

TÜRKİYE'NİN KALBI ANKARA:

Batı Şarkiyatçılığına Cevaben Bir Belgesel Film

SAMUEL J. HIRST

TÜRKİYE'DE SON ON YIL İÇERİSİNDE, CUMHURİYET'İN ERKEN DÖNEMLERİNDEN KESİTLER SUNAN 1934 YAPIMI TÜRKİYE'NİN KALBI ANKARA FİLMİNE DUYULAN İLGİ ARTTI. ANCAK BU YAPIMI SADECE 1930'LAR ANKARA'SINA TUTULAN BİR AYNA OLARAK GÖRMEK FİLMİN İDEOLOJİK ARKA PLANINI GÖZDEN KAÇIRMAK ANLAMINA GELİR. O SENELERDE BELGESEL, YENİ VE OLDUKÇA POLİTİK BİR SANAT TÜRÜ OLARAK KARŞIMIZA ÇIKIYOR. BU MAKALE TÜRKİYE'NİN KALBI ANKARA FİLMİNE İLHAM KAYNAĞI OLAN FİKİRLERİ ELE ALMAKTA VE SOVYETLER BİRLİĞİ'NİN BATI'DAKİ TÜRKİYE TEMSİLLERİNE MEYDAN OKUMA ÇABALARINI İNCELEMEDİR.

Türkiye'nin *Kalbi Ankara*, izleyicilere alışlagelmişin dışında bir imgeler kombinasyonu sunuyor. Filmde bir yandan belgesel hatta bir haber filmi sahnesi bile denilebilecek sahneler bulunuyor. Yönetmen Sergey Yutkeviç, Türkiye Cumhuriyeti'nin 10. Yıl Kutlamalarına katılan Sovyet heyetine eşlik etmiş ve montajladığı sahnelerde yıl dönümü kutlamaları ve Sovyet heyetinin görüntüleri gibi haber sahnelerine yer vermişti. Fakat diğer yandan, film açıkça görülebilen bir olay örgüsüne de sahipti. Yutkeviç, 10. Yıl kutlamaları için Ankara'ya ulaşmaya çalışan yaşlı bir gazinin hikayesi üzerinden filmi kurgulamıştı. Bu yüzden izleyiciler ister istemez filmin Yutkeviç'in Türkiye'de kaydettiği görüntüleri mi yoksa yönetmenin sanatsal bakış açısını mı yansıttığını sorgulamışlardı.

Türkiye'nin Kalbi Ankara, yeni bir sanat tarzı olması sebebiyle birçok Türk gazetesinde yayımlanan incelemelerde *dokümanter* ya da *documentaire* türünde bir film olarak tanımlanmıştır.¹ O dönemde Türkiye'de bu kelimenin imlasına dair anlaşmazlıklar sürmekte iken Sovyetler Birliği'nde kelimenin mana-

sı tartışmalara sebep oluyordu. Bu yeni türün öncülerinden biri olarak bilinen Dziga Vertov, filmi "belgesel" olarak nitelendirmemişti. Bunun yerine "canlandırılmayan film" ifadesini kullanmıştı. Vertov'un bu terimi tercihi, burjuvazi ürünü filmlerin teatral doğasına karşı bir protesto olduğu kadar, söz konusu yapımın bir haber filmi olmadığı beyanı olarak da algılanabilir.² Vertov ve diğer Sovyet yönetmenleri profesyonel aktörlerle çalışmayı tercih etmiyor ve olayların yüzeysel görüntülerini yakalamaktan fazlasını yapmaya çalışıyorlardı. Gerçekten de, Sovyet sanatçıları ve eleştirmenleri, montaj ve düzenleme sayesinde filmlerin yalnızca gerçeği yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda bu gerçeği açıkladıklarını düşünüyor. *Türkiye'nin Kalbi Ankara* için belirlenen başlık bile Cumhuriyetin eski İstanbul ile değil, yeni Ankara ile tanımlanması gerektiği argümanını içeriyor.

Yutkeviç bir belgesel yapımcısı değil, bu sebeple tamamen farklı bir sinematik türün kurallarına hakimdi ve Türkiye'yi ziyaret için görevlendirildiğinde bu memlekete dair neredeyse hiçbir şey bilmiyordu. İleride Sovyet sinemasının tanınmış sanatçılarından biri haline gelen Yutkeviç, 1933 senesinde şöhret basamaklarını yeni yeni tırmanmaya başlamıştı. Bir grup Sovyet işçisinin Leningrad'da çalıştıkları fabrikadaki sabotajcıları ele geçirmesini anlattığı dramatik filmi *Karşı Plan (Vstreçniy)*, Stalinist filmin tipik bir örneğiydi ve 1932 senesinde oldukça iyi eleştiriler almıştı. Sovyet sinemasında gittikçe yükselen ve ideolojik açıdan risksiz bir karakter olan Yutkeviç, Sovyetler Birliği'nde "Şark Filmi"ne dair bir film çekmek için Türkiye'ye gönderilmişti. Türkiye, Sovyetler Birliği'nde Şark milletlerinden birisi olarak nitelendiriliyordu ve Sovyet sinemasında "Şark" türü, dram veya komedi gibi belli başlı özellikleri olan bir tarz olarak ortaya çıkmıştı. Sovyet düşüncesinde Şark kısmen coğrafi bir terim olarak görülse de, esas itibarıyla Avrupa emperyalizmine karşıtık ve ekonomik açıdan az gelişmişlik ifade ediyordu. Belki de iki savaş arası dönemdeki en ünlü Sovyet Şark filmi olan Vsevolod Pudovkin'in *Asya Üzerindeki Fırtına'sı* (1928), sömürgecilik karşıtı devrimin dramatik bir hikayesiydi ve Sovyetler gözündeki Şark'a bir ayna tutar nitelikteydi. Aynı zamanda Sovyet Şark filmleri, Batı filmlerinin egzotik ve tarihi geçmişe dayalı söy-



