



SOYUT BİR FİLMİN MEKANİĞİ: FERNAND LÉGER'İN BALLE MÉCHANIQUE'İ

Başak ŞİRAY¹  ORCID: 0000-0002-3327-7925

Öz

Bu makalede Amerikalı film yapımcısı Dudley Murphy ve Fransız ressam Fernand Léger'nin birlikte 1924 yılında deneysel bir soyut film olarak çektikleri Ballet Méchanique filminin yapısal ve görsel incelemesi yer alacaktır. Bu bağlamda daha önce yapılmış incelemeler derlenecektir.

Çoğu soyut filmin temel şekiller, pür renkler, çizimler, kartondan kesilmiş parçalar, hareketlendirilmiş çamur veya atık nesne parçaları kullandığı doğrudur fakat Ballet Méchanique alternatif bir yaklaşımla temel şekiller, dokular, yüzeyler ve gerçek hayattan görüntüler bir arada gösterilerek, görsel ritmik benzerlik ve farklılıklarla canlılar ve cansız nesnelere, makine hareketleri ve doğal hareketler birbirine yakınsanmaktadır. Dolayısıyla hareketin kendisi ister doğal olana ister doğal olmayana ait olsun soyutlanmış olur. Gerçek hayatta görmeye alışık olduğumuz nesnelere gündelik bağlarından koparıp, izole edip, estetik bir yolla sunduğumuzda, bu nesnelere de tıpkı temel şekilleri, dokuları ve renkleri algıladığımız gibi soyutlanmış olacaktır. Soyut film aslında tam da bunu yaparak bize doğada, bizi saran gündelik nesnelere arasında benzer şekilleri ve sesleri daha iyi ayırt etmemizi sağlamaktadır.

Ballet Méchanique filminin okumalarının derlendiği bu makalede özellikle filmin soyut bir film olarak okumasına detaylı olarak yer verilecek, daha sonra diğer standart incelemelerine bakılarak dinamik algı deneyiminin nasıl gösterildiğine, insan bedeninin mekanikleşmesi temsillerine, düzen, denge ve armoninin makine ve makine olmayanlar arasında nasıl bir film örüntüsüyle örgütlendiğine değinilecektir. Benzer örüntülerde mekanikleşen canlılar ile canlandırılan nesnelere arasında soyut, geometrik ve ritmik benzerliklerin görüldüğü vurgulanacaktır.

Anahtar kelimeler: *Soyut, Mekanik, Hareket, Makine, Nesne.*

İntihal-Plagiarizm/Etik-Ethic: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği, araştırma ve yayın etiğine uyulduğu teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and it has been confirmed that it is plagiarism-free and complies with research and publication ethics. <https://dergipark.org.tr/pub/otuzyedisanat>

Copyright © Published by Kastamonu University, Since 2022 - Kastamonu

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, basaksiray@gmail.com.



MECHANICS OF AN ABSTRACT FILM: BALLET MÉCANIQUE OF FERNAND LÉGER

Başak ŞİRAY¹  ORCID: 0000-0002-3327-7925

Abstract

This article is a structural and visual analysis of Ballet Mécanique, an experimental abstract film made in 1924 by American filmmaker Dudley Murphy and French painter Fernand Léger. In this context, previous studies will be compiled.

It is true that most abstract films use basic shapes, pure colors, drawings, cardboard cutouts, animated clay pieces or waste objects: However, Ballet Mécanique takes an alternative approach; showing basic shapes, textures, surfaces and real-life images together, combining animate and inanimate objects, machine movements and natural movements through visual rhythmic similarities and differences. Thus, natural or unnatural movement itself is abstracted. When objects that we are used to see in real life are removed from their everyday context, isolated and presented in an aesthetic way, they become abstracted in the same way we perceive basic shapes, textures and colors. In fact, abstract film does just that, allowing us to better distinguish similar shapes and sounds in nature from the everyday objects that surround us.

Compiling some analyses of Ballet Mécanique, this paper will discuss the reading of the film as an abstract film in detail, and then, review other standard analyses of the film to consider how the experience of dynamic perception is shown, the representations of the mechanisation of the human body, and how order, balance and harmony are organised between machines and non-machines in a filmic pattern. Among these patterns, it will be emphasised that abstract, geometric and rhythmic similarities are observed between mechanised living beings and animated manufactured objects and shapes.

Keywords: *Abstract, Mechanics, Movement, Machine, Object.*

¹ Assist. Prof. PhD., Tekirdağ Namik Kemal University, Fine Arts, Design and Architecture Faculty, Radio, Television and Cinema Department, basaksiray@gmail.com.

Soyut Bir Filmin Mekaniği: Fernand Léger'in Ballet Mécanique'i

Amerikalı film yapımcısı Dudley Murphy ve Fransız ressam Fernand Léger'nin iş birliği sonucunda 1923-24 yıllarında gerçekleştirdikleri filmleri Ballet Mechanique şimdiye kadar yapılmış en erken soyut film örneklerinden birisidir. Film, aynı zamanda Man Ray, Katherine Hawley Murphy, Alice Prin nam-ı diğer Kiki de Montparnasse, kompozitör George Antheil ve Murphy, Ray ve Léger'yi bir araya getiren şair Ezra Pound'un yoğun iş birliğinin bir ürünüdür (Freeman, 1996, s. 31). Bu avangart film, figüratif gerçeklik ve soyutlama arasındaki farkların filmin malzemesi haline geldiği ve bu iki dilin bir arada nasıl sunulduğunun ve iki temsilin sınırlarının nasıl bulanıklaştırıldığına klasik bir örneğidir. Filmin adı Ballet Mechanique muhtemel ki 1917'de Picabia tarafından editörlüğü yapılan ve tasarlanan bir Dada dergisinin kapağı ile ilişkili olarak konmuştur (Street vd., 2019, s. 391). Filmin adının çağrıştırdığı üzere izleyicilere müziğin filmin zamansal akışını belirlediği mekanik bir dans müjdelenmektedir.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Fernand Léger 'nin Kübist resimleri çoğunlukla insan figürleri ve kompozisyonlarla düzenlenmiş makineler ve makine parçalarıydı. Léger'nin resimdeki konularının “şehirler, makineler, çalışan işçiler, bisikletçiler, piknikçiler, yüzücüler, mutfakta kadınlar, sirk, akrobatlar, natürmortlar -genellikle anahtar, şemsiye, kerpeten gibi işlevsel nesnelere- ve manzaralar” olduğunu sıralayan John Berger, Léger'nin artık bir şehirde yaşayan herkesin hayatının her günü çevrelendiği nesnelere ve malzemelere sürekli olarak çalışmalarına dahil ettiğini ve Léger'nin sürekli konusunun makineleşme olduğunu söyler (Berger, 2003, s. 195). Çağdaşları gibi klasik modernizm hayranlığı gösteren Léger, makinelere olan ilgisini Ballet Mechanique filmine aktarmış, makineleşme ve mekanik hareket filmin merkezi formal ilkelerine katkı sağlamıştır. Bu anlamda Ballet Mechanique başlığı, film yapımcılarının filmin tematik malzemesine ve varyasyonlarına uyguladığı paradoksal bir yana yana gelişle aklı getirir (Bordwell vd., 1993, s. 121).

