



YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ROMANTİK DÖNEMDE BALE VE
GISELLE BALESİ'NİN İNCELENMESİ**

KEREM ÖZCAN

TEZ DANIŞMANI: DOÇ. DR. SEVCAN SÖNMEZ
İKİNCİ DANIŞMAN: DOÇ. DR. SEDA AYVAZOĞLU

SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS

SUNUM TARİHİ: 05.04.2021

BORNOVA, İZMİR
NİSAN 2021

ÖZ

ROMANTİK DÖNEMDE BALE VE GISELLE BALESİ’NİN İNCELENMESİ

Özcan, Kerem

Yüksek Lisans Tezi, Sanat ve Tasarım Programı

Danışman: Doç. Dr. Sevcan SÖNMEZ

Yardımcı Danışman: Doç. Dr. Seda AYVAZOĞLU

Nisan 2021

Bu çalışmada, balenin Rönesans dönemi İtalya’ında saray eğlencelerindeki doğuşundan başlayarak, günümüze en yakın halini aldığı 19. yy. romantik dönemini içeren süreç incelenmiştir. Bu incelemede, özellikle politik, toplumsal ve sanatsal faktörlerin balenin gelişimine olan etkilerine odaklanılarak, bunların klasik bale sanatına getirdiği değişiklikler değerlendirilmiştir. Balenin tarihsel süreç içerisindeki gelişimini anlayabilmek için, belirtilen dönemde balenin merkezi konumunda olan Fransa’da yaşanan toplumsal ve politik olaylara da değinilmiştir. Romantik dönemden günümüze ulaşan ve romantik balenin en çok sahnelenen örneklerinden biri olan Giselle Balesi (2 Ağustos 2015’te Bolşoy Bale Tiyatrosunda sahnelenen temsil kaydı) bu tezde koreografi, müzik, libretto ve dekor-kostüm açısından ele alınmıştır.

Romantik dönemin yapı taşı olarak sayılan Giselle Balesi, günümüzde birçok bale topluluğunun repertuarında bulunmakta ve eserdeki varyasyonlar akademik bale eğitiminde de halen yer almaktadır. Bu eserin ve tarihsel sürecinin araştırılarak daha iyi anlaşılması, klasik bale sanatı için önem taşımaktadır. Bu nedenle bu tez çalışmasında, Giselle Balesi örneği temel alınarak, günümüze kadar ulaşmayı başaran romantik döneme ait bir klasik bale eserinin nasıl bir yaratım sürecinden geçtiği ve hangi faktörlerden etkilendiğini araştırmak için tarihsel, teknik ve estetik incelemeye başvurulmuş, yazılı ve görsel materyallerden yararlanılmıştır.

Bu çalışmanın başlıca hedeflerinden ikisi, Giselle Balesi incelenerek balenin sanatsal ve tarihsel sürecinin daha iyi anlaşılmasına yönelik akademik bir çalışma ortaya koymak ve ülkemize bale literatürü alanında bir kaynak sağlamaktır.

Anahtar sözcükler: Rönesans, romantik dönem, Fransa, saray balesi, Giselle, koreografi, libretto, Adolphe Adam.



ABSTRACT

BALLET DURING THE ROMANTIC PERIOD AND REVIEW OF “GISELLE”

Özcan, Kerem

Msc, Programme of Art and Design

Advisor: Assoc. Prof. Sevcan SÖNMEZ

Co-Advisor: Assoc. Prof. Seda AYVAZOĞLU

April 2021

In this study, the progression of ballet has been examined starting from its birth as court dances in Italy during the renaissance era until it took the form of today's classical ballet, including the 19th century romantic period. This study focuses mainly on political, social and artistic factors which influenced the development of ballet and the changes they have induced on this form of art. The major political and social events in France -the ballet center of the time- have been analyzed in order to understand the historic evolution of ballet. Giselle, (recorded stage performance from Bolshoi Ballet, 2nd August 2015), dating from the romantic period and being one of the most frequently staged examples of ballet, has been studied in this thesis in terms of its choreography, music, libretto, setting and costumes.

Being a building block of the romantic period, Giselle takes its place in the repertoires of most of the ballet companies today and its variations are used in academic ballet education. To understand the romantic period Giselle, examining the historical process of that time is really crucial. Therefore, this study refers to historical, technical and aesthetic analyses and written and visual materials to clarify which factors influenced classical ballet based on the example of Giselle and to understand what kind of a creation process it was subjected to.

Two major objectives of this thesis are to produce an academic work for better understanding of historical progress of ballet through studying Giselle and to provide a reference source that can be added to the ballet literature.

Keywords: Renaissance, romantic period, France, court ballet, Giselle, choreography, libretto, Adolphe Adam.



TEŞEKKÜR

Bu alıőmanın oluőturulması, yürütölmesi ve incelenmesi konusunda katkılarından dolayı danıőmanım Do. Dr. Sevcan SÖNMEZ'e ve konservatuar eğitimimden bugüne kadar desteğini esirgemededen bana yardımcı olan ve yüksek lisans eğitimi için beni cesaretlendiren ikinci danıőmanım Doç. Dr. Seda AYVAZOĞLU'na sonsuz teőekkürlerimi sunarım.

Ayrıca tez çalıőmam boyunca her aőamada yanımda olarak bana sonsuz bir destek sağlayan tüm aileme, başta annem Sevinç ÖZDEMİREL olmak üzere teőekkürü bir borç bilirim.

Kerem Özcan
İzmir, 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ	v
ABSTRACT	vii
TEŞEKKÜR	ix
YEMİN METNİ	xi
İÇİNDEKİLER	xiii
RESİM LİSTESİ	xvii
TABLO LİSTESİ	xix
BÖLÜM 1 GİRİŞ	1
BÖLÜM 2 BALENİN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ	3
2.1. Rönesans Dönemi	4
2.1.1. Rönesansta Sanat	5
2.1.2. Rönesansta Bale	8
2.2. 17. Yüzyılda Fransız Saray Dansı	11
2.2.1. Balenin Üç Önemli Aktörü	16
2.2.1.1. Jean-Baptiste Lully	16
2.2.1.2. Pierre Beauchamps	17
2.2.1.3. Molière (Jean-Baptiste Poquelin)	17
2.2.2. Komedi-Bale (Comedie-Ballet)	18
2.3. 18. Yüzyılda Fransa'da Sanat	19
2.3.1. Fransa'nın Politik Tarihi	20
2.3.2. Sanat ve Toplum	20
2.3.2.1. Aydınlanma Çağı	22
2.3.3. Saraydan Tiyatroya Bale	23
2.3.4. Dramatik Bale (Ballet d'Action)	27
2.3.5. Opera Eserlerinde Bale	29
2.3.6. Bale Pantomim	30
2.3.7. Ulusal Paris Operası (Garnier Sarayı)	31
2.3.7.1. Paris Opera ve Bale Okulu	32

2.3.8. Dönemin Önemli Dansçıları	33
2.3.8.1. John Weaver (1673-1760)	33
2.3.8.2. Françoise Prévost (1680-1741)	33
2.3.8.3. Louis Dupré (1697-1774)	33
2.3.8.4. Marie Sallé (1707-1756)	34
2.3.8.5. Marie-Anne de Cupis de Camargo (1710-1770)	34
2.3.8.6. Gaëtano Vestris (1729-1808)	34
2.3.8.7. Maximilien Gardel (1741-1787)	35
2.3.8.8. Jean Dauberval (1742-1816)	35
2.3.8.9. Pierre Gardel (1758-1840)	35
BÖLÜM 3 ROMANTİK DÖNEMDE BALE	37
3.1. Romantik Dönem	37
3.2. Romantik Dönemde Balenin Gelişimi	39
3.3. August Bournonville ve Danimarka Kraliyet Balesi	48
3.4. Rus İmparatorluk Balesi	49
3.4.1. Marius Petipa ve St. Petersburg İmparatorluk Tiyatrosu (Mariinski Tiyatrosu)	50
BÖLÜM 4 GISELLE BALESİ'NİN İNCELENMESİ	55
4.1. Giselle Balesi'nin Dramaturjisi	55
4.2. Giselle Balesi'nin İlk Sahnelenişi	57
4.3. Giselle Balesi'nin Librettistleri	59
4.3.1. Théophile Gautier	59
4.3.2. Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges	60
4.4. Giselle Balesi'nin Librettosu	62
4.5. Giselle Balesi'nin Konusu (Synopsis)	64
4.5.1. Birinci Perdenin Konusu	64
4.5.2. İkinci Perdenin Konusu	71
4.6. Giselle Balesi'nin Müziği	75
4.7. Giselle Balesi'nin Koreografisi	79
4.7.1. Birinci Perdedeki Başlıca Koreografilerin İncelenmesi	81
4.7.1.1. Giselle'in İlk Sahneye Giriş Dansı	82
4.7.1.2. Giselle ve Albrecht'in Birlikte İlk Dansları	82
4.7.1.3. Köy Pas de Deux (Peasant Pas de Deux)	82
4.7.1.4. Pas Seul	85

4.7.1.5. Altı Kızın Dansı	86
4.7.2. İkinci Perdedeki Başlıca Koreografilerin İncelenmesi	86
4.7.2.1. Myrtha Solo	86
4.7.2.2. Grand Pas de Deux	87
4.7.3. Marius Petipa'nın Koreografik Düzenlemeleri	88
4.7.4. İlk Sahnelenmesinden Günümüze Eserdeki Pantomim ve Aksiyon Sahnelerinin Değişimleri	91
4.8. Giselle Balesi'nin Kostümleri	92
4.8.1. Birinci Perdenin Kostümleri	95
4.8.2. İkinci Perdenin Kostümleri	96
4.9. Giselle Balesi'nin Sahne Dekorü	98
4.9.1. Birinci Perdenin Dekorü	98
4.9.2. İkinci Perdenin Dekorü	99
BÖLÜM 5 SONUÇLAR	103
KAYNAKÇA	107
RESİM KAYNAKLARI	113

RESİM LİSTESİ

Resim 2.1. Giotto di Bondone, “Lamentation of Christ”, 1305	7
Resim 2.2. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, sol: Libyan Sibyl çizimleri, sağ: The Libyan Sibyl, 1511	7
Resim 2.3. Nonsuch History and Dance Company, La Volta, 2020	9
Resim 2.4. François Clouet’in çizimi, Catherine de Medici, 1560	10
Resim 2.5. Henri de Gissey tarafından tasarlanmış Le Ballet de la Nuit eserindeki Apollo rolü kostümü, XIV. Louis, 1658	13
Resim 2.6. Pierre Beauchamps, Kol Pozisyonları Notasyonu	14
Resim 2.7. Thoinot Arbeau, Orchésographie, 1589	16
Resim 2.8. Molière, Le Bourgeois Gentilhomme Komedi-Balesi Tanıtım Kitapçığı, 1688	19
Resim 2.9. Alçı süslemeleri Dominus Zimmermann, freskler Johann Baptist Zimmermann tarafından yapılmış, Wieskirche Kilisesi, 1740	21
Resim 2.10. Jean Auguste Dominique Ingres, I. Napoleon İmparatorluk Tahtında, 1806	22
Resim 2.11. Flore et Zéphire eserinde Flore rolündeki Marie Taglioni, 1831	25
Resim 2.12. Jean-Georges Noverre, 1764	28
Resim 2.13. Paris Operası, 1890	31
Resim 3.1. Pierre Luc Charles Cicéri tarafından Robert le Diable eserinin 3. perdesindeki Dance of The Dead Nuns bölümü için yapılan tasarım, 1831	40
Resim 3.2. François Gabriel Guillaume Lepaulle’in çizimi ile, Marie ve Paul Taglioni La Sylphide balesinde, 1832	41
Resim 3.3. Point Ayakkabısının Zaman İçindeki Gelişimi	44
Resim 3.4. August Bournonville	49
Resim 3.5. Marius Petipa, 1898	53
Resim 4.1. Salle Le Peletier-Giselle Afişi, 1841	58
Resim 4.2. Félix Nadar tarafından yapılan Théophile Gautier portresi	59
Resim 4.3. Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges	61
Resim 4.4. Giselle Balesi, Albrecht rolünde Sergei Polunin, Giselle rolünde Svetlana Zakharova, Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015	66

Resim 4.5. Giselle Balesi, Hilarion Albrecht'in kılıcını buluyor, Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015	68
Resim 4.6. Giselle Balesi, Bathilde Giselle'e kolyesini veriyor, Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015	69
Resim 4.7. Giselle Balesi, Albrecht rolünde Sergei Polunin, Giselle rolünde Svetlana Zakharova, 1.Perde Final Sahnesi, Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015	71
Resim 4.8. Giselle Balesi, Albrecht rolünde Sergei Polunin, 2.Perde Final Sahnesi, Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015	73
Resim 4.9. Giselle Balesi, Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015	74
Resim 4.10. Adolphe Adam, 1850	76
Resim 4.11. Adolphe Adam, Albrecht'in Wili'ye dönüşen Giselle'i gördüğü ikinci perde sahnesinin notaları	78
Resim 4.12. Adolphe Adam, birinci perde bağbozumu şenliğinde Albrecht ve Giselle'in ikili dansı notaları	79
Resim 4.13. Giselle Balesi Peasant Pas de Deux, Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015	83
Resim 4.14. Anna Pavlova Giselle rolünde, 1903	91
Resim 4.15. Los Angeles Balesi Giselle, 2015-2016 sezonu	95
Resim 4.16. Los Angeles Balesi Giselle, 2015-2016 sezonu	96
Resim 4.17. Los Angeles Balesi Giselle, 2015-2016 sezonu	97
Resim 4.18. Royal Bale Giselle, 2014	97
Resim 4.19. Giselle 1. Perde Dekorü	99
Resim 4.20. Giselle 2. Perde Dekorü	100
Resim 4.21. Giselle 2. Perde Dekorü	100

TABLO LİSTESİ

Tablo 4.1. Giselle Balesi'nin 1841 tarihli ilk sahnelenme bilgileri	57
Tablo 4.2. Giselle Balesi'nin ilk sahnelenişindeki dansçıları	58
Tablo 4.3. Adolphe Adam'ın Giselle Balesi bestelerinin sahne bitiş tarihlerini yazdığı notlar	77
Tablo 4.4. 1841'de Giselle Balesi'nin ilk sahnelenişindeki pandomim ve dans sahnelerinin günümüz prodüksiyonlarında uğradığı değişimler	93



BÖLÜM 1

GİRİŞ

Bu tezde balenin İtalya’da Rönesans Döneminde doğuşu ve daha sonra Fransa’da gelişimi, dönemin sosyal, politik ve toplumsal olayları göz önünde bulundurularak incelenerek, Romantik Döneme geçiş ile bu süreçte balenin geçirdiği evrimler de yine aynı üç faktöre bağlı kalınarak analiz edilmiştir. Ayrıca, günümüzde hala popülerliğini koruyan ve kalabalık seyirci kitleleri önünde sahnelenmeye devam eden klasik Giselle Balesi, koreografi, müzik, libretto ve dekor-kostüm alt başlıkları altında incelenmiştir.

İtalya’da saray eğlencelerinin bir parçası olan bale, Fransa’da operadan ayrılarak bir sanat formu haline gelmiş ve dönemin sanat tutkunu kralların katkılarıyla gelişimini sürdürerek, zaman içerisinde sadece saray mensuplarına değil, tiyatrolarda halka açık olarak da sahnelenmeye başlamıştır. Politik, sosyal ve toplumsal olaylar, tüm sanat dallarını olduğu gibi baleyi de yakından etkilemiş ve bir süreliğine durgunluk dönemine giren bale, Romantik Dönemde özellikle koreografi ve dekor-kostümde gerçekleşen yenilikler ile hak ettiği ilgi ve ihtişama yeniden kavuşmuştur.

“1465 yılında Antonio Cornazzano (İtalyan yazar ve dans öğretmeni) bale konusunda şöyle not düşer: “İtalya’da bale şimdi pek moda. Bu baleler birçok ölçü ve devinimi uyumla birleştiren kompozisyonlardır. Teknik giderek ilerliyordu ve bale “stilize” olma yolundaydı. Baleyle birlikte dansa duygu da katılmıştı. “Duygu” olgusu özellikle Romantik Baledede (19. yy.) büyük önem kazanacaktı. Dansta da Rönesans (yeniden doğuş) gerçekleşmiş, bale dünyaya gelmişti” (Deleon, 1993, s. 10).

Kullanılan tüm faktörler aracılığıyla (koreografi, mim, müzik, dekor, kostüm) ‘duygu’ olgusunu en çok barındıran klasik eserlerden birisi olan ve günümüzde hala sahnelenmeye devam eden Giselle, Romantik Dönem Balesi’nin yapı taşı niteliğindedir.

Librettosu Vernoy de Saint-Georges ve Théophile Gautier imzasını taşıyan *Giselle* (Les Wilis), Adolphe Adam'ın müziği üstüne kurgulandı. İlk gösterimi Paris Operası'nda (28 Haziran 184) Pierre Cicéri'nin dekor ve Paul Lormier'in kostüm yaratımıyla gerçekleştirilen yapım, öyküsel kökenini Alman ozan Heinrich Heine'nin *Zur Geschichte der Neuren Schönen Literatur in Deutschland* (Almanya'daki Modern ve Güzel Edebiyat Tarihi Üzerine) başlıklı yapıtından alıyor. İlk kez Carlotta Grisi, Adèle Dumilâtre ve Lucien Petipa tarafından yorumlanan *Giselle*, Albrecht ve Myrtha'nın kişilikleri tek gecede 'klasikleşti'. Jean Coralli ve Jules Perrot'nun ortak koreografik tasarımı (özellikle Perrot'nun Grisi için yarattığı *Giselle* 'eskizi') günümüze dek niteliğinden yitirmeden gelmiştir; 'kusursuz' sayılabilecek bu tasarım üstündeki koreografik oynamalar bir elin parmaklarını geçmez" (Deleon, 1986, s. 18).

Bu tezin amacı; tarihsel, politik, sosyal ve toplumsal olayların bale sanatına olan olumlu ve olumsuz etkilerini incelemek ve bir Romantik Dönem klasik bale örneği olan *Giselle Balesi*'nin her yönüyle ele alınarak, günümüz klasik balesine yaptığı katkıları akademik inceleme yöntemi ile de paylaşabilmektir.

Bale sanatının tarihini ve klasik bir bale eserinin yaratım sürecini anlayabilmek için bu çalışmada tarihsel, teknik ve estetik incelemelerden faydalanılmış, görsel ve yazılı materyaller referans alınarak betimsel inceleme yapılmıştır.

BÖLÜM 2

BALENİN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ

Hayatın temel hareketlerinden doğan ve insan anatomisinin fiziksel ölçütleriyle şekillenen dans, insanoğlunun yaşamı kadar eskidir. İnsanlar arasındaki iletişim şekli dansla zenginleşmiş ve zamanla çeşitli formlara dönüşmüştür.

Dansın başlangıcı, doğadaki hayvanların seslerini ve hareketlerini taklit etmeye dayandığı düşünülmektedir. İkel çağlardaki toplumlar, herhangi bir şeyin çevresinde halka olup dans etmişler ve bu dans şekli o dönemden günümüze dek bazı çizimsel kaynaklarla miras kalmıştır. Daha sonraları, dinsel ayin ve törenlerde de dans edilmiş ve böylece dansın ifade zenginliği de gelişmeye başlamıştır.

İnsanoğlunun gelişimi ile bir başka sanat dalı olan dram ortaya çıkmış ve bu sanat, kökenini büyü amacıyla yapılan simgesel söz ve eylemlerden almıştır. Bunların mitoslarda ve ritüellerde kullanımı, dramın seyirci önünde sergilenerek tiyatro sanatına zemin hazırlamasına sebep olmuştur. Dansın bir sanat formuna evrilmesi ise, uygarlık düzeyinin artmasıyla toplum yapısında oluşan değişimlerin bir sonucu olmuştur. Aynı zamanda bir gösteri ve tiyatro olan dans, kendi içinde gelişerek farklı formlara kavuşmuş ve aristokratların etkisiyle saray dansları ortaya çıkmıştır. Ancak saray dansları sadece aristokrat kesime hitap ettiği için, bu kesimin dışında kalan halk ise kendi yerel dansları ile sınırlı kalmıştır.

Balenin ortaya çıkışı, saraylarda verilen ziyafetlerde davetlileri eğlendirmek için düzenlenen saray danslarıyla olmuştur (Ebcioğlu, 1984, s. 5-14). Yaklaşık beşyüz yıl önce, İtalya'nın saraylarında doğan bale, sözcük olarak kökenini İtalyancada 'dans etmek' anlamına gelen *ballare*'den almış ve bu terime ilk defa Guglielmo Ebreo'nun *Dans Sanatı Üzerine İnceleme* adındaki çalışmasında rastlanmıştır.

Balenin terim olarak üç farklı kullanım alanı vardır: ilki 'teknik' anlamına gelmekte olup birçok farklı bale tekniğini çağrıştırmaktadır. İkinci anlamı, bu yöntemleri sahneye uyarlayan toplulukları nitelemesidir. "İngiliz Ulusal Balesi" ve "Danimarka Kraliyet Balesi" buna örnek olarak verilebilir. Üçüncü anlamı ise, bir veya birden çok

sahneden oluşarak bir öyküyü belirli kalıplar içinde somut ve soyut imgelerle seyirciye dramatik bir çerçevede iletmesidir. Buna örnek olarak ise, *Giselle Balesi*, *Korsan Balesi* ve *Don Kişot Balesi* gibi örnekler verilebilir (Deleon, 1986, s. 11-12).

Bu bölüm, balenin doğuşu ile birlikte İtalya'dan Fransa'ya geçerek bir sahne sanatı halini almasını ve Fransa'daki sanatsal ve teknik gelişimin dönemin politik yapısından nasıl etkilendiğini, Romantik Döneme kadar olan süreçte incelemektedir.

2.1. Rönesans Dönemi

'Yeniden doğuş' anlamına gelmekte olan Rönesans, 14. yüzyılda İtalya'da başlayıp, 15. ve 16. yüzyıllarda Avrupa'yı bilim, sanat ve edebiyat alanlarında etkisi altına alan bir uyanışı ifade etmektedir. Bu dönemde, Antik Yunan filozof ve bilim insanlarının çalışmaları ve Roma eserleri Latince başta olmak üzere diğer Avrupa dillerine çevrilmiş, matbaa icat edilmiş ve eleştirel düşünme ile Orta Çağ'dan beri süregelen durgunluk dönemi sona ermiştir. Rönesans Dönemi sadece sanat ve bilim ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda coğrafi keşifler ile birlikte gerçekleşen ekonomik gelişmeler ve kapitalizmin ortaya çıkışı açısından da önemli bir rol oynamıştır (Goody, 2013, s. 442-447).

Şair ve edebiyat eleştirmeni olan John Addington Symonds Rönesans hakkında:

“Avrupa halklarının ortaya koyduğu insani ruh tarafından ortaya çıkartılan bilinçli özgürlüğe ulaşmanın tarihidir. Rönesans döneminde aniden büyük önem kazanan sanat eserleri ve icatlar, bilgi ve kitaplar Orta Çağ dediğimiz Ölü Deniz'in kıyılarında ihmal edilip bırakılmıştı. Rönesans, bugünün milletleri olarak bizlerin, demokrat düşüncenin oluşumu içerisinde hâlâ evrilmeye devam ettiğimiz büyük özgürlük tiyatrosunun ilk perdesini temsil etmektedir” demiştir (Alatlı, 2014, s. 417-419).

Bu söylem, tarihçilerin belirttikleri 'klasik' Rönesans kavramının bir tanımı olma niteliğindedir, kavramın tam ifadesi ise ilk defa 1860'ta Jacop Burchardt'ın *İtalya'da Rönesans Kültürü* adlı eserinde kullanmıştır (Alatlı, 2014, s. 417-419).

Rönesans için, Geç Ortaçağ döneminin bir sonucu olarak ortaya çıkıp, o şartlar altında şekillendiğini söyleyebiliriz. Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ile başlayan Orta Çağ, kademeli olarak Erken Ortaçağ, Yüksek Ortaçağ ve Geç Ortaçağ olarak üç ana bölüme ayrılmıştır. Geç Orta Çağ döneminde kurumların etkisini yitirdiği, kilise ve

İtalyan Papalığının toprak hırsı yüzünden saygınlıklarını kaybettikleri, kimi kentlerin yerel hükümetten bağımsızlıklarını ilan ederek ekonomik olarak dengeleri değiştirmeleri gibi faktörler etkili olmuştur. Ayrıca iklim değişikliği nedeniyle ciddi bir kıtlık yaşanmış, bir bakteriyel hastalık olan veba salgını kıtlık nedeniyle gerekli besinleri alamayan toplumlarda kitlesel ölümlere yol açmıştır. Roma İmparatorluğu'nun kalesi olan Konstantinapolis'in 1453 yılında Osmanlı egemenliğine girmesi, ekonomik, politik ve dini konularda çalkantılar yaşayan Avrupa'da büyük bir etki uyandırmış ve bu gelişmeler Rönesans Dönemi'nin zeminini oluşturmuştur (Tansev, 1995, s. 242).

Rönesans dönemine geçişin en büyük etkenlerinden bir tanesi, Avrupa'nın sosyal ve ekonomik açıdan hızlı bir şekilde büyümeye başlamasıdır. Coğrafi keşiflere imkân sağlayan pusulanın keşfi ile doğunun muhteşem tarih ve bilim eserlerine ulaşılmış, çevirileri yapılarak Avrupa'da bilimsel ve sosyal alanda köklü bir gelişim yaşanmıştır. Uzak yerlere ulaşım imkânı ile birlikte dönemin tüccarları hangi ülkede nelerin sevildiğini ve hangi milletlerin en çok neye ihtiyaç duyduklarını araştırmış ve bu ülkelerle ticaret yapmışlardır. Bu ticaretler sonrasında ekonomi düzene girerek halkın refah seviyesi yükselmiş, edebiyat ve bilim alanında gelişmelerin yolu açılmıştır. Ayrıca doğu ülkeleriyle çok sık ticaret yapan İtalyan tüccarlar, bu ülkelerdeki zenginlik, refah, adalet ve nizam gibi unsurları öğrenerek bu kavramları ülkelerine getirmiş ve Rönesans Dönemi'nin başlamasına katkıda bulunmuşlardır.

Avrupa ülkeleri içerisinde İtalya'nın ekonomik açıdan döneminin en zengin ülkelerinden birisi olduğu söylenebilir. Bunun nedenleri arasında Floransa, Piza, Venedik, Cenova gibi ticaret merkezlerinde konaklayan Haçlı Orduları'nın baharat gibi birçok ihtiyaçlarını bu yerlerden karşılamaları bulunmaktadır. Ekonomik olarak güçlü olan bu şehirlerdeki prens ve zengin kesim, insanları sanat ile buluşturmuş ve sanata destek vermişlerdir.

Rönesans; ekonomik, düşünsel, sosyal ve kısaca tüm alanlarda getirdiği reformlar ve gelişen adalet anlayışı ile kendinden önceki karanlık dönemin kurtarıcı olma özelliğini taşımaktadır (Stathern, 2009).

2.1.1. Rönesansta Sanat

15. yüzyıla gelene kadar Ortaçağ'ın soyut ve tartışmaya kapalı sembolik dünya görüşü Avrupa'da egemen olmuş ve bu durum her alanda olduğu gibi sanatı da etkilemiştir.

Konular daha çok kutsal kitaplardan alınmış ve aynı anlatım biçimine bağlı kalınarak işlenmiştir. Ortaçağ'ın 'Yedi Sanat'ını (Trivium ve Quadrivium) Diyalektik (mantık), Gramer, Retorik (söylev sanatı) ve Aritmetik, Geometri, Astronomi, Armoni (genel anlamda müzik sanatı) oluşturmuştur. Bugün Güzel Sanatlar olarak geçen resim, heykel ve mimari Ortaçağ'da birer sanat dalı olarak varlık göstermemişlerdir; heykel ve resim bir zanaat olarak görülmüş, bu alanda çalışanlarda zanaatçı olarak nitelendirilmiştir (Atasoy, 2019).

Rönesans sanatı, Ortaçağ'ın sonunda ve modern dünyanın yaratılmasında kültürel bir yeniden doğuşu simgelemektedir ve genel olarak iki kaynaktan etkilenerek ortaya çıkmıştır; birincisi, bin yıllık bir aradan sonra yeniden uygulanmaya başlayan Yunan ve Roma klasik sanat formları, ikincisi ise doğrusal perspektif tekniğinin gelişmesidir (Clare, 1994, s. 14). Klasik sanatın geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olan Rönesans taraftarları, o devrin sanat anlayışını yeniden canlandırmak istemişlerdir. Klasik sanata hayran olan bu kişiler, tıpkı bilim gibi sanatın da bazı kuralları olduğuna, bu kuralların eski Yunan ve Roma kültürüne dayandığına ve onlar tarafından uygulandığına inanmış ve bu yüzden de Yunan ve Roma çağından önceki sanat çalışmalarını reddetmişlerdir.

Bu çağa etki eden ikinci faktör, devrimci buluşların en önemlilerinden biri olan 'perspektif' olmuştur. Bu perspektif ile bilimsel bir doğruluk ve üç boyutlu görünüm verecek şekilde matematik ve resim kurallarını, uygun olan herhangi bir yüzeye yansıtılma imkânı yaratılmıştır ve bir resim taslağı sayesinde sanatçının, eserinin bittiği zaman nasıl olacağını önceden görmesi sağlanmıştır (Conti, 1982, s. 3-6). Örneklendirmek gerekirse; ressam Giotto di Bondone (1267-1337) ilk kez bir eserinde uzaya açılan bir tablo resmetmiş (Resim 2.1.), mimar Filippo Brunelleschi (1377-1446) ise yapılarını bu doğrusal perspektif üzerine şekillendirmiştir (Clare, 1994, s. 14). Bu gelişmeler sayesinde, sanatçı kendi yapmak istediklerini eserlerine katmış ve böylece, toplumda bir zanaatkâr değil, aydın ve bilgili bir birey olarak yerini almıştır. Eski dönemlerde önem arz eden kolektif çalışmalar ve Ortaçağ esnaf yoncaları, yerini sanat alanındaki amaçlarına ulaşmak için çalışan sanatçılara bırakmıştır (Conti, 1982, s. 3-6).



Resim 2.1. Giotto di Bondone, Lamentation of Christ (İsa'nın Yası), 1305

Kaynak: ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto - Scrovegni - -36- - Lamentation \(The Mourning of Christ\) adj.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_-_Scrovegni_-_36_-_Lamentation_(The_Mourning_of_Christ)_adj.jpg)).

Perspektifin gelişimi, sanatta gerçekçilik eğiliminin de en önemli unsuru olmuş; ressamalar, ışık, gölge gibi öğeleri de hesaba katmış ve Leonardo Da Vinci başta olmak üzere kimi sanatçılar insan anatomisi üzerine çalışmalar yapmışlardır. Sanatsal yöntemdeki bu değişikliklerin temelinde, Michelangelo, Da Vinci ve Raphael gibi ustaların çalışmalarında gözlemlenebileceği üzere, doğanın güzelliğini betimleme ve estetiğin aksiyonlarını zmlleme arzusu yer almıştır (Resim 2.2.) (Clare, 1994, s. 14).



Resim 2.2. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni,
sol: Libyan Sibyl izimleri, sağ: The Libyan Sibyl, 1511

Kaynak: (https://www.artyfactory.com/art_appreciation/art_movements/italian-renaissance/italian-renaissance-art-naturalism.htm).

Politika ve felsefede olduğu gibi sanatlar da kendi alanlarına ayrılma eğilimi göstermiş, Ortaçağ boyunca kilisenin himayesi altında mimari ile birleşen resim ve heykel, Rönesans ile birlikte bağımsız alanlar olmuşlardır. Resim, Rönesans'ta önem kazanan hümanizmi ifade etmek için en uygun araç olarak tercih edilmiş, ayrıca resim ve sanat eleştirileri, bütünden çok bireyseli vurguladıkları hümanist yaklaşım ile yapılmıştır (Alatlı, 2014, s. 421-422).

Rönesans sanatının daha iyi anlaşılabilmesi için, her şeyden önce her sanatçının kişisel tarz ve bakış açısını ayırt etmek gerekmektedir. Rönesans geleneklerinin günümüze dek ulaşması, 'sanat' kavramının bugün de bireysel çalışma ve başarı olarak kabul edilmesiyle açıklanmaktadır. Günümüzde 'sanat' sözcüğünün anlamı, sanatın 'güzel sanatlar' ve 'uygulamalı sanatlar' olarak ayrılması, yapının şeklinden sorumlu olan mimar ile teknik özelliklerinden sorumlu mühendis arasındaki ayırım ve bir resim ya da heykelin duygu, düşünce veya somut bir nesne gibi bir şeyi temsil etmesi gerektiği inancı, Rönesans Dönemi'nden günümüze ulaşan teknik terim ve kavramların bazılarıdır (Conti, 1982, s. 3-6).

2.1.2. Rönesansta Bale

Rönesans Döneminde bale, İtalya ve daha sonra diğer Avrupa ülkelerinde gerçekleştirilen saray eğlencelerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu eğlencelerde saray ve halk dansları adımları ve bazı ritüellerde kullanılan ritmik hareketler sahnelenmiş, bunlar zamanla yeni bir form şeklini alarak saray balesine dönüşmüşlerdir. İlk danslarda, tütü, bale ayakkabıları ve point ayakkabısı gibi bale aksesuarları kullanılmamış, onun yerine daha gösterişli ve ağır kıyafetler tercih edilmiştir: kadınlar ayak bileklerine dek uzanan elbiselerle, erkekler ise dönemin aristokratik modasına uygun kıyafetlerle dans etmişlerdir (Resim 2.3.). Bu dansların bir başka özelliği de performansın sonuna doğru seyircilerin katılımıyla gerçekleştirilen balolar olmuştur (Greskovic, 2005, s. 28).



Resim 2.3. Nonsuch History and Dance Company, La Volta, 2020

Kaynak: (<https://www.earlydancecircle.co.uk/resources/dance-through-history/the-late-renaissance-c-1535-c-1620/>).

Bu dönemin ilk dans hocası Domenico da Piacenza (d.1400- ö.1470) adında bir İtalyandır. Öğrencileri Antonio Cornazzano ve Guglielmo Ebreo da Pesaro ile birlikte soylulara dansı öğretmiştir. Da Piacenza ardında, öğrencileri ile birlikte yaptıkları tek bir eser bırakmıştır: *De Arte Saltandi et Choreus Ducendi* (Dans Sanatı ve Dansın Sahnelenmesi) (Lee, 2002, s. 29).

1489'da Milano Dükü Galeazzo ve Aragonlu Isabella'nın Tortona' daki düğünlerinde İtalyan dans ustası Bergonzio di Botta tarafından kutlamalar için bir dans gösterisi düzenlemiştir (Minn, 1990). Bu gösteri, balenin temelini oluşturan *interlude* dansının en iyi örneği olarak kabul edilmekle birlikte aslında büyük bir eğlence ve ziyafetten oluşmuş, danslarda kullanılan simgelerin her biri bir yemek adını temsil etmiş ve servis edilen her yemek, o yemeğe uygun bir dans ile sunulmuştur (Beaumont, 1964, s. 5). Milano'lu gazeteci Tristano Calco bu dans hakkında bir yazı yazarak benzer gösterilerin düzenlenmesinde rol oynamış, birçok saray ve malikâne buna benzer eğlenceler düzenleyerek bu anlamda ciddi bir yarış içerisine girmiş ve bu rekabet devam etmiştir (Minn, 1990.).

Bu yeni moda gösteri tarzını koruyan ve geliştiren kişi İtalyan Catherine de Medici (1519-1589) olmuştur. Medici, 14 yaşındayken Fransa Kralı II. Henry ile evlenerek

1547'den 1559'a kadar Fransa Kraliçesi olmuş, II. Francis, IX. Charles ve III. Henry'yi dünyaya getirmiştir. Kral II. Henry'den sonra oğlu II. Francis tahta geçmiş, onun ölümü ile de 10 yaşındaki oğlu IX. Charles kral olmuş ve Catherine de Medici onun naibi olarak imparatorlukta büyük bir siyasi güç elde etmiştir (Knecht, 2014, s. 272). Kraliyet hazinesinin kontrolü kendisine geçtikten sonraki otuz yıl boyunca tüm sanat dallarını destekleyerek Fransız Rönesans kültürüne liderlik etmiş, monarşiye saygının azaldığı bir dönemde kraliyetin prestijini güçlendirmek için büyük ve lüks gösteriler düzenlemiştir (Knecht, 2001, s. 220).



Resim 2.4. François Clouet'in çizimi, Catherine de Medici, 1560

Kaynak: (https://en.wikipedia.org/wiki/Catherine_de%27_Medici)

Medici'nin emri ile 15 Ekim 1581'de Duc de Joyeuse ile Marguerite de Lorraine'nin nişan kutlamasında gerçekleştirilen *Ballet Comique de la Reine* (Kraliçenin Komedi Balesi) ilk bale gösterisi olarak kabul edilir. Gösterinin koreografisini saraydaki eğlenceleri düzenlemekten sorumlu olan Balthasar de Beaujoyeux¹(1535-1587) yapmış, hikâyeyi Homeros'un *Odiseia* eserindeki falcı kadın Circe'dan almıştır. Gösterinin kadrosu saray çevrelerinden oluşmuş, birbirinden kopuk ve alakasız sahnelenen gösterilerden (İtalyan yemekli şölenlerinde olduğu gibi) farklı olarak müzik, şarkı, tasarım, geçit alayları ve dansı ustaca birleştirerek baleyi bir dramatik

¹ Asıl adı Baldassare de Belgiojoso olan kemancı, besteci ve koreograf. 1555'te Fransa'ya gelerek adını Balthasar de Beaujoyeux olarak değiştirmiştir ("Balthasar de Beaujoyeux" 2021).

sanat formu olarak sunmuştur (Deleon, 1986, s. 13). Ayrıca bu eserin librettosu 1582 yılında bir kitap olarak yayınlanarak balenin ilk basılı kaynağı olarak tarihi geçmiştir. 1588 yılında Thoinot Arbeau (1520-1595) *Orchésographie* adında bir kitap yayınlamıştır. Bu kitapta çeşitli saray danslarının uygulanış biçimi ve müzisyen ve dansçının iletişimi hakkında bilgiler vermiş, çok sayıda dansçı ve müzisyen gravürü kullanmıştır. Bu danslar: Volte, Courante, Allemande, Gavotte, Morisque, Pavane ve Branle'nin on dokuz ayrı çeşitlemesidir. Ayrıca notaların yanında dans adımlarını detaylı bir şekilde belirterek dans notasyonuna da önemli bir yenilik getirmiştir (Beaumont, 1964, s. 6-7).

