

## NİJİNSKY KOREOGRAFİLERİ: DANS SAHNESİNDE MÜPHEM CİNSİYET ROLLERİ

Berna Kurt

### Abstract

#### Nijinsky's Choreographies: Unsteady Gender Roles in Dance Scene

Nijinsky as a dancer and choreographer in the early 20<sup>th</sup> century, affected the dance scene with his provocative images of unsteady and tentative gender roles which have been exemplified the gender identities' multiplicity, variability, fluidity as elaborated in the theory of performativity by Judith Butler. This paper's analysis is based on this theory of performativity as well as dance history and dance research narratives. Referring to Nijinsky's diary as first hand account and introducing his works from historical, social and gender perspectives, it tries to analyze his roles defined as 'feminine', 'androgynous' or 'masculine'. It argues that the multiplicity of his roles and his 'unsteady' dancer image in total reveal out the historical and social construction of heterosexist corporeal norms or movement codes relevant for the dance scene.

Vaslav Nijinsky'nin Igor Stravinski'nin *Le Sacre du Printemps* (Bahar Ayini) eserinin koreografisini yaptığı 1913 yılından günümüze tam yüz yıl geçti. Sıra dışı koreografileri ve hareket yorumlarıyla dans tarihinin en önemli figürlerinden biri haline gelen ünlü balet ve koreograf; sahneye taşıdığı müphem, değişken, çoklu cinsiyet rolleriyle de hafızalara kazandı. Nijinsky'nin 20. yüzyıl başında ana akım bale sahnesinde skandal yaratan performansları, bugün geçmişe kıyasla daha "normalleşmiş" durumda. Geçen yüz yıl boyunca dans sahnesi cinsiyet rollerinin çeşitliliğine; bu rollerdeki farklılıklar, çelişkiler ve istikrarsızlıklara aşinalık kazandı. Aynı tarihsel süreçte, akademik dünyada da cinsiyet kimlikleri ile cinsel yönelimlerin çokluğu, parçalılığı, değişkenliği, akışkanlığı temel meselelerden biri haline geldi. Toplumsal kimlikler ile cinsiyet kimliklerinin sürekli ve yeniden "inşa" edildiği; dolayısıyla da değişebileceği, dönüşebileceği, yeniden tanımlanıp kurgulanabileceği kabul edildi. Aynı doğrultuda beden de mercek altına alındı; hareket üslupları, dağarcıkları, teknikleri ile bunların inşa biçimleri sorgulanmaya başlandı.

Nijinsky'nin sahnelediği ve/ya danslarıyla katkıda bulunduğu koreografiler ekseninde dans sahnesine yansıyan farklı, çoğul, değişken ve müphem cinsiyet kimliklerinin inceleneceği bu yazıda, öncelikle aradan geçen zaman içinde ortaya çıkan 'toplumsal cinsiyet' ve 'performativite' kavramları değerlendirilecektir. Ardından, kimliklerin dans sahnesindeki yansımalarına ve bunların okunma biçimlerine değinilecek; son olarak da Nijinsky'nin dansçı ve koreograf olarak çalışmaları dans-tarihsel bir bağlamda, toplumsal cinsiyet perspektifiyle incelenecektir.

#### Toplumsal Cinsiyet, Performativite ve Cinsiyet Rollerini

Zeynep Direk, 'toplumsal cinsiyet' kavramının ilk kez Robert Stoller'ın 1968 tarihli *Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet* eserinde, 'cinsiyet'ten farklı bir kavram olarak kullanıldığını belirtmektedir. Direk,

biyolojinin belirlediği cinsiyet ile toplumsallık üzerine kurulan toplumsal cinsiyet arasında yapılan bu ayrımın, Freud'un 'dişinin dişliliğini' ve 'erkeğin erilliğini' kuramsal biçimde tanımlama girişiminin mirası olduğunu ifade etmektedir. Çocuk kız olarak doğmuşsa, içinde büyüdüğü kültür sayesinde kadınlığı; erkek doğmuşsa erkeklığı kazanacaktır (Direk 2007: 70). Zamanla yerleşiklik kazanan bu ayrım, 60'lı yılların ikinci yarısından itibaren feminizm içindeki tartışmalara da damgasını vuracaktır.

