

BAHAR AYİNİ: DIAGHILEV'İN BALE TARİHİNDEKİ EPİK MACERASI

Ayda TUNA*

Öz

XIX. yüzyıl sonlarına doğru Avrupa'da sanatsal anlamda çöküşe geçen klasik bale XX. yüzyıl başlarında Sergei Diaghilev Rus Bale Topluluğu'nun Avrupa ve Amerika'da neo-klasik tarzda verdiği eserler sayesinde yeniden canlanmıştır. Topluluğun 1913'te Paris'te sahnelemesi için Igor Federoviç Stravinski'nin müziği üzerine Vaslav Nijinski'nin koreografisini yaptığı Bahar Ayini isimli eser, ilk sergilendiği günden itibaren sanat dünyasında büyük tartışmalara yol açmıştır. Klasik bale eserlerine alışkın Avrupa seyircisinin karşısına çarpıcı, yeni ve farklı bir eser olarak çıkan Le Sacre du Printemps (Bahar Ayini), bestecisi ve koreografi tarafından Rus Pagan geleneklerinden esinlenerek yaratılmıştır. Bu eserle ilgili kimilerince ortaya atılan devrim niteliğindeki yorumlar, kendi dönemlerinde bizzat eserin yaratıcıları tarafından kabul görmemiştir. Çalışmada özgün eserin yaratım süreci incelenmiş, popüler ve abartılı yorumlardan çok yaratıcılarının eser için niteledikleri özgünlük ifadesi, eserin ve topluluğun bale tarihi içerisindeki önemi vurgulanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sergei Diaghilev, Igor Federoviç Stravinski, Vaslav Nijinski, Bahar Ayini, Bale

LE SACRE DU PRINTEMPS: DIAGHILEV'S EPIC ADVENTURE IN THE HISTORY OF BALLET

Abstract

After a period of decline in the XIX. century classical ballet was invigorated by the XX. century neoclassical works in Europe and America performed by Sergei Diaghilev's Ballets Russes. The Rite of Spring, which was composed by Igor Fyodorovich Stravinsky and choreographed by Vaslav Nijinsky to be performed in Paris in 1913, has been a controversial piece since its premiere. European audiences who were used to classical ballet perceived the The Rite of Spring as novel and very different from other pieces; it was composed and choreographed based on the Russian Pagan traditions. The claims on the piece being revolutionary were in fact rejected by its creators during their lifetime. The aim of the study is to analyse the process of its creation through emphasising the creators' actual ideas and the importance of the piece and the company in history of ballet, rather than focusing on popular hyperbolic views of this piece.

Keywords: Sergei Diaghilev, Igor Fyodorovich Stravinsky, Vaslav Nijinsky, Le Sacre du Printemps, Ballet

* İzmir Devlet Opera ve Balesi, Koreograf, aydatuna@yahoo.com

1860'ların sonlarına doğru Avrupa'da sanatsal anlamda çöküşe geçen, teknikten yoksun ve daha çok akrobasiye dönüşen klasik bale, Diaghilev Rus Bale Topluluğu'nun sergilediği eserler sayesinde XX. yüzyılda Avrupa'da balenin rönesansını, Amerika'da ise doğuşunu gerçekleştirmiştir. Diaghilev Rus Bale Topluluğu'nun gezici bir topluluk olması, Rus Empresaryo Sergei Diaghilev'in bu toplulukta olağanüstü yetenekli sanatçılarla çalışması, erkek dansçıya sahne üzerinde özellikle yer vermesi, topluluğun verdiği temsiller sonucunda balenin dramatik anlatım şeklini tümüyle değiştirmiş; bu değişim koreografi ve dans adımlarındaki anlatımı klasik anlayıştan ve sıradanlıktan kurtarmıştır. Koreografi, beste, konu, dekor, kostüm ve sahne tasarımında yapılan büyük değişimler Diaghilev ve topluluğunun avangard bir topluluk haline gelmesine yol açmış, topluluk bale tarihinde önemli etkiler bırakmıştır. Bu nedenle bale sanatının başlangıcından XIX. yüzyılda sahne sanatı olarak değerini yitirilişine kadar olan zamana kısaca değinilmesi, bu duruma yol açan nedenlerin gözden geçirilmesi, XX. yüzyılda klasik balenin yeniden doğuşunda, klasik baleden modern dansa geçiş sürecinde Diaghilev Rus Bale Topluluğu'nun bu öncü hareketinin önemini ortaya çıkartmakta yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Balenin XIV. ve XV. yüzyıllarda oldukça moda olan ve eğlence amaçlı gerçekleştirilen maskeli oyunlar, kıyafetli sözsüz tiyatrolar ve tiyatroların perde aralarında oynanan kısa komedilerin bir karışımı olarak ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Bu eğlence şekillerinden biri olan, içeriğinde dans ve şarkı bulunan *Interlude*¹'ün balenin esası olarak kabul edildiği bilinmektedir. Bu danslı ziyafetler, kısa zamanda bütün Avrupa'da ünlenmiş, bu tarihten sonra Avrupa'daki irili ufaklı birçok saray bu danslı ziyafetlere benzer eğlenceler tertip etmekte birbirleriyle yarışmışlardır. Fransa kraliçesi olduktan sonra, iktidarda kalıp hükümet işleri üzerinde söz sahibi olurken, oğullarının aklını eğlenceye yöneltmek amacıyla İtalyan orijinli bu danslı ziyafet eğlence tarzını Fransa sarayına sokan Floransalı Catherine de Medici olmuştur. Catherine de Medici'nin emriyle düzenlenen en önemli gösterilerden biri 1581'de *Ballet Comique de la Reine* (Kraliçe'nin Danslı Oyunu) dir (Beaumont, 1964: 5).

İngiltere'de ise *Masque*² şeklinde ortaya çıkan bale, VIII. Henry Dönemi'nde, kıyafet baloları ve saray eğlenceleri biçimlerinde İngiliz saraylarında yer bulmuş, Elizabeth Dönemi'nde daha da gelişmiştir. İtalya'da doğan bale, Fransa'da gelişmiş, İngiliz *Masque*'lerine ilham vermiş ve bu *Masque*'lar da daha sonraki Fransız opera-balelerinin oluşumlarına zemin hazırlamışlardır.

Kendisi de çok iyi bir dansçı olan XIV. Louis, krallığı süresince sarayında döneminin en iyi sanatçıları ile birlikte çalışarak baleyi daha asil ve artistik bir sanat haline getirmiştir. Pierre Beauchamps ve yeğeni Charles Beauchamps gibi bale ustaları kral için danslar düzenlemiş, Jean -Baptiste Lully müziklerini bestelemiş, Jean-Baptiste Poquelin daha bilinen adıyla Molière de komedi-balelerin birçoğunun librettosunu yazmıştır. 1661'de Kraliyet Dans Akademisi'ni, 1669'da Kraliyet Müzik Akademisi'ni kuran, 1772'de Müzik Akademisi'ne

¹ Şiir kıtaları ya da bir sahne eserinin perdeleri arasına yerleştirilmiş dans ve müzikli gösteri formu.

