



Sosyal Bilimler
Enstitüsü

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

SİNEMA BİLİM DALI

SAVAŞI HAKLILAŞTIRMAK: HOLLYWOOD SAVAŞ FİLMLERİNDE
AİDİYET VE ÖTEKİLİK TEMSİLİNİN YARATIMI

Doktora Tezi

MUHAMMET DİLEK

İstanbul, 2024

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

SİNEMA BİLİM DALI

SAVAŞI HAKLILAŞTIRMAK: HOLLYWOOD SAVAŞ FİLMLERİNDE
AİDİYET VE ÖTEKİLİK TEMSİLİNİN YARATIMI

Doktora Tezi

MUHAMMET DİLEK

DANIŞMAN: PROF. DR. SERPİL KİREL

İstanbul, 2024

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**SAVAŞI HAKLILAŞTIRMAK: HOLLYWOOD SAVAŞ FİLMLERİNDE
AİDİYET VE ÖTEKİLİK TEMSİLİNİN YARATIMI**

Doktora Tezi

Muhammet Dilek

Tez Savunma Jürisi

1. Tez Danışmanı : Prof. Dr. Serpil Kirel
2. Üye . Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus
3. Üye . Prof. Dr. Okan Ormanlı
4. Üye . Dr. Öğr. Üyesi Aygün Şen
5. Üye . Dr. Öğr. Üyesi Gülsenem Gün

İstanbul, 2024

ÖZET

Kendimizi özneler olarak tanımlamamıza yardım eden birçok ulusal ve toplumsal kimlik tanımları aslında belirli egemenlik ilişkilerini inşa etmek ve korumak amacıyla üretilebilen, bireyleri özneleştirmekten çok bu egemenlik ilişkileri doğrultusunda araçsallaştıran, söylemler ve temsiller yardımıyla üretilen bir nevi toplum mühendisliği çabası olarak adlandırabileceğimiz yapay değerlerdir. Bu yapay değerler öyle etkilidir ki savaşlar gibi büyük yıkımları, uğruna ölmeyi ve öldürmeyi bile meşrulaştırabilmek için kullanılmaktadırlar. Bu nedenle nasıl ve ne amaçlarla inşa edildiklerini kavramak önemlidir. Savaş gibi kriz ortamları ulusları bir arada tutacak ve belirli bir hedefe yönlendirecek mesajların ve motivasyonların üretilmesi ihtiyacını doğurmaktadır. Bu çalışmada belirli bir dönemin ulusal/uluslararası aidiyet ve ötekilik kimlikleriyle ilişkili egemen söylemlerinin üretiminin, bu söylemlerin ve temsillerin konjonktüre göre değişiminin ve popüler sinemanın bu üretim aşamasında egemen iktidar ile ilişkisinin ortaya koyulması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda, birbirlerine çok yakın sürede ancak farklı politik bağlamlar altında gerçekleşmiş olan İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı'na odaklanan, ABD'nin savaşa dahil olduğu yıllarda (1941-1945 ve 1950-1953) Hollywood'un majör stüdyoları tarafından üretilen savaş filmleri örneklem olarak alınmıştır. Bu filmler, üretildikleri dönemlerin siyasi iktidarlarının ve diğer popüler kültür araçlarının savaşa dair "aidiyet" ve "ötekilik" söylemleri ile karşılaştırmalı bir şekilde, eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, kamuoyu desteğinin yoğun olduğu İkinci Dünya Savaşı yıllarında Hollywood'un majör stüdyolarının çok sayıda film üreterek (55 film) dönemin egemen iktidarı ile tamamen paralel bir söylem sergilediği, savaşa katılmayı meşrulaştırıcı "aidiyet" (biz ve bizim gibiler) ve "ötekilik" (bize benzemeyenler, düşmanlar) kimliklerini inşa ettiği ve ayrıca toplumu oluşturan kadın, erkek ve azınlık gruplara iktidarın ihtiyaçları doğrultusunda, zaman zaman geleneksel toplumsal rollerle çelişen çeşitli görevler yükledikleri ancak kamuoyu desteğini alamayan Kore Savaşı'na dair film üretmekten kaçınıp (5 film), dönemin konjonktürü doğrultusunda aidiyet ve ötekilik kalıplarını güncellemelerine rağmen zaman zaman da iktidarın söylemlerine karşı eleştirel bir tavır takındıkları gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hollywood savaş filmleri, İkinci Dünya Savaşı filmleri, Kore Savaşı filmleri, sinema ve temsil, sinema ve ideoloji

ABSTRACT

Many national and social identities that help us define ourselves as subjects are actually artificial values that can be produced for the purpose of producing and protecting certain relations of power. We can call the process of creating these values a kind of social engineering effort produced with the help of discourses and representations. This procedure of defining and assigning identities instrumentalize individuals in line with these relations of power rather than subjectivizing them. These artificial values are so effective that they are used to legitimize great destruction such as wars and even death and killing for the sake of it. Thus, it is important to ask how and why they are built. Crisis situations such as war create a need for governments to produce messages and motivations that will keep nations together and direct them to a certain goal. In this regard, war films produced by Hollywood's major studios during the years when the USA was involved in the World War II (1941-1945) and Korean War (1950-1953) which took place very close to each other but under different political contexts were taken as a sample in order to reveal the production of the dominant discourse of a certain period regarding the identities of national/international belonging and otherness, the change of discourses and representations according to the conjuncture, and the relationship of popular cinema with the dominant powers in this production phase. These films were examined in comparison with the "belonging" and "otherness" discourses of the political powers and other popular cultural instruments regarding the war, using the method of critical discourse analysis. As a result of the study, during the years of World War II, when public support was intense, Hollywood's major studios produced a large number of films (55 films) and exhibited a discourse completely parallel to the government of the period. They built identities of "belonging" (us and those like us) and "otherness" (enemies) to legitimize participation in the war, assigned various duties in line with the needs of the government which are sometimes contrary to traditionally accepted social roles to the women, men and minority groups that make up the society. However, regardless of updating the identities of belonging and otherness in line with the conjuncture of the Korean War period, it has been observed that low public support of this war caused Hollywood studios to refrain from producing films about the Korean War (5 films) and they sometimes adopted a critical attitude towards the discourses of the government.

Keywords: Hollywood war movies, World War 2 movies, Korean War movies, cinema and representation, cinema and ideology

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
KISALTMALAR.....	vi
GİRİŞ.....	1
ÇALIŞMANIN AMACI.....	2
ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ VE KAPSAMI.....	3
LİTERATÜR TARAMASI	13
1. BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	24
1.1. Kimlik	25
1.2. Ötekilik.....	36
1.3. Temsil.....	44
1.4. Söylem	55
1.5. Yumuşak Güç.....	59
1.6. Popüler Sinema ve İdeoloji	66
Ara Sonuç.....	86
2. BÖLÜM: ÜRETİLDİKLERİ TARİHSEL BAĞLAMIN HOLLYWOOD SAVAŞ FİLMLERİNE ETKİSİ VE SAVAŞA YÖNELİK KAMUOYU OLUŞTURMA ÇABALARI ...	90
2.1. Savaş Filmlerini Tanımlamak	90
2.2. İkinci Dünya Savaşı Döneminde Hollywood Savaş Filmleri (1941-1945).....	97
2.2.1. İkinci Dünya Savaşı'na Yönelik Kamuoyu Oluşturma Çabaları	98
2.2.1.1. Amerika'nın Savaşa Girmesinden Önce Hollywood'da Savaşa Yönelik Yaygın Tutum	107
2.2.1.2. Hollywood Endüstrisi Savaşa Giriyor.....	118
2.2.1.3. Sinema Üzerinde Dolaşan Şekillendirici Eller: Hollywood, Hükümet ve Ordu İlişkileri	129

2.2.2 İkinci Dünya Savaşı'nı Konu Alan Filmlerde Türler ve Savaş Filmi Üretimi.....	140
2.3. Kore Savaşı Dönemi Hollywood Savaş Filmleri (1950-1953).....	148
2.3.1. Kore Savaşı Döneminde Kamuoyu Oluşturma Çabaları ve Hollywood Endüstrisinin Rolü	149
2.3.2. Kore Savaşı Öncesi Ana Hatlarıyla Hollywood Endüstrisi: Ekonomik Sıkıntılar ve Hollywood'da Komünist Avı Dönemi.....	155
2.3.3. Kore Savaşı Dönemi Hollywood Savaş Filmleri	167
2.3.3.1. Unutulmuş Savaşın Filmleri: Hollywood'un Kore Savaşı'na Bakışı.....	174
Ara Sonuç	180
3. BÖLÜM: HOLLYWOOD SAVAŞ FİLMLERİNDE SAVAŞI MEŞRULAŞTIRMAYA YÖNELİK AİDİYET VE ÖTEKİLİK TEMSİLLERİNİN İNŞASI	188
3.1. Hollywood Savaş Filmlerinin Afişleri Seyirciye Neler Anlatıyor?	189
3.2. Savaş Filmlerinde Savaşın Sebebi Nasıl Açıklanıyor?	194
3.3. İkinci Dünya Savaşı Dönemi (1941-1945) Hollywood Savaş Filmlerinde Karakter Temsilleri ve Savaşı Meşrulaştırıcı Kimlik İnşaları.....	205
3.3.1. İkinci Dünya Savaşı Muharebe Filmleri ve Erkek Temsilleri: Cesur ve İtaatkar Askerler	206
3.3.2. İkinci Dünya Savaşı Sivil Cephe Filmleri ve Kadın Temsilleri: Evden Fabrikaya Giden Yol	225
3.3.3. İkinci Dünya Savaşı Filmlerinde Düşmanı İnşa Etmek	239
3.3.4. İkinci Dünya Savaşı Filmlerinde Müttefikler ve Doğu-Batı İlişkisi	256
3.3.5. İkinci Dünya Savaşı Filmlerinde Azınlıklar ve Görünürlüğün Politikası	267
3.4. Kore Savaşı Dönemi (1950-1953) Hollywood Savaş Filmlerinde Karakter Temsilleri ve Savaşı Meşrulaştırıcı/Savaşa Tepkili Kimlik İnşaları.....	273
3.4.1. Kore Savaşı Filmlerinde Erkek Temsilleri: Hâlâ Cesur Ama Biraz İsyankar.....	274
3.4.2. Kore Savaşı Filmlerinde Kadın Temsilleri: Evinde ve Mutlu.....	278
3.4.3. Kore Savaşı Filmlerinde Düşman Temsilleri: Eski Dost Düşman Olur mu?.....	281
3.4.4. Savaşın Görünmeyenleri: Kore Savaşı Filmlerinde Müttefikler ve Azınlıkların Temsili.....	286

Ara Sonuç	291
SONUÇ.....	303
KAYNAKÇA	332
EKLER.....	346



KISALTMALAR

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

BM: Birleşmiş Milletler

BMP: Film Bürosu (Bureau of Motion Pictures)

CFA: Birinci Anayasa Değişikliği Komitesi (The Committee for the First Amendment)

CIA: Merkezi İstihbarat Teşkilatı (Central Intelligence Agency)

FBI: Federal Soruşturma Bürosu (Federal Bureau of Investigation)

FKB: Film Kredi Bankası (Filmkreditbank)

HUAC: Amerikan Karşıt Faaliyetleri İzleme Komitesi (House Un-American Activities Committee)

MOI: Bilgi Bakanlığı (Ministry of Information)

MPAA: Amerika Sinema Filmleri Derneği (Motion Picture Association of America)

MPEA: Sinema Filmleri İhraç Derneği (Motion Picture Export Association)

MPPDA: Film Yapımcıları ve Dağıtımçıları Birliği (Motion Picture Producers and Distributors Association)

OWI: Savaş Bilgi Ofisi (Office of War Information)

PCA: Yapımcılık Yasası Yönetimi (Production Code Administration)

RFK: Reich Film Odası (Reichsfilmkammer)

RKK: Reich Kültür Odası (Reichskulturkammer)

SWG: Senaryo Yazarları Derneği (Screen Writers Guild)

USO: Birleşik Hizmet Kuruluşları (United Service Organizations)

GİRİŞ

Popüler sinemanın türlere ve formülasyonlara dayalı yapısı film üretenele genel çerçeveyi bozmadan küçük değışiklikler yaparak güncel olaylara kolaylıkla uyum sağlayabilme becerisi vermektedir. ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'na katıldığı sırada Hollywood stüdyoları nasıl savaş filmi çekeceklerini Birinci Dünya Savaşı dönemindeki tecrübelerinden dolayı halihazırda biliyorlardı. Üniformaların ve silahların yeni döneme uydurulması, düşmanların ve mekânların adının değışmesi bu yeni savaşı odaklanan filmlerin üretimi için yeterli olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminin ardından beş yıl geçtikten sonra Kore Savaşı çıkınca da aynı durum söz konusu olmuştur. Savaş filmi türüne dair genel formülasyonlar aynı kalmış, küçük ayrıntılar değıştirilerek güncel bir konuya odaklanan filmler üretilmiştir. Toplumu yakından ilgilendiren olaylar, sorunlar ve konular popüler sinemanın tür mantığı içerisinde kolayca ve kısa sürede üretilebilmiştir. Thomas Schatz tür filmlerini geçmiş dönemlerin kültürel mitlerini üretmeye yarayan halk masallarına benzetmektedir. Belirli bir zamanda ortaya çıkan tür filmleri, tıpkı geçmiş dönemlerin halk masalları gibi toplumsal düzene karşı oluşan tehditleri ortadan kaldırmaya ve düzeni yeniden tesis etmeye yarayan, güncel tecrübeleri basit formülasyonlar içinde anlaşılır kılan ürünlerdir (Schatz, 1981, s. 262-263). Bu çalışma kapsamında incelenen Hollywood savaş filmlerinin ele alındığı tarihsel dönem de böyle bir kriz zamanına yani savaşıara denk gelmektedir. Savaş filmleri savaşıa dair gri alanları ortadan kaldırarak, bu krizleri siyah ve beyazın ikili karşıtlığı içerisinde seyirciler için kolayca anlaşılabilirler anlatılara dönüştürmüştür. Bu filmler bireylere kim olduklarını, neden savaşmaları gerektiğini, savaş sırasında ne gibi görevleri yerine getirebileceklerini, dostlarının ve düşmanlarının kim olduğunu anlatmıştır. Yeni bir savaş çıktığında ise yeni görevler, dostlar ve düşmanlar perdede belirmiş, dışarıda yaşanan gerçeğin kesintisiz bir yeniden sunumu olduğu algısını yaratmaya çalışan popüler filmler bireylere bu görevleri, dostluk ve düşmanlık ilişkilerini sorgulatmamış, bunun yerine doğallaştırmıştır. Bu öylesine bir doğallaştırmadır ki, tıpkı “Benim Vietnamlılarla bir problemim yok” diyerek iktidarın ideolojik kavgasına dahil olmak istemeyen ünlü boksör Muhammed Ali'nin cezalandırılması gibi¹ kendisine verilen

¹ 1967 yılında Vietnam Savaşı için yapılan alımlarda askere gitmeyi reddeden Muhammed Ali'nin şampiyonluk unvanı elinden alınır, üç yıllığına profesyonel olarak boks yapması yasaklanır ve beş yıllık hapis cezasına çarptırılır. Yapılan itirazlar sonrasında mahkeme boyunca hapse girmeyen Ali'nin hapis cezası 1971 yılında iptal edilir (Byrne, 2023).

görevi yerine getirmeyen, hedef gösterilen kişiyi düşman olarak görmeyen ve doğallaştırmalara uyum sağlamayan bir kişi de vatan haini olarak adlandırılabilir, dışlanabilir ve ötekileştirilebilir. Bu çalışmada da bireye dışarıdan dayatılan bu kimliklerin ve doğallaştırmaların suni yapısı ve işlevleri savaş filmleri üzerinden ele alınmaktadır.

ÇALIŞMANIN AMACI

Savaş filmlerini örneklem olarak seçildiği bu çalışmada amaçlanan ABD'nin yayılmacı politika izlediğini göstermek değildir. ABD'nin Güney Amerika'da, Asya'da ve Orta Doğu'daki işgalleri, desteklediği ayaklanmalar ve kendi çıkarları doğrultusunda çalışacak uydu hükümetler kurma çabaları bu yayılmacı politikalara yeterince kanıt sunmaktadır. Ortaya konulmak istenen konu, bu küresel egemenlik amaçları doğrultusunda Hollywood filmlerinin sıradan insanların toplumsal ve ulusal kimliklerini nasıl inşa ettiğini, bu inşanın "aidiyet (biz)" ve "ötekiliğe" dair dönemin iktidarlarının ihtiyaçlarına hizmet eden yeni anlamları nasıl ürettiğinin ve yayılmacı politikaların bu kimlik inşası ile nasıl meşrulaştığının gösterilmesidir. Bir başka deyişle, bireylerin kendilerini tanımladıkları ve özne konumu elde ettikleri ulusal ve toplumsal kimlik tanımlarının aslında belirli egemenlik ilişkilerinin üretilmesi ve korunması adına inşa edilen bir araç işlevi görerek bireyin nesneleşmesini nasıl sağladığını göstermektir. Bireylere tepeden, egemen iktidarlardan indirilen ve üzerlerine yapıştırılan kimlikler savaş ve çatışmaları meşrulaştırıcı aidiyet ve ötekilik kimlikleri yaratmakta ve bu kimlik yaratımı yardımıyla kendi politikalarının uluslararası arenada kabulüne yardımcı olacak yumuşak güç oluşturmaya çalışmaktadır. Bu çalışma, ABD'nin kendi çıkarlarına hizmet eden küresel egemenlik politikaları gereği katıldığı savaşların meşrulaştırılması ve desteklenmesi adına, ulusal ve uluslararası kimliklerin Hollywood savaş filmleri yardımıyla nasıl şekillendirildiğini çözümlemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda ulusal çıkarlar adına girilen savaşlar ve işgallerin, savaş filmleri yardımıyla iktidarların ihtiyaçlarına göre kimliklerin şekillendirildiği bir nevi toplum mühendisliği girişimi ile meşrulaştırılma çabası, bu meşrulaştırma girişiminin yerel ve uluslararası seyircide ABD'nin çıkarlarına hizmet eden aidiyet ve ötekilik algısı oluşturmaya yönelik sesleniş biçimi, aidiyet ve ötekilik temsillerinin ABD'nin yumuşak gücüne (soft power) katkısı değerlendirilecektir. Çözümenecek olan konuya daha yakından bakabilmek amacıyla, birbirine çok yakın zamanda ve farklı bağlamlar altında gerçekleşmeleri nedeniyle, sadece İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı'nın gerçekleştiği yıllarda üretilen ve bu

iki savaşa odaklanan Hollywood savaş filmleri ele alınacaktır. İncelencek olan filmler yardımıyla şu soruların yanıtlanması amaçlanmaktadır:

-Savaş filmlerinde “biz” yani ulusal aidiyet duygusu nasıl yaratılıyor? (Hollywood savaş filmlerinin ele alındığı bu çalışmada “biz” ifadesi ile anlatılmak istenen ABD’ye dair bir ulusal aidiyettir). Ulusal aidiyet duygusunun oluşturulmasında Amerikalı kadın, erkek ve azınlıkların ulusal kimlikleri ve toplumsal cinsiyete dair rolleri ne gibi değişimlere uğruyor?

-Savaş filmlerinde ötekilik algısı nasıl yaratılıyor? Ötekilik söyleminin inşasında sinemasal anlatı tekniklerinden nasıl faydalanılıyor?

-Değişen tarihsel bağlama göre toplumsal cinsiyet kalıpları, ulusal aidiyet ve ötekilik temsilleri Hollywood savaş filmlerinde nasıl yeniden düzenleniyor?

-Hollywood savaş filmlerinde üretilen aidiyet ve ötekilik temsilleri, ABD’nin küresel egemenlik için giriştiği uluslararası savaşları ve şiddet eylemlerini nasıl meşrulaştırıyor? Yerel ve küresel seyircileri savaşın gerekliliğine ikna etmek için hangi söylemler kullanılıyor?

- Hollywood savaş filmlerinde üretilen aidiyet ve ötekilik temsilleri ABD’nin yumuşak gücüne ne gibi bir katkı yapıyor? Yumuşak güce yapılan katkı, savaşa girilmesine sebep olan uluslararası çıkarları nasıl destekliyor?

- Hollywood savaş filmlerinde yer alan düşmanların temsilleri, filmin çekildiği dönemde kitle iletişim araçlarında yer alan temsillerle ve politikacıların söylemleri ile benzerlik ya da farklılık gösteriyor mu? Hollywood egemen iktidarın söylemini her zaman yeniden üretiyor mu yoksa karşı çıkabiliyor mu?

-Farklı dönemlerde çekilen, farklı savaşları anlatan filmler arasında ne gibi benzerlikler ya da farklılıklar bulunmaktadır?

ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ VE KAPSAMI

Çalışmada ele alınacak olan iktidar, kimlik, temsil, ötekilik ve yumuşak güç gibi kavramlar göz önünde bulundurulduğunda eleştirel söylem analizi yöntemi en ideal yöntem olarak ön plana çıkmaktadır. Norman Fairclough tarafından geliştirilen eleştirel söylem analizi yöntemi (critical discourse analysis) kısaca söylemdeki güç ve ideoloji ilişkilerini çözümlemek için kullanılan bir analiz yöntemidir. Önceleri sadece yazılı metinler üzerine uygulansa da,

Gunter Kress ve Theo van Leeuwen gibi akademisyenlerin çalışmalarıyla birlikte görsel metinler de eleştirel söylem analizi kapsamına girer (Wang, 2014, s. 265).

Teun A. Van Dijk’a göre eleştirel söylem analizi, “gücün kötüye kullanımı ve bundan doğan adaletsizlik ve eşitsizliklerin söylemsel boyutuyla ilgilenir.” (1993, s. 252). Söylem yapılarını kendi başlarına ele almak yerine, bu yapıları toplumsal ve politik bağlamlarında ele alan, toplumsal ilişkiler ve toplumsal yapılarla ilişkisi içinde inceleyen bir analiz biçimidir (van Dijk, 2015, s. 467). Eleştirel söylem analizi söylem kavramını güç ve kontrol aracı olarak ele alır ve toplumsal gerçekliği kurma biçimleriyle ilgilenir (Wodak, 2001).

Eleştirel söylem analizinin genel amaçları şu şekilde sıralanabilir: Belirli bir toplumsal problemi oluşturan ya da yansıtan söylemleri analiz etmek, dil içerisinde sabitlenmiş olan ideolojik anlamları bularak bunları açığa çıkarmak ve güç ilişkilerinin oluşumunda dilin yani söylemsel pratiklerin önemini vurgulamak (Bloor & Bloor, 2007, s. 12). Michel Foucault’nun söylem teorisi bağlamında ele alındığında eleştirel söylem analizi, belirli bir yer ve zamanda geçerli olan bir bilgiyi oluşturan, değiştiren ve aktaran pratiklerin ne olduğu, bu bilginin öznelere ve toplumu nasıl şekillendirdiği gibi konulara eğilir (Jäger, 2001, s. 32-33). Eleştirel teori geleneğine dayanan çalışmalarda ise bilgiyi neyin oluşturduğu, söylemin toplumsal kurumları oluşturma ve bu kurumlarda oluşturulma biçimleri, ideolojinin toplumsal kurumlarda çalışma biçimleri, belirli toplumlarda insanların gücü ele geçirme ve güçlerini koruma biçimleri gibi konulara odaklanılır (Wodak, 2001, s. 11-12). Bunlara ek olarak Van Leeuwen’e göre eleştirel söylem analizi çalışmaları söylem kavramının iki yönüyle ilgilenmelidir. Bunlar güç ve kontrol aracı olarak söylem ve toplumsal gerçekliği kurma aracı olarak söylemdir (Wodak, 2001, s. 9).

Eleştirel söylem analizi, toplumsal anlamlandırma pratikleri ve bunların üretim biçimlerinin açığa çıkarılarak daha iyi anlaşılabilmesi için faydalı bir yaklaşım olmakla birlikte, analize yönelik kesin kabul görmüş tek bir yaklaşım biçimi yoktur. Eleştirel söylem analizinin kesin sınırlarla tanımlanmış belirli bir metodunun, kavramsal ve kurumsal çerçevesinin olmadığı, disiplinlerarası bir çalışma yöntemi olduğu, farklı veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, yorumbilim çalışmalarına benzer şekilde veri toplama ve analiz aşamalarının iç içe geçtiği yani aralarında kesin bir ayrımın olmadığı belirtilmektedir (Meyer, 2001, s. 18,23,25; van Dijk, 2015, s. 466-468). Eleştirel söylem analizi temel olarak söylem çalışmalarında yer alan eleştirel bir perspektif olarak ele alınır. Wodak’a göre eleştirel olmak verilerle araya

mesafe koymayı, verileri toplumsal olanın içine yerleştirmeyi ve açık bir politik duruş almayı gerektiren bir süreçtir. Eleştirel söylem analizi yapan araştırmacıların yaklaşımları farklı olsa da ortak özellikleri güç, ideoloji ve tarih kavramlarına verdikleri önemdir (2001, s. 7,9).

Bağlam, eleştirel söylem analizi için önemli bir kavramdır. Söylemin tarihsel olduğu yani, dilin kullanıldığı bağlamın söylemin anlamlandırılabilmesi için ele alınması gereken önemli bir unsur olduğu, eleştirel söylem analizi üzerine yapılan çalışmalarda sürekli olarak vurgulanmaktadır (Wodak, 2001, s. 1; Sözen, 2017, s. 141; Fairclough, 1996, s. 109; Bloor & Bloor, 2007, s. 17). Söylemler, içerisinde geliştikleri kurum ve toplumsal pratiklere, söylemin özneleri ve bu öznelerin hitap ettikleri kişilere göre yani bağlama göre farklı şekiller almaktadır. Söylemler yalnızca bir araya gelmiş ifadeler topluluğu değildir. Toplumsal bağlam tarafından belirlenen ve toplumsal bağlamın yeniden üretimini sağlayan araçlardır. Yani söylemler boşlukta tek başlarına duran iletişim pratikleri ve ifadeler olarak değil, aksine diğer ifadelerle diyalog içinde gelişen, onlara benzerliğinden ya da karşıtlığından beslenen ifadeler bütünüdür. (Mills, 1997, s. 11). Fairclough, bağlamı söylemin üç unsurundan biri olarak kabul eder (diğer ikisi metin ve etkileşimdir) ve öne sunduğu eleştirel söylem analizi modelinde bağlama verdiği önemi gösterir. Bu modele göre eleştirel söylem analizi üç aşamalıdır. Birinci aşama söylemi oluşturan metinlerin açıklanmasını, ikinci aşama metinler ve etkileşim arasındaki ilişkinin yorumlanmasını, üçüncü aşama ise etkileşim ve toplumsal bağlam arasındaki ilişkinin incelenmesini içerir (1996, s. 109). Bu yüzden kimlik, temsil, ötekilik, yumuşak güç ve ideoloji gibi kavramların incelendiği bu çalışmada tarihsel ve kültürel bağlamlar, savaş dönemlerinde Hollywood'un ürettiği kurmaca filmlerin söylemlerini ve anlam yaratma dinamiklerini incelemek için dikkat edilmesi gereken önemli unsurlardır. Çünkü anlam dinamiktir. Bir şeyin anlamı, o şey aynı kalsa da zaman içinde ve kültürden kültüre farklılık gösterecektir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de görülebileceği üzere, bağlamın değişmesiyle birlikte filmlerde sunulan kimlik, temsil ve ötekilik gibi dünyayı anlamlandırma stratejilerinde önemli değişimler yaşanmıştır.

Yukarıda da değinildiği gibi eleştirel söylem analizi ideolojilerin belirli kurumlarda çalışma biçimleriyle, belirli bir dönemin “bilgisini” oluşturan, değiştiren, dönüştüren pratiklerin ne olduğu ve oluşturulan bu bilginin özneleri/toplumu nasıl şekillendirdiğiyle ilgilenir. Filmler, çekildikleri dönemi yansıtan aynı zamanda da dönemin “bilgisini” yani anlamlandırma pratiklerini yeniden üreten söylem pratikleri olarak ele alınabilir. Özellikle de küresel

egemenlik politikaları uğruna ABD'nin giriştiği savaşların meşrulaştırılması için “biz” ve “öteki”ye dair bilgilerin hem ulusal hem uluslararası alanda nasıl oluşturulduğu, öznelere ve toplumun bu bilgiye göre nasıl şekillendirilmeye çalışıldığı, bu doğrultuda sinemanın egemen iktidarlarla ne derece uyumluluk gösterdiği ya da çatıştığı gibi konuların ele alındığı bu çalışmada eleştirel söylem analizi yöntemi konuya derinlemesine bir bakış sunacaktır. “Savaşı Haklılaştırmak: Hollywood Savaş Filmlerinde Aidiyet ve Ötekilik Yaratımı” başlıklı bu çalışmada analiz yöntemi olarak Siegfried Jäger'in eleştirel söylem analizinden faydalanılacaktır. Ruth Wodak ve Michael Meyer editörlüğünde yayımlanan *Methods of Critical Discourse Analysis* isimli kitapta Jäger eleştirel söylem analizi için ayrıntılı bir metodoloji sunar. Yöntemini açıklarken temelde gazete ve dergi gibi yazılı metinler üzerinden maddeleri ayrıntılandıran Jäger bu yöntemin bire bir uyulması gereken bir kılavuz olmadığını, çeşitli uyarlamaların mümkün olduğunu da ekler. (Jäger, 2001, s. 53-56). Bu doğrultuda, çalışmada Jäger'in sunduğu metodolojiye temelde bağlı kalınmakla birlikte, yöntemi sinema endüstrisi ve filmlere daha iyi uyarlayabilmek adına Jäger'in maddelendirmesinde birtakım yüzeysel değişiklikler yapılmıştır. Örneğin Jäger'in gazete ve dergilerin tirajlarının, seçilen tema üzerine bir yılda yayımlanan yazıların, bu yazılar arasındaki benzerlik ve farklılıkların incelenmesini önerdiği kısımlar Hollywood endüstrisinin genel eğilimleri ve varsa bu eğilimlerin savaş sırasındaki değişimi, politik konumlanışı, izleyici sayıları, film sayıları şeklinde ele alınmıştır. Böylece ortaya çıkan yöntem aşağıdaki yer alan dört temel aşama ve bu aşamaların altında yer alan alt başlıklar ile maddelendirilebilir.

1. Söylem düzleminin tanımlanması.

Jäger söylem düzlemini (discourse plane) konuşmanın gerçekleştiği bilim, siyaset, medya, eğitim, gündelik yaşam, iş hayatı vb. gibi toplumsal mekânlar olarak tanımlar. Bir söylem düzlemi, bir başka söylem düzleminde etkilenebilir ve birbirlerinin öğelerinden faydalanabilirler. Medyada siyasi söyleminin kullanımı buna örnek olarak gösterilebilir (Jäger, 2001, s. 49). Yani söylem düzlemi genel, kapsayıcı bir kavramdır. Örneğin medya söylemi radyo, televizyon ya da gazeteleri kapsayabilir. Bu alanlarda yer alan söylemler farklı araç ve yöntemlerden faydalanabilir. Radyoda sözlü söylemler, vurgu ve tonlamalar daha ön plandayken, televizyonda görsel olanın sözlü söylemin önüne geçebilmesi ya da onun etkisini yükseltebilmesi mümkündür. Aralarındaki farklılıklara rağmen bu alanlar iç içe geçmiş ve birbirlerine sıkı sıkıya bağlı bir bütün olarak medya söylem düzlemini oluştururlar. Bu

çalışmada ele alınacak söylem düzlemi sinemadır. Fakat tek bir söylem düzlemini baştan sona incelemek mümkün değildir. Bu yüzden kapsamı daraltmaya ihtiyaç vardır. Bu noktada söylem dizilerinden (discourse strands) faydalanılabilir. Jäger’e göre söylem dizileri “tematik olarak bütünlüklü söylem süreçleridir. Her söylem dizisi eşzamanlı (synchronic) ve artzamanlı (diachronic) boyutlara sahiptir” (Jäger, 2001, s. 47). Eşzamanlı boyut, belirli bir söylem dizisinin belirli bir zaman dilimindeki var olma biçimiyle yani o konuda söylenebilir ya da söylenemez şeylerle ilgilidir. Artzamanlı boyut ise söylem dizisinin zaman içindeki gelişim ve değişimiyle ilgilidir. Bu bağlamda, bu çalışmada ele alınacak olan sinema söylem düzlemi, Hollywood savaş filmleri söylem dizisi üzerinden ele alınacaktır. Çalışma, savaş filmleri söylem dizisinin eşzamanlı ve artzamanlı yönünü de kapsayacaktır. Sırasıyla İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı yıllarında çekilen savaş filmleri önce ayrı ayrı değerlendirilerek söylem dizisinin eşzamanlı yönü, daha sonra ise karşılaştırmalı olarak incelenerek zaman içinde söylem dizisinde yaşanan değişimleri tespit etme amacıyla artzamanlı yönü incelenecektir. Söylem dizisinin bu iki boyutuyla ele alınması, savaş dönemlerinde sinemanın aidiyet ve ötekilik yaratmak adına ulusal ve toplumsal kimlikleri nasıl şekillendirmeye çalıştığını ve bu çabanın ABD’nin küresel egemenlik politikalarının uzantısı olarak giriştiği uluslararası savaşlar ve çatışmaları nasıl meşrulaştırdığını gösterecektir.

2. Analize konu edilecek materyalin belirlenmesi ve işlenmesi.

Bu aşamada yapılacak olan incelemeler, araştırmaya konu olan dönemin genel bağlamı hakkında bilgi sahibi olmaya yarayacaktır. Bu aşama aşağıdaki gibi iki kısımda ele alınacaktır:

2.1. Hollywood endüstrisinin genel eğilimleri ve varsa bu eğilimlerin savaş sırasındaki değişimi, politik konumlanışı, gişe başarıları, film sayıları vb.

Bu aşamada, incelemeye konu edilen savaşa girilmeden önceki yıllarda Hollywood sinemasının genel atmosferi çizilecektir. Bu aşamanın amacı, savaş öncesi dönemde görülen politik eğilimler, temsil stratejileri ve film üretimini etkileyen önemli gelişmeler gibi farklı unsurların ABD’nin savaşa girmesinden sonra üretilen filmleri nasıl etkilediğini ya da bu unsurların savaşa girilmesinin ardından nasıl dönüşüm geçirdiğini daha net ortaya koyabilmektir.

2.2. İncelenecek konu ile ilgili üretilen filmlerin (savaş filmlerinin) genel değerlendirmesi (üretim sayıları, yaygın temalar, belirli söylemlerin ortaya çıkış zamanları ve

sıklıkları, önceki yıllarda üretilen aynı türdeki filmlerle kıyaslamalar, gişe başarıları, ödüller vb.).

Bu aşamada incelemeye konu edilen dönemde çekilen savaş filmleri genel olarak ele alınacaktır. Örneğin İkinci Dünya Savaşı filmlerinin incelendiği bölümde, İkinci Dünya Savaşı yıllarında çekilen savaş filmlerinin üretim sayıları, genel uylarımları, ortak temaları ve temel söylem stratejileri kapsayıcı şekilde ele alınacaktır.

3. İncelenecek alanın mümkün olduğunca tipik örneği olan bir ya da birkaç söylem parçasının derinlemesine analiz edilmesi.

3.1. İncelenecek metnin (filmin) yüzeysel analizi (filmin afişı, adı, varsa göze çarpan stilistik farklılıkları vb.)

3.2. Filmin içeriğine dayalı ideolojik söylemlerin incelenmesi.

3.2.1. Retoriğin incelenmesi (Tartışma stratejileri, filmin iç mantığı, imalar, sembolik ve metaforik anlatımlar, deyimler, klişeler, diyaloglar, karakterler ve referanslar).

3.2.2. Film, konu edilen “iyiler” ve “kötüler” hakkında ne gibi fikirler iletiyor? “Biz ve öteki” arasındaki ayrım nasıl kuruluyor? Bu temsil biçimi sinema dışındaki kitle iletişim araçlarında ve politik söylemle örtüşüyor mu?

3.2.3. Filmde yer alan biz ve öteki temsilleri önceki yıllarda üretilen filmlere kıyasla nasıl bir değişim geçiriyor?

3.2.4. Film topluma ne gibi görevler yüklüyor?

3.2.5. Hollywood savaş filmlerinde öne çıkan kavramlar nelerdir?

3.2.6. ABD’yi savaşa girmeye iten sebepler izleyiciye ne şekilde açıklanıyor? Savaşı meşru kılan gerekçeler neler?

4. İncelenen alanın önceki maddelerde elde edilen bilgiler doğrultusunda genel analizi.

Özetle, yöntemin birinci ve ikinci aşamaları incelenecek olan filmlerin tanımlanmasını, ilgili tarihsel dönemin ve Hollywood endüstrisinin film üretim bağlamının (üretim ve izlenme sayıları, savaşla ilgili farklı türlerdeki üretimler, ortak konu ve temalar gibi) ve film üretimini etkileyen koşulların açıklanmasını gerektirir. Bu aşamalar, bu tez çalışmasının ikinci bölümünü oluşturmaktadır. İkinci bölümün amacı, incelenecek olan filmlerin belirli bir

tarihsel bağlama ve Hollywood endüstrisinin bu bağlamdaki üretim ilişkileri içerisinde yerleştirilerek, bu çalışmanın hazırlandığı yıllardan 1940'lı ve 1950'li yılları dönemin şartları içerisinde anlayabilmeyi olanaklı kılınmasıdır. Yöntemin üçüncü kısmı ise bu çalışmanın üçüncü bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölümde seçilen filmler daha yakından ele alınarak, filmlerin savaş hakkında ürettiği söylemler yukarıda belirtilen sorular çerçevesinde ele alınacaktır. Yöntemin dördüncü kısmı ise bu çalışmanın sonuç bölümünü oluşturacaktır. Jäger'in eleştirel söylem analizi modelinden uyarlanan bu yöntem, İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) ve Kore Savaşı (1950-1953) gibi birbirlerine yakın tarihte gerçekleşmelerine rağmen birbirinden çok farklı bağlamlar altında üretilen Hollywood savaş filmlerine sistematik bir şekilde yaklaşma olanağı sunmaktadır. Bu aşamalar sonucunda, öncelikle aidiyet ve ötekilik söyleminin kurulduğu düzleme ve bu söylem üzerinde önemli etkisi olan bağlama dair bir kavrayışın oluşturulması, sonrasında ise eleştirel söylem analizinin amaçlarına değinirken de söz edildiği gibi, belirli söylemlerin güç ve kontrol aracı olarak kullanım biçimine, belirli bir dönemde geçerli olan “bilgiyi” oluşturan, değiştiren, dönüştüren ve aktaran pratiklerin ne olduğuna ve bunların toplumu nasıl şekillendirdiğine, toplumsal gerçekliği nasıl kurduğuna dair bir anlayışın geliştirilmesi hedeflenmektedir.

Hollywood savaş filmlerinde üretilen söylemin incelenmesi bir deşifre etme eylemi olarak ele alınabilir. Çünkü Kellner'ın da belirttiği gibi, sinemanın da bir parçası olduğu medya kültürünün ürünleri ideolojik ve politik yapılardır. Bu yapıların politik etkilerini çözümlemek için sadece sosyo-politik ve ekonomik bağlamın ele alınması yeterli olmayıp, metinleri oluşturan öğelerin de söylemin inşasındaki rolleri incelemelidir. Bu doğrultuda, incelenmek istenen metinler üretildikleri dönemin tarihsel zeminine oturtulduktan sonra, belirli bir ideolojik konumun benimsetilmesinde metinlerin genel kodlarının, seyirciyi konumlandırma biçimlerinin, söylemlerin, biçim ve içeriğe dair öğelerinin nasıl kullanıldığı ele alınmalıdır (Kellner, 1995, s. 56). Film ve toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi söylemsel bir şifreleme olarak ele alan Ryan ve Kellner'a göre, filmler dış bir gerçekliği yansıtmak yerine toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar ve bu yolla toplumsal gerçekliği inşa etmeye yardımcı olurlar (Ryan & Kellner, 2010, s. 34-35). Dolayısıyla Hollywood savaş filmlerinde üretilen söylemi deşifre edebilmek için metinlerin tarihsel bir bağlama oturtulması ve sinemasal anlatıyı oluşturan biçim ve içeriğe dair öğelerin dikkate alınması gereklidir. Sinemada anlatı kavramı “zaman ve mekân içinde olan neden-sonuç ilişkisi

içindeki bir olaylar zinciri” (Bordwell & Thompson, 2012, s. 79) ya da “öykü zamanı içinde gerçekleşen pek çok olaydan önemli olanları seçerek ve bunları belirli ve ilgi çekici bir biçimde bağlayarak öykü anlatmak” (Ryan & Lenos, 2012, s. 143) olarak kısaca özetleyebilir. Fakat bu öykü anlatma biçimi basit bir şekilde olayların birbirine bağlanması anlamına gelmemektedir. Hollywood filmleri söz konusu olduğunda bu filmlerin profesyonellerce düzenlenen ve ABD’nin çıkarlarına hizmet eden bir anlatı yapısı içerisinde düzenlendiği hatırlanmalıdır (Kırel, 2010, s. 164). Bir başka deyişle, Hollywood filmleri belirli ideolojilerin ve çıkarların da dahil olduğu aktif bir seçim işlemi sonucunda üretilmiş anlatılardır. Bu doğrultuda, toplumsal gerçekliği inşa etmeye yardımcı olan filmlerin anlatısını oluşturan konu, olay örgüsü, diyalog, çatışma, karakter, final, mekân, dekorlar, ışık, kurgu ve kamera açıları gibi farklı öğelerin belirli bir söylemin inşa edilmesinde nasıl kullanıldığı önem kazanmaktadır. Bu çalışmada incelenecek olan filmlerin sayısından dolayı bu öğelerin her birini tüm filmlerde ayrı ayrı ele almak mümkün olmadığından, birden fazla filmde tekrarlanan öğelere değinilerek bu öğelerin savaşı meşrulaştırıcı söylemi nasıl inşa ettiklerine ve iktidarın söylemleri ile ne şekilde paralellik gösterip göstermediklerine değinilecektir.

Çalışmanın örnekleminin seçilmesi için ölçüt örneklem yönteminden faydalanılmıştır. Ölçüt örneklem, önceden belirlenmiş ölçütler çerçevesinde örneklemin seçildiği bir yöntemdir. Örneklem kümesini seçmek için kullanılacak olan ölçütler yazar tarafından oluşturulabileceği gibi, başka yazarlar tarafından daha önceden hazırlanmış ölçüt listelerinden de faydalanılabilir (Yıldırım & Şimşek, 2016, s. 122). Bu çalışmada örneklemin seçilmesi için birden fazla ölçütten yararlanılacaktır. İlk ölçüt filmlerin Hollywood üretimi olması ve uzun metraj kurmaca savaş filmleri kategorisine dahil olmasıdır. Savaş filmleri türüne dair tanımlamalar çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrı bir başlık altında ele alınacaktır. İkinci ölçüt filmlerin İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı’na odaklanıyor olmasıdır. Bu iki savaşın tercih edilme sebebi ise birbirlerine yakın zamanlarda fakat çok farklı bağlamlarda meydana gelmiş olmaları ve buna bağlı olarak kısa süre aralığında girilen birbirinden çok farklı kimlik şekillendirme politikalarını takip etme olanağı sağlamalarıdır. İkinci Dünya Savaşı Avrupa’da başlayan, tüm dünyaya yayılan ve ABD’nin sonradan dahil olduğu bir savaşken; Kore Savaşı, İkinci Dünya Savaşı sonrası başlayan Soğuk Savaş’ın ve ABD’nin Soğuk Savaş politikalarının doğrudan bir sonucu olarak ABD’nin teklifiyle Birleşmiş Milletler ordularının katıldığı bir savaştır. Birbirine çok yakın sürelerde geçiyor oluşları sebebiyle bu iki savaş, değişen bağlamlara göre bilgiyi

oluşturan ve dönüştüren pratiklerin ve kimlik kalıplarının nasıl şekillendirildiğini, söylemin güç ve kontrol aracı olarak nasıl kullanılabildiğini açıkça ortaya koyacaktır. Üçüncü ölçüt eğer ulaşılabilirse filmlerin kendilerine konu aldıkları savaşın gerçekleştiği yıllarda, ulaşamıyorsa konu aldıkları savaşa en yakın tarihte çekilen filmler arasından seçilmesidir. Sonraki yıllarda da bu savaşlarla, özellikle de İkinci Dünya Savaşı'yla ilgili çok sayıda film çekilmiş olmasına rağmen, dönem sınırlaması yapılmasının sebebi kendilerine konu aldıkları dönemin bağlamını en iyi yansıtabilecek filmleri seçebilme çabasıdır. Kapsamı biraz daha daraltmak adına ek bir ölçüt olarak, sözü edilen dönemde Hollywood'un majör stüdyoları (MGM, Warner Bros., 20th Century Fox, RKO ve Paramount) tarafından üretilmiş savaş filmleri incelenecektir. Filmlerin listelenmesinde "imdb.com" internet sitesinden faydalanılmıştır. Bu internet sitesinde "savaş" kategorisi altında yer alan filmler yıllara göre sıralanmış ve ABD'nin savaşa resmi olarak katıldığı tarihler (İkinci Dünya Savaşı için 1941-1945, Kore Savaşı için ise 1950-1953 yılları) arasında üretilen filmler içinden Hollywood'un majör stüdyoları tarafından üretilmiş ve bu çalışmanın ikinci bölümünde özellikleri açıklanan savaş filmi kategorisine dahil edilebilecek filmlerin tamamı ele alınmıştır. Bu doğrultuda ulaşılabilen ve İkinci Dünya Savaşı'na odaklanan, 1941-1945 yılları arasında Hollywood'un yukarıda belirtilen majör stüdyoları tarafından üretilmiş 51 savaş filmi ve Kore Savaşı'na odaklanan, 1950-1953 yılları arasında üretilmiş 5 adet savaş filmi üzerinden analizler yapılmıştır. İncelenen filmler ve stüdyolara göre dağılımı aşağıdaki gibidir:

Tablo 1: Çalışma kapsamında incelenen, Hollywood'un majör stüdyoları tarafından üretilen savaş filmleri tablosu.

Filmin Stüdyosu (Toplam savaş filmi üretimi)	Filmin Adı, Yılı ve Yönetmeni
MGM	İkinci Dünya Savaşı Filmleri (15): <i>Joe Smith American</i> (1942, Richard Torpe), <i>Mrs. Miniver</i> (1942, William Wyler), <i>Journey for Margaret</i> (1942, W.S. Van Dyke-Herbert Kline), <i>Stand by for Action</i> (1942, Robert Z. Leonard), <i>The Human Comedy</i> (1943, Clarence Brown), <i>Bataan</i> (1943, Tay Garnett), <i>The Cross of Lorraine</i> (1943, Tay Garnett), <i>Cry Havoc</i> (1943, Richard Torpe), <i>Pilot No:5</i> (1943, George Sidney), <i>Salute to the Marines</i> (1943, S. Sylvan Simon), <i>A Guy Named Joe</i> (1943, Victor Fleming), <i>Dragon Seed</i> (1944, Harold S. Bucquet-Jack Conway), <i>Thirty Seconds Over Tokyo</i> (1944, Mervyn LeRoy), <i>Keep Your Powder Dry</i> (1945, Edward Buzzell), <i>They Were Expendable</i> (1945, John Ford-Robert Montgomery)

	Kore Savaşı Filmleri (2): <i>Battle Circus</i> (1953, Richard Brooks)
Paramount	İkinci Dünya Savaşı Filmleri (2): <i>Wake Island</i> (1942, John Farrow), <i>So Proudly We Hail</i> (1943, Mark Sandrich) Kore Savaşı Filmleri (1): <i>Submarine Command</i> (1951, John Farrow)
RKO	İkinci Dünya Savaşı Filmleri (8): <i>The Navy Comes Through</i> (1942, A. Edward Sutherland), <i>This Land is Mine</i> (1943, Jean Renoir), <i>Bombardier</i> (1943, Richard Wallace-Lambert Hillyer), <i>Tender Comrade</i> (1943, Edward Dmytryk), <i>Days of Glory</i> (1944, Jacques Tourneur), <i>Marine Raiders</i> (1944, Harold D. Schuster), <i>China Sky</i> (1945, Ray Enright), <i>Back to Bataan</i> (1945, Edward Dmytryk) Kore Savaşı Filmleri (1): <i>One Minute to Zero</i> (1952, Tay Garnett)
Twentieth Century Fox	İkinci Dünya Savaşı Filmleri (16): <i>A Yank in the R.A.F.</i> (1941, Henry King), <i>The Pied Piper</i> (1942, Irving Pichel), <i>Chetniks! The Fighting Guerrillas</i> (1943, Louis King), <i>Immortal Sergeant</i> (1943, John M. Stahl), <i>The Moon is Down</i> (1943, Irving Pichel), <i>Tonight We Raid Calais</i> (1943, John Brahm), <i>Bomber's Moon</i> (1943, Edward Ludwig-Harold D. Schuster-John Brahm), <i>Paris After Dark</i> (1943, Leonide Moguy), <i>Guadalcanal Diary</i> (1943, Lewis Seiler), <i>Happy Land</i> (1943, Irving Pichel), <i>Lifeboat</i> (1944, Alfred Hitchcock), <i>The Eve of St. Mark</i> (1944, John M. Stahl-Irving Pichel), <i>Wing and a Prayer</i> (1944, Henry Hathaway), <i>In the Meantime Darling</i> (1944, Otto Preminger), <i>Sunday Dinner for a Soldier</i> (1944, Lloyd Bacon), <i>Winged Victory</i> , (1944, George Cukor), <i>A Bell for Adano</i> (1945, Henry King) Kore Savaşı Filmleri (2): <i>Fixed Bayonets</i> (1951, Samuel Fuller), <i>The Glory Brigade</i> (1953, Robert D. Webb)
Warner Bros	İkinci Dünya Savaşı Filmleri (9): <i>Captain of the Clouds</i> (1942, Michael Curtiz), <i>Desperate Journey</i> (1942, Raoul Walsh), <i>Air Force</i> (1943, Howard Hawks), <i>Edge of Darkness</i> (1943, Lewis Milestone), <i>Action in the North Atlantic</i> (1943, Lloyd Bacon, Byron Haskin, Raoul Walsh), <i>Destination Tokyo</i> (1943, Delver Daves), <i>Objective Burma</i> (1945, Raoul Walsh), <i>God Is My Co-Pilot</i> (1945, Robert Florey), <i>Pride of the Marines</i> (1945, Delver Daves) Kore Savaşı Filmleri: Yok

Bu filmlerin haricinde kalan, listede yer almasına rağmen ulaşılamayan filmlerin sayısı ise dördüttür. Ulaşılamayan filmler şunlardır: *International Squadron* (1941, Lothar Mendes-Lewis Seiler), *Gangway for Tomorrow* (1943, John H. Auer), *Rationing* (1944, Willis Goldbeck) ve *I Love a Soldier* (1944, Mark Sandrich).

LİTERATÜR TARAMASI

Hollywood savaş filmleri üzerine geniş bir literatür olmasına rağmen yapılan araştırmaların belirli noktaları eksik bıraktığı görülmektedir. Bu bölümde önce bu çalışmanın merkezinde yer alan İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı'na odaklanan Hollywood savaş filmlerine dair yapılan çalışmalar özetlendikten sonra bu çalışmalarda görülen eksikliklere ve bu çalışmanın savaş filmleri literatürüne yapması planlanan katkılara değinilecektir. Diğer savaşıara değinen ya da İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı hakkında olup da savaşın gerçekleştiği yıllardan sonra üretilmiş filmlere odaklanan çalışmalar bu tezin kapsamı dışında olduğu için burada yer verilmemiştir.

Öncelikle bu konuda Türkiye'de yapılmış olan akademik çalışmalara değinilecek olursa, bu çalışma kapsamında ele alınan İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı filmleri üzerine az sayıda çalışma yapıldığı görülmektedir. Savaş filmleri üzerine yapılan çalışmaların çoğunluğunu tez ve makaleler oluşturmaktadır. Ulaşılabilen tek kitap ise Ertan Yılmaz tarafından yazılan, *Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri* (1997) isimli çalışmadır. 1990 yılında yazdığı yüksek lisans tezini kitaplaştıran Yılmaz, bu çalışmasında Vietnam Savaşı filmlerini merkeze almaktadır. Yazar, çalışmasında İkinci Dünya Savaşı'na birkaç sayfada kısaca değinirken, Kore Savaşı'na ise yer vermez. Işıl Şahin tarafından yazılan "*İkinci Dünya Savaşı'nın Sinemadaki Temsilinin Gerçeklikle Olan İlişkisi*" (2015) isimli yüksek lisans çalışması ise bu alanda yapılmış başka bir çalışmadır. Bu çalışmada, farklı yıllarda ve farklı ülkelerde çekilmiş İkinci Dünya Savaşı filmleri üzerinden sinemasal temsilin tarihsel gerçeklik ve tarihe tanıklık ile ilişkisi incelenir. Fatih Set tarafından yazılan, "*Sinema Savaş İlişkisi ve Türk Sineması'nda Kore Savaşı*" (2019) isimli yüksek lisans tezinde ise Kore Savaşı'nın Türk sineması üzerine etkileri ve Türkiye'de film üreten yönetmenlerin bu savaşı ele alma biçimleri dört film üzerinden incelenir. İpek Gürkan tarafından hazırlanan "*Sinemada Geçmişin Anlatısı: İkinci Dünya Savaşı Filmlerinde Çocuk Karakterlerin Tanık Olma Deneyimleri*" (2018) adlı doktora tezinde ise İtalya yapımı iki film üzerinden çocuk karakterlerin savaşıa tanıklık deneyiminin sinemadaki temsili incelenir. Bu alandaki bir başka makale çalışması ise Fatih Emre Şen ve Ümmühan Kaygısız tarafından hazırlanan "*İkinci Dünya Savaşı'nda İdeolojik Propaganda Bağlamında Çizgi Filmler Üzerine Göstergebilimsel Analiz*" (2022) isimli çalışmadır. Türkçede sınırlı sayıda çalışma üretilen İkinci Dünya Savaşı filmlerine yönelik literatürün İngilizce dilinde daha geniş ve kapsamlı olduğu görülür.

Bruce W. Orriss, *When Hollywood Ruled The Skies* (1985) isimli kitabında İkinci Dünya Savaşı'nı kendine arka plan alarak, uçak savaşları ve pilot eğitimi gibi konulara eğilen, 1938-1980 yılları arsında üretilmiş havacılık filmlerini inceler. Her bir incelemeye öncelikle filmin öyküsünü değinerek başlayan Orriss, sonrasında özellikle hava sahnelerinin çekim aşamaları ve ABD ordusunun filmlere sağladığı destek üzerinde durarak, sözü edilen film için ordunun sağladığı uçaklar, uçak gemileri, pilotlar, hava sahaları, figüran askerler ve teknik danışmanlar hakkında bilgiler verir. Toplamda 47 filmi ayrı ayrı ele alan Orriss, filmlerin kültürel, toplumsal ve ideolojik yanlarından daha çok üretim süreçleri ile ilgilenir.

Clayton R. Koppes-Gregory D. Black, *Hollywood Goes To War: How Politics, Profits And Propaganda Shaped World War II Movies* (1987) isimli kitaplarında temel olarak, 1942 yılında devlet eliyle kurulmuş bir propaganda kuruluşu olan Savaş Bilgi Ofisi (Office of War Information- OWI) ve Hollywood endüstrisinin İkinci Dünya Savaşı dönemindeki ilişkilerini ve bu kuruluşun Hollywood filmlerini etkileme girişimini incelerler. Hollywood endüstrisinin yetkilileri yüksek kâr elde etmek amacıyla propagandaya sıcak bakmazken, Savaş Bilgi Ofisi'nin yetkilileri ABD'nin savaştaki amaçları doğrultusunda ülkeye faydalı olacaklarını düşündükleri belirli mesajların filmlere yerleştirilmesini, zararlı ve moralleri olumsuz etkileyebilecek öğelerin ise sansürlenmesini talep eder. Çalışmada 1939 yılından itibaren Hollywood'un Avrupa'daki savaş karşısında tutumuna, Savaş Bilgi Ofisi'nin kurulmasıyla birlikte Hollywood ve Savaş Bilgi Ofisi arasında yaşanan çekişmelere ve iş birliğine değinildikten sonra Amerikan halkı, müttefikler ve düşmanlarla ilgili mesajları içeren filmlerin üretiminde örnekler üzerinden Savaş Bilgi Ofisi-Hollywood ilişkisine değinilir. Yazarlar filmlerin üretiminde ABD Başkanı gibi yönetici elitlerin etkisine, filmlerin sinematografik özelliklerine ya da filmlerin tarihsel bağlamla ilişkisine derinlemesine değinmeyip, bir filme ait senaryonun oluşturulmasından itibaren kurulan Savaş Bilgi Ofisi-Hollywood endüstrisi ilişkisini çalışmalarının merkezinde tutarlar.

Lawrence Suid, *Guts And Glory: The Making Of The American Military Image in Film* (2002) isimli kitabında Hollywood endüstrisi ve ABD ordusu arasındaki karşılıklı ilişkiyi inceler. Ordu, kendisi hakkında olumlu bir imaj inşa etmeye çalışırken, Hollywood endüstrisi ise savaş filmlerinin üretiminde gerekli olan, bütçeyi rahatlatan ve gerçekçiliği arttırıcı uçak, gemi ve tank gibi araçlar, ekipman, asker, video kayıtları ve danışmanlık gibi farklı konularda ordunun desteğini almaya çalışır. Suid, kitabında bu çıkar ilişkisinin izini sürer. Film yapım

süreçlerinde Hollywood'un ordu ile iletişimi, ordunun filme yardım etmek için Hollywood'dan talepleri ve filmler için önerileri, yıllara göre bu çıkar ilişkisinin doğasında yaşanan değişimler ve anlaşmazlıklar filmlerden verilen örneklerle Suid'in incelemesine konu olur.

Jeanine Basinger, *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre* (2003) isimli kitabında belirli bir film türü (genre) üzerine derinlemesine odaklanarak o türden neler öğrenilebileceğini ortaya koymayı amaçlar. Bir türün ne koşullarda tanınır olduğunu, nasıl geliştiğini ve değiştiğini, zaman içerisinde kendisini nasıl tekrarladığını, aynı türe ait filmlerin farklı dönemlerde üretildiğinde birbirinden nasıl farklılaştığını ortaya koymak amacıyla yüzlerce filmi izleyerek bir cevaba ulaşmayı amaçlar. Bu doğrultuda İkinci Dünya Savaşı muharebe filmlerini diğer savaş filmlerinden ayrı, kendi başına bir film türü olarak ele alır. Odağındaki nokta bu filmlerin toplumsal veya kültürel etkileri değil, tür konusunun kendisidir. Basinger bu çalışma kapsamında, cephedeki askeri çatışmaları içermeyen filmler, sivil cepheye ve savaşın siviller üzerindeki etkilerine odaklanan filmler, askeri müzikal, komedi, eğitim kampı ve askeri biyografiler gibi filmlerle ilgilenmez. Çalışmasında, kesin bir başlangıç tarihi olan (İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcı ile kesişen) İkinci Dünya Savaşı muharebe filmlerine dair bir tanım geliştirmek, bu türün tarihsel gelişiminin izlerini sürmek, ortaya konulan tür tanımının evrimini, çeşitlenmesini ve başka türlerle iç içe geçtiğinde yaşadığı değişimleri görmek gibi amaçlara sahiptir. Basinger'in bu çalışması, özellikle İkinci Dünya Savaşı filmleri ile ilgili çalışmalarda en sık yararlanılan kaynaklardan biridir.

