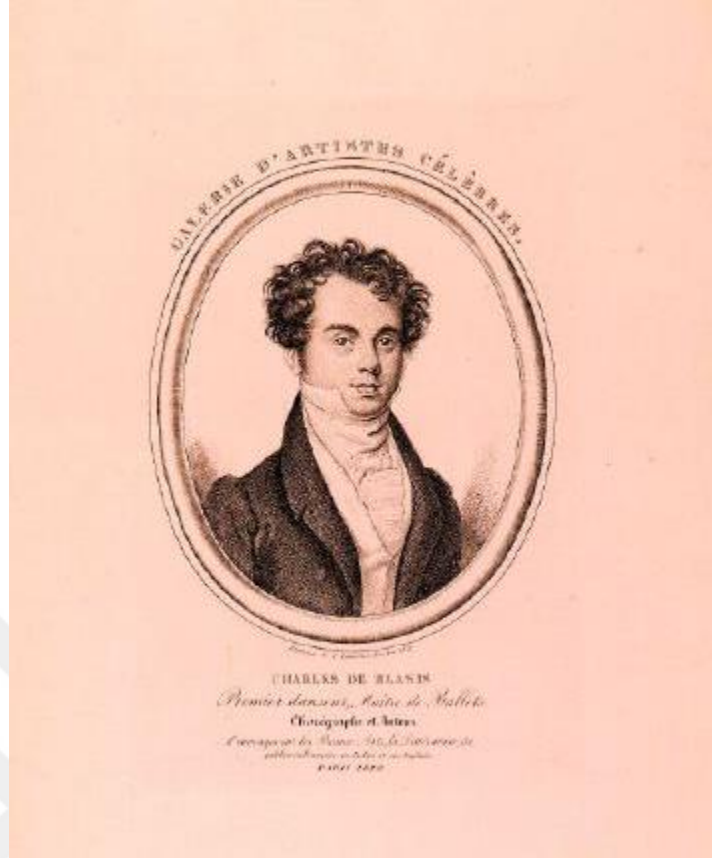
mimik sahnelerinin kullanımında seyirciyi çok etkilemiştir. Asıl önemli takipçisi ise Carlo Blasis'dir.

Blasis 1803 yılında Napoli'de doğdu. İyi bir dansçı, koreograf ve teorisyendir. Önce kısa bir süre Paris'te dans etti Ardından Milano'ya giderek Scala'da Salvatore Vigano'nun balelerinde sahneye çıktı. Daha sonra Londra'daki King's Theatre'da koreograf ve dansçı olarak çalıştı. Koreograflarını Don Quixote, Torquado, Tasso ve Faust gibi o güne dek diğer koreografların el atmadıkları tiplerden oluşturdu. Baledede yapılan yeniliklere çok açıktı. Hem parmak ucunda dansı hem de halk dansını bir araya getirmiştir. Balenin ünlü pozisyonu "Attitude"ü (bacağın yüksekte tutuluşu) heykeltıraş Giovanni da Bologna'nın "Merkür" adlı heykelinden esinlenerek yarattı. Ayrıca dönüş (tour ya da pirouette) sırasında baş dönmesini engelleyen ve "nokta bulma" olarak adlandırılan tekniği de Blasis yaratmıştır.

Carlo Blasis 1837 yılında Milano Scala Operası'na bağlı Bale Akademisinin başına getirilir ve akademi tüm Avrupa ve Rusya'nın dans merkezi haline gelir. Birçok dansçı bu okuldan yetişmeye başlar. Örneğin Fanny Cerrito, Lucile Grahn, Sofia Fuoco, Carolina Rosati ve Amalia Ferraris gibi...

1820 yılında yayınlanan "Traité élémentaire, théorique, et pratique de l'art de la danse" (Dans sanatının Kuramı ve Uygulanması Üzerine Başlangıç Çalışması) kitabında, dans tekniği, tarihi ve teorisine ilişkin görüşlerini dile getirmektedir.

1830 yılında yayınlanan "The Code of Terpsichore" (Dans Perisinin Yasaları) adlı ikinci kitabında ise klasik bale tekniğinin sistemle bir çözümlemesi ile estetik değerler, müzik hareket ilişkisi, hareketlerdeki anlatım, Noverre ve Vigano'nun dansa ilişkin görüşleri ile dekor- kostüm ilişkisini anlatmış, değerli teorik saptamalar yapmıştır. Bu bağlamda kendinden sonra gelen dans adamları da işte bu teoriden yola çıkarak günümüzde de hala etkisini sürdüren yöntemler olarak uygulandığı düşünülmektedir. Carlo Blasis, 1878 yılında hayata gözlerini yumdu. En önemli takipçileri, Enrico Cecchetti, Anna Pavlova, Mathilde Kschessinska, Tamara Karsavina, Michael Fokine, Vaslav Nijinsky ve daha nicelerinin dans hocalığını yapan Giovanni Lepri'dir.



Resim: 7 Carlo Blasis

<http://xoomer.virgilio.it/illia12004/Blasis.htm>

Romantik bale asıl, 1831 yılında Meyerbeer'in "Robert the Devil" (Şeytan Robert) adlı operasıyla yeni bir boyut kazanmıştır. 3. perdenin sonundaki bale sahnesinin sonu şöyledir: Gece yarısı ve dolunay, mavi ışık, bir harabe manastır mezarlığından beyaz giysiler içinde rahibelerin hayaletleri çıkar ortaya ve dans ederler. Bu görüntü Alman ozanı Heinrich Heine'nin dizelerindedir. Seyirci yıllardır kahramanları, tanrıları, trajedileri, komedileri, aristokratları, köylüleri aşağı yukarı hep aynı çizgide izlemekten yorgun düşmüştür. Bu ay ışığı ortamındaki romantik görüntü ve düşler sanat ortamına yeni bir soluk, yeni bir hava getirir. Theophile Gautier sanatın "L'art pour l'art" (sanat için sanat) yapılması gerektiğini savunur. Açık seçik parlaklık yerine, çizgileri belirsiz, yanılsamaya dayanan düşler, gerçek ötesi ve ay ışığının kullanılmasıdır. Filippo Taglioni'nin koreografisini yaptığı ve kızı Marie Taglioni'nin rahibelerin başını oynadığı bu hayaletler balesi,

dans tarihinde önemli bir durak noktasıdır. Balede her şeyin gerçek dışı, büyüsel ve mucizevî olmasıdır (Barın, 1999: 57, 58, 59,60).

Bale yapan hanımlar Fransız devriminden sonra moda olan yüksek belli İmparatorluk stiline biraz değiştirilmiş modelini çizmeye devam etmişlerdir. Bunlar modern sutyeni andıran bedeni korse ile dansa uygun yapılmış yumuşak kumaştan yapılmış elbiselerdir. Kostümler baldır hizasında, dansçılara ayak hareketlerini gösterme, esneklik, yaylanarak yükselme serbestliği vermiştir. O zamanın “attitüde” hareketi ile zıplamaya elverişli ve uygun olduğu düşünülmüştür.

Bale konuları ya devrim öncesi günlerden devam eden sadece mitolojik ve alegorik konulardı ya da köylülerle burjuvaların hikâyeleriydi.

Fonteyn, *Magic of Dance* (1980), koreografları şöyle tanımlıyor...

“Yeni baleler, duygudan yoksun, kaba ve eğlendiricidir. Balelerin neşeli kadın ve erkek kahramanları edebiyatın, resmin ve tiyatronun komik taşralıları ve hizmetkârları olan Çinliler, denizciler, çiftçiler ve şehir halkından oluşmuştur. Bu hikâyeler, aynı zamanda, dekor tasarımlarının, tanrıların ve tanrıçaların yerleştirildiği ilahi katını unutmaları ve yerine mükemmel perspektif ustalıklarıyla nefes kesici gerçeklikte yapılmış evler, caddeler, bahçeler ve kasaba dekorlarıyla ilgilenmeleri anlamına gelmektedir” (Fonteyn, 1980: 202).

Gelişen kostüm stilleri, sunuluş yöntemleri ve dans tekniğinin günümüz birimlerine daha yaklaşmış olması bu düşüncenin diğer nedenleridir. 1800’ün başlarında eskiye oranla daha sadeleşen balelerin kostümleri, yüzyılın ortalarına yaklaştığımızda günün moda çizgisi bell-shaped görünümünü aldı. Gazın aydınlatmada kullanılması, sahne aralarında perde indirilme uygulaması, temsil sırasında salon ışığını karartabilme olanağı gibi önemli gelişmeler daha önce yapılanlardan daha büyük bir yanılısama ortamı yaratılabilmesine yardımcı oldular. Bu devirde sahnedeki tüm öğeler, günümüz seyircisinin alışık olduğu biçime daha da yaklaştı.



Resim: 8 *Maria Taglioni*

<http://c8.alamy.com/comp/BA7X98/taglioni-maria-2341804-231884-italian-dancer-full-legth-as-flora-BA7X9B.jpg>

Bale 19. yüzyılın başlarında tüm sanat formlarının yeni bir canlılıkla nefes almaya başladıkları Romantik akımın ortaya çıktığı için bu adı aldı. Sosyal düzenin değişmekte olduğu, kabaran yeni fikirlerin hızla su yüzüne çıktığı bir dönemde gerekli ortamı yakalayan bu akım sürecinde endüstri ve ticaretin yayılmasıyla toplumda yerini sağlamlaştıran zengin bir sınıf ortaya çıkarken, halk da sorunlarını başka bir gözle değerlendirmeye başladı. Bu yeni bilinçle halk arasında yayılan eşitlik ve özgürlük fikirlerinin gücü kendini Fransız Devrimi'nin şiddetinde gösterdi. Sanatta ise Romantik akımın gerisinde yatan bu fikirler, kendi farklı yollarında güç ve etkinliklerini sürdürdüler.

Sanatın reforma büyük gereksinimi olduğu düşünölmüştür. 1800'lerde zihinleri klasizme koşullanmış olan sanatçılar özden çok formla ilgilendiklerinden, teknikte ilerleyebilmelerine karşın çalışmaları soğuk ve cansız olduğu gözlenmektedir. Romantik hareketin kapsamı geniş anlamda bu form saplantısına karşı çıkmaktı. Yazarlar, ressamalar, müzisyenler ve tüm sanatçılar kendilerini farklı yollardan anlatabilecekleri yeni esin kaynakları aramaya başladılar. Romantik okul terimi adı altında topladığımız bu sanatçıların klasik okul sanatçılarından farklılığı çalışmalarındaki duygu ve coşku yoğunluğundan kaynaklanmıştır. George Gordon Byron, Sir Walter Scott ve Victor Hugo'nun yazılarından, Hektor Berlioz, Frédéric Chopin ve Felix Mendelssohn Bartholdy'in müziklerinden, Jean-Baptiste, Camille Corot ve Eugène Delacroix'in resimlerinden yayılan bu yeni canlılık bale ortamı içinde de kendine uygun zamanda yer bulmuştur.

Romantik balenin asıl büyük önemi, bu döneme dek yapılmış olanlardan daha derinlemesine ve daha doğrudan seyircinin duygularına dokunuyor olmasında ve şiirselliğinde yatmaktaydı. Bu akım geniş çapta ve özellikle Maria Taglioni adıyla birlikte andığımız daha akıcı bir stilin dansa girişini de beraberinde getirdi. Koreograflar, senaryo yazarları, besteciler, dekor ve kostüm tasarımcıları ile birleşerek bu stilin üstünlüğünü gösterebilme olanağını ele geçirdiler ve sahne atmosferinin ne kadar önemli olduğunu çok daha iyi kavramaya başladılar. Tüm yaratıcıların aynı amaç için birlikte çalıştıkları bu dönemde, doğaüstü sahneler, uzak bir memlekette veya başka bir devirde geçen konular çok moda oldu. Dekor yapımı karmaşıklaşp çizimi daha gerçekçi bir hal alırken, gaz aydınlatmasının kullanılması daha önce hayal bile edilemeyen ışık efektlerinin yaratılmasına olanak sağladı. Daha tanıtımsallaşan müziğin genel yanılsamanın yükselmesindeki etkisi arttı.

Romantik devir balelerinde dikkati çeken en önemli değişikliklerden biri de konu seçimleriydi. 1830'larda 'Sylphide', 'Willi', peri, 'Naiad' (efsanevi göksel dişi yaratıkların adları) gibi doğaüstü veya fantastik yaratıkları içinde barındıran efsanelerde bereketli bir kaynak keşfedildi. Anlayış çok çabuk ve köklü bir değişime uğrayarak, sadece birkaç yıl öncesinin gözde fikirleri olan Olimpos tanrıları ve eski efsane kahramanları nerede ise bir gece içerisinde sahneden uzaklaştırıldı.



Resim: 9 Romantik bale (*Pas de quatre*)

http://www.vam.ac.uk/_data/assets/image/0009/183528/2006ae5437_print_of_pas_de_quatre.jpg

Romantik bale de madalyonun bir yüzü doğaüstü sahneler, diğer yüzü kırsal sahnelerdi. Genellikle yabancı ülkelerde geçen bu sahneler çok popüler olup, geçtiği yerin yerel renklerinden havalar estirirdi. Stilize edilmiş İspanyanın, Polonya'nın göz kamaştırıcı doğunun danslarından örnekler gibidir. Dönemin *La Sylphide* ve *Giselle* balelerin de gerçek ve gerçek üstü, dünyasal ve 'Ethereal' (göksel, gökle ilgili) diye adlandırdığımız bu iki farklı görünüm yan yana var oldular. Sonuçta konudaki bu karşıtlıklar tam anlamıyla ortaya çıkarılmaya çalışıldığında farklı dans stilleri içermesi gerektiğinden, bale görsel olarak zenginleşti. Gerçek yaşam sahnelerinde stil daha yatay hareketlerde 'Terre'A Terre'e (yerden yere) yönelirken koreograf

genellikle ‘Taçquete’ sıfatıyla tanımlanan karışık ve hızlı adımlar içeren bir form kullanmaya başladı. Diğer yandan doğaüstü sahneler uzama hareketleri üstüne kurulu daha şiirsel ve ‘Ballone’ (zıplayan bir top gibi havaya sıçrayıp ayağın yana açılıp ayak bileğine kapamak) terimiyle adlandırdığımız stilde bir koreografi gerçekleştirmiştir.

Romantik koreografinin diğer bir önemli unsuru da özellikle doğaüstü sahnelerde ‘point’ (parmak ucu) çalışmasının kullanılmasıydı. ‘point’ üstünde dans etmenin keşfi tüm bale tarihinde dans tekniğinin ilerlemesi adına yapılmış en büyük keşiflerden biridir ve bu yenilik topuklu pabucun 18. yüzyılın sonlarına doğru kullanılmaz oluşunun kaçınılmaz bir sonucudur. Parmak ucuna yükselmek hafifliğin doğal bir anlatımı olduğuna göre, yerle olan bağlantıyı ancak parmak ucunda durmaya yetecek kadar aza indirmek daha doğal ve mantıklı bir karardır. Gelişimi yavaş olan “point” çalışmasının belli bir balerin tarafından keşfedildiği düşünülmemektedir.

Paris operası sanatçılarından ve 1818’de meslek yaşamının doruğunda iken ölen Genevieve Gosselin point üstüne çıkmayı ilk deneyenlerdendi. Rus dansçısı İstomina da Gosselin ile aynı zamanlarda ustalıkla ‘Point’ kullanmış, büyük olasılıkla ‘Point’ çalışmasını başka balerinler de denemiştir. Fakat ‘Point’ çalışması 1820’lerde özellikle İtalya’da virtüözitenin bir aracı haline gelebilecek kadar ciddi bir ilerleme evresine kadar girdi ve Marie Taglioni’nin zarafeti arttırmak, ağırlıksız imgesini pekiştirmek için nasıl kullanmak gerektiğini göstermesinden sonra, gerekli bir bölüm olarak balerinlerin sözlüğünde yerini aldı. Bu önemli gelişim balelerinde doğaüstü öğeleri henüz kullanmaya başlayan koreograflar için çok da kıymetli bir niteliktir.

Noverre günlerinden bu yana temel bir değişimin bir belirtisi olarak bale tekniği içindeki yerini alan ‘Point’in yanı sıra bir başka gelişim de ‘Pirouette’in kusursuzluğa ulaşmasıydı. Bu dönüş hareketi yüzyılın başlarında daha önce hiç uygulanmadığı gibi kesin bir bitişle sunulmaya başlanmıştır.

Romantik bale dönemi boyunca balenin asıl merkezi ‘La Sylphide’ ve “Giselle”in ilk sahnelendiği, devrin büyük balerinlerinin ilk ünlendiği Paris Operasıdır.

1831'de Opera el değiştirerek özel yatırıma geçti. Yeni yönetici Dr. Veron Opera'yı yalnız aristokratlar arasında değil, yeni doğan orta sınıf arasında da popüler hale getirmekte çok başarılı olmuştur. Dr. Veron'un yaptığı yeniliklerden biri yıldız sistemini getirmesidir (Guest, 1986: 41, 42, 44, 45.).

1847 yılında M. Taglioni sahnelerden çekilerek, yerini başka dansçılara bırakmış, bale dünyasında 'ruh', 'peri', 'Beyaz Bale', 'Point pabucu', 'zarafet', 'teknik', 'Romantizm' gibi önemli kavram ve görüntülerin kökleşmesine kaynak oluşturmuştur.

Jules Perrot 18 Ağustos 1810 yılında Lyon'da doğdu. Yeteneğinin ilk farkına varan Auguste Vestris olmuştur. Böylece. Paris'teki akademiye gelerek dans, müzik, edebiyat, resim ve dil eğitimini tamamladıktan sonra profesyonel dansçı niteliği ile 1830 yılında Londra'da sahneye çıkmıştır. Orada iki ay çalıştıktan sonra Paris'ten gelen bir teklifle operada Taglioni'nin dans eşi olarak sahneye çıkmışlardır. 1841 yılında ise bale tarihinin en önemli yapıtlarından birisi olan 'Giselle' balesinin altına Jean Coralli ile birlikte imza atmıştır (Barın, 1999: 65, 66).

10. Çarlık Rusya ve Bale

Balenin başarılı bir şekilde kök salması ve yerleşmesi için Rusya zengin kültür ve tarihi nedeniyle çok uygundur. Rusya ulusal danslar açısından da, beslenebileceği zengin bir yerdir. Doğuya özgü ve sınır eyaletleriyle Avrupa'yla birleşen en eski temel halk danslarında tektir. Doğuya özgü tüm dans formları Hindistan'dan başlayıp, Güneydoğu Asya'ya, Filipinlere, Çin'e ve Japonya'ya kadar yayılmıştır. Batıda ise etkileri Ortadoğu'dan ve Güney Avrupa'dan geçerek İspanya'ya ulaşmıştır. Rusya, bu çok önemli etkinin ve aynı zamanda da tüm orta Avrupa'nın değişik halk danslarına en yakın merkezdir (Fonteyn, 1980: 202).

19. yüzyılın sonlarına doğru Rusya balenin merkezi haline gelmiştir. Bunda çarların, çariçelerin ve birçok önemli dans adamının rolleri büyüktür.

1670 yılında Çar Alexi Mikailoviç genç karısı Çariçenin isteğine uyarak, Alman din adamı Gottfried Gregory'den Petersburg'a getirilmek üzere bir tiyatro grubunu organize etmesini rica eder. Gelecek olan bu grubun da kendi kaleme aldığı

“Esther” adlı oyunu sergilemesini ister. İsteği 1672 yılında gerçekleşir. 10 saat süren bu oyundan sonra pek memnun kalan Çar, daha da ileri giderek Gregory’den bir okul kurmasını ve saray çevresinden 26 genç öğrenciyi bunun için eğitmesini ister. Böylece Rusya’da ilk tiyatro ve dans okulunun temelleri atılmış olur.

15 Mayıs 1738 tarihinde ise hem Rus hem de dünya bale tarihinde en önemli gelişmelerden biri kaydedilir. Çarın kışlık sarayında ‘Çarlık Dans Okulu’ açılır. Böylece dansçı eğitiminde günümüze dek dünyaca ününü koruyan okul devreye girmiş olur. Önce 24 öğrenciyle eğitime başlar. 12 kız 12 erkek öğrenciyi bizzat Çariçe Anna organize eder. Okulun ilk yöneticisi Paris, Dresden ve Stockholm’da uzun yıllar hem dansçı hem de koreograf olarak görev yapan Fransız Jean-Baptiste Lande olur. Aynı yıllarda Çarlık Bale Grubu’nun başında İtalyan Antonio Rinaldi bulunmuş ve komik baleler yaratırken, Lande de ciddi konuları içeren “Ballet d’Action”lar yaratmıştır. Çarlık okulu kısa bir sürede sanatçılar vermeye başlar. Yabancı uyruklu dansçıların yerini Rus dansçılar alır. Çariçe Büyük Katherina zamanında, bale hem dansçı hem de koreograf açısından yeni bir ivme kazanır. Hilverding’in çok sevdiği öğrencisi Angiolini’de Petersburg’da çalışmaya başlar. Böylece ‘Ballet d’Action’, opera ve baleleri ile komedi baleler sanatsal açıdan doruk noktasına ulaşır. Çariçe Büyük Katherina’dan sonra tahta oturan Çar 1. Pyotr Alekseyeviç Romanov ile Rusya’da bale geçici bir süre gerileme dönemine girer.

1799 yılında koreograf Lessogrov Walberg ‘Werther’ adlı balesini yaratıp, o günün giysileriyle sahneye çıkarttığında, bale Petersburg’da yılın olayı olur. Aynı yıl, Angiolini Rus şarkı ve danslarından yola çıkarak devasa bir bale yaratır. Hele Walberg’in 1814 yılında, Rusya’nın Zaferi ya da Rus’lar Paris’te adlı yapıtın başrolünü Fransız dansçı Auguste Pairet’a oynatınca büyük beğeni kazanır. Pairet oyunda bir Rus dâhisini canlandırır. Aynı şekilde Angiolini de Rus halk danslarına, şarkılarına, giysilerine önem verir ve bunları bir potada eritir. Ama kendisi başdansçı olarak Pairet’u değil diğer bir Fransız dansçı, Charles Didelot’u seçer.

Rus balesinin şekillenmesinde Angiolini önemli bir rol oynamıştır. Ardından öğrencileri de Rusya’da büyük başarı elde etmişler ve balenin gelişimine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Charles Didelot bunlardan biridir ve Rusya’da çok sevilip, sayılan bir sanatçı olmuştur. Didelot Puşkin’in “Kafkas Esirleri” adlı yapıtını baleye uyarlamıştır. Saray balelerinin estetiğine karşı Kafkas halk danslarından yola

çıkılarak hazırlanan bu baleyi Çar yasaklar. Gerekçesi balenin siyasi açıdan ihtilalcı unsurları işliyor olmasıdır.

Didelot çok başarılı öğrenciler yetiştirmiştir. En önemlisi, teknik açıdan Taglioni'den hiç de aşağı kalmayan Maria Danilova olduğu gözlenmektedir.

1808 yılında, 17 yaşında Louis Duport ile “Zephyre et Flore” adlı balede başrolde dans etmiştir. Didelot, dans tekniği ve oyunculuğu çok iyi olan bir diğer öğrencisi Avdotia İstomima'yı da yetiştirmiştir. İstominova'da 1815'ten 1829 yılına kadar Rus sahnelerinde başbalerina olarak dans etmiştir.

Didelot'un dans hocalığındaki üstünlüğü tartışılmazdır. Öğretim tekniği hiç de insani değildir, kişiliği oldukça sorunludur. Son derece disiplinli, hiçbir hatayı affetmeyen, katı bir eğitmen olduğu söylenmektedir. 1831 yılında sanat hayatı noktalanın Didelot, 1836 yılında Kiev'de öldü.

1809 yılında Moskova'da bir tiyatro ve dans okulu açıldı, öğrenci eğitimine başladı. Koreografi sanatı ise Didelot'un çekilmesiyle bir duraklama dönemine girdi. Bale severler daha çok yıldız balerina anlayışından yola çıkan yapıtlarda, balerinler arası rekabet yarışına tanık olmuşlardır. Rus koreografisi Didelot'tan önce ve Didelot'tan sonra olmak üzere ikiye ayrılmıştır (Barın, 1999: 62, 63, 65, 66, 73,74, 75).

Fonteyn, Magic of Dance (1980), Çarlık Rusya ve Bale'yi şöyle tanımlamıştır...

“17. ve 19. yüzyıl boyunca sahne makinelerinin büyüğü aldatmacaları tiyatronun vazgeçilmez bir parçasıdır. Bu göz önüne alındığında sirklerin ya da müzikhollerin sevilen eğlenceleriyle genellikle kendisine yeterli olan koreografisinin çok ilerlediği saf bale arasında böyle bir uçurum yoktur. Didelot'nun zamanında bir koreograf, iyi bir tiyatro ödeneği ile seyircinin ilgisini çekmek zorundaydı. Hikâye, dekor, efektler her şey büyüğü olmalıdır. Didelot bunu yapmayı çok iyi bilirdi, aynı zamanda da dansın yüksek niteliklerini takdir etmeleri için seyircileri de eğittiği söylenmektedir.

Bu mucizeyi yaratan Rusya ve Rus balesinin gelenekleri ve eğitimidir. Çünkü bu sıralarda Rusya'da bale en üst seviyede olan yerd. Ama tohumları 17. yüzyılda,

14. Louis'nin balenin bir tiyatro (sahne) sanatı olarak doğmasına ilişkin ferman yayınlamasından itibaren, Fransa'dan getirilmiş ve Fransız bale ustaları tarafından geliştirilmişti. Çok eski zamanlarda Avrupa'dan bakıldığında Amerika çok büyük kısmen de sömürgeleştirilmiş ıssız bir ülkeyken, Rusya'da uçsuz bucaksız, yarı barbar büyük bir alandı. Her ikisi de dünyanın süper güçleri ve Güneş Kral'ın zamanından beri balenin yaratıcı merkezidir. Fransa'dan Rusya'ya, Rusya'dan da Amerika'ya geçmiştir.

Balenin Rusya'da çok başarılı bir şekilde kök salması ve yerleşmesi akla uygun gelmektedir, çünkü Rusya beslenebileceği ulusal dansları açısından çok zengindir. Rusya doğuya özgü ve sınır eyaletleriyle Avrupa'yla birleşen en eski ve temel halk danslarında tektir. Doğuya özgü tüm dans formları Hindistan'da başlayıp, Güneydoğu Asya'ya, Filipinlere, Çin'e ve Japonya'ya kadar yayılmıştır. Batıda ise etkileri Ortadoğu'dan ve Güney Avrupa'dan geçerek Japonya'ya ulaşmıştır. Açıkça görülebileceği gibi Rusya, bu çok önemli etkinin ve aynı zamanda da tüm orta Avrupa'nın farklı halk danslarına en yakın merkezdir” (Fonteyn, 1980: 131, 137).