Sergey Yutkeviç ve Josef Martov çekim sırasında. RGALI f. 3070, op. 1, d. 102, l. 44.

leminin aksine, Şark devletlerinin modernleşmesini gözler önüne serme amacı gütmektedir.

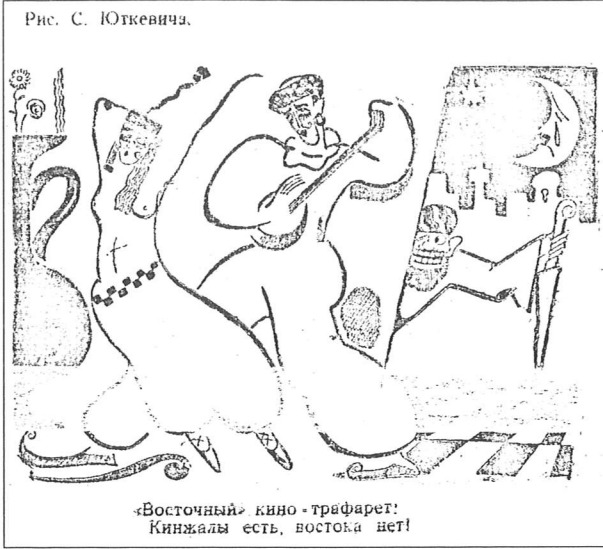
Yutkeviç gibi birçok Sovyet yönetmen Şark'a dair kendi basmakalıp düşüncelerini değiştirmekte zorlanıyordu ve Şark film türünün ideolojik alt yapısı çok yavaş geliyordu. Erken dönem Sovyet "Şark filmleri" Amerikan vahşi batı filmlerine veya Fransız *film colonial* türüne bir alternatif olarak görülen macera filmleriydi. Tüm bunlar, Sovyetler Birliği'ndeki Avrupalı nüfusun egzotik bir çekicilik bulacağı bir zeminin oluşmasına karşı geliştirilmiş dramatik, devrim niteliğinde anlatılardı.³ Ancak Mayıs 1924'te 13. Parti Kongresi'nde filmlerin propaganda araçları olarak daha etkili biçimde kullanılmasını gereğinin altı çizilmişti. Şarkî izleyicileri doğru biçimde cezbetmek için, Şark filmlerinin sorumluluğu "Şark'ı tanıyan" kişilere verilmişti ve Pudovkin ya da Yutkeviç gibi yönetmenlerin fikir alabilmesi için danışmanlar getirilmişti.⁴ Akademisyenlerin desteğinin alınmasıyla birlikte ise Şark filmleri hızlı bir şekilde didaktik bir nitelik kazanmaya başlamıştı.

Sovyet film dergilerinde ve gazetelerinde yayımlanan çok sayıda makale, Şark filminin gerçekleri yansıtması gerekliliğinden bahsetmekteydi; bu durum açıkça dramatik filmlerde bile belgesel özellikler yansıtma zorunluluğu yaratmıştı. Sovyet filmleri, günlük yaşamı yakalamak ve Batı'nın gözündeki Şark "fantezilerine" karşı çıkmak durumundaydı. Sovyet eleştirmenler bölgenin tek tip olduğuna dair fikirleri eleştirmiş ve Kafkasya'nın, Orta Asya'nın, Uzak Doğu'nun her milleti için ayrı filmler çekilmesi gerektiğini dile getirmişlerdi.⁵ Ünlü bir film neşriyatı Muhsin Ertuğrul'un filmlerini bu bağlamda yüceltmışti; zira Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde Türk gerçekliğine ilişkin "Avrupalıların daha önce hiç görmediği" kareler

yer almaktaydı.⁶ Fakat yine de, Moskova'nın Yutkeviç'i destekleme sebebinin altında kısmen Sovyetler'in o sıralarda Türkiye hakkında Batı'da yapılan filmlere karşı çıkmaları gerektiği inancı yatıyordu.