Robert McLaughlin ve Sally E. Parry, *We'll Always Have the Movies: American Cinema During World War II* (2006) isimli kitaplarında 1937-1946 yılları arasında Hollywood'un ürettiği 600 filmi inceler. Yazarlar, bu filmlerde cephedeki savaşa, düşmanlara, savaşan ve işgal altındaki müttefiklere, Amerikan kadın ve erkeklerine, savaşın getirdiği sıkıntılara dair üretilen temsilleri inceleyerek savaş döneminde üretilen Hollywood filmlerinin seyirciler için İkinci Dünya Savaşı'nı anlaşılabilir kılma çabalarına değinirler. İkinci Dünya Savaşı döneminin bireylerin gündelik hayatlarında alıştıkları düzeni ve hayat tarzını bozucu etkisi, beklenmedik uluslararası iş birliklerinin kurulması ve devletin bireylerden beklentilerinin değişmesi gibi kafa karıştırıcı gelişmeler karşısında Hollywood endüstrisi tekrarlayan anlatılar, karakterler ve retorikler yardımı ile bu kafa karışıklığını gidermeye ve seyirciler tarafından tanınan formüller ile savaşı anlaşılabilir kılmaya çalışır. Savaşın farklı yönlerini anlaşılabilir kılma çabasını filmlerden verilen örnekler yardımıyla açıklamaya

amaçlayan bu çalışma, kitapta sözü edilen müttefik, düşman ya da Amerikan temsillerini oluşturan sosyo-politik koşulları, hükümet-ordu-Hollywood ilişkilerini ve sinema temsilleri ile diğer kitle iletişim araçları arasındaki söylem benzerliklerine değinmediği için eksiklikler taşımaktadır.

Robert Eberwein, *Armed Forces, Masculinity and Sexuality in American War Film* (2007) isimli bu çalışmasında savaş filmlerinde erillik, heteroseksüellik ve homoseksüelliğin temsiline odaklanır. Sekiz bölümden oluşan çalışmada savaş filmlerinde erkeklerin rekabet ve homoerotik arzulardan sıyrılmış yakın arkadaşlık ilişkileri, bu ilişkiyi bozan heteroseksüel romantik rekabetler, homoerotik arzuyu ima eden filmler ve buna karşı homoseksüelliği erillğe yönelik bir tehdit olarak gören filmler, savaş filmlerinde drag karakterlerin görünümü, ordudaki eşcinselliğin sınırlı sayıda temsil edilmesi, erkek bedeni ve silah ilişkisi gibi konular sessiz sinema dönemi savaş filmlerinden başlayarak 2000’li yıllara kadar üretilmiş savaş filmleri üzerinden incelenir.

Peter C. Rollins ve John E. O’Connor’ın editörlüğünde hazırlanan *Why We Fought: America’s Wars in Film and History* (2008) isimli kitapta Amerika’nın tarih boyunca katıldığı farklı savaşlara dair savaş filmleri tarihe dair birer belge olarak ele alınır. Toplamda dört bölüm altında yer alan yirmi üç makalede 18. ve 19. yüzyılda gerçekleşen savaşlardan başlanarak, Birinci Dünya Savaşı, İkinci Dünya Savaşı, Soğuk Savaş, Kore Savaşı, Vietnam Savaşı ve 2000’li yıllarda gerçekleşen Ortadoğu’ya yönelik saldırılara değinen kurmaca filmler, belgeseller, haber filmleri (newsreel) ve televizyona yönelik üretilen içerikler gibi farklı film üretimleri sinema-tarih ilişkisi içerisindeki dört temel çerçeveden biri ya da birkaçı içerisinde ele alınır. Birinci çerçevede filmler tarihin bir temsili olarak ele alınır. İncelenen filmin tarihsel bir olayı ya da dönemi kurmaca ya da belgesel biçimlerde temsil etmesine odaklanılır. İkinci çerçevede savaş filmleri seyircilerde uyandırmaya çalıştıkları toplumsal ve kültürel değerler bağlamında, bu değerlerin tarihsel bir kanıtı olarak ele alınır. Üçüncü çerçevede filmler tarihsel bir olaya ait çekilen gerçek görüntüleri kullanmalarıyla, tarihsel gerçekliğin kanıtları olmaları bağlamında ele alınırlar. Dördüncü çerçevede ise film ve televizyonun kendi tarihiyle ilgilenilir. Tarihi bağlama yerleştirilmiş filmlerin güncel olayları nasıl yansıttığı, elli yıl arayla aynı eserden uyarlanan filmlerin döneme göre birbirinden nasıl ayrıştığı, savaş filmlerine dair reklamların vatanseverlik ve ulusal kimlik gibi kavramlar çerçevesinde kamuoyunu şekillendirmedeki rolü, Almanya’da Nazi ideolojisinin popülerleşmesinde film izleme

etkinliklerinin rolü, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Soğuk Savaş'ın başlaması ve Almanya'nın Doğu-Batı olarak ikiye ayrılmasının ardından Almanya'daki politik belirsizliğin Doğu ve Batı Almanya'da üretilen filmler üzerinden incelenmesi, alt tabakadan askerlerin bakış açısını onaylayan filmler, savaş belgeselleri ve kahramanlık miti oluşturmaya yönelik Irak savaşı belgeselleri gibi önceki kaynaklarda yer almayan farklı konular bu çalışmada ele alınır.

Robert Eberwein, *The Hollywood War Film* (2010) isimli kitabında Hollywood savaş filmlerini sinemada bir tür (genre) olarak tanımlamayı amaçlar. Sekiz bölümden oluşan kitap temel olarak iki kısımda ele alınabilir. İlk iki bölümden oluşan birinci kısımda savaş filmleri türü ile ilgili temel bilgiler verilir. Yazar ilk olarak savaş filmlerinin ortaya çıkışına değinir ve savaş filmlerine dair bu ilk örneklerin türün oluşumuna ve genel prensiplerinin/uylaşımlarının kurulmasına olan katkılarını açıkladıktan sonra savaş filmlerinin genel uylaşımlarını maddeler halinde sıralar. Daha sonra yazar, Sivil Savaş'tan başlayarak 2000'li yıllara kadar yaşanan ve Amerikan tarihinde önemli yer edinen savaşların ardından ortaya çıkan savaş filmi akımlarına filmlerden örnekler vererek değinir. Savaş filmlerine dair literatürde yer alan tanımlara, savaş filmlerini tarih ve gerçekçilik ile ilişkisi konularına değinildikten sonra ikinci kısma geçilir. İkinci kısımda yazar, farklı savaşların ve konjonktürlerin ortaya çıkardığı savaş filmi dalgalarını Birinci Dünya Savaşı'ndan başlayarak sırasıyla İkinci Dünya Savaşı, Vietnam Savaşı, Sivil Savaş, Irak savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'na 2000'li yıllardan bakan filmlerden seçilmiş birer örnek merkezinde inceler. Bu incelemeler sırasında Hollywood savaş filmlerinin siyasi iktidarlarla ya da kültür endüstrisinin diğer araçları ile ilişkilerine değinilmez.

Doris Milberg, *World War II on the Big Screen* (2010) isimli kitabında İkinci Dünya Savaşı ile ilgili üretilmiş filmlerin yıllara göre bir özetini sunar. Yazar üretildiği dönemin olaylarını, duygu ve düşüncelerini en iyi yansıttığını düşündüğü, İkinci Dünya Savaşı ile ilgili 450'nin üzerinde filmi iki kısımda ve on yedi başlık altında inceler. Her bölümün başında önce değinilecek olan dönemin bağlamı hakkında genel bilgilendirmeler yapıldıktan sonra o yıllarda üretilen filmlere kısa özetler halinde değinilir. Birinci kısımda Milberg, Avrupa'da savaş atmosferinin yeşerdiği fakat ABD'nin henüz savaştan uzak olduğu 1930'lu yıllardan başlayarak savaşın sonuna kadar geçen sürede Hollywood'un farklı bağlamlar altında ürettiği, uluslararası sorunlara belli belirsiz değinen filmlerden, Nazileri eleştiren ve Avrupa'daki karışıklıklara karşı daha hassas yaklaşarak ABD'nin savaşa katılmasını savunan filmlere; ABD'nin savaşa katılmasından sonra üretilen propaganda dozu yüksek filmlerden, cephedeki askerlerin moralini

yükseltmek için düzenlenen etkinlikler ve filmlere ve son olarak savaşın sonunun yaklaşmasıyla birlikte cephedeki çatışmaları gösteren filmlere ilginin azalmasıyla üretilen, savaşı bir arka plan olarak alan dramalar, casus filmleri, komediler, müzikaller ve romantik filmler gibi filmlere değinir. Kitabın ikinci kısmında ise savaşın bitiminden itibaren 2008'e kadar üretilen İkinci Dünya Savaşı ile ilgili filmlerin yine dönemin bağlamı hakkında kısa bilgiler verildikten sonra özetlenmesinin ardından savaş sonrası yıllarda İkinci Dünya Savaşı'na olan ilginin izi sürülür.

Steven Jay Rubin'in *Combat Films, American Realism 1945-2010* (2011) isimli kitabında savaş filmlerinde gerçekçilik konusu inceleme altına alınır. 1945-2010 yılları arasında üretilmiş filmler arasından seçilen on beş film dört bölüm altında ele alınır. Kitapta ele alınan gerçekçilik savaş aksiyonunun gerçekliğini içerse de, çalışmada sadece aksiyonun gerçekliği ile sınırlı kalınmamaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde propaganda filmlerinden ayrılarak, biçim ve içerik açısından gerçekçiliğin yakalanmaya çalışıldığı, cephedeki çatışmalara odaklanan filmler ele alınır. Savaş filmlerinde askerleri savaşımaya iten psikolojik motivasyonun gerçekçiliği, savaşın askerlerde ortaya çıkardığı psikolojik sorunlar ve travmaların temsili, stres ve stresin askerleri yönetmekle sorumlu olan subayların görev ve sorumluluklarını yerine getirmeye etkisi gibi konulara ise ikinci bölümde değinilir. Üçüncü bölümde askerleri İkinci Dünya Savaşı filmlerindeki gibi ideal vatanseverler olarak ya da Vietnam Savaşı filmlerindeki gibi katiller olarak değil de savaşın içerisine girmiş sıradan bireyler olarak daha olgun bir şekilde sunan filmlere odaklanılır. Dördüncü bölümde ise 2000'li yıllarda görsel efektler ve gişe garantili formüllerin öne çıktığı yıllarda klişelerden kaçarak gerçekçiliği korumaya çalışan filmler incelenir. Steven Jay Rubin'in bu çalışmasında filmlerin içeriği ya da ideolojik mesajları ile ilgilenilmez. Yazar, savaş filmlerinde gerçekçiliğin inşasını ele alırken farklı senarist, yapımcı, yönetmen ve oyuncularla yaptığı röportajlardan da faydalanarak filmlerin üretim sürecinde stüdyo yöneticileri, reklamcılar, destekçiler ile yaşanan yaratıcılığı etkileyici mücadeleleri filme dair senaryonun yazım aşamasından başlayarak oyuncu seçimi ve post-produksiyon aşamalarına kadar takip eder.

M. Todd Bennett, *One World, Big Screen: Hollywood, The Allies, and World War II* (2012) isimli kitabında İkinci Dünya Savaşı döneminde müttefiklik ilişkilerinin kurulmasında ve halka tanıtılmasında Hollywood'un rolünü ve bu amaç doğrultusunda Hollywood'un ABD hükümeti ile ilişkilerini inceler. ABD'nin savaşa katılmasından önceki yıllarda ABD'de var olan kendini diğer ülkelerden soyutlama yanlısı tutumların değiştirilmesi ve uluslararası

problemler karşısında daha müdahaleci tutumların geliştirilmesi için Hollywood önemli bir propaganda aracı olarak görülür. Bu yıllarda Hükümet ile yakın ilişkiler içine giren Hollywood endüstrisi ürettiği filmler yardımıyla Amerikan halkına müttefikleri tanıtmayı ve bu ülkelerin neden desteklenmesi gerektiğini öğretmeyi amaçlar. İngiltere gibi kültürel olarak yakın bağların bulunduğu bir ülke ile olan müttefiklik daha kolay meşrulaştırılabilirken, Çin ve Rusya gibi uzun yıllardır önyargılar ve stereotiplerle sinemada temsil edilen ülkelerle olan müttefikliğin meşrulaştırılmasının Hollywood için daha zorlayıcı olduğu iddia edilir. Bennett, kitabında Hollywood endüstrisinin İkinci Dünya Savaşı sırasında ABD'nin müttefiklerini ele alma biçimleri üzerine odaklanır. Amerika'daki izolasyonist tutumdan savaşa müdahaleci tutuma evrilen çizgiyi ele alırken İngiltere, Birleşmiş Milletler, Rusya ve Çin ile müttefiklik ilişkilerinin Hollywood-hükümet iş birliği içerisinde nasıl oluşturulduğunu ayrı ayrı başlıklar altında, filmlerden örnekler vererek ve Hollywood'un bu propagandacı yönüne gelen tepkilere de değinerek değerlendirir.

Elisabeth Bronfen, *Specters of War* (2012) isimli kitabında savaş filmlerini kendilerini sürekli olarak hatırlatan, geçmişten gelen bitmemiş meseleleri ve travmaları yansıtan birer hortlak olarak ele alır. Bronfen'in bu kitapta ele aldığı konu savaş filmlerini bir tür olarak ortaya koyma çabası ya da askeri tarih ve güncel politikalarla ilişkilendirme çabası değildir. Yazar, her dönemde ortaya çıkmaya devam eden savaş filmlerini kültürel birikime katkı sağlayan ve ulusal kimliğin oluşumunda etkili bir unsur olarak ele alır ve savaş filmlerinin hortlattığı ulusal travma ve geçmişten gelen sorunların filmler yardımıyla estetik bir biçime sokulmalarıyla ilgilenir. Bitmemiş meseleler ve travmalara estetik bir biçim verme onları daha anlaşılır kılan ve aynı zamanda onları rahatlatmaya yönelik arzunun bir göstergesi olarak ele alınır. Bu amaç doğrultusunda yazar farklı savaşları kronolojik olarak ele almak yerine Sivil Savaş, sivil cephe, savaş dönemi eğlenceleri, Normandiya Çıkarması, savaş muhabirliği, askeri mahkemeler, savaşın bıraktığı psikolojik izler gibi belirli konu ve temaların farklı dönemlerde nasıl yeniden ortaya çıktığını yani hortladığını inceler. Yeni yönetmenlerin gerçekleştirdiği bu hortlamanın aynı temalara sahip önceki filmlere nasıl selam durduğu, benzediği veya onların değinmekten kaçındığı konulara, bıraktıkları boşluklara değindiği ya da değinmediği incelenir.

Suzanne Broderick, *Real War Vs Reel War: Veterans, Hollywood And WWII* (2015) isimli kitabında Hollywood filmlerinin tarih çalışmalarında bir kaynak olarak kullanılıp kullanılmayacağını sorgulamak amacıyla yola çıkar. Geçmişe dair detayları, önemli gerçekleri

ve üretildikleri dönemin ruhunu taşıyabilen filmler aynı zamanda da kâr elde etmek amacıyla ilgi çekici öyküler anlatmaya çalışan birer eğlence aracı olarak üretildikleri için tarihsel gerçekleri çarpıtma potansiyeline sahiptir. Bu çalışmada Broderick İkinci Dünya Savaşı filmlerinde yansıtılan tarihsel gerçeklikleri sorgulamak amacıyla, İkinci Dünya Savaşı'nda gerçekten savaşmış kişilerin görüşlerine başvurur. Yedi savaş gazisine en az birer film izleten Broderick, daha sonra katılımcıların filmlerde yansıtılan olayların gerçekçiliğine dair yorumlarına başvurarak filmlerin tarih çalışmalarında bir kaynak olarak ele alınıp alınamayacağını değerlendirir.

Douglas A. Cunningham ve John C. Nelson editörlüğünde hazırlanan *A Companion to War Film* (2016) isimli kitap savaş filmlerinin farklı yönlerine eğilen 25 makaleden oluşur. Bu makaleler beş grup altında ele alınabilir. Birinci grupta yer alan makaleler savaş filmlerini tarihsel açıdan gerçek çatışmaları ele alma biçimlerine göre inceleyen ve üretildikleri dönemde yaşanan farklı kültürel-toplumsal çatışmaların savaş filmlerinde doğrudan ve dolaylı olarak nasıl yansıtıldığı ile ilgilenen çalışmalardan oluşur. İkinci grupta yer alan makaleler savaş filmleri türünü tarihsel gelişimi açısından ele alarak türün farklı ülkelerdeki gelişimi, üretim koşulları, gösterim ve alımlanma koşulları, etkileri, farklı varyasyonlarının gelişimi, savaş filmleri türündeki değişimler ve savaş filmleri türüne dair tanımların esnetilmesi gibi konulara değinir. Üçüncü gruptaki makaleler savaş filmlerinde ırk ve toplumsal cinsiyet konularına eğilir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerika'daki Japonların esir kamplarına gönderilmesine, savaş cephelerinde görev yapan kadınlara ve sivil cephede yani ülkede/evdeki kadınlara değinen filmler gibi konular üçüncü grup altında incelenir. Dördüncü grupta yer alan makaleler savaş filmlerinin yoğun olarak üretildiği Amerika ve İngiltere gibi İngilizce konuşan ülkelerin dışındaki savaş filmleri üretimini ele alır. Savaş filmleri türünün farklı dillere, bölgelere veya uluslara göre değişiklik gösterip göstermediği, türe yönelik farklı yaklaşımlar ve esnetilmesi, farklı ülkelerde hangi çatışmaların önem arz ettiği, aynı çatışmanın farklı ülkelerde nasıl resmedildiği gibi konular bu başlık altında incelenir. Son olarak, beşinci grupta yer alan çalışmalar savaş filmlerinin sinema dışındaki televizyon, kablolu yayıncılık, YouTube ve sosyal medya gibi alternatif medya kanallarında tecrübe edilmesiyle ilgilenir.

Kendisi de bir Kore Savaşı gazisi olan Paul M. Edwards'ın *A Guide To Films On The Korean War* (1997) isimli kitabı, sinema tarihi ve savaş sineması çalışmalarında nadiren değinilen Kore Savaşı filmlerini ele alan bir filmografi niteliğindedir. İkinci Dünya Savaşı okul

müfredatlarında, romanlarda ve sinemada çok geniş bir biçimde ele alınırken, “unutulmuş savaş” olarak adlandırılan Kore Savaşı hiçbir şekilde ilgi görmez. Bu çalışmada Edwards, Hollywood endüstrisinin Kore Savaşı’na yönelik ilgisizliğine, Kore Savaşı ile İkinci Dünya Savaşı filmleri arasındaki bazı benzerlikler ve farklılıklara, Kore Savaşı filmlerinde yer alan genel temalara, Kore Savaşı filmlerinde ordu desteği ve Kore Savaşı’nın televizyonda yer alma biçimi gibi konulara kısaca değinir. Kitabın geniş bölümünde ise Kore Savaşı filmlerinin bir ansiklopedik filmografisi sunulur.

Zachary J. Lechner, “*Popular Views of Masculinity During the Korean War, 1950-1953*” isimli makalesinde Kore Savaşı filmlerini erillik kavramı çerçevesinde değerlendirir. İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki politik ve kültürel değişimler ve Kore Savaşı’nda yaşanan başarısızlıklar ABD’de ülkenin erillik krizi içerisine girdiğine dair tartışmaları ortaya çıkarmıştır. Aşırı korumacı annelerin çocuk yetiştirme hataları ve homoseksüellik gibi durumların İkinci Dünya Savaşı’nda başarıyı getiren geleneksel erilliği zedelediği, önceki dönemin sert, dayanıklı, cesur ve güçlü erkeklikleri yerini fiziksel ve zihinsel olarak “yumuşamış” erkeklerin aldığına dair söylemler ortaya çıkmış, Kore Savaşı’ndaki başarısızlıklar da bu sebebe bağlanmıştır. Buna karşılık bazı öykü, roman ve filmler savaş erillik krizine karşı bir silah olarak konumlandırarak, ortaya çıkan “yumuşamanın” savaş yoluyla giderilebileceğine dair mesajlar içermişlerdir. Lechner, çalışmada ortaya çıkan bu erillik krizini ve bu krizin Kore Savaşı filmlerinde ele alınmasını değerlendirir.

Andrew J. Huebner, “*Kilroy is Back: Images of American Soldiers in Korea 1950-1953*” (2004) isimli makalesinde Kore Savaşı döneminde basında ve sinemada yer alan asker imgesini ele alır ve bu imgeyi zaman zaman İkinci Dünya Savaşı dönemindeki imgelerle karşılaştırır. İkinci Dünya Savaşı döneminde asker imgeleri çoğunlukla pozitifdir. Askerler ideal bir vatandaş ve cesur bir vatanseverdir. Askerlerin yaşadıkları acı ve psikolojik sorunlara değinen imgeler ancak savaşın sonlarında ortaya çıkar. Fakat Kore Savaşı döneminde cephedeki eksiklikler, yenilgiler, acı, yaralılar, ölümler, yorgunluk, keder ve savaşın psikolojik etkileri gibi sorunlu imgeler ana akım hale gelir. Huebner, çalışmada Kore Savaşı döneminde gazete, dergi, haber filmi ve kurmaca filmler ana akım hale gelen bu yeni asker imgesini inceler.

Rick Worland, “*The Korean War Film as Family Melodrama: The Bridges at Toko-Ri*” (1999) isimli makalesinde Kore Savaşı savaş filmlerini, İkinci Dünya Savaşı’nı konu alan savaş filmlerinden farklılaşan bir tür olarak ele alır. Bu çalışmada Worland, Kore Savaşı

hakkında üretilen savaş filmlerinin, savaş filmi özelliklerinin yanı sıra sıklıkla aile melodramlarına özgü duygusal aşırılıkları da içerdiğini belirtir. Bu anlatım tarzının Kore Savaşı filmlerini resmi devlet politikalarının şovenist temsilcileri olarak okumayı zorlaştırdığını, savaş filmlerinin propagandacı yanını zayıflattığını vurgulayan yazar, bu savını 1954 yapımı *The Bridges at Toko-Ri* isimli film üzerinden değerlendirir.

Charles S. Young, “*Missing Action: POW Films, Brainwashing and the Korean War 1954-1968*” (1998) isimli makalesinde Kore Savaşı filmlerinde savaş esirlerinin temsiline odaklanır. Kore Savaşı’nda çok sayıda askerin düşmana esir düşmesi ve esaret altındayken düşmanla iş birliği yapması dönemin medyasında sıklıkla tartışılan önemli bir konu haline gelir. İkinci Dünya Savaşı ve Vietnam Savaşı filmlerinde esaretten kurtulmaya çalışan, pes etmeyen, düşmanla iş birliği yapmayan asker imgelerinin aksine, iki savaş arasında kalan Kore Savaşı’nın askerleri daha kırılgan, zayıf ve sadakatsiz görünürler. Young, çalışmasında Kore Savaşı esirlerine odaklanan filmlerde bu gibi esir asker imgelerini inceler.

Son olarak Paul G. Pickowicz ise “*Revisiting Cold War Propaganda: Close Readings of Chinese and American Film Representations of the Korean War*” (2010) isimli çalışmasında, Kore Savaşı’nda düşman olarak karşı karşıya gelmiş iki ülke olan ABD ve Çin yapımı birer Kore Savaşı filmini karşılaştırmalı olarak inceleyerek, iki düşman ülkenin aynı konuya yaklaşımındaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koyar.

Yukarıda değinilen çalışmalar bu çalışma kapsamında ele alınan İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı filmlerini farklı yönleriyle ele alıp savaş filmlerini anlamaya yönelik son derece önemli katkılarda bulunurlar. Yine de bu çalışmaların katkılarını genişletmek, eksik bıraktıkları noktalara eklemeler yapmak mümkündür. Öncelikle savaş filmlerinin “ne” anlattığından çok, belirli konuları “neden” anlattığı sorusu üzerine düşünülmesi gereken önemli bir ayrıntıdır. Dolayısıyla Hollywood savaş filmlerinin ABD’nin katıldığı uluslararası savaş ve işgalleri meşrulaştırma işlevi üzerinde durulması gerekmektedir. Bu çalışmada, yukarıda değinilen çalışmalardan farklı olarak, Hollywood savaş filmlerinde üretilen ulusal kimliğe (aidiyet temsilleri) ve düşmanlara (ötekilik temsilleri) yönelik kimlik inşaları, dünyanın çeşitli bölgelerinde gerçekleşen savaşlara katılımı ve uluslararası askeri işgalleri meşrulaştırma ve ABD’nin yumuşak gücüne katkı yapma amacı taşıyan işlevsel/amaçlı inşalar olarak ele alınmaktadır. Hollywood savaş filmleri ulusal kriz dönemlerinde ulusal kimlikleri ve toplumsal rolleri dönemin siyasi elitlerinin ihtiyaçlarına göre yeniden inşa eden metinler olarak

değerlendirilmekte ve incelenmektedir. Bu inceleme sırasında filmler yalıtılmış metinler olarak ele alınmayarak, üretildikleri dönemin egemen iktidarlarının savaşa dair söylemlerini ne şekilde destekledikleri ya da karşı çıktıkları; kültür endüstrisinin radyo, televizyon, gazete, dergi ve reklam gibi diğer araçlarında savaşa dair üretilen söylemleri ne şekilde yansıttıkları ya da karşı çıktıkları; üretildikleri dönemde Hollywood'un içinde bulunduğu ekonomik ve politik koşulların savaş filmlerinde üretilen söylemler üzerindeki etkilerinin neler olduğu gibi konular bir arada değerlendirilecek, böylece Hollywood'un ürettiği savaş filmleri bu çalışmada uyarlanan Siegfried Jäger'in eleştirel söylem analizi yönteminin getirdiği geniş bir ekonomik, politik ve kültürel bağlamın ürünleri olarak incelenebilecektir.



1. BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Kavramsal çerçeve bir çalışmada incelenen konuların daha net ve bütünlüklü olarak ele alınıp anlaşılabilmesi, açıklanan olguların boşlukta kalmaması için gerekli bir altyapı çalışması olarak ele alınabilir. Temel sorunu Hollywood savaş filmlerinin belirli egemenlik ilişkilerini üretmek, korumak ve sürdürmek için bireylerin ulusal kimliklerinin, toplumsal cinsiyet kalıplarının ve ulusal kimliğe zıt olarak düşmana ait savaşı meşrulaştırıcı ötekilik kurgusunun inşa edilmesine nasıl katkıda bulunduğu göstermek olan bu çalışmada, bu amaç doğrultusunda belirli kavramlardan yararlanmak kaçınılmaz olarak gereklidir. Bu çalışmanı kapsamı dahilinde yararlanılacak olan kavramlar kimlik, ötekilik, temsil, söylem ve yumuşak güçtür. Bu kavramların yanı sıra, bu çalışmada incelenecek olan filmler popüler tür filmleri oldukları için popüler sinema ve ideoloji ilişkisine de değinmek gerekmektedir. Öncelikle savaş filmlerinde doğal olarak yer alan iyi/kötü, dost/düşman, haklı/haksız ve biz/öteki gibi örnekleri arttırılabilecek zıtlıkları ele almak için kimlik ve ötekilik kavramlarına ihtiyaç vardır. Bu iki kavram birbirleriyle ilişkilidir. Kimlik temel olarak kendimizi ve başkalarını nasıl tanımladığımızla alakalıdır. Öteki ise, zaman zaman kendimizi tanımlarken faydalandığımız, kimliğimizi kurarken kullandığımız, benzerlikleri ve farklılıkları vurgulayarak kendi kimliğimizi olumladığımız ve güçlendirdiğimiz aynadaki ters yansımamız olarak ele alınabilir (Dervin, 2015, s. 187). Temsil ve söylem kavramları, Hollywood filmlerinde kimlik inşasının tartışılması söz konusu olduğunda ihtiyaç duyulan diğer kavramlardır. Temsil kavramı bir şeyi dil, işaret veya görüntüler yoluyla tasvir etmek, onu betimlemek bir bakıma yeniden inşa etmek demektir. Temsil etme süreci aynı zamanda aktif bir inşa etme sürecidir. Kişisel görüşler, önyargılar, değerler ve inançlar bir kişiyi, nesneyi ya da durumu temsil ederken inşa sürecine aktif olarak katılırlar (Kidd, 2016, s. 4). Benzer şekilde söylem kavramı da toplumsal gerçeklere, pratiklere ve öznelere dair bilgiyi kuran; bilgi, güç, iktidar, hakimiyet ve kontrol gibi kavramlarla özdeşleştirilen bir kavramdır (Sözen, 2017, s. 9-10). Söylemler ve temsiller üzerinde denetime sahip olmak, Sözen'in değindiği bu “toplumsal gerçekliği ve öznelere dair bilgiyi kurma/inşa etme” sürecinde aktif rol almak demektir. Çok geniş kitlelere erişim becerisi söz konusu olduğundan Hollywood filmleri de söylem üzerindeki hakimiyet mücadelesinin görüldüğü bir alan oluşturmaktadır. Bu yüzden Hollywood savaş filmleri, savaşı meşrulaştırmaya yönelik ulusal aidiyet ve ötekiliğe dair söylem ve temsilleri içeren önemli bir

inceleme alanıdır. Son olarak değinilecek olan kavram, yumuşak güç kavramıdır. Bu kavram, uluslararası politikada bir ülkenin istediği sonucu elde edebilmek için kültürünün, değerlerinin ve siyasi politikalarının yarattığı cazibeden faydalanabilme, yani zor kullanmak yerine cezbetme becerisini işaret eden bir kavramdır (Gallarotti, 2011, s. 28). Popüler kültür ürünleri yumuşak gücün önemli bir parçasıdır. Dolayısıyla Hollywood endüstrisinin savaş filmleri üzerinden inşa ettiği kimlikler ve bu kimliklerin ABD'nin kendi küresel çıkarları doğrultusunda girdiği uluslararası savaş ve işgalleri meşrulaştırma çabası sadece yerel değil aynı zamanda uluslararası bir fenomen olarak ele alınmalıdır. Bu bölümde, çalışmada faydalanılacak olan bu beş kavrama değinilecektir.

1.1. Kimlik

Neden kendimizi belirli bir grup insana benzetiriz de bir başka grup insandan ayırt ederiz? Bu insanlara olumlu ya da olumsuz yaklaşımımızı belirleyen nedir? Gündelik hayattaki tutum ve davranışlarımızı belirli kalıplar içerisinde sınırlayan ve davranışlarımıza şekil verme gücüne sahip olan olgu nedir? Bu gibi soruların cevabı kimlik kavramında aranabilir. Akademik literatürde kimlik kavramına dair çok sayıda yaklaşım göze çapmaktadır. Aşağıda bu yaklaşımlardan bazıları kısaca ele alınmaktadır. Bazı yazarlar kimlik kavramı ile neyin vurgulandığına ve kimlik türlerine eğilirken, diğerleri kimliğin durağan bir yapıda mı yoksa dinamik mi olduğuna veya kimliğin nasıl üretildiğine odaklanmaktadır. Bu yaklaşımlar, Hollywood savaş filmlerinde ulusal çıkarlar doğrultusunda savaşın meşrulaştırılması amacıyla ulusal aidiyet ve ötekiliğin inşa edilme biçimlerini incelemek adına faydalı bir başlangıç noktası oluşturmaktadır. Kimlik kavramının bu çalışmadaki önemi kavramın özdeşlik ve farklılık yaratma kapasitesinden gelmektedir. Hollywood savaş filmlerinde inşa edilen kimlikler bize kimlere benzediğimizi ve kimlerden farklı olduğumuzu sunar. Böylece, sadece bize benzeyen kişilerle özdeşleşmemiz değil, onların hedefleri ve çıkarlarıyla da özdeşleşmemiz amaçlanır.

Buckingham'a göre kimlik hem aynı olmayı hem de farklı olmayı ifade ettiği için kendi içinde çelişkiler taşıyan bir kavramdır. Kimlik kavramı Latince "idem" kelimesinden gelir ve kelime anlamı "aynı"dır. Kimlik kavramı hem benzerlikleri hem de farklılıkları vurgulamak için kullanılabilir. Çeşitli gruplarla olan benzerlikler söz konusu olduğunda ulusal kimlik, kültürel kimlik, cinsel kimlik, etnik kimlik gibi kavramlar öne çıkar ve bu kavramlar o gruba dahil olan insanlar arasındaki benzerlikleri vurgular. Ancak kimlik kavramı

bireylere özgü olan, onları tanımlayan ve diğerlerinden ayıran bir kavram olarak tanımlandığında ise vurgulanan nokta farklılıktır (2008, s. 1). Hall'a göre ise kimlik, belirli güç ilişkileri içerisinde doğar ve bu güç ilişkileri benzerlikten çok farklılığı vurgular. Yani kimliği oluşturan şey farklılıktır (1996, s. 4).

Connolly, kimliği seçilen, istenilen ve rıza gösterilen bir şey değil, ne olduğumuz ve nasıl tanındığımızla ilgili bir kavram olarak ifade eder. Grup kimliği de yine ne olduğumuzla ve bizi harekete geçiren temelle tanımlanır (Connolly, 1995, s. 92). Connolly'nin yaklaşımındaki kimliğin her zaman bizim isteklerimiz doğrultusunda oluşmadığı, başkaları tarafından nasıl tanındığımızla da alakalı olduğu vurgusu dikkat çekici bir hatırlatmadır. Çünkü başkaları tarafından tanınma biçimi bireylere karşı yakınlığa ya da uzaklığa, saygıya ya da küçümsemeye, sevgiye ya da nefrete yol açabilir. Bu durum birey ya da grubun gerçekte kim/kimler olduğundan daha çok nasıl algılandığı ya da stereotipleştirildiğiyle alakalıdır. Örneğin belirli meslek gruplarına dahil olan kişilere mesleki kimlikleri nedeniyle saygı duyulurken, bazı meslek dalları da toplumda aşağı görülerek küçümsenebilir. Aynı şekilde belirli bir millete, etnik kökene, dine ya da cinsiyete ait olmak olumlanırken, diğerleri ayrımcılıktan nefret suçlarına varan geniş bir negatif tutum yelpazesıyla karşılaşır. Bu gibi örneklerde gözlemlenen olumlu ya da olumsuz tutumların sebebi bireylerin kişisel özellikleri değil algılanan kimlikleridir.

Kimliğin tanımlanmasında birbirine zıt iki yaklaşım dikkat çekmektedir. Bunlardan birincisi kimliğin verili ve durağan bir yapıda olduğunu iddia eden yaklaşım, ikincisi ise kimliği dinamik bir süreç olarak ele alan, zaman içinde değişimlerin yaşandığını, kimliğin katı değil esnek bir yapıda olduğunu iddia eden yaklaşımdır (Dalbay, 2018, s. 163). Bu iki tanımlı birbirinden ayrı tutmak yerine birlikte kullanmak daha makul bir yaklaşım olacaktır. Çünkü yukarıda da değinildiği gibi kimlik kim olduğumuzun yanı sıra nasıl tanındığımızla da alakalıdır. Yani kimliğin bir parçası verilidir. Örneğin Ortadoğulu bir kişi Batı'ya yerleştiğinde, gittiği yere ne kadar uyum sağlarsa sağlasın Ortadoğulu kimliğinden kurtulması zordur. Fakat aynı zamanda kimliğin sabit bir yapıda olmadığı, zaman içinde değiştiği ve geliştiği de açıktır. Üniversitede eğitimini sürdürdüğü sırada öğrenci kimliğine sahip olan biri, birkaç yıl sonra bu kimlikten kurtulup doktor kimliğiyle tanınabilir. Ya da bir kişi sahip olduğu dini inancı zaman içinde değiştirebilir. Bu gibi örnekleri çoğaltmak mümkündür. Önemli olan nokta kimliğin

bazen istenmeyen, verili yanlarının olabileceği gibi tamamen sabit bir yapıda olmadığına anlaşılabilmektedir.

Kimliğin sabit mi değişken mi olduğu tartışmasını kimliğin söylemsel bir üretim olduğu fikriyle genişletmek gerekmektedir. Özdemir'e göre kimlik ve söylem kavramları birbirinden doğan ve birbirini besleyen, dönüştüren kavramlardır. Ulusal, dini ya da cinsiyetçi söylemler gibi farklı söylemler okullar, medya, dini kurumlar, aile ve devlet kurumları gibi toplumsal yaşama dair farklı alanlarda üretilerek birey ve toplulukların hayatlarına yön veren kimlikleri kurarlar (2001, s. 107,118). Stuart Hall da kimliklerin söylem içinde oluşturulduğunu ve bu yüzden kimliği oluşturan söylem stratejilerinin, tarihsel ve kurumsal bağlamın dikkate alınması gerektiğini hatırlatır. Bu yaklaşıma göre kimliklerin oluşması asla sona ermeyen bir süreç olarak ele alınmaktadır (1996, s. 2,4). Almanya'da yaşayan ve yetişkin eğitimcisi olarak çalışan Türk asıllı bir Alman vatandaşının tecrübeleri kimlikleri oluşturan söylemler incelenirken tarihsel bağlamın ve söylem stratejilerinin dikkate alınması gerektiğine dair örnek oluşturmaktadır. Metinde gerçek adı kullanılmayan ve Ahmet T. olarak anılan bu kişi 1980'li yıllarda Almanya'da, Türkler ve Türklerin yaşam tarzları hakkında konuşması ve sosyal hizmetler çalışanlarını Türkler hakkında bilgilendirmesi için sıklıkla panellere davet edildiğini belirtir. Bu yıllarda Türk kimliği ön plana çıkartılmaktadır. Aynı kişi 1990'lı yıllarda ise göçmenler hakkında konuşması ve eğitimciler, öğretmenler, politikacılar gibi yerel otoritelere göçmenler hakkında bilgi vermesi için panellere çağrılır. 1990'larda öne çıkan kimliği göçmenliğidir. Ahmet T. 2001 sonrasında ise panellere, üniversitelere ve televizyonlara İslam hakkında konuşmak için çağrıldığından, adeta “profesyonel bir Müslüman” olarak görüldüğünden bahseder. Ahmet T. örneği üzerinden kimlik ve söylem ilişkisini yorumlayan Velho ve Thomas-Olalde'ye göre bu gibi deneyimler “...niteleme ve ayrımcılık gibi yöntemlerle özneler oluşturan söylemsel pratiklerin epistemik gücünü kanıtlamaktadır” (2011, s. 35). Öznelerle dair kimliklerin dışarıdan, söylemler yoluyla oluşturulması yani özneye kimlik verilmesi Özdemir'e göre temel olarak öznenin yok edilmesi anlamına gelir. Çünkü bu kimlik verme süreci bireye dair fiziksel ya da psikolojik gerçeklikleri dikkate almadan gerçekleştirilen bir niteleme sürecidir (2001, s. 116). Bu örnek üzerinden de görülebileceği gibi kamusal söylemlerde farklı kimliklere yer verilerek çoğulculuğun desteklendiği gibi bir imaj yaratılsa da, kimin ne olduğu ya da ne söyleyebileceği epistemik gücü elinde bulunduran, yani bilgi üretebilme kapasitesine sahip olan egemenlerin elindedir. Ötekiler ise bilginin nesnesidir.

Metinde tecrübeleri örneklenen kişi bir Alman vatandaşı olsa da öncelikle ötekidir. Öteki kimliklerinin hangisinin ön plana çıkarılacağı ise zamana ve bağlama göre değişmektedir. Çoğunluğu temsil eden yerel otoriteler Türkler hakkında bilgi sahibi olmak istediğinde o bir Türk'tür ve konuşmasına izin verilen alan bu kimliğiyle sınırlıdır. 2001 terör olayları sonrası artan İslam karşıtlığıyla birlikte ise öne çıkan kimliği ve konuşmasına izin verilen alan Müslümanlıktır. Bu kişi kendisini bir Türk olarak görmeyebilir ve/veya hiçbir dine inanmıyor olabilir. Ama davet edildiği panellerde öne çıkarılan ve sınırlanan kimlikleriyle söylemsel olarak kurulmakta ve kendisi gibi olanları kurmaktadır. Öznenin kimliği öznenin dışarıdan betimlenmesi yoluyla ona atfedilmekte ve bu süreç içerisinde bireyin kişisel özellikleri göz ardı edilmektedir.

Bireylerin farklı kişi ya da gruplarla özdeşleşmeleri farklı kimlikleri oluşturur. Kolektif kimlikler grup üyelerinin davranışlarını düzenleyen, üretilmiş, interaktif ve paylaşılan kimliklerdir. Grup üyeleri arasındaki ilişkileri düzenler ve iletişim sağlar. Kolektif kimlikler sadece grup üyelerinin çeşitli çıkarlar için bir araya gelmesinden öte, duygusal bir katılımı gerektirir (Melucci, 1996, s. 70-71). Ulusal kimlik (ya da toplumsal kimlik) bunlardan biridir. Ulusal kimlik tüm ulusu ya da toplumu kapsadığı düşünülen bir üst kimlik olarak ele alınabilir. Ulusal kimlik, bireylerin içerisinde yetiştikleri normlara, kültüre, gelenek ve göreneklere yönelik aidiyet bilincini oluşturur ve bireylerin toplumsal pratiklere katılımını sağlar (Özdemir, 2001, s. 108). Ulusal kimlik, kolektif belleğin taşıdığı kültürel eserler, semboller, inançlar ve değerlerden oluştuğu için zaman içinde oluşturulmuş, ritüeller ve törelerle aktarılmış tarihsel bir boyutu ve geçmişe dönük bir yanı vardır. Ulusal kimliğin oluşması ötekiden bağımsız değildir. Ulusal kimliği oluşturan değerler bize özgü olan, biz kimliğini yaratan ve ötekilerden farklı olan, böylece biz duygusunu sağlamlaştıran bir boyut taşır (Dalbay, 2018, s. 170). Ortak soy inancı, ortak gelenek, görenek, kültür, semboller ya da anavatan düşüncesi gibi unsurlardan birkaçı bir araya gelerek ulusal kimliği oluşturur (Triandafyllidou, 1998, s. 599). Parekh'e göre ulusal kimliğin oluşumunda benzerliklerin mi yoksa farklılıkların mı temel alındığı önemli bir ayrımdır. Ulusal kimlik bir toplumu oluşturan bireyleri bir bütün haline getiren değerler ve pratikler bütünü olarak ele alındığında vurgu iç bütünlüğü sağlayan özelliklerdedir. Yani kimliğin anlamı gruba içkindir. Farklılık önemli olsa da ikincil değere sahiptir. Ulusal kimliğin oluşumunda farklılıklar temel alındığında ise bir toplumu diğerlerinden ayıran özellikler önem kazanır. Bu durumda ulusal kimliğin oluşumunda diğerlerinden farklılık vurgulandığı için

ötekiler iç grup kimliğinin referans noktası olur. İç grup kimliğinin korunması ve sürdürülmesi için ötekilerden farklılık sürekli olarak yeniden oluşturulmalıdır. Bu tür kimlik kurulumunda farklılık fetişleştirilmiştir (Parekh, 1994, s. 502-503). Dahası ötekiler ulusal kimliğin manipölasyon yoluyla oluşturulması ve güçlendirilmesine de yarayabilir. Ötekiler özellikle kriz dönemlerinde topluma ortak bir düşman olarak gösterilerek grup üyeleri arasında birlik oluşturmaya ve dikkatleri kriz üzerinden çekerek ortak düşmana yönlendirmeye yarayan bir günah keçisi vazifesi görür (Triandafyllidou, 1998, s. 603). Ulusal kimlikler, ötekilerle yaşanan güç çatışmaları sonucunda oluşan, siyasi iktidarlar tarafından söylem yoluyla inşa edilebilen ve güç çatışmalarının sürekli olarak devam eden bir süreç olmasından dolayı oluşumu devam eden bir kimlik tanımlaması olarak ele alınabilir (Dalbay, 2018, s. 163). Ayrıca ulusal kimlikler dünyanın parçalı olarak algılanmasına sebep olur. Yani bizim dahil olduğumuz ulus ve bizim dışımızda kalan ötekilerin oluşturduğu uluslar biz ve öteki arasında belirgin sınırlar çizerek, iç-dış grup ayırımına dayanan bir dünya organizasyonunu meşrulaştırır (Triandafyllidou, 1998, s. 593). Ulusal kimliğe dayanan aidiyet hissi sadece bizim kim olduğumuzu değil, ötekilerin kim olduğunu bilmeyi de gerektirir. Kültür, din, dil, mitler, gelenekler, toprak gibi unsurlar biz ve öteki arasındaki farkları somutlaştırdığı için ulusal kimliğin oluşturulmasında önemli kavramlardır (Triandafyllidou, 1998, s. 597). Bu açıdan bakıldığında kimlik ve ötekilik birbirini içeren kavramlardır. Bir kimliğe sahip olmak ötekinin bilgisine sahip olmayı da gerektirir. Yani kimlik hem bizi biz yapan benzerlikleri hem de bizi ötekilerden ayıran farklılıkları içeren çift yönlü bir kavramdır. İlerleyen bölümlerde değinilecek olan Hollywood savaş filmleri de söylem ve temsiller yoluyla iç grubu dış gruptan ayıran, uluslararası güç çatışmalarından kaynaklanarak söylemler yardımıyla hem ulusal kimliğe dayanan aidiyet hissini hem de ötekine dair bilgiyi oluşturan kimlik inşa edici metinler olarak ele alınabilir. Bu yüzden, ulusal kimlik kavramı Hollywood savaş filmlerini incelerken yararlanılması gereken önemli bir kavramdır.

Bir diğer kolektif kimlik türü etnik kimliktir. Etnik kimlik biyolojik olarak kalıtsal olan bir takım fiziksel, ırksal özellikleri ve ortak tarihsel-kültürel yapının belirli gruplar tarafından paylaşılmasıyla tanımlanır (Melucci, 1996, s. 145). Kimliklerin sabit olmadığı, insan yaşamı boyunca ve farklı koşullar altında değişimlere uğradığı bir dünyada etnik kimlikler insanların kendilerini tanıyabilecekleri, değişen zaman içinde sabitlik, devamlılık ve eşsizlik hissi sunan bir dayanak noktası olur. Çünkü sadece bazı insanlar kendilerini İngiliz ya da İrlandalı olarak tanımlayabilir. Bu tanımlama bireye hem tarih içinde devamlılık hem de ötekilerden ayıran bir

eşsizlik katar. Göçler, küreselleşme, kitle kültürü ve asimilasyon gibi süreçler etnik kimliğin geleneksel kökenlerini zayıflatıyor olsa da etnik kimlikler bireylerin kimliğine kalıcılık sağlamaya devam eder (Melucci, 1996, s. 159). Connor'a göre Amerikalı sosyologlar etnik grupları bir toplumda azınlığı oluşturan, ortak kültürel geleneklere ve kimlik anlayışına sahip alt gruplar olarak tanımlama hatasına düşerler. Bu tanımlama iki açıdan hatalıdır. Öncelikle geleneksel anlamıyla etnik kimlik ortak bir soy kütüğüne işaret eder ve bu soyun belirli bir toplumda azınlığı oluşturmaya gerek yoktur. Örneğin Çinliler, İngilizler, Fransızlar ya da Araplar gibi topluluklar Connor'a göre etnik kimliğin azınlıkta olması gerektiğinin kanıtıdır. İkinci olarak etnik kimliğin çeşitli ortak özelliklere sahip alt gruplar şeklinde genel, ayırım yapmaksızın kullanılması çeşitli kimlik türleri arasındaki farkları bulanıklaştırdığı için yanlıştır (1978, s. 386). Etnik kimlikler bir toplumda azınlığı oluşturduğu zaman ötekileştirmeye maruz kalabilmektedir. Örneğin Jensen, Danimarka'nın medya söyleminde ülkede bulunan etnik azınlıkların ve bu azınlıklara atfedilen kültürlerin bir sorun olarak kurulduğu ifade eder. Özellikle farklı etnik kökenlerden gelen genç erkeklerin medyada suçla ve cinsel saldırganlıkla ilişkilendirildiği; bu vahşi temsil biçiminin medeni Danimarkalılarla zıtlık oluşturduğu dikkat çeker (Jensen, 2011, s. 63). Etnik azınlıkların ötekileştirilmesi tarihte çok daha büyük sorunlara yol açmıştır. İkinci Dünya Savaşı döneminde Nazilerin yaptığı soykırımlar ya da 1960'lı yıllara kadar Amerika'da siyahilerin temel vatandaşlık haklarından mahrum bırakılması bu sorunlara sadece birer örnektir. Bu gibi örnekler nedeniyle etnik kimlik politik mücadeleye zemin oluşturabilmektedir (Benzer şekilde ayrımcılığa uğrayan cinsel kimlikler ve cinsiyet kimlikleri de politik mücadeleye zemin oluşturabilir). Ötekileştirilen etnik azınlıklar kendilerini dışlayan toplumsal pratiklerin değişmesi için harekete geçerek egemen kültürün üyeleriyle eşit haklara sahip olmak için mücadele edebilirler. Bu durumda etnik kimlik ortak amaçlar doğrultusunda grup üyelerini birbirine bağlayan bir toplumsal bağ görevi görür ve grubu oluşturan bireylerin diğer kimliklerinin önüne geçer. Yani bağlama göre bireylerin sahip oldukları çoklu kimliklerden bazıları ön plana çıkabilmektedir.

Kimlik konusuna eğilen yazarlar kimlik kavramını üç farklı dönem içerisinde ele alır. Bunlar geleneksel, modern ve postmodern dönemlerdir. Geleneksel dönemde bireylerin kimliklerinin bağlı oldukları aile, aşiret, cemaat gibi toplumsal gruplar vasıtasıyla kendilerine verildiği ifade edilir (Dalbay, 2018, s. 165). Oskay'a göre teknolojinin gelişmediği basit kabile hayatında her birey eşit derecede öneme sahipti. Kabilelerin varlıklarını sürdürebilmeleri için

her insana eşit değer vermeleri ve kabile üyeleri arasındaki farklılıkların kurumsallaşmasına izin verilmemesi gerekliydi. Kurumsallaşmış rol, servet ve iktidar farklarının bulunmadığı bu dönemde bireylerin sahip oldukları tek kimlikler, kabileleri ile özdeşleşerek edindikleri, gerçek bir ortaklığa dayanan kimlikleriydi (Oskay, Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım, 2014 b, s. 119). Bireylerin içine doğdukları gruplarla kendilerini özdeşleştirmesi sebebiyle geleneksel dönemde bireylerin kimlik sorunları yaşamadığı, kimliklerin modernleşme ve bireyselleşmenin artmasıyla daha önemli hale geldiği iddia edilir. Geleneksellikten bu kopuş ve bireyselliğin artması doğrudan bireylerin isteğiyle gerçekleşmemiş, nüfus kayıtları gibi yöntemler kullanarak kendi yönetimi altındaki insanları tanımak ve denetlemek isteyen idarecilerin girişimleri bunda önemli rol oynamıştır. Modernliğin bu ilk dönemlerinde kimliklerin kurumlar aracılığıyla bireylere üstten verildiği ifade edilir (Aka, 2010, s. 21). Geleneksel bağlarda kopmaların görüldüğü modern dönemde Batı modernizmi idealize edilmiş bir kimlik anlayışı öne sürmüş, grup bağları yerine bireycilik ön plana çıkmıştır. Modern dönemde ön plana çıkan düşünce evrenselciliktir. Bu düşünce evrensel değerleri ön planda tutar ve şiddeti doğurduğu gerekçesiyle farklılıklara (dinsel, kültürel gibi) karşı çıkar (Dalbay, 2018, s. 165-166). Oskay’a göre kabile döneminin aksine, bireyler arası farkların kurumsallaştığı zamanlarda grup üyelerinin eşitliğinden doğan ortak kimlik yerine bireyler arasındaki farklılıkları unutturmayı amaçlayan sahte ortak kimlikler oluşturulmuştur. Birbirinden farklı ve birbirine zıt toplumsal sınıfların ortak bir paydada birleşebilmesi ve sınıflar arasındaki ekonomik, sosyal ve kültürel farklardaki artışın gizlenebilmesi için gittikçe soyutlaşan İsa kardeşliği, Soğuk Savaş döneminin Demir Perde-Hür Dünya ülkelerine dahil olma kimliği ya da ulusal kimlik gibi kimliklerden faydalanılmıştır. Oskay’a göre bu üst kimlikler bir yanılsamalar sistemidir. Köle ile efendinin çeşitli üst kimliklerde bir araya gelmesi kölenin acılarını hafifletmeye yarayan, efendiler/hükümdarlar ile aralarında bir bağ ve yakınlık hissetmelerini sağlayan ve bu sayede içinde yaşanılan toplumu tehdit eden bir unsur karşısında en ön sıradan savunmaya geçmelerini ve sistemi korumalarını sağlayan bir yanılsamadır (Oskay, Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım, 2014 b, s. 117-120). Yani kabile dönemlerinde kimlik eşit değer gören bireyler arasındaki gerçek bir ortaklıktan, kabile yaşantısına ortak katılımdan doğan, somut temelleri olan bir ortak kimliktir. İktidar sistemlerinin ve özel mülkiyetin yoğunlaştığı dönemde ise bireyler iktidarların ihtiyaçlarını karşılayacak, dönemin koşullarına en uygun düşecek kimliklere yönlendirilmiş, farklılaşmaya izin verilmemiştir. Bu dönemde toplumun içindeki ekonomik, siyasal ve kültürel farklılıkları unutturan ve mevcut egemenlik sistemlerini koruyan

bir toplumsal bağ kurmak amacıyla soyut olgulara dayanan sahte bir ortak kimlik yanılması oluşturulmuştur. Bu sahte ortak kimlik yanılması çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, özellikle Hollywood savaş filmlerinde karakter temsilleri incelenirken daha net görülebilecektir.

Postmodern dönemde ise kimlikler farklılaşmış, bireysel tercihler kimlik edinme sürecinde etkili olmaya başlamıştır. Kimliklerin postmodern döneminin 1970’li yıllardan itibaren görüldüğü, bu yıllardan itibaren ortak paydalarda eşitlenemeyecek farklılıkların öne çıktığı, evrensellik yerine tikelliğin vurgulandığı, evrensel eşitliğe dayalı özgürlük anlayışı yerine kültürel, cinsel ve etnik kimliklerin politik ortamda önem kazandığı, yukarıdan dayatılan kimliklere karşı çıkışların yaşanarak kimliğin politikleştigi ifade edilir. 1970’lerden itibaren öznel kimlikler dağılmış, parçalanmış, çoğullaşmış ve farklılaşmıştır. Evrensel değerler ve kimlikler yerine çoğulluk, farklılık ve bireylerin tikelliği kimlik kavramı ile ilgili tartışmalarda önem kazanmıştır. Dahası evrenselci bakış açıları Avrupa merkezci olarak görüldüğü için tehlikeli bulunmuştur. Bu bakış açısına göre evrenselcilik Avrupa merkezci değer ve düşünceleri diğer ülkelere dayatmanın ve diğer bakış açılarını yadsımanın bir yoludur (Sönmez Selçuk, 2012, s. 81-82). Kimliklerdeki çoğalma, farklılaşma ve tikelleşmeler kimliğin bireye özgü pasif bir benlik parçası olarak değil, dünya siyasetinde yer alan aktif bir sürece dönüşmesine yol açmıştır. Keyman’a göre 1980’lerden itibaren farklılıkların kabul edilmesi ve tanınması için girişilen çatışma ve talepler dünya siyasetinde önemli rol oynamıştır. İçinde yaşadığımız dünyayı anlayabilmek ve bir çözüm üretebilmek için dinsel, etnik, kültürel ve cinsel temeller altında ortaya çıkan kimlik taleplerini ve çatışmalarını anlamak gerekir. Bu gibi kültürel kimlik talepleri Keyman’a göre 1980’lerden itibaren gerçekleşen çeşitli siyasal, ekonomik ve kültürel gelişmelerden etkilenmiştir. Bunlar post-modernizasyon, küreselleşme, Soğuk Savaş’ın sona ermesi ve Sovyetler Birliği’nin dağılmasıyla birlikte iki kutuplu dünya sisteminin yıkılması, 11 Eylül terör olayları ve sonrası dönemdir. Bu gelişmeler kültürel kimlik temelinde oluşan talep ve çatışmaların giderek artmasına, aynı zamanda da siyasi, akademik ve kamusal söylemlerin merkezine taşınmasına yol açmıştır (Keyman, 2007, s. 217-218). Fakat kimliğin çoğullaşması ve farklılaşmasının olumsuz yanları olduğunu düşünenler de vardır. Bu bakışın sebeplerinden biri kimliğin tüketim süreçlerine bağlı bir metaya dönüşerek ana akıma hizmet eder hale gelmesidir. Tüketim kültürü bireylerin kendi kimliklerini yaratmaları sürecinde onlara çeşitli olanaklar sunmaktadır. Böylece kimlik, tüketim kültürünün sundukları arasından seçilen, oluşturulan ve korunan; postmodernliğin etkisiyle süreksizleşen, geçici,

değişken bir benlik temsiline dönüşmüştür. Yani kimliğin kendisi de bir tüketim nesnesine dönüşerek egemen sistemin bir parçası haline gelmiştir. İkinci olarak ise kimliğin çoğullaşması ve parçalanmasının ortak değer ve çıkarları savunmak üzere kolektif eyleme zemin hazırlama potansiyeline sahip sınıf kimliği gibi kimliklerin altını oyduğu iddia edilmektedir. Farklı ırksal, dinsel, cinsel ve çevreci eylemlerin çoğulculuk ve farklılık adına ön plana çıkmasının sınıf temelli özdeşleşmeleri ve hareketleri gözden düşürdüğü, bireylerin artık kendilerini sınıf yerine ırk, cinsiyet ve etnisite gibi kimliklerle tanımladığı ve bireylerin örgütsüzleştirildiği, atomize edildiği ifade edilmektedir. Ücretli emek ve emekçi sınıf artık cinsiyet ve ırk gibi daha küçük parçalara bölünerek etkisizleştirilmiştir (Sönmez Selçuk, 2012, s. 84-86). Oskay da, kapitalist sistemin kendisine direniş gösterebilecek aile, akrabalık, hemşerilik, hısımlık gibi kimlik oluşturuca kaynakları tahrip ederek 19. yüzyıldan başlayarak dünyayı kendi ihtiyaç ve istekleri doğrultusunda dönüştürmeye çalıştığını, kapitalist sistemin işine yarayacak insan tipini oluşturabilmek adına eski kimlik oluşturuca ilişkilerin zayıflatıldığını ve yıpratıldığını belirtir (Oskay, Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım, 2014 b, s. 121-122). Kimliğin parçalanması ve çoğullaşmasının sebep olduğu iddia edilen üçüncü olumsuz sonuç ise toplumsal parçalanmalar ve bireylerin kolektif kimliklerden uzaklaşarak atomize olması karşısında ulusal kimliğin savunmaya geçmesi ve bunun sonucunda ırkçılığın yükselmesidir. Farklılığa ve çeşitliliğe yapılan vurgu ile birlikte ulusal kimliğe olan bağlılık azalmış, alternatif kimliklere (etnik, dinsel ya da aşırı milliyetçi gibi) yönelimler artmıştır. Buna küreselleşme gibi ulus devletleri zayıflatabilecek süreçler de eklenince ulusal kimlikler daha savunmacı ve zaman zaman saldırgan bir hale gelmiş, milliyetçilik ve ırkçılık yükselişe geçmiştir. Milliyetçilik ve ırkçılığın Avrupa'da yükselişe geçmesinin, 1970'ler ve 80'lere, yani postmodernizmin yükselişine rastladığı ifade edilmektedir. Fakat marjinalleştirilmiş, baskılanmış ve ötekileştirilmiş kimliklere söz hakkı verilmesi ve politik alanda tanınmaya başlanması da yine bu dönem içinde gerçekleşmiştir (Sönmez Selçuk, 2012, s. 86-88). Keyman, çoğullaşan ve daha önceleri marjinal kabul edilen, ötekileştirilen kültürel kimliklerin toplumda kabul görme ve tanınma taleplerini sekiz alanda seslendirdiklerini ifade eder. Bunlardan birincisi belirli yasa ve kurallardan muaf tutulma hakkıdır. Örneğin Kanada'da polis kuvvetlerinde görev yapan Sihlerin, polis kılık kıyafetini düzenleyen kanunlara göre giyilmesi gereken kepleri giymekten muaf tutularak kendi geleneksel türbanlarını giyebilme hakkı kazanmalarındır. İkincisi, siyasi ve devlet aktörlerinin, siyasal ve kültürel tanınmanın gerçekleşmesi adına çeşitli kültürel kimliklere destek vermesi talebidir. Üçüncüsü, kültürel azınlıkların ülkedeki siyasal süreçler

içerisinde yer almasını sağlayacak temsil edilme talebidir. Bu talep örneğin bir kültürel azınlığa mecliste belirli bir sayıda koltuk ayrılarak siyasal süreçlere dahil edilmeleri şeklinde görülebilir. Dördüncüsü siyasal özerklik ve kendi kendini yönetme talepleridir. Beşincisi, kültürel azınlıkların korunması için belirli konularda ülkedeki çoğunluğa hak kısıtlamalarının getirilmesi talebidir. Amerikan yerlilerine ait topraklarda diğer insanların mülk edinme hakkının kısıtlanması ve böylece yerli halkın kültürünün korunması talebi bu maddeye örnek gösterilebilir. Altıncısı, çoğunluğun kural ve kanunlarının yanında kültürel azınlığın kendine özgü kural ve düzenlemeleri kullanabilme talepleridir. Resmi nikahın yanı sıra dini nikahın yapılabilmesi bu tarz bir uygulamadır. Yedincisi, kültürel kimliklerin kendi geleneksel değerlerini uygulama talebidir. Dini açıdan önemli günlerde çalışmama talebi bu duruma örnek gösterilebilir. Sekizinci olarak, kültürel kimliklerin tanınması sembolik düzeyde de gerçekleşebilir. Örneğin belirli bir azınlık kimliğine dair bilgilerin okul kitaplarında yer alması, o kimliğe dair isimlerin cadde, sokak ya da binalara verilmesi gibi talepler azınlık kültürün tanındığını ve kabul gördüğünü sembolik olarak gösterir (Keyman, 2007, s. 225-226). Özetle kimlik kavramı öncelerde bireylere tepeden indirilen, bireyin içine doğduğu ve ailesinin de üye olduğu grupla özdeşleşmesi şeklinde gerçekleşirken, gittikçe bireycilik ön plana çıkmaya başlamış ve en sonunda kimliklerin çoğullaştığı, tikelleştiği, parçalandığı ve bireylerin kendi kimlikleri üzerinde söz sahibi oldukları postmodern döneme gelinmiştir. Postmodern dönemin çoklu kimlikleri yukarıdaki sekiz maddede yer alan çeşitli talepleri yer yer kabul ettirebilmiş olsa da, dünya genelinde azınlıklara, cinsel, dini ve diğer kültürel kimliklere dair kesin bir kabulden söz edilemez. Örneğin bazı ülkelerde eşcinseller yasal olarak diğer tüm vatandaşlarla eşit haklara sahip olmuşken, bazı ülkelerde eşcinsel olmak idam sebebidir. Hatta yasal hak ve siyasal tanınırlık elde ettikleri ülkelerde bile tüm toplum tarafından kabul gördükleri söylenemez. Yani bazı kimliklerin toplumsal kabul talepleri demokratik bir hak olsa da, bu hakka erişimleri zamana ve mekâna göre farklılık göstermektedir. Ayrıca bireylerin kendi kimlikleri üzerinde söz sahibi olabilmeleri, herkesin her zaman kendi kimliğini belirleyebildiği anlamına gelmediğini de hatırlatmak gerekir. Bireyler hâlâ içerisine doğduğu kimlikleri kabul etmekte ya da etmeye zorlanmaktadır. Dini kimlikler, etnik kimlikler, cinsel kimlikler ve cinsiyet kimliklerinin bireylere doğuştan atandığı ve bu atanan kimliklere uygun rol kalıplarının bireylerden beklendiği görülmektedir. Örneğin İngiltere’de doğan ve büyüyen bir Pakistanlı kendini bir İngiliz olarak görse de, diğerleri onu bir Pakistanlı olarak görmeye devam edebilir. Etnik kimliğini kendisi reddetse de diğerleri onu bu verili kimliğiyle tanımlayabilir.