Direk, feministlerin -özellikle de Simone de Beauvoir'ın- biyolojik cinsiyet ile tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak tanımlanan toplumsal cinsiyet arasında zorunlu bir bağ olduğunu yadsıdıklarını belirtmekte; Simone de Beauvoir'ın ünlü "kadın doğulmaz, kadın olunur" ifadesinin paradigmatik önemini hatırlatmaktadır. Bu yadsıma zamanla biyolojik cinsiyetin dişil ve eril olarak 'iki' ile sınırlandırılmasının doğal olarak verili olduğu, ancak toplumsal cinsiyetin 'iki' ile sınırlandırılmayacağı tezine evrilmiştir. Dişi ya da eril cinsiyetli olarak doğuyor olsak da, kültürel olanla çeşitli karşılaşmalar ve deneyimler içinden kurduğumuz ilişki, kadın ve erkek olmanın çeşitli biçimlerini üstlenmemize ve icat etmemize yol açacaktır. Direk böylelikle, cinsiyet 'iki' ile sınırlı olduğu halde, toplumsal cinsiyetin sonlu bir sayıyla sınırlandırılabilir olmadığı sonucuna ulaşır (Direk 2007: 71-72). 90'lı yıllardan itibaren Judith Butler'ın yeniden değerlendireceği bu tez, feminist ve *queer* teoriler içinde yeni ve çığır açıcı tartışmalar başlatacaktır.

Butler'ın 1990'da kaleme aldığı *Gender Trouble* (Toplumsal Cinsiyet Belası) feminizm içindeki dayatılmış heteroseksüelliğin bir eleştirisi niteliğindedir. Butler, feminizm açısından sabit ve değişmez bir 'kadın' kimliğinin gerekliliğini sorgular. Cinsel kimliklerin taşıdıkları değişmezliği ve tutarlılığı ancak 'heteroseksüel kalıp' bağlamında kazandıklarını öne sürer (Butler 1999). Dişil ve eril olarak heteroseksüel bir biçimde ikiye bölünmüş 'cinsiyet' kategorisinin toplumsal cinsiyetlendirme mekanizmalarının ve süreçlerinin zemini ya da temel varsayımı olduğunu ifade eder. Direk, Butler'ın cinsiyet kategorisi ile cinsiyet/toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımı -ilkinin biyolojik, ikincisinin kültürel olduğu tezini- çökerttiğini belirtmekte; cinsiyeti, toplumsal cinsiyetlendirmenin bir varsayımı, işleminin temel koşulu haline getirdiğini vurgulamaktadır (Direk 2007: 73).

Cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsel yönelim/(karşı cinse) arzu arasında olduğu varsayılan sürekliliği sorgulayan Butler, biyolojik bedenin doğallığını sorgulamakta, bedenin kültürel olarak 'inşa edildiğini' vurgulamakta; pasif ve söylemden önce gelen bir şey gibi gösterilen beden anlayışına şüpheyle yaklaşmaktadır (Butler 2005: 214-215). Heteroseksüel projenin ve onun toplumsal cinsiyet düalizminin temelinde 'taklit'in olduğunu belirtmekte ve bedenin her türlü hareketinin bir çeşit taklit niteliği taşıdığını vurgulamaktadır (Butler 1998). Direk'in ifadesiyle, "bedenin toplumsal cinsiyetin, ırkın, sınıfın işaretlerini performatif bir biçimde kazanarak beden olduğunu" savunmaktadır (Direk 2005: 83).

Butler'ın 'performativite' kavramının bireylerin ya da toplulukların gündelik davranış ve söylemlerinde kimliklerini icra etmek suretiyle kurmaları olarak tanımlanabileceğini belirten Gurur Ertem de, kadınlık ya da erkeklik normlarının ve alışkanlıklarının tekrarına ve yeniden icrasına dikkat çeker (Ertem 2008). Butler'a göre, "performatiflik tek seferlik bir edim değil, tekrür ve ritüeldir; beden bağlamında doğallaştırılmasıyla etkilerini gösterir. Bir bakıma, kültürel olarak sürdürülen bir süreç olarak kavranmalıdır" (Butler 2005: 20).

