

POTEMKİN ZIRHLISI (1925) FİLMİNDEKİ DUYGULANIMSAL PROPAGANDA İMGELERİNİ PEIRCE SEMİYOTİĞİYLE İZLEMEK

Ahmet Fatih Yılmaz*

Özet

Sinema, sanat ve eğlence boyutuyla birlikte propaganda aracı olarak da kullanılmaktadır. Filmler, propaganda içerebildiği gibi belirli bir politika da içerir. Bu çalışmanın amacı, Sergey Eisenstein'in Potemkin Zirhlisi filminde yer alan duygulanımsal propaganda imgelerini, Charles Sanders Peirce'ün semiyotiği ekseninde göstergebilimsel analize tabi tutmaktır. Gilles Deleuze'e göre Peirce, imgelerin sistematik tasnifinde en ileri gitmiş filozoftur. Peirce, göstergeyi temsil eden, nesne ve yorumlayan arasındaki bir ilişki olarak tanımlar. Deleuze ise göstergenin, bir imge tipini temsil eden özel bir imge olduğunu ifade etmektedir. Deleuze'ün önerdiği imgeler ve göstergeler sınıflandırmasında Peirce'ün kavramları kullanılmakla birlikte, Sinema 1 ve Sinema 2 kitaplarının göstergebilimsel çerçevesi Peirce'den ziyade Bergsoncudur. Deleuze, hiçbir filmin tek bir imge türüne bağlı kalmayacağını belirtir. Ona göre temelde üç hareket-imge türü vardır: Algılanım-imge, eylem-imge ve duygulanım-imge. Filmler, bu üç tür imge ile düzenlenir. Bu imgelere bağlı göstergeler, "kompozisyon göstergeleri" ve "genetik göstergeler" olmak üzere iki ana başlık altında sıralanabilmektedir. Duygulanım-imge'nin kompozisyon göstergeleri "hat ikon" (nitelik) ve "özellik ikon" (güç) iken, genetik göstergeleri "nitel-gösterge" (qualisign ya da potisign), "süreksizlik" ve "anlamsızlık" (espace quelconque-her hangi mekân) şeklindedir. Çalışmada "duygulanımsal propaganda imgeleri" olarak ifade edilen imge türü, Eisenstein tarafından devrim bilincini yerleştirmek için propaganda amaçlı kullanılan duygulanım-imgelerdir. Deleuze'e göre "plan, hareket-imge'dir". Duygulanım-imge yakın plandır, yakın plan ise yüzdür. Yüzün yakın planı yoktur, yüz kendiliğinden yakın plandır. Yüz, sadece insan yüzü değil, farklı bir nesnenin "yüzü" de olabilmektedir. Çalışma kapsamında, Potemkin Zirhlisi filmindeki duygulanım-imgeler ve bunlara bağlı göstergeler arası ilişkiler araştırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Propaganda, İmge, Potemkin, Peirce, Deleuze

* Sorumlu Yazar: Öğretim Görevlisi, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, ahmedfatihyilmaz@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-1085-8882

Geliş Tarihi: 26.02.2022 Kabul Tarihi: 06.03.2022 Yayın Tarihi: 29.04.2022

Atf Bilgisi / Reference Information

Yılmaz, A. F. (2022). Potemkin Zirhlisi (1925) Filmindeki Duygulanımsal Propaganda İmgelerini Peirce Semiyotiğiyle İzlemek, Türkiye Medya Akademisi Dergisi, Cilt:2 Sayı:3, s. 106-130

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.6558109>

WATCHING THE IMAGES OF AFFECTIVE PROPAGANDA IN THE MOVIE OF THE BATTLESHIP POTEMKIN (1925) WITH PEIRCE SEMIOTICS

Ahmet Fatih Yılmaz*

Abstract

Cinema is also used as a propaganda tool along with its art and entertainment dimension. Films can contain propaganda as well as a specific policy. The aim of this study is to subject the affective propaganda images in Sergey Eisenstein's Battleship Potemkin movie to semiotic analysis. According to Gilles Deleuze, C.S. Peirce is the most advanced philosopher in the systematic classification of images. Peirce defines the sign as a relation between the object and the interpreter. Deleuze states that the sign is a special image that represents an image type. Although Peirce's concepts are used in Deleuze's proposed classification of images and signs, the semiotic framework of Cinema 1 and Cinema 2 books is Bergsonian rather than Peircean. Deleuze states that no film will stick to one type of image. According to him, there are basically three types of movement-image: perception-image, action-image and affect-image. Movies are organized with these three types of images. Indicators related to these images can be listed under two main headings as "composition indicators" and "genetic indicators". The compositional indicators of the affect-image are "line icon" (qualification) and "feature icon" (power), while its genetic indicators are "quality-sign" (qualisign or potisign), "discontinuity" and "meaninglessness" (espace quelconque). The type of image expressed as "affective propaganda images" in the study are affect-images used by Eisenstein for propaganda purposes to place the consciousness of the revolution. According to Deleuze, "the plan is the movement-image". The affect-image is the close-up, the close-up is the face. There is no close-up of the face, the face itself is a close-up. The face can be not only the human face, but also the "face" of a different object. Within the scope of the study, the affect-images in the movie Battleship Potemkin and the relations between the signs related to them are investigated.

Keywords: Cinema, Propaganda, Image, Potemkin, Peirce, Deleuze.

* Corresponding Author: Lecturer, Çankırı Karatekin University Faculty of Art, Design and Architecture. ahmedfatihyilmaz@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-1085-8882

GİRİŞ

Günümüzde sinema hem bir sanat hem de bir eğlence ve propaganda aracı olarak görülmektedir. Ancak icat edildiği yıllarda sinema, gelip geçici bir eğlence aracı ve bir oyuncak olarak değerlendirilmiş, savaş yıllarında ise sinemadan propaganda amacıyla da faydalanılabileceği fark edilmiştir.

Bu çalışmanın amacı, Sergey Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısı filminde yer alan duygulanımsal propaganda imgelerini göstergebilimsel analize tabi tutmaktır. Göstergebilimin kurucusu *Charles Sanders Peirce*, Gilles Deleuze'e göre, "imgelerin sistematik tasnifinde en ileri gitmiş filozof"tur. Peirce, bu tasnifi yaparken göstergeler sınıflandırmasına da gitmiştir. İmgelerin göstergelerin doğuşuna, oluşumuna ve hatta yok oluşuna olanak verdiğine, şüpheye yer bırakmayacak şekilde inanan Deleuze, Peirce'ün imge ve gösterge sınıflandırmasının, bugüne kadar yapılanların en zengini olduğunu savunur. Deleuze'e göre gösterge, bir imge tipini temsil eden özel bir imgedir (Deleuze, 2021, s. 96-97). İmge "görünen"dir. İmgeler evrende var olurken, göstergeler zihinde var olur. Düşünce ve imge arasında meydana gelen bağıntının sonucunda zihinsel göstergeler belirmektedir. Dolayısıyla gösterge, imgenin zihinsel bir biçimi olarak görülebilir (Sütcü, 2005, s. 106). Peirce ise göstergeyi, temsil eden, nesne ve yorumlayan arasındaki "ilişki" olarak tanımlamaktadır. İnsan zihni bağlamında göstergeler, tüm düşünce ve alışkanlık formasyonunun temelidir. Göstergeler, nesne ile yorumlayan arasında dolayım kurmaktadır. Her yorumlayıcı, başka bir göstergeye işaret eden bir göstergeye dönüşmektedir. Göstergelerin oluşum süreci açık ve sürekli gelişen bir yorumlama sürecidir. Her bir göstergenin belirli işlevleri olmakla birlikte asıl işlev, verimsiz ilişkileri verimli kılmak ve bunları eyleme geçirmekten ziyade bu ilişkilerin zaman zaman eylemde bulunabilecekleri bir alışkanlık ya da kural oluşturmaktır. Peirce'e göre evrendeki her şey alışkanlık oluşturma eğilimindedir (Bogue, 2021, s. 109-110). Göstergelerin oluştuğu zeminin kayganlığı, sürekli devam edegelen bu değişkenlik, çalışmanın hedefine ulaşmasını güçleştirse de Potemkin Zırhlısı filminde Eisenstein'ın meydana getirdiği göstergeler üzerinden yapılacak yorumlamalara da bir o kadar güç katmaktadır. Çalışma kapsamında, Potemkin Zırhlısı filmindeki duygulanım-imgeler ve bunlara bağlı göstergeler arası ilişkiler araştırılmaktadır. Bu bağlamda imge ve göstergenin ne olduğunun anlaşılması önem taşımaktadır.