2.2. 17. Yüzyılda Fransız Saray Dansı

Bale ve Opera, 17. yüzyılda evlilik kutlamaları ile hükümdarın gücü ve zenginliğini göstermek üzere düzenlenen saray eğlencelerinden doğmuştur. Muhteşem efektler ve abartılı kostümler içeren bu törenler, dans, müzik, söz ve pandomimin bir karışımı olmuş, işlenen temalar, antik Yunan ve Roma mitolojilerinden esinlenmiş ve fantastik dünyaya odaklanmıştır. Kostümler, fantastik ve abartılı sembollerle süslenmiş ve dansçıların hareketleri bu kostümlerle sınırlandırılmıştır. Başlangıçta bale gösterileri, aristokratlar ve kraliyet ailesinin saraylarında sahne almış; danslar, zarif kol ve üst vücut hareketleriyle sunulmuştur. Bu gösteriler, monoton saray yaşamına bir renk getirerek saray mensuplarının eğlenmesini sağlamış ve dönemin sosyal etkinlikleri arasında yerini almıştır.

Beaumont'un belirttiği üzere Fransa'da XIII. Louis döneminde (1610-1643) bale gösterileri sadece bir sıra *entrée*² ve çıkıştan ibaret olmuştur. Dansların temaları net bir konu üzerinden ilerlememiş, perde sayısı iki ila beş arasında değişmiş ve otuz yakın sahne girişi bu eserlerin yapısını oluşturmuştur. O dönemki *entrée*'ler şimdiki *divertissement*'lara³ karşılık gelmektedir. Örneğin, *Ballet de Madame Souer de Roi*'da (Madam Souer de Roi'nın Balesi, 1613) havanın ve gökyüzünün üç ayrı formu ele alınmaktadır. İlk olarak Kar, Dolu, Buz, Sis ve Çiy, ikinci olarak Kuyruklu Yıldız,

² 'Giriş' anlamına gelmektedir. Bir dansçının girişi olabileceği gibi belirli bir dansın ya da hareketinde girişi olabilir.

³ Belirli bir öykülemeye ya da planlamaya dayanmayan bir ya da birden çok dans bölümü. Tüm bir bale gösterisi *divertissement*'lerden oluşabileceği gibi, konulu bir balenin içerisinde kısa süreli *divertissement* bölümleri olabilir. Bu kısa solo ya da grup dansları konulu balelerde genellikle dansçıların yeteneklerini sergilemeleri için bale gösterilerine eklenir.

Gök Gürültüsü ve Şimşek, üçüncü olarak ise Bulutlar, Kayan Yıldızlar ve Yağmur vardır.

Bu balelerdeki *entr e*'lerin her ne şekilde olursa olsun tek bir amacı vardır; dansçıların gösterişli elbiseler içinde sahneye çıkabilmelerini sağlamaktır. Dansçılar bu gösterişli elbiseleri tüylü taçlar, maskeler ve çeşitli aksesuarlar ile tamamlamışlardır. Sergiledikleri dans figürleri ise, diğer dansçılar ile iletişime geçmek için karşılıklı komplimanlarda bulunmak şeklinde olmuştur.

XIII. Louis melankolik bir yapıya sahip olduğu için sarayında çalışan dansçılar onu neşlendirmek adına bale eserlerini olabildiğince komik bir yapıda düzenlemişlerdir. Bu da eserlerin kalitesinin düşmesine sebep olup, onları farklı bir form haline getirmiştir. O döneme ait *Les Fées de la Forêt de Saint-Germain* (Saint-Germain Ormanının Perileri, 1625) ve *La Douairière de Billebahaut* (1626) bale eserleri bu forma örnek olarak gösterilebilir (Beaumont, 1964, s. 7-8).

Bale bir dans tutkunu olan Fransa kralı XIV. Louis (1643-1715) tarafından 17. yüzyılda performans odaklı bir sanat formu olarak geliştirilmiş ve daha asil ve artistik bir hale getirilmiştir (Bland, 1976, s. 49). XIV. Louis, 1651 yılında henüz on üç yaşında bir çocukken Benserade'nin⁴ düzenlemiş olduğu *Cassandra* isimli bir balede rol almıştır (Beaumont, 1964, s. 9). 'Güneşin Kralı' olarak da bilinen Fransa Kralı XIV. Louis, her bakımdan tutkulu bir dansçı olmuş ve 15 yaşındayken *Le Ballet de la Nuit* (Gecenin Balesi) adlı eserde Yunan barış, sanat ve Güneş Tanrısı Apollo'yu oynamıştır (Resim 2.5.). Herşeye hayat veren Güneş, cennetsel bir varlık olarak betimlenmiş ve genç kral için mükemmel bir sembol olmuştur ("The Origins of Ballet," tarih yok, par. 5). Daha birçok balede dans eden kralın son balesi ise *Flore* (1669) olmuştur.

XIV. Louis krallığın gücünü üstün gördüğü için balede temsil ettiği kişiler Apollo, Neptün ve Jüpiter gibi kudretli tanrılar olmuştur (Beaumont, 1964, s. 9). Onun bale dansına olan bu ilgisi siyasi bir yön de içermekteydi; dans vasıtasıyla katı görgü kuralları oluşturmuş ve onu sosyal yaşamın en önemli unsurlarından biri haline getirmiştir. Kendi görüşü doğrultusunda soylular üzerinde otorite sahibi olmuş ve Fransa'nın en uzun süre tahtta kalan kralı olmayı başarmıştır. Louis tarafından getirilen

⁴ Isaac de Benserade (1613 –1691): Fransız şair. 1674'de Kraliyet Akademisine kabul edilmiş ve 17. yüzyılda birçok saray balesinin sözlerini yazmıştır ("Isaac de Benserade," tarih yok, par. 2).



Resim 2.5. Henri de Gissey tarafından tasarlanmış Le Ballet de la Nuit eserindeki Apollo rolü kostümü, XIV. Louis, 1658

Kaynak: (https://en.wikipedia.org/wiki/Ballet_Royal_de_la_Nuit)

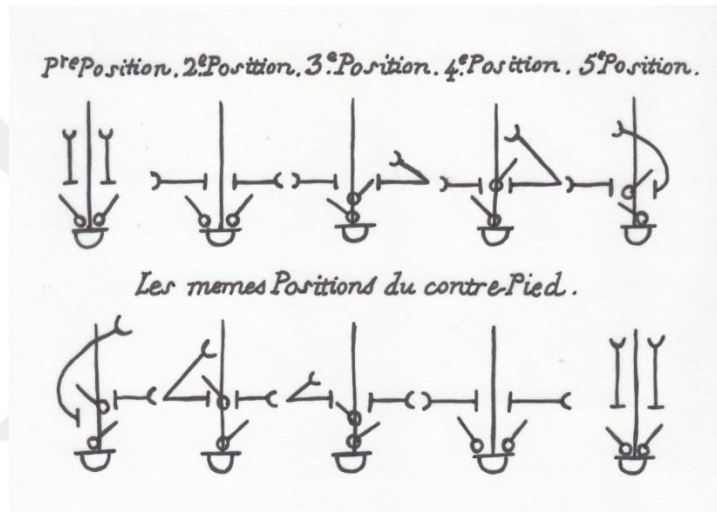
yeni kurallar ve protokoller ile klasik bale sanatı daha da zenginleştirilmiş, kraliyet ailesinin bir değeri olarak aristokratlar arasında önemli bir yer edinmiştir (Homans, 2010, s. 52).

XIV. Louis, soyluları kontrol etme konusundaki hırsını perçinlemek ve dans standartlarındaki düşüşü tersine çevirmek amacı ile Mart 1661 yılında Kraliyet Dans Akademisi'ni (Académie Royale de Danse) kurmuş ve Pierre Beauchamps'ı bale direktörü olarak görevlendirmiştir. Bu akademi batı dünyasında kurulan ilk dans okulu olarak tarihe geçmiştir (Bland, 1976, s. 49). Ayrıca 1669'da, bugün Paris Opera ve Balesi olarak bilinen Opera Akademisi'ni (Académie d'Opéra) kurmuş, 1713'te akademiye Bale Konservatuari'nı ekleyerek devlet balesinin temellerini atmıştır (Beaumont, 1964, s. 9).

O dönemde aristokratlar, asaletlerini sergilemek için binicilik ve askeri eğitim ile birlikte dans etmeyi üç ana disiplin olarak görmüşlerdir. Dans akademisinin kurulması ile dikkatlerini askeri alanlardan sarayın sanatsal etkinliklerine çevirmiş, gelişmekte olan klasik dansın bir parçası olmuşlardır. Ayrıca bu değişim, onları XIV. Louis'nin yeni katı kurallarına uymak zorunda bırakmıştır (Homans, 2010, s. 57-59).

XIV. Louis ülkesindeki en yetenekli sanatçılar ile iş birliği içine girmiş, bu nedenle onun döneminde balede büyük ilerlemeler kaydedilmiştir. Bocan, Beauchamps ve Pécourt gibi sanatçılar kralın isteği doğrultusunda dans koreografileri düzenlemiş,

Jean-Baptiste Lully müziklerini bestelemiş, Molière ise birçoğunun librettosunu yazmıştır (Beaumont, 1964, s. 9). Ayrıca Fransız kültürünün etkisini Avrupa çapında genişletmek için Louis, kendi dans öğretmeni ve saray balesinin ortağı Beauchamp'a, dansın kâğıt üzerinde anlaşılması için bir çalışma yapmasını emretmiştir (Homans, 2010, s. 64). Daha sonra Beauchamp 1680'de saray balesine dans direktörü olarak atanmış ve bu görevini 1687'ye kadar sürdürmüştür (Sadie, 1992, s. 364). Birçok bale eğitmeni saray balelerinin Beauchamp direktörlüğündeki gösterişli dönemi ile ilgili araştırma yapmıştır, ancak sadece Beauchamp'ın dans notasyonu⁵ sistemi günümüze ulaşmayı başarmıştır (Resim 2.6.) (Homans, 2010, s. 65).



Resim 2.6. Pierre Beauchamps, Kol Pozisyonları Notasyonu

Kaynak: (<https://eighteenthcenturyballet.com/fifth-position-of-the-arms/>)

Feuillet, *La Belle Danse* veya 'Fransız Stili' olarak bilinen saray dansı tarzında çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. Bu dans türü, daha zorlu teknik gerektiren balolar ya da saray danslarında kullanılmıştır. La belle danse'ın en yüksek formlarından biri olan 'entrée grave'⁶, bir veya iki erkek tarafından zarif ve yavaş bir müzik eşliğinde asil adımlar ile icra edilmiştir. Kadınlar ise kraliçenin dans ettiği balelerde ve diğer sosyal etkinliklerde performans sergilemiş, ancak entrée grave'de, kralın dâhil olduğu balelerde, sarayda ve Paris sahnelerinde 1680'lere kadar dans etmemişlerdir. Bu

⁵ Dans adımlarının çeşitli semboller aracılığıyla kâğıt üzerine aktararak kalıcı metin haline dönüşmesini sağlamaktadır.

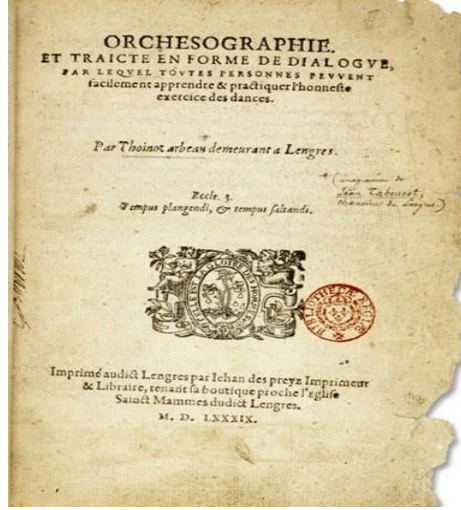
⁶ 4/4'lük ritme sahip Fransız barok tiyatrosu dansı.

dönemde erkekler dansta çok daha üstün görülmektedir ve bu düşünce klasik balenin temellerini oluşturmuştur (Homans, 2010, s. 66-67).

Bale saray aristokratlarına verilen bir temsil olmaktan çıkmış, halka sergilenmeye başlamıştır, fakat hala bugün bildiğimiz yapısına ulaşamamış, operalarda şarkılara eşlik eden danslar olmanın ötesine gidememiştir. Oyuncular sadece erkeklerden seçilmiş, kadın rollerine ise genç çocuklar çıkarılmıştır ve bu eserlerin temaları çoğunlukla Yunan ve Roma mitolojisinden esinlenmiştir.

1681 yılının Mayıs ayında St. Germain'de *Aşkın Zaferi* adında bir bale gösterisi düzenlenmiş ve besteci Lully, ilk defa sahneye çıkan kadınları bizzat takdim etmiştir. Bu kadınlar saray mensubu kişilerden seçilmiş ve bu bale daha sonra Paris'te halk için sahnelenmiştir. Bu sahnelenmede baleye saray mensubu kişiler dışında Kraliyet Dans Akademisi'nden dört kadın dansçı katılmıştır. Matmazel Lafontaine grubun lideri olmuş ve 'première danseuse' (baş dansçı) terimi de ilk defa bu gösteride kullanılmıştır (Beaumont, 1964, s. 9).

Matmazel Lafontaine, Kraliyet Dans Akademi'sinde yetişen ilk profesyonel dansçıdır. Besteci ve koreograf Jean-Baptiste Lully ve bale başöğretmeni Pierre Beauchamp'tan ders almış, eğitimi sırasında Arbeau'nun *Orchésographie* (Resim 2.7.) kitabı ile çalışmıştır. Bu kitap *Basse Dance, Pavanne, Gaillard, Volte, Courante, Allemand, Gavotte, Canaris, Bouffons, Morisque* gibi dansların detaylı adım grafiklerini içermiş olup dansın saraydan sahneye geçişinde büyük bir rol oynamıştır. Matmazel Lafontaine renkli dans figürleri ile saray dansı kalıplarını aşmış ve dansın çağdaşlaşması adına girişimlerde bulunmuştur. *Le Triomphe de L'Amour* (Aşkın Zaferi, 1681), *Persée* (1682), *Phaéton* (1683), *Amadis de Gaule* (1684), *Roland* (1685), *Le Temple de la Paix* (Barış Tapınağı, 1685), *Armide* (1686), *Acis et Galethée* (1686), *Achille et Polixene* (1687), *Didon* (1693) bale eserlerindeki solo danslarıyla tarihe geçmiştir. Ondan sonra gelen dansçılardan Françoise Prévost, Marie Camargo ve Marie Sallé bale tarihinde yapı taşı olmuşlardır. Kraliyet Dans Akademisi'nin etkisi ve dansçıların katkıları ile bale saray içinde ve dışında yadsınamaz bir olgu haline gelmiştir (Deleon, 1986, s. 14-15).



Resim 2.7. Thoinot Arbeau, Orchésographie, 1589

Kaynak: (<https://www.moyenagepassion.com/index.php/tag/guenievre/>)

2.2.1. Balenin Üç Önemli Aktörü

17. yüzyılda Fransız saraylarında bale, Jean-Baptiste Lully, Pierre Beauchamps ve Molière'in destekleriyle gelişmeye başlamış, bu üç kişinin farklı yetenek ve tutkuları balenin bugünkü halini almasında önemli bir rol oynamıştır. Bu nedenle bu üç isim bu dönemde 'Balenin Üç Önemli Aktörü' olarak bilinirler.

2.2.1.1. Jean-Baptiste Lully

İtalya'da doğan Lully, 17. yüzyılda balenin en önemli insanlarından birisi olmuştur. Fransa'ya taşınarak hayatının geri kalanını orada geçiren Lully, XIV. Louis'nin takdir ve beğenisini kazanmış ve Kral 1670'te dansı bırakana kadar onun yanında pek çok rolde sahne almıştır (Craine ve Mackrell, 2000, s. 192). Lully, sanat hayatına dansçı olarak başlamış, ancak bir müddet sonra müzik alanına geçmiş ve henüz 30 yaşındayken sarayın tüm müziklerinden sorumlu kişi olmuştur (Guest, 2008, s. 6). Kadın dansçıları ilk kez sahneye çıkararak tarihe geçen Lully, aynı zamanda en eski bale okulu olarak bilinen Kraliyet Müzik Akademisi'nin de direktörlüğünü yapmıştır. 1687'de ayağında gelişen kangrenli apsedan öldüğünde, Fransa 17. yüzyılın en önemli orkestra şefini ve bestecisini kaybetmiştir. Ancak Lully bu başarısını Fransız kültürüne ve baleye eşit derecede değerli katkılarda bulunmuş iki ustayla birlikte sağlamıştır: Pierre Beauchamps ve Molière (Craine ve Mackrell, 2000, s. 192-355).

2.2.1.2. Pierre Beauchamps

Kariyerine XIV. Louis'nin kişisel öğretmeni olarak başlayan Beauchamps, 1650 -1660 yılları arasında saray balesinin doğuşunda önemli katkılar sağlamış ve beş temel⁷ ayak pozisyonunu bulmuştur (Anderson, 1974, s. 21-25). Beauchamps'ın teknikleri o dönemde Fransa'daki tüm ortaokullarda, özel öğretmenler tarafından öğretilmiştir.

Beauchamps ve Lully ilk kez *Les Fetes de l'Amour et de Bacchus* (Aşk ve Bacchus Şenlikleri) adlı şarkı ve dansın muhteşem birlikteliğiyle sunulan lirik eserde birlikte çalışmışlardır. Bu eser saray balesinden alıntılarla birlikte, Beauchamps'ın getirdiği yenilikleri içermiştir. Geleneksel olarak Kral Louis ve diğer saray mensupları, saray balelerinde dans etmişlerdir; ancak opera-balede dans eden tüm dansçılar profesyonellerden oluşmuştur. Beauchamps sadece Lully ile değil, Molière ile de birlikte çalışma ayrıcalığına sahip olmuştur (Cohen, 1998, s. 81-86).

Beauchamp kendi notasyon sisteminde baledeki beş temel ayak pozisyonunu kâğıda kodlamış, ayrıca dansların ve ayak hareketlerinin detaylı bilgisini sunarak yüzlerce sosyal ve teatral dansın kaydedilip yayınlanmasına vesile olmuştur (Sadie, 1992, s. 364). Paris'li bir bale direktörü olan Raoul Auger Feuillet, onun bu notasyon sistemini benimseyip 1700'de çalışmalarını yayınlamış ve böylece notasyon Avrupa'da popüler hale gelmiştir (Homans, 2010, s. 65-66). Modern zamanlarda bunun yerini daha güncel notasyonlar almış olsa da, ilk kez kullanılan bu notasyon o kadar ayrıntılıdır ki, çağdaş dans kılavuzları ile birlikte kullanıldığında aynı danslar yeniden canlandırılabilir (Cohen, 1998, s. 81-86).

2.2.1.3. Molière (Jean-Baptiste Poquelin)

Tanınmış bir komedi yazarı olan Molière'in Beauchamps ile 1661 yılında başlayan işbirliği, *Comédie-ballet*⁸'nin (komedi-bale) doğuşuna sebep olmuştur. Bale ile yakından ilgilenen XIV. Louis onuruna hem bir oyun hem de bir saray balesi organize etmesi istenmiş, ama Molière yeterli dansçı bulamayınca bu iki prodüksiyonu birleştirmeye karar vermiştir. Bunun sonucunda *Les Facheux* (Kızgınlar) adlı eser ortaya çıkmış ve böylece komedi-bale doğmuştur. Bu eser ve bunu izleyen diğerleri

⁷ Bale öğreniminin temelini oluşturur. Akademik klasik bale eğitiminde her hareket bu pozisyonlardan birisi ile başlar ve biter.

⁸ Bugünün müzikal tiyatrolarının temelini oluşturan, sözlü bir oyunu müzik ve dans ile birleştiren Fransız drama türüdür.

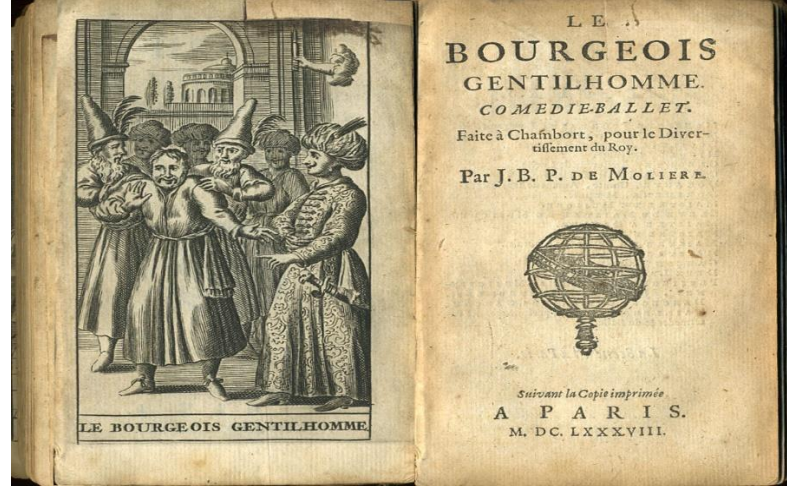
barok danstaki en önemli ilerleme olmuştur (Lee, 2002, s. 75). Bu tür oyunların en ünlülerinden biri *Le Bourgeois Gentilhomme*'dir (Burjuva Beyzadesi) ve günümüzde de sahnelenmeye devam etmektedir. Molière'in balelerinin birçoğunda XIV. Louis bizzat rol almış ve en sevdiği eser ise 1670 yılında sahnelenen *Les Amants Magnifique* (Muhteşem Aşıklar) olmuştur. Bu tür performanslar sadece sarayla sınırlı kalmamış, profesyonel dansçıların ve sonradan 'balerin' olarak anılacak olan kadın dansçıların tiyatro sahnelerine geçmelerine de yardımcı olmuştur. Saraylardan tiyatrolara geçen dansçılar, aynı zamanda saray ile halk arasında da bir yakınlaşma olmasına sebep olmuştur.

Molière diyalogları yazmış ve yönetmiş, Beauchamps koreografiyi yapmış, Lully müzikleri bestelemiş ve böylece bu 3 büyük dev birlikte çalışarak, Kral XIV. Louis için sayısız eserlere imza atmışlardır (Anderson, 1974, s. 21-25).

2.2.2. Komedi-Bale (Comedie-Ballet)

Komedi-bale, 1605 yılında benzersiz bir form olarak geliştirilmiş ve bu bale türünde iki farklı tema kullanılmıştır: pastoral ve klasik. Pastoral temaları kısaca köylülerin yaşantıları; klasik temaları ise, Yunan mitolojisindeki tanrı ve tanrıçaların hikâyeleri olarak nitelendirebiliriz. Klasik temalar, Rönesans ve Barok dönemi düşünce tarzını temel alarak, aslında klasik dönem düşünce tarzının devamı olma niteliği taşımışlardır (Kassing, 2007, s. 131).

Müziğin ve dansın dâhil edilmesiyle karakterize edilen ve sahnelenmek üzere yazılan Molière'in komedi-bale eserleri (Resim 2.8.) 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar yanlış anlaşılıp ve ne yazık ki saray tarafından takdir edilmemiştir. Ancak daha sonraki dönemlerde komedi-bale, pek çok edebiyat, müzik ve dans akademisyenin ilgisini çekmiş ve onların desteğiyle, eserler müzik ve dans unsurları açısından değerlendirilerek, nihayet hak ettiği değere sahip olmuştur. Komedi-bale eserlerinin gitgide artan sayıdaki akademik değerlendirmeleri, bir noktayı da gözler önüne sermiştir: saraylarda ve halk tiyatrolarında sahnelenen komedi-baleler, aynı dansçılar tarafından oynanmasına rağmen (bu durumda Molière'in grubu) birbirlerinden oldukça farklı öğeler içermekteydi (Prest, 2001, s. 283).



Resim 2.8. Molière, Le Bourgeois Gentilhomme

Komedi-Balesi Tanıtım Kitapçığı, 1688

Kaynak: (<http://edwige.roland.pagesperso-orange.fr/quatrieme/louisxiv/molier/bourgeois.html>).

Sarayda sahnelenen komedi-bale eserleri, gerek oyunu izleyen seyirci olsun, gerekse görkemli kıyafetler içinde dans eden dansçılar olsun, her zaman Kral XIV. Louis üzerine odaklanmış, eserin olay örgüsü çok da dikkate alınmamıştır. Oysa kasabalarda sahnelenen ve daha az gösterişli olan komedi-bale eserleri, XIV. Louis'nin politik hareketlerine daha az odaklanmış ve eserin olay örgüsü ön plana çıkmıştır. İster Mısırlı bir falcıyı, isterse büyük Apollon'u oynasın, XIV. Louis her zaman oyunun yıldızı olmuş ve tüm övgüleri toplamıştır. Ancak onun yokluğunda Molière'in grubu ve başrolleri üstlenen Molière'in kendisi sahnenin yıldızları olabilmişlerdir (Prest, 2001, s. 295).

2.3. 18. Yüzyılda Fransa'da Sanat

Aşağıda; Fransa'da politika ve toplumun yaşadığı değişimlerin sanat ve balenin şekillenmesinde ne tür bir rol oynadığı incelenmiş ve daha sonra balenin bir sanat formu halini alarak saraydan tiyatroya geçişi ve dramatik balenin oluşumu ile balede gerçekleşen değişimler ele alınmıştır. Ayrıca, opera eserlerinde balenin günümüze yakın formu ile yer alması ve bale pandomimin dramatik baleyi yaratma süreci bu bölümde değerlendirilmiştir.

2.3.1. Fransa'nın Politik Tarihi

XV. Louis (1715-1774) henüz 5 yaşındayken Fransa kralı, Orleans Dükü de kral naibi olmuştur. Üst sınıf aristokrasi ve parlamento krala karşı bir tutum takındıkları için kral ciddi mali problemlerle mücadele etmek zorunda kalmıştır. Kendinden sonra tahta geçen XVI. Louis (1774-1791) zamanında Fransa, Avrupa ülkelerinin içinde en fazla nüfusa sahip ülke olmuş ve ekonomik büyümede ilk sırada yer almıştır. Politik bir güç kazanmaya çalışan kapitalist burjuva kesiminin de gücüyle, monarşinin etkisi yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır (Kassing, 2007, s. 139).

Modern tarihteki en önemli ilk olay olan Fransız Devriminin kökleri, XIV. Louis'den sonraki kralların parayı müsrif bir şekilde harcayarak Fransa'nın iflasına sebep olmalarına dayanmaktadır. Devrime neden olan diğer etkenlerden biri de adil olmayan vergi sistemi ve feodalizm ile köleliğin sonlandırılma talebi olmuştur. Amerikan Devrimi ve İngiltere, Avusturya, Prusya gibi ülkeler tarafından işgal edilme korkusu ve soylular, burjuvalar ve köylüler arasındaki eşit olmayan güç ve ekonomik dağılım da Fransız Devriminde önemli bir etkiye sahip olmuştur. 1789 yazında, Paris'li isyancılar tarafından Bastille ele geçirilmiş, XVI. Louis tutuklanmış ve 1793'de öldürülmüştür. Kralla birlikte 20.000 ile 40.000 arası insan da ölüme sürüklenmiştir. Fransız Devriminden sonra Napoleon'nun tahta geçmesi ile birlikte klasik döneme girilmiştir (Schama, 1989, s. 433).

2.3.2. Sanat ve Toplum

18. yüzyılın ilk üç çeyreğinde Fransız sarayı ve soyluların gücü düşüşe geçmiş ve saray üyeleri zevke olan düşkünlükleri sebebiyle hemen hemen tüm zamanlarını sanata adamışlardır. Barok Dönemin dini ve laik öğeleri, insanların saraya olan sevgilerinin yol açtığı rahatlama ve boş vermişlik duyguları yüzünden terkedilmiştir. Dönemin Fransız leydileri, çay seremonileri gibi birtakım elit törenlere katılmış ve dönemin sanatsal zevkleri üzerinde oldukça etkili olmuşlardır. Hatta o kadar etkili olmuşlardır ki, neredeyse tamamen kadın odaklı bir kültür yaratmışlardır. XIV. Louis'nin ölümüyle Barok Dönem sona ermiş ve Fransız Devrimine kadar sürecek olan Rokoko Dönemi başlamıştır (Kassing, 2007, s. 139).

Rokoko, Fransa'da daha çok soyluların savunduğu bir akım olarak ortaya çıkmış ve Fransızca 'kabuk' anlamına gelen sözcükten türemiştir. Rokoko sanatı, Barok Dönemin bir sonucu olarak doğmuştur ve XIV. Louis'nin kuvvetli monarşisine ve

yaşam tarzına adanmıştır. Bu akımda derinlikten çok güzellik ön planda olmuş, Barok mimarisindeki ağır ve ciddi yapılar yerini daha zarif ve incelikli olanlara bırakmıştır (Resim 2.9.). Rokoko akımı; tabloları, saraylardaki salonlarda, kadınların mücevherlerinde, porselen ve seramik gibi eşyalarda etkisini göstermiş ve sanatçılar motiflerin her yerini en ince ayrıntısına kadar işlemişlerdir (Selvi, 2012).

18. yüzyılın ikinci yarısında itibaren Rokoko sanatı yerini, sanatta aşırılığa kaçılmasından sıkılan kimi sanatçıların tepkilerinden dolayı daha ciddi bir tarz olan Neo-klasisizme bırakmıştır. Bu sanatçılar için klasik dönem sanatı her zaman birinci planda olmakla beraber, henüz antik dünyanın temsil ettiği ruha erişilememiştir. Batı Avrupa'da hızla yayılan neo-klasisizm özellikle Fransa ve İngiltere tarafından benimsenmiş ve milliyetçilik, cesaret ve adanmışlık gibi duyguları ifade etmiştir. Neo-klasisizm en parlak dönemini yaşarken, Jacques-Louis David, Roma estetiğini bu çağa uyarlayarak içinde politik unsurları da barındıran yepyeni bir anlayış geliştirmiştir. David'in yanı sıra ressam Jean Auguste Dominique Ingres'te bu akımın öncüsü olarak kabul edilmiştir (Resim 2.10.) (Outram, 2007).



Resim 2.9. Alçı süslemeleri Dominus Zimmermann, freskler Johann Baptist Zimmermann tarafından yapılmış, Wieskirche Kilisesi, 1740

Kaynak: (<https://decombo.com/rokoko-mimari-nedir/>)



Resim 2.10. Jean Auguste Dominique Ingres, I. Napoleon İmparatorluk Tahtında, 1806

Kaynak: (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-i/ingres-jean-auguste-dominique/jean-auguste-dominique-ingres-napoleon-i-imparatorluk-tahtinda-8138/>)

2.3.2.1. Aydınlanma Çağı

1660'lardan 1800'lere dek olan süre pek çok dönemi kapsamaktadır; Akıl Çağı, Hiciv Çağı, Neoklasik Çağ ve Aydınlanma Çağı. Fransa'da Kral XIV. Louis'nin ölümünden başlayarak Napoleon Bonapart'ın (1769-1821) gücünün arttığı döneme dek en önemli gelişmelerin yaşandığı zaman dilimi, 'Aydınlanma Çağı' olarak bilinir.

Gökberk'in *Felsefe Tarihi* kitabında belirttiği üzere Aydınlanma Çağı, genel olarak insanın kendi yaşamını düzenlemesini konu almış, düşünce ve toplumsal yaşamın köklü değişimlere uğrayacağı felsefi bir sürecin başlatıcısı olmuştur. Aydınlanmanın ilk temsilcileri René Descartes ve Gottfried Wilhelm Leibniz olarak kabul edilir. Fransız Devrimi ve sonrasındaki modernleşme süreçleri, düşünsel anlamda temelini Aydınlanma Çağı'ndan almaktadır. Bu süreçte din merkezli toplumsal yapı yerini akıl odaklı toplumsal düzenlemelere bırakmış, Orta Çağ'dan beri süregelen dünya görüşüne karşı yeni bir akılcı felsefenin temellerinin atılması sağlanmıştır. Bu felsefe ile geleneklerin köleliğinden kurtulup daimi mutluluk ve özgürlük yolunda sürekli bir gelişim hedeflenmiştir (Gökberk, 1985, s. 328).

Rokoko Dönemi ile aynı zaman dilimine denk gelen Aydınlanma Çağında aristokratlar, bir hobi olarak bilim, filozofi ve edebiyat okumaya ve bu konularda yazmaya başlamışlardır. Herhangi bir alana ilgi duymak ve o alanda çalışmak, o zamanların kültürlü kişilerine tanınan bir ayrıcalık olarak görülmüştür. Yazar Denis

Diderot, Gotthold Lessing ve Voltaire takma adıyla tanınan François Marie Arouet, Rokoko Dönemi aristokrasisine ağır eleştiriler getirmiştir. Ayrıca aristokratlar, kendilerini çobanların yerine koyup temsili pastoral ortamlar hazırlayarak köylülerin yaşamını anlamaya çalışmış, ancak bu hayatın zorluklarını görmezden gelmişlerdir. 18. yy. Fransa'sı artık akıl ve sağduyu ile kanıtlanmamış şeylere karşı şüpheli yaklaşmaya başlamıştır (Kassing, 2007, s. 139-141).

2.3.3. Saraydan Tiyatroya Bale

Bale 18. yüzyılda, aklın, duygunun ve sanatsal geleneklerin sorgulandığı, entellektüel ve kültürel bir aydınlanma yaşamıştır. 18. yy. reformları ile baleyi adımlara ve hareketlere indirgeyen 'mekanik' dans tekniğini reddedilmiş, artık sıradan dans adımları yerine, daha akılcı, duyguları yansıtan ve sahne üzerinde gerçekleştirilen bir sanat dalı haline gelmesi hedeflenmiştir. (Nye, 2011, s. 1-6).

Bale, bu reformların yaratıcısı olan Fransızların üstün çabalarının bir sonucu olarak toplumla buluşmuş ve bir tiyatro sahnesinde kalabalık bir seyircinin önünde, estetik ve zarafeti ön plana koyan gösteriler düzenlenmeye başlanmıştır. Alman dans ustası Hansel şöyle demiştir: "Fransa, balenin bir sanat dalı olarak toplum tarafından kabul edilmesinde tartışmasız en önemli ülke olmuştur. Fransızlar bu sanatı duygu ve estetiği de içeren belli bir takım kurallara göre formüle etmişlerdir" (Fairfax, 2003, s. 1).

18. yüzyılda dans, teknik olarak ikiye ayrılmıştır; tiyatro performansı ve saray performansı. Bale, bu süreçte estetik olarak ciddi bir ilerleme kaydetmiş ve başlıca dans merkezleri Fransa ve İngiltere'de yer almakla birlikte, Avusturya ve Almanya'da da dans performansları düzenlenmiştir. Fransa'da 1700 ile 1750 yılları arasında, monarşi ile sıkı bir bağlantısı olduğu düşünülen minuet⁹'in popüleritesi artmıştır. Daha sonra ise, sarayın sofistike tarzını öne çıkaran önce barok, sonra rokoko tarzında yapılan saray dansları önem kazanmıştır.

Opera bale eserleri, teatral performansların içinde yer alarak Tanrılar ve mitoloji temalarını konu almış, 1715'te XIV. Louis'nin ölümünden sonra klasik bale, Britanya, İsveç, Danimarka, İspanya, Habsburg krallıkları, Alman Eyaletleri, Polonya, Rusya ve İtalya gibi ülkelerde yaygınlaşmıştır. Ancak bu gelişim, 18. yüzyılın ortalarına doğru balenin başkenti olan Paris dâhil pek çok yerde eleştirilere maruz kalmış ve duraklama

⁹ 17. ve 18. yüzyılda, her ölçüsünde üç vuruş olan Fransız kökenli bir saray dansıdır. Kelime, İtalyanca *minuetto* ve Fransızca *menuet* sözcüğünden türemiştir ("Minuet," tarih yok, par. 1).

dönemine girmiştir. Bunun nedeni, bir saray sanatı olan ve Fransız aristokrat tarzını yansıtan balenin, daha demokratik bir toplum yaratmayı arzulayan kişilerce bir hedef haline getirilmiş olmasıdır. Özellikle felsefe tutkunları için bale, artık zarafet sembolü olmaktan çıkmış, çöküş ve gerilemeyi temsil eden bir sanat dalı olarak görülmüştür.

Dansçılar ve bale ustaları için bu çöküşten kurtulmanın tek yolu bazı reformlar yapmak olmuştur. Böylece 18. yüzyıl boyunca Avrupa'da ki sanatçılar kökten bir takım değişiklikler yapmaya başlamışlardır. Stuttgart, Viyana, Londra, Milano gibi şehirlerde bu değişiklikler hız kazanmış, ancak bale Paris'te idari ve siyasi tutum yüzünden hızlı bir değişim gösterememiştir. Bununla birlikte Paris'in çekimi o kadar güçlü olmuştur ki, ortaya çıkan yeni dans türleri önce Paris Operası'nda sahnelenmiş, sonra tüm Avrupa'da tam anlamıyla etkisini göstermiştir (Homans, 2010, s. 76-77).