Ballet Mechanique filminin incelemelerini derleyen bu makalede filmin özellikle bir soyut film olarak okuyan Bordwell ve Thompson'un (1979) incelemesine detaylı olarak yer

verilerek, giriş ve sekiz bölüme ayrılmış filmin yapısına yakından bakılacaktır. Daha sonra filmin diğer bir standart okuması olarak Standish Lawder'in (1975) modern gerçekliğin dinamik algısal deneyim üzerinden incelenmesine değinilecektir. Takip eden bölümde ise Bordwell ve Thompson'da da değinilen mekanikleşme ve makine estetiği üzerinden, makine ve makine olmayanlar arasındaki benzerliğe vurgu yapan bir okuma aktarılacaktır. Son olarak Malcolm Turvey'nin (2002) Ballet Mechanique klasik okumalarının dışında dönemin Avatgart ruhuyla kıyasladığı filmin yapısal özelliklerini Makine Çağı'nda güzelliğin klasik ideal temsillerinin bir örüntüsü olarak düşünülebileceği görüşüne yer veren incelemesine değinilecektir.

Ballet Mechanique'in Soyutlama Üzerinden İncelenmesi

Soyut filmlerde hareketli imgeler tıpkı müziğe benzeyen "tema ve varyasyonlar" denilen bir yolla örgütlenirler (Bordwell vd., 1993, s. 119). Müzikte bir melodinin bir örüntünün motifi olması ve sonra farklı varyasyonları ile sıralanması ve artık melodinin kendisini bile değişen varyasyonların sonucunda tanınmaz hale gelmesine aşınayızdır. Soyut filmin formu da benzer biçimde çalışır: Bir giriş bölümü görece basit bir şekilde bize filmdeki ilişki türlerini serimler ve bu türlerin filmin temel malzemeleri olduğunu bize gösterir (Bordwell vd., 1993, s. 119-20). Sonra gelen bölümlerde girişte gösterilen türlerin benzerlerini farklı değişimlerle görmeye devam ederiz, değişimler arttığında benzerlikten çok farklılıklar görmeye başlarız film formundaki bu farklılıklar da yeni bir bölümün formlarını sıralamaya hizmet eder. Eğer filmin formal örgütlenmesi özenle oluşturulmuşsa, arka arakaya gelen benzerlikler ve farklılıklar tesadüfi görünmeyecek, film boyunca işleyen temel ilke de bu olacaktır (Bordwell vd., 1993, s. 120).

Bir film formunun soyut olması için her daim tanınmaz nesnelere, şekiller ya da dokular göstermesi gerekmez. Çoğu soyut filmin temel şekiller, pür renkleri, çizimler, kartondan kesilmiş parçalar, hareketlendirilmiş çamur veya atık nesne parçaları kullandığı doğrudur fakat Ballet Méchanique'de olduğu gibi alternatif bir yaklaşım da mevcuttur. Gerçek hayatta görmeye alışık olduğumuz nesnelere gündelik bağlamlarından koparıp, izole edip, estetik bir

yolla sunduğumuzda, bu nesnelere de tıpkı temel şekilleri, dokuları ve renkleri algıladığımız gibi soyutlanmış olacaktır. Bazı film eleştirmenleri soyut filmleri bize sadece ilginç şekiller ve sesler serisi sunduklarından “sanat sanat içindir” kategorisinde değerlendirirler. Soyut film aslında tam da bunu yaparak bize doğada, bizi saran gündelik nesnelere arasında benzer şekilleri ve sesleri daha iyi ayırt etmemizi sağlamaktadır. Bir anlamda, sadece filmi değil etrafımızdaki dünyayı da onun resimsel özelliklerin farkındalığı içinde algılar, kavrarız (Bordwell vd., 1993, s. 121).

Akıcı dansçılarla baleye özgü bir zarafet beklerken, makinelerin, gündelik nesnelere, mutfak aletlerinin, hatta yüzlerin yakın çekimleriyle, tipografik kompozisyonların ve daha birçok insan ve makine manzarasının bir dizi hareketiyle karşılaşırız. Filmde gerçek makine ve makine parçaları olan çok az nesne görsek de doğal olan nesnelere makineleri anımsatan nesnelere yan yana gelmesiyle, kurguda yaratılan görsel ve zamansal ritimle filmde yakın çekim görünen bir kadının göz ve ağız hareketlerini bile bir zaman sonra makine parçasıymış gibi algılamaya başlıyoruz. Film, çağrışımsal kurgusuyla mekanik bir hareket algısı inşa ediyor; tıpkı filmin adının, görünüşte uyumsuz olan iki şeyi, makineleşme ve bale zarafetini uzlaştırması gibi.

Filmde ritim (görsel ve zamansal), yönler (çoğunlukla yatay ve dikey), düzlemler (maskeleye ve arka plan-ön plan ilişkileri), dokular (tozlu deri ayakkabılar ve bahçe yapraklarının aksine makinelerin ve mutfak eşyalarının parlak yüzeyleri) ve genel fotografik kompozisyonlar, bağımsız görsel malzemeler arasında iç içe geçecek şekilde birbirleriyle koordine edilir.

