

KONSTRÜKTİVİST MANTIĞIN SINEMADAKİ ETKİLERİ: KULESHOV DENEYİ ÜZERİNE BİR İNCELEME



THE EFFECTS OF CONSTRUCTIVIST LOGIC IN CINEMA: A STUDY ON THE KULESHOV EXPERIMENT

Süleyman DUYAR*

ÖZ: Konstrüktivizm, Sanayi Devrimi'nin mekanik mantığından doğan bir sanat akımı olarak öncelikle modern endüstriyel toplumu ve kentsel mekânı yansıtmayı hedeflemiştir. Bu akım, aynı zamanda insanları makineleşmeye, zamanın kullanımına ve her şeyi özne temelli ve subjektif olarak şekillendirmeye sevk eden bir düşünce yapısını yansıtmaktadır. Sinema sanatı ise zamanı ve mekânı kullanarak anlatıları sıralama işlemidir. Bu iki disiplini bir araya getirmek sinemanın görsel anlatım gücünü şekillendiren ve izleyicilerin algısını etkileyen önemli bir etkiye yol açmıştır. Konstrüktivizmin odaklandığı açık biçimsel düzen ise basitlik ve organizasyon ekonomisi gibi unsurlar, sinemanın görsel anlatımında ve üretiminde hâlen başat unsurlar olarak yer almaktadır. Lev Kuleshov'un ünlü deneyi olan *Kuleshov Etkisi* konstrüktivist düşünceyi önemli bir temel olarak benimsemiştir. Bu deney, öncelikle izleyicilerin gördükleri görüntünün anlamının, önceki ve sonraki görüntülerle birlikte olduğu varsayımına dayanmaktadır. Konstrüktivizmden önceki avangart akımlar, sanat eserini bir yapı olarak ele almıştır; fakat ilk defa konstrüktivizm, sanatçıyı *nesneler inşa eden* bir mühendise dönüştüren, parçalara indirgenmiş yeni bir toplum inşası amacına yönelik bir anlayışla hareket etmektedir. Konstrüktivistler için *etkin varoluş* ulaşılabilecek en yüksek güzellik biçimidir. Sanatçı, kesinlik ve objektiflik ilkesi ile tanımlanana bağlı kalır ve yapısal düzenlemelerle karmaşıklıktan uzaklaşarak sade, düzenli ve işlevsel bir estetik yaklaşımı hedefler. İşte bu çalışmada Lev Kuleshov'un filmleri ve yazıları özelinde dönemin konstrüktivist mantığı açıklanmaya çalışılmıştır. Böylelikle sinema sanatının kökenlerine ve günümüzde film izleme algılarına dair daha derin bir bilgi sahibi olmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Konstrüktivizm, Kuleshov Etkisi, Sinema, Makineleşme, Kurgu

ABSTRACT: Constructivism, as an art movement born from the mechanical logic of the Industrial Revolution, primarily aimed to reflect modern industrial society and urban space. This movement also reflects a mindset that encourages people to adapt to mechanization, time management, and shaping everything based on subjectivity and individuality. Cinema, on the other hand, is the process of organizing narratives through the use of time and space. Combining these two disciplines has had a significant impact, shaping the visual storytelling power of cinema and influencing audience perception. The clear formal structure that Constructivism focuses on, emphasizing simplicity and economy of organization, remains dominant elements in the visual storytelling and production of cinema. Lev Kuleshov's famous experiment, known as the Kuleshov Effect, adopted Constructivist thought as an important foundation. This experiment is based on the assumption that the meaning of the image viewers see is formed in

*Dr.Öğr.Üyesi.-Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Fakültesi Yeni Medya ve İletişim Bölümü/Karaman-sduyar@kmu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-5036-908X)

relation to the preceding and succeeding images. Avant-garde movements before Constructivism treated the artwork as a structure; however, for the first time, Constructivism operated with an understanding that aimed to build a new society by reducing it to parts and transforming the artist into an engineer constructing objects. For Constructivists, effective existence is the highest form of beauty to be attained. The artist adheres to the principles of precision and objectivity, moving away from complexity through structural arrangements, aiming for a simple, orderly, and functional aesthetic approach. In this study, the Constructivist logic of the era is explained with a focus on Lev Kuleshov's films and writings. Thus, it is intended to provide a deeper understanding of the roots of cinematic art and current perceptions of film viewing.

Keywords : Constructivism, Kuleshov Effect, Cinema, Mechanization, Editing

Giriş

Sinemaya Giriş derslerinde *sinemasal anlamın* çekimlerin sıralanışının bir işlevi olduğuna kanıt olarak Kuleshov deneyi gösterilir. Bu metinleri okuyan öğrenciler bu deneyle ilk defa sanki ampirik bir gerçeklikmiş gibi karşılaşır. Bir oyuncunun yakın çekim yüz ifadesini, bir tas çorbanın çekimi takip eder. Bir sonraki çekim tabutta yatan ölü bir kadınla eşleştirildiğinde ise bir anlam ortaya çıkar, tabutu içeren son çekimi başka bir görüntüyle değiştirdiğimizde ise anlam tamamen değişir. İzleyicilerden bir duygulanım değerlendirmesine gitmeleri istenir. Bu değerlendirme büyük oranda zamanın ideolojik ve estetik eğilimi tarafından motive edilmektedir. Kuleshov'un yazılarında belirttiği gibi çekimlerin içeriği, farklı içerikteki iki çekimin birleştirilmesi ve bunların bağlantılandırılması, değişiklik yöntemi kadar önemli değildir. Montaj, çekim ve kurgu kural ilkeleri o kadar önemlidir ki bu durumu Kuleshov "bu dönemde içerik bizim için neredeyse yok olacak" (Kuleshov, 1974:50) şeklinde ifade eder.

Montaj, sinemanın hammaddesi olan çekimleri hem parçalamayı hem de yeniden inşa etmeyi ve tekrar yeniden yapmayı mümkün kılmaktadır. Birçok akademisyene göre Kuleshov'un sinema anlayışı ve analizi dönemin biçimci (formalist) yaklaşımlarından etkilenmiştir. Bunda dönemin ünlü biçimci yazarları Osip Brik ve Viktor Şiklovski gibi isimlerle senaryo yazarı olarak çalışmasının ve resim sanatına olan ilgisinin etkisi vardır. Kuleshov da diğer biçimciler gibi *sanatsal biçimi* kültürün diğer düzenlerine doğrudan bağımlı olmayan, kendisine özgü sistemleri olan bir yapı olarak görmektedir. Bu yönelimini oyunculukla ilgili fikirlerinde görmek de mümkündür. Oyuncunun mimetik özelliklerinin önemsiz, doğal veya duygusal performanslarının da sinema için katkısının az olduğunu düşünmektedir. Ona göre montaj fikrinin oyuncudan beklediği; çekimlerin basit, açık ve belirgin olması, oyuncunun duygularını belli etmesi, evrensel jest ve mimikler kullanmasıdır.

Bilimsel keşiflerin, başkalarının sadece yalın olgular gördüğü yerlerde analogiler görmekten ibaret olduğu söylenir. Örneğin insan vücudu ele alındığında, bir cerrah öncelikle kemikler, kaslar, organlar ve dolaşım sistemlerinden oluşan bir yapı görmektedir. Bir futbol antrenörü ise

vücudun performansını görür. Bir aşığın zihninde bedene dair romantik bir imge vardır. Bir iş adamı işgücünü, bir general ise mücadele kabiliyetini hesap eder. Konstrüktivistlerin de tüm tasarımlarını, analojisi oldukları makinelerin, fabrikaların ve endüstriyel parçaların dinamik dünyasına bir referans olarak görmek gerekir. Mimar Melnikov bu dönemde Moskova'daki işçi lokalleri için pistonları, silindirleri vitesleri ve dişli çarkları andıran bir dizi tasarım sunmuştur. Filmsel anlama gelindiğinde ise çekimleri psikolojizmle veya duygusal performansla ilgili değil bir göstergebilim meselesi ve ortama özgü bir işaretler sistemi olarak okumak gerekecektir. Yine Kuleshov'un yazılarında belirttiği gibi film çekimi hareketsiz bir fotoğraf değildir. Çekim bir işarettir, montaj için bir harftir. Dil ile kurulan bu analogi Kuleshov'un projesi için çok önemlidir, çünkü sinemayı sistematik olarak incelenecek bir tür gramere sahip düzenli bir semiyotik sistem olarak düşünmektedir.

Günümüzde bu işlev sinemayı anlamak için kullanışlı bir yol olarak görülmemektedir. Sinema ve izleyici ilişkisi ele alındığında hiçbir işaret Chomsky'nin dilsel yetkinlik ve performans arasında çizdiği ayrıma uymaz. İzleyiciler, dilin fonetik ve morfolojik seviyelerini nasıl manipüle edeceklerini öğrenmek zorunda oldukları gibi basit fotografik görüntüleri çizgi veya görsel anlatıları nasıl tanıyacaklarını veya yorumlayacaklarını öğrenmek zorunda değildir. Dahası fotografik görüntüler dil sistemi kadar esnek ve güçlü değildir. Bu bakış açısına sahip biçimci proje, makinenin devrim sonrası Sovyet düşüncesinde sahip olduğu ayrıcalıklı yerin bir işlevidir. Devrim sonrası Rusya'nın yoksul köylüsü için Batı'daki makineleşme ve sanayileşme geleceğe yönelik en güçlü ilham kaynağıdır. Makineye olan hayranlık sadece ekonomik ve siyasi alanlarda değil estetik alanlarda da hissedilmektedir. Teknolojik bir araç olarak sinema da makine çağının ve devrimin önde gelen sanatı olarak hizmet etmek zorundadır.

Bu çalışmanın amacı Kuleshov deneyini sadece sinema teorisi bağlamında değil psikoloji ve yapılandırmacılık teorileri çerçevesinde de incelemektir. Literatürde genellikle sorgulanmadan kabul edilen Kuleshov etkisine eleştirel bir bakış açısı getirmeyi hedeflemektedir. Araştırmada özellikle Kuleshov modelinde sıklıkla ihmal edilen seyirci katılımına ve anlam oluşturma sürecindeki tarihsel role odaklanılacaktır. Ayrıca seyircinin anlam kodlarının dönemin atmosferi tarafından nasıl üretildiğini ve zamanla bu kodların nasıl evrildiğini bütüncül bir bakış açısıyla incelemek amaçlanmaktadır. Bu yaklaşım dilbilim, konstrüktivizm ve sinemanın ilk yılları ekseninde -başlangıçta Sovyet ideolojisine hizmet eden bir model olarak ortaya çıkan bu deneyin- günümüzde sinema sektöründen ziyade reklam sektörü ve kapitalizm tarafından nasıl kullanıldığını göstermeyi hedeflemektedir. Hareketli görseller üzerinde bilinçaltı reklamcılığın belki de en eski yöntemi olan bu tekniğin, çağdaş medya ve iletişim çalışmaları açısından yeniden ele alınması ve doğru anlaşılması için yeni bir perspektif sunmaktadır.