Yüzyılın sonlarına doğru ise 'Ballet d'action' (dramatik bale) ile birlikte hayali dünyalar ve insan odaklı temalar işlenmeye başlanmıştır. Aynı yüzyılın ikinci yarısında koreograflar farklı fikirlere kucak açmış ve bu değişimle birlikte artık sahnede değişik kostümler, mimikler ve hareketler görülmeye başlanmıştır. Örneğin Charles Didelot'un (1767-1837) *Flore et Zéphire* eserinde, dansçılar sırtlarında kanatlarla havada süzülerek aslında balenin gelecek yüzyılda nasıl şekilleneceğinin bir göstergesi olmuşlardır (Resim 2.11.). Ayrıca koreografi ve kostümdeki yenilikleri tamamlayıcı olarak, 18. yüzyılda balenin teknik standartları da gelişmiş ve operayla aynı düzeyde olan bir dramatik sanat formu haline gelmiştir. Bale eserlerinde baş dansçı, sadece ciddi, epik ve trajik karakterleri değil, aynı zamanda vahşi, düzenbaz ve öfkeli karakterleri de canlandırmıştır. Baş dansçı olmak, doğru orantılı bir vücudu, asil bir görünüşü ve hayranlık uyandıran bir duruşu gerektirmektedir. Dansçı, tüm dans stillerinden haberdar olmalı, bunları kusursuz bir teknikle sergilemeli, dans süresince karmaşık adımları kolaylıkla uygulamalı ve bu esnada erkeksi ve düzgün bir duruşa sahip olmalıdır (Kassing, 2007, s. 142-150).

Son derece karmaşık bir dönem olan 18. yüzyıl, pek çok sosyopolitik olaylar ve hareketler ile hem dansı hem de diğer sanat dallarını derinden etkilemiştir. Kral XIV. Louis'in ölümü (1715) ve Fransız Devrimi (1789) arasındaki zaman diliminde hem kilise hem de Fransız Devleti etkisini yitirmeye başlamış ve bu sayede Fransız sanatı İngiltere ve Avrupa'da popüleritesini arttırmıştır.

Aydınlanma Çağı ile birlikte monarşi çökmeye başlamış ve kontradans¹⁰ minuet'in yerini almıştır. 1789 Fransız Devrimi, bale dansı ve Fransa için bir dönüm noktası olmuş, dansçılar İngiltere ve tüm Avrupa'da hem saraylarda hem de tiyatrolarda dans etmeye başlamışlardır. 18. yy. başlarında dans temaları, klasik mitoloji ile birlikte Çin, Hindistan ve Meksika'daki soyluların, halkın diğer kesimine karşı baskıcı ve zaman zaman şiddete yönelik davranışlarından esinlenmiş, ancak Akıl Çağı'nda bu yaklaşım değişerek pastoral temalardan etkilenilmeye başlanmış ve insan ilişkilerine odaklanılmıştır. Erkek dansçıların sahnedeki hâkimiyeti devam ederken kadın dansçılar da hareketlerde kendilerinden katkı sağladıkları erkek tekniğini kullanarak varlık göstermeye başlamışlardır (Kassing, 2007, s. 138-139).



Resim 2.11. Flore et Zéphire eserinde Flore rolündeki Marie Taglioni, 1831

Kaynak: (https://en.wikipedia.org/wiki/Flore_et_Z%C3%A9phire)

Bu gelişimin merkezinde Jean-Georges Noverre¹¹'in *Lettres sur la Danse et Les Ballet* (Dans ve Bale Üzerine Mektuplar-1760) kitabı yer almaktadır. Kitapta, dansçıların hareketlerinin karakterleri ifade ederek öykü anlatımına yardımcı olması gerektiğini ve balenin uluslararası bir sanat formu olarak, onu besleyen tüm alanlar ile birlikte bir bütün halinde çalışması gerektiğini vurguladığı çığır açan bir çalışma yer almıştır ve

¹⁰ 17 yüzyılda İngiliz, İskoç ve Fransız danslarının birleşiminden ortaya çıkan ve çiftlerin kalabalık gruplar halinde uzun sıralar oluşturduğu folklorik bir dans türüdür ("Kontradans," tarih yok, par. 1).

¹¹ Jean-Georges Noverre (1727-1810): Modern balenin öncüsü sayılan dansçı, koreograf, bale eğitmeni ve dans kuramcısı (Deleon, 1986).

günümüzde dahi bale sanatı ile ilgili tüm kitaplar arasında bir eşi bulunmamaktadır (Beaumont, 1964, s. 12). Noverre kitabın sonunda şöyle bir not düşmüştür;

“Bale sadece belirli bir yörenin ya da kültürün ürünü olmayan uluslararası bir sanat dalıdır. Baledede yanlışa yer yoktur; bestecinin, koreografin, dansçının, dekorcunun, kostümcünün ortak amacı kusursuzluk olmalıdır” (Deleon, 1986, s. 16).

18. yüzyılın ilk döneminden itibaren bale eserlerinin temalarında, hareketlerinde ve kostümlerinde görülen önemli değişiklikler kronolojik sıralamaya göre aşağıda belirtilmiştir:

1730’da kadın dansçı Marie Camargo (1710-1770) *entrechat quatre*¹² hareketini yaratmıştır. Camargo, *entrechat* hareketi için gereken serbestliği kazanmak amacıyla ayak bileğinde biten bir elbise tercih etmiş ve topuksuz bir ayakkabı giymiştir. Geleneklere aykırı olan bu giyim bir skandal yaratmış, fakat birçok yeni hareketin dansta gerçekleştirilebilmesine olanak verdiği için çok geçmeden kabul edilmiştir.

1733 yılında dansçı Marie Sallé (1707-1756) Fransız Operası’na kostüm yenilikleri getirmek isteyip başarılı olamamış ve aklındakileri uygulayabilmek amacıyla Londra’ya geçmiştir (Beaumont, 1964, s. 11). Londra’nın kozmopolit kültürü, tiyatronun ticari imkânları ve pandomim sanatının popüleritesi Sallé’nin kariyerinde olumlu etkilere sahip olmuştur. John Rich’in tiyatrosu olan Covent Garden’da (Theatre Royal) dans etmiş ve özellikle *Alcina* gibi İtalyan opera eserlerinde Handel ile çalışmıştır. Sallé, Londra’da maske ve korseleri de içeren klasik eğitimini bir kenara bırakmış, pandomim, mimik ve bir tekniğe bağlı olmayan serbest hareketlerle hikâye anlatımı ve duyguların sözler olmadan iletimine odaklanmıştır.

Ayrıca dans ettiği koreografilerin çoğunu kendisi tasarlamış ve 1734’te kralın emri ile *Pygmalion* balesinde kabarık etekler ve gösterişli saç aksesuarları olmadan, dağınık saçlarıyla ve basit bir kıyafetle sahneye çıkmıştır. Elbisesindeki bu yenilik, Sallé’nin zarif ve karakterli ifadesi ile bir bütün oluşturup büyük bir heyecan yaratmıştır. Seyirci Sallé’nin performanslarından o kadar etkilenmiştir ki, altın gineleri (dönemin İngiltere

¹² *Entrechat*: ‘İç içe geçme’ veya ‘örgü’ anlamına gelen klasik bale terimidir. Dansçının havaya zıplayarak bacaklarının ve ayaklarının pozisyonunu birbirinin önüne ve arkasına geçirmesiyle uygulanır. *Quatre* (Fransızca dört) eki ile uygulanan *entrechat quatre* hareketi ise, önde bulunan bacağın ve ayağın zıplamadan sonra arkaya ve tekrar öne geçme hareketini ifade eder.

bozuk para birimi) renkli kâğıtlara sarıp, kurdele ile bağlamış ve sahneye atmıştır (Homans, 2010, s. 89-90).

O dönem *Mercure de France* gazetesinde yazılan bir yazıda, Sallé'nin kıyafetleri şöyle yorumlanmıştır:

“Sallé sahneye çıktığı zaman, üzerinde uzun bir elbise ve kuşak yoktu, saçlarını açıp sarkıtmıştı ve başında en ufak bir süs bulunmuyordu. Sadece korse ve jupon giymişti; üzerinde müslinden yapılmış basit bir elbise vardı ve kumaşı eski Grek heykellerindeki gibi etrafına dolanmıştı” (Beaumont, 1964, s. 12).

Rameau'nun barok stili olan *Castor et Pollux* operası 1737'de Paris'te sahnelenmiştir. Gaëtano Vestris Apollon rolünde dans etmiş; temsillerde sahneye normal peruka ve maske ile çıkmıştır. Vestris bir temsil akşamı rahatsızlanınca onun rolünü Gardel üstlenmiştir, ancak bir koşulu vardır: peruka ve maske ile sahneye çıkmamak. Onun bu teklifini yöneticiler kabul etmek zorunda kalmış ve temsil sonrası bu değişim izleyicilerden büyük beğeni kazanmıştır.

1750'de dansçı Louise Lany (1733-1777) *entrechat six*¹³ hareketini yapmayı başarmış, Marie Lynnois *pirouette*¹⁴ teki ustalığı ile döneme damgasını vurmuştur. 1766'da ise Stuttgart Tiyatrosu'nda dansçı olan Anne Heine, *pirouette à la seconde*¹⁵ hareketini yaratmıştır. Ondan yedi sene sonra, 1772 yılında Paris Operası'ndaki bir temsil sırasında çıkan olaylar nedeniyle maske ortadan kaldırılmıştır (Beaumont, 1964, s. 13).

2.3.4. Dramatik Bale (Ballet d'Action)

Dans ve mim aracılığıyla bir hikâye anlatan dramatik bale eserleri, baleyi operadan bağımsız hale getirmek isteyen koreografların ürünü olmuştur. Dramatik bale, bir sanat biçimi olarak balenin gelişmesinde bir sonraki adım olmuştur. Bu yeni biçimde önemli rol üstlenen Jean-Georges Noverre'in çalışmaları, Avusturya'lı koreograf ve dansçı olan Franz Anton Christoph Hilverding'den etkilenmiştir (Kassing, 2007, s. 151).

¹³ Entrechat hareketinin üç defa ayak değiştirilerek yapılması.

¹⁴ Dönüş anlamına gelen ve tek ayaküstünde yapılan klasik bale hareketi.

¹⁵ Ayağın ikinci pozisyonundan 90 dereceye kaldırılması ile başlanan dönüş hareketi.

Noverre, dramatik balenin yaratıcısıdır. Bu balelerde anlatılan tema, herhangi bir söz ve şarkı yardımı olmadan sadece dans ve mimikler ile ifade edilmiştir (Beaumont, 1964, s. 13). Noverre'e göre; bir balenin teknik olması, aynı zamanda seyirciye duygusal derinliği hissettirebilmesi, sahne ve müziğin olay örgüsünü hikâyeye içinde birleştirebilmesi ve pandomimin basit ve anlaşılır olması gerekmektedir (Kassing, 2007, s. 151). Noverre çok başarılı bir koreografıdır; kendi alanında muazzam bir bilgi birikimine sahip olup çalışmalarına sağduyu ve zekâ katarak mesleğinde reformlara imza atmıştır. Noverre balenin yeni formundan şöyle bahsetmiştir;

“O çirkin maskeleri kırıp atmalı, o gülünç perukları yakmalı, kalçalar üstüne konan o rahatsız edici vatkaları çıkarmalıdır. Alışıl gelmiş yapının yerine, ince bir zevk içeren şeyler koyulmalı, daha asil ve göze hoş görünen bir elbise tarzı yaratılmalıdır. Dans ederken hareket ve ifadeye önem verilmeli, mekanik bir teknik ile dansı sanat haline getiren o bale dehası arasındaki uçurum gözler önüne serilmelidir” (Beaumont, 1964, s. 12).



Resim 2.12. Jean-Georges Noverre, 1764

Kaynak: [https://www.operadeparis.fr/en/magazine/350-years/jean-georges-noverre-1727-](https://www.operadeparis.fr/en/magazine/350-years/jean-georges-noverre-1727-1810)

1810

1760'da Jean-Georges Noverre, çokça basılan ve oldukça popüler bir dans kılavuzu olan *Dans ve Bale Üzerine Mektuplar*'ı yazmıştır. 1760 yılında Lyon ve Stuttgart'ta eş zamanlı olarak yayınlanan ve dramatik balenin ayrıntılarını içeren temel bir dans çalışmasıdır. Noverre bu çalışmada dansın tüm yönlerini ele alarak yeni ifade olasılıklarını araştırmış ve balenin tüm unsurlarını birbirine bağlayan bir uyum

arayışında ısrar etmiştir. Bale ile ilgili modası geçmiş kalıplardan memnun olmayan Noverre, dans sanat formunda ciddi reformlar yapılması gerektiği çağrısında bulunmuştur. Noverre'in dramatik balenin nasıl olması gerektiğini anlattığı manifestosu şunları içermektedir:

- Mantıksal olaylar: Artık balede mantık dışı olay ve entrikalar yer almamalı, temalar rasyonel bir yol izleyerek içerdiği eylemler birbirleriyle bağlantılı, tutarlı olmalı ve eser boyunca çeşitliliğe önem verilmelidir.
- Doğaüstü gerçeklikler: Saray balesinde yer alan sembolizm ve soyutlamalar ortadan kaldırılmalı, mitolojik figürler ancak insan duyguları tarafından motive edilirse kullanılmalıdır.
- Maske kullanımı: Maske kullanımına son verilmeli, yüzdeki ifadeler seyirciye yansıtılarak ortak iletişim kurulmalıdır.
- Kostüm reformu: Dansçılar, “épanier” ya da “tonelet” gibi hantal kostümler yerine, sahnede hareketlerini kısıtlamayan hafif giysileri tercih etmeli ve kostümler canlandırılan karaktere uygun olmalıdır.
- Sanatsal İş birliği: Koreograf, dansçılar, besteci, sahne dekor ve kostüm çalışanları sıkı bir iş birliği içinde olmalıdır; çünkü uyumlu bir yaratım süreci, baledeki başarının temel anahtarıdır.
- Eğitim: Koreograflar, daha gerçekçi bale eserleri sahneye koyabilmek için kendilerini her konuda geliştirmelidirler. Örneğin; daha iyi bir sahne dekoru için resim çalışmaları yapmalı ve mimiklerin daha gerçekçi olabilmesi için, hayatın her alanından insanları gözlemlemelidir (Nye, 2011, s. 229-232).

Çin Şöleni (1754), *Gençlik Çeşmesi* (1754), *Alevler İçinde Coşku* (1755), *Nazlı Galatea* (1758), *Venus'ün Giysileri* (1759), *Herkül'ün Ölümü* (1762), *Medea ve Jason* (1763), *Orfeus ve Euridice* (1763), *Kleopatra* (1765), *Apollo ve Esin Perileri* (1782), *Thetis'in Düğünü* (1793) gibi eserler Noverre'in yaklaşımına örnek olarak gösterilebilir (Deleon, 1986, s. 16).

2.3.5. Opera Eserlerinde Bale

17. yüzyılın başlarındaki bale entrée'lerinden ortaya çıkan ve opera ve bale unsurlarının bir birleşimi olan opera-bale, 18. yüzyılda Fransız Barok Lirik Tiyatrosu'nun bir türü olmuştur. Dönemin operalarının aksine, Jean-Baptiste Lully'nin eserleri daha çok dans bölümleri içermiş ve bunların konuları klasik mitolojiden

esinlenmiştir. Bireysel dansların da yapıldığı opera-bale eserlerinde, grup dansları az sayıda dansçıyla ve tek bir konu üzerinden kurgulanmıştır.

Bu bağlamda ilk eser olarak kabul edilen 1697 tarihli André Campra'nın *L'Europe Galante* (Aşık Avrupa) eseri, 1695 yapımı *Les Saisons'nun* (Mevsimler) opera-balesinden esinlenmiştir. Bu türün devamı olan diğer ünlü eserler: Destouches tarafından *Les éléments* (Elemanlar, 1721), Jean-Philippe Rameau tarafından *Les Indes Galantes* (Cesur Hint Adaları, 1735) ve *Les fêtes d'Hébé* (Hebe'nin Bayramları, 1739) olmuştur (Pitou, 1983, s. 278).

Opera-Bale, 18. yüzyılın ilk yarısından itibaren öne çıkmış ve zaman içerisinde gelişmiştir. 18. yy. bale eserleri, sosyal dans formları şeklinde kurgulanmış ve her perdede dansçılar kendi özelliklerini ön plana çıkarmışlardır. Yüzyılın ilk yarısının en tanınmış Fransız bestecisi Jean-Philippe Rameau¹⁶, eserin konusunu tasarlarken müziğini de bestelemiş; ancak Rameau'dan sonra opera-bale yavaş yavaş etkisini yitirerek dağılmaya başlamıştır. Rameau'nun çalışmaları, *Alceste*'de olduğu gibi bir uvertür, bunu izleyen yavaş hareketler ve sonra hızlı hareketlerle devam eden Lully'nin balelerinden büyük farklılıklar gösterir.

Rameau'nun opera-balelerinde dans süitleri yer almıştır. Müzik enerjik ve yaratıcıdır; savaşları ve fırtınaları taklit eden betimleyici egzotik karakterler ve yerler ön plana çıkmaktadır. Ancak onun avangard müziği, Parisliler tarafından radikal bir bestekâr olarak etiketlenmesine neden olmuş, ahenksiz ve melodiden yoksun eserler üretmekle suçlanmıştır.

Rameau ve Lully'nin müzikal tarzları ve görüşleri, estetik bir savaşın ana unsurları olmuştur. Lully rahat ve armonik tarzda bir geçmişi temsil ederken, Rameau çağdaş ve hatta fütüristik bir yaklaşım sergilemiştir. Böylece müzik otoriteleri, dansçılar ve Paris sosyetesini ikiye ayırmış ve bir grup Rameau'yu, diğer grup ise Lully'yi desteklemiştir (Kassing, 2007, s. 151).

2.3.6. Bale Pantomim

'Bale Pantomim' terimi, Ortaçağ İngiltere'sinde yapılan maskeli törenlerden esinlenerek mimiklerle ve/veya teatral oyunlarla hikâyeye anlatmak demektir. Bale

¹⁶ Jean-Philippe Rameau (1683-1764): Barok müziğin ünlü Fransız besteci ve müzik teorisyenidir. Fransızca opera besteciliğinde Jean-Baptiste Lully'nin yerini almıştır. ("Jean-Philippe Rameau," tarih yok, par. 2).

pantomim, aralara serpiştirilen danslarla birlikte pantomimde aktarılan dramatik oyunlara odaklanmıştır (Kassing, 2007, s. 151).

John Weaver (1673-1760) dans ve pantomim yoluyla sözsüz bir hikâyenin anlatıldığı bir dramatik bale türü yaratmış ve dönemin anlatım tekniği günümüze kadar ulaşarak kalıcı olmayı başarmıştır. Hester Santlow (1690-1773) ve Louis Dupré'nin dans ettiği *Mars ve Venüs'ün Aşkları* (The Loves of Mars and Venus) bu türün ilk örneklerin sayılmaktadır. Bu dönemde dansçılar oyunculuk, pantomim ve bedensel anlatım dersleri almaya başlamışlardır. Bu dans-pantomim türü, Amerika ve İngiltere'de 18.yüzyılda oldukça popüler olmuştur (Kurt, 2007, s. 18-19).

2.3.7. Ulusal Paris Operası (Garnier Sarayı)

1669'da XIV. Louis tarafından kurulan Paris Operası, ilk olarak Académie d'Opéra olarak adlandırılmış, 1672'de Jean-Baptiste Lully yönetimine geçince adı resmi olarak Académie Royale de Musique olarak değişmesine rağmen Paris Operası olarak bilinmiştir. Lully, operayı hemen hemen herkes tarafından tanınır hale getirmiş ve ondan sonra da bayrağı diğer sanatçılara teslim etmiştir.



Resim 2.13. Paris Operası, 1890

Kaynak: (<https://tr.pinterest.com/pin/318137161149142140/>)

Sadie'nin belirttiği üzere bu süre zarfında baleyi olumsuz yönde etkileyen monarşi tüm Avrupa ülkelerinde hüküm sürmüştü, buna rağmen Paris Operası 18. yy. boyunca dansın ana merkezi konumunda yer almayı başarmıştır. Lully'nin ölümünden sonra takipçileri Pascal Collasse, Henri Desmarests, André Campra, André Cardinal Destouches, ve

Marin Marais tarafından yıl bazında sahnelenen eserlerin sayısı ikiye katlanmış, opera sosyal hayat üzerinde önemli bir rol üstlenmiş ve artık opera-bale eserleri tüm akşam saatlerine yayılan ve eserin teması ile bağlantılı divertissement 'ları içeren bir gösteriye dönüşmüştür. Ayrıca, Lully'nin eserlerinin yeni librettoları, Fransız besteciler tarafından yazılmış ve yeniden sahnelenmiştir (Sadie, 1992, s. 856-857).

Paris Operası'nda yaşanan bir diğer gelişme, profesyonel dansçıların karakter rollerinden çok başrolde dans etmeleri olmuştur. Operada, profesyonel erkek dansçılar (onlara 'soylu dansçılar' denmiş ve bu terim sonraki iki yüzyıl boyunca kullanılmıştır) bale eserlerinde başrolleri üstlenmiş, kadın dansçılar ise kostümlerde önemli değişiklikler yaparak üstlendikleri rollerin daha etkili hale gelmesine sebep olmuşlardır. Dansçılar tekniği daha zor olan hareketler kullanıp, onları geliştirmişler ve eserlerin konuları, mitolojiden gerçekçiliğe geçiş yapmıştır (Kassing, 2007, s. 151).

2.3.7.1. Paris Opera ve Bale Okulu

XIV. Louis tarafından 1713'te, Paris Operası ile bağlantılı olan ve bugün Paris Opera ve Bale okulu olarak bilinen yeni bir sanat okulu açılmıştır. Burada her iki cinsiyetten de günümüzdeki 'corps de ballet'ye (grup dansçıları) eşdeğer profesyonel dansçılar yetişmiş ve onların baleye kattıkları yeniliklerle bale, tek başına bir sanat dalı olarak anılmaya başlanmıştır (Kassing, 2007, s. 151).

1780'de XIV. Louis'nin isteği üzerine, sadece bale öğrencilerini içeren bir okulun sınavla öğrenci kabul etmesi ve ücretsiz profesyonel eğitim vermesi için bir kararname yayınlanmıştır. Bunu takiben 1784'te XVI. Louis'nin ikinci bir kararnamesi ile on iki yaşın altındaki çocuklar için özel bir sınıf oluşturulmuştur. Bu yeni sınıf ile birlikte, bale eğitiminin erken yaşta verilmesinin önemi bir kez daha ortaya çıkmıştır. Daha sonraları, Fransız Devrimi'nin etkileri ile İmparatorluk, bu okullara bir takım farklı düzenlemeler getirmiştir: öğrenci kabulünde ve sınıf geçmede haksızlıklar yaşanmaması için, bale topluluklarında görev alan kişilerden bir jüri oluşturulmuş ve okuldan sonra bu topluluklarda dans edecek kişilerin seçimi de yine bu jüriye bırakılmıştır.

Öğretim ise üç adımda yapılmıştır: On üç yaşına kadar ilk sınıf, on altı yaşına kadar üst sınıf ve Marie Taglioni'nin III. Cumhuriyet Döneminde eğitim verdiği, en yetenekli birkaç öğrenci için ileri özel sınıf. Öğrencilere, üst sınıfta sadece bir kez, özel sınıfta ise iki kez sınıf tekrarı yapabilme hakkı verilmiş ve on sekiz yaşında

öğrencilerin, profesyonel dansçı kariyerlerine başlamaları istenerek okulda kalmaları yasaklanmıştır. Ayrıca, Napolyo'nun en önemli iki değeri olarak kabul edilen şevk ve rekabet duygusundan yoksun öğrenciler, öğretmenlerin takibiyle okuldan atılabilmişlerdir. Bu etmenler doğrultusunda balede hiyerarşi önem kazanmış ve gerek hiyerarşi gerekse sınav jürisi gibi kavramlar günümüze dek taşınmıştır ("Ballet School History" 2021).

2.3.8. Dönemin Önemli Dansçıları

2.3.8.1. John Weaver (1673-1760)

John Weaver, kariyerine 1700'den 1736'ya kadar sahne aldığı Londra'daki Drury Lane Theatre'da bir karakter dansçısı olarak başlamıştır. Sahnelediği roller ile bir süre sonra 'İngiliz pandomimin babası' olarak anılmaya başlamıştır. 1717'de yapımcılığını üstlendiği *Mars ve Venüs'ün Aşkları* (The Loves of Mars and Venus) adlı eserde, hikâyesini konuşma ya da şarkı olmadan, sadece dans ve pandomimle anlatmayı başarmıştır (Ralph, 1985, s. 735).

2.3.8.2. Françoise Prévost (1680-1741)

Françoise Prévost'un yaşamı ve çalışmaları hakkında bilgi, çağdaşlarından ve öğrencilerinden edinilmiştir, ancak yaşamının çoğu dönemi bilinmemektedir. Tarihi belli olmamakla birlikte, Paris Operası'nda dans etmiş ve Jean-Philippe Rameau tarafından çok yönlü ve olağanüstü olarak nitelendirilmiştir. 1714 yılında *Les Horaces* eserinin final sahnesinde bale hareketlerini pandomim ile birleştirmiştir. Bu eserde dans ettiği Camille rolündeki performansı, gelecek yüzyılda önem kazanacak dramatik baleninde temellerini attığı söylenebilir. Ancak Prévost'un en kalıcı katkısı, Marie Sallé ve Marie Camargo'nun öğretmenliğini yapmış olmasıdır (Kassing, 2007, s. 143).

2.3.8.3. Louis Dupré (1697-1774)

Louis Pecour'un öğrencisi olan Louis Dupré, dönemin ilk yarısından itibaren en iyi erkek dansçı olarak kabul edilmiş ve 'Dansın Tanrısı' olarak adlandırılmıştır. Dupré sadece muhteşem bir dansçı değil, aynı zamanda iyi bir öğretmen olmuş ve ekolünü kendinden sonraki nesillere bırakarak birçok büyük dansçı, öğretmen ve koreograf yetiştirmiştir (Fairfax, 2003, s. 109).

2.3.8.4. Marie Sallé (1707-1756)

Dahi bir çocuk olan Sallé, Claude Balon (1671-1744) ve Prévost ile çalışmış ve hem Londra hem de Paris'te dans etmiştir. Paris gazetelerinin de tetiklemeyle, Camargo ile etkileyici ve zarif bir tarzı olan Sallé arasında sıkı bir rekabet başlamıştır. Sallé, Lully'nin izinden gitmiş ve onun geliştirdiği ilkeleri benimseyerek balede kullanılan kostümlerin geliştirilmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Örneğin, 1734'te Pygmalion adlı eserde Galatia rolünü oynarken, Antik Yunan'daki gibi dökümlü, bol bir elbise giymiştir.

Bale kostümlerinde radikal değişikliklere imza atan Sallé, korse ve votka gibi geleneksel aksesuarları bir kenara atmış ve hareketleri kısıtlamayan rahat giysileri tercih etmiştir. Sadece giyimde değil, saçta da yenilikler yapmış ve sıkı topuz ya da peruk yerine saçlarını serbest bırakmıştır. Sallé, Camargo'nun popüleritesine ulaşamamış olsa da, kostümde yaptığı reformlar Jean Georges Noverre'e ilham vermiş ve onu, kostümün baledeki diğer unsurlarla bir bütün oluşturması gerektiğine inandırmıştır (McCleave, 2007, s. 160).

2.3.8.5. Marie-Anne de Cupis de Camargo (1710-1770)

Marie Camargo olarak bilinen bu olağanüstü dansçı, Prévost ve dönemin ünlü dansçılarıyla çalıştıktan sonra, ilk sahnesini Paris'te almıştır. Dans stili hızlı ve girift ayak hareketlerine odaklanmıştır. Uyguladığı pas jeté¹⁷, pas battus¹⁸, entrechats ve gibi hareketler, kadın dansçıların giyimlerinde değişikliklere gidilmesine neden olmuştur. Yaptığı ayak hareketlerinin seyirci tarafından görülebilmesi için, etek boyunu ayak bileklerine dek kısaltmış ve uzun topuklu ayakkabılardan düz patiklere geçmiştir. Havadaki hareketlerini rahat uygulayabilmek için, kadınlar etek boylarını kısaltmış ve içlerine o zamanın uygun iç çamaşırlarını giymişlerdi (Kassing, 2007, s. 143).

2.3.8.6. Gaëtano Vestris (1729-1808)

İtalya'da gezici dans grubunda çalışan bir anne ve babadan doğan Floransalı dansçı Gaëtano Apolline Baldassarre Vestris, 1748'te Paris Kraliyet Akademisi'nde Dupré'nin öğrencisi olmuş, 1749'da ise estetik dans stilini (belle danse) tanıtmıştır.

¹⁷ Atlama adımı. Çalışan ayağın havaya fırlatılarak atılmış olduğu bir ayaktan diğerine atlamak. Birçok pas jeté adımı vardır (genellikle sadece jeté olarak adlandırılır) ve bunlar her yöne uygulanabilir.

¹⁸ Vuruş adımları. Vuruş ile yapılan herhangi bir adıma pas battu denir. Pas battu; assemblé, jeté, ballonné, sissonne, échappé, saut de basque, jeté entrelacé, vb. gibi adımları kapsar.

Royal Akademi'nin bir üyesi olarak çalışmaya başlayan Vestris, saray bestecileri Lully ve Rameau'nun müziklerini kullanmış, ayrıca orta sınıfın özendiği aristokrat kıyafetlerle dans etmeyi tercih etmiştir. Değişik stili ve tekniği ile kısa sürede Avrupa'nın önde gelen dansçılarından biri olmuş, özellikle zıplamaları ve geliştirdiği pirouette'i çok beğenilmiştir. Kırkbir yaşında dansı bırakan Vestris, başta oğlu olmak üzere kendini öğrenci yetiştirmeye adanmıştır (Snodgrass, 2015, s. 366-367).

2.3.8.7. Maximilien Gardel (1741-1787)

Gardel, sahneye ilk kez Paris Operası'nda çıkmıştır. 1773'te, Castor ve Pollux'un bir prodüksiyonunda geleneksel maskeyi takmadan dans etmiş ve bunu, o rolü oynayacağı söylenen rakibi Gaëtano Vestris ile karıştırılmamak için yaptığını söylemiştir. Bale pandomimin öncülerinden olan Gardel, 1781'de operada baş balet olmuştur (Kassing, 2007, s. 143).

2.3.8.8. Jean Dauberval (1742-1816)

Jean Dauberval, Noverre'in öğrencisi olmuş ve tıpkı onun gibi, bale eserlerinde doğal karakterler kullanmayı tercih etmiştir. İki perdelik bir eser olan ve günümüzde de hala sahnelenen *La Fille Mai Gardee* (Şımarık Kız) adlı eserdeki dansıyla hafızalara kazınan Dauberval, aynı zamanda zeki ve zevk sahibi biri olarak da bilinmektedir. Bu eser ilk kez 1789'da Londra'da, daha sonra 1820'lerde Paris ve New York'ta sergilenmiş ve 18. yüzyıldaki mitolojik temalı bale eserlerinin aksine, basit olay örgüsü ve sıradan halkı ön plana çıkarmasıyla akıllarda kalmıştır (Snodgrass, 2015, s. 52).

2.3.8.9. Pierre Gardel (1758-1840)

Pierre Gardel çalışmalarına ağabeyi Maximilien ile başlamış ve 1780'de Paris Operası'nda solist olmuştur. Daha sonra baş balet ve koreograf olarak görev almış, bu konumunu 40 yıl süreyle muhafaza etmiştir. Gardel'in bale eserleri, operanın repertuvarında önemli bir yer tutmuştur. Kendisi saygı duyulan bir öğretmen olmuş ve Carlo Blasis gibi önemli dansçıları yetiştirmiştir (Homans, 2010, s. 142).

BÖLÜM 3

ROMANTİK DÖNEMDE BALE

Bu bölümde Romantik Dönem, gerek politik gerekse toplumsal ve sanatsal yapı açısından incelenmiş ve etkileri doğrultusunda balenin gelişimi ele alınmıştır. 19. yüzyılın ilk yarısı, klasik balenin gelişimi açısından oldukça önemli olmuş, ancak yüzyılın ikinci yarısında balenin Fransa’da etkisini yitirmeye başlamasıyla Danimarka ve Rusya ön plana çıkan iki ülke olmuştur. Avrupa’nın diğer ülkelerinde ve Amerika’da da bale kendisine bir sanat formu olarak yer bulmuş, ancak daha çok taklide dayanmıştır. Bu bölümde sadece Danimarka Kraliyet Balesi ve Rus İmparatorluk Balesi’nin incelenmesinin nedeni, bu ülkelerin kendi ekollerini yaratarak baleyi farklı bir noktaya taşımış olmalarıdır.

3.1. Romantik Dönem

19. yüzyıl Romantik Dönemi çok önemli ve hatta radikal değişimlere sahne olmuş ve bu değişimler sadece batı uygarlığının tarihini değil, tüm insanlığın tarihini derinden etkilemiştir. Klasisizm akımına bir tepki olarak doğan romantizm, akılcılığın ön planda olduğu kuralcı yapıya karşı gelerek, aklın gerçekliğine karşı bireyselliği savunup hayal gücünü ön plana çıkarmış ve sanat toplum içindir anlayışını merkezine almıştır. Romantizm kelimesi köklerini Orta Çağ’da romanın atası olarak sayılan ‘romance’ sözcüğünden almaktadır ve ilk olarak Rousseau’nun *Yalnız Gezegenin Hayalleri* adlı eserinde kullanılmıştır. Türkçe’de ‘coşumculuk’ olarak karşılık bulsa da, yaygın olarak ‘romantizm’ kavramı kullanılmakta olup “duygu ve coşkunun davranışları yoğun olarak etkilemesi” anlamına gelmektedir. Romantik Dönem, 1750’lerde ‘romantizm öncesi’ olarak adlandırılan dönemde oluşmaya başlamış ve Erken Romantizm (1800-1830), Yüksek Romantizm (1830-1850) ve Geç Romantizm (1850-1890) olarak üç ana bölüme ayrılmıştır.

Kubilay’ın çalışmasında belirttiği üzere 18. yüzyılda çok yoksul ve cahil olan köylüler zor koşullar altında yaşamış, diğer yanda asiller ve ruhban sınıfı Fransız toplumunun en ayrıcalıklı kesimi olmuştur; ancak, sahip oldukları bu ayrıcalıkları haklı

çıkabilecek hiçbir rol üstlenmemişlerdir. Burjuvazi sınıfı ise, iktisadi anlamda giderek daha zengin ve egemen bir sınıf haline gelmesine rağmen, soyluların ve ruhbanların faydalandığı ayrıcalıklardan yararlanamamış ve tüm bu ayrıcalıkların kaldırılmasını talep etmiştir. Sadece bu sınıflar değil, filozoflar da toplum düzenini ve adaletsizliği sert bir dille eleştirmişler ve var olan düzenin mutlaka değişmesi gerektiği hususunda fikir bildirmişlerdir. İşte bu faktörler Fransız Devriminin temellerini oluşturmuştur (Kubilay, 2009, s. 6).

Ayrıca Sanayi Devrimi ya da Endüstri Devrimi, Avrupa’da 18. ve 19. yüzyıllarda yeni buluşların ortaya çıkması, bunların üretime olan etkisi ve buhar gücü ile çalışan makinelerin endüstriyi geliştirmesi ile Avrupa’daki sermaye birikiminin artmasına olanak sağlamıştır. Sanayi Devrimi ilk olarak Birleşik Krallık’ta ortaya çıkmış, sonrasında Batı Avrupa, Kuzey Amerika ve Japonya’ya sıçrayarak bütün dünyaya yayılmıştır. Avrupa’da nüfusun hızla artması, köylerden kentlere göçün hızlanması ve kent sanayisinde hazır iş gücünün oluşması, yaşam düzeyinin yükselmesi, Avrupa ülkelerinin yeni koloniler oluşturarak geniş çaplı yağmalar ile getirdikleri malları sanayide kullanmaları, orta sınıfın zenginleşmesi, bankacılık ve sigortacılık sektörlerinin öneminin artması ve rasyonel düşünme ilkelerinin bilimlere ortaya çıkararak teknolojik gelişmeleri etkilemesi Sanayi Devriminin başlıca nedenleri arasında gösterilebilir (“Sanayi Devrimi,” tarih yok, par. 2).

18. yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşen Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi, Romantik Dönemin ortaya çıkmasındaki en büyük etkenler olmuş, devrimler ile birlikte mutlak monarşi yıkılmış, kralın ve kilisenin hâkim olduğu katı ahlak kuralları düzeni sona ermiş ve tarihte ilk defa bir edebi akım, ondan öncekine tepki olarak ortaya çıkmıştır. Klasisizmin sanatçıyı özgür bırakmaması (kraliyet tarafından koruma altına alınıp, karşılığında düzeni eleştirmeleri yasaklanmıştır), toplumsal sıkıntılar ve siyasi baskı ortamı gibi etkenler romantizmin ortaya çıkmasında büyük rol oynamıştır. Yeni gelişen hürriyet, eşitlik ve bireysellik gibi fikirler köle düzenine dayanan bu sistemi değiştirmiş, halk bilinçlenerek kendi kültürüne ve milli değerlerine sahip çıkmaya yönelmiştir. Kant, Fichte ve Schelling yeni romantik felsefenin hazırlayıcısı, Jean-Jacques Rousseau ise Fransız İhtilali ve romantizmin düşünce kahramanı olmuştur. Ayrıca Victor Hugo tarafından edebiyat okulu kurulmuş ve böylece bu yeni akım Fransa’dan tüm Avrupa’ya yayılmıştır. Klasisizm boyunca yaygın olan Yunan ve Latin taklitçiliği son bulmuş, Shakespeare, Goethe ve Schiller gibi sanatçılar bağımsız

çalışmalarıyla büyük bir hayran kitlesi yaratmışlardır. Kuralcı yapının ortadan kalkması ile aklın egemenliğini temel alan sanat yerini kişisel duygular, hayal ve fantezi ürünlerine bırakmıştır (Kara, 2010, s. 79-80).

“Romantiklere göre akıl çağı Tanrı’yı bir kenara itmiş, insanı öteki yaratıklardan ayrı bir yere koymuş, onun Tanrı’ya olduğu gibi doğaya da yabancılaşmasına yol açmıştır. Yazar şimdi yeniden Tanrı ve doğa ile bir bağ kurmanın arayışı içindedir. Her doğal olgunun arkasında da ruhsal bir gerçeklik vardır. Bu gerçekliğe ulaşmanın tek yolu kişinin sezgisidir. Buna göre aklın bir ilkesi olan gözlem bir yana bırakılmalı yerini sezgi almalıdır” (Emerson, 1950, s. 24).