İKİNCİ BÖLÜM

11. Koreograf Marius Petipa

Marius Petipa, 11 Mart 1822'de Marsilya'da doğdu. Daha yedi yaşındayken dans hocası olan babası Jean Petipa'dan dans dersleri almaya başladı. Sekiz yaşında Brüksel'de babasının yönetiminde bale grubuyla "Müler" balesinde sahneye çıktı. 17 yaşına geldiğinde Fransa'nın Nantes kentindeki bale topluluğunda başdansçı olarak çalışmaya başladı. Bir süre sonra Paris'e giderek Auguste Vestris'in yanında bir kez daha teknik eğitim görmüştür. Genç ve yetenekli bir dansçı olarak Belçika, Fransa ve A.B.D'de çeşitli balelerinde sahneye çıktı. 1839 yılında New York'ta dans ederken, İspanya- Madrid kentinden cazip bir teklif aldı ve Madrid'e gelerek orada çalışmaya başladı. İspanya ve İspanyol kültürü kendisini çok etkilemişti. Hem dans etti hem de ilk koreografik tasarımlarını, "Carmen et son Toreador" ve "La Perle de Seville"i orada gerçekleştirdi. 24 Mayıs 1874 yılında Gedeonov'un teklifi üzerine bir gemiyle Petersburg'a geldi. Önce başdansçılığa, daha sonra başkoreografığa ve Çarlık Dans Okulu'nun başına yönetici olarak geçti. Tam 36 yıl bu görevleri başarıyla yürütmüştür.

Marinsky Tiyatrosu ve Tiyatro Meydanı, Çarın sarayına çok yakın bir mesafede yer almaktadır. Hem Bolşoy hem de Marinsky Tiyatrosu devlete bağlı kuruluşlardır. Her ikisinin yöneticileri bizzat Çar tarafından atanır ve tüm çalışanlar çarın hizmetindedirler. Orkestra elemanları, şarkıcılar, oyuncular, dansçılar v.s. gibi çalışanların tümünün sosyal güvenceleri çarlık tarafından sağlanmıştı, müthiş bir disiplin anlayışı egemendi. 19. yüzyılda bale eserlerinin yaratımı için Çar tarafından Tiyatroya sınırsız fon ayrılmıştı. Dans tarihinde ilk kez baleye operayla eşit şartlar verilmişti. Önemli bale yapıtları bir akşam programını doldurmaya başladı. Marinsky tiyatrosu 19. yüzyılda belki de dünyanın en göz kamaştırıcı operasıydı. Operada koltukların çoğu saraya, kordiplomatiğe ve bazı özel kulüplerin üyelerine, üçte birinden azı da halka ayrılmıştı. Bunlar daha çok balkon ve galerilerdeki yerlerdi. Hemen hemen her temsil oldukça kalabalık bir seyirci topluluğu tarafından izlenirdi. 19. yüzyılda St. Petersburg'da Modest Petroviç Mussorgsky, Nikolay Rimski-Korsakov, Piyotr İlyiç Çaykovski, Aleksandr Glazunov gibi eserleri günümüzde de büyük beğeniyle dinlenen dev bestecilerdi. Aleksandr Puşkin, Mihail Yuryeviç Lermontov, Nikolay Vasilyeviç Gogol, Vissarion Grigoryeviç Belinski, Fyodor

Dostoyevski, Lev Nikolayeviç Tolstoy, Anton Çehov, Ivan Turgenyev gibi büyük edebiyatçıların da yaşadıkları Rusya sanat açısından son derece ileriye.



Resim: 10 *Marius Petipa*

<http://www.bolshoirussia.com/pic.personbig/1359456395mariusivanoviçpetipa-feb.141898.jpg>

Petipa'nın o güne dek giriştiği koreografik denemeler pek ilgi çekici şeyler değildi. Genellikle prima balerinayı öne çıkaran, parlak ve güzel dans etmenin dışında sanatsal içeriği olmayan girişimlerdi. Aslında Petipa'nın bu tavrı daha sonra yaptığı büyük ve önemli koreografilerinde de ortaya çıkar. Petipa balenin içeriği ile pek ilgilenmez. Onun için önemli olan iyi ve sağlam bir teknikle güzel bir dans gösterisi sunmaktır. Bu nedenle Petipa'nın tüm baleleri her ne kadar bir konuyu işliyor da soyut sayılabilecek balelerdir, çünkü Petipa, dans ve oyunun dramatik rollerle bütünleşmesi olgusuna bütünüyle yabancı kalmıştır.

Sanatsal anlamda rakipleri olan Jules Perrot ile Arthur-Saint Leon gibi ustalardan çok şeyler öğrendi. Rusya'yı bırakıp gitmeleriyle tüm kapılar Petipa'ya açıldı.

İlk özgün koreografisini "Un Mariage sous la ré gence" (Vekillik için bir evlilik) başlığı ile 1858 yılında sahnelendi. Bir yıl sonra ise "Le Marché des Innocents" (Masumların Yürüyüşü) adlı balesini yarattı. Bu eserinden sonra koreografiden çok okulda dansçı eğitimi ile ilgilendi. Dansçıların dans tekniğinin en az Avrupa düzeyinde olması için yoğun bir çaba içine girdi. 1862 yılında ise Marinsky Tiyatrosu yöneticileri kendisinden o sıralar Petersburg'a gelmiş olan ünlü balerina Carolina Rosati için bir eser yaratmasını istediler. Hatta balenin teması bile belirlenmişti "Fille du Pharaon" (Firavun'un Kızı). Bu nedenle, Petipa balenin librettosunu yazan Saint-Georges ile görüşmek üzere Paris'e gitti. Saint-Georges bu librettoyu Gautier'in yazdığı "Le Roman de la Momie" (Mumyanın Romani) adlı kitabından uyarlamıştı. Petipa Petersburg'a geri dönerken bir süre Berlin'de kaldı. Berlin'deki Mısır Müzesinde konuyla ilgili araştırmalar yaptı. Petersburg'a gelir gelmez de eserin provalarına başladı.

"Firavun'un Kızı" adlı bu bale 1862 yılında seyirciye sunuldu ve büyük ilgi gördü. Böylece Petipa Marinski Tiyatrosu'nun resmen, kadrolu koreografi oldu.

Yapıcı anlamda gerçek eleştiriyi ise o sıralar Petersburg'da bulunan Bournonville yaptı. Eserde dramatik öğenin yokluğu ve salt virtüözlüğe yönelmesini zevksizlik olarak niteledi. Marinski Tiyatrosu bale grubunun bale hocası İsveçli Johansson ile Petipa'yı karşısına alarak bale ve koreografi üzerine düşüncelerini iletti. Bu görüşmenin yapıldığı sıra da Kschesinska, Preobrajenska ve Paul Gerdt gibi ünlü solo dansçılar da vardı. Bale grubunun disiplini ve tekniğindeki kusursuzluk

karşısında hayranlığını da gizleyemediği ve muhteşem bir dansçı grubu olduğu söylenmiştir. Petersburg dansçı eğitiminde kısa süre de dünyanın en iyisi durumuna gelmiştir.

Petipa o dönemde değişik yapıtlar sahneye koysa da, bunlardan geriye sadece “Don Quixote” ve “La Bayadere” (Bayader) adlı baleleri kalmıştır. Don kişot ilk kez Ludwig Minkus’un müziği ile 1869 tarihinde Moskova Bolşoy Tiyatrosunda sergilenmiştir. (Petipa iki yıl sonra aynı eserini St. Petersburg Tiyatrosunda sahneye koymuştur). Tümü hala Rusya’da sergilenmekte olan bu yapıtın Grand pas de deux’ü Alexander Gorsky tarafından yeniden ele alınarak batıda ve dünyadaki en iyi bilinen bölümü haline getirilmiştir ve bu bölüm dansçıların teknik yeterliliklerini kanıtlamak için yapılan bir gösteri halini almıştır.

Aynı yıl,1869 yılında, Petipa Marinsky Tiyatrosu’nun başkoreograflığına getirildi. Rusya’nın bale konusunda en önemli otoriterlerinden birisi oldu ve 1877 yılında müziğini Ludwig Minkus bestelediği “La Bayadere”i yarattı. Librettoyu ise Petipa’nın yakın bir dostu olan ve aynı zamanda dans tarihi yazarı ve gazeteci Sergey Kudokof yazdı.

Eser müthiş bir başarı kazandı. Dönemin sanat ve bale eleştirmenleri yapıtı “senfonik” diye nitelendirirler.

1881 yılında Marinsky Tiyatrosunda, Rus balesi tarihinin en önemli olayı, yeni bir yönetici Kont Vişevolovski atanır. Engin kültürü ve sanatsal deneyimleri ile oldukça radikal diyebileceğimiz bir dizi gelişmeleri başlatır. Altmış yaşına merdiven dayayan Petipa bu gelişmeyi uygun bulur ve Vişovolovski ile sıcak temas kurar. Kont kendisinden tüm deneyim ve yaratıcı gücünü ortaya koymasını ister. Önce 1861 yılında Moskova Bolşoy Tiyatrosu’nda resmi bale bestecisi olarak görev yapan ve ardından 1872 yılında Marinski Tiyatrosunda aynı konuma gelen Ludwig Minkus’un 1886 yılında görevinden alır. Minkus emekli olur ve vatanı olan Avusturya’ya geri döner. Aynı şekilde Pugni’de devre dışı kalır.

Kont’u böyle bir karar almaya iten neden Minkus ve Pugni’nin müziksel yaratıcılıklarını sadece koreografin isteklerine sunmaları ve bunun müzik eleştirmenleri tarafından eleştirilip, orta düzeyde bir kalite diye nitelendirmeleri olduğu gibi, çağın müzikteki gelişme, beste tekniklerini yakalayamamış olmalarıdır.

İkinci adım olarak Kont, Petipa ve asistanı Lev İvanov’dan A.Saint-Leon ve Delibes’in “Coppelia”sını yeniden yorumlayarak bir koreografi yapmalarını ister.

Ayrıca o sıralar Petersburg’da çeşitli müzikhol ve gece kulüplerinde sahneye çıkan İtalyan dansçıların Marinsky Tiyatrosu Bale Grubu’nda değerlendirilip, onlardan yararlanılmasını ister. Petipa doğal olarak buna karşı çıkar. Kendi okulunun yetiştirdiği Rus dansçılarla çalışmak istediğini söylese de, kontun ısrarlarına dayanamaz ve istediğini yerine getirir.

1885 yılında ise, Petersburg’a bir oyunda dans etmek üzere ünlü İtalyan balerina Virginia Zucchi gelir. Petersburg birden çalkalanmaya başlar. Güçlü dramatik oyunculuğa sahip ve İtalyan tekniği ile Zucchi Rus balesinin üzerine bir sis gibi çöker. Basın, ‘Commedia dell’arte’ (oyun zanaatı, sanatçıların komedisi) geleneğinden gelen dansçıyı ‘Tanrısal Virginia’ tanımıyla göklere çıkartır. Çünkü dramatik dans ve oyunculuk tekniği Rus balesinin ve bale severlerinin bilmediği, tanımadığı bir olgudur. Zucchi ile birlikte Petersburg’da bir İtalyan modası başlar.

Fakat sanat bu, kimi bale severler Zucchi’ye toz kondurmazken, kimi tutucular da onu ‘kabare dansçısı’ diye nitelendirirler. Petipa’da bu ikinci gruptan farklı düşünmez. Önce Zucchi’yi Tiyatro’ya almak istemese de çevre ve kontun baskısıyla Zucchi Marinski Tiyatrosunda dans etmeye başlar. Seyirci karşısına ilk kez ‘La Fille mal Gardee’ (Şımarık Kız) adlı baleyle çıkar ve arkasından gelen İtalyan dansçılara Tiyatronun yolunu açar. Maria Giuri, Antonietta Dell’Era, Carlotta Brianza ve Pierina Legnani gibi balerinalar sahnede hünerlerini sergilemeye başlarlar. Asıl önemlisi St. Petersburg’a Enrico Cecchetti gelir. Milano bale ekolünün bu büyük ustası hem dans eder. Çaykovski’nin Uyuyan Güzel Balesin’de Mavi Kuş ve Carabosse rollerinde sahneye çıkar. Preobrayenska, Kscessinska, Pavlova, Karsavina gibi balerinaları, Michel Fokine, Vaclav Nijinsky ve Nikolas Legat gibi erkek dansçıları yetiştirir. Petersburg’daki İtalyan ekolü Rus tekniğinin birleşimi konusunda Nikolas Legat 1937 yılında ‘The Dancing Times’ dergisinin Şubat sayısında şöyle demiştir: “...Evet, İtalyan ekolünü devraldık almasına, ama bu tekniğin sınırlarını da çok geçmeden tanıdık. Bu tekniği geliştirip, güzelleştirerek, soylu bir hava kattık daha duygusal, daha nazik ve kişisel bir yorum getirdik. Bireysel hüner ve dehalarımızı bu teknikle yoğurduk. İtalyan ekolünün zengin ve hayranlık veren gücü ile Rus ruhu ve duygusunu birleştirdik...” Bu olgunun bale tarihinin önemli gelişmelerinden biri olduğu söylenir (Barın, 1999: 76, 77, 78, 79, 80).

Petipa yaptığı verimli çalışmalarla 19. Yüzyılın ikinci yarısında klasik bale üzerinde çok etkili olmuştur. Yaptığı en önemli katkılardan biri saf dansın gelişmesidir. Üzerinde durduğu önemli nokta, “ensemble” (grup dansları) sadece güzel kompozisyonlar olması ve başrol dansçılarının sololarına özel bir teknik ve ustalık gerektirmesi fikridir. Bu da dans tekniğinin gelişmesi için devamlı çalışmayı gerektirmektedir. Baş dansçılardan en yüksek standardı istemiş, okullarda eğitilip yetiştirilen genç dansçıların da bu şekilde yetiştirilmeleri konusunda ısrar etmiştir.

Marius Petipa'nın koreografi sanatına büyük yararları dokunmuştur. Onun hazırladığı koreografi formları, dikkate değer yaratıcılıklar sahneye koymuştur. Eserleri hep aynı formlar üzerine kurulmuştur. Balelerinin sonunda kahramanları her zaman yüceltmiş ve birçok parçalardan oluşan danslardan oluşturmuştur. Kahramanlarının sonu trajik değil, mutlu sonla biter. Son yıllarda zamana uyması için, sanatını modernleştirme girişiminde bulundu fakat bu girişimlerde bulunurken çabaları başarısızlıkla sonuçlandı.

Bugün hala Marinsky Tiyatrosu'nun repertuarında bulunan balelerinde marşlar ve geçit alayları çokça bulunmaktadır. Bu geçit alayları güzel kompozite edilmiş fakat mantıklı bir nedeni olmayan uzun pantomim sahneleriyle kesilir.

Petipa, provalara başlamadan önce balelerini sahne sahne hazırlayıp ayrıntılı not alan ve krokiler çizerek grupları yerleştiren, çok sistemli çalışan bir koreografıdır.

Petipa döneminde kurallar, adetler ve gelenekler doruk noktasındaydı. Bu dönemde sahnelenen balelerin hiçbiri libretto yazarı besteci, bale müdürü ve dekor-kostüm sanatçısının işbirliği olarak hazırlanmıyordu. Müzik, danslar, dekorlar ve kostümler hazır oluncaya dek herkes kendi ofisine kapanarak bağımsızca çalışır, hepsi tamamlanarak bir araya geldiğinde sonuç genellikle kötü olurdu.

Petipa, çalışma konusunda çok yetenekli bir dehaya, zekâ ve verime sahipti. Yeni “variation”ları (solo danslar), ikili dansları, üçlü dansları ve grubun oluşturduğu dansları zorlanmadan yaratır ve kendini çok ender tekrarlardı. Onun teknik mükemmellikleri bugün bile kullanılmaktadır. Balelerinde çok emek vererek gerçek başarılar elde etmiştir. Zaman içinde, genellikle 4 veya 5 perde olan ve bu perdelerin çoğu 7-8 sahneden oluşan 54 yeni bale yaratmıştır. Petipa koreografi sanatına çok büyük eserler vermiştir.

Petipa birçok baleler yarattı. Bunlardan bazıları; “La Fille du Pharaon” Pharaon’un Kızı (1862), “Don Quichotte” Don Kişot (1869), “La Camargo” (1872), “La Bayadère” (1875), “La Nuit et la Jour” Gece ve Gündüz (1883), “La Belle au Bois Dormant” Uyuyan Güzel (1890), Masumlar Pazarı (1959), (Beamont, 1937: 469, 475).

12. Pyotr Ilyich Tchaikovsky (Çaykovski)

Rus ulusal müzik akımının görece olarak dışında kalarak, romantik anlayışta, anlatım gücü ve duygu yoğunluğuyla dikkat çeken yapıtlar veren Rus besteci Pyotr Ilyich Tchaikovsky (Çaykovski), 7 Mayıs 1840’ta Kamsko-Votkinsk kentinde doğdu. Her ünlü besteci gibi müziğe olan ilgisi ve yeteneği küçük yaşlarda belli oldu. Ancak aşırı derecede duyarlı bir çocuk olduğundan, küçükken aldığı piyano dersleri dışında, yoğun bir biçimde müzikle uğraşmasına izin verilmedi. Babasının görevindeki değişiklikler nedeniyle aile, önce Moskova’ya sonra da St. Petersburg’a yerleşti. Çaykovski, daha 10 yaşındayken St. Petersburg Hukuk Okulu’nun hazırlık sınıfına girdi. Birkaç yıl sonra 14 yaşındayken çok bağlı olduğu annesi koleradan öldü. Bu olay onu çok etkilemişti; piyano için küçük bir vals besteledi. Daha küçük yaşlarda içe dönük, melankolik yapı, giderek kişiliğinin bir parçası olmuştu. Doğaçlama vals ve polkalar besteleyerek müziğe dönüş yapmış ve ünlü koro şefi Lomakin’den solfej dersleri almaya başlamıştı. Bu arada, aşırı disipliniyle kişiliğine taban tabana aykırı, sadece erkeklerin okuduğu Hukuk Okulu 1859 yılında, Pyotr’un kişiliğinde bıraktığı izlerle bitmiş; ailenin isteği gerçekleşmiş ve başarılı bir ‘bürokrat’ olmanın ilk adımları atılmıştı. Dört yıl sonra, aşırı duygusal olan Çaykovski müzikle memuriyeti bir arada götürmekte zorlanınca, ruhsal dünyasında bunalımları artar.

Çaykovski, öğrenciliği sırasında sık sık izlediği operalardan oldukça etkilenmişti. 1862’de Adalet Bakanlığındaki işinin yanı sıra St. Petersburg Konservatuvarı’nda ünlü piyanist besteci Anton Rubinstein’den dersler almaya başladı. Yaklaşık bir yıl sonra da, memuriyet görevinden ayrıldı, bir süre yoksul bir müzikçi olarak yaşadı. O, duygularını anlatabilmenin yolunu müzikte bulmuştu. Ona göre, sanat önce duyuların bir bileşkesi olmalı, düşünsel düzenlemeler buna bağlı

olarak daha sonra gelmeliydi. Romantik dönemin özelliklerini benliğinde ve sanatında taşımaktaydı Çaykovski: "...Yaşamım geçmişi yadsımak, gelecek için umut etmekle geçiyor. Şimdiki anımı hiç yaşayamıyorum..." diyordu.

Konservatuvarda armoni bilgisini genişletmiş, müzik konusunda çalışma kitapları bile yazabilecek duruma gelmişti: "Kompozisyon için Kolay Yöntemler ve Pratik Armoni" vb...

1864'te Alexandre Ostrovski'nin "Fırtına" adlı oyunu için bestelediği uvertür, seslendirilen ilk yapıtı oldu. Onun sonraki biçiminin izlerini taşıyan bu uvertür, gelenek ve kurallara bağlı olan Rubinstein'ın tepkisini çekmişti. Yine de seslendirilmesi hem Çaykovski'yi yüreklendirdi hem de Moskova Konservatuarı'nda armoni öğretmenliği önerilmesine yol açtı.

1866'da Anton'un kardeşi Nikolai Rubinstain onu Moskova'ya, Konservatuarda öğretmenlik yapması için çağırdı. Bu teklifi kabul etti. Konservatuarda ders vermeyi sürdürürken kitap yazma ve beste yapmayı da ihmal etmiyordu. O yıl Birinci Senfonisi "Kışta Gündüz Düşleri"nin kompozisyonuna cesaretli bir giriş yaptığında 26 yaşındaydı. Eser 1868'de Moskova'da ilk seslendirilişinde beğenildi.

Rusya'da müzik denilince, akla Çar ordusunun üflemeli çalgılardan oluşmuş bando müziği veya kilise koroları gelmektedir. Bir de aristokrat konaklarda profesyonel olarak çalışan salon orkestraları yaygındır. Öte yandan klasik müziğe değişik bir renk getirmeye çalışan bir grup vardı. Konservatuarda hoca olan Balakirev bu grubun başını çekmektedir. Beş kişiden oluşan grupta, Balakirev'in dışında Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Borodin ve Cui bulunuyordu. Bu 'Beşli', Rus Folk Müziğini ve ulusal renkleri, tarihlerini de içine alarak çağa uygun bir biçime sokma çabasındaydılar.

Çaykovski, 'Beşli' ile tanıştı ve bir süre onlarla birlikte oldu. Bunun sonucu olarak 1869'da "Voyvoda" adlı operasını yazdı. "Romeo ve Juliet Uvertürü", "II. Senfoni", "Küçük Rusyalı", "Ukraynalı" ve "Vakula" operası bu dönemin ürünleri oldu. Çocukluğundan beri Rus folk müziği onu çekmiştir. 'Beşli', Rus folk müziğini daha tarihsel ve ulusal bir birlik ve beraberlik ruhuyla, kısıtlı kalıplar içinde değerlendirmiştir. Çaykovski, öyle gruplara fazla takılabilecek bir tip de değildi.

Özgürlüğü, kişiselliği, doğallığı ve düşüncelerindeki açıklıkla dar kalıplara gelemeyen bir yapısı vardı. Bir süre sonra yerel müziklerden, tarihin renklerinden esinlenmekten vazgeçmese bile, başka ufuklara yöneldi.



Resim: 11 *Pyotr Ilyich Tchaikovsky (Çaykovski)*

http://a5.files.biography.com/image/upload/c_fit,cs_srgb,dpr_1.0,h_1200,q_80,w_1200/MTE5NTU2MzE2Mzg0OTUzODY3.jpg

Çaykovski'nin ülke dışı ilişkileri giderek geliyordu. 1876 yılında, 'Ruskiye Vedomosti Gazetesi'nde müzik eleştirileri yazarken, 'Bayreuth Müzik Festivali'ne çağırıldı. Festivalin en popüler kişisi Wagner'di. İkisi de Romantik çağın temsilcileri olmakla birlikte yapıtları çok farklıdır. Wagner'in müziğinin daha entelektüel, organik, karmaşık bir yapısı vardır. Sonraları Çaykovski'nin bazı eserleri, Wagner'ci

olarak değerlendirilmiştir. Çaykovski'nin müziği, Wagner'in, baştan sona organik bir bütünlüğe sahip, dört başı mamur eserlerinden çok ayrı bir konumdadır. Onun yapıtları daha çok üst üste sıralanmış, ayrı olarak işlenmiş bölümlerden oluştuğu, organik bir yapıyı doğuracak geçişlere örülü olmadığı düşünülmektedir.

Bu Festival onun daha modern duygusal formları kullanmada Batıdaki gelişmelere açılmasını sağladı; bakış açısında değişimler olmuştu, duygusal yönü daha yoğun, öğeleri daha lirik, zengin orkestra renklerini kullanmaya başlamıştı. O, hem Batı motifleri hem de yerel dans müzikleriyle bezenmiş, valslerle dolu 'Kuğu Gölü, Uyuyan Güzel, Fındıkıran' baleleriyle büyük üne kavuşacaktı. Özellikle 'Kuğu Gölü' Bale Suiti sahnelendiği ilk yıllarda yeterince değerlendirilememiş olsa bile, sonradan dünyadaki sayılı bale müzikleri arasındaki yerini alacaktı.

1877 ve 1879 yılları Çaykovski için önemli yıllardır. Çünkü bu dönemde yapıtlarına hayranlık duyan, zengin dul Nadezhda Filaretovna von Meck ile mektuplaşmaya başlar. Kendi isteği üzerine besteciyle hiçbir zaman görüşmeyen von Meck, uzun süre Çaykovski'ye para desteği de sağlar. Aralarında platonik bir ilişki gelişir. Birbirlerine yazdıkları mektuplar, bestecinin müzikal gelişimi için önem taşımaktadır. Bu açıdan von Meck ile ilişkisi daha da önem kazanmış, onu tekrar müziğe döndürmüştür. Sözelimi "Dördüncü Senfoni" ve "Yevgeni Onegin" adlı operası bu dönemin ürünleridir. 4.Senfoni'nin ithaf edildiği kişi, von Meck'in olduğu söylenmektedir.

1888 yılında Almanya ve İngiltere'ye gitti, orkestralar yönetti. Marsilya'dan Rusya'ya dönerken İstanbul'a da uğradı. Ve sonra hızla yeni müzikler bestelemeye girişti. 1890'ların başına gelindiğinde, onun özellikle sahne yapıtları deniz aşırı ülkelerde bile duyulmuştu. 1891'de bazı eserleri ve 'Maça Kızı' operası Amerika'da sahnelenmiş ve beğeni kazanmıştı. 1892'de 'Fındıkıran' balesi çocuksu ve esprili yapısıyla çok değişik bulundu. 1890'lı yıllarda Çaykovski'nin sanat çizgisi yükselmeye devam etti. 'Maça Kızı' operasının sahnelenmesi nedeniyle Amerika'ya gitti ve bir süre orada kaldı. Daha sonra Mahler'in yönetiminde 'Yevgeni Onegin' operası Hamburg'da sahnelendi.

1893’de ‘6. Senfoni’ (Patetik) besteledi. Eser tutku, yaşama katlanış, aşk, düş kırıklığı, ölüm temalarından oluşuyordu. Eserin sonunda sesler giderek yavaşlıyor, azalıyor ve sessizliğe dönüşüyordu.

1893’ün 28 Ekim’inde, senfoni seslendirildikten tam dokuz gün sonra, 6 Kasım 1893’te, Çaykovski koleradan öldü. Ancak ölümünden sonraki bulgular herhangi bir bulaşıcı hastalık kalıntısı bulunmadığını ortaya koymuştu. Bunun üzerine gerçekler başka yerde arandı. Çarlık hukukunu okuduğu eski okulundaki ‘Şeref Mahkemesi’, özel yaşamından dolayı bir hükme vardı. Kişiliği hakkındaki bu kararı kamuoyuna açıklamak konusunda kararsız kalındı. Bu ikilem, Çaykovski’nin, sonunu bir şişe zehirle belirleme durumunda bıraktığı söylenmektedir.