Görmenin düşünmeye zemin hazırladığı, görmenin en önemli üretiminin ise imge olduğu bilinen bir gerçektir. İmge hem felsefenin hem de sanatın temel kavramlarından biridir. Sanat, “imgelerle düşünmek”tir. Sanat, imgesel yaratımın temelini oluşturur. Bilme etkinliği, hem kavramlarla hem de imgelerle gerçekleştirilmektedir (Sütcü, 2021, s. 117-118). John Berger, tüm imgelerin insan yapısı olduğunu yazar: Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. Her imgede bir ‘görme biçimi’ yatar (Berger, 2019, s. 10). Görsel imgelerin duygulanımlarımızı uyarma gücü antik çağdan bu yana gözlemlenmiştir. Horatius, kulağın göze göre zihni daha yavaş uyardığını ifade eder. E. H. Gombrich, “İmge ve Göz” adlı kitabında, Pompei’deki bir evin girişinde bulunan “Cave Canem” (Dikkat Köpek Var!) yazısı ve zincirli köpek mozağinden bahsetmektedir. İnsanların, böyle bir resme, gerçek bir köpeğe gösterecekleri tepkiyi gösterme eğiliminde olduğunu belirten Gombrich, yazı-imge olmasaydı da tek başına görsel-ingenin aynı işlevi yine göreceğini ifade etmektedir (Gombrich, 2015, s. 139-140). MÖ. 4.yüzyılda yaşayan Aristoteles, “Poetika” kitabında taklit etmenin insana neden haz verdiğini açıklarken, insanın doğuştan gelen öğrenme sevgisiyle bu hazza ulaştığını kaydeder. Ancak Aristo ve çağdaşlarının aksine, günümüz insanı bu deneyime artık heyecan duymayacak kadar alışmış durumdadır (Gombrich, 2015, s. 12). Yine de görme teknolojisinde yaşanan büyük değişimler, insan algısını önemli oranda etkilemeye devam etmektedir. Çok sayıda kuramcı ve sinemacının daha 1920’lerde söylediği gibi, mekanik gözüyle sinema, modernitenin algıyı dönüştürme yollarını somut hale getirmiştir (Mulvey, 2012, s. 37). Sinema yoluyla üretilen dolaylı ya da dolaysız imgeler de, diğer sanat dallarında olduğu gibi merkezi konumdadır. İmge ve gösterge üretimi ile bunların alımlanması, okunması, yorumlanması, izleyici üzerindeki etkileri, sinemanın başlangıç yıllarından itibaren tartışılmalıdır. Konuyla ilgili günümüzde baskın olan yaklaşımlardan biri de Deleuze’ün Sinema 1 ve Sinema 2 kitaplarında ortaya koyduğu yaklaşımdır. Deleuze, imge ve göstergelerin nasıl “okunması” gerektiğine dair yaklaşımında Peirce’ün gösterge taksonomisinden faydalanmaktadır.

Çalışma kapsamında, duygulanımsal propaganda imgelerinin yoğun şekilde kullanıldığı Potemkin Zırhlısı filminde yer alan bu göstergelere dair parmak izleri aranmaktadır. İmgeler ve göstergeler arasındaki ilişki Eisenstein’in bu filminde nasıl kurulmuştur? İnsan yüzlerini imleyen hangi duygulanım-imge hangi göstergeye işaret etmektedir?

Her imge tipi için, en az iki tane olmak üzere, birden çok gösterge bulunmaktadır. Deleuze'ün önerdiği imgeler ve göstergeler sınıflandırmasında Peirce'ün kavramları kullanılmakla birlikte, Sinema 1 ve Sinema 2 kitaplarının göstergebilimsel çerçevesi Peirce'den ziyade Bergsoncudur. Deleuze, Peirce'ün semiyotiginde dilbilimsel olmayan bir gösterge kuramına bağlılığı takdir etmektedir. Saussure gösterenle gösterilenin dilbilimsel karşıtlığına dayanırken, Peirce dilbilimsel olmayan bir “temsil-nesne-yorumlayan” üçlüsüne dayanmaktadır. Birçok sinema teorisyeni göstergeye ilişkin Saussure'cü yaklaşımı benimserken Deleuze, görsel gösterenin dilbilimsel göstergeden özerkliğini öne çıkaran bir kaçış güzergâhı belirlemektedir. Deleuze'ün temel tezlerinden biri, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile birlikte ortaya çıkan modern sinemanın duyu-motor şemasını terk ederek klasik sinemadan farklılaşmasıdır. İnsanın sağduyu dünyasını şekillendiren duyu-motor şema, alışlagelmiş anlatı yapılarının türediği şeydir. Dolayısıyla sinematik gösterge, anlatsal ve dilbilimsel olmamalıdır (Bogue, 2021, s. 73-74). Bununla birlikte Deleuze'ün imgeler ve göstergeler tasnifi, hareket-imge ve zaman-imge dönemlerine göre şekillenmektedir. Zamanın harekete bağımlı olduğu, İtalyan Yeni Gerçekçiliği öncesindeki dönemi kapsayan hareket-imge döneminde farklı, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'yle başlayan zaman-imge döneminde farklı imgeler ve göstergeler ortaya çıkmaktadır. Hareket-imge döneminde yer alan Potemkin Zırhlısı filminde hareket-ingenin ve dolayısıyla bu imgelere bağlı göstergelerin farklı türleri kullanılmıştır.

1. DELEUZE'ÜN İMGE TAKSONOMİSİ

Deleuze, hiçbir filmin tek bir imge türüne bağlı kalmayacağını belirtir. Ona göre temelde üç hareket-imge türü vardır: Algılanım-imge, eylem-imge ve duygulanım-imge. Filmler, bu üç tür imge ile düzenlenir. Montaj, imge türlerini birleştiren bir hareket-imge düzeneğidir. Ancak, filmlerde belirli bir imge türü, her zaman için baskındır. Uzak planlar algılanım-imge, orta plan eylem-imge, yakın plan duygulanım-imge olacaktır (Deleuze, 2021, s. 98). Deleuze, işaret ettiği bu imge türleriyle ilişkili gösterge tasnifini Peirce'den almıştır. Peirce, birincilik, ikincilik ve üçüncülük kategorileri belirlemekle birlikte Deleuze, bu kategorilere “sıfırlık” kategorisini eklemektedir. Birincilik, kendinden başka hiçbir şeye gönderme yapmayan (sadece kendilerine gönderen) bir şey, nitelik ve potansiyel, saf olanaklıdır (Aktaran Bogue, 2021, s. 76). Peirce'e göre birincilik “kırmızı gibi bir renk”, “parıltı gibi bir değer”, “keskinlik gibi bir güç”, “sertlik ya da

yumuşaklık gibi bir nitelik” olabilir (Aktaran Deleuze, 2021, s. 140). İkincilik, varlık, etki-tepki, çaba-direnış gibi sadece başka bir şeyle kendine gönderme yapandır. Üçüncülük ise ilişki, yasa, zorunluluk gibi, sadece bir şeyi başka bir şeyle ilişkilendirirken kendine gönderme yapandır. Deleuze’ün sıfırlık kategorisi ise algılanım-imge ile ilişkilendirilmektedir. Birincilik, ikincilik ve üçüncülük kategorileri imgelerden ibaret olmayıp evrendeki fenomenlerin sergilediği var olma tarzlarıdır. Atomdan insana, insandan fikirlere kadar her şey aynı anda birincilik, ikincilik ve üçüncülük sergileyebilir. Bu bakımdan Deleuze’ün Peirce’den aldığı ilham, Bergson’un üç tür hareket-imgesini geliştirme ve genişletme imkânı tanımaktadır. Deleuze, algılanım-imge, eylem-imge ve duygulanım-imge üçlüsüyle başlayarak duygulanım-imgeyi birincilik, eylem-imgeyi ikincilik, ilişki-imgeyi üçüncülük kategorisine bağlar. İlişki-imge Deleuze’ün türettiği dördüncü hareket-imgedir. Ona göre, temel üç imgeden biri olan algılanım-imge sıfırlık kategorisine bağlıdır. Daha sonra duygulanım-imge ile eylem-imgenin ortasında yer alan dürtü-imge, eylem-imge ile ilişki-imge arasında bulunan yansıma-imge türlerini ortaya atar. Böylece hareket-imge türlerinin toplamı 6’ya ulaşır. Algılanım-imge, kökeni, kompozisyonu ve işlevi bakımından diğer hareket-imge türlerine de uzandığından onların üzerinde konumlandırılmaktadır. Duygular, eylemler ve ilişkiler ortaya çıktığında daima bunlara eşlik eden duygulanım, etki ve ilişki algısı söz konusudur (Bogue, 2021, s. 76-77). Deleuze, algılanım-imgenin yazgısının, seyirciyi bir kutuptan diğerine geçirmek olduğunu ifade eder. Bu imge türü, nesnel bir algılanımdan öznel bir algılanıma, öznel bir algılanımdan nesnel bir algılanıma geçer. Dolayısıyla algılanım-imge nesnel veya öznel olabilmektedir. Bu imge kategorisinin sinemada nasıl verildiği önem taşımaktadır. Gözleri yaralı olan birinin piposunu flu görmesi, bu öznel duyumsal etkenin bir örneğini vermektedir (Deleuze, 2021, s. 99-100). Bu türden bir sahnede seyirci önce bakan bakan birini, daha sonra onun baktığı şeyi görür. Bakanın gözünden değil de “kameranın gözü”nden¹ görünen pipo ise nesnel algılanım olmaktadır. Nesnel bakış açısı “kişiliksiz” ya da “seyircinin bakış açısı” olarak değerlendirilir.