Türkiye'nin Kalbi Ankara Yutkeviç'in Şark filmine dair ilk deneysel girişimi olsa bile kendisinin 1920'lerden beri süregelen tartışmaları takip etmiş olduğu apaçık ortadaydı. Yutkeviç, filmciliğinin yanı sıra karikatürler de çizmekteydi ve çizimlerinden biri doğrudan doğruya Şark filmine dair bir makaleden esinlenmişti. Bir eleştirmen, İspanya'ya dair şöyle bir yorumda bulunmuş: "Yaygın ve yerleşik klişeler sebebiyle, şayet Sovyetler'de çekilen bir filme Flamenko dansçıları ve bıçakla düello sahnesi ekleyecek olursanız, izleyici filmi İspanyol sanabilir." Ancak bu eleştirmen şunu da söylemiş: "Filme böyle bir sahne eklemek Sovyet sanatçının Batı'nın Şark tasvirlerinde karakteristik olarak sergilediği *'fantazmagorya'* hatasını işlediği anlamına gelir. İspanya'da telefon kulübeleri, otoyollar da vardır ve Sovyet sanatçısının görevi bunları da belgelemektir."⁷ Bu makalenin yayımlanmasından yalnızca birkaç ay sonra, Yutkeviç Şarka dair filmlerin kalıplaşmış yapısını ve otantiklikten yoksunluğunu gülünçleştiren bir karikatür çizdi. Bu karikatürde ön plana çıkardığı imgeler dansçılar ve hançerlerdi – okumuş olduğu açıkça belli olan makaledeki imgeler yani.

Türkiye'de bir şark filmi çekilmesini gerektirecek an, İsmet Paşa (İnönü) ve beraberindeki kalabalık heyetin Mayıs 1932'de Moskova'yı ziyaret etmesiyle iki devlet arası ilişkilerin hız kazanmasından sonra geldi. Vyacheslav Molotov'un Moskova ve Ankara arasında daha doğrudan kültürel ilişkiler kurulması yönünde yaptığı çağrı üzerine Sovyet sinemacılarından çeşitli Sovyet-Türk film teklifleri geldi.⁸ O yıllar-



S. Yutkeviç. "Şark filmlerinde senaryo aşıkâr: bol bol hançer var ama Şark yok!" *Kino*, 12 Ocak 1926.

da Türkiye üzerine uzmanlaşma yolunda ilerleyen Sovyet bilim insanı Anatolii Miller'dan böyle bir film için kılavuz hazırlaması istendi. Miller, filmde Batı sermayesinin Osmanlı İmparatorluğu'na sızışının ve Türkiye Cumhuriyeti'nin karşılaştığı zorluklarda Avrupa emperyalizminin rolünün vurgulanması gerektiğini öne sürdü.⁹ Yutkeviç ve ortak yazarı Natan Zarhi senaryo yazarlığı için seçildiğinde filmin ismi ne dair yaptıkları seçim, tutumlarının ne kadar Batı karşıtı olduğunu sergiliyordu: "Öldürmeyen Adam" ismi Claude Farrère'in Osmanlı İmparatorluğu'nda geçen 1906 tarihli romanı *Öldüren Adam (L'Homme Qui Assassina)* başlıklı yapıtına ironik bir gönderme barındırıyordu. Sovyet yazarların, Batı'nın fantastik bir Şark düşüncesi yaratmış olduğu konusundaki eleştirilerinin başlıca hedefleri arasında Pierre Loti ile birlikte, Farrère yer alıyordu.

Yine de Yutkeviç ve Zarhi'nin senaryosu, Sovyet sanatçıları için eleştirdikleri modelden kaçmanın aslında ne kadar zor olduğunun bir göstergesiydi. Hikâye, Türkiye'nin İstiklal Harbi'ne dair olsa bile metin belirgin bir biçimde Rus merkezli idi.¹⁰ Anlatı, Türk genci Hikmet ve eski Çarlık diplomatı, kurnaz Broveri arasındaki ilişki üzerine kuruludur. İkili, Mustafa Kemal'in kuvvetlerince kullanılmak üzere Sovyet Rusya'dan silah temin edilmesi için birlikte çalışmaktadır. Ancak filmin can alıcı noktasına gelindiğinde Hikmet, Broveri'nin aslında silahları Yunanistan'a temin etmeye çalıştığını fark eder. Hikâye böylece Sovyetler'in ve Türklerin kaderlerini birbirine bağlar – emperyalist Broveri iki tarafı da kandırmıştır; ancak yine de, ortaklık eşit düzeyde değildir çünkü senaryo bir Rus devrimcisinin Broveri'yi öldürmesiyle sona erer. Dolayısıyla asıl rolün Rus devrimcisine ait olduğu gözden kaçmaz.¹¹ Hikâye tümüyle kurgu ancak yazarların bile buna dair şüpheleri var sanki. Örneğin başka bir önsöz metninde Yutkeviç ve Zarhi, Türkiye hakkında kendilerine güvenerek yazabilecek kadar fazla kaynak okumadıklarını itiraf etmişler.¹²