Butler, 'performatif' terimini teatral bir anlam inşası olarak da kullanır. "Toplumsal cinsiyeti bir bedensel stil ... hem kasıtlı hem performatif bir edim olarak düşünün" der ve bu yazının genel çerçevesi açısından da oldukça önemli olan şu soruyu sorar: "Ne tür bir toplumsal cinsiyet performansı, doğallaştırılmış kimlik ve arzu kategorilerini yerinden oynatacak bir şekilde bizzat toplumsal cinsiyetin performatifliğini icra ederek göz önüne serebilir?" (Butler 2005: 228)

### Hareket, Dans, Kimlikler

Nijinsky'nin bu yazıda değerlendirilecek olan performanslarının "toplumsal cinsiyetin performatifliğini icra ederek gözler önüne serdiğini" söylemek mümkün değildir. Bununla birlikte, aşağıda örneklenileceği üzere, 'iki'yle sınırlandırılan heteronormatif kalıpların dışına çıktığı, cinsiyet rollerinin çoğulluğuna, akışkanlığına ve değişkenliğine örnek oluşturduğu söylenebilir. Özellikle bazı sahnelerde 'doğallaştırılmış' kimlik ve arzu kategorilerini ihlal eder. Sahneye yansıttığı cinsiyet rollerinin çeşitliliği ve bütünde oluşturduğu 'müphem' imge; hem cinsiyete hem de sahneye uygun hareket kodlarının zamanla öğrenilerek içselleştirildiğini ortaya koyar. Tarihsel ve toplumsal olarak inşa edilen, görerek ve taklit ederek benimsenen bedensel normların içerdiği değişkenlik potansiyelini ifşa eder.

Nijinsky'nin performanslarını değerlendirirken, öncelikle insan bedeninin ve hareketlerinin karmaşık niteliklere sahip olduğunu ve tarihsel, bölgesel, siyasal, kişisel vb. faktörlere göre değişebilen anlamlar sergilediğini kabul etmek gerekir. Hareketin sürekli değişen ikincil bir toplumsal 'metin' olduğuna değinen Jane Desmond, hareketler ve kimlik arasındaki ilişkiyi şu şekilde ifade etmektedir:

"Hareketin telaffuzu, bilinçli şekilde olsa da olmasa da, grup ilişkisine ve farklılıklarına işaret eder. Hareket; cins, ırk, etnik sınıf ve ulusal kimliklerin imleyicisi işlevini görür. Bunun yanı sıra cinsel kimliğin, yaşın, hastalığın ya da sağlığın ve buna benzer bireylere ya da gruplara atfedilen çeşitli ayrımların / tanımların işareti olarak da okunabilir." (Desmond 2007: 247-248)

Desmond, "dans" olarak tanımlanan hareket biçimlerinde de, "bedene dair toplumsal olarak inşa edilen ve tarihsel olarak belirlenen tavırların temsil edildiğini" belirtmekte ve toplumsal ilişkilerin yalnızca bedene yazılmadığını, beden tarafından hem temsil edildiğini hem de üretildiğini vurgulamaktadır (Desmond 2007: 248-250). Dansın toplumsal kimlikleri sürekli değişen görünüşleri içinde imlediğini ve temsil ettiğini söyleyen Desmond, edebi metinlerin analizini yaptığımız gibi dans formlarını da ayrıntılı biçimde inceleyebileceğimizi; ancak akademik alanda görsel, ritmik ya da jeste dayalı formları analiz etme yetisinin geliştirilemediğini, yani 'hareket okuru' olunamadığını belirtmektedir. Desmond'a göre, hareket araştırmasının mikro (fiziksel) ve makro (tarihsel, ideolojik) boyutlarında gezinmek için, incelikli yöntemler yaratmak gerekmektedir (Desmond 2007: 268-269). Nijinsky'nin performanslarının makro analizine yönelik adımların atıldığı bu yazıda da, tarihsel ve sosyal bağlamın oluşumuna katkıda bulunmak üzere, öncelikle sanatçının yaşamına değinilecektir.