² Maskeli oyuncuların oynadıkları mitolojik ve alegorik konular içeren bir gösteri formu.

bir de dans okulunu eklemek suretiyle baleyi kurumsallaştıran XIV. Louis, Fransız Devlet Balesi'nin temelini atmıştır. Fransa'da XIV. Louis Versailles'da balenin gelişimine ön ayak olurken, Rusya'da Çar I. Petro ülkesini batılılaştırmak, Avrupa'ya yaklaşabilmek düşüncesi içerisinde, sarayında sosyal dansların kabul görmesi ve yaygınlaşmasında öncü olmuştur.

XVII. ve XVIII. yüzyıllarda daha çok opera içerisinde var olan balenin bu dönemde konuları Antik Yunan ve Roma ile ilişkili olmuş, eserlerde saray amatör dansçıları yerine profesyonel dansçılar görev almaya başlamıştır. XVIII. yüzyılın ortalarında bale ilk kez operadan ayrılarak bağımsız bir sanat dalı olarak varlığını sürdürmeye başlamış, bu ayrılma ve gelişim, koreografların *Ballet d'Action*³ (Konulu Bale) olarak adlandırdıkları yeni bir türü ortaya çıkarmıştır. Bu yeni tür, XVIII. yüzyıla dek operanın içerisinde yer alan şarkılı, sözlü geleneksel Rönesans balelerine karşıt büyük bir yenilik olmuştur. 1717'de Londra'da İngiliz koreograf, öğretmen, dans teorisyeni ve İngiliz pandomiminin babası olarak isimlendirilen John Weaver'ın, *The Loves of Mars and Venus* (Mars ve Venüs'ün Aşkları) adlı eseri gerçek anlamda ilk bale yapıtı olarak kabul edilmiştir (Koegler, 1977: 565). Weaver'ın önünü açmış olduğu konulu bale İngiltere'de gelişecek ortamı bulamamış, bir sonraki kuşak Fransız koreograf Jean Georges Noverre, Weaver'ın bıraktığı değerli bilgilerden yola çıkarak konulu baleler için doğru gelişme zeminini kendi döneminde yakalayabilmiştir. 1760'da bale ve dans üzerine geliştirdiği reformları içeren *Lettres sur la Danse et les Ballets* (Dans Üzerine Mektuplar) adlı yazılı eserinde dans ve bale sahnelenmelerinin öncül fikir ve uygulama metotlarını belirlemiştir.

Rusya'da Çar I. Petro'nun 1736'da kurduğu ilk dans okulu ve bu okulda görev alan Fransız, İtalyan koreograf ve eğitimler sayesinde Rus Balesi XIX. yüzyılda yüksek teknik ve sanatsal seviyeye ulaşmıştır. Bu etki özellikle Fransız koreograf Marius Petipa'nın St. Petersburg'da elli yıl boyunca verdiği eserler sayesinde olmuştur. Halen bale topluluklarının repertuarlarını oluşturan dünyaca ünlü klasik bale eserleri, ilk kez bu dönemde Rus balesi tarafından sahnelenmiştir.

Klasisizmin etkisinde konularını Yunan ve Roma hikâyelerinden alan önceki yüzyılın balesi, XIX. yüzyılda Romantik akımın sanat dünyasına egemen olmasıyla birlikte Ortaçağ efsanelerinden ve ulusal hikâyelerden beslenmeye başlamıştır. Bu dönemde gaz ışığının kullanımı, zaman ve konu geçişlerini aktarabilmek için kullanılan perde indirme uygulamaları, temsil esnasında seyirci ışıklarının karartılma uygulaması, dönemin seyircileri üzerinde balenin etkisini daha da arttırmıştır. İçeriklerinde *Sylphide*, *Wili*, *Peri*, *Naiad* (Efsanevi Göksel Dişi Yaratıklar) gibi doğaüstü yaratıkları barındıran bale eserleri; bu doğa üstü varlıkların sahne üzerinde daha gerçekçi bir ifadeyle canlandırılabilmesine olanak tanıyan, kadın dansçıların parmak uçlarına yükselmelerini daha rahat hale getiren

³ Dramatik yapısı seyirciye aktarılmak istenen konuyu anlatmak üzere tasarlanmış, libretto, müzik, koreografi, dekor ve kostümle desteklenen bale eseri.

*point shoes*⁴ kullanımını ve tekniğinin geliştirilmesi sonucunda da, erkek dansçıların sahne üzerindeki görevlerinin azalmasına ve giderek sahneden silinmelerine neden olmuştur.

Avrupa’da bu dönemde sahne sanatları arasında gücünü, gerek eserlerin konu ve müziklerinin birbirinin tekrarı niteliğinde olması, gerekse erkek dansçının sahneden silinmesi nedeniyle giderek kaybeden bale; Diaghilev’in kurduğu ve ilk kez Paris Châtelet Tiyatrosu’nda Avrupa izleyicisi ile 1909 sezonunda buluştuğu Rus Bale Topluluğu’nun, yeni dekor, yeni kostüm, yeni konu anlayışı ve topluluktaki üstün yetenekli dansçıların varlığı sayesinde bale sanatının diğer sahne sanatları arasında yitirilen değerinin geri kazanılması sağlanmıştır.

RUS BALE TOPLULUĞU VE BAHAR AYINI

XX. yüzyılın kültürel yapısını şekillendiren Rus empresaryo Sergei Diaghilev (1872-1929), I. Dünya Savaşı esnasında özellikle bale sanatını avangard bir araca dönüştürmüş ve yayılmasını sağlamıştır.

İngiliz kültürel gazeteciliğinin karakteristik bir simasının yazdıklarına bakılırsa, Diaghilev sayesinde “kalabalıklar en iyi ve en çok alay konusu olan günümüz ressamlarının dekorasyonlarından olumlu anlamda zevk almışlardır. O (Diaghilev) gözyaşı dökmeden modern müziği dinlememizi ve kahkaha atmadan modern resmi izlememizi sağlamıştır” (Hobsbawn, 2014: 243).

Diaghilev’in Rus Bale Topluluğu ile Batı Avrupa’ya tanıttığı Rus Balesi, Avrupa seyircisine sonsuz bir ifade gücü ve görsellik sunmuş, bu ivme bale sanatı için bütün yenilik kapılarını açmıştır. Resim, müzik ve bale sanatı bir arada kaynaştırılmış, mesleğinde en usta sanatçılarla çalışılmış, sanatsal anlamda kuvvetli bir ifade gücü sunulmuştur. Diaghilev’in ünlü sözü “*Beni şaşırt!*” dönemin özetini açıkça ifade etmektedir. Sanat dünyasında XX. yüzyılın artistik direktörü, dinamik ve itici gücü olarak büyük rol oynamıştır.