Ballet Mécanique 1920'lerde çoğunlukla mavi, sarı, yeşil, turuncu ve kırmızı ile renklendirilmiş daireler ve üçgenlerden oluşan soyut geometrik dizileri gösteren renkli versiyonları vardır (1927'den 1931'e kadar avangart filmleri teşvik eden bir film topluluğu olan Hollanda Film Birliği EYE Film Müzesi'nde saklanan nitrat versiyonda durum böyledir). Filmin renkli formları, rengin psiko-fiziksel yönlerine dikkat çekerek dönemiyle güçlü bir bağ kurar ve soyut formlar da Itten'in Bauhaus'unda kullanılan renk testlerini andırır (Street vd., 2019, s. 392). Ancak bu makalede Ballet Mécanique, siyah beyaz versiyonuna dayandırılarak

incelenecektir. Soyut deneysel bir film olan Ballet Mécanique, anlatısal eylem sahnelerine göre bölümlere ayrılmayacağına göre, filmin farklı noktalarında kullanılan soyut özelliklerin niteliğindeki değişikliklere bakılması önerilmektedir. Bu bağlamda film dokuz bölümden oluşmaktadır, ilk bölüm jenerikle başlamakta ardından gelen sekiz bölüm farklı şekilsel soyutlamalarla, ritmik hareketlerle devam etmektedir.

Jenerikte Charlie Chaplin kartondan kesilmiş çizilmiş bir figür olarak eklem yerlerinden kesilmiş ve kafadan oluşan bedeniyle hareketlenmekte ve izleyiciye filmin adını tanıtmaktadır. Yirminci yüzyılın ilk yılları kitle medyasının olduğu yıllardı. Uluslararası avangart sanatçıları tüm insanlara ulaşabilecek kültürün bu yeni araçlarına –radyo, film, resimli dergiler, ses kayıtları, sergiler- katkı sağlayabileceklerini düşündüler (Staniszewski, 1995, s.246). Bu nedenle Léger’in de popüler kültür ikonu olan Charlie Chaplin’i (Fransızcada Charlot) temsil ettiği kavramın soyutlaması olarak kullanması yerindeydi ve hitap ettiği modern topluma sunduğu filmi kitle kültürüne katmak istediği soyut mekanik dil ile ilişkiliydi. Fütürist, Dadaist, Dışavurumcu, Sürrealist sanatçılar, De Stijl grubu ve Bauhaus sanatçıları gibi Uluslararası Avangart sanatçıları modern dünyayı medya, reklam ve popüler kültür yoluyla yaratıcı bir şekilde dönüştürdükleri hayaline kaptırdılar. Fakat uluslararası avangardın gelecek hakkındaki vizyonu gerçekleşmedi. Sanatçılar kitlesel medyanın önde gelen yaratıcılarından olmadılar.

Ballet Mécanique’te jenerikten sonra gelen birinci bölümde, filmin ritmik unsurları tanıtılır, ikinci bölümde prizmalar aracılığıyla alınan görüşlerle benzer unsurlar ele alınır, üçüncü bölümde ritmik hareketler gösterilir, dördüncü bölümde insanlar ve makineler karşılaştırılır, beşinci bölümde ara yazıların ve görüntülerin ritmik hareketi izlenir, altıncı bölümde çoğunlukla dairesel nesnelere daha ritmik hareketleri gözlenir, yedinci bölümde nesnelere hızlı dansları görülür, son olarak sekizinci bölümde Charlie Chaplin’e ve açılış unsurlarına geri dönüş yapılır.

Ballet Mécanique, tema ve varyasyon yaklaşımını karmaşık bir şekilde kullanır. Birçok bireysel motif hızlı bir şekilde art arda tanıtılır, daha sonra aralıklarla ve farklı kombinasyonlarla tekrar bir araya getirilir. Belirli bir gelişim modeli vardır. Her yeni bölüm,

bir önceki bölümün soyut özelliklerinden bazılarını alır ve onlarla bir süre oynar. Son bölümler, önceki bölümlerdeki unsurları tekrar kullanır ve son, açılışı yansıtır. Film kısa sürede önümüze çok fazla malzeme atar ve bizden tekrarları ve varyasyonları fark ederken motifler arasında bağlantılar kurmamız beklenir.

Ballet Méchanique filminin girişi olan jenerikte Charlie Chaplin'in kartondan kesilmiş çizim figürünün tanıtımı, armonik geometrik-soyut parçaların kurgulanmış bir bütünlüğünü önerir. Bu girişle birlikte, insan bedeninin makineleşme sürecine dair bir ipucu elde etmiş bulunuyoruz. Dolayısıyla nesne olarak insan bedenine ve figürüne bakmanın yolunu mekanik hareketlendirme ile önerildiğini görürüz.

Birinci bölüm Katherine Hawley Murphy'nin salınımlarıyla başlar. Viktorya dönemine ait zarif bir elbise giyen bir kadın figürünü canlandıran Murphy, bir bahçede salıncakta oturup sallanır, yüzünde sabit bir gülümsemeyle başını ve gözlerini tekrar tekrar kaldırıp indirir. Vücudunun dışa dönük dirseklerini takiben çizilen varsayımsal çizgiler kalkık başıyla birleştiğinde K. H. Murphy'nin duruşunun, daha sonra film boyunca tekrarlanan bir motif olarak göreceğimiz üçgen şeklini anımsattığı görülür. Devam eden planlarda birdenbire hızlı bir dizi görüntü belirir ve bize kısa bir bakış sunar. Bu dizide ritmik planlar halinde beyaz bir şapka, siyah bir arka plan üzerinde şişeler ve beyaz bir arka plan üzerinde şişeler, beyaz bir üçgen, su altından yüzüp bize yüzünü gösteren bir kadının çok hızlı anlık bir görüntüsünün gizli bir karesi, yine beyaz bir şapka ve bir kadının yüzü, şapkanın gölgesiyle sözde maskelenmiş, sadece ağız kısmı görülebilir, gülümseyen bir ağız, yine şapka, dönen diskler ve nesnelere oluşan bir arka plan üzerinde kameranın yakınında dönen ve salınan yansıtıcı bir küre sıralanır.