Yutkeviç "Öldürmeyen Adam"ın çekimleri için Türkiye'ye gelmeden önce yazdığı senaryoya gelen

eleştiriler, onu Sovyet Şark sineması türüne yakınlaştırmıştı. Filmin senaryosu yazılı basında da değerlendirilmiş ve Evgenii Shteinberg, Sovyet okurlara yazarların "Batı sinematografisine" bir alternatif sunacakları ve harem veya "bayağı erotizm" gibi klişelerden kaçınacakları sözünü vermişti.¹³ Fakat Mikhail Shneider şunu söylemişti: "Tıpkı birinin bir şeyden kaçarken arkasına dönüp baktığı gibi, Yutkeviç ve Zarhi kendilerini Batı Şarkiyatçılığında yeterince uzaklaştıramadıkları için omuzları üzerinden bu gerçeği görememişlerdir." Shneider'a göre filmin öyküsü "egzotik-maceracı bir lezzet" barındırıyordu.¹⁴ Sovyet film endüstrisinin o senelerdeki başı konumundaki Boris Shumiatskii, özel bir bağlamda çekincelerini dile getirmişti. Shumiatskii'nin senaryonun dramatik yapısına dair kuşkuları vardı ve "ideolojik tavizler" vermeksizin, her iki uçtan da uzak durmanın yolunun "gerçekçi ve tarihe dayalı" bir eser ortaya koymaktan geçeceğini söylemişti.¹⁵ Dolayısıyla, Yutkeviç'e Sovyetler Birliği'nden ayrılmadan önce bile, daha az teatral bir şeyler düşünmesi gerektiği hatırlatılmıştı.

Türkiye'de ise Yutkeviç, belgeseli olduğu haliyle kabullenmekte zorlanıyordu. Arkadaşı Bayan Efsir Şub'a yazdığı mektupta Ankara'daki insanların senaryosunu beğenmediğinden söz ediyordu. Yutkeviç Türk meslektaşlarıyla olan ilişkilerine dair bir kayıt bırakmamış. Ancak ortak yapımcı olan bu filmde Türk tarafının onu senaryosundan uzaklaşmaya zorladığı izlenimi uyanmaktadır. Şub'a yazmasının sebebi ise Şub'un belgesel filmi türünde tanınırlığı olabilir. Mektubunda Yutkeviç, ilk kez "belgeselci" rolü üstlendiğine dair şakalar yapmış.¹⁶ *Türkiye'nin Kalbi Ankara* gösterime girdiğinde pek çok yönden belgesel görünümdeydi. Bir Sovyet eleştirmenin dile getirdiği gibi film "Türkiye'nin yeni yüzünü... enstitüleri, gençlerin sanatsal etkinliklerini, bilimsel laboratuvarları, inşaatları, yeni fabrikaları, yeni binaları ve hidroelektrik santrallerini" gözler önüne seriyordu.¹⁷ İspanya'ya dair eleştiride açıkça belli olduğu gibi, Sovyet sineması Şark'ın modern gerçekliğini göstermeyi hedefliyordu.

Fakat bütün bunlara rağmen, *Türkiye'nin Kalbi Ankara* su götürmez bir şekilde "teatral" bir filmi. Türkiye Cumhuriyeti'nin başkentinde gerçekleşecek olan 10. yıl dönümü kutlamaları için başkente doğru yola çıkmış olan yaşlı köylüyü profesyonel aktör İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci) canlandırılmış. Kendisine genç bir kız – Sovyet Büyükelçiliğinin şoförünün kızı tarafından oynanan – rehberlik ediyor. Genç kızın yaptırdığı şehir turu, Yutkeviç'e şehrin belirli bölgelerinden görüntüler alma ve yıl dönümü kutlamalarından canlı sahneler çekme imkanı vermiş. Yutkeviç'in Bayan Efsir Şub'a yazdığı mektuptan elinde olsaydı filmi çok daha dramatik hale getirebileceğine dair bir ima seziyoruz. Bunun sebebi şu: Yutkeviç Şub'a, Ahmet Nuri'nin neden bir eşek ile konuşmayı reddettiğini anlamadığını yazmış. Aktörün bir hayvana karşı rol yapmayı "itibarının altında" bir hareket olarak algılamasını aklı almayan Yutke-



Esfir Şub Ankara'da. RGALI f. 3035, op. 1, d. 18, l. 15.

