



Electronic Cumhuriyet Journal of Communication

ecider.cumhuriyet.edu.tr

Founded: 2017

Available online, ISSN: 2667-4246

Publisher: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

Propaganda Cinema as A Political Communication Tool and an Example from the Early Republic: "Heart of Türkiye: Ankara"

Bilal Sert^{1,a,*}¹Radio, Television and Cinema Department, Faculty of Communication, Sivas Cumhuriyet University, Sivas, Türkiye

*Corresponding author

Research Article

History

Received: 28/04/2022

Accepted: 30/05/2022

ABSTRACT

In the simplest sense, political communication is a process of persuasion. However, in the case of "propaganda", this process of persuasion corresponds to an effort to systematically reconstruct both reality and the mental plane of the masses. Propaganda, which is an inevitable manifestation of man's power struggle, reached its climax with the development of new techniques and methods. In many countries, films reinforce the existing political order or inspire alternative political movements. The film "Heart of Türkiye: Ankara" (1934), shot by Soviet directors Sergei Yutkevic and Lev Arnstam, made a cinematic contribution to the New Türkiye's effort to promote itself inside and outside the country. In this study, the development and importance of propaganda cinema as a political communication tool is emphasized. The movie "Türkiye's Heart: Ankara", which offers a cinematic witness to the modernization journey of the Republic of Türkiye, has been tried to be discussed in terms of propaganda

Key Words: Political Communication, Propaganda, Cinema, Heart of Türkiye: Ankara..

Siyasal İletişim Aracı Olarak Propaganda Sineması Ve Erken Cumhuriyet Döneminden Bir Örnek:"Türkiye'nin Kalbi: Ankara" Filmi

Süreç

Geliş: 28/04/2022

Kabul: 30/05/2022

ÖZ

En basit anlamıyla siyasal iletişim, bir ikna etme sürecidir. Ancak "propaganda" söz konusu olduğunda bu ikna süreci, hem gerçeğin hem de kitlelerin zihinsel düzleminin taammüden ve sistematik olarak yeniden inşasına dönük bir çabaya karşılık gelmektedir. İnsanın iktidar mücadelesinin kaçınılmaz bir tezahürü olan propagandaya has tür ve tekniklerin etkisi, kitlesel ölçekli propaganda aygıtlarının sahneye çıkması ile doruğa ulaşmıştır. Bu süreçte, başlı başına ideolojik bir aygıt olan sinema, propagandatîf pratiklere uygunluğu ile öne çıkmaktadır. Pek çok ülkede filmler, mevcut politik düzeni tahkim etmekte ya da alternatif politik hareketlere ilham kaynağı olmaktadır. Politik süreçlerin ve ulusal kimlik inşasına yönelik gayretlerin sinemasal anlatılarla desteklendiği yirminci yüzyılın buhran dönemlerinde, genç Türkiye Cumhuriyeti de, bir eğitim ve aydınlatma faaliyeti olarak gördüğü sinemanın propaganda etkisinden istifade etmek istemiştir. Bu amaçla bizzat Atatürk'ün talimatı ile Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yılı kutlamaları çerçevesinde, Sovyet yönetmenler Sergei Yutkeviç ve Lev Arnstam tarafından çekilen "Türkiye'nin Kalbi: Ankara" (1934) filmi, Yeni Türkiye'nin kendisini ülke içi ve dışında tanıtmaya çalıştığı sinemasal bir katkı sunmuştur. Bu çalışmada, bir siyasal iletişim aracı olarak propaganda sinemasının gelişimi ve önemi üzerinde durulmuş; ülkemizde bu alanda sayılı örneklerden birini oluşturan ve Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme yolculuğuna sinemasal bir tanıklık sunmakta olan "Türkiye'nin Kalbi: Ankara" filmi, anlattığına hâkim olan propagandatîf unsurlar bakımından ele alınmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Siyasal İletişim, Propaganda, Sinema, Türkiye'nin Kalbi Ankara.

Copyright



This work is licensed under
Creative Commons Attribution 4.0
International License

^a bilalsert@cumhuriyet.edu.tr <https://orcid.org/0000-0003-2343-2829>

How to Cite: Sert, B. (2022). Siyasal İletişim Aracı Olarak Propaganda Sineması Ve Erken Cumhuriyet Döneminden Bir Örnek:"Türkiye'nin Kalbi: Ankara" Filmi, Electronic Cumhuriyet Journal of Communication, 4(1): 55-62

Giriş

En genel tanımıyla “siyasal iletişim, bireylerin ya da toplulukların girdiği iktidar mücadelesinin özel bir biçimidir” (Çankaya, 2019: 13). Bu anlamda siyasal iletişimin tarihinin, insanın yeryüzündeki iktidar mücadelesinin tarihi ile koşut olduğunu söylemek mümkündür. Ancak kökleri Antik Yunan’ın retorik sanatına dek uzansa da ayrı ve özgül bir disiplin olarak siyasal iletişimden bahsedebilmemiz, hızla kitleselleşen iletişim araçlarının etkisinin devasa boyutlara ulaşmasından itibaren mümkün olabilmektedir. Siyasal iletişim kavramı, bu dönemden sonra pek çok bilimsel disiplin tarafından kullanılmaya başlanmıştır.

Fakat henüz bağımsız bir disiplin olarak siyasal iletişimden bahsetmenin mümkün olmadığı dönemlerde, bu kavramla müşterek bir art alanı kapsayan retorik ve propaganda terimleri kullanılmıştır. Platon’un; “hakikat bilgisine ve saygısına sahip olmayan, iktidar arzusunun kölesi olmuş insanlar tarafından uygulandığı” ve bu suretle gerçeğin ortaya çıkmasını engellediği gerekçesiyle karşı çıktığı retorik sanatı (Köker, 1998: 85), Aristoteles tarafından ortak iyiyi bulmaya dair bir imkân olarak değerlendirilerek sistemleştirilmiş ve teknik bir süreç haline getirilmiştir. Bu açıdan; yalan, hile ve aldatma gibi negatif anlamlar yüklenen “propaganda” ile bir takım ahlaki ilkelere yaslandığı ve demokrasiyi tahkim edebilecek araçlarından biri olduğu savunulan “siyasal iletişim” arasındaki ayırım, Platon ve Aristo arasındaki bu yaklaşım farklılığını hatırlatmaktadır.

Bununla birlikte 20. yüzyılın başlarından bu yana Nazizm ve komünizmin siyasal iletişim ve propagandayı birbirine karıştırmışından dolayı siyasal iletişim negatif anlamlar yüklenmiş bir kavram haline gelmiştir (Wolton, 1991: 51). II. Dünya Savaşı bitip de yalnız “karşı tarafın” değil, “bizimkilerin” de yalan söylediğinin ortaya çıkması, propaganda sözcüğünün fazlasıyla kirletilmesine yol açmıştır (Çankaya, 2019, s.14). Siyasal iletişim ve propaganda kavramlarının, müşterek anlamlarla yüklü, hatta sıklıkla birbirlerinin muadili olarak kullanılan kavramlar olması, propaganda kavramına atfedilen olumsuzluğu da paylaşımları sonucunu doğurmuştur.