Müzik tarihçilerinin bazıları, Çaykovski’yi ‘Rus Beşleri’ ile karşılaştırır. Ancak o, müzikte ulusal yönelişe fazla ilgi göstermediğinden bu bestecilerden ayrılır. Kimi zaman eleştiri konusu da olan bu özellik, Çaykovski’nin değişik kaynaklardan etkilendiğinin göstergesidir. Bunlardan ilki Rubinstein’in etkisidir ve Alman disiplini izleyen bir eğitim görmesidir. Ancak bu etki, karakterinden dolayı kurallara bağlı bir müzikle yetinemeyen besteciye daha çok teknik bir ustalık kazandırmakla sınırlı kalmış, onun, Avrupa müziğini bağlılıkla izlemesi sonucunu getirmemiştir. Nitekim Çaykovski, yaşadığı dönemlerde Avrupa’da çok etkili olan Brahms ve Wagner ile ilgilenmemiştir. Onun müziğinde daha kalıcı ve belirgin olan çizgiler, İtalyan anlayışı (özellikle opera) ve beğenisiyle Mozart’ın müziğine duyduğu yakınlıktır. Öte yandan da ülkesine duygusal bağlılığı olan bir bestecidir.

Rus halk müziğinin ezgilerinden ve ritmik özelliklerinden doğrudan yararlanmış olduğu gibi, Rusya’daki toplumsal yaşamın zorluklarından ve çatışmalarından da etkilenmiştir. Kısacası bu bilgilerle bir bileşime gidecek olursak, Çaykovski’nin, esin kaynağını daha çok Avrupa oluşturmuşsa da Rus ve İtalyan beğenilerinin ve de duygularının bileşimine yönelmiştir. Onun biçemi, tüm etkilerin ötesinde, kişisel ve özgün bir niteliktedir. Yapıtlarının birçoğu yaşantısının ve duygularının belirgin izlerini taşır. Bu anlamda müziği çok az bestecide görülebilecek ölçüde öznedir.

Çaykovski’nin sanatını yaşadıklarıyla bağlantısı ve özneliği nedeniyle dönemlere ayırarak bir değerlendirme yapmak güçtür. Çünkü yapıtlarında belli bir

biçeme yönelik bir çizgi görülmez. Örneğin ulusal biçimlerden yenilik arayışlarına yönelmiş, dramatik ve lirik bir anlatıma başvurmuş, Avrupa etkilerini zaman zaman kullanmış, yani çeşitli yönelişler arasında gidip gelmiştir. Bu yüzden etki kaynaklarında görülen bu çoğulluk, Çaykovski'nin sanatında seçmeci bir tavrın egemen olduğu izlenimine yol açmıştır. Bu tartışma müzik tarihçileri arasında hala yapılmaktadır. Onun yapıtlarının pek çoğunda güçlü bir tekniğe dayanan, yoğun bir anlatım görülür. Duygularındaki gel-gitler yapıtlarına sinmiş gibidir. Orkestra müziği, bazen klasik senfoni biçiminin, bazen de senfonik şiirin örneklerini verir. Senfonilerinin çoğunda majör dizilerine göre daha çok kararsızlık izlenimi yaratan minör dizileri yeğlemesi, yine ruhsal yaşamının değişimlerini müziksel bir anlatıma ulaştırma eğilimiyle bağlantılıdır. Bu özellikleriyle Çaykovski'nin altı senfonisi, bu türün daha sonraki bestecileri için, özellikle orkestralama ve armoni anlayışları bakımından yeni bir yaklaşım getirmiştir. Bu senfoniler arasında altıncıyı yani Patetik Senfoniye diğerlerinden ayırmak gerekir. Çünkü bu senfoni Rus ve İtalyan duyarlılığının bir biresimini ortaya koymasının yanı sıra duygusal ve soyut anlamlı bir yaşam öyküsüdür. Bu senfonideki öznellik, evrensel bir boyuta ulaşmış herkese seslenebilen bir nitelik kazanmıştır.

Çaykovski 11 opera yazmıştır. Bunlar sırasıyla; “Voyvoda” (1867–1868), “Undine” (1869), “Opritçnik” (1870), “Demirci Vakula” (1874), “Yevgeni Onegin” (1877–1878), “Orleans’lı Kız” (1878–1879), “Mazeppa” (1881–1883), “Küçük Papuçlar” (1885), “Büyücü Kadın” (1885–1887), “Maça Kızı” (1890), “Lolanthé” (1891). Onun operalarında güçlü bir duygusallık vardır; dramatik öğelerden çok, karakterler belirgin bir biçimde ve lirik bir anlatımla işlenmiştir. ‘Yevgeni Onegin’ ve ‘Maça Kızı’ en tanınmış operalarıdır; bu türün önde gelen örnekleri arasında yer alır ve Slav operalarının da en başarılı operaları arasındadır... Çaykovski opera konuları üzerinde titizlikle dururdu, hatta aşırı ölçülere varan bir duyarlılık göstermesiyle de ünlüdür. Örneğin Puşkin’in şiir-romanından kaynaklanan ‘Yevgeni Onegin’ operasında, şiirin belli noktalarının bile aktarılmasının güç olduğundan söz eder ve karakterlere ulaşabilmek için bir yol arar ve temelde yapabildiği ölçüde alışılmış opera anlatımından kaçınmaya, abartıya yer vermeden karakterleri ön plana çıkarmaya çalışır. Örneğin bu operadaki baş oyun kişisi Tatyana, operanın yazılışı sırasında bir tutkuya dönüşmüştür. ‘Maça Kızı’nda da durum farklı değildir. Bu operanın librettosu da Puşkin’in aynı adlı öyküsünden oluşturulmuştur. Yapıtta

karakter gelişimi, ‘Onegin’e nazaran daha dramatiktir, konu gelişimi 18.yüzyıl yaşamına dayalı sert ve komiktir. Bu yapıt adeta rokoko sanatıyla Çaykovski lirizminin kendine özgü bir bileşimi gibidir.

Çaykovski, bale müziği alanında da önemli bir bestecidir, hatta klasik balenin ustası olarak kabul edilir. En sevilen örneklerin başında ‘Kuğu Gölü’, ‘Uyuyan Güzel’ ve ‘Fındıkkıran’ baleleridir. Çaykovski’nin aklına, kuğu-kız ilişkisini anlatan ve genç kız saflığı ile kuğu arasında bağlantı kuran bu öyküyü bestelemek, bunalımlı günlerinde dinlenmeye gittiği malikânelerden birinin bahçesindeki küçük güzel bir gölde aklına geldiği düşünülmektedir.

Gölde kuğular yaprakların arasında yüzermiş. Sabahları Çaykovski gölün kıyısına gelir, kuğuların su üzerindeki hareketlerini izler, seslerini dinlermiş. Doğanın dinginliği Çaykovski’yi de sakinleştirir, ona ilk kez mutluluk duyguları vermiş. Kuğuların sudaki dansı ve sesleri notalarında müziğe dönüşünce ‘Kuğu Gölü’ balesinin ilk notaları doğmuş ve bir Alman halk masalı ile bütünleşmiştir. Güzellik-çirkinlik, aşk-kıskançlık, iyilik-kötülük temaları bu müzikte bir araya gelir. Onun müziğine Kuğulu gölün önceleri dingin, giderek coşan doğası, sonunda müziğine kavuşmuştur. Bununla birlikte, bestecinin birçok başka yapıtı da baleye uyarlanmış, onun müziği koreograflar için her zaman önemli bir kaynak oluşturmuştur.

Bu durum, derin ve yoğun bir anlatımla ayırt edilebilen yapıtlarıyla Çaykovski’nin, konulu müziğe ve sahne müziğine yatkınlığını gösteren önemli bir olgudur. Çaykovski hakkında Alman müzikolog Hugo Riemann şöyle demiştir:

Riemann: “... Çaykovski, duyarlı yaratılışıyla gerçekten müzikçi mizacına sahip bir sanatçı, aynı zamanda iyi bir ulusçu Rus’tur. Onun içindir ki yaratılarında tam bir genç kız inceliği ve duygusu taşıyan kesimlerinin yanında gerçek bir yarım Asyalılıktan gelen sertlikler ve haşinlikler de yer almaktadır. Sanatçı, yaratılarında Rus işi öğeleri özellikle yansıtılmalarına karşın, başlarında Rimsky Korsakov’un da bulunduğu, ayrıca basımevi sahibi Balajew’in çevresinde toplanan ulusal müzik reformcularına tam anlamıyla karşıt bir düşünce içindedir...”

Çaykovski: “...Benim müziğimdeki Rus elemanları, folklor müziğiyle olan armonik ve melodik bağlantıdadır. Çocukluğumun ilk yıllarından beri Rus halk

şarkılarının olağanüstü güzelliği içinde büyüdüm. Her türlü duygularıyla Rus esprisine bağlıyım. Kısacası öyle ya da böyle ben bir Rusum...” (Ongurlar, 2008: 68, 69, 70, 71, 72, 73).

13. Koreograf ve Koreografi

Koreografinin genel durumunda garip bir tekrarcılık bulunmaktadır. 1920’lerde ve 1930’ların başında, modern (şimdilerde çağdaş) dansın yükselmekte olan bir güçtür. Sonra bir rahatlama görülmüş ve bununla birlikte güçlendirilmiş bir kurum ortaya çıkmıştır. Günümüzde, hayatımızın her yönünde, düşüncelerimize ve tiyatrodaki yaratıcı çalışmamıza yayılmış çok daha geniş bir çağdaş akımla uğraşmaktayız. Buna gösterişli bir biçimde bale de katılmaktadır. Kuğu Gölü Balesinin el değmemiş tüylerine bile bir Freud görüşü uygulandığı düşünülmektedir. (Büyücüde Oedipus karmaşık çok etkin olduğu görüşüyle bir gecede Büyücü, bir kadına dönüşmüş ve aynı kadın Ana Kraliçe’yi de canlandırınca her iki rolü de aynı sanatçı kostüm değişikliğiyle ama aynı makyajla oynamıştır).

Bugün biliyoruz ki geleneksel öğrenme sürecine kuşkuyla bakılmaktadır; her şey hızlandırıldığı için bir konuya odaklanma, o konu üzerinde düşünme artık kolay olmamaktadır.

Elbette eski tarz hocaların gününe dönmek istemeyiz. Her dalda bu eski hocaların bilgileri olsa olsa dinleyicilerinde yarattıkları sıkıntı kadar da derindir. Her hangi bir daldaki eğitmenin cevabını en doğru cevap olduğu sanılmamaktadır. Öğrenci eğitmen ilişkilerine ait sorunlarını çözmek için içten çabalar vardır fakat sonuçta çözüm ya öğrenciye ya da eğitmene bırakılmaktadır. Bu arada eğitmen bu liberal görüşün cevap olduğu fikriyle kendini kandırmaktadır. Çok iyi tanınmış bir kadın tiyatro sanatçısı gayet kayıtsızca (savaş öncesinden kalmış bir sesle) artık dramatik çalışmaların geçersiz olduğunu ve günümüzde birçok şeyi öğrencilerimizden öğrendiğimizi ortaya atıvermiştir. Belki kendisi de bu yeniliğe uyma sürecini yaşarken bir bedel ödemiştir. Ne yazık ki bu bedel de bütün olanlar üzerinde sarf edilen çok az bir düşünce olduğu düşünülmektedir.

Koreografik tablonun karışık olduğunu anlayışla karşılamaktayız. Burada gerçek koreografi ile besteler üzerinde çalışmalar arasında bir tampon bölgeye kaçış ve deney yapma eğilimi geliştirilmektedir ve bu tarz koreografik çalışmalar çoğu zaman bir beden terbiyesi alıştırması kadar keskin ve sabit olma eğilimi göstermektedirler. Büyük olsun küçük olsun bu denemelerin bir kısmı ilginçte olsa ve aynı biçimde koreografin da gizli kalmış yeteneği de heyecan verici olsa yönümüz hakkında kafamızda bir soru işareti oluşturmaktadır (Çıkıgil, 2003: 212, 213).

En büyük özgürlüklerin en büyük disiplinlerden çıktığı söylenmektedir. Bugünkü koreografinin büyük bir bölümü diğer sanatlardaki disiplinlerden daha fazla bir disiplin içermez ama yine de zengin yaratıcılık için her zamanki gibi hepside umut vericidir. Bütün dönemlerde, doğal ve sağlıklı olarak öğrendiğini unutma sürecinde kafayı takma görülür; ancak, önce öğrenme sürecinin göz önünde bulundurulmasının gerekliliği hep unutulur.

Şimdiki serbest irade çok değerli varlığımız olan disiplinli özgürlüğe doğru yol almayacaksa durum kötüye gidecektir. Genelden özel noktalara inerek en büyük rahatsızlığı koreografik çalışmalar için plak ve teyp çalarların kaçınılmaz kullanımı vermektedir. Bunun sonucu koreograf yalnızca sesin etkisine karşılık verebilmektedir. Koreograf, bu biçimde ancak ritme ve müzikteki bazı iyi vurgulanmış aksanlara ve melodilere karşılık vererek çalışmasını bir doğaçlama ile sınırlandırıyor.

Ayrıca çoğu genç koreografin artık tiyatrodaki dansçı olarak belli bir süre çalışma eğiliminde olmadıklarını gözlemliyorum. Hâlbuki böyle bir çalışma, onlara belli bir düzeye gelmiş koreografların sanatçılarına çok yakından özümseme olanağı sağlayacaktır. Bu genç koreograflar ana çalışma araçları olan dansçıyı doğru biçimde değerlendirmeyi sağlayacak yılların birikiminden mahrum kalıyorlar.

Dansçılar sanatçılarında kendini yavaş yavaş belli eden bilgi birikiminin, sahnedeki son provalarda nasıl işlediğini gözleme deneyimini yaşamıyorlar.

Bunlar bana 1930'ların başlarına ait bir hikâyeyi hatırlatıyorlar. Genç, çok genç bir koreograf Sadler's Wells Bale Topluluğu'yla çalışıyordu. Yaklaşımı, söz etmekte olduğum eksikliklerden dolayı çok katıydı. Bu nedenle de diğer hareketlerle hiçbir biçimde kaynaşma olasılığı olmayan ve yapması çok zor olan bir adım,

gerginlik yaratmaktaydı. Bir anda, canı çok sıkılmış bir erkek dansçı bu adımı büyük bir abartıyla yapıverdi. Koreograf, heyecanla bağırdı: ‘Tamam, sen bunu kavradın’ ve genç Walter Gore adımı yaparken homurdana homurdana bana doğru dans ederek yaklaştı. ‘İyi tamam da şimdi bu adımla ne yapacağım?’

Günümüzde özel bir koreografik çalışma yapsın diye bir koreograf çok ender olarak görevlendiriliyor. O kendi kendisinin efendisi, kendi melodisi çalıyor ya da bu melodiyi bir diskotekte arıyor. Bu tarz koreograflar, yaratıcı bir biçimde yorumlaması gereken imgeyi içeren bir çalışma ile karşı karşıya kalmanın ne demek olduğunu çok ender biliyor. Bu çalışma, müzik yapısındaki bir fikir ve bir temadan dolayı zaten canlıdır. Bu tür koreografik yapı biçimleri genç koreograflara kâbus gibi geliyor. Teknik olarak buna hazır değiller ya da var olan imgeyi, üstelik bir biçim ve bütünlük içinde var olan bir imgeyi yorumlayacak gerekli disiplin ve sanatçılıkla donanımlı değiller. Ayrıca, belli bir objektif davranış gerektiren bir duruma da açık değiller. Bu tür beklentiler başka zamanlarda canlandırıcı bir durum yaratabilirdi ama günümüzde anlaşılmıyorlar ya da kabul edilmiyorlar. Çünkü parçanın bütünle olan ilişkisine eşdeğerde yaklaşan herhangi bir temel tutum, genelde düşünce birliğini dikkate almayan yaklaşım içinde kısmen bozuluyor.

Ayrıca koreografik çalışmanın konuları kayıtsızlıkla ele alınmakta. Bu tarz koreograflar, bunların gelişmesini yaratıcılıkları için bir dürtü olarak görmekte, böyle olunca da bu konular ya yaşarlar ya da kendi kendilerine ölürler.

Yine de şimdiki genç koreografi okulu buluşlarında zengin, hareketi hareket için sergilemede becerikli olabiliyorlar. Ama daha ileri düzey bir kavrama gerektiren durumların var olduğu gerçeğinden kaçamazlar. Kendilerini toplamaları ve kelimenin tam anlamıyla modern bale ile Diaghilev koreograflarının 19.yüzyıl balesindeki herhangi bir biçimde yönlendirilmemiş teknik ustalıklarını yakalamaları gerekmektedir.

Kendi pedagojilerinin doğrultusunda tam olarak gelişmiş iki biçimiyle koreografinin günümüzde zengin olması gerekir, bazen öyledir de. Bu iki biçim: Esin kaynağı doğu akımlarında olan çağdaş dansın heykelsi özelliği ve de Avrupa halk danslarındaki hareketlerindeki, biçimindeki ve adımlarındaki kökleriyle, asırlardan beri görülen toplumsal ve sahne sanatının gelişmelerinden çıkan daha sofistike

(yanıltıcı, karmaşık) bale tekniği. Tiyatroda klasik ekol, büyük bir zaman gezgini aynı zamanda da kendi döneminin yorumcusu olduğunu kanıtlamıştır.

Her iki ekoldeki, bugünkü denemeler belki kontrol dışına çıkabilir. Çarpıcı bir an yakalamaktan ziyade, her şeyi özel bir koreografik hareketin göz alıcı noktalarını abartılı bir biçimde ortaya çıkarma çabalarına dönüşmüştür. Nerdeyse, bu da yiyecek bir şeyler arayan bir adama benzerlik göstermektedir. Program notları yüzeysel felsefelerle dolu olabilir ama çoğu kez bu felsefeler sahnede yüzeysel olarak bile ifade edilememektedir. Sanki bir çeşit yüzeysel gösteriş almış yürümüştür ve yaygınlaşmış yeteneği zamanla göz ardı edecektir.

Hiç koreografik bir karalama olabilir mi? Bir insan nasıl karalama yapar? Önce iki çizgiyle başlarsınız, sonra kaleminizi ana çizgilerin uçlarına öyle çizgiler yapsın diye bırakarak o çizgileri geliştirirsiniz (ya da onlar kendilerini geliştirir).

Ortaya çıkanlar, birden bire ilginç görünür, bir biçime benzer. O zaman doruk noktaya doğru ilerler misiniz? Hiç de değil! Yalnız bu tasarı biçimini kâğıt bitene kadar iki boyutlu olarak uzatırsınız ve bir kapanış olmadan her şey biter. Bazen kâğıt bol iken, bir sönüş noktasına kadar devam edersiniz. Her iki biçimde de yapılanların hiçbir anlamı yoktur.

Yukarıdaki verilen örnekteki ‘kâğıt’ yerine ‘müzik’ kelimesini kullanın. Bir de çok istekli öğrencilerin kendilerini ifade edememenin verdiği tutuklulukla, televizyonda ‘Ne demek istediğimi biliyorsunuz’ deyişlerini hatırlayın. Çoğu kez ne dediklerini bilmeyiz.

Psikiyatrlar karalamalarla çok ilgilenirler. Onların ilgi nedeni sanatsal değildir, onlar bu karalamaları yapanların kafasındaki kargaşayla ilgilenirler. Kişilik her sanatta büyük rol oynar. Ama cevabın hepsi kişilik değildir.

Pratik bakımdan dans mesleğinin ömrü beklenmedik kazalarla kısalsabilir. Bu kazalar koreografların heyecan uğruna bilimsellikten uzak hareket yapılarına kendilerini kaptırmalarından kaynaklanır. Bu çabalar kelime anlamıyla koreografıyı yansıtmazlar; bunlar daha ziyade dansçıyı harcama pahasına da olsa heyecan uyandırıcı çalışmalara serbest biçimde görsel kaçışlardır.

Bir şarkıcının çalışabileceği belli bir alanı vardır; aynı biçimde bir çalgı çalan birinin de belirli bir alanı vardır.

Çok geç kalınmadan, bir koreografin da klasik dansçılar için de bunun böyle olduğunu anlaması gerekir. Bunun ötesinde bir zorlama dansçıdan yetenekli bir akrobat ya da atlet olmasını istemektir; üstelik aynı zamanda da kendi ortamının iyi eğitilmiş bir temsilcisi olması beklenmektedir. Bu mümkün değildir. Hayat çok kısadır. Ayrıca yüksek derecede uzmanlaşma gerektiren bir ortamdaki herhangi bir kusursuz eğitim öbür tarz eğitimlerin kabulünü devreden çıkarır; çok fazla karıştırma bütüne hiçbir yararı olmayan karmakarışık (ikisinin arası) bir şeyle sonuçlanır.

Elbette bazı temel bilimsel araştırmalar vardır: yararlı olabilecek üstelik klasik bale, çağdaş bale, akrobasi, beden eğitimi hareketleri ile yer değiştirebilecek hareketler vardır; ama durumu karıştırmamaya özen gösterilmelidir. Yoksa gerçekten bir sirke ya da beden eğitimine ait koreografik istekler ortaya çıkar.

Herhangi bir zamanda ve herhangi bir ülkede, yeterli bir sayıda iki koreograf açığı olunca uygulamalarda bu tür abartmalar fark edilmektedir. 19.yüzyılın sonlarına doğru dans tekniği (koreografik olarak) yalnızca ustalığın ön plana çıktığı sevimsiz bir duruma gelmişti. Son otuz yıl içinde Sovyetler Birliği Cumhuriyetlerindeki iyi koreograf açığı nedeniyle acayip akrobatik kahramanlık gösterilerine merak sardı. Şimdi de bu tür gösteriler Batı'da usandırıcı bir biçimde taklit ediliyor. Yeni koreografik çalışmadan bazen eleştirilenler “birçok Bolşoy tipi havaya kaldırma hareketleri içeren” eser diye söz ediyorlar. Ne yazık ki, bu eleştiriler okunurken sanki iki futbol takımı arasında puan dağılımı yapılıyor gibi oluyor.

Bir simge olmalı; bütün koreografinin ruhu budur. Bir kere ortaya çıkınca gelişir ya da zaman içinde gelişme gösteren başka bir simgeyle yer değiştirir. En soyut balelerde bile bir uyum, bölümler arası bir ilişki olmalıdır.

Eleştirilenler, artık bezginlik sinyalleri vermeye başladı. Geçmişte, anlaşılması güç eserleri açıklama hevesiyle yorumlarını yaparlardı. Her seferinde, bu eleştirilerdeki eserin ana temasına ait verilen açıklamalar o kadar farklıydı ki, bu eleştirilenler aynı eseri izlemiş olmazlardı. Karmaşık bir felsefeyle kaskatı olmuş toy bir senaryoyla karşı karşıya kaldığımız zaman, eleştirilenler bütün projenin asıl

zayıflığının, acı biçimde göze çarpan bu karmaşık durumların toplanmasından ileri geldiğini hiç belirtirler mi? Bunun yalnızca koreografların cesaretini kırmamak için olduğunu sanmıyorum. Eleştirilenlerin ilk temsil gecesi heyecanlarının da buna yol açtığını hissediyorum. Elbette Fleet Street (gazetelerin basımının yapıldığı cadde) bir defalık izleme sonucu ve bir saat içinde yazıları kapıda beklerse böyle olur.

Hâlbuki kuramsal olarak eleştirilerin rahatça yazılması ve objektif olması gerekir. Çünkü eleştirilecek karmaşık koreografik eser, kim bilir kaç aylık ağır bir çalışma sonucu ortaya çıkmıştır.

Ancak, ben yeteneksiz ve karmakarışık bir belirsizlik biçimiyle, anlamı olan belirsizlik biçimini karıştırmak istemiyorum. Belki bir belirsizlik biçiminin kendine özgü karmaşasında birden bire bir anlam belirecektir. Bu anlamın derinliği ve kendi içinde bütünlüğü olabilir, tıpkı Yeats'in belirttiği gibi "sıkı çalışma sonucu kazanılan esrarlı bir akıllılığın simgesidir. Aklın bir noktaya odaklanmasıyla bu ışığa çıkacaktır. Genelde yaratıcı sessizdir ama onun yarattığı orijinal anlamı, eleştirilenin birinin atıp tutarak açıklanmasına gerek yoktur."

Hepimiz günümüzün genç koreografik dünyasına inanmaktayız. Zaten bunun aksi de olamazdı. Çünkü gerçekten içimize işleyen güzellik anlarını ve sezgi parıltılarını hatırlıyoruz.

Koreograflar, kendilerini olduklarını yerine getiren ilkelere bağlı kalsalar bu güzellikler kim bilir nerelere ulaşır... Elbette bir yaklaşımın yaratıcı özgürlüğü 'kurum liderliğiyle' boğulmamalıdır. Hayat çok donuklaşırsa, emniyet çemberi içinde canlılığını yitirmiş Avrupa'daki topluluklara dönüşeceğiz.

Toplumun kendisi bir şaşkınlık ve değişim sürecinden geçerken, öbür sanatçılar gibi, koreograflarda gittikçe içlerine kapanmaktadırlar. Bu yalnızca taze esin kaynağı bulmak için arayış değildir. Çoğu kez, bir bütünün parçasıyla olan ilişkisinin çözülmesine neden olan bir kaçıştır. Bir şeyi tasvir edebilmenin arayışı esinlenme yaratacağına daha karışık bir durum alır.

Koreograflar, klasiklerin yeniden yorumlanması yoluyla kendilerini geliştirmeye ve ifade etmeye çok önem vermektedirler. İyi ama o zaman kendi balelerine ne olmaktadır? İşte burada çok acı veren bir ihmal söz konusudur ve bu

durum ne yazık ki evrenseldir. Yeni bir İngiliz balesi yapılır ve gösterime girer; genel de ilk geceki temsil nasılsa öyle devam eder ya da hızla repertuardan kaldırılır. Önemli bir dereceye kadar, var olan durumlar buna yol açmıştır. Tiyatroların değişiklikleri gözden geçirebilecek çok az zamanı vardır. Hatta bazen bir çalışmanın ilk gösterimine bile zaman kalmayabilir.

Bir açılış gecesi ya başarılıdır ya da değildir. İngiltere’de uzun bir bale üç ya da dört ayda çıkar (hatta ben bir koreografinin 8 haftalık bir yurtiçi turnesinde yapıldığını bilirim). Sovyetler Birliği’nde böyle bir bale daha rahat bir biçimde sahnelenir. Yeni bir eserde çözülmemiş müzik sorunlarıyla baş başa kalmış bir İngiliz koreograf ise orkestranın müzik yönetmeninin dikkatini çekmeye çalıştığını ve prova programının tamamının daha erken bir tarihe alınmasını istediğini görür. Bunun sonucu olarak, bazı müzik ayarlamaları yapmak için gereken fazla süre hiçbir zaman bulunamaz. Genelde en kusurlu kişi koreograftır çünkü eserinin açılış gecesinde yarattığı havaya teslim olma alışkanlığı edinmiştir. Yıllar boyunca, yenilenmeye karşı yaklaşımı (ki bu da enderdir ama yine de böyle olursa) çok olumlu değildir. Bu durum, tiyatrodaki zorluklardan, özellikle yüklü programlardan kaynaklanır.