### Nijinsky'nin Yaşamından Notlar

1890 yılında, Polonyalı bir ailenin çocuğu olarak Rusya'da doğan Nijinsky, on yaşındayken Saint-Petersburg İmparatorluk Tiyatrosu Dans Okulu'na girer. İki yıl sonra da İmparatorluk Tiyatrosu'na girmeye hak kazanır. Kendisini izleyen, dönemin ünlü empozaryosu Diaghilev, *Ballets Russes*'ün

Paris'teki ilk turnesi için onu grubuna alır. Böylelikle Nijinsky Paris'te dans etmeye başlar. Zamanla, başarılarla dolu temsilere sayesinde dönemin en ünlü dansçılarından biri haline gelir. İmparatorluk Tiyatrosu'ndan istifa edip Diaghilev'in topluluğuna katılır. 1912 tarihinde sergilediği *Bir Kır Tanrısı'nın Öğleden Sonrası*yla birlikte kendi koreografilerini yapmaya başlar. Bu yıllarda Diaghilev'le kurduğu özel ilişki sanat yaşamının belli aşamalarında fazlasıyla belirleyici olmuştur. Nijinsky, günlüğünde Diaghilev'le olan ilişkisini şöyle anlatmaktadır:

“Ben ne sanat yapıtlarına ne üne düşkündüm. Diaghilev bunu fark edince bana olan ilgisini yitirdi; ben de kızların peşine düştüm. Diaghilev aksini düşünse de, onların tam bana göre olduklarını gördüm. Dans çalışmalarımı sürdürdüm ve kendi başıma bale koreografileri yaptım -bu kendi başıma hiçbir şey yapmamı istemeyen Diaghilev'in hoşuna gitmedi ve bu yüzden aramızda sık sık tartışmalar çıktı. Onunkine bitişik odanın kapısını kilitlemeyi ve kimseyi içeri almamayı alışkanlık haline getirdim. Tüm çevresine hükmetmek isteyen o adamdan korkuyordum.” (Nijinsky 2006: 39)

Nijinsky 1913 yılında Romola de Pulszky ile evlenir ve Diaghilev'in topluluğundan kavgalı bir biçimde ayrılır. Savaş sırasında Diaghilev'le tekrar yakınlaşır ve gruba geri dönüp genel sanat yönetmeni olur. Bir turne sonrasında, eşiyle birlikte Saint-Moritz'e taşınır ve burada yaşadıklarını kaleme almaya başlar. Kısa bir süre sonra akıl hastanesine kapatılan Nijinsky, 1950 yılında Londra'da yaşamını yitirir. Tuttuğu notlar, rastlantı eseri kızının eşyaları arasında bulunur ve daha sonra *Nijinsky'nin Günlüğü* adıyla yayınlanır.

### Dans-Tarihsel Bağlamda Nijinsky

Ramsey Burt, 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyıl başları arasındaki dönemin eşcinselliğin çok ciddi bir biçimde bastırıldığı, yasaklandığı bir dönem olduğunu aktarmaktadır. Bu dönemde ünlü İrlandalı edebiyatçı Oscar Wilde bir dava sonucu fiili livata ve ahlâksızlıktan suçlu bulunmuş ve hayatını hapisanelerde geçirmiştir (Burt 1995: 78). Burt, Nijinsky'nin ün kazandığı bu dönemde, Paris'te eşcinsel erkeklerin erkek bedeniyle doğan kadınlar ya da bir çeşit 'üçüncü cins' olarak kabul edildiğini belirtmektedir. Özellikle 19. yüzyıl sonlarında eşcinsel görsel sanatçıların oluşturduğu estetiğin merkezinde zarif, masum, kirlenmemiş bir androjen erkek imgesi yer almakta; böylelikle de, eşcinselliğe yönelik daha olumlu bir imge de ortaya çıkabilmektedir (Burt 1995: 85).