3.2. Romantik Dönemde Balenin Gelişimi

18. yüzyılda teknik ve dansçı kalitesi bakımından iyi gelişmeler kaydeden balenin hala önemli bir eksiği bulunmaktaydı: repertuar. Bale eserleri yüzyılın sonlarına dek “ısmarlama” öyküler ve teknik yeteneğin sergilendiği zor sınav parçalarından oluşmuş ve 19.yy. Romantik Dönemi ile birlikte balede yeni bir arayışa girilmiştir; Jean Dauberval (1742-1806), Charles Louis Didelot (1767-1837) ve Salvatore Vigano’nun (1769-1821) sahnelediği eserler ile Romantik balenin temeli hazırlanmış, Giacomo Meyerbeer’in 1831 yılında Paris Operası’nda sahnelenen *Robert le Diable* (Şeytan Robert) adlı opera eserinin üçüncü perdesindeki bale sahnesi ile Romantik Dönem balesinin geleceği değiştirilmiştir. *Dance of the Dead Nuns* (Ölü Rahibelerin Dansı) adı verilen bu sahne, ay ışığı altında aydınlanan bir ortaçağ manastırında yeminlerini bozdukları için ölmüş rahibelerin, başrahibe Marie Taglioni ile birlikte beyaz giysiler içerisinde mezarlarından çıkarak dans etmelerinden oluşmaktadır. Bu hayaletimsi sahne illüzyonu, yeni gaz ışıklandırması tekniği ile yapılmış ve eserin zayıf librettosunu kurtarıcı özellikte olmuştur. Ayrıca bu eser, Kraliyet tarafından kontrol ve finanse edilmeyen Paris Operası’na mali olarak bir destek sağlayarak Paris Opera direktörü Louis Veron’un büyük bir başarısı olarak kabul edilmiştir. Ölü Rahibelerin Dansı, teknik ve danstaki yenilikler ile birlikte ondan sonraki yıl sahnelenecek olan *La Sylphide* Balesi’ne de öncülük etmiştir (Kassing, 2007, s. 159).



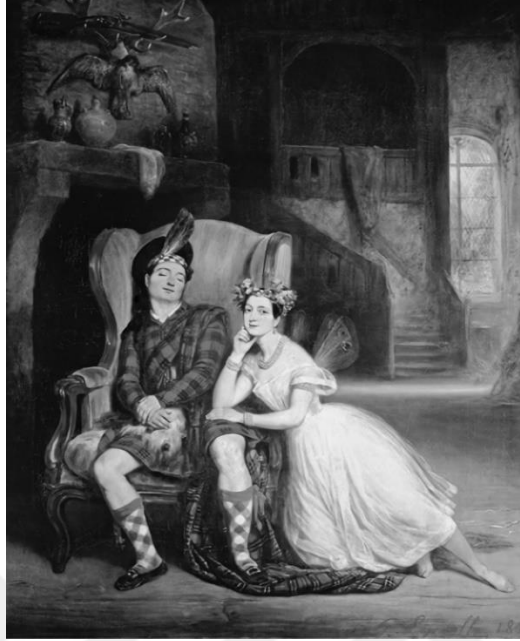
Resim 3.1. Pierre Luc Charles Cicéri tarafından Robert le Diable eserinin 3.perdesindeki Dance of The Dead Nuns bölümü için yapılan tasarım, 1831

Kaynak: (https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_le_diable)

La Sylphide 12 Mart 1832’de Paris Operası’nda sahnelenmiştir. Koreografisi, İtalyan Filippo Taglioni tarafından balerin kızı Marie Taglioni için yapılmış ve Jean-Madeleine Schneitzhoeffter’in bestesi kullanılmıştır. Balenin librettosu aynı zamanda Robert le Diable’nin de librettosunu yazan Adolphe Nourrit tarafından, Charles Nodier’in *Trillby, ou Le lutin d’Argail* hikâyesine dayandırılarak yazılmıştır. Sylph mitolojik bir yaratık veya ruhtur ve bu bale, bir insan ve bir ruh arasındaki imkânsız bir aşkın hikayesini konu almaktadır. La Sylphide, hem seyirciler hem de dansçılar için büyüleyici bir baledir ve Romantik Dönemin ilk başarılı bale yapımı olarak tarihe geçmiştir. İlk gösterimden sonra Filippo Taglioni’nin kızına bir mektup yazarak yaşadığı mutluluğu ve şaşkınlığı paylaştığı yazısına Deleon, *Kısa Bale ve Modern Dans* tarihi kitabında yer vermiştir: “Ben koreograf, sen de dansçı olarak La Sylphide’i sahnelediğimizde neler olabileceğini düşünmemiştik. Romantik bir balenin böylesine sevileceğini tahmin edemezdik. Çok sevinçliyim, sevgili Marie” (Deleon, 1993, s. 16).

Eserin ilk sahnelenmesindeki başarısından sonra Danimarka Kraliyet Balesi’nin (Royal Danish Ballet) bale direktörü August Bournonville, La Sylphide’i orijinal hali ile sahnelemek istemiş fakat yüksek telif ücretleri nedeniyle eser için yeni bir koreografi yapmaya karar vermiştir. 1836’da La Sylphide’in ikinci versiyonu August Bournonville’in koreografisi ile sahnelenmiş ve bu bale, günümüze ulaşan tek La

Sylphide versiyonu olmakla birlikte dünyanın en eski koreografilerinden birisi olma özelliğine de sahip olmaktadır.



Resim 3.2. François Gabriel Guillaume Lepaulle'ın çizimi ile, Marie ve Paul Taglioni La Sylphide balesinde, 1832

Kaynak: Apollo's Angels: A History of Ballet (2021)

Garafola'ya göre 1830'lar ve 1840'lar, klasik balenin özünü içermesi açısından en çok göze çarpan yıllar olarak tanımlanabilir. Fransa'da ivme kazanan liberalizm ve diğerk Avrupa lkelerinde ykselişge geçen milliyetçilik duygusunun yaşandığı bu yıllarda bale, modern bir sanat olarak yeniden şekillenmiştir. Bu şekillenme, sadece bale eserlerinde tercih edilen temalardaki değışikliklerde değıl, point ayakkabısı kullanımını gibi daha pek çok alanda da gerçekleşmiştir (Garafola, 1997, s. 1). Koreograflar, yavaş yavaş çember etekleri, perukları, korseleri ve maskeleri çıkarmaya başlamış ve daha hafif kıyafetler giyerek hem hareketleri hem de duyguları zgrleştirmişlerdir. Bu değışiklikler ile Romantik Dönemin dansçıları ve koreografları, 1800'lerin ortalarında yaygın olan dramatik öykü anlatımıyla önceki dönemin dinamik tekniğini bir araya getirmiş ve Romantik bale, edebiyat ve müzikteki romantizm akımının unsurlarının bir sentezi olmuştur (Ballet in the Romantic Era, 2010). Romantik bale eserlerinin temel konuları, güzellik ve çirkinlik, iyi ve kötü, ruh ve beden, gerçeklik ve fantezi arasındaki çatışmaları temel almış ve bir hikâye anlatan bu bale eserleri genellikle iki perdeden olmuştur. İlk perde, tanımlanamayan bir geçmişte ve 'gotik' olarak

adlandırılan, çoğunlukla doğanın içinde geçen bir hikâyeyi betimlemiş ve farklı renklerden oluşan rustik ya da egzotik bir ortam yaratmıştır. İkinci perde de ise hikâye, tam tersine, gece yarısı bir ormanda ya da deniz altı gibi fantastik bir ortamda geçmiştir (Kassing, 2007, s. 171).

Napoli'den New York'a, Buenos Aires'ten St. Petersburg'a kadar uzanan bir coğrafyada bale, eskiye oranla çok daha uluslararası bir sanat dalı haline gelmiştir. Farklı şehirlerde turnelere çıkan bale ve tiyatro sanatçılarının hevesleri ve hırsları, bu değişimin önemli bir unsuru olmuştur. Bu uluslararası 'ticaretin' en az iki başka kaynağı olup her ikisi de geleneksel olmanın dışında kalmıştır. Bunlardan biri, Paris Operası ve onun bünyesinde hizmet veren Academie Royale de Musique (Kraliyet Müzik Akademisi) olmuştur. Bu kurum sayesinde, tiyatro ve operalar istedikleri bale eserlerini orada sahneleyebilmiş ve böylece bu, sadece ulusal sınırları aşan bir repertuarın varlığını değil, aynı zamanda müziğin de tema kadar önemli olduğunun altını çizmiştir. İkinci olarak ise *La Fille Mal Gardee*, *La Sylphide* ve *Giselle* gibi bale eserlerinin Romantik Dönemle ilişkilendirilmeleri aslında rastlantısal bir olaydır; çünkü bu eserler repertuarlarında belirgin değişikliklere açık eserler olmuşlar ve bu değişiklikler sayesinde uluslararası bir sanat dalı olarak günümüze kadar gelebilmişlerdir. İlk kez bale eserleri sadece librettolarıyla değil, sanatsal bir bütün olarak tanımlanmıştır (Banes, 1998, s. 12-42).

Romantik balenin uluslararası bir sanat halini almasının bir başka nedeni de litografinin yaygınlaşması olmuştur. 18. yüzyılın son yıllarında icat edilen litografi, matbaacılık alanında inanılmaz bir gelişme sağlayarak çoklu resim basımında çığır açmıştır. 19. yy. bale eserlerini biriktiren ve 20. yüzyılın en büyük koleksiyoncularından olan George Chaffee, *Matbaa Sanatı* (In the Printing Arts) adlı yazısında, Romantik Dönemin tarihteki en muhteşem dönem olduğunu belirtmiştir.

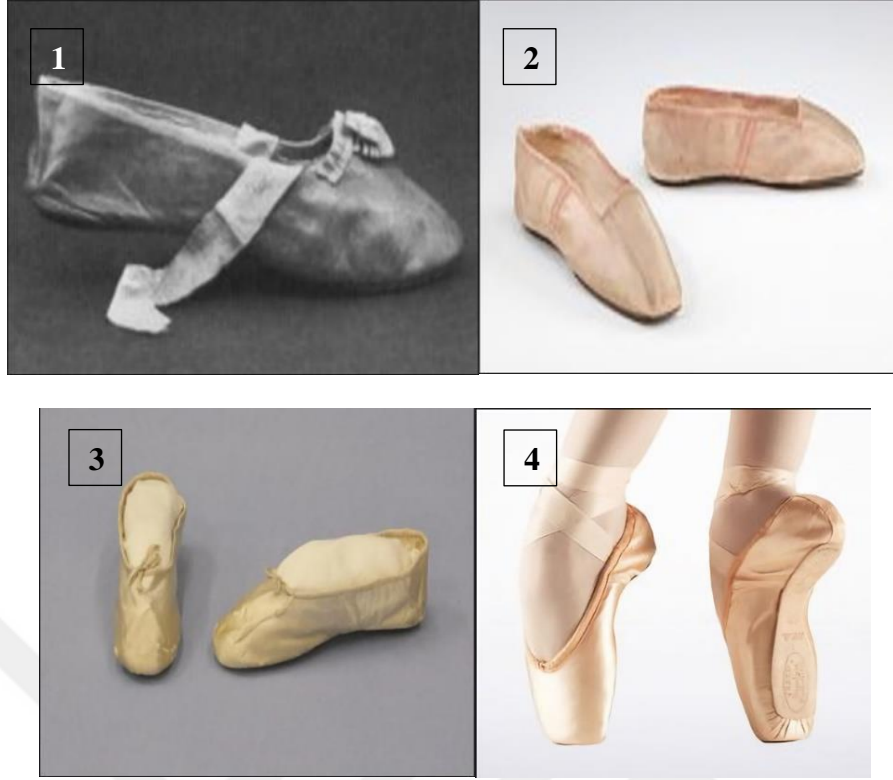
Romantik Dönem ile birlikte resimli broşürler (metin içeren veya içermeyen) basılmaya başlanmış, bunlar *Vogue* gibi zamanın ünlü dergilerinde yayınlanarak geniş kitlelere ulaşılmış ve ayrıca sanatçılar arasında da güçlü bir ittifak ve iş birliğinin doğmasını sağlamıştır. Tüm bale kaynaklarının içinde en bilinenleri Fransızca kaleme alınmıştır, çünkü pek çok sanatçı yabancı olmasına rağmen, Romantik Dönem balesi matbaacılığının başkenti Paris olmuştur. Paris, sadece iç pazara hizmet etmemiş, aynı zamanda bir ihracat merkezi haline gelmiştir. Fransız işçiliğinin kalitesi o kadar yüksek olmuştur ki, teknik çizimlerden karikatürlere, kostüm çizimlerinden sahne

betimlemelerine, değişik yabancı tasarımların bazen taşların üstüne çizilerek Fransa'ya gönderildiği bile görölmüştür. Bu tasarımlar, kitaplara, dergilere ve hatta nota sayfalarına basılarak toplumun orta sınıf kesiminin evlerinde yerini almıştır. Örneğin ABD'de hiç dans etmemiş bir balerin, bu tür yayınlar sayesinde orada da tanınmış ve böylece sanat ve sanatçı artık uluslararası bir kimlik kazanmaya başlamıştır (Garafola, 1997, s. 1-3).

Romantik Dönemdeki yazılı eserlerin konusu çeşitlilik gösterse de, ana konu 'balerinler' olmuştur. Balerinler; uçşan etekleriyle evlerinden uzakta sisli göllerde, تنها vadilerde, yeşil ovalarda, romantik bir olgunluk fikrini yücelten vahşi fundalıklarda dans ederken, kadınlığın, zarafetin ve gizemin sembolü olmuşlardır. Balerinler çoğu zaman bir sevgilinin kollarından kaçarken cazibeli ve vakur bir görünüş sergilemişler ve yanaklarının pembeliği, narinlikleri ve ince belleriyle kadınsal çekiciliğin rol modeli olmuşlardır (Banes, 1998, s. 12-42).

Güzelliğin, zarafetin, arzunun ve farklılığın somut bir örneği olan balerin imajı, günümüzün radikal güzellik ve cinsiyet tercihlerindeki değişimlere rağmen, hala geçerliliğini korumaktadır. Bugün bir balerinin, artık Romantik Dönemdeki meslektaşlarına çok da benzemediğini söyleyebiliriz. Günümüz balerinleri daha esnek, daha zarif, daha güçlüdür ve 'güzellik' kavramının değişmesine rağmen, tıpkı Romantik Dönemde olduğu gibi hala popüleritelerini korumaktadırlar.

Birtakım farklılıklara rağmen, balerinlerin giydiği kostümler ve aksesuarlar da günümüzde hala popülerdir. Örneğin balerinlerin üzerinde sıklıkla gördüğümüz 'tütü', Romantik Dönemden bugüne bazı ufak değişiklikler geçirerek kullanılmaya devam etmektedir. Aynı şeyi 'point ayakkabısı' için de söyleyebiliriz (Resim 3.3.). Point, Judith Chazin Bennahum'un *İnançlı Kadınlar ve Çelik Ayak Parmakları* adlı fotoğraf sergisinde gösterdiği gibi, dönemin moda elbise terliği olarak kullanılmış ve 1820'lerin sonlarında ise balo elbiselerinin altına giyilmiştir. Tütü ve point gibi kıyafetler zaman içerisinde artık balerinlerin kimliği haline gelmiştir. Giselle, *Les Sylphides* veya *Serenade*'da olduğu gibi uzun, ya da *Kuşu Gölü*'ndeki gibi kısa olsun, balerinlerin elbiseleri onların üniforması gibi olmuştur (Garafola, 1997, s. 1-3).



Resim 3.3. Point Ayakkabısının Zaman İçindeki Gelişimi. 1: İlk point ayakkabısı, 1800, 2: Point ayakkabısının ikinci versiyonu, 1832. 3: Point ayakkabısının üçüncü versiyonu, 1880. 4: Günümüzde bir point ayakkabısı, 2021

Kaynak: (<https://www.sutori.com/story/history-of-pointe-shoes--YkGcYSE3ETfGpoz85oJzx>)

Romantik Dönem bale eserlerinde elbette tütü ve pointten çok daha fazlası vardır. Lisa C. Arkin ve Marian Smith'in *National Dance in Romantic Ballet* (Romantik Balede Ulusal Dans) adlı makalelerinde belirttikleri gibi, 1830'lar ve 1840'lar, hem sahnelerde hem de dans pistlerinde halk danslarının beğeni topladığı yıllar olmuştur. Paris Operasında ulusal danslar seçkin seyirciyle buluşturulmuş ve polka, vals gibi halk dansları, operanın yıllık repertuarının dörtte üçünü oluşturmaya başlamıştır. Bu dönemde ayrıca Orta Doğu kültürü de işlenmiş ve oryantal halk dansları sahnedeki yerini almıştır. Dönemin ulusal dansları, egzotik-erotik bir dans stiline varlığını ortaya koymuş, Avrupa'nın göbeğine Şark'ı taşımıştır.

Tıpkı kostümler gibi, ulusal danslar da özgünlüğün göstergesi ve yerel renklerin yansıtılması olarak görülmüştür. Örneğin; Jules Perrot'nun¹⁹ koreografisini yaptığı

¹⁹ Jules-Joseph Perrot (1810–1892): Fransız dansçı ve koreograf. Jean Coralli ile birlikte *Pas de Quatre*, *La Esmeralda*, *Ondine*, ve *Giselle* gibi önemli eserlere imza atmıştır (Deleon, 1993).

Eoline adlı eser, o zamanlar Silezya olarak bilinen Polonya’da geçmektedir ve eserde Perrot, kadın kahramanın hipnotik güce yenik düştüğü sahneyi Polonya ulusal dansından esinlenerek tasarlamıştır. Bu dansa ayrıca duygulara da gereken önemi vermiş ve dansçının duygusal dönüşümünü görkemli bir şekilde seyirciyle buluşturmuştur (Lisa C. Arkin, 1997, s. 11-67).

Rus İmparatorluk geleneklerini yansıtan romantik bale eserleri ve *Uyuyan Güzel, Kuğu Gölü* gibi orijinal eserler halk danslarını, birbirlerinin yerine geçebilen divertissement’lar olarak görmüştür. Sadece Batılı ülkelerle sınırlı kalan ve dışa açılmayan İspanya gibi ülkeler hariç, ulusal danslar daha evrensel hale gelmiş ve farklı bale eserlerinde de kendilerine yer bulmuşlardır.

Ulusal dansların Romantik balenin önemli bir parçası olmasına rağmen asıl radikal değişiklik, balerinlerin saflığın sembolü olan beyaz bir kıyafet içinde dans ettiği ‘beyaz bale’ nin (ballet blanc) ortaya çıkmasında olmuştur. Beyaz bale, Fransız sarayından çıkan ‘danse d’ecole²⁰’ akımının bir parçası olmakla birlikte, Fransız Devriminden sonra topuklu ayakkabılar, ağır ve hantal elbiseler gibi hareketleri kısıtlayıcı unsurları atarak artık uluslararası bir kimlik kazanmıştır. Kostümde yapılan bu değişikliklerin sonucunda, çoklu dönüşler, zıplamalar, ikili dans (pas de deux) gibi terimler bale terminolojisinde yerini almıştır. 1830’lara gelindiğinde, point ayakkabısının benimsenip yaygın olarak kullanılmaya başlanmasıyla kadın dansçıların tekniği benzeri görülmemiş bir gelişim kaydetmiştir. Romantik dönem, önceki kırk yılın meyvelerini toplamakla kalmamış, aynı zamanda yerel lehçelerin yerini almaya başlayan Fransız ve İtalyan elit kesimin kullandığı dille evrensel bir kavram yaratmıştır.

Hem evrensel hem de evrenselleştirici bir fenomen olan ‘danse d’ecole’ oldukça cinsiyetçi bir akım olarak tanımlanmıştır. 18. yüzyıl balesi, bale teknikleri açısından belirgin bir cinsiyet ayırımı yapmazken, 19. yüzyılın başlarında bale, kadınların erkek seyirciler için dans ettikleri bir sanat formu halini almıştır. Bunun en önemli örneği, sadece dişi bir sembol olan (teorik olarak bu teknik erkek dansçılar tarafından da kullanılmıştır) point ayakkabısı kullanımının Romantik Dönem bale eserlerinin başlıca unsuru olmasıdır. Ancak, balerinlerin gitgide artan öneminin tek nedeni point değil,

²⁰ Beauchamps, Blais ve onlardan sonraki bale öğretmenleri tarafından ortaya konan ilkelerden oluşan, klasik balenin saf akademik tarzını ifade eden terim.

hareketlerindeki estetiği ve zarafetleri vücutlarını kullanarak ortaya çıkarmalarıdır (Garafola, 1997, s. 4).

Kadın dansçıların eserlerde daha çok tercih edilmesiyle birlikte erkek kıyafetleri giyerek erkek dansları yapan kadınların rol aldığı eserler ortaya çıkmış, bu durum sadece erkek figürünü dişileştirmekle kalmamış, aynı zamanda erkek dansçıları da ikinci plana atmıştır. Eleştirmen Jules Janin'in de belirttiği gibi, Romantik dönem balesi erkek dansçıların güçlü kaslarına ve güç gerektiren hareketlerine tamamen kayıtsız kalmıştır. Janin'in, John Chapman tarafından çevrilen incelemelerinde, eğer Marie Taglioni dansçıların dans tarzını değiştirseydi, insanların da dansa bakış açılarını değiştirebileceği öngörülmektedir (Chapman, 1989, s. 65-77).

Fransa'da balenin dişileştirilmesi başlamış, ancak diğer Avrupa ülkelerinden hala erkek egemenliği devam etmiştir. Akademisyen Giannandrea Poesio'nun *Blasis, the Italian Ballo and the Male Sylph*'da belirttiği gibi, Avrupa'da dansçılar kendi bedenlerinin farkına varmış ve Fransa'yla karşılaştırıldığında, erkeksi tarzı daha çok ön plana çıkarmışlardır. Yazarın iddia ettiği gibi, İtalyan dansçı ve koreograf olan Carlo Blassis, romantizm yanlısı biri olmaktan çok, mantığı ön plana alarak hareket etmiştir. *La Scala*'da, özellikle point ayakkabısı kullanımında istisnai bir ustalık gösteren ilk önemli balerinleri eğitmesine rağmen, teknik öğretileri, erkek bedenini standart olarak alarak diş bedeni göz ardı etmiştir. Kariyerleri Paris Operası'nın dışında şekillenmiş olan Kopenhag'taki Bournonville, Napoli'deki Salvatore Taglioni ve diğer bale ustaları gibi Blassis'de, Romantizmden etkilenmeyen 18. yüzyıl Fransız erkek dansçı geleneğine sadık kalmıştır (Poesio, 1997).

Romantik balenin Fransız ve İtalyan versiyonlarındaki tek farklılığı dansçının konumu değildir. Yazar Lavinia Cavalletti'nin, Napoli'deki *Teatro di San Carlo*'da yaklaşık yarım yüzyıl boyunca yöneticilik yapan ve aynı zamanda Marie Taglioni'nin amcası olan Salvatore Baglioni hakkında yazdığı makalede de belirttiği üzere, İtalyan seyircisi doğaüstü temalara sahip eserlere hiçbir zaman çok ilgi göstermemiştir. Milano ve Roma'da olduğu gibi Napoli'de de, antik öykülerden, Rönesanstan ya da 18. yüzyıldan esinlenen tarihi temalar, Fransa ve İtalya'daki Romantik Dönem balesinin konu açısından farklılığını gösteren önemli bir etken olmuştur. Bir başka başarılı eser olan Lucile Crohn'nun *La Fille du Bandit* (Haydutun Kızı), Roma'nın kuzeyinde sahnelenmiştir. Aynı eserin Londra'daki ilk sahnelenişinden sonra, İtalya'da da kısa bir süre sonra sahnelenmesi, balenin gitgide daha çok benimsenen bir sanat dalı olma

yolunda ilerlediğinin de bir göstergesi olmuştur. Kuzey ülkelerinde sahnelenen eserler, İtalyan halkının duyarlılığı göz önüne alınarak birtakım değişikliklere uğramıştır. Örneğin, İtalyan besteci ve koreograf olan Antonio Cortesi'nin *La Scala*'da sahnelenmek üzere tasarladığı Giselle, İtalya'da beş perde olarak, İtalyan dansçı ve koreograf Domenico Ronzani'nin Arjantin tiyatrosunda sahnelediği Giselle ise üç perde olarak sahnelenmiş, ayrıca son sahnede Giselle ve Albrecht'in mezarın başında güçlerini birleştirmeye and içtikleri mutlu bir son ile bitmiştir (Cavalletti, 1997, s. 181-196).

'Egzotik' teriminin tanımı 'yerel' olanla yer değiştirdiğinde, ulusal ifade biçimleri de değişmiştir. Paris ya da Londra gibi büyük kentlerdeki seyirciler için, mazurka, bolero, tarantella gibi dans stilleri, yerel bir renk, bir parça ilkellik ve otantik bir tarz sergilemiştir. Ancak başka yerlerde aynı danslar, vatansever duygular ve ulusal kararlılığı ifade etme biçimleri olmuştur. Örneğin, ulusal kimliğini kaybetmiş Polonya'da "Ruslaştırmaya" maruz kalan bir milletin duygularını ifade etmek için Varşova *Wielki* Tiyatrosunda sahnelenen eserler, Fransa'da seçkinleri eğlendirmek için sahnelenen *The Little Humpbacked Horse* (Kambur At) gibi eserler ve Roma'da *Bianca di Nevers'in* son sahnesinde birlikte yürüyen kadınlar halkın milliyetçilik duygusuna hitap etmiş ve böylece bale, 19. yy. milliyetçiliğinin yayılmasına katkıda bulunmuştur.

Romantik Dönem kadın dansçıları daha 'dişi' bir hale getirmiş, mistisizmi, anlaşılmazlığı ve ulaşılmazlığı temsil eden kadınlar sadece sayı olarak daha fazla olmakla kalmamış, aynı zamanda *Ondine*, *Catarina*, *Esmeralda*, Giselle gibi kadın figürü ön plana çıkaran eserlerin sahnelenmesine vesile olmuşlardır. Hem Hıristiyanlık hem Paganizm ele alınarak, prens, denizci ve asker rollerinde erkek kılığına giren kadınlar dans etmiş ve bir ölçüde travesti kavramı şekillenmeye başlamıştır. Point giyen balerinler saflığın bir sembolü, dar taytlar giyen baletler de erkek cinselliğinin dışavurumu olmuştur. Romantik Dönemde, aile merkezli eğitim yerini kurumsallaşmış akademik eğitime bırakmış, böylece toplumdaki diğer kimlikler de kabul görmeye başlamıştır (Garafola, 1997, s. 6).

Bale, Romantik Dönemin en parlak zamanı olan 1830 ve 1840'lardan sonra Batı Avrupa'dan Rusya ve Amerika'ya sıçramıştır. Böylece, uluslararası bir form haline gelen balenin odak noktaları değişmiş ve romantik stile olan ilgi gitgide azalmaya başlamıştır (Ballet in the Romantic Era, 2010).

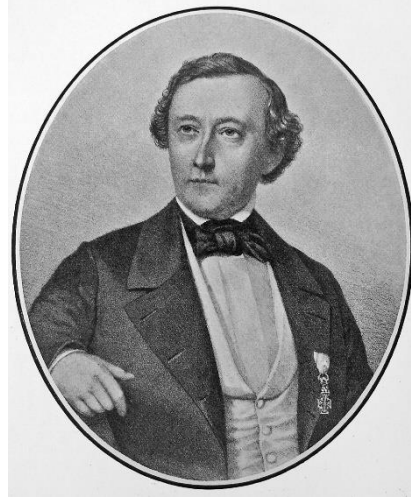
19. yüzyılın ikinci yarısında popülaritesini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalan klasik bale, aşağıda inceleneceği üzere Rusya ve Danimarka'nın bu sanata olan ilgileri ve çabalarıyla yeniden değer kazanmıştır.

3.3. August Bournonville ve Danimarka Kraliyet Balesi

19. yüzyılın ortalarından itibaren etkisini yitirmeye başlayan Fransız klasik bale ekolünün devamını sağlayan ve popülaritesini kaybetmiş Romantik Dönem balesini farklı bir noktaya taşıyan August Bournonville, bale tarihi ve Danimarka Balesi için önemli bir yere sahiptir (Ebcioğlu, 1984, s. 46).

Kopenhag'ta dünyaya gelen Bournonville, koreograf olan babası Antoine Bournonville ile bale eğitimine başlamış, Fransız koreograf Jean Georges Noverre ve Auguste Vestris'den ders almıştır. Paris'te eğitimini tamamlamasının ardından solist dansçı olarak Danimarka Kraliyet Balesi'nde dans etmiştir. 1829'dan 1848 yılına kadar Danimarka Kraliyet Balesi'nin genel sanat yönetmeni olan August Bournonville, coşkusu ve güzelliği ile hayranlık uyandıran elliden fazla bale eserine imza atmıştır. Çoğu eseri günümüze ulaşamamakla birlikte, en bilinen baleleri *La Sylphide* (1836), *Napoli* (1842), *Le Conservatoire* (Konservatuar, 1849), *The Kermesse in Bruges* (Brüksel Kermesi, 1851) ve *A Folk Tale* (Halk Hikayesi, 1854) olmuştur (Deleon, 1993, s. 19). Eserlerinde Romantik Dönem balesinin birçok unsuruna karşı çıkmış, Avrupa'da kadın dansçının ön planda olmasına karşın hem erkek hem de kadın rollerine eşit önem veren koreografileriyle dikkat çekmiştir. Çağdaşlarının çoğu insan doğasındaki aşırıya kaçan duyguları betimlerken, Bournonville coşkulu dans adımları ve akıcı cümleler kullanarak çok daha dengeli bir insan portresi ifade eden danslar kurgulamıştır.

Bu çalışmalarına ek olarak, geleneksel Fransız klasik bale eğitiminin Avrupa'da geçerliliğini yitirdiği bir dönemde, aldığı klasik eğitimin etkisi ile birlikte 'Bournonville Stili' olarak kabul edilen yeni bir bale stili yaratmıştır (Aschengreen, 1986).



Resim 3.4. August Bournonville

Kaynak: (https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_ballets_by_August_Bournonville)

Bournonville Stili'nin ilkesi, dansçının doğal bir zarafet ve dramatik etki ile birlikte beden ve müzik arasında bir uyum sağlamaktır. Gözler doğal olarak ayak hareketlerini takip ederken, asıl dikkat kollara verilmiştir. Kollar, anatomik olarak doğru bir pozisyonda olabilmesi için tüm hareketlerde vücudun önünde tutulmuştur. Bournonville'in koreografilerinde her zaman hızlı ayak hareketleri dikkat çekmiştir. Bu ayak hareketleri, en zor pozisyonlarda bile hemen hemen hiçbir çaba sarf etmeden, sanki kendiliğinden oluyormuş gibi yapılmalıdır. Bacakların hızı ile kollar ve gövdenin zarafeti arasında gözle görülür bir tezat olmalı, bacaklar ritmi, kollar melodiyi izlemelidir. Ayrıca eserlerde daha sade bir makyaj kullanılması gerektiğini savunan bu stilde, kibarlık algısı yaratmak ve yüzdeki gururlu ifadeyi ön plana çıkarmak için göz kaleminin daha az kullanılması gibi detaylara da yer vermiştir (Schlüter, tarih yok).

3.4. Rus İmparatorluk Balesi

19. yüzyılın başlarında Rusya'da bale, imparatorluk ve soylu sınıfının himayesinde olup parasal ya da toplumsal bir amacı olmadan varlığını sürdürmüştür. Gösteriler bir saray balesinden farksız değildir: bir prens düğünü, önemli bir konuk ağırlama ya da taç giyme töreni gibi nedenler ile yapılmıştır. Ancak 19. yüzyılın ortalarına doğru Rusya'da bale, büyük bir değişim yaşamıştır.

Deleon'a göre "İtalyanlar nasıl şarkı söylerse, Ruslar da öyle dans eder" görüşü sanat tarihçileri arasında oldukça yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu görüş doğrultusunda

Rusya’da baleden değil, Rus balesinden söz edilmesi gerekmektedir (Deleon, 1993, s. 21). Gerçek Rus Balesi ise, Dauberval ve Noverre’in öğrencisi olan dansçı ve koreograf Charles Didelot ile ortaya çıkmıştır. 1829 yılına kadar Rus İmparatorluk Balesi için çalışan Didelot, aradığı yetenekli ve doğuştan dansa kabiliyetli fizikleri Rusya’da keşfetme ve eğitme imkânına sahip olmuştur. Birlikte çalıştığı besteciler ile etkin bir işbirliği içinde olan Didelot, müzik ve koreografi arasında kusursuz bir uyum olması gerektiğini savunmuş ve kırktan fazla bale eseri sahneye koyarak Rus balesini tarihte eşi görülmemiş bir seviyeye taşımıştır.

19. yüzyılın ortalarından itibaren Romantik Balenin Avrupa’da ivmesini yitirmesine karşın Didelot ile gelişmeye başlayan Rus balesi, Jules Perrot, Arthur Saint-Leon²¹ ve Marius Petipa’nın Rusya’ya gelmesi ile birlikte en parlak dönemi yaşamıştır. Jules Perrot 1849’dan 1858’e, Arthur Saint-Léon 1860’dan 1869’ya, Marius Petipa ise 1847’den 1904’e kadar Rus balesinin şekillenmesine katkı sağlamıştır. Ünlü Rus yazar Aleksandr Puşkin, Rus balesi için “İlhamla kanatlı ruhun uçuşu” benzetmesinde bulunmuştur (Ebcioğlu, 1984, s. 46-47).

3.4.1. Marius Petipa ve St. Petersburg İmparatorluk Tiyatrosu (Mariinski Tiyatrosu)

Rus balesinden bahsederken St. Petersburg İmparatorluk Tiyatrosu’nda yaklaşık elli yıl boyunca çalışan Marius Petipa’nın Rus Balesi’ne olan katkılarından da bahsedilmesi gerekir. Fransız dansçı Jean-Antonie Petipa’nın oğlu ve dansçı Lucien Petipa’nın kardeşi olan Marius Petipa (1818-1910), bale eğitimine babası ile evinde başlamış ve *Brüksel Grand College* Müzik Konservatuvarı’nda keman dersleri almıştır. İlk sahne deneyimi ise 1831 yılında Brüksel’de *La Dansomanie* balesinde olmuştur. Petipa ailesi, 1830’da Belçika Devrimi’nde yaşadıkları ekonomik sıkıntılardan dolayı Nantes’e taşınmış, Marius Petipa burada Auguste Vestris’den ders almaya başlamıştır. Yoğun eğitimleri sırasında bacağı kırılan Petipa, iyileştikten sonra Jean Coralli’nin *La Tarentule* (Tarantula) eseri ile New York turnesine çıkmış ve bu eser Broadway’de sahnelenen ilk bale gösterisi olarak tarihe geçmiştir. Fransız Devlet Tiyatrosu’nda ise

²¹ Arthur Saint-Léon (1821-1870): Orijinal adı Charles-Victor-Arthur Michel olan Fransız dansçı, koreograf ve keman sanatçısı. *La Sténochorégraphie* adını verdiği dans notasyonunun yaratıcısıdır. Paris Operası ve Rus İmparatorluk Tiyatrosu’ndaki başarılı dans ve koreografi çalışmalarıyla tanınmakta olup, bilinen en ünlü eseri *Coppélia*’dır (Craine ve Mackrell, 2000).

(Comédie-Française) ünlü solist dansçı Carlotta Grisi ve kardeşi Lucien ile birlikte dans etmiştir (Snodgrass, 2015, s. 286-287).

Bale sanatının Avrupa'dan Rusya'ya geçişi, 1837 yılında *Les Sylphide* ile Romantik Dönem balesini Rusya'ya taşıyan ve büyük bir beğeni kazanan Marie Taglioni ile olmuş, ancak 1842'de St. Petersburg İmparatorluk Tiyatrosu'ndaki misafir sanatçı görevinden ayrılması ile Rusya'da bale popüleritesini kaybetmeye başlamıştır. 1847'de kendisine teklif edilen baş dansçı rolünü kabul edip İmparatorluk Tiyatrosu'nda çalışma başlayan Petipa, *Paquita* eserinde ünlü dansçı Elena Andreyanova ile birlikte dans etmiş ve ünlü bir pandomim olan Satanella'da Kont Fabio rolünü başarılı bir şekilde canlandırarak baleye yeni bir ivme kazandırmıştır. Eleştirmen Raphael Zotov: "Bale topluluğumuz, Paquita ve Satanella'nın prodüksiyonlarıyla yeniden doğdu ve sanatçıların üstün performansları topluluğumuzun eski ihtişamını canlandırarak onu evrensel bir boyuta taşıdı." Demıştır.

Petipa'nın dansçılık kariyeri başarılı bir şekilde devam ederken, 1849 kışında Fransız bale ustası Jules Perrot, St. Petersburg İmparatorluk Tiyatrosu'nda bale direktörlüğü görevine başlamıştır ve aynı tiyatrodaki sadece onun için açılmış olan bale kompozitörü görevine getirilen İtalyan besteci Cesare Pugni²² ile birlikte çalışmıştır. Petipa, Perrot'un birçok prodüksiyonunda baş dansçı rollerini üstlenmesinin yanı sıra, topluluğun eski bale eserlerinin repetitörlüğünü yapmış ve Perrot'un Giselle (1850) ve *Le Corsaire* (Korsan, 1858) gibi eserleri tekrar sahnelemesine yardımcı olmuştur. Bu esnada Avrupa'nın en ünlü koreografi olarak sayılan Perrot ile çalışması ona pek çok şey katmıştır. Petipa bu süreçte kendi orijinal eserlerini yaratmamış olsa da, pek çok opera için dans koreografileri yapmış ve Perrot'nun birçok eski dans koreografilerine bir takım yenilikler getirmiştir (Meisner, 2019, s. 55-189).