Eleştirmenler, çoğu zaman bir eserin yeniden yapılanmasındaki rollerinin önemini anlamazlar. Genellikle yalnızca bir temsil izleyerek görüşlerini belirtirler. Perde iner ve Fleet Street’e eleştiri gider; bu korkunç ve akıl dışı bir iştir, barbarca bir adettir. Ne zaman eleştirmenin bir kalemi Pirouette’den daha güçlü olacaktır?

Uzun zamandır koreograflara karşı sabrım tükenmeye başladı. Neden bir temsili iyi ya da kötü olarak bırakmakla yetinmiyorlar? Yazarların görüşlerini nasıl yeniden sunduklarını biliyorlar mı? Ya besteciler tarafından yapılan yeniden gözden geçirmeler? Repertuar topluluklarındaki yaratıcı çalışmaların çılgın hızları, telaşı ve huzursuzluklarından dolayı, koreograflar açılış gecelerine karşı bir ‘son durum’ tutumu geliştirmişlerdir ve aynı tutumu eserin ertesi sabah çıkan eleştirilerine de gösterirler. Öte yanda, eleştirmenler de kendi ortamlarında birçok kere yanlışlar yapmaktadırlar.

Yeni eserin ‘iyi’ ve ‘kötü’ eleştirileri (ne kadar yetenekli bir biçimde yazıldıklarına göre değişebilir) ya yardımcı oluyor ya da bunun tersi görülüyor. Bir

eleştirmen için ilk izlediği temsil açılış temsili olduğu için, ertesi gün onun yazıları hem kendisini hem de başkaları tarafından titizlikle okunmalı. Bir koreograf için iyi ya da kötü eleştirilerden aşırı derece etkilenmesi pek akıllıca olmaz; Çünkü bir koreograf en sert eleştirmenin kendisi olması gerektiğini öğrenmelidir. Bazı bölümleri bildiğini kabul etmesi yeterli değildir.

Ayrıca temsillerin hiçbir yenilenme yapılmadan devam etmesine izin vermesi de kendinin, sanatçıların, tiyatrosunun ve de eleştirmelerin başarısızlığına yol açmaktadır.

Koreografların, bu noktaların başlangıçta tablonun yalnızca bir kısmı olduğunu görmeleri gerekir. Eserin bütünü için harcanan bu düşünceler uygulamaya geçirilmelidir. Bu da en yakın gelecekte birçok yeni değerlendirmeleri gerektirir. Bu düşüncelerde yürekli ve azimli olmak, alçakgönüllülük yokluğunu ifade etmez; aksine bunların olmaması alçakgönüllülüğe işarettir.

Tam olarak ortaya çıkmadan önce hiçbir bale eserinin notasyonu (dans yazısı) yapılamamaktadır. En azından, şimdilik bu böyledir çünkü henüz koreograflar dans yazıcısı (notatör) değiller. Bu da ilk çalışmaların dansçı üzerinde yapılmasını gerektirir. Üç dakikalık bir hareketin tam anlamıyla oturması ve ciddi bir çalışma ve gelişme elde edilebilmek belki bir saat alır.

Her şey bir sıralamaya girince, yeniden kurulması Benesh dans yazısının (notasyon) pratikliğiyle umarım çok zaman almayacaktır. Şu anda koreograflar, (biraz gaddarca bir tanım olacak ama) bir çeşit doğaçlamaya dalıyoruz; eserlerimizin düzenlenmesini dansçılara, notatörlere, repetitörlere (dans çalıştırıcısı) bırakıyoruz. Herhangi bir zaman, bütün koreografiyi dansçı üzerine düzenleyeceksek, notasyon bilen koreograf nasılsa notatörün kayıtlarını okuyabilecektir. Buradan da kendi çalışmasının gerçekten uygulanıp uygulanmadığını anlayacaktır (Çıkıgil, 2003: 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222).

Bir balenin yaratımında en büyük etken dansçı ve koreograf arasındaki ilişkinin birbirlerine yapmış oldukları katkılar ve etkileşimlerdir. Diğer bir taraftan koreograflar bazen çok despot ya da hassas olabilmektedirler. Balenin koreografisini çıkarırken dansçıların ne yapıp yapamadıklarına karar veren ve yetkileri üzerinde bulduran kişilerdir. Provalar sırasında çoğu zaman dansçılardan ifade görmek

isterler. Seçtiği dansçının, hareketleri denemesini ve yorumlamasını isterken bunu kabaca ifade ederek söyler. Dansçının vücudundan hareketleri akıcı ve doğal olarak çıkarmasını bekler. Dansçılar kendi kendine denedikleri bazı hareketleri, koreograf tarafından yaratılmamış olsa bile, yaratan kişi bunu beğenip üzerine bir takım çalışmalar yapabilir ve koreograf bu fikir üzerinden yola çıkıp güzel, olumlu bir yaratım ortaya koyup, aktarabilir. Bir başka deyişle, dansçıların koreografları etkiledikleri söylenebilir. Bu yöntemi benimseyen koreografların sayısı oldukça fazladır. Dansçılar kendilerini sanki koreografla eşitmiş gibi hissettiklerinin etkileri gözlemlenmiştir. İlk yaptıkları bu hareketlerle, balenin inşası ve oluşumu dansçılar tarafından başlatılmış olur. Fakat bu yaratım süreci içerisinde koreograflar bazı adımları atıp yerine yenilerini koyabilirler. Yirmi dört saat içerisinde oluşturulmuş bu yeni adımlar, belki bir sonra ki gün tamamen farklı fikirler ve hareketlerle değiştirilir.

Koreografların, kendilerince bir ekolleri, sahnede tasarım yapabilmek için kontrast ve kompozisyon oluşturabilecek resim bilgisi ve yetenekleri bulunmalıdır. Koreografilerini, dansçıların sahnede kalabalık olduğu sahnelerde, aynı zaman da ya da parça parça birleştirerek oluştururlar. Aynı zaman da tiyatrodaki, eserini seyirci karşısına çıkaracak olan yaratıcı, görselliğe de önem vermek zorundadır.

Bir bale eserinde balerin ve partnerinin ikili dansları (pas de deux), üçlü, dördü ve diğer grupların danslarının koreografileri aynı zaman da yapılır. Daha sonra kendi düzeni içerisinde koreograf, bu dansları birbirine ekleyerek birleştirir. Onlar birleşip bir araya geldiklerinde, hep beraber uyum içinde dans etmeye başlarlar.

Bale topluluğunda bazen çok sayıda kopmalar olur, bazen de yeni dansçılar katılırlar. Bu tür karmaşık sorunlar ortaya çıktığında, koreograflar çok asabi ve hırçın olabilirler.

Mükemmel koreografilerde üç önemli faktör ortaya çıkmaktadır: seyirciyi tutsak eden bir yetenek, heyecan verici duygusal bir içerik ve hoşça giden görsel bir güzellik.

Sıradan dansçı ve koreograf birlikteliğinde yetenek, çalışmalarda zor, yeter artık denilmesine rağmen ümitsizliğe kapılmadan onu ilk başarmaktır. Bu alanda istikrarlı olmak yükselmenin ve başarının anahtarıdır. Koreograf olan kişi müziğin

rehberliğinde, dansçıların hareketlerini düzenleyerek baledeki bölümleri dans ettirirler (Woodward, 1977: 23, 24, 25, 26).

14. Sahne dekoru, Kostümler ve Ressam

“Göğüş, Bale (1985) kitabında” şöyle tanımlamıştır:

“Bale her ne kadar kuşku götürse bile, müzik olmaksızın varlığını sürdürebileceği gibi, yine aynı şekilde tiyatro kostümleri ve sahne dekoru olmadan da yaşayabilecektir. Gerçekten de, günümüzde çok küçük ölçeklerde de olsa uygulanabilen, her balenin kendi yapısına yaraşır giysiler olmaksızın yapılan temsiller son derece sönük ve sıkıcı denemelerdir. Şüphesiz bu denemeler bizim en baştan kabullendiğimiz tanıma göre bale değildirler. Belki de bunlara yalnızca ‘dans’ adını verebiliriz; modern dans, çağdaş dans, avangard dans, ne dersek diyelim adına bale denilemez.

Çoğumuzun salt ‘dekor’ olarak bildiği, kostüm, sahne dekorlarını ve dans olayını baleye dönüştürebilecek yolda en iyi nasıl kullanabiliriz? Tanıdığımız bir eserin, yalnızca egzersiz elbiseleri ile ve düz bir perde önünde temsil edildiğinde neye benzeyeceğini düşünmeniz sorunun yanıtının önemini anlamamıza yetecektir. Örneğin, hayalimizde Romantik Bale Dönemini, Taglioni ve Les Sylphides imajlarını yaratınız. Dansın katıksız ve arıtılmış varlığını. Her ne kadar hareketler aynı olacaksa da, karakterin o narin ve sürükleyici yapısı eksik kalacaktır. Çünkü tüm yapılanlar belleklerdeki kostümlerden açıkça farklı giysilerle yaratılmıştır. Aynı zamanda eserin duygusal konumunu tamamlayan sahne dekorlarının kullanılmaması ise, atmosferin büyüleyici ortamının tümüyle yok oluşu demektir. Kısacası perilerin gizemli ve asil süzülüşleri böyle bir sahnelemede, yalnızca kanlı canlı genç kızların gündelik ders egzersizleri haline dönüşecektir.

Bale tanımlamalarının dördüncü unsuru olan dekor bu nedenle birçok açılardan önem kazanmaktadır. Unutulmamalıdır ki dekorsuz bale, dans olayından başka bir şey olamaz. Dekor, estetik güzelliği nedeniyle bünyeye katılan bir süs değildir. O tüm yapının bir parçasıdır” (Göğüş, 1985: 22, 23).

Dekorun tarihi bale tarihi kadar eskidir. Desinatörün ortaya çıkışının kaynağını da İtalyan ve Fransız soylularının müsrif saray izlencelerinde buluyoruz. Daha da geriye Ortaçağ Fransa'sına uzandığımızda, sanatçının bu dönemde birçok tören ve gösteri için çeşitli süslemeler ve dekorasyonlar yapma fırsatını bulduğunu ve aristokrasinin ihtişam dolu, parlak ve harikulade gösterilerin en şaşalı biçiminden zevk aldığını tespit ediyoruz. Rönesans İtalya'sında ise zamanın en mükemmel sanatçılarının saray ziyafetlerinde hizmet sunduklarını görüyoruz. Örneğin on beşinci yüzyılın bitimine doğru, Raffaello Sanzio ve Leonardo da Vinci gibi sanatçılar bu tip eğlentiler için üretim yaptılar. Beaujoyeux'nün 'Le Ballet Comique de la Reine' (Kraliçenin ilk danslı gösterisi) adlı eseri 1581 yılında sergilenirken, Jacques Patin'in tasarımları dans dekoru alanına damgasını vurdu ve Henri Gissey, Jean Berain, Giacomo Torelli ve İnigo Jones gibi isimlerin çalışmaları sayesinde ilerleyerek gelişti (Göğüş, 1985: 29).

Kolektif bir anlamı olan dekor kelimesi sahne malzemelerini, donatımını, perdeyi, sahne gerisi materyali, yardımcı unsurları bir balenin kostümlerini ve daha birçok şeyi içerir. Son zamanlarda çoğu kişinin dekor olayını basit anlamda sahne düzenlemesi olarak algılandığını görüyoruz; kolektif anlamın içerdiği diğer tüm öğeler ayrı kategori altında toplanmaktadır.

Statik oluşu nedeniyle, dekor ve dansçılar açık bir şekilde aksiyona katkıda bulunmaz. Onun görevi konunun ortamını, yerini ve zamanını saptamak ve aktarmaktır. Seyirci böylece olayın nerede ve ne zaman geçtiğini, seyrettiği izlencenin türünü kavrayacaktır. Ancak dekor, salt bir arka plan ve zemin veya ortamın bir tespiti değil, aynı zamanda koreografik öykünün yarattığı atmosferin bir yansımasıdır, yani görsel bir eşdeğerliktir.

En iyisi yeni bir balede daha mükemmelle ulaşmak için koreograf, desinatörün dekora ilişkin kafasındaki temel yapısal fikirleri ve renk tasarımlarını bilmelidir. Böylece koreograf danslarını drama, müzik ve dekorun bütünleyici ve mantıklı beraberliği üzerine inşa edebilir.

Diaghilev'in "Rus balesinin" en sözü geçen üyelerinden birisi olan ressam Alexandre Benois, 'çok sağlıklı bir şekilde, mükemmel bale dekorunu ancak baleyi çok iyi anlayan bir artisttin başarabileceği gözlemine' yapmıştır. 'O, balenin asıl

yorumcularından daha az olmayan bir dikkat gücüyle, dekor olayının özelleşmiş konularını irdelemelidir'. Herhangi bir bale yapımında sahne düzenleyiciye büyük bir sorumluluk yüklenmektedir; koreografinin yarattığı atmosfer ile dekor arasında eşitsizlik olması, hikâyenin anlatımında dansçıların tek başlarına üstesinden gelmelerini gerektiren bir durum yaratır. Fakat Benois'in çıkardığı sonuca göre, konuya katkıda bulunulması istenen hususun çözümlenmesinde başarıya ulaşan bir sanatçı, eserin bütününe yaşamsal bir katkı sağlamaktadır.

Bale dekorları, aynen dansçıları çeşitli tipler halinde sınıflandırdığımız gibi, 'tipler' halinde tasnif edilebilir. Bu tamamıyla dekoratörün ellindedir. O koreograf ile danışmanlarından ve (eğer yeni bir partiyon çalışılıyorsa besteciyle de olan görüşmelerinden) sahne düzenlemeleri yoluyla ne tür bir duygunun yansıtılması gerektiğini bilmelidir. Eğer bale destansı bir temayı işliyorsa, dekor da destansı bir nitelik ortaya koymalıdır veya belki de eserler pastoral (doğaya ait) veya rüstik (köye veya kıra ait) bir düzenlemeyi getirebilir. Bazı baleler hüznü bir ağırlıkta, bazıları ise şefkat dolu bir yumuşaklıkta olabilir. Hatta grotesk (karşıt görüntüleri ve bağdaşmaz durumları ortaya koyan güldürü biçimi) veya realist (gerçekçilik) değerde nitelikleri olan balelerde sayılabilir ki daha çok drama ve operayla ortak noktalar bulabileceğimiz bu tür eserler balelerin çoğuna ekseriyetle yabancı kalırlar. Kısacası dekor olayı, balede esas teşkil eden bir düşünüş tarzı olarak yorumlanmalı ve yapım olumlu katkılarda bulunacak şekilde geliştirilmelidir. Dolayısıyla hiçbir zaman geri planda kalmamalıdır.

Bale aslında çerçevesinin sınırları içerisinde gördüğümüz her şeyin, bu estetik yapıyla uyuşum içinde olması gereken sahte bir yaşantıdır. Bir baleyi izlerken düşüncelerimiz tamamen ve elimizde olmadan, görsel ve duyumsal algılamanın alışılmamış bir değişimine uğradığı izlenimini verir. Temsili izlemek üzere daha salona girerken yeni bir deneyim için kendimizi hazırlarız, başından sonuna dek geleneksel veya alışıla gelmişin dışında olan bu sanatta, hayali ve sahte olayları sanki gerçek ve doğalmış gibi kabullenerek izleriz.

Tahta ve çadır bezinden yapılmış bir kulübe, tek bir düz duvara temsil edilirse, koltuğuna oturan seyirciye yeterince gerçekçi görünür. Seyirci için tatmin edici olan, gördüğünün kulübe olduğunun anlaşılmasıdır. Kulübenin sazlarla kaplı güzel çatısı açık sarı boya ile resmedilebilir. Temiz beyaz duvarlar ve gökkuşağı

tonlarındaki sevimli çiçekler, izleyen birine oldukça normal gelecektir. Fakat şüphesiz, gerçek yaşam kesitinde bir kulübe, kasvetli tuğla örgüsüyle ve donuk kirli çatısıyla çok farklı bir yapıdadır. Sahnedeki tertemiz, boyalı kulübemizi bir arazi parçası üzerine yerleştirdiğimizi farz edelim, bu durumda çevreye tam anlamıyla yabancı kalacak ve gerçeğinden çok farklı bir görüntü verecektir.

Şimdi konuyla ilgili ilk kural olan; sahne üzerinde kolay anlaşılır bir realizm elde etmek için akla yatkın olan, dekorun gerçekliği yalnızca belirli bir dereceye kadar ortaya koymasındır.

Tamamıyla realist bir üslupla çabalayan bir dekorun, başarılı olması ihtimali genellikle azdır. Gerçek görünümlü binalar, ağaçlar ve canlı hayvanlar kullanılması, karakterlerin bu tip çevrelerde ortaya konulması gerçekte hayali bir sergileme ortaya koymuyor mu? Hiç gerçek yaşamda ayak parmaklarının ucunda yürüyen insanlar gördünüz mü veya alışverişe kısa bir tunik ve külotlu çorapla giden birine rastlamak mümkün mü? Ya mutluluk duyduğu için caddelerde olağanüstü dönüşler ve sıçramalar sergileyen birini? Normal bir yaşamda böyle birini görmek doğal değildir. Televizyondaki eski bir Hollywood müzikalini izlerken ya da bir bale eserinde bu anlattıklarımız olabilir. Gerçek olan, böylesine yapmacık karakterleri gerçekçi görüntülerin önüne yerleştirirseniz dansçıların mekânın ve zamanın dışında kalacaklarıdır.

Bu noktadaki ikinci kural: Sahne düzenleyicinin temel görevi balenin sahteliği ile yaşamın gerçek unsurları arasında yani iki zıt faktör arasında bir uzlaşma yaratmak ve bir nokta bulmaktır.

Ayrıca desinatör, birçok görsel ve fonksiyonel düşünceyi göz önünde bulundurmalıdır. Benois, desinatörün bu sanat biçimini çok derin bilgilerle anlamasının mutlaka gerekli olduğunu söylemiştir.

Görsel bakış açısı son derece önemli bir sorundur. Salonun değişik yerlerinde oturan izleyicilerin hepsinin, öyküde rolü olan tüm dekor elemanlarını görmelerini mümkün kılınmalıdır. Sahne planı yapılırken çok solda veya çok sağda oturanlar, balkonda veya çıkışa yakın yerlerden oyunu izleyenler genellikle pek dikkate alınmadığı için sahnede yer alan temel dekor unsurlarının bazılarının, belki de pek çoğunun farkına varmazlar. Koreografiyle bağlantı olan bir dekorun çoğu tasarımı,

görsel alanın planlanmasında tiyatronun her noktasına eşdeğer önem vermek zorundadır. Ancak bundan sonra dekor olayı koreografik öykünün kalbi olabilir.

Bir bale eserini balkondan izlediğinizde elde ettiğiniz izlenim, localarda izlediğinizde elde ettiğiniz izlenimden farklı olmamalıdır. Yani bir esere ait dekorların farklı açılardan gözlenmesi sonucu bir kısmının görülmemesi veya farklı açılardaki görüş alanında değişik elemanlarının yer alması dekora ilişkin planların yetersiz olduğunu gösterir. Hatta böyle bir yetersizlik sonucu aynı eseri iki kez değişik yerlerde oturarak izleyen biri için koreografinin anlam yükü değişebilir.

Kostüm konusunu ele aldığımızda ilk olarak söyleyebileceğimiz şey, bunların en başta gelen görevlerinin fonksiyonel olmaları gerektiğidir. Eserin zamanı ve ruhsal akışı çok açık bir şekilde kostümlerde kendini göstermeli, aynı zamanda sahne dekorları ve donatısıyla mükemmel bir uyum içinde olmalıdır. Uygulamada her zaman görmememize karşın bu tutumun ideal olduğu bir gerçektir. Kostüm çizim ve yapımı uzmanına bırakılmalıdır. Kostümleri hazırlayan kişiyle kullanacak olan sanatçının dikim aşamasında işbirliği yapmaları, doyurucu bir sonuca ulaşmaya yol açar. Kostüm çizimi, asıl uğraşının dışında bir meşguliyet sahası olarak birçok dansçıya cazip gelmiştir. Bu alanda ürün veren dansçılar arasında Anthony Dowell, Derek Rencher, Peter Cazalet ve John Fletcher'ı sayabiliriz. Carter'ın "Witch Boy" eserine adını veren karakteri canlandıran bir diğer dansçı, Norman Mc Dowell, kostüm çizimi ve sahne planlama alanlarında da çalışmış ve bu alanda İngiltere'nin önde gelen isimlerinden biri olarak ün yapmıştır.

Kostüm olayı işlevsel olduğu kadar nedenini de çok iyi saptamak zorundadır. Yakışığı olmayan kostümler, bir balenin duygusal ortamını tamamıyla değiştirebilirler. Eğer 'Les Sylphides', 'Kuğu Gölü' bir balede kullanılan kısa ve kabarık tütülerle (balerinlerin giydiği çok kısa ve kat kat kabarık eteklik) dans edilseydi tüm atmosfer alt üst edilirdi (Göğüş, 1985: 23, 24, 25, 26, 27,28).

Bu durumda görsel şiir pahasına kasların çalışması ve virtüozite, yani dansın fiziksel yönü izleyiciye aktarılmış olurdu. Göz kamaştırıcı mücevheratlarla, salkım saçak kolyelerle, incik boncuklarla, uzun tüylerle ve bunun gibi birçok aşırı dekoratif süslerle donatılmış bir dansçının, bu yığılı olası engelleri yüzünden koreografiyi yorumlamakta güçlük çekeceği apaçıktır. Dansçıyı 'pirouette' bir dönüş hareketini

uygularken, genellikle klasik kostümlerde, özellikle de divertismanlarda balerinaların giydikleri kıymetli taşlarla bezeli tütülerde inciler, pullar ve taklit elmaslar gibi süslemeler dansçının tünğinden uçup gidebilir. Bu durum her ne kadar kendi başına zararlı değilse de bu tür birikinti parçalar ve yığınlar sahne tabanında bir dansçının kayarak düşmesine veya üzerine basıldığında daha ciddi kazalara yol açabilir. Sivri veya kesici kostüm aksesuarları da bir dansçının partneri için çok sakıncalı ve tehlikeli olabilir. Artık kostümler, bu yüzyılın başlarına özellikle de egzotik ve aşırı süslü Diaghilev dönemi ve hatta daha öncesine göre daha makul bir şekilde çizilmekte ve uygulanmaktadır.

Fransız sanatçılar sahneye daima büyük ilgi duymuşlardır. Fransız on sekizinci yüzyıl resim sanatının gelişimini anlamak, onların sanatsal stil ve yaratıcılıklarının tiyatro ve baleden ne denli etkilendiğini kavramamak olanaksızdır. Gillot, Watteau, Lancret ve de Troy'un ürünleri bu görüşü doğrulayan kanıtlardır. Eserlerine konu olan fikirleri yalnızca sahneden almakla kalmayan bu sanatçılar, kompozisyona ilişkin buluşlarında da aynı etkileri taşırlar ve sıra ile sanatı etkilerler. Bu etkiye örnek olarak, aktif bir sanat desinatörü olan François Boucher'yi verebiliriz. On sekizinci yüzyılın önde gelen sanatçılarından birisi olan Bouchet'nin etkisi, Loui-René Boquet'in büyüleyici sulu boya yapıtlarından birinde hissedilebilir. Bu resim, bir bale temsilinden 'prenses kostümü' çalışmasıdır ve Dresden veya Chelsea atölyelerinden bir porselen figürü zarafetine haizdir.

Kostüm çizimi desinatörlere (belki de fiziksel çağrışımlarından ötürü) her zaman çekici bir uğraş alanı olarak gelmiştir. Bale de kostüm, bir sanat biçimi olarak kendisiyle yan yana gelişmiştir. Camargo öncesi günlerin hantal kostümleri ve yerlerde sürünen eteklerinden başlayan bu gelişim, Camargo'nun kendisinin kısaltılmış eteğinden devamla Romantik Dönemin giysilerine ulaşmış, bu ilerleme sonucu tütüye dek varılmıştır. Bu durum İtalyan balerinaların on dokuzuncu yüz yılın sonlarında gözleri kamaştıran virtüozitelerini tümüyle ifade edebilmek ve ortaya serebilmek uğruna verdikleri savaşımın doğrudan bir sonucudur.

Kostüm, dansçının ilizyon yaratmak için kullandığı donatımın bir parçasıdır ve karakterizasyonda yorumcuya yardımcı olur. Klasik balerinin tütüsü dansçının tekniğini sergilemesi ve yorumunda tam anlamıyla özgürlük kazanması amacıyla bildiğimiz çizgilere ulaştırılmıştır. Diğer bir yandan uzun Romantik giysiler daha

yumuşak ve şiirsel bir ilizyon yaratır. Bu iki ekstrem (aşırı) nokta arasında, bale eserlerini görmeye gittiğinizde karşılaştığınız diğer tüm kostümler görülür. Örneğin bunlar arasında ‘Symphonic Variations’ da üç balerin tarafından giyilen basit tunik giysiler ve Coppelia’daki Swanilda’nın orta boy uzunluktaki giysisini sayabiliriz. Daha çağdaş dans eserleri ise sadece egzersiz kostümleri ve yalın ayak yorumlanabilmektedir. Dansçının böylece daha büyük özgürlük kazandığı söylenebilir. Ancak, ne yazık ki bu özgürlük eskinin renk, güzellik, gizemlilik ve romantiklik ve çekici ve alımlı nitelikleri pahasına kazanılmaktadır.

En son olarak karşımızda, sahne ışıklandırması sorunu bulunuyor. Işıklandırma senaryoyu çok yönlü etkileyen bir faktördür; dolayısıyla tasarımcı, dekorun hangi bölümünün nasıl ışıklandırması gerektiğini veya dekorun tamamının mı, yoksa bir bölümünün mü ışıkla ‘boyanmasını’ istediğini düşünmeli, koşulları göz önünde bulundurmalıdır. Günümüzde hemen hemen daima bir ışıklandırma uzmanı görevlendirilmekte ve tasarımcı ile yakın işbirliği içerisine girmesi sağlanmaktadır. Sahne aydınlatma dalında geçerli olan yeni teknolojilerle, stroskobik (istenen aralıklarla ışık veren alet), psikedelik (rengarenk) ve halen kullanımda olan diğer tüm usullerle birlikte bale tasarımı alanında yeni bir boyut kazanılmıştır. İdeal olan tasarımcı ve ışık uzmanının, koreografin harekette ne elde etmeye çalıştığını ve kompozitörün ses olarak ne yaratmak istediğini bilmeleri ve sürekli olarak bu fikirlerle temas halinde olmalarıdır”. (Göğüş, 1985: 28, 29, 30, 33).

15. Bir Dansçının Eğitimi

Bale sanatına gönül vermiş birçok insan bale sanatının ne denli güç olduğunu ve zor bir eğitim sürecinden geçmeyi gerektirdiğini bilirler. Gerçekte bu sanat dalı zayıf bünyeli kişiler için uygun bir uğraş değildir. Yalnızca zorluklarından ötürü değil, fakat diğer herhangi bir mesleğe göre daha fazla hayal kırıklığı yaratmaya eğilimli olması da bu dalı zorlaştırmaktadır. Dosdoğru ve üzerini vurgulayarak söylememiz gerekir ki, dansçılar içinde ancak birkaçı büyük isim olabilmişlerdir.