Demokratik gelişmeler ve siyasi tanınmaların kimliklerin tam bir kabulü anlamına gelmediği, ötekileştirmenin devam ettiği hatırlanmalıdır.

Yukarıda görüleceği gibi bireylerin çeşitli özdeşleşmeleri ve kendilerini konumladıkları farklı toplumsal aidiyet alanları ulusal, etnik, kültürel, cinsel vb. gibi farklı adlar altında kategorilendirilmiş ve bu özdeşleşmelerin hepsi kimlik olarak adlandırılmıştır. Brubaker ve Cooper'a göre bireylerin tüm özdeşleşmelerini, bağlarını, yakınlıklarını ve tecrübelerini tanımlarken kimlik kavramına başvurulması bizi kavramsal açıdan tatsız ve körelmiş bir kelime dağarcığına bağımlı kılar. Yazarlara göre kimlik kavramının 1960'larda Amerika'da toplumsal analiz çalışmalarında kullanılmaya başlamasıyla birlikte bu kavram ilk başlarda yer aldığı psikanaliz çalışmalarındakinden farklı olarak etnisite, sosyolojik rol teorisi ve referans grup teorisi gibi bağlamlarda kullanılmaya başlar. Özellikle 1960'lı yıllardaki çeşitli gelişmeler (feminist hareketler, etnik ayaklanmalar, ırksal eşitlik mücadeleleri gibi) kimlik kavramını gündelik ve akademik dilde sıklıkla başvurulmuş bir kavrama dönüştürür. Özellikle Amerika'da bu dönemde sınıf temelli tartışmaların yetersizliği sınıf kavramının bile bir kimlik olarak anlaşılmasına sebep olarak birbirinden farklı olguların kimlik kavramı altında tartışılmasına sebep olmuştur. Bu yüzden henüz 1970'li yıllarda bile kimlik, aşırı kullanılmış ve anlamını kaybetmiş bir kavram olarak görülmüştür (2000, s. 2-3). Bu yüzden, Brubaker ve Cooper kimlik kavramının farklı kullanım amaçlarını açıklamayı hedefler ve tek bir kavramın birçok farklı olguyu ifade edecek şekilde kullanılması yerine farklı kavramlardan yararlanılmasının daha faydalı olacağını ileri sürer. Bunlar tanılama, kategorileştirme, kendini anlama, toplumsal konum, ortak noktalar, bağlantılı olma, grup olma gibi kavramlardır. Kimlik kavramının birçok durumu kapsayacak şekilde kullanılması yerine bağlama göre uygun olacak bu gibi farklı kavramlar arasından seçim yapmanın daha faydalı olacağı ve anlam karmaşasını önleyecek ayırksı, analitik bir dil sunacağı ifade edilir (2000, s. 14-20).

Amin Maalouf ise kimlik kavramının genel kullanımda fazla basite indirgendiğine değinmektedir. Yazar, kimlik kavramının çoğunlukla din, ulus, etnisite ya da ırkı vurgulayacak şekilde kullanıldığını ve çeşitli bağlamlara göre bireylerin bu aidiyetlerden birini ön planda tutarak diğer insanlara bu temel aidiyetlerini göstermeleri gerektiğine inanıldığını belirtir. Maalouf'a göre bireylerin çoklu kimlikleri yoktur, farklı unsurların farklı derecelerde bir araya gelmesiyle oluşan tek bir kimlik vardır (Maalouf, 2015, s. 9-10). Bireyler zamana ve mekâna bağlı olarak hızlıca değişebilen, birbirinden farklı ve uyumsuz gözüken kimlikler sergileyebilir.

Yine de zaman içinde kimlikte yaşanan değişimlere ya da dışarıdan uyumsuz görülen kimlik sunumlarına rağmen birey, kendi kimliğine dair bütünlük ve devamlılık hissini korur (Ewing, 1990, s. 251). Yani bireylerin birbirinden farklı öz sunumları kendilerinde parçalı bir kimlik algısına yol açmaz ve birey kendisini bir bütün olarak algılar. Kimliği bu şekilde bireye özgü, biricik bir kavram olarak kabul etmemek ve bireyleri üst kimlikler altında gruplamak Maalouf'a göre sorunlu bir yaklaşımdır. Çünkü bu yaklaşım en daraltılmış gruplar içinde yer alan bireyler söz konusu olduğunda bile bireyler arasındaki farkların görmezden gelinmesine ve belirli gruplara dahil olan herkesin aynı kefeye koyulmasına, stereotipleştirilmesine, suçlanmasına ya da övülmesine sebep olacaktır (Maalouf, 2015, s. 23-24). Böyle bir durumda yani kimliklerin bireysel değil de kolektif olarak ele alındığı durumlarda iç gruba dahil olanlar pozitif değerlerle yüklenirken, grubun dışında kalanlar yani ötekiler negatif değerlerle yüklenir. Ötekilere yüklenen negatif değerler o gruba dahil olan herkesin ortak kimliğinin bir parçası olarak algılanır. Bu tutum hem iç grubun birliğini ve grup kimliğini sağlamaya yarayan hem de biz ile diğerleri arasında sınırlar çizmeye yarayan bir eylemdir.

Her birey birçok farklı unsurun birleşiminden oluşan bir kimliğe sahiptir. Fakat söylemsel araçlarla oluşturulan bizim inanç ve değerlerimizin ötekilerin inanç ve değerlerinden daha üstün, daha gerçek ya da daha geçerli olduğu düşüncesi farklılıkları abartarak tehditleştirmekte ve kimliğimizin tehlike altında olduğuna dair sahte bir korku oluşturarak farklılıklara dayanan mevcut sistemi meşrulaştırmaktadır. Bu farklılık kültürel çoğulculuğa ya da kimliklerin özgür ifadesine dayalı bir farklılık vurgusundan çok, farklı olanı bir takım negatif değerlerle işaretleyen, bu işaretlemeleri sabitleyen ve değişmez kılan ötekileştirici bir farklılıktır.

1.2.Ötekilik

Ötekilik, Hollywood savaş filmlerini incelerken kullanılacak olan en önemli kavramlardan biridir. Bu kavram ABD'nin küresel egemenlik politikaları doğrultusunda giriştiğı çeşitli uluslararası çatışmalara meşruiyet kazandırmaya yaramaktadır. Dönemin ihtiyaçları, çıkarları ve küresel hedefler kimlerin neden öteki olarak tanımlanacağını ve ötekilerin neden ehlileştirilmesi gerektiğini şekillendirmektedir.

Bir kişi ya da grubu öteki olarak tanımlamak, öteki olarak atfedilene karşı belirli bir olumsuz bakışı ve öteki olarak tanımlayanın kendisini yerleştirdiğı ve özdeşleştirdiğı ulusal,

etnik, cinsel vb. çeşitli gruplardan ayırtırmayı içerir. Ötekilik kavramı ile ilgili yapılan tanımlamalarda bu ayırtırma, dışlama ve olumsuzlama vurgulanır. Nahya'ya göre “Öteki, bir ya da daha fazla kişi, kültür ya da toplum tarafından, geçmiş veya güncel ilişkiler referans alınarak, dikey (sınıfsal) ya da yatay (etnik vb.) olarak farklılaştırılmış ve ayırtırılmış olan kişi, grup, sınıf, halk vb. şeklinde tanımlanabilir.” (2011, s. 29). Crang ise ötekileştirmeyi “kimliklerin eşit olmayan ilişkiler çerçevesinde kurulması” olarak tanımlar. Bireyler kendi gruplarını belirli özelliklerle, diğer grupları ise bu özelliklerin yoksunluğuyla ya da farklılığıyla tanımlar. İç grup kimliği olumlu özellikler etrafında şekillendiği ve dış gruplar “biz”den farklı özelliklere sahip olduğu için ötekiler doğal olarak negatif kimlik tanımlarına sahiptir. Crang, herkesin ve her grubun bazı negatif özelliklere sahip olabileceğini fakat iç grup kimliğini olumlamak için iç grubun da sahip olabileceği negatif özelliklerin, korku ve hoşnutsuzlukların dış gruba yansıtıldığını, bu yüzden ötekilerin negatif değerlerle tanımlandığını ifade eder (1999, s. 61). Ötekiye dair bu tanımlamalardan yola çıkıldığında birbiriyle bağlantılı iki noktanın öne çıktığı görülmektedir. Birincisi, ötekiler her zaman ötekileştirmeyi yapan kişi ya da gruplara referansla tanımlanmaktadır. İkinci nokta ise ötekileştirmeyi yapanların kendi kimliklerini oluşturan öğelerin en doğru, en ideal, en ahlaklı ya da en mantıklı olduğuna, ötekilerin ise kendilerinden farklı oluşları nedeniyle daha aşağı veya negatif yüklü değerleri taşıdıklarına dair ön kabullere sahip olduklarıdır. Ötekiler her zaman korkunun ve kaygının merkezidir. Bu ön kabuller her ne kadar doğal kabul edilse de temelde söylemler yoluyla oluşturulmuş; baskıyı, sömürüyü, tahakkümü ve egemenlik taleplerini meşrulaştırmaya yarayan suni fikirlerdir.

İç grup ve dış grubu eşit olmayan ilişkiler çerçevesinde birbirinden ayıran ötekileştirme sürecinin neden ortaya çıktığına dair çeşitli düşünceler ileri sürülmektedir. Crang'ın da yukarıda değindiği gibi ötekilerin, iç grubun sahip olduğu olumsuz değerlerin yansıtıldığı bir zemin olarak işlev görmeleri bu sebeplerden biri olarak ele alınabilir. Ötekileştirmeyi ortaya çıkaran nedenlere yönelik başka bir açıklamaya göre ise ötekileştirme bilişsel bir süreç olarak ele alınır ve sosyal sınıflandırma sürecinin ötekileştirmeyi ortaya çıkaran nedenlerden biri olduğu belirtilir. Sosyal sınıflandırma teorisi insanları “bilişsel cimriler” olarak görür. İnsanlar için çok sayıda uyarıcıdan gelen bilgileri işlemenin en kolay yolu sınıflandırma yapmaktır. Sosyal sınıflandırma sürecinde birbirine benzeyen insanlar bir kategoride algılanır ve algılanan benzerliklerden dolayı o gruba dahil olan kişilere yönelik benzer tepkiler verilir. Sosyal sınıflandırma bireyleri teker teker değil kadınlar, erkekler,

siyahiler, Türkler gibi gruplar halinde ele alır. Bireyselliklerin dışarıda tutularak insanların bu gibi belirli kategoriler altında sınıflandırılmasının sebebi aşırı bilgi yüklemesini önlemek amacıyla bilişsel tasarruf yapmaktır (Demirtaş, 2003, s. 133). Sosyal sınıflandırma yaparken meslek, sosyal statü ve cinsel yönelim gibi çok sayıda kategori kullanılabilse de en temel kategoriler cinsiyet, ırk ve yaştır. Sınıflandırma sonunda grubu belirlenen bireyler benzer şekilde değerlendirilir ve bu bireylere yönelik benzer tavır ve tutumlar takınılır. Stoller ve Freeman'a göre çoğu zaman biz farkında olmadan gerçekleşen bu süreç, stereotipler ve zararlı önyargıların ortaya çıkmasına sebep olabilir (2016, s. 141). Sosyal sınıflandırma süreci abartma etkisi ve iç grup kayırmacılığı olarak adlandırılan iki farklı duruma yol açar. Abartma etkisi, grup içi benzerliklerin ve diğer gruplarla olan farklılıkların olduğundan daha fazlaymış gibi algılanmasıdır. İç grup kayırmacılığı ise kendi grubu ile olan özdeşleşmesinden olumlu bir pay çıkarmak isteyen bireylerin, kendi grubu ile diğer gruplar arasında bir karşılaştırma yapması ve iç gruba olumlu değerler yüklerken diğer gruplara daha olumsuz, küçümseyici değerler yüklemesidir (Demirtaş, 2003, s. 134). Özetle, burada sosyal sınıflandırma sürecinin bilişsel tasarruf sağlayarak çevreden gelen çok sayıda uyarıcının zihinsel bir karmaşaya sebep olmadan algılanmasına yardımcı olan önemli bir süreç olsa da, bazen bilinçsiz bir şekilde bireyleri algılanan birkaç temel özelliğe indirgeyerek stereotipleştirme riskini taşıdığı görülmektedir. Sosyal sınıflandırma sürecinin bir parçası olan abartma etkisi ve iç grup kayırmacılığı gibi olgular ise bireyler arasındaki farkların abartılmasına, dış gruplarla iletişimin sınırlandırılmasına ve ötekileştirme yapılmasına yol açabilir. Grup içinde normal/doğal olarak kabul edilen tutum ve davranışların söylemsel inşalar olabileceği hatırlanmalıdır. Bir önceki kimlik başlığında da değinildiği gibi ulusal kimlik gibi kolektif kimlikler kriz dönemlerinde grubun bütünlüğünü korumak ve bireyleri güncel problemlerden uzaklaştırmak için kimlikleri manipüle ederek nefretin yöneltileceği ortak düşmanlar yaratmak amacıyla kullanılabilir. Güç çatışmaları devam ettikçe kimliğin manipülatif inşası da devam edecektir. Bu yüzden kamusal söylemde grup içi-dışı davranış ve tutumları doğallaştıran, normalleştiren ifadelerin sorgulanması, sosyal sınıflandırma yoluyla ötekileştirme yapmanın önüne geçebilir.

Ötekileştirme yapmak diğer kişi ve grupları tanımlayabilme, bilgi üretebilme gücüne sahip olmayı gerektirir. Jensen'e göre ötekilerin sahip oldukları özne pozisyonları gerçek bir öznellik değil, güçlü olan kesimler tarafından söylemsel olarak oluşturulmuş, ötekiliğe indirgenmiş bir özneliktir. Bu, güçlü ve güçsüz arasında sınırların çizildiği, yeniden üretildiği

ve korunduğu bir süreçtir. Ötekilerin sahip olduğu kimlikler güçlü olanın bakış açısından oluşturulan bir dizi stereotipe indirgenir. Farklılık sorunsallaştırılır. Bu indirgeme, güçlü ile güçsüz arasındaki üstünlük ilişkisini meşrulaştıran ve sürdüren bir eylemdir (2011, s. 65). Sömürgecilik tarihi ötekiliğin ekonomik ve politik güç istenci doğrultusunda söylemsel olarak oluşturulan, indirgemeci ve kurmaca bir farklılık olduğunu göstermektedir. Bu kurgusal farklılıklar güç çatışmalarını gizlemeye yarayan bir meşrulaştırma girişimi olarak ele alınabilir. Jorge Larraín'e göre özellikle 19. yüzyıl modernizminin geliştirdiği evrenselci kuramlardan bazıları, yetersiz kaldığı problemler karşısında bu problemleri dışlama ya da ırkçı açıklamalara başvurma yoluna gitmiştir. Larraín, bu kuramların "gelişmemiş" ya da "geri kalmış" olarak nitelenen ülkeler hakkındaki düşüncelerini özellikle ilgi çekici bulur. Bazı görüşlere göre sömürgecilik, geri kalmış ülkelerin gelişmelerini sağlayacak zorunlu bir uygulamadır. Larraín, Jean B. Say'ın görüşlerini buna örnek gösterir. Yazara göre aydınlanmış uluslar üstün bir uygarlığa sahip olanlar, barbar uluslar ise aşağı bir uygarlığa sahip olanlar olarak sınıflandırılmaktadır. Aşağı uygarlıkların üyeleri pasif, tembelliğe yatkın, akılcı etkilene ve bilimsel faaliyetlere kapalıdır. Bu yüzden, aydınlanmış uluslar bu geri kalmış ulusları kendi seviyelerine yükseltmekle yükümlüdür. Larraín'in verdiği bir diğer örnek ise James Mill'den gelir. Mill'e göre İngiltere ile kıyaslandığında Asya ülkeleri geri kalmış, uygarlaşmamış ülkelerdir. Yazar, Hindistan ve Çin gibi ülkelerin vatandaşlarını samimiyetsizliğe, ikiyüzlülüğe, hainliğe ve yalancılığa eğilimli olarak tanımlar ve bu tabloyu değiştirmek için otoriter yöntemler gerekse bile bu ülkelerde Batılı ülkelerin vesayetinin zorunlu olduğunu ifade eder (Larraín, 1995, s. 33-34). Hegel'in yeni dünya olarak adlandırılan Amerika kıtası hakkında düşünceleri de yukarıdaki örneklerle benzerlik gösterir. Hegel'e göre bu yeni dünya, eski dünya olarak adlandırılan coğrafyadan ve özellikle de Avrupa'dan büyük farklılıklar gösterir. Amerika kıtasının insanları fiziksel ve ruhsal olarak iktidarsız kişiler olarak tanımlanır ve bu kıtanın hayvanlarının bile insanlarla aynı seviyesizliğe sahip olduğu ifade edilir. Hayvanlar bile eski dünyanın hayvanlarıyla kıyaslanıp küçümsenir. Kıtanın yerli halkları hayatlarını günlük yaşayan, büyük amaçları ve hedefleri olmayan aydınlanmamış çocuklar olarak tanımlanır. Avrupalı Cizvit ve Katolik din adamlarının, birçoğunun hâlâ kuralsız ve vahşilik içinde yaşadığı söylenen Güney Amerika halklarını Avrupa kültürü ve adetleri ile tanıştırdığından, yerli halklara bir çocuğu eğitir gibi günlük yapmaları gereken işlerin telkin edildiğinden, bunun da en doğru yol olduğundan bahsedilir. Çünkü zekâları gelişmemiş ve eğitilme kapasitesine sahip olmayan kişiler olarak tanımlanırlar. Güney Amerika ve Meksika halklarının bağımsızlık

isteğinin zayıf olduğu belirtilerek, bağımsızlık arzusu en gelişmiş olanların Portekiz ve İspanyol köklere sahip Kreol topluluklarında görüldüğü belirtilir. Yeni dünya olan Amerika kıtasındaki birçok kabilenin yok olması ise, kültürel olarak zayıf milletlerin üstün milletlerle karşılaşma sonrası erimesi şeklinde doğallaştırılır (Hegel, 1984, s. 163-165). Bu gibi örnekler bazı ülkelerin neden Batılı bakışına konumla geri kaldıklarını göstermektedir. Aslında üçüncü dünya diye nitelenen ülkelerin geri kalmışlıkları bu ülkelerin sözde farklılıklarının ve kusurlarının bir sonucu değil, Batılı ülkelerin ötekileri çağdaşlaştırma/medenileştirme adı altında giriştikleri sömürgeleştirme faaliyetlerinin sonucudur (İlter, 2006, s. 9). Görüleceği üzere Batı kendisini medeniyetin, gelişmenin ve ilerlemenin merkezi konumuna yerleştirerek dünyanın çağdaşlaşmasında aktif özne konumuna sahip çıkmaktadır. Bu konum doğal olarak evcilleştirilmesi, ehlileştirilmesi ve medenileştirilmesi gereken ötekiler yaratır ve hatta bu faaliyetleri ahlaki bir yükümlülük olarak sunar. Çünkü ilerleme ve çağdaşlaşma Batının perspektifinden tanımlanmaktadır. Gerek günümüz emperyalizmi ve küreselleşmesinin merkezi Amerika'nın henüz yeni keşfedildiği dönemde orada yaşayan yerli halkların vahşi, çocuksu, eğitilemez, seviyesiz, kültürsüz gibi aşağılayıcı sıfatlarla tanımlanması gerekse aynı ifadelerin hâlâ üçüncü dünya ve Ortadoğu ülkeleri için sarf ediliyor oluşu ötekiliğin oluşturulmasındaki güç ve çıkar ilişkilerini ortaya koymaktadır.

Medeniyeti, gelişmeyi ve ilerlemeyi Batılı perspektiften ele alan örnekleri çoğaltmak mümkündür. Örneğin Bauman, modernizmin Batılılar tarafından bir gurur kaynağı olarak ele alındığını ve ahlaki üstünlük hissi sağladığını ifade eder. Bu duygular aynı zamanda ötekileri aydınlatma görevini de beraberinde getirmektedir. Kendisini tarihin öznesi olarak ele alan Batı, kendisinden farklı olanları “gerçeğe” savaş açmış asiler olarak ele alıp, ilerlemenin düşmanlarına karşı gösterilecek tahammülü zararlı görmüştür. Bauman'ın Spinoza'dan yaptığı alıntı, Batının kendisini merkeze alarak yarattığı ötekilere karşı tutumunu meşrulaştırma girişimiyle tam olarak örtüşmektedir. Spinoza'ya göre gerçeği bilen kişi bilmeyenlerin fikirlerini değiştirip onları doğruya ulaştırmakla sorumludur. Cahilleri gerçeğe ulaştırmak ahlaki bir yükümlülük ve görev olarak ele alınır. Bu görevden kaçmak ise zalimlik ve bencilliktir (Bauman, 2003, s. xiv). Batı Avrupa'da Aydınlanma ile gelişen araççıl akıl kavramı eski toplumların dinsel ve metafizik dünya görüşlerine karşı çıkmış; akıl, bilgi, bilim ve eğitim gibi kavramları vurgulamış ve Avrupa'yı aklın merkezi olarak ele almış, akli ise insanları mutsuzluktan kurtaracak bir araç olarak öne çıkarmıştır. Avrupa dışında kalan, bilimin ve

araççıl aklın gelişmediği ülkeler ise öteki olarak ele alınmış ve mutsuz oldukları varsayılmıştır. Bu doğrultuda Avrupa'nın insanları mutluluğa ulaştırmak ve geri kalmış ülkeleri geliştirmek gibi bir görevi olduğu düşünülmüştür. Larrain kendine tayin edilmiş bu görevin, öteki olarak adlandırılan ülkelerin hammaddelerini ve ticari pazarlarını sömürmek için uydurulmuş, ekonomik çıkarları gizleyen bir aldatmaca olarak da okunabileceğini ifade eder (1995, s. 195-196). Batı'nın kendisini aklın merkezi olarak görmesine benzer bir şekilde, demokrasinin merkezi olarak da kabul ettiği görülmektedir. Batının diğer ülkelere demokrasi dayatma çabaları ve bu çabanın olumlu/olumsuz yönleri üzerine odaklanan tartışmalar, demokrasinin Batıya ait ve ona özgü bir kavram olarak ele alındığını gösterir. Amerika ve müttefiklerinin Irak'a demokrasi götürmede karşılaştığı başarısızlıkların, bu işgalin hatalı/eksik planlanmış bir askeri müdahale olarak değil de, Batılı olmayan kültürlerin demokrasiye uyum sağlayamadığı şeklinde açıklanması demokrasiye Batılı bir aidiyet kazandırmaktadır (Sen, 2006, s. 71-72). Benzer şekilde Batının, özellikle de ABD'nin Batılı olmayan ötekiye yönelik "uygarlaştırıcı" tavrı da uygarlığı Batı ile sınırlandırmakta, uygarlığa Batılı bir aidiyet katmaktadır. Kirel'e göre Hollywood westernlerinde yer alan uygarlaştırma miti bu durumun bir göstergesidir. Hollywood westernlerinin beyaz Amerikalıları kanunları, düzeni ve uygarlığı temsil ederler (2010, s. 164). "Aşıkâr Alinyazısı" (Manifest Destiny) düşüncesi gereği kendisini dünya lideri olmakla ve aşağı ulusları özgürlüğe taşımakla sorumlu olarak gören ABD'nin karşısında doğal olarak aşağı görülen Amerikan yerlileri ve Avrupalı olmayan göçmenler ise ötekileştirilir. Westernlerin ötekileri olan Amerikan yerlileri medeni ve uygar beyazların karşısında yer alan vahşi ve uygarlaştırılması gereken kişiler olarak temsil edilirler (Kirel, 2010, s. 169-170).

Ötekileştirme, tarih boyunca farklı şekillerde karşımıza çıkan ama varlığını hep koruyan bir olgudur. Örneğin Antik Yunan döneminde insanlar Yunanlılar ve barbarlar olarak sınıflandırılırdı (Nahya, 2011, s. 30). Bir bilim olarak antropoloji de Dervin'e göre İkinci Dünya Savaşı sonlarına kadar "egzotik" insanlar ve kültürlerle ilgilenerek ötekileştirmeyi sürdürmüştür (2015, s. 1). Farklılığın bir bilim dalı tarafından tanımlanması elbette ötekiliği doğallaştırıcı bir rol oynamıştır. Ötekinin bir araştırma nesnesine dönüştürülmesi ile ilgili en bilinen çalışmalardan biri Edward Said'e aittir. *Oryantalizm* isimli eserinde Said Doğu'yu ve Doğuluyu oluşturan söylemsel pratikleri inceler. Said'e göre 18. yüzyıldan itibaren hem sömürgeciliğin hem de antropoloji, etnoloji, anatomi, filoloji gibi farklı bilim dallarının Batı yararına kullanılmasıyla Batı'da, Doğu'ya yönelik artan bir bilgi birikimi oluşturulmuştur.

Yazarlar, ozanlar, çevirmenler ve gezginler de bu bilgi üretimine katkıda bulunur (Said, 2013, s. 49). Bir bilgi nesnesi olarak Doğu'nun kuruluşu emperyalizm ve güç ilişkileri bağlamında ele alınmalıdır. Doğu'yu kuran bilgi üretim pratikleri Batı'nın Doğu üzerindeki egemenliğini meşrulaştırmaya yaramaktadır. Batı'nın Doğu'ya olan akademik ilgisi, Avrupa'nın Doğu'ya doğru genişlediği dönemle kesişir ve bu ilgi sömürgeciliği destekleyici biçimdedir. Doğu taraflı bir şekilde, Batı'nın egemenliğini meşrulaştıran bir bilgi nesnesi olarak araştırılır, öğrenilir ve üretilir. Bu üretim farklılıkları silerek Doğu'yu homojen bir grup olarak kurar. Söylemin homojenleştirme amacıyla kullanımı ikili karşıtlık yaratarak Batı'nın kendisini Doğu'nun karşısında kurmasını sağlar. Söylemde oluşturulan Batı da homojendir fakat Doğu'ya yönelik oluşturulan negatif imgenin karşısında yer alan, pozitif değerlerden oluşan bir homojenlik söz konusudur (Velho & Thomas-Olalde, 2011, s. 29-31). Said'e göre Batı'nın gözünde “Şarklı mantıksızdır, ahlaksızdır (günahkârdır), çocuksudur, ‘farklı’dır; buna karşılık Avrupalı akıllı başında, erdemli, olgun, ‘normal’dir” (2013, s. 49). Egzotik olarak adlandırılanın egzotikliği kendi özünden değil tam olarak bu adlandırılma sürecinden kaynaklanmaktadır. Doğu, Batı'ya göre farklı olabilir ama aynı zamanda tam tersi de geçerlidir. Fakat güç ilişkileri bağlamında ele alındığında bu zıtlıklardan sadece birisi önem kazanmakta ve anlam üretme kapasitesine sahip olabilmektedir. Tüm karmaşıklığı, özgünlüğü, renkliliği bir kenara bırakılan Doğu genellemelerden oluşan bir bilgi nesnesine dönüştürülmüştür. Bu dönüştürme, egemenlik ilişkileri çerçevesinde oluşturulan, sömürgeciliği meşrulaştıran kasıtlı bir indirgemedir.

Yukarıdaki örnekler ötekiliği küresel çerçevede ve egemenlik-bağımlılık ilişkisi içerisinde üretilen bir süreç olarak ele alsa da bu örnekler ötekiliğin sadece bir kısmını oluşturmaktadır. Aralarında güç ilişkisi bulunmayan gruplar arasında da birbirini tanımamaktan kaynaklanan; stereotiplere, önyargılara ve kulaktan dolma bilgilere dayanan ötekileştirme pratiklerine rastlanabilir. Zeynep Elif Tunç'un hazırladığı “*Öteki ve Ötekileştirme Bağlamında Köylülük ve Kentlilik*” (2019) isimli yüksek lisans tezi kapsamında Konya merkez ve Konya'nın Seçme köyünde toplam 20 katılımcı ile yaptığı görüşmeler köyde ve kentte yaşayan kesimlerin birbirlerini karşılıklı olarak nasıl ötekileştirdiklerini ortaya koymaktadır. İlk olarak kentlilerin köylü algısına değinilecek olursa bu görüşmelerde köylüler toplumsal yaşamın getirdiği kurallara uymayan, trafik kurallarına riayet etmeyen, apartmanda yaşasa bile balkondan sofrası bezi silkeleyen, köydeymiş gibi apartmanın önünde oturup sohbet eden, ne söylediğini anlamayan, geri kafalı kişiler olarak tanımlanır (Tunç, 1989, s. 85-86). Ayrıca köy insanlarının

sıcak ve misafirperver olduğuna dair yaygın bir görüş belirtilmesine karşın köyün kalabalık olmayan küçük yapısı gereği herkesin birbirini tanıdığı ve bu yüzden çok fazla dedikodu yapıldığı, dedikodunun sevildiği algısı hakimdir (Tunç, 1989, s. 92-93). Köyde yaşayan insanlar ise kentlileri rahat, az çalışan ve sürekli gezen kişiler olarak görmektedir. Özellikle kentli kadınlar sosyetik, güne giden, geç kalkan, sürekli gezen kişiler olarak tanımlanır. Kısaca kentlilik rahat yaşamla özetlenir (Tunç, 1989, s. 94-95). Ayrıca görüşmelerde, köyde yaşayanların şehirliler karşısında kendilerini ezik hissettiklerine ve kendilerini cahil gördüklerine dair yer alan ifadeleri zaman zaman kendilerini de ötekileştirdiklerini göstermektedir (Tunç, 1989, s. 83-84). Bu çalışmada iki tarafın da birbirlerini karşılaştıkları sınırlı örnekler üzerinden genellediği ve stereotipleştirdiği görülmektedir. Görüşme yapılan kişilerin kendi çevrelerinde veya medyada karşılaştıkları birkaç örnek üzerinden oluşturdukları iyi ve kötü yargıları köyün ve kentin tamamına ait, bireysel farklılıkların görmezden gelindiği genel geçer özellikler olarak algıladıkları görülür. Bu örnek her ne kadar Said'in vurguladığı Doğu-Batı zıtlığından ya da ırk temelli ötekileştirme biçimlerinden ve egemenlik ilişkilerinden farklı gibi görünse de ötekileştirme süreçlerinin temel olarak aynı indirgemeciliğe sahip olduğu ortadadır. Tabii ki bu tezin sadece 20 kişi ile yapılan görüşmelere yer verdiği hatırlanmalı ve burada yer alan görüşmeler toplumun tümüne mâl edilecek gerçeklikler olarak ele alınmamalıdır.

Köylü ve kentli gibi aralarında temel bir güç çatışması bulunmayan grupların yanı sıra güçsüz ve ötekileştirilmiş grupların kendi içinde de ötekileştirme pratikleri gözlemlenebilir. Fred Dervin'e göre bazı siyahi ve Asyalı topluluklarda grup içindeki üyeleri ötekileştiren ifadeler bu duruma örnektir. Siyahilerin kullandığı "oreo" ve Asyalıların kullandığı "muz" ifadeleri dışarıdan siyahi/Asyalı olup içi beyaz olan kişi anlamında kullanılmaktadır (2015, s. 2). Bu ifadeler güçsüz/azınlık grupların dışarıdan kendilerine benzeyen fakat beyazlara özgü olduğu düşünülen stereotipsel özellikleri taşıyan grup üyelerini ötekileştirmesini örnekler. Azınlık gruplar içerisinde güçlü ile özdeşleşmeden doğan bir ötekileştirme de söz konusu olabilir. Örneğin ABD'de köleliğin devam ettiği zamanlarda "melez elitler" denilen siyahi kişilerde bu tür bir davranış eğilimi gözlemlenmiştir. Ten rengi diğer siyahilere göre daha açık olan ve beyazlarla kan bağları olan bu kişiler diğer siyahi kölelere göre daha fazla ayrıcalığa sahipti. Köleliğin kaldırılmasından sonra da bu kişiler diğer siyahileri ötekileştirerek eski köle sahibi beyazların yanında yer almışlardır (Cole & Omari, 2003, s. 786-787). Bu örneklerde yer

alan çifte ötekileştirme dikkatlerden kaçmamalıdır. İlk örnekte yer alan gruplar kendilerini “beyazlardan” ayırmakta ve stereotipleri kabul etmektedir. Aynı zamanda da beyazlara benzediği düşünülen grup içi üyeler ötekileştirilmektedir. İkinci örnekte ise kölelikten kaynaklı doğal bir ötekileştirmenin yanı sıra, güçlü ile özdeşleşmeden doğan grup içi ötekileştirme söz konusudur. Bu çifte ötekileştirmeler farklılığın içselleştirildiğini gösterir. Fakat farklılığın içselleştirilmesi grup içinde de bölünmelere yol açarak, ötekiliği üreten ve ötekiliğin bilgisini üretme kapasitesine sahip olan egemenlerin çıkarlarını farkında olmadan desteklemektedir.

Hem ötekiliğin kurulmasında hem de belirli gruplara aidiyeti üreten kimliklerin inşa edilmesinde temsil sistemleri önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü temsiller bir nesneyi, düşünceyi, olayı ya da kavramı olduğu gibi değil, belirli bir bakış açısından sunar. Dolayısıyla temsili üretme kapasitesine sahip olanlar bizim ve ötekilerin kim olduğunu; hangi fikirlerin ve değerlerin geçerli/gerçek/normal olduğunu hangilerinin geçersiz/sahte/anormal olduğunu belirleme gücüne de sahip olurlar. Sıradaki bölümde temsil kavramına değinilecektir.

1.3. Temsil

Temsil kavramına basit bir örnekle giriş yapılacak olursa, bir insanın fotoğrafı ile Kübist perspektiften çizilmiş resmi arasında kişiyi resmeden/fotoğraflayan kişinin yaklaşımından kaynaklanan bir fark söz konusudur. Kişinin görüntüsü bu bakış açısından etkilenmekte ve fotoğrafa/resme bakan kişiye belirli süzgeçlerden geçmiş şekilde sunulmaktadır. Bu yüzden bir temsilin incelenmesi, temsili üretenin bakış açısının hesaba katılmasını gerektiren bir süreçtir.

Temsil kavramı “bir şey hakkında anlamlı bir şey söylemek ya da dünyayı diğer insanlara anlamlı bir şekilde tasvir etmek için dilin kullanılması” şeklinde tanımlanır. Hall’a göre bu süreç, şeyleri simgeleyen yani temsil eden dil, işaret ve görüntülerin kullanılmasıyla anlamların üretimini ve belirli bir kültürün üyeleri arasında anlam alışverişini içerir (2017, s. 23). Bu bağlamda diller birer temsil sistemi olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla belirli bir düşünce, duygu, kavram ya da fikri ifade etmek için kullanılan temsil sistemleri de birer dil gibi ele alınabilmektedir. Yazılı ve sözlü dilin dışında müzik, kıyafetler, jestler ve renkler gibi farklı unsurlar da anlam üretmeye ve iletmeye yarayabilmektedir. Bu gibi unsurlar belirli anlamlar üretip taşıyıcılığını yapsa da, kendi başlarına doğal olarak birer anlama sahip olmayıp, kültürel olarak uzlaşmış temsil sistemleri olarak işlev görürler (Hall, 2017, s. 14). Kırmızı gelincik

çiçeği kendi başına anlamı olmayan bir bitkidir. Aynı çiçek İngiltere’de, Birinci Dünya Savaşı’nda hayatını kaybedenleri anmak için kullanılan bir semboldür (Pruitt, 2020). Çiçeğin kendisinin hayatını kaybedenlerle doğrudan bir bağlantısı yoktur. Bu anlam kırmızı gelinciğe kültürel olarak yüklenmiş ve kırmızı gelincik Birinci Dünya Savaşı’nda hayatını kaybedenleri temsil eden bir anma sembolüne dönüşmüştür. Bu örnekte görüldüğü gibi kelimeler, nesneler ve kavramlar kendileri dışında kalan bir başka nesne veya kavramı temsil edebilir. Aynı şeyin farklı kültürlerde farklı şekilde adlandırılıyor veya anlamlandırılıyor oluşu, temsilleri oluşturan işaret, gösterge ve söylemlerin kültürel olarak kurulmuş uzlaşılar olduğunu göstermektedir. Fakat eklemek gerekir ki, bir anlamın kültürel olarak kurulmuş olması, anlamın sadece o kültüre özgü olduğu anlamına gelmez. Kültür içinde anlam değiş tokuşunu sağlayan uzlaşımlar öğrenilebilir ve paylaşılabılır. Özellikle de kitle iletişim araçlarındaki gelişmeler, internetin yaygınlaşması ve küreselleşme gibi süreçler anlamların kültürler ötesine taşınmasını kolaylaştırmıştır.

Temsil kavramının gerçeklikle ilişkisine ve anlam üretme becerisine yönelik yaklaşımlar üç başlıkta ele alınabilir. Bunlar yansıtıcı (reflective), kasıtlı (intentional) ve inşacı (constructionist) yaklaşımlardır. Yansıtıcı yaklaşım dili dünyada var olan anlamların yansıtıldığı bir aynaya benzetir. Dünyadaki nesnelerin, şeylerin, fikirlerin halihazırda bir anlamı olduğu, dilin ise bu var olan anlamı yansıttığı ya da taklit ettiği ifade edilir. Fakat dil ile gerçeklik arasındaki ilişki doğal değildir. Kültürel uzlaşılar sonucu kurulmuş bir ilişkidir. Bir kelime ile onun işaret ettiği anlam arasındaki ilişki bu kültürel uzlaş ve kodlamaların sonucunda oluşmuştur. Kasıtlı yaklaşıma göre bireylerin dil yoluyla kendi gerçekliklerini ve yorumlarını diğerlerine empoze ettiği ifade edilir. Dünyayı görmenin öznel biçimlerini aktarmak için dili kullandığımızdan bu yaklaşım bir yere kadar haklılık payı içerse de eleştirilmektedir. Bu eleştirilerin merkezinde dil ile kurulan anlamın tamamen bireylere ait olamayacağı, çünkü dilin belirli paylaşılan ortak kodlar ve gelenekler yardımıyla anlam ürettiği fikri yatmaktadır. Son olarak inşacı yaklaşım ise dünyadaki şeylerin ya da iletişimde bulunan bireylerin tek başlarına anlamlara sahip olamayacağını ifade ederek ilk iki yaklaşıma karşı çıkar. Temsil sistemleri, işaretler ve kavramlar yardımıyla anlamın inşa edildiği ifade edilir (Hall, 2017, s. 35-36).

Temsil kavramı ile ilgili merkezi öneme sahip konulardan biri, “yerine geçme” konusudur. Yani herhangi bir işaretin, kavramın, ifadenin kendisi dışında bir şeyin yerine

geçerek onun vekilliğini, taşıyıcılığını, temsilciliğini yapmasıdır. Jen Webb’e göre bu süreç basitçe bir şeyin bir başka şeyin yerine geçerek onu iletmesine indirgenemeyecek, bildiğimiz şeyleri sunan değil oluşturan/kuran epistemik bir süreçtir (2009, s. 5). Temsil çalışmaları bu gibi dil, işaret ve göstergeler yardımıyla anlamın kurulmasıyla ilgilenir. Anlamın bu şekilde kurulması Kidd’e göre belirli değer ve ideolojilerce belirlenmektedir. Çünkü temsili kurarken hangi işaret ve sembollerin kullanılacağı belirli değer yargıları, ideoloji ve bakış açılarının dahil olduğu aktif bir seçim sürecidir (2016, s. 4). Kidd’in temsil ile anlamın inşasında hangi işaret ve sembollerin kullanılacağına dair yaptığı seçim vurgusu önemlidir. Çünkü anlamın inşasında bilinçli ya da bilinçsizce kullanılan kişisel ya da kurumsal süzgeçler, seçim ve eleme işlemleri anlamı kültürel ve ideolojik değerler, doğrular ve yanlışlarla yükler. Örneğin bir gazete haberinin yazılması sırasında kullanılan başlık seçimleri, cümle kurguları ve fotoğraflar aynı haberin farklı şekillerde inşa edilmesini sağlayabilir. Türkiye’de yaşanan fiyat artışlarının haberleştirilmesinde “zam” ya da “fiyat artışı” gibi ifadeler yerine “fiyat güncellemesi”, “fiyat değişikliği” gibi şekillerde ifade edilmesi anlamın inşa edilmesi sürecinde etkili olan kurumsal süzgeçlere, seçim ve eleme işlemlerine örnek olarak gösterilebilir².

Dahil etme, doğallaştırma, hiyerarşi kurma, dışarıda bırakma, marjinalleştirme, mantık dışı kılma gibi bir takım normalleştirici ya da ötekileştirici pratiklerin kullanılması temsilin kurulmasında ideolojik, toplumsal ve kültürel değer ve inanışların anlam üretimine dahil edilmesini gösterir. Temsilin incelenmesi bu gibi süreçlerin ortaya çıkarılmasını sağlar. Örneğin Hollywood filmlerinde “Kızılderililer” olarak adlandırılan Amerikan yerlilerinin temsili inceleleyen Ward Churchill’e göre, eski kıta Avrupa’dan yeni dünya Amerika’ya göç eden “yerleşimciler”, vahşi yeni dünyayı medenileştirme görevine sahip insanlar olarak sunulur. Yerliler ise hiçbir kışkırtmaya maruz kalmadan, masum ve barışçıl yeni yerleşimcilere saldıran vahşi, kana susamış yaratıklar olarak temsil edilir. 1890 yılında gerçekleşen *Yaralı Diz Katliamı*’nı seyircilere aktaran *The Indian Wars* (Vernon Day, Theodore Wharton, 1914) isimli film bu şekilde bir temsil kurar. Yazara göre kadın, çocuk ve çok sayıda yaşlıların da aralarında bulunduğu 350 Lakotalı esirin katledildiği bu olay filmde iyi niyetli Amerikalı askerlerin hiçbir sebep olmadan Kızılderili savaşçılar tarafından saldırıya uğraması ve zorlukla galip gelmeleri şeklinde sunulur. Hatta bu filmde yer alan temsilin gerçekliğin yeniden bir sunumu olduğu

² Milliyet gazetesinin akaryakıt fiyatlarındaki artışı Twitter üzerinden “Benzin ve motorin fiyatlarında değişiklik” başlığıyla paylaşması bu duruma bir örnektir (Milliyet, 2019).

algısını oluşturmak adına, ordunun Amerikan yerlileri ile yaptığı savaşlarda da görev alan tanınmış General Nelson A. Miles'a filmde rol verilmiştir (2003, s. 53-54). Görüleceği üzere gerçek bir olaydan esinlenen bu film gerçeği olduğu gibi sunmak yerine, gerçeği daha önce de değinilen uygarlaştırma miti gibi beyaz ve Batılı yayılmacı ideolojilerin süzgeçlerinden geçirdikten sonra seçilen kavramlarla ve temsil biçimleriyle yeniden kurmaktadır. Hem askeri kapasite bakımından güçlü olan hem de epistemik gücü elinde bulunduran egemen çoğunluk, yaşanan olayın tarihsel gerçekliklerini göz ardı ederek kendisini masum ve barışçıl olarak sunarken, öteki olarak tanımladığı Amerikan yerlilerini vahşi ve saldırgan kişiler olarak yeniden kurar. Yani temsil kavramı basit bir yeniden sunum olmayıp, aktif bir anlam üretim sürecidir. Temsilin kurulmasında kullanılan dil, işaret ve göstergeler; kültürel kodlar, egemen ideolojiler ve değerlerle yüklenir. Kültüre içkin olan uzlaşmış anlamlar temsilin kurulmasında rol oynarken, aynı zamanda temsil eylemi bu uzlaşımın yeniden üretimi, korunması ve doğallaştırılmasında etkili olur.

Kültür durağan bir yapıda olmadığı, zamana ve mekâna göre değişiklik gösterdiği için temsil yoluyla üretilen anlamlar da bağlamından ayrı ele alınmamalıdır. Webb'e göre bir temsilin doğru ya da gerçek olarak algılanması, insanlar tarafından o şekilde kodlanıp algılanmasına bağlıdır. Bu kodlamayı değiştiren koşullar ortaya çıktığında o temsilin doğruluk/gerçeklik değeri de değişecektir (2009, s. 7). Burada yazarın ifade etmek istediği nokta bir temsilin oluşturulduğu zaman ve mekânın yanı sıra, tarihsel ve sosyo-ekonomik koşullar ve hatta temsilin üretildiği araca özgü anlam üretmeye yarayan özelliklerin, bir temsilin anlamını etkileyeceğinden temsil çalışmalarında bağlamın önem kazandığıdır. Örneğin binlerce yıllık tarihi eserler üzerinde görülebilen ve tarih boyunca farklı anlamları simgeleyen gamalı haç işareti yirminci yüzyılda Nazilerin yükselişi ile birlikte ırkçılıkla ve soykırımla özdeşleşir bir hal almıştır³. Bu yüzden temsillerin incelenmesi sırasında temsilin yer aldığı farklı bağlamları göz önünde bulundurmak gerekir.

Temsil konusu sinema için önemli ve dikkat edilmesi gereken bir konudur. Sinemada temsil kavramına eğilirken kimin temsil edildiği, kimlerin dışarıda bırakıldığı, bu temsillerin hangi bağlamda gerçekleştiği, temsili üretenin kim olduğu, kimlerin bakış açısının hâkim

³ Gamalı Haç sembolünün kullanımı tarihte 15 bin yıl kadar gerilere gitmektedir. Hinduizm, Budizm, Hristiyanlık, Antik Asya kültürleri, Yunan paraları, Orta Çağ ve Rönesans mimarisi gibi çok farklı konum ve tarihlerde kullanılmıştır. 1920 tarihinde Adolf Hitler tarafından Nasyonal Sosyalist Parti'nin sembolü olarak kullanılmaya başlanır ve sonrasında Nazizm ile özdeşleştirilir (Hogeback, t.y.).

kılındığı, izleyicilere alternatif bakış açılarının sunulup sunulmadığı gibi sorularla konuya yaklaşmak önemlidir. Bu gibi sorular izleyiciye sunulanların doğal bir gerçeklik olmayıp, belirli bakış açıları ve ideolojilerin süzgecinden geçerek üretilen birer kurmaca olduklarını hatırlatıp, görünen temsillerin altındaki ima edilen fikir ve ideolojilerin ortaya çıkarılmasında faydalı ipuçları sunacaktır. Bu konuda Barthes'ın mit kavramından faydalanılabilir. Barthes, Saussure'ün göstergeye yaklaşımını bir adım ileri taşır. Örnekleme gerekirse, belirli şekilde dikilmiş, belirli bir kumaştan üretilmiş bir kıyafet (gösteren), kültürel olarak öğrenilmiş zihinsel bir kavrama (gösterilen), mesela kot pantolona bağlanır. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki *işareti* (sign) ortaya çıkarır. Bu aşamayı Barthes *belirtme* (denotation) olarak adlandırır. İşaretler daha geniş kültürel anlamlara ve kavramlara bağlandığında yani bir kıyafet resmiyetle, ciddiyetle ya da gelenekle ilişkilendirildiğinde ise Saussure'ün yaklaşımından bir adım ileri gidilmiş olur. Barthes bu aşamayı *çağrışım* (connotation) olarak adlandırır. Çağrışım aşaması göstergelerin daha geniş kültürel anlamlara bağlandığı ve yorumlanmasında kültürel, toplumsal, ideolojik anlam, kavram ve temalardan faydalanılması gereken aşamadır. Barthes'ın bir Fransız dergisi olan *Paris Match*'in kapağında yer alan, Fransız bayrağını selamlayan siyahi askerin fotoğrafını yorumlaması, mit kavramının anlaşılması için faydalı bir örnektir. Fransız bayrağını selamlayan bir siyahi asker bu fotoğrafa bakıldığında herkes tarafından görülebilecek ilk anlamı yani belirtmeyi oluşturur. Çağrışım aşamasında ise Barthes bu fotoğrafı sömürgecilik ve imparatorluk bağlamında ele alır. Fotoğrafta, Fransa'nın çocuklarının ırk ve renk ayrımı olmaksızın aynı bayrak altında bağlılıkla hizmet ettiği ve fotoğrafta yer alan siyahi askerin ülkesine hizmetinin sömürgecilik karşıtlarına verilebilecek en iyi yanıt olduğu şeklinde bir anlamın oluştuğunu ifade eder. Bu ikinci anlam seviyesi miti oluşturur (Hall, 2017, s. 52-54). Yukarıda örneklenen kızılderili temsilleri bu bağlamda ele alınabilir. Amerikan yerlilerinin vahşi, saldırgan ve uzlaşılamayan kişiler olarak temsil edilmeleri karşısında kıtaya göç eden yerleşimciler masum, barışsever ve medeni topluluklar olarak temsil edilir. Bu temsil biçimi çağrışım seviyesinde, yerlilerin medeniyetin yayılması uğruna yok edilmeleri gereken, insan denemeyecek kadar vahşi canlılar oldukları mitini oluşturur. Bu temsillerde sunulan yerliler tamamen belirli mitlerin onaylanması için taraflı olarak ve tarihsel gerçekliklerin çarpıtılmasıyla kurulmuş, kendi temsilleri üzerinde söz sahibi olmayan, nesneleştirilmiş kişilerdir.

Sinemada temsillerin üretiminde “nasıl?” sorusu, yani belirli bir olayın/konunun belirli bir filmde seyirciye nasıl aktarıldığı sorusu önemli bir sorudur. Bu soru, temsil sürecinin aktif bir anlam inşa etmek anlamına geldiği düşüncesinden yola çıkarak, bir filmi üretirken kullanılan biçimsel ve içeriksel seçimlerin daha yakından incelenmesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Örneğin sinemada biçimcilik ve gerçekçilik tartışmaları bu bağlamda ele alınabilir. Stam’e göre biçimci kuramcılar sinemanın sanatsal özgüllüğünü filmin gerçeklikten ayrımında yattığını düşünürken, gerçekçi kuramcılar bu özgüllüğün gerçek hayatın gerçekçi biçimde temsil edilmesinde aramaktadır (2014, s. 83). Biçimci bir kuramcı ve yönetmen olan Eisenstein’a göre sanatsal aktivite bir tür inşa etme eylemidir (Andrew, 2010, s. 108). Ona göre dış gerçekliği yansıtmak çekimler sanat değeri taşımamaktadır ve bu yüzden önemsizdir (Küçükdoğan & Yengin, 2015, s. 110). Eisenstein’a göre film bileşenlerinin meydana getirdiği ham gerçekçilikten kaçınabilmenin yolu ögeler arasındaki demokratik ilişkide yatar. Bir filmi oluşturan öykü, oyunculuk, kompozisyon, ışıklandırma gibi farklı ögeler bir hiyerarşi içinde değil, eşitlik içinde ve birbirleriyle ilişkili olmalıdır. Ayrıca geleneksel anlatılarda bileşenlerin temel eylemi desteklemesinin aksine, filmin tüm bileşenleri birbirlerinden farklı çarpıcılıklara sahip olmalı ve bu çarpıcılıklardan doğan şoklar sürekli olarak seyirciyi sarsmalıdır (Andrew, 2010, s. 110-111). Eisenstein, montajı ham çekimlere hayat veren, anlamı üreten yaratıcı güç olarak ele alır (Andrew, 2010, s. 118). Eisenstein’a göre seyircinin filme aktif bir katılımcı olarak dahil olması ancak filmi oluşturan çekimlerin grafik yönü, derinlik, hacim, parlaklık gibi farklı biçimlerde birbirleriyle çatışması ile gerçekleşebilir. Bu aşamada montaj devreye girer. Montaj, bir filmde çekim parçalarının basitçe birbirine bağlanmasından değil, tüm parçaların belirli bir amaç doğrultusunda düzenlenmesinden oluşur (Küçükdoğan & Yengin, 2015, s. 53). Eisenstein’ın biçimci yaklaşımına karşı Bazin ve Kracauer gibi kuramcılar ise sinemada gerçekçiliğin önemini savunurlar ve kameranın gerçekliği mekanik olarak yeniden üretebilme gücü üzerinde dururlar (Stam, 2014, s. 85). Kracauer’e göre sinema, resim gibi diğer sanatların aksine hammadde olarak aldığı gerçekliği dönüştürmez, aksine gerçekliği sergiler. Diğer sanatlarda hammadde tanınamayacak hale gelene kadar değiştirilmektedir. Sinema ise diğer sanatlardan ayrılmalı, hammaddesinin ötesine geçmemeli ve bu amaç doğrultusunda fiziki gerçekliği göz ardı etmemelidir (Büker, 1989, s. 25). Bazin’e göre de sinema duyularımızla algılayamayacağımız, nesnelerde var olan gizli anlamı ortaya çıkarır. Önemli olan içeriğin değil uzamın gerçekliğidir. Eisenstein montaj ile gerçeği yeniden düzenlerken, Bazin’e göre bu durum filme alınan olayın yok edilerek yerine kurmacanın konulması anlamına geldiği için

doğru bir uygulama değildir. Bazin kurguyu reddetmez fakat Eisenstein'ın filmlerindeki gibi montaj uygulamalarının seyirciye sadece yönetmenin seçtiği olayı/nesneyi görme imkânı bıraktığını, bunun yerinde daha uzun çekimler ve alan derinliğinin kullanılması ile seyircinin seyrettiği konu hakkında yorum yapabilmesinin yolunun açılacağını vurgular. Bazin'e göre kamera aynı anda her şeyi gösteremez ancak göstermek istediği nesneye/doğaya/olaya dilediği gibi yaklaşarak onlardan hiçbir şeyin yitip gitmesine izin vermeden kaydedebilir. Kameranin kaydettiği görüntü gerçeğin dönüştürülmesi ile değil, gerçekten seçmeler yapılarak elde edilir (Büker, 1989, s. 19-22).

Peki Bazin'in yaptığı hatırlatmadan, yani gerçekten seçmeler yapılarak görüntünün elde edildiği bilgisinden yola çıkarak ve “seçim” eylemi üzerinde durarak popüler sinemanın gerçekçiliğe yaklaşımı nasıl değerlendirilebilir? Bordwell'e göre Hollywood filmleri perdede gösterilenin gerçek olduğu algısını yaratmak amacıyla üretilirler. Devamlılık kurgusu ve görünmez öykü anlatım teknikleriyle filmin yapaylığı gizlenmeye çalışılır (2005, s. 2). Hollywood filmleri sebep-sonuç ilişkisine dayanan, olayların rastgele değil belirli nedenler doğrultusunda geliştiği, hedeflere ulaşmanın amaçlandığı, karakter merkezli öyküler sunarlar (Bordwell, 2005, s. 12). Kırel'e göre de Hollywood filmlerinin anlatıları seyirciyi öykünün içine çeken, özdeşleşme yaratan, seyirciyi sorgulamaya değil kabullenmeye yönelten bir film dili sunar (2010, s. 164). Bu hatırlatmalardan yola çıkıldığında filmlerin biçim ve içerikleri, yani temsilin “nasıl” inşa edildiği, çok sayıda temsil biçiminden hangisinin, neden seçildiği önem kazanmaktadır. Bu bağlamda hatırlanması gereken bir diğer nokta, daha önce de değinildiği gibi temsillerin belirli anlamlar üretmek üzere inşa edilmiş, çoğunlukla egemen değerlerin taşıyıcılığını ve koruyuculuğunu yapan söylemler olduklarıdır. Bu yüzden kamera açıları, mizansen, kurgu, müzik ve hatta film öyküsü gibi öğelerin, yani bir filmin biçim ve içeriğinin, filmin üretildiği dönemin bağlamından, yönetmenin/yapımcının/sponsorların düşünce ve görüşlerinden, politik konumlarından etkilenen seçimler oldukları hatırlanmalıdır. Gerçeğin içinde seçimler yapıldığında dahi bu seçimler farklı anlamlar üretebilmektedir. Örneğin bu seçim vurgusunu aşağıdaki görseller (görsel 1 ve 2) üzerinden değerlendirelim. İngiltere Kraliyet ailesinden Prens William'ı gösteren bu iki fotoğraf da aynı olayı farklı açılardan göstermektedir. İki fotoğraf da gerçektir, üzerinde oynama yapılmamıştır. Fakat fotoğrafçının bakış açısına göre aynı olay çok farklı anlamlar alabilmektedir. Bir haberde

kullanıldığında bu iki fotoğraftan hangisinin seçileceği, haberi yapanın görüş ve düşüncelerine göre değişen farklı anlamların inşa edilmesine sebep olacaktır.