Siyasal İletişim Türü Olarak Propaganda

Propaganda, “belirli fikirleri desteklemek ya da yaymak” anlamında olup; “Latince’de yaymak ve tohum ekmek anlamlarında kullanılmaktadır” (Çetin, 2014: 239). Aysel Aziz (2014:15) propagandayı “mesajların otoriter bir biçim (üslup) ile tek taraflı ve yoğun olarak hedef kitleye aktarılması” şeklinde tanımlamaktadır. Bu aktarım, genellikle bir tür ideolojik bakış açısının bilinçli bir tasarımla ve sistemli bir biçimde hedef kitlenin zihnine ekilmesi sürecini kapsamaktadır. Aslında basit bir ikna süreci olarak da ifade edebileceğimiz propaganda kavramı, zaman içinde kasti olarak eksik, çarpık ve yanıltıcı bir şekilde işleyen bir iletişim sürecini ima edecek şekilde dönüşmüştür. Bu anlamıyla propaganda, hem gerçeğin hem de kitlelerin zihinsel düzleminin sistemli olarak yeniden inşası sürecidir.

Bilhassa 20. yüzyılın kara propaganda uygulamaları nedeniyle tahrif edilen propaganda kavramı, giderek sadece negatif anlamlar barındırır hale gelmiştir. Bu haliyle propaganda, tutum ve kanaatleri etkilemek suretiyle davranışları kontrol altına alma hedefine kilitlenmiştir. Bu sebeple propagandanın bu biçimi, ilkesel olarak gerçek ya da yalana değil, ikna edici olma temeline dayanmaktadır. Kamuoyunu istediği düzeyde etkilemek için, nesnel gerçekler yerine tahrif edilmiş gerçeklerden, dedikodulardan, hatta yalandan beslenebilmektedir. Propagandada önemli olan, mesajın doğru olması değil, doğru olduğu izleniminin yaratılmasıdır. Propaganda kavramının eş anlamlısı olarak çoğunlukla; “yalanlar, biçim bozukluğu, hilekarlık, manipülasyon, zihin kontrolü, psikolojik savaş, beyin yıkama ve palavra” gibi sözcükler tercih edilmektedir (Jowett ve O’Donnell, 2012; akt. Çetin, 2014, s.240).

Oysa tarihi bağlamı içinde değerlendirildiğinde propaganda sözcüğünü salt negatif bir anlam içine hapsedmek mümkün değildir. Zaten ne bugün ne de geçmişte herhangi bir iktidar için propagandatif etkinliklerden uzakta durmak gibi bir tercih söz konusudur. Fakat propaganda faaliyetinin olumlu ve insani örnekleri değil, karanlık amaçlara hizmet eden yıkıcı nitelikteki örnekleri modern toplumların hafızasında daha geniş bir yer tutmaktadır.

Propagandanın özgün bir isim ve biçim olarak ilk kez kullanımı, 17. yüzyılda Papa XV. Gregorius’un Protestanlığın yükselişine yayılan aykırı düşünceleri yok etmek ve bir ideolojik denetim sağlamak amacıyla kurduğu resmi örgüte “Propaganda” adını vermesiyle gerçekleşmiştir. Katolikliği sistemli bir şekilde yaymak için kullanılan dinsel bir etkinlik olan propaganda, Fransız Devrimi’nden sonra siyasal bir nitelik kazanmıştır (Çankaya, 2019: 20-21). Fransız Devrimi’nden sonra gücü keşfedilen “kamuoyu” olgusu, propagandanın öneminin artmasına yol açmış; özgürlük, eşitlik ve kardeşlik kavramları etrafında toplanan burjuvazi öncülüğünde ilk devrimci propaganda savaşları yine bu dönemde yaşanmıştır. Gürgen’in (1990: 136) ifadesiyle “Propaganda, başlangıçta herhangi bir doktrini yaymak için kurulan örgütleri ifade etmek amacıyla kullanılırken, zamanla doktrinin kendisini ifade etmek için kullanılmaya başlanmış, daha sonra ise doktrini yaymak için kullanılan teknikleri ifade etmekte kullanılmıştır.”

19. yüzyıla gelindiğinde propaganda, kamuoyunu siyasi ve ideolojik amaçlar doğrultusunda biçimlendirmek, yeni bir düzen sağlamak ya da kurulu düzeni tahkim etmek amacıyla hükümetler tarafından sıklıkla kullanılan araçlardan biri olmuştur. 20. yüzyıldan itibaren iletişim teknolojilerinde yaşanan devrimle birlikte propaganda daha sistemli bir etkinlik haline gelmiştir. Radyo ve televizyonun icadı aynı anda milyonlarca insana ulaşma imkânı sağlamış; toplumsal ve teknolojik gelişmelerin baskısı, dünya ölçeğindeki uzun yıkıcı savaşlar ve radikal eğilimli ideolojik partilerin yükselişi, propagandanın kullanımını siyasal yaşamın vazgeçilmez bir ögesi haline getirmiştir (Çankaya, 2019, s.22).

Özellikle Birinci Dünya Savaşı yıllarını, aynı zamanda bir “propagandalar savaşı dönemi” olarak görmek mümkündür. Bu dönem, o zamana kadarki en gelişkin propaganda tekniklerinin son derece yaygın bir biçimde kullanıldığı yıllara karşılık gelmektedir. Hükümetler, düşman ülkeler aleyhine çoğunlukla da uydurma öyküler etrafında kin ve nefret duyguları uyandırarak kendi kamuoylarını savaşa ikna etmekte büyük başarılar göstermişlerdir:

“Birinci Dünya Savaşı boyunca uygulanan propaganda faaliyetlerinde, halkın rızasının alınmasının ve bunu yaparken kişilerin bilinçlerinin yönlendirilmesinin kitleleri kontrol etmedeki önemi açıkça ortaya çıkmıştır. Kitle iletişim araçlarının önemli bir unsur olduğu bu faaliyetlerde, rızanın imalatı bir demokrasi pratiği olarak görülmüş ve bir manipülasyon aracı olarak kullanılmıştır” (Güler, 2018, s.80).

Böylece propaganda konusu özellikle siyaset ve iletişim alanında çalışan araştırmacılar için son derece cazip bir alan haline gelmiş, propaganda eğitimi ve bu alandaki tekniklerin geliştirilmesi II. Dünya Savaşı öncesinde büyük bir ivme kazanmıştır. Bu dönemde propaganda yalnız faşist İtalya, Nazi Almanya’sı ve Sovyet Rusya gibi totaliter rejimlerin değil, demokrasilerin de sonuna kadar kullandığı bir araç haline gelmiştir (Çankaya, 2019, s.24).