21 Ocak 1855'te Petipa, Cesare Pugni ile ilk kez birlikte çalışma imkânına sahip olmuş ve divertissement'lerden oluşan *L'Étoile de Grenade* (Granada Yıldızı) adlı eserinin ilk sahnelenişi, büyük bale tutkunu Düşes Elena Pavlovna'nın sarayında gerçekleşmiştir. *L'Étoile de Grenade*'yi 1857'de *La Rose, La Violette et Le Papillon* (Gül, Menekşe ve Kelebek), 1858'de *Un Mariage Sous La Régence* (İmparatorlukta

²² Cesare Pugni (31 Mayıs 1802-26 Ocak 1870): İtalyan asıllı bale müziği bestecisi, piyanist ve keman sanatçısı. Bale müziği bestecileri arasında en üretken olanlardan birisidir. Bale için bilinen yüze yakın bestesi olmakla birlikte birçok eserin uyarlamalarını yapmıştır (Pitou, 1983).

Evlilik), 1859'da *Le Marché Des Parisien* (Parislilerin Marketi), 1860'da *Le Dahlia Blue* (Mavi Dahlia) ve 1861'de *Terpsichore* adlı eserler takip etmiştir. Ayrıca Petipa, eserlerindeki baş dansçı rollerini eşi Maria'nın yetenek ve fiziğine uygun hale getirerek, onun beğenilen bir baş dansçı olmasında büyük rol oynamıştır.

Petipa ile önemli başarılarla imza atan Jules Perrot, 1858 yılında memleketi olan Fransa'da emekli olmuş ve Rusya'ya bir daha geri dönmemiştir. Perrot'nun emekliliğinin ardından kırkbir yaşında olan Petipa, bale direktörü olma hayali kurmuştur. Ancak 1860 yılında Perrot'dan boşalan pozisyona İmparatorluk Tiyatrosu tarafından, tanınmış Fransız bale ustası Arthur Saint-Léon getirilmiş ve böylece Léon ve Petipa arasında, İmparatorluk Tiyatrosu'na büyük katkılar sağlayan sağlıklı ve üretken bir rekabet başlamıştır (Petipa, 2009).

Arthur Saint-Léon'nun teknik ve ünvan olarak Petipa'nın üstünde yer almasına rağmen, her iki adam da eleştirmenler ve bale hayranları tarafından eşit olarak görülmüş ve bu ortam 1860'larda pek çok büyük bale eserinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Léon ve Petipa'nın kendi eleştirmen grupları olmasına karşın, Petipa çalışmalarının çoğunu karısı baş balerin Maria Surovshchikova-Petipa için, Léon ise baş balerin Marfa Muravieva için yapmıştır. Aralarındaki bu rekabet, konu eserlerin müziğine gelince son bulmuş ve her ikisinin de eserlerinin müziğini Cesare Pugni bestelemiştir. Petipa'nın 1860'taki son çalışması olan *Don Quixote*, Bolşoy Tiyatrosu'nda sahnelenmiş, eserdeki Kitri rolünü ünlü balerin Anna Sobeshchanskaya üstlenmiş ve bu eser klasik bale repertuarında bir mihenk taşı olarak tarihe geçmiştir. Eserin müziklerini, Petipa ile üretken bir iş birliği içinde olan Ludwig Minkus bestelemiştir.

1869'da kontratının sona ermesine az bir süre kalan Léon, St. Petersburg sahnesi için *Le Poisson Doré* (Altın Balık, 1866) and *Le Lys* (1869) adlı eserleri seyircinin beğenisine sunmuş, ancak bu eserler İmparatorluk yöneticileri tarafından sakıncalı görülerek sözleşmesi yenilenmemiştir (Garafola, 2005, s. 35-38). Bu gelişmeler ile 12 Mart (bazı kaynaklara göre 29 Şubat) 1871'de Petipa resmi olarak bale direktörü olmuş, Petipa direktörlüğü süresince Fanny Cerrito, Carolina Rosati, Virginia Zucchi, Maria Giuri ve Elena Andreyanova gibi ünlü balerinleri getirterek eski Rus balesine Akdeniz stilini taşımış ve dansta mükemmelliği yakalamıştır (Snodgrass, 2015, s. 287).

Gelen misafir sanatçılar ile birlikte teknik anlamda da eserleri geliştirmeyi hedefleyen Petipa, 21 Kasım'da (bazı kaynaklara göre 9 Kasım) St. Petersburg'ta *Don Quixote*'u daha uzun ve pahalı bir prodüksiyon olarak sahnelemiş ve bu eserde besteleriyle büyük bir başarı elde eden Ludwig Minkus, St. Petersburg İmparatorluk Tiyatrosu'nda Bale Kompozitörlüğü görevine getirilmiştir. Petipa ve Minkus 1870'li yıllarda ortak çalışarak pek çok eski eseri yeniden uyarlamış ve ayrıca kendi ürettikleri başka eserlere de imza atmışlardır: 1872'te *La Camargo*, 1874'te *Offenbach's Le Papillon* (Offenbach'ın Kelebeği), 1875'te *Les Brigands* (Haydutlar), 1876'ta *Les Aventures de Pélée* (Pélée'nin Maceraları), 1878'te *Roxana*, 1879'ta *Fille de la Neige* (Karlarnın Kızı) ve *Mlada*...

Rus balesinde yarattığı muazzam ivme ile 4 Şubat (bazı kaynaklara göre 23 Ocak) 1877'de Petipa, müziklerini Minkus'un bestelediği ve başrolünü Ekaterine Vazem'in üstlendiği en büyük başyapıtı olan *La Bayadere*'i sahnelemiştir. Eserin en ünlü sahnesi olan Gölgelelerin Krallığı, Petipa'nın en seçkin koreografisi olarak nitelendirilmiş ve bu sahne günümüzde bile solistler ve 'corp de ballet' için oldukça zorlayıcı olmaya devam etmektedir (Garafola, 2005).



Resim 3.5. Marius Petipa, 1898

Kaynak: (<https://www.britannica.com/biography/Marius-Petipa>)

Petipa 1910 senesinde hayatını kaybetti. Elli yıl boyunca hizmet ettiği Rus Balesi adına ortaya çıkardığı eserler, inanılmayacak derecede fazla bir çalışmanın sonucudur. Klasik balenin en önemli eserlerinden sayılan *Don Quixote* (Don Kişot), *La Bayadère*,

The Sleeping Beauty (Uyuyan Güzel), *Swan Lake* (Kuğu Gölü), *The Nutcracker* (Fındıkkıran) gibi elli dört yeni bale eserine hayat vermiş, aralarında Giselle ve *Copplia*'nın bulunduğu on yedi eski baleyi yeniden canlandırmış ve otuz dört opera eseri için bale koreografileri düzenleyerek tarihe adını yazdırmıştır.

Bazı araştırmacılara göre, Romantik Dönemin son başyapıtının, 25 Mayıs 1870'te Paris Operasında sahnelenen Coppelia olduğuna dikkat çekmişlerdir. Koreografisi Arthur Saint-Lon'a, müziği Leo Delibes'e ait olan Coppelia'da, oyuncak bir bebek gibi davranan genç bir kadının yeniden hayat bulması anlatılmaktadır. Egzotik oğeleri sahneye taşıyan bu eser, farklı milletlerin halk danslarını da seyirciyle buluşturmuştur (Ballet in the Romantic Era, 2010).

Romantik Dönem balesinin sonunu hazırlayan faktörler hala belirsizliğini korumakla birlikte, araştırmacılar olası iki nedende hem fikirdirler. Bunlardan ilki, kadın dansçılara olan önyargılı yaklaşım ve erkek dansçıların öneminin azalması; ikincisi ise, Amerikan İç Savaşı, Fransa-Prusya Savaşı, Rus Devrimi gibi dünyada yaşanan kaos ve ölümler olmuştur. Ancak, Romantik Dönem balesi asla yok olmamış, point ayakkabısı, balede kadın egemenliği ve dramatik hikâye anlatımı gibi pek çok unsur günümüze dek ulaşmıştır. Sadece yirmi yıl sürmesine rağmen, Romantik Dönemin gerçek bir bale dönemi olduğu ve bugün sevdiğimiz bir sanat formuna dönüştüğü, Taglioni'den Grisi'ye, Bournonville'den Saint-Leon'a pek çok önemli dansçı ve koreografi yetiştirmiş olması tartışılmaz bir gerçektir.

BÖLÜM 4

GISELLE BALESİ'NİN İNCELENMESİ

Bu bölümde, Romantik Dönemin yapı taşlarından biri olan ve koreografi açısından çok fazla değişikliğe uğramadan günümüze dek ulaşmayı başaran klasik *Giselle Balesi* incelenecektir. Jean Coralli ve Jules Perrot'nun koreografisi ile ilk kez sahne ile buluşan bu eser, daha sonra Marius Petipa tarafından koreografik düzenlemeleri yapılarak Mariinski Tiyatrosu'nda sahnelenmiş ve bu hali günümüze dek ulaşmayı başarmıştır. Koreografik açıdan yeni düzenlemelere imkân sağlayan bu eserin pek çok modern versiyonu da bulunmaktadır. Ancak bu bölümde, yukarıda bahsedilen klasik versiyona sadık kalınarak sahnelenen, koreografisi Jean Coralli, Jules Perrot ve Marius Petipa'ya ve müziği Adolphe Adam'a ait olan Bolşoy Bale Tiyatrosu'nun 02.08.2015 tarihli *Giselle Balesi* video kaydı²³, müzik, koreografi, libretto, kostüm ve dekor açısından değerlendirilecektir. Baleyı Yuri Grigorovic sahneye koymuş, Pavel Klinichev orkestra şefliğini yapmış, Giselle rolünde Svetlana Zakharova, Albrecht rolünde Sergei Polunin, Myrtha rolünde; Ekaterina Shipulina dans etmiştir.

4.1. Giselle Balesi'nin Dramaturjisi

Giselle Balesi; stil, teknik, müzik ve dramatik unsurların harika bir sentezi olarak Romantik Dönem balesini simgeleyen en önemli eser olup tüm dünyadaki bale repertuarlarında yer almaktadır. Bu eser 1841'de Paris'te edebiyat, koreografi ve müzik alanındaki büyük yeteneklerin işbirliğinin sonucu olarak ortaya çıkmış ve Filippo Taglioni tarafından koreografileri yapılan Meyerbeer'in *Robert le Diable* eserindeki *Dance of the Dead Nuns* (Ölü Rahibelerin Dansı) ve *La Sylphide*, *Giselle* için önemli esin kaynakları olmuştur. Bu çalışmalarda temel benzerlikler, aksiyon yapısının gerçekçi/ulusal ve yaratıcı/ruhsal yönleri içermesi olarak ifade edilebilir.

Orjinal fikir, Fransız Romantik balesinin özünü tanımlayan düşünceleriyle kurucu bir rol üstlenen yazar, eleştirmen ve şair Théophile Gautier'den gelmiştir. Balerin Carlotta

²³ (https://www.youtube.com/watch?v=BuWvjOkxrqk&t=625s&ab_channel=IndiaInk).

Grisi'nin kişiliğinden ve sanatından çok etkilenen Gautier, Giselle rolü için onun mükemmel bir seçim olacağını düşünmüştür. Giselle rolünün koreografisi büyük dans ustası Jules Perrot tarafından yaratılmış, Paris Operası'nın bale direktörü Jean Coralli, Giselle Balesi'nin genel koreografisini yapmıştır.

Koreografiyi tamamlayıcı bir müzik için, opera eserleri ve Paris'teki bale besteleriyle ünlü olan Adolphe Adam tercih edilmiş ve ondan Giselle Balesi'nin müziğini yapması istenmiştir. 11 Nisan 1841 ile 8 Haziran 1841 tarihleri arasında kısa bir sürede eserin müziğini besteleyen Adam, duygusal içeriğe ve dramatik unsurlara bestesinde önem vermiştir.

Sahne tasarımı ise, 1820'lerden itibaren Fransız Romantik Döneminin önde gelen isimlerinden olan ve kendine ait 'fantezideki gerçeklik' olarak tanımladığı özel bir sahne tasarımı tekniğine sahip efsanevi sanatçı Pierre Cicéri tarafından yapılmıştır. Birinci perde, rustik bir ortaçağ köyünde geçmekte ve köylüler ile asiller arasındaki duygusal ve sınıfsal entrikaları içermekte; ikinci perde ise, büyü, sembolizm ve ruhani bir dünyayı bir araya getirmektedir.

Tüm bu unsurları mükemmel bir şekilde bir araya getiren Giselle, sağladığı başarısıyla *La Syphide* ile başlayan Romantik Dönem balesini olgunluk dönemine taşımıştır. Bu olgunluk döneminde dans bir takım değişiklikler göstererek akademik bir stil ile oluşturulan duruşlar ile adımların dengeli birleşimi haline gelmiş ve mimikler ön plana çıkarılmıştır. Danstaki hikâye, drammatizasyon ve lirik öğelerin eser boyunca bir bütünlük oluşturabilmesi için sayılara odaklı hareketler ve divertissement'ler minimuma indirilmiştir. Böylece eser, mükemmel bir yapısal denge içererek Romantik balenin dramatik unsurlarını tüm ahlaki değerler ile ilham verici duygusal ve trajik bir çerçevede sergilemektedir.

Bu başarının arkasındaki ilham perisi elbette İtalyan dansçı Carlotta Grisi olmuştur. Marie Taglioni ve Fanny Elssler'ın birbirine zıt yeteneklerini birleştiren Grisi, onun muhteşem yeteneğini gören Perrot tarafından keşfedilmiş ve Albrecht rolünde partneri Paris Operası'nın baş baleti Lucien Petipa olmuştur. Bale repertuarının en zorlu ve hayranlık uyandıran rollerinden biri olan Giselle; masum bir samimiyet, şüphe, korku, ihanetle yüzleşme, delilik ve ölüm trajedisi gibi tüm duyguları eksiksiz bir şekilde seyirciye aktarmalı ve ikinci perdede yansıtılması gereken ruhani duyguların tersine, birinci perdedeki dünyevi karakterin keskin mimik ve gösterişli varyasyonlarla teknik

bir düzeyde olması beklenmektedir. Ayrıca Giselle rolünün duygusal olarak eseri domine etmesi, Albrecht rolü için sınırlayıcı olmuş ve bu sebeple (La Sylphide'teki James rolü gibi) Albrecht karakterinin de kendi psikolojik karmaşasını seyirciye aktarması zorlaşmıştır (Letellier, 2012; Smith, 2000, s. 167-170).

4.2. Giselle Balesi'nin İlk Sahnelenişi

Giselle Balesi'nin 1841'deki ilk sahnelenişiyle ilgili bilgiler Tablo 4.1'de ve bu sahneleniştirteki dansçıların listesi Tablo 4.2'de verilmiştir. Mayıs ayında gerçekleştirilmesi planlanan Giselle temsili, solist Carlotta Grisi'nin sağlık problemleri ve sahne değişimlerinin hazır halde olmamasından dolayı birkaç kez ertelenmek zorunda kalmıştır (Guest, 2008, s. 349). Bir takım gazeteler, solist Grisi'nin bir kaza geçirdiğini yazarken, başka kaynaklarda bir tümör ile mücadele ettiğini ve bu yüzden sahneye çıkmaktan korktuğu yazılmıştır (Cordova, 2007, s. 111-125). Sağlık sorunları yaşayan Grisi'nin finaldaki rolünü hafifletmek adına, eserin sonunda mezarına dönmek yerine, bir çiçek yatağına yerleştirilmesine ve yavaşça toprağa gömülmesine karar verilmiş ve bu dokunuş ikinci perde finalinin romantik ruh halini de korumuştur (Guest, 2008, s. 349).

Tablo 4.1. Giselle Balesi'nin 1841 tarihli ilk sahnelenme bilgileri

İlk Sahnelenme	28 Haziran 1841 Salle Le Peletier-Paris Operası/Paris, Fransa
Koreografi	Jean Coralli, Jules Perrot
Müzik	Adolphe Adam
Libretto	Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, Théophile Gautier
Çıkış Kaynağı	Heinrich Heine'nin "De l'Allemagne" eseri ve Victor Hugo'nun "Les Orientals" kitabındaki "Fantomes" şiiri
Orjinal Bale Topluluğu	Ballet du Théâtre de l'Académie Royale de Musique
Dekor	Pierre Cicéri
Kostüm	Palul Lormier

Tablo 4.2. Giselle Balesi'nin ilk sahnelenişindeki dansçılar

Karakterler / Dansçılar	Corps De Ballet (grup dansçıları) Baş Dansçıları
Giselle, Köylü Kızı: Carlotta Grisi	Dimier
Albrecht, Silesia Dükü (köylü kıyafetleri içerisinde): Lucien Petipa	Breistroff
Courland Prensi: Quériau	Wiéthof
Hilarion, Av alanı bekçisi: Simon	Caroline
Myrtha, Wili Kraliçesi: Adèle Dumilâtre	Marquet
Berthe, Giselle'in Annesi: Roland	Laurent
Bathilde, Dükün Nişanlısı: Forster	Fleury
Wilfred, Dükün Uşağı: Coralli	Robert
Zulmé, Wili: Sophie Dumilatre	
Moyne, Wili: Carré	

Giselle, nihayet 28 Haziran 1841'de Salle Le Peletier sahnesinde seyirci ile buluşmuştur. Giselle rolündeki Carlotta Grisi, sevgilisi Albrecht rolündeki Lucien Petipa, avcı Hilarion rolündeki Simon ve Wilis Kraliçesi rolündeki Adèle Dumilâtre ile dans etmiştir. Zamanın tipik teatral dans uygulamalarına benzeyen Giselle, Rossini'nin *Mosè in Egitto* (Mose Mısırda) operasının üçüncü perdesinden alıntılar içermektedir. Baş makinistin ekibine verdiği talimatların seyirciler tarafından duyulmasına rağmen, Giselle büyük bir başarı elde etmiştir. Grisi, Giselle rolü ile büyük bir sensasyon yaratmış ve bale sevenler tarafından dönemin en ünlü balesini Marie Taglioni ile eşdeğer görülmüştür (Robert, 1949, s. 160).



Resim 4.1. Salle Le Peletier-Giselle Afişi, 1841

Kaynak: (<https://blogpnborg.wordpress.com/2011/04/01/giselle-ballets-great-tragedy/>)

4.3. Giselle Balesi'nin Librettistleri

4.3.1. Théophile Gautier

'Le Bon Theo' (İyi Theo) olarak da anılan Théophile Gautier, Ağustos 1811'de Tarbes'te doğmuş ve Ekim 1872'de Neuilly sur Seine'de ölmüştür. Fransız edebiyatında Erken Romantik Dönemden 19. yüzyılın sonuna dek etkisini sürdüren estetik ve doğallık anlayışına büyük katkılarda bulunan Gautier, şair, yazar, eleştirmen ve gazeteci olarak görev yapmıştır.

Yaşamının çoğunu Paris'te geçiren Gautier, Charlemagne Kolejinde Gerard de Nerval ile tanışmış ve arkadaşlıkları ömür boyu sürmüştür. Önce ressamlık üzerine eğitim almış, ancak kısa sürede gerçek ilgi alanının şiir olduğunu anlamıştır. 1830'da Paris'te Victor Hugo'nun *Hernani* oyunu sergilendiğinde, Romantik hareketin onu ne kadar heyecanlandırıldığını farketmiş ve bu dönemi, arkadaşı Honore de Balzac'ın mükemmel bir betimlemesini yaptığı *Romantizmin Tarihçesi* (1874) ve *Çağdaş Portreler*' de (1874) mizahi bir şekilde anlatmıştır. Gautier, *Genç Fransa* (1834-36) adlı romanında tıpkı diğer romantikler gibi, kendi taşkınlıklarını da hicvetmiştir.



Resim 4.2. Félix Nadar tarafından yapılan Théophile Gautier portresi

Kaynak: (https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9ophile_Gautier)

Gautier ilk şiirlerini 1830 yılında yazmış, bir büyücünün eline düşen genç bir şair olan Albertus'un hayatını anlattığı uzun şiiri 1832'de yayımlanmıştır. Bu sırada, Romantizmin doktrinlerini terk ederek, sanatın iyiliği için bir sanat 'avukatı' olmuştur. Geleneksel ahlak anlayışını ve güzelliğin egemenliğini önemsemeyen konuyla,

1835'te yazdığı *Mademoiselle de Maupin* adlı romanı ve Albertus için yazdığı önsözü, edebiyat çevrelerinde ciddi bir karmaşa yaratmıştır. Aynı zamanda depresif bazı duygulara sahip olan Gautier'nin kötümserliği ve ölüm korkusu, *La Comedie de la Mort* (Ölüm Komedisi-1838) adlı şiirinde açıkça görülmektedir.

1840 yılında İspanya'ya giden Gautier, oranın renkli hayatından çok etkilenecek, en iyi şiirlerinden sayılan *Espana*'yı (İspanya-1845) ve *Voyage en Espagne* (İspanya'ya Yolculuk-1845) adlı düz yazısını kaleme almıştır. Gerçekleştirdiği bu yolculuktan sonra, seyahat etmenin bir kaçış olduğunu anlayan Gautier, gazetecilik işindeki baskılardan ve bakmak zorunda olduğu iki metres, üç çocuk ve iki kız kardeşten uzaklaşmak için sık sık seyahat etmiştir. 1836'dan 1855'e kadar *La Press* ve *La Moniteur Universel*'de haftalık yazılar yazmış, 1851'de *Revue de Paris*'in editörlüğünü yapmış ve 1856'da *L'Artist* adlı derginin editörlüğünü yapmaya başlamıştır. Tüm bunların yanısıra başka pek çok dergi ve gazetede çalışmış, ancak gazeteciliğin enerjisini boşa harcadığını düşünmüş ve aslında bu enerji ve yaratıcılığın şiir için kullanılması gerektiğini söylemiştir.

Özellikle Yunanistan'a yaptığı seyahatler, onun klasik formlara olan hayranlığını arttırmış ve sanatın kişiselleştirilmemiş, etik derslerden muaf olması gerektiğini düşünmeye başlamıştır. Ona göre sanatçının amacı, formda mükemmelliği yakalamaya odaklanmak olmalıdır. Şiirde 'Sanatın Yer Değiştirmesi' (Transposing Art) adını verdiği bir teknik geliştirerek, bir resme ya da sanat eserine baktığında, kendi izlenimini ortaya koymayı hedeflemiştir.

Gautier'nin şiirsel ve fantastik hayal gücü, kısa bir bilimkurgu öyküsü olan *La Morte Amoureuse* (Ölü Sevgili-1836) ve Pompei'den kaçışı anlattığı *Arria Marcella*'da (1852) ortaya çıkmıştır. Gautier'nin edebiyata olan yeteneği muazzam olsa da, sanat ve dramatik eleştiri alanında dalgalanmalar yaşamıştır. Giselle'in librettosunu yazan Gautier, bir bale eleştirmeni olarak ise rakipsizdir ("Théophile Gautier," tarih yok, par. 6).

4.3.2. Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges

19. yüzyılın en tanınmış ve üretken librettistlerinden biri olan Saint-Georges (7 Kasım 1799- 23 Aralık 1875), çoğu zaman başka yazarlarla da sıkı bir işbirliği içine girerek yazdığı opera eserleriyle tanınmıştır.



Resim 4.3. Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges

Kaynak: (https://en.wikipedia.org/wiki/Jules-Henri_Vernoy_de_Saint-Georges)

Saint-Georges'un ilk çalışması, 1823'te Alexander Tardif ile birlikte yazdığı bir komedi vodvil olan *Saint-Louis ou Les Deux Diners* (Saint-Louis İki Akşam Yemeği)'dir. Bu çalışmayı, bir dizi opera ve bale eseri takip etmiş ve 1829'da Paris Opera-Comique'in başına geçmiştir. Saint-Georges'un en ünlü eserlerini şöyle sıralayabiliriz: Halevy için yazdığı *L'ecair* (Şimşek) *Operası* (1835), Théophile Gautier ile birlikte yazdıkları *Giselle* (1841), Georges Bizet için yazdığı *La Jolie Fille de Perth* (Perth'in Güzel Kızı) *Operası*, Donizetti için, Jean François Bayard ile birlikte yazdığı *La Fille du Regiment* (Alayın Kızı, 1840). Halevy için 1841'de yazdığı ve 'Büyük Opera' olarak adlandırılan *La Reine de Chypre* (Kıbrıs Kraliçesi)'nin librettosu hariç, diğer tüm librettoları 'Komik Opera' için olmuştur.

Saint-Georges, yetmişten fazla sahne eseri kaleme almış ve başta Eugene Scribe olmak üzere pek çok yazarla çalışmıştır. Tüm bu çalışmalarının arasında, en ünlüsü *Un Marriage de Prince* (Prensın Evliliği) olan birkaç roman da yazmıştır.

Saint-Georges, imkânsız tesadüflerle karşılaşan karakterlerin yaklaşımlarıyla, oldukça eski moda bir üslup kullanmıştır. Yazar kişisel zevkini, 18. yüzyılın günlük giyim ve yaşam tarzından etkilenen duygulanımlarıyla yansıtmıştır (Blom, 1954; Encyclopædia Britannica, 1910, s. 5).

4.4. Giselle Balesi'nin Librettosu

Ortaçağ Dönemi'ne ait resimlerde, Albrecht Dürer ve Hans Holbein gibi sanatçıların 'sokakta dans eden insanlar' resmettikleri görülmektedir. Bu eylemin kanıtı olarak arşivlerde, Kral Rene d'Anjou zamanında *Dance Macabre* (Ölüm Dansı) denilen bir geçit alayının Paris sokaklarında gerçekleştirildiği ve insanların sevinç ve üzüntü gibi duygularını sokakta dans ederek paylaştıkları yazmaktadır. Fransa gibi İtalya'da da *Mascarade de la mort* (Ölüm Alayları) adındaki sokak gösterileri mezarlardan çıkarılan iskeletler ile bir dini ritüeli çağrıştıran danslar olarak sergilenmiş ve bu gösterilerde siyah maskeler ile tabutlar kullanılmıştır.

Ölüm ve sonrasını konu alan bu gösteriler ve onların dayandığı efsaneler nesilden nesile aktarılmıştır. Bu efsanelere örnek olarak soğuk bir kış akşamı mezarlığa sığınıp, ölülerin kemikleriyle mezar taşlarına vurarak yarattıkları müzik ile dans edip ısınmaya çalışan serserilerin hikâyesi vardır. Rivayete göre bunu büyük bir saygısızlık olarak gören kilise, onları bir yıl boyunca durmadan dans etmeye mahkûm etmiştir (Ebcioğlu, 1984, s. 29).

Slav ülkelerinde inanılan bir diğer efsaneye göre ise genç kızların sevgilileri tarafından terk edilip yaşadıkları acıdan dolayı ölmeleri ya da evlilik gününde hayatlarını kaybederek 'Wili' adındaki ruhlara dönüşmeleri anlatılmaktadır. Efsaneye göre Wili'ler mezarlarında huzur içinde uyuyamadıkları için geceleri mezarlarından çıkıp gelinlikleriyle ve başlarında çiçeklerden yapılmış taçlarıyla sabahın dördüne kadar dans ederler ve mezarları başına gelen genç erkekleri güzellikleri ve tatlı vaatleriyle etkileyip onları ölünceye dek dans etmeye zorlarlar.

Alman yazar Heinrich Hein, *De l'Allemagne*'da Wili'ler ile ilgisi yazısında bu efsaneyi konu almış, Giselle'in ikinci perdesinin konusu Théophile Gautier tarafından şeytani ruhların bir bale eseri için güzel bir konu olacağını düşünmesi ile bu eserden yola çıkılarak tasarlanmıştır (Heine, 2000, s. 229). İki yakın arkadaş olan Gautier ve Heine, feminen, elit ve cinsellik motifleri taşıyan bir sanat anlayışına sahip olmuşlardır. 1830'ların başlarında Gautier, Heine'a şöyle yazmıştır: "Güzel olan şey, aynı zamanda sıradandır. Ben; zarif, aristokrat ve göz kamaştırıcı bir edebiyat hayal ediyorum" (Homans, 2010, s. 180-190).

Giselle'in ilk perdesi ise Victor Hugo'nun *Fantomes* (Hayaletler) adlı şiirinden esinlenilerek yaratılmıştır. *Fantomes* şiiri, dansa âşık onbeş yaşındaki İspanyol bir

kızın bir baloda sürekli dans ederek aşırı sıcaklaması ve bunun sonucunda dondurucu ayaza çıkarak ölmesini anlatmaktadır (Beaumont, 2011, s. 18-20).

Bale senaryoları yazma konusunda hiçbir deneyimi olmayan Gautier'in Giselle'in librettosunu yazarken ilk planı, temelde dramadan oluşan ve sonu ölümlle biten bu hikâyede birinci perde için Hugo'nun şiirini, ikinci perde içinse Heine'ın Wili'lerle ilgili yazısını kullanmaktı. Birinci perdenin Courland prensinin balo salonunda geçeceğini belirterek, sözlerine şöyle devam etmiştir:

“Misafirler daha gelmeden şamdanlar yakılacak, çiçekler vazolara yerleştirilecek, büfe yiyeceklerle donatılacak. Böylesine şık ve parıldayan kristallerle dolu bir salonda dans etmek ve bu sırada genç erkekleri tuzaklarına düşürmek için can atan Wililer, kısa bir süre için sahnede görünüp kaybolacaklar. Wili Kraliçesi yere dokunacak ve sihirli değneğiyle Wililerin ayaklarına dokunarak onların kontrdans, vals, galop ve mazurka dansları için içlerinde dayanılmaz bir tutku duymalarını sağlayacak. Lordların ve leydilerin salona girişleriyle Wililer tıpkı gölgeler gibi uçup gidecekler. Sevgilisinin başka kadınlarla dans etmesini engellemek isteyen Giselle, bütün gece onunla dans etmekten yorgun düşecek ve tıpkı Hugo'nun şiirindeki İspanyol kız gibi, sabah olduğunda havanın soğuk olmasından dolayı ürperecek. Daha sonra, görünmez olan, solgun benizli Wili Kraliçesi buz gibi elini Giselle'in kalbine koyacak” (Smith, 2000, s. 174).

Gautier'in ikinci perde için söylediklerini de şöyle özetlenebilir:

“Boğulmuş dansçıların sürüklendiği bir suyun aktığı ve su zambaklarının süslediği göletin etrafındaki banklarda Wililer oturacaklar. Ay ışığı, ölü aşıklar gibi sürüklenen siyah ve parça parça kalplerin arasından parlayacak. Ufuk noktasından, gecenin sesleri arasında, dans ederken ölmüş genç kızların ruhları belirecek. Önce, kastanyetlerin sesleri ve kelebeklerin uçuşları arasında, saçlarına Gotik tarzında tasarlanmış tarak takan, kalçalarını kıvrak hareketlerle sallayan ve volanlı dar bir etek giyen, Sevilla'dan çingene bir cachucha (boleroya benzeyen bir dans) dansçısı sahneye çıkacak. Daha sonra, kürk bir bone takan, dişlerin soğuktan birbirine vurması gibi, botlarını bir asker gibi yere vurarak yürüyen, sandal ağacından yapılmış bir korse ve altın rengi bir pantolon giyen, metal bir kemer ve kolye takan, burnunda hızma,

ayak bileklerine ziller bağlanmış Macar bir dansçı görünecek. Son olarakda, derslerde giyilen kostüm, boynunda bir fular ve kürklü eldivenleriyle bir opera öğrencisi sahneye çıkacak. Egzotik ya da değil, tüm bu kostümler renksiz olacak ve böylece aralarında bir uyum sağlanmış olacak. Bu heybetli birliktelik, ölü kızın mezarından çıkıp, onun kalp atışlarını kendi kalbinin yanında duyan sevgilisinin kollarında tekrar hayata dönmesiyle son bulacak” (Smith, 2000, s. 174).

Bu ‘hikâye konusu’ aksiyondan neredeyse tamamen yoksundur: birinci perdede, Wililer balo salonunun yerine (zeminine) büyü yapıyorlar, Giselle dans ediyor ve ölüyor. İkinci perde de ise Wililer değişik ulusal dansları yapıyorlar, Giselle mezarından çıkıyor ve sevgilisini kucaklıyor. Ayrıca Gautier, hikâye konusundaki eksikliklere ek olarak, “Tiyatronun düzenekleri ve sahnenin gereklilikleri konusunda oldukça cahildim (bilgisizdim)” demiştir.

Kendi librettosunu ve sahne tekniklerinin kullanımını beğenmeyen Gautier, birçok bale librettosu yazmış olan Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges’u çağırması ve Georges, Gautier’in zayıf genç kız ve Wili’ler hakkındaki temel fikrini beğenmiştir (Smith, 2000, s. 174). Giselle’in hikâyesini bugün bilinen haliyle üç gün içerisinde yazarak eseri Paris Operası’nın müdürü Léon Pillet’e göndermiştir (Beaumont, 2011, s. 20). Paris halkına yeni birşeyler sunabilmek adına iyi bir hikâye arayışında olan Pillet, Giselle’in hikâyesini çok beğenerek onu Paris Operası repertuvarına hemen dâhil etmiştir.

Bale, Gautier için ömür boyu sürecek bir tutkuya dönüşmüş ve Giselle balesi onun için mükemmel şiirsel bir ifade ve kendi fantastik ruhunun dışavurumu olmuştur. Bu duyguyu, “ulaşılması imkânsız bir hedef arayışındaki sanatçının hikâyesi” olarak özetlemiş ve şairlerin sadece basit yazarlar değil, aynı zamanda ruhsal liderler de olması gerektiğini düşünmüştür. La Sylphide balesinden esinlenen Giselle, aynı zamanda Gautier’nin romantizme bir övgüsü olmuştur (Homans, 2010, s. 180-190).

4.5. Giselle Balesi’nin Konusu (Synopsis)

4.5.1. Birinci Perdenin Konusu

Rhine nehri yakınlarında, bir dağ eteğinde bağlar içinde bir köy. Köye hâkim bir şatoda yaşayan genç Silena Dükü Albrecht, köyün en güzeli ve en iyi dans edeni olan Giselle’i çok sever. Bunun imkânsız bir aşk olduğunu bilir, çünkü Courland Prensi’nin kızı

Bathilde ile nişanlıdır ve bir asilzade olan Albrecht'in bir köylü kızı ile evlenmesi doğru değildir. Yine de hislerine yenik düşüp sık sık Giselle'i ziyarete gelir ve kendisini Loys olarak tanıtarak kibar davranışları ile genç kızın ilgisini çekmeye çalışır ve başarılı olur.

Albrecht pelerini ve kılıcı ile köye gelir, onu Giselle'in evinin karşısındaki kulübede uşağı Wilfred beklemektedir. Kulübenin kapısını çalar ve Wilfred dışarı çıkar. Albrecht, Giselle'in evine doğru sevgiyle bakar ve Wilfred ile birlikte kulübeye girer. O sırada avdan dönen Hilarion gelir. Bir ses duymuş gibi Alfred'in olduğu kulübeye kuşkuyla bakar ve Giselle'in evinin kapısına avladığı hayvanı bir hediye olarak asar, onun ilgisini çekmek istemektedir. Hilarion da Giselle'i delice sevmekte ve uzun zamandır onun peşinde koşmaktadır.

Hilarion ayrıldıktan sonra köylü kıyafetlerini giymiş olan Albrecht kulübeden çıkar, artık pelerini ve kılıcı yoktur. Albrecht, Giselle'in kulübesine doğru giderken arkasından Wilfred gelir. Wilfred endişelidir, Albrecht'e yaptığı doğru olmadığını anlatmaya çalışır ve bu maceradan vazgeçmesini ifade eder. Giselle'i çok sevdiğini ve nasihate ihtiyacı olmadığını belirten Albrecht, Wilfred'i şatoya geri gönderir. Albrecht, Giselle'in kapısını çalar ve evinin arkasına saklanır (Hikâyenin buraya kadar olan kısmı sadece mimikler ile anlatılmıştır, dans daha başlamamıştır).

Giselle de onun gelmesini beklemektedir, mutlulukla dışarı çıkar ve neşeli ve meraklı bir dansla onu aramaya koyulur. Kimseyi göremez, ancak dansına devam eder, bir süre sonra gizlendiği yerde onu izleyen Albrecht ortaya çıkar. Giselle utangaç bir tavırla evine geri dönmeye çalışır, fakat Albrecht evine gitmesine izin vermez. Dansları bir kovalamacayı andırmaktadır.

Sevgisine yenik düşen Giselle, köy meydanındaki ahşap banka oturur, ardından Albrecht yanına gelir ve onunla yakınlaşmaya çalışır. Giselle yeniden utangaç tavırlarla evine doğru hareketlenir. Albrecht koluna girerek onu engeller, Giselle'e duyduğu aşkı belirterek sonsuza dek onunla olacağına dair bir söz verir. Albrecht'in verdiği sözden dolayı mutlulukla dolan Giselle, evinin bahçesinden bir papatya alarak banka oturur (Resim 4.4.). Papatyanın yapraklarını koparıırken “seviyor-sevmiyor” biçiminde sayar, ancak son yaprak “sevmiyor” cevabına denk düşecek şekilde elinde kalmıştır. Çıkan sonuçtan dolayı duyduğu umutsuzlukla papatyayı yere bırakır. Fakat

Albrecht papatyayı tekrar alıp ona götürür ve onu mutlu etmek için “seviyor” çıkmasını sağlar. İkili mutlu bir dansa başlar.



Resim 4.4. Giselle Balesi, Albrecht rolünde Sergei Polunin, Giselle rolünde Svetlana Zakharova, Bolshoi Ballet 2015

Kaynak: Bolshoi Bale Tiyatrosu Giselle Kaydı

Giselle ve Albrecht’in dansları sırasında Hilarion köy meydanına gelir ve onları görüp saklanır. Bu birlikteliğe dayanamayarak karşılıklarına çıkar, onların bu aşk dolu danslarından oldukça rahatsızlık duymuştur. Giselle’e ona karşı duyduğu aşkı anlatır, fakat buna karşılık olarak Giselle, kalbinin Albrecht’te olduğunu söyler. Hilarion, gerçekten seven kişinin kendisi olduğunu ısrarla anlatmaya çalışırken Albrecht onu engeller. Hilarion onun üstüne yürür, kavga çıkmak üzeredir. Albrecht ise ona karşılık verebilmek için kılıcına davranır, fakat hatırlamadığı bir şey vardır, kılıcı kulübede bırakmıştır. Hilarion, Albrecht’in kılıcına ne denli asil bir tavırla sarıldığını fark eder, gerçeği anlar ve meydandan ayrılır.