Görsel 1-2: Prens William'ın iki farklı açıdan çekilmiş aynı ana dair fotoğrafları, fotoğrafın çekim açısına göre farklı anlamlara sahiptir. Fotoğraflar için: (Keogh, 2018).

Görüleceği üzere aynı konunun temsil edilmesi, temsil edenin bakış açısına, görüş ve düşüncelerine göre farklı biçimler alabilmektedir. Filmler söz konusu olduğunda da durum farklı değildir. Örneğin Serpil Kirel, popüler filmlerde eril/ataerkil zihniyet örüntülerinin filmlerde yer alma ve ataerkil değerlerin meşrulaştırılma biçimlerini *İffet* (Kartal Tibet, 1982) filmi üzerinden incelediği çalışmasında, filmin öyküsündeki kırılma anını yaratan tecavüz sahnesinin filme alınma biçimi hakkında şu önemli yorumu yapar: “Sinematografik olarak değerlendirildiğinde seyirci için dikizci pozisyonun garantilendiği bu sahnede *İffet*’in topuklu ayakkabılarıyla Cemil’i engellemeye çalışmasının ayrıntı çekimle verilmesi, sıyrılan eteğin, bacağının ve çamaşırının ayrıntılı olarak gösterilmesi de eril sinematografik dile ait ayrıntılardır” (2014, s. 125). Kirel’e göre tecavüz eyleminin temsilindeki bu eril sinematografik tavır, tecavüz eyleminin olumsuz temsil edilmesi yerine, izleyiciyi dikizci bir konuma yerleştirerek gerçekleşen eyleme bakmaktan haz almaya yönlendirmektedir. Tecavüze uğrayan, Müjde Ar’ın canlandığı *İffet* karakteri ise ataerkil değerlerin dışına itilerek işaretlenir. Bu bağlamda popüler filmlerde tecavüz eylemi ataerkil sınırları aşan kadınları cezalandırmaya yarayan, kadınların toplumsal hayata katılma isteklerini bastıran bir öge olarak temsil

edilmektedir (Kırel, 2014, s. 124-126). Görüleceği üzere temsilin inşasında “nasıl” sorusu önemli bir sorudur. Daha önce de değinildiği gibi aktif bir anlam inşa etme eylemi olan temsil, var olan çok sayıda seçenek arasından belirli seçimlerin yapılmasını içerir. Bu seçimler tarafsız ve doğal değildir. Temsil, belirli düşünce ve değer yargılarının süzgecinden geçerek inşa edilir. Popüler sinema söz konusu olduğunda temsilin inşasında geleneksel değerlerin bıraktığı izler ve geleneksel değerleri meşrulaştırma pratikleri göz ardı edilmemelidir.

Sinemada temsilin inşasında “nasıl” sorusunun yanı sıra “kim” sorusu, yani kimin bakış açısının hâkim kılındığı üzerinde durulması gereken bir başka konudur. Ryan ve Kellner’a göre kültürel temsiller içinde yaşanan kültürden devralınan, psikolojik duruşları şekillendiren, egemen düzeni korumaya yönelik uygun düşünce ve davranış kalıplarını belirleyen ve yönlendiren ideolojik oluşumlardır. Dolayısıyla filmler gibi kültürel temsillerin inşasında kimin söz sahibi olduğu bu temsillerde hangi figürler, değerler ve kavramların ön plana çıkarılacağını belirlemektedir. Kapitalizm özgürlükçü bir ütopya olarak da sunulabilir, güçlünün güçsüzü yuttuğu bir ortam olarak da. Bu yüzden kültürel temsiller, farklı amaçlara sahip grupların üzerinde söz sahibi olmak için mücadele ettiği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır (2010, s. 37-38). 1970’li yıllarda Hollywood endüstrisindeki muhafazakârların ve liberallerin aynı konu üzerine farklı yaklaşımları kültürel temsiller üzerindeki mücadelenin örneğidir. Liberal filmler toplumsal sorunların sebebini kurumsal bozulmalarda ararken, muhafazakâr filmler sorunu bireysel sebeplerde aramaktaydı (Ryan & Kellner, 2010, s. 146). Ryan ve Kellner’in örneklerindeki benzer temsiller ve temsil üzerindeki mücadeleler 2000’li yıllarda da görülmektedir. Örneğin 2008 yılında başlayan ve küresel çapta büyük etkileri olan mortgage krizi *The Big Short* (Adam McKay, 2015) isimli filmde bankacılık sektörü ve devlet kurumlarındaki yozlaşma ve açgözlülüğün sonucunda gelişen, toplumun üst kesimleri ve yönetici elitler zarar almadan atlatırken orta ve alt tabakalardaki insanların zarar gördüğü ve suçluların cezalandırılmadığı bir olay olarak sunulur. Buna karşılık *Margin Call* (J.C. Chandor, 2011) filminde bu sorunların hiçbirine değinilmez ve kriz sanki tek bir finans şirketinin başlattığı bir durummuş gibi sunulur. Dolayısıyla Douglass Kellner’in, medya kültürünün belirli egemen politik konumları doğallaştırmaya çalıştığı ve popüler kültür metinlerinin bu doğallaştırmaya yönelik rıza yaratmaya yarayan ürünler olduğuna (1995, s. 59) dair uyarılarına dikkat edilmelidir.

Farklı toplumsal gruplara kendilerini temsil etme şansı vermenin negatif temsilleri ve stereotipleri değiştirmeye yarayacağına dair görüşler olsa da, bu görüşü geçersizleştiren çalışmalar mevcuttur. Jacquie Jones'un 1990'lı yıllarda siyahi yönetmenlerin yönettiği Hollywood filmleri üzerine yorumları, temsil olanağı açısından çeşitliliğin her zaman en doğru temsilin sunulmasını garanti etmediğini gösterir. Çünkü kendisine *temsil etme şansı verilenler*, halihazırda var olan stereotipleri yeniden kuracak tarzda film üretenlerdir. Jones, incelediği dönemde Hollywood'un sadece gettolarda ve genç siyahi erkeklerin başından geçen öykülere yatırım yaptığını, "yeni getto estetiği" olarak tanımladığı bu sınırların dışında kalan öykülerin ve siyahi yaşam tarzlarının ise görmezden gelindiğini vurgular. Yazara göre siyahilere yönelik negatif stereotiplerin yine bir siyahi yönetmen tarafından oluşturulması, kamuoyunda hâkim olan ayrımcı inanışların onaylanmasına ve güçlendirilmesine sebep olur (Bernstein, 2003, s. 172). Burada önemli bir ayrıntı belirli kesimlerin kendilerini temsil etme fırsatına sahip olabilmeleri, daha doğrusu kendini temsil etme eyleminin bir ayrıcalık olmasıdır. Egemen çoğunluğun bir üyesinin ürettiği bir film yalnızca bir film olurken; siyahi, kadın ya da eşcinsel bir yönetmenin filmi kimlik üzerinden tanımlanır. Siyahi yönetmen, kadın yönetmen ya da eşcinsel yönetmen gibi bir tanımlama, normal olanın dışında kalan bir kavramdan bahsediliyormuş algısını oluşturmaktadır. Jenny Kidd'in ötekilik konusunu sorunsallaştırırken yaptığı hatırlatmalar bu konuyu örneklemektedir. Kidd'e göre beyaz insanların beyazlıkları vurgulanmazken, örneğin siyahilerin siyahlıkları yaptıkları mesleklerde ya da kültürel/geleneksel üretimlerinde her zaman vurgulanmaktadır. Yiyecekler söz konusu olduğunda bile bu ayrım söz konusudur. Beyazlar sadece yemek yer, onlarınki etnik yemek değildir; giydikleri kıyafetler etnik kıyafet değildir. Beyazlar söz konusu olduğunda ırksal tanımlara yer verilmemesi beyazları "insan ırkı" olarak sunar (Kidd, 2016, s. 126). Bu sunum diğerlerini merkez dışına yerleştiren hiyerarşik bir temsil biçimidir. Yönetmenlik örneğine dönülecek olursa, zaten merkezin dışında yer alan, ötekileştirilmiş bir yönetmene kendi gibi ötekileri temsil etmesi için fırsat verildiğinde bu fırsatın yalnızca egemen değerlerin ve stereotiplerin sürdürüldüğü filmlerin üretimi için verilmesi şaşırtıcı değildir. Jacquie Jones'un çalışması 1990'lı yıllarda siyahi yönetmenler tarafından üretilen filmlere odaklansa da, 2000'li yıllarda da benzer filmlerin üretiminin devam ettiği görülmektedir. Erik White tarafından yönetilen *Lottery Ticket* (2010) isimli film buna bir örnektir. Komedi türünde olan bu filmde, tamamen siyahi Amerikalıların yaşadığı kenar mahallelerdeki toplu konutlarda yaşayan ve şans oyunlarından yüklü miktarda para kazanan bir gencin piyango ofisinin kapalı olduğu üç günlük

süre içinde ödül parasını alabilmek için beklerken başından geçenler anlatılır. Kevin isimli bu karakter bu üç günlük süre içinde hem hapisten yeni çıkmış ve piyango biletini ele geçirmeye çalışan bir suçludan kaçarak hayatta kalmaya hem de piyango parasından pay elde etmeye çalışan fırsatçı mahalle sakinlerinden kurtulmaya çalışır. Görüleceği gibi temsili üretenin belirli bir azınlıktan olması stereotipsel temsillerin tersine çevrileceğini garanti etmemektedir. Aksine stereotipsel temsili üreten kişinin filmde temsil edilen toplumsal grubun bir üyesi olması stereotiplerin onaylanmasına yaramaktadır.

Belirli bir metinde sunulan temsilleri incelerken metinde yer alan farklı temsiller arasındaki ilişkilere dikkat etmek Kidd'e göre güç ilişkilerinin belirlenmesinde yardımcı olur. Temsillerin eşit sunulup sunulmadığı, kimin otorite sahibi olduğu, metnin kimin bakış açısından sunulduğu, temsiller arasında bir çatışmanın olup olmadığı, metin karşısında izleyicinin konumlandırılma biçimi, izleyicinin metindeki bir karakter ya da fikirli özdeşleşmeye ya da ondan korkmaya yöneltilip yöneltilmediği, sunulan temsillerin alternatiflerinin ne olabileceği gibi sorular temsilin üretiminde etkili olan güç ilişkilerinin, fikir ve ideolojilerin görünür kılınmasını sağlar (2016, s. 13). Örneğin Nick Lacey, sinemada “aptal sarışın” tiplemesinin ataerkil güç ilişkileri ile ilgili olduğunu iddia eder. Lacey, filmlerde yer alan çekici kadınların aynı zamanda akıllı olarak sunulmasının, egemen ataerkil ideolojinin ilişkilerde erkeğe attığı egemen konumu riske atacağını ifade eder. Bu yüzden erkeğe ait egemen konumun korunması için aptal sarışın gibi bir tipten faydalanılır (1998, s. 140). Benzer bir kadın temsili Kara Film (film noir) türünde de görülür. Kara Film türünde kadın karakterler genellikle iki farklı şekilde temsil edilir. Birincisi cinsel cazibe sahibi, güçlü, bağımsız ve güvenilmez *femme fatale*ler, ikincisi ise güvenilir ve saygıdeğer temsil edilen ideal eşler ve kız arkadaşlardır (Neale, 2000, s. 151). Bu film türü iki tür kadın temsiliyi çarpıştırmaktadır. Pasif ve erkeğe bağımlı olan kadın ideal olarak sunulurken, güç sahibi, erkeğe hükmedebilen kadınlar tehlikeli ve uzak durulması gereken kadınlar olarak sunulur. Bu temsil de tıpkı aptal sarışın tiplemesinde olduğu gibi egemen ataerkil değerlerin ve toplumsal cinsiyet rollerinin korunmasına yönelik ideolojik bir kurgudur. Aptal sarışın ve *femme fatale* gibi tiplmelerin sürekli olarak benzer şekilde temsil edilmesi stereotipler oluşturarak toplumsal anlamlar üretmektedir. Soğuk Savaş dönemi filmlerinin kötü adamları olan Sovyet karakterler, uyuşturucu satıcısı siyahi gangsterler ve terörist Ortadoğulular gibi daha birçok farklı stereotipleşmiş temsil biçimi belirli ideolojik süzgeçlerden geçerek yapılan bir seçim işlemi sonucunda oluşturulan ve sürekli tekrar yoluyla

dönemin ihtiyaçları doğrultusunda anlamlar üretmeye yarayan temsillerdir. Bu yüzden filmlerde ya da daha geniş kapsamlı ele almak gerekirse kültürde yer alan temsillere yukarıda Kidd'in örneklediği gibi sorularla yaklaşmak metinlerde yer alan ideolojik yapılar ve güç ilişkilerini belirlemek için faydalı olacaktır. Bu doğrultuda yararlanılabilecek kavramlardan biri de söylem kavramıdır.

1.4. Söylem

Söylem kavramı üzerine çeşitli tanımlamalar yapılmaktadır. Bu kavram üzerine yapılan çalışmalarda söylemin sözlü, yazılı metinler, filmler, müzik, resim ya da jestler gibi farklı biçimler alabilen sembolik iletişim etkinliği olarak (Bloor & Bloor, 2007, s. 1), belirli toplumsal durumlarda ortaya çıkan konuşma ve davranış biçimlerini tanımlayan bir iletişim etkinliği olarak (Wodak, 1997, s. 6), şeyleri ortaya koyma ve açıklama yolları olarak (Şahin, 2017, s. 122), dünyayı temsil etme biçimleri olarak (Fairclough & Fairclough, 2012, s. 103) ele alındığı görülmektedir. Söylem bir iletişim etkinliği ve dünyayı temsil etme biçimidir fakat sadece bu tanımlar bile iletişimin yerine, şekline, temsil eden ve edilenlere, temsilin biçimine ve tüm bunların amacına dair birçok soruyu akıllara getirmektedir. Bu yüzden söylem kavramının sadece iletişimin ve temsilin biçimine ait değil aynı zamanda doğasına ait bir kavram olduğu unutulmamalıdır.

Söylem kavramı, farklı çalışmalarda görülebileceği gibi sıklıkla güç ve bilgi kavramlarıyla birlikte değerlendirilmektedir. Bu çalışmalarda söylem kavramı bir toplumsal anlam üretim aracı olarak ele alınır. Burada kasıt söylemin sadece basit metinsel ifadeler olmayıp, ifade ettiği şeyi aynı zamanda kuran/oluşturan, öznelere, toplumsal gerçekliğe ve toplumsal pratiklere dair bilgiyi üreten ve aynı zamanda üretilen bu gerçekliği destekleyecek şekilde kabul edilebilir ve edilemez ya da doğru ve yanlış davranış, düşünce ve konuşma biçimlerini sunan bir kavram olduğudur (Jäger, 2001, s. 36; Foucault, 1999, s. 68; Hall, 2017, s. 13-14). Söylemin bu “dışarıda bırakma” özelliği, yani bazı ifadeleri söylenebilir/doğal olarak tanımlarken diğer ifadeleri dışarıda bırakarak söylenemez olarak tanımlaması, söylem üzerine yapılan çalışmalarda değinilen ortak bir özelliktir (Mills, 1997, s. 12). Foucault da dışarıda bırakma/dışlama sürecine değinen araştırmacılardandır. Ona göre söylemin kurumsal yapılar için tehlikeli olabilecek özellikleri de vardır ve kurumsal yapılar söylemin bu özelliğinin önüne geçmek için onu düzenlemeye çalışır. Foucault, dışarıda bırakma sürecini söylemin

şekillendirilmesi ve neyin söylenebileceği ya da nelerin bilgi olarak ele alınabileceğini düzenleyen bir süreç olarak ele alır. Dışarıda bırakma işlemi farklı şekillerde gerçekleştirilebilir. Bunlardan birincisi yasaklama ya da tabulaştırma gibi, belirli konular hakkında konuşmayı zorlaştıran süreçlerdir. Ölüm ve cinsellik gibi konuları yasak ve tabu sürecine örnek gösteren yazar, bu konuların söylemin dışında bırakılması için herhangi bir sebep olmadığını fakat bazı toplumlarda bu gibi konularda gelişen söylemsel ve kurumsal kısıtlamaların zamanla alışkanlığa dönüşerek bireyler tarafından doğal karşılandığını hatırlatır. İkinci dışarıda bırakma süreci ise deli olduğu düşünülen yani sözlerinde mantık aranamayacak kişilerin sözlerinin dikkate alınmamasıdır. Üçüncü dışarıda bırakma süreci ise doğru olarak algılanan ve yanlış olduğu düşünülen bilgi arasındaki ayrımın söylemsel süreçler üzerindeki etkisidir. Doğruya ulaşmak üzerine oluşan, basımevleri kütüphaneler ve yasal kurumlarca desteklenen takıntı söylemsel süreçler üzerinde önemli bir etkisi olan dışarıda bırakma sürecini gizlemektedir (Mills, 1997, s. 64-67). Bu bağlamda, söylemleri oluşturan metinler gerçekliğin bir yansıması olarak değil, hâkim sınıfın çıkarlarını, iktidarını ve bu iktidarı besleyen eşitsizlikleri ve haksızlıkları yeniden üretmek amacıyla gerçekliğin yeniden oluşturulmasına yardımcı olan sosyo-politik bir güç kaynağı olarak ele alınabilir (Çakır, 2020, s. 83). Yani bireylerin toplumsal rolleri, duygu, düşünce ve değer kalıplarının, herkesin doğduğu andan itibaren içerisinde bulunmak zorunda olduğu söylemler sistemi aracılığı ile şekillendiği ifade edilebilir. Saussure'ün ifade ettiği şekliyle anlamın nesneye içkin olmaması gibi (Aitken, 2015, s. 209) toplumsal gerçekliğimizi oluşturan değer ve davranış kalıpları da bu kalıpların kendilerinde doğal olarak yer alan değer ve niteliklerden değil, onlara atanmış ve zaman içinde doğallaşmış değerlerden oluşmaktadır. Bu değerler söylemler aracılığıyla yayılır. Söylemler tarafsız gerçeklikler değil, bir amaç doğrultusunda oluşturulan sübjektif ifadelerdir. Jäger'e göre söylemin içinde yer alan bilgiler değiştiğinde, yeni anlamlar dahil edildiğinde söylemin nesnesi de değişecektir. Söylem, söylemin nesnesinin üzerinde kurulu olduğu anlam zemini değiştirme gücüne sahiptir (2001, s. 39). Örneğin bir hastane, hasta olan kişilerin tedavi görmek için gittiği bir kurumdur. Fakat kış mevsiminde soğuktan kaçmak isteyen evsiz bir kişi için hastanenin sıcak bekleme salonları geçici rahatlama yaşayacağı bir sığınak anlamına gelebilir. Böylece hastanenin bireylerin tedavi edildiği bir kurum olma anlamı bağlama göre değişim göstererek soğuktan koruyan bir sığınak haline dönüşür. Bu durum anlam değişimine bir örnek olarak gösterilebilir.

Toplumsal gerçekliğe anlam verme becerisi söylemin ideolojik bir işlev taşıdığını göstermektedir. İdeolojiler kendi devamlılıklarını sağlamak ister. Bu bağlamda söylem, bireyleri ikna ederek belirli ideolojilerin devamlılığını, yeniden üretimini ve içselleştirilmesini sağlayacak bir araç olarak işlev görmektedir. Bu işlev söylemin bir mücadele alanı olmasına sebep olur. Çünkü yukarıda da değinildiği gibi söylemler toplumsal gerçekliği kurma becerisine sahiptir. Bu yüzden söylemi kontrol etmek, toplumsal gerçekliğin üzerinde söz sahibi olmak ve kendi gerçekliğini doğru/doğal olarak kabul ettirebilme şansına sahip olmak demektir (Çoban, 2020, s. 255). Sözen'e göre daha geçerli, gerçek, evrensel, nesnel söylemler yoktur, daha güçlü söylemler vardır. Söylemlerin evrensellik ya da nesnellik talepleri temel olarak güç talebi olarak okunabilir (2017, s. 14). Söylem bilgiyi (toplumsal gerçekliğin bilgisi ya da toplumsal kabulleri oluşturan bilgiyi) ürettiği kadar iktidarı da üretir. İktidar ise, söylem aracılığıyla ele geçirilmek istenen bir güç olarak ele alınabilir (Demir Güneş, 2013, s. 61). Fakat iktidar sonsuza kadar ele geçirilmiş, sınırsız bir güç değildir. Bu durumu Foucault'nun söylem hakkındaki düşüncelerinden anlayabiliriz. Ona göre söylemler iktidarı oluşturabileceği gibi, var olan iktidarı yıpratmak ve yıkmak için de kullanılabilir (Foucault, 2007, s. 78). Yani söylemler gücü ele geçirmek için girişilen mücadelelerin yaşandığı bir alandır. Bu mücadele, gücün ele geçirilmesiyle sona eren bir süreç değil aksine her yeni iktidar ile kendini yenileyen bir devamlılıktır. Fakat dikkat edilmesi gereken nokta söyleme kimin ne kadar hâkim olduğu, kimin söyleminin dolaşıma sokulabildiği ve kimin söyleminin gerçek/yalan, doğru/yanlış, mantıklı/akıl dışı olarak sunulduğudur. Bu noktalar söylem üzerindeki mücadelenin eşit bir mücadele olmadığını göstermektedir. Şüphesiz ki iktidar sahipleri kendi söylemlerini hakikat olarak sunmada çok büyük avantaja sahiptir. Teun van Dijk güç kavramını belirli grupların diğer grupların zihinlerini ve eylemlerini kontrol etme becerisi olarak ele alır. Bu gücün arkasında ise para, zorlama, statü, bilgi, kültür gibi sınırlı sosyal kaynaklara erişim olanağı yatmaktadır. Bu sınırlı kaynaklar aynı zamanda gücün farklı türleri olduğunu göstermektedir. Ordunun ya da saldırgan kişilerin gücünün kaynağı zorlamaya dayalı güçken, zenginlerin gücünün kaynağı paradır. Profesörlerin veya gazetecilerin gücü bilgiye dayalı olabilir. Bu gruplar söylemlerini diğer gruplara ulaştırmada, kamusal söyleme erişim fırsatında diğer gruplara göre daha fazla avantaja sahiptir. Örneğin politikacılar siyasi söylemi, akademisyenler akademik söylemi, gazeteciler medya söylemi üzerinde daha fazla kontrole sahiptir. Bu doğrultuda farklı söylem türleri üzerinde denetime sahip olan grupların gücü daha fazladır. Fakat bu durum yayılmak istenen söylemlerin koşulsuz kabul edildiği anlamına gelmemektedir.

Söylemin hedefindeki gruplar bu söylemleri kabul ederek normalleştirebileceği gibi, direnerek reddedebilir de (van Dijk, 2015, s. 469-470). Bu görüşü Stuart Hall'un kodlama-kod açımı modelinden yola çıkılarak açıklayacak olursak birey ve grupların söylem karşısında üç tür okuma yapması beklenebilir. Bunlardan birincisi hâkim ya da tercih edilen okumadır. Bu okuma türünde bireylerin kitle iletişim araçları ile kendilerine iletilen mesajları olduğu gibi kabul ettiği varsayılır. Hall'a göre ikinci okuma türü ise müzakereci okumadır. Müzakereci okumada var olan hâkim tanımlamalar/gerçeklikler kabul edilse de, iletişim süreci okumayı yapan bireyin koşullarına göre şekillenecek yorumlamalara açıktır. Örneğin bir işçi ulusal çıkarların korunması için grev haklarını kısıtlayan ya da maaş zamlarını durduran bir yasa önerisini ülkenin içinde bulunduğu genel ekonomik çerçeveyi göz önünde bulundurarak haklı bulabilir fakat buna rağmen grev ya da maaş zammı gibi haklardan faydalanmayı istemeye devam edebilir. Yani verilen hâkim mesaj geniş çerçeveden ele alındığında haklı görülse de daha dar, bireysel çerçeveden ele alındığında hâkim mesaja karşı talepkâr olan müzakereci bir okuma yapılabilir. Hall'un ileri sürdüğü üçüncü okuma biçimi ise karşıt okumadır. Hall, bu okuma biçimini bir önceki örnek üzerinden şöyle açıklar: Televizyonda grev haklarından vazgeçilmesi ya da maaş zamlarının durdurulmasının ulusal çıkarlar için gerekli olduğunu duyan bir izleyici verilen mesaja karşıt bir konum alarak, "ulusal çıkarlar" ifadesinin kullanımını "sınıf çıkarlarını korumak" olarak okuyabilir. Karşıt okuma biçiminde mesajın alıcısı olan bireyler metinde oluşturulan tercih edilen okuma biçimlerinin farkındadır ve bu mesajlara zıt konumda bir okuma yapar (Hall, 2005, s. 126-127). Dolayısıyla söylem çalışmaları yaparken, eğer yeterince kanıt bulunmuyorsa metinlerin alıcıları hakkında kesin yargılarda bulunmaktan kaçınmak gereklidir. Söylemler, bu bölümün başında da değinildiği gibi belirli toplumsal durumlarda ortaya çıkan konuşma ve davranış biçimlerini tanımlayan bir iletişim etkinliği, dünyayı temsil etme biçimleri, nesneleri/olayları/olguları açılma ve ortaya koyma yolları gibi farklı şekillerde tanımlansalar da, bu tanımlar söylemin kendisiyle ilgilidir, söylemin oluşturduğu algılarla değil. Bir söylem, sahip oldukları kaynaklar sayesinde söylemler üzerinde büyük ölçüde egemen olan kesimler tarafından gazetede, televizyonda, filmlerde, kitaplarda ya da internette sürekli olarak tekrarlanıyor olabilir. Yine de söylemin alıcısı olan bireylerin bu mesajları her zaman verildiği şekliyle kabul etmediği, farklı okuma biçimlerinin yapılabildiği, verilmek istenen mesajların reddedilebildiği bu yüzden de söylemin egemen ideolojileri taşımakla beraber daha sınırlı şekilde olsa da aynı zamanda bir direnme alanı olarak da ele alınabileceği hatırlanmalıdır.

1.5. Yumuşak Güç

Yumuşak güç (soft power) kavramı Amerika'nın kendi çıkarlarını ve küresel egemenliğini genişletmek adına giriştiği sınır ötesi operasyon ve savaşları meşrulaştırmak için Hollywood sinemasının uluslararası izleyicileri nasıl etkilemeye çalıştığını açıklarken kullanılabilecek açıklayıcı bir kavramdır. Çünkü Hollywood bir yandan yerel seyirciye hitap ederken aynı zamanda da çok daha geniş uluslararası pazarda hakimiyet arayışına girmiş, dolayısıyla verilmek istenen mesajları çok geniş alanlara ulaştırabilen bir endüstri olmasıyla yumuşak gücün önemli bir aracıdır. Yumuşak güce ve Hollywood ile ilişkisine değinmeden önce güç (power) ve sert güç (hard power) kavramlarına değinilebilir.

Güç kavramı kısaca, istenilen sonuçların elde edilebilmesi için başkalarının davranışlarını etkileyebilme becerisi olarak özetlenebilir. Başkalarını tehdit, teşvik ve cezabetme gibi farklı yollarla bizim istediklerimizi yapmaya yönlendirebiliriz. Fakat Joseph Nye'a göre, bu beceri her zaman bu kadar yalın ve doğrusal bir ilişki şeklinde tanımlanamaz. Güç kavramı ilişkilerin var olduğu bağlam içerisinde değerlendirilmelidir. Gücü, başkalarının davranışlarını etkileme becerisiyle ölçebilmek için önce o kişilerin tercih ve isteklerinin bilinmesi gerekmektedir. Zaten bizimle aynı şeyi isteyen bir kişiyi isteklerimiz doğrultusunda bir davranışa yönlendirirsek, karşımızdaki kişinin davranışındaki değişim bizim gücümüzden kaynaklanmış olmaz. Güç gibi, güç kaynakları da bağlama bağlı olarak değişkenlik gösterir. Bağlamanın değişmesiyle birlikte farklı güç kaynakları daha etkili sonuçlar doğurabilir (Nye, 2020, s. 20-22). Örneğin milyarder bir kişi için yüz lira bir ekonomik teşvik değeri görmeyecek dolayısıyla başkalarının davranışlarını etkileyebilecek bir güç kaynağı oluşturmayacaktır. Oysa aynı para sokakta yaşayan bir insan için çok daha farklı anlamlara gelebilir. Bu yüzden, Nye'ın gücün kullanıldığı bağlama dair hatırlatmaları önem kazanmaktadır. Ayrıca güce sahip olmanın tartışmasız avantajları olsa da her zaman istenilen sonuçların elde edilmesini sağlamayacağı da hatırlanmalıdır. Amerika'nın askeri gücünün Vietnam'ın askeri gücünden çok daha üstün olmasına rağmen Amerika'nın Vietnam Savaşı'nı kaybetmesi buna örnektir.

Güç kavramına yönelik yaklaşımların genel olarak iki tür olduğu görülmektedir. Bunlardan birincisi, sert güçtür. Sert güç, güç kavramına yönelik realist yaklaşımı ifade eder. Bu yaklaşım gücü nüfus, coğrafya, askeri ve ekonomik kaynaklar gibi yönlerden ele alır (Gallarotti, 2011, s. 26-27). Sert güç, diğerlerini bir şey yapmaya zorlamaktır. Askeri müdahaleler, ekonomik ve diplomatik yaptırımlar gibi zorlayıcı etkinlikler sert gücün türleridir

(Wilson, 2008, s. 114). Yakın tarihe bakıldığında sert gücün birçok örneğine rastlanabilir. Amerika'nın Ortadoğu üzerindeki askeri işgalleri ve Küba üzerinde uyguladığı ambargo sert güce örnek olarak gösterilebilir.

Gücün ikinci türü ise yumuşak güçtür. İlk olarak 1990 yılında Joseph Nye tarafından ortaya atılan ve yazarın sonraki çalışmalarında genişletilen yumuşak güç kavramı, ilerleyen yıllarda dış politika üzerine yapılan tartışmalarda kullanılan önemli bir kavram haline gelir (Wilson, 2008, s. 114). Yumuşak güç kavramı istenilen şeylerin elde edilebilmesi için sert gücün tersine zorlamadan değil cazibeden yararlanılmasını ifade eder. Yazara göre “Yumuşak güç, bir ülkenin kültürünün, siyasi ideallerinin ve politikalarının cazibesinden ortaya çıkar. Politikalarımız başkalarının meşru görüldüğü zaman, yumuşak gücümüz artar.” (Nye, 2020, s. 12). Yumuşak güce sahip olan bir ülke diğer ülkeler üzerinde saygı, sevgi ve hayranlık uyandırabilir. Bu hayranlık sonucunda o ülkeler yumuşak gücü yüksek olan ülkenin politikalarını taklit etme yoluna gidebilir ya da kaynak ülkenin çıkarları ile uyumlu politikalar sergileyebilir (Gallarotti, 2011, s. 28). Yumuşak gücün etkin olduğu durumlarda başkalarının davranışlarında değişime sebep olan etken baskı ve zorlama değil, ortak değerlerden ve bu değerlere katkı yapma isteğinden doğan soyut cazibedir (Nye, 2020, s. 27). Bu çalışmada yumuşak güç kavramına ihtiyaç duyulmasının en önemli sebebi yumuşak gücün ortak değerlerden gelen cazibesinin Hollywood sinemasında, özellikle de bu çalışma kapsamında ele alınacak olan savaş filmlerinde sıklıkla kullanılıyor oluşudur. Bu filmler Amerika'nın savaşa katılma amacını dünyaya barış, demokrasi ve insan hakları getirmek şeklinde sunarak, Amerika'nın tüm dünyayı ilgilendiren evrensel değerleri korumak için savaştığı izlenimi uyandırır. İlerleyen bölümlerde film örnekleri üzerinden daha da ayrıntılandırılacak olan bu gibi mesajlar savaşa meşruiyet kazandırmanın yanı sıra evrensel değerlere seslenerek uluslararası cazibe yaratmayı amaçlar ve Amerika'nın ulusal çıkarlarını ilerletmeye yarayan bir yumuşak güç aracı olarak işlev görür.

Nye'a göre yumuşak gücün üç kaynağı vardır: Bir ülkenin kültürü, siyasi değerleri ve dış politikaları. Bir ülkenin kültürünün taşıdığı evrensel değerler, uluslararası alanda o ülkenin cazibesini arttıracaktır. Nye, bazı analistlerin yumuşak gücü popüler kültürden gelen güç olarak ele aldığını, bu yaklaşımın sorunlu olduğunu hatırlatır. Her ne kadar popüler kültür yumuşak güç sağlayan kaynaklardan biri olsa da, yumuşak gücü tek başına oluşturmamaktadır. Kişisel temaslar, ticaret, ziyaretler, öğrenci değişimleri yoluyla da bir ülkenin kültürü diğer ülkelere

taşınabilir ve cazibe yaratabilir (Nye, 2020, s. 32-34). Bu güç siyaset alanındaki yetkililer tarafından da kabul görmektedir. 1997-2002 yılları arasında Fransa Dışışleri Bakanlığı yapmış olan Hubert Védérine, Amerika'nın sahip olduğu sinema ve televizyon ağıları sayesinde “insanların rüya ve arzularına ilham veren zihinsel güce” sahip olduğunu, bu sayede çok sayıda uluslararası öğrenciyi kendisine çekebildiğini ifade ederek popüler kültürün önemine ve Amerika'nın yumuşak gücüne dikkat çeker (Védérine & Moisi, 2001, s. 3). Yumuşak gücü yayma yollarından biri olan uluslararası öğrencileri çekebilme gücüne, 2001-2005 yılları arasında ABD Dışışleri Bakanı olarak görev yapmış Colin Powell da benzer şekilde dikkat çeker. 2001 yılında yaptığı bir konuşmada Powell, ABD’de eğitim görmüş kişilerin ülkelerine dönerken ABD’ye karşı daha derin bir anlayış ve sevgi taşıdıklarını ifade etmiş ve ABD’de eğitim görmüş geleceğin dünya liderlerinin dostluğunu kazanmanın kendileri için çok önemli bir kazanç olduğunu vurgulamıştır (Powell, 2001). Kısaca yumuşak gücü sadece popüler kültürden gelen güç olarak ele almak kavramın derinliğinden uzak, sınırlayıcı bir yaklaşım olacaktır. Uluslararası öğrenci değişim programları gibi, bir ülke hakkında sempati, yakınlık, hayranlık uyandıran herhangi bir şey yumuşak gücün araçlarından biri olarak işlev görebilir.

Siyasi değerler ve dış politikalar da yumuşak gücü arttırabilmektedir. Bir ülkenin içerde ve dışarıda sergilediğı politikalar ve sahip olduğu siyasi değerler evrensel değerleri yansıtıyorsa bu o ülkenin yumuşak gücüne katkı yapacaktır (Nye, 2020, s. 96). Uluslararası kanunlara ve kurumlara saygı göstermek, dış politikalarda tek yanlılıktan uzak durup çok taraflı politikalar sergilemek, çoğunluğa yarar sağlayacak politikalar için kısa dönemli fayda sağlayacak uygulamalardan vazgeçebilmek, uluslararası ticareti geliştirecek liberal ekonomik politikalar sergilemek gibi pratikler uluslararası politika ile ilgili yumuşak güç kaynaklarıdır. Bunların yanı sıra ülke içindeki siyasi değerleri yansıtan sağlam ilkeler üzerine kurulmuş politik kurumlara, demokratik, çoğulcu ve anayasacı politik sisteme; fikirlere ve kişilere karşı toleransın olduğu, yüksek standartlara sahip yaşam ortamına sahip olmak da bir ülkenin yumuşak gücünü arttıracaktır (Gallarotti, 2011, s. 32-33). Siyasi değerler ve dış politikalar yumuşak gücü arttırdığı gibi azaltabilir de. Eğer bir ülkenin politikaları yalnızca kendine hizmet ediyorsa bu politikalar halihazırda var olan yumuşak güce zarar verecektir (Nye, 2020, s. 157). Uluslararası politikaların izlenmesinde çok taraflı görüşmelerin yapılması ve kararların tek taraflı olarak alınmaması gerekmektedir. Çünkü ortak değerlerin yarattığı cazibe yumuşak güç için önemli bir kaynaktır. Kararların tek taraflı olarak alınması ve uluslararası istişarelerden

kaçınılması yumuşak güce zarar verir. 11 Eylül saldırıları sonrası Amerika'nın uluslararası politikadaki tek taraflılığı endişe yaratmış, ardından 2003'te Irak'ın işgal edilmesi bu endişeleri arttırmıştır. Irak'ın işgalinde Amerika'nın yanında yer alan İngiltere ve Polonya'da bile halkın üçte ikisi Amerika'nın tek taraflılığını önemli bir tehdit olarak görmüştür (Nye, 2020, s. 99). Görüleceği gibi, tek taraflı olarak alınan uluslararası kararlar ve yalnızca kendi çıkarına hizmet ediyor gibi görünen uygulamalar yumuşak gücün azalmasına sebep olmaktadır. Fakat sadece dış politikada olumlu adımların atılması yeterli değildir. Bu olumlu adımların iç politikada da yansıtılması gerekir. Örneğin dış politikada demokratik ve özgürlükçü söylemlere sahip olan bir ülke, iç politikada farklı fikirlerin gelişmesine izin vermiyorsa, hukukun üstünlüğünü ve demokratik hakları baltalıyorsa bu durum yumuşak gücü olumsuz etkileyecektir. Yani yumuşak gücünü korumak ve arttırmak isteyen ülkelerin iç ve dış politikada tutarlı, uyumlu ve çoğulcu davranışlar sergilemesi gereklidir.

Yumuşak gücün ön plana çıkmaya başlamasında ve ciddiye alınmasında uluslararası sosyo-politik, ekonomik ve askeri alanda gerçekleşen gelişmelerin önemli payı vardır. Gallarotti'ye göre bu gelişmelerden birincisi küreselleşme sürecidir. Gallarotti, küreselleşme ile birbirine bağımlılığı gittikçe artan ülkeler için sert gücün düşüncesizce kullanımını kendini cezalandırma ile eşdeğer görmektedir. Bu durum ise ülkeleri zor kullanmak yerine iş birliği yapmaya yönlendirmektedir (Gallarotti, 2011, s. 37). Geçmiş dönemlerde sert gücün kullanımı yoluyla çeşitli kaynakların ele geçirilmesi daha kârlı bir seçenek gibi görülebilse de, küreselleşmiş ekonomi döneminde sert güç kaynaklarının kullanımının yatırımcıları kaçırma ihtimali söz konusudur. İş birliği yolunu seçen ülkelerin ise kazanacakları müttefiklerin yardımıyla dünya piyasalarındaki rekabet gücünü arttırması olasıdır (Nye, 2020, s. 44). Yumuşak gücün uluslararası ilişkilerde öneminin artmasına sebep olan ikinci gelişme ise İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren geliştirilmekte olan nükleer silahlardır. Nükleer silahların geliştirilmesi, bu silahlara sahip ülkeler arasında yaşanacak bir savaşın olumsuz sonuçlarının devasa boyutlara çıkmasına sebep olmuştur. Gallarotti'ye göre üçüncü gelişme, demokrasi rejiminin dünyada yaygınlaşmasıdır. Demokrasi ile birlikte ülke halkları yönetimde daha çok söz sahibi olabilmiş ve liderleri seçebilme hakkına sahip olmuştur. Böylece şiddet, tehdit ve rüşvet de dahil olmak üzere sert güç kullanımı ulusal liderler için olumsuz sonuçlara yol açabileceğinden demokrasi kültürü liderleri zorunlu olarak daha ılımlı politikalara yönlendirmiştir. Dördüncü gelişme, demokratik gelişmelerle de bağlantılı olarak bireylerin

kendi refah seviyeleri hakkında daha bilinçli ve hassas hale gelmeleridir. Bireylerin kendi refahlarını ön plana almaları ülke liderlerini büyük ekonomik sıkıntılara sebep olabilecek sert güç girişimlerinden uzaklaştırmış, uluslararası ilişkilerde refah seviyesini arttıracak iş birliğinin önemi tekrar vurgulanmıştır (Gallarotti, 2011, s. 38). Nye'a göre de sanayi sonrası demokrasilerde yaşanan toplumsal gelişmelerle birlikte önceki dönemlerde görülen savaşçı etiğine yapılan vurgu değerini kaybetmiş ve refah seviyesi önem kazanmıştır. Böylece, demokratik ve ekonomik gelişmeler hayatta kalma riskinin bulunmadığı durumlarda sert güç kullanımına dair halkın rızasının alınabilmesi için geçerli bir ahlaki gerekçeye ihtiyaç duyulmasına yol açmış, demokratik toplumlarda savaş ihtimali tamamen ortadan kalkmamış olsa da elli-yüz yıl öncesi dönemlere göre çok azalmıştır (Nye, 2020, s. 42). Yumuşak gücün önemini arttıran bir diğer gelişme ise İkinci Dünya Savaşı sonrasında sayısı artan uluslararası kurum, kuruluş ve örgütlenmelerdir. Bu kurum ve kuruluşların gelişmesi uluslararası iş birliğinin önemini ve bu kurumlarca koyulan kural ve kanunları göz ardı ederek tek taraflı olarak girilen eylemlerin (güç kullanma, zorlama, rüşvet verme gibi) oluşturacağı olumsuz sonuçları arttırmıştır (Gallarotti, 2011, s. 38). ABD'nin Irak'ın işgali sırasındaki tutumunun yarattığı ekonomik yük bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Nye'a göre, ABD'nin işgal sonrası Irak'ın *yeniden yapılandırılması* sırasında başlarda BM'ye önemli bir rol vermekten ısrarla kaçınması ABD'ye 100 milyar dolarlık bir yük oluşturmuştur. BM *barış koruma* görevlerine katılan ülkelerin masraflarının önemli bir bölümünü karşılarken, ABD'nin BM'ye direnişi bu kaynaktan faydalanamamasına sebep olmuş ve ekonomi üzerinde önemli bir yük oluşturmuştur⁴ (Nye, 2020, s. 52). Görüleceği üzere yumuşak gücün uluslararası ilişkiler bağlamında önem kazanması özellikle yirminci yüzyılda yaşanan toplumsal ve teknolojik gelişmelerle doğrudan alakalıdır. İmparatorlukların ve sömürgelerin dağılması, totaliter rejimler yerine halkın yönetimde daha çok söz sahibi olduğu demokratik yönetim biçimlerinin yayılması, uluslararası kurum ve kuruluşların gücünün artmasıyla birlikte küresel piyasalarda ayakta kalabilmenin iş birliği yapmaya bağlı olması, nükleer silahların geliştirilmesiyle birlikte savaşların yıkım gücünün tüm insanlığın sonunu getirebilecek seviyeye gelmesi gibi gelişmeler yumuşak gücün önemini arttırmıştır. Bu gelişmelere ek olarak kitle iletişim ve haberleşme

⁴ Burada italik olarak yazılan kısımlar yazarın ideolojik konumundan ileri gelen kelime seçimlerinin söyleme etkisini vurgulamak için eklenmiştir. Kendisi de Ulusal İstihbarat Konseyi Başkanlığı ve ABD Savunma Bakanı Yardımcılığı gibi görevler alan Joseph S. Nye, Irak'ın işgalini "barışı koruma görevi" ve "yeniden yapılandırma" gibi kelimelerle yeniden anlamlandırarak işgalleri meşrulaştırıcı bir söylem oluşturmaktadır. Bu çalışma kapsamında incelenecek filmlerde de üzeri kapalı benzer yeniden anlamlandırma stratejileri eleştirel söylem analizine tâbi tutulacaktır.

teknolojilerinde yaşanan gelişmelerin de yumuşak gücün ön plana çıkmasını etkilediği ifade edilebilir. Kameraların küçülerek her an ve herkes tarafından ulaşılabilir hale gelmesi, televizyon ağlarının yayılması, internetin yaygınlaşması ile birlikte dünya üzerinde yaşanan herhangi bir olayın saniyeler içinde dünyanın herhangi bir yerine iletilebilmesi, internetin toplumsal örgütlenmeleri kolaylaştırması gibi gelişmeler rüşvet, zorlama, işkence, işgal gibi sert güç kullanımlarını herkes tarafından kayıt altına alınıp dünya genelinde yayınlanabilecek eylemler haline getirerek sert güç uygulayıcıların sorumlu tutulabilmesini kolaylaştırmıştır. Bu yüzden, ayrıcalıklı pozisyonlarını elinde tutmak isteyen iktidar elitleri yumuşak gücü kullanarak daha ılımlı davranışlara yönelmiştir. Fakat bu durum iktidarların sert güç araçlarını kullanmaktan tamamen vazgeçtikleri, ya da kullandıklarında her defasında bu davranışlarından sorumlu tutularak haklarında yaptırım uygulandığı anlamına gelmediğini hatırlatmak gerekir. Dahası bu gelişmelerin iktidarları sert ve yumuşak gücü birlikte kontrol etme yönünde önlem almaya ittiği düşünülebilir.

Yumuşak güç ve sert güç kavramsallaştırmak için burada ayrı ayrı değerlendirilmiş olsa da birbirlerinden çok fazla ayrılamayan daha doğrusu birbirlerine ihtiyaç duyan, bağlama göre birbirlerini güçlendirebilen kavramlardır. Örneğin yumuşak gücün yaratacağı cazibe bir ülkenin sahip olduğu müttefikleri arttırabilir. Böylece dolaylı olarak o ülkenin savunma gücü artmış olur. Bu durum ise o ülkenin yapacağı askeri harcamaları azaltmasına olanak sağlayarak aynı zamanda ekonomik kazanç da sağlayabilir. Benzer şekilde, sahip olunan sert gücün yumuşak gücü arttırması da söz konusudur. Bir ülkenin sahip olduğu sert güç kaynaklarının kendisi hayranlık uyandırabileceği gibi, bu kaynakların daha zayıf ülkelerin işgaller karşısında direnmesine yardım etmek amacıyla kullanılması, uluslararası barış hareketlerine asker ve malzeme sağlaması da yumuşak gücü arttırıcı etki gösterebilir. Örneğin Körfez Savaşı'nda Amerika önderliğindeki BM güçlerinin Irak'ın işgali karşısında Kuveyt'i savunması ve Amerika'nın Suudi Arabistan'a karşı düzenlenebilecek bir saldırıya karşı Suudi Arabistan'a destek sağlaması Amerika'nın sert gücünden faydalanan bu ülkelerde Amerika'ya yönelik sempati oluşmasını ve bu ülkelerde Amerika'nın yumuşak gücünün artmasını sağlayabilir (Gallarotti, 2011, s. 33-34). Yumuşak güç ve sert güç birbirini destekleyecek şekilde kullanılmasına rağmen, bu iki gücün sahipliği farklı ellerde toplanmıştır. Bir ülkenin sert gücünün kaynakları devletin kontrolündeyken, yumuşak güç kaynakları çok daha dağınık şekilde konumlanmıştır. Joseph Nye da, devletin kontrolünde bulunmadığı için yumuşak güç

kaynaklarının zaman zaman resmi hükümet politikasından farklı pozisyon aldığını, Vietnam Savaşı döneminde üretilen birçok Amerikan popüler kültür ürününün bu görüşü doğruladığını belirtir (2020, s. 36). İlginçtir ki bu ayrılık da yumuşak gücü arttırıcı etki gösterebilmektedir. Yönetmen Miloš Forman'ın, kendisiyle yapılan bir röportajda *12 Kızgın Adam* (*Twelve Angry Men*, Sidney Lumet, 1957) isimli filmin Çekoslovakya'daki gösterimiyle ilgili anıları bunu doğrulamaktadır. 1948 yılı sonrası artan Soğuk Savaş ikliminde komünistlerin yönetimindeki Çekoslovakya'da Batılı filmlerin gösterimine başlarda izin verilmediğini hatırlatan Forman, daha sonralarda (1960'lar) bazı komünist yöneticilerin ABD'yi olumsuz şekilde resmeden filmleri gösterime sokarak ABD hakkında olumsuz algı yaratmaya çalıştıklarını aktarır. Bu doğrultuda gösterime giren *12 Kızgın Adam* isimli film beklenenin tam tersi etki yapar. Çünkü dönemin aydınları bu filmi yorumlarken, eğer bir ülke kendi hakkında olumsuz bir film üretebiliyorsa bu o ülkenin gururlu, güçlü ve özgür bir ülke olduğunu gösterir şeklinde değerlendirmede bulunurlar. Bunun üzerine bu tür filmlerin gösterimi de iptal edilir (Forman, 1997). Görüleceği üzere yumuşak güç ve sert güç araçlarının farklı ellerde toplanıyor oluşu bile özgürlük algısı yaratarak bir ülkeye yönelik sempati ve hayranlık duyulmasına sebep olabilmektedir. Elbette bu durum manipüle edilmeye çok açıktır. Egemenler, belirli bir ülkenin yönetim şeklinin, toplumsal kurumlarının, değer ve pratiklerinin en doğru, en faydalı, en demokratik ve özgürlükçü biçim olduğuna dair algı yaratmak için belirli bir seviyeye kadar muhalif veya radikal ifade ve pratiklere izin verebilir. İzin verilen bu karşıtlık, iktidarın varlığını riske atmayacak güvenli ve kontrollü bir karşıtlıktır. Böylece demokrasi ve özgürlük yanılgısı oluşturularak belirli sınıfların veya grupların çıkarlarını koruyan mevcut iktidar pratiklerinin devamlılığı sağlanabilir.

Devletlerin yumuşak güç araçları üzerinde bütünlüklü bir kontrolünün bulunmayışı, yumuşak güç araçlarını hiç kontrol edemedikleri anlamına gelmemektedir. Özellikle sinema alanında devletlerin müdahalesine sık rastlanır. Sansür uygulamalarının yanı sıra, doğrudan devlet destekli propaganda filmleri bunun en açık örneğidir. Bunların dışında devletin ve devlet kurumlarının daha arka planda durduğu fakat kaynak sağlayarak etkilediği filmler de bulunmaktadır. Örneğin *Top Gun* (Tony Scott, 1986) ordunun desteğiyle çekilmiş bir filmidir. Film orduyu cesur, karizmatik ve kadınlar tarafından arzulanan erkeklerin yer aldığı, eğlence ve aksiyon dolu bir kurum olarak ele almıştır. Bunun sonucunda *Top Gun* bir askere alma aracı olarak işlev görmüş, hatta bazı sinema salonu sahipleri salonların çıkışına askere alma

masalarının konulmasını teklif etmişlerdir (Cunningham & Nelson, 2016, s. 47). Böylece ordu ve sinema birbirine karşılıklı fayda sağlamıştır. Zaman zaman bazı ülkelerin kendi ulusal sinemalarını korumak için koyduğu kotalar karşısında da ABD hükümetinin Hollywood'un yardımına koştuğu görülür. 1988 yılında ABD'nin, Avrupa Birliği'ni görsel-işitsel metinler üzerinde koyulan kotaların iptali konusunda ikna etmeye çalışması bu duruma gösterilebilecek örneklerden sadece biridir (Miller, Govil, McMurria, Maxwell, & Wang, 2012, s. 175). Joseph Nye'a göre yumuşak güce şüpheli yaklaşan bazı kesimler devletlerin kitle iletişim araçları gibi yumuşak gücü etkileyebilecek araçlara yatırım yapmak yerine bu işin serbest piyasa denetimine bırakılmasını önerir, CNN ve Fox gibi şirketlerin bu işi zaten ücretsiz olarak yaptığını ifade ederler. Fakat Nye, bu görüşü yüzeysel ve zararlı bulur. Çünkü sadece kâr odaklı hareket eden piyasa güçleri kültürün yalnızca kâr elde edebilecekleri boyutunu yansıtmaya meyilli olduklarından, bu temsil biçimi diğer ülkelerde tek boyutlu bir ABD imajı yaratma riski taşır (Nye, 2020, s. 161). Bu yüzden, özellikle de savaş gibi kriz zamanlarında ABD hükümetlerinin Hollywood endüstrisi üzerinde doğrudan etkilerinin olduğu, egemen iktidarlar tarafından verilmek istenen mesajların filmler yardımıyla iletildiği, ülke içindeki ve dışındaki seyircilerin duygu, düşünce ve davranışlarının etkilenmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu sebeple popüler sinema, ideoloji kavramından ayrı düşünülememektedir. Sıradaki bölümde popüler sinema ve ideoloji ilişkisine değinilecektir.

1.6. Popüler Sinema ve İdeoloji

İdeoloji nedir sorusu birçok çalışmanın yanıtlamaya çalıştığı bir sorudur. Bu zengin kavrama dair sadece birkaç tanımı ele almak bile popüler sinema ile ideoloji arasındaki ilişkiye dair ipuçlarını ortaya koymaya, ideolojilerin popüler sinema içindeki işleyişini ve egemen/muhafazakar ideolojilerin kabul görmek ve kendini yeniden üretmek için popüler sinemaya neden ihtiyaç duyduğunu anlamaya yardımcı olacaktır.

İdeoloji kavramının en temel fikirlerimizin dayanaklarını ve geçerliliğini sorgulamaya açan bir kavram olduğunu belirten McLellan'a göre bu kavram genellikle olumsuz çağrışımlar yapmaktadır. Yazara göre, çoğu zaman kendi düşüncemizin değil başkalarının düşüncesinin ideolojik olduğunu düşünme eğilimi taşırız. Çünkü kendi düşünce ve inanışlarımızın ideolojik olduğunu kabul etmek, bu inanışların dayanaklarının kaygan bir zemine sahip olduğunu kabul etmeyi gerektirir, inançlarımızın sorgulamaya açılması riskini ortaya çıkarmaktadır (2005, s.

1). İdeoloji kavramına yönelik olarak farklı yaklaşımlar ve çok sayıda farklı tanımlama çalışmaları bulunmaktadır. İdeoloji kavramına dair kapsayıcı tek bir tanım olmadığını ifade eden Eagleton'a göre ideoloji kavramı birçok farklı anlama gelecek şekilde kullanılabilen zengin bir kavramdır. İdeoloji kavramı çeşitli çalışmalarda "toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci; belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi; bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler; bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler; sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim ve özneye belirli bir konum sunan şey" gibi farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılmaktadır (Eagleton, 1996, s. 17-18). Oskay da ideolojinin farklı anlamlardaki kullanımına dikkat çekmektedir. İdeoloji yanlış bilinç üreten, egemen düzeni meşrulaştırmaya yarayan düşünceler olarak ele alınabildiği gibi, yeni bir toplumsal düzen kurmak isteyen siyasal hareketlerin fikirleri olarak da ele alınabilmektedir. Yani ideoloji kavramı hem insanların kendi gerçekliklerini algılamasını önleyen, baskıcı ve tutucu bir kavram olarak hem de toplumsal yapıyı olumlu yönde değiştirerek ileri götürmeye yarayacak fikirler gibi iki zıt anlamda kullanılabilir (Oskay, Tek Kişilik Haçlı Seferleri, 2014 a, s. 292-293). İdeoloji kavramı ilk ortaya çıktığı zaman olumlu bir anlam taşıyacak şekilde kullanılmıştır. İdeoloji terimini 1797 tarihinde⁵ ilk defa kullanan Antoine Destutt de Tracy bütün fikirlerimizin fiziksel duylara dayandığını belirterek, fikirlerin kökeninin dinsel veya metafizik inançlardan bağımsız bir şekilde, rasyonel olarak araştırılması yoluyla mutlu bir topluma ulaşılacağını ifade etmiştir. Dolayısıyla ideoloji kavramına dair bu ilk kullanım olumlu ve ilerici bir anlam taşımaktadır (McLellan, 2005, s. 6).

Karl Marx ve Marksist gelenekten gelen yazarlar ideolojiyi genellikle olumsuz anlamda kullanmışlardır. Marx ideolojiyi yönetici sınıfların çıkarlarını ve bakış açısını yansıtan, toplumsal yapıdaki eşitsizlikleri gizleyen, sınıf iktidarının onaylanmasına ve sürdürülmesine yarayan yanıltıcı bir kavram olarak ele alır (Heywood, 2013, s. 24). Bu görüşe göre toplum farklı çıkar çatışmalarına sahip gruplar tarafından oluşmaktadır. Ancak toplumsal ve ekonomik iktidarın dengesiz dağılımını haklı göstermeye çalışan görüşler bu çıkar çatışmalarını da gizleyerek uyumlu bir toplum tablosu çizmeye ve toplumun parçalanmasını önlemeye çalışmaktadır. İktidarın dengesiz dağılımı nedeniyle ekonomik üretimi kontrol edenlerin fikirlerin dağılımını da kontrol edebildiğini vurgulamak için Marx, her dönemde

⁵ Diğer kaynaklar göre ise de Tracy bu terimi ilk defa 1796 yılında kullanılmıştır (Duménil, Löwy, & Renault, 2011, s. 85; Heywood, 2013, s. 23).

hâkim fikirlerin, hâkim sınıfın fikirleri olduğunu ifade etmiştir. Bu görüş tüm fikirlerin ideolojik olduğu anlamına gelmemektedir. Toplumsal eşitsizlikleri meşrulaştıran, toplumsal ve ekonomik ilişkilerin doğasını gizlemeye yarayan fikirler ideolojik olarak kabul edilebilir (McLellan, 2005, s. 15). Marksist geleneğin ideolojiyi bir yanlış bilinç olarak ele alan görüşlerine karşı itirazlar yapılmaktadır. Bu itirazların temelinde, başarılı ideolojilerin yalnızca birer yanılsama olamayacağı, etkili olabilmek için insanların yaşam deneyimine anlam vermek, toplumsal gerçeklikle bir dereceye kadar uyum sağlamak ve insanlara kabul edilebilir bir toplumsal gerçeklik iletmek zorunda oldukları düşüncesi yatmaktadır (Eagleton, 1996, s. 36).