1872 yılında St. Petersburg’da doğan Diaghilev, küçük yaşlarda müzik dersleri almış, daha sonra hukuk öğrenimi görmüş, eğitim yaşamını St. Petersburg Konservatuvarında resim ve müzik eğitimi ile tamamlamıştır. 1900’lerde Moskova’ya yaptığı bir seyahatinde, şehrin gelişmekte olan kültürel ortamında sanatçıların beslenebileceği pek çok kaynak olduğunu görmüş, Moskova’nın Berlin ve Milano gibi, sanatçı ve sanatsal birikimleri ile avangardın merkezi olmaya aday olduğunu belirtmiştir (Figes, 2002: 255). 1916 yılında Diaghilev’e Rus Bale Topluluğu’nun köklerinin nereden geldiği sorulduğunda, 1870’lerdeki Rus köylü sınıfının yaşamından, Rus halkının zengin kültüründen doğduğunu ifade etmiştir (Figes, 2002: 322). Diaghilev kendi çerçevesi içerisinde sıkışıp kalmış Rus sanatını Avrupa’ya tanıtmak, Rus milliyetçiliğini yüceltmek düşüncesiyle, kendisi gibi aynı idealleri taşıyan sanatçı dostları ile birlikte *Mir Iskustava* (Sanat Dünyası) adlı dergi etrafında toplanarak çalışmalarını sürdürmüştür. Dergi ve sonrasında Diaghilev’in çalışmaları, Rus sanatının

⁴ Parmak ucuna yükselmeye yarayan ucu sert, kadın dansçı patiği.

tanıtımı için büyük öneme sahip olmuştur. Grup 1890'larda Alexander Benois tarafından kurulmuş, 1899-1904 yılları arasında çıkardıkları aynı isimli dergi Rus sanatı ile ilgili ilk büyük sanatsal dergi niteliğini kazanmıştır. Topluluk Diaghilev liderliğinde ilk turnesini 1909 sezonunda Rus resmini tanıtmak düşüncesi ile o dönemde Avrupa'nın kültür merkezi olan Paris'e giderek gerçekleştirmiştir. Bu sergiyle kazanılan başarıdan cesaret alınmış, ertesi yaz Rus müziğini tanıtabilmek için Paris'e bir dizi konser turnesi düzenlemiştir. Yine aynı yıl Paris'e bu kez Rus balesini götüren Diaghilev daha sonraki yıllarda Paris'i Rus kültür yaşamının merkezi haline getirmiştir. 1920'li yıllarda ise topluluk neoklasisizm ilkeleriyle sanat dünyasını etkilemiş, Diaghilev'in ölüm yılı olan 1929'a dek Rus kültürü ile yüzlerini Batı'ya döndürüp Avrupalılara özgü değerlerle topluluğunun geleceğine yön vermiştir. Topluluğun 1909-1929 yılları arasında Avrupa ve Amerika'nın önemli şehirlerine düzenlediği turneler, Avrupa klasik bale anlayışını temelden sarsmış ve beraberinde modern dansa geçiş sürecini de hızlandırmıştır, bu nedenle topluluğun bale tarihindeki önemi büyüktür.

Diaghilev önceleri yaptığı bu organizasyonların kalıcı bir hale dönüşeceğini hayal bile etmemiştir; fakat diğer taraftan, kendisini bu işin Rusya'daki sanatın kaderini yönlendirecek bir öncü olarak görmüştür.

Sergei Diaghilev'in topluluğunda dans etmiş, İngiliz ve Türk Balesi'nin kurucusu Dame Ninette Valois kendi anılarını yazdığı *Adım Adım* adlı kitabında, Diaghilev'den şöyle bahsetmiştir:

Etrafindakiler her zaman merakımı uyandırmıştı. Sanki bunlar çoğu zaman birilerini azarlamaya hazır korumalar gibi davranıyorlardı. Ben topluluğa ilk girdiğim zaman Benois ve İmparatorluk bale döneminden olan diğerleri aramızda önemli kişilerdi. Hatta Benois, Diaghilev'in Monte Carlo Opera sezonunda yönettiği bazı operaların bazı kostüm ve dekorlarını hazırlıyordu. Daha yaşlıca sanatçılar pekala ağırlıklarını koymaktaydılar ve haklı olarak Diaghilev'i St. Petersburg'daki gençlik günlerinden kendilerinin ortaya çıkardığı görüşündeydiler (Valois, 1977: 284).

Avangarda, geleneklerden yola çıkarak topluluğunu yüksek bir sanatsal seviyeye ulaştırabileceğine inanan Diaghilev, topluluğun sahnelediği balelerinde geleneksel ile modern ve aynı zamanda estetik olanı harmanladığı hareket, beste, libretto, kostüm, aksesuar ve sahne tasarımları ile Rus sanatını dünya sahnesinde doruğa taşımıştır. Rus İmparatorluk Bale Topluluğu'nun Fransız koreografi Marius Petipa'nın Rusya'da elli yıl boyunca gelenekselleşmiş uzun balelerine karşıt, tek perdelik, kimi zaman öyküsüz baleler, geleneğin aksine özellikle dans için yazılmamış yeni farklı besteler, topluluğun besteci ve koreograflarının değişen sanat anlayışlarının göstergeleri olmuştur. Özellikle topluluğun Avrupa seyircisine taşıdığı oryantalist stil, dönemin modasını dahi etkilemiştir.

Leon Bakst, Sergei Diaghilev'in Şehrazat Balesi için sahne tasarımı yapmıştır. Bu oyunun başarısı dikkatlerin doğuya çevrilmesine neden olmuş ve doğu temaları çağdaş modayı etkilemiş, İngiltere ve Amerika'da çeşitli şekillerdeki iri çiçek desenli yatak ve yastıklar ortaya çıkmıştır (Çevik, 2013: 18).

Topluluğun sanat ve özellikle bale tarihi açısından önemli olmasının bir başka nedeni de topluluktaki çok etkin ve yetenekli dansçı, koreograf, bale hocası, besteci ve dekor-kostüm

yaratıcı sanatçıların varlığıdır. Toplumda görev alan Mikhail Fokine, Vaslav Nijinski, Leonide Massine, Bronislava Nijinska, George Balanchine, Enrico Cecchetti, Stanislas Idzikowski, Serge Lifar, Vilzak Anatole, Alexander Volinine, Nicolas Zverev, Carlotta Brianza, Alexandra Danilova, Lyubov Egorova, Vera Fokine, Tamara Karsavina, Ida Lvovna Rubinstein, Lidya Sokolova, Olga Spessivtseva, Anna Pavlova, Sir Anton Dolin, Dame Alicia Markova, Dame Ninette Valois, Ursula Moreton, Alexander Borodin, Modest Petroviç Mussorgski, Nikolay Rimski Korsakov, Mili Balakirev, İgor Federoviç Stravinski, Alexander Benois, Nicholas Roerich, Leon Bakst, Coco Chanel, Natalia Goncharova, Mikhail Larinov, Pablo Picasso, Fedor Fedorovsky, Sergei Sudeikin, Andre Derain, Henri Matisse gibi sanatçılar XX. yüzyıl sanatına yön veren sanatçılar olmuştur (Çevik, 2013: 23).

İlk gösterilerini Dünya Savaşı öncesi gerçekleştiren topluluk, savaş döneminde de maddi açıdan ortaya çıkan sorunlara rağmen Diaghilev'in kararlı ve akılcı yönetimi sayesinde var olabilmıştır.

Uyuyan Güzel balesinin Avrupa'daki ilk sergilenişi Diaghilev topluluğu tarafından gerçekleştirildi. I. Dünya Savaşından sonra Diaghilev, Rusya'nın en görkemli dönemini Batı Avrupa'ya tanıtmak istediğinden topluluk baleyi ilk kez 1921de Londra'da, Leon Bakst'in şahane dekor ve kostümleriyle sergiledi. Bale 105 kez oynanmasına rağmen yapılan masraflar karşılanamadı ve tiyatrunun müdürü Diaghilev'in borcuna karşılık Diaghilev'in dekorlarına el koydu... Balenin bazı dekor ve kostümleri 1968 yılında sanat eseri olarak satıldı (Çevik, 2013: 14).