Bu noktada tarihin en büyük propaganda dehalari olarak kabul edilen Vladimir Lenin ve Adolf Hitler’e, fakat özellikle Hitler’in propaganda bakanı olarak ün yapmış bulunan Joseph Goebbels’in Nazi propagandası konusunda elde ettiği başarılarına değinmek gerekmektedir. Propaganda sözcüğünün bu denli kirletilmesinin en büyük müsebbibi olarak gösterilen Goebbels’e göre, “propagandanın amacı, sadece kitlelerin fethidir” (Jowett ve O’Donnell, 2012; akt. Çetin, 2014: 243). Goebbels, nihai hedefe erişmeyi mümkün kılan her yol ve vasıtayı meşru görmekle birlikte, “propagandada daima ‘bir miktar gerçek’ olması gerektiğini savunmuştur” (Çankaya, 2019: 27). Her türlü kitle iletişim imkânından, özellikle de radyo ve sinemadan ustalıkla istifade eden Goebbels, halktan propaganda yayınları esnasında radyolarının sesini yükseltmelerini ve pencerelerini de açık bırakmalarını istemiş; bu sayede propagandasının temel ilkesi sayılan “sürekli tekrar” unsurunu halkın ev içi yaşantısını da kapsayacak şekilde genişletmiştir.

Nazi propagandası, yalnızca ideolojik ya da siyasal öğelerle kısıtlı kalmamış, toplumu kuşatan her türlü kültürel sembolü de propagandasının malzemesi haline getirerek toplumun gerçeklik algısını ve eleştirel düşünebilme olanaklarını kurutmuştur. Dayandığı bütün irrasyonel temele rağmen bu propagandanın sağladığı başarı, dünyayı kuşatan vahşet ve barbarlık döngüsünün sebeplerinden biri olmuştur. Adorno (2010: 340), yıkıcı etkilerine yakinen şahit olduğu Nazi propagandasının ardından şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

“Propaganda dili bir araca, kaldıracı, makineye çevirir. Propaganda insanları harekete geçirerek durumlarını toplumsal adaletsizlik koşullarında olduğu haliyle sabitler. Aklının derinliklerinde herkes bu araç sayesinde

insanın fabrikadaymış gibi bir araç haline geldiğini bilir. Propagandanın peşinden giderken içlerinde duyumsadıkları öfke, boyunduruğa karşı duyulan o eski öfkedir...”

Bu türden kitlesel manipülasyonlar, elbette sadece monist karakterli rejimlere özgü bir durum değildir. Ancak II. Dünya Savaşı sonrasında, özellikle modern demokratik rejimlerde, toplumların müşterek hafızasında son derece menfi çağrışımlar yaratan propaganda kavramı yerine “halkla ilişkiler” ya da “siyasal reklamcılık” gibi daha “temiz” kavramlar kullanılmaya çalışılmıştır. Çağdaş propaganda mühendisleri artık reklam ajansları, halkla ilişkiler uzmanları ya da basın danışmanları gibi medya profesyonelleri olarak görev yapmaktadırlar. Bununla birlikte halkla ilişkiler faaliyetleri, totaliter sistemlerin baskı ve şiddetle ulaşabildiği hedeflerin daha da ötesine uzanabilmektedir.

Hangi ad altına sunulursa sunulsun, propagandatıf mesaj yalnızca yazılı basın, radyo ve televizyon gibi teknolojik araçları değil; edebiyattan müziğe, resimden tiyatroya, mimariden sinemaya kadar daha üst kültürel-sanatsal formları da ustalıkla kullanmayı bilmiştir. Bütün bunlar içinde sinema, barındırdığı ajitatif imkân ve yönelimler bakımından öne çıkmaktadır.

Propaganda Sineması

Sinema sanatı, doğası gereği propagandatıftır. Henüz ilkel bir biçim olarak ortaya çıktığı ilk dönemde bile hem bireysel hem kitlesel düzeyde çarpıcı bir tesir göstermiştir. Sinemanın ilk örneği sayılan ve Lumière Kardeşler imzasını taşıyan “Trenin Gara Girişi” (Arrivée d’un train à Perrache, 1896) filminin gösterimi sırasında yaşananlar, sinemanın izleyenler üzerindeki tesirinin ilkel bir örneği sayılmıştır. Bir trenin gara giriş görüntüsünden ibaret olan bu elli saniyelik belgesel nitelikli kaydın gösterimi sırasında orada bulunan izleyici topluluğu, trenin gerçekten üzerlerine geldiği korkusu ile büyük bir infiale kapılmıştır. Sinema, devam eden dönemler boyunca da kitleler üzerinde duygusal, zihinsel ve hatta fiziksel bir devinim yaratmanın araçlarından biri olmuştur.

Her alanda büyük değişimlerin baş gösterdiği, bu arada geleneksel sanat anlayışında da keskin bir dönüşümün yaşandığı 19. yüzyılın sonlarında henüz keşfedilmiş bulunan sinema sanatı; “önceleri sadece teknik bir gösteri, bir eğlence aracı olarak düşünülen sinematografin gelişmesi ve bu aracın potansiyelini fark eden öncü sanatçıların sinemayla ilgili deneyleri” sayesinde gittikçe bağımsız bir dile kavuşmuştur (Coşkun, 2003: 7). Tarihsel evrimi boyunca kurgu ve montaj gibi unsurların da bünyesine eklenmesiyle sinema sanatı, anlamı yeniden üretme olanaklarını genişletmiştir. Doğru bir açı ve kadraj seçimi, ışık ve gölge kullanımı, kurgu ve montaj tekniği ile gerçeğin yeniden üretilen temsilinin izleyiciler üzerinde ne derece büyük bir etki yarattığının keşfedilmesi, sinemayı bir kitlesel manipülasyon aygıtı olarak öne çıkarmıştır. Jowett’in deyişiyle sinema, “Ortaçağ’daki Katolik kilisesinden beri, yüz milyonlarca insanın hayal gücünü esir eden toplumsal ve kültürel bir kurumdur” (akt. Kirel, 2010: 27).

Propaganda ile 20. yüzyılın en gözde kitle iletişim aracı olarak öne çıkan sinema arasında başlangıçtan itibaren sıkı bir ilişki kurulmuştur. Bunun en önemli nedenlerinden biri olarak -sinemanın kendine has imkânları bir yana- bir filmin, özellikle de bir propaganda filminin muhatabı olmak için, hiçbir ön koşulun gerekmiyor oluşu gösterilmektedir. Sinema izleyicisinin eğitilmiş olması ya da okuma yazma bilmesi dahi gerekli değildir. Ayrıca Walter Benjamin'e göre sinema ile daha eski sanatlar arasındaki en önemli fark; yeni sanatın kitlesel üretilebilirliği, çok daha fazla sayıda insana ulaşabilmesidir (Monaco, 2005: 249). Bir filmin mesajını aynı anda milyonlarca insana ulaştırabilmesi ve her zaman için tekrar tekrar izlenebilir olması, sinemanın politik bir fenomen olarak gücünü artırmıştır.