Ardından sallanan kadını tekrar görürüz, ancak bu kez baş aşağı durur ve kamera onunla birlikte ileri geri hareket eder. Bu haliyle kadının sallanan duruşu, sarkaç gibi sallanan parlak topun kesik dairesel şeklini anımsatır. Bölüm, parlak topun bu kez doğrudan kameraya doğru ileri geri sallanmasıyla sona erir. Parlak topun hareketini sallanan kadınla karşılaştırmaya davet ederiz, böylece onunla bir nesne gibi karşı karşıya geliriz. Aynı durum gülümseyen ağız için de geçerlidir. Bir duyguya değil, düzenli olarak değişen bir şekle işaret

eder. Ağızın hacmi burada ışıklandırma ve maskeleyme ile azaltılmıştır. Net, kalın kapatıcı makyaj da dudakların şeklini tıpkı iki boyutlu bir şekil gibi mümkün olduğunca düz algılamamıza yardımcı olur.

Bu bölümde nesnelerin şekilleri (yuvarlak şapka, disk ve dikey şişeler), hareket yönü (salıncak, parlak top), dokular (parlak yansıtıcı metal yüzey, cam şişe), nesnelerin hareketlerinin ritimleri ve nesneden nesneye değişimler, filmin dikkat çektiği temel niteliklerdir (Bordwell vd., 1993: 122-23).

İkinci bölüm, parlayan kürenin bu sefer bir prizma aracılığıyla görülen başka bir görüntüsüyle başlar. Topa benzeyen, parlak bir prizma aracılığıyla görülen ev eşyalarının yansıyan çekimleri devam eder. Tanınabilir mutfak gereçlerinden biri, yuvarlak şekli ile bir önceki bölümdeki topları ve şapkaları anımsatan tenceredir. Nesnelerin prizma çekimleri arasında, değişen beyaz bir üçgen ve dairenin hızlı bir dizi çekimini görürüz. Bu, film boyunca görülen sapmalarda ortaya çıkan bir başka motiftir. Bir bakıma bu şekiller, nesnelerin prizmadan yansıyan kırılmış görüntülerinin üçgen desenleri ile nesnelerin birbirlerine karışan tekrarlanan dairesel şekillerini karşılaştırmaya davet eder. Araya başka bir hızlı daire ve üçgen dizisi karıştır. Sonrasında yakın çekimde gözlerin sonuna kadar açıldığını, ardından gözlerin kapandığını ve bir kez daha tekrarlanan bu sahneyi görürüz, ancak bu sefer baş ters çevrilmiş, göz kapakları ve gözler kapalı olarak görmekteyiz. Sonra nesnelerin olduğu daha fazla sahne belirir, ancak bunlardan ikisi çok farklıdır. Prizmatik bakışlardan birinde, bir adam başıyla bize bakar ve sonra gazete okuyormuş gibi görünür. Bu gazete temsili daha sonra filmin tipografik bölümünde geçen gazete başlığıyla ilişkilendirilecektir. Diğer prizmatik figür ise bir papağan başıdır. Önce tuzluğa benzer bir mutfak eşyası görürüz ve bu nesnenin şekli son sahnedeki papağanın gözü ile grafiksel olarak eşleşmektedir.

Ardından dairesel şeklin boyutları değişir ve şişe resimleri ile bazı tipografik sayılar hızlı bir şekilde belirir. Daha sonra, bir önceki bölümdeki aynı arka plan kompozisyonunu, önünde salınan parlak küreyle birlikte görürüz, ancak bu kez tüm bu üst üste binen kompozisyonu bir prizma aracılığıyla izleriz. Devam eden sahnede Kiki'nin maskeli yüzünü görürüz. Sol gözü siyah kartonun kesik kare açıklığından görülmektedir ve ardından hızlı bir

bakışla sağ gözünü bu kez çerçevenin sol tarafında değiştirilmiş kesik açıklığında görürüz. Daha sonra, kameranın yakınındaki hareketli arka plan kompozisyonuyla örtüşen, salınan parlak top ile oluşturulmuş arka planı görürüz. Salınan küre, yüzü maskeleyen yeni bir üst katman ve yüzey olarak karton gibi çalışır.

Sonra küreyi tekrar kameranın önünde ve arkasında görürüz, bir önceki bölümden bir unsur olarak belirir, ama bu sefer baş aşağı olarak film karesine yerleşir. Başka bir prizmatik nesne görürüz ve bölüm maskeli gülümseyen/gülümsemeyen ağızla sona erer. Bu bölüm film boyunca şekillerin, ritimlerin ve dokuların karşılaştırılmasına odaklanılacağına dair beklentimizi onaylar niteliktedir (Bordwell vd., 1993, s. 123). Sürpriz araya giren kısa ve farklı sahnelerin sapmalarına da rastlanır ve ayrıca bu bölümde değişen kamera açılarının, görüşlerin ritmi de tekil kısa sahnelerdeki hareketin ritmi kadar önemli olduğu ortaya serilir.

Üçüncü bölüm Lunapark'ın vahşi tekerleğini andıran dönen yuvarlak şekillerle dönüşümlü olarak tabak ve fincan gibi disk sıralarının çekimleriyle başlar. Birden içinde bir adam olan dönen Lunapark makinesini görürüz, ardından hızla hareket eden bir Lunapark kaydırağı görürüz. Yolda yürüten ayaklar, kameranın üzerinden geçen arabalar ve hızla dönen Lunapark arabalarının hızlı bir çekimi gibi unsurlar görürüz. Bu bölümde, 1. ve 2. bölümlerden sadece birkaç unsur geri döndüğü için ortak form daha az önemli görünmektedir. Açık hava karnavalı sahnelerinden sonra, dönen bir nesnenin nispeten uzun bir karesini görürüz. Dönen nesne, daha önce gösterilen mutfak şablonlarını anımsatır. Bölüm, beyaz üçgen ve dairesel şekillerin tanıdık hızlı değişimiyle sona erer.

Dördüncü bölüm, bize insan ve makinenin en açık karşılaştırmasını göstermektedir. İlk olarak bir önceki bölümden bir unsur olarak yukarıdan bir karnaval kaydırağı görürüz. Bir adam silüeti aşağı kayar, gölgesi soldan sağa doğru dört kez ritimle hareket eder. İlk başta bunu üçüncü bölümün ritminin bir devamı olarak görürüz, ancak daha sonra dikey olarak düzenlenmiş bir makine parçası, ritmik olarak aşağı doğru hareket eder görürüz. Ardından kaydırağın yatay çerçevesi tekrar belirir, bu kez silüet çerçeve boyunca her iki yönde yatay olarak kayar. Dikey hareketler yatay hareketlerle dengelenmiş görünmektedir.