Nesnel ya da öznel olmaya eğilimli imgeler sinemada sık karşılaşılan bir şeydir ancak bunları ayırt etmek her zaman kolay olmayabilir. Çünkü Deleuze’e göre kamera

¹ John Dos Passos’un, “Manhattan Transfer” adlı romanında geliştirdiği teknik. Passos, bu teknikle şehir hayatını kuşbakışı olarak betimlemektedir (https://tr.wikipedia.org/wiki/John_Dos_Passos Erişim Tarihi: 22.02.2022)

basit bir şekilde bir karakterin ve onun dünyasının görüşünü vermez. Bu, ilk görüşün dönüşerek yansıdığı başka bir görüştür artık (Deleuze, 2021, s. 102).

Deleuze'ün algılanım-imge'yle birlikte belirlediği bu 6 imgeye bağlı göstergeler, “kompozisyon göstergeleri” ve “genetik göstergeler” olmak üzere iki ana başlık altında sıralanabilmektedir. Algılanım-imge'nin kompozisyon göstergeleri “önerme” (dicişgn) ve “reume” iken, genetik göstergeleri “eengramme” ve “photogramme”dir. Duygulanım-imge'nin kompozisyon göstergeleri “hat ikonu” (nitelik) ve “özellik ikonu” (güç) iken, genetik göstergeleri “nitelik-gösterge” (güç-gösterge), “süreksizlik” ve “anlamsızlık” (espace quelconque-herhangi mekân) şeklindedir. Dürtü-imge'nin kompozisyon göstergeleri “iyi fetiş” (kalıntı), “kötü fetiş”, genetik göstergesi “septom” (doğal dünya)'dur. (Büyük form) eylem-imge'nin kompozisyon göstergeleri “eşgösterge” (küreleşme), genetik göstergesi “iz” (solunum-mekan)'dır. (Küçük form) eylem-imge'nin kompozisyon göstergeleri “eksiklik belirtisi” ve “muğlaklık belirtisi” iken, genetik göstergesi “vektör” (evren çizgisi ya da iskelet mekân)'dür. Yansıma-imge'nin kompozisyon göstergeleri “cazibe figürü” (teatral/skenografik figür – heykelsi/plastik figür) ve “evirme figürü” iken, genetik göstergesi “söylem figürü” (diskursif figür)'dür. İlişki-imge'nin kompozisyon göstergeleri “işaret” ve “sınır” iken, genetik göstergesi “sembol”dür (Bogue, 2021, s. 78).

Çalışmada “duygulanımsal propaganda imgeleri” olarak ifade edilen imge türü, Eisenstein tarafından devrim bilincini yerleştirmek için propaganda amaçlı kullanılan duygulanım-imgelerdir.

Deleuze Sinema 1'de, Potemkin Zirhlısı filminde duygulanım-imge ve ona bağlı göstergeleri tespit etmektedir. Deleuze'e göre “plan, hareket-imge'dir” (Deleuze, 2021, s. 36). Duygulanım-imge yakın plandır, yakın-plan ise yüzdür. Yüzün yakın planı yoktur, yüz kendiliğinden yakın plandır. Yüz, sadece insan yüzü değil, farklı bir nesnenin “yüzü” de olabilmektedir. Bir saat, bir bıçak, madeni para ya da yakın planda görülen herhangi başka bir nesnenin de “yüzü”ne bakılabilir, o da “yüz”leştirilebilir. O nesne de bize gözünü dikip bakabilir (Deleuze, 2021, s. 118). Yakın plan çekimler, yüzleri duygunun saf maddesi ya da bir “hyle”si haline getirir. Yakın planın duygulanımsal bir kadrajı, dekapajı ve montajı vardır. Sadece tek bir yakın planla birden fazla yüz parçası bir araya getirilebilir (Deleuze, 2021, s. 138).

2. PROPAGANDA VE SOVYET DEVRİMİ

Filmler, propaganda içerebildiği gibi belirli bir politika da içerir. Neredeyse her film politiktir fakat her film aynı şekilde politik olmayabilir. Kavram olarak propaganda, *propagare* kökünden gelmekle birlikte *dikilecek fidan* anlamında da kullanılabilir. Yayma, dağıtma, çoğaltma anlamlarını taşıyan terim ise *propagation*'dur. Propaganda, toplumu etkilemek, insanların duygu, düşünce, davranış ve hareketlerini kontrol altında tutmak için her türlü iletişim olanaklarını kullanarak ve araçsallaştırarak beklenen sonuca ulaşmaktır (Sarıtaş, 2018, s. 330). Politika kelimesi ise polis'ten gelmektedir. Polis, şehir devleti demektir. Eski Yunan toplumu, kendi hükümet sistemine sahip bağımsız şehir devletlerinden oluşmuştur. Politika, polis'in işlerine, polis'le ilgili olana atıfla türetilmiş bir kelimedir. Bu tanımın modern şekli, "devletle ilgili olan"dır. Eski Yunan filozoflarından Aristoteles, Politika adlı eserinde, insanın doğası gereği politik bir hayvan olduğunu belirtmiştir. Bu bakış açısından politika, adil bir toplum meydana getirmek için yapılan etik bir faaliyettir (Heywood, 2017, s. 26-28).

Politik filmlerin tanımı ise Sergey Eisenstein'in *Grev* (1925) filmine kadar uzanır (Wayne, 2017, s. 11). Rusya'da devrim bilinci söylemiyle ortaya çıkan yeni sinema anlayışı, Eisenstein, Vertov, Pudovkin gibi yönetmenlerle yeni bir eşige taşınmıştır. Bu gelişmeler ise 1917 yılında gerçekleşen olaylara dayanmaktadır. Rusya'da 1917'de gerçekleşen iki ayrı devrimle hem Çar monarşisine son verilmiş hem de Çar'ın yerini alan burjuva hükümeti yıkılmıştır. İlk defa, örgütlenmiş işçi sınıfı, tarih sahnesinin merkezinde yer almıştır. Sermayeye karşı emeğin çıkarlarını temsil eden Bolşevikler iktidara gelmiştir. Bu devrim aynı zamanda Avrupa'da bir devrimci mücadele döneminin de fitilini ateşlemiştir (Wayne, 2017, s. 40). Bolşevik liderlerden Troçki, devrimle birlikte ortaya çıkan yeni sanatın *proleter* kültüre uygun bir temelde olması gerektiğini vurgular. Burjuva kültürünün klasik edebiyatını benimsemek için henüz yeterli boş zamana ve eğitime sahip olmayan kitlelere bunu ilan etmek, o günün ihtiyaçları açısından faydasız ve erkendir (Aktaran Wayne, 2017, s. 45). Marks ve Engels, *Komünist Manifesto*'da, burjuvazi ve proleterya arasındaki büyük mücadeleye işaret ederek, "*Bir bütün olarak toplum giderek daha fazla, birbirine düşman iki büyük kampa, birbiriyle doğrudan karşı karşıya gelen iki büyük sınıfa bölünüyor: burjuva ve proleterya*" demektir (Wright, 2016, s. 87). 1917 devrimlerinin ruhunu da bu bilinç şekillendirmiştir.

Potemkin Zırhlısı filmi, denizcilerin, zırhlının, halkın ve denizin organik birliğinin coşkusal bir sunumuna ulaşmaktadır. Bu birlikten ise sinematografik bir kavram olarak “isyan” doğmaktadır (Sütcü, 2021, s. 247). Sovyet sineması, *birey*’in hikâyesini anlatan tipik Hollywood sinemasında oldukça farklı şekilde *kitlesele* devinime odaklanır. Çalışmanın konusunu oluşturan Potemkin Zırhlısı filminin asıl kahramanları, isyancı erler ve Odessa halkıdır. Vakulinçuk ya da Matusenko gibi karakterler, kişisel hikâyeleriyle değil, kitleye yaptıkları katkılarıyla ön planda olurlar. Onlar da kitlenin/toplumun bir parçasıdır.