Propaganda amaçlı ilk filmlerin, sinematografin icadından hemen sonra yapıldığı bilinmekle birlikte, I. Dünya Savaşı, propaganda amaçlı sinema için bir milat olmuştur. Bu dönemde başta Almanya, Britanya ve Fransa olmak üzere hemen hemen her ülke propaganda amacıyla sinemadan oldukça fazla faydalanmıştır (Akyıl, 2017: 131). Bu filmlerin önemli bir kısmı yanlış ve kurmaca görüntülerden oluşmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı'ndaki pek çok hükümetin gizli olarak yürüttükleri propaganda faaliyetlerine karşılık, Sovyet Rusya yoğun propaganda faaliyetlerini alenî biçimde sürdürmüştür. Devrimden sonra Sovyet Rusya'da propaganda çalışmaları aydınlanmayı sağlayan bir araç olarak kabul edildiği için, eğitim ve propaganda işleri aynı komiserlik tarafından yürütülmüştür (İnceoğlu, 2014: 27). Çok erken bir dönemde propagandanın ve onun modern araçlarından biri olan sinemanın insan zihnini etkileme gücünü fark etmiş olan Lenin, derhal yeni bir sinema endüstrisinin temellerini atmaya koyulmuştur. 1918 yılından itibaren, çok geniş bir alana yayılan Sovyet toprakları içinde yaşayan halkın sinemaya kolayca ulaşabilmesi için, "Ajitasyon Trenleri" adı verilen trenlerle sinemanın halkla buluşması sağlanmıştır. Gerekli tüm teçhizata sahip olan bu trenler, bir propaganda merkezi olarak işlev görecek şekilde tasarlanmış ve ülkenin en ücra köşelerine kadar giderek devrim fikrini halka yaymakla görevlendirilmiştir (Coşkun, 2003: 45).

Sovyet hükümeti, filmlerin içeriğini komünizmin politik ideolojisi ile sınırlandırmakla birlikte; yönetmenlerin teknik ve estetik alanda kendi fikirlerini geliştirmeleri açısından onlara tam bir özgürlük sunmuştur. Sinema, ticari, estetik ve politik olarak Sovyet ideolojisini ortaya koymak için ideal bir araç olarak görülmüş; sektörün gelişmesi için her türlü maddi imkân sunulmuştur (Coşkun, 2003: 47). Bu koşullarda altın çağını yaşayan Sovyet sineması pek çok öncü yönetmen çıkarmayı başarmıştır. Bunlar içinde bilhassa Dziga Vertov ve Sergei Eisenstein isimleri öne çıkmış; Vertov propagandanın belgesel kolunda son derece yetkin eserler verirken, Eisenstein tarihe geçecek düzeyde gelişkin kurmaca propaganda filmleri çekmiştir. Bu filmler içinde en önemlisi, hala tüm zamanların en iyi on filminden biri olarak gösterilen ve teknik olarak da bir

şaheser olarak kabul edilen, Sergei Eisenstein imzalı, 1925 yapımı Potemkin Zirhlisi (Bronenosets Potemkin) filmidir. Potemkin Zirhlisi öylesine güçlü bir propaganda filmidir ki, Nazi propaganda bakanı Joseph Goebbels bile bu filmi, "sinemada eşi olmayan bir seviye" olarak nitelemiş; köklü bir politik görüşü olmayan birinin bu filmi izledikten sonra Bolşevik olabileceğini ifade etmiştir (Atsüren, 2018).

Sinemanın imkânlarını, modern bir eğitim ve kültürel inşa yöntemi olarak kabul ettikleri propagandanın hizmetine koşan Bolşevikler'in ardından, Nazi Almanyası'nın elinde propaganda sineması o zamana kadarki en gelişkin örneklerini sunmuştur. Lenin'in propagandayı sistematik bir biçimde kullanarak elde ettiği başarıdan ilham alan Hitler, bir propaganda aracı olarak en çok radyo ve sinemadan faydalanmıştır. Nazi propaganda dehası Gobbels'in çabaları ile sinema, adeta emsalsiz bir silaha dönüştürülmüştür. Sinema tarihinin en görkemli propaganda filmi olan 1934 yapımı İradenin Zaferi (Triumph des Willens) isimli belgesel, bunun en önemli kanıtı sayılmaktadır. Yönetmen Leni Riefenstahl'a bizzat Adolf Hitler tarafından ısmarlanan film (Aslan, 2018: 345), Nazi ideolojisinin gücünü ve heybetini izleyenlerin zihnine kazıyacak detaylarla örülmüştür. Geniş kadrarla görülen sonsuz ve nizamî kalabalıkların ihtişamı, bu kitlesel gücün karşısında bireye yönelik bir boyun eğme çağrısı niteliği taşımaktadır.

Bu türden propagandatıf yöntemlerin sistematik olarak günlük yaşamın bir parçası haline getirildiği Sovyet Rusya ya da Nazi Almanyası'ndaki otoriter yönetimlerin ürettikleri teknikler, çeşitli uyarlamalarla demokratik ülkelerin siyasal iletişimcileri için de kullanılabilir hale getirilmiştir. II. Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş Dönemi'nden günümüze değin, ister totaliter ister demokratik olsun her türlü yönetim, her türlü propaganda aracını, çeşitli adlar altında geliştirerek kullanmaya devam etmiştir. Bu araçlar arasında sinema, kendine has imkânları dolayısıyla her zaman ayrı bir yere sahip olmuştur. Yayılmak istedikleri ideolojinin diline bürünebilen ve o dile uygun bir estetik-teknik tavır geliştirebilen filmlerin ne derece büyük etkiler yaratabileceğine dair örnekler, çağrı yakalamak hedefindeki yeni Türkiye Cumhuriyeti için de cezbedici olmuştur.

Erken Cumhuriyet Döneminden Bir Örnek: "Türkiye'nin Kalbi: Ankara" Filmi

Son derece çetin koşullarda kurulan Türkiye Cumhuriyeti, bilhassa tek parti dönemi boyunca, yukarıdan aşağı yönlü bir modernleşme politikası benimsemiştir. Findley'e göre (2017), Cumhuriyet elitlerinin benimsediği halkçılık, Türk halkını kendi modernlik tahayyülleri doğrultusunda yükseltme ve ileri götürme kararlılığını göstermiştir. Başta Cumhuriyet'in mimarı Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere yeni rejimin aktörleri için kültür-sanat ve eğitim faaliyetleri, hem bir medeniyet meselesi hem de

yeni bir ulus inşasını mümkün kılmak için toplumu dönüştürecek ideolojik bir aygıt olarak değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda cumhuriyetin ilanından sonra sanatın her sahasında arzu edilen düzeyi yakalayabilmek için yabancı uzmanlar ve sanatçılar ülkeye davet edilmiş, özellikle Nazilerden kaçan bazı aydınlar, üniversiteleri ve bazı uzmanlık alanlarını inşa etmek üzere misafir edilmiştir (Findley, 2017: 259). Heykel alanında daha çok İtalyan, Avusturyalı ve Alman sanatçılardan; müzik alanında Macar ve Sovyet sanatçılardan; mimari ve şehir planlama alanlarında Fransız ve Alman uzmanlardan; sinema alanında ise o dönemde bu alanda altın çağını yaşamakta olan Sovyet sanatçılardan yararlanılmıştır (Lüleci, 2014: 43).