1929 yılında Diaghilev'in ölümü ile çeşitli Bale Rus topluluklarına bölünen topluluktan ayrılan kimi koreograflar Diaghilev'in deneyselci ve avangard geleneğini sürdürerek ulusal bale toplulukları olmak üzere pek çok bale toplulukları kurmuşlardır. Valois İngiliz Kraliyet ve daha sonra Türk Devlet Balesini, Balanchine New York Şehir Bale Topluluğu'nu kurarak baleyi kurumsallaştırmıştır. Diğer sanatçılar da yeni bir Dünya Savaşı'nın yaklaşmasıyla birlikte daha güvende olabilecekleri ülkelere yerleşerek özgürlük ve güven içerisinde üretmeye devam etmişlerdir.

Vaslav Nijinski'nin topluluğun bir önceki koreografi olan Mikhail Fokine'in yerine geçebileceğini hayal edebilen Diaghilev'in bu öngörüsü, yetenekleri sezen olağanüstü içgüdülerinden kaynaklanmıştır. Koreograf olarak kendi döneminde çok eleştirilmesine rağmen Nijinski'nin de kendine ait çok net ve özgün fikirleri olduğu bilinmektedir. Nijinski, günümüzden bakıldığında, yüzyılın büyük yenilikçilerinden biri olarak kabul edilmektedir.

1889 yılında Kiev'de doğan Nijinski, 1898'da St. Petersburg Kraliyet Bale Okulu'na girmiş ve 1907'de mezun olunca Marinski Bale Topluluğu'na katılmıştır. Kısa zamanda yeteneği onun İmparatorluk Bale Topluluğu baş balerinleri Mathilde Kschessinska, Olga Preobrajenska ve Tamara Karsavina ile partner olarak dans edebilmesini sağlamıştır. İlk Paris sezonunda Diaghilev Rus Bale Topluluğu'na yıldız erkek dansçı olarak katılan Nijinski, XX. yüzyılın başlarında sahne üzerinde görülebilecek eşi olmayan bir erkek dansçı olarak kabul edilmiştir. Sıçrayışlarının bütününde seyircide uyandırdığı hafiflik

duygusu, dönüş hareketleri konusundaki ustalığı, pandomim yeteneği, dans ettiği rollerle bütünleşmesi ve erkek dansçı kavramını kendine özgü stiliyle klasik bale dünyasında yeniden bir daha hiç silinemeyecek biçimde kabul ettirmesi bale tarihi açısından çok değerli olmuştur (Koegler, 1977: 385).

Sarah Bernhardt Nijinski için “gördüğüm en iyi aktör” ifadesini kullanmış, İgor Stravinski ise Nijinski’yi dansçı olarak tanımlamanın çok az geleceğini, yüzünün dünyanın en güçlü ifadeli aktör yüzlerinden biri olduğunu ve özellikle Petruška balesinde Petruška rolünde dansçının sahne üzerinde görülebilecek en heyecan verici insanlık olayı olduğunu belirtmiştir (Mille, 1963: 149).

Nijinski, Fokine’in topluluk için koreografilerini yaptığı *Pavillon d’Armide* (Armide’in Köşkü), *Chopiniana*⁵, *Cleopatra* (Kleopatra), *Carnaval* (Karnaval), *Sheherazade* (Şehrazat), *Spectre de la Rose* (Gülün Ruhü), *Narcisse* (Narsis), *Petrushka* (Petruška), *Le Dieu Bleu* (Mavi Tanrı) ve *Daphnis and Chloe* (Dafne ve Kloe) eserlerindeki performansları ile Avrupa seyircisi tarafından adeta ilahlaştırılmıştır. Diaghilev’in desteği ile topluluk için 1912’de *L’Après-Midi d’un Faune* (Bir Pan’ın Öğleden Sonrası), 1913’de *Jeux* (Oyun), *Le Sacre du Printemps* (Bahar Ayini) koreografilerini yaratan Nijinski, bale dünyasında neoklasisizm ve modernizmin öncül eserlerini yaratmış kendisinden sonraki koreograflara da öncü olmuştur (Koegler, 1977: 385).

XX. yüzyıl sanatçılarının tüm sanat formlarında deneyimledikleri yeni biçimleri, Nijinski de koreografilerinde gerek konu seçimi gerekse bale dünyası için dönemsel olarak oldukça radikal sayılabilecek stil değişiklikleri ile sahne üzerine taşımıştır. Özellikle eserlerinde dans ettiği Fokine’in de koreografilerinden büyük ölçüde esinlenen Nijinski, içinde bulunduğu modern çağın gerekliliklerini barındıran etki ve stilde eserler veren bir koreograf olarak XX. yüzyıl balesinde önemli bir yer bulmuştur (Brinson, Praagh, 1963: 71). Fokine’in klasikleşmiş Petipa baleleri ve kuralları karşısında *Times* gazetesinde yayınlanan devrim niteliğindeki prensiplerinin yanında, Nijinski’nin Bahar Ayini eserini özellikle Fokine’den sonra koreografi gelişim sürecinde devrimci bir eser olarak nitelemek yerine, zamanın koreografi gelişimine uygun, epik ve özgün bir yaratı olarak kabul etmek daha yerinde olacaktır.

Topluluğun bir Amerika seyahati esnasında Macar dansçı Romola de Pulszky ile Diaghilev’den habersizce evlenen Nijinski, topluluktan uzaklaştırılmıştır. Nijinski’nin bu andan itibaren kariyerinde ve özel yaşantısında hızla gelişecek olan duygusal düşüş akli dengesinin bozulmasına neden olmuş, bu trajik durum bale tarihinin en büyük facialarından birisi sayılmış, sanatçının ölümüne dek acı çekmesine yol açmıştır (Koegler, 1977: 385).

Dansçılığının yanı sıra koreografi alanında eşsiz bir yetenek ve sonraki bale kuşaklarına öncü olan Nijinski, özellikle Bahar Ayini koreografisi ile pek çok yeni nesil koreografi

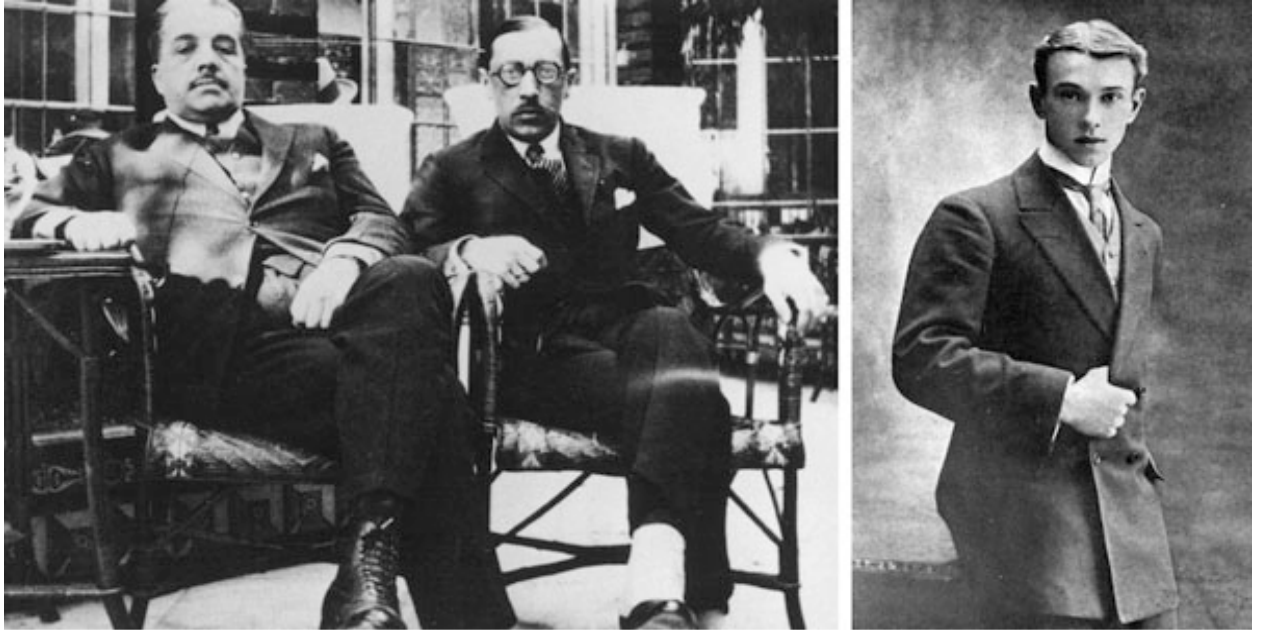
⁵ Balenin ilk sahnelenmesinde verilen isimdir, eser sonrasında *Les Sylphides* (Periler) ismini alır.