1. Kuleshov Deneyi

Lev Kuleshov'un gerçekleştirdiği üç deney sinema tarihinde oldukça önemli yere sahiptir. Zira bu üç deney içinde en çok bilinen ve alıntılanan ise *Kuleshov Deneyi* olarak da bilinen *Mozhukhin Deneyi*'dir. Diğer bir deneyi ise *Yaratıcı Anatomi* olarak adlandırılmıştır: Bu deneyde, farklı kadınların vücutlarının çeşitli yakın çekimleri bir araya getirilerek sanki tek bir kadın makyaj yapıyormuş gibi bir izlenim yaratılır. Bu deney, montajın farklı çekimleri birleştirilerek izleyicide bütün ve tutarlı bir izlenim yaratma olanağını göstermektedir. Günümüzde, yalnızca *Yaratıcı Anatomi* deneyine ait parçaların doğrulamasını Kuleshov'un yazılarından ve oyuncu eşi Aleksandra Khokhlova'nın günlüklerinden yapabiliyoruz (Khokhlova, 1996:365). Ayrıca akademisyen Ekaterina Khokhlova'nın (Aleksandra Khokhlova'nın torunu) aktardığına göre Kuleshov'un kişisel arşivinde bu ve diğer deneylerden bazı film pozitifleri bulunmuştur. Bu bulgu, Kuleshov'un deneylerinin tamamen kaybolmadığına ve gerçekten deneylerin varlığına somut bir kanıt sunmaktadır (Tsivian ve Khokhlova, 1996:359).

Yaratıcı Dünya deneyinde ise farklı yerlerde çekilen görüntüler bir araya getirilerek bir erkek ile kadının Moskova'da buluşup sonra aniden Washington DC'deki Beyaz Saray'a baktıkları bir sahne oluşturulur. Bu deney, montajın farklı mekânlarda çekilen görüntüleri birleştirilerek yaratıcı bir coğrafya yani gerçekte var olmayan bir mekân yanılması yaratma olanağını göstermektedir. *Yaratıcı Dünya* deneyinde Kuleshov sinematik mekânın kurgu yoluyla inşa edilebileceğini göstermeyi amaçlarken, aynı zamanda da coğrafi olarak birbirinden uzak lokasyonların montaj yoluyla yan yana getirilebileceğini ve izleyicide bu işlemin tutarlı bir mekân algısı yaratabileceğini ortaya koyar (Prince ve Hensley, 1992: 60). Deneyin önemi, film yapımcılarına sınırsız yaratıcı olanaklar sunmasıdır. Bütçe kısıtlamaları nedeniyle uzak lokasyonlara gidemeyen yapımcılar, bu tekniği kullanarak izleyiciyi farklı mekânlarda geçen bir hikâyeye inandırabilir. Ayrıca bu teknik, gerçeküstü veya fantastik mekânların yaratılmasında da Hollywood tarafından sıklıkla kullanılmaktadır.



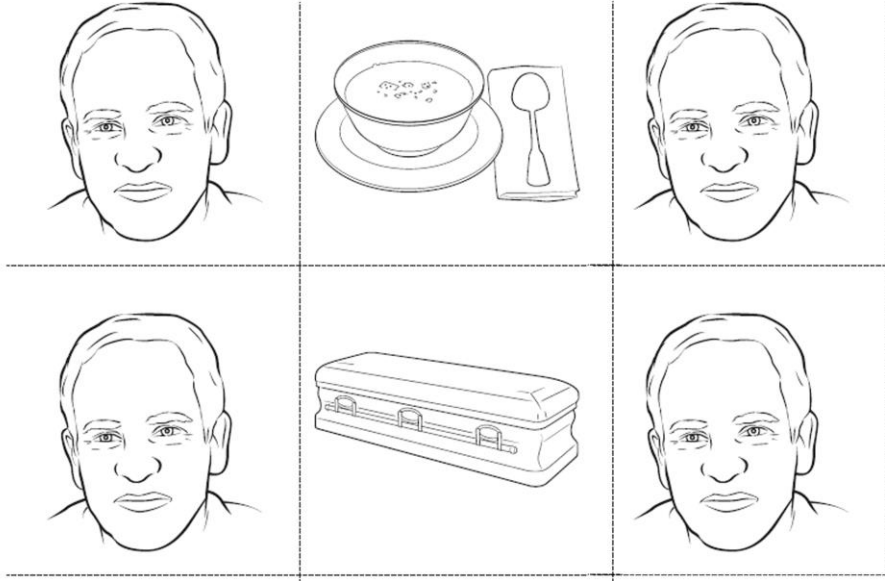
Görsel 1: Kuleshov'un yaratıcı dünya deneyinden sahneler (Kaynak: Tsivian ve Khokhlova, 1996: 360-364)

Mozhukhin Deneyi'nin temelinde ise izleyicilerin bir aktörün yüz ifadesini nasıl yorumladığını test etmek yatmaktadır. Deneyde, ünlü Rus aktör Ivan Mozhukhin'in nötr bir yüz ifadesine sahip yakın çekim görüntüsü kullanılır. Montajda sırasıyla; bir kâse çorba, tabutta yatan bir çocuk ve kanepede uzanan bir kadın gibi üç farklı anlamsal içerik taşıyan görüntü art arda gösterilir. Deneyin en çarpıcı sonucu, izleyicilerin Mozhukhin'in ifadesini her defasında farklı yorumlaması olmuştur. İzleyiciler, aktörün çorbaya bakarken aç, çocuğa bakarken üzgün ve kadına bakarken arzulu olduğunu düşünürler. Gerçekte ise Mozhukhin'in yüz ifadesi hiç değişmemiştir; her seferinde aynı nötr yakın çekim kullanılmıştır. Bu deneye dair görüşlerini Kuleshov, "Film Pratiği Yönetmenliği" adlı kitabında şöyle anlatır:

"Diyelim ki bir oyuncu karanlık bir ânı canlandırıyor, onun üzgün yüzünü filme alıyorsunuz. Yüz, 'karanlık içerikli' bir sahne için çekildi. Ancak kompozisyon verilerine göre 'kasvetli' bir sahnedeki bu yüzün neşeli bir sahneye uygun olduğu zamanlar vardır. Kurgu yardımıyla bu sahneye bir yüz eklenir ve oyuncunun bu deneyiminin kurguda tamamen farklı bir anlam kazandığı durumlar da vardır." (1935:16)

Kuleshov, ilerleyen yıllarda kurgunun gücüne olan inancını pekiştirse de zamanla bu konudaki görüşleri daha incelikli bir hâl almıştır. Başlangıçta, deneyin sonuçlarına dayanarak, filmlerde anlamın büyük ölçüde kurgu tarafından belirlendiğini ve oyuncunun performansının ikincil bir rol oynadığını savunmuştur. Hatta bazı durumlarda, iyi bir kurgu ile oyuncunun nasıl oynadığının önemli olmadığını da iddia etmiştir. Ancak ilerleyen yıllarda Kuleshov'un bu katı görüşü Eisenstein'in çalışmaları ile yumuşamış; Kuleshov daha dengeli bir yaklaşım benimsemiş, oyunculuk ve kurgunun

film yapımında eşit derecede önemli olduğunu kabul etmeye başlamıştır. Bu değişim, Kuleshov'un sinema sanatının karmaşıklığını daha iyi kavramasından ve sinemaya ait deneyimlerinin artmasından kaynaklanmaktadır (Kuleshov, 1974:107).



Görsel 2: Kuleshov deneyinde bir aktörün nötr yüz ifadesi üç farklı görsel ile eşleştirilerek izleyicinin duygusal tepkileri araştırılır. (Kaynak: Sikov, 2010:62)

Seyirciler “açlık, şefkat ve kederi... oyuncunun ifadesiz yüzünde” gördüklerinden, Pudovkin her bir etki için Kuleshov’un kurgusunu övmüştür. Bu deney, *Kuleshov etkisi* olarak bilinen, anlamın kendi içinde bir anlamı olmayan imgelerin kombinasyonlarından ortaya çıktığı fikrini göstermesiyle tanınır ve takdir görür. Aslında deneyin amaçladığı ve Pudovkin’in övdüğü kullanım alanı farkını, modernist yönetmenlerin aktör kullanımındaki ayrımında görebiliriz. Örneğin Michelangelo Antonioni’nin “L’Avventura” (1959), Alain Resnais’in “Last Year at Marienbad” (1961) ve Robert Bresson’un “Pickpocket” ve “Lancelot of the Lake” (1974) gibi eserlerindeki aktör kullanımı görünüşte bu deneyle paralellikler gösterir. Fakat bu yaklaşım, modern filmlerin genel çalışma şeklini temsil etmemektedir. Aksine modern film yapımcıları, oyuncuların boş ifadelerini diğer imgelerle birleştirilerek anlam yaratmayı seçtiklerinde bilinçli, kasıtlı ve radikal bir şekilde ana akım film uygulamalarından kopmayı amaçlamaktadırlar. Dahası Mozhukin deneyi, film oyuncularının jest ve mimiklerinin önemsiz olduğunu göstermez. Kuleshov’un üçüncü bir deney türü hakkındaki gözlemleri, aktörlerin filmlere katkılarının önemini teyit etmekte ve çalışmalarının yanlış anlaşıldığını en iyi şekilde ortaya koymaktadır. Bu araştırma 1916 veya 1917’de gerçekleşir. Söz konusu deney Kuleshov’un o zamanlar ünlü bir aktör olan Vitold Polonsky ile yaptığı

tartışmadan kaynaklanmıştır. Polonsky, özgürlük özlemiyle hapiste oturan ve açık bir hücre kapısı gören bir adamı canlandıran bir oyuncunun yüzü ile farklı koşullarda oturan bir kişinin -örneğin, kahramanın aç olduğu ve ona bir kâse çorba gösterildiği- ifadesi arasında muazzam bir fark olacağını iddia etmektedir. Kuleshov, Polonsky ile her iki sahneyi de çeker ve “[oyuncunun yüzünün] yakın çekimlerini bir sahneden diğerine değiştirir.” Kuleshov bu âni şu şekilde aktarmaktadır;

“(…)1916-1917’de nasıl olduğunu hatırlıyorum. O zamanın ünlü jönü Vitold Polonsky ile bu “montajın niteliğinin oyuncunun performansının önüne geçtiği” konusunda bir tartışma yaşadık. Nasıl kurgu yaparsanız yapın, oyuncunun çalışmasının kurgu yapısından daha güçlü olacağını savunan Polonsky, hapisanede oturan, özgürlük özlemi duyan ve açık bir kapı gören bir adamı canlandıran oyuncunun yüz ifadesinde büyük bir fark olacağını söyledi. Farklı koşullarda oturan bir kişinin ifadesiyle karşılaştırıldığında -örneğin kahraman açlıktan ölmek üzereyken ve ona bir kâse çorba gösterildiğinde- oyuncunun çorbaya ve hapisane kapısının açılmasına vereceği tepkiler bambaşka olacaktı. Daha sonra bir deney yaptık: Böyle iki sahne çektik, yakın çekimleri bir sahneden diğerine yeniden düzenledik ve ortaya çıktı ki oyunculuk işi, çorba keyfine ve özgürlük sevincine bağlı olmaksızın kurguda tamamen fark edilmiyordu: ikisi de aynı şekilde çalışıyordu (1935: 17).