Sovyet Rusya ile Ankara arasındaki yakın işbirliği, Batılı emperyal güçlere karşı yürütülen Milli Mücadele döneminde boy vermiş ve Cumhuriyet'in erken dönemlerinde de artarak devam etmiştir. Devrimden sonra her türden sanatsal faaliyeti, bu arada özellikle sinemayı bir sosyalist propaganda pratiği olarak kullanan Sovyet Rusya ile yüksek sanatı bir muasırlaşma hedefi haline getiren ve yeni rejimin ilkelerini halka mal etmek için sinemanın propagandatif potansiyelinden faydalanmak isteyen Türkiye Cumhuriyeti arasında yeni bir işbirliği sahası doğmuştur. Bu işbirliğinin en önemli meyvelerinden biri; Türkiye Cumhuriyeti'nin 10. kuruluş yıldönümü kutlamaları vesilesiyle ve bizzat Atatürk'ün talebi üzerine, Sovyetler'in ünlü yönetmenleri V. Yutkeviç ve L. Arnstam'ın Türkiye'nin bağımsızlık mücadelesine adadıkları bir belgesel film olmuştur (Erkman, 2019).

Gazi Mustafa Kemâl Atatürk, hem Cumhuriyet'in onuncu yılı münasebetiyle yurt çapında yapılacak olan bütün tören ve kutlamaları hem de genç Cumhuriyet'in kazanımlarını sergilemek üzere, kitleler üzerindeki etkisini çok iyi bildiği sinema sanatından yararlanılmasını istemiştir. Böylelikle Matbuat Umum Müdürlüğü vasıtasıyla o dönemde "belgesel sinema" alanında en başarılı ülke olan Sovyetler Birliği ile temasa geçilmiş; Sovyet yetkililer, Türk makamlarının talebi üzerine, Sergei Yutkeviç ve Leo Oskaroviç Arnstam'ı Ankara'ya göndermişlerdir (Güven, 2008). Yeni Türkiye'nin kendisini ülke içi ve dışında tanıtmaya çabasına ortak olan Sovyet sinemacılar, yanlarına danışman olarak dönemin ünlü Türk yazarları Reşat Nuri Güntekin ve Fikret Adil'i de alarak, genç Cumhuriyet'in on yıllık kazanımlarını göstermek ve Türkiye'nin yeni başkentini tanıtmak için "Türkiye'nin Kalbi: Ankara" (Ankara: Serdtse Turtsii) adını verecekleri bu belgesel film için çekimlere başlamışlardır (Güven, 2008). Filmin müziklerini hazırlayan ekibin arasında, Türk bestekârlar Ekrem Zeki Ün ve Cemal Reşit Rey de yer almış; Ankara Konservatuvarı Orkestra ve Korosu da seslendirme yapmıştır (Lüleci, 2014: 51). Moskova'daki post-produksiyon aşamasının ardından tamamlanan film, 1934 yılında, Çankaya Köşkü'ne sunulmak üzere yönetmenleri ile birlikte Türkiye'ye gönderilmiştir. Köşk'teki özel gösterimi sırasında filmi İnönü ile birlikte izleyen Atatürk, her iki yönetmeni de samimiyetle kutlayarak beğenilerini iletmıştır (Güven, 2008).

Yutkeviç ve Oskaroviç, genç Cumhuriyet'in yıllar süren mücadelelerin ardından kat ettiği mesafeyi, eski ve yeni karşıtlığı üzerinden, ustalıklı perdeye yansıtılmışlardır. Film

dönemin teknik imkânları ile sınırlı olmakla birlikte, Sovyet kurgu tekniği ile uyumlu bir biçimde son derece hızlı ve dinamik bir anlatıma sahiptir. Hızla değişerek birbiri ardına eklenen görüntüler, eğik kadrajlarla görülen planlar, filmin anlatısına hâkim olan coşku ve dinamizm unsurunu teknik açıdan desteklemekle birlikte; filmin sinematografik olarak da hala değerini korumasını mümkün kılmıştır.

Filmin konusunu; onuncu yıl törenleri için yurdun her yerinden gelerek Ankara'da toplanan halkın ve yine kutlamalar için Ankara'ya davet edilmiş olan Sovyet heyetinin yolculuğu, bu yolculuk vesilesiyle genç Cumhuriyet'in yaşadığı reform ve dönüşümün sergilenmesi, Sovyetler Birliği ile yeni Türkiye'nin dostluğu temaları oluşturmaktadır. Film, onuncu yıl töreninin ardından Rus heyetin geri dönüşü ile sonlanmaktadır. O dönemin tekniğine uygun olarak açıklayıcı çerçeve yazılar ve ardından gelen görüntülerden oluşan filmin başrolünde ise Ankara bulunmaktadır. Şehir, eski ve yeni hali ile özellikle mimari açıdan ele alınarak sergilenmekte; Ankara'nın on yılda yaşadığı dönüşüm Cumhuriyet'in kazanımlarına kanıt olarak sunulmaktadır.

Film, çerçeve yazısı olarak perdeye yansıyan "1" rakamının ardından, İnönü'nün film ekibi için yaptığı konuşmayla açılmaktadır. İnönü bu konuşmasında genç Cumhuriyet'in kat ettiği mesafeden övgü ile söz etmekte ve Sovyet Hükümeti ile dostluklarının önemine vurgu yapmaktadır. Arkasından film boyunca görünecek olan yaşlı bir köylü (gazi) ve uçsuz bucaksız bozkır manzarası karşımıza çıkmaktadır. Onuncu Yıl törenlerine katılmak için köyünden ayrılan ve göğsünde madalyası olduğu halde Ankara'ya doğru eşeğinin sırtında yola çıkan bu yaşlı gazi için "yaşlı bir partizan" ifadesi kullanılmaktadır. Ardından "şehirlerden..." çerçeve yazısı belirlemekte; halkın İstanbul, Adana ve İzmir'den büyük bir coşku içinde, trenlerle akın akın Ankara'ya doğru yol aldığı görülmektedir. Birinci Meclis ve modern mimarisıyla ön plana çıkarılan Sayıştay binasının önü bir geçit alanını andırmaktadır. İzci oymakları ve bando birliklerinin oldukça nizami geçit törenleri uzun uzun gösterilir. Başka bir çerçeve yazıda ise "uzak köylerden" ifadesi kullanılmakta ve son derece geri kalmış olduğu bilhassa gösterilen köylerden, ilkel binekleri üzerindeki halk, aynı coşku ile Ankara'ya doğru yola çıkmaktadır. Bu sahneler bize, Cumhuriyetin kazanımlarının topluma mal olduğunu ve her sınıftan insan tarafından aynı coşkuyla sahiplenildiğini anlatmaktadır.

Perdeye yansıyan "2" rakamının ardından, üzerinde orak-çekiç amblemi bulunan bir tak görünmekte ve takta Rusça olarak şöyle yazmaktadır: "Eski dost Türkiye, SSCB temsilcilerini bayramında görmekten büyük bir memnuniyet duymaktadır. Türkiye her zaman eski arkadaşlarına sadıktır." Bu ifade ile Türkiye'nin Kurtuluş Savaşı sırasında hedeflediği askerî sonuçlara ulaşmasında Sovyet hükümeti tarafından yapılan yardımların katkısı hatırlanmaktadır.