Tek bir ideoloji tanımı olmadığı gibi, tek bir ideolojiden de söz edilemez. Aynı toplum içinde bile birbiriyle çatışan birçok ideolojiden söz edilebilir. Dahası, egemen olana kadar ilerici olan bir ideoloji, egemen olduktan sonra muhafazakârlaşarak kendi konumunu korumaya çalışabilir. Egemen ideolojiler bu konumlarını korumak için 20. yüzyıla kadar zor kullanmaya başvurmuş olsalar da, 20. yüzyıldan itibaren kültürel/ideolojik ikna yöntemlerinin daha yaygın olarak kullanılmaya başlandığı görülmektedir (Yılmaz, 2008, s. 64). Antonio Gramsci de bu ideolojik iknaya dikkat çeker. Gramsci'ye göre egemen iktidarlar, iktidardaki konumlarını korumak için güç kullanmak ve rıza elde etmekten oluşan iki yol izlemektedirler. İdeolojiler, iktidarların güç kullanmadan rıza elde etmesine yaramaktadır (Oskay, 2014 a, s. 316). Gramsci bu rıza üretme işlemini hegemonya kavramı ile ifade etmektedir. Yazara göre, kapitalist sınıf sistemini ayakta tutan unsur egemen sınıfın fikir ve ideolojilerinin hegemonyasıdır. Egemen sınıfın edebiyattan sanata, eğitimden kitle iletişime, gündelik dilden popüler kültüre kadar farklı alanlarda gömülü olarak yer alan fikir ve ideolojileri karşıt görüşlerin yerini alarak çağın sağduyusu haline gelirler (Heywood, 2013, s. 25). Burada Eagleton'ın şu uyarısını hatırlamak gerekir: Her katı fikir kümesi ideolojik değildir. İdeoloji kavramı sadece bir inanç sistemine değil bir iktidar meselesine gönderme yapmaktadır. Örneğin dış fırçalamakla ilgili, dış fırçalarken gerekli olan fırça darbesi ya da kullanılacak olan dış fırçasının rengi ile ilgili katı fikirlere sahip olmak bu fikirleri ideolojik yapmaz. Ancak, bir savaş durumunda dış fırçalamamanın sağlık üzerinde oluşturabileceği olumsuz etkilerin ülkenin zayıflamasına ve dolayısıyla işgaline neden olabileceğine dair bir görüş ideolojiktir (1996, s. 22-23). Biraz sıra dışı bir örnek gibi görünse de, bu çalışma kapsamında yapılan kaynak taramaları ve film incelemeleri Eagleton'ın görüşlerini kanıtlayan örnekler sunmuştur. İkinci Dünya Savaşı yıllarında dönemin ABD iktidarının direktifleri doğrultusunda sinema endüstrisini

yönlendirmek için hazırlanan, çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılı olarak ele alınan *Sinema Endüstrisi İçin Hükümet Bilgi Kılavuzu* (Government Information Manual for Motion Picture Industry) isimli belgede yalnızca sağlıklı kişilerin savaşa katkı yapabileceği, bu nedenle aile sağlığını korumak için ülkedeki kadınlara yeni bir iş düştüğü belirtilir. Savaş bağlamında geri dönüşüm yapmak ve çeşitli kurumlara bağış yapmak gibi davranışlara da kılavuzda yer verilir (Office of War Information, 1942 f, s. 5-6). Dolayısıyla savaş bağlamında ele alındığında sağlığı korumak bireysel bir çıkardan ya da geri dönüşüm yapmak çevreyi/doğal kaynakları korumaktan daha başka anlamlar taşıyan, savaşa katılıp katılmamak konusunda halka danışmayan iktidarın savaşı kazanmak için gerekli gördüğü ihtiyaçları yansıtan eylemlere dönüşerek popüler kültüre kanalize olmuş ve çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de incelenen çok sayıda filmde tekrarlanarak iktidarın isteklerine yönelik rıza üretilmeye çalışılmıştır.

Kültür endüstrisi kavramı, popüler sinema ve ideoloji ilişkisini açıklarken faydalanılması gereken önemli bir kavramdır. Adorno ve Horkheimer tarafından üretilen bu kavram kültürel metinleri kapitalist üretim mantığı içindeki bir üretim bandından çıkan diğer endüstriyel ürünler gibi seri üretim şeklinde ve uzmanlar tarafından üretilen, standartlaştırılmış metalar olarak ele alır (Kırel, 2012, s. 336). Herhangi iki film arasındaki fark gerçek bir farklılık değil, tüketicilerin sınıflandırılmasına ve kayıt altına alınmasına yarayan, farklı beğenilere seslenerek hiçbir seyircinin sistemden kaçmamasını sağlayan, seyirciyi tüketiciye ve bir istatistik malzemesi haline getiren, standartlaştırılmış bir farklılıktır (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 165-166). Hollywood'un film dili ve yapım özellikleri sinemanın ideolojik ikna amacıyla verimli bir şekilde kullanılmasına olanak tanımaktadır. Seyirci için sınıflandırılacak hiçbir şey kalmaz çünkü kültür endüstrisi üretim sürecini önceden şemalaştırmıştır. Filmler birer sanat eseri olmak yerine, tek varlık nedenleri bu şemayı yerine getirmek olan, başı ve sonu önceden belli, standartlaşmış ürünlere dönüşmüştür. Yapım teknikleri ile dışarıda yaşanan hayatın eksiksiz bir kopyasını sunmaya çalışan filmler, beyazperdede gösterilenlerin gerçek hayatın bir uzantısı olduğu algısını üretmeye çalışır (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 168-169). Seyircilerin düşünmesi değil, inanması istenir. Seyircinin her tepkisini önceden belirleyen kültür endüstrisi, seyircinin zihinsel kapasitesini kullanmasını önlemeye çalışan, sebep-sonuç ilişkisi içerisinde gelişen ve düşünmeye gerek kalmadan kolayca takip edilebilen ürünler ortaya koyar (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 183). Baudry, izlediğimiz bir filmde, filmin oluşturulması sırasında yapılan tercihlerin görünür olup olmadığını sorgulamamızı önerir.

Gerçeklikten seçilen görüntülerin bir filmi oluşturması sırasında yapılan tercihler gizleniyorsa, bir başka deyişle film gerçekliğin doğal bir parçasıymış gibi sunuluyorsa, Baudry'ye göre belirli tercihler sonucunda oluşturulan bitmiş bir ürün olarak bir filmin tüketimine ideolojik artı değerler eşlik etmektedir (2011, s. 36). Klasik anlatı her ne kadar seyirciden gizlenmeye ve perdede gösterilenler gerçekliğin doğrudan sunumlarıymış gibi gösterilmeye çalışılsa da olayların kendi kendini anlatmadığı, bu doğallaştırmanın aslında bir gizleme çabası olduğu hatırlanmalıdır (Gunning, 2009, s. 398). Gerçek hayatın içinden çıkmış gibi görünen bu öyküler elbette belirli görüşlerin, değerlerin ve tercihlerin sonucunda üretilmiş, filmi üretenin ideolojisinden bağımsız olmayan ürünlerdir. Örneğin, profesyoneller tarafından oluşturulan Hollywood'un klasik anlatısı seyirciyi öykünün içine çekerek perdede yaşananlarla özdeşleşmeye davet etmektedir. Böylece, seyircinin perdede gördüklerini sorgulamasının önüne geçilerek, kendisine gösterilenleri kabul etmesine yarayacak anlatılar sunulmaktadır (Kırel, 2010, s. 164). Klasik anlatının biçimsel görenekleri perdede yansıtılanların belirli bir görüş açısının süzgecinden geçmiş kurmaca ürünler olduklarını gizleyerek nesnel bir öykü anlattıkları izlenimi yaratmaya çalışırlar. Bu inşa edilmiş nesnellik seyirciyi perdede yansıtılan ideolojik pozisyonları desteklemeye çağırmaktadır. Biçimsel göreneklerin yanı sıra, tematik görenekler de inşa edilen bu gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağdaştırarak bunların değişmez olduğunu kabul ettirmeye çalışır. İçinde yaşanan sistem mümkün olan en iyi sistem olarak sunulurken, sisteme içkin olan sorunlar göz ardı edilir (Ryan & Kellner, 2010, s. 17-18). Popüler sinema ile ilgili bu gibi tanımların, propaganda kavramı ile ilgili yapılan tanımlarla olan benzerliği dikkat çekicidir. Propaganda kavramı farklı çalışmalarda kısaca temsillerin, imajların, sembollerin ve sloganların etkili bir şekilde kullanılarak bireylerin davranışlarının, duygu ve düşüncelerinin etkilenmesi, temsillerin manipülasyonu yoluyla bireylere dışarıdan gelen düşünceleri kendi düşünceleri gibi kabul ettirme çabası şeklinde tanımlanmaktadır (Lasswell, 1995, s. 21; Pratkanis & Aronson, 2008, s. 13). Görülebileceği gibi propagandanın işlevleri ve amaçları popüler sinemanın işlevleri ile benzerlikler göstermektedir. Klasik anlatının uzmanlar tarafından inşa edilen biçim ve içeriğe dair görenekleri, tıpkı propaganda tanımlarında olduğu gibi bireylerin duygu, düşünce ve davranışlarını etkileyerek seyircilerin kendilerine gösterilenleri kabullenmesi, belirli egemen ideolojilerin desteklenmesi ve sisteme içkin sorunların göz ardı edilmesi amacıyla kullanılabilir. Ancak, Lasswell'in deyişiyle propaganda kavramının özünde iyi ya da kötü bir eylem olmayıp, iyi ya da kötü amaçlar için kullanılabilir olması gibi (Lasswell, 1995, s. 21), popüler sinema da zorunlu olarak iyi ya da

kötü değildir. Popüler sinema belirli bir toplumda var olan eşitsizlikleri, ayrımcılıkları ve iktidar ilişkilerini meşrulaştırıcı mesajlar içerip, toplumda var olan egemen sistemi mümkün olan en adil ve iyi sistem olarak sunabileceği gibi bunun tam tersine daha özgürlükçü ve eşitlikçi anlamlar üretmek için de kullanılabilir.

Sinemanın ideolojiyi yeniden üretip üretmediği ve kameranın kendiliğinden ideolojik bir aygıt olup olmadığı ile ilgili çatışan görüşler olduğunu belirten Ertan Yılmaz, J. L. Comolli ve J. Narboni'nin görüşleri ile Jean-Patrick Lebel'in bu konudaki görüşleri üzerinden bu çatışmayı örneklendirir. Comolli ve Narboni, sinemanın gerçekliği yeniden ürettiğini ve bu nedenle ideolojik olduğunu belirtir. Film yapımının araçlarının da gerçekliğin bir parçası olduğunu belirten yazarlar, gerçekliği ise egemen ideolojinin bir ifadesi olarak ele alırlar. Bu görüşe göre film çekmek, kameraya alınan nesne ve olayları belirli bir ideolojinin süzgecinden geçirerek kayda alma ve yeniden üretme eylemi olarak tanımlanmaktadır. Yazarlar, filmi oluşturan biçim ve içeriğin ideolojik söylemi vurguladığını belirterek, bu sebeple kameranın nesnel gerçekliği kaydeden bir araç olarak algılanmasına karşı çıkarlar. Bu görüşe karşılık olarak Jean-Patrick Lebel ise kameranın kendi başına ideolojik bir araç olamayacağını savunur. Kamera sadece bir araçtır, makinedir. Bilimsel verilere göre çalışan bir aygıt olarak kamera, ideolojik nitelikten yoksun olduğu gibi sadece egemen ideolojiyi yansıtmak zorunda da değildir. Her araç gibi sinema da ideolojik amaçlarla kullanılabilir. Lebel'e göre eğer sinema egemen ideolojiyi yeniden üretiyorsa bu kameranın doğal bir niteliği değil, egemen ideolojinin sinema üzerindeki egemenliğinden kaynaklanmaktadır (Yılmaz, 2008, s. 65-66). Ancak bu egemenlik mutlak değildir. Popüler sinema içerisinde bile egemen ideolojiye karşı çıkışlar görülebilmektedir. Ryan ve Kellner, Hollywood endüstrisinin çoğunlukla egemen ideolojiye hizmet etmekle birlikte tek bir ideolojik bütünlüğe sahip olmadığını vurgular. Yazarlara göre, 1967-1987 yılları arasında Hollywood'un ürettiği birçok film toplumsal sorunları gündeme getirmiş, geleneksel temsil kalıplarını ve geleneklerini toplumsal eleştiri yapmak amacıyla kullanmıştır (Ryan & Kellner, 2010, s. 19). Beyaz erkek kahramanın dokunulmazlığı, bireyci kapitalist ikonografi, muhafazakâr aile ideali ve cinsel baskı gibi geleneksel değerleri temsil eden konular bu dönemin filmlerinde sorgulanır hale gelmiştir. Ancak egemen ideoloji kendisine yönelik saldırılara karşı cevapsız kalmamış, geleneksel değerlere yönelik eleştiriler karşısında 1970'li yıllarda geleneksel değerlere sarılan filmler de üretilmiştir (Ryan & Kellner, 2010, s. 28-30). Görüleceği üzere popüler sinema egemen ideolojilerin kendi egemenliklerini

sürdürmek için kullandıkları bir araç olabileceği gibi, zaman zaman muhalif tepkilerin de sesini duyurabildiği, çatışan ideolojilerin egemenlik için mücadeleye giriştiği bir araç da olabilmektedir. Ancak Kırel'in de vurguladığı gibi bu muhalefetin sistemi dönüştürücü nitelikte olmadığı, muhalif tepkilerin iktidarın izin verdiği alan içerisinde gerçekleştiği ve popüler anlatıların egemen değerlerin yeniden üretilmesine yarayan öğelerle dolu olduğu hatırlanmalıdır (Kırel, 2010, s. 13). Formüllere ve tekrarlara dayanan yapısı sebebiyle düşünsel çabaya gerek duymadan kolayca anlaşılabilen, özdeşleşme yaratarak seyirciyi içine çeken ve seyircinin kendisine gösterileni sorgulamasını önleyen popüler filmler, eğlence görünümü altında egemen ideolojilerin yeniden üretildiği metinlerdir.

Sinemanın egemen ideolojilerin yeniden üretimi için bir araç olarak kullanılması her zaman gizli şekilde yapılmayıp, egemen iktidarların sinema tarihi boyunca kendi iktidarlarını sağlama alacak düşünceleri egemenlikleri altındaki halklara aktarmak amacıyla sinemaya doğrudan müdahale ettikleri görülmektedir. Bunun bir örneğine sinemanın henüz erken dönemlerinde Rusya'da rastlanır. 1917 yılında Rusya'da yapılan Bolşevik İhtilali ile iktidara geçen Vladimir Lenin, sinemanın sadece bir eğlence aracı olmadığını görerek, yapılan devrimlerin halka benimsetilebilmesi için sinemanın önemli bir araç olabileceğinin farkına varmıştır. Bu sebeple önce 27 Ağustos 1919 tarihinde sinema Halk Eğitim Komiserliği'ne bağlanarak devletleştirilmiş, ardından ise sadece beş gün sonra, 1 Eylül 1919 tarihinde sinemacı yetiştirmek amacıyla Moskova'da bir sinema okulu açılmıştır. Okuma yazma oranının düşük olduğu ve çeşitli dillerin konuşulduğu dönemin Rusya'sında görsel yönü ön planda olan sessiz sinema, devrimin ardından sokakları donatan afişlerden daha etkili bir propaganda aracı olarak görülmüştür (Teksoy, 2009, s. 130). Bu dönemde inşa edilen "ajitasyon trenleri (agit-tren)" ise sinemanın devlet propagandası amacıyla kullanılmasının yaratıcı bir örneğidir. Devlet propagandasını ülkenin en ücra köşelerine kadar götürmek üzere inşa edilen ajitasyon trenlerinde halka film gösterimleri düzenlemiş ve trende hazır bulunan kameramanlar gittikleri her yerden binlerce metre film çekerek ülkenin farklı yerlerini kayıt altına almış ve bunları kurgulanmak için Moskova'ya göndermiştir (Abisel, 2014, s. 166). Rusya'da yaşananlara çok benzer gelişmelerin ilerleyen yıllarda Çin'de de yaşandığı ve sinemanın iktidarlardan tercih edilen bir propaganda aracı olarak kullanılmaya devam edildiği görülür. Yaklaşık yirmi yıl süren iç savaştan Komünist Parti'nin galip gelmesinin ardından 1949 yılında Mao Zedong yönetiminde Çin Halk Cumhuriyeti kurulur (McNeill, 2002, s. 705). Sanat ve politika arasında

bir ayırım olmadığını düşünen Mao'ya göre sanat devrimin ihtiyaçlarına hizmet etmeliydi. Bu düşünce doğrultusunda film endüstrisi de devletin kontrolü altına alınır ve 1953 yılına gelindiğinde film endüstrisi tamamen devletleştirilir (Berry, 2004, s. 25-26). Filmler, istenilen mesajların en eğitimsiz seyircilerin bile anlayabileceği şekilde iletilebilmesine olanak sağlayan, eğitim ve propaganda amacıyla kullanılarak Komünist Parti'ye hizmet edebilecek araçlar olarak görüldüğü için, Kültür Bakanlığı'na bağlı Film Bürosu filmleri fikir aşamasından itibaren denetime sokar (Clark, 2012, s. 45). Devlet eliyle yeni stüdyolar ve büyük şehirlerde sinema salonları kurulurken, kırsal alanlarda film gösterimi yapmak amacıyla mobil gösterim ekipleri kurulur. Bu girişimler sonucunda, Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulduğu 1949 yılında sayıları 648 olan film gösterim birimlerinin sayısı 1957 yılında 9.965'e yükselir (Berry, 2004, s. 26). Burada değinilmesi gereken nokta sinemanın propaganda amacıyla kullanımının sadece Çin ya da Rusya gibi komünist devrim yaşayan, daha otoriter devletlerle sınırlı olmayıp her ülkede görülebildiğidir. Örneğin, bu çalışma kapsamında ele alınan savaşlardan biri olan İkinci Dünya Savaşı döneminde savaşın karşıt taraflarını oluşturan Mihver ve Müttefik devletleri benzer amaçlar doğrultusunda sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmışlardır. Savaş sırasındaki hedeflerinden ve eylemlerinin niteliğinden bağımsız olarak Almanya, Japonya ve İngiltere gibi farklı ülkeler kendi konumlarını meşrulaştırmak için sinemadan yararlanmışlardır.

İkinci Dünya Savaşı döneminde sinemanın propaganda aracı olarak kullanımına dair farklı ülkelerden örnekler verilmesi gerektiğinde Almanya ilk sırayı alacak ülkelerdendir. Bu dönemde Almanya'nın propaganda faaliyetlerinin gelişimini savaşa katılan diğer ülkelere biraz daha gerilerden başlatmak mümkündür. 1933 yılında Almanya'da Nazi Partisi'nin (Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi) iktidara geçmesinin ardından yeni rejim tüm kitle iletişim araçlarını kontrol altına almak için girişimlere başlar. Bu doğrultuda ilk olarak yeni rejimi kitlelere benimsetmek, iktidarın söylemlerini, ideolojisini ve otoritesini halk arasında yerleştirmek gibi amaçlar taşıyan *Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı* kurulur ve bu kurumun başına Joseph Goebbels atanır. Goebbels sinemanın önemli bir propaganda aracı olduğunu, belirli fikirlerin ve ideolojilerin kitlelere benimsetilmesi için sinemanın Nazi Partisi'ne hizmet edebileceğini düşünmüş ve sinemanın devlet kontrolüne geçmesi için ilk günden itibaren çalışmalara başlamıştır (Çakı, Gazi, Çakı, & Almaz, 2019, s. 153-154). Nazilerin iktidara geçtiği dönemde yeni rejimin ihtiyaçlarına karşılık veremeyen Almanya sinema endüstrisinin yeniden organize edilmesi planlanmıştır. Bu yönde atılan ilk adım

Goebbels'in kriz içerisindeki sinema endüstrisini rahatlatmak ve rejimin onayını alan filmlerin üretimi için uygun fırsatla kredi sağlamak amaçlarıyla 1933 yılı Haziran ayında *Film Kredi Bankası*'nın (Filmkreditbank-FKB) kurulması olur. Hemen ardından ise filmlerden alınan eğlence vergisi %11.5'ten %8'e düşürülür. Yeni rejimin sinema sektörüne gerekli desteği vermeyeceğini düşünen sinemacılar için bu gelişmeler bir sevinç kaynağı olsa da iktidarın desteklerine bağımlı bir film endüstrisinin temelleri atılmış olur. 14 Temmuz 1933 tarihinde *Reich Film Odası*'nın (Reich Film Chamber-Reichsfilmkammer-RFK) kurulması ve kısa süre sonra ise Nazi Partisi'nin Almanya'daki tüm sanat ve medya faaliyetleri üzerinde denetim sahibi olması amacıyla yönelik olarak 22 Eylül 1933 tarihinde *Reich Kültür Odası*'nın (Reich Chamber of Culture-Reichskulturkammer-RKK)⁶ kurularak RFK'nin bu kuruma bağlanması Nazi iktidarının Almanya sinema endüstrisi üzerinde kurumsal düzeyde denetim sahibi olmasına yarayan gelişmelerdir. Alman sinemasının yeni rejimin ihtiyaçları doğrultusunda yeniden organize edilmesi amacıyla kurulan RFK'nin amaçlarından biri de sinema endüstrisinin Yahudiler ya da Nazi iktidarının yozlaşmış olarak tanımladığı çalışanlardan ayıklanmasıdır. Bu ayıklama eylemini gerçekleştirebilmek için sinema sektöründe çalışmaya devam etmek isteyen kişilerin Reich Film Odası'na üye olması zorunlu kılınmış ve sadece “arı ırktan” olanların üyelikleri kabul edilmiştir (Welch, 2001, s. 9-11).

1933 yılında sinema endüstrisinin kurumsal yönünü kontrol altına almak için atılan adımların ardından, 1934 yılı başlarında çıkarılan *Reich Sinema Yasası*'nın (Reich Cinema Law-Reichslichtspielgesetz) içerdiği “pozitif” sansür ile Nazi iktidarı filmlerin içeriği üzerinde de söz sahibi olur. Bu yasada pozitif sansür ile kastedilen olgu bitmiş filmler üzerinde kesme işlemlerinin yapıldığı negatif sansürün yerine bir filmin sinopsis aşamasından salonlarda gösterimine kadar doğrudan Goebbels'in atadığı bir dramaturg tarafından incelenmesi, yönlendirilmesi ve Nazi iktidarının olumlu görüş belirttiği konularda film üretiminin desteklenmesini içeren bir denetleme sistemidir. Negatif sansür varlığını sürdürmekle birlikte, yeni getirilen bu pozitif sansür sinemacıların Nazi iktidarının faydalı gördüğü konularda film üretmesini teşvik etme amacı taşımıştır. Pozitif sansür işlemi ile birlikte filmlere politik, ulusal, sanatsal, kültürel niteliklerine ve gençlerin izlemesi için uygunluğuna göre “değerli”, “özellikle değerli” gibi değişen değer kademeleri içeren teşvik sertifikaları verilmiştir. Bu sertifikalar hem

⁶ *Film Odası* ile birlikte *Reich Kültür Odası*'na bağlı olan diğer odalar şunlardır: edebiyat, tiyatro, müzik, güzel sanatlar, basın ve radyo (Welch, 2001, s. 9).

sertifika alan filmin vergi indirimi alması gibi kısa vadeli ekonomik kârlılığı açısından faydalı olmuş hem de Nazi rejimi altında film yapmak isteyen sinemacıların kariyer olanaklarını geliştirerek rejimin uygun gördüğü filmlerin üretilmesini teşvik etmiştir (Kallis, 2006, s. 121-122).

1939 yılına gelindiğinde Almanya’da sinema endüstrisinin personel, finansman, dağıtım, gösterim ve sansür gibi birçok alanında Nazi hükümeti kontrolü ele geçirmiştir. 1942 yılında Almanya yönetimindeki bölgelerdeki film şirketlerinin de ele geçirilerek *Ufa-Film GmbH* (Ufi) adı altında birleştirilip Propaganda Bakanlığı’na bağlanması ile birlikte Nazi hükümeti sinema endüstrisini yalnızca kontrol etmekle kalmaz, sinema endüstrisine sahip olur ve 1942 yılında Alman sinemasının kamulaştırılması tamamlanır (Fox, 2007, s. 28). Film şirketlerinin Ufi çatısı altında birleştirilmesinin sebebi Nazi hükümetinin politik ve ideolojik hedefleri doğrultusunda üretilen filmlerin sürekliliğini sağlamaktır. Naziler Alman sinema endüstrisine yılda 100 film üretmesi emri vermiş ancak 1941 yılına gelindiğinde bu sayının yakalanamayacağı görülmüştür. Bunun üzerine, film endüstrisinin verimsiz işlediğini ve bu verimsizliğin talebi karşılayacak filmlerin üretilmemesine neden olduğunu ortaya koyan bir rapor hazırlanarak film endüstrisinin kamulaştırılması meşrulaştırılmaya çalışılmıştır (Welch, 2001, s. 26-27).

Almanya’da 1933 yılında iktidara geçen Nazi Partisi ilk günden itibaren sinema endüstrisini kontrol altına almak için çalışmalara başladığı gibi, iktidarı ele geçirir geçirmez propaganda içerikli filmlerin üretimine de başlar. Bu dönemde sinemanın görevi Alman toplumunu yeni rejimin değerler sistemine göre eğitmek olur (Fox, 2007, s. 7). Nazilerin beyin yıkama çabasının ilk hedeflerinden biri genç öğrencilerdir. 1934 yılında Eğitim Bakanı Dr. Bernhard Rust okullarda propaganda filmlerinin gösterilmesini emreder. Ardından ise Goebbels öğrencilere politik açıdan değerli filmlerin gösterilmesini isteyince propaganda filmleri okul müfredatlarının bir parçası olur. Öncelerde aylık olarak yapılan film gösterimleri 1936’dan itibaren haftalık olarak devam eder. Gençlerin Hitler’e ve onun ideolojilerine yönelik sadakatini ve bağlılığını elde etmek için tarih, coğrafya, biyoloji ve botanik gibi farklı konuları kapsayan filmler ve fotoğraf slaytları hazırlanarak okullarda gösterilir. Gösterilen bu film ve slaytların daha etkili olması için ise öğrenciler sınava sokulur (Sarıtaş, 2018, s. 340-341). Genç öğrencilere yönelik hazırlanan bu filmler Nazilerin toplumun tüm kesimlerini kendi ideolojileri doğrultusunda eğitmeyi hedeflediklerini ortaya koymaktadır.

Spesifik olarak toplumun genç kesimlerini hedefleyen eğitim filmlerinden başka, daha geniş bir seyirci kitlesini hedef alan haber filmleri de Nazilerin elinde önemli bir propaganda aracına dönüşür. Propaganda Bakanı Goebbels, 1935 yılı gibi Nazi Partisi'nin iktidarının erken dönemlerinden itibaren haber filmlerinin devletin kontrolünde olması gerektiğinden bahsetmiştir. Haber filmlerini devletin kontrolüne almak için ilk somut adımlar 1938 yılında, bu filmlerin denetimini yapmak için *Alman Haber Filmi Merkezi*'nin (*Deutsche Wochenschauzentrale*) kurulması ile atılır. Almanya'daki dört haber filmi şirketinin 1940 yılında *Deutsche Wochenschau GmbH* adı altında birleştirilmesinin ardından ise haber filmleri bütünüyle devlet kontrolüne geçer (Kallis, 2005, s. 189-190). Goebbels, haber filmlerine özel bir önem vermiştir. Hatta *Deutsche Wochenschau* (Alman haber filmi) adı altında Hitler'in önderliğinde inşa edilen fabrikalara, anma törenlerine, cepheden haberlere, Alman halkının vatan savunmasına ve Müttefik Devletleri'nin (İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın düşmanları) işlediği sözde insanlık suçlarına dair haberlerin yer aldığı bir haber filmi programı hazırlatmıştır (Çakı, Gazi, Çakı, & Almaz, 2019, s. 158). Ayrıca Goebbels, 1938 yılında sinema salonu sahiplerine verdiği bir emirle filmlerden önce haber filmlerinin gösterilmesini istemiş, seyircilerin bu filmleri izlemek istememesi üzerine ise haber filmlerinin gösterimi sırasında salon kapılarının kilitlenmesini emretmiştir (Sarıtaş, 2018, s. 340). Kracauer de Nazilerin haber filmlerine verdiği önemi vurgulamıştır. Kracauer'e göre İkinci Dünya Savaşı döneminde Alman haber filmleri gerçeklik, süre ve hıza dayanan üç ilke çerçevesinde üretilmiştir. Birinci ilke olan gerçeklik ilkesi haber filmlerinde yer alan sahnelerin canlandırma değil, cephede geçen gerçek savaşa ait görüntülerden oluşmasıyla ilgilidir. Bu filmlerin gerçekçiliği basında ve devlet yetkililerinin açıklamalarında da sürekli olarak tekrarlanarak perdede gösterilen haber filmlerinin gerçeklik hissi arttırılmaya çalışılmıştır. İkinci ilke olan süre ise haber filmlerinin 1939'dan başlayarak seyircilerin düşüncelerini etkilemek amacıyla giderek artan sürelerle sahip olması ve 1940 yılında 40 dakikaya kadar varan haber filmlerinin üretilmesini işaret eder. Üçüncü ilke olan hız ise haber filminde yer alan olayın etkisi halkın hafızasından silinmeden önce, olayın gerçekleşmesinin hemen ardından o haber filminin seyirciye ulaştırılmasıyla ilgilidir. Cephede çekilen görüntüler uçaklarla taşınarak ülkenin farklı yerlerine gönderilmiş, Propaganda Bakanlığı'nın yayınladığı emirle resmi haber filmleri ülkenin her yerinde aynı anda gösterime sokulmuştur (Kracauer, 2010, s. 274-275).

Eğitim filmleri ve haber filmlerinin doğrudan propaganda amacıyla kullanımına karşılık Nazi Almanya'sında uzun metraj kurmaca filmler daha dolaylı bir propaganda programının uygulanması için kullanılmıştır. Aradaki bu farklılık Propaganda Bakanı Goebbels'in propaganda filmleri hakkındaki görüşlerinden kaynaklanmaktadır. Kallis'e göre Nazi Partisi'nin iktidarının başlarında üretilen *Hans Westmar* (Franz Wenzler, 1933) ve *SA-Mann Brand* (Franz Seitz Sr., 1933) gibi doğrudan propaganda içerikli filmlerin halkın ilgisini çekmemiş olması Goebbels'in düşüncelerini etkileyerek sinemanın propaganda amacıyla kullanımında daha üzeri örtülü yöntemleri tercih etmesine sebep olmuştur (2005, s. 195). Bu nedenle, Goebbels'in görev süresinde üretilen filmler arasından doğrudan propaganda içerikli filmler toplam üretimin küçük bir bölümünü oluşturmuştur. 1933-1945 yılları arasında Almanya'da üretilen 1097 filmin altıda biri doğrudan propaganda içerikli olurken, bu filmlerden doksan altısı devlet tarafından sipariş edilen filmlerdir⁷. Haber filmleri ve belgeseller doğrudan propaganda yapmak için kullanılırken uzun metraj filmler ise Nazi Partisi'nin ideolojisini dolaylı yoldan, üzeri örtülü bir biçimde benimsetmeye çalışan daha çok romantik, komedi, müzikal ve suç filmleri gibi eğlenceye yönelik filmlerden oluşmuştur (Welch, 2001, s. 36). Usta bir propagandacı olan Goebbels eğlencenin de politik olabileceğine değinerek, bireylerin kendilerine sunulan metinlerdeki propaganda içeriğini fark ettiklerinde propagandanın etkisinin azaldığını, propagandanın dolaylı yoldan ve imalar şeklinde sunulduğunda ise etkisinin arttığını belirtmiştir. Bu nedenle seyirciyi uyuşturan, eğlence amaçlı filmler üretilmiş ve bu filmlerin içerisine disiplin, itaat, yoldaşlık, kahramanlık ve Hitler'e bağlılık gibi Nazi Partisi'nin ideolojisine uygun düşen mesajlar yerleştirilmiştir (Welch, 2001, s. 38). Kracauer de Nazi dönemi Alman sinemasının tamamının, hatta sadece birer eğlence filmi gibi görünenlerin bile az ya da çok propaganda filmleri olduğunu gözlemlemiştir (Kracauer, 2010, s. 273).

Naziler, iktidarlara boyunca farklı konulardaki düşüncelerini kitlelere yaymak için popüler sinemayı kullanmışlardır. Örneğin komedi türü altında Yahudileri olumsuz bir şekilde gösteren *Robert und Bertram* (Hans H. Zerlett, 1939) (Sarıtaş, 2018, s. 344); yine Yahudilere yönelik önyargı oluşturmak amacıyla çekilen *The Rothschilds* (Erich Waschneck, 1940) ve *Jud Süß* (Veit Harlan, 1940); milliyetçi duygulara hitap eden ve Alman ulusunu yücelten *The*

⁷ Goebbels'in Leni Riefenstahl'e hazırlattığı *Triumph of the Will* (*Triumph des Willens-İradenin Zaferi*-1935) ve *Olympia* (1938) isimli iki bölümden oluşan filmler bu propaganda filmleri kapsamında değerlendirilebilir (Çakı, Gazi, Çakı, & Almaz, 2019, s. 157).

Making of a King (*Der alte und der junge König*, Hans Steinhoff, 1935), *Pour le M rite* (Karl Ritter, 1938), *Kampfgeschwader L tzow* (Hans Bertram, 1941), *Der gro e König* (Veit Harlan, 1942) ve *Burning Hearts* (*Kolberg*, Veit Harlan-Wolfgang Liebeneiner, 1945) ( akı, Gazi,  akı, & Almaz, 2019, s. 157,159); Nazi ideolojisiinde Almanların “ st n ırk” olarak görülmesinin kaynakları ile ilgili bir politika olan “Kan ve Toprak” (Blood and Soil) politikası kapsamında üretilen *The Rider on the White Horse* (*Der Schimmelreiter*, Hans Deppe-Curt Oertel, 1934), *I’m for You, You’re for Me* (*Ich für dich, du für mich*, Carl Froelich, 1934), *The Girl from the Marsh Croft* (*Das M dchen vom Moorhof*, Douglas Sirk, 1935) ve *Immensee* (Veit Harlan, 1943) (Welch, 2001, s. 81,85); Polonya’nın kendi topraklarında yaşayan Alman etnik azınlıklara yaptığı sözde baskıları ele alarak savaşı me rula tırmaya  alı an *Enemies* (*Feinde*, Viktor Tourjansky, 1940) ve *Homecoming* (*Heimkehr*, Gustav Ucicky, 1941) (Fox, 2007, s. 46) gibi filmler Nazi Partisi’nin ideolojisine dair düşünceleri seyircilere iletmek için üretilmiş popüler filmlerden bazılarıdır.

Almanya’nın propaganda faaliyetlerinin yoğunluğu ve etkililiğinin aksine, İkinci Dünya Savaşı’nda ABD’nin en önemli m ttedefiki olan İngiltere’de sinemanın savaş propagandasındaki önemi ve halkı ikna etmek için kullanılabilecek bir araç olduğu gerçeği daha geç kavranmı , sinemanın propaganda amacıyla etkin bir biçimde kullanımı rakiplerine göre daha sorunlu ve yavaş bir biçimde gerçekleşmiştir. İngiltere ile Almanya arasındaki çatışmaların erken dönemlerinde İngiltere’de temelde propaganda bakanlığı olan MOI (Ministry of Information/Bilgi Bakanlığı) ve film endüstrisi arasında i  birliğinde eksiklikler olduğu gözlemlenir (Fox, 2007, s. 31). Belgeselleri ile tanınan John Grierson da İngiltere’de film yapımcılarının savaştaki görevlerine hazır olmadıklarını, MOI’nin ise sinemanın savaş sırasında ne kadar etkili bir silah olabileceğinin farkına varmadı ını belirtmiştir. Almanya’nın ürettiği filmler güçlü ve etkili birer propaganda aracı olurken, İngiltere’de üretilen filmler seyircilerden karmaşık tepkiler almakla kalmamış, düşman tarafından da alay konusu olmuştur (Fox, 2007, s. 89). İngiltere’de hükümete bağlı bakanlık ve kurumlar savaşın ba larından itibaren film üretim sürecine dahil olsalar da sinema endüstrisi ve hükümet arasındaki i  birliği eksikliği üretilen filmlerin niteliğini zedelemi tir. Örneğin, *Film Birimi*’nin (Film Division)⁸ haber filmleri üretiminin başına geçirilen Sir Edward Villiers, profesyonel haber filmi

⁸ *Film Birimi* İngiltere’de İkinci Dünya Savaşı sırasında MOI’ye bağlı olarak çalışan, haber filmi, belgesel, eğitim filmleri gibi filmlerden ve bakanlığın film endüstrisi ile ilişkisinden sorumlu olan birimdir (Murphy, 2000, s. 55).

şirketlerini aradan çıkararak bu filmlerin üretiminin ve dağıtımının MOI'nin kontrolündeki birimler tarafından gerçekleştirilmesi için çaba göstermiştir. Savaşın başlarında İngiltere'de *Savaş Bürosu* (War Office)⁹ adına orduya bağlı birimler tarafından milyonlarca feet uzunluğunda görüntü kaydedilmiş olsa da profesyonel haber filmi şirketleri ile hükümet arasındaki bu iş birliği eksikliği çekilen görüntülerin gösterime sokulamayacak kadar amatörce görüntüler olmasıyla sonuçlanmıştır. 1940 yılının Ocak ayında Sir John Reith'in MOI'nin başına getirilmesiyle birlikte MOI, film endüstrisi ile daha uyum içinde çalışmaya başlamıştır (Murphy, 2000, s. 60-61).

İkinci Dünya Savaşı döneminde İngiltere'de sinemanın propaganda amacıyla kullanılması her zaman sorgusuzca kabullenilmemiş, sinemanın bir propaganda aracı olarak niteliğine dair kuşku ve bu amaçla kullanımına tepkiler de görülmüştür. Sinema-propaganda ilişkisi bağlamında eğlence ve propagandayı birleştirmenin olanaklılığı, hükümetin filmlere doğrudan yatırım yapmasının mı yoksa sadece yapımcıları teşvik etmesinin mi gerektiği, sansürün ne derecede sıkı olması gerektiği sorunu, hangi filmlerin halk için “iyi” olacağı ve halkın bu “iyi” filmleri izlemeye nasıl ikna edilebileceği gibi sorular sorulmuştur. Britanya'nın ne uğruna savaştığını gösterecek, seyircilerin moralini yükseltecek savaş anlatılarının üretilmesi gerektiğini savunanların yanı sıra, *Kinematograph Weekly* dergisi örneğinde olduğu gibi sinemanın sadece bir eğlence aracı olarak kullanılması ve filmlerin savaş nedeniyle içinde bulunulan zor koşullardan bir kaçış sağlaması gerektiğine dair yorumlar da yapılmıştır (Murphy, 2000, s. 61). İngiltere hükümeti ise bu gibi dergilerin aksine sinemanın propaganda amacıyla kullanımını teşvik etmeye çalışmıştır. Oysa, İngiltere ile Almanya arasındaki savaşın başlamasından önceki süreçte İngiltere hükümetinin tavrı bunun tam tersi olmuştur. Nazileri olumsuz temsil eden *Inside Nazi Germany* (Jack Glenn, 1938), *Professor Mamlock* (Adolf Minkin-Gerbert Rappaport, 1938) ve *Pastor Hall* (Roy Boulting, 1939) gibi filmler Almanya'nın dost bir devlet olduğu ve İngiltere-Almanya arasındaki ilişkileri zedeleyebileceği gerekçesiyle yasaklanmış ya da gösterimi engellenmek istenmiştir. Savaşın başlamasından sonra ise MOI sinemacılardan Almanya'yı ve Alman ideallerini olumsuz resmeden, Gestapo'nun vahşetini ortaya koyan filmler üretmelerini istemiştir. Ancak İngiltere'de seyirciler üzerinde yapılan çalışmalar seyircilerin düşmanın olumsuz resmedildiği, vahşet

⁹ *Savaş Bürosu* geçmişte, İngiltere'de hükümetin ordu ile ilişkili birimdir. Büro, 1964 yılında Savunma Bakanlığı'na dahil edilir (Oxford, 2001, s. 483).

sahnelerinin yer aldığı ya da Nazi Almanyası ile ilgili filmlere ilgi göstermediğini ortaya koymuştur. İngiltere’de halk Almanyaya ve Almanlara karşı toptan bir nefret beslememiştir. Savaşın başlarında İngiltere hükümeti de benzer bir tutumla Naziler ve sıradan Almanlar arasında bir ayırım gözetse de 1940 yılı başlarından itibaren halkı savaşa daha iyi kanalize edebilmek adına bir “öfke kampanyası” başlatılmış, Nazilerin olumsuz davranışları kültürel ve tarihsel bir söylem zeminine yerleştirilerek Almanyaya yönelik daha toptancı bir bakışın inşa edilmesi amaçlanmıştır. Almanyanın İngiltere’ye yönelik saldırıları ve öfke kampanyası sonucunda Alman halkını savaştan sorumlu tutanların oranı 1939’da %6’dan 1940 yılında %50 civarına yükselse de bu girişimin etkileri kısa süreli olur ve öfkenin Alman halkının genelinden çok Nazi liderlerine yöneldiği gözlemlenir. İngiltere’de sinema endüstrisi de kamuoyunun bu görüşünü yansıtır bir biçimde filmlerde Naziler ve sıradan Almanlar arasındaki ayrımı belirgin kılan temsiller üretir (Fox, 2007, s. 137-141).

Savaşın başlangıcında İngiltere’de yöneticiler sinemanın savaşa katkısını biraz geç kavrasalar da 1940 yılının başlarından itibaren sinemanın savaş propagandası amacıyla kullanımına yönelik adımlar atmışlardır. MOI’ye bağlı film biriminin başına Sir Kenneth Clark’ın getirilmesinin ardından hazırlanan kılavuz niteliğindeki program bu girişimlerden biridir. Clark’ın *Film Propaganda Programı* (Programme for Film Propaganda) adıyla hazırladığı belge İngiltere’de İkinci Dünya Savaşı döneminde kurmaca filmler ve belgesellerin resmi olarak propaganda amacıyla kullanımına dair planlı bir girişimin ilk örneğidir. Clark’a göre farklı film biçimleri savaştaki belirli amaçlara yönelik propagandanın kitlelere iletilmesinde birbirlerine kıyasla daha kullanışlı olabilmektedir. Örneğin İngiltere’nin neden savaştığı, özgürlük idealleri ve İngiltere’nin demokratik mirası gibi konuların ele alınmasında kurmaca filmlerin daha kullanışlı olabileceği düşünülmüştür. İngiltere’nin savaş için gösterdiği çaba ve ordunun farklı birimlerinin mücadelelerinin ise belgeseller yoluyla seyirciye ulaşmasının daha faydalı olacağı ifade edilmiştir. Bu doğrultuda devlet desteğiyle *The Young Mr Pitt* (Carol Reed, 1942) ve *Henry V* (Laurence Oliver, 1944) gibi kurmaca filmlerin yanı sıra doğrudan MOI’ye bağlı Crown Film Birimi (Crown Film Unit) tarafından *Target for Tonight* (Harry Watt, 1941), *Coastal Command* (J.B. Holmes, 1943), *Close Quarters* (Jack Lee, 1943) ve *Western Approaches* (Pat Jackson, 1944) gibi uzun metraj belgeseller üretilmiş, özel şirketlerin ürettiği birçok kısa belgesel de MOI aracılığıyla dağıtımına sokulmuştur (Chapman, 1999, s. 44-45). Dahası MOI film yapımcılarına önerilerde bulunup bunun karşılığında

yapımcılara destek olarak da sinemayı propaganda amacıyla kullanmıştır. MOI'nin önerdiği konularda filmler üreten yapımcılara ham filme erişim, seyahat kolaylıkları, çekim için gerekli tesislerin tahsis edilmesi ve askere alınmış aktörlerin çekim için terhis edilmesi gibi kolaylıklar sağlanmıştır (Murphy, 2000, s. 63). Her ne kadar İngiltere hükümetinin sinema üzerinde doğrudan bir kontrolü bulunmasa da üretilen filmlerin savaşta İngiltere'nin çıkarlarına hizmet edecek konu ve mesajları içermesi MOI aracılığıyla sinema endüstrisine verilen teşvikler yardımıyla düzenlenmeye çalışılmıştır.

İkinci Dünya Savaşı boyunca İngiltere'de sinema endüstrisini hükümetin istediği konu ve mesajları içeren filmleri üretmeye teşvik etmenin ve kendi savaş belgesellerini üretmenin yanı sıra MOI, savaş propagandasının halkın her kesimine ulaşabilmesini garantilemek amacıyla girişimlerde bulunmuştur. Savaş döneminde İngiltere'de alternatif eğlence kanallarının azalmasının da etkisiyle, savaşın acı gerçeklerinden kaçmak isteyenler sinema salonlarına akın ederler. İngiltere'de nüfusun yarısının haftada en az bir kere sinemaya gittiği savaş yıllarında haftalık sinema seyircisi sayısı 30 milyon civarında seyrederek (Manvell, 1947, s. 81). Dolayısıyla, halkın büyük çoğunluğunun düzenli olarak sinemaya gittiği İngiltere'de de sinemanın propaganda amacıyla kullanımı mevcut iktidar açısından elverişli olmuş ve bu yönde adımlar atılmıştır. Bunlardan biri köy ve kasabalardaki kütüphaneler, halkevleri, okul ve fabrika gibi yerlerde gösterimler yapmak üzere mobil film gösterim ekiplerinin kurulmasıdır. Bir diğer girişim ise popüler film seyircilerine seslenmek için yıldız oyuncuların rol aldığı, hastalık yaymamaya dikkat etmek ve kara borsadan uzak durmak gibi yine savaşla alakalı mesajlar içeren genellikle 5 dakika uzunluğundaki kısa filmlerin üretilip sinema salonlarına ücretsiz olarak dağıtılmasıdır (Murphy, 2000, s. 59). Bu kısa filmler gibi savaş boyunca MOI tarafından desteklenen 1400 civarı kısa film üretilmiştir (Fox, 2007, s. 31).

İkinci Dünya Savaşı döneminde sinemayı propaganda amacıyla kullanan ülkelerden biri de Almanya'nın yanında Mihver Devletleri'nin bir üyesi olarak savaşan Japonya'dır. Savaş döneminde Japonya'da sinemanın propaganda kullanımı oldukça yoğun olup, *ulusal politika filmleri* (national policy films-kokusaka eiga) savaş dönemine egemen olmuştur. Ulusal politika filmleri genel olarak Japonya'nın Çin ile savaşmaya başladığı 1937 yılından, İkinci Dünya Savaşı'nın sonu olan 1945'e kadar geçen sürede üretilen filmleri kapsayan, devlet denetiminde ve devletin resmi politikalarının yayılması amacıyla üretilen filmleri tanımlayan bir terimdir. Japonya'da bu tür filmlerin üretimi 1939 yılında çıkarılan *Film Yasası* ve 1941 yılında

Japonya'nın gerçekleştirdiği Pearl Harbor saldırısı ile artış göstermiş ve Japonya'nın savaş yıllarındaki film üretiminin büyük bölümünü bu tür filmler oluşturmuştur (Salomon, 2004, s. 161-162). 1937 yılında Japonya ve Çin arasındaki savaşın başlamasından sonra Japonya'da hükümet sinema endüstrisi üzerinde giderek artan şekilde bir kontrol elde etmiştir. Öncelikle 1937 yılında temel ihtiyaç olmayan ürünlerin ithalatının yasaklanması ile birlikte Hollywood filmlerinin ülkeye girişi yasaklanmış ve Japon filmlerinin salonlardaki ağırlığı artmıştır. 1939 yılında çıkarılan *Film Yasası* ile ise film üretiminin her aşaması devlet lisansına bağlı kılınmış ve Japon hükümetinin onay vermediği kişilerin film endüstrisinde çalışmasının önüne geçilmiştir (Daniels, 1982, s. 125).

Desser, Japonya'da 1937'den itibaren görülen ve İkinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla sayısı artan ulusal politika filmlerinin bir tür olarak değil, farklı film türlerinde görülebilen bir eğilim olarak ele alınması gerektiğini belirtir (1995, s. 36). Çin savaşının başlamasının ardından gittikçe genişleyen savaşın kaynaklar üzerinde yarattığı baskı nedeniyle hükümetin Japon halkından beklediği fedakârlıklar da artış gösterir. Bunun üzerine Japon ordusunun çektikleri zorlukları, ordudaki dostluğu ve cesareti konu alan *Five Scouts (Gonin no Sekkôhei)*, Tomotaka Tasaka, 1938) ve *Mud and Soldiers (Tsuchi to Heitai)*, Tomotaka Tasaka, 1939); genellikle Japon ve Çinli birer karakterin romantik ilişkisi eşliğinde Japon-Çin uluslararası ortalığını kurmak ve Japonya'nın Asya kıtasındaki hedeflerini açıklamak gibi işlevlere sahip olan *Vow of the Desert (Nessa no Chikai)*, Watanabe Kunio, 1940) ve *China Night (Shina no Yoru)*, Fushimizu Osamu, 1940) gibi filmler (Daniels, 1982, s. 123-124); 1930'ların sonlarından itibaren üretilmeye başlanan, düşmanın kötücül hedeflerine odaklanan, yabancı düşmanlığından faydalanmak isteyen casus filmleri ve Batı karşıtlığını körükleyen *Kurama Tengu Appears in Yokohama (Kurama Tengu Yokohama ni Awararu)*, Daisuke Itô, 1942), *The Pirates' Flag is Blasted Away (Kaizokuki futtobu)*, Shinzo Makino-Kichirô Tsuji, 1943) ve *International Smuggling Gang (Kokusai mitsuyudan)*, Daisuke Itô, 1944) gibi filmler üretilmiştir. Bunların yanı sıra ulusal politika eğilimleri daha farklı film türleri içerisinde de yer almıştır. Örneğin, *jidai-geki* ismiyle anılan, Japonya'nın geçmişine ve geleneklerine dair öykülerin anlatıldığı kostümlü dönem filmleri kendini feda etme ve feodal hiyerarşiyi kabullenmeye yönelik mesajlarla ulusal bilinci güçlendirmeyi amaçlayan filmler bunlardan biridir. Buna ek olarak kişisel arzuların bir kenara bırakılması ve savaş döneminde ortaya çıkan zorluklara fedakârca göğüs gerilmesini öğütleyen *shomin-geki* (köy ya da kasabada yaşayan alt-

orta sınıf kişileri konu alır); özveri ve fedakârlık gibi mesajları içeren, anne filmleri olarak adlandırılan *haha-mono* türü; ilk defa 1940 yılından itibaren görülmeye başlanan, sanayi üretiminin arttırılması ile ilgili mesajları içeren *shomin-geki* (endüstri filmleri) gibi farklı türlerde ulusal politikaya dair mesajlar halka iletilmiştir (Desser, 1995, s. 38-40).

İkinci Dünya Savaşı döneminde Japonya’da haber filmleri ve belgeseller de propaganda amacıyla kullanılmıştır. Japonya’daki büyük gazetelerin sahip olduğu haber filmi şirketleri 1940 yılında *Japonya Film Şirketi* (Japan Film Company-Nippon Eigasha) adıyla tek bir şirkette birleştirilir ve bu şirket savaş döneminde haber filmi üretiminin tek hâkimi olur. Savaşın başlarında üretilen haber filmlerinde savaşta alınan galibiyetlere, Japon ordusunun hakimiyet altına alınan Asya ülkelerinde coşkuyla karşılanması ve bu ülkelere düzen getirmesi, Japon İmparatorluk üyelerinin bu ülkeleri ziyareti, Japonya ve Güney Asya ülkeleri arasındaki yakın ırksal bağlar gibi konulara yer verilmiştir. 1943 yılından itibaren ise Tarım Bakanı ve Ekonomi Bakanı gibi üst düzey yetkililer kamera karşısına geçerek halktan tarım üretiminin arttırılması, parasal istekler ve kadınların ABD’deki gibi savaş üretimine katkı yapmak için fabrikalarda işe girmesi gibi isteklerde bulunmuşlardır. Ayrıca bu dönemde belgeseller de önemli bir propaganda aracı olmuş, orduya bağlı birimler tarafından çok sayıda belgesel üretilmiştir. Savaşın başlarında üretilen belgeseller Japonya’nın bu dönemdeki askeri zaferlerine ve ordunun modernliğine odaklanmıştır. Ancak ABD’nin üstünlüğünün artmasıyla birlikte belgesellerin konularında da değişiklikler olur. 1944 yılından itibaren sivil savunma ve patlamalarla başa çıkma yolları gibi konularda belgeseller üretilir. Ayrıca, propagandaya yönelik üretilen bu gibi haber filmleri ve belgesellerin seyircilere ulaşması için adımlar atıldığını da eklemek gereklidir. 1939 yılında film üretimini büyük oranda denetleyen Japon hükümetinin sinema endüstrisi üzerindeki kontrolü 1940 yılından itibaren film gösterimine de sıçramış, ulusal politikaya yönelik olarak hazırlanmış haber filmi ve belgesellerin salonlarda gösterimi zorunlu kılınmıştır (Daniels, 1982, s. 125-126,128). Görüleceği üzere İkinci Dünya Savaşı’nın birbirine düşman ülkeleri kendi çıkarlarını korumak, iktidarların isteklerini halka benimsetmek ve halkın desteğini almak gibi amaçlar doğrultusunda sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmışlardır. Silahlı çatışmaların yanı sıra ırksal, ekonomik ve kültürel çatışmaların da yaşandığı bu dönemde filmler, üretildikleri ülkenin iktidarının istekleri doğrultusunda şekillenmiş, çatışmalarla yıpranan toplumları ortak amaçlar doğrultusunda birleştirmeyi amaçlayan ve ulus inşasına katkı yapan bir rol üstlenmiştir.

Sinemanın ulus inşası amacıyla kullanımı sinema tarihinin erken dönemlerinde başlamıştır. Grant’a göre sinema tarihinin erken dönemlerinde filmler sundukları dil bariyerini aşan görsel öyküler yardımıyla, Amerika’ya farklı ülke ve kültürlerden gelen göçmenler için bir erime potası işlevi görmüştür (Grant, 2007, s. 5). Popüler sinema ulus kimliğinin inşa edilmesi için sıklıkla seferber edilen bir araçtır. Benedict Anderson’ın ulusları “hayali cemaatler”¹⁰ olarak tanımladığı görüşlerinden yola çıkan Andrew Higson, bu hayali cemaatlerin inşa edilmesinde sinemanın oynadığı role değinir. Modern ulusların inşasında askeri güç ya da kan bağlarından daha çok eğitim, dil ve kitle iletişim araçları etkili olmaktadır. Bu unsurlar ortak bir toprak parçasında yaşayan bireyler arasında bir ortaklık kurup diğer uluslardan ayırarak hayali bir ulus inşa etmektedir. Sinema da bir ulusu kendisine ulus olarak sunan yani ulusu inşa eden bu unsurlardan biridir. Toplumun güncel kaygılarına, korkularına, sevinçlerine ve arzularına seslenen popüler sinema, toplumu oluşturan bireyler arasında hayali bağlar kurarak toplumu bir arada tutmaya yarayan araçlardan biridir. Sinema, birbiri ile çatışan, birbirinden farklı grupları ortak bir kültür çatısı altında birleştirip diğer kültürlerden ayırarak hayali bir ortaklık kurmaya çalışmaktadır (Higson, 1995, s. 6-7). Çok sayıda dil, inanç ve etnik kimliğin bir arada görülebildiği Hindistan’ın sineması da buna bir başka örnektir. Jyotika Virdi’ye göre tüm Hint filmlerinin kalbinde “kurgusal bir ulus” yatmaktadır. Toplumu oluşturan farklı sınıf, din, dil ve etnisiteye sahip gruplar arasındaki çatışmaların toplumda bölünmelere neden olmasını önlemek amacıyla, bu çatışmalar Hint sinemasında ahlaki ve etik çatışmalar haline dönüştürülerek çözümlenmektedir (2011, s. 964).

Ulusal sinema tartışmaları kapsamında da sinemanın bireyleri hayali bir ortak çatı altında, egemen iktidarların çıkarlarına hizmet eden fikirlerin etrafında birleştirme gücüne değinilerek, ulusal sinema kurma çabalarının ilk olarak bu amaçla ortaya çıkmış ideolojik bir mücadele alanı olduğu ifade edilmektedir. Ian Jarvie’ye göre ulusal sinema tartışmalarının ilk önce yeni ortaya çıkmakta olan, kurulma aşamasındaki ülkelerde değil de daha stabil halde bulunan, ortak dil ve kültür bağları ya da ulusal kimlik duyguları daha güçlü olan İngiltere, Fransa, Almanya, İtalya ve İskandinav ülkeleri gibi ülkelerde ortaya çıkması bu ülkelerin ortak özellikleri göz önünde bulundurulduğunda ilgi çekicidir. Yazara göre ulusal sinema tartışmalarının ve projelerinin ilk ortaya çıktığı yukarıdaki gibi ülkelerde bu tartışmaların

¹⁰ “Hayali cemaatler” kavramı ile ilgili ayrıntılı bilgi için Benedict Anderson’un Türkiye’de de Metis Yayınları tarafından basılan *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* isimli kitabına başvurulabilir.

başlangıcı tarihsel olarak bu ülkelerin oylama yoluyla liderlerin seçildiği ve oy verme hakkının geniş kitlelere yayıldığı politik sisteme geçiş dönemlerine denk gelmektedir. Dolayısıyla bu ülkelerde, yönetici elitlerin ulus ve kültür hakkındaki fikirlerinin oy vererek ülkenin yönetiminde söz sahibi olacak bireyler tarafından kabul görmesi ve yönetici elitlerin çıkarına olan sistemin sürdürülerek yeniden üretilmesi amacıyla sinemadan faydalanılması amaçlanmıştır. Özellikle Amerikan filmleri olmak üzere ithal filmlere olan karşıtlık ve ulusal sinemaların desteklenmesi de toplumun gelenek ve göreneklerini korumaktan çok, yeni siyasi sisteme geçişte yönetici elitlerin iktidarının sürdürülmesi için toplumun üyelerinin egemen iktidarların fikirleri doğrultusunda, hayali bir ortak çatıda kaynaştırılma çabasına zarar verebileceği ya da en azından bu çabaya fayda sağlamayacağı fikriyle açıklanmaktadır (Jarvie, 2005, s. 73-74). Hollywood endüstrisi karşısında gösterilen korumacı tavrın bir diğer nedeni ise, Hollywood'un uluslararası pazara yönelik hazırladığı sinematik imgelerin Amerikan ideolojisinin taşıyıcısı olmasıdır. Hollywood filmleri kendi yararına bir zihniyet oluşturan, hem kendi seyircisine hem de yabancı seyircilere Amerika'nın gücü ve çıkarları konusunda profesyoneller tarafından inşa edilen ve yönetilen anlatılar sunan bir kültür endüstrisidir (Kirel, 2010, s. 164). Hollywood'un sunduğu fanteziler ve arzular sadece yerele ait değildir. Edensor'a göre, Hollywood'un ürettiği filmler dünyanın film kültürünün ve bir nevi diğer ülkelerin ulusal sinemalarının bir parçası olmuştur. Buna karşılık, Hollywood filmlerinde dünyanın farklı yerlerinden esinlenen öykülere yer verilir. Fakat Hollywood bu farklı ülkelerden aldığı öykülere, karakterlere, mitlere, tarihe ve mekânlara filmlerde yer verirken bu öğeleri kendi dünya görüşünü yansıtacak şekilde düzenleyerek ulusları sembolik olarak yeniden inşa eder. Hatta bu yeniden inşa edilmiş "hayali topraklar" ulusal kimlikleri zayıflatmaktadır. Hollywood'un bu etkisine ve dünya film pazarındaki etkinliğine karşı olarak ise ulusal sinemalar canlandırılmaya ve korunmaya çalışılmaktadır (Edensor, 2002, s. 146-147). Hollywood'un küresel sinema pazarındaki etkinliği göz önünde bulundurulduğunda¹¹, farklı ülkelerdeki siyasi ve kültürel elitlerin kendi hegemonyalarını sürdürmek için Hollywood endüstrisi karşısında korumacı tavır takınarak yerel üretimi desteklemeleri anlaşılabilir olmaktadır.

¹¹ Örneğin, 1996 yılında Avrupa Birliği pazarında gösterime giren ABD filmlerinin pazar payı %70.2'dir (Miller, Govil, McMurria, Maxwell, & Wang, 2012, s. 44). 2019 yılında bu sayının %68 olduğu görülürken, Covid-19 pandemisi nedeniyle Avrupa pazarında gösterime giren blockbuster filmlerin azalmasıyla birlikte 2020 yılında ABD filmlerinin Avrupa'daki pazar payı büyük oranda düşerek %49.4'e gerilemiştir (European Audiovisual Observatory, 2022, s. 40).