halen etkilemekte ve Bahar Ayini'ni her seferinde, yeniden farklı stillerde sahneleme arayışlarına cesaret vermektedir.

Nijinski gibi Diaghilev topluluğunda yer alan 1882 St. Petersburg doğumlu Rus besteci İgor Federoviç Stravinski de, özgün buluşlarıyla az zamanda orijinal yaratılar meydana getirebilen bir besteci olmuştur. Hukuk eğitiminin ardından Rimsky Korsakov'dan özel müzik dersleri alan besteci, Diaghilev Topluluğu'nda verdiği eserlerle topluluğun başarısı için çok büyük rol oynamıştır.

1909'da St. Petersburg'da bir konserde Stravinski'nin *Fantastic Scherzo* ve *Fireworks* isimli eserlerini dinleyen Diaghilev, bestecinin toplulukta bale sanatına katkıda bulunabileceğini keşfetmiştir. Bale eserleri üzerine yaptığı çalışmalar neredeyse tüm bestecilik yaşamını kapsayan Stravinski'yi bale dünyasına kazandıran Diaghilev olmuştur (Koegler, 1977: 503).

Diaghilev 1909'da sanatçı ile anlaşarak, kendisine konusu Rus Öykülerine ve halk melodilerine dayanan *L'Oiseau de Feu* (Ateş Kuşu) bale müziğini ısmarlamış, 1910'da Stravinski bu eseriyle Batı Avrupa'da büyük başarı kazanmıştır. Bir sonraki sezon 1911'de *Petrushka* (Petruşka) adlı ikinci balesini ve bir sonraki adımda da alışılmışın dışında bir



atmosfer taşıyan üçüncü balesi *Le Sacre du Printemps* (Bahar Ayini)'i bestelemiştir.

Görsel 1: Sergei Diaghilev ve İgor Stravinski, İspanya 1921

Vaslav Nijinski Bale Rus'a katıldıktan sonra, 1909

Stravinski, günlüklerinde 1910'da Petersburg'da Ateş Kuşu'nun üzerinde çalışırken, Pagan ayinlerinden esinlenecek bir bale eseri fikrinin hayalinde canlandığını aktarmış, Paganizm konusunda derin bilgiye sahip ressam, sahne tasarımcısı, arkeolog ve bir tarihçi olan dostu Nicholas Roerich ile saatler boyu konuşarak eserini düşünsel boyutta hazırlamaya koyulmuş, 1911'den başlayarak Bahar Ayini üzerinde yoğunlaşmıştır. Aynı zamanda *Mir İskustava* Topluluğu'nun da bir üyesi olan Roerich'i bir araya getiren ortamı ve koşulları sağlayan yine Diaghilev olmuştur.

Stravinski ve Roerich'in birlikte yaptıkları uzun çalışmalar sonunda eserin librettosu, sahne kostümleri ve sahne tasarımları ortaya çıkmıştır. Yapılan araştırmalarda eserin konusunu "Yarilo" (Kaya, 2012: 49) adlı Bahar'ın doğuşunu sağlayan, Rus Pagan geleneğinde bolluk ve verimliliğin tanrısı için yapılan bir Pagan töreninden almış olduğu ve bu törenlerin tümünün tanrıların hoşgörüsünü kazanmak amacıyla yapıldığı bilinmektedir. Stravinski çocukluğunda çevresindeki Rus kültüründeki insanların bu kutlamalarda kullandıkları ses, söz ve hareketlerden çok etkilenmiş, müziğinde dinleyenlerine de bu ilkel insanların duyguları açığa çıkartıp, güçlü ve yabani ezgilerle seyirciye ulaştırabilmeyi istemiştir.



Görsel 2: Ressam ve arkeolog Nicholas Roerich

Rus ressamı Nicholas Roerich'in librettosunu yazdığı, dekor ve kostümlerini tasarladığı, müziğini Stravinski'nin bestelediği, koreografisini Dresden'den özel olarak getirilen İngiliz dansçı Marie Rambert'in yardımı ile birlikte Nijinski'nin gerçekleştirdiği Bahar Ayini'ni

izlemeye gelenlere, tarih öncesi insanların inanışlarının kavratılması amaçlanmıştır. Fransız besteci Claude Debussy, Bahar Ayini'nin ünlü ilk gösterimini 1913'te izlemiş ve bu balenin “her türlü çağdaş olanaktan yararlanan ilkel ve olağanüstü vahşi bir olay” olduğunu belirtmiştir (Lynton, 1980: 17).

Stravinski eser için küçük bir orkestra tercih etmek istemesine rağmen Diaghilev'in de teşviki ile oldukça kalabalık bir orkestrasyon yapmıştır.

Eserin karşı-ezgisel ve çok tonlu yapısı gereği kemanlar dahil her çalıcının bireysel partiyonları birbirinden farklıydı ve bu da bir çeşit oda müziği havası yaratıyordu. Bununla birlikte, 99 çalıcıdan oluşan bu büyük orkestrayı sahnenin altındaki orkestra çukuruna sığdırmak hayli zordu ve çalıcıların hepsinin orkestra şefini bu sebeple net görememesi de başka bir sorundu (Peykoğlu, 2015: 7).

Eserde alışılmışın dışında bir sayıda kullanılan orkestrasyon, armonik, ritmik ve çok tonaliteli yenilikler, sürekli tekrarlanan ritmik değişiklikler, tonal olmayan armoni ve özellikle eserin finalindeki *The Chosen One* (Seçilmiş Kurban Bakire) solo dans'ında müziğin sertliğini taşkınlığa vardırarak ritimler ile Stravinski adeta kendi sanatsal gelişimini evrensel boyuta taşımıştır.