Dansçıların çoğu ‘corps de ballet’ nin (bale topluluğu, solist düzeyin altındaki tüm dansçıları içeren terim) arka sıralarından biraz daha öne gelebilirlerse hakikaten şanslı sayılırlar. Bu uzun yolculuğa başlayan genç dansçıların büyük çoğunluğu

sonunda, göğüs germek zorunda kaldıkları her dans gününün çok yorucu yaşam tarzına tam anlamıyla uygun olmadıklarını anlayacaklardır.

Tüm bu söylediklerimiz moral bozucu ise de gerçeğin tam kendisidir. Ayak parmakları ucunda duran hayranlık verici balerinalar ve peri adımlarını anımsatan hoş hareketlerin geri planı, hiçbir zaman insanların bilincinde yer etmemiştir. Bedenen yıpratıcı, ayak parmaklarının ucunu parçalayan, iskelet yapıyı hırpalayan yüklü bir eğitim çalışmasının varlığı henüz halk tarafından anlaşılamamıştır. Bu eğitim her gün ve her gün her şeyin tamamıyla tekrarında istikrardan oluşmaktadır ve böylelikle dansçı tarafından kavranılması mümkün olmaktadır. Bu mesleğin zor olan yönü ise, akşamları iki, iki buçuk saat devam eden bir bale temsilinin perde arkasıdır.

Balenin sıkıntı verici karanlık bir resmini çizmekten çok, gerçeklerle yüz yüze gelmemizi sağlamaya çalıştık. Şüphesiz bale, sanatçılardan çok şey talep etmektedir. Uzun ve yorucu bir eğitim sürecine gereksinim vardır. Şüphesiz, sahnede bir profesyonel olarak görünmezden önce, yıllar ve yıllar boyu sürecek sistemli bir çalışma düzenine ihtiyaç vardır. Bilinmesi gereken yalnızca şudur: Titiz çalışma gerektiren, çok kuvvet ve enerji harcayan, her şeyin harfiyen yapılmasını isteyen, bu dünyanın içine giren kişi, yarı gönüllü olarak ilgilendiği takdirde, tüm yapacağı çalışmaları Sibiry'a'daki tuz madenlerinin derinliklerinde çalışan bir sürgünün bakış açısıyla yorumlayacaktır.

Ancak bale, öğrencilerinin çoğunun ve mezun olmuş dansçıların büyük bir bölümünün kendilerini bu işe adadıklarını ve baleyle ilgili gelecekleri ve beklentileri konusunda en azından ümit dolu bir şekilde oldukça açık fikirli olduklarını görüyoruz. Bu insanlarda dayanıklılık ve hepsinin üzerinde büyüleyici bir meydan okuma sezilir. Eğer bu kararlılık olmasaydı bale çok önceden kaybolurdu.

Bu noktada birkaç faktörün saptanmasında yarar var. Bale, tüm ağır ve sıkıcı iş gerektiren yönüne rağmen heyecan verici, büyüleyici, renkli ve artistik görünümler taşıyan bir uğraştır. Dolayısıyla, mesleğinde gerçek bir noktaya gelmek isteyen hırslı ihtiraslı birinin uzun ömürlü ilgisine gereksinim duyulmaktadır.

Dansçının tüm yaşamı boyunca her zaman ulaşması gereken bir hedefi olur. Öğrenciyken sınavları, daha sonra tekniğini mükemmelleştirme amacıyla sürdürülen

sonsuz araştırmalar ve kafasını devamlı meşgul eden sorular, çabalarının karşılığında olmasını umduğu daha göz kamaştırıcı bir yoruma ulaşma çabası her zaman vardır.

Balede kariyer sahibi olan kişilerin çok değişik ve birbirinden farklı nedenlerle bu sanat dalını seçtikleri görülmektedir. Dünyanın birçok ülkesinde binlerce bale öğrencisinin, balede üstün bir duruma gelmek umudunda oldukları bir gerçektir. Bunların büyük bir çoğunluğu dans etmeyi, yaşamdaki herhangi başka bir Őeyden çok daha fazla sevmektedir.

Fiziksel nedenlerden ötürü, bir dansçının çalışma hayatı son derece kısadır. Olgunluk dönemi olarak adlandırdığımız evrede beklenen Şey, genellikle bir başrol dansısının rolünü hissederek yorumlaması ve böylelikle esere katkıda bulunmasıdır. Yirmi beş yaşlarından sonra bir dansçı ulaşabileceği en yüksek noktaya tırmanmıştır ve Margot Fonteyn (Royal Ballet'in prima balerinası) gibi parlak istisnalar dışında (ki elli yaşını geçtiği yıllarda dahi temsillerde rol almıştır) bale mesleğini seçen bayanlar otuz yaşlarını aştıklarında dansçı olarak var olabileceklerini pek dşnmemelidirler. Erkek dansçılar ise yirmi sekiz yaşları civarında en iyi noktaya ulaşırlar; ancak birkaçı kırk yaşına kadar sahnelerde yer alabilir. Çoğunlukla bayanlardan daha önce otuz yaşlarına ulaşmadan çaptan dşerler.

Bir dansçının kariyerinde Őans olayının da çok büyük bir payı olduğunu vurgulamak çok yerinde olacaktır. Dansçının çalıştığı öğretmenler, kişisel ilişkileri, sınavlarının zamanlaması, rahatsız olan bir solistin yerini son dakikada alarak basamakları tırmanması, sözü geçen bir yönetici veya emprezaryo (sanatçı adına anlaşmalar imzalayan temsilci) tarafından keşfedilmesi ve tanıtılması veya bir koreografi kişiliğiyle özel bir Şekilde tamamlaması gibi ayrıntılar, doruğa yükselme için gerekli ve yeterli bulunabilir. Tüm bu faktörler ve daha birçokları, büyük dansçıların birçoğunu bugün buldukları yere getirmede etkili ve yararlı olmuşlardır.

Őans konusunu tekrar inceleyecek olursak, Őansın yeteneğin yerini tutamayacağını hemen tespit edebiliriz. Yetenek düzenli bir eğitim olmadan değerlendirilemez ve eğer genç dansçı içine birinci planda, hararetle bir coşkuyla sarılmıyorsa, düzenli eğitimin tatmin edici sonuçlar vereceği düşünülemez.

Şanslı bir dansçı, bir bale topluluğunca kabul edildikten sonra, büyük bir ihtimalle birkaç yılını çırak olarak ‘corps de ballet’de geçirecek ve daha sonra da küçük solist rollerinden birine alınacaktır. Belki de tüm bunlar olmazdan önce bir veya daha çok yılını bu toplulukta öğrenci-dansçı olarak geçirecek ve böylece profesyonel dansının ilk deneyinde sersemlemeyecek, şaşkınlığı üzerinden atmış olacaktır. Dansçıların büyük bir çoğunluğu ise, mesleki yaşamları süresince ‘corps de ballet’de kalmak zorundadır, bu son derece makul bir gerçektir. Yukarılara tırmanmayı ve ufak solo rolleri almayı başaran bir dansçı, bir müddet solo partilerde denendikten sonra başlıca rollerden birinin sorumluluğunu üzerine alabilecek bir konuma gelebilir. Ancak bu fırsat eğer dansçı rollerinde başarılı olamazsa, hiçbir zaman tekrar verilmez. Erkek veya kadın her genç dansçı şanslılar sınıfında olmayı ümit eder (Göğüş, 1985: 34, 35, 38, 39, 40, 43).

16. Libretto ve Notalama

Kuşu Gölünün nasıl tasarlandığını kimse tam manasıyla bilmemektedir. Yıllar boyunca tarihçiler onun orijinine ait bir takım ipuçlarına ulaştılsa da olay hala muğlâk ve belirsizdir. Moskova’daki 1877 sahnelemesinden çok önce Çaykovski, muhtemelen böyle bir balenin üzerinde düşünüyordu. 1871’de yaz tatilini, Ukrayna Kamenka’da kız kardeşi ve ailesinin yanında geçirirken, çocukları eğlendirmek için küçük ve mütevazı bir bale müziği yazmış ve adını ‘Kuğuların Gölü’ koymuştu. Bu olayın detayları tam olarak bilinmemekle birlikte Sovyet bale tarihçisi Yuri Slonimsky, Çaykovski’nin yeğeni Anna Meck-Davydov’un bu konuda şöyle konuştuğunu söyler: O tarihte yeğeni 7 yaşındadır ve hafızasında, senenin 1867 olduğunu söylemektedir. Onun aktardığına göre: “Kardeşim bu oyunda rol aldı ve 6 yaşındaydı”.

Amcam Modeste Ilyich (Çaykovski’nin erkek kardeşi) Prens rolünü oynadı ve ben de Cupid rolündeydim. Üzerinde sallandığımız muhteşem tahta kuğular evimizde uzun seneler kaldı...”

Çaykovski’nin yeğeni Yuri Lvovich Davydov’da baleden bahsederdi fakat onun söyledikleri kulaktan dolmaydı, çünkü daha o tarihte doğmamıştı.

Çaykovski'ye ait hatıralar kitabında yazdığına göre; “Çocukları eğlendirmek için yazdığı balenin esintileri, ilk temsilinde fark edilmemiş olsa da ana tema, “The Song of the Swans, (Kuğuların Şarkısı) teması o günlerde yazdığımın aynısıydı.” Muhtemelen onun işaret ettiği müzik birinci perdenin sonundaki arpın arpejleri (notaları hızla ve kesik çalma), tremola (hızlı davul sesi), yaylıların tanıttığı yeni kuğu ana motifiydi.

Çaykovski'nin bu fikri Moskova'daki sanatı geliştirmek amacıyla toplanan bir grup arkadaşıyla da paylaşmış olabileceği düşünülmektedir. Her halükarda kuğunun, kadınları en saf haliyle temsil etmesi çok eskiye dayanır. Cyril Beaumont “The Ballet Called Swan Lake” adlı kitabında, kuğu-bakire genç kız mitinin dünyadaki en eski, en güzel efsane olduğunu ve çok küçük değişikliklerle batı ve doğu edebiyatlarında yer aldığını belirtmiştir. Ayrıca avcının kuğuyu vurduğu ve onun güzel bir genç kıza dönüştüğü hikâyesinin Sovyet ve Alman folklorunda yer aldığını belirtmiştir.

Bu tip efsaneler büyük bir ihtimalle, Çaykovski ve arkadaşları tarafından bilinmekteydi ve bir araya geldiklerinde de bunları baleye uygulama konusunda fikir üretiyorlardı.

18. yüz yılda Johann Musaus'un derlediği masal kitabındaki kuğuların gölüne ait hikâyede Vladimir Petrovich Begichev ve Vasily Fedorovich Geltser'i etkileyip onları librettoyu yazmaya teşvik etmiş olabileceği söylenmektedir. Bu çalışmada kimin emeğinin daha fazla olduğunu söylemek güç, hatta Geltser'in (Moskova bale topluluğunda dansçıydı, sonradan rejisör oldu). Sadece yazmaktan daha fazla işi olduğu söylenebilir. Her şeye rağmen Begichev, Moskova İmparatorluk Tiyatrosu'nun yöneticisi olarak, Mayıs 1875'de Çaykovski'ye Kuğu Gölünün notasını yazma siparişini verdi. Begichev, Çaykovski'nin aile dostuydu. 7 sene önce Çaykovski, Begichev ve onun üvey oğlu Vladimir Shilovsky (onun değerli öğrencisi) ile batı Avrupa Ren nehri üzerinde bir tura katıldı. Yol üzerinde gördüğü büyüleyici şatolar Kuğu Gölü fikrinin filizlenmesine sebep olmuş olabilir.

Begichev'in karısı, dul Marya Vasilevna Shilovskaya, ümit vadeden sanatçıları özel mekânında akşamları toplardı. Daha sonra büyük oğlu Konstantin kompozitörle Eugéne Onegin'in librettosunun çalışmasında işbirliği yapmıştır.

Çaykovski, siparişi aldığı sırada bale besteleme konusunda ihtisas sahibi değildi, fakat devrindeki bütün elitler gibi, piyes, opera ve balelere giderdi. 1870’de Cinderella için 4 sahneli bale yazmayı düşündü ama bu düşünceyi çabuk terk etmiş olmalı ki bu konuda en küçük bir müzik izi yok.

Çaykovski, Kuğu Gölünün kendisini yetiştirmek için ideal olduğunu düşündü Bale müziğinin teknik gerekliliklerini öğrenmek için Moskova Tiyatrosunun kütüphanesinden bale müziği notalarını alarak bunları çalıştı. O zamanlar bale müziği çok kaliteli değildi, buna sebep de İmparatorluk bürokrasisinin katı atmosferi de resmi kompozitörlerin üzerindeki hoşgörüsüz katı baskısı olabilir.

Çaykovski hiçbir resmi prensibe bağlı değildi ama çok zengin bir hayal dünyasına sahipti. 35 yaşında 4 opera, 2 senfoni, 1 piyano konçertosu ve diğer çalışmaları bu özelliğinin göstergesidir.

Çaykovski, Kuğu Gölü çalışmasına büyük bir aşk ve şevkle sarıldı. Nisan 1870’de notalama işlemini tamamen bitirdi. Bir ay önce kardeşi Anatoli’ye, “balesinin orkestrasyonunu St. Thomas haftasına yetiştirmesi gerektiğini fakat tasarladığı iki buçuk sahnenin daha olduğunu ve bu sıkıcı işi yapmayı planladığını söyler ve bunun için de buradan uzaklaşmam gerek” diye yazmıştı. İki haftayı Vladimir Shilovsky ile şehir dışında geçirdi. Fakat öyle görünüyordu ki Kuğu Gölünün büyük bir bölümünü Moskova’daki evinde yazdı. Bu arada bir iki başka eser daha besteledi, birkaç kritik makale yazdı ve konservatuarda ders verdi, tatillerini de kardeşinin evinde geçirdi.

Avrupa seyahatleri diğer çağdaş kompozitörlerin müziğini tanımasına vesile oldu, Wagner’in Lohengrin operası Çaykovski’yi etkilemiş olabilir. Fakat Delibes’in Sylvia’sını duyduktan sonra şöyle yazdı: “Bu müziği daha önce duymuş olsaydım, Kuğu Gölünü hiç yazmazdım, çünkü Sylvia’yla mukayese edildiğinde zayıf ve yavan kalıyor” (Nugent, 1985: 12, 13, 14, 15).

17. Kuğu Gölü Balesindeki Rollerin Dağılımı

Prens Siegfried (Baledeki ana erkek karakter, başrol erkek dansçı).

Kraliçe (Prensın annesi).

Wolfgang (Prensın özel öğretmeni).

Benno (Prensın arkadaşı).

Odette (Baledeki ana kadın karakter, 2. ve 4. perdedeki beyaz bale diye tanımlanan bölümlerindeki başrol kadın dansçı).

Odile (3. Perdedeki Baron von Rothbart'ın kızı, başrol kadın dansçı, iki farklı karakteri 'Odile ve Odette' rollerini aynı kadın dansçı oynar).

Baron von Rothbart (Şeytani bir büyücü).

Avcılar (Figüran dansçılar).

Köle kızlar (Grup kadın dansçılar).

Prensın yardımcıları (Grup erkek dansçılar).

Kuşular (Grup kadın dansçılar, 2. ve 4. perde (Corps de ballet)).

Sarayın Leydileri (Solist kadın dansçılar).

Misafirler (Solist kadın, erkek dansçılar '3. perdedeki farklı ülkelerin dansları)

Uşaklar (Figüran dansçılar) v.s.

17. 1. Kuğu Gölü Balesi Librettosunun İlk Biçimi

Prof. Dr. And (2005), Kuğu Gölü Balesi Librettosunun İlk Biçimini şöyle tanımlıyor...

“Birinci Perde

Olaylar Almanya'da geçer. Güzel bir bahçe, uzakta yanından nehir geçen şato gözüktür, şatoya bir köprüyle gidilir.

Perde açıldığında evlenme çağına gelmiş genç ve yakışıklı Prens Siegfried adına kutlanmalar yapılmaktadır. Arkadaşları küçük masaların önüne oturmuş içkilerini

yudumlamaktadırlar. Prensın yaşlı eğitmeni daha önce kurallarını öğrettiği şekilde, köy kızları ve delikanlıları Prensı kutlarlar. İçkiden başı dönen yaşlı eğitmen de dans etmeye başlar. Yakışıklı Prens, köy delikanlılarını içki içmeye çağırır, bu arada eğitmen köylü kızlarla oynaşmakta, onlara çiçek demetleri ve kurdeleler armağan etmektedir. Dansları gitgide canlanıp, doruğa ulaşmıştır. Birden bir haberci gelir. Oğluyla görüşmek isteyen Kraliçe'nin ansısın gelişini haber verir. Bu haber eğlenceyi yarıda keser. Dans durur, köylüler geriye çekilirler. Hizmetçiler masaları ve içki şişelerini ortadan kaldırırılar. Öğrencisine kötü örnek olacağını kavrayan saygın eğitmen de ayık ve bilgince bir tavır takınmaya çaba gösterir.

Kraliçe ve sarayın soyluları birden sahnede belirir. Bütün davetliler ve köylüler Kraliçe'nin önünde saygıyla eğilirler. Genç ve yakışıklı Prens arkasında çakır keyif ve sendeleyem eğitmeniyle Kraliçe'yi karşılamak üzere gelirler. Kraliçe oğlunun huzursuzluğunu görünce, eğlencesini bozmak ve onu rahatsız etmek istemediğini ve seçtiği bu günde evliliği konusunda konuşmak istediğini söyler.

Kraliçe; "Artık yaşlanıyorum, sağlığımda evlendiğini görmek istiyorum. Evliliğinin soyumuza bir leke getirmeyeceğini bilerek rahat öleyim" der.

Genç Prens, annesinin söylediklerinden hoşlanmaz ve evlenmek istemediği halde onun isteğini yerine getirmeye hazır olduğunu söyler. Kraliçe gelin olarak kimi seçtiğini sorar.

"Kimseyi seçmedim, evleneceğin kişiyi kendin seç istiyorum. Yarın gece bir balo vereceğim, bu baloda bütün soylular ve kızları hazır bulunacak. Evleneceğin kızı bunların arasından en hoşuna gidene seçersin ve o karın olur."

Prens durumunun korktuğu kadar olmadığını görerek, annesinin isteğini yerine getireceğini söyler.

"Söyleyeceğimi söyledim, artık gideyim. Eğlenmene bak ve bu seni fazla düşündürmesin" der ve çıkar.

Kraliçe gidince, Prensın arkadaşları onun çevresine toplanırılar. Prens onlara bu can sıkıcı haberi verir:

“Bu bizim eğlencemizin sonu ve özgürlüğümün elden gitmesidir” der üzüntüyle. Prens’in yakın arkadaşı Benno onu yatıştırarak için: “Bunun gerçekleştirilmesine daha zaman var, niye eğlenmiyoruz.” der.

“Doğru söylüyorsun” der gülümseyerek Prens.

Saygın eğitimci Wolfgang yeniden içki içmeye başlar ve öyle gülünç dans eder ki, herkesin alay konusu olur. Kızların üzerine düşer, onlar da onunla alay ederek yanından kaçarlar. Kızlardan biri çok hoşuna gider, ona tutkusunu belirtir, onu öpmeye çabalar, fakat neşeli kız elinden kurtulur, eğitimciden onun yerine bir delikanlıyı öper. Eğitimcinin bu şaşkın görünüşü herkesi güldürür.

Gece olmaktadır, sahne gittikçe kararır. Orada bulunanlardan biri ellerindeki içki kadehleriyle dans etmeyi önerir ve herkes bunu onaylar.

Bu sırada uzaktan bir kuğu sürüsünün geçtiği görülür. Benno kuğuları göstererek Prens’i kışkırtarak için: “Ne dersiniz, bunları vurmaya çok güç olsa gerek” der.

“Hiç de değil. Hiç sekmeden vururum. Getir benim kundaklı yayımı” der Prens. Eğitimci bunu doğru bulmayarak: “Hayır, sen ona kulak asma, vakit geç, artık yatma zamanı” der.

Prens razı olmuş gibi davranır. Kanmış yaşlı eğitimci ayrılır ayrılmaz, Genç Prens bir hizmetçi çağırır, kundaklı yayını getirir ve Benno ile kuğuların uçtuğu yöne doğru giderler.

Bu perde de Vals, köy dansı (Polonez), pas de trois, pas de sis, bazı yapımlarda Prens’in solosu ve saray soytarısının da dansları vardır. Toplu dansla köylüler sahneyi terk ederler. İngiltere Royal Ballet’de grubun oynadığı dans, ellerinde mumlarla oynanmıştır.

İkinci Perde

Dağlık, ormanla kuşatılmış, ıssız bir yer. Uzakta bir göl, seyircinin sağına düşen kıyısında bir kiliseye benzeyen taştan yarı yıkılmış bir yapı. Vakit gecedir ve ay ışımaktadır. Gölün üstünde kuğu ve kuğucuklar gitmektedir. Yıkıntıya doğru yönelirler. Kuğu sürüsünün önünde başında bir taç bulunan bir kuğu gitmektedir.

Benno ile Prens sahneye girerler. Yorgundurlar.

“Artık daha fazla ileri gidemem. Çok bitkinim. Biraz dinlenebilir miyim?” der Benno.

“Nasıl istersen. Anlaşılan şatodan çok uzaklardayız. Öyle görünüyor ki geceyi burada geçireceğiz” diye Prens cevap verir. “Şuraya bak” diye Prens gölü gösterir. “Bak, kuğular. Çabuk kundaklı yayımı ver bana.”

Benno yayı Prese uzatır. Fakat Prens tam gezleyecekken kuğular yok olur. Bu sırada yıkıntılar birden tuhaf bir biçimde aydınlanır. “Yazık kaçtılar” diye Prens üzülür. “Fakat şuraya bak! Bu da nesi?” Diyerek Benno’ya gösterir. “Garip şey, burası büyümlü olmalı” der Benno.

“Hemen gidip bakalım” diyerek Prens yıkıntıya doğru koşar. Birden yıkıntılarının eşğinde beyazlar giyinmiş, başında değerli taşlarla bezenmiş taç bulunan bir kız belirir. Ay ışığında parıldamaktadır. Şaşırılmış olan Prens ve Benno gerilerler. Üzüntülü bir tavırla kız Prese sorar: “Soylu beyzade niçin beni kovaladınız? Ben size ne kötülük yaptım ki?” Şaşırın genç Prens cevap verir: “Ben sandım ki... Beklemiyordum ki...”

“Evet, şimdi beni dinleyin. Benim adım Odette. Annem iyi bir periydi, fakat babamı hiçe sayıp soylu bir beyzadeye tutuldu ve onunla evlendi.

Fakat bu beyzade annemi mutsuz kıldı, annem de yok oldu. Babam yeniden evlendi ve beni unuttu. Bir büyücü olan üvey annem benden nefret ediyor ve bana kötü davranıyordu. Fakat annemi çok seven büyük babam bana baktı. Annemin ölümünden öylesine çılgına dönmüş ve öylesine ağlamıştı ki, gözyaşları birikip şu gördüğümüz göl oldu. O bu gölün derinliklerine inip beni de bütün dünyadan sakladı. Şimdi ise eğlenmem için bana tam özgürlük verdi, ben kuğu oldum, sevinçle göğsümüzle havayı yarıyor, göklere yükseliyoruz. Alacakaranlıkta ise dans ederiz ve büyükbabamın yanında oynarız. Fakat üvey annem ne beni ne de arkadaşlarımı rahat bırakmaz”. (Bu sırada bir baykuş bağıışı duyulur).

“Dinleyiniz! Bu ses uğursuzluk işaretidir” diye Odette sesin geldiği yere telaşla bakarak bağıırır. “İşte. Orada” (Bugün her bale topluluğunda baykuş erkek bir büyücü olan Rothbart’dır).

Yıkıntıların arasında, kocaman gözleri parıldayan bir baykuş belirir. “Beni çoktan öldürecekti, fakat büyük babam onu hep kolladı ve kötü isteğine engel oldu. Evlendiğim zaman, büyücünün bana yaptığı kötülük gücünü yitirecek. Şimdilik onun kötülüğüne karşı beni başımdaki şu taç koruyor. İşte bütün hikâyemi anlattım” der Odette.

“Ah, beni başıyla güzel kız” diyerek Prens diz çökerek, özür diler. Derken yıkıntudan bir sürü genç kız ve çocuk çıkar ve Prense doğru koşarlar, o da kendi keyfi için neredeyse onları az daha en sevgili arkadaşlarından edecektim der. Prens ve Benno üzürlürlər.

Odette arkadaşlarına “Artık yeter. Görüyorsunuz iyi bir insan ve pişmanlık duyuyor, bize acıyor.” Prens çarçabuk yayını alır, kırar, fırlatıp atar ve: “Yemin ederim bundan böyle ellerim canlı bir kuşu öldürmeyecek.” “Sakin olun beyzade, unutalım artık; şimdi gelin ve sevincimizi paylaşın.”

Prens ve Benno’nun katıldığı dans başlar. Kuğular ve kuğucuklar güzel öbekler yaparak veya ayrı ayrı dans ederler. Genç Prens hep Odette’ledir. Dans sırasında ona âşık olur ve ondan ayrılmamasını ister. Odette onun samimiyetinden şüphelenerek güler: “Soylu beyzade, size inanmaya cesaret edemiyorum” diye karşılık verir. “Korkarım bu hayaliniz sizi aldatıyor. Yarın annenizin verdiği baloda bir sürü güzel kız görüp bunlardan birini sevecek ve beni hemen unutacaksınız.”

“Öyleyse dinleyiniz. Sizden saklamayacağım, ben de sizi seviyorum. Ancak öyle bir uğursuzluğu şimdiden görür gibiyim. Bu kötü büyücü mutluluğumuzu bozmak için bir felaket tasarlıyor.”

“Herkesə meydan okurum. Siz benim gerçek ve tek aşkımsınız, büyücü ne yapsa boşunadır” der Prens Siegfried. “Peki, öyleyse yarın kaderim belli olacaktır. Ya beni bir daha hiç göremeyeceksin ya da ben tacımı sizin ayaklarınızın dibine bırakacağım. Artık bizim gitme zamanımız, gün ağarıyor. Yarına kadar elveda!”

Odette ve arkadaşları yıkıntılar arasında gözden kaybolurlar. Gök, doğan güneşin kızılına boyanır. Göl üzerinde bir kuğu sürüsü kayıp gider. Üzerlerinde kocaman bir baykuş dolaşır durur.

Bu perde de kuğuların dansı, vals (corps de ballet), Odette ve Prens Siegfried pas de deux, 3 büyük kuğunun dansı ‘bazen 2 büyük kuğu olarakta oynanmaktadır’, çok bilinen tüm dünyaya mal olmuş 4 küçük kuğunun dansı, (pas de quatre), Odette’in solosu ve coda bölümlerinden oluşmaktadır.