Yine Kuleshov 1960’ların ortalarında Stephen P. Hill ile yaptığı bir konuşmada, “deneylerini İkinci Dünya Savaşı’na kadar koruduklarını ve bunları sadece kendileri ve öğrencileriyle izlediklerini” belirtmiştir (Tsivian ve Khokhlova, 1996: 359). Bu, Kuleshov’un deneylerini öncelikli olarak eğitim amaçlı kullandığını, kurgunun veya çerçevelemenin önemini vurgulamak için bir araç olarak gördüğünü göstermektedir.

Ancak, Kuleshov’un çalışmaları daha geniş bir bağlamda -diğer deneyleri ve yazıları göz önüne alınarak- kendi döneminin mantığı içerisinde değerlendirildiğinde daha anlamlı hâle gelmektedir. Çalışmaları Sovyet Rusya’da meydana gelen genel kültürel yeniden yönelim süreciyle uyumludur. Yeni Rusya, eski Rusya’nın tam tersi olarak görülmektedir ve bu ütöpik imaj büyük ölçüde Amerika fikrine göre şekillenir. O dönemde *Amerikanlaştırma* bir numaralı slogan haline gelmiş, Rus kültürü verimlilik fikri etrafında yoğunlaşmıştır (Tsivian, 1993:111). Bu dönemde, iyi kurgulanmış olay örgüsü ve hızlı anlatım kavramları edebiyat ve sinemada önem kazanmaya başlamıştır.

Bu kültürel dönüşüm, Taylorizm, Amerikan temposu, deri ceketler (aslen şoför kıyafeti olan, deri ceketler hız fikrini akla getirmektedir), özgür aşk ve Dalcroze oyunculuk tekniği gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Sovyet kültürü için Ford’un üretim hattı, etkili anlatımın mükemmel bir

metaforu hâline gelir (Tsivian, 1993:112). Bu entelektüel moda bağlamında, Kuleshov'un film kurgu yönteminde, montajı âdeta tuğla örerek gibi yapının temel bir elemanı olarak kullanması yapılandırmacı bir yaklaşım izlediğini gösterir. Kuleshov, davranışsal olgulara bilimsel ölçüm yöntemleri uygulayan psikologların yöntemini sinemaya uygulayarak (Salazkina, 2016:55) -Taylor'ın endüstriyel üretimi daha verimli hâle getirmeye çalıştığı gibi- basit, doğrudan, kolayca özümselebilen imaja dayalı bilgi birimleri içeren çekimler ile montajın ihtiyaçlarına en iyi şekilde hizmet edecek bir performans üretmeye çalışmıştır. Bugün beyazperdede ve televizyonda izleyicinin hızlı ve net bir şekilde kavrayabileceği düzenli, verimli bir çalışma sunmayı hedefleyen reklam filmlerinin de aynı yolu izlediği görülmektedir.

O dönemde Sovyetlerin ham film stoğu yetersizdir. Günümüzde ise reklamların süresi kısıtlıdır. Bu iki durumda da içerik izleyiciler tarafından çok kısa sürede anlaşılmalıdır. Metinlerarası ilişkiler, bazı izleyicilere reklamı yapılan nesneyle ilgili kullanışlı bilgiler sunarken reklamın alt metninin de mitolojik olarak (Roland Barthes'çi anlamda) inşa edilmesini gerekli kılar. Bu bağlamda, reklamları bir tür Kuleshov montajı olarak okumak mümkün görünmektedir. Bu reklamlarda, mekânsal ve zamansal olarak bitişik olmayan nesneler/varlıklar, zoraki olarak bağlamsallaştırılmış bir nesne/varlık (veya yüz ifadesi) ile yan yana getirilerek aralarında bir ilişki önerilmektedir.

2. Konstrüktivizm İdealleri

1917 Devrimi'nin ardından, Rus avangart sanatçılar kendilerini yeni rejimin hizmetine sunarlar. Fütüristler, İç Savaş'ın cephesinde görev alır; ajit trenlerinde çalışır ve devrimi anmak için etkinlikler düzenlemekle meşgul olur. Bu iş birliğinin sonucu olarak 1918'de fütürizm resmî Sovyet sanat tarzı hâline gelir. IZO (Güzel Sanatlar Bürosu) kurulur ve Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, Vasili Kandinsky, Aleksandr Rodchenko, Nathan Altman, Osip Brik ve Nikolay Punin -hepsi önde gelen fütüristler olarak- IZO'nun Moskova ve Petrograd şubelerinin başına atanır (Milner, 1985:140). Bu dönemde çeşitli sanat dallarında montaj deneyleri devam etmektedir. Şiirde, müzikte -fabrika sirenleri, ısıklar ve diğer şehir seslerinden oluşan gürültü senfonileri- ve Vertov'un haber filmlerinde deneysel montaj teknikleri kullanılmaktadır. 1919 ve sonrasında Sovyet sinemasına hâkim olacak iki figür avangart eğilimlerle ittifak hâlinde görülür: Bunlardan ilki Vertov, bir haber filmi dizisi yönetmiş ve deneysel bir belgesel grubu kurmuştur; diğeri ise tiyatro yönetmeninin yanında çırak olarak çalışan Eisenstein, Mayakovsky'nin "Mystery-Bouffe" adlı oyununu yeni yönetmiş olan Meyerhold'un tiyatro çalışmalarını bu kapsamda incelemeye başlamıştır (Goodwin, 1993:80).

Eisenstein ve Vertov'un 1923'te montaj teorilerini formüle etmeleri, Sovyet sinemasının gelişimi için kritik bir dönüm noktası olur. Bu teorilerin sadece sinema tekniği olarak değil aynı zamanda yeni Sovyet toplumunun inşasına yönelik ideolojik bir araç olarak da işlev görmesi gerekir.

Eisenstein'ın *Çarpıcı Montaj* teorisi ve Vertov'un *Kino-Göz* kavramı, izleyiciyi pasif bir alıcıdan aktif bir katılımcıya dönüştürmeyi amaçlayan çalışmalardır. Bu gelişmeler, Kuleshov'un öncü çalışmalarıyla birlikte, Sovyet montaj teorisinin temellerini oluşturur. Ancak yönetmenlerin seyirci yaklaşımı farklıdır. Kuleshov'un deneyleri daha çok teknik ve algısal etkiler üzerine odaklanırken Eisenstein ve Vertov'un çalışmaları daha geniş bir sanatsal ve ideolojik çerçevede yer edinmeye çalışır.

Bu dönemde hareket ve hareketin temsili meselesi hem resimde hem de edebiyatta ivme kazanır. Kuleshov ve Vertov'un montaj deneyleri devam ederken Sovyet sinemasını ve entelijansiyasını derinden etkileyen *The Intolerance* (Hoşgörüsüzlük) 1919'da gösterilir, ardından Kuleshov Sovyet Devrimini yapılandırmacı/oluşturmacı bir sanat tarzıyla yorumlamaya başlar (Bordwell, 1972: 12). Fütürizmin resmî olarak benimsenmesiyle birlikte geleneksel olarak kitleleri küçümseyen fütüristler ve buna karşılık olarak fütürizmi elitist olmakla suçlayan proleter gruplar varken "Fütürizmin hedefleri Sovyet toplumunun hedefleriyle nasıl bütünleştirilebilir?" şeklinde bir soru(n) gündeme gelmiştir (Poggi, 2009:34). Fütüristler ikiye bölünür: Sanatın endüstriyel malzemeler kullanması ve herkes tarafından erişilebilir olması gerektiğine inanan heykeltıraş Vladimir Tatlin liderliğindeki bir grup ve nesnel olmayan ve dolayısıyla ideolojik olmayan bir sanatın gerekli olduğunu savunan Kasimir Malevich liderliğindeki diğer grup (Bordwell, 1972:13). Sonuçta Tatlin'in etkisi genel kabul görür ve Üçüncü Enternasyonal Anıtı 1920'de tasarlanır, ancak hiç inşa edilmez. Bir sanatçının nasıl ideolojik olarak kolektifin işlevsel bir üyesi olabileceğinin bir örneği böylece herkes tarafından görülür.

Tatlin'in örneğinden esinlenen konstrüktivizm, 1922'de yeni bir sanat akımı olarak ortaya çıkar ve konstrüktivistler; edebiyat, tiyatro, resim, heykel ve sinema alanlarında faaliyetlerde bulunurlar. Estetik açıdan fütüristler kadar deneysel olsalar da sanatçıyı seçkin bir figür olarak değil topluma faydalı ve devrimci ürünler yaratan biri olarak görürler. Konstrüktivist ressamlar; posterler, kitaplar, mobilyalar, giysiler, grafikler, kumaş baskıları ve sokak süslemeleri tasarlamakla işe başlar. Meyerhold'un endüstriyel dekor kullanımı ve biyomekanik oyunculuk teorisi konstrüktivizmi tiyatro sahnesine taşır. Bir yıl içinde en radikal konstrüktivistler, Mayakovsky'nin avangart LEF (Left Front of the Arts) grubu etrafında toplanır (Weststeijn, 2007:146). LEF üyeleri arasında sanatçılar Rodchenko ve Stepanova, filologlar Brik ve Şiklovsky, şairler Kruchenykh ve Pasternak, tiyatro yönetmenleri Meyerhold -aynı zamanda çırağı Eisenstein- ve film yapımcısı Vertov vardır. LEF'çilerin çoğu fütüristtir ve LEF'çiler, gerçek Sovyet sanatının, yeni bir toplum için yeni bir tarz olarak geleneksel sanat formlarının yıkılmasının gerektiğini *LEF* dergisinde yazdıklarıyla savunmaya devam etmiştir. Mayakovsky'ye göre "LEF, fütürizmin tüm kaynakları aracılığıyla büyük sosyal temaların ele alınmasından oluşur" (Leach, 2018:163).