3. SOVYET DEVRİM/MONTAJ SİNEMASI’NIN DOĞUŞU

19. yüzyıl sonlarında, Fransa’da Lumiere Kardeşler, Amerika’da Edison, Almanya’da Skladonowsky Kardeşler sinemanın ilk ürünlerini ortaya koymuştur. Lumiere Kardeşler, dünyanın farklı ülkelerine operatörler göndermişler, bu arada Rusya için de bir operatör görevlendirerek, Rus Çarı II. Nikola’nın taç giyme törenlerinin görüntülenmesini sağlamışlardır. Ne var ki törenlerde seyircilerin bulunduğu tribünlerin çökmesi sonucu izdiham yaşanmış, yaralananlar ve ölenler olmuş, bu nedenle çekilen görüntülere de el konulmuştur. Sinema tarihinin ilk sansürü de böylelikle Rusya’da yaşanmıştır (Teksoy, 2009, s. 32). Ancak 1917 Ekim Devrimi’yle Çarlık rejimi yıkılmış; Sovyet Rusya, Lenin önderliğinde sinema tarihine damga vuracak önemli sinemacıların yetişmesine öncülük eden bir ülke haline gelmiştir (Teksoy, 2009, s. 129). Sovyet Rusya, başlangıçta sinema teknolojisinin geliştirilmesine herhangi bir katkı sağlamamış olsa da sinemanın sanatsal, estetik, teknik ve kuramsal boyutunda önde gelen ülkelere birini olmayı başarmıştır.

Lenin, sinemanın önemini farkında olan bir liderdir. Ona göre sinema, halkın devrim bilinciyle eğitilmesinde önemli bir araç görevi üstlenebilecek kapasiteye sahiptir. Sinema bir an önce geniş halk kitleleriyle buluşmalı, devrimin sahip olduğu dinamizm ülkenin dört bir yanında yankılanmalıdır. Lenin bu amaçla bir *Devlet Sinema Okulu*’nu (Moskova Sinema Enstitüsü) kurar. Bu okul aynı zamanda dünyanın ilk büyük sinema okulu olma özelliği de taşımaktadır. Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, Sergey Eisenstein, Dziga Vertov gibi isimler bu okul çatısı altında önemli çalışmalara imza atmışlardır. Lenin, okulla birlikte *ajitasyon* trenleri ve gemilerini de faaliyete geçirmiştir. Bu araçlar hem Rusya’nın farklı bölgelerine, daha önce çekilmiş olan devrim filmlerini ulaştırmış

hem de gidilen bölgelerde yeni film çekimlerine imkân sağlamıştır (Teksoy, 2009, s. 130-131).

Devrim sonrası Rusya'nın sinemaya bakışını propaganda şekillendirmiştir. Ajitasyon kavramı sadece sinema trenlerine ad vermemiş aynı zamanda şemsiye bir kavram olarak film yapımı konusunda temel belirleyici de olmuştur. Sovyet Rusya'da propaganda filmlerine ajitasyondan mülhem, "agitki" ya da "agitfilm" denilmiştir. Eisenstein, Kuleshov ve diğer büyük Sovyet yönetmenler, Devlet Sinema Okulu'nda agitfilm olasılıkları üzerine çalışmalar yapmışlardır. Sovyet yönetmenler, Agitfilm 'lerin yapımında "burjuva" (Deleuze, 2021, s. 50) olarak eleştirdikleri Amerikan sinemasının ilk büyük yönetmenlerinden David W. Griffith'in filmlerinde kullandığı montaj tekniğini örnek almışlardır. Ancak aldıkları tek örnek Griffith'in filmleri değildir. Bunun haricinde Rus avangart sanatı, tiyatrosu ve edebiyatından da ilham almışlardır (Taylor, 1991, s. 51). Montaj, Deleuze'e göre hareket-imgelerin, zamanın dolaylı imgesini meydana getirecekleri şekilde düzenlenmesidir. Montaj, hareket-imgelerin bir kompozisyonudur. Montajda dört büyük eğilim göze çarpmaktadır. Bunlardan en önemlisi yukarıda da değinildiği gibi Griffith'in eğilimidir ki; Deleuze bunu, "Amerikan ekolünün organik eğilimi" olarak farklı bir başlık altında ele almaktadır. Diğerleri, "Sovyet ekolünün diyalektik eğilimi", "savaş öncesi Fransız ekolünün niceliksel eğilimi", "Alman dışavurumcu ekolünün yeğinsel eğilimi"dir (Deleuze, 2021, s. 47). Diyalektik eğilim ise kendi içinde temel olarak üçe ayrılmaktadır. Eisenstein, Pudovkin ve Dovjenko'nun eğilimleri. Bunların arasında da en güçlüsü Eisenstein'in eğilimidir (Deleuze, 2021, s. 58). Vertov ise diyalektikte kompozisyondan kurtulmanın bir yolunu bulmuş olması nedeniyle diğerlerinden farklıdır (Deleuze, 2021, 59). Eisenstein açısından Vertov'un yaptıkları "biçimci maskaralıklar"dan ibarettir. Eisenstein, yalnızca insanın ve Doğa'nın diyalektiğine inanmaktadır. O, Doğadaki insan ve insandaki Doğa'ya eğilmektedir (Deleuze, 2021, s. 114). Eisenstein'in diyalektik kompozisyonu, yalnızca organik olanı (doğma ve büyüme) değil, aynı zamanda patetik olanı (gelişme) da içermektedir. Patetik, imgenin içeriğiyle birlikte biçimindeki bir değişimi de beraberinde getirir. Eisenstein'da yakın planın araya girmesi "patetik" bir sıçrama yaratır. Bu yolla bilincin gelişimi hedeflenmektedir. İmge gelişirken bilinç de gelişir. Bu, Eisenstein söz konusu olduğunda "devrimci bilinç"tir. Deleuze, Potemkin Zirhlisi'nda karşılaşılan "kızıl bayrak" imgesiyle, böyle bir patetik bilinç sıçramasının gerçekleştiğini savunur (Deleuze, 2021,

s. 53-54). İzleyici kızıl bayrağa bakarken, kızıl bayrak da izleyiciye bakmaktadır. Kızıl bayrak yüzdür, yüz yakın plandır, yakın plan duygulanım-imgedir.

4. EISENSTEIN, ÇARPICI MONTAJ VE POTEKİN ZIRHLISI

Eisenstein, Sovyet Devrim sinemasının en büyük yönetmenlerinden biridir. İlk olarak 1920 yılında Moskova'daki *Proletkult*² Tiyatrosu'nda set tasarımcısı olarak işe girmiştir. Kısa sürede yönetmenlik yapmaya başlamış, ilk filmi *Grev*'i 1924 yılında çekmiştir. *Kurgu kuramı* üzerine ilk yazısını da yine bu yıllarda yayınlamış, bu anlayış doğrultusunda birbiriyle ilgisi olmayan iki görüntünün artarda getirilerek, aralarında psikolojik bağ kurulması ve bu bağın duygusal bir tepkiye yol açmasını amaçlamıştır (Küçükdoğan&Yengin, 2015, s. 108). Eisenstein'ın "*çarpıcı kurgu*"su kabaca şöyle tanımlanabilir: Bir görüntünün anlamının, mutlaka aynı olaya bağlı olması gerekmeyen bir başka görüntüye yaklaştırılarak pekiştirilmesi (Bazin, 1966, s. 45).