Görüleceği üzere sinemadan söz edilen her yerde ideolojiden de söz edilmektedir. Söz konusu olan zaman zaman muhalif ideolojiler olabileceği gibi, çoğunlukla egemen ideolojidir. Özellikle de popüler sinemanın düşünmeye gerek duymadan kolayca anlaşılabilen, verilmek istenen mesajların özdeşleşme yaratarak benimsetilmesine olanak sağlayan, formülasyonlara ve tekrarlara dayandığı için kolayca üretilebilen yapısı egemen iktidarların kendi egemenliklerini halka benimsetmek ve egemenlikleri altındaki toplulukları ortak bir çatı altında birleştirmek için sıklıkla sinemadan faydalanmasına olanak sağlamıştır. Bu çalışma kapsamında ele alınan İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı dönemlerinde de Amerika’da popüler sinemanın egemen iktidarların ihtiyaçlarına hizmet etmek amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Bunun nasıl yapıldığı çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde ayrıntılı şekilde ele alınacaktır.

Ara Sonuç

Hollywood savaş filmlerinde savaş meşrulaştırmaya yönelik aidiyet ve ötekilik temsillerinin incelendiği bu çalışmada doğal olarak kimlik, ötekilik, temsil ve söylem gibi kavramlar öne çıkmaktadır. Yumuşak güç ise bu temsil ve söylemler vasıtasıyla elde edilen dolaylı bir fayda ve değinilmesi gereken bir kavramdır. Bu kavramların üzerinde durulmasının sebebi, bu çalışma kapsamında ele alınan Hollywood savaş filmlerinin temel olarak karakterler arasında ikili karşıtlıklar oluşturarak anlam üretme çabası içinde olmalarıdır. Bu filmler, ABD’nin kendi küresel çıkarları için girdiği savaşları evrensel değerleri korumak için girilmiş mücadeleler olarak sunarlar ve seyircilerden ABD’nin mücadelesini desteklemesini talep ederler. Bu talebin temelinde öncelikle birbirleriyle ilişkili olan kimlik ve ötekilik kavramları yatmaktadır.

Kimlik kavramı aynı anda hem benzerlikleri hem de farklılıkları vurgulamak için kullanılabilen bir kavramdır. Çeşitli gruplar ile olan benzerlikler söz konusu olduğunda ulusal kimlik, kültürel kimlik ve etnik kimlik gibi kavramlar ön plana çıkar. Bunlar kolektif kimliklerdir. Kolektif kimlikler, bu gruplara dahil olan bireylerin davranışlarını ve grup içi ilişkileri düzenleyen kimliklerdir. Ancak kolektif kimliklerin inşası sadece grup içi benzerlikleri vurgulayarak gerçekleştirilen bir işlem olmayıp, bireylerin aidiyet duyduğu bu grubu diğer gruplardan ayıran özelliklerin de aynı derecede öneme sahip olduğu bir tanımlama ve ayırıştırma işlemidir. “Biz” olarak adlandırılan iç grup olumlu özellikler etrafında tanımlanırken, “biz”i

tanımlamakta referans alınan dış grup, yani ötekiler ise bu olumlu özelliklerin eksikliğiyle ya da doğrudan olumsuz özelliklerle tanımlanırlar. Kimlikler arasındaki bu farklılık vurgusu ötekiliği inşa eder. Belirli kişi ya da grupları öteki olarak tanımlamak ötekiye yönelik olumsuz bir bakışı ve bu tanımlamayı yapanın, tanımlanan kişi ve grupları kendisini yerleştirdiği ulusal, kültürel, etnik ve cinsel gibi çeşitli gruplardan ayırıştırmasını içerir. Ötekileştirme yapmak bilgi üretebilme gücüne sahip olmayı gerektirir. Epistemik gücü elinde bulunduran kişi ve grupların diğer kişi ve grupları öteki olarak tanımlayabilme imkânı daha fazladır. Sömürgecilik faaliyetleri sırasında medeniyeti, gelişmeyi ve ilerlemeyi Batılı perspektiften ele alan, Batı'nın dışında kalan bölgeleri gelişmemiş, cahil, çocuksu, tembel ve vahşi olarak nitelendiren eserler bu gücün bir örneğidir. Bu çalışma kapsamında incelenen Hollywood savaş filmleri de benzer bir işlevi yerine getirmektedir. Uluslararası krizlerle birlikte ortaya çıkan bu filmler Amerikalı olmanın ne demek olduğunu, iyi bir Amerikan yurttaşının savaş sırasında sergilemesi gereken tutum ve davranışları sunarak, kriz zamanında halkı birleştirecek bir ulus kimliği inşa ederler. Ötekiler ise bu kimliği oluşturan değerleri tehdit eden, kötülüğün merkezi olan ve bu nedenle yok edilmesi gereken kişiler olarak seyircilere sunulurlar. Bu aşamada ise temsil ve söylem kavramları ön plana çıkmaktadır.

Temsil kavramı dil, işaret, görüntüler, simge ve sembollerin kullanımıyla anlamın üretimini ve belirli bir kültürün üyeleri arasındaki anlam alışverişini ifade eden bir kavramdır. Temsil yoluyla anlamın oluşturulduğu bu süreç basitçe bir şeyi ifade etmek için onun yerine başka kavram, işaret, simge veya sembollerin geçirilmesine indirgenemeyecek bir süreçtir. Çünkü anlamın inşasında hangi kavram, işaret, simge ve sembollerin kullanıldığı, temsili kuranın ideolojisinden, değer yargılarından ve bakış açılarından bağımsız değildir. Temsiller var olan anlamı yansıtan değil anlamı inşa eden yapılardır. Bu bakımdan temsil ve söylem kavramları birbirleri ile ilişkilidir. Söylemler belirli bir dönemdeki toplumsal gerçekliğe ve pratiklere dair bilgiyi üreten, bu bilgiyi destekleyecek şekilde kabul edilebilir ve edilemez, doğru ya da yanlış düşünce ve konuşma biçimlerini sunan, dünyayı temsil etme biçimleridir. Bu nedenle, söylemi kontrol edebilme imkânına sahip olmak demek toplumsal gerçeklik üzerinde söz sahibi olmak ve kendi gerçekliğini doğru/doğal olarak kabul ettirebilmek anlamına gelir. Sinema tarihi boyunca birçok ülkede egemen iktidarların kendi fikirlerini geniş kitlelere kabul ettirebilmek için filmlerden faydalanmış, sinema endüstrilerini baskılamış ya da tamamen kontrol altına almış olması söylem kavramının bu yönüyle ilişkilendirilebilir. Bu çalışma

kapsamında incelenen Hollywood savaş filmlerinde yer alan Amerikalılara, müttefiklerine ve düşmanlara dair temsil ve söylemler de gerçeğin objektif bir yeniden üretimi olmayıp, küresel çıkarlar doğrultusunda girilmiş mücadeleleri meşrulaştırmakta kullanılan, toplumsal gerçekliği sunmak yerine üreten, çalışmanın sonraki bölümlerinde değinilecek olan belirli ihtiyaçları karşılamak için Hollywood endüstrisinin profesyonelleri tarafından oluşturulmuş inşalardır. Bu nedenle kimlik ve ötekiliğin yanı sıra temsil ve söylem kavramları da çalışmanın birinci bölümünde ele alınmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde ele alınan bir diğer kavram ise “yumuşak güç”tür (soft power). Yumuşak güç kavramı kısaca bir ülkenin kültürünün, değerlerinin, siyasi ideallerinin ve politikalarının oluşturduğu cazibenin dış politikada sağladığı avantajları belirtir. Ekonomik ya da askeri yaptırımlar gibi sert gücün aksine yumuşak güç, bir ülkenin uluslararası politikalarda istediği sonuca ulaşabilmesi için bu sözü edilen cazibeden faydalanması anlamına gelir. Yumuşak gücü yüksek olan bir ülke diğer ülkeler üzerinde sevgi ve hayranlık uyandırarak kendi politikalarını kabul ettirebilir ya da bu yumuşak güç diğer ülkelerin kendi politikalarıyla uyumlu politikalar sergilemesine yol açabilir. Yumuşak gücün inşasında sinema önemli bir araçtır. Dünya çapında geniş bir dağıtım ağına ve seyirci kitlesine sahip olan Hollywood endüstrisi, yurtdışına sattığı çok sayıda film ile ABD’nin değerlerine ve politikalarına yönelik sempatinin oluşmasında, bir diğer deyişle ABD’nin yumuşak gücünün artmasında önemli bir role sahiptir. Savaş gibi uluslararası bir kriz ortamında Hollywood savaş filmlerinin ABD’nin hedef ve çıkarlarını meşrulaştırıcı temsil ve söylemlere yer veriyor ya da vermiyor oluşu da bu nedenle incelenmesi gereken bir konudur.

Özetlenecek olursa çalışmanın birinci bölümünde, bu çalışmada incelenen Hollywood savaş filmlerinde aidiyet ve ötekilik temsillerinin inşasını ve bu inşaların işlevlerini anlaşılabilir kılmak üzere kimlik, ötekilik, temsil, söylem ve yumuşak güç kavramları ile ilgili görüşlere ve tanımlamalara yer verilmiştir. Bu kavramlar üzerinde durulmasının sebebi, incelenen Hollywood savaş filmlerinde tarihsel ve politik bağlama göre değişen ve çelişen, toplumun kimlik algılarını, düşünce ve davranışlarını şekillendirmeyi amaçlayan temsiller ve söylemler inşa ediliyor olmasıdır. Bu filmler seyircilere çalışma hayatı, toplumsal cinsiyet rolleri, ulusal kimliği oluşturan öğeler, ideal yurttaşın görevleri ve ötekilerle ilgili çok sayıda mesaj sunmuştur. Ancak, birinci bölüm altında değinilen kavramsal çerçeve bize günlük hayatımız üzerinde önemli etkileri olan aidiyet ve ötekilik kalıplarının ve bunların inşasında yararlanılan

temsil ve söylemlerin durağan değil dinamik, bağlama göre değişen, belirli sınıf ve toplulukların amaç ve çıkarlarına göre bilinçli olarak üretilen ve üzerinde oynama yapılan kavramlar/değerler olduklarını göstermiştir. Çok basit bir şekilde, bölüm içerisinde değinilen Ahmet T. örneği bile bize belirli bir ülkede yaşayan bir kişinin zaman içinde o ülkede ön plana çıkan tartışmalara göre göçmen, Türk ya da Müslüman kimliğiyle tanımlanabildiğini, kimliğin durağan olmadığını göstermiştir. Bir başka deyişle aynı kişinin aynı ülkedeki merkezi kimliği güncel politik söylemin bağlamına göre değişirken, aidiyet ve ötekilik kalıpları üzerinden savaş meşrulaştırma çabasını, “biz” ve “öteki” inşasını, popüler sinemanın bu çabadaki yeri ve işlevini ve bu çabanın iktidar ile ilişkisini sorgulamaya açmamak hata olacaktır. Belki de bu bölümde ele alınan kavramsal çerçevenin bize gösterdiği, en çok üzerinde durmamız gereken konu aidiyet ve ötekilik kalıplarının söylemler ve temsiller yoluyla inşa edilen, yapay kalıplar olmasıdır. Çünkü “biz” ve “öteki”ni inşa eden söylemler bireyleri çok sınırlı kimlik kalıplarına indirger ve bunlar tarihsel ve politik bağlama göre sürekli değişir/güncellenir. Bireylerin belirli özellikleri ön plana çıkarılırken diğer özellikleri bu söylemi inşa edenleri haklı kılacak şekilde dışarıda bırakılır. Bu durum tam olarak stereotiplerin tanımı değil midir? Sonuçta bireyler tek bir kimlikten meydana gelmezler ancak buna ikna edilebildikleri zaman bu kimliğe yönelik sözde bir saldırı karşısında kontrol edilebilmeleri de kolaylaşır. Düşmanlığı tetikleyenler ve savaş çılgınlıkları atanlar bireyleri ölüme göndermekte tereddüt etmezken, tüm değerlere yönelik sözde tehdit oluşturan düşmanlarla kendilerini zengin edecek ticaret anlaşmaları yapmaktan da geri durmazlar. Popüler sinema da bu çıkar ilişkilerinden bağımsız değildir. İktidar ile çıkarların eşleştiği durumda, herhangi bir baskı olmasa bile popüler sinema sözü edilen bu aidiyet ve ötekilik kalıplarını üretmekten geri kalmaz. Çalışmanın sıradaki bölümünde, bu çalışma kapsamında incelenecek olan filmlerin üretildikleri tarihsel, toplumsal, kültürel ve ekonomik bağlama dair bilgiler aktararak Hollywood savaş filmlerinin üretimini ve bu filmlerde üretilen anlamları etkileyen bağlamsal unsurlar tartışılacaktır. Bu çalışmada Hollywood filmleri örneklem olarak ele alınmış olsa da bu yargıları tüm ülkelere genişletmek mümkündür.

2. BÖLÜM: ÜRETİLDİKLERİ TARİHSEL BAĞLAMIN HOLLYWOOD SAVAŞ FİLMLERİNE ETKİSİ VE SAVAŞA YÖNELİK KAMUOYU OLUŞTURMA ÇABALARI

Bu bölümde ele alınacak konular, incelenecek olan Hollywood savaş filmlerinin üretildikleri tarihsel, ekonomik ve politik bağlamı açıklamaya yarayacaktır. Bölümde öncelikle savaş filmleri popüler sinemada bir tür olarak tanımlanmış ve çalışmada ele alınacak olan filmlere dair bir çerçeveleme yapılmıştır. Sonrasında ise, çalışmada ele alınan İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı filmlerinin üretildikleri dönemin hükümetlerinin savaşa yönelik kamuoyu oluşturmak amacıyla giriştikleri çabalara ve bu dönemde Hollywood'un ürettiği filmler üzerinde şekillendirici etkileri olan olaylara değinilmiştir. Son olarak ise, sözü edilen bu savaşla ilgili üretilen farklı film türlerinin neler olduğuna değinilmesinin ardından, İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı'nın gerçekleştiği tarihte üretilen ve bu savaşlara odaklanan Hollywood savaş filmlerinin üretim sayılarına, odaklandıkları konulara ve birbirlerinden farklılıklarına değinilecektir.

2.1. Savaş Filmlerini Tanımlamak

Belirli bir film grubu ne zaman tür (genre) olarak adlandırılabilir? Aynı konuyu ele alan her film belirli bir türün kapsamına dahil edilebilir mi? Savaş filmleri bir tür olarak ele alınabilir mi? Bu gibi sorulara yanıt verebilmek ve Hollywood savaş filmlerini kendine has özellikleri olan bir film türü olarak ele alabilmek için öncelikle sinemada tür kavramı ile ilgili genel tanımlamaların neler olduğuna kısaca değinmek gerekmektedir. Böylece, farklı yazarların sinemada tür hakkındaki ortak görüşleri üzerinden yola çıkılarak savaş filmlerini bir tür olarak sınıflandırmaya yarayacak temel kategorilere ulaşılabilir.

Nilgün Abisel'e göre türler bir tür sınıflandırma işlemidir ve bu işlem öncelikle akla dayalı olarak dünyanın açıklanabilmesini hedefleyen doğa bilimlerinde ortaya çıkmıştır. İnsanlar, çevrelerinde olup bitenleri anlayabilmek ve çevrelerindeki varlıklara dair anlayışlarını geliştirebilmek için bu varlıkları benzerliklerine ve farklılıklarına göre sınıflandırarak üzerinde inceleme yapılabilecek düzenli kategoriler geliştirmişlerdir. 17. yüzyıldan itibaren ise sanat ve kültür yapıtlarını incelemek için de benzer kategorilere başvurulmuştur (Abisel, t.y., s. 14). Abisel, sinemada tür kavramını ise "konu açısından benzerlikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim" olarak tanımlar (Abisel, t.y., s. 22). Abisel'in tür filmlerinin denenmiş formüllere dayalı olduğu için zarar riski

düşük yapımlar olduklarını hatırlatması önemlidir. Bu hatırlatma tür filmlerinin kâr amacı taşıyan ticari ürünler olduklarını göstermektedir. Sinemada tür üzerine çalışmalar yapan başka yazarlar da tür filmlerinin ticari niteliğe dayanan formülasyonlar olduklarına değinmektedirler. Örneğin Barry Keith Grant, tür filmlerini benzer karakterler, benzer öyküler ve durumlar içerisinde resmeden, tekrarlara dayalı ticari filmler olarak tanımlar (2007, s. 1). Grant'e göre sinemanın popülerleşmeye başladığı erken dönemlerde filmlere artan talebi karşılayabilmek için stüdyolar fabrika tarzı üretime geçmiştir. Rekabete dayalı ve kâr temelli bu üretim ortamında stüdyolar gişede en yüksek kâr getireceğini düşündükleri tekrarlamalara ve formülasyonlara yönelerek sinemada tür filmi üretiminin ilk örneklerini verirler. Tür filmlerinin bu formüle ve tekrarlara dayalı yapısı hem stüdyoların filmleri kolayca üretmesini sağlamış hem de seyircilerin filmleri anlamasını kolaylaştırmıştır (2007, s. 7-8). Dolayısıyla sinemada türlerin ortaya çıkışında, rekabet ortamında en çok seyirciye ulaşarak maksimum kârlılığı elde etmek isteyen stüdyoların kolay üretilebilir ve kolay anlaşılabilir olan, denendiği için kendini gişede kanıtlamış formüllere yönelmesinin etkili olduğu görülmektedir.

Thomas Schatz, sinemada tür kavramının bir nevi dil olarak ele alınarak tanımlanabileceğini belirtir. Yazara göre tür filmleri, tıpkı diller gibi kültürel olarak uzlaşmış işaret sistemleridir. Bu kültürel uzlaş, tür filmlerini anlamamızı sağlamaktadır (1981, s. 19). Bu kültürel uzlaş, tür filmlerinde sürekli olarak tekrarlanan unsurlardır. Altman'a göre tür filmleri belirli bir ortak konuya, ortak yapıya ve konuyu yapılandırmak için kullanılan ortak yola sahiptir (Altman, 2000, s. 23). Burada tür hakkında değinilen konular doğal olarak sinemada tür kavramı üzerine tartışmaların genel bir portresini çizmemektedir. Tür kavramı üzerine onlarca çalışma yapılmış bir kavramdır ve bazı yazarlara göre sinemada tür kavramının tanımı üzerine ortak bir uzlaş bulunmamaktadır (Buscombe, 2012, s. 12; Abisel, t.y., s. 22). Yine de yukarıda düşüncelerine yer verilen yazarlara göre sinemada tür kavramı ile ilgili bazı tanımlayıcı öğelerin tekrarlandığı görülmektedir. Öyleyse savaş filmleri söz konusu olduğunda, savaş filmlerini bir tür olarak tanımlamamıza yardımcı olacak bu gibi ortaklıklar, benzerlikler ve formüller söz konusu mudur?

Sinemada tür kavramına yönelik yaklaşımlardaki farklılıklar gibi, savaş türünü tanımlayan yazarların da birbirine benzeyen ve birbirinden farklılaşan tanımlar yaptıkları görülmektedir. Bazı yazarlar savaş filmlerini sadece belirli bir savaşa odaklanan ve cepheye yaşanan çatışmaları merkezine alan filmler olarak kabul ederken bazıları ise daha geniş

tanımlamalar yapar. Örneğin Kathryn Kane, westernler ve savaş filmleri gibi farklı film türleri arasındaki ikonografi ve anlatısal benzerliklerin kafa karıştırıcı olabileceğini belirterek savaş filmlerini sadece muharebe filmleri (combat films) ile sınırlamayı tercih eder ve yaptığı tanımları bu filmlerin etrafında geliştirir. Yazara göre muharebe filmleri İkinci Dünya Savaşı döneminde geçen, üniformalı Amerikan askerleri ile üniformalı düşman askerlerinin karşı karşıya geldiği filmlerdir (Kane, 1988, s. 86). Shain'e göre ise savaş filmlerinin zorunlu olarak bir savaş cephesinde geçmesi gerekmemektedir. Yazara göre savaş filmleri savaşın içindeki insanların farklı etkinliklerine değinen filmlerdir. Yani savaş döneminde sivillerin, casusların ya da askerlerin savaşa hazırlıklarına, gündelik yaşamlarına, savaşı önleme çabalarına, savaşın sebebine, sonuçlarına, savaş sonrasına odaklanan filmler Shain'e göre savaş filmi olarak ele alınabilir. Savaş hakkında yorumlarda bulunması koşuluyla askerlik komedilerinin de bu kapsama alınabileceğini belirten Shain, merkezinde asker karakterler olup da bu karakterlerin romantik ilişkilerine odaklanmak için askerliği ve savaşı arka plana atan filmleri savaş filmi kategorisine dahil etmez (Shain, 1973, s. 20). Neale, savaş filmleri üzerine yapılan çalışmalarda belirli bir mantığın hâkim olduğunu ve bu mantığa göre savaş filmlerinin kategorilendirildiğini belirtir. Bu kategorilendirmeye göre savaşı arka planına alan her film savaş filmi olabilirken, sadece cephedeki çatışmalara odaklanan filmler "muharebe filmi" alt türüne dahil edilir. Savaş karşıtı olan filmler ise "savaş karşıtı" filmler kategorisine dahil edilebilmektedir. Fakat Neale, Hollywood film türlerinin mantığa göre değil geleneklere ve uyaşımlara göre adlandırıldığını vurgulayarak, bir filmin savaş filmi olarak adlandırılabilmesi için cephe geç çatışmalara da bir miktar yer vermesi gerektiğini ifade eder (2000, s. 118). Robert Eberwein ise belirli bir filmin şu üç konudan birine odaklanması halinde savaş filmi olarak ele alınabileceğini belirtir: Birinci olarak savaş filmlerinin merkezinde doğrudan savaşın kendisi olabilir. Çatışmalar, savaşa hazırlık, savaşın verdiği hasarlar ya da savaş sonrasına odaklanan filmler bu kategori altında ele alınabilir. İkinci olarak savaşa asker olarak katılanların askere alınması, eğitimi, boş zaman eğlenceleri, yaralananların iyileşmesi gibi cephe dışındaki etkinliklerine odaklanan filmler savaş filmi olarak ele alınabilir. Üçüncü olarak ise savaşın insan ilişkileri üzerindeki etkilerine odaklanan filmler gelir. Sivil cephe filmleri ya da savaşın romantik ilişkiler üzerine etkilerine odaklanan filmler bu kategori altında ele alınabilir (2010, s. 45). Burada görüşleri yer alan yazarların savaş filmleri tanımına dahil ettiği ve hariç bıraktığı yerler üzerinden bu çalışmada ele alınacak savaş filmleri ile ilgili çalışmanın sınırlarını belirleyici bir tanımlama yapılabilir. Öncelikle bu çalışmada sadece İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı'nın

gerçekleştirdiği yıllarda üretilmiş ve bu savaşa odaklanan savaş filmleri ele alınmaktadır. Dolayısıyla bu savaşların farklı yönlerine değinen filmler savaş filmleri kapsamına dahil edilebilir. Savaşın ülkelerin ordularına, savaşın bu ülkelerin sivil halkları üzerindeki etkilerine ve sivil halkın savaş için gösterdiği çabalara odaklanan filmler bu bağlamda ele alınacaktır. Bu filmler Amerikan askerlerinin çatışmalarına odaklanan muharebe filmleri, Amerikan sivil halkının savaştaki çabalarına odaklanan sivil cephe filmleri, müttefik ülkelerin askerlerinin çatışmalarına odaklanan filmler ve müttefik ülkelerin sivil halklarının düşmana karşı direnişine odaklanan filmler olarak sınıflandırılabilir. Tez kapsamında askerlik komedileri, askeri müzikaller ve savaşı arka plana alarak romantik ilişkilere odaklanan filmler bu sınıflandırmanın dışında bırakılmıştır. Çünkü bu filmler savaşın cephede savaşa katılan askerler ya da savaş için çaba gösteren sivil halk üzerindeki etkilerine değinmeyip, savaşı komedi, müzikal ya da romantik ilişki için bir arka plan olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla birer savaş filmi olmaktan çok komedi, müzikal ya da romantik film kategorisi altında sınıflandırılabilirler. Savaş filmlerine dair bu sınıflandırmanın ve sınırlamanın yapılmasında hükümet eliyle kurulmuş bir propaganda ajansı olan Savaş Bilgi Ofisi'nin (Office of War Information/OWI) İkinci Dünya Savaşı sırasında Hollywood endüstrisine yönelik hazırladığı kılavuzda yer verdiği, Hollywood endüstrisinden savaş yıllarında üretilen filmlerde değinmesini istediği temel konular baz alınmıştır. Çünkü bu konular doğrudan olarak egemen iktidarın savaş döneminde farklı alanlardaki ihtiyaçlarından kaynaklanan mesajları içermektedir. Bu mesajlara ve Savaş Bilgi Ofisi isimli kuruluşa ileriki bölümlerde ayrıntılı olarak yer verilecektir.

Yukarıda, tür filmleri ile ilgili genel tanımlamalara değinilirken, tür filmlerin biçim ve içeriğe dair farklı öğelerde yer alan benzerlikler, uyuşumlar ve formülasyonlar üzerinden tanımlandığı görülmüştür. Savaş filmleri de bu gibi tekrarlayan öğelerin rahatlıkla görülebileceği bir film türüdür. Jeanine Basinger, *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre* (2003) isimli, İkinci Dünya Savaşı muharebe filmlerini incelediği çalışmasında bu filmlerde tekrarlayan ve muharebe türünü oluşturan unsurlara değinir. Etnik ve ekonomik açıdan farklı arka planlara sahip karakterlerden oluşan bir askeri birlik; birliğe verilen bir görev; grup içi çatışmalar; kadınların filmdeki eksikliği; askerlerin ev ile ilgili anı ve diyalogları; savaşı meşrulaştırmaya yarayan ve neden savaşıldığını açıklayan diyaloglar; haritalar veya yazılarla zaman ve mekanın belirtilmesi; askerlerin boş zamanlarında yaptıkları mektup yazma, radyo dinleme, şakalaşma gibi etkinlikler; silahlar, savaş araçları, üniformalar, miğferler,

uçaklar gibi savaş ikonografisine dair unsurlar Basinger'in çalışmasında değindiği unsurlardır (2003, s. 56-57)¹². Basinger çalışmasını sadece İkinci Dünya Savaşı muharebe filmleri ile sınırlasa da, Kore Savaşı'na odaklanan filmlerin de temel olarak bu uyuşmaları kullandığını ve İkinci Dünya Savaşı muharebe filmlerinin bir tekrarı olduklarını belirtir (2003, s. 159). Yazarın belirttiği bu gibi tekrarlayan öğeler diğer savaşlara dair filmlerde de tekrarlandığı için savaş filmi türünün uyuşmaları olarak ele alınabilir. Bunlara ek olarak Robert Eberwein da *The Hollywood War Film* (2010) isimli çalışmasında, farklı dönemlerde üretilmiş olsalar da Hollywood savaş filmlerinde görülen uyuşmalara değinir. Eberwein, bu uyuşmaları karakterler ve temel anlatısal öğeler olarak iki grupta sınıflandırır. Yazara göre Hollywood savaş filmlerinde tekrarlayan karakterler şunlardır: Yaşça büyük olan, tecrübeli asker; genç, tecrübesiz fakat savaş sırasında yaşadığı tecrübelerle olgunlaşan karakter; askeri birliğin içindeki şakacı karakter; çapkın asker; yeni evli ya da yeni baba olmuş ve çoğunlukla ölen asker; etnik, bölgesel, ırksal ve sosyo-ekonomik farklılıkları yansıtan karakterler savaş filmlerinde sıklıkla tekrarlayan erkek karakterlerdir. Savaş filmlerinde kadın karakterlere dair de bu gibi tekrarlamalara rastlanır. Bunlar sadık eş ya da sevgili; hayat kadını ya da aşırı flörtöz karakterler; bilge, anaç karakterler; çatışma, askeri eğitim ve savaş esirlerine odaklanan filmlerdeki kahramanlık sergileyen ve zaman zaman ayrımcılığa uğrayan karakterlerdir. Ayrıca savaşa katılmaya hevesli olan genç kardeşler; üniformalı askerlere ilgi duyan kız kardeşler; savaştan zarar gören çocuklar ve cephede yer alan, gizlice sahiplenilen hayvanlar da savaş filmlerinde sıklıkla tekrarlanan öğelerdir. Eberwein daha sonra Hollywood savaş filmlerinde tekrarlanan anlatısal öğelere değinir. Sert bir ekip liderinin askere yeni katılanları disipline sokması; askerleri zorlayıcı eğitimler; askerler arasındaki bağları güçlendirici şakalaşmalar; izin günlerinde eğitimin yorgunluğunu atmak için dışarı çıkan askerlerin sarhoşken çıkardığı kavgalar ya da kadınlarla tanışma çabaları; zorlu eğitimleri başarıyla tamamlayan askerlerin mezun olması bu öğeler arasındadır. Ayrıca, Eberwein'a göre savaş filmlerinin farklı varyasyonlarına has olan uyuşmalar vardır. Örneğin deniz kuvvetlerine odaklanan filmlerde gemilerden kalkan uçaklar ve düşman kıyılarını bombalayan gemiler görülürken hava kuvvetlerine odaklanan filmlerde uçakların kalkışı, uçak savaşları ve uçakların katıldığı bombalama görevleri görülebilir. Mektup yazma ve sevdikleri yakınlarından gelen mektupları

¹²Bu gibi sahneler diğer ülkelerin savaş filmlerinde de yer alan, savaş filmlerine dair standartlaşmış sahnelerdir. Örneğin Kracauer, Alman savaş filmlerinde yer alan askerlerin silahlarını temizleme, dinlenme, traş olma, yemek yeme ve mektup yazma sahnelerinden söz ederek, bu sahneleri kışlalardaki yaşamı huzurlu bir ortam olarak sunmaya yaran propaganda sahneleri olarak nitelendirir (Kracauer, 2010, s. 283).

okuma sahneleri, askerlerin birbirleri ile fotoğraflarını paylaştıkları sahneler, radyodan dinlenen müzik ya da spor karşılaşmaları, sıkılan askerlerin eğlenmek amacıyla yaptıkları etkinlikler, gömülme sahneleri gibi sahneler ise filmin odaklandığı askeri birim fark etmeksizin görülebilmektedir (2010, s. 11-13). Basinger ve Eberwein'in savaş filmlerine dair değindikleri genel uylaşımın çoğunlukla sadece savaş filmlerinin askeri yönüne odaklanan filmler üzerinden elde edilmekte olup, yazarların savaşın sivil cephedeki etkilerine odaklanan filmlere dair bir listeleme yapmadıkları görülür. Savaşın askeri yönüne odaklanan filmlerin yanı sıra, sivil cephe filmleri de bu çalışma kapsamında ele alınacağı için bu filmlerde sıklıkla görülen uylaşımlara da değinilebilir. Bu çalışma kapsamında incelenen, *Mrs. Miniver* (1942), *The Human Comedy* (1943), *Tender Comrade* (1943) ve *In the Meantime Darling* (1944) gibi filmler üzerinden değerlendirildiğinde şu gibi öğelerin sivil cephe filmlerinde tekrarlandığı tespit edilmiştir: eşleri veya sevgilileri askere giden kadınların savaşa katkı yapmak için savaş endüstrisinde iş gücüne katılmaları; yine bu kadınların erkeklerin yokluğunda aile birliğini koruma çabaları; savaşa gitmiş erkeklere dair fotoğraflar; savaşa katılmış sevdikleri ile mektuplaşan kadınlar; savaşın getirdiği kısıtlamalar ve eksiklikler ile şikayet etmeden başa çıkan karakterler; savaş koşulları gereği lükslerinden gönüllüce vazgeçen karakterler; kendi sebzelerini yetiştiren aileler; babanın yokluğunda ailesine yardımcı olmak için işe giren lise öğrencileri; farklı insanlarla ortaklaşa kullanılan evler; askerdeki yakınlardan alınan ölüm ya da eve dönüş haberleri. Yine bu çalışma kapsamında ele alınacak olan, İkinci Dünya Savaşı sırasında ABD'nin müttefiklerinin direnişini konu alan savaş filmlerine dair de tespit edilen belirli uylaşımlara yer verilebilir. Barışçıl bir ülkeye/kasabaya yönelik düşman işgali, sivil halkın birlik olarak direnişe geçmesi, işgal karşısında erkekler kadar kadınların da silahlı mücadeleye katılması, direnişe hazırlık için gizlice yapılan toplantılar, kendilerinden sayıca ve mühimmat bakımından çok üstün olan düşmanla girilen silahlı çatışmalar, düşmana yardım eden ve genellikle yardım ettiği düşmanlar tarafından öldürülen yerli halktan bir karakter, temel gıda ve ihtiyaç maddelerine ulaşımında yaşanan sıkıntılar, düşmanların işgal ettiği bölgenin yerli halkını köleleştirme çabası, müttefiklerin ABD ile kültür birliğini göstermeye yönelik Hristiyanlığa dair ifadeler ya da törenler ise Hollywood tarafından üretilen ve ABD'nin müttefiklerine odaklanan *The Cross of Lorraine* (1943), *Chetniks! The Fighting Guerrillas* (1943), *The Moon is Down* (1943), *Tonight We Raid Calais* (1943), *Edge of Darkness* (1943), *Paris After Dark* (1943), *This Land is Mine* (1943), *Days of Glory* (1944) ve *Dragon Seed* (1944) gibi savaş filmlerinde sıklıkla tekrarlanarak uylaşım haline gelmiş öğelerdir.

Savaş filmlerinin tarihi sinemanın kendi tarihi kadar gerilere gitmektedir. Amerika’da düzenlenen ilk film gösterimlerinin üzerinden henüz iki yıl geçmişken, 1898 yılında Amerika’nın İspanya’ya savaş ilan etmesinin ardından J. Stuarth Blackton ve Albert E. Smith tarafından üretilen *Tearing Down the Spanish Flag* isimli film savaş filmlerinin ilk örneği olarak kabul edilmektedir (Hyams, 1984, s. 12). İspanya-Amerika savaşına dair ilk filmler gerçekleşen olayların kayda alınması şeklinde üretilen örneklerdir. *Tearing Down the Spanish Flag* isimli film ise kısa bir kurmaca film örneği olmasıyla bu filmlerden ayrılır. Filmde sadece bayrak direğinde dalgalanan İspanya bayrağına uzanan bir elin direktten söküp alınması ve yerine Amerikan bayrağının dalgalandırılması gösterilir (Fielding, 1972, s. 29). Henüz emekleme aşamasında olan sinema sanatı açısından, gerçek bir tarihi olayın dramatize edilerek ele alınması devrimci bir yaklaşım olur. Salonların önünde oluşan kuyruklar stüdyoları benzer arayışlara iter (McAdams, 2002, s. 3). Bu filmi üretenlerden biri olan Albert E. Smith de filmin seyircide bıraktığı büyük etkinin kendilerini benzer konu arayışlarına ittiğini belirtir. Böylece, İspanya-Amerika savaşının çıkmasına sebep olan Maine isimli Amerikan gemisinin batırılmasının ardından gemide ölenlerin cenaze törenlerini filme almak için yola çıkarlar. New York’ta gösterime girdiği salonda filme bir orkestra hüznü bir ağıtla eşlik eder. Smith, bu gösterimin seyircileri çok etkilediğini, filmde çıkanlarını üzüntülerinin yüzlerinden okunduğunu ve öfkeli seyircilerin gözyaşlarını zor tuttuklarını aktarır (Fielding, 1972, s. 29-30). Eberwein’a göre savaş filmi türünün köklerinin belirli bir tarihi olaya dayanması, Thomas Schatz’ın film türlerinin mitsel niteliğe sahip olduklarına dair görüşlerini desteklemektedir. Bu görüşe göre, belirli bir toplumun yaşadığı çatışmalı tecrübelerle başa çıkma yollarına yarayan mitler gibi, tür filmleri de belirli zamanlarda popüler olarak topluma güncel tecrübeleri anlama ve çatışmalarla başa çıkma yolları sunarlar (Eberwein, 2010, s. 7). Görüleceği üzere savaş filmleri belirli ihtiyaçlara cevap vermek için ortaya çıkmıştır. Bu filmlerin hangi ihtiyaçlara karşılık geldiği, üretilen temsillerin kimin ihtiyaçlarını yansıttığı, bu temsillerin topluma ne gibi görevler yüklediği, savaşın doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan ulusal aidiyet ve ötekilik kimliklerinin nasıl inşa edildiği, topluma yüklenen görev ve kimlik algılarının filmlerin üretildiği dönemin bağlamına göre nasıl dönüşüm geçirerek bir yeniden inşa süreci içerisine girildiğine dair sorular ise savaş filmlerinin işlevlerini ortaya koymaya yarayacaktır. Savaş filmlerinin kültürel, toplumsal ve ideolojik işlevlerini ortaya koymak amacıyla, çalışmanın üçüncü bölümünde İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı’nın gerçekleştiği yıllarda üretilen Hollywood Savaş filmleri incelenerek bu sorulara yanıt aranacaktır.

2.2. İkinci Dünya Savaşı Döneminde Hollywood Savaş Filmleri (1941-1945)

Geniş çaplı etkilere sahip savaşlar ve felaketler ülkelerin ekonomik ve sosyal hayatı üzerinde önemli etkilere sahip olaylardır. Geniş kitleleri ilgilendiren bu gibi olaylar, her zaman maksimum kârlılık arayışında olan Hollywood için de vazgeçilmez öyküler sunmaktadır. Kellner'a göre bir endüstri gibi organize olmuş ver seri üretim ürünler veren medya kültürü mümkün olan en çok sayıda seyirciye ulaşmayı ve kârlılığını arttırmayı amaçlamaktadır. Bunun için medya kültürü denenmiş ve başarılı olduğu kanıtlanmış formüllere başvurur ve en çok sayıda seyircinin ilgisini çekeceği düşünülen güncel konu ve endişelere medya kültürünün ürünlerinde yer verilir (Kellner, 1995, s. 1). İkinci Dünya Savaşı bu olaylardan biri olarak, yaşandığı yıllarda sayısız filme konu olmuştur.

Bu bölümde, çalışmaya konu olan Hollywood üretimi İkinci Dünya Savaşı filmleri ve Kore Savaşı filmlerinin üretildiği bağlamın anlaşılabilmesi amaçlanmaktadır. Öncelikle İkinci Dünya Savaşı filmlerini ve dönemin atmosferini daha iyi anlayabilmek amacıyla Amerika'nın savaşa katılmasına yönelik kamuoyu oluşturmak adına Roosevelt hükümetinin savaşı meşrulaştırıcı söylemlerine ve bu söylemlerin popüler kültürdeki yansımalarına özellikle popüler dergilerde yer alan reklamlar üzerinden değinilecektir. Sonrasında gelen "Amerika'nın Savaşa Girmesinden Önce Hollywood'da Savaşa Yönelik Yaygın Tutum" başlığında ise İkinci Dünya Savaşı öncesinden başlayarak savaşın sonuna kadar geçen sürede uluslararası problemlere değinme konusunda Hollywood filmlerinde görülen değişimler ele alınacaktır. Burada görülecektir ki Amerika'nın İkinci Dünya Savaşı'na katılmasından önce Hollywood endüstrisi 1930'lu yıllarda dünyada yaşanan problemlere, savaşlar, işgaller ve çekilen acılara kayıtsız kalarak eğlenceye yönelik film üretimini sürdürmüştür. 1930'ların sonlarına gelindiğinde ise bu kayıtsızlık yerini özellikle Nazilerin işgallerine ve bu işgallerin sebep olduğu sıkıntılara eleştirel yaklaşan filmlere bırakmaya başlar. Amerika'nın 7 Aralık 1941 tarihinde Japonya tarafından Pearl Harbor'a düzenlenen saldırının ardından resmi olarak savaşa katılmasıyla ise Hollywood endüstrisinin bütünüyle savaşa katkı yapma çabasına girdiği görülür. Stüdyo yöneticilerinden yönetmenlere, film yıldızlarından teknik elemanlara kadar tüm endüstri personeli savaşta ABD'ye faydalı olabilmek adına çeşitli etkinliklerde bulunmuştur. Hollywood endüstrisinin savaştaki girişimlerine değinildikten sonra, dönemin Hollywood filmleri üzerinde etkili olan hükümet ve ordu gibi egemen güçlere değinilecektir. Kısa sürede geniş kitlelere ulaşma becerisi olan sinema, savaş döneminde halkın benimsemesi arzu edilen

mesajların yayılmasında önemli bir araç olarak işlev görmüştür. Bu doğrultuda hem dönemin Roosevelt hükümeti sinemaya müdahale ederek filmleri şekillendirirken aynı zamanda da ordunun müdahaleleri söz konusudur. Bu yüzden de İkinci Dünya Savaşı filmleri kamuoyu oluşturmayı amaçlayan propaganda nitelikli filmler olarak ele alınmalıdır. Sonraki başlıkta ise İkinci Dünya Savaşı sırasında Hollywood tarafından üretilmiş, savaşı arka planına alan casus/sabotaj filmleri ve müzikaller gibi türlere değinildikten sonra bu çalışma kapsamında ele alınacak olan savaş filmlerinin iki temel varyasyonu olan muharebe filmleri ve sivil cephe filmlerinin Hollywood endüstrisinin genel üretimi içindeki yerine ve bu filmlerde odaklanılan temel konulara değinilecektir. İkinci Dünya Savaşı'na dair bağlamsal çerçevenin kurulmasının ardından, Kore Savaşı dönemi bağlamı da aynı şekilde ele alınacaktır. Önce Kore Savaşı tarihi kısaca özetlendikten sonra, Kore Savaşı döneminde hükümetin kamuoyu oluşturma çabaları, Hollywood'un film üretimini etkileyen gelişmeler, Kore Savaşı dönemini arka plana alarak üretilen film türleri ve Kore Savaşı'nı merkeze alan filmler sırasıyla değerlendirilecektir.

2.2.1. İkinci Dünya Savaşı'na Yönelik Kamuoyu Oluşturma Çabaları

Savaşlar, özellikle de İkinci Dünya Savaşı gibi coğrafi olarak çok geniş alana yayılmış, önemli miktarda insan gücü ve kaynak gerektirenler sadece savaşa katılan askerlerin değil cephe gerisindeki sivil halkın da ortak çabasını ve fedakârlığını gerektiren olgulardır. Askerler canlarını kaybetme riskiyle karşılaşırken, sivil cephedeki insanlar ise hem yakınlarını kaybetme olasılığının duygusal yükünü taşır hem de savaşın ekonomik etkilerini hissederler¹³. Savaşın giderlerini karşılamak isteyen hükümetlerin yaptığı vergi artışları, enflasyonun yükselmesi ve temel ihtiyaçlara erişimde yaşanan sıkıntılar gibi problemlerle karşılaşılır. Tüm bu sorunlar karşısında savaşa yönelik desteğin oluşabilmesi ve ulusal birliğin sağlanması için hükümetler propagandaya ihtiyaç duymaktadır. İkinci Dünya Savaşı söz konusu olduğunda Amerika'da kamuoyu oluşturma çabaları savaş öncesi ve savaş sırasında gösterilen çabalar olarak iki aşamada ele alınabilir. “İyi savaş” miti¹⁴ etrafında şekillenen İkinci Dünya Savaşı, Amerikan halkı arasında her zaman bu şekilde anlaşılmamış, Avrupa'da yaşanan savaşa katılmak için

¹³ İkinci Dünya Savaşı'nda dünya çapında toplam can kaybının 50 milyon civarında olduğu tahmin edilmektedir. Bunların yarısını siviller oluşturur (Michel, 1973, s. 73).

¹⁴ İkinci Dünya Savaşı genel olarak özgürlük ve demokrasi gibi evrensel değerlerin korunmasının amaçlandığı, barbarlığa karşı medeniyetin, kötülere karşı iyilerin mücadelesi olarak temsil edildiği için “iyi savaş” olarak adlandırılmış ve Hollywood filmlerinde de bu şekilde temsil edilmiştir (Boggs & Pollard, 2016, s. 49).

halkın ikna edilmesi gerekmiştir.¹⁵ Amerika'nın savaşa katılmasından önceki dönemde özellikle Amerika Başkanı Roosevelt'in çeşitli yer ve zamanlarda yaptığı konuşmalar ve senatoda atılan adımların savaştan uzak durma yönünde olduğu görülür. Fakat Avrupa'daki savaşın şiddetinin artmasıyla birlikte Roosevelt'in söylemlerinin savaş yanlılığına doğru evrildiği fark edilir. Amerika'nın savaşa katılmasıyla birlikte ise kamuoyunun oluşturulmasında hem Roosevelt'in konuşmaları hem de ileride daha ayrıntılı şekilde değinilecek olan bir propaganda kuruluşu olan Savaş Bilgi Ofisi (Office of War Information-OWI)'nin denetiminde kitle iletişim araçlarının, özellikle de sinemanın etkili şekilde kullanıldığı görülmektedir.

İkinci Dünya Savaşı öncesi yıllarda Amerika'nın dünya meselelerinden uzak kalmak istediği, dış sorunlara karşı kendini soyutlayan izolasyonist bir tutum tarzının ülkede egemen olduğu bilgisine ulaşılmaktadır. Brigham'a göre Hitler Almanya'sının Avusturya'yı işgal etmesinden sonra da Amerika'nın bu tutumu değişmez. Amerika'da onlarca farklı kurum savaş karşıtlığı amacıyla etkinlikler düzenleyerek kamuoyunu etkilemek için çaba göstermiştir. Yapılan anketlerde diğer ülkelerde yaşanan sorunlar karşısında Amerika'nın tarafsız kalması yönünde görüş belirtilmektedir. 1936'nın Aralık ayında yapılan bir ankete göre katılımcıların %95'i Amerika'nın bir başka dünya savaşına katılmaması gerektiği yönünde görüş belirtir. Hatta 1937'de yapılan başka bir ankete göre Amerika'nın Birinci Dünya Savaşı'na katılmasını hatalı bulanların oranının %70 olduğu görülür (Brigham, 1954, s. 23-24). Bu yıllarda siyasi elitler de uluslararası problemlere dahil olmaktan kaçınır. Örneğin Franklin D. Roosevelt'in 1933-1938 yılları arasında, yani Büyük Buhran'ın sonrasındaki yıllarda daha çok yerel politikalarla ilgilendiği, konuşmalarında uluslararası meselelere nadiren yer verdiği dikkat çeker (Stoler, 2010, s. 70). Bunun dışında 1930'lu yıllarda Amerika Birleşik Devletleri kongresinde imzalanan tarafsızlık yasaları da Amerika'nın uluslararası sorunlardan uzak durmak istediğinin kanıtıdır. 1930'ların ortalarında Avrupa ve Asya'da yaşanan gerginlikler yeni bir dünya savaşının çıkabileceğinin işaretlerini verince, bu yasalardan ilki 31 Ağustos 1935 tarihinde kongreden geçer. Savaşan ülkelere silah ve diğer savaş malzemelerinin satışını yasaklayan bu yasanın süresi 29 Şubat 1936 tarihinde bir yıllığına daha uzatılır ve yasaya savaşan ülkelere borç verilmesini yasaklayan bir ekleme yapılır. 1936 yılında İspanya İç

¹⁵ İkinci Dünya Savaşı 1 Eylül 1939 tarihinde Almanya'nın Polonya'ya saldırmasının ardından, 3 Eylül 1939'da İngiltere ve Fransa'nın Almanya'ya savaş ilan etmesiyle başlar (Buchanan, 2019, s. 40). ABD ise 7 Aralık 1941 tarihinde Japonya'nın Pearl Harbor donanma üssüne yönelik saldırılarının ardından, 8 Aralık 1941'de Japonya'ya savaş ilan ederek İkinci Dünya Savaşı'na katılır (Buchanan, 2019, s. 77).

Savaşı'nın çıkışı ve Avrupa'da faşizmin yükselişe geçmesiyle birlikte 1937 yılında tarafsızlık yasası yine uzatılır ve kapsamı genişletilir. Savaşla ilgili olmayan materyallerin ise peşin para karşılığında ve alıcı ülkenin ürünleri kendi gemileriyle transfer etmesi koşulları altında satılmasına izin verilir. 1939 yılında ise Nazilerin Çekoslovakya'yı işgal etmesi ve Avrupa'da savaşın yayılmaya başlamasıyla birlikte bu yasalar gevşetilmeye başlar (USA Office of the Historian, t.y.). Tarafsızlık yasasındaki gevşemelere rağmen, yapılan anketler bu yıllarda Amerikan halkının ülkelerinin savaşa katılmasına karşı çıktığını ve eğer savaşa katılma riski varsa İngiltere'ye yardım gönderilmemesini istediklerini ortaya koymaktadır. Bu konuda kaynaklar Amerikan halkının hangi tarihe kadar savaşa katılmaya karşı çıktığı konusunda farklılık göstermektedir. Bir kaynağa göre İngiltere'ye yardım ederek savaş riskine girilmesine karşı olanların oranı 1941 ortalarına kadar %90'lar civarındadır (Cantril, 1948, s. 37). Bir başka kaynağa göre ise 1939 Eylül'ünde yapılan ankette katılımcıların %42'si İngiltere ve Fransa'nın yenilmesi olasılığına karşı Almanya ile savaşmak için asker gönderilmesini destekler. Fakat Almanya'nın Avrupa'daki işgalleri bu desteğin gerilemesine sebep olur ve 1940 Mayıs'ında Almanya ile savaşmak için asker gönderilmesi gerektiğini düşünenlerin oranı %7'ye kadar düşer. Daha sonra ise kademeli olarak artış göstererek 19-25 Eylül 1940 tarihleri arasında yapılan ankette ilk defa savaşa katılma riskini göze alarak İngiltere'ye yardım edilmesi gerektiğini düşünenlerin oranı %52'ye yükselerek çoğunluğu ele geçirir. Fakat %44'lük bir kesim hâlâ savaşa karşı çıkmaya devam eder (United States Holocaust Memorial Museum, t.y.). Dahası savaş karşıtı kurum ve kuruluşlar da Pearl Harbor saldırısına kadar etkin olarak kamuoyunu savaş karşıtlığı yönünde etkilemeye çalışır. 1940 yılında kurulan AFC (The America First Committee) bu yönde çalışan önemli kurumlardandır. 800-850 bin arasında üyesi bulunan AFC zaman zaman diğer savaş karşıtı kuruluşlara da destek verir ve birlikte çalışmalar yürütür. AFC kamuoyunu savaş karşıtlığı yönünde etkilemek için gazete reklamları, broşürler, bildiriler, radyo konuşmaları, basın açıklamaları, çizgi filmler, filmlerden yararlanır ve küçükükü büyüklü binlerce toplantı düzenler (Cole W. S., 1951, s. 312-313). Stoler'a göre Roosevelt yukarıdaki gibi kamuoyu anketlerine büyük önem verir ve bu anketleri etkilemek adına özellikle radyoyu ve kongre konuşmalarını etkin olarak kullanır (Stoler, 2010, s. 68). Savaşa girme riskini göze alarak İngiltere'ye yardım edilmesine karşı çıkan büyük bir çoğunluğun varlığı, halkın bu yönde ikna edilmesini gerektirmiştir.

Uluslararası problemlere daha çok müdahil olmak adına atılan ilk adımlar tarafsızlık yasalarında yapılan gevşemelerde görülür. Roosevelt, ABD Kongresi'ne hitaben 21 Eylül 1939 tarihinde yaptığı konuşmada, 1935 yılında tarafsızlık yasasının imzalanmış olmasından pişmanlık duyduğunu, bu yasanın saldırgan ulusları korurken ezilen uluslara zarar verdiğini belirtir. Ayrıca işlenmemiş savaş materyallerinin yurtdışına gönderilebildiğini belirterek, eğer bu materyaller işlenmiş halde satılırsa hem binlerce Amerikan vatandaşı iş kapısı açılacağını hem de bu durumun Amerika'nın ulusal savunmasına katkı sağlayacağını ifade eder (Roosevelt, 1939 a, s. 7-10)¹⁶. Başkan Roosevelt, bu kısıtlayıcı yasanın kaldırılmasının Amerika'yı savaşa yaklaştıracaklarını düşünenler olabileceğini ama atılacak olan adımların Amerikan vatandaşlarının canlarını ve mallarını korumak adına çok daha büyük güvence sağlayacağını ekler (Roosevelt, 1939 a, s. 16). Roosevelt daha sonraki konuşmalarında da savaşan ülkelere silah ve malzeme satılmasının öneminden bahseder ve özellikle İngiltere'ye yapılacak olan yardımların Amerika'yı savaştan uzak tutacağını savunur. Faşizmin ve diktatörlüklerin dünyaya egemen olması durumunda her türlü özgürlüğün ve inancın ortadan kalkacağını, gelecek nesiller için içinde yaşamının imkânsız olacağı bir geleceğin ortaya çıkacağını sıklıkla vurgulayan Roosevelt tarafsızlık yanlılarının düşüncelerini etkilemeye çalışır. 3 Ocak 1940 tarihli konuşmasında Roosevelt dünya medeniyetleri, kültürü ve ticareti yıkılırken Amerika'nın izolasyonist politikalar izleyerek mutlu mesut yaşayabileceği düşüncesini cahilce bulur. Amerika'nın savaşa katılmayacağını tekrarlayarak, savaşın dışında kalınsa bile dünyanın içinde bulunduğu tehlikeli durumun Amerika'yı etkileyeceğini, içinde yaşamının tehlikeli olacağı bir geleceğin ortaya çıkabileceğini belirtir (Roosevelt, 1940 b, s. 3-4). İnsanları, askeri güçler tarafından ele geçirilmiş bir dünyada gelecek nesillerin ne gibi bir hayatları olacağını ve uluslararası ticaretin bu askeri yönetimlerin kontrolünden nasıl etkileneceğini düşünmeye davet eden Roosevelt, dini inançların bile bu yönetimler tarafından belirleneceğini hatta tamamen yasaklanabileceğini ifade eder (Roosevelt, 1940 b, s. 7). Roosevelt 28 Ekim 1940 tarihinde, başkanlık seçimleri öncesinde yaptığı konuşmasında Cumhuriyetçi siyasetçileri eleştirir. Bu kesimin kongrede yapılan oylamada Amerika'nın savaşan ülkelere silah, mühimmat ve malzeme göndermesini engelleyen tarafsızlık yasalarını kaldırılması önerisini reddettiğini ve

¹⁶ Roosevelt'in konuşma metinleri kütüphane tarafından arşivlenmek amacıyla dijitalleştirilirken ana konuşma metni ve taslaklara aynı dosyada yer verilmiştir. Ana metin bazen dosyanın en başında bazen de sonlarında yer almış, aynı dosya içindeki tüm taslaklar 1 numaralı sayfadan başlamıştır. Bu nedenle, kafa karışıklığını önlemek için bu çalışmada Roosevelt'in konuşmaları referans verilirken ilgili dosyanın pdf sayfa numarası kaynak gösterilmiştir.

kaldırılma önerisinin Demokratların oylarıyla kabul edildiğini vurgular. Sonrasında ise Cumhuriyetçilerin denizaşırı ülkelerde diktatörlüklerin ilerlemesini ve işgallerini önleyecek her türlü yardımın aslında Amerika'nın ulusal güvenliğini sağlayacağını daha yeni öğrendiklerini, Demokratların ise bunu çok öncelerden bilip bu yönde adım attıklarını belirtir (Roosevelt, 1940 c, s. 13-14). Roosevelt, 6 Ocak 1941 tarihli konuşmasında da izolasyonist politikalara gelecek nesillerin iyiliği için karşı çıktıklarını (Roosevelt, 1941 d, s. 2), saldırgan ulusların ilerlemeye devam ettiğini, Amerika'nın geleceğinin ve güvenliğinin denizaşırı ülkelere yaşanan gelişmelerle doğrudan bağlantılı olduğunu, diktatörlüklerin başa geçmesi durumunda ticaret, bağımsızlık, ifade ve inanç özgürlüğünün yok olabileceğini, diktatörlüklerle yapılacak barışa güvenilemeyeceğini belirtir (Roosevelt, 1941 d, s. 5-6). Roosevelt, 27 Mayıs 1941 tarihinde de Hitler karşısında savaşan demokrasilere yardım için çıkarılan Ödünç Verme ve Kiralama Kanunu'nu (Lend-Lease Act) savunur ve demokrasilere yapılacak yardımların hem diktatörleri Amerika topraklarından uzak tutacağını hem de içinde yaşanabilecek medeni ve güvenli bir dünyanın gelecekte de var olmasını sağlayacağını belirtir (Roosevelt, 1941 c, s. 4). Roosevelt'in daha sonraki konuşmalarında da bu gibi ifadelerle sıklıkla rastlanır. Özetle, Roosevelt tarafsızlık yasalarının kaldırılması ve Avrupa'da yaşanan savaşa daha çok müdahil olunması yönünde kamuoyu oluşturmak amacıyla Amerika'nın geleceğinin, güvenliğinin ve özgürlüklerin tehlike altında olduğunu belirtir ve bunların korunabilmesi için diktatörlüklerle savaşan ülkelere yardım edilmesi gerektiği düşüncesini savunur.

Stoler'a göre Roosevelt sadece "savaşı halka satmaya", yani atılan müdahaleci adımlar için kamuoyu oluşturmaya çalışmaz, farklı dönemlerde farklı savaşlar satar. Önce kongreyi ve halkı Mihver devletleri¹⁷ ile savaşan ülkelere silah satışının gerekli olduğuna ikna etmeye çalışır. Sonrasında ise Ödünç Verme ve Kiralama Kanunu'nun çıkartılmasıyla bu materyallerin peşin ödeme beklemeden, savaşan ülkelere ücretsiz olarak gönderilmesinin gerekliliğinden bahseder. İngiltere'nin Amerika savunmasının ön hattı olduğunu vurgulayan Roosevelt, İngiltere'ye yapılacak yardımların savaşın Amerika'ya sıçramasını önleyeceğini ifade eder. Anketler, 1939-1941 yılları arasında kamuoyunda tarafsızlık politikalarının gerekliliğine olan inancın zayıfladığını gösterir. Almanya'ya karşı savaşan İngiltere'ye yardım edilmesi gerektiğini ifade edenlerin %70'lere yaklaştığını görülse de katılımcıların yaklaşık %90'ı

¹⁷ İkinci Dünya Savaşı'nda Amerika, İngiltere, Fransa, Rusya ve Çin'den oluşan grup müttefikler (Allies) olarak, Almanya, İtalya ve Japonya'dan oluşan grup ise Mihver devletleri (Axis) olarak anılmaktadır (Hughes & Royde-Smith, 2023).