Fütürizmin kaynaklarından biri de *montaj* ilkesidir (Castrillo, 2013:279). Kuleshov'un en önemli montaj deneylerini yaptığı yıl olan 1923'te, LEF dergisi "Artık sözel antikitenin tozunu üzerimizden atıp sadece fragmanlardan yararlanacağız" şeklinde bir manifesto ilan etti¹ (Bordwell, 1972:13). Diğer sanat dallarındaki sanatçılar da yavaş yavaş çeşitli montaj stratejilerini keşfetmeye başladılar. Meyerhold'un *The Lake Lyul* prodüksiyonu (1923), *oyunu hızlı hareket eden dekor ve aydınlatmayla*² yan yana getirilen birkaç kısa bölüme ayırır. Sanatçı Alexander Rodchenko, ilk fotomontajlarını LEF ve Mayakovsky'nin *About That* adlı kitabını resimlemek için yapar. Aynı yıl Eisenstein'in Ostrovsky'nin *Enough Simplicity in Every Wise Man* adlı oyununun metnini bir dizi sirk gösterisi, pandomim ve şaka olarak ele alması ve bu tekniği *etkileşimlerin montajı* olarak adlandırması hadisesi yaşanır. Vertov ise zaten hâlihazırda Kino-Pravda belgesellerinde montaj denemeleri yapmaktadır. 1924'ün başlarında Meyerhold, metni bölümlere ayıran *The Forest*'ı sahneler. Meyerhold oyununu: "Eisenstein'in birbiriyle çelişen iki çekimin yan yana getirilmesini savunduğu gibi, benim *The Forest* prodüksiyonum da aynı prensip üzerine, yani olayların çatışması üzerine kuruldu" şeklinde tanımlar (Meyerhold ve Hoover, 1966:194). Bu yıllarda Eisenstein ve Vertov'un LEF ile yakınlığı çok güçlüdür. Eisenstein'in ilk büyük teorik makalesi "Atraksiyon Montajı" ve Vertov'un önemli makalesi "Kinoks-Revolution", LEF dergisinin aynı sayısında yayımlanır. Bu nedenle her iki yönetmen de LEF'in yapılandırmacı ve sosyal devrimci programına atıfta bulunmadan tam olarak anlaşılamaz. Eisenstein'in makalesi, *cazibeyi* "bir tiyatro prodüksiyonunun inşasındaki birincil unsur" olarak tanımlar ve bu tür *saldırgan anların* montajında "izleyiciyi istenen yöne -veya istenen ruh hâline- yönlendirme" araçlarını tanıtır³ (Bordwell, 1972:14). Vertov'un makalesi, kameranın mekanik

¹ Mayakovsky ve Brik'in "Our Literary Work" adlı kısa yazısında, "Şiir, düzyazı ve günlük dil arasında herhangi bir ayırım görmüyoruz" ifadesi, Bordwell tarafından alıntılandığı için sinemaya yaklaşım olarak okunabilir. Ancak bu ifade orijinal metinde, eskilerin demode ifadelerinin, şiirdeki uyakların ve düz yazıda kullanılan formüllerin gündelik dilden uzak olduğunu vurgulanmaktadır. Hem şiirin hem de düzyazının, konuşma dilinden, sokak jargonundan ve bilimin kesin dilinden eşit derecede uzak olduğu belirtilmektedir. Yazarlar, tüm bu formları parçalara (kelimelere) ayırmayı ve bu parçalardan yola çıkarak çağdaş gerçeklerin en iyi şekilde ifade edilmesi için yeni tematik araçlar icat etmeyi önermektedir. Bu anlamda, LEF yazıları sanatsal itiraflar değil, toplumsal düzeni tesis edecek sözlü yapının basitleştirilmesi için gündelik işler olarak görülmelidir (Reavey ve Slonim, 1934:399-400).

² Meyerhold'un sahne tasarımı, her biri tekerlekli ve kendi aydınlatması olan büyük ekranlara benzeyen dekorlardan oluşuyordu. Bu dev plakalar, sahne görevlileri tarafından hızlı ve sessizce hareket ettirilerek farklı mekânları temsil ediyordu. Özellikle kovalama sahnesinde, kaçak karakterin çıkışını kapatmak için dev ekranlar hareket ettirilerek gerilim artırıldı. Sahnedeki ışıklar ise kaotik bir şekilde hareket ederken, kaçak iki ekranın arasına girerek gözden kayboldu. Bu, sinemanın icat ettiği hızlı kurgu tekniğinin tiyatrodaki çarpıcı bir şekilde kullanılmasıydı (Leach, 1989:100).

³ Eisenstein, dilimize "Çarpıcı Kurgu" olarak çevrilen *Montage of Attractions*, makalesinde bütün sahne sanatlarını bir tür grafik tasarım düzenlemesi olarak görür. ("Yararcı her

gözünün insan görüşünü mükemmelleştirebileceğini ve hatta yerini alabileceğini iddia ederek bir miktar fütürist ve konstrüktivist makine hayranlığı sergilerken “Ben bir makine olarak size yalnızca benim görebildiğim bir dünya gösteriyorum” (Vertov, 1967:85) şeklinde bir ifade kullanır. Eisenstein gibi Vertov da bu dünyanın parçalardan inşa edilebileceği -yine ona göre “her şey bir görsel ânın diğeriyle yan yana gelmesi meselesidir”- (Vertov, 1967:88) ve bu yeni sanat anlayışının, çekingen burjuva sinemasının yerini alabileceği konusunda ısrar etmektedir.

Bu dönemde, çeşitli alanlarda çalışan konstrüktivistler arasında dikkate değer bir işbirliği gerçekleşir. Eisenstein tiyatro tarzını Meyerhold ile yaptığı çalışmalardan esinlenip geliştirirken Rodchenko’yu görsel sanatlarda montajın örnek bir temsilcisi olarak gösterir. Vertov ise Mayakovsky’nin şiirine olan yakınlığını kabul eder. Diğer sanat dallarındaki LEF üyeleri de yavaş yavaş yeni bir sanat olan sinemaya saygı duymaya başlar. Rodchenko, Vertov’un filmleri için başlıklar ve posterler tasarlar. Meyerhold montaj ilkelerini kullanarak *tiyatronun sinemalaşması* teorisi üzerine yoğunlaşır. Eleştirmenler Şiklovsky ve Brik senaryo yazmaya başlarlar. Bu zaman aralığı Vertov ve Eisenstein’in 1923’te montaj teorilerini formüle ettikleri zamanla kesişir. Zamanlama mükemmeldir, çünkü o yılın sonunda hükümetin yeni iktisat politikaları ekonomiyi istikrara kavuşturur. Bunun sonucunda çeşitli film şirketleri Sovkino bloğunda birleşmeye başlar.

Günümüzde yapılan çalışmalar, konstrüktivizmin tarihsel bağlamı ve sanat-politika ilişkisini anlamlandırmakta, hareketin ideallerinin daha geniş bir perspektiften değerlendirilmesini sağlamaktadır. Örneğin Paul Wood ve Boris Groys’un 1990’lardaki çalışmaları, avangart sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi farklı bir perspektifte yeniden okumamıza olanak tanımıştır. Groys’un argümanına göre Rus avangardının birçok fikir ve prensibi aslında sosyalist realizmin estetik paradigmasına dâhil edilmiştir. Bu bakış açısı avangart sanatçıların *kör idealistler* olarak değil devrim sonrası Rusya’nın karmaşık gerçekliğiyle aktif bir şekilde etkileşime giren bireyler olarak görülmesini sağlar. Konstrüktivizmin öncülü olan Rus fütürizmi, sanatı radikal bir şekilde modernize etme ve onu sosyal değişimin bir aracı hâline getirme misyonuyla ortaya çıkmıştır. 1912’de yayınlanan ilk Rus fütürist manifestosu, sanatsal hiyerarşileri ve normları altüst etmeyi amaçlayan şok ve provokasyon stratejilerini benimsemiştir. Bu yaklaşım, konstrüktivizmin daha sonra benimseyeceği sanatı gündelik hayata entegre etme idealinin temellerini atmıştır (Groys, 1992:24).

1917 Devrimi sonrasında fütürizmden konstrüktivizme geçiş aşamasında sanatın işlevini ve sanatçının rolünü yeniden tanımlama çabaları görülmektedir. Konstrüktivizm 1920-1921 yılları arasında kristalleşerek sanatı rasyonelleştirir. Böylelikle sanat öğrenme ve materyal

tiyatronun (çarpıcı görseller (agit), tanıtı, sağlık ya da eğitim, vb. için propaganda) görevi, izleyiciyi istenilen doğrultuya (ruh durumuna) yönleltmektir” (Eisenstein, 1984: 185).

kullanımı için bir araç olarak ön plana çıkmaya başlar. Bu, erken dönem fütürizmin şoke etme amacından önemli bir sapmadır ve sanatın daha pragmatik, toplum odaklı bir yöne evrildiğini gösterir. Ancak konstrüktivizmin idealleri ve uygulamaları, Stalin döneminin başlamasıyla birlikte karmaşık bir hâl alır. Groys'un öne sürdüğü gibi avangart fikirlerin bazıları sosyalist realizme entegre edilirken birçok avangart sanatçı Stalin'in terörü sırasında ortadan kaybolmuştur. Bu terör ortamı, sanatçıların devrimci idealler ve totaliter bir rejimin gerçekleri arasında yaşadığı gerilimleri gözler önüne serer (Groys, 1992:43). Slavoj Žižek'in *dekafeinize devrim* kavramı, bu bağlamda özellikle anlamlıdır. Žižek'e göre konstrüktivizmin idealleri, devrimci fikirlerin "kirli suyunu atmadan, otantik sosyalist demokrasinin saf özünü koruma" çabasını yansıtır.⁴ Bu çaba - ayrıca- sanatın politik gerçeklikten tamamen ayrılmasının imkânsızlığını da ortaya koymaktadır. Konstrüktivizmin idealleri, sanatı toplumsal değişimin aktif bir aracı olarak konumlandırma arzusuyla şekillenmiştir (Glisic, 2018:7). Bu idealler, devrim sonrası Rusya'nın karmaşık politik ve sosyal gerçekleriyle sürekli bir etkileşim içinde evrilmiş ve dönüşmüştür. Bu tarihsel bağlam, konstrüktivizmin sadece bir sanat akımı değil aynı zamanda bir toplumsal dönüşüm projesi olduğunu ve bu projenin karşılaştığı zorlukları anlamamıza da yardımcı olur.