Zıt yönlerde hareket eden daha fazla makine parçası görürüz. Prizmanın içinden görülen bir makine ve tanıdık üçgen daire değişimi geri döner, ancak bir farkla. Şimdi üçgen zıt yönlerde görünür. Değişimde ilk kez üçgeni baş aşağı görürüz. Bu bölüm daha fazla makine parçası ve dönüşle devam eder. Sonra kadının yüzünü yukarı bakarken görürüz, yüzünü dikey olarak aşağıya merkeze doğru hareket ettirir ve gözlerini kameranın önündeki yakın çekimde merkezde görürüz. Şimdi gözlerin dikey ve yatay hareketlerini makine parçalarının hareketleriyle ilişkilendirmeye başlarız (Bordwell vd., 1993, s. 124).

Makinenin başka bir parçasını hareket halinde gördükten sonra, dördüncü bölümün ünlü sahnesinden final figürü yani merdivenleri tırmanan çamaşırıcı kadını görürüz. Tırmanma eylemini tekrarlayan yedi aynı kesitte görürüz. Ardından, çamaşırıcı kadının merdivenleri tırmanırken ki dikey hareketinin aksine, önceki bölümlerdeki gülümseyen ağzın yatay kompozisyonu gelir. Çamaşırıcı kadının tırmanma sahnesinin on bir kesitini, bir makine parçasının başka bir çekimini ve tırmanma sahnesinin beş tekrarını daha görürüz. Bu ısrarlı tekrar, çamaşırıcı kadının hareketlerini de makineninkiler kadar doğru algılamamızı sağlar. Sahne gerçek bir mekândan çekilmiş olmasına rağmen, hareketi arka plandan ayırırız ve mekanik tekrarıyla baştan çıkarılırız. Bu sefer eylem akışından kopan küçük değişikliklere odaklanılırız.

Beşinci bölüm, özellikle tipografik unsurlarıyla oldukça farklıdır. Bu bölüm basılı ara yazılara odaklanmaktadır. Diğer bölümlerden farklı olarak, siyah bir ekranla başlar, sonra prizmada basılı bir sıfır görürüz, ardından sıfırın prizmatik olmayan bir çekimi gelir ve küçülür, sonra bir gazetenin başlığını *On a vole un collier de perles de 5 millionen* (5 milyonluk bir inci kolye çalındı) görürüz. Film yapımcıları ritmik varyasyonlar için başka bir görsel motif olarak basılı dili kullanırlar. Ekranda sıfır belirir, ekranın ortasında iki katına ve üç katına çıktığını görürüz. Ve yine ekranın ortasında kocaman bir sıfır, sonra sıfır rakamının sola sağa ya da ortaya doğru değişen boşluklarla dansını görürüz. Arka arkaya üç sıfır, hem sadece milyon kelimesinin yazıldığı başlıkta gösterilmeyen sıfırları hem de inci dizisini ifade eder. Kocaman bir sıfır daha sonra tanıdık motif daire şeklini ima eder ve ayrıca O harfini de ima eder. Bu parçalar ve sıfır sayıları bazen dalgalanmakta, yanıp sönmektedir. Önceki bölümlerde

yer alan nesnelerin parlak dokusu, harfler üzerindeki yanıp sönme, parlama etkisi aracılığıyla harflere aktarılır.

Tipografik öğelerin üzerinde olduğu gibi siyah bir arka plan üzerinde değil, beyaz bir arka plan üzerinde bir at tasmalı resmi görürüz. Collier (Fransızca'da kolye, atın tasmalı anlamına da gelir) yuvarlak bir sıfır şeklini andırır. Çerçevenin merkezi etrafında hareket eder ve döner. Ardından, bilgilendirici işlevlerinden ziyade grafik değerlerini vurgulamak için ara yazıları tersten görürüz. Ayrıca 5 ve 3 gibi sayıların tersten yansımalarını da görürüz, ancak sıfır sayısı olduğu gibi kalır çünkü dikey veya yatay olarak yansıtıldığında grafiksel olarak değişmez. Bu bölüm önceki bölümlerden çok farklıdır, ancak burada bile bazı motifler tekrarlanır. Maskeli kadının yeniden gözlerini görürüz ve ara yazıların hızlı ilerleyişine bir makine parçasının küçük bir görüntüsü eklenir.

Altıncı bölüm bize çoğunlukla dairesel şekiller içeren ritmik hareketler gösterir. Bir kadının gözlerini kapatmasıyla başlar. Sonra kameraya doğru ileri geri sallanan ahşap bir heykel görürüz. Yine insan ve eşya, canlı ve cansız nesne karşılaştırması ön plana çıkmaktadır. Soyut beyaz dairesel bir şekil büyür.

Prizmanın arkasında bir kadının yüzünü görürüz, elini yüzünün üzerinden geçirir ve ifadesi değişir. Daha sonra onu siyah bir karton yüzeyin kesik deliklerinden görürüz. Prizmanın arkasındaki maskeli yüzü tekrar görürüz. Geometrik şekillerde kesilmiş açık alanları olan siyah karton yüzeyi yüzünün önünden geçirirken yüz ifadesi mekanik bir şekilde değişir. Dört farklı boyutta değişen daireler ve üçgenler görürüz. Kameraya doğru ileri geri sallanan yuvarlak mutfak eşyaları gelir. Bunu, sıra sıra dizilmiş parlak mutfak aletlerinin kısa bir dizi çekimi izler. Mutfak eşyası sıralarının farklı yönlerdeki kompozisyonları arasına yerleştirilen siyah çerçeve bir değişim ritmi yaratırken, kadının dönen başının siyah arka planına da karşılık gelmektedir. Bölüm, çerçevedeki beyaz dairesel şeklin tekrar büyümesiyle son bulur.

Yedinci bölüm, bir vitrin görüntüsüyle başlar. Vitrinde yer alan ticari malların dizilişinde spiral bir yapı vardır. Makinelerin donmuş hareketi gibi, modern seri üretimin bir heykeli gibi gözükmektedir. Sekansın devamında dairesel motif geri döner. Kısa kesilmiş

manken bacakları dans eder gibi görünür. Sallanan, parlayan küre motifi geri döner. İkisi şimdi zıt yönlerde dönmektedir.