Koreografik olarak göze çarpan geometrik düzen. Bu geometrik düzeni bütün danslarda görebiliyoruz. Üçgen, daire, dikey karşılıklı iki çizgi, diyagonal gibi gerek grubun danslarında gerekse diğer danslarda kullanılmaktadır. Bu da bize bale de matematiksel ve geometrik bir takım düzenlemelerin ve çalışmaların kullanıldığını göstermektedir.

Üçüncü Perde

Genç Prensesin şatosundaki salon gösterişli bir şekilde süslenmiştir. Şenlik için her şey hazırdır. Yaşlı eğitmen, hizmetçilere son hazırlıklar için bir takım öneriler vermektedir. Töreni düzenleyen törenci başı çağrılıları kabul edip onlara yer göstermektedir.

Bir haberci, Kraliçe ve Prens Siegfried’in gelişi duyurur. Onlar, yanlarında saraylılar, centilmenler ve cücelerle sahneye girerler. Anne ve oğul konuklarını selamlarlar, sonra kendileri için hazırlanmış olan yerlerine otururlar. Törenci Baş, Kraliçeye gider ve dansın başlama işaretini alır. Kadınlı erkekli konuklar çeşitli öbekler yaparlar. Trompetler yeni konukların geldiğini haber verir. Törenci Baş gidip onları selamlar, bir haberci de onların adlarını Kraliçeye takdim eder. Yaşlı Baron von Stein, karısı ve genç kızıyla gelir. Ev sahiplerinin önünde saygıyla eğilirler ve Törencibaşı görevini yapar. Yeni konuklar gelmeye devam ederler. Törencibaşı gelen konukları yerlerine oturtur, daha sonra Kraliçe genç kızları dansa davet eder. Konukların gelmesi tamamlandıktan sonra Kraliçe oğlunu yanına çağırır ve konuklar içinde en çok kimi beğendiğini sorar. Genç Prens düşünceli bir tavırla: “Şimdilik içlerinden hiçbirini çekici bulmuyorum, anneciğim” diye cevap verir.

Kraliçe canı sıkın bir şekilde omzunu silkerek yaşlı Eğitmeni çağırır, öfkeyle oğlunun cevabını ona iletir. Eğitmen öğrencisini kandırmaya uğraşır, aynı zamanda yeniden trompet sesleri duyulur, içeriye büyücü Rothbart ile kızı Odile girerler.

Prens bu yeni gelen kızın güzelliğine hayran kalır. Onun özellikleri kuğu-kız Odette'e benzemektedir. Arkadaşı Benno'ya eğilip sorar: “Bu yeni gelen kız Odette'e çok benziyor değil mi?”

“Bilmem, benim gözümle değil. Siz sanki her yerde Odette'i görüyorsunuz” diye cevap verir Benno. (Günümüzde oynanan Kuğu Gölü balelerinde Benno, baloya gelmez.)

Prens bir süre hayranlıkla Odile'in dansını izler, sonra o da katılır. Kraliçe bundan memnun olur, eğitmeni çağırarak ona son gelen konuğun oğlu üzerinde olumlu etki bıraktığını söyler. Eğitmen: “Evet. Fakat biraz daha sabırlı olunuz. Prens de taştan değildir, ona delice âşık olacaktır” diye Kraliçeyi destekler. Dans sürüp giderken Prens Odile'i beğendiğini belli etmektedir, o ise baştan çıkarıcı güzelliğiyle her an onu kendine daha çok yaklaştırmaktadır.

Prens aşırı bir sevgiyle Odile'in elini öper, bunun üzerine Prenses ve Rothbart kalkıp salonun ortasına ilerlerler: “Oğlum, bir kızın elini ancak onunla evlenmek üzere nişanlanacaksın öpebilirsin” der Kraliçe. “Anneciğim, ondan karım olmasını isteyeceğim” diye cevap verir Prens. “Acaba buna babası ne der?” diye sorar Kraliçe.

Von Rothbart zaferi kazanmış bir tavırla kızının elini alır, genç Prens'in elini üzerine koyar. Bunun üzerine birden sahne kararır. Baykuşun bağırması duyulur. Rothbart'ın sırtındaki giyimi düşer ve bir şeytan olduğu anlaşılır. Odile gülerken kahkaha atar.

Birden pencere gürültüyle açılır, pencerenin eşiğinde başında tacı bulunan beyaz kuğu Odette görünür. Korkuyla Prens Odile'in elini bırakır ve elini kalbinin üzerine bastırarak salondan dışarı fırlar. Herkes büyük bir şaşkınlık içindedir.

Bu perde de ise grupların geleneksel ve karakter dansları bulunmaktadır. Değişik ülkelerden gelen misafirler geleneksel danslarını yaparlar. Koreografik olarak “Dans of the court Ladies” (Soylu hanımların dansı), Csardas (Macar halk dansı), Napoliten (İtalyan halk dansı), Mazurka (Polonya halk dansı) Çaykovski'nin müzikleriyle ölümsüzleştirilmiştir. Özellikle İspanyol dansı, baloya Rothbart ve kızı ile birlikte geldiklerinden büyücünün simgesi olarak düşünülmektedir. Valslere (Almanya ve Avusturya dansına) bir örnekte üçüncü perde de Prenseslerin dansı da

gösterilir. Sahne Odile'nin birçok başarılı ve parlak danslarını da içerir. Ayrıca Odile ve Prens Siegfried'in pas de deux ve soloları ve coda da bu bölümdedir.

Dördüncü Perde

Dekor ikinci perdenin aynı

Arkadaşları Odette'in dönüşünü beklemektedir. İçlerinden bazıları, ona ne olduğunu merak etmeye başlamıştır. Üzüntüyle dans eden kuğular kendilerini oyalanmaya çabalarlar.

Birden sahneye Odette girer. Gözyaşları içinde umutsuzlukla doludur. Arkadaşları onu kuşatırlar ve mutsuzluluğun nedenini sorarlar: "Sözünün eri çıkmadı. Denemeyi başaramadı" der.

Arkadaşları duyduklarına üzülmüşlerdir, Odette'i yatıştırmaya çalışırlar ve ondan sadık olmayan bu sevgiliyi artık aklından çıkarıp atmasını söylerler. Odette, arkadaşlarına içini döker: "Ama ben onu seviyorum."

Arkadaşlarından biri "Zavallı kızcağz" diye ona anlayış gösterir. "Gidelim. Bak, bize doğru geliyor."

"O mu?" diye bağırır. Odette telaşla yıkıntıya doğru koşar. Birden durur ve "Ona son bir kez bakmak istiyorum" der. "Fakat böyle yapmakla kendine kıyarsın" diyerek arkadaşları onu caydırmak isterler. "Hayır. Dikkatli olacağım. Siz gidin kardeşlerim ve beni bekleyin."

Hepsi yıkıntıya giderler. Önce uzaktan, sonra gitgide yaklaşan bir gök gürültüsü duyulur. Sahne kararır ve biriken bulutlar arasında arda sırada şimşekler çakar. Göl de gittikçe karışır. Bu sırada Siegfried koşar ve "Odette, Odette!" diye bağırır. "Buradayım" diye cevap verir ve ona doğru koşar.

"Oh, bağışla beni sevgili Odette!"

"Seni bağışlamak benim elimde değil. Her şeyin sonuna geldik. Artık birbirimizi son görüşümüz olacak."

Prens bağışlaması için yalvarır, fakat Odette soğuk durur. Korkuyla kaynayan göle doğru bakar, sonra Siegfried'in elinden kurtularak yıkıntıya doğru koşar. Prens onun

arkasından koşar, elinden yakalar ve umutsuzca bağıır: “Hayır, hayır. İstesen de istemesen de sonuna kadar benimle kalacaksın.” Birden onun başındaki tacı alır ve kaynayan göle atar. Odette’in tacını pençeleri arasında tutan Baykuş, tepelerinde uçar.

“Ne yaptın? İkimizi de yok ettin!” diye bağıır Odette. “Artık ölüyorum” der ve Prensın kollarına yıkılır. Gök ve dalgaların gürültüsü arasında kuğunun son kederli ezgisi duyulur. Dalgalar Prensın ve Odette’in üzerine gelir, ikisi de suların arasında gözden yok olurlar. Fırtına dinmeye başlar. Ayın sönük ışınları bulutların arasından görünür ve şimdi durgun göl üzerinde beyaz bir kuğu sürüsü geçer” (Kuğu Gölü İzmir Devlet Opera ve Balesi Dergisi [İZDOB], 2005: sayı 108).

Bu perde de ise kuğuların sahnede topluca dansları yapılır ve üzgün olarak gelen beyaz kuğu Odette’i arkadaşları dans ederek onu teselli ederler. Koreografik olarak grubun spiral, paralel, diyagonal, yuvarlak patenlerin kullanıldığı ve geometrik şekillerde patenler oluşturdukları görülmektedir. Ayrıca fırtına sahnesinde Rohtbart ile Prens’in birbirleriyle mücadele etmeleri, araya Odette’in girerek Prens’i kurtarma çabaları, grubun etraflarında geometrik bir düzen içerisinde patenler oluşturması; koreografik olarak çok iyi tasarlanarak işlenmiş, Çaykovski’nin müziğiyle olağanüstü bir uyum içinde gerçekleştirilmiştir.

Bazı yapımlarda dramatik bir sonla biten sahnelemeler bazen koreografların istekleri doğrultusunda Prens’in Rothbart’ı öldürmesi, kuğu-kızın insana dönüşerek mutlu sonla bitmesi uygulamaları da bulunmaktadır.

17. 2. Kuğu Gölü Balesini İlk Sahneleyen Önemli Bale Toplulukları

Özgün adı Lebedine Ozero, Kuğular Gölü ya da Kuğu Gölü balesi. Dramatik bale 4 perde. Müzik, Piotr Ilyiç Tchaikovsky. Konu, Vladimir Petrovich Begitchev ve Vasily Geltzer. İlk uygulama ve koreografi, Julius Reisinger, Bolshoi Tiyatrosu, Moskova, 4- Mart-1877. İlk oynayan, Pauline Karpakova.

Bu yarım ve tamamlanmamış yapımın daha sonra yeni koreografik uygulanmasını, Lev İvanov, Marius Petipa tarafından yapılmıştır.

İlk kez tamamı 4 perde olarak Maryinsky Tiyatrosu, St. Petersburg, 8- Şubat-1895. İki ayrı rol olan Odette ve Odile ilk 1895’te oynayan, Pierina Legnani.

2 Perdelik yapım olan bu eser ilk kez Maryinsky Tiyatrosu, St. Petersburg'da 28-Şubat-1894'te Odette rolünü Legnani, sahnenin dekorlarını Mikhail Botcharov ve Heinrich Levogt.

Batı Avrupa'da ilk sahneleme, 4 perde, Prag Çekoslovakya'da 27- Haziran-1907, koreografi, Achille Viscusi

Amerika Birleşik Devletlerinde ilk sahneleme, New York, Metropolitan Opera'sında 20-Aralık-1911'de, Odette ve Odile'de, Catherrine Geltzer, Prens Siegfried'de, Mikhail Mordkin ve Prens'in arkadaşı Benno rolünde ise Aleksandre Volinine rol almışlardır.

Mordkin'in bu yapımı daha sonra Petipa ve İvanov koreografisiyle sahnelendi. Sahne dekorlarını James Fox yaptı.

İngiltere'de ilk sahneleme, Londra, Sadler's Wells tiyatrosunda, Sadler's Wells bale topluluğuyla, Petipa ve İvanov koreografisi, 'Nicholas Sergeyey' uygulamasıyla 29-Kasım-1934'te Odette ve Odile rolünde Alicia Markova, Prens Sigrifried rolünde ise Robert Helpmann oynamıştır. Sahne dekorlarını ve kostümlerini Hugh Stevenson gerçekleştirmiştir.

San Francisco bale topluluğunda, bu yapımın 4 perdelik tamamı, 1940'ta William Christensen tarafından sahnelendi.

Amerika Birleşik Devletlerinde, Sadler's Welles yapımı yeniden düzenlenerek, sahne dekorlarını ve kostümlerini Leslie Hurry'nin yaptığı, Margot Fonteyn ve Robert Helpman rol aldığı yapım, 20-Ekim-1949'da gerçekleştirmişlerdir.

David Blair, eserin 4 perdelik tamamını, orijinal Lev İvanov'lu koreografisini, 24-Agustos-1965'te Atlanta Balesinde, 16-Şubat-1967'de Amerikan Bale Topluluğunda ve Şikoga'da sahneledi. Sahne dekorlarını Oliver Smith, kostümlerini Freddy Wittop, ışık dekorun ise Jean Rosenthal yapmıştır.

Birçok bale topluluğu Kuğu Gölü balesinin değişik yapımlarını ve uygulamalarını gerçekleştirmektedirler (Balanchine ve Mason, 1989: 432).

Kuğular Gölünün tamamı Türk Devlet Balesinde ilk kez Cüneyt Gökçer'in Genel Müdürlüğünde 1965-1966 sezonunda oynamıştır. Dekorları Refik Eren'in, giysiler Hale Eren'indir. Odette-Odile'i Meriç Sümen ile Gülcan Tunççekiç, Prens Siegfried'i ise Fert Akın ile Tanju Tüzer paylaşmıştır.

Eser ertesi yıl tekrarlandı. İlk koreografisini yapan Lev İvanov ile Marius Petipa'nın düzeni temel alınarak yeni baştan bazı danslar Dame Ninette de Valois, Sir Frederik Aston ve Richard Glasstone eliyle tekrar koreografi edilmişti (Kuğu Gölü, Ankara Devlet Opera ve Balesi [ADOB] dergisi, 1966: sayı 7).

18. Çaykovski, Petipa, İvanov (Kuğu Gölü Balesinin Yaratıcıları)

Çaykovsky'nin, kuğu-kız ilişkisini anlatan ve genç kız saflığı ile kuğu arasında bağlantı kuran bu öyküyü bestelemek, bunalımlı günlerinde dinlenmeye gittiği, küçük güzel bir gölü olan malikânelerden birinin bahçesinde aklına gelmiştir. Gölde kuğular yaprakların arasında yüzermiş. Sabahları Çaykovski gölün kıyısına gelir, kuğuların su üzerindeki hareketlerini izler, seslerini dinlermiş. Doğanın dinginliği Çaykovski'yi de sakinleştirir, ona mutluluk duyguları vermiş.

Kuğuların sudaki dansı ve sesleri notalarında müziğe dönüşünce Kuğu Gölü balesinin ilk notaları doğar ve bir Alman halk masalı ile bütünleşir. Güzellik, çirkinlik, aşk-kıskançlık, iyilik-kötülük temaları bu müzikte bir araya gelir. Kuğulu gölün önceleri dingin, giderek coşan doğası, sonunda müziğe kavuşur.

Çaykovski, 1875'de Kuğu Gölü'nü besteleme görevini almadan önce, 1870 yıllarında kız kardeşinin çocuklarına ve arkadaşlarına verilen özel bir gün için Kuğu Gölü öyküsü ile bir perdelik bir bale bestelemiştir. Bu nedenle besteci, eserin bütünü için Kuğu temasını bu bir perdelik baleden almıştır (Çaykovski Gecesi, İzmir Devlet Opera ve Balesi Dergisi [İZDOB], 1993: sayı 52).

Koreograf Petipa ve Çaykovski danstan dansa, sahneden sahneye eserin en ince detayına kadar masa başında çalışmışlardır. Bu ikili besteci ve koreograf birlikteliğine en iyi örneklerdendir. Hangi dansı kaç kaçlık ölçüde ve ne kadar uzunlukta olacağı, hangi enstrümanların kullanılacağı, müziğin karakterini bile tespit etmişlerdir. Petipa'nın, diğer koreograflarda pek de bulunmayan bir özelliği ortaya

çıkılmaktadır. Birçok koreograf eserini prova esnasında ve birlikte çalıştığı dansçının yeteneğinden esinlenerek yaratmaktadırlar. Oysa Petipa, yaratacağı dansı işin başından beri bilmektedir (Barın, 1999: 83).

Çaykovski, eserin ilk iki perdesini üç haftada tamamlar. Ancak hemen devamını getiremez. Nitekim 22 Nisan'da eserini tamamlar. Ancak gelecek yılın Şubat'ına kadar bale temsil edilmez.

Kuşu Gölü balesinin genel anlamda müziğine bakarsak; kuşu temasına ek olarak en az dört parça tamamen veya kısmen başka bestecilerden alınmıştır. Dördüncü perdenin prelüdü; onu izleyen parça; aynı perdede Prens'in dönüş melodisi (bu üç parça operası Voyevoda'dan); ikinci perdedeki Pas de deux'nün, keman ve viyolonsel ile çalınan Adagio'su, yine kendi operası Ondine'nin soprano ve tenor için düetinden aktarılmıştır.

Çaykovski, ruh dünyasını olduğu gibi müziğine yansıtan, bu yüzden de besteleri kişisel yaşamından asla ayrılmayacak besteciler arasında ilk sıralarda yer almaktadır. Besteci, 1875 Mayıs'ında Kuşu Gölü'nü tam uzunlukta bir bale olarak yazmaya başladı. Olgunluk dönemlerinde yazdığı senfonilerde olduğu gibi, burada da dans öğelerinin senfoni formunun gerekleriyle uzlaşması, işbirliği yapması gerçekleştirilmiş, dolayısıyla da Çaykovski, kendi geniş ölçekli müzik yapısının anlayışını bale müziğinde kullanabilme olanağını bulmuştur. Böylece sağlanan daha güçlü ve müzikal yapıyla tutarlı dans sekansları, bale için gerçek bir yenilik olarak meydana gelmiştir.

Vals bir halk dansı olarak, ortaya çıkmıştır. Giderek halklar arasında yaygınlaşmış ve Fransız sarayının salonlarını da zorlamaya başlamıştır. Kral 13. Louis kadınlarla erkeklerin zaman zaman sarılarak, erkeklerin kadınların bellerinden havaya zıplatarak yaptıkları bu dansı müstehcen bulur ve sarayda vals yasaklar. Bunun üzerine vals, salonlara tekrar girebilmek için biraz değiştirilir ve daha yumuşak hareketlerle, kadınlarla erkeklerin kibar bir şekilde döndükleri, zarif bir salon dansına dönüşür. Bazı besteciler valsini bu hoş ritmini ve havasını klasik müzikte değerlendirmek isterler. Onu yalnızca salon dansı olmaktan çıkarıp bir senfonin, bir sanatın ana motifi veya motiflerinden biri haline getirirler. Çaykovsky' de bu bestecilerden biridir. Başta 4. senfonisi ve Kuşu Gölü balesi olmak üzere, yer

yer pek çok bestesinde vals kullanmıştır (Çaykovski Gecesi, [İZDOB] dergisi, 1993: sayı 52).

Petipa'nın, büyük bale için koreografisi perde önünün doğal potansiyeliyle tasarlanmış, belli bir teatral dansın evriminin doruk noktasını temsil eder. Balenin insan vücudunun maksimum okunabilirliğine vurgusu, Rönesans'ın sahne perspektifi olarak gelişmiştir. Dans gösterilerinin önünde bir kemer ile çevrelenmiş bir sahneden ve ön cepheden görülmeye başlamasıyla bale koreografileri bir balo salonu katında oluşturulan kalıplardan, resimli bir çerçevede vücudun yatay ve dikey hareketleri vurgulanarak anlatıldığı bir sava dönüşür. Balenin temel pozisyonları ayaklar ve kolların vücuttan dışa döndürülerek uzatılarak hareket etmeleri, dansçıların hareketlerini seyirci tarafından maksimum görülebilir yapar. Dik gövde, sıçramalar ve parmak ucuna yükselerek verilen pozlar ve hareketler balenin bu yeni sahnedeki dikey alanı fethini temsil etmektedir.

Petipa'nın balelerinde, kökenini Rönesans'a borçlu olan, sahne arkasının perspektif resmedilmesiyle gelişen doğal ayrıntıları kullanması bu tip sahnelemeyi doruğa çıkartır. Perspektif açıdan ideali yakalayabilmek ve seyircinin bütünü görebilmesi için, görsel tasarım bir ufuk noktası belirlenerek, hem koreografi hem de sahne tasarım edilmiştir. Perspektif açıdan resmedilmiş sahne arkası, figüranlar ve dansçıların durdukları pozisyonlar yanlış algı yaratarak sahneyi olduğundan daha derin göstermek için kullanmıştır.

Alexandra Danilova, çocukluğunda Marinsky Tiyatrosunda 1917 devriminden hemen önce görev aldığı bu tür bir prodüksiyondan bahseder: "...Biz çocuklar yanlış algı yaratmak için kullanılıyorduk. Sahne eğikti ve biz en arkada duruyorduk. Sahneyi daha derin göstermek için, sanki mesafe uzaklaştıkça küçük görünen insan kalabalığı gibi..."

Petipa'nın esas müzikal işbirliği yaptığı kişiler daha önce Kraliyet Tiyatrolarında beste yapmak üzere davet edilip çalışmış bale bestecileriydi. Özellikle taklit konusunda yetenekliydi. Daha önceden mevcut olan bir eseri yeni koreografiye adapte edebiliyor, koreografinin gereklerine göre yeni müzik bile yapabiliyorlardı. Roland Wiley, Çaykovski'nin balelerindeki çalışmalardan bahsederken şöyle demiştir: "...Çaykovski'nin zamanında ilk kural; öncelik ballet

master'larının (bale ustası). Diğerleri ballet master'ın talimatlarıyla çalışır ve Çaykovski, onların diğerleri üzerindeki veto yetkisinden keyif alırdı. Bunu yapabilmelilerdi, çünkü ballet master dansları yapmıştı ve danslar baledeki en önemli kısımların sadece elementleriydi, yazılamıyordu, unutulurlarsa karşılıkları yoktu. Konunun bu en önemli kısımları sadece onun tarafından anlaşılıyordu. Besteci de libretto yazarı da ballet master'ın altında olmalıdır” diye açıklıyor.

Karsavina'nın Pharaoh'un Kızı balesindeki av sahnesindeki tarifinde gördük ki; büyük baleler sık sık güçlerini sayılardan almışlardır. Petersburg'un bale topluluğunun kadro sayısı 1890-1891 sezonunda 143 kadın, 69 erkek idi. Ek olarak Tiyatro okulunun öğrencileri düzenli olarak bale temsillerinde görev alıyorlardı tıpkı St. Petersburg etrafında konuşlanan askerlerin yaptığı gibi, bu tip figüranlar Danilova'nın anlattığı gibi ya kalabalık yapıyorlar ya da mesela Corsaire balesindeki gemi enkazı sahnesindeki dalgaları yaratmak için sahne üstündeki brandanın altında koşmak için kullanıyorlardı (Scholl, 1994: 8, 9).

Fonteyn, Magic of Dance (1980), koreografları şöyle tanımlıyor...

“Koreografların farklı çalışma şekilleri vardır, bazıları eserlerini provalarda dansçılarla beraber adım adım yaratır. Oysa Petipa balelerini yaratırken, hareketleri stüdyoya gelmeden önce, çok sayıdaki dansçılara uygulanmak için evde iyice planlardı. Petipa, corps de ballet'yi gruplara ayırırdı. Bu grupları döndürür, daireler yaptırır, çapraz geçirir, çizgiler oluşturur ve hiç durmadan akıp giden görkemli zincirlerle birbirlerine bağlanmış şekilde müziğin son akkorunda uyumlu bir resme yerleştirirdi. Özellikle o, insan boyunun sınırlandırılmasına çok dikkat ederdi ve toplu halde hareket eden dansçılarının en sade biçimlerde, görsel olarak tatmin edici kompozisyonlara ulaşmalarını sağlayarak, eşit boy çizgisinde olmasını da denetim altına aldı.

Petipa, çelenkler, eşarplar, çiçek sepetleri, asalar, kurdeleler koreografisinin belli anlarında fazladan yükseklik sağlamak amacıyla dansçıların üstüne çıkacakları küçük tabureler gibi çok fazla aksesuarlar da kullanmıştır. Onun fevkalade yaratıcı hayal gücünün son noktası “Dans of the Caryatides” (Heykellerin Dansı)'ydı. Corps de ballet'deki erkek ve kadın dansçılar başlarının üstünde sepetler taşıdılar, sonunda

sepetler boşaltıldığında, her birinin içinden küçük bir çocuk çıktığı söylenmektedir” (Fonteyn, 1980: 155).

Hedef kitlesi olan toplumun aynası olarak, sahne üzerindeki bu personel artışı da Petipa balelerindeki dansçılar arasında bir hiyerarşi doğurdu. Balerina, bir partner (eşlik eden erkek dansçı) tarafından desteklenen solist, demi-solist (yarı solist) ve corps de ballet dansçılarıyla çevrelenmiş haliyle, sahnenin kraliçesi haline geldi. Bu hiyerarşi dansların yapısını eylemsel olarak etkiledi. Örneğin: Pas de deux orijinalinde bir düet olan bu dans ‘grand pas’ya dönüşerek solistleri ve corps de ballet’yi de içine alan yeni bir ‘grand pas’ koreografisini yaptı. Sonunda solo adımları ve dansları bolluğu Petipa’nın dans dramalarını anlatım yapısını zayıflattı. Petipa’nın eserlerindeki solo dansların önemli artışı (özellikle kadın dansçılar içindi) bunlar Raymonda balesinde zirveye ulaştı (Scholl, 1994: 11).

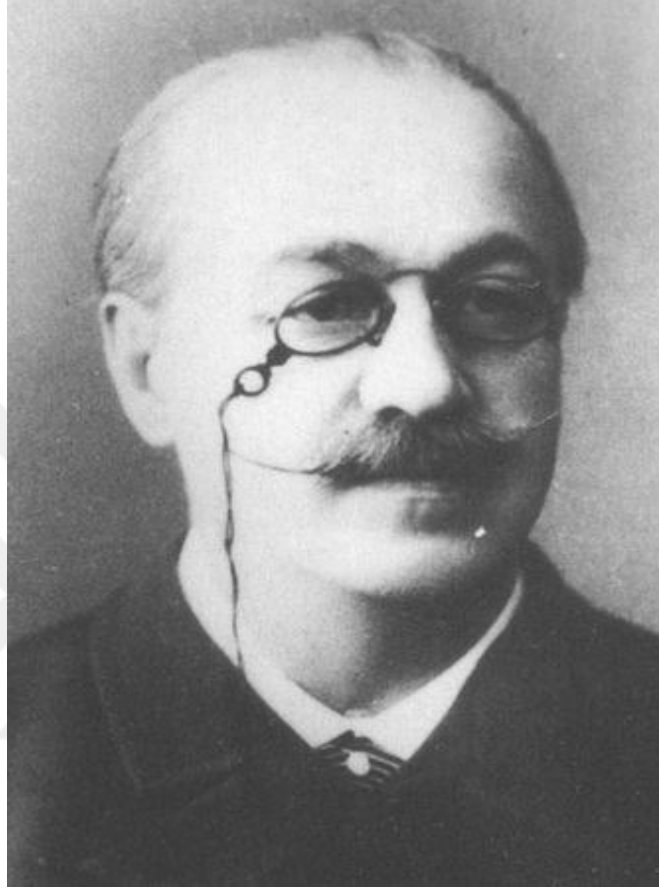
Fonteyn, Magic of Dance (1980), koreografları şöyle tanımlıyor...