Eisenstein için sanat daima *çatışmadır*. Kurguyu da çatışmayla ilişkilendirmesi Eisenstein'ın devrimci Sovyet politikasına gönülden bağlı olması ile ilgilidir. *Potemkin Zırhlısı* filmi de bu bağlamda değerlendirilmektedir. 1925 yılında Komünist Parti, 1905 devriminin kutlamaları çerçevesinde çekilmesini istediği bir film için Eisenstein'a sipariş verir (Küçükdoğan&Yengin, 2015, s. 109-110). 1905 Devrimi'nde tüm Rusya'yı saran genel grev, protesto ve ayaklanmalar, Çar tarafından kanlı şekilde bastırılmış, binlerce kişi hayatını kaybetmiştir. Potemkin Zırhlısı filminin *Odessa Merdivenleri* sahnesindeki katliam ise büyük oranda kurmacadır. Bununla birlikte mizansen ve sinematografi öylesine etkili olmuştur ki dünya halklarının belleğine tarihsel bir gerçek olarak kazanmıştır (Dinçer, 2013, s. 17). İlk gösterimi sesli sinemaya geçişten iki yıl önce 21 Aralık 1925'te Bolşoy Tiyatrosu'nda yapılan Potemkin Zırhlısı, daha sonra Berlin ve NewYork'ta da izleyici karşısına çıkmış ve büyük ilgiyle karşılanmıştır. Berlin'de bir yıl boyunca gösterimde kalan film, özellikle Alman aydınları tarafından rağbet görmüştür. Potemkin'in yarattığı fırtına, Goethe'nin 150 yıl önce sanat dünyasında yol açtığı etkiyle karşılaştırılmıştır. Eisenstein, Potemkin'in ardından Paramount yapım şirketinden teklif almış ancak yönetmenin Bolşevik ruhu, burjuva sinemasıyla çatışmaya girmiştir. Eisenstein, Amerika'dan Meksika'ya geçerek, "Que Viva Mexico" adında yeni bir

² Proletkult, "Proletarskaya Kultura/Proletarya Kültürü" deyiminden türetilmiş birleşik sözcük. 1917-1925 yılları arasında Sovyetler Birliği'nde, burjuva etkilerine karşı tamamen proletaryaya ait bir sanat oluşturmak amacıyla aktif olmuş harekettir (Küçükdoğan, B. Yengin, D. (2015). Sinema Kuramları I (içinde), (Ed. Zeynep Özarslan). İstanbul: Su Yayınevi , s.108).

devrim filmi yapmaya girişmiş ancak bu proje de tamamlanmamıştır (Dinçer, 2013, s. 21).

Eisenstein, *çarpıcı kurgu* ya da *atraksiyon kurgusu* olarak bilinen tekniğini ilk olarak Grev filminde ortaya koymuş, Potemkin Zırhlısı filminde ise bu tekniği daha ileri taşımış, ayrıca *hareket yanılısaması* kavramını öne sürmüştür. Uyku, uyanma ve kükreme durumunda gösterilen üç aslan heykelinin artarda kurgulanması bu yanılısamayı oluşturmuştur (Küçükdoğan&Yengin, 2015, s. 122). Filmin en çarpıcı sekanslarından olan Odesa Merdivenleri'nde, yine kendi geliştirdiği film kuramının bir parçası olan *ritmik kurgu*'yu kullanır. Askerlerin yürüyüşü ve çocuk arabasının merdiven başında sarsılmasıyla birlikte annenin yüz ifadesi ritmik kurguya iyi bir örnektir. Şiddet eyleminin kendisini görmesek de kesmelerde kendini belli eder (Küçükdoğan&Yengin, 2015, s. 128). Bir burjuva kadın Odesa Merdivenlerinde “onların huzuruna çıkmamıza izin verin” dediğinde, kadına ne sözle ne altyazıyla ne de bir eylemle cevap verilir. Bunların yerine merdivenlerden sessizce, kesintisiz bir biçimde aşağı inen askerlerin giderek uzayan gölgeleriyle yanıt verilir. Burada, konuşma ve ışıklandırma elemanları birbiriyle diyalog halindedir (Andrew, 2010, s. 113). Askerler çarın askerleridir ve özgürlük isteyen halka ateşle karşılık vermektedirler. Onların çaresizce şikâyetlerine kulak asmazlar, askerlerin her biri birer ölüm makinesine dönüşmüşlerdir. Devrimci halk ise silahsız masum insanlardan oluşmaktadır. Çarın askerleri tarafından kurşun yağmuruna tutulan halk arasında çocuk, genç, yaşlı, kadın, erkek her sınıftan insan bulunmaktadır. Öldürülenler topyekûn Rus halkıdır. Devrimde iki cephe vardır: Rus halkı ve onun karşısında Çar. Tek başına Odesa Merdivenleri sahnesi bile filmin propaganda yoluyla vermek istediği mesajı net bir şekilde ortaya koymaktadır. Askerler merdivenin tepesinde, halk ise aşağıda konumlanır. Bu aynı zamanda Çar'ın halka bakışını da temsil eder. Odesa Merdivenleri, tıpkı Platon'un mağarasında olduğu gibi bir alegoriye dönüşür: Çarlık Rusyası'nın bir alegorisi. Çar, Rusya'yı hiç tanımayan izleyici tarafından, filmde hiç gösterilmemesine rağmen, halka zulmeden zalim bir diktatör olarak algılanır.

O dönemde Rus filmlerinde vinç çekimleri yaygın olarak bilinmediğinden, basamaklar boyunca uzanan bir kabloya asılmış kamerayla çekim yapılmıştır. Sahnenin çekimlerinde birkaç kamera aynı anda çekim yapmıştır. Koşan, zıplayan, düşen bir sirk

cambazına bağlı kameranın yaptığı çekimler de filmde kullanılmıştır (Leyda, 1965, s. 237).

Eisenstein, oyunculuğa önem vermemekle birlikte, nesnelere belirli açılardan çekerek onlara çeşitli anlamlar yükler (Teksoy, 2009, s. 138). Çekimlerin çarpışmasından ortaya çıkan yeni anlam çoğunlukla politiktir. Eisenstein'ın amacı, seyircinin duygularını manipüle etmektir. Yönlendirmenin aracı olarak kurguyu kullanır. Birbiriyle çatışan planları bir araya getiren kurgu, seyirciyi etkiler ve şaşırtır. Diğer taraftan filmde sadece dört profesyonel oyuncu yer alır, çünkü hiçbir rol diğerinin önüne geçmez. Filmin başrollerini halk ve Potemkin Zırhlısı paylaşmaktadır. Bölümün başındaki yaşlı kadın, yönetmenin annesidir. Diğer rollerde ise gerçek hayatta şoförlük, bahçıvanlık vb. işler yapan, halkın içinden insanlar yer almaktadır. Papazın denize atılma sahnesinde yönetmenin kendisi de takma sakalla rol almıştır (Teksoy, 2009, s. 142-143).

5. FİLMİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Eisenstein sinemasında yüzler merkezî önemdedir. İnsan yüzleri ve nesnelere yüzleri mekânlardaki dışsal hareketleri, Deleuze'ün deyişiyle “ifade” hareketlerine dönüştürmektedir. “yoğun yüz” saf gücü ifade ederken, “yansıtıcı yüz” saf niteliği ifade etmektedir. Sinemada yakın plan yüz ile ilişkilendirilir fakat Deleuze bunu daha ileri bir noktaya taşıyarak “duygulanım-imge yakın plandır, yakın plan da yüzdür” demektedir. Deleuze, yüzün alışıldık üç işlevinden bahseder: Yüz bireyleştirir, toplumsallaştırır ve ilişkiseldir, iletişim sağlar. İletişim işlevi çift boyutludur. Yüz hem iki kişi arasındaki iletişimi sağlar hem de tek kişi söz konusu olduğunda karakterle rolü arasındaki içsel uyumu sağlar (Aktaran Bogue, 2021, s. 85-86). Eisenstein'a göre filmin temel görevi, mantıksal olarak bağlanmış bir hikâyeye sunmak değil, hikâyeye genel bir düşünce ya da kavrama ulaşmaktır. Montaj, bu yolda kullanılan önemli bir rol üstlenmektedir. Ancak montaj, Griffith'ten farklı olarak doğanın diyalektiğine uygun biçimde, doğayı kayıtdışı bırakmadan yapılmalıdır. Bu, filmin bütününe yansımalıdır. Birbirine eklenmiş tek tek dizilere değil, tek tek görüntülerden yola çıkarak bütüne ulaşmalıdır (Sütcü, 2021, s. 232).



Görsel 1. Kurtlu et ve Doktor Smirnof'un yakın plan çekimleri

Potemkin Zirhlisi filminde de yüzler çoğunlukla bireyler arasındaki ilişkiye ve toplumsallığa göndermektedir. Yakın plan yüz, insan yüzleri ve nesnelerin yüzleri olabilmektedir. Filmde böyle bir yakın plan çekim, ilk olarak kurtlu et ve kurtlu ete bakan gemi doktoru Smirnof'un tek gözü ile gözlüğü tutan parmaklarının bir bölümünü kapsayan çerçevede görülmektedir. Etin içinde titreşen beyaz kurtlar yakın planda çekilerek hem Potemkin'deki devrimci tayfanın yaşam şartları ortaya konulmuş hem de seyircide daha güçlü bir tiksinti duygusu uyandırılmak istenmiştir. Smirnof'un kısa boyu ve çirkin yüzü de bu duyguyu pekiştirmektedir. Deleuze, duygulanım-ime'nin bir etki ile bir tepki arasındaki mesafeyi doldurduğundan bahseder (Deleuze, 2021, s. 272). Bu sahnede de izleyici, kurtlu etin yarattığı etki ve gemicilerin tepkisi arasında Smirnof'un yüzünün bir bölümünün yakın çekimiyle karşılaşmaktadır. Bu, duygulanım-ime'nin kompozisyon göstergelerinden ikon, genetik göstergelerinden ise nitelik-gösterge'dir. Bu sahnenin öncesinde ve sonrasında daha çok genel ve orta planlar kullanılmaktadır. Yansıtıcı yüzlere, yaklaşık 6 dakikalık "Odessa Merdivenleri" sekansı ile öncesindeki hazırlayıcı sahnelerde de rastlanmaktadır.