Konstrüktivizm erken dönem fütürizmin şoke etme amacından saparak daha pragmatik ve toplum odaklı bir yöne evrilmesinin ardından bu hareketlerin *ütopya* kavramıyla ilişkisi de ön plana çıkar. Geleneksel olarak ütopya, imkânsız, hayali ve gerçekçi olmayan fikirleri tanımlamak için kullanılmıştır; ancak Lewis Mumford, Karl Mannheim ve Ernst Bloch gibi düşünürler ütopyayı geleceğe dönük bir proje olarak okuma eğilimindedir. Bu minvalde *tarihsel gerçekleşme potansiyeli olan nesneler* ütöpik olarak tanımlanır⁵. Yeni dönem düşünürlerden olan Žižek'in ütopya yaklaşımı daha radikal ve dönüştürücü bir bakış açısı sunar ve düşünürün bu yaklaşımı Rus fütürizminin arka planını anlamak için özellikle daha uygundur. "Gerçek ütopya, durumun çözümsüz olduğu, mevcut koordinatlar içinde bir çıkış yolu olmadığı ve sırf hayatta kalmak için yeni bir alan icat etmek zorunda olduğunuz andır." Žižek'in bu tanımı tam olarak, devrim sonrası Rusya'nın kaotik ortamında yeni bir kültürel alan yaratma çabasını tarif etmektedir (Glisic, 2018:13).

Dönemin ideoloji anlayışını bu bağlamda kavramak önemlidir. Louis Althusser'in çalışmaları, ideolojiyi sadece bir politik suistimal aracı olarak değil her toplumun işleyişinde var olan içselleştirilmiş bir kavramsal çerçeve olarak yeniden tanımlamaktadır. Bu bakış açısı fütürizm ve konstrüktivizmi izole sanatsal maceralar olarak görmek yerine daha geniş bir ideolojik projenin parçaları olarak okuyabilmemizi sağlayacaktır. Dönemin için

⁴ Slavoj Žižek ile kurulan bağlantı ve özgün ifadeler yine İva Glisic'e aittir.

⁵ Mumford'un görüşü için bk. Mumford, 1996: 364; Mannheim'ın görüşü için bk. Mannheim, 2002: 225 ve Ernst Bloch'un görüşü için bk. Bloch, 2020:306.

ideolojisi makine çağı tarafından adım adım yaratılan, döneme özgü yapılardan kaynaklanmaktadır. Konstrüktivizm ve fütürizmi, makine çağının getirdiği yeni düşünce ve üretim biçimlerinin sanat alanındaki yansımaları olarak görmek ve bu durumu dönemin eserlerinde okumak mümkündür (Glisic, 2018:15). Örneğin bir heykelin ya da anıtın figüratif bir yapı olarak sergilenmesi yerine geometrik formların kullanımı öne çıkar.

Örneğin Tatlin'in tasarımda Üçüncü Enternasyonal Anıtı içindeki mekânların farklı hızlarda dönmesi dikkat çeker: en alttaki küp yılda bir kez, ortadaki piramit ayda bir kez, en üstteki silindir ise günde bir kez döner (Steinberg, 2021:50). Bu saate benzeyen mekanik yapı sanat eserinin, zamanın makineleşmesini ve modern hayatın ritmini yansıtmaya isteğinin somut bir tezahürüdür.

Bütün bunlar, makine çağının yarattığı yeni dünya görüşünün sanatsal bir ifadesi olma gerekliliği düşüncesi ile yapılan eylemlerdir. Bu nedenle, makine çağının Ricardocu dinamiklerinin Sovyet düşüncesi ile yer değiştirmesi, onun çağa özgün karakterini değiştirmemektedir. Aksine bu durum, makine çağı fikrinin farklı siyasi sistemler altında da benzer sanatsal ifadeler bulabileceğini göstermektedir. Bu nedenle konstrüktivizmi sadece bir sanat akımı değil aynı zamanda yeni bir toplum vizyonunun tezahürü olarak okumak gerekir. 1917 Bolşevik Devrimi'nin ardından belirginleşen konstrüktivist dönem, sanatçıların içinde bulunmak durumunda kaldıkları ayrıcalıklı konumun etkisiyle kendilerini yeni bir dünyanın mimarları olarak görmeye başladıkları dönemdir. Sanatçılar bu dönüşüm sürecinin tam merkezinde yer alır. Konstrüktivizmin temel idealleri; sanatın toplumsal işlevi, endüstriyel üretimle bütünleşmesi ve yeni bir yaşam biçiminin inşası etrafında şekillenir. Bu akımın öncüleri olan Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko ve El Lissitzky gibi sanatçılar, geleneksel sanat anlayışını reddederek sanatı gündelik hayatın ve endüstriyel üretimin bir parçası hâline getirmeyi amaçlarlar (Erjavec, 2019:42). Konstrüktivistler için sanat, burjuva toplumunun lüksü değil, aksine yeni sosyalist toplumun inşasında aktif bir araçtır. Onlar için sanatın işlevsel olması, toplumun ihtiyaçlarına hizmet etmesi ve komünist idealleri yansıtmaya gerekmektedir. Bu yaklaşım, mimarlıktan grafik tasarıma, tekstilden sinemaya kadar birçok alanda devrimci uygulamaların önünü açar. Konstrüktivizmin, teoride sanatı ve yaşamı birleştirme çabası, bugün bile sanat, tasarım ve mimarlık alanlarında kabul görmeye devam etmektedir.

Bu anlamda konstrüktivizmin kendi başına ortaya çıkan bir olgu olarak değil, toplumun her alanında yeniliklerin görüldüğü ve insanların ona uyumlanmaya çalıştığı bir ortamda gelişen bir tepki olduğu unutulmamalıdır. Rus formalistlerinin dili mekanik bir sistem olarak ele alarak edebî eserleri âdeta bir makine gibi parçalarına ayırıp incelemeye

başladıkları bu dönem, Mumford'un *gerçeklikten kopuş*⁶ eleştirisini akla getirir; dil, yaşayan ve organik bir varlık olmaktan çıkıp analiz edilecek mekanik bir sisteme dönüşmektedir. Bilim alanında ise pozitivist ve mekanik bir dünya görüşünün güçlenmesi, konstrüktivizmin yapısal düşünme anlayışıyla paralellik göstermektedir. Bilimsel metodoloji, gerçekliği parçalara ayırma ve yeniden inşa etme sürecine dönüşmüş, Mumford'un *yanlış yönelimli ilerleme anlayışı*⁷ olarak eleştirdiği bir noktaya gelmiştir. Bilim, insanın doğayla uyumunu gözetmek yerine doğayı kontrol etmeye ve manipüle etmeye odaklanmıştır. Bu etki belki de ilk defa sanat alanında en belirgin şekilde hissedilmiştir. Sanatçılar, geleneksel estetik anlayışlarını bir kenara bırakarak endüstriyel üretim tekniklerini ve geometrik formları benimsemişler ve bu süreçte sanat, bireysel ifadenin aracı olmaktan çıkıp toplumsal bir mühendislik alanının konusu hâline gelmiştir. Politika alanında ise Konstrüktivizm, toplumu yeniden tasarlama ve inşa etme fikrinin güçlenmesine katkıda bulunacak aparatların geliştirilmesine yol açmıştır. Bu yaklaşımla toplum, organik bir yapı olmaktan çıkıp tasarlanacak ve kontrol edilecek mekanik bir sisteme dönüşmüştür. Tüm bu gelişmeler, konstrüktivizmin sadece bir sanat akımı olmadığını, aynı zamanda dönemin geniş kapsamlı dönüşümünün bir parçası olduğunu göstermektedir.

Konstrüktivizmin etkisi, sinemanın -veya sanatın- ötesine geçerek sanatın ve tasarımın çeşitli alanlarında derin izler bırakmıştır. Camilla Gray'ın "The Russian Experiment in Art: 1863-1922 (1971)" adlı kitabında vurguladığı gibi, bu akım Sovyetler Birliği'nin sınırlarını aşarak Bauhaus gibi Batı sanat hareketlerini etkilemiş ve modern sanat ile tasarımın küresel gelişiminde önemli bir rol oynamıştır (Gray, 1971:235). Boris Groys ise "The Total Art of Stalinism" adlı çalışmasında konstrüktivizmin *sanatı gündelik yaşamın her alanına entegre etme ideali* vizyonuna dikkat çeker. (Groys, 1992:24). Bu yaklaşım, sanatın toplumsal rolünü yeniden tanımlayarak estetik ile işlevselliği birleştirmeyi amaçlamıştır. Sanatı günlük hayatın tüm yönlerine dâhil etme fikri -Bauhaus hareketinde olduğu gibi- yükselen yeni kapitalizmin motive edici gücü olacaktır.

Catherine Walworth "Soviet Salvage" adlı eserinde, bu yaklaşımı şöyle açıklamaktadır: "Konstrüktivistler, sosyalizm altında yeniden yaratma konusunda gündelik dünyayı saf bir olasılıklar alanı gibi görerek işlevsel nesnelerin tasarımına, ortak yaşam için uyarlanmış faydacı yapılara odaklanırlar". Bu bağlamda, Vladimir Tatlin'in ünlü "Letatlin" adlı uçan makinesi, Walworth'un bahsettiği işlevsel ve ütöpik tasarım anlayışının bir örneği olmakla beraber kitleliliğe duyulan iştahı göstermektedir.

⁶ *Teknik ve Uygarlık* adlı kitabında geçmektedir. Bu eserinde Mumford, modern teknolojinin ve endüstrileşmenin insanları doğal dünyadan ve anlamlı deneyimlerden uzaklaştırdığını savunur.