Sonraki sahnede Sovyet heyetinin İstanbul'a gelişi gösterilmektedir:

"Heyet, hükümetin yolladığı İzmir Vapuru ve iki refakatçi torpido ile Sivastopol'den alınmıştır. Ayrıca gemide Dışişleri Bakanlığı Özel Kalem Müdürü ve Askerî Ataşe de refakatçi

olarak bulunmaktadır. Sovyet Heyeti'nin en önemli isimleri Harbiye Komiseri Voroşilov, Suvari Umum Müfettişi Budyonni ve Maarif Komiser Muavini Krijanovski idi. Özellikle Voroşilov ve Budyonni Kurtuluş Savaşı'ndan beri Türkiye ile yakın ilişkiler içerisinde. Voroşilov'un figürünün Atatürk ile birlikte Taksim Cumhuriyet abidesinde yer aldığını unutmamak gerekir" (Erkman, 2019).

İstanbul Boğazı'na giriş yapan gemi ve içindeki heyet, etrafını saran tekneler ve bir uçak filosu tarafından coşkuyla selamlanır. Teknelerin üzerinde Türk ve Sovyet bayrakları ile çeşitli sendika flamaları bulunmaktadır. Onuncu Yıl Marşı eşliğinde kamera İstanbul'un eşsiz boğaz manzarasına çevrilir. Bu esnada söz konusu filmin, 1930'lu yılların İstanbul manzarasını gösteren paha biçilmez bir belgeye dönüştüğünü söylemek mümkündür. Başta Rus heyeti başkanı Voroşilov olmak üzere heyettekilerin manzara ile ilgilendikleri, etrafı dürbünlerle izledikleri ve son derece keyifli oldukları görülmektedir. Gemi Karaköy'e yanaştığı sırada bando İstiklal Marşını ve ardından da Enternasyonal'i çalmaya başlamıştır. İki ülke marşlarının art arda çalınması ve bayraklarının aynı karelerde dalgalandığı görüntüler, film boyunca vurgulanan dostluk temasını güçlendirmektedir. Misafir heyeti karşılama törenleri, adeta bir bayram coşkusunu yansıtmaktadır.

Sonraki çerçeve yazı, "Aynı gün Sovyet Heyeti Ankara'ya gitti..." şeklindedir. Üzerinde Türk bayrağı bulunan bir lokomotifin görüntüsü ekrana yansımaktadır. Lokomotif kararlı bir şekilde ve süratle Ankara'ya doğru makas değiştirirken, birden Ankara'nın havadan çekilmiş görüntüleri perdeye yansır. Buradaki çekimler, harap ve metruk durumdaki eski yerleşim yerleri ile yeni Ankara arasındaki devasa farkı ortaya koymayı amaçlamaktadır. Modern ve görkemli yapılarıyla mamur bir kent, yeni kurulan Cumhuriyet'in başkenti olarak, yıkıntıların yanı başında gururla yükselmektedir.

Heyetin Ankara'ya varışının ardından, perdeye yeniden bir şenlik havası hâkim olmaktadır. Dalgalanan Türk ve Sovyet bayrakları ve çalan İstiklal Marşı eşliğinde halk ve izci birlikleri tekrar sahne alırlar. Genç kız ve erkeklerden oluşan izci birliklerinin bir arada sergiledikleri görünüm, yeni Türkiye'de cinsiyet ayrımına dayalı eşitsizliğin de geride bırakıldığını vurgulamaktadır. İnönü'nün karşılamaşının ardından halkın arasına karışan Rus heyeti, büyük bir ilgi ile davul zurna sesleri eşliğinde sunulan folklor gösterilerini izlemektedir. Üzerinde orak-çekiç amblemi bulunan bir tak görünür. Takta Rusça olarak "Türkiye Cumhuriyeti'nin değerli dostu Sovyetler. Temsilcilerinizi yürekte selamlıyoruz" yazmaktadır.

Ardından Ankara'nın uzak bir silueti görünür ve çerçeve yazı olarak "Ankara nedir?" sorusunu müteakip, bir elin "Encyclopedia Britannica Dictionary'i karıştırarak "Ankara" maddesini bulduğu görülür: "Ankara 500 futluk çıplak bir tepe üzerine kurulmuştur... Çok güzel Yunan Roma ve Bizans mimarisi kalıntıları vardır. Bunların arasında Oğüst Tapınağı kalıntıları özellikle ilgi çekmektedir... Ankara birçok tarihi olay yaşadı ve duvarları arasında yüksek kültür abidelerini muhafaza etti... Ankara o zamandan bu yana Cumhuriyet'in başkenti oldu...". Bu esnada Augustus Tapınağı kalıntılarının görüntüleri, uzun sekanslarla perdeye

yansıtılır. Son derece estetik planların kullanıldığı bu görüntülerle yeni başkentin mazisi, Osmanlı'dan daha kadim bir geçmişle ilişkilendirilerek güçlendirilmeye çalışılırken, yeni Cumhuriyeti'n insanlığın ortak mirası ile bağı vurgulanmak istenmektedir. Geçmişten devraldığı mirasın üzerinde yükselen genç Cumhuriyet'in başkenti çağdaş değerlerle donatılmaktadır.

Bu görüntülerin hemen ardından beliren "Eski Ankara'nın daracık sokakları geçmişe gidiyorlar" şeklindeki çerçeve yazı ile eski ve yeni karşıtlığı bir kez daha vurgulanmaktadır. Daracık tozlu yollar, ağır aksak kağnılar, ağlayan bakımsız çocuklar, harap evler, yüzlerini gizleyen kadınlar ve yoksul erkeklerden oluşan uzun sekansların ardından; çift şeritli yolların, otomobillerin, çağdaş yapıların, modern giyimli kadın ve erkeklerin hâkim olduğu yeni kent görüntüsünün oluşturduğu karşıtlık bir kez daha sergilenir. Bir tarafta uçsuz bucaksız bozkırın yarattığı çaresizlik hissi sergilenirken, diğer tarafta yeni kurulan devletin otoritesini ülke çapında sağlamlaştıran yeni kamu binaları görkemli bir şekilde yükselmektedir. Birinci Meclis, Sayıştay binası, Genelkurmay, İş Bankası, Merkez Bankası, Hıfız Sıhha, Ziraat Fakültesi, Halkevi, Etnoğrafya Müzesi, Sağlık Bakanlığı, Numune Hastanesi, Kızılay Binası, Konservatuar ve Kız Enstitüsü'nün görüntülerinden oluşan modern bir şehir turu perdeye yansımaktadır. Laboratuvarlarda çalışan bilim adamları, konservatuvarda Batı musikisinin enstrümanları ile temrin yapan kız ve erkek öğrenciler, Kız Enstitüsünde jimnastik eğitimi alan genç kızlar, kent kültürünün önemli bir unsuru olan parklar ve burada huzur içinde oynayan çocuklar, modern Ankara'nın çeşitli yüzleri olarak karşımızdadır. Ankara'nın bu modern yüzünü, filmin başında eşeği ile yola çıkan yaşlı gazi ve genç bir izci kız gururla izlemektedirler. Genç izci kız, yaşlı gaziye dönerek, "Bu bizim şimdiki halimiz, yeni hayatımız." derken; yaşlı adamın heyecanla "Yarın Başkumandanım Gazi'yi göreceğim." dediği duyulmakta ve ardından perdeye yansıyan çerçeve yazıda "29 Ekim 1933" yazdığı görülmektedir.