Amerika'nın savaşa katılmasına karşı çıkar. Sonrasında ise Roosevelt, gönderilen bu materyallerin müttefik ülkelere güvenli bir şekilde ulaşabilmesi için ticari gemilerin silahlandırılması gerektiğini belirtir (Stoler, 2010, s. 68-73). Dallek'e göre Roosevelt, Atlantik Konferansı'nda Churchill ile yaptığı görüşmelerde savaşa dahil olma isteğinden bahseder. Fakat kongre ile yaşadığı uyuşmazlıklar yüzünden doğrudan savaş ilan edilmesi önerisinin uzun süreli tartışmalara sebep olacağı için temkinli davranmak zorunda olduğunu belirtir. Bu yüzden doğrudan savaş ilanı yerine dolaylı yoldan, gittikçe provakatifleşen eylemlerin doğuracağı bir olayın meşrulaştırıcı etkisi yardımıyla savaşa girme arzusundan bahseder (1995, s. 285). Alman denizaltılarının Amerika'ya ait gemilere saldırıları, ticari gemilerin silahlandırılması için bir çeşit bahane olur. Roosevelt bu saldırının herhangi bir kışkırtma olmaksızın gerçekleştiğini ifade etse de Stoler, Amerika'ya ait geminin Alman denizaltısını takip ettiğini ve yerini İngiliz ordusuna verdiğini vurgular. Amerika'ya ait başka bir geminin daha batırılması ve çok sayıda kayıp verilmesi üzerine ticari gemilerin silahlandırılması önerisi kongreden geçer ve tarafsızlık yasaları kaldırılır. Müttefiklere gönderilen yardımların silahlandırılmış ticari gemilerde ve savaş gemilerinin korunması eşliğinde ilerlemesi sağlanarak resmi olarak ilan edilmemiş olsa da Amerika bir deniz savaşının içine dahil olur. Pearl Harbor saldırısı sonrasında ise Roosevelt önceliğin Avrupa'ya verileceği bir stratejiyi ve savaş sonrası dönemde, önceki dönemin izolasyonist politikalarının karşıtı olan daha müdahaleci politikaların gerekliliği yönünde ikna oluşturmaya çalışır (Stoler, 2010, s. 74-75). Özetle Roosevelt, Amerika'yı bir anda savaşın içine sürükleyerek halkın tepkisine neden olabilecek bir politika yerine, giderek artan derecelerde müdahaleciliği gerektiren aşamalı bir politika izler. Başlarda sadece silah ve diğer savaş malzemelerinin satışına izin verilmesiyle başlayan bu politikalar daha sonra savaş malzemelerinin ücretsiz olarak gönderilmesine evrilir. En sonunda ise gönderilen malzemelerin korunması için ticari gemiler silahlandırılıp askeri güvenlik konvoyları eşliğinde nakledilmeleri sağlanır. Böylece Amerika, önceki yılların tarafsızlık politikalarını aşama aşama terk eder ve açık şekilde İngiltere'ye destek verir. Bu dönemde resmi olarak bir savaş ilanı söz konusu olmasa da, İngiltere'nin yanında Almanya'ya karşı örtülü bir savaş başlatılır.

Pearl Harbor saldırısı sonra Amerika'nın resmi olarak savaşa girmesiyle birlikte kamuoyu oluşturma çabalarının ikinci aşamasına geçilir. Pearl Harbor saldırısının Amerikan halkının aklındaki savaşa katılmaya dair şüpheleri ortadan kaldırdığı görülür ve yapılan anketlere göre katılımcıların %97'si ABD Kongresi'nin Japonya'ya savaş açmasını

destekledikleri yönünde görüş bildirir (Saad, 2016). Bu aşamada ulusal birliği ve savaşa yönelik desteği korumak için belirli söylemler ön plana çıkarılır. Savaşın ne hakkında olduğu, neden gerekli olduğu ve tehdit altındaki değerler sıklıkla vurgulanır ve hükümetin halktan beklentileri açıklanır. Bunun için radyo, gazete, dergi, savaş posterleri ve filmlerden yararlanılır. Roosevelt’in radyo konuşmalarında genel olarak hükümetin halktan istekleri belirtilir. Örneğin Pearl Harbor saldırısının hemen ertesinde, 9 Aralık 1941 tarihinde yaptığı konuşmada Roosevelt, Amerikan halkının belirli fedakârlıklarda bulunması gerektiğini fakat varlığı ve geleceği tehdit altında olan bir ulus için orduya katılma, daha fazla vergi vermek, savaş tahvili almak, daha uzun saatler çalışmak, savaş için gerekli olan malzeme ve hammaddelerin tüketiminden vazgeçmek gibi şeylerin bir fedakârlık değil ayrıcalık olduğunu belirtir (Roosevelt, 1941 e, s. 12-13). Roosevelt, 23 Şubat 1942 tarihli konuşmasında da Amerika’nın her kesiminden insanın yoğun bir çaba içinde ülkelerine hizmetlerini sunduğunu belirttikten sonra halktan isteklerini sıralar. Bir gün bile çalışmanın aksatılmaması, herhangi bir grubun ayrıcalık istememesi, haksız kazanç elde etmemesi, alışkanlıklardan ve rahatlıklardan taviz verilmesi bunların arasındadır. Bu tavizlerin bütün evleri ve özgürlükleri yok etmek isteyen düşmanlar karşısında başarıya ulaşmak için gerekli olduğu, eğer kaybedilirse belki yüzlerce yıl şimdiki sahip olunan gibi bir demokrasi anlayışına sahip olamayacaklarını belirtir (Roosevelt, 1942 b, s. 20-21). Görüleceği üzere Roosevelt, bu gibi çok sayıda radyo konuşmasında tüm ulusun kaderinin birbirine bağlı olduğunu, düşmanın kazanması durumunda tüm özgürlüklerin ve demokrasinin yok olacağını vurgulayarak ortak tehditten doğan bir dayanışma atmosferi ve ulusal kimlik bilinci kurmaya çalışır¹⁸.

İkinci Dünya Savaşı döneminde üretilen radyo programlarında ve reklamlarda da Roosevelt’in halktan beklentilerinin tekrarlandığı görülür. 14 Şubat 1942’de yayınlanmaya başlayan *This Is War!* isimli devlet destekli radyo programı buna örnektir. On üç hafta boyunca her cumartesi günü 700 üzeri istasyondan yayınlanan programın ilk bölümü düşmana yönelik nefreti körükleyici nitelikte ifadeleri içerir. Hollywood yıldızı Robert Montgomery’nin seslendirdiği bu ilk programda Montgomery seyircilere düşmanı tanımlarken düşmanı cinayetle özdeşleştiren bir vahşet tablosu çizer. “Biz kendimizi tanıyoruz ama düşman kim?” sorusunu

¹⁸ 11 Eylül 2001 tarihinde yaşanan İkiz Kuleler saldırılarından sonra da ABD halkının kenetlenmesi amacıyla kahramanlık, yardımlaşma, özveri vb. duyguları ön plana çıkaran *300 (300 Spartalı)*, Zack Snyder, 2006) gibi Hollywood filmleri üretilmiştir (Ormanlı, 2015, s. 243). Bu benzerlik, yıllar geçse de Hollywood’un kriz zamanlarındaki işlevinin aynı kaldığını göstermektedir.

soran Montgomery, bu soruyu dinleyiciler için şu şekilde cevaplar: “Düşman beklenmedik bir anda gelen cinayettir ya da esir kamplarındaki yavaş ölüm; sadece bir radyo programı dinlenildiği, bir Polonyalı ile evlenildiği, akıllardan geçen in özgürce dile getirildiği ya da Aryan olmayan ırktan biriyle ticaret yapıldığı için işlenen cinayettir.” Yani düşmanlar sebepsiz yere cinayet işleyen, barbar insanlar olarak tanımlanır. Programın sonraki bölümlerinde bu kadar sert ifadeler yer verilme de, seyirciler düşmanların yaymaya çalıştıkları dedikodulara inanmamak ve fedakârlık yapmaya hazır olmak gibi Roosevelt tarafından da tekrarlanan konularda uyarılmaya devam edilir. *This Is War!* isimli radyo programının bölümleri ortalama 20 milyon dinleyiciye ulaşır (Horten, 2002, s. 45-46). Keith Murphy de İkinci Dünya Savaşı döneminde radyoda Carson Robinson’dan “*We’re Gonna Have to Slap the Dirty Little Jap*” (küçük pis Japon’u tokatlamamız gerekecek) ve Kay Kyser’dan “*Praise the Lord and Pass the Ammunition* (Tanrıya şükret ve cephaneyi ver) gibi şarkıların yayınlandığını hatırlatır. Ayrıca Murphy, benzin kısıtlaması ve geri dönüşüm yapmak gibi hükümetin savaş sırasında halktan beklentilerine yönelik uyarıların da çeşitli radyo programları aracılığıyla dinleyicilere iletildiğini ekler (2011, s. 540). Yukarıda değinilen, Robinson’un şarkısı özellikle dikkat çekicidir. Şarkıda Japonlar “hain” olarak adlandırılır ve “onlarla işimiz bittiğinde ölü olmayı dileyenler” gibi dizelere yer verilir. Ayrıca şarkıda “bir çocuk kadar barışçıl” dizeleriyle tarif edilen ABD’nin, kendilerine düzenlenen saldırılar karşısında korkulması gereken bir düşmana da dönüşebileceği ve düzenlediği haince saldırı nedeniyle Japonya’nın bu saldırıyı düzenlediğine pişman edileceği anlatılır (Robison, t.y.). Görüleceği üzere İkinci Dünya Savaşı döneminde radyo sadece Başkan Roosevelt’in konuşmaları ile değil, hazırlanan programlar ve yayınlanan şarkılarla da siyasi iktidarların egemen söylemlerini yansıtan bir propaganda aracı olarak kullanılmış ve savaşa yönelik kamuoyunun oluşturulması girişiminde aktif bir araç olarak rol oynamıştır.

Reklam endüstrisinde de tıpkı radyoda olduğu gibi egemen siyasi iktidarların söylemlerinin yansıtıldığı görülmektedir. Bu yansıtmanın temelde iki sebebe dayandığı çıkarımı yapılabilir. İlk olarak, Jensen ve Thomas’a göre İkinci Dünya Savaşı sırasında hammaddelerin savaş üretimine öncelik verecek şekilde kullanılması nedeniyle birçok tüketim ürününde yaşanan arz sıkıntıları çok sayıda ürünün reklamının yapılmasını gereksiz kılmıştır. Bu durumda reklam endüstrisi de reklam veren şirketlerin savaşa ne gibi katkılarda bulunduğunu belirten bir nevi halkla ilişkiler kampanyası niteliğindeki reklamlarla dolmuştur.

İkinci olarak ise, siyasi iktidarların reklam endüstrisini savaş tahvili satışına destek olmak gibi ülkenin savaştaki ihtiyaç ve çıkarlarına fayda sağlayacak bir araç olarak görmeleri reklam endüstrisini ABD'nin savaştaki çıkarlarına yönelik üretim yapmaya yönlendirmiştir. Dönemin hükümeti tarafından düzenlenen vergi yasası ile ülkenin savaştaki girişimlerine fayda sağlayacak olan reklamların üretim giderlerinin %80'e kadar olan miktarının devlet tarafından karşılanacak olması ile reklam endüstrisi teşvik edilmiş ve birçok şirket ABD'nin savaştaki çıkarlarına fayda sağlayacak reklamlar ve posterler hazırlamıştır (Jensen & Thomas, 2009). 1942 yılında ABD Ticaret Bakanlığı'nın yaptığı bir araştırma ile reklam şirketlerinin savaş hakkındaki hangi konulara değinen reklamlar ürettikleri incelenmiştir. 1037 reklamın incelendiği araştırmanın sonuçlarına göre en çok sayıdaki reklamın (%30) savaş üretimini desteklemeye yönelik mesajlara ayrıldığı görülür. İkinci sırada %16.6 ile savaş tahvili satışına yönelik reklamlar, üçüncü sırada ise %14.4 ile yiyecek ya da savaş endüstrisi için önemli olan materyallerin tüketiminde tasarruf yapılmasını öneren reklamlar gelir. Bu gibi, ABD'nin savaş çabasına destek olmak için hazırlanan reklamlar en çok 1943 yılında üretilirken ikinci sırada 1942 yılı gelir. Savaş reklamlarının üretimi savaşın sonlarına doğru gittikçe azalır ve en az reklam 1945 yılında üretilir (Jones J. B., 2009, s. 20).

Görüleceği gibi, Avrupa'da başlayan savaşa dahil olmaya karşı başlangıçta ABD kamuoyunda görülen karşıt konum zaman içerisinde değişirken siyasi iktidarlar bu değişimin gerçekleşmesi, halkın savaşa katılmaya ve destek vermeye ikna edilmesi için büyük çaba harcamıştır. Dönemin ABD Başkanı Franklin D. Roosevelt, birçok konuşmasında kamuoyunu ABD'nin savaşa katılmasına ve savaş çabasının desteklenmesine ikna etmeye çalışırken kültür endüstrisi ile iş birliği içinde ortak bir söylemin üretildiği görülür. Adorno ve Horkheimer'in de ifade ettikleri gibi "Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Film, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirirler. Her bir dal hem kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir." (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 162). İkinci Dünya Savaşı döneminde de radyo, gazete, dergi ve reklam endüstrisi hükümetin savaşa yönelik söylemlerine paralel olan bir söylem birliği içerisinde çalışır. Hollywood endüstrisi de savaşın desteklenmesine yönelik kamuoyu oluşturma çabasının en önemli parçalarından biridir. Sıradaki bölümlerde Hollywood endüstrisinin ABD'nin savaşa katılmasından önce, 1930'lu yıllarda uluslararası meselelere karşı kayıtsız tavır takınıp eğlence nitelikli üretime yoğunlaşırken geçirdiği değişim ve savaşın en büyük destekçilerinden biri haline dönüşmesi ele alınacaktır.

2.2.1.1. Amerika'nın Savaşa Girmesinden Önce Hollywood'da Savaşa Yönelik Yaygın Tutum

Önceki başlıkta Amerika'nın yönetici elitlerinin ve halkının İkinci Dünya Savaşı'na giden yolda gerilimlerin ortaya çıktığı yıllarda, Avrupa'da yaşanan gerilimlerden uzak durmayı tercih ettiği görülmüştür. Roosevelt hükümeti Amerika'yı savaştan uzak tutmak adına yasalar çıkarırken, 1930'ların ortalarında yapılan anketlerin de gösterdiği gibi Amerikan halkı da, Amerika'nın yeni bir dünya savaşına katılmasını istememekte, savaştan uzak durmayı tercih etmektedir. Bu görüşler zamanla değişmiş, Roosevelt hükümeti halkı yavaş yavaş savaşa dahil olmanın gerekliliğine ikna etmeye yönelik söylemlerde bulunmuş, Pearl Harbor saldırısı sonrasında ise geniş çaplı desteğin elde edilmesinden sonra ulusal birliği ve savaşa yönelik kamuoyu desteğini korumaya yönelik adımlar atılmıştır. Peki bu dönemde Hollywood endüstrisinin savaşa yönelik tutumu nasıl olmuştur? Bu başlık altında Amerika'nın savaşa girmesinden önceki dönem olan 1930'lu yıllarda dünyada yaşanan çatışmalar ve işgaller karşısında Hollywood endüstrisinin tutumu ele alınacaktır.

İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki Hollywood sineması Pearl Harbor saldırısı öncesi ve sonrası olarak, birbirinden farklı özellikler gösteren iki döneme ayrılabilir. Bu iki dönem birbirine tamamen zıttır. İkinci Dünya Savaşı'nın öncesinde Hollywood endüstrisinin kendisini uluslararası konulardan, özellikle de politik meselelerden soyutladığı görülür. Hollywood endüstrisi içindeki egemen düşünce filmlerin eğlence amacı taşıması yönünde olmuştur. Dünyadaki gelişmelere değinen mesaj içerikli filmler yerine romantik, müzikal, gizem ve western türü filmlere ağırlık verilir (Koppes & Black, 1977, s. 90).

Hollywood endüstrisinin 1930'lu yıllarda dünyada yaşanan ciddi olaylardan kaçınmasında çeşitli sebepler etkili olmuştur. Bunlardan biri 1929 yılında yaşanan Büyük Buhran'ın getirdiği problemlerdir. Ekonomik kriz, işsizlik ve fakirlik gibi önemli sorunlarla yaşamak zorunda kalan insanlar, bu problemlerden bir kaçış yolu aramışlardır. Hollywood ise insanlara aradıkları kaçışı sunar (Milberg, 2010, s. 7). Ayrıca Hollywood yöneticilerinin yurtdışı pazarını riske atmak istemeyişi de 1930'lu yılların filmlerinde Nazi karşıtı temalara ya da savaşla alakalı konulara değinmekten genel olarak kaçınılmasına sebep olur (Langford, 2005, s. 112). Hollywood filmlerinin dünyada yaşanan gelişmelerden, özellikle de Avrupa'da yükselişe geçen faşizm tehlikesinden uzak durmasının bir başka sebebi de endüstrinin kendini denetleme dinamiklerinden kaynaklanır. Bu dinamiklerin ilk örneği 1922 yılında ortaya çıkan

Film Yapımcıları ve Dağıtımçıları Birliği (Motion Picture Producers and Distributors Association/MPPDA)'dir. 1910'lu yıllardan itibaren Amerika'nın çeşitli eyaletlerinde ortaya çıkmaya başlayan sansür kurulları, sinema endüstrisinin devlet müdahalesini önlemek için bir girişimde bulunmasını gerekli kılar. Bu doğrultuda filmlere endüstri içerisinde şekil verilerek dışarıdan gelecek devlet sansürünün yayılmasını önlemek, film içeriğini düzenlemek ve endüstri içerisinde yaşanan skandallar sebebiyle zedelenen imajı düzeltmek gibi amaçlarla MPPDA kurulur ve Will Hays bu kurumun başına geçirilir (Maltby, 2008, s. 278-279). 1927 yılında film içeriklerini düzenlemek için “yapılmayacaklar ve dikkat edilecekler” listesi yayınlanır ve 1930 yılında bu liste geliştirilerek *Yapımcılık Yasası* (Production Code) oluşturulur¹⁹. Fakat çekilen filmlerde Yapımcılık Yasası'nın kurallarının uygulanmadığı görülür. Filmlere gelen tepkiler sonucunda 1934 yılında *Yapımcılık Yasası Yönetimi* (Production Code Administration/PCA) kurularak, kuralların sıkı bir şekilde denetlenmesi sağlanır (Kirshner, 2013, s. 7). Bennett'e göre Yapımcılık Yasası'nın yanı sıra PCA ve MPPDA arasındaki iş birliği, filmlerin uluslararası sorunlara ve tartışma yaratabilecek konulara değinmesini önleyerek Hollywood'un Nazi tehdidine karşı uzunca bir süre sessiz kalmasına sebep olur. Dünyada yaşanan gelişmelere rağmen MPPDA Başkanı Will Hays filmlerin saf eğlence araçları olarak kalmaya devam edeceğini ifade eder (2012, s. 37-38). Yapımcılık Yasası'nda “Ulusal Duygular” başlığı altında yer alan “Diğer ulusların tarihi, kurumları, önemli kişileri ve vatandaşları adil bir şekilde temsil edilecektir.” şeklindeki kurala rağmen (Leff & Simmons, 2001, s. 289), bu maddenin 1930'lu yıllarda temel olarak uluslararası pazarları korumak amacıyla tartışma yaratacak konulardan uzak durulması gerektiği şeklinde ele alındığı düşünülebilir. Bu duruma bir örnek olarak Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) Stüdyosu'nun *Aptalın Sevinci* (*Idiot's Delight*, Clarence Brown, 1939) filmi gösterilebilir. 1930'lu yıllarda uluslararası ortamda gerilen atmosferle birlikte Hollywood'un İtalya pazarında da problemlerin ortaya çıktığı görülür. 1935-1937 yılları arasında İtalya'daki sansür heyeti filmlerde yer alan İtalyan temsillerini uygun bulmadıkları için yirmi adet Hollywood filminin İtalya'da gösterime girmesini önler. Ayrıca İtalya'da filmlerin gişe gelirlerinin yurtdışına çıkartılmasını önlemek için de girişimlerde bulunulur. Gişe gelirlerinin dörtte üçünün ülke dışına çıkarılmasını önleyen kısıtlamaya gidilse de bazı geçici boykot uygulamaları ve MPPDA Başkanı Will Hays'in Mussolini'yi ziyareti ile kısıtlamalar kaldırılır (Vasey, 1997, s. 189). İtalya pazarındaki riskler

¹⁹ Yapımcılık Yasası suç, cinsellik, kıyafet, din, küfür kullanımı, ulusal duygular gibi çeşitli konuların filmlerde kullanımına sınırlamalar getirmiştir. Ayrıntılı bilgi ve Yapımcılık Yasası maddeleri için: (Leff & Simmons, 2001, s. 285-300)

nedeniyle *Aptalın Sevinci* filmine daha temkinli yaklaşıldığı görülür. Robert E. Sherwood tarafından yazılan *Aptalın Sevinci* isimli oyunun haklarını 1936 yılında satın alan MGM, İtalya'nın Fransa'yı işgal ettiği bir savaşla başlayan konunun uluslararası piyasalarda risk taşıdığını düşündüğü için PCA ile birlikte Amerika Birleşik Devletleri'ndeki İtalyan diplomatlarla uzun görüşmeler yapar. Öyküde İtalyan hükümetinin rahatsız olmasını önlemek amacıyla düzenlemeler yapılır ve orijinal oyundaki faşist saldırganlık suçlamaları yok edilir (Maltby, 2008, s. 287). PCA Başkanı Joseph Breen ve İtalya Konsolosu Robert Caracciolo arasında yapılan görüşmelerde filmin İtalya'da gösterime girebilmesi için Caracciolo'nun bazı şartları olur. Caracciolo öncelikle İtalya'yı rahatsız edebilecek öğelerin kaldırılması ve filmin orijinal öykü ile bağının koparılması için öykünün yayın haklarını elinde bulunduran MGM'in senaryonun tamamen değiştirilmesine rıza göstermesini ister. Ayrıca düzenlemeler yapıldıktan sonra senaryonun kontrol için kendisine gönderilmesini ve filmin uyarlandığı oyunun yazarı olan Robert E. Sherwood'un adının İtalya'da gösterilecek olan sürümlerden çıkarılmasını talep eder. MGM ise öyküyü tamamen değiştirmeye yaklaşmaz fakat İtalya'yı gücendirebilecek öğelerde değişiklik yapmayı kabul eder. Orijinal öyküdeki savaş sadece bir arka plan olarak ele alınırken, yan öykücükteki romantik ilişki merkeze taşınır. İtalya'yı gücendirmekten kaçınmak için filmdeki karakterler ve mekanlara dair coğrafi tanımlamalardan uzak durulur. Orijinal öyküdeki İtalyan karakterleri canlandıracak olan oyuncuların seçimi bile dikkat gerektirmiştir. MGM yapımcısı olan Hunt Stromberg bu konuda Joseph Breen'e telgraf göndererek fikirlerini ister. Öyküdeki bazı karakterlerin aksanlı bir İngilizce'ye sahip olan Conrad Veit ve Edward Raquello tarafından canlandırılmasının dramatik açıdan daha tercih edilir olacağını belirterek, karakterlerin ulusal kimliklerine herhangi bir referans vermeden yapılacak olan aksan kullanımının uygun olup olmayacağını sorar. Ayrıca öyküdeki İtalyanca konuşmalar da herhangi bir ülkeye referans vermemek için Esperanto diline çevrilir (Vasey, 1997, s. 189-190). Görülüyor ki 1930'lu yıllarda Hollywood'un dünyada yaşanan problemleri yansıtmaktan kaçınmasının temel sebepleri ülkedeki ekonomik sıkıntılarla boğuşan ABD halkını gerçek yaşamın sıkıntılarından uzaklaştırmak, aynı zamanda da önemli bir gelir kaynağı olan uluslararası pazarları riske atmamaktır. Hollywood endüstrisi kendisini uluslararası sorunların dışında tutarak yurtdışı pazarını korumak istemiş ve bu doğrultuda yabancı ülkelerin konsolosluklarıyla birlikte çalışarak filmler üzerinde değişiklikler yapmaktan çekinmemiştir.

McLaughlin ve Parry'ye göre 1930'ların sonlarında Amerikan halkının ve de Hollywood endüstrisinin, ABD'nin dünyadaki çatışmalar içerisindeki rolünün ne olması gerektiği konusunda kesin bir fikir birliğine varamadıkları görülür. Japonya'nın Çin'e saldırıları, Nazilerin yayılmacı politikaları ve ardından da 1939 yılının Ekim ayında Avrupa'da başlayan İkinci Dünya Savaşı karşısında ABD'nin karışık duygular içinde olduğu gözlemlenir. Amerikan halkı içinde de Hollywood endüstrisi içinde de ABD'nin savaşa girmesini destekleyenler ve karşı çıkanlar bulunur. Faşizmden zarar gören insanlara yönelik genel bir sempatiden söz edilebilse de Amerikan halkının çoğunluğu ülkelerinin “yabancıların” savaşına katılmasını istememektedir. Naziler Polonya'ya saldırdığı sırada yapılan bir ankete katılanların sadece %2.5'i Amerika'nın İngiltere, Fransa ve Polonya'nın tarafında savaşa katılması gerektiği fikrini belirtir. Hollywood içerisinde de benzer çelişkiler söz konusudur. Birçok stüdyo yöneticisi ve film yıldızı Amerika'nın savaşa girmesini desteklese de göz önüne alınması gereken başka konular da vardır. Bu konular temelde ekonomik endişelerden kaynaklanır. Öncelikle stüdyolar savaş yanlısı filmler çekerek savaşa dair halk içinde yaygın olan düşüncelerle çatışmak istemezler. Ayrıca dış pazarlar da göz önünde bulundurulması gereken bir başka önemli konudur (2006, s. 26-27). Vasey'e göre politik temalar filmlerin gösterime girmesini önlemekte, senaryoda düzeltme yapma önerilerine yol açmaktaydı. Politik temalar ülke içinde sansüre uğrayabildiği gibi, yurtdışı pazarlar ve diğer ülkelerin sansür kurumlarının uygulamaları da Hollywood filmlerinin üretim sürecinde etkili olmuştur. Devrimle ilgili temalar 1920'lerde İspanya, İsveç ve Çin'in bazı bölümlerinde, 1930'larda ise Japonya, İtalya, İran, Polonya ve Yunanistan'da sorunla karşılaşmıştır. PCA Başkanı Joseph Breen, Warner Bros. stüdyolarının ürettiği *Oil for the Lamps of China* (1935-Mervyn LeRoy) filmi ile ilgili yaptığı görüşmelerde stüdyoya filmde yer alan komünist devrim ile ilgili ifadelerin çıkarılmasını önerir. Breen, RKO ile yaptığı görüşmelerde ise *Winterset* (1936-Alfred Santell) isimli filmdeki “proleteryanın üyeleri”, “kapitalist baskı”, “kapitalist” gibi ifadelerin sakıncalı olabileceği için çıkarılmasını önerir. Bir başka örnekte ise MGM iki yüz bin dolar harcayarak film yapım haklarını aldığı Sinclair Lewis'in yazdığı *It Can't Happen Here* isimli, Amerika'nın yönetimine faşistlerin gelmesini anlatan romanı filme almaktan vazgeçer. Sansür kuruluşlarının, PCA ve MPPDA'nın baskıları filmlerin politik konulara değinmelerini ve birer eğlence aracı olmaktan ileri gitmelerini önler (1997, s. 203-205). Buradan çıkan sonuç Amerikan halkının Birinci Dünya Savaşı'na çok da uzakta olmayan bir dönemde hem de Büyük Buhran gibi önemli bir krizin sonrasında, faşizmin kurbanlarının çektikleri acılara karşı empati

duysalar da kendilerinden çok uzaklarda başlayan bir savaşa girerek yeni acılar çekmek istemiyor olduklarıdır. Hollywood endüstrisi ise genel olarak savaşa girmeyi desteklese de Amerikan seyircisinin pasif tutumu, sansür uygulamaları ve dünya pazarına dair ekonomik endişeler açıkça savaş yanlısı ya da işgalci güçleri eleştiren filmlerin yapılabilmesini geciktirmiştir.

Hollywood'un dünyadaki gelişmeler hakkındaki pasif tutumu yaşanan olaylar karşısında tamamen sessiz kalındığı anlamına gelmemektedir. Aslında Hollywood endüstrisinin Amerikan toplumundan daha önce yükselen faşizme tepki göstererek 1930'ların ortalarında faşizm karşıtı organizasyonlar kurduğu, Japon işgali altındaki Çin'e ve iç savaş yaşayan İspanya'ya yardım etmek için para topladığı görülür. 1937-1941 yılları arasında üretilen Hollywood filmleri incelendiğinde de filmlerin genel anlatılarında zamanla gelişen belirli bir eğilim göze çarpar. Öncelerde Nazi Almanya'sı ve Japonya'ya dair eleştirel filmler üretilirken, Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte İngiltere'nin savaşta yaşadığı sıkıntılara sempatiyle yaklaşan filmler üretilir. Bu anlatıları Amerikan ordusunun silahlanmasını destekleyen filmler ve son olarak da Amerika'nın savaşa dahil olmasını savunan filmler izler (McLaughlin & Parry, 2006, s. 27-28). 1930'ların ortalarında dünyadaki gelişmeler ile ilgili üretilen filmlerin işledikleri konulara yüzeysel yaklaştıkları görülür. İspanyol İç Savaşı'na değinen filmler bu duruma bir örnektir. *The Last Train From Madrid* (James P. Hogan, 1937) filminde savaşın taraflarına dair imalarda bulunmamak için Cumhuriyetçi ya da Faşist gibi kelimelerden kaçınılır. Bir başka örnek olan *Blockade* (William Dieterle, 1938) ise güncel gerçekleri temsil eden bir filmde çok aşk filmini andırır ve bu filmde de faşizmden bahsedilmez. Filmin taraf tutuyor gibi anlaşılmaması için savaşan tarafların üniformalarının gerçek hayattakinden farklı olmasına özen gösterilmiştir. *Love Under Fire* (George Marshall, 1937) filmi de İspanya İç Savaşı sırasında bir mücevher hırsızına âşık olan dedektifin hikayesini anlatır (Milberg, 2010, s. 10-11). İspanya'daki savaşa karşı yüzeysel yaklaşan Hollywood endüstrisi, 1930'ların sonlarından itibaren faşizmin kurbanlarına anlayışla yaklaşan filmler üretmeye başlar. Japonya'nın Çin halkına, Nazilerin ise İngiltere'ye baskılarını anlatan birçok film çekilir. Çinli kurbanları anlatan filmler dram, macera, suç, gizem gibi çok farklı türlerde çekilmiştir ve birçoğunun ana öyküsü Japonya'nın Çin'i işgali değildir. Buna rağmen *Shadows over Shanghai* (Charles Lamont, 1938), *Mr. Wong in Chinatown* (William Nigh, 1939), *Ellery Queen's Penthouse Mystery* (James P. Hogan, 1941), *Burma Convoy* (Noel M. Smith, 1941),

They Met in Bombay (Clarence Brown, 1941) gibi filmler Japonya'nın Çinli sivil vatandaşlara ve çocuklara karşı acımasız müdahalelerine değinen sahneler yer verir. Benzer şekilde Amerikalı kahramanların öykülerinin arka planında Nazi saldırılarına karşı direnen İngiltere'ye sempatiyle yaklaşan ve üzeri örtük bir şekilde İngiltere'nin tarafını tutan filmler de çekilmiştir. *Escape to Glory* (John Brahm, 1940), *Confirm or Deny* (Archie Mayo, Fritz Lang, 1941), *A Yank in the RAF* (Henry King, 1941), *International Squadron* (Lothar Mendes, Lewis Seiler, 1941) gibi filmler buna örnektir. Bu dönemde çekilen ve Nazileri konu alan bazı filmler de Nazi ideolojisinin Alman halkı üzerindeki etkilerine, bu ideolojinin acımasızlığına, kişisel özgürlüklerin ve muhalefetin yok oluşuna/edilişine değinir. *Hitler: Beast of Berlin* (Sam Newfield, 1939), *Escape* (Mervyn LeRoy, 1940), *Four Sons* (Archie Mayo, 1940), *The Man I Married* (Irving Pichel, 1940), *Underground* (Vincent Sherman, 1941) gibi filmler ise bu konuya örnek gösterilebilir (McLaughlin & Parry, 2006, s. 31-32). Bu örnekler bir bakıma Hollywood endüstrisinin 1940'lara doğru politik olarak daha aktif, dünyada yaşanan olaylar karşısında taraf tutar hale geldiğini gösterir. İspanya ve Çin'de yaşanan savaşlara daha yüzeysel olarak yaklaşan Hollywood, İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte özellikle ortak kültürel geçmişe sahip olduğu İngiltere'nin yaşadığı sıkıntılara ve Nazi tehlikesine karşı daha hassas bir tavır sergiler.

Dünyanın çeşitli yerlerinde yaşanan karışıklıkların arttığı ve İkinci Dünya Savaşı'nın yaklaşmakta olduğu 1930'lu yılların sonlarında Hollywood'da görülen dikkat çekici bir eğilim de casus filmleri üzerinden okunabilir. McLaughlin ve Parry'ye göre *Crack-Up* (Malcolm St. Clair, 1936), *Charlie Chan at the Olympics* (H. Bruce Humberstone, 1937), *Smashing the Spy Ring* (Christy Cabanne, 1938), *Exile Express* (Otis Garrett, 1939), *Navy Secrets* (Howard Bretherton, 1939), *Nick Carter, Master Detective* (Jacques Tourneur, 1939), *The Lone Wolf Spy Hunt* (Peter Godfrey, 1939), *Calling Philo Vance* (William Clemens, 1940), *Flying Wild* (William West, 1941) gibi daha birçok filmde çeşitli ülkelerden casusların ABD'ye ait teknolojik sırları çalmaya çalışması dikkat çekicidir. Yazarlara göre bu yaygın anlatının altında yatan iki mesaj vardır. Birinci mesaj, ABD'nin teknolojik olarak üstün olduğu ve bu yüzden de savunmasının güçlü olduğudur. İkinci mesaj ise filmlerdeki günlük hayata sızmış casus temsilleriyle ABD'nin yabancı ülkelerin tehdidi altında bulunduğunun ima edilmesidir. Fakat filmler bu casusları doğrudan belirli ülkeler tarafından gönderilmiş kişiler olarak sunmaz, sıradan kötü adamlar olarak sunar. *Confessions of a Nazi Spy* (Anatole Litvak, 1939) filmiyle

bu üzeri örtük yapıda kırılma yaşanır. ABD'nin doğu yakası savunması hakkına bilgi toplamaya çalışan Alman casusları hakkında yürütülen gerçek bir FBI (Federal Bureau of Investigation, Federal Soruşturma Bürosu) soruşturmasını konu alan bu film hem casusluk olayını açıkça belli bir ülkeyle ilişkilendirmesiyle diğer casus filmlerinden ayrılırken hem de Nazi Almanyası'nın ABD'ye doğrudan bir tehdit olduğunu ifade eden ilk film olmasıyla önem kazanır (2006, s. 36-38). *Confessions of a Nazi Spy* henüz taslak aşamasındayken ABD'de tepkilere neden olur. Filmin yapımcısı olan Warner Brothers Stüdyoları tarafından MPPDA'ya gönderilen senaryo taslağına MPPDA'nın cevabı Hollywood endüstrisinin dünyada yaşanan olaylar karşısındaki çekimser tutumunu yansıtır. Senaryonun ilk taslağını değerlendiren MPPDA, Adolf Hitler'in sadece bağırان bir manyak ve kana susamış bir zorba olarak temsil edilmesinin adil olmadığını ifade eder; eğlence ve kâr sağlayan filmler yerine çatışma yaratacak, propaganda olarak nitelendirilebilecek konulara değinilmesinden duyulan endişeyi bildirir. Benzer endişeler PCA yöneticisi Joseph Breen'in Warner Brothers Stüdyoları'nın sahiplerinden Jack Warner'a yazdığı mektupta da belirtilerek sinema endüstrisinin bu gibi tartışmalı konulardan kaçınması gerektiği ifade edilir. Paramount stüdyolarının yurtdışı satış bölümü başkanı olan Luigi Luraschi de Joseph Breen'e yazdığı mektupta böyle bir filmin üretiminin sebep olabileceği sonuçlardan korkarak, Almanya'da dökülebilecek çok sayıda Yahudi'nin kanının Warner kardeşlerin elinde olacağını belirtir. Joseph Breen ise Jack Warner'a yazarak, böyle tartışmalı bir konuda film üretmenin hem kendi stüdyosu hem de Hollywood endüstrisi için doğru olup olmadığını dikkate almasını ister (Shindler, 2005, s. 202-203). Hollywood yapımcıları, Jack Warner'ı uyararak böyle bir filmin üretiminin Hollywood'un Almanya'daki film satışlarını olumsuz etkileyeceğini belirtirler. Buna karşılık Jack Warner ise arkadaşı ve Warner Bros. stüdyolarının Almanya temsilcisi olan Joe Kauffman'ın Naziler tarafından dövülerek öldürüldüğünü ve Nazi yanlılarının Amerika'da bile yürüyüşler düzenlediğini hatırlatarak, Almanya'daki film satışlarını ya da Hitler ve Goebbels'in tepkilerini önemsemediğini belirtir ve filmi üreteceğini iletir (Woll, 1983, s. 43). Üretimi sırasında çok sayıda karşı sesin yükselmesine sebep olan *Confessions of a Nazi Spy* gösterime girdiğinde de çeşitli problemlere sebep olur. Milwaukee kentinin Alman nüfusunun yoğun yaşadığı bölgesinde filmi gösteren bir sinema salonu Nazi yanlısı göstericiler tarafından yakılırken, Polonya'da filmi göstermeye cesaret eden bazı salon sahipleri kendi salonlarında asılarak öldürülür. Filmin gösterimi Almanya'nın etkisiyle İtalya ve Japonya'nın yanı sıra birçok Baltık ve İskandinav ülkesinde yasaklansa da yapımcısına kâr getirir (Shindler, 2005, s. 204). Filmin üretiminin FBI Başkanı

J. Edgar Hoover ya da doğrudan Başkan Roosevelt tarafından talep edildiğine dair iddialar olmasına rağmen bu iddialar hakkında somut bir kanıtın olmadığını belirten Miller, yine de gerçek bir olaydan esinlenen ve duruşmalar sırasında yazılan haberlerin önce Savunma Bakanlığı onayından ve düzenlemelerinden geçtiği bu konuya dair Warner Bros'un film senaryosunun onaylanması ve gerçekçi setlerin hazırlanabilmesi amacıyla olaya konu olan çeşitli kamu binalarında fotoğraflama yapabilmek için gerekli izinlerin alınması gibi üretimin çeşitli aşamalarında Washington'dan onay alınması gerektiğini vurgulayarak bu iddiaların doğru olabileceğini ima eder (2013, s. 38). Görüleceği üzere 1930'lu yılların sonlarında sıklıkla çekilen casus filmleri çoğunlukla üzeri örtük şekilde ABD'nin teknolojik üstünlüğüne dikkat çekerken aynı zamanda da ABD'nin yabancıların tehdidi altında olduğunu ve olası bir savaş için hazırlıklı olunması gerektiğini yansıtır. Bu filmlerin en önemli örneklerinden biri olan *Confessions of a Nazi Spy* ile imalar artık yerini hedef göstermeye bırakır. Casus filmleri yukarıda değinilen İngiliz yanlısı filmlerin yanı sıra Japonya'ya ve Nazilere karşı eleştirel yaklaşan filmlerle birlikte düşünüldüğünde ABD'nin kimler tarafından tehdit altında olduğu, hangi tarafı desteklemek gerektiği konusunda izleyicilerin yönlendirilmeye çalışıldığı sonucuna varılabilir.

Dünyadaki gelişmeler hakkında izleyicilerin düşüncelerini etkilemeyi, temsiller yoluyla dost ve düşmanlara dair ön kabuller yaratmayı amaçlayan filmlerin yanı sıra 1930'lu yıllarda Hollywood endüstrisinin izleyicilerin düşünce ve davranışlarını etkilemeye yönelik bir diğer üretimi ise askerlik komedileridir. Bu filmler izleyicilerin askerlik hayatı hakkındaki düşüncelerini etkileyerek bir çeşit askere alma aracı olarak işlev görmüştür. Boggs ve Pollard'a göre Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı arasında kalan dönemde Hollywood'da genel olarak savaş filmlerinin üretimi azalır ve savaş filmlerinin üretim sayıları komedi, western, müzikal, gangster filmi, tarihi dramalar gibi türlerin gerisinde kalır. Dönemin orduyu konu alan filmlerinde askerlik yaşamı kişisel dramalara, aşk hikayeleri ve komedilere arka plan olarak işlev görür. Bu filmlerde yer alan çekici kadınlar, göz alıcı eğitim kampüsleri, futbol oynayan ve dans eden askerler askerliği eğlenceli bir kariyer tercihi biçiminde sunarak idealize eder. *Shipmates Forever* (Frank Borzage, 1935) ve *Navy Blue and Gold* (Sam Wood, 1937) gibi filmler donanmaya katılan genç erkeklerin küçük sorunlarla karşılaşmalar da filmin sonunda profesyonel birer askere dönüşerek yetişkinliğe adım attıkları, heyecan verici ilişkilere sahip oldukları öyküleri anlatırken, askerliğin problemleri anlatmaz. Bu yüzden gönüllülerin

askere katılması için ideal askere alma araçları olarak görev yaptıkları ifade edilebilir (2016, s. 40). Askere alma komedileri 1940’larda da çekilmeye devam eder. McLaughlin ve Parry’ye göre uluslararası politik atmosferi yansıtırken dikkatli davranan Hollywood endüstrisi, Amerikan ordusu ve askeri savunmanın güçlendirilmesi gibi konuların temsilinde daha cesur ve istekli davranır. Özellikle de 16 Eylül 1940 tarihinde çıkarılan askere alma kanunuyla²⁰ birlikte birçok askere alma komedisi çekilir. Çoğunlukla benzer olay öyküsüne sahip olan bu filmlerde anlatı sıklıkla başroldeki aktörün gönüllü ya da gönülsüz şekilde askere alınması, eğitimlerde beceriksizce davranmaları, komutanlarının kızlarına âşık olmaları ve iyi birer asker olduklarını kanıtlayarak sevdikleri kadının kalbini kazanmaları şeklinde ilerler. *Caught in the Draft* (David Butler, 1941), *Buck Privates* (Arthur Lubin, 1941), *Keep ‘Em Flying* (Arthur Lubin, Ralph Ceder, 1941), *Great Guns* (Monty Banks, 1941), *Tanks a Million* (Fred Guiol, 1941), *You’re in the Army Now* (Lewis Seiler, 1941) gibi filmler askerlik hayatını insancılaştırarak daha az göz korkutucu olmasını sağlamalarının yanı sıra içerdikleri karakterler üzerinden beceriksiz kişilerin bile başarılı askerlere dönüşebileceğini ima eder (2006, s. 34-35). Tamamı 1941 yılında vizyona giren bu örneklerin özellikle önemli olduğu düşünülebilir. Henüz ABD katılmamış olsa da dünyada yaşanmakta olan bir savaş söz konusudur ve savaşa yönelik hazırlıklar yapılmaktadır²¹. 1940 yılında çıkarılan kanunla birlikte askere alımların artması askerlik yaşamının getireceği tehlikeleri yumuşatan, olabildiğince insancıl askerlik anlatılarına ihtiyacı arttırmıştır. Bu yüzden sözü edilen askerlik komedilerinin doğrudan ABD hükümetinin bir ihtiyacını karşılamaya yönelik olarak üretildiği ifade edilebilir. Bu yönleriyle askere alma komedileri her ne kadar komedi çatısı altında üretilseler de en az dost ve düşman ülkeleri tanımlayarak izleyicileri taraf tutmaya yönelten filmler kadar ideolojiktirler.

²⁰ ABD Başkanı Franklin Delano Roosevelt tarafından *Seçici Eğitim ve Hizmet Yasası* (Selective Training and Service Act) adıyla çıkarılan bu yasaya göre 21-36 yaşları arasında olan bütün erkeklerin askere alım için kayıt yaptırmaları zorunlu kılınmıştır. Pearl Harbor saldırısı sonrası yaş aralığı 18-64 arası olarak güncellense de 18-45 yaş aralığındaki erkekler askere alınmıştır. Gönüllü olarak orduya katılan erkek ve kadınlar hariç, bu yasayla savaş boyunca 10 milyon erkek askere alınmıştır <https://www.defense.gov/Explore/Features/Story/Article/2140942/first-peacetime-draft-enacted-just-before-world-war-ii/> (Erişim tarihi 07.07.2020).

²¹ Amerika’nın savaşa girmesinden önce ulusal savunmayı güçlendirmek amacıyla Roosevelt orduyu güçlendirir. 1939 yılında yaklaşık 1700 adet eski savaş uçağı bulunan ordunun envanterini güçlendirmek için savaş uçağı üretimi kapasitesinin artırılması ve beş yıl boyunca yılda 50 bin savaş uçağının üretilmesi kararlaştırılır. Asker sayısını arttırmak için bir askere alma programı hazırlanır ve ayrıca mühimmat üretimini arttırmak için sivil hayata yönelik ürünler üreten fabrikalar askeri ekipman ve mühimmat üreten askeri sanayiye dönüştürülür (Morgan, 1994, s. 31-32).

Hollywood endüstrisinin eğlence ağırlıklı filmlerden kopma göstererek dünyadaki politik gelişmeler karşısında taraf tutan filmler üretmesi tepkileri de beraberinde getirir. Hollywood endüstrisinin *Confessions of a Nazi Spy* gibi Nazileri açıkça düşman olarak sunan filmlerin yanı sıra ABD'nin müttefiklerinden İngiltere'nin Naziler karşısındaki direnişine sempatiyle yaklaşan yani uluslararası sorunlarla ilgili doğrudan fikir bildiren, taraf tutan filmler üretmesine en büyük tepkilerden biri Cumhuriyetçi muhalefet partisi üyesi ABD Senatörü Gerald P. Nye'dan gelir. Hollywood'un ABD'yi savaşa sokma amacıyla izleyicileri etkilemeye çalıştığını savunan Senatör Nye ve Senatör Bennett Champ Clark gibi isimlerin önderliğinde 1941 yılında senatoda bir soruşturma başlatılır. (McLaughlin & Parry, 2006, s. 40). Nye, 1 Ağustos 1941 tarihinde radyoda yaptığı bir konuşmasında Hollywood filmlerinin artık eğlence aracı olmaktan çıkarak ABD'yi savaşa çekmeye çalışan devasa birer propaganda makinesine dönüştüklerini ifade eder. Nye, Hollywood filmlerinin uluslararası politikalara müdahaleci eğilimini film üreticilerinin Britanya'nın galibiyetinden ekonomik fayda elde etmeyi planlayan iş insanları olmalarına, ABD'de faaliyet gösteren yabancı kişilerin etkisine ve savaş yanlısı olarak gördüğü ABD Başkanı Roosevelt'in teşviklerine dayandırır. Nye'a göre Hollywood filmleri milyonlarca izleyiciye en büyük düşmanlarının Naziler, dostlarının Britanya, savaşın ise tek çıkar yol olduğu yalanını söyleyerek onları kandırmakta Nazilere karşı nefret ve korku gibi duyguları uyandırarak ABD'yi savaşa çekmeye çalışmaktadır. İnsanların filme eğlenme amacıyla gittiklerini ifade eden Senatör Nye, eğlenmeyi bekleyen izleyicilerin farkına bile varmadan kendilerini savaşa çekmek için dikkatlice planlanmış bir metinle karşı karşıya kaldıklarını, bu yüzden de politik mesajları eğlence çatısı altında sunma becerisine sahip olan sinemanın en büyük ve etkili propaganda aracı olduğunu belirtir (Bennett, 2012, s. 53-54). Soruşturmalar sırasında Nye'in ilgisini çeken diğer konular ise Hollywood'un savaşa katılma yanlısı politikalar sergileyen ABD Başkanı Franklin D. Roosevelt'e olan desteği ve film endüstrisinin ABD'yi savaşa çekmeye çalışan Yahudi bir azınlık tarafından kontrol ediliyor oluşudur. Warner Bros. Yöneticilerinden Harry M. Warner ve Twentieth Century-Fox yöneticilerinden Darryl F. Zanuck gibi Hollywood endüstrisinin bazı önemli isimleri Nazi karşıtı olduklarını soruşturma komitesine açıkça bildirir (McLaughlin & Parry, 2006, s. 29-30). Fakat Pearl Harbor saldırısının gerçekleşmesiyle Hollywood hakkındaki soruşturma sona erer ve Hollywood tüm gücünü savaşı desteklemek için kullanmaya başlar (Garofolo, 2016, s. 42).

Faşizme karşı yüzeysel eleştiriler içeren filmlerden başlayarak ABD'nin açıkça savaşa girmesini destekleyen filmlere evrilen bu anlatı eğrisinin ortaya çıkışını ve Hollywood'un "cesur" adımlar atmasını etkileyen bazı gelişmelerin yaşandığı dikkat çekmektedir. Bennett'in aktardıklarından yola çıkarak, anlatıda yaşanan bu dönüşümün altında yatan iki temel gerekçe olduğu ifade edilebilir. İlk olarak değinilmesi gereken konu Hollywood'un 1930'lu yıllarda daralmaya başlayan Avrupa film pazarıdır. Öncelikle Almanya'da iktidarda olan Nazi Partisi 1933 yılında Hollywood filmlerinin ülkeye sokulmasını, bu filmlerin Yahudiler tarafından üretildiğini gerekçe göstererek yasaklar. 1940 yılında ise Almanya bu yasağı İkinci Dünya Savaşı döneminde işgal ettikleri Avusturya, Çekoslovakya, Belçika, Fransa ve Norveç gibi ülkelerde de geçerli kılar. Hollywood filmlerine yönelik benzer bir yasak İtalya hükümeti tarafından da yürürlüğe sokulur. Bu yasaklar sonucunda Amerika'da, savaşın taraflarından biri olan ve Hollywood'un en büyük denizaşırı film pazarı olan İngiltere'nin de içinde olduğu Müttefikleri destekleyici filmler çekilir. Hollywood'un giderek savaş yanlısı filmlere evrilen anlatısını ortaya çıkaran ikinci sebep ise Hollywood endüstrisi ile hükümet arasındaki ilişkilerin yakınlaşmasıdır. Özellikle de 1938 yılında bağımsız yapımcılar ve sinema salonu sahiplerinin Hollywood'un büyük stüdyolarına karşı açtıkları ve bu stüdyoların önemli ekonomik kayıplar vermesine sebep olabilecek tekelleşme karşıtı dava hükümet ve stüdyolar arasındaki ilişkiyi yakınlaştırır. ABD Başkanı Roosevelt'in savunma politikalarını destekleme sözü vermeleri karşılığında bu dava büyük stüdyoların lehine sonuçlanır. 1941 yılına gelindiğinde Hollywood'un haber filmlerinden kurmaca filmlere kadar farklı yapımlarda Roosevelt'in politikalarını destekleme sözünü tuttuğu görülür. Warner Bros. Stüdyoları'nın kurucuları olan Warner kardeşler faşizmden zarar gören Avrupa halklarının fedakârlıklarını anlatmak için ellerinden geleni yapacaklarına dair Roosevelt'e söz verir. Roosevelt de 1941 yılı Oscar ödül töreni öncesinde okunan notunda Hollywood endüstrisine yardımlarından dolayı teşekkür eder (2012, s. 40-41). Roosevelt, bu konuşmasında Hollywood filmlerinin Amerikan uygarlığını, özgür insanların hedef ve arzularını yansıttığını ve bu yüzden bazı ülke hükümetlerinin Amerikan filmlerinin kendi ülkelerinde gösterilmesini istemediklerini belirtir. Ödünç Verme ve Kiralama Kanunu'nun halka tanıtılmasında haber filmlerinin oynadığı önemli role değinen Roosevelt, ayrıca Amerika kıtasının savunulması ve ülkeler arası dayanışmanın arttırılması amacıyla, hükümetin isteklerini hızlıca yerine getirerek Amerika kıtasındaki ülkelerin birbirlerini daha yakından tanımalarını sağladığı için Hollywood endüstrisine teşekkür eder ve ilerleyen günlerde de Hollywood endüstrisinin vereceği destekten emin olduğunu vurgular

(1941 h, s. 2-5)²². Ekonomik endişelerin yanı sıra Hollywood endüstrisinde önemli pozisyonlarda bulunan Yahudi patronların Avrupa’da yaşanan Yahudi düşmanlığına ve katliamına karşı harekete geçme istekleri de Hollywood’un savaşa müdahale etmeyi öneren filmler üretmesinde etkili olmuştur. Warner Bros stüdyolarının patronları olan Warner kardeşler, MGM’in patronu Louis B. Mayer, Universal stüdyolarının kurucusu Carl Laemmle, daha sonra 20th Century Fox’a dönüşen Fox Film’in kurucusu William Fox ve MGM stüdyolarını bünyesine katmış olan Loew’s isimli şirketin başkanı Nicholas Schenck gibi endüstride söz sahibi Yahudi patronlar Hollywood endüstrisinin Hitler ve Naziler karşısında yer almasında etkili olmuşlardır (Bennett, 2012, s. 40). Kısaca özetlemek gerekirse Hollywood endüstrisini dünyada yaşanan olaylar karşısında taraf tutmaktan ya da en azından bu olayları gerçekçi bir biçimde temsil etmekten alıkoyan ekonomik endişeler zamanla şartlar değiştiğinde Hollywood’un politik olarak daha aktif rol oynamasına da sebep olmuştur. Yurtdışı pazarının giderek daralması Hollywood endüstrisinin dünyada yaşanan gelişmeler karşısında tarafsızlığını bozmasını kolaylaştırır. Buna ek olarak Nazilerin Yahudi karşıtlığı ve sonrasında gerçekleşen soykırım da Hollywood endüstrisindeki Yahudi patronların tepkisini çekmiş, bu kişiler kültürel bağlarının olduğu Avrupa’daki Yahudileri savunmak için Hollywood endüstrisinin savaş yanlısı politikalar izlemelerinde etkili olmuşlardır. Bu doğrultuda Hollywood endüstrisi Nazilere ve faşizme yönelik eleştirileri arttırırken, en önemli denizaşırı pazar konumunda olan Britanya’yı destekleyici filmler üretir. Ayrıca stüdyoların, Roosevelt’in savaş yanlısı politikalarını destekleme sözü vermeleri de yine ekonomik temelli bir girişimdir. Sahip oldukları yapım, dağıtım ve gösterim ağlarının dağıtılması büyük stüdyoların kazançlarını ve sinema endüstrisi üzerindeki iktidarlarını etkileyeceği için bu stüdyolar Roosevelt’in politikalarını destekleme kararı alır. Özetle Hollywood’u savaşa sokan dünyadaki gelişmeler karşısında hissedilen evrensel değerleri korumak amaçlı ahlaki ve vicdani bir sorumluluk değil, daha dar kapsamlı kültürel bağlar ve ekonomik endişelerdir.

2.2.1.2. Hollywood Endüstrisi Savaşa Giriyor

Pearl Harbor saldırısı Hollywood endüstrisi için bir milat olur. Bu tarihten önce ABD’de, kendi topraklarından çok uzakta gerçekleşmekte olan bir savaşa katılıp katılmamak

²² Benzer şekilde, 2000’li yıllarda Irak’ın işgali söz konusu olduğunda da dönemin ABD Başkanı George Bush’un danışmanı Karl Rove’un Hollywood yapımcılarıyla düzenlediği bir toplantıda yapımcılara “terörle savaş”ta ülkelerine hizmet etmeleri ve yurtsever filmler yapmaları çağrısı yapılır (Kellner, 2011, s. 11-12).

konusunda çatışan düşünceler hakimdir. Benzer çatışmalar sinema endüstrisi içerisinde de görülür. Daha önce de değinildiği gibi 1930'lar boyunca dünyadaki gelişmelere yüzeysel olarak değinen filmler çekilmiştir. Endüstri içinde savaşa katılmayı destekleyen kitleler bulunsa da filmler bir süre daha eğlence amaçlı ürünler olarak kalmaya devam eder. Fakat 1930'ların sonlarından itibaren Nazi faşizmini düşük dozlu da olsa eleştiren, Naziler karşısında direnen halklara, özellikle de İngiltere'nin direnişine sempatiyle yaklaşan filmler ve askerlik yaşamını eğlenceli, heyecanlı, arzulanacak bir hayat tarzı olarak gösteren filmler çekilir. Naziler dünya barışına ve demokrasiye karşı bir tehdit olarak sunulsa da *Confessions of a Nazi Spy* haricinde Nazilerin Hollywood filmlerinde ABD'ye doğrudan tehdit oluşturduğu görülmez ve ABD'nin savaşa girmesi gerektiği açıkça ifade edilmez. Thompson ve Bordwell'e göre Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği duygu birikimlerinin etkisiyle 1930'lar boyunca ürettiği savaş filmleriyle savaşı trajik ve anlamsız sunan ve dünyadaki gelişmeler karşısında pasifist tutum takınan Hollywood endüstrisi Pearl Harbor saldırısının yaşanmasının ardından savaşı tümüyle desteklemeye başlar. Savaşın trajik yönlerini ve anlamsızlığını anlatan filmler yerlerini daha neşeli atmosfere sahip savaş filmlerine bırakır (2003, s. 235). Çekilen bu tür kurmaca savaş filmlerine ilerleyen bölümlerde ayrıntılı olarak değinileceği için bu bölümde Hollywood endüstrisinin savaşa yönelik çektiği belgesel, animasyon, haber filmleri (newsreel) gibi diğer film türleri ve oyuncudan yönetmene endüstri personelinin savaşa katkıları üzerinde durularak Hollywood endüstrisinin savaşa katkı sağlama çabası değerlendirilecektir.

Pearl Harbor saldırılarının ardından kurmaca filmlerin savaşa girmesinin yanı sıra belgeseller, haber filmleri, kısa filmler ve hatta animasyonlar bile ABD'nin "haklı savaşını", faşizmle mücadelesini, demokrasi ve özgürlüklerin tehdit altında olduğunu anlatmaya başlar. Thompson ve Bordwell'e göre ABD'nin savaşa girmesiyle birlikte çekilen haber filmleri ve belgesellerin çok popüler olmasının sebebi, yakınları askere alınan izleyicilerin cephede yaşananlardan haberdar olma isteğidir. İkinci Dünya Savaşı döneminde Hollywood'un ürettiği en önemli belgesellerinden biri binbaşı rütbesiyle orduya katılan Frank Capra tarafından çekilen *Why We Fight* (Neden Savaşıyoruz, 1942-1945) belgesel serisidir (2003, s. 313). Capra, 1942-1945 yılları arasında *Why We Fight* başlığı çatısı altında her biri farklı alt başlıklara sahip toplamda yedi adet elli dakikalık belgesel çeker. *Prelude to War* (Savaşa Giriş, 1942), *The Nazis Strike* (Nazi Saldırısı, 1943), *Divide and Conquer* (Böl ve Fethet), *The Battle of Britain* (Britanya Savaşı, 1943), *The Battle of Russia* (Rusya Savaşı, 1943), *The Battle of China* (Çin

Savaşı) ve *War Comes to America* (Savaş Amerika’da, 1945) isimlerine sahip bu filmlerde Capra haber filmleri, animasyon tarzıyla hazırlanmış haritalar ve düşmanlardan ele geçirilen video kayıtları gibi görüntülerden faydalanarak düşman devletleri ve dünyaya oluşturdıkları tehditlere değinir. Serinin ilk filmi olan *Savaşa Giriş*, 1942 yılında en iyi belgesel dalında Oscar ödülü kazanır (Milberg, 2010, s. 81). Doğrudan Pentagon²³ tarafından sipariş edilen bu filmler, Amerikan askerlerine ülkelerinin neden savaşta olduğunu, Almanya, İtalya ve Japonya’nın oluşturduğu tehdidi ve müttefik devletlere neden yardım etmek zorunda olduklarını anlatan propaganda filmleridir. Orduya yeni katılan askerlere yönelik hazırlanan bu filmler zaman zaman halka da gösterilmiştir (Thompson & Bordwell, 2003, s. 313). Düşmanı tanıtmaya görevini üstlenen belgeseller aynı zamanda ABD’nin savaşa katılmasının neden gerekli olduğunu açıklama işlevi de görür. Düşman ülkelerin temsil edilme biçimleri, onların yok edilmesi gereken “canavarlar” oldukları imasını taşır. Capra’nın *Çin Savaşı* belgeseli de Japonların barbar oldukları temasına odaklanırken 1945 yılında çekilen *Know Your Enemy: Japan* (Düşmanınızı Tanıyın: Japonya, Frank Capra, Joris Ivens) isimli belgeselde samuray kültürü üzerinden Japonya’nın ölüm ve yıkım ile iç içe bir toplum olduğu mesajı verilir. Boggs ve Pollard’a göre Avrupa’daki düşmanı temsil ederken genellikle toptancı bir yaklaşıma sahip olmayan; Naziler, faşistler ve sıradan vatandaşlar arasına sınırlar koyan Hollywood, Japonya’yı temsil ettiğinde ise tüm Japon halkını bir bütün olarak ele alarak ötekileştirir. Boggs ve Pollard’a göre Japon halkına yönelik soykırımcı yaklaşım Kızılderililer olarak anılan Amerikan Yerlilerine yönelik politik yaklaşım ve sinema temsilleri ile benzerlik gösterir (2016, s. 53).