Birinci bölümde görünen şapka geri döner. Şapka, nispeten farklı bir şekil olan ayakkabı ile birlikte kesilir. Bir şekil olarak şapka, ayakkabı gibi yönsel bir niteliğe sahip değildir, bu nedenle ayakkabı çerçevede yatay olarak zıt iki yönü gösterir. Bunu, yüz ifadesini değiştiren bir kadının prizmatik çekimi izler. Ardından değişen ifadelerle kartonla maskelenmiş prizmatik bir yüz gelir. Devamında mankene benzeyen kadının başı döner ve kadının yüzünün aşırı yakın çekimi gösterilir. Gözleri kapalıyken, başını salladığını ve kapalı gözlerinin aksının çerçevenin ortasına sabitlediğini görürüz. Bu işlem tekrarlandığında, mekanik olarak sürekli kadın başını sallatır. Son olarak, şişelerin bileşimindeki hızlı değişimler izler. Pozisyon değiştiren şişeler farklı bir dans ritmine işaret eder.

Yedinci bölüm, filmin kapanmakta olduğu ve tam bir daire çizdiği hissini vermek için gelişimsel merkezi bölüm motiflerinden kaçınarak ilk bölümlerden öğeler alır. Son bölüm olan sekizinci bölüm, Charlie Chaplin figürünü tekrar göstererek başlangıca dönüşü daha net hale getirir. Şimdi Charlot figürünün parçalarının hareketi kompozite edilmemiş ve düzenlenmemiştir. Sonunda, dalgın ve düzensiz bir şekilde dağılırlar ve geriye sadece kafa kalır ve baş parça olarak çerçevenin ortasında dönerek bize kadının dönen başını hatırlatır (Bordwell vd., 1993, s. 127). Ama film henüz bitmemiştir. Gördüğümüz son kare, birinci bölümdeki salıncaktaki kadın, şimdi aynı bahçede duruyor gözükmemektedir, bir çiçeği koklar ve etrafına bakınır. Hareketi bize başka bir bağlamda anlamlı gelebilir, ancak gözlerimiz mekanik olarak adlandırdığımız şeyi hareket halinde görmek üzere yoğun olarak eğitilmiştir artık. Hareketin yönünü görebilir, düzlemleri görebilir, temel soyut biçimsel ilişkileri görmek için derinliği azaltabiliriz. Sonuç olarak film yapımcıları kurgudaki kesmenin, sapmanın, yakınsama ve ayırımsamanın, tekrarlanmanın görsel ve zamansal kompozisyonu ile hareketin, eylemin akışındaki mekanik ritmi algılamamızı sağlarlar. Léger, filmiyle doğal olan ile doğal olmayanın hareketi arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak, eylemin kendisinin mekaniğine odaklanır ve hareket eden imgelerden oluşan sinemanın akışının mekaniğinin de görsel ve ritmik olarak algılanabileceğini bize göstermektedir.

Filmin tarzı hareketin doğası hakkında olan beklentilerimiz üzerine kuruludur (Bordwell vd., 1993, s. 352). Amaç çoğu gündelik hayattan alışık olduğumuz nesnelere farklı mizansenlerde sunarak onları farklı şekilde görmemizi sağlamaktır. Böylece canlı olmayan nesnelere dans ettiklerini görebilir ve canlı nesnelere de hareketlerinin mekanik ve parçalanabilir olduğunu görebiliriz.

1920'lerin deneysel filmlerinde, bir genelleme biçimi olarak soyutlama etkileri üretmek için özel bir potansiyel taşıyan bir dizi özellik ve teknik görülür. Bu filmlerle birlikte, "mekanik, malzeme, kimya ve sinematografi teknikleriyle ilgili esasen 'sinematik' soyutlama olasılıkları" gündeme getirilir (Le Grice, 1977, s. 34). Daha spesifik olarak, filmsel soyutlama etkileri, aşırı yakın çekim, aşırı ışıklandırma teknikleri ve hızlı hareket gibi teknikler tarafından üretilen "görsel niteliklerin nesne referanslarından ayrılması" sonucunda ortaya çıkar (Schmidt, 2017, s. 62). Bu tür etkiler bir araya getirildiğinde, nesnelere düşen ışık örüntüsüne ve bunun hareketine deneyimin temeli olarak, belirli bir nesneyle özdeşleşmeden kesin bir şekilde ayırarak, vurgu yapılır, (Le Grice, 1977, s. 34). Bu yaklaşım ışıklandırma ve ritim için soyut yönlerin kavrandığını bize göstermektedir (Le Grice, 1977, s. 37). Léger'in farklı kamera ve ışıklandırma teknikleriyle ekrandaki nesnelere sistematik olarak izole etmesi, bu özellikte soyutlamalara örnek olarak dikkatimizi şekle, yüzeye, dokuya, dizilime ve imgeden imgeye atlayan mekanik harekete çeker.

Ballet Méchanique'in Dinamik Bir Algı Deneyimi Üzerinden Okunması

Ballet Méchanique'in standart incelemesine göre Léger'in resimde bulunduğu dinamizm ve makine estetiğinin resimsel karşılığı filmde de aranır. Böyle bir incelemede yaşanan toplumsal gerçeklik, modern hayatın hızı dinamik bir algı deneyimi ile açığa çıkarılır. Léger'in resimleri ile Ballet Méchanique filminin bütünsel bir devamlılık ilişkisi içinde olduğu inancına dayanan benzer standart okumalar Standish Lawder'in yazdığı modern sinema çalışmalarında klasik bir kitap olan *The Cubist Cinema*'ya (1975) dayanır. Lawder iddiasını temellendirmek için gerçekliğin dinamik algısal deneyiminin Léger'in resminde önemli bir odak olmaya devam ettiğini söyler ve bu iddianın kanıtı olarak Léger'in meşhur