Film, hırçın dalgaların limanı dövdüğü sahneyle açılır. Daha sonra ekranda bir ara yazı belirir. Ara yazıda Lenin'in şu ifadelerine yer verilmektedir: "*Devrim savaştır. Tarihteki tüm savaşlar içinde bilinen en adil, haklı, kesin ve müthiş savaştır. Rusya'da bu savaş ilan edilmiş ve başlamıştır*". Dalgaların hırçınlığı, devrimle birlikte ortaya çıkan isyan hareketlerine, halkın devrim coşkusuna yönelik bir imge olarak

değerlendirilebilmektedir. Dalgaların hemen ardından Lenin'in ekranda beliren sözleri de bu yargıyı desteklemektedir. Bu açılış planından sonra Potemkin Zırhlısı'nın genel planına geçilir. Potemkin, başka bir zırhlının üzerinden görüntülenmektedir. Kesmeyle geçilen planda gemicilerin kendi aralarında konuşmalarına şahitlik edilmektedir: “Biz Potemkin'in denizcileri işçi kardeşlerimizi desteklemeliyiz. Devrim'in öncüleri olmalıyız”. Peş peşe gelen sahneler, ara yazı ve diyalog, filmin hemen başında izleyiciyi “çarpar”. Tüm göstergeler, patlamak üzere olan bir savaşa işaret etmektedir.

Filmin açılışında karşılaşılan bu imgelerde, Deleuze'ün gösterge taksonomisindeki göstergelerden bir kaçına rastlanmaktadır. Uzak planlar, orta planlar ve yakın planlar art arda kullanılır. Duygulanım, algılanım ve eylem-imgelere bağlı göstergeler peşi sıra belirir. Duygulanım-imge olarak yakın planlar, izleyicinin bilincine yerleştirilmek istenen devrim argümanlarını güçlendirmektedir.

Eisenstein, filmi klasik tragedyalara benzer biçimde beş bölümü ayırmıştır. Buna göre film sırasıyla, “*İnsanlar ve Kurtlu Et*”, “*Kıç Güvertedeki Dram*”, “*Kan Öç İstiyor*”, “*Odessa Merdivenleri*” ve “*Filoyla Karşılaşma*” bölümlerinden oluşmaktadır. Her bölüm, bir öncekinden farklı olayları ele alır. Ancak görünmeyen bir bağ, tüm olayları birleştirerek yapısal bir bütünlük kazandırır (Teksoy, 2009, s. 143).

5.1. “Adamlar Nöbetten Sonra Ağır Bir Uykuya Daldılar”

İlk bölümde, Potemkin Zırhlısı'nda görevli işçiler, uyku esnasında perdeye gelir. Salıncaklarda uyuyan işçilerin görüntüsü, kozasından çıkmak üzere olan ipek böceklerini andırmaktadır. Bu karşılaşmayı, *yeniden doğum* imgesi olarak da görebilmek mümkündür. İşçilerden sorumlu olan görevli, uyuyan işçilerin arasında gezinmeye başlar ve gözüne kestirdiği acemi işçilerden birine vurarak onu uyandırır. Gördüğü muameleden dolayı yüz üstü dönerek ağlamaya başlayan işçiyi diğer işçiler yatıştırmaya çalışır. Yaşanan bu olay işçilerin daha sıkı kenetlenmelerini ve harekete geçmelerini sağlar: “*Yoldaşlar! Daha yüksek sesle konuşmanın vakti gelmiştir. Daha ne bekliyoruz? Bütün Rusya ayaklandı. Biz ne zaman ayağa kalkacağız*”.

Eisenstein, devrimin ortaya çıkışını Potemkin Zırhlısı'nda meydana gelen isyan üzerinden anlatırken, seyirciyi de aşama aşama devrime hazırlamaktadır. Bu amaçla isyan ruhunun ortaya çıktığı şartları somutlaştırmak ister. Tüm planlar, devrimin yüceltilmesi

amacına yönelik olarak kurgulanır. Dalgalar, Lenin'in sözleri, Potemkin Zırhlısı'nın genel planı ve son olarak öykünün ana mekânı olarak gemi güvertesinin görüntülenmesi "çarpcı kurgu"nun propaganda amacına nasıl hizmet ettiğini de belirlemektedir.

Filmin en çarpıcı sahnelerinden olan "*kurtlu et*" sahnesinde, izleyici, beden dillerinden huzursuzlukları görülebilen işçilerle yüzleştirilir. Dramatik olarak bakıldığında, işçilerin üzerindeki baskının ve yaşam şartlarının kötülüğünün, özellikle vurgulanan noktalar arasında olduğu dikkat çekmektedir. İşçiler, bu sahnede gemi güvertesine asılan çürümüş, kokuşmuş ete sırayla bakarlar ve memnuniyetsizliklerini belli edecek bir ifadeyle diğerlerine bir şeyler söylerler. Ardından gemi kaptanı ortaya çıkar ve işçilere bakarak kafasını sallar. İşçiler de bu arada etlere bakarak söylenmeye devam eder: "*Kokuşmuş etten bıktık artık!*"

Şikâyetler artınca, gemi doktoru Smirnof gelerek etleri kontrol eder ve etlerde hiçbir sorun olmadığını, etlerin üzerinde görülen şeylerin sadece "kurtçuk" olduğunu, tuzlu suyla yıkandığı zaman geçeceğini söyler. İşçilerin tepkileri, gemi kaptanı ve doktorunun tavrı tek bir amaca hizmet etmektedir, o da işçilerin artık hiçbir insanın tahammül edemeyeceği yaşam şartları içinde patlamaya hazır bir bomba haline geldiğini anlatmaktır. Eisenstein, Rus-Japon Savaşı'na da yine bu bölümde göndermede bulunur. Kokuşmuş etleri yemek istemeyen işçilerden biri, "*Japonya'daki Rus esirler bile daha iyi besleniyordur!*" diyerek, durumun vahametini daha açık bir şekilde ortaya koyar. Bu ifadeler, seyirci açısından bakıldığında oldukça kışkırtıcıdır. Bu kadar eza ve cefa gören insanlarla, hangi ırktan, hangi milletten olursa olsun "duygudaşlık" kurmak kaçınılmaz hale gelmektedir.

Uyuyan işçinin dövülerek uyandırılması, Rus halkının çok daha önceden zaten isyan bayrağını açmış olması, asgari beslenme şartlarının dahi sağlanamadığı bir gemide çalışıyor olmanın verdiği sıkıntılar, işçilerin isyanını haklı gerekçelere dayandırmaktadır. Potemkin Zırhlısı'nda yaşananlar, askerî ya da siyasî bir sorun olmaktan da öte temel bir insanî sorun olarak belirlenmektedir. İnsan olmanın şartları bellidir. Her insan, asgari yeme-içme, giyinme ve barınma şartlarına sahip olmak ister. Rus halkı, bu temel haklarından mahrum bırakılmış bir halktır ve devrim bu hakların yeniden kazanılması için yapılmaktadır.

Filmin çekildiği 1925 yılı, isyanın 20'nci yılı, Ekim Devrimi'nin ise 8'inci yılıdır. Senaryo hazırlanırken, gemide isyanın yaşandığı yılın tarihsel şartları değil, filmin çekildiği yılın tarihsel ve siyasi konjonktürü dikkate alınmıştır. Devrim, Rusya'da coşkuyla karşılanmakla birlikte içeride seçkinler, dışarıda ise komünizme şüphe ve endişeyle yaklaşanlar için öyle değildir. O dönemde mülk sahibi sınıflar, sadece iktidarı Çar'dan alıp kendilerine verecek siyasal bir devrim istemektedir (Reed, 2019, s. 10). Amerika, Sovyet Rusya'yı ve onun liderini tanımayı reddeder. Başka birçok ülke de bu kervana katılır. Dolayısıyla Devrim'in sadece Rusya'ya değil, dış dünyaya da anlatılması gerekmektedir. Potemkin Zırhlısı'nın ilk bölümünde verilen mesajlar bu nedenle önem taşımaktadır. Eisenstein ve ona filmin siparişini veren Devrim Kutlama Komitesi, bu noktalara özellikle önem vermektedir. Propaganda "insanî" boyuta vurgu yapmak amacıyla hazırlanmalıdır ki, tüm dünyanın dikkati çekilebilmelidir.