Bahar Ayini ile ilgili çalışmalarına başladığında Nijinski'nin yolu Rambert ile kesişmiştir. Rambert uzunca bir süre Dalcroze Metodu⁶'nu öğrenmek için Jaques Dalcroze ile çalışmıştır. Bahar Ayini için kullanılan bu sistemin müzik ve hareket birlikteliğinin çözümlenme konusunda yardımcı olduğu, fakat hareketlerin teknik açıdan nasıl yapılması gerektiğini kaydetmek konusunda bir netlik sağlamadığı bilinmektedir. Rambert, İngiliz dans kritikçisi ve yazarı Clement Crisp'e verdiği röportajda Bahar Ayini ve Nijinski'den şöyle bahsetmektedir: Nijinski'nin ritmi zor olan bu eserle baş edemediğini ve açıkçası koreografisine nereden başlayacağını bilemediğini, eserin Alman prova piyanisti ile birlikte kendisinin dans adımlarının sayılarını partitür üzerinde ilerletmek suretiyle eserin çözümlenebildiğini belirtmiştir. Rambert, Nijinski'nin partitürdeki her bir notanın karşılığında bir hareket gelecek şekilde neredeyse birebir eşleştirmeye çalışmasının, onun tek bir notayı bile yeniden yaratmak isteği ile anlamlandırıldığını söylemiştir. Diaghilev ise tüm provaların öncesinde dansçılarla özellikle konuşup Nijinski'nin bu zor müziğin üstesinden rahatlıkla gelebilmesi için ona karşı anlayışlı ve sabırlı olmalarını istemiştir (Crisp, 2001: 5).

⁶ Jaques Dalcroze'un kendi adını verdiği, ritmin vücut hareketlerine dönüşümü yoluyla müzikal hassasiyetin geliştirilme sistemi.



Görsel 3: Kadın dansçılar ilk temsil öncesi kostümleri içinde; soldan ikinci Nijinski'nin asistanı Marie Rambert

İki perdeden oluşan eserin ilk perdesi “gündüz”, ikinci perdesi de “gece” olarak provalarda kullanılan piyano notasının üzerinde belirtilmiştir. Bu anlayıştan yola çıkarak koreografinin bütününde genç-yaşlı, yeryüzü-gökyüzü, kırmızı-beyaz vb. gibi zıtlık ve kutupları temel alan bir sistem oluşturulmuştur. Henüz 23 yaşında olan Nijinski koreografisine eserin “Seçilmiş Kurban Bakire”sine ait solo dans ile başlamıştır. Bu ölüm dansının tüm hareketlerini kendisi gibi dansçı olan kardeşi Bronislava Nijinska üzerinde deneyerek kurgulamıştır. Aynı yöntemle eseri oluşturan hareketlerin tamamını kardeşinin üzerinde görerek tasarlamış ve çoğaltarak 46 kişilik bale topluluğuna uyarlamıştır (Peykoğlu, 2015: 176).

Bahar Ayini'nin birinci perdesinde kabile üyelerinin baharı karşılama töreni anlatılır. Kabile üyeleri, yaşlı kâhin ile birlikte kaba ve ilkel hareketlerle Tanrı Yarilo'ya taptıklarını gösteren hareketler yaparlar. İkinci perde ise tanrılara kurban edilecek bakire kızın seçimi, kurban edilmeden önceki dini törenleri ve seçilen kızın ölümüyle noktalanan ritmik, güçlü, çığgınca, hem fiziksel hem de zihinsel yönden çok yorucu bir dans ile son bulur. Eser boyunca süregelen vahşet ve mistisizm kavramları iç içe geçer. Bu sıra dışı konu ve farklı sahnelenme şekli, Fokine balelerinde zarafetin ve romantizmin simgesi olan dansçı Nijinski'nin dansına alışkın seyirci üzerinde şaşkırtıcı ve katlanılmaz bir etki bırakmıştır. Koreografideki yenilik, müzikteki seslerin çeşitliliği karşısında hareketlerdeki çeşitlilik ve farklılık olarak ifade edilmiştir. Klasik bale geleneğinin aksine, bacaklardaki *turn out*⁷ bu eserde yerini *turn in*⁸ bacak ve ayak hareketlerine bırakmıştır. Hareketler duygusal olmaktan çok semboliktir. Orkestradaki solo enstrümanın melodisi, belli dansçılar üzerinde uygulanıp diğerlerinden ayırt edilirken, geri kalan koreografik bütün, statik ya da sessizce hareket eden bir arka plan olarak kullanılmıştır (Brinson, Praagh, 1963: 239). Eserle ilgili diğer önemli bir detay ise; eserin sahnelenme aşamasında 120 defa prova yapılmış olunması, fakat eserin Paris'te beş, Londra'da ise sadece üç kez sahnelenmiş olmasıdır (Beaumont, 1937: 79). Diaghilev'in hiçbir yapıtı böylesine bir öfke fırtınası ve protesto ile karşılaşmamıştır.

⁷ Klasik bale dansçıların bacaklarını ve ayaklarını kalça oyluğundan dışa çevirebilme yeteneği: Bu pozisyon, hareketlerin istenilen her yöne yapılabilme özgürlüğü verir.

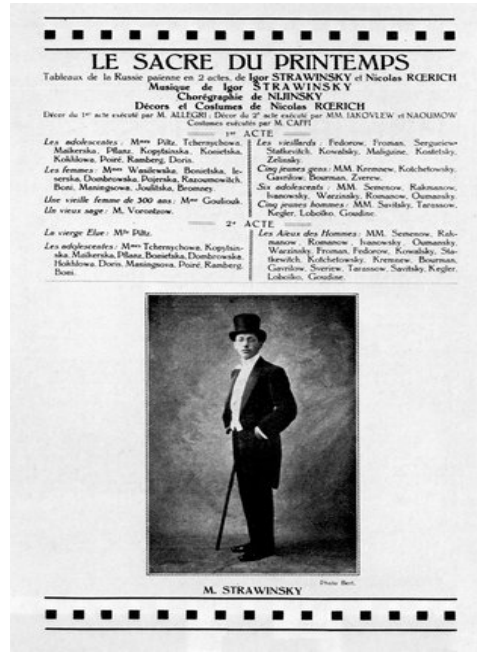
⁸ Klasik balede istenilenin aksine olan içe dönüklük.

İlk gecede gürültü ve kargaşa o kadar büyük olmuştur ki; Diaghilev locasında ayağa kalkarak “Lütfen gösterinin devam etmesine izin verin” diye bağırmıştır. Dekorların arkasında dansçılar sinirli, aşırı heyecanlı ve neredeyse ağlamaklıdır. İkinci perde başladığı zaman tiyatrodaki gürültü o kadar çoktur ki, sahneden müzik duyulamamış ve Nijinsky kulisten yumruklarıyla ritmi vurmak zorunda kalmıştır. İlk şok geçtikten ve bale ikinci ve üçüncü kez seyredildikten sonra, balenin ilkel bir güzelliğe ve derin duygulara sahip olduğu görülmüştür (Beaumont, 1937: 798).

25 Haziran 1910’da her anı olaylı geçen eserin prömiyerinden sonra Nijinski’nin Rambert’e söylediği söz son derece basit olmuştur: “*Aptal halk!*” Rambert, eserin her zaman epik bir bale olduğu görüşünü savunmuştur. Eser tümüyle güneşin dünyaya, insanlığa verimlilik ve zenginlik vermesi üzerine kurulmuş, Nijinski de bu basit devinimi yüksek tempolu bir esere dönüştürmüştür. Rambert’e göre kurban edilecek kız yaşamın en trajik yanı olmuştur. Bahar Ayini o zamana kadar gördüğü en iyi balelerden biri, Nijinski de çok iyi bir dansçı aynı zamanda mükemmel bir koreograf olmuş, bale dağarına yeni, farklı bir eser katmıştır (Crisp, 2001: 7).