⁷ Yine *Teknik ve Uygarlık* kitabında Mumford, sürekli büyüme ve tüketim odaklı bir anlayışın, doğal kaynakların tükenmesine ve çevresel sorunlara yol açtığından bahsetmektedir.

Aleksandr Rodchenko'nun işçi tulumları ise, "endüstriyel üretim ilkelerine, fabrika üretimine ve teknolojiye duydukları coşku" olarak görülebilecek yaklaşımın bir yansımasıdır. Sinema alanında, Dziga Vertov'un "Kino-Glaz" (Sinema-Göz) teorisi ise "radikal derecede yeni bir estetik anlayış" olmakla beraber eleştirel bir gözle okunduğunda kitlesel üretime katılım çerçevesinde değerlendirilebilir (Walworth, 2018:10). Vertov'un yaklaşımı, her şeyden önce kamerayı insan gözünden daha mükemmel bir gözlemci olarak konumlandırarak, gerçekliği yeni ve devrimci bir şekilde aktarmayı hedeflemektedir. Bu örnekler, Walworth'un belirttiği gibi, konstrüktivistlerin "sanatın pratik uygulamalarına, özellikle de tasarım yoluyla kitlesel endüstriyel üretime odaklanma" eğilimini göstermektedir (Walworth, 2018:31). Walworth'un analizine paralel olarak, konstrüktivizm, başka dinamiklerden hareket etmiş olsa da yeni bir toplum ve yaşam biçimi yaratma projesinde kapitalizmden ayrı bir noktada durmamaktadır.

Konstrüktivistler, makineleşme sürecini sanatsal üretim açısından bir ivme olarak görmüşlerdir. Onlar için makine, yeni kurulacak toplumun, sanatın ve ruhun sembolü olacaktır. Mumford'un *otomasyonun insanı edilgenleştirmesi* fikri⁸, konstrüktivistlerin sanatı mekanikleştirme çabalarında net olarak karşılık bulur. Sanatçılar, bir taraftan özgürleşmeyi savunurken diğer taraftan standartlaşma ve bireyselliğin yok olması sürecine neden olurlar. Konstrüktivizmin sanat anlayışında ortaya çıkan paradoksal durum -bireyin dışlanmasıyla birlikte- sanatçının özerkliğinin de tartışmalı hâle getirmektedir. Bireysellik, sosyalist idealler için potansiyel bir tehdit olarak görülürken aynı zamanda sanatçıyı eserinden ayırma girişimini de beraberinde getirir. Bu sebeple sanat eserini sanatçının bireysel ifadesinden arındırarak, onu toplumsal ve maddi koşullara hizmet eden faydacı bir nesneye (metaya) dönüştürmekten başka bir yol görünmemektedir. Sanatın bu yeni tanımı, sanatçının geleneksel rolünü ve özerkliğini radikal bir şekilde değiştirmiştir. Sanatçı artık bireysel vizyonunu ifade eden özerk bir yaratıcı değil toplumsal ihtiyaçlara cevap veren bir *operatör* hâline gelir. Bu dönüşüm, sanat eserinin de algılanma niteliğini değiştirir; artık estetik kaygılardan ziyade işlevsellik ve toplumsal fayda ön plana çıkar. Mumford'un *gerçeklik inkârı ve dünyasızlaşma* olarak kavramlaştırdığı ifadeler, konstrüktivizmin yarattığı yeni gerçeklik algısında görülmektedir. Konstrüktivistler, mevcut gerçekliği reddederek, tamamen yeni bir dünya yaratma peşine düşerler. Bu durum, insanları gerçek dünyadan koparan ve soyut bir dünyaya hapseden ideolojik bir sürecin de başlangıcı anlamına gelmektedir.

⁸ Makina Efsanesinde bulunan alıntı şöyle "Farkına varılması gereken şey şu ki, bu son şekliyle otomasyon, mekanik sürecin kendisi ve evvelce bu süreci idare etmiş insan üzerinde denetim kurma ve insanı aktif bir bireyden pasif bir bireye dönüştürme ve nihayetinde onu tümüyle bertaraf etme teşebbüsüdür" (Mumford, 1996: 328).

3. Sovyet İdeolojisi ve Sinema

İdeoloji kavramı, geleneksel anlamda bir gerçeği gizlediği varsayılan modası geçmiş, sabit bir anlayıştır, ancak çağdaş eleştirel yaklaşımlar bu tanımı yetersiz bulmaktadır. Foucault'nun "her toplumun kendine ait bir hakikat rejimi vardır" sözünden hareketle *ideoloji* bilgi üretimi ve söylemin karmaşık etkileşimi olarak yeniden tanımlanabilir (Veyne, 2014:45). Foucault'nun bakış açısından ideoloji -geniş anlamda- toplumun kabul ettiği ve doğru olarak işlediği söylem türleri, kişinin doğru ve yanlış ifadeleri ayırt etmesini sağlayan mekanizmalar ve hakikatin elde edilmesinde değer verilen teknikler ve prosedürler tarafından şekillendirilen bir bilgi ve anlamlandırma sistemi olarak tanımlanır. Bu yeni tanımlamalar, ideolojinin sadece bir yanılsama ya da yanlış bilinç olarak değil bilginin üretimi, dolaşımı ve meşrulaştırılması süreçlerini kapsayan dinamik bir yapı olarak ele alınmasını da sağlar. Söylemin bu yapıdaki merkezî rolü, gerçekliği nasıl algıladığımızı ve anlamlandırdığımızı belirleyen kategorileri ve kavramları şekillendirmesinde yatar. Hegel'in de işaret ettiği gibi ideoloji, tarihsel ve toplumsal olarak inşa edilen kategoriler aracılığıyla dünyayı anlama ve yorumlama biçimimizi oluşturan bir çerçeve olarak anlaşılmalıdır.

Michelle Vovelle; *Ideologies and Mentalities* (1990:119) adlı eserinde ideoloji anlayışını, tarihsel süreçlerin çok katmanlı yapısında aramaktadır. Bu bağlamda, ideolojilerin sadece seçkinler tarafından üretilen ve yayılan fikirler olmadığını aynı zamanda toplumun farklı kesimlerinde farklı şekillerde yorumlanıp uygulandığını savunur. Bu yaklaşım, ideolojileri sadece *yukarıdan aşağıya* değil, *aşağıdan yukarıya* olan etkileşimlerini de göz önüne alınması gereken bir süreç olarak görür. Örneğin Fransız Devrimi sırasında cumhuriyetçi ideallerin yayılması sadece entelektüellerin ve politikacıların çabalarıyla değil aynı zamanda sıradan insanların bu fikirleri gündelik yaşamlarında nasıl yorumladıkları ve uyguladıklarıyla da ilgilidir.

Bu noktada Kuleshov'un çalışmaları, Vovelle'in kitabında tanımladığı ideoloji anlayışını destekler niteliktedir. Kuleshov'un montaj teorisi, aynı görüntülerin farklı şekillerde bir araya getirilmesiyle izleyicinin zihninde farklı anlamların, duyguların ve ideolojik çağrışımların yaratılabileceği ihtimalini gösterir. Bu, ideolojilerin sadece söylemsel düzeyde değil görsel ve duygusal düzeyde de nasıl işlediğini ve zihniyetleri nasıl şekillendirdiğini anlama çabalarına yönelik psikoloji çalışmaları ile dönemsel olarak paralellik gösterir. Hem psikologlar hem de sanatçılar, kendi alanlarında ideolojinin tek yönlü bir tahakküm aracı olmadığını düşünerek toplumun farklı kesimleri arasındaki etkileşim ve müzakere süreçlerini şekillendirmeye katkıda bulunacak yeni teoriler üretmeye çalışmaktadırlar.

Sovyet ideolojisi, resmî (Marksizm-Leninizm) doktrinin ötesine geçerek toplumun ideolojik olarak doyurulmuş bir imajını üretmeyi ve var olan doktrini yeniden tasarlamayı amaçlayan geniş bir pratikler ve kurumlar ağını kapsar. Bu bağlamda sinema olgusunun, Parti'nin kendi meşruiyetini ve tarihsel gerekliliğini gösteren *nesnel bir görünüm* yaratmada kritik bir rol

oynayacağı varsayılmıştır. Sovyet ideolojisi, içinde bulunduğu ekonomik koşullarla şekillenen sadece sosyoekonomik gerçekliğin bir yansıması değil geleceğe yönelik olarak bir gerçekliğin aktif bir şekilde üretilmesi üzerinedir. Kuleshov'un *yaratıcı coğrafya* konsepti ve bir sonraki dönemde Vertov'un *sinema-göz* teorisi, bu ideolojik üretimin sinematik araçları olarak işlev görür. Bu yaklaşımlar düşünüldüğünde Vertov'un, resmî doktrinin Sovyet halkının yaşadığı deneyimle organik olarak bağlantılı görünmesini sağlayan bir *gösteri*⁹ yaratmayı hedeflediğini söyleyebiliriz. Sovyet sineması, ideolojinin kendisine atfedilen değerini vurgulayarak ütopyik bir ideolojiyi tarihin itici gücü olarak sunmuştur. Bu, -Batı Marksizm'inden farklı- Sovyet ideolojisinin kendini yeterli bir bilgi sistemi olarak sunmasına ve gerçekliği yansıtmaktan ziyade aktif olarak şekillendirdiğini iddia etmesine olanak sağlamıştır. Sovyet sineması, Parti'nin mutlak güç iddiasını meşrulaştırmada ve toplumsal gerçekliği yeniden şekillendirmede güçlü bir araç olabileceği fikri -özellikle Lenin'e ait olan- bu araçla zaman geçirecek öznenin fikirlerini değiştirebileceği varsayımıyla hareket etmiştir.

The Legitimacy of the Modern Age kitabında Hans Blumenberg *yeniden işgal* tanımını kullanır. Toplumlar ideolojiyi her zaman yeniden icat etmezler, daha ziyade mevcut ideolojik yapıları alır ve onları kendi dönemlerinin ihtiyaçlarına ve anlayışlarına uygun hâle getirirler (Angenot, 2014:5). Tıpkı Kuleshov'un aynı görüntüleri farklı şekillerde bir araya getirerek yeni mekânlar ve anlamlar yarattığı gibi toplumlar da mevcut ideolojik unsurları yeni bağlamlara yerleştirerek onlara yeni anlamlar yüklemektedir. Bu, ideolojilerin statik olmadığını aksine sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde olduklarını gösterir. Kuleshov ise bu fikri sadece görsel bir düzlemde somutlaştırmıştır. Kuleshov'un devrimci yaklaşımı, konstrüktivistlerin ideolojileri söylemsel bir yapı olmaktan çıkaran görsel ve sanatsal ifadelerini, sinema alanına başarıyla uygulamak olmuştur. Böylece, ideolojilerin sadece sözel değil, aynı zamanda görsel ve sanatsal ifadelerle de şekillendiği ve yeniden üretilbildiği, kitlesel bir sanat üretimi anlayışı ortaya çıkmıştır.