“Tutku, Petipa balelerinin önemli bir niteliği değildi; onun balelerini önemli yapan ve uzun süre yaşatan senaryolarının, koreografisinin ayrıntılı vurgulanmasıydı. İvanov, Petipa’dan daha duygusaldı. Fransız, sabırlı, çalışkan ve ayrıntılar konusunda titizdi; Rus olan İvanov ise hassas, şiirsel ve kaderciydi. Gençliğinde çok çekici bir kişiliği olduğu söylenmektedir. Doğuştan yetenekli, cömert, mutlu ve zekiydi. Sadece bir kez duyduğu bir müzik parçasını kulaktan duyma çıkarabilirdi ve baleler içinde eşit şekilde, fevkalade bir hafızaya sahipti. Petipa’nın asistanlığına atanmadan önce elli yaşındaydı. Sovyet balesi doğrudan Petipa ve İvanov’un mirasında gelişir. İvanov, Petipa son balesini yaratmadan iki yıl önce 1901’de öldü” (Fonteyn, 1980: 167).

19. Kuğu Gölü Balesi Librettosunun Başka Bir Versiyonu

1.Perde: Arkasında etkileyici muhteşem saray bulunan bir bahçe. Prens yeni yaşı için gelen misafirlere bir festival düzenler. Yörenin genç kızları ve erkekleri, Lord’larını kutlamak için gelirler. Şenlikte çok fazla dans bulunmaktadır. Hükümdar olan Kraliçe, Siegfried’in annesi etrafındakilerle içeri girer. Prense serzenişte bulunur ve yanında bulunan soyluların arasında, gelecek baloda bir eş seçmek zorunda olduğunu hatırlatır.

Dans birkaç dakikalığına durur ve prensin ayrılması ile tekrar başlar. İçerisinde bir delikanlı ve iki kız tarafından bazı danslar, pas de trois (iki kız, bir erkek ile yapılan dans) yapılır.



Resim: 12 *Lev İvanov*

<http://www.roh.org.uk/people/lev-ivanov>

Prensın özel hocası bozulmuş gibi durmaktadır ve yapılan danslara karşı olan memnuniyetsizliğini belli eder. Kötü yapıldığını belirtir. Nasıl olması gerektiğini göstermesi istendiğinde, genelde herkesin güldüğü eski moda bir dans yapar.

Bir grup kuğu üzerlerinden geçerken, prensin arkadaşları bir av partisi düzenler. Siegfried bu av partisine katılır fakat özel hocasından kurtulabilmek için yaverine onu oyalamasını söyler.

2. Perde: Biraz ilerisinde tapınak bulunan göl kıyısı. Vakit gece yarısıdır. Bir tanesinin başında taç bulunan, bir grup kuğu, gölün üzerinde yüzerler. Fakat kıyıya

ulaştıklarında çok güzel kadınlar olurlar. Sarayın tapınağında, yanında bir baykuş bulunan Von Rothbart, bütün kuğuları büyülemiştir.

Prensın arkadaşlarından biri, ormanlık alana gider ve arkadaşlarını da çağırır. Oraya ilk varan Prens Siegfried olur. Kuğu kızları ve liderleri Odette yalvararak, prensin elinde bulunan kundaklı yayını kaybetmemesini, bir büyücünün onları kuğuya dönüştürdüğünü, sadece gece yarısı çok az bir süre insan haline dönüştüklerini söyler.

Siegfried, Odette'e âşık olur, tam onu kucaklamak istediğinde, Rothbart âşıkların arasına girer ve genç âşıklar korkuya kapılırlar.

Kuşları vurmak üzere prensin arkadaşları gelmiş ve kuğuların etrafını sarmışlardır. Fakat prens onlara, kuğular dans ederken, büyülenmiş kızların hikâyesini anlatır.

Kraliçe gelin seçmek zorundadır. Baloya Odette'i davet eder ve seçeceğini o olduğunu söyler. Fakat Odette, Rothbart'ın laneti kırılmadan baloya gelemeyeceğini söyler. Büyücünün, onları ayırmak için bütün gücünü kullanacağını ve eğer prensin yeminini bozarsa kendisinin ve diğer arkadaşlarının öleceğini söyler.

Silik bir ışık huzmesi şafak vaktini aydınlatır. Kızlar kuğu kılığına döner ve gölün üzerinden uçarak uzaklaşırlar.

3. Perde: Festival için hazırlanmış göz alıcı balo salonu.

Kraliçe, oğlu, uşaklar ve saray muhafızlarıyla bahçe çevrilmiştir. Misafirler gelir, anne ve oğul gelin adaylarını gözden geçirir. Altı soylu genç hanım dans eder, fakat Siegfried hiç birini beğenmez. Misafirler kendi yerel kostümleri içinde kendi danslarını yaparlar. Bu arada haberciler yeni bir misafirin (Rothbart) geldiğini haber verirler.

Siyah kuğu kıyafeti içinde kendisi ve kızı Odile ile birlikte gelmiştir.

Siegfried, siyah kuğu Odile ile dans ettikten sonra Rothbart'ın kızını eş olarak seçtiğini ilan eder.

Büyücü, Siegfried'in Odette'e verdiği sözü tutmadığı ve büyüünün devam ettiğini büyük bir memnuniyetle söyler. Büyücü ve kızı aniden ortadan kaybolur ve Siegfried yaptığı hatayı anlar, Odette'i bulmak için sarayın dışına doğru telaşla koşar.

4. Perde: Oyun, 2. perde ile aynı sahnede geçer.

Kuşu kızlar saraya giden Odette'nin dönüşünü beklerken hüznü dans ederler. Prens telaşla nehrin kıyısına gelir. Odette onu af etmeyi reddeder, arkadaşlarının arkasına saklanır. Fakat büyücünün nasıl kandırdığını anlatınca, onu affeder birlikte dans ederler

Rothbart, büyük bir fırtına çıkarır ve göl çalkalanmaya başlar. Kuşular boğulacaklarını sanarak çok korkarlar. Siegfried, Odette'yi yüksek bir tepeye taşır ve onunla birlikte ölmeye hazır olduğunu söyler. Bu durum büyüü bozar ve göl normal haline döner. Kuşu kızlar, insan bedenlerine dönerler ve ebediyen kötü büyüden kurtulurlar (Beaumont, 1937: 533, 534, 535, 536).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

20. Kuğu Gölü Balesinin Birinci Sahnelenmesi

Fonteyn, Magic of Dance (1980), koreografları şöyle tanımlıyor...

“Çaykovski, bale bestecileri arasındaki koreograf ve müzisyen arasındaki ilişkiye en iyi örneklerden biri olarak kabul edilir.

Moskova'daki Bolşoy tiyatrosunun müdürü 1875 yılında, Çaykovski'ye, ihtiyacı olan ayda dört yüz dolara eşit bir maaş karşılığında, tüm geceyi dolduracak, Kuğu Gölü adında bir bale bestelemesi için görevlendirmiştir.

Çaykovski 1870 yılındaki, Leo Delibes'in Coppellia'sı ile asla boy ölçüşemeyeceğini düşünmüştür. Uzun zamandan beri tiyatro besteciliğinin, bale dalında kendi yeteneğini sınamak istediği için de bu işi kabul etmiştir. Kuğu Gölü, Delibes'in bir sonraki balesi Sylvia ile aynı yıl Moskova'da sahnelendi ve Çaykovski Sylvia balesi ile kıyaslandığında 'Kuğu Gölü berbat bir şey' diye yazmıştı. Oysa ünlü balerina Margot Fonteyn'e göre; Yeni yaratılan her bale eserinde dikkat edilmesi gereken en önemli şeyin, konusuna ve temsil ettiği döneme uygun müziğin olması şarttır. Bunun için de besteci ve koreograf işbirliği idealdir” (Fonteyn, 1980: 273).



Resim: 13 *Kuğu Gölü, B. Ryauzova Müzesi'nde sergide Rus kültürünün bir simgesi haline gelmiş efsanevi bale, ilk yapım grup fotoğrafı (1877-1917)*

<http://afisha.sibnovosti.ru/events/lebedinoe-ozero-istoriya-postanovok-1877-1917>

Kuğular Gölü ya da orijinal adı olan “Ledebinoe Ozero” ilk olarak Mart 1877’de Moskova’da Bolşoy Tiyatrosunda oynanmıştır. Programa göre eserin librettosunu V. P. Begişev ve V. P. Geltzer yazmıştır. Dekorlarını da H. Kangin, K. F. Valts ve H. Groppius çizmiştir. Çaykovski Nisan 1866’da henüz yirmi altı yaşında ve Moskova konservatuarına öğretmen olduğu sıralarda Begişev ile tanıştı. Bu tanışmadan genç besteci de Kuğular Gölü konusunu besteleme fikri doğmuştur. Eserin koreografisini yapması Avusturyalı bale ustası Wenzel Reisinger’e verilmiştir. Reisinger orta yetenekte olan bir koreografıdır. Baleyı uzun, sağlam bir yapı bütünlüğü yerine kısa kısa danslardan meydana getirmiştir. Öyle ki bazı dansları dansçıların kendileri düzenlemişler, yani topluca bir yaratma olmuştur. Balenin temsili Odette- Odile rollerini oynayan Pelagia Mikhailovna Karpakova yararına verilmiştir.

Koreografinin kötülüğü, bazı dekorların ve giysilerin kişiliksizliği, orkestrayı yöneten Ryabov’a Çaykovski müziğinin zor gelişi gibi türlü nedenlerden ötürü bale tam bir başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bu başarısızlıktan üç yıl sonra eserin koreografisini Paris Operasından Olaf Hansen’e yaptırılmış ve 13 Temmuz 1880’de yine Moskova’da tekrarlanmıştır. Hansen iki yıl sonra yeni bir koreografi yapmış, bu değişik düzeniyle bale 28 Ekim 1882’de oynanmıştır. Ondan sonra da bir süre Kuğular Gölünden söz edilmemiştir (Kuğu Gölü Ankara Devlet Opera ve Balesi dergisi [ADOB], 1966: sayı 7).

Bu sahnelemede şef yarı amatör, eser fazla karışık, yorumu imkânsız ve ilerici bir müzik olarak bulunmuştur. Zor yerler kesilip atılmış, yerine başka bestecilerin balelerinden müzikler konmuştur. Dekor ve kostüm kötü koreografi çok zayıftır. Bugün bu ilk temsili yaratanların hiçbirinin adı bale tarihine girememiştir (Çaykovski Gecesi [İZDOB] dergisi, 1993: sayı 52).

1877’deki ilk başarısız temsilinden sonra Çaykovski’den bazı yerleri değiştirilmesi istendi. Yaptığı değişiklikler şöyleydi: Üçüncü perde için iki yeni dans istenmiştir. Bunlar bir Rus dansı ve bir pas de deux’dür. Orijinalinde olduğu gibi üçüncü perdedeki Prens ve Odile’in, pas de deux’lerinin olmadığı söylenmektedir. Bu pas de deux için kullanılan müzik, o zaman birinci perde de pas de trois’ten sonra kullanılan divertismandır. Çaykovski’nin üçüncü perde için yeniden eklediği pas de deux müziği kaybolmuştur. Yalnızca iki keman için düzenlenmiş olarak, bir repetitörün elindeki kopya kalmıştır. Daha sonra bu çeşitlemenin bazı kısımları,

“Korsan” balesinin orkestra partiyonu arasında bulunmuştur. Çaykoski'nin tüm eserlerini yayımlayan Rus yayıncılar, pas de deux'ü yeniden ele alarak orkestrasyonunu yapmışlardır (Kuğu Gölü [İZDOB] dergisi, 2005: sayı 108).



Resim: 14 Kuğu Gölü, B. Ryuzova Müzesi'nde sergide Rus kültürünün bir simgesi haline gelmiş efsanevi bale, ilk yapım fotoğrafı (1877-1917)

<http://afisha.sibnovosti.ru/events/lebedinoe-ozero-istoriya-postanovok-1877-1917>

Çaykovski, müziğindeki bazı noktaları zayıf kabul etmiş ve düzeltmek içinde söz vermiş ama ömrü buna yetmemiştir. Kuğu Gölünün ilk sahne düzenini yapan Reisinger'den sonra gelen Hansen, 1880'de eseri yeniden sahnelediğinde, bestecinin arkadaşı ve meslektaşı Kashkin şöyle diyordu: "... Özelliği olan bir başarı olmadı. Dekorlar eskiyinceye kadar sahnede kaldı, bir daha yenilenmedi..." bu arada müziğin aslı da, diğer balelerden alınan parçalarla devamlı olarak bozulmuştur. Daha aşağı seviyedeki balelerin müziklerinden alınan parçalarla en az üç kopya meydana getirilmiştir (Kuğu Gölü [ADOB] dergisi, 1966: sayı 7).

21. Kuğu Gölü Balesinin İkinci Sahnelenmesi

Uyuyan Güzel (1890), Fındıkkıran (1892) gibi balelerinin büyük başarısı üzerine St. Petersburg İmparatorluk Tiyatrosunun yöneticileri Kuğu Gölü balesini yeniden canlandırmayı düşündüler. Petipa'ya başvuruldu, Petipa'nın düşüncesine göre kusur Çaykovski'nin müziğinde değil, koreografi ve sahne düzenindeydi. Eserin müziği Moskova'dan getirildi. Petipa eseri inceledi. İşe ikinci perdeden başladı, taslağı hazırlayıp dansları işlemlerini yardımcısı Lev İvanov'a bıraktı (Çaykovski Gecesi, [İZDOB] dergisi, 1993: sayı 52).

St. Petersburg'da Çaykovski'nin Uyuyan Güzel ve Fındıkkıran balelerini, Petipa'nın yönetiminde sahnelenmesinin başarısı üzerine, Kuğu Gölü'nün varlığı hatırlanmıştı. Bale yeni düzenlemesiyle Çaykovski'nin anısına sahnelenmiştir.

Petipa, 1895'te eserin baştan sona sahnelenmesine nezaret etmiştir. Notalar İmparatorluk Balesinin şefi Riccardo Drigo tarafından düzenlendi. İvanov ikinci ve dördüncü perdenin koreografilerini hazırladı, Petipa'da birinci ve üçüncü perdelerden sorumluydu. Bu yapım seyirciye baleyi sevdirdi.

Daha sonra Rusya'da çeşitli sahnelemeler oldu, bunlardan Moskova'daki Alexandr Gorksky'nin yapımı en önemlisidir ve hala pek çok Rus sahnelerinde baz teşkil eder (Clarke ve Crips, 1981: 261).

Çaykovski, 1888'de Prag Ulusal Tiyatrosunda ikinci perdenin bir temsilini kendisi yönetmiştir. Bu temsil için günlüğüne şu notu düşer: "...Büyük yankısı olan bir başarı, tam bir mutluluk anı yaşıyorum..." Baleyi tekrar yeniden ele alması için ikna edilemeden Çaykovski, St. Petersburg'da Kuğu Gölünün provaların başlangıcında, 6 Kasım 1893'te hayatını kaybetti. Hükümet, Çaykovski'ye saygı duruşu olarak Maryinsky Tiyatrosundaki temsili 17 Şubat 1894 tarihine koydu. İvanov'un hazırladığı ikinci perde tamamlandı. Balerina Pierina Legnani, Odette rolünde başarı kazandı (Kuğu Gölü, [ADOB] dergisi, 1966: sayı 7).

İtalyan balerina Pierina Legnani, (1863 - 1923). Milano'da sahneye ilk çıktığı Scala Ballet'de çalıştı. Daha sonra Paris Madrid ve Londra'nın yanı sıra büyük ün kazandığı St. Petersburg'da dans etti. Marinsky Tiyatrosunda kaldı ve prima balerina assoluta ünvanını alan ilk balerina oldu. Ayrıca Rusya'da devamlı 32 "fouettes"

döner, ilk tanıtan balerinadır. Teknik olan bu dönüşü daha sonra bütün Rus dansçılar yaptılar. Bugün bizlere en önemli tanıtımını yaptığı, (1895, Petipa-İvanov yapım olan) Kuğu Gölü balesinde oynayarak bale dünyasında bu dönüş hareketini tanıtan ilk balerina olmuştur. Daha sonra Rusya, İtalya ve Fransa'da dans etti. Londra'daki Alhambra tiyatrosunda da bu yüzyılın ilk on yılında Cyrene (Yunan mitolojisi Egemen Kraliçe) ve Uyuyan Güzel'i oynamıştır (Woodward, 1977: 316, 318).

Çaykovski'nin müziğinin tüm lirizmini ve İvanov'un koreografiyi mükemmel bir şekilde oluşturduğu dans düzenidir, bu Petipa'nın heyecanını kamçılar ve balenin tümünün oynanması kararlaştırılır. Çaykovski yaşarken zaten bazı bölümlerinin değiştirilmesi konusunda şef Drigo'ya izin vermiştir.

Maryinsky Tiyatrosunun orkestra şefi Richard Drigo müziğin bazı yerlerini çıkararak yerine o çağın salon müziği diyebileceğimiz yeni müzikler besteledi. Bu yeni biçimini, Petipa ile İvanov'un büyük başarısı karşısında işe kendisinin katılmasını sağladı. Petipa eserin dört perde çatısını değiştirip üç perde yaptı. Böylece eski üçüncü perde ikinci perde oldu. Üçüncü perde ise eski dördüncü perdedi. Birinci perde ise iki sahneye bölünmüştü. İvanov, birinci perdenin ikinci sahnesini (eski ikinci perdedi) yapmıştı, şimdi kendisine üçüncü perde (eski dördüncü) ile birinci perdeden (eski üçüncü perdeden) bazı parçalar verildi.

Petipa birinci perde ikinci sahne ile ikinci perdenin (eski üçüncü perdenin) bazı parçalarını hazırladı. Petipa ile İvanov'un birlikte yarattıkları Kuğular Gölü Balesi 1894 sonbaharı için tasarlanmıştı, fakat 20 Ekim'de İmparator üçüncü Aleksandr'ın ölümüyle sarayda tutulan yas temsili geciktirdi ve eser ilk kez 27 Ocak 1895'de oynandı. Odette ve Odile rollerine Legnani çıktı.

Kuğular Gölü'nün 1877'deki Reisinger'ın eliyle yapılan başarısız koreografisi bazı değişikliklerle bugün de Moskova ve Leningrad'da oynanmaktadır. 13 Şubat 1933'de Vaganova'nın düzeniyle, Petipa ve İvanov koreografisi ele alındı. Dekorları V.V. Dimitrev yaptı. 2. Dünya Savaşı sırasında, Leningrad Kirov Tiyatrosunda yine Petipa ve İvanov koreografisiyle oynandı, fakat 1945'de Fedor Lupukhov Kirov Tiyatrosu için Petipa ve İvanov koreografisini yeni biçimde sundu. 20 Mart 1950'de Konstantin Sergeyev, Kirov Tiyatrosu için yine bazı değişikliklerle Petipa ve İvanov düzeniyle dans etti. Moskova içinse 24 Ocak 1901'de Petipa'nın

öğrencilerinden A. A. Gorski (1871-1924) düzenledi. 14 Ekim 1908'de Odette ve Odile'e Tamara Karsavina çıktı. 1920'de Bolşoy Tiyatrosu yöneticileri, Moskova Sanat Tiyatrosunun kurucusu ve yönetmeni olan Konstantin Stanilavski (1863-1978) ve Gürcistan doğumlu Nemirovich Danchenko (1858-1943) ile birlikte çalıştılar.

'Danchenko, tiyatro alanında dramaturji ve oyunculuk üzerine öğeler bulmuş ve pedagojik çalışmalara ağırlık vermiş, yeni realist tiyatronun yaratılmasına katkılar sağlamış, yazar ve rejisörün arasındaki sanatsal birlikteliğe önem veren tiyatro sanatçısıdır'. Onlar da Gorski'nin düzeni üzerine değişikliklerle yeni bir düzen hazırlayıp ilk temsili 24 Şubat 1920'de verildi. 19 Şubat 1922'de Gorski kendi düzenini yeniden canlandırdı (Kuğu Gölü, [ADOB] dergisi, 1966: sayı 7).

Petipa-İvanov versiyonu batıya Nikolay Sergueyev'in koreografik notasyonları yoluyla gelmiştir. Nikolay Sergueyev baleyi, Vic-Wells topluluğu için getirmiştir ve bu toplulukta balerin olan Alicia Markova başrol olan Odile-Odette rollerinin altından başarıyla kalkmıştır. Bu yapım batıda pek çok topluluk tarafından uygulanan tek versiyonu oldu.

İngiliz Kraliyet Balesi, Sergueyev'in versiyonunu atmosfer olarak muhafaza etti fakat yıllar geçtikçe değişiklikler ve ilaveler yapıldı. Özellikle dördüncü perde için yeni koreografi Frederick Ashton tarafından yaratıldı, dördüncü perdenin orijinal tekste sadık olup olmadığı kuşkuludur.

Kaçınılmaz olarak Kuğu Gölü pek çok koreografin dikkatini çekti. Sovyet koreograf Vladimir Bourmeister 1953 yılında Moskova Stanislavsky-Nemirovich Danchenko bale topluluğu için etkili bir sahneleme hazırladı. Bu kez 1877 notalamasına dönüp, librettoyu biraz genişletti. Bu şekliyle baleyi Paris Operasında ve Londra Festival balesinde sahneledi. Kuğu Gölü balelerin içinde en popüler olanı haline gelmiş, toplulukların ve yapımcıların da bir cazibe merkezi haline getirmiştir.

Çaykovski'nin notalamasına gösterilen bu olağanüstü istek, eserin popüleritesine itibar edilmesine neden olmuştur. Aynı zamanda 19. yüzyılın repertuarındaki uzun bale olması özelliğiyle uygulama asıl olması gereken olarak kabul edilmiştir. Yapımcılar varlıklarını sürdürebilme garantisyle baleyi hangi formda olursa olsun sahnelemeyi sürdürdüler.

Balenin halk üzerindeki etkisi de balerinanın kuğu kostümüyle dans etmesinin Çaykovski'yle ilişkilendirilmesiydi. Geleneksel olarak Odette-Odile rolü büyük bir meydan okuma gibiydi. Ünlü balerinalar Fonteyn, Plisetskaya ve Makarova bu rolde büyük başarı gösterdiler. Daha sonra savaş sonrasında, erkek yıldız dansçıların ortaya çıkmasıyla bir çeşit 'prens' tiplmesi türedi. Erik Bruhn ve Rudolf Nureyev yapımları, Prens Siegfried'i ana karakter yapma eğilimini başlattılar. Bundan böyle bale çarpıtıldı, bozuldu. Çünkü 19. yüzyıl klasikleri (Bournonville repertuarı hariç) kadın dansçının ana karakter olarak ihtişamını sergilemeyi ve methetmeyi öngörürdü.

Hikâyeyi daha az radikal değişikliklerle sahneleyen; John Cranko'nun Stuttgart balesi için uygulaması ki burada Siegfried sele kapılarak ölür ve Odette yalnız kalır. Erik Bruhn'nun Kanada Ulusal Balesi için yaptığı uygulamada Von Rothbart Siyah Kraliçe olur ve Siegfried'in içinde bulunduğu karmaşık duygular onu intihara sürükler ve Odette yine yalnız kalır.

Bu versiyonun büyük bölümü farklı koreograflar tarafından yeniden koreografi edilmiştir. O zamandan beri de bu versiyon zarar görmektedir (Clarke ve Crips, 1981: 316).

22. Kuğu Gölüne Genel Bakış

Kuğu Gölüne bir bütün olarak bakıldığında, bale harika bir fikir sergilemekte olup dansların çekiciliği ve çeşitliliğiyle ön plana çıkmaktadır. Odette ve diğer kuğuların dansı bir kuş hareketi şeklinde olup, kolların titreme hareketi olarak yapılan bölümü bir kuşun kanadını canlandırmaktadır.

1. Perde, (Prolog) bu perde daha ağırlıklı olarak eserin giriş bölümü olup, mimiklerin ve grubun yaptığı büyük Vals ve Polonez danslarının yapıldığı karakterlerin kendilerini sahnede gösterdikleri, tanıttıkları perdedir. Bu perdede oynanan üçlü dans, sololar (pas de trois), grup dansları çok iyi planlanmıştır. Ayrıca Prens'in solosunu da birinci perde de sayabiliriz.

2. Perde, sahnedeki kuğuların hareketliliği dışında Odette ve Prens arasındaki dans olarak (pas de deux) yer alır. Bu kısmın koreografisi, nitelikli, kaliteli ve özelliğiyle ön plana çıkar. Solo bölümlerinde Odette'i, Prens karşılar ve hareketlerin şiirselliği ve üst seviyeye ulaşması, kuğu simgesi olarak kuşların ön plana çıkması gözlenir.

İkinci perdedeki kuğuların ‘corps de ballet’ ve üç büyük kuğunun danslarının vals olarak oynanması çok büyük önem taşır. Ayrıca dört küçük kuğunun dansı birbirlerinden elleriyle kenetlenmiş olarak çapraz tutarak dansın başından sonuna kadar bu şekilde dans etmeleri ve müziğin kulakta kalıcı tınılar bırakması, sempatik koreografisiyle dünyaca ünlenmesine neden olmuştur.



Resim: 15 *Kuşu Gölü 2. Perde Corps de Ballet*

<http://russalon-sw.ru/wp-content/uploads/2016/03/Lebedinoe-ozero-720x300.jpg>

Petipa gözetiminde ve yardımcısı İvanov’un koreografisini yaptığı bu perdedeki geometrik çizgilerin kullanması sahne düzenlemesi olarak göze çarpmaktadır. Bunlara örnek küçük kuğuların diyagonal çizgisi ve kuğuların topluca yer aldığı danslarda üçgen, daire, paralel çizgiler geometrik koreografi düzenini oluşturur. Bütün bunlar oyunu genelden farklı bir yere taşır ve bu bölüm kendi içinde ayrı bir bale oluşturur.

3. Perde, grupların geleneksel ve karakter danslarını yansıtır. Değişik ülkelerden gelen misafirler geleneksel danslarını yaparlar. Koreografik olarak “Dans of the court Ladies” (Soylu hanımların dansı), Csardas (Macar halk dansı), Napoliten (İtalyan halk dansı), Mazurka (Polonya halk dansı) özellikle İspanyol dansları olarak değerlendirilmiştir. İspanyollar sahneye Rothbart ve Odile ile gelirler. Bu da Rothbart’ın simgesi olarak düşünülmüştür.

Valslere (Almanya ve Avusturya dansı) bir örnekte üçüncü perde de Prenseslerin dansı da gösterilir. Çaykovski hemen hemen bütün perdelerde vals ritmini kullanmıştır.