resmi The City (1919)'i gösterir: Avangart resmin görsel eşzamanlılık (visual simultanism) türünün önemli eserlerinden biri olan The City resmi dinamik fakat tekil bir algı deneyiminin resimsel denkliğini tek bir imgede, fiziksel ve psikolojik olarak ayrı parçalar olarak duran fragmanların sentezinden oluşur (Turvey, 2002, s. 40). Şehrin farklı karakteristik yüzlerini eşzamanlı bir imgeye çevrildiği The City modern hayatın bir portresidir. Resimde kübist bir görsel sözlüğün kullanıldığını söylenen Lawder, sürekli ölçek ve bakış açısı değiştirildiğini ve böylece imgelerin eş zamanlılığının duyuların karmaşasında, mekânda kesintiler oluşturarak, bireyin anonimleşmesi ve hareketin görünür olması gibi şehir hayatını tanımlayacak duyumsamalara yola açarak yaratıldığını belirtir (Lawder, 1975, s. 72). Léger'in şehir hayatının imgelerine ve ritmine olan yüksek hassasiyetini dikkate alan ve benzer sadakati filmde de görmek isteyen Lawder, aynı dinamik algısal deneyimi Ballet Mécanique'in okumasında da görmek ister. Ballet Mécanique analizinde Lawder filmde zıtlığın hayati bir damar ve bağlayıcı bir güç olduğunu savunur ve filmin birbirini bağlamak için ayrı çekimlerin biraya getirilip oluşturulmadığını, farklı çekimlerin birbirleri ile çarpışarak ve çatışarak birleştiğini iddia eder (Lawder, 1975, s. 166). Filmde algısal dinamizmin merkeziyeti kurgu yoluyla yaratılır. Léger resminde olduğu gibi benzer kesintiler, fragmanlar ve kaleydoskopik dünya, Ballet Mécanique de hissedebileceği üzere, modern kent hayatının ritmik atan nabzında, nesnelerin değişen hareketinde ve formlarında bulunur (Lawder, 1975, s. 167). Buna göre, resimdeki parçalı ve kesintili imgelerin eşzamanlılığı ve onun yarattığı dinamik algı sinemaya zaman-mekânsal olarak uyarlandığında benzer bir etkinin kurgu yoluyla ve nesnelerin yakın plan çekimi (close-up), onların kare kare parçalanmaları, dağılmaları ve hızlanmaları ile mümkün kılındığı düşünülür (Turvey, 2002, s. 42).

Ballet Mécanique'in 'Makine Estetiği' ve Mekanikleşme Üzerinden İncelenmesi

Lawder'ın metinleri ile başlayan ve modernitede radikal toplumsal dönüşümün keskin tezahürü ile ilgilenen Ballet Mécanique'in standart okuması teknolojik ilerleme, endüstriyelleşme ve modernleşmenin diğer güçlerine bağlı olarak gündelik hayatta artan hızın

sebepler olduğu gerçeğinin algısal deneyimindeki değişimin filmde çatışma, parçalanma ve dinamizm olarak görüldüğü yönündedir (Turvey, 2002, s. 42). Diğer yandan filmin görece daha az ifade edildiği bir başka okumasına göre ise film 1920 Avrupa avangartlarının ve özellikle Sovyetler Birliği'nde görülen, özetle toplumun makineyi bir taslak gibi kullanarak düzen, armoni, kontrol ve maksimum verimliliğin ütopyasını yaratarak dönüşmesini öngören makine estetiği ve hayatın mekanikleşmesi düşüncesi ile ilişki içindedir (Turvey, 2002, s. 43). Makine parçalarının ve makine hareketlerinin, kitlesel üretilmiş nesnelerin, üretim bantlarının çekimlerinin yer aldığı filme kurgu ve bazen de imgelerin içindeki hareket ile aralıklı mekanik bir ritmin eşlik ettiğini görürüz. Film müziği ile de hızlanan bu mekanik ritmin, nabız atışının algısal deneyimi gibi bir süre sonra gösterilen canlı ve cansız nesnelerin hareketlerini yeniden düzenler, mekanize eder ve eşitler. Hatta bazen dokuları, karton şekilleri ve parçalı bedensel kesitleri ile kurgulanmış Charlie Chaplin figürünü bile mekanik bir soyutlukta canlandırır. Bir süre sonra mekanik ve mekanik olmayan nesneler arasında soyut benzerlikler kuran izleyici tüm bu ritmik eşitleme bant aralığında canlılığı dondururken, kesilmiş kartonları, soyut imgeleri, sembolleri hatta kavramları da maddesel bir boyutta canlandırır.

Film makineleşme ile toplumsal bir dönüşümü öngörmese de insan bedeninin mekanikleşmesini görselleştirir (Turvey, 2002, s. 43). Filmde insanların mekanikleşmesi birçok şekilde ele anır: Kiki de Montparnasse'ın yüz ifadelerinin ve mimiklerinin ritmik tekrarında ifadenin psikolojik derinliği silinerek, saf plastik bir yüzeye indirgenirken, çamaşırçı kadının merdivenleri çıkma sekansında ise bedensel hareketin ritmik tekrarı kurgu yoluyla verilir ve bu sayede psikolojik derinliğinden sıyrılmış insan bedeni mekanik bir nabızla canlandırılan plastik bir nesneye dönüşerek benzer bir etki uyandırır. Film boyunca mekanik nesneler ve insan yüzü ya da bedeni arasındaki soyut benzerlikler tıpkı şekilsel benzerlikler ve harekete dair yönsel ya da ritmik benzerlikler gibi vurgulanır. Léger'nin hipnotik balesinin mekanik kinesişi erotikleştirdiğini söyleyen Susan McCabe, yakın plan çekimlerle parçalanmış bedenler ve nesnelerin tekrar eden hareketlerini izleyerek, “dönen tren tekerlekleri, pistonlar ve hidrolik silindirler, örneğin salıncaktaki bir kadının yarım daire şeklindeki hareketi, ‘izole’ dudakların bir gülümsemeye dönüşen kas kasılması, bir göz

açıklığının kapanması ve açılması ya da bir çift bacağın bir saatin ‘akrep ve yelkovanını’ andıracak şekilde hareket ederken ters dönmesi” ile yan yana geldiğini belirterek bu mekanik kinesis örüntüyü örnekler (McCabe, 2000, s. 77).