Böylece filmin son bölümünü oluşturacak olan Cumhuriyet'in onuncu yıl törenlerine dair görüntülere geçilmektedir. Bu bölümde karşımıza, her millî bayramda televizyonlarda görmeye alışık olduğumuz, tanıdık görüntüler çıkmaktadır. Tören alanını geniş açıyla alan kamera, atlı askerleri ve tamamı şapkalı olan vatandaşları görmektedir. Ardından Atatürk maiyeti ile birlikte Türkiye Büyük Millet Meclisi'nden çıkıp tören alanına intikal eder. İstiklal Marşı'nın eşlik ettiği görüntülerde Atatürk'ün aracının tören alanına girmesiyle yabancı ülkelerin konuk askerlerinin de ayağa kalktıkları ve onu asker selamı ile karşıladıkları görülmektedir. Çerçeve yazıda "Cumhuriyet'in Devlet Başkanı Gazi Mustafa Kemal" olarak takdim edilen Atatürk, beyaz bir gömlek ve yakasında altı ok rozeti bulunan bir frak giymiş, beyaz bir papyon ve melon bir şapka takmıştır. Onun bu her bakımdan özenli ve etkileyici hali, kameranın özellikle yakın plan çekimleri ile daha da görünür olmakta; her haliyle "gücünün zirvesinde bir lider" vurgusu yapılmaktadır.

Atatürk meşhur Onuncu Yıl Nutku'nu okumaya başladığında ise bu etkinin zirveye çıktığı görülmektedir.

Arkasında tıpkı kendisi gibi giyinmiş devlet erkânı olduğu halde söylevine devam eden Atatürk, hem uluslararası saygınlığı olan büyük bir devlet adamı hem de muzaffer bir komutan olarak vakur, gururlu ve heybetlidir. Coşku içinde kendisini dinlemekte olan kalabalığa “Az zamanda büyük işler başardık!” diye seslenmektedir. Bu sırada perdeye yansıyan savaş ve asker temalı heykel görüntüleri, bize, bugünkü başarısını savaş meydanlarındaki muzafferiyeti ile hak etmiş galip bir komutanla karşı karşıya olduğumuzu hatırlatmaktadır. Coşku ve sevinç içindeki halkın söyleve eşlik eden görüntüsü ise, konuşmakta olan devlet adamının ve kurduğu Cumhuriyet’in halka mâl olduğunun ifadesidir. Konuşmasının sonunda, yapılanların yeterli görülemeyeceğini belirten Atatürk, “Yurdumuzu dünyanın en mamur ve en medeni memleketleri seviyesine çıkaracağız.” sözleri ile Türk halkına yeni hedefler göstermektedir. Bu sözlere eşlik eden Çubuk Barajı inşaatı ve Yün-İş fabrikasının görüntüleri ekonomik kalkınma ve refahın tesisi için üretime verilen önemi göstermekte; Türkiye Cumhuriyeti’nin geleceğinin de Atatürk’ün gösterdiği hedefler doğrultusunda kurulmakta olduğunun teminatını vermektedir.

Söylevin sonunda, Onuncu Yıl Marşı eşliğinde coşkuyla el sallayan ve alkış tutan insanlarla birlikte yaşlı gazi ve izci kız da görünmektedir. Ardından piyadeler, süvari birlikleri, tanklar ve uçaklar geçiş yapar. Askeri birliklerin resmigeçidinden sonra ellerinde flamaları ile Cumhuriyet Halk Fırkası korteji ve Seymenler görünür. Havanın kararmasıyla kutlamalar ışık gösterileri ile devam eder. Ardından son bir çerçeve yazı belirir: “SSCB delegasyonu konuksever ve dost Türkiye’den ayrıldı.” Sovyet heyetin gardan uğurlanması ile film sona erer.

Sonuç

20. yüzyılı “görüntü çağı” olarak adlandırmak mümkünse eğer, bunu kitle iletişim araçlarına ve bu arada özellikle imgeler üzerinden anlamı yeniden üretme potansiyeli dolayısıyla sinemaya borçlu olduğumuzu söylemek mümkündür. Taşdığı bu potansiyel ve kitleler üzerindeki ajitatif etkisi dolayısıyla sinema, siyasal iletişim ve propagandanın en kullanışlı aygıtlarından biri olarak kabul edilmektedir. Bu güçlü etkisi dolayısıyla pek çok ülkede bilhassa da belge-filmler, mevcut politik düzeni tahkim etmekte ya da alternatif politik hareketlere ilham kaynağı olmaktadır. İngiliz film yapımcısı ve eleştirmeni olan Paul Rotha’ya göre belge-filmler, çağın toplumsal ve siyasal yaşamının etkisiyle ortaya çıkmaktadır: “Propaganda amacıyla birleşen belge film yöntemi, çağdaş düşüncenin her yönünü anlaşılabilir kılmak ve düzene sokmak için başvurulabilecek eşsiz bir yöntem olmuştur” (akt. Coşkun, 2003: 134).

Politik süreçlerin ve ulusal kimlik inşasına yönelik gayretlerin sinemasal anlatılarla desteklendiği 20. yüzyılın buhran dönemlerinde, genç Türkiye Cumhuriyeti de, sinemanın propaganda etkisinden istifade etmek istemiştir. Bu amaçla bizzat Atatürk’ün talimatı ile Sovyet yönetmenler Sergei Yutkeviç ve Lev Arnstam tarafından çekilen “Türkiye’nin Kalbi: Ankara” (1934) filmi, Yeni

Türkiye’nin kendisini ülke içi ve dışında tanıtma çabasına sinemasal bir katkı sunmuş; ayrıca Cumhuriyet’in ilk yıllarına dair paha biçilmez bir görsel belge oluşturmuştur.

Söz konusu edilen belgesel-film boyunca karşıtlıklardan yararlanılarak oluşturulan bir anlatı benimsenmiştir. Eski ile yeninin, köhnemiş olan ile modern olanın karşılaşmasından doğan devinim sürekli olarak vurgulanmaktadır. Bunun en güzel sembollerinden biri, filmin başından itibaren karşımıza çıkan yaşlı gazi ve genç izci kız tiplmeleridir. Yaşlı gazi, Cumhuriyet’in geride bıraktığı geçmişin, genç izci kız ise o Cumhuriyet’in aydınlık geleceğinin bir temsilidir. Daracık tozlu yollar ile ferah caddeler, eşek ya da kağnılar ile otomobil ve trenler, eski ve ilkel bir çarşı etrafında dönen küçük ekonomi ile dev sanayii hamlelerinin oluşturduğu karşıtlık, harap haldeki eski Ankara’nın yanı başında yükselmekte olan modern bir başkent silueti, hep bu anlatımı güçlendiren temalar olarak kullanılmıştır. Filmin başrolünde bulunan “Ankara”, ortak bir Cumhuriyet ütopyası olarak yükselmektedir. Ankara’nın kasabadan başkente dönüşümü, bilhassa mimari alanda somutlaşan modernliğin en önemli tezahürü olmuştur. Elbette bu başarının mimarı olan Mustafa Kemal Atatürk, gencinden yaşlısına, köylüsünden kentlisine halkının tamamı tarafından tutkuyla sevilen; uluslararası muhatapları tarafından da büyük saygı duyulan bir lider olarak yüceltilmektedir.