Üçüncü perde Odile'nin birçok başarılı ve parlak danslarını içerir. Meşhur (32 foutes) ve (tour de force) orijinal olarak balerina Pierina Legnani'nin yarattığı teknik adımları yapması bu sahnededir.

Odetta ve Odile'in çift rolü orijinalinde, iki ayrı dansçı için tasarlanmıştır, ancak daha sonra değişikliğe uğramış ve bir dansçı iki rolü de dans etmiştir. Çünkü Odetta tamamen tıpa tıpa Odile benzemektedir. Bu roller tamamen kişilik üzerine kurulmuştur. Odetta, sevgi dolu ve iyi olan, Odile ise şeytanidir. Bu rol parça parça oluşturulan binlerce dokunuştan ve birçok performansın kattığı tecrübeden oluşur. Teknik olarak bakıldığında, Odetta ve Odile rolleri birinci sınıf dansçı gerektirir, çünkü klasik bale repertuarındaki en önemli rollerdendir. 2. Perdede Odetta'ı oynayan dansçı, birçok zor şiirsel hareketleri sergilerken aynı zamanda 3. perdede, seri halde parlak 'entrchat quatre'lar yapar. (Ayaklarını zıplayarak, birbirine vurup, değiştirme). (32 foutes) Tek ayak üzerinde, diğer bacağın kırbaç gibi yana açılıp, dize doğru kapanarak, dönülmesidir. (Manage de petit tours) tek ayak üzerinde bütün sahneyi daire olarak dönülmesi ve seri olarak (32 echappes) ayakların yana parmak ucuna kalkarak açılıp tekrar birbirinin üzerine kapanmasıdır ve en arkadan öne doğru gelerek yapılması gerekir. Sağlam dans tekniği tam olmalı, çünkü hem zor hareketleri yapacak hem de zihninde bu zıt karakterleri canlandırabilecek yetenekte olması gerekmektedir. Burada görüldüğü üzere Odetta ve Odile'in birbirlerine tamamen benzemeleri, Odile'in prensi kandırarak aşkına ihanet etmesine, verdiği sözü tutmamasına yol açar. Akıllıca tasarlanmış olan bu bölümde mizansenler ve dansların koreografik düzeni içerisinde siyah kuğu simgesi de çok iyi işlenmiş ve bir bütünlük oluşturmuştur. Ayrıca Odetta ve Odile arasındaki karakter farkını ortaya koyar. Odile yumuşak huylu iyi karakterli, Odile ise büyücünün kızı sert, kötü karakterdedir. Odile üçüncü perde de 'pas de deux'un sonunda, Prensi kandırdığından emindir, zafer kazanmıştır, koreografideki bu adımlar zaferin ifadesidir.

Dans adımlarıyla kişiliği anlatım, Petipa'nın koreografik özelliğinin bir göstergesi olduğu düşünülmektedir.

4. Perde, kuğuların sahne üzerinde toplu olarak dansları bulunur ve üzgün olan Odette’i teselli ederler. Vals dansına bir örnekte bu perde de gözlenmektedir. Bu perde de Petipa’nın gözetiminde yardımcısı İvanov’un koreografisi ile gerçekleşmiştir. Dördüncü perde Prens, Rothbart çekişmesi ve Odille arasında bir finalle son bulur. Son sahneye bakıldığında, müzikal olarak en iyilerdendir fakat dans olarak çok özelliği yoktur. Çaykovski’nin müziği nefis melodilerle doludur. Örneğin, 1. bölümün sonunda kuğuların yaklaştığı sıradaki kederli havayı örnek olarak verebiliriz.

Balenin tragedyanın bütün özelliklerini taşıdığı gözlenmektedir. (*Anagrorisis*) Kahramanın kendini nasıl bir felaketin içine soktuğunu fark etmesi, (*Peripateia*) güvenilir, sağlam bir durumdan savunmasız bir duruma gelmesi, (*Hamartia*) yaptığı vahim hata, (*Catastrophe*) olayın çözüme ulaştığı son olarak trajik bir eser olduğu düşünülmektedir. Öteki balelerin kahramanlarının bir köylü kızı ya da prenses gibi doğal kişilikler olması yanında Kuğu Gölünün kahramanı karanlık gecelerin prensesidir. Bir büyü ya da hayal dünyasının yaratıcısıdır. Bir noktada balenin öyküsü, kızın delikanlıyı tanınması, kızın delikanlıyı kaybetmesi, kızın delikanlıya kavuşması ve her ikisinin de kaybolmasıdır. Kuğu kız, büyücü Von Rothbart’ın hükmü altında, gün batımı ve doğuşu arasında, kuşların en güzeli Kuğuların Kraliçesidir. O gökyüzü ile su arasındaki dünyada yaşamaktadır. Normal dünyada ona sevgi yoktur. Ancak kendisini kurtaracak olan güçlü prensle karşılaşınca da kendi yazgısına karşı kendini koruyamaz. Balenin hikâyesi böyle gerçekleşmektedir.

23. İlk İki Temsilinin Sahneye Konulması Arasındaki Temel Farklar

Kuğu Gölü balesini başarılı ve başarısız sahneye konulmasını temel fark olarak alıyoruz. İlk sahnelenmesinden sonra birkaç kez başarısız olarak farklı kişilerle sahnelenmesine rağmen, Kuğu Gölü balesi sanat eseri olarak kabul görmemiştir.

İlk sahnelenmesinde (1877) eserin koreografisini yapan Avusturyalı bale ustası Wenzel Reisinger’in, orta yetenekte bir koreograf olması baleyi uzun, sağlam bir yapı bütünlüğünde oluşturamaması ve kısa kısa danslardan meydana getirmesi eserin görkemine yarar yerine zarar vermesine sebep olmuştur. Ayrıca bazı dansları

dansçuların kendilerinin düzenlemiş olmaları da buna etkindir. Bu nedenle 1877 yılında Moskova Bolşoy Tiyatrosunda ilk olarak sahnelenen Kuğu Gölü balesi, toplu bir yaratım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da bizlere eserin üzerinde koreografin bu iş için uygun olmadığını, yeterli bir koreografi bilgisine ve yeteneğine sahip bulunmadığını göstermektedir. Koreografin özensizliği ve yetersizliği dansçuların bu işi üstlenmesine yol açmıştır. Bu arada dekorların ve kostümlerin kişiliksizliğinden de bahsetmek gerekir. Bir bale eserinde en önemli olan koreografin ve dekor, kostüm tasarımcılarının beraber çalışmasıdır.

Koreografin sahnelerin ve döneme ait yapılacak olan kostümlerin ayrıntılı bir biçimde yaratıcı ekiple uzun ve titiz bir çalışma yapmadan eseri oluşturması daha en başında yapımı başarısız duruma getirmiştir. Kaynaklardan edinilen bilgilere göre o dönemde yaratıcı ekibin, birbirinden habersiz bir şekilde çalışma yaptıkları fark edilmektedir. Yapılan bu ilk sahnelemede tasarımcılar kendilerince işi bitirip, eserin ruhunu yansıtan bir çalışmayı meydana getiremedikleri gözlenmektedir. Yeterli bilgi ve yeteneğe de sahip olmadıklarından dolayı işin kalitesinin ve başarısının düşmesine neden oldukları sanılmaktadır.

Çaykovski müziği, Orkestra şefi olan Ryabov'a anlaşılması zor gelmiştir. Bale de müzik eserin omurgasını oluşturur. Müziğin iyi yönetilememesi dansçuların sahnede telef olmalarına sebebiyet verir. Bu nedenle her zaman çok iyi bir şef ve baleden anlayan, dansçuları, dans adımlarını bilen bale şefleri tercih edilmiştir. Burada yarı amatör bir şef olan Ryabov esere hâkim olamamış, ona karışık ve ilerici gelen bu bale müziğinin yorumunu imkânsız kıldığı söylenmektedir. Zor yerlerini kesmiş yerine başka balelerden müzikler koymuş ve işin bütünü bozarak eser üzerinde ilk değişikliği başlatan kişi olduğu gözlenmektedir. Görüldüğü üzere dekor ve kostümlerin de çok kötü, koreografinin zayıf ve yetersiz olduğudur.

Ayrıca o dönemde teknik düzeyi yeterli olmayan İmparatorluk balesindeki dansçuların, teknik başarılarıyla değil, koreografiye yetersiz olan katkılarının balenin başarısızlığına yol açtığı da düşünülmektedir. Balenin tam bir başarısızlıkla sonuçlandığı anlaşılmaktadır. Bu başarısızlıktan üç yıl sonra eserin koreografisini Paris Operasında Olaf Hansen yapmış ve 13 Temmuz 1880 de Moskova'da tekrarlamıştır.

Hansen iki yıl sonra koreografiyi tekrar ele alıp yenisini yapmasına rağmen, bu değişik düzen 28 Ekim 1882 de oynanmıştır. İstenilen başarı sağlanamadığından dolayı ilgi görmemiş ve uzun bir süre Kuğu Gölünden söz edilmemiştir.



Resim: 16 *Kuğu Gölü 2. Perde Pas de deux*

<http://russalon-sw.ru/wp-content/uploads/2016/03/Lebedinoc-ozero-720x300.jpg>

Balenin ilk sahnelenmesi istenilen yaratımı ve gerekli ilgiyi gerçekleştirememiştir. Bu kadar olumsuz koşulun ve yetersiz yaratımcıların bir araya gelmesi, eserin başlamadan bitmesine sebep olmuştur.

Çaykovski'nin Uyuyan Güzel (1890), Fındıkkıran (1892) balelerinin başarısı üzerine, Petipa'ya başvurulmuştur. Onun fikrine göre kusur Çaykovski'nin müziğinde değil, koreografi ve sahne düzenindedir. Petipa'nın eseri incelemesinin ardından işe ikinci perdeden başladığı, taslağı hazırlayıp dansları işlemesi için yardımcısı Lev İvanov'a bıraktığı söylenmektedir. Fakat baleyi yeniden ele alması için Çaykovski'ye başvurulacağı sırada besteci hayatını kaybetmiştir.

Uyuyan Güzel ve Fındıkkıran balelerinde Çaykovski ve Petipa'nın müzik üzerinde birlikte çalışmaları bu eserlerde büyük başarı sağlamıştır. Bu Kuğu Gölü

balesinin müziğine de yansımış ve bu ortak çalışma ve birliktelik eserin büyük başarı sağlamasına, yeniden oluşturulmalarına olanak vermiştir. Bir balenin başarısına büyük etken olan nedenlerden biri de besteci ve koreograf ortak çalışmasıdır. Yapılacak olan balenin sahne sahne, perde perde tasarlanmasında bu büyük önem taşımaktadır. Burada da bu gözlenmektedir.

Bu arada en önemli etkenlerden biri burada ortaya çıkmaktadır. Çaykovski'nin müziği eserin kalbidir. Romantik bale repertuarının en seçkin örneklerinin başında gelen Kuğu Gölü balesidir.

Çaykovski, İmparatorluk balesi topluluğunun orkestra şefi olan Richard Drigo'ya müzik üzerinde düzenleme yapmasına izin vermiştir. Drigo müziğin bazı yerlerini çıkararak yerine o çağın salon müziği diyebileceğimiz yeni müzikler bestelemiştir. 3. perdeden bir parçayı da adı bilinmeyen bir besteci hazırlamıştır. Bu eserin yıllar içerisinde farklı bir şekilde gelişmesine niteliği ve niceliği bozulmadan farklı versiyonlarının oluşmasına neden olmuştur. Bu da koreografların bu esere olan ilgilerini artırmış, bu sayede Kuğu Gölü güncelliğinin ve seyircinin ilgisini hep üzerinde toplamıştır. Dünyada ünlenmesine, bale topluluklarının da sahnelemede isteğini artırmıştır.

Petipa 1895'te eserin baştan sona sahnelenmesine nezaret etmiştir. İki perde olarak tasarlanan eser, ilk kez Petipa ve İvanov tarafından dört perde olarak tamamlandı.

Eserin çok iyi bir planlaması vardır. Saf klasik bale tekniğine dayalı Kuğu Gölü balesi bir keşiftir. Bu keşifle bale, gelişmesini ve ilerlemesini farklı koreograflar ve tasarımcılarla yolunu hala günümüzde de güncelliğini koruyarak sürdürmektedir. Buna yol açan sebebin başında eserin gelişime açık olması ve üzerine her yeni gelen fikrin, fantazinin ortaya konmasına neden oluşturmasıdır. Bu aslında eseri cazip kılmış ve yıllarca gündemde kalmasına olanak sağlamıştır.

Sahnelendiği 1895 yılından bu yana bale tarihinin en ünlü isimlerinin sihirli dokunuşlarıyla şekillenen Kuğu Gölü balesi, günümüzde de 4 perde olarak hala klasik ve repertuarların olmazsa olmazları arasında evrimini devam ettirerek yerini korumaktadır.

Çaykovski'nin derin lirik melodileriyle müziğinin güzelliği ve İvanov'un bu güzel eseri dansa dönüştürmedeki ustalığı, Petipa'nın gerçekleştirdiği bölümlerdeki görkemli parlaklık, Odette-Odile rollerindeki olağanüstü yeteneğin sergilenişi, oynandığı günden beri tüm dünyanın dikkatini çeken özellikler olmuştur. Odette-Odile rolü,1895 versiyonunda Petersburg'da konuk sanatçı olarak bulunan İtalyan Pierine Legnani tarafından da oynanmasıdır. Tekniği çok iyi olan bu dansçının bu esere katmış olduğu yenilikler başarıyı bir kat daha arttırmıştır. Legnani'nin parmak ucunda ve büyük bir rahatlıkla döndüğü 32 'fouette' izleyenleri hayran bırakmış, dünya bale tarihine girmesine sebep olmuştur. Dansçı bu dönüşü daha önce de değişik eserlerde yapmıştır. Petipa, Kuğu Gölü'nün 3. perdesindeki bu dönüşü siyah kuğu Odile rolünde "pas de deux"tan sonra gelen, Prens'in ve Odile'nin soloları arkasından coda bölümünde gerçekleştirmiştir. Prens'in aklını başından alışıma vurgulayarak, dramatik bir etki kazandırmak için kullanmıştır. O tarihten beri bu rolü üstlenen hemen hemen her balerin iyi bir Odette-Odile yorumu için, 32 'fouette' dönme bir ölçüt olmuş bundan sonra da bu rolü oynayan her balerin bu zorlu dönüşü başarma gereği duymuştur. Burada her oynayan gerek kadın gerek erkek dansçıların teknik ustalıkları da balenin ünlenmesine etken olmuştur. Farklı teknikler farklı fizik yapısındaki bu rolü oynayan dansçıların bu esere vermiş olduğu duygu yoğunluğu ve görsellik eserin koreografisinden kaynaklanmaktadır. Kuğu Gölü balesi kadın dansçı için tasarlanmıştır. Aynı zaman da Prens rolündeki erkeğin de önemi büyüktür. Her erkek dansçı Prens rolü için uygun olmayabilir. Bunun için uygun fizik, iyi bir teknik, elegant (yumuşak aristokrat bir ruh bütünlüğü) olması gerekmektedir. Bu da bize koreografideki üstün anlatımı, iyi bir tasarımı, duyguların yoğunluğunu, müziğin bu hikâye için usta bir biçimde Çaykovski'nin duygularını, hayal dünyasını anlatmasını ve hepsinin bir araya gelmesiyle ölümsüz Türkçesi Kuğular Gölü, Rusça Lebedione Ozero, İngilizce Swan Lake, Fransızca Les Lacs de Cygnes, Almanca Schwanensee olarak Kuğu Gölü karşımıza çıkmaktadır.

SONUÇ

Kuğu Gölü balesi, müzikal yapısıyla dramatik bir bale olarak klasik balelerin en sevilenidir. Tümüyle olmasa da yalnız ikinci perdesiyle, dünyadaki bütün profesyonel bale topluluklarınca temsil edilmiştir. Bütün büyük dansçılar bu eseri oynamayı amaç edinmişler, seyirciler de büyük dansçılardan bu eseri farklı yorumlarıyla izlemeyi istemişlerdir. Böylece dansçıların olduğu kadar izleyicinin de beğendiği bir eser konumuna gelmiştir. Aslında bu bale trajik, romantik öyküsüyle ve tüm öykünün tek perde de (2. perde) özetlenmesiyle bu şöhretli kimliği kazanmasına yol açmıştır.

Romantik balenin en önemli ve seçkin örneklerinin başında gelen bu büyük eserin temsili yönünden zorluğu, Odette ve Odile'i oynayanın çift rol üstlenmesidir. İkinci ve dördüncü perdelere Kuğu Kraliçesi Odette olarak büyümlü bir dünyaya giren genç kızın, üçüncü perde de Odile olarak bambaşka bir kişilikle ortaya çıkmasıdır. Aynı gece içinde bu iki karşıt karakteri oynamak, teknik ve dramatik aksiyonu ortaya çıkarmak, bale sanatı açısından ustalık gerektirir.

En soyut balelerde bile bir uyum, bölümler arası bir ilişki olmalıdır. Kuğu Gölü balesi, kuğu simgesi ile var olmuştur. Bütün koreografinin ruhu buna göre tasarlanmıştır. Simgeyi bulan, yani bunu keşfeden Çaykovski'dir. Bu keşfi gereği gibi işleyen ve tasarlayan Petipa, yardımcısı İvanov'la beraber kuğu simgesini balede yüceltmış ve ölümsüzleştirmişlerdir.

Çaykovski kuğu simgesini ortaya çıkardığında, bu simge zaman içinde gelişmiş ve baledeki yerini bulmuştur. İlk sahnelenmesinden bu yana zaman içinde başka bir simgeyle yer değiştirmemiştir. Petipa'nın ustalığı baleyi tasarlarken kendini göstermektedir. Besteci koreograf ilişkisinin bu denli yoğun olarak çalışıldığı ve Petipa'nın Çaykovski'yi çok iyi anladığı ve özümlediği, eserin planlanmasında fark edilmektedir. Çaykovski müziğinde kuğu simgesinin özellikle ikinci perdedeki pas de deux'deki keman solosunun tınlarının, kuğunun haykırıışlarını ve hıçkırıklarını yoğun bir şekilde işittiğimizi, bu düşünceyle izlenmesi durumunda da eserin tam anlamı ile kavrandığı düşünülmektedir. İkinci sahnelenmesindeki başarısının temelini oluşturan bu keşfin yukarıda sayılan bütün etkenlerin bir araya gelmesiyle oluştuğu ve ölümsüzleştiği sanılmaktadır. Bu yaratım zaman içinde farklı

koreograflarla değişikliğe uğrasa bile nitelik ve nicelik bakımından özünün korunduğu kendisinden bir şey kaybetmeden sahnelenmeye devam edileceği düşünölmektedir.

İncelenen kaynaklardan Kuğu Gölü balesinin Petipa ve İvanov tarafından yapılmış şekliyle, koreografiye ne orantıda katkısının olduğu hiçbir zaman tam olarak bilinmemektedir. 1895 yılı yapımının günümüze ne kadarının kaldığı hala düşünölmektedir. Ama bir gerçek var ki, Kuğu Gölü romantik okulun en büyük klasik balelerindedir ve yaratıcıları tarafından her zaman bale tarihinde yerini korumaya devam edeceği sanılmaktadır.



KAYNAKÇA

And, M. Ongurlar, S. Esmen, F. ve Boyut Yayın Grubu'nun Klasik Müzik Koleksiyonu. (2005). Kuğu Gölü Balesinin Librettosunun İlk Biçimi, Melankolik Bir Dahi Çaykovski, Balede Yeni Bir Çağ Kuğu Gölü ve Çaykovski ve Kuğu Gölü Üzerine Dipnotlar. *İzmir devlet Opera ve Balesi Dergisi Kuğu Gölü*, (sayı 108), 5-34.

And, M. (1966). Kuğular Gölü. *Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları* (sayı 7), 2-5.

Balanchine, G. ve Mason, F. (1989). 101 Stories of the Great Ballets (Baskı sayısı belirtilmemiş). New York: Printed in the United States of America First Anchor Books Edition

Barın, N. (1999). Batı Dans Tarihi (1. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Beaumont, Cryil W. (1937-1946-1964-). The Complete Book of Ballets (Baskı sayısı belirtilmemiş). London: Printed in Great Britain by Wyman & Sons, Ltd. London, Fakenham and Reading

Clarke, M. ve Grisp, C. (1981). The Balet Goer's Guide (Baskı sayısı belirtilmemiş). İtaly by A. Mondadori - Verona

Fenmen, B. (1986). Bale Tarihi (Baskı sayısı belirtilmemiş). Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları: 2

Fuat, M. (1961). Tiyatro Tarihi (Sayı 841). İstanbul: Varlık Yayınları

Göğüş, T. (1985). Bale (Sayı 1). (T. Göğüş, Çev.). İzmir: Yeni Ofset Matbuat ve Ticaret. (Orijinal çalışma basım tarihi belirtilmemiş).

Guest, I. (1986). Bale Tarihi (1. Baskı). (A. Aslan, Çev.). İstanbul: Afa Matbaacılık. (Orijinal çalışma basım tarihi belirtilmemiş.)

Gregory, John. (1972). Understanding Ballet (2. Basım). Octopus books Ltd. Press London

Kersley, Leo. ve Sinclair, Janet. (1977). A Dictionary of Ballet Terms (7. Basım). Printed in Great Britain by the Whitefriars Press Ltd. London and Tonbridge

Koegler, Horst. (1972-1987). The Concise Oxford Dictionary of Ballet (Baskı sayısı belirtilmemiş). New York Oxford University

Lawson, John. (1964). The History of Ballet and It's Makers (Baskı sayısı belirtilmemiş). Sir Isaac Picman & Sons Ltd. London

Mara, Talia. (1987). The Language of Ballet (Printed 1987). New Jersey: A Dance Horizons Book Princeton book company. Publishers TOB DOB. 109 Princeton NJ. 08542

Nugent, A. (1985). Stories of the Ballets Swan Lake (Baskı sayısı belirtilmemiş). Printed in Belgium by Henri Proost

Ongurlar, S: (2008). Tutku, Yaşama Katlanış, Aşk, Düş Kırıklığı ve Ölüm - İşte Çaykovski. Patika Sanat ve Edebiyat Dergisi, (sayı 61) (68-73). Ankara: Elma Teknik Basım Matbaacılık

Scholl, Tim. (1994). From Petipa to Balanchine (1. Basım). London: Printed and bound in Great Britain by Biddles Ltd. Guildford and Kings Lynn

Tanrikulu, O. ve And, M. (1993). Çaykovski'nin müziği ve Kuğu Gölü Balesi. Bir balenin 110 yıllık öyküsü. *İzmir devlet Opera ve Balesi Dergisi Çaykovski Gecesi*, (sayı 52), 7-14.

Tunalı, İ. (1963). Poetika (Baskı sayısı belirtilmemiş). İstanbul: Remzi Kitapevi

Valois, de N. (2003). Adım Adım (Baskı sayısı belirtilmemiş). (N. Çıkgıl, Çev.). Ankara: Favori Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi belirtilmemiş).

Woodward, I. (1977). Ballet (First printed 1977). London: Hazell Watson & Viney Ltd. Aylesbury, Bucks

Fonteyn, M. (1979). Magic of Dance (baskı sayısı belirtilmemiş). Londra: Fountain printed and bound England. By Sir Joseph Couston & Sons Ltd.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.alasayvan.net/attachments/eski-misafir-sorulari-8909401/143084041/aristotelesin-hayat-nedir->

<http://images.slideplayer.fr/10/2879390/slides/slide-3.jpghh>

<http://danse.revues.org/docannexe/image/343/img-5.jpg>

<http://www.behindballet.com/wp-content/uploads/2013/04/Lully2.jpg>.

<http://1.bp.blogspot.com/-a6UsPr->

ThRa/VM1R951/AAAAAAAAAqA/PmnKr2kJFPw/s1600/Pierre_Beachamp_-_Guest_2006_plate2.jpg

http://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N01/N01271_10.jpg

<http://www.google.com.tr/searc?=charles+didelot&biw=1093&bih=514&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=x&sqi=2ved=0ahUKEwjtlf>

<http://xoomer.virgilio.it/illia12004/Blasis.htm>

<http://c8.alamy.com/comp/BA7X98/taglioni-maria-2341804-231884-italian-dancer-full-legth-as-flora-BA7X9B.jpg>

http://www.vam.ac.uk/_data/assets/image/0009/183528/2006ae5437_print_of_pas_d_e_quatre.jpg

<http://www.bolshoirussia.com/pic.personbig/1359456395mariusivanoviçpetipa-feb.141898.jpg>

http://a5.files.biography.com/image/upload/c_fit,cs_srgb,dpr_1.0,h_1200,q_80,w_1200/MTE5NTU2MzE2Mzg0OTUzODY3.jpg

<http://www.roh.org.uk/people/lev-ivanov>

<http://afisha.sibnovosti.ru/events/lebedinoe-ozero-istoriya-postanovok-1877-1917>

<http://russalon-sw.ru/wp-content/uploads/2016/03/Lebedinoe-ozero-720x300.jpg>

<http://russalon-sw.ru/wp-content/uploads/2016/03/Lebedinoe-ozero-720x300.jpg>

<http://www.sheetmusicfox.com/images/157779.png>

<http://xoomer.virgilia.it/lillia12004/Blasis.htm>

<http://cloud.freehandmusic.netdna-cdn.com/preview/530x4/weakly/avtschdanc.png>

<http://www.sheetmusicfox.com/images/157779.png>



EKLER

EK 1:



Resim: 17 Baledeki ilk estetik değerler, müzik hareket ilişkisi, hareketlerdeki anlatımına ait çizim

<http://xoomer.virgilio.it/lillial2004/Blais.htm>

EK: 2

Horn in F

Swan Lake Op. 20

Tchaikovsky
arr. DN

Andante Scène Finale

p dolce espress.

5

10 **A**

mf

14

p

17 **B**

f ff

22

mf

27 **C**

Sheet music from 8notes.com © Copyright 2011 Red Balloon Technology Ltd.

Resim: 18 Korno, 4. Perde Final

(<http://www.sheetmusicfox.com/images/157779.png>)

EK: 3

The Swan Lake Dance of the Little Swans

P. I. Tchaikovsky
Op. 20

Allegro moderato

p

sempre

© 2017 by MPI, LLC. All rights reserved

Resim: 19 *Piano, 2. Perde 4 Küçük Kuğu*

(<http://cloud.freehandmusic.netdna-cdn.com/preview/530x4/weakly/avtschdanc.png>)

EK: 4

Get More Free Sheet Music at <http://www.SheetMusicFox.com!>

SUITE,

TIRÉE DU BALLET

LE LAC DES CYGNES.

Flauto I

№1 Scène

Peter Tchaikowsky

Moderato 14 Ob. I cresc.

1 FL. I ff

stringendo

Più mosso 4 sff

6

Resim: 20 Çaykovski Kuğu Gölü Flüt partisinden bir bölüm
(<http://www.sheetmusicfox.com/images/157779.png>)