Rus Bale Topluluğu repertuarından bir süre sonra kaldırılan eseri Diaghilev I. Dünya Savaşı’nın bitiminden sonra tekrar sahnelemeye karar vermiş, fakat eserin koreografisinin hatırlanmaması üzerine, eseri yeniden sahneleyememiştir. Nijinski’nin asistanlığını yapan Rambert’e göre, dansçıların eserin çalışma provalarındaki zorlanmaları ve olaylı geçen prömiyer gecesi, eserin kısa zamanda unutulmasına yol açmıştır. Diaghilev, Nijinski’den sonra topluluğun yeni koreografi olan Leonide Massine’den 1920 sezonu için yeni bir Bahar Ayini koreografisi yaratmasını istemiştir. Massine, sahne tasarımı ve libretto konusunda Roerich’e sadık kalmış, Nijinski koreografisinin kostümlerini ve eserin ikinci perde dekorlarını kendi koreografisinde yeniden değerlendirmiştir. Nijinski koreografisi, Massine koreografisinin gölgesinde kalmış ve kısa sürede unutulmuştur. Orijinal eserin hatırlanamama nedenlerinden bir diğeri de eserin yazılı koreografisinin prömiyer sonrası çıkan olaylar esnasında Nijinski tarafından yok edilmiş olmasıdır. Buna ek olarak Diaghilev’in topluluk tarafından sahnelenen hiçbir eserin görsel kayda alınmaması gerekliliği görüşü, eserin hatırlanamamasının başlıca nedenlerinden biri olmuştur.

Diaghilev, o günün şartlarında kaydedilecek görüntülerin, dansçıların gerçek performanslarını yansıtamayacağını ve bu nedenle de bu kayıtların sanat çevrelerinde gösterimi noktasında, bale seyircisinin temsillere katılım oranının düşeceğini öngörüyordu. Prömiyer gecesi çıkan olaylar ve eserin bu denli gizemli kalması, üne kavuşması, bir anlamda kayıtlarının bulunmaması Diaghilev’i amacına ulaştırmıştır (Peykoğlu, 2015: 177).



Görsel 4: 29 Mayıs 1913 Prömiyer afişi

Prömiyer gecesi orkestradan yükselen Stravinski'nin müziği, içeriğinde Antik bir ayini aynı zamanda ilkel düdüklerin, davulların çıkarttığı gürültülü ve kuvvetli ritimler ile özellikle ikinci perde finalindeki *The Chosen One* solo'sunda, izleyenlerin protestolarına neden olmuşsa da seyircinin bu öfkesi, günümüzde eserin halen sanatsal başarısının bir kanıtı olarak kabul edilmektedir. Eserin konser parçası olarak seslendirilmesi ve farklı koreograflarca farklı dans stillerinde yorumlanması bu başarının en sağlam göstergesi olmuştur.

Stravinski *Altı Derste Müziğin Poetikası* adlı kitabında Bahar Ayini'nin ortaya çıktığı dönemin bir devrime tanık olduğunu öne süren bir görüşün varlığından haberdar olduğunu söylemektedir. Bu devrimin kazandırdıklarının bugün bir özümlenme süreci içinde olduğunu fakat bu görüşü geçersiz sayıp bir devrimci olarak görülmesinin yanlış olduğunu ifade etmiştir. Ayin ortaya çıktığında Stravinski'ye göre kendisini ve müziğini yansıtan en doğru görüşü dostu Fransız besteci Maurice Ravel'in öne sürdüğünü vurgulamıştır. Sorunu gören ve doğru yorumlamayı yapabilen Ravel, Ayin'deki yeniliğin ne yazık ki, ne orkestrasyonda, ne de eserin teknik araçlarında yattığını, yeniliğin eserin müzikal varlığında bulunduğunu söylemiştir. Stravinski kendisinin bir devrimci olarak nitelendirilmesinin yanlış olduğunu, hiçbir zaman üzerinde taşımadığı bir niyetin kendi üzerine yıkıldığını, yanlış tanıtıldığını, yanlış ve yanlış yorumlara yol açabilecek bu tarz insanlara karşı her zaman tedbirli davranılması gerekliliğini savunmuştur.

Kendi payıma, ne zaman devrimden söz edildiğini duysam, G. K. Chesterton Fransa'ya vardığında Calais'li bir hancıyla aralarında geçen bir konuşma aklıma gelir. Hancı yaşamın müthiş zorlaştığından, özgürlüğün gittikçe azaldığından yakınlıkla şöyle bir sonuca varmış: Üç devrim geçirdik, her defasında başladığımız yere geri döndük. Buna değer miydi sanki. Bunun üzerine Chesterton, sözcüğün gerçek

anlamıyla devrimin kapalı bir eğri çizerek devinen bir nesnenin hareketi demek olduğunu dolayısıyla zaten her zaman başladığı noktaya döndüğünü söylemiş (Stravinski, 1942: 16).

Stravinski'ye göre eserinin tonunun mağrur gözükmüş olabileceği; konuştuğu dilin, yeniliğiyle kulak tırmalayıcı gelebildiğinin farkında olduğunu; fakat bunun, hiçbir biçimde eserinin sözcüğün en yıkıcı anlamıyla devrimci olduğunu göstermediğini savunmuştur (Stravinski, 1942: 16).

Devrimci etiketini taşıma erdemine sahip olmak için gereken tek şey bir alışkanlığı kırmaksa, söyleyecek bir şeyi olan ve bunu söylemek için yerleşik uzlaşmaların sınırları dışına taşan her müzisyen devrimci olarak tanınacaktır. Özgünlüğü belirtmek için daha uygun onca sözcük varken, en alışılmış kullanımıyla bir kargaşa ve şiddet durumunu anlatan bu horultulu terimi güzel sanatlar sözlüğüne yüklemeye ne gerek var? (Stravinski, 1942: 16).

Stravinski'ye göre sanat tarihinde devrim olarak nitelendirilebilecek tek bir olgunun varlığının kanıtının olması halinde, özü gereği yapıcı olan sanatın sekteye uğrayacağı düşüncesi akla gelmelidir. Oysa Stravinski sanatın, doğası gereği kaosu tersi olduğu fikrini savunmuş, yaşayan eserlerin varoluş sebeplerinin kendilerini devrime ve yarattığı kaosa teslim etmemek olduğu düşüncesini ileri sürmüştür. Sanatçılara genellikle övgü niteliğinde atfedilen devrimci sözcüğünü Bahar Ayini için kabul edemeyeceğini, devrimci kavramının yarattığı prestije bütünüyle duyarsız olduğunu açıkça ifade etmiştir (Stravinski, 1942: 18).

Sahne kullanımları sembolik dilin bedenlerde ifade bulmuş şekli olan balenin yaratım sürecinde en önemli öğelerin besteci ve koreograf olduğu düşünüldüğünde, bu birlikteliği sağlayan, gerekli koşulları ve ortamı yaratabilen, yaratıcılara yaratımları süresince büyük destek veren öncü, Diaghilev gibi büyük şahsiyetlerdir. Bu şahsiyetler sanat tarihi boyunca aynı Rus Bale Topluluğu'nda olduğu gibi sanatı şekillendirecek, yeni yetenekleri ve eserleri sanat dünyasına kazandıracaklardır.