Endonezya'da 1933 yılında Hollanda donanmasına bağlı "De Zeven Provinciën" adlı zırhlıda çıkan isyana katılan denizcilerin mahkeme sırasında Potemkin Zırhlısı filminden esinlendiklerini söylemeleri, filmin tüm dünyada uyandırdığı etkiye verilebilecek örnekler arasında yer alır (Teksoy, 2009, s. 144). Film, Alman Nasyonal Sosyalizmi için de önemli bir başyapıttır. Hitler'in Propaganda Bakanı Goebbels'e göre, Potemkin Zırhlısı filmi izleyen bir insanın Bolşevik olması neredeyse kaçınılmazdır. Steven Spielberg'in gerçek bir olaydan uyarladığı, 1997 yılı yapımı *Amistad* filmi de zenci köleleri taşıyan bir gemide çıkan isyanı konu edinmektedir. 1839 yılında yaşandığı belirtilen gemi isyanı, Potemkin isyanından önce gerçekleşmiştir. Ancak yönetmen Spielberg'e böyle bir olayı sinemaya aktarma fikrini veren büyük oranda Potemkin olmuştur.

Amerikalılar da filminden etkilenir. Dönemin Hollywood'unun star oyuncularını Mary Pickford ve Douglas Fairbanks, Temmuz 1926'da Moskova'yı ziyaret ederler. Potemkin Zırhlısı'nı izledikten sonra Amerika'da da izlenmesini sağlamak amacıyla filmi yanlarına alarak, Eisenstein'a da kendilerine eşlik etmesi teklifini götürürler. Bu davet, Eisenstein'a yapılan Amerika davetlerinin ilkidir (Leyda, 1965, s. 250). Filmin İngiltere'de de büyük yankı uyandırması, İngiliz Belge Okulu'nun, Potemkin Zırhlısı filminin son perdesinden doğduğu hikâyesinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. İngiliz Belge Okulu'nun

kurucusu John Grierson, Potemkin'in Amerikan versiyonu üzerinde çalışmalar yapmıştır (Leyda, 1965, s. 237).

5.2. Vakulinçuk'un Cenazesi ve Kışkırtıcı Ara Yazılar

Geminin işçiler tarafından ele geçirilmesi ve Odessa'ya varması, daha sonra halkın geminin ve şehit edilen Vakulinçuk'un cenazesinin etrafında kenetlenmesi sahneleri, seyirciyi "Odessa Merdivenleri"nde yaşanacak katliama hazırlar. Bu bölümde Eisenstein sık sık kışkırtıcı ara yazılara yer vermektedir. Ara yazılar, duygulanımsal propaganda imgelerinin gücünü besler. Verilen mesajlar, en temel insanî duygulara seslenir ve izleyiciyi harekete geçmeye manipüle eder: "*Vakulinçuk isyan için ayaklanan ilk kişidir. Bir kasabın eline düştü*", "*Ölü bir adam adalet arıyor!*" Vakulinçuk'un göğsüne yazılan yazı da bu anlamda dikkat çekicidir: "*Bir tabak çorba için öldürüldü!*"

Odessa halkı, geminin limana yaklaşmasının ve Vakulinçuk'un cesedinin orada sergilenmeye başlamasından sonra akın akın gelmeye başlar. İnsanların toplu şekilde merdivenlerden bir sel gibi aktığı sahneler, ilk şehidin naaşının başında yapılan "birlik-beraberlik" antlarıyla sürer. Burada yüzler, eller, gözler konuşur. Kalabalığın içinde her kesimden insan vardır. İçin için ağlayan köylü kadınlar, şehirliler, genç, yaşlı, zengin, fakir herkes limanda toplanmıştır. Yüzler aydınlanmış, gözler kararlı, yumruklar sıkıdır. Halk hep bir ağızdan bağırır: "*Hepimiz birimiz, birimiz hepimiz için*".



Görsel 2. Odessa limanında halkın yakın plan yüzleri ve elleri

Odessa Merdivenleri sekansından önce Eisenstein seyirciyi yansıtıcı yüzlerle baş başa bırakır. Yüzler ve eller Deleuze'ün imge taksonomisinde önemli bir yere sahip olan duygulanım-imge'nin ve ona bağlı göstergelerin örneklerini vermektedir.

Eisenstein'in sembolizmi onun ideolojik mesajıdır. Köylüler ve onların yüzleri meleksi özellikler kazanır. Her biri adeta birer azize dönüşür (Gillespie, 2003, s. 108). Bu esnada kalabalığın içinden biri, “*Yahudilere ölüm!*” diye bağırır. Halkın birlik beraberliğini test eden bu deneme, linçle son bulur. Odessa Merdivenleri sahnesinden önce, Potemkin Zırhlısı'na “*kızıl bayrak*” çekilmesi de coşkuyu zirveye ulaştırır. Eisenstein, film siyah-beyaz çekilmesine rağmen, bayrağı daha sonra renklendirmiştir. Bu teknik müdahale, kızıl bayrağın izleyici üzerindeki etkisini artırır. Çocuklar, kızıl bayrağa el sallar: “*Gelecek bizimdir*”.

5.3. Çar, Odessa Merdivenleri'nde Adalet Dağıtıyor

Filmin günümüzde de en fazla izlenen, ilgi uyandıran ve analiz edilen sekansı Odessa Merdivenleri sekansıdır. Limana doğru sel gibi akan Odessa halkının üzerine Çar'ın askerleri tarafından ateş açıldığı merdivenlerde, Eisenstein'in film boyunca temel aldığı referansların hakikat zemini oluşturulmaktadır. İsyanın en büyük sebebi halkın zulüm görmesidir ki, bu zulüm topyekündür. Bütün bir Rus halkı, genç-yaşlı, kadın-erkek, zengin-fakir Çar'ın ayakları altında inlemektedir. Sovyet Devrimi'nin dış dünyaya duyurulmasında da Odessa Merdivenleri'nin yarattığı etki büyüktür.



Görsel 3. Odessa Merdivenlerinde hayret eden, acı çeken yüzler ve bebek arabası

Fransız film kuramcısı Noel Burch, Odessa Merdivenleri sekansının estetik bir gerilim taşıdığını vurgulamaktadır:

“Eisenstein bize bu sekansın kurgusunun, çeşitli çekimlerin dinamik içeriği (yavaş hareketlere karşı hızlı hareketler, alçalan hareketlere karşı yükselen hareketler) arasındaki karşıtlıklara ve çekim boyutları arasındaki karşıtlıklara (ve dolayısıyla çekim sayısı arasındaki karşıtlıklara) dayandığını söyler. Bu tarihi film sekansının tamamıyla olağanüstü estetik gerilimi, bu biçimsel karşıtlıkların karşılıklı etkileşimi yoluyla yaratılır” (Burch, 1989, s. 36).

Duygulanım-imgelerin yakın plan yüz çekimleriyle art arda sıralandığı Odessa Merdivenleri sekansında hayret ve dehşetten ardına kadar açılmış gözler, ağızlar dikkat çekmektedir. İkon yüzler, yansıtıcı yüzler sırasıyla perdeye gelirler. Çocuğu vurulan bir kadın, bunu fark ettiğinde geriye dönüp kanlar içinde yerde yatan çocuğuyla karşılaşır. Dehşet içinde açılan gözleriyle birlikte yüzünün bir bölümü yakın çekimle yansıtılmaktadır. Merdivenlerden aşağı doğru koşuşturarak askerlerin silahlarından kaçmaya çalışan halk, çocuğun cesedini ezip geçer. Eisenstein, filmin başından itibaren uyguladığı sarmal kurguyu burada da yineler. Kadının yakın plan yüz çekimini tekrar tekrar perdeye getirir. Merdivenlerin başında ise başka bir trajedi izleyiciyi beklemektedir. Yüzünü yakın planda gördüğümüz başka bir kadın ve bebek arabası dehşeti zirveye taşıyacaktır. Kadın vurulur, gözleri ve ağzı acıyla açılır, bebek arabası ise merdivenlerden aşağı kontrolsüzce inmeye başlar. Montaj burada da sarmal olarak işlemektedir. Bebek arabası, kadının yüzü, elleri, tekrar bebek arabası ve gözünden yaralanan başka bir kadın. Yüzü yakın planda çerçevelenen kadının gözü kanla kaplanmıştır. Duygulanım-imge'nin kompozisyon göstergesi olan ikon ve genetik göstergesi olan nitelik-gösterge, Odessa Merdivenleri sekansından alıntılanan yakın plan yüz çekimlerinde de ortaya çıkmaktadır.