Burt, 1913-1914 yılları arasında Nijinsky'nin, 1920'lerde de kendisi gibi dansçı ve koreograf olan kız kardeşi Nijinska'nın ilk modernist bale koreografilerini sahnelediğini ifade etmektedir. Muhafazakâr toplumsal cinsiyet rollerini tersine çeviren bu koreograflar, bir çeşit yapıbozum stratejisi benimseyerek cinsiyet rollerinin sabitliğini bozmakta ve seyircinin 'doğal' kabul ettiği bu rollere karşı mesafeli durmasını sağlamaktadır (Burt 1995: 87).

Nijinsky'nin hakim erkek dansçı algısını sarsan müphem imgesinin seyirci tarafından da benimsendiğini söylemek mümkündür. Burt, bu imgenin çoğu zaman hoş görülmesinde, Nijinsky'nin başarılarıyla çok kısa zamanda yıldız mertebesine yükselen bir dansçı olmasının etkili olduğunu belirtmektedir. Sanatçının seyirci nezdinde bu kadar popüler olmasının nedenlerini de şu şekilde açıklamaktadır:

- 1) 19. yüzyıl seyircisini ağırlıklı olarak localarda kadın dansçılarla buluşan erkekler oluştururken; 20. yüzyıl başlarında eşcinsel erkek seyirci ve kadın seyirci oranı artış göstermiştir.
- 2) Müphem cinsiyet rolleri sergileyen sanatçı, Batılı seyircinin 'Avrupalı olmayan' olarak kabul ettiği (ya da 'ilkel', 'egzotik', 'Doğulu' olarak gördüğü) Rus bir sanatçıdır. Eşcinselliği bastıran, heteroseksüel erkeklığe yönelik kaygılar taşıyan seyircilerin gözünde bu tür rollerin Ruslar tarafından sergilenmesi büyük bir sorun teşkil etmemektedir (Burt 1995: 76).

### Koreograf ve Dansçı Nijinsky'nin Heteronormatif Normlara Sığmayan Bedeni

Nijinsky'nin katıldığı *Ballets Russes* topluluğunun baş koreografı Fokine, dans tarihinde 19. yüzyıl bale geleneği ile 20. yüzyıl modernizmi arasında bir geçiş figürü olarak kabul edilmektedir. Burt, Fokine'in *Şehzad* (1910) koreografisinde Nijinsky'nin androjen bir rol canlandığını, erkek gücü ve dinamizmi ile kadın duygusallığı ve şehvetini tek bedende cisimleştirdiğini belirtmektedir. Burt'e göre rolün seyirci nezdindeki meşruluğunu, eserin içerdiği egzotizm ile oryantalizm sağlamaktadır. Edward Said'in de belirttiği gibi, 19. yüzyıl Avrupası'nda (ve tabii *Ballets Russes*'ün seyircileri açısından da) 'Doğu' şehvetli, sapkın ve cinselliğin makul görüldüğü yerdir. Orji sahnelerinin canlandırıldığı balenin sonunda, Nijinsky'nin canlandığı suçlu, siyah Altın Köle ölüme mahkûm edilecektir.

Nijinsky Fokine'in bir başka koreografisi olan *Narcisse*'de (1911) ise, kendi görüntüsüne hayran kaldığı için cezalandırılan Narkissos'u canlandırmaktadır. Eserde bu rol eleştirel bir perspektifle sunulmakta ve heteroseksüel seyirciye de makul gelecek bir ahlâk dersi verilmektedir. Bu dramaturjik çerçeve sayesinde, sunulan androjen erkek imgesi çok tehdit edici bulunmamıştır (Burt 1995: 85).

Fokine'in *Gülün Tayfı* (1911) koreografisinde ise (Şekil 1), geleneksel kadın-erkek dansçı rolleri tersine çevrilmiştir. Klasik bale eserlerinde alışık olunduğu üzere balerin değil, balet ön plandadır. Dönemin dünyaca ünlü balesini Karsavina; müphem bir erkek rolü çizen Nijinsky'nin gölgesinde kalmıştır (Burt 1995: 74-75).