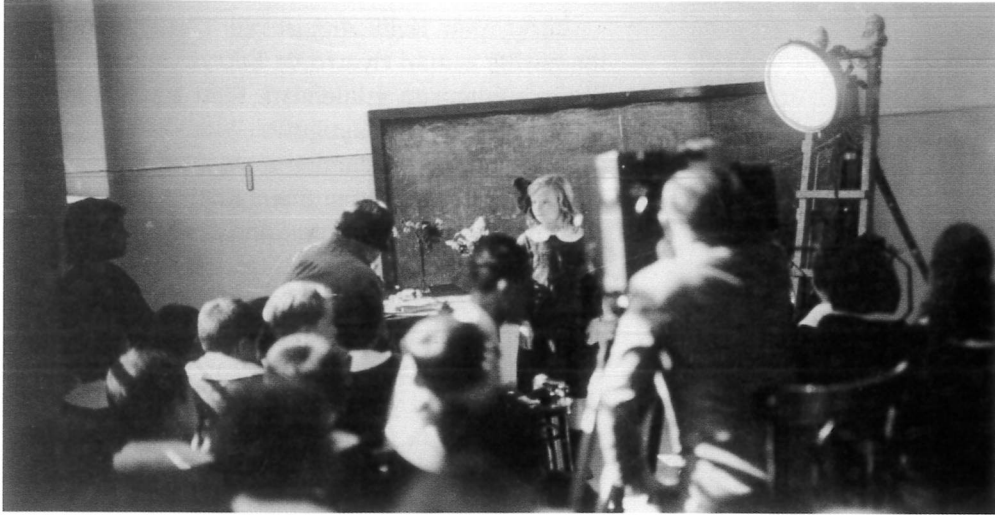
viç, bağlamı daha iyi sunabilmek için bu tarz çekimler yapmak istemiş oysa.¹⁸ Her şeye rağmen film, bu yapımın sadece gerçeği yansıtmaktan öte bir anlamı olduğunu aktarmayı başarmıştır. Filmin başlarındaki bir sahnede İsmet Paşa bir konuşma yapmaktadır; kamera geri çekilir, aslında dinleyicilerin olmadığı ve İsmet Paşa'nın o sırada fotoğraflandığı vurgulanır. Yutkeviç, anılarında belgesel türünün sınırlarını bilinçli bir şekilde zorladığını ve "iki 'teatral' karaktere bilerek yer verdiğini" belirtmiş.¹⁹ Diğer bir deyişle, belgesel çekmek durumunda olsa da Vertov'un ayırıcı özellik olarak belirttiği "teatral olmama" şartına uymamış. Fakat Yutkeviç Sovyet sinemasının beklentilerini bir Şark ülkesinde modernleşme süreci gerçekliğine odaklanarak karşılamış. Sonuç olarak, gerçekliğin Batı Şarkiyatçılığına karşı duruş ile sınındığı Şark türü bir belgesel çekmek Yutkeviç'e bariz bir şekilde dramatik olma yolunu açmıştı.



İsmet Paşa çekim sırasında
RGALI f. 3070, op. 1, d. 101, l. 91.

Türkiye'nin Kalbi Ankara'nın Türkiye'de gösterime girdiği zaman tiyatro ve Batı'ya dair fikirler de filmin algılanışını etkilemişti. Film sanatı Osmanlı İmparatorluğu'na ulaştığında, kimi zaman "gâvur sanatı" olarak tanımlandığı olmuştur.²⁰ Türk sinema tarihçileri iki savaş arası sinematograflarını, birçoğunun tiyatrodan yetişmiş olmasından ve almış oldukları eğitimi film yapımında da kullanmalarından ötürü "tiyatrocular" olarak nitelendirmiştir. Örneğin Muhsin Ertuğrul, bu nitelendirmenin hem doğru hem de eksik olduğunu ortaya koymuştur. Ertuğrul Sovyetler Birliği'nde iki yıl geçirmiş, orada 1926 yapımı *Tamilla* ve *Spartak* filmlerini yönetmiş ve Türkiye'ye döndüğünde Sovyet sinemasının daha az teatral özelliklerini sanatına taşımıştır. Özellikle 1932 yapımı *Bir Millet Uyanıyor* ve 1935 yapımı *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* filmlerinde montaj tekniği kullanmış ve bu filmlerinde Sovyet sinemasına doğrudan göndermeler yapmıştır. Ancak Ertuğrul, Sovyet meslektaşlarına oranla daha az devlet desteği almış, bu nedenle daha geniş kitlelerin zevkine hitap etmek zorunda kalmıştır. Muhsin Ertuğrul'un erken dönem filmlerinden bazıları iki savaş arası dönem Türkiye'sindeki başka yapımlara benzer olarak, Alman operetlerinin ve Fransız vodvillerinin yeniden çekimi gibilerdir.

Türk eleştirmenler, *Türkiye'nin Kalbi Ankara* filminin türüne dair anlamlı yorumlar yapmışlardır. *Hakimiyeti Milliye* gazetesinde yayımlanmış isimsiz bir eleştiri filmde "aktör olmadığı gibi romanlaştırılmış bir mevzu da yoktur" demekte fakat hemen sonra filmin "hülasasını" hikaye gibi anlatılır biçiminde vermektedir.²¹ Vertov'un oynanmamış filmlerin de sanat eseri olarak görülmesi gerektiği tanımlamasını anımsatan bir dil kullanan Burhan Asaf (Belge), 10. yıl kutlamalarının Sovyet karelerini Amerikan ve Fransız çekimleri ile karşılaştırmış ve şu yorumu yapmış: "Birinci yol, Fox ve Pathé film gazetelerinin gittikleri reportaj yoludur ve sadece operatör işidir. İkincisi ise bir tahrir'dir; binaenaleyh bir rejisörün vücuduna lüzum gösterir." Burhan Asaf, Yutkeviç'in filmdeki rolünü "muharrirlik" olarak tanımlarken, yönetmenin yaratıcı katkısının açıkça farkındadır.²² Ancak Burhan Asaf Yutkeviç'in yazarlık tercihlerini tümüyle onaylamamış. Mesela Başkente gelen ziyaretçileri tek bir köylü ile sembolize etmenin