Genç Cumhuriyet’in yakaladığı modernleşme hamlesi, Sovyet yönetmenlerin eli ile sinemada kendisini güçlü bir şekilde ifade şansı bulmuştur. Türk yetkililer bundan dört yıl sonra bir başka Sovyet yönetmeni olan Esfir Şup'a “Türk İnkılâbında Terakki Hamleleri (1937)” adlı bir başka belgesel film daha çekirmişlerdir. Ne var ki bu dönemden sonra, bir devlet tercihi olarak sinemayı tahkim edecek ve onun tüm sanatlardan damıtarak oluşturduğu popüler dilden istifade edecek bir bilinç geliştirilememiştir. “Türkiye’nin Kalbi: Ankara” belgeseli, bu sahadaki nadir örneklerden biri olması nedeniyle; ayrıca 1930’ların Türkiye’sine ait çok özel görüntüleri ve Onuncu Yıl Nutku’nun yegâne görsel kaynağı olması dolayısıyla değerini korumaktadır.

Extended Abstract

,In its most general definition, “political communication is a special form of a power struggle of individuals or communities” (Çankaya, 2019: 13). In this sense, it is possible to say that the history of political communication is parallel to the history of man's power struggle on earth. However, although its roots go back to the rhetorical art of Ancient Greece, it has been possible for us to talk about “political communication” as a separate and specific discipline since the impact of rapidly mass-producing communication tools reached enormous dimensions. The concept of political communication started to be used by many scientific disciplines after this period.

However, in periods when it was not possible to talk about political communication as an independent discipline, the terms rhetoric and propaganda, which

cover a common background with this concept, were used. Plato's; The art of rhetoric, which he opposed on the grounds that "it is practiced by people who do not have the knowledge and respect for the truth and who are enslaved by the desire for power" (Köker, 1998: 85) and thus prevents the emergence of the truth, was evaluated as an opportunity to find the common good, systematized and turned into a technical process by Aristotle. From this point; The distinction between "propaganda", has negative meanings such as lies, cheating, and deception, and "political communication", which is argued to be one of the tools that can support democracy and rely on certain moral principles, reminds us of this difference of approach between Plato and Aristotle.

Since the beginning of the 20th century, political communication has become a concept with negative meanings due to the confusion of Nazism and communism with political communication and propaganda (Wolton, 1991: 51). After World War II ended, it was revealed that not only "the other side" but also "ours" lied, causing the word propaganda to be heavily polluted (Çankaya, 2019: 14). The fact that the concepts of political communication and propaganda are loaded with common meanings and are often used as equivalents of each other has resulted in them sharing the negativity attributed to the concept of propaganda.

Kaynakça

- Adorno, T., Horkheimer, M. (2010). Aydınlanmanın Diyalektiği. (Çev. Nihat Ülner) İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Akyıl, L. (2017). Uluslararası İlişkilerde Algı Yönetimi Aracı. *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 2(2). 129-139.
- Aslan, M. (2018). Bir Siyasal İletişim Yöntemi Olarak Sinema: İradenin Zaferi Filmi Örneği. *Political Communication in Theory and Practice: Non-Western Approaches* (s. 338-350). [http://akademik.adu.edu.tr/fakulte/iletisim/webfolders/PICS2018_Proceeding_Book_YENI_small\(1\).pdf](http://akademik.adu.edu.tr/fakulte/iletisim/webfolders/PICS2018_Proceeding_Book_YENI_small(1).pdf).
- Atsüren, G. (2018, 09 06). Propaganda Filmlerinde İdeolojinin Etkisi. [www.filmloverss.com: https://www.filmloverss.com/propaganda-filmlerinde-ideolojinin-etkisi/](https://www.filmloverss.com/propaganda-filmlerinde-ideolojinin-etkisi/) adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 01.05.2019)
- Aziz, A. (2014). Siyasal İletişim. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Coşkun, E. (2003). Dünya Sinemasında Akımlar. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Çankaya, E. (2019). Siyasal İletişim Dünyada Ve Türkiye'de. Ankara: İmge Kitabevi.
- Çetin, B. (2014). Propaganda Olgusu Ve Propagandanın Amerikanlaşması. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(2). 239-265.
- Erkman, M. (2019, 02 28). Bir Sovyet Belgeseli: "Türkiye'nin Kalbi Ankara". [www.altust.org: http://www.altust.org/2019/02/bir-sovyet-belgeseli-turkiyenin-kalbi-ankara/](http://www.altust.org/2019/02/bir-sovyet-belgeseli-turkiyenin-kalbi-ankara/) adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 25.04.2019)
- Findley, C. V. (2017). Modern Türkiye Tarihi. (Çev. Güneş Ayas). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Güler, M. (2018). Bir Manipülasyon Aracı Olarak Rızanın İmalatı, 3(5). *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 75-101.
- Gürgen, H. (1990). Propaganda. *Kurgu Dergisi*, (8). 135-157.
- Güven, A. M. (2008, 08 31). Türkiye'nin kalbi Ankara faciasına son noktayı koyan Cumhurbaşkanıma gönülden teşekkürler. [www.yenisafak.com: https://www.yenisafak.com/yazarlar/alimuratguven/turkiyenin-kalbi-ankara-faciasina-son-noktayi-koyan-cumhurbakanima-gonulden-teekkurler-12569](https://www.yenisafak.com/yazarlar/alimuratguven/turkiyenin-kalbi-ankara-faciasina-son-noktayi-koyan-cumhurbakanima-gonulden-teekkurler-12569) adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 07.05.2019)
- İnceoğlu, Ç. (2014). Sovyet Propaganda Animasyonlarında Batı ve Batılı İmgesi. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (19). 23-40.
- Kirel, S. (2010). Kültürel Çalışmalar Ve Sinema. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Köker, E. (1998). Politikanın İletişimi İletişimin Politikası. Ankara: Vadi Yayınları.
- Lüleci, Y. (2014). Erken Cumhuriyet Döneminde Türkiye Cumhuriyeti ile Sovyetler Birliği Arasındaki Sanatsal İlişkiler: "Ankara: Türkiye'nin Kalbi" Belgeseli Örneği. *İnsan&İnsan*, (2). 40-61.
- Monaco, J. (2005). Bir Film Nasıl Okunur. (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tokgöz, O. (2008). Siyasal İletişimi Anlamak. Ankara: İmge Kitabevi.
- Wolton, D. (1991). Siyasal İletişim: Bir Model Yaratmak. *Birikim*, (30). 51-58.