Burt, görsel temsil pratiklerinde devrim gerçekleştiren Nijinsky'nin kendi koreografilerinde ise daha çok 'araç'ın kendisine, yani bedene odaklanıldığını aktarmaktadır. Eserlerindeki ifade zenginliği, mim ya da oyunculuktan çok hareket malzemesine dayanmaktadır (Burt 1995: 90).



Şekil 1. Gülün Tayfı (1911)<sup>1</sup>

1- 2012. <http://webartacademy.com/nijinsky-by-sargent-masterpiece>.

İlk koreografisi *Bir Kır Tanrısı'nın Öğleden Sonrası'nın* (1912) (Şekil 2) Paris'teki ilk gösteriminden sonra, cinsel ilişkiyi ima ettiği final sahnesi yüzünden çok ciddi tartışmalar çıkmış ve Nijinsky ahlâksızlıkla suçlanmıştır. Sonrasında, Diaghilev'in müdahalesiyle final sahnesinin değiştirildiği iddia edilmektedir. Nijinsky, günlüğünde bu süreci şöyle aktarmaktadır:

“Ünlü eleştirmen Calmette ... onun açık saçık olduğunu ileri süren rezil bir makale yazdı. Oysa onu hazırlarken kafamda hiçbir sapkın düşünce yoktu. Yaratım süreci kendi adıma büyüleyiciydi... O 'kır tanrısı'nı sevmiştim, halka da sevdirdim. Bununla birlikte, Rodin imzalı, övgü dolu bir eleştiri de yayımlanmıştı ama yazması için ona baskı yapan Diaghilev'di.” (Nijinsky 2006: 99)

Burt, Kır Tanrısı'nın Narkissos gibi masum bir tiplene olarak sunulmadığını, bu yüzden de sergilenen açık cinselliğin tehdit edici bulunduğunu aktarmaktadır. O'na göre, bu eserde Nijinsky bale geleneklerini ters yüz ederek kendine ideolojik bir alan yaratmış ve Kır Tanrısı'nın hayvansı olarak yorumlanan hareketlerini doğal bir cinsel davranış olarak sunmuştur. Ve bu doğal eylemde ahlâksızlık bulan kişilerin bizzat kendilerinin ahlâksız olduğunu ima etmiştir (Burt 1995: 92).



**Şekil 2. Bir Kır Tanrısı'nın Öğleden Sonrası (1912)<sup>2</sup>**

Burt, Nijinsky'nin Paris'te 1913 yılında sergilenen *Oyunlar* adlı koreografisinde ise Gauguin'in 'ilkel' kültürlerdeki özgür cinselliği kutsadığı oryantalist çizimlerden etkilendiğini aktarmaktadır (Burt 1995: 91). Flört temasının işlendiği koreografinin başarılı olmadığını söyleyen Nijinsky, eserin yaratım sürecini şu şekilde anlatmaktadır:

“Övülmeyi seven Diaghilev, bu balenin kendi yapıtı olduğunu anlattı durdu: başarı kendinin olsun istiyordu. *Kır Tanrısı*'yla *Oyunlar*'ı kendine mal etmesi benim hiç umurumda değil, çünkü o iki baleyi Diaghilev'le birlikte olduğum 'dönem'in etkisi altında yaratmıştı. *Kır Tanrısı*'nın ta kendisiyim, *Oyunlar* da Diaghilev'in düşlediği yaşama anlatıyor. O, iki tane âşık oğlan olsun, kendisi de onlarla sevişsin istiyordu. Baledede oğlanların yerine iki genç kız vardı. Diaghilev'in rolündeyseniz genç bir adam. Üç erkek arasındaki aşk sahnede anlatılamayacağından, kişileri değiştirmek gerekmişti. Doğaya karşı gelen bir âşktan duyduğum tiksinti herkeसे hissettirmek istemişim ama bu balenin sonunu bir türlü getiremedim. Debussy de konudan hoşlanmamıştı ama kendisine müzik için on bin altın frank verildiğinden, işini bitirmek zorunda kalmıştı.” (Nijinsky 2006: 101-102)