Kitlesel sanat üretimi anlayışı, sanat alanında izleyiciyle kurulan ilişkiyi de derinden etkilemeyi gerektirecektir. Sovyet sinemasında, izleyici sadece pasif bir alıcı değil ideolojik bir projenin aktif bir parçası olarak da tasarlanır. Yönetmenler, gündelik yaşamdan gelen varsayımları kullanarak, izleyicinin düşünce ve tepkilerini önceden tahmin etmeye ve yönlendirmeye çalışarak izleyiciyi âdeta mekanik bir varlık, tepkileri öngörülebilir ve manipüle edilebilir bir özne olarak konumlandırmıştır. Bu tutum, izleyicinin

⁹ Kameralı Adam (1929)'da Vertov'un gündelik yaşamı büyük bir gösteri olarak sunmasının ardında yatan yaklaşım, gündelik yaşamı oluşturan pratiklerin, aslında büyük bir söylem tarafından şekillendirildiği ve yönlendirildiği yönündedir. Vertov, kamerasını bir araç olarak kullanarak, toplumun normlarını, değerlerini ve ideolojilerini nasıl içselleştirdiğini ve bunların gündelik eylemlerimize nasıl yansıdığını gözler önüne serer. Filmde kullanılan montaj teknikleri, hızlı kesimler ve tekrarlar, bu pratiklerin ritmini ve tekrarını vurgular, böylece izleyiciyi bu süreçlerin farkına varmaya teşvik eder.

tepkilerinin önceden belirlenmiş ve bir laboratuvar ortamında test edilmiş gibi yaklaşıldığını gösterir (Bergan, 1999:164).

Vertov'un *Kameralı Adam* filmi ise izleyiciyi sinema yapım sürecinin bir parçası hâline getirir ve onları aktif katılımcı olarak konumlandırır. Ancak bu katılım da önceden planlanmış ve kontrol edilmiş bir deneyimdir. İzleyici, kamera ile özgürce keşif gezisi yapıyor gibi görünürken aslında yönetmenin belirlediği ideolojik bir yolu takip eder. Bu yaklaşım, izleyiciyi istatistiki bir veri gibi ele alarak, onların tepkilerini ölçmeye ve sonraki film çalışmaları için kullanmak üzere bir dizi deneye tâbî tutmaya benzer. Kuleshov'un montaj deneylerinin üzerinden epey zaman geçmiş ve bu süreçte izleyicinin tepkilerinin mekanik bir şekilde yönlendirilebileceği fikri pekişmiştir. Fakat geçen yıllar içinde başarılmak istenen yapılandırmanın karşısında o an başka bir ideoloji bulunmaktadır. Lenin'in ölümünün üzerinden beş sene geçmiş ve Joseph Stalin'in iktidarını sağlamlaştırmaya başladığı, muhaliflerin, parti içindeki rakipler ve halk düşmanları olarak görülen herkesin tutuklandığı ve idam edildiği bir dönem yaşanmaktadır. Öyle ki Eisenstein'ın ustası Meyerhold ilerleyen yıllarda halk düşmanı olmakla suçlanır. İşkence altında sahte bir itirafta bulunmaya zorlandıktan sonra ölüm cezasına çarptırılır. İşte böyle bir atmosferde izlenenlerin -veya yaşananların- film olduğu -kurmaca olduğu- gibi bir tehlikeye karşı uyarı yapma görevi yine Sovyet sanatçılara düşer. İzleyiciyi ideolojik bir özne olarak tahayyül ederken aslında ideolojik bir projenin nesnesi hâline gelen bir yaşamın içinden kurtuluş yine sanat yoluyla olur. Bu durum aynı zamanda izleyicinin özgür iradesi ve bireysel yorumlama kapasitesi üzerine ciddi sorular ortaya çıkarır. Žižek'in bir ideolojik tanımlamanın bireyi ve toplumu nasıl etkilediğine dair analizi bu dönemde tam olarak anlaşılır. Žižek, *The Plague of Fantasies* (2009) adlı eserinde ideolojik bir kimlikle tam olarak özdeşleşmediğimizi, onun altında zengin bir insan kişiliği olduğunu öne sürer ve ayrıca bilincin korunduğu bu durumlarda, ideolojik bir tanımlamanın üzerimizde gerçek bir etki yarattığını belirtir. "İdeolojik maskenin altında, ben de bir insanım" ifadesi, ideolojinin tam da biçimini, *pratik verimliliğini* ortaya koyar¹⁰. Sovyet sinemasında izleyici, ideolojik bir deneyimin parçası hâline getirilirken kurulan rejimlerin birbirinden farksız olduğunu ve bu noktadan sonra ideolojinin kullanışlı bir aparat hâline getirildiğini anlar. Yine Žižek'ten alıntıyla: "Totaliter rejime katılan bireyler, onun simgesel kurguya inandıklarını varsayarken aynı zamanda bu kurguya karşı 'içsel bir mesafeyi' de korurlar" (Žižek, 2020:14). Bu, bireylerin, inanmadıklarını bilseler bile, bir ideolojinin ritüellerine katıldıklarını gösterir. Bu katılım, ideolojinin işleyişini sürdürmek için gerekli olan bir tür *sahte keyif* sağlar. Žižek'e göre:

¹⁰ Žižek, aynı kitapta, "Komünist İktidarın kendi üyelerine uyguladığı bu şiddet rejiminin kendi içindeki radikal çelişkisine dikkat çekmektedir. Žižek dönemi komünist proje ile onun gerçekleşmesinin felaketi arasındaki içsel gerilime tanıklık eder" saptamasında bulunarak değerlendirmektedir.

“Bu mesafe boştur; ‘nesnel kesinliği’ sorgulayabilecek herhangi bir olumlu, belirleyici gerçek tespit edemeyiz çünkü tüm bu gerçekler her zaman zaten ‘nesnel kesinliğin’ sorgulanamaz arka planına karşı ortaya çıkar; yine de bu, ‘büyük Öteki’nin destek eksikliğine, onun nihai iktidarsızlığına, Lacan’ın deyimiyle ‘büyük Öteki’nin olmadığına, onun durumunun salt bir sahtekârlık, salt bir yapmacıklık olduğuna tanıklık eder” (Žižek, 2020:152).

Günümüzde reklamlar aynı stratejiyi devam ettirir ve genellikle tüketicilerle bir tür mesafe ve alaycılık içinde etkileşime girer. Ürünlerinin gerçekte ne olduklarını bilmediğimizi, ancak yine de onlara değer verdiğimizi ima ederler. Bu yaklaşım, tüketicilerin bilinçli mesafeyi korumalarına ve aynı zamanda ürünle özdeşleşmelerine olanak tanır. Žižek’in *ideolojik maske* kavramına benzer şekilde kurulan bu mesafe, tüketiciye, sanki ürünün gerçekte ne olduğu fikrini sadece bir kurmaca gerçeklikte verir ve bu gerçekliği bilme veya bilmeme üzerine kurulu bir hiyerarşi fikrini devam ettirmeye çalışır. Bu anlayış, özellikle modern reklamların incelikli stratejilerini analiz ederken, günümüz toplumunda da geçerliliğini korumaktadır.

Sonuç

Gündelik yaşamdan gelen varsayımlar üzerine inşa edilen sanatsal yaklaşımla, izleyici; kendisinin mekanik bir varlık olduğunu kabul etmekle beraber filmlerin ideolojik mesajlarını alımlama konusunda aynı zamanda içsel bir mesafe geliştirmeye başlamıştır. Sovyet toplumunun daha geniş bir yansıması olarak görülecek bu durum, film evreninin manipülatif doğasının farkında olsalar da onları sistemden koparmak yerine, sisteme daha incelikli bir şekilde bağlar. İzleyici olgusu ele alınırken onun tepkilerini öngörülebilir ve kontrol edilebilir bir fenomen olarak değerlendirir. Bu karmaşık dinamik, izleyicinin bilinçli bir şekilde ideolojik manipülasyona maruz kaldığını kabul etmesine rağmen bu durumu bir çeşit oyun veya performans olarak algılamasına yol açmıştır. İzleyici, filmlerin propagandist doğasını kabul ederken aynı zamanda bu propagandanın içinde kendi rolünü oynamaya devam etmiştir. Bu durum, Sovyet toplumunda yaygın olan *çifte bilinç* fenomenini yansıtmaktadır: insanlar resmî ideolojiyi kabul eder görünürken özel yaşamlarında farklı bir gerçekliği yaşamaktadır. Sinemanın bu bağlamdaki rolü, sadece ideolojik mesajları iletmek değil izleyicinin bu çelişkili durumla başa çıkmasına da yardımcı olacak şekilde evrilmesi olacaktır. Böylece sinema, bütün dünyada olduğu gibi toplumsal bir katarsis aracı hâline gelir, izleyicilerin sistemle olan karmaşık ilişkileri yerine kendi duygularını güvenli bir şekilde deneyimlemelerine ve ifade etmelerine olanak sağlayacak eğlence tapınakları hâline dönüşür.

Gotik edebiyatın ölümle olan ilişkisi, teknoloji veya bilim yoluyla yeniden canlandırma teması, Sovyet sinemasının ideolojik amaçlarıyla paralellikler göstermektedir. Nasıl ki Frankenstein ölümden sonra yeniden

hayata döndürülmüşse, Sovyet sineması da geçmişin *ölü fikirlerini* ve toplumsal yapılarını yeniden canlandırarak, onları sosyalist ideolojiye hizmet edecek şekilde dönüştürmeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda, Stalin iktidarının Sovyet sinemasını bir tür ideolojik Sovyet çıkarlarına hizmet eden Frankenstein yaratma girişimi olarak görebiliriz. Eisenstein'ın *Ekim* filmindeki Kışlık Saray'ın yeniden canlandırılması sahnesi, bu yaklaşımın çarpıcı bir örneğidir. Yönetmen, hem tarihsel bir olayı yeniden yaratırken hem de onu Sovyet ideolojisine hizmet edecek şekilde yeniden yapılandırmıştır. Frankenstein'ın ölümlerin organ parçalarından oluşturulması gibi, ölü bir geçmişin parçalarının yeni bir ideolojik bütün oluşturmak için bir araya getirilmesi, sinema sayesinde mümkün olmaktadır. Vertov'un *kino-göz* kavramı da bu bağlamda sadece gerçekliği kaydetmekle kalmayıp onu yeniden canlandıran ve dönüştüren bir araç hâline gelmiştir.