Köylü kızlar ellerinde üzüm dolu sepetlerle geri dönmektedirler. Giselle, Albrecht’i arkadaşlarıyla tanıştırır ve onları ürünün toplanması şerefine dansa davet eder. Giselle’in arkadaş topluluğu ile keyifli dansı sırasında Albrecht onları izlemektedir. Daha sonra Giselle, Albrecht’in de dansa dâhil olmasını ister, ilk başta çekinen Albrecht, bu teklifi kabul eder. İkili, topluluğun da dâhil olduğu neşeli bir dansa başlar. Dans esnasında Giselle aniden rahatsızlanır, kendisini bitkin hissetmektedir. Endişelenen Albrecht’e kendisinin iyi olduğunu söyler, aslında iyi değildir. Topluluk ile birlikte bir karnaval görüntüsündeki danslarına devam ederler. Albrecht solo dansına başlar, devamında Giselle ona eşlik eder. Topluluk artık onları izlemektedir ve ancak danslarının sonuna doğru onlara katılırlar.

Şenlik devam ederken Giselle'in annesi Berthe kulübesinden çıkar. Topluluk, Berthe'nin bu iki 'yeni' sevgiliyi görmesini tatlı bir telaşla engellemeye çalışır ve onların çekilmesi ile birlikte Giselle Albrecht'in yanından ayrılarak annesi ile sahnenin ortasında buluşur. Annesi, Giselle'e çok dans ettiği için kızar ve terini silerek böyle devam ederse kalbiyle ilgili sorun yaşayacağını söyler. Annesinin uyarılarını dikkate almayan Giselle, onu heyecanla Albrecht ile tanıştır, Albrecht başıyla nazik bir selam verir. Onun selamına çekingen bir tavırla karşılık veren Berthe, Giselle'i gelin olmadan ölen ve mezarlarından çıkarak sabaha kadar dans eden Wili'ler konusunda uyarır. Ayrıca, çok dans eden kızların da Wili olacakları inancı vardır, bu nedenle Giselle'e çok dans etmemesi gerektiğini belirtir. Giselle herşeyin yolunda olduğunu onaylarcasına Albrecht'in yanına gidip annesine geri döner. Albrecht ile birlikte mutlu danslarına devam etmek istemektedir, ancak onun ısrarcı tavrına rağmen annesi, Giselle'in kulübelerine dönmesi gerektiğini belirtir ve kızı kulübeye girene kadar ona eşlik eder. Başıyla Albrecht'i selamlayarak bu eğlencenin sona erdiğini ifade eder.

Şenlik bitmiş, grup sahneyi terk etmektedir. Albrecht az sonra avcı kornosunun sesini duyar, bu sesin Courland Prensi'nin düzenlemiş olduğu süre avından geldiğini anlar. Paniklemiştir, gelmekte olan asilzadelere köylü kıyafetleri ile yakalanmaktan korkmaktadır. Kulübesine girip üstünü değiştirmeyi düşünür, fakat ses çok yakından gelmektedir ve vakti kalmamıştır. Giselle'in kulübesine doğru sevgi dolu bir öpücük gönderir ve oradan uzaklaşır.

Asilzadelere önce Hilarion sahneye gelir. Giselle ile Albrecht'in gerçek olamayacak aşklarını düşünmektedir. Albrecht'ten kuşkulandığı için onun kulübesine bakmaya karar verir ve içeride kimsenin olup olmadığını öğrenmek için kapıyı çalar. Fakat içeride kimse yoktur, açık olan pencereden içeri doğru uzanarak Albrecht'in kılıcını bulur (Resim 4.5.). Artık köylü kılığındaki Albrecht'in bir asilzade olduğundan hiç kuşkusu kalmamıştır.

Yeniden avcı kornosunun sesi duyulur. Hilarion elindeki kılıç ile ne yapacağını bilemez, onu kulübeye geri bırakır ve sahneyi terk eder. İlk olarak sahneye avcı erkek grubu girer, onları ellerinde mızraklar olan askerler takip eder. Soylular sahneye gelir, onların dansından sonra Courland prensi, yaveri ve kızı Bathilde gelir. Avda yorulmuş, köyde içki içip dinlenmek istemektedirler. Prens, yaverine Giselle'in kulübesini işaret eder ve kapıyı çalmasını emreder.



Resim 4.5. Giselle Balesi, Hilarion Albrecht'in kılıcını buluyor,
Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015

Kaynak: Bolşoy Bale Tiyatrosu Giselle Kaydı

Yaverin kapıyı çalması ile birlikte Berthe dışarıya gelir. Prens ve kızı Bathilde'yi selamlar, onlara Giselle'i takdim eder. Giselle prensin yanına gelir ve önünde saygıyla eğilir. Prens ona içki istediklerini ifade eder ve Giselle onlara hizmet etmek için hemen evine doğru yönelir. Onun gidişi ile Bathilde ahşap banka oturur, prens ile birlikte köyün güzelliğinden etkilenmişlerdir. Giselle'in evinden alınan masa ve oturaklar dışarıya koyulur. Prens ve Bathilde masaya gelir, Berthe onlara içki ikram etmektedir. Bu sırada Giselle, Bathilde'nin gösterişli kıyafetleri ile gizlice ilgilenir ve ona özenir. Dayanamayarak Bathilde'nin yanına gelir, elbisesinin eteğini eline alarak kumaşı incelemeye başlar. Bathilde bunu farkedince Giselle utanarak ondan uzaklaşır. Bathilde ayağa kalkar ve Giselle'in onlar için dans etmesini emreder. Giselle sevinçle dansa başladığı esnada annesi kulübeden çıkarak ona engel olmak ister, fakat Bathilde onu durdurur ve Giselle'i yanına çağırır. Giselle'in saf güzelliğinden ve dansından etkilenmiştir. Kimsenin duymaması için Giselle'in kulağına eğilerek sevgilisi olup olmadığını sorar. Giselle mutlu bir tavırla sevgilisi olduğunu belirtir ve Loys olarak bildiği Albrecht'i Bathilde ile tanıştırmak için etrafta aramaya başlar. Fakat Albrecht orada değildir. Bathilde, çok sevdiği bu köyle kıza bir hediye vermek istemektedir. Boynundaki kolyeyi vermek için prensin onayını alır ve Giselle'i yanına çağırarak kolyesini çıkarıp onun boynuna takar (Resim 4.6.). Aldığı hediyeden dolayı çok mutlu olan Giselle, onu annesine gururlu bir ifadeyle gösterir. Prensine yanına gelip teşekkür etmek için eğilerek elini öpmek ister. Bathilde gerek olmadığını belirtir ve dinlenmek üzere Giselle'in kulübesine yönelir. Giselle ve annesi onu takip eder.



Resim 4.6. Giselle Balesi, Bathilde Giselle'e kolyesini veriyor, Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015

Kaynak: Bolşoy Bale Tiyatrosu Giselle Kaydı.

Onların arkasından kulübeye geçmekte olan Prens, yavere bir şey olduğu takdirde çalması için av borusunu bırakır. Yaver, askerlere av borusunu burada bırakacağını ve boru sesini duydukları takdirde köye gelmelerini emrederek onların gitmesine izin verir. Av borusunu Giselle'in kulübesinin dışına asar ve askerlerin arkasından ormana doğru gider. Sahnede kimse kalmadığı sırada Hilarion gelir, kuşkuyla etrafa bakmaktadır ve asılı duran av borusunu fark eder.

O sırada şenlik alayı ve şenlik arabası köye gelir, onları gören Hilarion oradan uzaklaşır. Topluluk ellerinde tefler ile gruplar halinde dans eder ve altı kız sahneye gelerek şenlik arabasının etrafında dans etmeye başlar. Onların ardından Giselle'in arkadaşları olan bir çift sahneye gelir. Giselle ve annesi onları selamlamak için kulübelerinden çıkar. Giselle arkadaşlarına sevgiyle sarılır, onlara kolyesini gösterir. Bu sırada topluluk neşeli bir dans sergilemektedir. Çift, Giselle'e birlikte dans etme teklifinde bulunur, Giselle bunu kabul eder ve rahat dans edebilmek için kolyesini annesine bırakır. İlk olarak Giselle'in zarif solo dansı başlar, topluluk hayranlıkla onu izlemektedir. Ardından köy pas de deux (ikili dans) adı verilen bölüm başlar ve onların dansı sona erdikten sonra topluluk neşeli danslarına devam eder. Dansın sonuna doğru Giselle ile Albrecht görülür, şenliği izlemektedirler. Ancak Hilarion gelerek onları ayırır. Alaycı bir tavırla Albrecht'i saygıyla selamlar gibi eğilir ve onun kıyafetini sorgular, "bir asilzade neden köylü kılığında olur?" demek istemektedir. Bu durum karşısında gerilen Giselle kulübesine dönmek ister ancak Hilarion onu kolundan tutup çekerek Albrecht'i gerçekten sevip sevmediğini sorar. Evet, cevabını alır almaz Albrecht'in kulübesine gider, kılıcı alarak ona gösterir ve kılıcın Albrecht'e ait

olduğunu ve aslında bir köylü olmadığını açıklar. Albrecht kendisini savunarak bunun doğru olmadığını ifade eder. Giselle de Hilarion'a ona inanmamıştır, Albrecht'in yanına giderek ona sarılır. O sırada Hilarion elinde kılıçla yanlarına gelerek Albrecht'in üstüne yürür. Onun elinden kılıcını alan Albrecht karşı saldırıya geçer ve kendini savunacak birşeyi kalmayan Hilarion, kulübeye giderek asılı duran av borusunu çalar. Giselle ise Albrecht'in kılıcını asil bir şekilde kullandığını fark eder ve üzüntüyle annesine sarılır.

Av borusunun sesini duyan tüm soylular sahneye gelir. Prens ve Bathilde kulübeden çıkınca Albrecht ile karşılaşır ve onun kıyafetine bakıp bir anlam veremezler, Albrecht ise ne yapacağını bilemez bir haldedir. Bathilde neden bu kıyafetler içinde olduğunu sorgular, Albrecht değiştireceğini fakat bir şekilde unutmuş olduğunu ifade eder. Nişanlısı Bathilde'nin elinden tutarak sahnenin önüne gelirler. Giselle şaşkınlık ile ne olduğunu anlamaya çalışmaktadır. Arkalarından gelerek sert bir şekilde onları ayırır ve Albrecht ile sevgili olduklarını açıklar. Buna karşılık olarak Bathilde, kendisinin Albrecht ile nişanlı olduğunu anlatır. Giselle umutsuzca Albrecht'e giderek bunun doğru olmadığını söylemesini bekler, fakat bir cevap alamaz. Albrecht'in ikiyüzlü olduğunu öğrenmesi Giselle'in hassas bünyesi üzerinde büyük bir etki yapar. Kolyesini fırlatarak yere atar ve kendisi de yere düşer. Annesi onun yanına gelir, Giselle ondan aldığı güç ile yerinden kalkar fakat Wili'lerin sesini duymaya başlamıştır, hareketleri tuhaflaşır. Papatya falını, birbirlerine verdikleri sözleri ve neşeli danslarını hatırlar. Yerden Albrecht'in kılıcını alarak kendini öldürmek ister, ancak Hilarion onu engeller. Aklını kaybeden Giselle, geriye doğru giderken prens ve Bathilde'ya çarparak gerçeklerle bir kez daha yüzleşir. Koşarak annesine gider ve onun kollarına yığılır. Annesi ona eski günlerdeki gibi olabileceklerini anlatmaya çalışır ve kulübeye geri dönüp dinlenmesini ister. Ancak Giselle kendinde değildir, etrafında uçuşan Wili'leri görmektedir. Duygu değişimleri içerisinde, Albrecht ile yaşadığı güzel anılar ve Wili'lerin dünyası arasında gidip gelmektedir, delirmiştir. Hassas bünyesi bu değişimlere dayanamaz, aniden kalbini tutar ve çılgınca etrafta koşmaya başlar. Hilarion onu kollarına alır ve annesine doğru bırakır. Bir an annesiyle mutlu hisseden Giselle, yine bir duygu değişimi ile ondan ayrılıp sahnenin ortasına doğru koşmakta olan Albrecht ile karşılaşır ve onun kollarından kayarak can verir. Albrecht yaşananlardan dolayı Hilarion'u suçlayarak kılıcına davranır ancak prensin yaveri onu

engeller. Albrecht büyük bir üzüntü içerisinde, Giselle'in cansız bedenini kollarına alır (Resim 4.7.).



Resim 4.7. Giselle Balesi, Albrecht rolünde Sergei Polunin, Giselle rolünde Svetlana Zakharova, 1.Perde Final Sahnesi, Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015

Kaynak: Bolşoy Bale Tiyatrosu Giselle Kaydı

4.5.2. İkinci Perdenin Konusu

Perde açıldığında, ormanda üzüntüden bitkin bir halde Giselle'in mezarını aramakta olan Hilarion'u görürüz. Saat gece yarısını geçmiş, Wili'ler mezarlarından çıkmak üzeredir. Bir ses duyarak irkilir ve sesin geldiği yöne doğru gittiğinde Giselle'in mezarını görür. Onun ölümünden dolayı derin bir acı duyan Hilarion, mezarın başında dizleri üstüne çökerek ondan af diler, fakat sesler artarak devam etmektedir. Wili'lerden kaçmak için koşmaya başlar ve korkuyla sahneyi terk eder.

Wili Kraliçesi Myrtha, beyaz kostümü içinde bir ruhun zarif süzülüşü ile sahneye giriş yaparak dansına başlar. Hareketlere ve sahneye olan hâkimiyeti, duruşu ve duygudan yoksun yüz ifadesi onun gerçek dünyadan olmadığını vurgulamaktadır. Zarif dansına devam ederken yerden iki çiçek alır ve 'peanche' hareketi ile dansı sona erer. Sahnenin arkasına doğru ilerler, önce sol elindeki sonra sağ elindeki çiçeği atarak Wili'leri mezarlarından çağırır.

Wili Kraliçesi dansına devam ederek Giselle'in mezarının başına gelir ve mezara bırakılmış çiçekleri alır. O esnada Wili'ler, tül kıyafetleri içinde ellerini göğüsleri üzerinde çapraz bir şekilde birleştirerek sahneye gelir. Bu el duruşu, onların kraliçeye duydukları saygı ve sadakati betimlemektedir. Wili Kraliçesi, Wili'lere dans etmelerini emrederek çiçeklerle sahneden ayrılır. İki Wili (Zulmé ve Moyne) sahneye gelir, önce grup, sonra solo dansları ile onlara dâhil olurlar. Bu dansın devamı,

Wili'lerin kusursuz bir şekilde birliktelikleri ile görsel bir şölen sunan tarak geçişlerine bağlanır. Geçişler bittiğinde, Wili Kraliçesi dansa dâhil olur. Verdiği emir ile dansın bitiminde Wili'ler kusursuz bir dikey çizgi halinde sahnenin iki yanında poz verirler, onlara katılacak yeni bir Wili vardır. Myrtha, çiçeği Giselle'in mezarı başında gökyüzüne doğru kaldırır ve Giselle mezarından bir Wili olarak çıkar.

Wili'lerin arasına katılan Giselle, Myrtha'nin emriyle hızlı bir dansa başlar ve bitiminde Wili'ler ile birlikte sahneden ayrılır. Onlar sahneyi terk ederken, uzun pelerini ve elinde çiçeklerle sahneye Albrecht gelir. Giselle'in gösterişsiz mezarının yerini bilmediği için hayli dolaşmış, saat gece yarısında gelmiştir. Büyük bir keder içerisinde yavaş adımlarla mezara doğru gider, çiçekleri mezara bırakır ve dizlerinin üstüne çökerek ellerini birleştirir.

Aniden bir ses duyarak ayağa kalkar. Giselle Wili olarak bir görünüp bir kaybolmaktadır. Giselle tekrar görüldüğünde Albrecht onun peşinden koşar ancak bir anda yine ortadan kaybolur. Albrecht, duyduğu özlemden dolayı hayal gördüğünü düşünür.

Üzgün bir şekilde tek dizinin üstüne çöküp dua ettiği sırada Giselle onun arkasından yavaşça yaklaşır ve kendi dansına başlar. Albrecht, Giselle'in varlığını hisseder, ona dokunmaya çalışır ama her denemesinde Giselle ellerinden kayıp gitmektedir. Sonunda, Giselle de ona duyduğu özleme karşı koyamaz ve Albrecht ile birlikte hayal gibi bir dansa başlar. Dans bittiğinde Giselle bir an için kaybolur ve yeniden sahneye geldiğinde elinde zambaklar vardır. İkili yeniden zarif bir dansa başlar ve sonunda Giselle elindeki çiçekleri tek tek bıkarak sahneyi terk eder. Albrecht çiçekleri yerden aldığı sırada Giselle bir ağacın üstüne çıkmıştır, oradan Albrecht'e çiçekler atmaya devam eder ve o da dizlerinin üstüne çöker.

Albrecht elindeki tüm çiçekleri Giselle'in mezarına bırakırken sahneye Hilarion gelir. Wili'ler sahnenin iki yanından gelerek kaçmasına engel olur ve Wili Kraliçesi tarafından sonu ölüm ile bitecek olan bir dansa zorlanır. Dans etmekten bitkin hale düşen Hilarion kraliçeden canının bağışlanmasını diler, yalvarmaktadır. Fakat kraliçe kararından vazgeçmez. Sahnede diagonal bir çizgi halinde duran Wili'lerden yardım



Resim 4.8. Giselle Balesi, Albrecht rolünde Sergei Polunin,
2.Perde Final Sahnesi, Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015

Kaynak: Bolşoy Bale Tiyatrosu Giselle Kaydı

ister, ancak onlarda bir kol hareketi ile bu yardımı reddeder. Kraliçenin verdiği ölüm emir ile iki Wili Hilarion'u kollarından yakalar ve arkadaki göle atar. Myrtha ve Wili'ler ulaştıkları zafer ile gururlu bir poz verir ve önce Myrtha sonra Wili'ler dörtlü sıra halinde sahneden çıkar.

Hilarion'un ölmesiyle saklandığı yerden çıkan Albrecht, Wili'lerden kaçmak için koşmaya başlar. Ancak bir anda çıkan Wili'ler ve kraliçe onun etrafını sarar. Albrecht kraliçenin karşısında diz çökerek canının bağışlanmasını diler, fakat kraliçe onu aynı sona mahkûm eder. Bu esnada sahneye Giselle gelir, Albrecht'in önüne geçerek onu korur ve kurtulması için Myrtha'ya yalvarır. Ancak Myrtha onu da kesin bir tavırla reddeder. Kraliçe, Giselle'in bu davranışından dolayı sinirlenerek eline çiçekleri alır ve onları Giselle'in mezarına doğru fırlatır, kararının kesin olduğunu belirtir.

Giselle bir ruha yakışır şekilde son derece zarif hareketlerle dans ederek sevgilisini kurtarmak için Wili'lerden onun bağışlanmasını diler, Albrecht'te ona dâhil olur. Fakat Wili'lerde aynı kol hareketlerini yaparak bu isteği reddeder. Ardından ikili bir pas de deux'ye başlar (Resim 4.9.). Wili'ler onların dansını engellemek ister ama aşkları karşısında geri çekilmek zorunda kalırlar. Dansın sonunda Giselle ve Albrecht sahneyi terk eder ve Wili'ler iki yanda düz bir çizgi halini alır ve poz verirler. Albrecht sahnenin köşesinde bekleyen kraliçeden af dilediği solo dansına başlar.



Resim 4.9. Giselle Balesi, Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015

Kaynak: Bolşoy Bale Tiyatrosu Giselle Kaydı

Dans etmekten gücü tükenen Albrecht yere yığılır. Giselle elinde çiçeklerle gelerek onları kraliçenin önüne bırakır ve dansına başlar. Albrecht'i kaldırmak istemektedir ama onun da gücü tükenmiştir. Albrecht son bir çaba ile kalkar ve mezarına girmekte olan Giselle'i takip ederek sahneden çıkar.

Wili'ler dansı ile birlikte Albrecht onların arkalarından gelir ve entrechat quatre'larına başlar. Dans etmekten bitkin bir halde kraliçenin yanına giderek daha fazla dans ettirmemesi için ona yalvarır fakat kraliçeden karşılık bulamaz. Giselle sahneye gelir ve ikili bir pas de deux'a başlar, Wili'lerde dansa eşlik ederler. Albrecht artık yorgunluğa dayanamaz ve yere yığılır. Giselle çaresiz bir halde yeniden Wili'lerden onun bağışlanmasını diler.

Gün doğmak üzeredir, kilisenin çan sesleri duyulur. Wili'lerin mezarlarına dönme vakitleri gelmiştir. Giselle Albrecht'i kurtarmıştır, ancak onun da gitmesi gerekmektedir. Wili'ler sahneden ayrılırken Albrecht son bir çaba ile kalkar ve Giselle'i kollarına alır. Giselle hüznüyle ayrılarak mezarına döner, iki sevgili bir daha birbirlerini göremeyeceklerini bilmektedir. Albrecht onu bırakmak istemeyerek arkasından gelir, Giselle ona bir çiçek uzatır ve geri dönememek üzere mezarına girer. Albrecht tek dizinin üstüne çökerek ağlamaya başlar. Elinde çiçek ile sahnenin ortasına gelir, artık gün doğmaya başlamıştır ve perde kapanır.

4.6. Giselle Balesi'nin Müziği

Giselle Balesi'nin bestecisi Adolphe Charles Adam, 24 Temmuz 1803'te Paris'te doğmuş, 3 Mayıs 1856'da orada hayatını kaybetmiştir. Kendisini müzik kariyerinden vazgeçirmek için elinden geleni yapan bir müzisyenin oğlu olan Adam; ancak müziğe olan tutkusu nedeniyle, Boieldieu ile çalıştığı Paris Konservatuvarı'na kaydolmak için babasından izin alabilmiştir. 1825'te Boieldieu'in *La Dame Blanche* operasının orkestra uvertürünün düzenlemesine yardım ederek Opera-Comique'nin (Komedi-Opera) dikkatini çekmiş ve ilk tek perdelik operası olan *Pierre et Catherine*'nin orada sahnelenmesini sağlamıştır. İlk eserinin sahnelenmesini takiben, Covent Garden'da müzik yönetmeni olan kayınbiraderi François Laporte'nin aracılığıyla 1832'de birkaç eserini de orada sahneleme imkânı bulmuştur. O zamana kadar geleneksel opera-komedi stilinde eserler besteleyen Adam, 1834'te popüler vodvil tarzına yakın hafif ve hızlı bir yapıda olan ilk gerçek Fransız operetini bestelemiştir. Ancak onun şöhret olmasını sağlayan ve en sık sahnelenen operası *Le Postillon de Longjumeau* (1836) olmuş, eserdeki *Mes amis, écoutez l'histoire* (Dostlar, Tarihi Dinleyin) aryası tenor opera sanatçıları için favori parça olmuştur. 1844'te Enstitü Müdürlüğü'ne seçilmiş, 1849'ta konservatuvarın kompozisyon bölümünde profesör olmuştur.

Yaşamı boyunca şöhreti kendi ülkesiyle sınırlı kalmamış, bizzat ziyaret ettiği Londra, Berlin ve St. Petersburg başkentleri için baleler yazmıştır. Ona en büyük başarı getiren baleleri; *La Fille du Danube* (Tuna Kızı, Paris, 1836, Taglioni için) *La Jolie Fille de Gand*, (Gand'ın Güzel Kızı, Paris, 1842) ve özellikle Giselle (Paris Operası, 28 Haziran 1841) ile *Le Corsaire* (St. Petersburg İmparatorluk Tiyatrosu, 23 Ocak 1856) olmuştur.

Adolphe Adam, hayatı boyunca dört çeşit dramatik kompozisyon denemiştir;

- 1-Tamamen başarısız olduğu büyük operalar.
- 2-Bazı büyüleyici melodilere sahip baleler.
- 3-Yetenekli olduğu gerçek alanı olan komedi-opera.
- 4- Yaklaşık otuz oyun için ürettiği kısa ömürlü besteler.

Ayrıca kilise müziği, piyano parçaları ve İngilizcede *Holy Night* (Kutsal Gece) olarak bilinen ünlü Noel ilahisi *Cantique de Noel*'i (1847) bestelemiştir (Scholes, 1983; Blom, 1954).



Resim 4.10. Adolphe Adam, 1850

Kaynak: French Romantic Ballets: Jean-Madeleine Schneitzhoeffler, La Sylphide Adolphe-Charles Adam, Giselle and Le Corsaire, (2020).

19. yüzyılın başlarında Fransa'da popüler bir bale ve opera müziği bestecisi olan Adolphe Adam, Giselle'i yaklaşık iki ay gibi kısa bir sürede tamamlamıştır. Eserin müziğini Bellini'nin operası *Norma*'da ve Donizetti'nin operası *Lucia di Lammermoor*'da da kullanılan ve cantilena²⁴ olarak adlandırılan lirik tarzda bestelemiştir (Beaumont, 2011, s. 58).

Adam'ın bu besteyi ne kadar sürede tamamladığı konusunda farklı görüşler vardır. Örneğin Giselle'in librettisti Théophile Gautier, bestenin sadece bir haftada bittiğini belirtmiş olsa da, Adam bu süreci şöyle anlatmıştır: “Giselle'in librettosunu okur okumaz kafamda hemen bir müzik belirdi. Ancak eserin müziğini ana hatlarıyla bestelemem üç haftamı, tam olarak sonuçlandırmam ise iki ayımı aldı (Smith, 2000, s. 172).”

Aşağıdaki Tablo 4.3'te Adam'ın hangi sahneyi ne zaman bitirdiğine ilişkin bilgiyi kendi notlarından yola çıkarak bulabiliriz (Smith, 2000, s. 172).

²⁴ İtalyanca'da ninni.

Tablo 4.3. Adolphe Adam'ın Giselle Balesi sahne bestelerinin bitiş tarihlerini yazdığı notları.

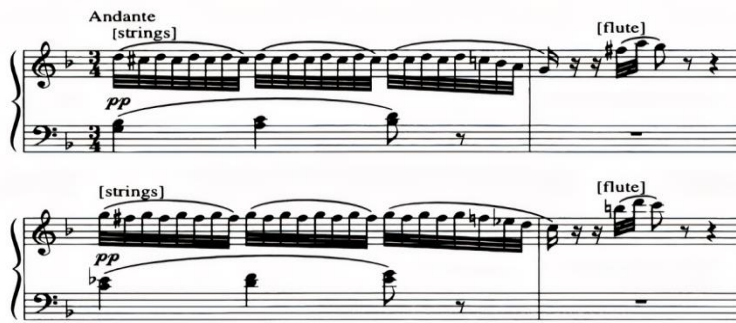
Müzik Bölümleri	Tamamlanma Tarihleri
Uvertür	1 Haziran 1841
1. Perde	
Sahne 1-2	1 Haziran 1841
Sahne 3	1 Haziran 1841
Sahne 4	1 Haziran 1841
Sahne 5-6	11 Nisan 1841
Sahne 6 sonu; sahne 7-8	11 Nisan 1841
Sahne 9-10	14 Nisan 1841
Sahne 11 (Galop hariç)	28 Nisan 1841
Galop	28 Nisan 1841
Final	17 Nisan 1841
2. Perde	
Giriş	17 Nisan 1841
Sahne 4-5	28 Nisan 1841
Sahne 6-9	8 Haziran 1841
Sahne 10 (Hilarion'un ölümü ile)	5 Mayıs 1841
Sahne 10 finali, 11-12 (fügün sonuna kadar)	14 Mayıs 1841
Sahne 12 (Albrecht'in varyasyonunun sonuna kadar)	30 Mayıs 1841
Sahne 12 finali ve 13	3 Haziran 1841

Bir bale eseri söz konusu olduğunda, sözcüklere ve dramaya bağlı bir müzik bestelemek besteciler için kısıtlayıcı bir öge olmuştur. Bu zorluk şimdilerde aşılmış gibi görülsede, dansı çok yakından takip etmesi gereken bale müziği, 19. yüzyıl bestecilerini ciddi anlamda sınırlandırmıştır. Örneğin, 1973'te yayımlanan *Grove's Müzik Sözlüğü*'nün yazarı Eric Blom, Giselle Balesi'nin bestecisi Adolphe Adam hakkında, bu sınırlamalardan dolayı senfonik bir müzik besteleyemediği konusunda ağır eleştirilerde bulunmuştur. Ancak günümüzde artık bu düşünce önemini yitirmiştir. Adam'ın müziği, senfonik bir müzik olarak nitelendirilemese de, dansla birlikte dinlenmesi amaçlandığından hareketlere ritmik, duygusal ve/veya dramatik nitelikler katmıştır ve dramatik dansa çok uygun bir yapıdadır. Giselle balesinin müziğinin sadeliği, pek çok müzikoloğa göre büyük bir dramatik gücü gizlemektedir (Smith, 2000, s. Preface XVI). Dans tarihçisi Beaumont'a göre:

"Giselle'in müziği kesinlikle amacına uygun ve hayal gücüne de yer veren bir beste. Bu bestede çeşitli dramatik durumlara uyum sağlayabilen bir renk cümbüşü ve ruh hali var. Yaklaşık bir asır önce bestelenen bu eser, Viktorya döneminin nostaljik ezgilerini günümüze taşıyor. Eserin müziği gardenyadan menekşeye pek çok çiçeğin tılsımını melodileriyle bizlere aktarırken bugün bile ihtişamını koruyor" (Beaumont, 2011, s. 58).

Adam, müziğindeki dramatik unsurları güçlendirmek adına Giselle *Balesi*'nde leitmotif'ler²⁵ kullanmayı tercih etmiş ve bunlar eser boyunca birçok defa tekrar etmiştir (Beaumont, 2011, s. 55-58). Giselle ve Albrecht ile ilişkili leitmotifler vardır ve Hilarion'un her bir girişi bir leitmotif ile vurgulanmıştır.

Bir başka leitmotif, birinci perdede papatya yapraklarıyla yapılan "seviyor, sevmiyor" oyununda, birinci perde finalindeki Giselle'in delirme sahnesinde ve ikinci perdede Giselle'in Albrecht'e çiçek sunmasında tekrarlanır. Wili'lerin müzik motifleri uvertürde, Berthe'nin Wili'lerin hikâyesini anlattığında, delirme sahnesinde ve ikinci perdenin başında Hilarion'nun, Giselle'in mezarının başında olduğu anda yinelenmektedir (Kirstein, 1984, s. 146). Giselle, Myrtha tarafından mezarından ilk kez çağrıldığında, armonik bağlantıları daha az kararlı bir müzik duyulmaktadır. Melodinin ilk üç notası tek bir flüt tarafından çalınmakta ve ana hatları aynı olan nota konfigürasyonları ile yanıtlanmaktadır. Bu flüt solo, kederli Albrecht'in, bir Wili'ye dönüşen Giselle'i gördüğü anda tekrarlanmaktadır (Resim 4.11.).



Resim 4.11. Adolphe Adam, Albrecht'in Wili'ye dönüşen Giselle'i gördüğü ikinci perde sahnesinin notaları.

Kaynak: Ballet and the Opera in the Age of Giselle-Marian Smith, syf 15 (2020).

²⁵ Leitmotif, belirli bir karakter, olay veya fikirle ilişkili kısa bir müzikal cümledir.

Adolphe Adam yinelenen melodileri kullanılmayı tercih etmesine rağmen, kendisini sadece bu ezgileri tanımlamak ve tekrar etmekle sınırlandırmamıştır. Bunun en iyi örneği, birinci perdedeki bağbozumu şenliklerinde Giselle ve Albrecht'in ikili dansı için bestelediği müziğidir (Resim 4.12.) (Smith, 2000, s. Preface, XVI). Bu motif diğer besteciler tarafından da korunmuş ve Giselle'in yeni bir versiyonunda, iki sevgilinin birbirlerine karşı aşklarını gösterdikleri ikinci perdenin başındaki ikili dansa (pas de deux) eklenmiştir. 1841'de Paris'te Giselle'in ön gösterim haftasındaki bir temsiline katılan Wagner'da, Adam'ın leitmotif kullanımından çok etkilenmiş ve müzikte yinelenen motiflerin, seyircinin hikâyeyi takip edebilmesi için son derece önemli olduğunu belirtmiştir (Kirstein, 1984, s. 146).



Resim 4.12. Adolphe Adam, birinci perde bağbozumu şenliğinde Albrecht ve Giselle'in ikili dansı notaları

Kaynak: Ballet and the Opera in the Age of Giselle-Marian Smith, (2020, s.13).

4.7. Giselle Balesi'nin Koreografisi

Giselle Balesi'nin orijinal versiyonunun koreografisi Jean Coralli ve Jules Perrot tarafından yapılmıştır.

Jean Coralli, Paris'te yaşayan Bolognese bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelmiş, ilk eğitimini Paris Operası Bale Okulu'nda almış ve dansçı ve koreograf olarak ilk kez 1800 yılında Viyana'da sahneye çıkmıştır. 1802 ve 1815 yılları arasında Paris Operası'nda karakter dansçısı olarak çalışan Coralli, 1825'te Théâtre de la Porte Saint-Martin'e bale direktörü olarak atanmadan önce, Milano, Lizbon ve Marsilya'da birkaç bale eseri sahnelemiştir. 1831'de Kraliyet Tiyatrosu'na yeni koreografiler içeren eserler sunabilmek isteyen Paris Operası direktörü Louis Véron tarafından bale direktörü ve koreograf olarak işe alınmıştır. Dans ve pandomimi aynı olay örgüsü

altında birleştirmek isteyen Coralli, çok sayıda opera bölümleri düzenlemiş ve Fanny Elssler (*Le Diable Boiteux*, 1836) ve Carlotta Grisi (*La Péri*, 1843) ile sahnelediği romantik eserlerle baleye yeni bir soluk getirmiştir. Giselle’de grup dansları için yaptığı koreografilerle ün kazanan Coralli, 1848 Devrimi’nden kısa bir süre sonra operadan ayrılmıştır (“Jean Coralli,” tarih yok, par. 1)

Giselle *Balesi*’nin bir diğer koreografı olan ve Lyon’da dünyaya gelen usta koreograf ve dansçı Jules-Joseph Perrot (1810-1892), günümüze kadar ulaşan Romantik Dönem koreografileri ile uluslararası bir üne sahiptir. Balenin başlıca temsilcilerinden olan Auguste Vestris ve Salvatore Vigano ile çalışan Perrot, ilk kez Paris Operası’nda sahneye çıkmıştır. O dönemde erkek dansçılara karşı bir önyargı olmasına rağmen, hem klasik hem de pandomim danslarıyla büyük bir beğeni kazanmıştır. 1835’te yaşadığı diz sakatlığı ve partneri Marie Taglioni’nin kıskançlığından dolayı istifa etmiş ve dansçı ve koreograf olarak Avrupa’yı dolaşmıştır. Napoli’de tanıştığı genç balerin Carlotta Grisi’nin eğitmeni olmuş, daha sonra onunla evlenmiştir. Tekrar Paris’e dönen Perrot, orada 1840’a kadar dans etmiştir. 1842’den 1848’e kadar Londra’da çalışan Perrot, Marie Taglioni, Carlotta Grisi, Lucile Grahn ve Fanny Cerrito için *Ondine*, *Esmeralda* ve *Pas de Quatre* balelerinin koreografilerini yaratmıştır. 1849’ta St. Petersburg İmparatorluk Tiyatrosu’nda bale direktörü olarak çalışmaya başlamış ve burada birçok eseri yeniden sahnelemiş ve sekiz yeni bale eseri yaratmıştır (“Jules Perrot,” tarih yok, par. 1).

Perrot, eşi olan dönemin ünlü dansçısı Grisi için, onun Giselle rolündeki tüm dans ve tiyatral ifadeleri ile diğer solist rollerinin koreografilerini yapmış, Coralli ise corps de ballet’nin danslarından sorumlu olmuştur (Kirstein, 1984, s. 150-151). Perrot’un aralarındaki ilişkinin etkisiyle Grisi’nin danslarını yarattığı Paris dans dünyasındaki herkes tarafından bilinmiştir, buna eserin bir diğer koreografı olan Coralli’de dâhildir. Coralli yapılan bu ayrıcalığı kabul etmiş, ancak posterler ve programlar gibi basılı materyallerde Perrot’nun ismine yer vermeyerek telif haklarından gelen ücreti almasını engellemiştir (Cordova, 2007, s. 116).

Giselle *Balesi*, geneli itibariyle iki unsurdan oluşmuştur: dans ve mim. Birinci perde kısa mimik ve bunlarla harmanlanmış dans sahneleri ile dikkat çekmektedir. İkinci sahnede ise mimikler ve dans tamamen iç içe geçmektedir. Ayrıca koreografik dans düzeni, az sayıda hareketlerden oluşmuştur:

Hareketler: Battement Développé²⁶, Rond de jambe²⁷.

Pozlar: Arabesque²⁸, Attitude²⁹.

Geçiş Hareketleri: Chasse³⁰, Glissade³¹, Pas de basque³², Pas de bourrée.³³

Zıplama Adımları: Ballonné³⁴, Temps levé³⁵.

Dönüşler: Pirouette, Double³⁶, Tour en l'air³⁷.

Sıçrama adımları: Entrechat, Sisonne, Cabriolé³⁸, Pas jeté, Grand jeté³⁹.

4.7.1. Birinci Perdedeki Başlıca Koreograflerin İncelenmesi

Bu bölümde Giselle Balesi'nin başlıca danslarının, eserdeki sıralamasına göre incelenmesine yer verilmiştir. Konu ve mim sahnelerinin anlatımı, 3.5 Giselle Balesi'nin Konusu bölümünde incelenmiştir.

²⁶ Gelişme zamanı, hareketin gelişimi anlamındadır. Bir développé, çalışan bacağın destek bacağının dizine kadar çekildiği ve yavaş ve bağlı formda, açık bir pozisyona kadar getirilerek iyi bir kontrol ile dengede tutulduğu bir harekettir. Kalçalar, dansçının baktığı yöne doğru düz ve kare tutulur. Développé, vücudun her yönünde uygulanabilir. Destek bacak tabanda düz, demi-pointe, pointe veya fondu ile yapılır.