Léger sanat simsarı Rosenberg’e 1922 yılında yazdığı mektupta “Çağdaş çevrenin açıkça kitlesel olarak üretilmiş nesne ve ‘mekanik’ nesne tarafından hükmedildiğini; bu yavaş yavaş kadınların göğüslerini ve kıvrımlarını, meyveleri, yumuşak manzarayı boyunduruk altına alır” diye özetler (alıntılayan Green, 1976, s. 244). Modern zamanın çevre ve insan bedeni üzerindeki dönüştürücü etkisini Léger’in figürlerinde mekanize hareketler ve karakterlerin psikolojik boyuttan yoksun olmaları ile örneklediği görülür. Filmde insan yüzünün ve bedeninin plastik nesnelere dönüştüğü ve izleyicinin bu mekanik canlılıklar ile makineler arasındaki soyut benzerlikleri bulmaları için teşvik edildiği açıktır.

‘Makine Çağı’nda Güzelliğin Klasik İdeal Temsillerinin Örüntüsü Ballet Mechanique

Filmin standart incelemelerinden ayrı olarak makine ve makineleşmenin Léger için amaç değil, basit bir malzeme gibi yalnızca bir araç olduğunu söylemek gerekir. Léger makinenin kendisinden ve mekanik odağından ziyade güzelliğe ve özellikle de ‘modern’ ve ‘faydalı’ nesnelereki güzelliğin denkliliğine vurgu yapmak istemektedir. Klasik ve ideal güzelliğin geometrik formu ya da pürüzsüzlüğü modernitede daha sık karşılaşılan, modern gündelik hayatı kuşatan düzenin, dengenin ve armoninin bir örgütlenme biçimidir (Turvey, 2002, s. 47-48). Léger için geometrik düzenin kendisi yeni değildir, fakat gündelik hayatta rastlanılan yoğunluğu ve eşzamanlı varlığının sıklığı yenidir. Bu tasarlanmış güzellik artık uzak klasik resimlerde değil her yerdedir. Unutmamak gerekir ki, Ballet Méchanique’te sadece makine ve makine parçaları ya da makine olmayanların nasıl mekanikleştikleri yer almaz, ayrıca şişe, şapka, kolye gibi somut gündelik nesnelere, mutfak eşyaları, kelimeler, sayılar ve geometrik şekiller de bulunur. Dolayısıyla çoğu nesnelere makine olmadığı gibi hepsinde ortak olan geometrik şekiller, simetrik yerleştirmeler gibi düzenli dengeli örüntüler içinde klasik özellikleri, yani güzelin klasik ve ideal formları, orantıları ve gruplanmaları vurgulanır. Ballet

Méchanique ‘makine çağı’nda güzelliğin klasik ideal temsillerini gündelik hayatı saran örüntüsünü yakın plan çekimler, parçalar, hareket ve tekrarlarla yeniden kurgulayarak göstermeyi hedefler (Turvey, 2002, s. 54). Ballet Méchanique filminin güzelliğin ideal formları üzerinden okunmasına göre şekillerin benzerlikleri, parçaların bütünselliği ve tekrarların, varyasyonların zaman-mekânsallığı örüntülere açılır. Böylesi bir okuma çoğu klasik incelemeyi reddetmediği gibi, modern hayatın tezahürlerini canlı ve canlı olmayanların mekanik hareketlerine, soyutlamaya ve ritmin kesintili ve soluk aralıklarına indirgemekten kaçınır.

Sonuç

Ballet Méchanique filminin ister soyut benzerliklerinin ritmi, ister dinamik algının eşzamanlı nesne ve mekan ilişkileri, ister mekanik ile mekanik olmayanların hareketlerinin görsel nabzı, isterse de modernitede yaygın tasarlanmış güzelliğin, makine estetiğinin yeni olmayıp, eski klasik güzel ideal formları gibi pürüzsüz ve geometrik oranları ile açığa çıktığı vurgulansın, film parçalı deneysel alanlarla kompoze edilerek, modern hayatının parodisi nesnelere, kitlesel olarak üretilmiş ürünlerde, vitrin nesnelere, makinelerin neşeli coşkusunda, kartonlarda, şekillerde, sayılarda, gazete kupürlerinde canlandırılmaya çalışılmıştır. Bu yeni canlılığın malzemesi çeşitli, dili döngüsel, sesi yüksek ve yakından gelir tıpkı yükselen hızıyla yaklaşan ve makineleşen modern kapital çağ gibi.

Kaynakça

- Berger, J. (2003 [1972]). Fernand Léger, In G. Dyer (ed.), *Selected Essays of John Berger* (pp. 273-288). First Vintage International Editions.
- Bordwell D., Thompson K. (1993 [1979]). *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill.
- Freeman, J. (1996). Bridging purism and surrealism: The origins and production of Fernand Léger's Ballet Mécanique. *Dada and surrealist film* (pp. 28-45). The MIT Press.
- Green, C., & Léger, F. (1976). *Leger and the Avant-Garde*. Yale University Press.
- Lawder, S. D. (1975). *The cubist cinema*. New York University Press.
- Le Grice, M. (1977). *Abstract film and beyond*. Studio Vista.
- McCabe, S. (2000). *The "Ballet Mécanique" of Marianne Moore's Cinematic Modernism*, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 33(2), 67-86.
doi: <http://www.jstor.org/stable/44029683>
- Schmidt, U. (2017). The generalized image: Imagery beyond representation in early avant-garde film, *Artifact*, IV(1), 6.1-6.8. <https://doi.org/10.14434/artifact.v4i1.13371>
- Staniszewski, M. A. (1995). *Believing is seeing: creating the culture of art*. Penguin Books.
- Street, S., & Yumibe J. (2019) *Chromatic modernity: Color, cinema, and media of the 1920s*. Columbia University Press.
- Turvey, M. (2002). The Avant-Garde and the "New Spirit": The case of "Ballet Mechanique", *October*, (102): 35–58. <https://doi.org/10.1162/016228702320826443>

Yazarların Katkı Oranı Beyanı

Bu makale tek yazarlı olduğundan katkı oranı tektir, %100 yazara aittir.

Destek ve Teşekkür Beyanı

Bu makalenin yazımında herhangi bir kurum, kuruluş ya da kişiden destek alınmamıştır.
Teşekkür edecek bir kurum ya da bir kişi bulunmamaktadır.

Çatışma Beyanı

Bu makale ile ilgili diğer kişi ve kurumlarla yaşanabilecek herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Bildirim

Bu makale, derleme türünde olduğu için etik kurul kararı gerektirmemektedir.