Nijinsky'nin –yazının başında bahsi geçen- 1913 tarihli *Bahar Ayını* koreografisi ise dans tarihine mal olmuş ve aradan geçen yüz yıl boyunca sanatçıların en çok yorumladığı eserlerden biri haline gelmiştir. Burt, kadınların kurban edildiği bir bahar ayinini konu edinen bu balede; tekinsiz, rahatsız edici, hayvansı bir erkeklik imgesinin ortaya çıktığını belirtmektedir. Stravinsky'nin müziğini yaptığı eserde,

2- 2012. [http://michaelminn.net/andros/biographies/nijinsky\\_vaslav/](http://michaelminn.net/andros/biographies/nijinsky_vaslav/).



akademik bale tekniği yerine asimetrik hareketler, düz yürüyüşler ve sıçramalar kullanılmıştır. O dönem için oldukça radikal olan bu estetik tercihler, sanat çevrelerinde büyük tartışma yaratmıştır. Klasik bale eserlerindeki gibi gayretsizmişçesine hareket edilmiş, dansçının çabası ve yorgunluğu saklanmamış, ayrıca oldukça sert ve keskin bir vücut kullanımı tercih edilmiştir (Burt 1995: 92-93).

Nijinsky'nin değişken ve çoklu cinsiyetlere referans yapan rollerinin hem hareket ve sahneleme estetiği anlamında çıktığı hem de doğallaştırılmış kimlik ve arzu kategorilerini yerinden oynatacak etkilerde bulunduğunu söylemek mümkündür. Aşağıda örneklendiği üzere, 'erkeksi', 'kadınsı' ya da -müphemliği ifade etmek üzere- 'androjen' gibi ifadelerle tanımlanan bu roller ile bu tür kategorizasyonlara sığmayan cinsiyet kimliklerini çok daha geniş çerçevelerde değerlendirmek mümkündür:

1) Nijinsky *Giselle* (1910) gibi geleneksel bale eserlerinde, kadın dansçıya eşlik eden klasik erkek dansçı rolündedir (Şekil 3). *Bahar Ayını*'ndeki 'erkeksi' dansları da son derece tekinsiz, rahatsız edici, utanmaz ve hayvansı yorumlar olarak kabul edilmektedir.

2) *Narcisse* ve *Şehrazad* balelerinde ise, 'androjen' karakterler canlandırmaktadır. *Şehrazad*'da canlandığı Altın Köle, erkekliğe atfedilen güç ile kadınlığa atfedilen duygusallığı bir arada barındırmaktadır (Şekil 4). Final sahnesinde ölüme mahkûm edilen egzotik ve doğulu bu siyah köle, eş zamanlı olarak hem kadınların hem de erkeklerin arzu nesnesi konumundadır.

3) *Gülün Tayfı*'nda, balerine eşlik eden balet konumunda olmakla birlikte, alışık olduğumuz üzere görsel estetiğin temelindeki balerini seyircinin bakışına 'sunan', sahnenin gerekli yerlerine taşıyarak ona eşlikçilik eden balet rolünün ötesine geçmiştir. Eserde her zamanki gibi balerin değil, balet ön plandadır. Ve bu balet, genç kızın hayalinde gördüğü 'gül'ü canlandırmakta; kırmızı renkli, oldukça gösterişli, 'kadınsı' bir kostüm giymektedir (Şekil 5).

Koreografileri ve sıradışı rolleriyle dans sahnesine yenilikler getiren Nijinsky'nin çalışmaları, toplumsal cinsiyet, performanste ve hareket temalı çalışmalar için oldukça zengin bir kaynak oluşturmaktadır. 'Erkeksi', 'kadınsı', 'androjen' gibi tanımlarla tarif

Şekil 3. *Giselle* (1910),  
Şekil 4. *Şehrazad* (1910),  
Şekil 5. *Gülün Tayfı* (1911)  
Nijinsky'nin 'erkeksi',  
'androjen' ya da 'kadınsı'  
olarak tanımlanan rolleri<sup>3</sup>

3- 2012. [http://www.liveinternet.ru/users/la\\_belle\\_epoque/post72750192/](http://www.liveinternet.ru/users/la_belle_epoque/post72750192/) .