Esfir Şub çekim sırasında.
RGALI f. 3035, op. 1, d. 18, l. 23.

kutlamalara katılımın kitlesel niteliğine haksızlık etmek anlamına geldiğini söylemiş. Gerçi bazı sembolik tercihleri övmüş Burhan Asaf. Örneğin, özellikle Mustafa Kemal'in konuşması ile Cumhuriyet'in kazanımlarını gösteren karelerin iç içe geçirilmesinden bahsederken şunları söylemiş: "Filmin en muvaffak tarafı bu olmuştur: şefin bir taraftan sesini duymak bir taraftan yarattıklarını görmek, bir yandan kendini görerek bir yandan ilerisi için verdiği emirleri dinlemek." Burhan Asaf bu çerçevede Yutkeviç'in Türk film yapımcılarının gelecekte kullanabilecekleri bir tür yarattığını öne sürmüştü ve şunu ilave etmiş: "Bir gün, kendi film muharririmiz yetişmiş bulunursa, filmin malzeme olarak ihtiva ettiği parçalar sayesinde" bu yapımın yeniden Türklerin dilediği biçimde düzenlenmesi mümkündür.

Burhan Asaf Türkiye'de Yutkeviç'in kalibresinde belgeselcilerin bulunmadığını ima ederken başka eleştirmenlerin de paylaştığı bir düşüncüyü dile getiriyordu. Sovyet ekiplerinin çekimlere devam ettiği sırada Falih Rıfki (Atay) da Sovyetler'in sunacağı örnek hakkında beslediği umuttan söz etmiş. Ertuğrul'un 1933 yapımı *Söz bir, Allah bir* filmi henüz izlemiş olan Falih Rıfki, filme dair şunu söylemiş: "bizim roman ve gündelik gazete tefrikaları gibi, hâlâ karı koca aldatması mevzuu üzerinde avlanmaktadır."²³ Falih Rıfki'ye göre, Zarhi ve Yutkeviç'in Cumhuriyet tarihine olan ilgisi sayesinde "Bir şeridin bir davaya nasıl hizmet ettiği görülecek ve bu film 'Karım beni aldatırsa' yahut 'Söz bir Allah bir' filmleriyle kıyas olunduğu zaman, maarif istüdyosunun zureti büsbütün meydana çıkacaktır." Burhan Asaf'a göre ise Sovyetlerin başarısının sebebi, "İpek Filim gibi 'millî' müesseselerimiz, bizi habire 'Vie Parisienne' çıplaklıklarıyla bunaltmakta devam ederken, bize, sadece millî hayatımızın reel akışına ait levhalarla ne sanatkarane neticeler alınabileceğini göstermektedir."²⁴ Burada her ne kadar farklı bir biçimde olsa da, Burhan Asaf, Sovyet Şark filmlerinin can damarını oluşturan fikirleri birleştirmiş: Otantik ve millî bir "gerçekliğin" belgesel film aracılığıyla sergilenmesi. Türk yayınlarında yapılan eleştiriler Sovyet yayınlarındaki kadar sert olmamıştı ancak Türk gazetelelerinde Sovyet eleştirilerinin çevirileri yayımlanmak-

taydı. *Vakit*, Yutkeviç'in hayal kırıklığını şu sözlerle aktarmıştı: "Teknik iyi fakat çevrilen filmlerde Türklere ait bir sembol, bir üslup yok. Hep Avrupa filmlerinin kopyesi. Bu kadar inkılabı yapan bir milletten kendine göre bir film üslubu yaratmasını beklemek zannedersem hakkımızdır."²⁵ *Hakimiyeti Milliye* ise *Türkiye'nin Kalbi Ankara* filminden övgüyle söz eden bir Sovyet eleştirisini yayımlamıştı ve eleştiride şu sözler yer alıyordu: "İlk defa olarak yeni Türkiye'yi, burjuva muharrirlerinin bize tanıttıkları gibi bir garibeler memleketi halinde değil fakat olduğu gibi görüyoruz."²⁶

Türkiye'nin Kalbi Ankara'nın Türkiye'de olumlu karşılandığına dair en güçlü kanıt ise Bayan Esfir Şub'un 1934 yılında ve 1935'in ilk aylarında Türkiye'ye yeni bir belgesel film çekmek için davet edilmesi idi. Şub, "yeni Türkiye" hakkında bir film çekmesi için Ha-Ka Stüdyolarının sahibi Halil Kamil tarafından davet edilmiş. Ha-Ka Stüdyoları *Türkiye'nin Kalbi Ankara* filminin dağıtımında da rol almış ve Halil Kamil belgeseli epeyce beğenmiş olacak ki Esfir Şub'u ticari bir girişimde yer almak üzere davet etmiş.²⁷ Şub'un yaşadıkları bu tür projelerin ne denli zor olduğunu kanıtlar nitelikte; zira o yıllarda başlayan proje ancak Ha-Ka Stüdyosunun *Türk İnkılâbında Terakki Hamleleri*'ni 1937 senesinde gösterime sokmasıyla gerçekleşmiş. Ancak Şub'un geride bıraktığı kayıtlar bunca gayrete rağmen Yutkeviç'in ortaya koyduğu türün çok dışına çıkmadığını göstermektedir.