Eisenstein hareket yanılsaması olarak adlandırdığı tekniği de merdiven sekansında uygulamıştır. Uyku, uyanma ve kükreme durumunda gösterilen üç aslan heykelinin art arda kurgulanması hareket yanılsamasını oluşturmuştur. Plastik etkinin gözetildiği bu sahnede aslanların art arda sıralanan yüzleri, adeta birer insan yüzü gibi duygulanım-imge'nin örneklerini vermektedir.

SONUÇ

Sinema filmlerinin propaganda amaçlı kullanımı, özellikle savaş ve kriz dönemlerinde yoğunlaşmaktadır. Sovyet montaj akımı yönetmenlerinden Sergey Eisenstein'ın "Potemkin Zırhlısı" filmi de 1917 Devrimi'nin ardından çekilmiş propaganda filmlerinden biridir. Film, 1917 Devrimi'nin de önünü açan 1905 Devrimi sürecinde yaşanmış tarihsel bir olayın topluma hatırlatılması amacıyla 1925 yılında çekilmiştir. Eisenstein, Potemkin Zırhlısı filminde, birçok propaganda imgesini bu amaca uygun şekilde kullanmıştır. Film, yeni bir Sovyet toplumu öngören devrim ruhunu ve yeni Rusya'yı tüm dünyaya duyurmuştur. Potemkin Zırhlısı, burjuva-proleterya çatışmasını yansıtan bir film olarak pek çok ülkeden insanın dikkatini çekmeyi başarmıştır.

Deleuze'ün, göstergebilimin kurucusu Charles Sanders Peirce'ün semiyotiğinden esinlenerek Bergson'un hareket-imege kuramına dayandırdığı imge ve gösterge taksonomisinde Eisenstein'ın filmleri farklı ve önemli bir yere sahiptir. İkinci Dünya Savaşı öncesi sinemasını kapsayan Hareket-İmge dönemindeki Potemkin Zırhlısı filminde Deleuze'ün algılanım-imege, duygulanım-imege ve eylem-imege olarak sınıflandırdığı imge türleri bulunmaktadır. Deleuze, her filmin bu üç tür imgeyle hazırlandığını belirtmektedir. Çalışmada ele alınan duygulanım-imege ve ona bağlı göstergelerden ikon ve nitelik-göstergeye rastlanmaktadır. Bu çerçevede, Deleuze'ün vurguladığı gibi duygulanım-imege'ler çoğunlukla yakın plan çekimlerde aranmıştır. İkon ve nitelik-göstergeler, bilhassa filmin en çarpıcı bölümleri olan Odessa Merdivenleri sekansı ile onun öncesinde yer alan liman sahnesinde incelenmiştir. Griffith sinemasından farklı olarak bireyi değil, toplumu önceleyen Eisenstein sinemasında, Potemkin Zırhlısı filmi bu yönüyle dikkat çekmektedir. Bahsi geçen bölümlerde izleyicinin devrimci ruha daha güçlü bir şekilde inanmasını sağlamak amacıyla ikon ve yansıtıcı yüzlere yer verilmektedir. Bu niteliği taşıyan yüzler, toplumsalın da ifadesi haline gelmektedir. Bir yüz veya bir araya getirilen birkaç yüz bütüne, yani toplumsala götürmektedir. Toplum, Eisenstein'a ve dolayısıyla Sovyet Devrim Sineması'na göre her şeyden önce devrime inanmalıdır. Potemkin Zırhlısı filmi de duygulanım -imgelerin yoğun şekilde kullanımıyla bu propagandaya hizmet etmektedir.

KAYNAKÇA

- Arnheim, R. (2018). Görsel Düşünme, (Çev. Rahmi Ögdül), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bazin, A. (1966). Çağdaş Sinemanın Sorunları, (Çev. Nijat Özön), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Berger, J. (2019). Görme Biçimleri, (Çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bogue, R. (2021). Deleuze, Sinema ve Felsefe, (Çev. Ekrem Ekici), İstanbul: Küre Yayınları
- Burch, N. (1989). Theory of Film Practice, Princeton University Press.
- Diñer, Y. (2019). İsyân ve Devrim Filmleri, İstanbul: Yordam Kitap
- Deleuze, G. (2021). Sinema I Hareket-İmge, (Çev. Soner Özdemir), İstanbul: Norgunk Yayınevi
- Gillespie, D. (2003). Russian Cinema, England, London: Pearson Education Limited.
- Gombrich, E.H. (2015). İmge ve Göz, Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler, (Çev. Kemal Atakay), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Heywood, A. (2017). Siyaset, (Çev. Berat Özipek vd.), İstanbul: Adres Yayınları.
- Küçükerdoğan, B. Yengin, D. (2015). Sinema Kuramları I (içinde), (Ed. Zeynep Özarslan), İstanbul: Su Yayınevi.
- Leyda, J. (1965). Kino. A History of the Russian and Soviet Film, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Mulvey, L. (2012). Saniyede 24 Kare Ölüm-Durağanlık ve Hareketli Görüntü, (Çev. Selin Dingilođlu), İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Taylor, R. Ian C. (1991). Inside The Film Factory: New Approaches To Russian and Soviet Cinema, London: Routledge.
- Reed, J. (2019). Dünyayı Sarsan On Gün, (Çev. Rasih Güran), İstanbul: Yordam Kitap.
- Sarıtaş, İ. (2018). “Nazi Döneminde Sinemanın Propaganda Aracı Olarak İşlevi”. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi Süreli Elektronik Dergi, Sayı:47, Güz 2018, s. 329-350

Sütçü, Ö. Y. (2005). Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi, İstanbul: Es Yayınları.

Teksoy, R. (2009). Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi I, İstanbul: Oğlak Yayınları.

Wayne, M. (2017). Politik Film-Üçüncü Sinemanın Diyalektiği, (Çev. Ertan Yılmaz), İstanbul: Yordam Yayınları.

Wright, E.O. (2016). Sınıflar, (Çev. Selma Toral), İstanbul: NotaBene Yayınları.

EXTENDED ABSTRACT

Cinema is also used as a propaganda tool along with its art and entertainment dimension. Films can contain propaganda as well as a specific policy. The aim of this study is to subject the affective propaganda images in Sergey Eisenstein's Battleship Potemkin to semiotic analysis on the axis of Charles Sanders Peirce's semiotics. According to Gilles Deleuze, Peirce is the most advanced philosopher in the systematic classification of images. Peirce defines the sign as a relation between the object and the interpreter. Deleuze states that the sign is a special image that represents an image type. Although Peirce's concepts are used in Deleuze's proposed classification of images and signs, the semiotic framework of Cinema 1 and Cinema 2 books is Bergsonian rather than Peircean. Deleuze appreciates the commitment to a non-linguistic theory of the sign in Peirce's semiotics. While Saussure is based on the linguistic opposition of the signifier and the signified, Peirce is based on a non-linguistic trio of "representation-object-interpreter". While many cinema theorists adopt the Saussurean approach to the sign, Deleuze determines an escape route that emphasizes the autonomy of the visual sign from the linguistic sign.

One of Deleuze's main thesis is that modern cinema, which emerged with Italian Neorealism, differs from classical cinema by leaving the sensory-motor scheme. The sensorimotor schema that shapes man's common sense world is from which conventional narrative structures derive. Therefore, the cinematic sign should not be narrative and linguistic. Deleuze states that no film will stick to one type of image. According to him, there are basically three types of movement-image: perception-image, action-image and affect-image.

Movies are organized with these three types of images. Indicators related to these images can be listed under two main headings as "Composition indicators" and "Genetic indicators". The compositional indicators of the affect-image are "Line icon" (Quality) and "Feature icon" (Power), while its genetic indicators are "Qualitic-sign" (Qualisign or Potisign), "Discontinuity" and "Meaninglessness" (Espace quelconque-Her). which space). The type of image expressed as "affective propaganda images" in the study are affect-images used by Eisenstein for propaganda purposes to place the consciousness of the revolution. According to Deleuze, "the plan is the movement-image". The affect-

image is the close-up, the close-up is the face. There is no close-up of the face, the face itself is a close-up. The face can be not only the human face, but also the "face" of a different object. Within the scope of the study, the affect-images in the movie Battleship Potemkin and the relations between the signs related to them are investigated.