2012. [http://www.goodreads.com/author/show/334612.Vaslav\\_Nijinsky](http://www.goodreads.com/author/show/334612.Vaslav_Nijinsky) .

2012. [http://webartacademy.com/wp-content/uploads/2010/10/Nijinsky\\_photo.jpg](http://webartacademy.com/wp-content/uploads/2010/10/Nijinsky_photo.jpg).

edilen rolleri sayesinde, heteroseksüel normları ihlal eden bir dansçı imgesi yaratmıştır. Yarattığı imgeleri, toplumsal cinsiyet 'iki'liklerinin sınırlarını aşan varlık biçimlerinin; cinsiyet rollerindeki müphemliğin; istikrarsızlık, tutarsızlık ve akışkanlık olasılıklarının dans sahnesine yansıyan erken tarihli örnekleri olarak yorumlamak mümkündür. Nijinsky'nin sunduğu bu imgesel çeşitlilik, Butler'ın yukarıda bahsi geçen ifadesiyle, "toplumsal cinsiyetin performatifliğini icra ederek göz önüne sermek" isteyen koreograflara ilham oluşturacak niteliktedir.

## Referanslar

- Burt, Ramsay. 1995. "Nijinsky: Modernism and Heterodox Representations of Masculinity", *The Male Dancer / Bodies, Spectacle, Sexualities*, New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1998. "Toplumsal Cinsiyet Yanıyor: Sahiplenme ve Yıkma Sorunları", *DeFTER* 34: 123-141.
- \_\_\_\_\_. 1999. "Performans Olarak Cinsel Kimlik", *Eleştirel Bakış-Entelektüellerle Söyleşi*, derl. Peter Osbourne, s. 142-161, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Desmond, Jane C. 2007. "Farklılığı Bedenleştirmek: Dans ve Kültürel Çalışmalardaki Sorunlar", *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik*, s. 244-269, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Direk, Zeynep. 2007. "Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi", *Cinsiyetli Olmak, Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*, s. 67-84. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ertem, Gurur. 2008. "Bir Metod Olarak 'Çağdaş' Dans", <<http://www.dansistan.net/>>.
- Feuer, Donya. 1974. *A Life, Nijinsky*, belgesel - DVD.
- Jeux* (Oyunlar, yeniden yapım), 2012. <<http://www.youtube.com/watch?v=FkZhdCb-OfA>>.
- Kapnist, Elisabeth. 2005. *Vaslav Nijinsky, Une Âme En Exil*, belgesel – DVD.
- L'Après-midi d'un Faune* (Bir Kır Tanrısı'nın Öğleden Sonrası, yeniden yapım). 2012. <<http://www.youtube.com/watch?v=Vxs8MrPZUIg&list=PLFC2A6C7B56ACCF6B>>.
- L'Après-midi d'un Faune* (Bir Kır Tanrısı'nın Öğleden Sonrası, yeniden yapım, Nureyev yorumu). 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=m7b1FkZYarU>.
- Le Mouvement Perpétuel* (Aralıksız Yürüyüş / Bir Kır Tanrısı'nın Öğleden Sonrası, yeniden yapım). 2012. <<http://www.youtube.com/watch?v=jtR4DVNEbb4&list=PLFC2A6C7B56ACCF6B>>.
- Le Spectre de la Rose* (Gülün Tayfı, yeniden yapım). 2012. <<http://www.youtube.com/watch?v=wBuOywe7dGw&list=PLFC2A6C7B56ACCF6B>>.
- Nijinsky, Vaslav F. 2006. *Nijinsky'nin Günlüğü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sheherazade* (Şehrazat, yeniden yapım). 2012. <<http://www.youtube.com/watch?v=8tmh7wwf2s8>>.
- The Rite of Spring* (Bahar Ayini, yeniden yapım). 2012. <[http://www.youtube.com/watch?v=4coES\\_ei4PU](http://www.youtube.com/watch?v=4coES_ei4PU)>.