SONUÇ

Fransız Devrimi ile I. Dünya Savaşı arasında kalan süreç içerisinde dünya, daha önceki zaman dilimlerinde olmadığı kadar değişmiştir. Siyasi, ekonomik ve sosyal alanlardaki değişim ve dönüşümler farklı sanat akımlarını oluşturmuştur. Avrupa'da özellikle XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başlarında romantizm ve modernizm etkisi ile sanatsal değerlerde büyük değişimler yaşanmıştır. Bir yanda modernizm, kübizm, primitivizm, izlenimcilik, ilkelcilik gibi akımlar özellikle resim sanatında büyük sıçramalar ve farklılıklar yaratılırken, bale romantizmin ve klasisizmin sınırları içerisinde sıkışıp kalmıştır. Bale sanatına gösterilen ilgi ve değer kaybolmaya başladığı, klasisizmin ve romantizmin yeni ve güçlü akımlara teslim olduğu bu dönemde Diaghilev öncülüğünde başlatılan ve Bahar Ayini'nde doruğa ulaşan özgünlük ve farklılık sayesinde bale sanatı adeta yeniden doğmuştur. Yaratıcılıklarını toplumun alışkanlık ve beğenisinin çok önünde bir görüş ve cesaretle ortaya koyan Diaghilev'in önderliğindeki bale topluluğunun başarısı,

klasik balenin yaşamasına ve sürdürülmesine yardımcı olmuştur. Bu açıdan bakıldığında ortaya konulan Bahar Ayini balesinin bale tarihinde önemi büyüktür. Diaghilev, Nijinski, Stravinski ve Roerich'i bir araya getiren koşullar, aslında kendi içinde bir farklılık, Stravinski'nin deyimiyle özgünlük içermesinde olmuştur. Stravinski kendi köklerinden, yani Rus Pagan geleneklerinden beslenen bir eser yaratırken şüphesiz bir devrimi değil özgünlüğü kovalamıştır. Ona bu konuda büyük bir kolaylık sağlayan Diaghilev ise, kendi deyimiyle şaşırtılmayı beklemiştir. Bahar Ayini müzik, koreografi, nota ve dans adımlarının birleşmesini değil, ritmin sınırsız gücünü içinde barındırmıştır. Bir Pagan ayininden yola çıkarak sahnelenen eserin, Stravinski'nin müziğine, Nijinski'nin şaşırtan dokunuşu ile ölümsüzleştiği gerçeği inkâr edilememektedir. Belki de eserin tadı bir devrimciden çok, epik aynı zamanda özgün bir eser oluşunda saklıdır.

Bale dünyasında Diaghilev Rus Bale Topluluğu'nun gerek sanatçıları, gerekse ürettikleri eserler bakımından avangard olma özelliklerini halen korunmakta oldukları düşüncesi yaygın bir kanıdır. Diaghilev, Stravinski, Roerich ve Nijinski birlikteliğindeki Bahar Ayini ise, Diaghilev'in sanatsal önsezisinin varoluşunun, Stravinski ve Nijinski'nin özgünlük arayışlarının parlak bir kanıtı olarak günümüzde de halen değerini korumaktadır.

GÖRSELLER

Görsel 1.

Sergei Diaghilev ve İgor Stravinski, İspanya 1921

Vaslav Nijinski Bale Rus'a katıldıktan sonra, 1909

<https://reviews-and-ramblings.dreamwidth.org/1608137.html?thread=8147913>

Erişim: 18 Nisan 2016

Görsel 2.

Ressam ve arkeolog Nicholas Roerich

<http://en.icr.su/family/nkr/>

Erişim: 18 Nisan 2016

Görsel 3.

Kadın dansçılar ilk temsil öncesi kostümleri içinde; soldan ikinci Nijinsky'nin asistanı Marie Rambert

<http://corpsetgraphies.fr/s-le-sacre-du-printemps-1.php>

Erişim: 18 Nisan 2016

Görsel 4.

29 Mayıs 1913 Prömiyer afişi

http://www.nytimes.com/2012/09/16/arts/music/rite-of-spring-cools-into-a-rite-of-passage.html?_r=1

Erişim: 18 Nisan 2016

KAYNAKÇA

BATUR, E. (2013). “Klasik Müziğe İnananlar Bahar Ayını İle Sarsıldı”. İstanbul **NTV Tarih Haziran** sf 77.

BEAUMOUNT, C.W (1964). **Kısa Bale Tarihi**, İstanbul: Ersa Matbaacılık.

BEAUMOUNT, C.W (1937). **Complete Book Of Ballets**, Great Britain: Wyman & Sons, Ltd, London, Fakenham and Reading.

BRINSON, P. &PRAAGH, P.V (1963). **The Choreographic Art**, London: Adam & Charles Black.

CLARKE, M. & CRISP, C. (1976). **Introducing Ballet**, ,Great Britain: BAS Printers Limited, Wallop, Hampshire Bound by Webb & Son Company Ltd.

CRISP, C. (2001). “Marie Rambert And Nijinsky’s Le Sacre Du Printemps”. **Dance Research, The Journal of The Society For Dance**. Vol: 19, No.1. pg.3-8.

ÇEVİK, Melahat. (2013). **Tarihsel Gelişim Süreci İçinde Ballets Russes’in Sahne Tasarımına Yansıması**, Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı.

EVCİ, M. (2002). **Dans Daima**, Ankara: Şahin Matbaası.

The Magic Of Dance, (1980) London: British Broadcasting Corporation.

GRANT, G. (1995). **Bale Sözlüğü**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

GRIFFİTHS, P. (2010). **Batı Müziğinin Kısa Tarihi**, İstanbul: Kitap Matbaacılık.

GUEST, I.(1986). **Bale Tarihi**, İstanbul: Afa Matbaacılık.

HARVEY, D. (2012). **Paris, Modernitenin Başkenti**, İstanbul: Yaylacık Matbaası.

HOBBSAWN, E. (2014). **Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı**, İstanbul: Everest Yayınları.

KAYA, Betül (2012). **Rusya’da Paganizm**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

KOEGLER, Horst (1977). **The Concise Oxford Dictionary Of Ballet**, London: Oxford University Press.

LYNTON, N. (1980). **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

MILLE, A.D. (1963). **The Book of the Dance**, London: Paul Hamlyn Ltd.

PEYKOĞLU, M. (2015). **20.Y¼zyıl Modern Bale Sanatında Önc¼ Bir Eser Olarak Stravinski “İlkbahar Ayini”** Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstit¼s¼ M¼zik Anasanat Dalı.

ROSLAVLEVA, N. (1966). **Era Of The Russian Ballet 1770-1965**, London: Victor Gollanz Ltd.

SAYDAM, A. (1997). **¼nl¼ M¼zisyenler Yaşamları-Yapıtları**, Ankara: Sözkeseñ Matbaacılık.

STRAVİNSKİ, I. (2000). **Altı Derste M¼ziđin Poetikası**, İstanbul: Pan Yayıncılık.

ŐENER, S. (2012). **D¼nden Bug¼ne Tiyatro D¼ř¼ncesi**, Ankara: Dost Kitabevi.

VALOIS, D.N. (2003). **Adım Adım**, Ankara: Şahin Matbaası.