²⁷ Bacağın yuvarlak, yani bacağın dairesel hareketidir. Ronds de jambe, bar ve orta egzersizlerindeki adage'da à terre veya en l'air olarak aynı zamanda sauté veya relevé olarak yapılır. Her bir formu, saat yönünde (en dehors) ve saat yönünün tersine (en dedans) olarak yapılabilir.

²⁸ Arabesque pozisyonunda gerçekleşecek bir hareket formunun anlatımı için kullanılır. Örn. "pirouette en arabesque".

²⁹ Bir bacağın arkaya kaldırılarak, dizin 90 derecelik bir açıyla büküldüğü ve bu pozisyonda iyi bir dışa dönüklüğün ortaya çıktığı bir pozdur. Destek bacak terre, sur la pointe veya sur la demi-pointe olabilir. Vücudun duruşuna göre birçok pozisyonda uygulanabilir. Örn. Attitude croisée, attitude effacée, attitude de face.

³⁰ Kovalamak anlamındadır. Bir ayağın diğer ayağı ardından takip ederek tam olarak 'kovaladığı' bir adımdır; bir seri halinde yapılır.

³¹ Havada süzülme anlamındadır. Çalışan bacağın ayağını beşinci pozisyondan istenilen yönde kaydırarak ve devamında diğer ayağı kapatarak hareket eden bir adımdır.

³² Klasik balede pas de basque hareketi, üç vuruştan oluşan bileşik bir adımdır. Ağırlık aktarımı ve yön değişikliğinden oluşur. Ayaklar, yerde parmak ucu ile veya topuktan zemin boyunca temas halinde kalır. Vals adımına benzeyen fakat dairesel hareketi ile üç vuruştan oluşan bir dans adımdır.

³³ Bourrée adımı. Pas de bourrée, dessus, dessous, devant, derrière, en avant, en arrière ve en dedans ve en dehors olarak parmak ucunda veya demi-pointe'de yapılır.

³⁴ Dansçının, bir bacağı havada öne, yana veya arkaya doğru, gergin olarak zıplamasının ardından destek bacağın üzerine sur a cou-de-pied tutuş pozisyonuna gelinir.

³⁵ Yükselme zamanı veya yükselen hareket anlamındadır. Tek ayak üzerinde, diğer ayağın herhangi bir pozisyonda kaldırıldığı bir zıplamadır.

³⁶ Fransızca 'çift' anlamına gelir.

³⁷ Havada dönüş. Bu hareket erkek dansçı adımdır. Demi-plié'den doğrudan havaya yükselerek, tam dönüş ile ve ayaklar değiştirilerek beşinci pozisyona iniş ile yapılan havada bir dönüştür.

³⁸ Sıçrama, hoplama anlamına gelmektedir. Cabriole, havada gergin ve düz bacakların birbirine çarpıtılarak yapıldığı bir allegro adımdır.

³⁹ Büyük jeté. Bu adımda bacaklar, yüksek zıplama ile havada 90 dereceye kadar fırlatılır. Grand jeté öncesinde daima glissade, pas couru veya coupé gibi bir ön hareket vardır.

4.7.1.1. Giselle'in İlk Sahneye Giriş Dansı

Giselle'in kulübesinin sahnenin sol ön tarafında konumlandırılmasının nedeni, sahne önünün, sahnenin arkasına göre daha etkili olmasıdır. Giselle'in ilk sahneye çıkışı bu kulübeden doğrudan seyirciye bakarak olur. Bu giriş ve devamındaki dans, seyircide Giselle hakkında neşeli ve hassas olduğuna dair bir izlenim bırakır. İlk olarak neşeli bir merak içeren balloné'ler ile sahnede bir daire çizer ve temps levé ile sahnenin merkezine gelerek Albrecht'i aramak için etrafa bakınır. Devamında öne ve arkaya balloné'ler ile attitude pozdan oluşan bir kombinasyonu iki kez tekrarlar. Giselle'in bu balloné'leri, onun mutlu olduğunda yaptığı dansın bir simgesidir. "Dansta ve anlatımda vurgulanmak istenen konular sahne önü veya ortasında yapılır"(Ayvazoğlu, 2007, s. 52).

4.7.1.2. Giselle ve Albrecht'in Birlikte İlk Dansları

Giselle Albrecht'in koluna girer ve sekizinci salon yönüne⁴⁰ hazırlık alıp ikinci salon yönüne balloné ve attitude'ten oluşan kombinasyona başlarlar. Bu dans, ikilinin birlikte ilk dansı olma özelliğini taşır. Kombinasyon iki kez tekrarlandıktan sonra bir temps levé ile Albrecht sahnenin sağına, Giselle soluna ayrılır. Giselle, Albrecht'i yanına davet etmeyi temsil eden hızlı ayak hareketleri ile I. arabesque poz yapar ve ondan uzaklaşır. İkili pas grand jeté'lerle sahnede bir daire çizer ve poz ile bitirirler.

4.7.1.3. Köy Pas de Deux (Peasant Pas de Deux)

Giselle'in en ünlü bölümlerinden olan Köy Pas de Deux ilginç bir geçmişe sahiptir. Giselle'in Paris Opera sahnesindeki temsilleri devam ederken, dansçı Nathalie Fitz-James bu eserde kendisi için yapılmış özel bir bölümde yer almak için nüfuzlu opera yöneticisi ile olan aşk ilişkisini kullanmıştır. Yönetici, koreograf Jean Coralli'den Fitz-James için dansçı Auguste Mabile ile bir pas de deux koreografisi yapmasını istemiştir. Coralli'nin niyeti, Fitz-James'in dans edeceği pas de deux'nün müziğini eserin bestecisi olan Adolphe Adam'ın yapması olmuş, ancak Adolphe Adam bu teklifi yoğunluğundan dolayı reddetmiştir. Bunun üzerine Coralli, Friedrich Burgmüller'in *Souvenirs de Ratisbonne* eserinden bir süit seçmiştir. Böylece 'Köy Pas de Deux' olarak adlandırılan bu bölüm, eserin bir parçası olmuştur (Beaumont, 1952, s. 145).

⁴⁰ Vaganova bale stilinde salon yönleri, dansçının yüzünün seyirciye dönük olduğu birinci salon yönü temel alınarak numaralandırılır. Saat yönüne doğru tüm köşeler bir rakamının devamı ile etiketlenir (Ön sağ köşe iki, sağ duvar üç gibi).



Resim 4.13. Giselle Balesi Peasant Pas de Deux, Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015

Kaynak: Bolşoy Bale Tiyatrosu Giselle Kaydı

Petipa'nın yeni düzenlemelerle Rusya'da sahneye koyduğu Giselle Balesi'nde bu pas de deux, Tamara Karsavina, Mikhail Fokine ve Vaslav Nijinsky tarafından dans edilmiştir (Guest, 2008, s. 353-354).

Köy Pas de Deux bölümü bir divertissement'dır. Dansçılar, Giselle'in köylü arkadaşlarıdır ve bağ bozumu şenliklerinde dans etmektedirler. Mimik ve anlatım içermeyen bu bölümde, birçok ileri seviye klasik bale hareketi uygulanmaktadır.

Pas de deux: İki bölümden oluşmaktadır. Müziğin ilk bölümü polonez⁴¹, ikinci bölümü andante⁴²dir. Dansçılar sahnenin sol arka köşesinde poz alırlar, kadın dansçı erkeğin sağ tarafında olup onun koluna girer ve sekizinci salon yönüne doğru temps levé cabriole, pas tombé⁴³, grand pas jeté attitude hareketlerini içeren kombinasyon ile dansa başlarlar. Hareketler, tek bacak üstünde yapılan zıplamalar ile farklı salon yönleri kullanılarak devam eder. Daha sonra grand pas de chat⁴⁴ hareketi ile başlayan hızlı geçiş adımları kullanılır ve kadın dansçının ikinci salon yönüne doğru yaptığı dönüş hareketi ve poz ile ilk bölüm biter.

İkinci bölümde hızlı ayak adımları ve zıplamalar yerine, doksan derece üzerinde battament développé, attitude-arabesque pozlar, pirouette ve arabesque en

⁴¹ Bir Polonya ulusal dansının ve bu dansın temposunda bestelenmiş parçaların ortak adı. Başlangıçta bir zafer dansı olan, 17. yüzyılda bir saray dansına, zaman içinde de bir halk dansına dönüşen polonez, üçerli ölçülü ve orta tempolu müziğiyle, keskin bir biçimde birbirine eklenen ritimleriyle ayırt edilir.

⁴² 'Yörük' anlamına gelen orta yavaşlıkta tempo.

⁴³ Düşen adım anlamına gelmektedir. Pas tombé, bir hazırlık adımı olarak kullanılır. Bir ayak üzerine demi-plié'ye iniş ile öne veya arkaya vücudun ağırlığının aktarıldığı bir adımdır.

⁴⁴ Büyük kedi adımı. Bu adım, adını bir kedinin sıçrama hareketine olan benzerliğinden almıştır.

promenade⁴⁵lar ile birçok lift kullanılır. Bu bölümde kadın dansçının kol pozisyonlarında allongé⁴⁶ kullanılarak kol çizgisinin daha uzun olması sağlanmış ve andante temposundaki müziğin karakteri ile bir uyum yakalanmıştır.

Birinci erkek varyasyon: Klasik bale repertuarında önemli bir yere sahip olan bu varyasyon, akademik eğitimde ve bale yarışmalarında sıklıkla kullanılmakta olup birçok petit⁴⁷ ve grand allegro⁴⁸ hareketleri içermektedir. Bu hareketler, double cabriole, double tour en l'air, pirouette, pas de bourrée, glissade ve brisé dessus-dessous⁴⁹dur. Sahnenin merkezinde birinci sahne yönüne (en face) doğru başlayan varyasyonda, kombinasyonlar genellikle iki tarafa (sağ-sol) yapılır ve böylelikle dansçının sahnenin merkezinde kalması sağlanır.

“Halk dansları ile klasik balenin arasındaki bağ, daha balenin ilk doğuşunda atılmış, bale ilk ve temel adımlarının birçoğunu halk danslarından alarak geliştirmiştir. Klasik müzikte olduğu gibi bale de bunları kendi özgün tekniği ve üslubu içinde eritmiştir. İzlerine şimdi bile birçok ülkede rastlanan taklitli hayvan danslarında kullanılan bazı adımlar, klasik bale tekniğinin birer parçasını oluştururlar. İki bacakla sıçrayıp ayaklar havada birbirine vurulan cabriole atın ön ve arka ayaklarını vurmasından alınmıştır” (Ayvazoğlu, 2007, s. 55-56).

Birinci kadın varyasyon: Dansçı, sağ arka kulisten sahneye girip ikinci salon yönüne doğru hızlı ayak adımları ile ilerler. Allegretto temposundaki müziğin eşlik ettiği pas de bourrée en tournant (dönüş ile) gibi hızlı ayak adımları koreografinin genel yapısını oluşturur.

İkinci erkek varyasyon: Genel itibari ile grand allegro hareketlerinden oluşan bu varyasyonda diyagonal, yatay ve doğrusal çizgiler üzerinde geniş bir sahne kullanımı gerçekleşir. Grand allegro hareketlerinden grand pas assemblé double tour, tour en l'air, grand sissonne ouverte par jeté gibi ileri seviye teknik hareketler kullanılır.

⁴⁵ Yürüyüş, gezinti yapan arabesque anlamındadır. Arabesque pozisyonunun, en dedans veya en dehors olarak yavaş bir dönüş ile salon veya sahne yönlerini sırasıyla takip ederek ilerletilmesine denilir

⁴⁶ Uzatılmış, uzanmış anlamındadır.

⁴⁷ Fransızca ‘küçük’ anlamına gelir.

⁴⁸ Grand kelimesi Fransızca ‘büyük’ anlamına gelir. Baledede ‘allegro’ terimi canlı, hızlı veya belirli bir dinamikte yapılan zıplama, atlama gibi adımların küçük ve büyük olarak iki gruba ayrılmış kombinasyonlara verilen isimdir.

⁴⁹ Üstünde-altında brisé anlamındadır. Brisé dessus öne ilerleyerek tek bacakta biten bir brisé’dir; brisé dessous ise geriye doğru ilerleyerek tek bacakta biten bir brisé’dir.

İkinci kadın varyasyon: Dansçı sağ ve sol tarafa reverans yapar ve sağ arka köşeye giderek grand assemblé⁵⁰ double tour ardından V. pozisyonda sur le⁵¹ point'te poz olarak varyasyona başlar. Diyagonal çizgi kullanılarak ikinci salon yönüne doğru hızlı adım ve dönüşler yapılır. Vücudun alt kısmında hızlı dans adımları gerçekleştirilirken, üst kısmındaki yumuşak kol kullanımı ile seyirci üzerinde zarif ve estetik bir izlenim yaratılır.

Coda: Bölümün final dansı olan coda, yatay çizgi üzerinde yapılan küçük zıplamalı geçişler ile başlar. Müziğin temposunun giderek artması ve geçişler ile yaratılan patternler, divertissement'ın bitmekte olduğunu vurgular. Geçişlerin bitmesi ile sahnenin arkasına doğru büyük kol kullanımıyla dört balancé⁵² yapılır ve erkeğin kadın dansçıya pirouette yaptırması ve sonrasında sahnenin merkezindeki poz ile coda sonlanır.

4.7.1.4. Pas Seul

Bu varyasyon üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde sahnenin merkezine odaklı bir pattern kullanımı, hızlı ayak adımları ile hareketler arası geçişlerin sağlandığı I. arabesque ve penché⁵³ (üçüncü ve yedinci salon yönlerine), derrière attitude en dehors⁵⁴ tour (III. kol pozisyonu kullanımı ile), piqué⁵⁵ tour en dedans⁵⁶-en dehors hareketleri ile sağlanmıştır.

İkinci bölümde dansçı, ballonné sur la pointe hareketini ikinci salon yönüne doğru diyagonal çizgide yirmidokuz kere yapar. Üçüncü bölümde ise dairesel çizgide, kolların yanda allongé'de olduğu on beş tane piqué tour en dedans hareketi ardından iki tours chainés yapar ve tek dize poza iner.

⁵⁰ Toplamak veya bir araya getirmek anlamındadır. Assemblé genel olarak zıplama hareketlerinin temelidir. Çalışan ayağın havaya açılmasından önce zeminde düz bir şekilde plié'deyken yere sürtülmesiyle başlayan bir adımdır. Ayağın havada istenilen pozisyona ulaşmasıyla birlikte destek ayağın tabanı yeri iter ve her iki ayak da havada beşinci pozisyonda birleşir sonra iki ayak yine yere birlikte aynı anda beşinci pozisyonda plié'ye inerler.

⁵¹ Fransızca 'üzerinde' anlamına gelir.

⁵² Sallanan adım anlamındadır. Bu adım bir pas de valse gibidir ve ağırlığın, dengenin bir ayaktan diğerine geçirildiği bir harekettir.

⁵³ Eğilme. Örn. Arabesque penchée'de olduğu gibi.

⁵⁴ Fransızca 'dışa dönük' anlamına gelmektedir.

⁵⁵ Çalışan ayak havaya kaldırılarak, istenilen herhangi bir yönde veya pozisyonda doğrudan point'e veya demi-pointe'e çıkılmasıyla gerçekleştirilir.

⁵⁶ Fransızca 'içer dönük' anlamına gelmektedir.

4.7.1.5. Altı Kızın Dansı

Bağbozumu şenliklerinde Köy Pas de Deux'den hemen sonra gelen altı köylü kızın dansı, bir dansçının sağ arka kulis önünde bir dansçının sol arka kulis önünde hazırlık almasıyla başlar. Ardından bu dansçılar, yatay çizgi üzerinde hızlı adımlarla sahnenin merkezine doğru gelip poz alırken, diğer iki dansçı aynı hareket düzeninde onları takip eder. Son iki dansçının da aynı şekilde katılımıyla, altı dansçı sahnenin merkezinde hazırlık pozu alır. Dansçıların sol kolları II. pozisyonunda, sağ kolları III. pozisyonundadır ve V. pozisyonda sur le point'te pas de bourrée'ler ile bir tam dönüş yaparak sekizinci salon yönüne doğru croisée poza inerler. Dansın devamı, hızlı tempodaki müzik ile croisée⁵⁷ attitude devant⁵⁸, öne piqué, pas de bourrée hareketlerini içerir. Daha sonra yatay çizgi üzerinde sağ ve sola ayrılan üçlü iki grup, temps levé dördüncü arabesque ile dört kez geçiş yapar. Sonuncu geçişin ardından sahneden çıkarlar ve dans biter.

4.7.2. İkinci Perdedeki Başlıca Koreografilerin İncelenmesi

4.7.2.1. Myrtha Solo

Myrtha sağ arka kulisten sahneye girer ve sahnenin merkezinde poz alır. Onun gelişiyile grup dansçıları sağ ve sol tarafa diyagonal çizgiye ayrılarak yüzleri kulise dönük bir şekilde pozlarını alırlar. Sahne üzerindeki bu yerleşim ile seyircinin odak noktası tamamen Myrtha'ya çevrilir. Myrtha, grand jeté attitude ve entrechats hareketlerini ikinci ve sekizinci salon yönüne doğru yaparak sahnenin ön kısmına doğru ilerler. Sekizinci salon yönünden sahne arkasına doğru diyagonal çizgide jeté entrelacé⁵⁹ ve piqué II. arabesque yaparak dördüncü salon yönüne doğru ilerler. Bu kombinasyonun bitiminde yedinci salon yönüne doğru I. arabesque yapıp hızlı ayak adımları ile sağ arka kulis önünde V. pozisyon sur le point'te poz alır. Tekrar diyagonal çizgide ikinci salon yönüne doğru pas failli ve grand assemblé yaparak sahne önüne gelir. Devamında sur le point'te tours chainés⁶⁰ ile sahne merkezine gelerek büyük kol pozisyonunda croisée attitude devant pozunu alır ve hızlı ayak adımları sonrasında

⁵⁷ Çapraz. Épaulement'nın yönlerinden birisidir. Bacakların izleyiciye göre çapraz bir açıyla yerleştirilmesidir.

⁵⁸ Fransızca 'önde' anlamına gelir.

⁵⁹ Geçişli.

⁶⁰ Zincir şeklinde yapılan dönüşlerdir.

yedinci salon yönüne attitude derrière⁶¹ en profile poz yaparak sahneden ayrılır. “Daha vurgulu ve anlatımda ön planda olması gereken olaylar ve hareketler sahnenin ortasında yapılır” (Ayvazoğlu, 2007, s. 51).

Koreografideki geniş sahne kullanımı ve belirtilen hareket düzeni, kraliçe Myrtha'nın gücünü temsil ederek onu grup dansçıları Wili'lerden ayırmaktadır.

4.7.2.2. Grand Pas de Deux

Grand Pas de Deux'nün tüm bölümlerinde dramatik bir anlatım işlenmektedir. Yapılan danslarda, Albrecht'in hayatının başışlanması isteğiyle Myrtha'ya sunulmaktadır.

Pas de Deux: Dansın başlangıcında, grup dansçıları (Wili'liler) sahnenin sağ ve sol tarafında dikey çizgide pozdadırlar.

Pas de deux'nün ilk bölümü Giselle'in solo dansı ile başlar. Adagio temposundaki müziğe, battament developpé, arabesque en tournant ve relevé lent hareketleri ile eşlik eder. Kol kullanımı genellikle allongé'dir. Albrecht Giselle'in yanına gelir, ikili Wili'lerden af diler ancak Wili'ler onları reddeder. Daha sonra başlayan pas de deux, büyük liftler, promenade'lar ve doksan derece üstünde gerçekleştirilen adagio⁶² (battament developpé, penché) hareketlerini içerir. Koreografinin dramatik ve ağır teması değişmez.

Pas de deux'nün ikinci bölümünde daha hızlı tempolu bir müzik eşliğinde Giselle sahnenin merkezinden sahne arkasına doğru rond de jambe en l'air⁶³ sauté⁶⁴ ve derrière chassé⁶⁵ ile ilerler. Ardından V. pozisyon sauté hareketi ile ikinci salon yönünde sahnenin önüne doğru diyagonal çizgide devam eder ve poz verir. Aynı çizgi üzerinden erkek dansçı I. arabesque cabriole hareketini dört kez tekrar ederek yanına gelir. Büyük zıplamalar ve dönüşlerle devam eden erkek dansçının hareketlerinin ardından pas de deux'u devam eder. Birkaç lift'in ardından Giselle'in solo dansı başlar. Entrechats, arabesque ve petit allegro hareketlerini takiben tours chainés ve poz ile dans biter.

⁶¹ Fransızca 'arkaya' anlamına gelir.

⁶² Yavaş tempo.

⁶³ Havada. Bir hareketin havada yapılacağını gösterir.

⁶⁴ Zıplamak. Bir adımın ismine bu terim eklendiğinde, hareket zıplama ile gerçekleştirilir.

⁶⁵ Kovalamak anlamındadır. Bir ayağın diğer ayağı ardından takip ederek tam olarak 'kovaladığı' bir adımdır; bir seri halinde yapılır.

Erkek varyasyon: Eserin en önemli erkek varyasyonu olan bu dans, birçok ileri seviye teknik hareketleri içermektedir. Varyasyonda salon, diyagonal çizgiler ile ikinci, dördüncü ve sekizinci salon yönüne doğru kullanılmıştır. Grand allegro hareketleri ilerleyerek yapıldığı için, bu salon kullanımını varyasyon için en uygun tercih olmuş, ayrıca grand allegro hareketleri ile sahnenin geniş kullanımını hareketlerin vurgulanmasında etkili olmuştur. Erkek dansçının teknik ve artistik yeteneğini üst düzeyde kullanmasını gerektiren bu varyasyon, grand assemblé double tour, double cabriole devant, pirouette en dehors, pirouette attitude, double tour en l'air (III. kol pozisyonu ile) ve entrechat six hareketlerinden oluşmaktadır. Koreografi, pirouette ve double tour en l'air'den sonra, konu gereği dansçının dans etmekten yorulduğunu betimleyen, yatay bir pozisyonda yere uzanarak düşme hareketiyle son bulur.

Kadın varyasyon: Giselle elinde çiçekler ile sahneye gelir ve onları Myrtha'ya sunarak Albrecht'in bağışlanmasını diler. Dans, dördüncü ve altıncı salon yönüne doğru yapılan I. arabesque ve croisée attitude derrière hareketleriyle başlar. Daha sonra sahne merkezinde yapılan entrechat quatre ve üst üste yapılan croisée attitude devant hareketleri ile devam eder. Burada kollar, seyircide bir peri izlenimini yaratmak için oldukça yumuşak kullanılır. Koreografinin sonunda Giselle, ikinci salon yönüne doğru yüksekliği (açısı) giderek artan dört grand jeté yaparak sahneden çıkar.

Coda: Erkek dansçının sağ arka kulisten sahnenin merkezine gelmesi ile başlar. Kolların hazırlık pozisyonunda olduğu entrechat six hareketini yirmidokuz kere tekrar eder ve sonunda double passé tour ile tek dize poza inmektedir.

Sağ arka kulisten sahneye gelen Giselle, Albrecht'in partnerliği ile doğrusal çizgide grand jeté'lere başlar. Hareketin bitiminde Albrecht sahnenin solunda, Giselle sağında beşinci salon yönünde (sırtın seyirciye dönük olması) birbirlerine doğru poz alırlar ve doğrusal çizgide jeté entrelacé hareketi ile geçişler yaparlar. Devamında birinci salon yönüne doğru yapılan I. arabesque'de temps levé hareketleri sonrasında Albrecht tekrardan konu gereği yorgunluktan yere yığılmaktadır, Giselle sekizinci salon yönünde duran Myrtha'ya doğru sol kolu havada bağışlanmayı temsil eden bir poz ile dansı bitirir.

4.7.3. Marius Petipa'nın Koreografik Düzenlemeleri

Pek çok Fransız balesi gibi Giselle de sadece Paris ya da Londra'da değil, başka şehirlerde de sahnelenmiştir. Ancak, Perrot ve Coralli'nin versiyonları 1868'de son

kez Paris Operası'nda sahne aldıktan sonra, Giselle'in kalıcı evi Rusya olmuştur. İlk sahnelenmesinden bir yıl sonra Giselle, Romantik Dönemin en iyi baş balerinlerinden Yelena Andreyanova'nın eşliğinde, bale direktörü Antione Titus tarafından 30 Aralık (bazı kaynaklara göre 18 Aralık) 1842'de, St. Petersburg Kraliyet Tiyatrosu'nda seyircisiyle buluşmuştur (Beaumont, 2011, s. 128). Beş yıl sonra Petipa, baş baletlik pozisyonu için İmparatorluk Tiyatrosu ile görüşmek üzere St. Petersburg'a gelmiş ve 5 Aralık (bazı kaynaklara göre 23 Kasım) 1847'de, Titus'un prodüksiyonunda Albrecht rolüyle ilk kez sahneye çıkmıştır. Bu rolünde Petipa'ya, baş balerin Andreyanova eşlik etmiştir. Ertesi yıl ise, Fanny Elssler Rusya'ya gelerek, Albrecht rolünü üstlenen Petipa ile birlikte, yine Titus'un prodüksiyonunda ilk kez sahneye çıkmıştır. Petipa Rusya'ya gelmeden önce zaten Giselle'e aşinaydı çünkü hem erkek kardeşi Lucien Albrecht rolünde dans etmişti, hem de kendisi 1843'de Bordeaux'da, 1844'de de Madrid'te Albrecht rolü ile sahne almıştı. Giselle ile ilgili bilgi ve tecrübesi, ilerde balenin geleceği için çok önemli bir rol oynayacaktı.

Elssler'in Rus İmparatorluk Tiyatrosu'nda çalışmaya başlamasından hemen sonra Perrot St. Petersburg'a gelmiş ve İmparatorluk Tiyatrosu'nda yeni bale direktörü olarak görevine başlamıştır. Yaptığı ilk işlerden biri, Giselle'in Rus versiyonunu yaratmak olmuş ve bu iş için Petipa'dan yardım almıştır. Coralli'nin grup dansları için geliştirdiği koreografiyi tekrar elden geçirmiş ve Petipa da Perrot'nun yardımcısı olarak çalışmasına rağmen, özellikle Wili'lerin ikinci sahnedeki dansları olmak üzere esere kendi dokunuşlarını katmıştır. Eser sahnelenmeye devam ederken, Elssler 1850'de Moskova'da son kez dans etmek için sahneye çıkmıştır. Giselle'in Rus versiyonunda başrolü oynayacak olan balerin, 1850'nin sonbaharında St. Petersburg'a gelen gerçek Giselle, Carlotta Grisi olmuş ve ona Albrecht rolünde Christian Johansson eşlik etmiştir. Giselle'in bu yeni versiyonun ilk sahnelenişi, 20 Ekim 1850'de (bazı kaynaklara göre 8 Ekim) Bolşoy Kraliyet Kamenny Tiyatrosunda gerçekleşmiştir. Bu eserde Perrot, Carlotta Grisi için besteci Cesare Pugni'yi ilk sahneye eklenmiş olan yeni bir pas de cinq⁶⁶ dansının bestesini yapmasını için görevlendirmiştir. Sadece Grisi'nin dans performanslarında kullanılan bu yeni bölüm, Grisi'nin St. Petersburg'dan ayrılmasından sonra bir daha asla uygulanmamıştır. Eser

⁶⁶ Cinq kelimesi Fransızcada 'beş' anlamına gelmektedir. Pas de cinq, beş bale dansçısı tarafından yapılan dansı tanımlamaktadır.

bir süre repertuarlarda yerini korusada, Perrot'nun Rusya'dan ayrılışından sonra Petipa'nın versiyonu kalıcı olarak öne çıkmış ve günümüze dek ulaşmayı başarmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısında Petipa tarafından baleye üç yeni solo varyasyon eklenmiştir. Birincisi, 1867'de ikinci solist Adèle Grantzow için büyük pas de deux'nün bir parçası olarak eklenen varyasyondur (Petipa, 1971, s. 267). Varyasyonun müziği Cesare Pugni tarafından Adolphe Adam'ın papatya yaprağıyla yapılan “seviyor, sevmiyor” leitmotifi temel alınarak bestelenmiştir. Yapılan bu değişiklik o zamandan beri Giselle'de uygulanmaktadır (Guest, 1983, s. 36).

İkinci varyasyon dansçı Emma Bessone için 1886'da Mariinski Tiyatrosu'nda sahnelenen Giselle'de ilk sahneye eklenmiş ve müziği Riccardo Drigo tarafından bestelenmiştir (Travaglia, 1929, s. 74). Bu müzik, Agrippina Vaganova'nın 1932'de Kirov Balesi için sahnelediği Giselle eserine Peasant Pas de Deux'yü ekleyene kadar bir daha kullanılmamıştır. Varyasyonun Peasant Pas de Deux'ye dâhil edilmesi, Giselle'in performans geleneğinin bir parçası olarak günümüzde de devam etmektedir (Edgecombe, 2005).

Üçüncüsü ise, Rusya'da Petipa tarafından Giselle'in birinci perdesine eklenen Pas Seul (Solo Dans) varyasyonu olmuştur. Varyasyon, eserin en bilinen ve sevilen danslarından birisi olma özelliğini taşımaktadır. 1887'de *Fiametta Balesi* ile başarı yakalayan balerin Elena Cornalba için yaratılan bu varyasyonun Riccardo Drigo tarafından bestelenmesine rağmen, birçok bale tarihçisi ve müzikolog bestecisinin Ludwig Minkus olduğuna inanmış ve bu yanlış anlama günümüzde bile varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Daha önce başka balerinler için yaratılan ve esere eklenen diğer bölümlerin aksine bu varyasyon, İmparatorluk Tiyatrosu repertuarında kalıcı bir yere sahip olmuş ve Cornalba haricinde Mariinski Tiyatrosu'nda Giselle rolünü üstlenen diğer dansçılar tarafından da sergilenmiştir. Cornalba'nın varyasyonu, Rusya dışında ilk kez 1924'te Paris Operası'nda Olga Spessivtseva tarafından dans edilmiş ve bundan sonra Rusya dışında sahnelenen tüm Giselle eserleri bu varyasyonu içermiştir (Travaglia, 1929, s. 74; Petipa, 1971, s. 266).

Petipa, Giselle'i tüm yeni düzenlemeleriyle 1884'te baş balerin Maria Gorshenkova için yeniden sahnelemiştir. Bu eser için Ludwig Minkus, Petipa'nın Gorshenkova için ilk sahneye eklediği yeni bir pas de deux müziği bestelemiştir (Guest, 1983, s. 36). Bu pas de deux, daha sonraki sahnelemelerde kalıcı olmamış, ancak müziği kullanılmaya

devam etmiştir. Petipa ayrıca 1850’de Perrot’nun Giselle versiyonu için yaptığı dokunuşları geliştirerek, dansları *Grand Pas de Wilis* olarak düzenlemiştir. Müziği Minkus tarafından bestelenen yeni pas de deux’nün eklenmesine rağmen, ilk sahne Perrot/Coralli versiyonunun aynısı olmuş, ikinci sahne ise daha da geliştirilmiş ve uzatılmıştır. Petipa’nın Giselle versiyonu, 17 Şubat (bazı kaynaklara göre 5 Şubat) 1884’de ilk kez seyirci ile buluşmuştur. Petipa, bu eseri dört kez yenilemiş ve ikinci versiyon 1887’de Giselle rolünü oynayan İtalyan baş balerin Emma Bessone ile, üçüncü versiyon 1889’da Elena Cornalba ve 1889’da da Henrietta Grimaldi ile gerçekleştirilmiştir (Travaglia, 1929, s. 74). 13 Mayıs 1903’de Mariinski Tiyatrosunda Petipa’nın son ve en önemli Giselle versiyonu ilk kez sahnelenmiştir. Bu versiyon genç Anna Pavlova için yapılmış, Albrecht rolünde Nikolai Legat, Hilarion rolünde Pavel Gerdt ve Myrtha rolünde Julia Sedova dans etmiştir. Giselle rolü için Pavlova’nın eğitmeni de yine Petipa olmuş ve onun mükemmel sıçramalar yapmasına yardım ederek Giselle için yeni bir standart yaratmıştır (Anna Pavlova, 2020).



Resim 4.14. Anna Pavlova Giselle rolünde, 1903

Kaynak: (<https://tr.pinterest.com/pin/103442122677497587/>)

4.7.4. İlk Sahnelenmesinden Günümüze Eserdeki Pantomim Ve Aksiyon Sahnelerinin Değişimleri

Bugünkü versiyonlarıyla karşılaştırıldığında, ilk sahnelenen *Giselle Balesi* hikâyenin konusunu aktarmada çok daha başarılı olmuştur. Bu bale eserini daha önceden bilen seyirciler, yeni versiyonunda dansın olmadığı daha fazla sahnenin yer aldığını söylemişlerdir. Daha kesin olmak gerekirse, kırkbeş dakika pantomim ve aksiyona,

altmış dakika da dansa ayrılmış ve böylece eserin neredeyse yarıya yakını dans olmadan sahnelenmiştir. Ancak şimdiki versiyonlarında, pandomim ve aksiyon sahnelerini kısaltarak veya tamamen çıkararak dansa daha çok yer verilmekte, mimikler ise müzikle tam bir uyum içerisinde olacak şekilde yeniden düzenlenmektedir (Letellier, 2012; Smith, 2000, s. 175).

Aşağıdaki Tablo 4.4, 1841 yılında sahnelenen Giselle Balesi ile günümüz Giselle prodüksiyonlarının detaylı bir karşılaştırmasını göstermektedir. Bu tabloda da görülebileceği üzere; kısaltılmış modern versiyonun hem görsel hem de müzik açısından nasıl bir etkisi olduğundan söz etmek gerekirse, sadece pandomim sahneleri değil, aksiyon sahneleri de kısaltılmış ya da tamamen çıkarılmıştır; ancak eserde yer alan diğer tüm sahnelerde dansçılar daha az pandomim kullanmış ve onların her hareket ve duygusunu betimleyen müziği takip etmekte zorlanmışlardır. Konuşmalar da bundan etkilenmiş ve eskiden daha uzun ve hararetle olan diyaloglar, yerini daha kısa ve sade diyaloglara bırakmıştır.

Sonuç olarak tüm bu kısaltmalar, seyircinin karakterlerin motivasyonlarını, olaylara karşı gösterdikleri reaksiyonları, plan ve fikirlerini anlamalarını zorlaştırmıştır. Ancak; endişeler, çelişkiler ve kişilikler gibi önemli unsurlar aynen bırakılmıştır. Yani Giselle, müziğin daha az bir rol oynadığı mimiklerle dolu bir dans eseri olmaktan çok, pandomimlerin aza indirildiği bir müzikal drama şeklini almıştır. Elbette bu, Giselle'in seyirci üstündeki etkisinin azaldığı anlamına gelmemelidir. Modern Giselle, konunun karmaşıklığı ve düşüncelerin pandomimle seyirciye iletilmesi bir eser olmak yerinde, tüm bunları artık dansla aktarmakta ve günümüzde hala en sevilen bale eserlerinden biri olmayı sürdürmektedir.

4.8. Giselle Balesi'nin Kostümleri

1830 ve 1840'lı yıllarda seyirciler birçok yönü ile birbirine benzeyen opera ve baleler ile tanışmışlardır. Bu benzerlik, kendisini en ince ayrıntılarına kadar tasarlanan kostüm ve aksesuar alanında da göstermiş, kostümler aynı karakter türlerinde benzer şekilde kullanılmıştır. Bu ihtiyaç doğrultusunda, opera ve baleler için gerekli olan çok sayıda kostümün ödünç alınması ve tamir edilerek yeniden kullanılması yaygın bir durum haline gelmiştir (Smith, 2000, s. 49-57).

Tablo 4.4. 1841’de Giselle Balesi’nin ilk sahnelenişindeki pandomim ve dans sahnelerinin günümüz prodüksiyonlarında uğradığı değişimler (Smith, 2000, s. 176).

1841 Giselle Pandomim/Aksiyon Sahneleri	Günümüz Prodüksiyonları
1. Perde	1. Perde
Sahne 5. Valse Giriş (Giselle ve arkadaşları arasındaki pandomim ve dans.)	Genellikle kısaltılmıştır.
Sahne 6. Giselle ile annesi, Giselle’in Wili’ye dönüşme ihtimaline karşı tartışıyor.	Genellikle kısaltılmıştır: Wili’ler hakkındaki açıklama bazen tamamen kesilmektedir.
Sahne 7. Hilarion tek başına üzgün ve düşünceli. Sonra aniden Loys’un gerçekte kim olduğunu fark eder.	Genellikle kısaltılmıştır.
Sahne 9. Hilarion Loys’un kulübesinden çıkar, intikam beklentisi içindedir.	Genellikle kısaltılmıştır.
Sahne 11. (finalin başlangıcı) Hilarion Albrecht ile yüzleşerek onu ikiyüzlülük ile suçlar.	Genellikle kısaltılmıştır.
2. Perde	2. Perde
Sahne 1. Avcılar ormanda görünür.	Genellikle kısaltılmıştır.
Sahne 2. Hilarion avcılara Giselle’in mezarını gösterir.	Avcılar genellikle çıkarılmıştır.
Sahne 6. Köylüler, Wili’lerin bölgesine girdikleri için (Wili’lerin tüm çabalarıyla onları ikna edebilecekleri için) yaşlı bir adam tarafından uzaktan uyarılırlar.	Genellikle çıkarılmıştır.
Sahne 7. Albrecht Giselle’in mezarını ziyaret eder; Wilfred onu oradan uzaklaşması için ikna etmeye çalışır.	Wilfred genellikle bu sahneden çıkarılmıştır.
Sahne 12. Wililer, bir haç tutan Albrecht’e saldırmaya çalışırlar.	Genellikle çıkarılmıştır.
Sahne 13. Wilfred, Bathilde ve Albrecht’in asilzade arkadaşları yorgun düşmüş Albrecht’i bulurlar. Giselle, Albrecht’i Bathilde’ye geri dönmesi konusunda cesaretlendirir.	Genellikle çıkarılmıştır.