Yutkeviç ve Zarhi'den farklı olarak Şub, bir senaryo kullanmamıştı; sadece filminin çerçevesini oluşturan bir metni vardı. Kalkınmanın sembolü olarak Haliç boyunca "uzanan fabrika binalarını" göstermek istediğini yazmıştı. Filminin, Fransız yazarlar Loti ve Farrère'in bıraktığı romantik tasvirlerden bambaşka nitelikler taşıyacağını öne sürmüştü.²⁸ Fakat ilginç olan, Şub'un bir belgeselci olarak tanınmasına rağmen, bu filmi iki türün karışımı olarak nitelendirmedi: "belgesel ve kurgusal film."²⁹ Hazırladığı taslağa göre, film Yutkeviç'in *Ankara* filmine benzecek ancak coğrafi olarak daha geniş bir alanı kapsayacaktı. Film İzmir'i yeni Türkiye'nin ekonomik başkenti olarak gösterecek İstanbul'u eski ve yeni kültürlerin birleşimi olarak sergileyecek ve tabii



Esfir Şub Halil Kamil ile Bergama'da. RGALI f. 3035, op. 1, d. 18, l. 46.

ki Ankara'nın öncü rolünü "yeni Türkiye'nin beyni" olarak vurgulayacaktı.³⁰ Şub ve Halil Kamil, birlikte filme alacakları objelerin bir listesini çıkardı. Halil Kamil zirai enstitülerin, hastanelerin, okulların; İsmet Paşa ve Recep Peker konuşmalarının çekilmesini talep etmişti. Çekilen sahnelerin listesi Şub'un çizdiği yol haritasının Yutkeviç'ininkiyle ne kadar benzer olduğunu göstermektedir. Gerçekten de Şub, yaptığı işi çok mânâlı bulmadığını söylemişti zira çektiği film sadece Yutkeviç'in yaptığının tekrarıydı.³¹ İki film arasındaki benzerlik Yutkeviç'in modelinin ne kadar takdire şayan olduğunu gösterse de bu model aynı zamanda Türk ev sahiplerinin rolüne de işaret etmektedir; çünkü Türkler Yutkeviç ve Şub'un izleyecekleri yolu belirlemişlerdi. Yutkeviç bu konuda yorum yapmamıştı ancak Şub'un yaşadıkları göstermektedir ki, *Türkiye'nin Kalbi Ankara* filminin izlediği yol haritası Sovyet olmaktan çok Türk'tü.

Sonuç itibarıyla, *Türkiye'nin Kalbi Ankara* hem Sovyet hem de Türk devlet ideolojisini yansıtmak bakımından işe yaradı. Biri komünist diğeri milliyet-

çi olsalar dahi, her iki devlet de Batı üstünlüğüne karşı çabalıyordu. Film bir yönüyle birtakım tavizlerin ürünü olsa da, Türk ve Sovyet tarafları bu belgeselde Batı şarkiyatçılığına duydukları tepkiye bir karşılık buldular. 1925 senesinde, Moskova'da geçirdiği yılların ardından ülkesine dönen Nazım Hikmet, "Piyer Loti" başlıklı şiirinde, Şark tasvirleri sebebiyle pek çok Sovyet yazarın eleştirdiği malum yazarı hedef almıştı; Nazım Loti'yi, Şark'ı minareler ve padişahlar dolu bir diyar olarak anlattığı için eleştirmişti. Sovyet meslektaşları gibi Nazım da bunun tamamıyla hayal ürünü bir Doğu tasviri olduğunu söylüyordu:

Lakin
ne dün
ne bugün
ne yarın
böyle bir şark
yoktu,
olmayacak!³²

Türkiye'nin Kalbi Ankara'yı bugün izlerken, filmin Batı şarkiyatçılığına bir tepki olarak tasavvur edilmiş olduğunu görmek kolay olmayabilir. Ancak, film bambaşka ideolojilere sahip iki devletin nasıl olup da iş birliği içinde bir ürün sunabildiği sorusunu yine de akıllara getiriyor. Bu ortaklığın temelinde Sovyet-Türk iş birliğinin İstiklal Harbi sırasında ortaya çıkması, emperyalizme karşı ortak bir mücadele vermeleri ve Batı emperyalizmine birlikte karşı duruşları yatmaktadır. Ve Yutkeviç'in anti-emperyalist söyleminin filmin son biçiminde büyük ölçüde ayıklanmış olmasına rağmen Burhan Asaf ve Falih Rıfkı gibi Türk eleştirmenler bu Sovyet belgeselinin Batılı yapımların romantik yüzeyselliğine karşı bir tepki olduğunu fark etmişlerdir. Batılı şirketler de kuşkusuz Türkiye'de belgesel çekimleri yapmaktaydı. Burhan Asaf, yıl dönümü kutlamalarını görüntüleyen Amerikalı ve Fransız kamera ekiplerinden de söz etmişti ancak Sovyetlerin başka bir şey yaptığı aşikardı. *Türkiye'nin Kalbi Ankara*'nın her iki ülkedeki başarısının sırrı Batı'ya duyulan tepkide yatmaktadır ve bu tepki anti-emperyalist duyarlılıkların ötesinde Batı'nın kültürel alanda sergilediği mağruriyete karşı iki tarafın duyduğu bıkkınlıkta saklıdır.