Ancak Kuleshov'un hedeflediği gibi tamamen farklı bir anlama gelecek yeni bir süreç yerine, izleyicinin ve sanatçının aynı anda hayatın dışına itildiği bir sürece girilmiştir. Bu dönüşüm, realizm akımlarıyla beraber yerini başka üsluplara bırakmasına neden olmuştur. Sovyet sinemasının bu yaklaşımı, bir yandan geçmişi yeniden canlandırırken diğer yandan da yeni bir toplumsal gerçeklik yaratma çabasının başarısız olduğunu göstermektedir. Bu başarısızlık, Sovyet sinemasının ideolojik amaçlarla gerçekliği yeniden şekillendirme çabasının paradoksal sonucunu ortaya koymaktadır. İzleyici ve sanatçı, yaratılmak istenen yeni gerçekliğin içinde özneler olarak var olmak yerine, onun dışında kalmışlardır. Sadece kendileri değil bütün bir Sovyet toplumu giderek artan bir yabancılaşma hissini yaşamaktadır. Sovyet sinemasının önemli temsilcisi Andrei Tarkovsky'nin daha sonraki dönem filmleri, bu yabancılaşmanın ve resmî ideolojiden kopuşun belirgin örneklerini sunar. *Stalker* gibi filmler temelde Sovyet gerçekliğinden kaçışı ve alternatif dünyalar arayışını sembolize eder. Bu gelişme, Sovyet sinemasının başlangıçtaki devrimci ve dönüştürücü hedeflerinden uzaklaşarak daha bireysel ve içe dönük bir anlatıma yöneldiğini gösterir. Böylece başlangıçta toplumu dönüştürmeyi amaçlayan dışa dönük bir sanat akımından yola çıkan Rus sineması, zamanla toplumsal olaylardan kopuk, kendi içine kapalı bir sanat formuna dönüşmüştür.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Angelini, A. (2023). *Psychoanalytic perspectives on Sergei M. Eisenstein's work: Cinema and psychoanalysis in Soviet Russia*. London: Taylor & Francis.
- Angenot, M. (2014). *L'Histoire des idées. Problematisques, objets, concepts, methodes, enj eux, débats*. Liège: Presses universitaires de Liège.
- Bergan, R. (1999). *Eisenstein : A life in conflict*. New York: The Overlook Press.
- Beumers, B. (2011). Drama and theatre. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, (eds.: E. Dobrenko - M. Balina), 215-235, Cambridge: Cambridge University Press.

- Bloch, E. (2020). *Umut ilkesi*. C.1, (çev.: T. Bora), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bordwell, D. (1972). The idea of montage in Soviet art and film. *Cinema Journal*, 11(2), 9-17.
- Bradford, R. (1994). *Roman Jakobson: Life, language, art*. London: Routledge.
- Castrillo, C. F. (2013). Rethinking interdisciplinarity: Futurist cinema as metamedium. *Back to the Futurists: The avant-garde and Its Legacy*, (ed.: E. Adamowicz - S. Storch), 272-284, Manchester: Manchester University Press.
- Eisenstein, S. (1984). *Film duyumu*. (çev.: N. Özön), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Erjavec, A. (2019). The politics of futurism. *Handbook of International Futurism*, (ed.: G. Berghaus), 28-47, Berlin: De Gruyter.
- Glisic, I. (2018). *The futurist files: Avant-garde, politics, and ideology in Russia, 1905-1930*. Dekalb: Cornell University Press.
- Goodwin, J. (1993). *Eisenstein, cinema, and history*. Chicago: University of Illinois Press.
- Gray, C. (1971). *The Russian experiment in art, 1863-1922*. London: Thames And Hudson.
- Groys, B. (1992). *The total art of Stalinism*. Princeton: Princeton University Press.
- Kessler, F. - Loiperdinger, M. (1993). *Früher film in Deutschland*. Frankfurt: Stroemfeld Verlag.
- Khoklova, E. (1996). News concerning the 'Kuleshov effect'. *Film History*, 8(3), 365-365.
- Kuleshov, L. (1935). *Praktika kinorejissuri*. Moskova: Goslitizdat.
- Kuleshov, L. (1974). *Kuleshov on film: Writings*. London: University of California Press.
- Leach, R. (1989). *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leach, R. (2018). *Russian futurist theatre*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Levaco, R. (2024). Introduction. *Kuleshov on film : Writings of Lev Kuleshov*, (ed.: L. Kuleshov), 1-41, California: University of California Press.
- Mannheim, K. (2002). *İdeoloji ve ütopya*. (çev.: M. Okyavuz), İstanbul: Epos Yayınları.
- Medina, J. (2010). *Language: Key concepts in philosophy*. London: Continuum.
- Meyerhold, V. - Hoover, M. L. (1966). Two lectures. *The Tulane Drama Review*, 11(1), 186-195.
- Milner, J. (1985). *Vladimir Tatlin and the Russian avant-garde*. London: Yale University Press.
- Mumford, L. (1996). *Makina efsanesi*. (çev.: F. Oruç), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Poggi, C. (2009). *Inventing futurism: The art and politics of artificial optimism*. Oxford: Princeton University Press.
- Prince, S. - Hensley, W. E. (1992). The Kuleshov effect: Recreating the classic experiment. *Cinema Journal*, 31(2), 59-75.
- Reavey, G. - Slonim, M. (1934). *Soviet literature an anthology*. New York: Covici Friede.
- Ruhrberg, K. (2000). *Art of the 20th century*. Köln: Taschen.

- Salazkina, M. (2016). (V)GIK and the history of film education in The Soviet Union, 1920's-1930's. *A Companion to Russian Cinema*, (ed.: B. Beumers), 45-66, Oxford: Wiley Blackwell.
- Sikov, E. (2010). *Film studies: An introduction*. New York: Columbia University Press.
- Steinberg, M. D. (2021). *Russian utopia: A century of revolutionary possibilities*. London: Bloomsbury Publishing.
- Tsivian, Y. (1993). Cutting and framing in Bauer's and Kuleshov's Films. *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen*, 1993, 103-111.
- Tsivian, Y. - Khokhlova, E. (1996). The rediscovery of a Kuleshov experiment: A dossier. *Cinema and Nation*, 8(3), 357-367.
- Vertov, D. (1967). Kinoks revolution, selections. *Film Makers On Film Making*, (ed.: H. M. Gedulo), 79-106, London: Indiana University Press.
- Veyne, P. (2014). *Foucault: Düşüncesi, kişiliği*. (çev.: I. Ergüden), İstanbul: Alfa Kitap.
- Vovelle, M. (1990). *Ideologies and mentalities*. Chicago: University of Chicago Press.
- Walworth, C. (2018). *Soviet Salvage: Imperial debris, revolutionary reuse, and Russian constructivism*. Penn State: PSU Press.
- Weststeijn, W. G. (2007). Mayakovsky as literary critic. *Avant-Garde and Criticism*, (eds.: K. Beekman - J. de Vries), 139-157, Amsterdam: Rodopi.
- Žižek, S. (2020). *The plague of fantasies*. London: Verso.

Extended Summary

This study examines the intersection of cinema and constructivism through the lens of the Kuleshov Experiment, with a focus on how Kuleshov's theories bridge film and constructivist thought to shape cinematic meaning. By exploring this relationship, the study aims to clarify how Kuleshov's ideas contributed to the evolution of film as an art form and influenced narrative construction through montage. Central to Kuleshov's approach is the concept that cinematic meaning emerges not from isolated images, but through the sequencing of images in a specific montage structure. His experiments introduced a fresh perspective on how visual narratives operate, highlighting the viewer's role in interpreting and creating meaning from these sequences. This research, therefore, investigates key questions: How did the Kuleshov Experiment contribute to the formation of cinematic meaning, and what aspects of constructivist philosophy resonate within this experiment? The study also assesses the broader impact of Kuleshov's innovations on film theory and their continuing relevance in contemporary cinema.

Constructivism itself emerged from the mechanical worldview fostered by the Industrial Revolution, a movement aimed at capturing the rhythms and realities of industrialized society and urban landscapes. This approach reflects a mindset that emphasizes adaptation to mechanized processes, guiding people in understanding a world transformed by industry. As an art form capable of sequencing and structuring narratives through time and space, cinema has deep connections with constructivist ideals. Within this context, Kuleshov's work is analyzed alongside other artistic movements of the period, demonstrating how his ideas and techniques significantly shaped Soviet art and contributed to the development of montage theory. His experiments with montage redefined cinematic storytelling, offering a framework in which meaning is constructed through the viewer's perception. A review of existing literature further clarifies the Kuleshov Experiment's role within constructivist thought and its impact on cinematic language.

This examination employs a theoretical and conceptual approach, delving into Kuleshov's theories and montage techniques with a particular focus on the Kuleshov Experiment's

implications for film. Historical and theoretical analyses contextualize Kuleshov's work in relation to his contemporaries, while insights from psychology and theories of perception enrich the investigation of how his experiments contribute to cinematic meaning. Relying on secondary sources—including key film theory texts, Kuleshov's own writings, and academic analyses—this study builds a comprehensive understanding of the Kuleshov Experiment's place within both constructivist thought and film theory, illustrating its lasting impact on the cinematic arts.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

Finansman/Funding: Bu makale için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır. / *No support was received from any institution or organization for this article.*

Yapay Zekâ Kullanımı/Use of GenAI: İngilizce bölümler için gramer kontrolü ve proofreading (redaksiyon) için kullanılmıştır. / *It was used for grammar checking and proofreading for the English chapters.*

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Destek ve teşekkür beyanı bulunmamaktadır. / *There is no statement of support or gratitude.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/Author's Note: SineFilozofi 6. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumunda özet olarak sunulmuştur. / *SineFilozofi was presented as an abstract at the 6th International Cinema and Philosophy Symposium.*

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: Makale tek yazarlıdır. / *The article has a single author.*