Bu kullanımın yaygın olduğu Giselle balesinin kostümleri, Paris Operası kostüm tasarımcısı olan Paul Lormier tarafından yapılmıştır (Beaumont, 2011, s. 64-67). 15 Mart 1813'te doğan ve 6 Temmuz 1895'te Paris'te hayatını kaybeden Lormier, Romantik akıma sadık bir sanatçı olarak tanınmıştır. Paris Operası'nda 1825 ve 1875 tarihleri arasında kostüm tasarımcısı göreviyle birçok bale ve opera kostümünde başarılı tasarımlara imza atmıştır. Bunlardan en bilinen bale kostümü tasarımları; *La Tentation* opera-balesi (1832), *Giselle* (1841), *La Péri* (1843) ve *Coppélia* (1870) olmuş, en bilinen opera kostümü tasarımları ise *Gustave ou le Bal masqué* (Gustave ya da Maskeli Balo, 1833) ve *La Juive* (1835) olmuştur.

Kostüm tasarımı yaparken tarihsel bilgi ve etnolojiden faydalanan Lormier, araştırmacı yönüyle de pek çok yurtdışı seyahati gerçekleştirmiş ve beğendiği eskizleri orada tekrar çizerek arşive kazandırmıştır. Tüm bu çalışmalarını içeren yaklaşık elli yıllık sanat hayatı boyunca (1828-1875) Avrupa'da kostüm tarihçisi ve uzmanı olarak tanınmıştır ("Paul Lormier," tarih yok, par. 2).

Giselle Balesi için çalışmaya başladığında, tarihsel sürecin hikâyede yer almadığını gözlemlemiş ve bu konuyu Gautier ile konuşmuştur. Paris Operası Müdürü Pillet, eser için ayrılan bütçenin miktarı doğrultusunda, Giselle balesi için Operanın deposunda pek çok Rönesans stili kostüm bulundurmıştır. Bu kostümlerin, Rossini'nin *William Tell* ve Berlioz'un *Benvenuto Cellini* adlı eserinde kullanılan kostümler olduğu söylenmektedir. Lormier, başrol oyuncularının kostümlerini tasarlamış ve bu kostümler Giselle'in 1853'te repertuardan çıkarılmasına dek kullanılmıştır.

Giselle 1863 yılında, Lormier'nin asistanı Alfred Alber'in hazırladığı yeni kostümlerle tekrar sahnelenmiştir. Alber'in kostümleri Lormier'inkilerle kıyaslandığında, modern prodüksiyonlarda kullanılan kostümler ile daha çok benzerlikler göstermiş ve 1868 yılına dek sahnede yer almayı başarmıştır. Eser, 1924 yılında Alexander Benoit tarafından tasarlanan kostümlerle yeniden sahne almıştır. Benoit, önce orijinal prodüksiyondaki kostümleri yenilemeyi düşünmüş, ancak eleştirmenlerin onu yaratıcılıktan yoksun olmakla suçlayacakları endişesiyle bu fikirden vazgeçmiştir (Beaumont, 2011, s. 64-67).

Paris Operası kostüm biriminin aktardığı bilgilere göre, Romantik Dönemde Giselle Balesi için toplamda 82 yeni kostüm yapılmış, ödünç alınan ya da tamir edilen 78 kostüm olmuş ve bu eserde toplam 160 kostüm kullanılmıştır (Smith, 2000, s. 49)

4.8.1. Birinci Perdenin Kostümleri

Albrecht: Perdenin açılması ile birlikte sahneye gelen Albrecht, uzun pelerini ve elindeki kılıcı ile dikkat çeker. Bu aksesuarlar, onun aslında köylü kılığına girmiş bir asilzade olduğunu seyirciye ilk sahneden anlatır.

Pastoral renklerin kullanıldığı, 1800’lerde bir köy meydanında geçen bu sahnede pelerini ve kılıcı kulübede bırakarak dışarı çıkan Albrecht’in kostümü, kullanılan beyaz ve kahverengi renklerden dolayı köylülerin kostümleri ile benzerlik gösterir. Beyaz tayt, beyaz gömlek ve kahverengi yelek ile sahnede olan Albrecht, kendi kostümüne bakışları ve üstünü düzeltmeleri ile bu kostüme ait olmadığını vurgular ve seyircinin dikkatini kostüme çeker.

Giselle: Giselle diz altına kadar uzanan, kısa kollu beyaz bir elbise görünümünde, üst kısmı mavi bir yelek şeklinde bir kostüm giyer. Saçı bale topuzu şeklinde toplanmış, mavi ve beyaz tokalar kullanılmıştır. Beyaz rengin ağırlıklı olduğu bu kostüm onun masumiyetini ve saflığını ön plana çıkarır. Giselle’i diğer arkadaşlarından ayıran tek fark yeleğindeki mavi renk kullanımı olmuştur.

Hilarion: Hilarion’un kostümü, yeşil tayt ve gömlek, açık kahverengi çizme ve yelekten oluşur. Omzuna asılı silah ile avdan döndüğü anlaşılır ve daha sonra cebinden çıkaracağı ‘av hediyesi’ ile bu durum vurgulanır. Çizme ve yeleğinde kullanılan renklerin onun köylü kimliğini vurgularken, kostümün kalanındaki yeşil renk ise avcı kimliğini ön plana çıkarır.



Resim 4.15. Los Angeles Balesi Giselle, 2015-2016 sezonu

Kaynak: (<https://losangelesballet.org/photo-gallery-2015-2016-giselle>)

Köylüler: Köylüler birbirine benzeyen kahverengi ve yeşil tonlarında kostümlere sahiptir. Kızlar diz altına kadar inen etek ile aynı renkte toka ve saç bandı, erkekler kahverengi pantolon ve yelek, beyaz gömlek ve şapka ile sahnededir.

Soylular: Soylular canlı renklere sahip kostümleri ile dikkat çekmektedirler. Soylu kadınlarda yerlere kadar uzanan elbiseler ve erkeklerin uzun paltolarında çokça süslemeler kullanılmış, büyük şapkalar, gösterişli peruka ve saç şekilleriyle klasik dönem soylu sınıfının kıyafetleri ve özellikleri ön plana çıkarılmıştır.



Resim 4.16. Los Angeles Balesi Giselle, 2015-2016 sezonu

Kaynak: (<https://losangelesballet.org/photo-gallery-2015-2016-giselle>)

4.8.2. İkinci Perdenin Kostümleri

Albrecht: İkinci perdede Albrecht soylu kostümü ile sahnededir. Siyah renklerden oluşan bu kostüm bir tayt ve koleti içermektedir. Siyah pelerin ve elinde taşıdığı beyaz çiçekler perdenin başında kullanılır, dans ettiği sahnelerin başlamasından önce bırakılır.



Resim 4.17. Los Angeles Balesi Giselle, 2015-2016 sezonu

Kaynak: (<https://losangelesballet.org/photo-gallery-2015-2016-giselle>)

Giselle, Wili Kraliçesi ve Wililer: İkinci perdede bir Wili olarak sahnede olan Giselle ve diğer tüm Wililer, beyaz tül den oluşan uzun şifon tütüler giyerler. Ay ışığının vurduğu sisler içindeki bir ormanda geçen bu sahne ve beyaz rengi tüllerin kullanımı, onların bu dünyadan olmayan ruhani varlıklar olduğunu bir bütün halinde vurgular.



Resim 4.18. Royal Bale Giselle, 2014

Kaynak: (<http://www.theballetbag.com/2014/01/25/the-royal-ballet-giselle-a-photo-gallery/>)

4.9. Giselle Balesi'nin Sahne Dekorunu

Giselle Balesi'nin sahne tasarımcısı olan Pierre Luc Charles Cicéri (17 Ağustos 1782-28 Ağustos 1868), 1810-1847 yılları arasında Paris Operası'nda baş sahne tasarımcısı olarak görev yapmış ve uzun kariyeri boyunca üçyüzden fazla bale ve opera eserinin sahne tasarımlarını yaratmıştır. Paris Operası'ndaki çalışmalarına ek olarak, Théâtre des Nouveautés ve Comédie-Française gibi Paris'in önde gelen birçok tiyatrosu için sahne tasarımları yapmıştır.

Giselle için çalışmaya başladığında, ilk olarak eserin konum olarak geçtiği yeri öğrenmek istemiş, ancak eserin librettisti Gautier, eserin nerede geçtiği konusunda bir süre kararsız kalmıştır. Daha sonra Gautier, Ren nehrinin diğer yakasında, Almanya'nın gizemli bir köşesinde karar kılmış ve bu kararını Cicéri'ye açıklamıştır (Beaumont, 2011, s. 59-60). Giselle'in provaları o dönem için oldukça uzun sayılabilecek bir süre olan iki ay boyunca sürmüştür. Buna rağmen Cicéri, sahnelerin tasarımı konusunda nihai bir karar verememiş ve önce ikinci perdeye odaklanmıştır (Ashton, 1985, s. 36).

4.9.1. Birinci Perdenin Dekorunu

Birinci perdenin sahneleri, 1836'da Filippo Taglioni tarafından sahneye konan La Fille du Danube (Tuna Kızı) eserinden esinlenerek tasarlanmıştır. Perde açıldığında, solda çatısı sazlarla kaplı Giselle'in kulübesi, sağda da Albrecht'in kulübesi ve önünde tahta bir bank görülür. Her iki kulübenin gerisinde iki büyük ağacın dalları vardır. Kulübelerin arasında ise, uzakta bir kale ve bağların olduğu bayırlar göze çarpmaktadır (Resim 4.19.). Soylular sahneye geldiğinde, Prens ve Bathilde'nin oturması için Giselle'in evinden ahşap bir masa, iki sandalye ve ikram edilecek yiyecek ve içecekler sahneye çıkarılır. Soyluların ava geri dönmesi ile sahneye gelerek bağbozumu şenliğini kutlayan köylü grup ile birlikte, sahneye erkeklerin omuzunda taşıdığı ahşap bir bank getirilir. Bu bankın üstünde bir şarap fıçısı ve onun üstünde bir köylü kız bulunmakta, eğlenceye katılanlara şarap ikram etmektedir.



Resim 4.19. Giselle 1. Perde Dekorü

Kaynak: (<http://alcazarhanna.blogspot.com/2015/11/09-giselle-romantic-ballet.html>)

4.9.2. İkinci Perdenin Dekorü

İkinci perdede; karanlık bir orman ve uzaklarda bir nehir görünür. Yaşlı ağaçların dalları bir tünel oluşturur. Bu dalların altında, solda üstünde “Giselle” yazan bir mezar taşı vardır. Giselle, üzüm hasadı kraliçesi olarak giyinmiştir ve elinde üzüm yapraklarından bir taç tutmaktadır. Sahnede, tohumlar ve orman çiçekleri görülür. Dansçıların ayaklarının altından ve baş hizasından sahneye duman verilmekte ve böylece gizemli ve ürkütücü bir atmosfer yaratılmaktadır. Sahnenin arkasında, üstü saydam bir maddeyle kaplanmış dairesel bir delik göze çarpar. Bu deliğin arkasından ay ışığını tasvir eden bir ışık yükselir. Işık, sanki arada bulutlar geçiyormuş hissi vermek için kesik kesiktir. Cyril Beaumont’un the Ballet Called Giselle kitabında belirttiği üzere, Gautier ve St. George, deliğin büyük aynalardan yapılmasını istemişler, ama Pillet, çok pahalıya mal olacağı endişesiyle bu fikri reddetmiştir. Gautier ve St. Georges’un bu fikri ancak 1868’te sahnelenen Giselle’de gerçekleşebilmiştir (Beaumont, 2011, s. 59-61).

Ayrıca koreografilerine cesur dokunuşlar katmayı seven Perrot tarafından, Giselle için ikinci sahnede teller üzerinde birkaç hızlı hareket tasarlanmış ve Cicéri’den teknik gerekliliklerin yerine getirilmesi istenmiştir. Cicéri tarafından sahne üstüne teller yerleştirilmiş, ancak Grisi teller üzerinde yapılması gereken bu tehlikeli hareketlerden çekindiği için önce bir başkasının denemesini istemiş ve bu kişi ilk denemesinde dekora çarparak telleri yere düşürmüştür. Bu nedenle bu sahnede yeni düzenlemeler yapılması ihtiyacı doğmuştur (Guest, 2008, s. 148-149). Yeni düzenlemeler ile

Giselle'in makineler yardımıyla sahnede uçuşması ve yok olması sağlanmış, ancak eserin yeni versiyonlarında bu kullanım ortadan kalkmıştır. Cicéri'nin tasarımları, 1853'te eser Paris Operası repertuarından çıkartılana kadar kullanılmıştır (Smith, 2000, s. 187).



Resim 4.20. Giselle 2. Perde Dekorü

Kaynak: (<https://www.weekendnotes.com/st-petersburg-ballet-swan-lake-and-giselle/>)



Resim 4.21. Giselle 2. Perde Dekorü

Kaynak: (<https://www.queenslandballet.com.au/giselle-program>)

Eserin dekorları hakkında bestecisi Adolphe Adam bazı eleştirilerde bulunmuştur. Adam, Cicéri'nin birinci perde tasarımlarını beğenmemiş, onları çok “yalın ve zayıf” olarak nitelendirmiştir. İkinci perde için ise: “İkinci perde çok güzeldi. Çalılar ve çiçeklerle dolu karanlık bir orman ve sonunda ağaçların ardında doğan güneş. Muhteşemdi.” şeklinde bir yorum yapmıştır. Final sahnesinde ağaçların ardında doğan güneş, tüm eleştirilenler tarafından da ayakta alkışlanmıştır (Guest, 2008, s. 351).



BÖLÜM 5

SONUÇLAR

Bale ilk olarak, 17. yüzyıl Rönesans Dönemi İtalya'sında bir saray eğlencesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eğlencelerde kullanılan saray ve halk dansları adımları yeni bir form şeklini alarak saray balesine dönüşmüşlerdir.

Sanata çok düşkün olan İtalyan Catherine de Medici, Fransa Kralı II. Henry ile evlendiğinde, saray eğlencelerini Fransa'ya taşımış ve gerekli maddi desteği sağlayarak balenin gelişimine katkıda bulunmuştur. Hatta yine Medici'nin emriyle düzenlenen ve bir nişan kutlaması olan *Ballet Comique de la Reine* ilk bale gösterisi olarak tarihteki yerini almıştır. Bale ve opera içeren saray eğlenceleri, özellikle evlilik kutlamaları gibi etkinliklerde kralın gücünü yansıtmış ve abartılı kostümler ile kimi zaman tüm bir gece boyunca sürecek şekilde sergilenmiştir. Dansların teması, antik Yunan ve Roma mitolojileri ile fantastik dünyalardan esinlenmiş ve pandomim ile desteklenmiştir.

Balenin performans odaklı bir sanat formu halini alması ise, 17. yüzyılın sonlarına doğru, bir sanat tutkunu olan XIV. Louis ile gerçekleşmiştir. Kendisi de tutkulu bir dansçı olan XIV. Louis, 1661'de Kraliyet Dans Akademisi kurmuş ve ülkedeki en yetenekli sanatçılar ile işbirliği yaparak balenin gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.

18. yüzyıla gelindiğinde, balede kültürel ve entelektüel bir aydınlanma gözlenmektedir. Dansta akılcı duygular ön plana çıkmış ve bale artık bir sahne sanatı haline gelerek toplumla buluşmuştur. 18. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise, duraklama dönemine giren balenin merkezi Paris olmuştur. Bunun nedeni; demokratik bir toplum yaratma özlemi duyan halkın, baleyi hala aristokratik bir dans olarak görüyor olmasıdır. Bu duraklama dönemi, farklı fikir ve kostümlere kucak açan, hayali dünyalar ve insan odaklı temalar işleyen ve operadan bağımsızlığını ilan eden balenin, Dramatik Bale (Ballet de Action) olarak ortaya çıkmasıyla son bulmuştur.

Bu gelişmeler ile birlikte 19. yy. Romantik Dönemi, balede yapılan radikal değişikliklerle göze çarpmaktadır. Paris Operası'nda sahnelenen Robert le Diable adlı eserin Dance of the Dead Nuns (Ölü Rahibelerin Dansı) sahnesi, hareketli sahne illüzyonları yaratan yeni gaz ışıklandırması tekniği ile balenin geleceğini değiştirmiş ve ilk Romantik Dönem balesi olan La Sylphide'de öncülük etmiştir. La Sylphide ilk sahnelenmesinde büyük bir başarı yakalayarak, Romantik Dönem balesinin kabul görmesini sağlamıştır.

Romantik Dönem balesi, Giselle Balesi ile gelişimini sürdürmüştür. Giselle *Balesi*; stil, teknik, müzik ve dramatik unsurların harika bir sentezi olarak Romantik balenin temeli kabul edilmekte olup tüm dünyadaki bale repertuarlarında yer almaktadır. Popüleritesini günümüzde de sürdüren Giselle'in bu başarısını oluşturan pek çok etmen vardır. Bunları sıralamak gerekirse eserin dekor, kostüm ve teknik donanımlarının o günün şartlarına göre üst düzey olması, müzik ve dansçıların kalitesi ve koreografi yönünden sürekli geliştirilmesini sayabiliriz.

Romantik dönemde point ayakkabısının gelişim süreci hemen hemen tamamlandığından, dansçılar bunu çok daha etkin ve sahnede uzun süreli kullanabilmişlerdir. Bu aynı zamanda koreografların hareket alanında da bir genişlemeye sebep olmuş ve point ile yapılan dans sayısı artarak balerinlerin eserlerde daha fazla ön planda olmalarını sağlamıştır. La Sylphide balesinde olduğu gibi Giselle'de de point ayakkabısını tamamlayan kostümler kullanılmış ve bu sayede seyircide danslar doğaüstü bir etki bırakmıştır. Kullanılan kostümlerde beyaz renkli uzun tüllerin tercih edilmesi de bu etkiyi arttırmıştır. Romantik dönem balesinde bu tür kostümler ve gelişen point ayakkabısı ile tanışan seyirci, bu yeni akımı benimsemiş ve böylece bu akım günümüze dek süregelmiştir.

Sadece kostümde değil, dekor ve teknik imkânlarda da Giselle *Balesi* çağının ötesinde yer almıştır. İlk sahnede kullanılan köy evleri ve ikinci sahnede yaratılan karanlık orman atmosferi seyirciler tarafından beğeniyle karşılanmıştır. Bu aynı zamanda gelecekte sahne alacak bale eserlerinin dekorlarına referans teşkil etmiştir.

Eserin müziği ünlü opera ve bale bestecisi Adolphe Adam tarafından ustalıkla bestelenmiş ve kullanılan leitmotifler, dans hareketleri ile karakterlerin uyumunu sağlamıştır. Eklenen yeni danslar için bestelenen müzikler de eserinin ruhuna sadık kalmayı başarmıştır.

Giselle'in bu kadar başarılı olmasının faktörlerinden biri ve belki de en önemlisi dansçıların kalitesi olmuştur. Giselle rolündeki Grisi, Albrecht rolündeki Petipa ve Hilarion rolündeki Jean Coralli üstün performanslarıyla Giselle Balesi'nin bu kadar beğenilmesinde büyük rol oynamışlardır. Carlotta Grisi için bu eser hayatında bir dönüm noktası olmuş ve ona uluslararası bir popülarite kazandırmıştır.

Giselle Balesi'nin koreografi bakımından yeniliklere de açık bir eser olması geçmişten günümüze pek çok değişikliklerin yapılabilmesini mümkün kılmıştır. Giselle, sadece klasik bale alanında değil, modern dans alanında da sahnelenen bir eserdir. Nitekim Türkiye'de de İstanbul Devlet Opera ve Balesi Modern Dans Topluluğu Giselle *Balesi*'ni *Jizel* adıyla 5 Nisan 2017'de seyirciyle buluşturmuştur.



KAYNAKÇA

- Alatlı, A. (2014). *Batı'ya Yön Veren Metinler II Rönesans / Protestan Reformu Erken Modern Dönem / Bilim Çağı (1350-1650)*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Anderson, J. (1974). *Dance*. U.S.A: Newsweek Books.
- Aschengreen, E. (1986). Bournonville Style and Tradition. *Dance Research*, 4(1), 45-62.
- Ashton, G. (1985). *Giselle (Stories of the Ballets)*. New York: Barron's.
- Atasoy, M. (2019, Mayıs 21). *Rönesans Sanatı/İtalya'da Rönesans*. Resimciabi. Erişim adresi: <https://www.resimciabi.com/ronesans-sanati-italyada-ronesans/>
- Ayvazoğlu, S. (2007). *Sergei Prokofiev'in Romeo ve Juliet Balesinin Koreografisi, Sahne Tasarımı ve Müzik Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Bale Anasanat Dalı, İzmir.
- Ayvazoğlu, S. (2021). *Bale Analizi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Ballet in the Romantic Era. (2010, 4 Haziran). Erişim adresi <https://californiaballet.wordpress.com/2010/06/04/ballet-in-the-romantic-era/>
- Ballet School History. (2021, 28 Ocak) Erişim adresi: <https://www.operadeparis.fr/en/artists/ballet-school/history>
- Balthasar de Beaujoyeux. (2021, 15 Ocak) Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Balthasar_de_Beaujoyeux
- Banes, S. (1998). *Dancing Women: Female Bodies On Stage*. London: Routledge.
- Beaumont, C. W. (1952). *Supplement to the Complete Book of Ballets*. London: Putnam.
- Beaumont, C. W. (1964). *Kısa Bale Tarihi*. İstanbul: Elif Kitabevi.
- Beaumont, C. W. (2011). *The Ballet Called Giselle*. London: Dance Books Ltd.
- Bland, A. (1976). *A History of Ballet and Dance in the Western World*. New York: Praeger Publishers.

- Blom, E. (Dü.). (1954). *Groves Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan
- Cavalletti, L. (1997). Salvatore Taglioni, Napoli Kralı. L. Garafola (Ed.), *Rethinking The Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet* içinde (s. 181-196). London: University Press of New England.
- Chapman, J. (1989). Jules Janin and the Ballet. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 7(1), 65-77. doi:10.2307/1290579
- Clare, J. D. (1994). *Italian Renaissance*. London: Bodley Head Children's Books.
- Cohen, S. J. (1998). *International Encyclopedia of Dance: A Project of Dance Perspectives*. Oxford: Oxford University Press.
- Conti, F. (1982). *Rönesans Sanatını Tanıyalım*. İstanbul: İnkilâp ve Aka Kitabevleri.
- Cordova, S. D. (2007). Romantic ballet in France: 1830–1850. M. Kant (Ed.), *The Cambridge Companion to Ballet* içinde (s. 111-125). Cambridge: Cambridge University Press.
- Craine, D. ve Mackrell, J. (2000). *Oxford Dictionary of Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- Deleon, J. (1986). *Bale Tarihi*. İstanbul: İmge Yayıncılık.
- Deleon, J. (1993). *Kısa Bale ve Modern Dans Tarihi*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Ebcioğlu, T. (1984). *Bale Tarihinden Notlar*. İstanbul.
- Edgecombe, R. S. (2005, Aralık 1). *A Ragbag of Ballet Music Oddments*. Ausdance. Erişim adresi: <https://ausdance.org.au/articles/details/a-ragbag-of-ballet-music-oddments>
- Emerson, R. W. (1950). *Complete Essays and Other Writing*. New York: The Modern Library.
- Encyclopædia Britannica*. (1910). Amerika: Horace Everett Hooper.
- Fairfax, E. (2003). *Eighteenth-Century Ballet*. Lanham: Scarecrow .
- Garafola, L. (1997). *Rethinking The Sylph: New Perspectives in on the Romantic Ballet*. London: University Press of New England.

- Garafola, L. (2005). *Legacies of Twentieth-Century Dance*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Goody, J. (2013). Renaissances: The One or The Many? *Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 41 (41), 442-447.
- Gökberk, M. (1985). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Greskovic, R. (2005). *Ballet 101: A Complete Guide to Learning and Loving the Ballet*. New Jersey: Limelight Editions.
- Guest, I. (1983). Cesare Pugni: A Plea for Justice. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 1(1), 30-38. doi:10.2307/1290799
- Guest, I. (2008). *The Romantic Ballet in Paris*. London: Dance Books Ltd.
- Heine, H. (2000). German Tradition. M. Smith (Ed.), *Ballet and Opera in the Age of Giselle* içinde (s. 229). Princeton: Princeton University Press.
- Homans, J. (2010). *Apollo's angels : A History of Ballet*. New York: Random House.
- İzmir Devlet Opera ve Balesi 2012-2013 Sanat Sezonu*. (2012). İzmir: İzmir Devlet Opera ve Balesi.
- Isaac de Benserade. (tarih yok). *Britannica* içinde. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/biography/Isaac-de-Benserade>
- Jean Coralli. (tarih yok). *Opéra National de Paris* içinde. Erişim adresi: <https://www.operadeparis.fr/en/magazine/350-years/jean-coralli-1779-1854>
- Jean-Philippe Rameau. (tarih yok). *Britannica* içinde. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/biography/Jean-Philippe-Rameau>
- Jules Perrot. (tarih yok). *American Ballet Theatre* içinde. Erişim adresi: <https://www.abt.org/people/jules-perrot/>
- Kara, Ö. T. (2010). Toplumsal Olayların Etkisiyle Gelişen Üç Büyük Akımın Türk ve Dünya Edebiyatında İzleri. *The Black Sea Journal of Social Sciences*, 2(2), 73-99.
- Kassing, G. (2007). *History of dance : an interactive arts approach*. Champaign: Human Kinetics.
- Kirstein, L. (1952). *The Classic Ballet*. New York: Alfred A. Knopf.

- Kirstein, L. (1984). *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks*. New York: Dover Publications.
- Knecht, R. J. (2001). *The Rise And Fall Of Renaissance France 1483-1610*. Oxford: Blackwell Publishers .
- Knecht, R. J. (2014). *Catherine De' Medici*. New York: Routledge.
- Kontradans. (tarih yok). *Britannica* içinde. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/art/contredanse>
- Kubilay, A. R. (2009). *Anton Çehov'un "Üç Kızkardeş" adlı eserinde "Verşinin" Karakterlerinin İncelemesi Ve Rol Çalışması*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İleri Oyunculuk Programı, İstanbul.
- Kurt, B. (2007). *Dansçı Erkeğe Yönelik Önyargılı Bakışın "Sinop Köçekleri" Örneği Üzerinden İncelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Lee, C. (2002). *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. New York: Routledge.
- Letellier, R. I. (2012). *French Romantic Ballets: Jean-Madeleine Schneitzhoeffter, La Sylphide Adolphe-Charles Adam, Giselle and Le Corsaire*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Lisa C. Arkin, M. S. (1997). National Dance in Romantic Ballet. L. Garafola (Ed.), *Rethinking the Sylph: New Perspectives in on the Romantic Ballet* içinde (s. 11-68). London: University Press of New England.
- McCleave, S. (2007). Marie Sallé, a Wise Professional Woman of Influence. L. M. Brooks (Ed.), *Women's Work, Making Dance in Europe before 1800*, (s. 160-182). Madison: University of Wisconsin Press
- Meisner, N. (2019). *Marius Petipa: The Emperor's Ballet Master*. New York: Oxford University Press.
- Minn, M. (1990, Eylül). *Catherine de' Medici*. Michaelminn. Erişim adresi: http://michaelminn.net/andros/biographies/de_medici_catherine/
- Minuet. *Wikipedia* içinde. Erişim adresi: <https://en.wikipedia.org/wiki/Minuet>

- Nye, E. (2011). *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'Action*. New York: Cambridge University Press.
- Outram, D. (2007). *Aydınlanma*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Paul Lormier. (tarih yok.) *Wikipedia* içinde, Erişim adresi: https://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_Lormier#cite_note-2
- Petipa, M. (1971). *Marius Petipa: Materials, Memories, Articles*. Leningrad: Iskusstvo.
- Petipa, M. (2009). *Russian Ballet Master: The Memoirs of Marius Petipa*. London: Dance Books Ltd.
- Pitou, S. (1983). *The Paris Opera: An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers*. Santa Barbara: Greenwood Press.
- Poesio, G. (1997). Blasis, the Italian Ballo, and the Male Sylph. L. Garafola (Ed.), *Rethinking The Sylph: New Perspectives in on the Romantic Ballet* içinde (s. 131-142). London: University Press of New England.
- Prest, J. (2001). Dancing King: Louis XIV's Roles in Molière's Comédies-ballets, from Court to Town. *The Seventeenth Century*, 16(2), 283-298, doi:10.1080/0268117X.2001.10555494
- Ralph, R. (1985). *The life And Works of John Weaver*. New Jersey: Princeton Book Company.
- Robert, G. (1949). *The Borzoi Book of Ballets*. New York: Knopf.
- Sanayi Devrimi. (tarih yok.) *Wikipedia* içinde. Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanayi_Devrimi
- Schama, S. (1989). *Citizens: A Chronicle of the French Revolution*. New York: Random House.
- Schlüter, A. M. (tarih yok). Positions and Stylistic Characteristics. Erişim adresi: <http://www.bournonville.com/bournonville39.html>
- Scholes, P. (1983). *The New Oxford Companion of Music*. Oxford: Oxford University Press.

- Selvi, S. (2012, 14 Ekim). *Rokoko*. Milliyet Sanat. Erişim adresi:
[http://milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/rokoko--mimari-294#:~:text=Rokoko%20\(Frans%C4%B1zca%20rococo\)%3A%2018,Barok%20sanat%C4%B1n%20ge%C3%A7%20d%C3%B6nemi%20](http://milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/rokoko--mimari-294#:~:text=Rokoko%20(Frans%C4%B1zca%20rococo)%3A%2018,Barok%20sanat%C4%B1n%20ge%C3%A7%20d%C3%B6nemi%20)
- Smith, M. (2000). *Ballet and Opera in the Age of Giselle*. Princeton: Princeton University Press.
- Snodgrass, M. E. (2015). *The Encyclopedia of World Ballet*. New York: Rowman & Littlefield.
- Sadie, S. (1992). *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan.
- Stathern, P. (2009). *The Medici: Godfathers of the Renaissance*. London: Vintage.
- Tansev, R. (1995). *Gardner's Art Through the Ages*. San Diego: Harcourt College Pub.
- The Origins of Ballet. (tarih yok). *Victoria and Albert Museum* içinde. Erişim adresi:
<http://www.vam.ac.uk/content/articles/o/origins-of-ballet/>
- Théophile Gautier. (tarih yok). *Britannica* içinde. Erişim adresi:
<https://www.britannica.com/biography/Theophile-Gautier>
- Travaglia, S. (1929). *Riccardo Drigo: L'uomo e l'artista*. Padova: G. Zanibon.

RESİM KAYNAKLARI

Adolphe Adam, (2020, 22 Ekim). French Romantic Ballets: Jean-Madeleine Schneitzhoeffter, La Sylphide Adolphe-Charles Adam, Giselle and Le Corsaire.

Adolphe Adam, Albrecht'in Wili'ye dönüşen Giselle'i gördüğü ikinci perde sahnesinin notaları. (2020, 22 Ekim). Ballet and the Opera in the Age of Giselle-Marian Smith.

Adolphe Adam, Birinci Perde Bağbozumu şenliğinde Albrecht ve Giselle'in İkili Dansı notaları', (2020, 23 Ekim). Ballet and the Opera in the Age of Giselle-Marian Smith.

Alçı süslemeleri Dominus Zimmermann, freskler Johann Baptist Zimmermann tarafından yapılmış, Wieskirche Kilisesi, (2020, 17 Ekim). Decombo Erişim adresi: <https://decombo.com/rokoko-mimari-nedir/>

Anna Pavlova Giselle rolünde, (2021, 11 Şubat). Pinterest, Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/103442122677497587/>

August Bournonville (2021,5 Ocak). Wikipedia Erişim adresi:

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_ballets_by_August_Bournonville

Bathilde Giselle'e kolyesini veriyor, Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015 Bolşoy Bale Tiyatrosu Giselle Kaydı (2021, 10 Ocak) Erişim adresi:

<https://www.youtube.com/watch?v=BuWvjOkxrqk>

François Clouet'in Çizimi, Catherine de Medici, (2020, 10 Ekim). Wikipedia, Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Catherine_de%27_Medici

François Clouet'in Çizimi, Catherine de Medici, (2020, 10 Ekim). Wikipedia, Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Catherine_de%27_Medici

François Gabriel Guillaume Lepaulle'in çizimi ile, Marie ve Paul Taglioni La Sylphide balesinde, (2021, 4 Ocak). Apollo's Angels: A History of Ballet.

Félix Nadar tarafından yapılan Théophile Gautier portresi (2021, 7 Ocak). Wikipedia, Erişim adresi: https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9ophile_Gautier

Giotto di Bondone, Lamentation of Christ, Wikimedia Commons (2020, 8 Ekim).

Erişim adresi: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto - Scrovegni - - 36- - Lamentation \(The Mourning of Christ\) adj.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_-_Scrovegni_-_36_-_Lamentation_(The_Mourning_of_Christ)_adj.jpg)

Giselle Balesi, Albrecht rolünde Sergei Polunin, 2.Perde Final Sahnesi, Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015, Bolşoy Bale Tiyatrosu Giselle Kaydı. (2021, 10 Ocak) Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=BuWvjOkxrqk>

Giselle Balesi, Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015, Bolşoy Bale Tiyatrosu Giselle Kaydı. (2021, 10 Ocak) Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=BuWvjOkxrqk>

Giselle Balesi, Albrecht rolünde Sergei Polunin, Giselle rolünde Svetlana Zakharova, Bolshoi Ballet 2015 Bolshoi Bale Tiyatrosu Giselle Kaydı (2021, 10 Ocak) Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=BuWvjOkxrqk>

Giselle Balesi, Hilarion Albrecht'in kılıcını buluyor, Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015 Bolşoy Bale Tiyatrosu Giselle Kaydı (2021, 10 Ocak) Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=BuWvjOkxrqk>

Giselle Balesi, Albrecht rolünde Sergei Polunin, Giselle rolünde Svetlana Zakharova, 1. Perde Final Sahnesi', Bolşoy Bale Tiyatrosu, 2015, Bolşoy Bale Tiyatrosu Giselle Kaydı. (2021, 10 Ocak) Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=BuWvjOkxrqk>

Giselle 1. Perde Dekorü (2021, 2 Şubat). Alcazarhanna Erişim adresi: <http://alcazarhanna.blogspot.com/2015/11/09-giselle-romantic-ballet.html>

Giselle 2. Perde Dekorü (2021, 3 Şubat). Weekendnotes Erişim adresi: <https://www.weekendnotes.com/st-petersburg-ballet-swan-lake-and-giselle/>

Giselle 2. Perde Dekorü, (2021,8 Şubat). Queenslandballet Erişim adresi: <https://www.queenslandballet.com.au/giselle-program>

Henri de Gissey tarafından tasarlanmış Le Ballet de la Nuit eserindeki Apollo rolü kostümü, XIV. Louis, 1658' Wikipedia, (2020, 10 Ekim). Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Ballet_Royal_de_la_Nuit

Henri de Gissey tarafından tasarlanmış Le Ballet de la Nuit eserindeki Apollo rolü kostümü, XIV. Louis, 1658' Wikipedia, (2020, 10 Ekim). Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Ballet_Royal_de_la_Nuit

Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (2021, 8 Ocak). Wikipedia, Erişim adresi:
https://en.wikipedia.org/wiki/Jules-Henri_Vernoy_de_Saint-Georges

Jean Auguste Dominique Ingres, I. Napoleon İmparatorluk Tahtında, (2020, 21 Ekim). İstanbul Sanatevi, Erişim adresi:

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-i/ingres-jean-auguste-dominique/jean-auguste-dominique-ingres-napoleon-i-imparatorluk-tahtinda-8138/>

Jean-Georges Noverre, Paris Operası, (2020, 3 Kasım). Erişim adresi:
<https://www.operadeparis.fr/en/magazine/350-years/jean-georges-noverre-1727-1810>

Los Angeles Balesi Giselle, 2015-2016 sezonu (2021, 15 Ocak). Los Angeles Ballet, Erişim adresi: <https://losangelesballet.org/photo-gallery-2015-2016-giselle>

Marius Petipa, (2021, 6 Ocak). Britannica Erişim adresi:

<https://www.britannica.com/biography/Marius-Petipa>

Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, sol: Libyan Sibyl çizimleri, sağ: The Libyan Sibyl, Artyfactory, (2020, 8 Ekim). Erişim adresi:

https://www.artfactory.com/art_appreciation/art_movements/italian-renaissance/italian-renaissance-art-naturalism.htm

Molière, Le Bourgeois Gentilhomme Komedi-Balesi Tanıtım Kitapçığı, Historie Geographie Education Civique Au Collage (2020, 15 Ekim). Erişim adresi: <http://edwige.roland.pagesperso-orange.fr/quatrieme/louisxiv/moliere/bourgeois.html>

Nonsuch History and Dance Company, La Volta, Early Dance Circle, (2020, 9 Ekim). Erişim adresi: <https://www.earlydancecircle.co.uk/resources/dance-through-history/the-late-renaissance-c-1535-c-1620/>

Paris Operası, (2020, 3 Kasım). Pinterest, Erişim adresi:

<https://tr.pinterest.com/pin/318137161149142140/>

Pierre Beauchamps, Kol Pozisyonları Notasyonu (2020, 11 Ekim). Eighteenth-Century Ballet, Erişim adresi: <https://eighteenthcenturyballet.com/fifth-position-of-the-arms/>

Pierre Luc Charles Cicéri tarafından Robert le Diable eserinin 3.perdesindeki Dance of The Dead Nuns bölümü için yapılan tasarım, (2021, 3 Ocak). Badische Zeitung Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_le_diable

Point Ayakkabısının Zaman İçindeki Gelişimi Sutori (2021, 4 Ocak). Erişim adresi: <https://www.sutori.com/story/history-of-pointe-shoes--6y6YkGcYSE3ETfGpoz85oJzx>

Royal Bale Giselle, (2021, 21 Ocak). The Ballet Bag Çevrimiçi: <http://www.theballetbag.com/2014/01/25/the-royal-ballet-giselle-a-photo-gallery/>

Salle Le Peletier-Giselle Afişi, (2021, 7 Ocak). Pasific Nortwest Ballet Erişim adresi: <https://blogpnborg.wordpress.com/2011/04/01/giselle-ballets-great-tragedy/>

Thoinot Arbeau, Orchésographie, Moyenage Passion (2020, 11 Ekim). Erişim adresi: <https://www.moyenagepassion.com/index.php/tag/guenievre/>