DİPNOTLAR

* Çevirideki yardımları için Günseli Sönmez İşçi'ye ve Ece naz Çobanoğlu'na teşekkür ederim.
1 Örneğin, "Türkiye'nin Kalbi Ankara," *Hakimiyeti Milliye*, 23 Mart 1934; *Milliyet*, 27 Nisan 1934.
2 Graham Roberts, *Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR* (Londra: I.B. Tauris, 1999), 2.
3 Şark filmlerine dair, bkz. Denise J. Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 76-80, 87-88.
4 Anatolii Evgen'evich Skachko, "Kino i vostochnye narody SSSR," *Sovetskoe kino* 1 (1925); A. E. Skachko, "Kino dlia Vostoka," *Kino-zhurnal A.R.K.* 10 (1925), 3-5; "Prodvizhenie kino na Vostoke (Beseda s t. Pavlovich-Vel'tmanom)," *Kino*, 16 Haziran 1925.
5 "Kino v soiuzykh respublikakh," *Kino*, 28 April 1925; I. Trainin, "Put' k vozrozhdeniiu," *Sovetskoe kino* 1 (1925).
6 "Kino v Turtsii," *Kino-zhurnal A.R.K.* 4-5 (1925), 32.
7 S. L. Vel'tman, "Pravda i nepravda o Vostoke (vostochnye stszenarii), *Novyi Vostok* 10-11 (1925): 290-306; S. L. Vel'tman, *Zadachi kino na Vostoke:*

Pravda i nepravda o Vostoke (Moskova: Nauchnaia assotsiatsiia Vostokovedeniia pri prezidiume TsIK SSSR, 1927).
8 GARF, f. 5283, op. 12, d. 312, ll. 13-15 (G. L. Roshal' to VOKS, 12 Haziran 1932).
9 RGALI, f. 2003, op. 1, d. 114, l. 1-3 (29 Temmuz 1932).
10 Senaryo metni için bkz. RGALI, f. 2003, op. 1, d. 61.
11 RGALI, f. 2003, op. 1, d. 61, l. 171.
12 *Ibid.*, l. 2.
13 Shteinberg, "Fil'ma o novoi Turtsii."
14 M. Schneider, "Na styke stilei," *Kino*, 22 Ağustos 1933.
15 Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI), f. 2003 (Personal collection of N.A. Zarkhi), op. 2, d. 3, l. 2 (Preliminary comments on "Chelovek, kotoryi ne ubil," 9 Haziran 1933).
16 RGALI, f. 3035, op. 1, d. 148, l. 4 (S. I. Iutkevich to E. I. Shub, 29 Kasım 1933).
17 İnceleme için bkz. L. Kassil', "Litso novoi Turtsii," *Izvestiia*, 8 Mart 1934, Modern Zamanlar'a dair bkz. Stephen Kotkin, "Modern Times: The Soviet Union and the Interwar Conjunction," *Kritika* 2, 1 (2001): 111-164.
18 RGALI, f. 3035, op. 1, d. 148, l. 5.

19 Iutkevich, *Sobranie sochinenii*, 2: 90.
20 Bu paragraf için temel aldığım metin için bkz. Özön, *Türk Sineması Tarihi*, 75, 97, 106-112; and Arslan, *Cinema in Turkey*, 23, 53-59.
21 "Türkiye'nin Kalbi Ankara," *Hakimiyeti Milliye*, 23 Mart 1934.
22 Burhan Asaf Belge, "Türkiye'nin kalbi - Ankara," *Hakimiyeti Milliye*, 25 Mart 1934.
23 Falih Rıfkı Atay, "İki Örnek," *Hakimiyeti Milliye*, 25 Ekim 1933.
24 Belge, "Türkiye'nin kalbi - Ankara."
25 "Türkiye'nin kalbi," *Vakit*, 11 Aralık 1933.
26 "Türkiye'nin Kalbi Ankara," *Hakimiyeti Milliye*, 23 Mart 1934.
27 RGALI, f. 3070, op. 1, d. 1327, l. 152.
28 Senaryonun orijinali için bkz. RGALI, f. 3035, op. 1, d. 16; yayınlanmış versiyonu için Esfir Il'ichna Shub, *Zhizn' moia - kinematograf* (Moscow: Iskusstvo, 1972), 347-353.
29 RGALI, 3035, op. 1, d. 159, l. 8.
30 RGALI, f. 3035, op. 1, d. 159, l. 10.
31 RGALI, f. 3035, op. 1, d. 159, l. 12.
32 Nazım Hikmet, *Bütün Şiirleri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014 [10.baskı]), 34.