Görsel 3: *Düşmanınızı Tanıyın: Japonya* (1945) isimli filminden bir kare. Japonya’nın yayılmacı ve işgalci bir ülke olduğunu vurgulamak için Japonya kollarıyla ülkeleri saran bir ahtapot şeklinde çizilmiştir.

²³ Pentagon ABD Savunma Bakanlığı’nın genel merkezi olarak kullanılan, başkent Washington yakınlarındaki Arlington’da yer alan binanın adıdır <https://www.britannica.com/topic/Pentagon> (Erişim tarihi: 08.07.2020).

Düşmanların vahşiliğini temsil etmeye yönelik bir başka örnek olarak Nazileri hedef alan 1945 yapımı *The Enemy Strikes* (Düşman Saldırıyor) isimli kısa belgesel gösterilebilir. Belgeselde yer alan anlatıcı ses, düşman askerlerinden ele geçirilen görüntülerin de kullanıldığını vurgulayarak belgeselin gerçekçiliğini daha da arttırır. Nazileri hedef alan bu belgeselde anlatıcı, Nazi Partisi'nin ayakta kalabilmek için Almanya'daki tüm insanları feda etmeye hazır olduğunu ifade ederken ilerleyen sahnelerde ise izleyicilere Nazilerin barbarlıkları gösterilir. Nazi saldırılarında öldürülen ve aralarında çocukların da bulunduğu Belçikalı vatandaşların toplu mezarlara gömülme görüntülerini, öldürülen Amerikan askerlerinden alınan sigaraları içen Nazi askerlerinin görüntüleri izler. Anlatıcı, sigara içme sahnelerinin Nazi ordusundan ele geçirildiğini ve Nazi kameramanlarının bu görüntüleri Münih'teki sinema izleyicisini eğlendirmek için çektiğini ifade eder. Tüm bu belgesellerdeki temsil pratiklerinden yola çıkarak düşmana insan dışı özelliklerin atfedilerek yok edilmesi gereken tehditler olarak kodlanmasının tekrarlayan bir motif olduğu ifade edilebilir. Bu temsil pratiği hem ABD'yi demokrasi ve insan haklarının koruyucusu biçiminde sunarak yapılan fedakârlıklara ve savaşa gerekçe sunar hem de düşmanı yok etmeye yönelik her türlü aşırılığın, sivil halkı hedef alan atom bombasının atılması da dahil, izleyiciler tarafından kabul edilmesini kolaylaştırmayı amaçlar.

Savaş döneminde çekilen bazı belgeseller de hükümetin ve ordunun savaştaki amaçlarını yansıtmadığı ve bu amaçları tehdit ettiği için sansüre uğramıştır. Ordunun emriyle üretilmesine rağmen, John Huston'ın çektiği iki belgesel yönetmenin üslubu nedeniyle ordunun görmek istediğinden farklı yerlere evrilerek sansüre uğrar. Yönetmenin *The Battle of San Pietro* (1942) isimli filmi askerlerin seslerini ceset torbalarının görüntüleriyle birlikte sunduğu için yasaklanmanın eşiğine gelse de bazı düzeltmelerin yapılmasıyla gösterimine izin verilir. Huston'ın bir başka belgeseli olan *Let There Be Light* (1946) ise savaş sebebiyle travma geçiren askerlerin tedavi sürecindeki gerçekçi sunumu sebebiyle hükümet tarafından yasaklanarak ancak 1970'lerde gösterime girebilir (Thompson & Bordwell, 2003, s. 313-314). Özetle, İkinci Dünya Savaşı döneminde ABD halkına ve özellikle de orduya yeni katılan askerlere savaşın gerekliliğini anlatmak için çok sayıda belgesel çekilir. Bu belgeseller izleyicilere savaş hakkında bilgiler sunarken bir yandan da onları ABD'nin savaşa katılmasının bir zorunluluk olduğu, Almanya, İtalya, Japonya gibi ülkelerdeki faşist yönetimlerin dünya barışına, özgürlüğe, demokrasiye tehdit oluşturdukları ve bu yüzden de İngiltere, Rusya, Çin gibi

devletlerle müttefik olarak düşmana karşı savaşmak gerektiği fikrini aşılamaaya çalışır. Dönemin popüler, ödül kazanan belgeselleri ve sansüre uğrayan belgeselleri birlikte düşünüldüğünde savaşa dair belirli bir bakış açısının hükümet tarafından dayatıldığı görülmektedir. Pentagon'un emriyle üretilen *Neden Savaşıyoruz?* serisi gibi savaşı meşrulaştıran belgeseller ödüller kazanırken, savaşın acı gerçeklerini göstermek isteyen belgesellerin sansüre uğradığı görülür. Savaşa dair travmaları ve ölümleri gösteren bu belgeseller daha önce kısaca değinilen, ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'na katılmasıyla yükselişe geçen neşeli atmosfere sahip kurmaca filmlere zıtlık oluşturmaktadır. Askerlik hayatını eğlence ve aşk dolu göstererek arzulanacak bir yaşam biçimi olarak sunan filmlerin askere alma aracı olarak işlev gördüğü göz önünde bulundurulduğunda, savaşın acı yönlerinin gösterilmesinin tam tersi bir etki göstermesi beklenebilir. Bu yüzden de ABD'de, İkinci Dünya Savaşı döneminde ABD'nin savaşa girmesini meşrulaştıran ve düşmanın acımasızlığını vurgulayan konulara değinen filmler kutsanırken savaşın getirdiği acılar gibi konulara değinen filmler yasaklanır.

Belgesellerin yanı sıra haber filmleri de İkinci Dünya Savaşı döneminde sıklıkla izleyicilerle buluşur. Haber filmleri ilk olarak 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıksa da İkinci Dünya Savaşı dönemi bu filmlerin popülerliğinin arttığı yıllara denk gelir. Özellikle 1930'lu ve 40'lı yıllarda Amerika'da sayıları hızlıca artan sinema salonları sayesinde haber filmleri birçokları için temel haber kaynağı olur. Yazılı basın ya da radyonun aksine haber filmleri ses, görüntü ve hareketi bir arada kullanarak duygulara seslenen anlatılar kurabilmiştir (McCreery & Creech, 2014, s. 177-178). İkinci Dünya Savaşı yıllarında üretilen haber filmleri izleyicilere savaşın ilerleyişi, cephelerdeki durum, kazanılan zaferler gibi savaşın her aşaması hakkında bilgi iletmiştir. Bu gibi haber filmleri sadece sivil izleyiciye değil aynı zamanda da askere alınan kişilere de gösterilmiştir. Amerikan ordusu dahilindeki film birimlerince çekilen ve iki haftada bir gösterilen *The Army-Navy Screen Magazine* isimli seri, askerlere yönelik çekilen haber filmlerine bir örnektir. Bu seri genel olarak askerlere savaşta yaşanan gelişmeler hakkında bilgi vermeyi amaçlamaktaydı (Milberg, 2010, s. 84). McCreery ve Creech'e göre Amerika'da 1930'lar ve 1940'larda satılan bilet sayıları göz önünde bulundurulduğunda sinemaya olan ilginin diğer tüm eğlence harcamalarından daha çok olması, ABD halkının büyük bölümünün düzenli olarak haber filmlerini izlediğini göstermektedir (2014, s. 180). Geniş kitlelere ulaşan ve seyircileri güncel gelişmeler hakkında bilgilendiren bu filmlerin üretim ilişkileri dikkat

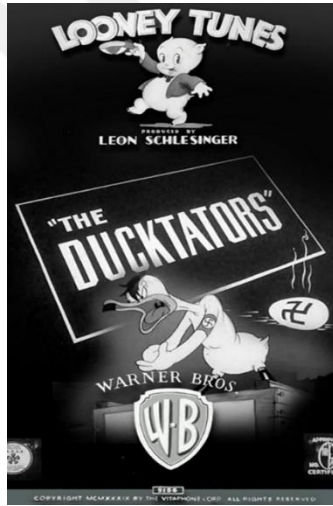
çekicidir. İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ve ABD'nin savaşa katılmasıyla birlikte sivil sektör tarafından üretilen haber filmleri azalarak yerini orduya bağlı ekipler tarafından üretilen filmlere bırakır. Savaş yıllarında salonlara ulaşan haber filmlerinin çoğunluğu United States Signal Corps ya da ABD Donanma Kuvvetlerine bağlı çekim ekipleri tarafından üretilen filmler olur (Fielding, 1972, s. 288). Ayrıca Savunma Bakanlığı tarafından kurulan havuz sistemi de savaş yıllarında üretilen haber filmleri için önemli bir oluşumdur. Savunma Bakanlığının görüşüne göre haber filmi üreten şirketlerin çok sayıdaki askeri operasyonların hepsini kayda alıp savaşın farklı yönlerini halka iletmesi olası değildir. Bu sebeple, haber filmi üreten stüdyolardan iki kameramanlarını ordunun hizmetine sunmaları istenir. Böylece kameramanlar ordu tarafından uygun görülen bölgelere gönderilip, savaş hakkında daha kapsamlı çekimler yapılabilecektir. Çekilen görüntüler ise Savunma Bakanlığı ve Donanma Kuvvetlerinin sansür filtresinden geçtikten sonra, orduya bağlı kameramanlar tarafından çekilen görüntülerle birlikte beş büyük haber filmi stüdyosuna (Paramount, Pathé, Fox Movietone, Universal ve MGM'e bağlı olan News of the Day) gönderilecektir. Her stüdyoya aynı çekimlerin gönderilmesi hem stüdyolar arasındaki rekabeti ortadan kaldıracak hem de savaşın farklı yanlarının seyircilere ulaştırılması sağlanabilecektir (Fielding, 1972, s. 273-274). Savaş yıllarında üretilen haber filmleri sayısal olarak ele alındığında bu filmlerin büyük çoğunluğunun savaşın bir yönüne değinen konular arasından tercih edildiği görülmektedir. Leo Handel'e göre hükümet haberleri, ulusal savunma, politika haberleri, Avrupa'dan savaş haberleri ve Pasifik'ten savaş haberleri başlıkları altında ele alındığında 1943 yılında üretilen filmlerin %73.9'u İkinci Dünya Savaşı ile ilgilidir (1976, s. 170). Bir başka çalışmaya göre ise 1942-1946 yılları arasında üretilen haber filmlerinin yaklaşık olarak %80'i savaşın herhangi bir yönüne değinmektedir. Ayrıca hükümetin savaş dönemi ihtiyaçlarını yansıtan; seyircileri savaş tahvili almaya, bağış yapmaya ve ihtiyaç duyulan alanlarda işgücüne katılmaya çağıran haber filmleri de sıklıkla üretilmiştir (Fielding, 1972, s. 289). Haber filmi türünde uluslararası seyircilere yönelik filmlerin üretimine verilen hükümet desteği de savaş döneminde kamuoyu oluşturma çabaları açısından önemli bir konudur. Fielding'e göre 1942 yılında beş büyük haber filmi üreticisi tarafından kurulan, hükümet tarafından finanse edilen ve hükümete bağlı olarak işleyen *United Newsreel* isimli şirket düşman ülkelerin propaganda çabalarına karşı koymak amacıyla çalışmalar yapar. United Newsreel tarafından üretilen filmler on altı dile çevrilerek birçok ülkeye gönderilir (1972, s.

289,291)²⁴. Görüleceği üzere İkinci Dünya Savaşı yıllarında Amerika’da üretilen haber filmlerinde hükümet ve ordunun kontrolünün göz ardı edilemeyecek derecelerde olduğu ve bu filmlerin basit birer haber filmi olarak ele alınamayacağı açıktır. Bu dönemde üretilen haber filmleri, dönemin birçok farklı film türü gibi hükümetin savaşa yönelik istek ve ihtiyaçlarını dile getirerek, ulusal ve uluslararası alanda kamuoyu kurucu bir araç olarak işlev görmüştür.

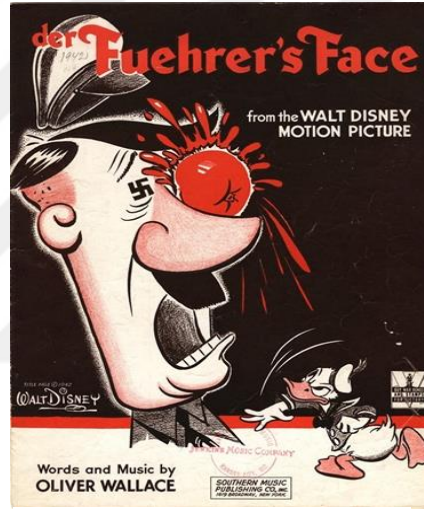
1930’larda genel olarak uluslararası sorunlara değinmekte çekingen davranan Hollywood endüstrisinin, ABD’nin İkinci Dünya Savaşı’na katılmasıyla birlikte politik olarak aktif rol alan bir başka dalı da animasyon filmlerdir. Milberg’e göre animasyon filmlerin politik olarak kullanabileceğini gösteren ilk yapımcı, Disney Stüdyoları’nın kurucularından Walt Disney olur. Disney Amerikan hükümeti ve ordusuna bağlı olarak bir dizi eğitim amaçlı ve bilgi içerikli filmlerin yanı sıra vatanseverlik dokusuna sahip propaganda filmleri de çeker. Disney’in açtığı yolda Leon Schlesinger, Paul Terry, Walter Lantz, Max ve Dave Fleischer kardeşler gibi isimler de ilerler. Politik konulara değinen ve propaganda amaçlı çok sayıda animasyon çekilir. Kurmaca filmler genellikle çatışmalar ve eğitimlerle ilgilendiği için animasyonların bir kısmı kurmaca filmlerin genellikle boş bıraktığı bir alan olan sivil cephedeki, yani ABD içindeki yaşamla ve savaşın getirdiği problemlerle ilgilenerek komedi yoluyla ABD’nin güncel bir portresini çizerler. *Cinderella Goes to a Party* (Alec Geiss, Frank Tashlin, 1942), *Swing Shift Cinderella* (Tex Avery, 1945), *The Early Bird Dood It* (Tex Avery, 1942), *Yankee Doodle Swing Shift* (Alex Lovy, 1942), *All Out for V* (Mannie Davis, 1942) gibi filmler ABD’de yaşanan yiyecek ve diğer temel tüketim maddelerindeki kıtlık, savunma sanayisi ve savunma sanayinde çalışan kadın işçiler gibi konulara eğilen filmlere örnek gösterilebilir. *The Ductators* (Norm McCabe, 1942), *Song of Victory* (Bob Wickersham, Frank Tashlin, 1942), *Der Fuehrer’s Face* (Jack Kinney, 1942), *Confusions of a Nuts Spy* (Norman McCabe, 1943) gibi filmler ise düşman kuvvetlerini ve liderlerini hicveden, alaya alan, düşmanların casusluk faaliyetleri ile ilgilenen filmlere örnektir. *Any Bonds Today* (Robert Clampett, 1942) isimli hükümet tarafından desteklenen film ise izleyicileri savaş tahvili olarak ABD’ye destek olmaya davet eden bir animasyondur (2010, s. 86-88). Görüleceği üzere ABD’nin savaşa girmesiyle birlikte Hollywood endüstrisinin uluslararası problemleri

²⁴ ABD ile Nazilerin filmlere yaklaşımı konusundaki paralellikler dikkat çekicidir. Kracauer’in aktardıklarına göre haber filmlerine özel önem veren Nazi rejimi hem ülke içerisinde herkesin bu filmleri görmesini garanti altına alacak uygulamalarda bulunurken aynı zamanda da bu filmlerin diğer ülkelerde de gösterilebilmesi için haber filmlerini 16 dilde hazırlatır (Kracauer, 2010, s. 275-276).

yansıtmaktaki çekinceleri de ortadan kalkar ve Hollywood farklı film üretim biçimlerinden yararlanarak bütünüyle savaşa dahil olur. Kurmacalar, belgeseller ve haber filmleri gibi animasyonlar da zaman zaman hükümet desteği de alarak ABD'nin savaştaki çıkarlarını gözeterek şekilde ve propaganda amacıyla üretilir. Animasyon filmlerin etki alanının belgeseller ya da haber filmlerine kıyasla daha geniş olması beklenebilir. Çünkü hem bu filmleri görmek isteyen çocuk yaştaki izleyiciler hem de onlarla birlikte sinema salonlarına giden aileleri bu filmlerin yaydığı mesajlara maruz kalacaktır. Böylece, farklı film üretim biçimlerinde aynı mesajların tekrarlanması yoluyla her yaştan izleyicinin savaş propagandasına maruz kalması garanti altına alınmış olur.



Görsel 4: *The Ductators* filmine ait afişte Adolf Hitler ördek



Görsel 5: *der Fuehrer's Face* filminin afişinde Donald Duck Hitler'e domates fırlatıyor.

ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'na girmesiyle birlikte Hollywood endüstrisi baştan aşağı tüm personeliyle savaşa ve ABD'nin savaştaki çıkarlarına destek verir. Stüdyo yöneticileri, yönetmenler, oyuncular, kameraman ve teknisyenler farklı şekillerde ABD'nin savaştaki çıkarlarına hizmet eder. Örneğin, Warner Bros. stüdyoları yöneticilerinden Jack Warner ve Twentieth Century-Fox stüdyoları yöneticilerinden Darryl F. Zanuck orduya yarbay rütbesiyle atanarak ordu tarafından üretilen filmleri denetleme görevlerinin yanı sıra, ordunun ürettiği filmlere stüdyo desteği de sağlarlar. Frank Capra, John Ford gibi yönetmenler ise orduya katılan askerlere yönelik belgesel, eğitim ve oryantasyon filmleri çekerler. Savaş süresince yaklaşık yedi bin Hollywood endüstrisi personelinin orduya ait çeşitli film üretim merkezlerinde görev aldığı ifade edilir (Garofolo, 2016, s. 42).

Hollywood yıldızları da İkinci Dünya Savaşı süresince farklı şekillerde savaşa destek olur. Henry Fonda, Jean-Pierre Aumont, Robert Preston, Gilbert Roland, Bruce Cabot gibi aktörler orduya katılarak zaman zaman denizaşırı ülkelerde görevlendirilirler (Milberg, 2010, s. 58). Hollywood yıldızları savaşa sadece askerlik yaparak destek olmazlar. İkinci Dünya Savaşı sırasında savaş yararına para toplamak yıldızların gerçekleştirdiği önemli görevlerden biridir. Bu doğrultuda Hollywood'un yıldızları savaş tahvili satışı için turlara çıkarlar ya da kamera karşısına geçerek izleyicileri savaş tahvili almaları yönünde teşvik ederlerdi. Sinema salonlarında asıl filmin gösteriminden hemen önce, yıldız oyuncuların rol aldıkları ve izleyicilerden savaş tahvili satın almalarını isteyen kısa filmler gösterilir ve bu gösterimin ardından sinema salonunda kutu gezdirilerek para toplanırdı. Twentieth Century-Fox tarafından üretilen *The All-Star Bond Rally* (Michael Audley, 1945) bu tür kısa filmlere örnektir. Bob Hope, Bing Crosby, Harpo Marx, Frank Sinatra, Harry James, Betty Grable, Jeanne Crain, June Haver ve Linda Darnell gibi dönemin tanınmış isimleri bu filmde rol almıştır (Milberg, 2010, s. 90-91).

Dönemin yıldızlarının bir başka görevi de askerlerin moralini yükseltmektir. Bu amaçla çok sayıda etkinlik düzenlenir. Yıldızlar yurtiçi ve yurtdışındaki askeri kamplara, hastanelere sayısız ziyaret düzenler. Ayrıca Hollywood'un birçok kadın yıldızı askerdeki erkekler için, pin-up olarak adlandırılan yarı erotik posterlere poz vermişler, zaman zaman da askerlerden gelen tuhaf istekleri yerine getirmişlerdir. Örneğin bir asker, Carole Landis'in mikrofona doğru iç çekişini duymak istemiş, bir başka asker ise Lana Turner tarafından tavada kızartılan bir bifteğin sesini duymak istemiştir. Ünlü isimler ise askerlerden gelen bu istekleri yerine getirirler. Hollywood yıldızlarının yanı sıra Bob Hope, Jack Benny, Edgar Bergen, Charlie McCarthy, Eddie Cantor gibi birçok radyo yıldızı da şovlarını her hafta başka bir askeri kamptan düzenleyerek ve askerlerin katıldığı çeşitli etkinlikler düzenleyerek onlara moral vermek için çalışırlar. Savaşın bitimine kadar askeri kamplarda üç yüz binin üzerinde şov düzenlenir (Milberg, 2010, s. 91-92). Askerlere moral sağlamak amacıyla bir başka girişim ise ünlü isimlerin aktif olarak görev aldığı askeri kantinlerin kurulmasıdır. Stage Door Canteen (Sahne Kapısı Kantini) ve Hollywood Canteen (Hollywood Kantini), bu mekanların en önemlilerindendir. Ünlü isimler savaşa gönderilmek üzere olan ya da yeni dönen askerlere moral vermek amacıyla bu mekanlarda askerlere yemek-içecek servisi yapmış, onlarla sohbet ve dans etmiş, müzisyenler ve komedyenler ise ücretsiz eğlence sağlamıştır. İlk defa 1941

yılında altı farklı kuruluşun birleşmesiyle oluşturulan USO (United Service Organizations/Birleşik Hizmet Kuruluşları)'lar da benzer hizmetlerde bulunmuştur. Her nerede olurlarsa olsunlar askerlere eğlence ve moral sağlamayı, onlara kendi evlerinden uzakta bir ev sunmayı amaçlayan, dans şovları, film gösterimleri, müzik odaları gibi hizmetlerin sunulduğu USO'larda gönüllü olarak hizmet veren genç kadınlar askerlere ücretsiz olarak yiyecek ve içecek servisi yapmış, onlarla dans ve sohbet etmişlerdir. Ünlü isimlerin katılımıyla ülke içinde ve dışındaki askeri kamplarda 702 gösteri düzenlenmiş ve milyonlarca askere eğlence hizmeti verilmiştir (Bronfen, 2012, s. 88-89). 1941'de 89 olan USO kulüplerinin sayısı 1944 yılına gelindiğinde 3035'e yükselir (Wichell, 2008, s. 2). Hollywood Zafer Kafilesi (The Hollywood Victory Caravan) de Hollywood endüstrisinin savaş için düzenlediği etkinliklerden biridir. Bu etkinlik kapsamında aralarında Bob Hope, Cary Grant, Laurel ve Hardy, James Cagney, Humphrey Bogart, Barbara Stanwyck ve Bing Crosby'nin de bulunduğu elli Hollywood yıldızının yer aldığı tren Amerika'da dolaşp, farklı duraklarda durarak savaş tahvili satmak amacıyla üç yüzün üzerinde gösteri yapmıştır (Guise, 2018).



Görsel 6: Hollywood Zafer Kafilesi'nin yıldızları yola çıktıkları trenin arkasında poz veriyor (Guise, 2018)



Görsel 7: Şarkıcı, oyuncu ve televizyon yıldızı Dinah Shore (üstte) ve sinema yıldızı Marlene Diethrich (altta) USO turu kapsamında Fransa’da askerlerle (Gohn, 2022).

Görüleceği üzere ABD’nin İkinci Dünya Savaşı’na resmi olarak katılması Hollywood endüstrisinin kendilerinden çok uzakta yaşanan savaşı yansıtmaya dair sahip olduğu tereddütlerin yok olmasına sebep olmuştur. Pearl Harbor saldırısı sonrasında tüm Hollywood endüstrisi ülkelerini desteklemek üzere girişimlerde bulunur. Müttefikleri ve düşmanları tanımlayan, orduya para toplamayı, askerlerin ve halkın moralini yüksek tutmayı amaçlayan çok sayıda farklı türde filmin çekilmesinin yanı sıra endüstri personeli de hem doğrudan orduya katılarak hem de düzenledikleri USO turları, Hollywood Zafer Kafilesi ve Hollywood Kantini gibi etkinliklerle savaşa katkı sağlar. Pearl Harbor öncesi dönemde ülkeyi savaşa sokmakla suçlanan ve hakkında soruşturma açılan Hollywood endüstrisi Pearl Harbor sonrası dönemde hükümetin ve ordunun desteklerini de arkasına alarak üretimine devam eder.

2.2.1.3.Sinema Üzerinde Dolaşan Şekillendirici Eller: Hollywood, Hükümet ve Ordu İlişkileri

Savaş öncesinde Hollywood endüstrisinin yetkilileri her ne kadar sinemanın eğlence yönünü vurgulayıp politik mesajlardan uzak dursa da, filmler kısa sürede çok büyük kitlelere ulaşabilen ve arzu edildiğinde propaganda amacıyla kullanılabilen birer üründür. Doğal olarak savaş gibi olağanüstü koşullarda, sinemanın sahip olduğu kitlelere hitap etme gücü iktidarlar tarafından kullanılmak istenmektedir. 1941-1945 yılları arasında ABD’de haftalık sinema seyircisi sayıları göz önüne alındığında iktidarların sinemaya ilgisi anlaşılabilmektedir. Schatz’a göre bu yıllar arasındaki haftalık sinema seyircisi sayıları üzerinde farklı görüşler olmakla birlikte bu sayının ABD’de haftalık 72-95 milyon arasında olduğu görülmektedir (1997, s. 153). Bu sebeple, İkinci Dünya Savaşı dönemi Hollywood endüstrisinin tercihlerinin iktidarlar ve ordu tarafından yönlendirildiği, kısıtlandığı; iktidarın ve ordunun tercih ettiği mesajların, temsil ve anlamlandırma pratiklerinin ön plana çıkarıldığı bir dönemdir.

İkinci Dünya Savaşı dönemi hükümet ve Hollywood endüstrisi arasındaki ilişkiye değinilmek istendiğinde odaklanılması gereken ilk nokta Savaş Bilgi Ofisi (Office of War Information/OWI)’dir. Savaş Bilgi Ofisi, halkı doğru bir şekilde bilgilendirmek, savaşın ilerleyişi, durumu ve savaşa dair hedefler konusunda ülke içinde ve dışında spekülasyonlardan ve bilgi kirliliğinden uzak bir anlayış sağlamak amacıyla 13 Haziran 1942 yılında ABD Başkanı Franklin D. Roosevelt’in emriyle kurulur (Bennett, 2012, s. 32). Bu ofis ABD içindeki medya faaliyetlerini düzenleyen yurtiçi ve diğer ülkelerdeki propaganda faaliyetlerini düzenleyen yurtdışı dal olmak üzere iki dala ayrılmıştır. Savaş Bilgi Ofisi, Roosevelt tarafından kitle iletişim araçları yoluyla halkın savaşa ilgili konulara ve ihtiyaçlara dair kavrayışını arttırmak, federal ajansları kendi aralarında koordine etmek ve federal ajanslarla özel kitle iletişim araçları arasında aracılık yapmakla görevlendirilir. Koppes ve Black’in aktardığına göre Savaş Bilgi Ofisi sadece savaş hakkında halkın bilgilendirilmesi ve savaşa dair bilgilerin kurumlararası koordinasyonunun sağlanması amacıyla kullanılmaz. Aynı zamanda da belirli fikirlerin destek bulması için çalışarak bir propaganda mekanizmasına dönüşür (1977, s. 88). Savaş Bilgi Ofisi’ni Nazi propaganda kurumlarından ayıran özelliğin halkı yanlış yönlendirmek amacıyla kasıtlı olarak yalan bilgi yaymaması olduğu ifade edilir. Yani Savaş Bilgi Ofisi “demokratik propaganda” kurumudur. Fakat yalan bilgi yaymamak, her zaman doğruyu söylemek anlamına gelmemektedir. ABD’nin savaşa dair çaba ve hedeflerine halk desteği sağlamaya çalışan Savaş

Bilgi Ofisi bunu da zaman zaman halkı bilgilendirmeyerek, kısmen bilgilendirerek ya da gerçeği saklayarak yapar (Bennett, 2012, s. 32). Örneğin önceki bölümde değinilen, askerlik hayatının ve savaşın getirdiği ölümlere, travmalara değinen *The Battle of San Pietro* ve *Let There Be Light* gibi belgesellerin, izleyicilerin savaşa desteğini ve askere katılımları azaltabileceği için sansüre uğraması bilginin seçilerek aktarılmasına örnek olarak gösterilebilir. Bu aşamada yalan haber ve gerçeğin kısmen verilmesi ya da saklanması arasındaki farkın sorgulanması gerekmektedir. Savaş Bilgi Ofisi'nin hangi bilginin halka iletileceği konusundaki seçici uygulamaları bu kurumun halkı savaş hakkında doğru şekilde bilgilendirme amacını tam olarak yerine getirmediğinin kanıtıdır. Bunun yerine ABD'nin savaştaki çabalarına ve amaçlarına destek sağlamak için hizmet eden bir kurum olduğu görülmektedir.

Bennett'e göre Savaş Bilgi Ofisi'nin özel statüdeki kitle iletişim araçları üzerinde statüsel bir üstünlüğü bulunmamaktadır. Bu araçlar ulusal güvenliği tehdit edecek yayınlar hariç istediklerini ifade etmekte özgür olduğu, Savaş Bilgi Ofisi'nin ise temel olarak sadece tavsiye niteliği taşıyan bir kurum olduğu ifade edilmektedir (2012, s. 32). Fakat Savaş Bilgi Ofisi'nin ilerleyen yıllarda sinema üzerindeki denetim çabaları bu kurumun tavsiye işlevinden fazlasına sahip olduğunun göstergesidir. Savaş Bilgi Ofisi sinema üzerindeki denetimini kendisine bağlı bir kuruluş olan BMP (Bureau of Motion Pictures/ Film Bürosu) yoluyla gerçekleştirir. Hollywood endüstrisinin Pearl Harbor saldırısı sonrasında hükümete yardımlarını sunmasının ardından Roosevelt, eski bir gazete editörü ve 1939'dan itibaren de kendisinin yardımcılarında biri olan Lowell Mellett'i Hollywood'a tavsiye vermekle görevlendirir. Bu doğrultuda Hollywood içerisinde bir irtibat bürosu kurulur ve bu büro 1942 yılının temmuz ayında BMP'ye dönüştürülür (Koppes & Black, 1977, s. 89). Savaş Bilgi Ofisi'ne bağlı durumda bulunan BMP'nin rolü film endüstrisine ABD'nin savaştaki hedef ve çıkarlarına nasıl yardımcı olabilecekleri konusunda tavsiyeler vermektir (Basinger, 2016, s. 91). Savaş Bilgi Ofisi savaşta sinema endüstrisine ihtiyaç duyar çünkü film endüstrisi oturmuş bir sisteme ve personele sahiptir. Ayrıca bu sistemin uyumlu çalışmaları sonucunda oluşturulan filmler izleyicileri eğlendirme, eğitime ve duygusal olarak harekete geçirme gibi işlevleri yerine getirebilmektedir (Bennett, 2012, s. 32-33). Sinema en etkili propaganda aracı olarak görülür çünkü izleyicilere, propaganda yapıldığını anlama fırsatı vermeden eğlence adı altında belirli fikir ve mesajların aktarımını sağlayabilmektedir (Bennett, 2012, s. 36). Fakat 1942 yılının ortalarına gelindiğinde, savaş hakkında çok sayıda film çekilmiş olsa da bunlar Savaş Bilgi

Ofisi'nin istediği şekilde savaşın sebebini, müttefikleri, düşmanları, cephe gerisinde gerekli olan çabaları ve arzulanan mesajları izleyicilere açıklamaya yarayan filmler değildi. Birçok film komedi, gizem, aksiyon, müzikal türde olup bu filmlerde savaş sadece bir arka plan olarak kullanılıyordu. Bu yüzden Savaş Bilgi Ofisi, savaş propagandasında sinemayı etkili bir biçimde kullanmak amacıyla film endüstrisine dağıtılmak üzere *Sinema Endüstrisi İçin Hükümet Bilgi Kılavuzu* (Government Information Manual for Motion Picture Industry) adında bir kılavuz hazırlar. Bu kılavuza göre İkinci Dünya Savaşı herhangi bir ırk, ulus ya da sınıfın değil halkın savaşı, demokrasi ve faşizmin mücadelesidir (Koppes & Black, 1977, s. 91). Hükümetin resmi propaganda çizgisini taşıyan kılavuz bu propagandayı yaymakta sinema endüstrisine önemli bir rol biçer. 1942 yılının ortalarında dağıtılan bu kılavuz sinema endüstrisinden savaş hakkında film yaparken altı konuya özellikle vurgu yapılmasını ister. Bu konular ve içerikleri şu şekilde özetlenebilir (McLaughlin & Parry, 2006, s. 21):

“(1) Savaş Konusu: ne için savaşıyoruz, Amerikan yaşam tarzı; (2) Düşmanın Doğası: ideolojisi, amacı, yöntemleri; (3) Birleşmiş Milletler: savaştaki müttefiklerimiz (4) Üretim Cephesi: galibiyet için gerekli materyallerin temin edilmesi (5) Sivil Cephe: sivil halkın sorumlulukları (6) Savaşan Güçler: silahlı kuvvetlerimiz, müttefiklerimiz ve partnerlerimiz.”

Bu altı madde, Savaş Bilgi Ofisi'nin stüdyolara gönderdiği kılavuzda belirtildiği üzere Başkan Roosevelt'in 6 Ocak 1942 tarihinde ABD Kongresi'ne yaptığı konuşmada savaş hakkında değindiği altı temel konudan uyarlanmıştır (Office of War Information, 1942 a, s. 3). Bu maddeleri açıklamak Savaş Bilgi Ofisi'nin bu konulara neden yer verilmesini istediğinin anlaşılması ve Hollywood savaş filmlerinde bu konuların ne şekilde yer aldığının anlaşılması adına faydalı olacaktır. Birinci konu, yani neden savaşıyoruz sorusu Savaş Bilgi Ofisi'nin kılavuzunda verilen bilgiye göre, kamuoyu anketlerinde savaşın sebebini halk tarafından hâlâ net anlaşılamaması, savaşın neden yaşandığına dair kafa karışıklıklarının olması nedeniyle değinilmesi gereken bir konudur. Savaş Bilgi Ofisi'ne göre eğer galibiyet amaçlanıyorsa her Amerikan yurttaşı nelerin tehlike altında olduğunu anlayarak mücadeleye katılmalıdır. Kılavuzda, “neden savaşıyoruz” sorusuna cevap olarak şu gibi açıklamalara yer verilmiştir: 1) Ulusun hayatta kalması için savaşıyoruz, var oluşumuz ve politik bağımsızlığımız bu savaşı kazanmamıza bağlıdır. 2) Özgürlük için ve köleliğe karşı savaşıyoruz. 3) Zorlamadan ve militarizmden uzak, tüm insanlar ve gelecek nesiller için daha iyi yeni bir dünya için

savaşıyoruz. Bu bilgilere yer verildikten sonra kılavuzda Hollywood'un bu doğrultuda değinmesi gereken noktalar açıklanır. Savaş Bilgi Ofisi öncelikle hâlâ belirli grupların kendi çıkarlarını düşündüklerini, bu yüzden halka bu savaşın belirli grupların değil “halkın savaşı” olduğunun, birlikte mücadele edilmesi gerektiğinin hatırlatılmasını ister. ABD'yi bu günlere getiren, Amerikan stili yaşam tarzını doğuran tarihi mirasın hatırlatılması ise değinilmesi istenen bir başka konudur. Üçüncü bir nokta olarak ise baskılanan, eğitimsiz ve imtiyazsız kesimlerin neden savaşması gerektiğine dairdir. Savaş Bilgi Ofisi'ne göre bu kişi ve gruplar gelişmek ve ilerlemek için Amerikan demokrasisi altında diktatörlüklere kıyasla çok daha büyük fırsatlara sahiplerdir. Dördüncü bir nokta olarak Amerika'nın farklı ırk ve uluslardan gelen insanların birlikte yaşayabildikleri ve gelişebildikleri bir erime potası olduğunun vurgulanması istenir. Son olarak ise tehdit altındaki değerlerin hatırlatılması istenir (Office of War Information, 1942 b, s. 1-7).

Savaş Bilgi Ofisi'nin Hollywood'dan vurgu yapmasını istediği ikinci konu yani düşmanın doğası konusunda kılavuzda, savaşı kazanmak için düşmanın savaş felsefesinin, hedeflerinin ve taktiklerinin bilinmesi gerektiği belirtilmektedir. Kılavuzda düşmanın sadece Hitler, Mussolini ya da Japon savaş lordlarının olmadığı, asıl düşmanın militarizm olduğu vurgulanır. Kamuoyu anketlerine göre hâlâ nüfusun onda üçünün Hitler ile anlaşmalı bir barışın yapılabileceğine inandıklarının görüldüğü belirtildikten sonra, bu sonucun ülke içinde asıl düşmanın kim ya da ne olduğu konusunda hâlâ yanlış anlamalar olduğunu gösterdiği belirtilir. Bu yüzden düşmanın doğası, amaçları ve taktikleri bilinmelidir. Kılavuza göre düşmanın hedefi güç kullanarak dünyayı egemenlik altına almaktır. Bu hedef gerçekleşikten sonra tüm özgürlükler ortadan kaldırılacaktır (Office of War Information, 1942 c, s. 1-4). Kılavuzda, düşmanın doğasının halka açıklanması için Hollywood'un değinmesi gereken noktalara da yer verilmiştir. Bunlardan birincisi Hitler ile anlaşma yapılabileceğine inananların yanlış bir inanç içinde olduklarının, faşizmin tek amacının dünya egemenliği olduğunun hatırlatılmasıdır. İkinci olarak düşmanın gücünün, gaddarlığının ve çıkarıcılığının hatırlatılması istenir. Düşmanın, ABD'nin müttefik ülkelerle arasını açmak için giriştiği böl ve yönet gibi taktiklerin hatırlatılması, düşmanın insan haklarına ve insanlığa karşı umursamazlığının hatırlatılması, düşmanı yenmenin imkânsız olmadığının fakat düşmanın güçlü ve zeki olduğunun hatırlatılması Savaş Bilgi Ofisi'nin kılavuzda düşmanın doğasına dair Hollywood'un değinmesini istediği diğer noktalardır (Office of War Information, 1942 c, s. 7-9).

Amerika'nın savaştaki müttefiklerinin tanıtılması Savaş Bilgi Ofisi'nin Hollywood stüdyolarından talep ettiği bir başka konudur. Savaş Bilgi Ofisi'nin stüdyolara dağıttığı kılavuzun bu konuya değinen bölümünde Amerikan halkının takım çalışması konusunda çok başarılı oldukları bu yüzden savaşı kazanmak için müttefik ülkelerle birlikte çalışmanın önemini kolayca kavrayacakları belirtildikten sonra ilk olarak Mihver devletleri ile savaşmak için imzalanan ortak bildiriye ve bildiriyi imzalayan 28 ülkeye değinilir. Sonrasında ise ABD ve müttefiklerinin birbirlerini daha iyi tanıyıp anlamaları gerektiğine, müttefikler arasındaki birliği bozabilecek yalanların yayılmasına izin verilmemesine, Çin'e yönelik küçümseyici tavırdan vazgeçilmesi, müttefiklerin kahramanlık ve direnişlerine hak ettikleri vurgunun yapılması gerektiğine değinilir (Office of War Information, 1942 d, s. 1-3). Bu doğrultuda Savaş Bilgi Ofisi, Hollywood endüstrisine bazı konuların vurgulanması yönünde tavsiyelerde bulunur. İlk olarak Çin'in savaşta önemli bir müttefik olduğunun, uzun yıllardır Japonlarla savaştıklarının ve gelecekte de Çin ile ABD'nin yakın bağlarını koruyacaklarının vurgulanması istenir. İkinci olarak, anketlerde geçmişteki emperyalist politikaları nedeniyle İngiltere'ye karşı eleştirel bir yaklaşımın tespit edildiğine değinilerek, İngiltere'nin düşmana karşı inanılmaz bir mücadele verdiğinin hatırlatılması istenir. Üçüncü olarak komünizme karşı olunduğu ancak bunun Rus müttefiklere karşı olmak anlamına gelmediği belirtilir. Rus müttefiklerin kahramanca direniş ve mücadelelerinin savaşın kazanılması adına ne kadar önemli olduğunun hatırlatılması istenir. Dördüncü olarak Ödünç Verme ve Kiralama Kanunu'nun müttefiklerle ilişkide ve savaşın kazanılması adına girişilen ortaklaşa mücadeledeki önemine değinilmesi istenir. Son olarak müttefiklerin radyo ve gazetelerinde yer alan cesaret ve fedakârlık öykülerinin filmler yoluyla daha somut bir şekilde halka ulaşabileceğine, filmler yoluyla bu cesur ve fedakâr insanların evlerine girip acılarının paylaşılabilmesine değinilerek filmlerde bu konulara yer verilmesi istenir (Office of War Information, 1942 d, s. 6-10).

Savaş Bilgi Ofisi'nin kılavuzunun dördüncü kısmında, çalışma hayatı ve savaş üretimi ile ilgili konularda yani üretim cephesinde Savaş Bilgi Ofisi'nin Hollywood endüstrisinden beklentileri açıklanır. Savaş Bilgi Ofisi'ne göre Amerika'nın hem kendilerine hem de müttefiklere savaşta gerekli ekipmanı sağlamak gibi önemli bir görevi vardır ve ancak tüm halk bu görevin önemini anlar ve bu yönde çalışırsa savaşta galibiyet elde edilebilir (Office of War Information, 1942 e, s. 1). Savaş Bilgi Ofisi'nin bu konu hakkında Hollywood'a ilk önerisi, Hitler'in demokrasilerin çökmekte olduğu ve demokrasilerdeki yumuşamalar nedeniyle birlik

olup savaşamayacakları sözünden yola çıkar. Amerika’da sivil endüstrilerin çok kısa sürede savaş endüstrisine dönüştürülebildiğinin ve bu süreçte bireyler arasındaki farklılıkların demokratik yollarla çözülebildiğinin vurgulanması istenir. İkinci olarak iş gücü ve yönetimler arasında çatışmaların çözüldüğü, ortak düşmana karşı savaşmak amacıyla iş gücündeki geçmiş kırgınlıkların unutulduğunun vurgulanması istenir. Ayrıca fabrikalardaki üretim hattının savaştaki cephelerle doğrudan bağlantılı olduğunun, savaş üretimi olmadan cephedeki askerlerin savaşamayacağının hatırlatılması istenir. Bu doğrultuda çiftçilerin savaştaki önemli rolüne de değinildikten sonra son olarak tüm bu iş gücünü oluşturan, ülkenin farklı kesimlerinden, farklı ırksal ve ulusal arka planlara sahip bu işçilerin tanıtılması; fabrikada çalışırken, eve giderken, arkadaşlarıyla ya da eşleri/sevgilileri ile konuşurken günlük rutinleri içinde ülkesi ve işi hakkındaki fikirlerini açıklarken gösterilmesi istenir (Office of War Information, 1942 e, s. 4-7).

Kılavuzun beşinci kısmı olan sivil cephe kısmında Savaş Bilgi Ofisi, girişilen savaşın her Amerikan yurttaşının çabasını gerektiren topyekûn bir savaş olduğunun halka hatırlatılması ile ilgilidir. Kılavuzun sivil cephe bölümünde ilk olarak hâlâ halktan bazı kişilerin savaşta ne yapabileceklerine dair yönlendirmeye ihtiyaç duydukları belirtilerek bu yönde öneriler verilir. Sivil savunma birliklerine katılmak, enflasyonun önlenmesi için gerekli önlemleri almak, savaş koşulları nedeniyle kısıtlamaya gidilen ürünler konusunda iş birliğı yaparak kısıtlamalara uymak, geri dönüşüme katkıda bulunmak, bağış yapmak, savaşa düzenli katkı yapabilmek için sağığını korumaya dikkat etmek, konuşmalarına dikkat ederek düşmanın eline geçebilecek bilgileri ve zararlı olabilecek dedikoduları önlemek bu işler arasındadır. Ayrıca sivil cephenin bu savaşta önemine değinilerek, halktan beklenen fedakarlıkların yerine getirilmesinin öneminin vurgulanması, hükümetin fedakârlık istekleri karşısında homurdananların ve lükslerinden vazgeçmek yerine istifçilik yapanların ise bilinçsizce de olsa düşmana yardım ettiğinin hatırlatılması istenir (Office of War Information, 1942 f, s. 1-7).

Savaş Bilgi Ofisi’nin filmlerde değinilmesini istediğı altıncı konu olan savaşan güçler yani cephede savaşan askerler ile ilgilidir. Savaş Bilgi Ofisi, Hollywood endüstrisinden savaşın acılara ve kayıplara sebep olacağı gerçekliğinin insanlara aktarılmasını ister. Bunu yaparken savaşın acıları ya da dökülen kanlar üzerinde fazla durulması kadar savaşa dair acı gerçeklerin çok fazla yumuşatılmasının da gereksiz olduğuna belirtilir. Savaşa dair gerçeklerin aktarılmasında seçilecek bir ara yol yardımıyla ABD’deki sivil halkın, cephedeki sevdiklerinin

karşılaşılabilecekleri muhtemel risklerin farkında olmaları ve bu yolla savaşın kazanılması için gerekli üretimin yapılmasında tam kapasite çaba göstermelerinin sağlanabileceği belirtilir. Ayrıca bu filmlerin izindeki askerler tarafından da izlenildiği, bu yüzden onlara cephedeki hayatın gerçekçi bir temsiline ve demokratik ordunun her bir askerin sağlığı, iyiliği ve morali için çabaladığı bilgisinin yansıtılması gerektiği vurgulanır. Savaş Bilgi Ofisi savaşan askerlere dair bazı konuların filmlerde yansıtılması konusunda doğrudan önerilerde de bulunur. Bunlardan birincisi bireysel kahramanlık ve fedakârlıkların yüceltilmesinin yanı sıra bu fedakârlıkların neden yapıldığının ve savaşın gerçek anlamının unutulmaması gerektiğidir. İkinci olarak, bazı cephelerde yabancı askerlerin ABD komutasında yer alırken bazı cephelerde de Amerikan askerlerinin yabancı ülkelerin komutası altında savaşabileceğinin ve önemli olan konunun ABD ve müttefiklerinin ortak bir amaç doğrultusunda savaştığı gerçeği olduğunun hatırlatılması istenir. Üçüncü olarak ordunun sadece hava kuvvetleri ya da tank birlikleri gibi daha gösterişli kısımlarının değil, piyadeler ya da tedarik hizmetinde çalışan birimler gibi daha arka planda kalan askerlere de gereken önemin verilmesi istenir. Ayrıca savaşa katkı sağlayan sivil denizcilere, ordudaki kadınlara ve sıhhiye birliklerine de filmlerde gereken önemin verilmesi istenir (Office of War Information, 1942 g, s. 1-4).

Savaş Bilgi Ofisi'nin kılavuzunda yer alan bu 6 temel konu ile ilgili dikkat çekici bir özellik, yukarıda özetlenen tüm konuların altında çoğunlukla dönemin ABD Başkanı Franklin D. Roosevelt'in olmak üzere, Başkan Yardımcısı Henry A. Wallace ya da ordudan bir komutan gibi yöneticilerin çeşitli zamanlarda yaptıkları konuşmalardan ifadelerle yer verilmesidir. Örneğin kılavuzun birinci konusu olan "Neden Savaşıyoruz?" başlığı altındaki üçüncü madde olan baskıdan, zorlamadan ve militarizmden uzak daha iyi bir gelecek ve yeni bir dünya için çalışıyoruz açıklamalarından sonra Başkan Roosevelt'in 6 Ocak 1942 tarihinde kongrede yaptığı konuşmasından bir kesit sunulur. Bu konuşmada Roosevelt, bugün güvenlik, barış ve ilerleme için savaşıyoruz. Bu savaşı sadece kendi neslimiz değil tüm gelecek nesiller için ve dünyayı kötülüklerden temizlemek için veriyoruz şeklinde ifadeler kullanır (Office of War Information, 1942 b, s. 4). Çoğunlukla Roosevelt'in ifadeleri olmak üzere, kılavuzda açıklanan madde ile benzeşen ifadelerle hemen hemen her maddenin altında yer verilmektedir. Stüdyolar üzerinde resmi bir otoritesi olmayıp sadece bir tavsiye kurulu niteliği taşıyan Savaş Bilgi Ofisi'nin kılavuzun bu yapısı, Savaş Bilgi Ofisi'nin Hollywood endüstrisinden beklentilerinin ve kılavuzdaki ifadelerin aslında başta ABD Başkanı olmak üzere, egemen siyasi ve askeri

iktidarların ifade ve isteklerinin bir yansıması olduğu algısını oluşturmaktadır. Dolayısıyla Savaş Bilgi Ofisi'nin stüdyolara gönderdiği *Sinema Endüstrisi İçin Hükümet Bilgi Kılavuzu* İkinci Dünya Savaşı yıllarında Amerika'da devletin resmi propaganda çizgisini ortaya koyan bir metindir.

Hollywood'un yukarıda örneklendiği gibi savaşın farklı yönleriyle alakalı konulara odaklanmasını isteyen Savaş Bilgi Ofisi aynı zamanda da film üretimi sırasında stüdyoların yedi soruyu göz önünde bulundurmalarını ister. Bunlar:

- “1. Bu film savaşı kazanmamıza yardım edecek mi?
2. Film, hangi bilgiye dair sorunu netleştirmeyi, dramatize etmeyi ya da yorumlamayı amaçlıyor?
3. Eğer bir ‘kaçış’ filmiyse, Amerika, müttefikleri ya da yaşadığımız dünya hakkında yanlış bir resim çizerek savaş çabamıza zarar veriyor mu?
4. Savaşı kârlı bir film için sadece bir arka plan olarak mı kullanıyor, savaş çabasına önemli bir katkı sağlamıyor ve muhtemel olarak diğer daha önemli filmlerin etkisini azaltıyor mu?
5. Dünyadaki çatışmalar ve bu çatışmalara katılan çeşitli kuvvetler hakkındaki anlayışımıza yeni bir katkı yapıyor mu ya da bu konu yeteri kadar çalışıldı mı?
6. Film, perdede maksimum dolaşıma ulaştığında şartları olduğu gibi yansıtıp o dönemin güncel bir ihtiyacını karşılayacak mı yoksa zamanı geçmiş mi olacak?
7. Film gerçeği söyleyecek mi yoksa bugünün gençleri propaganda tarafından yanlış yönlendirildiklerini söylemek için bir sebebe mi sahip olacak?” (McLaughlin & Parry, 2006, s. 22-23)

Görüleceği üzere Savaş Bilgi Ofisi Hollywood endüstrisine savaşta önemli bir görev vermektedir. Filmler ABD'nin neden savaştığını, neden belirli ülkelerle müttefik ya da düşman olduğunu, cephe gerisindeki sivil halkın sorumluluklarını izleyicilere aktarmak için önemli bir araç olarak görülmüştür. Bu amaçlar doğrultusunda savaşla alakalı konulara değinen filmlerin yanı sıra savaş döneminin gündelik gerçeklerinden ve sıkıntılarından kaçış sağlayan eğlence amaçlı filmlerin bile belirli sorumlulukları yerine getirmesi, ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'ndaki çabalarına ve hedeflerine yönelik fayda sağlaması ya da en azından Savaş Bilgi

Ofisi'nin faydalı olarak gördüğü türdeki filmlerin verdiği mesajların altını oymaması beklenmiştir. Bu aşamaya kadar Savaş Bilgi Ofisi'nin sinema sektöründen beklentilerinin sadece tavsiye niteliğinde olup, uyulmaması durumunda bir yaptırım gücü bulunmamakta olduğu hatırlanmalıdır.

Dönemin ABD Başkanı Roosevelt'in emriyle kurulan Savaş Bilgi Ofisi savaş döneminde egemen iktidarlar tarafından arzulanan mesajların halka iletilmesini sağlamaya çalışmıştır. Stüdyolara dağıtılan kılavuzla bu mesajlar açıkça belirtilse de stüdyoların çıkarları ile iktidarların çıkarları her zaman uyuşmayabiliyordu. Bu çıkar çatışması ve başlarda Savaş Bilgi Ofisi'nin stüdyolar üzerindeki yaptırım gücü eksikliği iktidarlar tarafında onaylanmış mesajların filmlere yerleştirilmesini güçleştirmiştir. Koppes ve Black'e göre Hollywood'dan istediği türde bir desteği alamayan Savaş Bilgi Ofisi, propaganda nitelikli mesajların filmlere yerleştirilebilmesi için henüz film çekilmeden yani senaryo aşamasında müdahale etmesi gerektiğinin farkına varır. Savaş Bilgi Ofisi'nin sinema ayağı olan BMP'nin başkanı Nelson Poynter stüdyolardan senaryoları incelenmek üzere kendilerine göndermelerini ister. Savaş Bilgi Ofisi'nin ya da BMP'nin stüdyolar üzerinde böyle bir statüsel üstünlüğü bulunmamasına rağmen sınırlı da olsa stüdyolardan olumlu geri dönüş alınır (1977, s. 93). Fakat bazı stüdyolar ve basın bu isteğe şiddetle karşı çıkar. *Variety* dergisi Savaş Bilgi Ofisi'nin senaryoları inceleme isteğini sansürcülük olarak tanımlar. Stüdyo sahipleri ve yapımcılar da genel olarak dışarıdan gelecek müdahaleleri sadece kendilerine fayda sağlaması şartıyla kabul ederler ve sansür gibi dışarıdan gelecek zararlı müdahalelere karşı tavır takınırlar. Savaş Bilgi Ofisi'nin senaryoları inceleme isteği ve filmleri stüdyolara dağıtılan kılavuzda yazdığı şekliyle hükümetin resmi propaganda çizgisini izleyen mesajlar verici anlatılara dönüştürme isteği reddedilir. Çünkü Hollywood'un stüdyo sahipleri ve yapımcıları filmleri birer eğlence aracı olarak görmekteydi ve film endüstrisinde edindikleri tecrübelerle göre mesaj içerikli filmler kârlı yatırımlar değildi. Dönemin önemli bağımsız yapımcılarından ve Paramount stüdyosunun da kurucularından biri olan Samuel Goldwyn, Savaş Bilgi Ofisi'nin sinema sektöründen istediği propaganda nitelikli filmlere "Eğer mesaj göndermek istiyorsanız Western Union'ı kullanın."²⁵ sözleriyle tepki gösterir (Bennett, 2012, s. 37). Zaman zaman bu gibi tepkiler olsa da Savaş Bilgi Ofisi stüdyolardan istediğini almayı başarır. 1942 yılının sonbahar aylarına gelindiğinde Savaş Bilgi

²⁵ Hollywood'un majör stüdyolarından, bu çalışma kapsamında ele alınan savaş filmlerini en az üreten stüdyonun da 3 filmle Paramount olması ilgi çekicidir (Majörlerin ürettiği savaş filmi sayıları sonraki başlıkta tablolaştırılmıştır).

Ofisi'nin sinema üzerindeki etkisi senaryoların incelenmesi ya da stüdyoların kendilerine dağıtılan kılavuzdaki yönlendirmelere uyması yoluyla Hollywood'da üretilen tüm film türlerinde görülür (Koppes & Black, 1977, s. 95). Fakat Savaş Bilgi Ofisi'nin artan talepleri ilişkilerin tekrardan gerilmesine sebep olur. BMP yöneticisi Lowell Mellett stüdyolardan filmlerin sinopsis aşamasından itibaren Savaş Bilgi Ofisi incelemesinden geçmesini ve kurgusu tamamlanmış filmlerin final kopyaları basılmadan önce Savaş Bilgi Ofisi onayına sunulmasını ister. Stüdyolardan ve basından çok büyük tepkiler alınması üzerine bu istek geri çekilerek stüdyoların ulusal güvenliği tehdit etmemek koşuluyla istedikleri konuda filmi çekip dağıtabilecekleri ifade edilir (Koppes & Black, 1977, s. 97-98).

1943 yılında yaşanan gelişmeler Savaş Bilgi Ofisi'nin Hollywood üzerinde tam bir egemenlik kurmasıyla sonuçlanır. Savaş Bilgi Ofisi'nin yurtiçi dalının bütçesi %73 oranında kesilir ve yurtiçi dalda filmlerin incelenmesinden sorumlu personelin çoğu yurtdışı dala aktarılır. Sonrasında ise yurtdışı dalın başkanı Ulrich Bell Sansür Ofisi'ni ikna ederek Savaş Bilgi Ofisi'nden onay alamayan filmlerin yurtdışına satışının yasaklanmasını sağlar. Stüdyolar için önemli bir gelir kaynağı olan yurtdışı pazarı üzerinde yasaklama yoluyla kurulan bu denetim Savaş Bilgi Ofisi'ne stüdyolar üzerinde büyük güç verir (McLaughlin & Parry, 2006, s. 23). 1943 sonbaharında Bell, stüdyoları tüm senaryoları ön inceleme yapılması amacıyla Savaş Bilgi Ofisi'ne göndermeye ikna eder. Savaş Bilgi Ofisi müdahalesine en çok karşı çıkan stüdyo olan Paramount bile senaryoları tartışmaya açar. Savaş Bilgi Ofisi kuruluşundan, kapandığı tarih olan 1945 yılına kadar 1652 adet senaryoyu inceler ve birçok senaryoda değişiklik yaptırır. Böylece Savaş Bilgi Ofisi hem senaryo incelemeleri yoluyla film üretimini etkilemiş hem de *Sinema Endüstrisi İçin Hükümet Bilgi Kılavuzu* yoluyla stüdyoların oto-sansür uygulamasını sağlayarak İkinci Dünya Savaşı sırasında ABD'de kitle iletişim araçları üzerinde daha önce hiçbir kamu kuruluşunun göstermediği bir etki göstermiştir (Koppes & Black, 1977, s. 103). Sinema endüstrisini de kapsayan bu etki başlarda Hollywood endüstrisinin tepkisine neden olsa da, ilerleyen dönemlerde stüdyolar Savaş Bilgi Ofisi ile işbirliği kurmanın kendilerine yüksek gelir getirdiğini fark ettiğinde tutumları değişir. Stüdyolar, çekmeyi planladıkları filmleri önceki dönemlerde sır gibi saklarken, bu dönemde Savaş Bilgi Ofisi ile paylaşarak tavsiyeler almaya başlar. Böylece tüm stüdyoların çekim planlarından haberdar olabilen Savaş Bilgi Ofisi stüdyoları yönlendirerek aynı konunun aynı anda çok fazla stüdyo tarafından işlenerek birbirlerinin kârlarını azaltmasını önlemek adına tavsiyeler verir.

Stüdyoların Savaş Bilgi Ofisi ile iş birliği kurmak konusundaki tutumlarını değiştiren bir diğer durum ise Savaş Bilgi Ofisi tarafından onaylanan filmlerin, yurtdışına savaşa giden ABD askerlerinin hemen ardından o ülkelere gönderiliyor oluşudur. Bu durum da stüdyolar için kârlı sonuçlar doğurduğundan stüdyoların Savaş Bilgi Ofisi hakkındaki tutumları değişir (Koppes & Black, 1977, s. 104). Görüleceği üzere Savaş Bilgi Ofisi, Hollywood sinemasının İkinci Dünya Savaşı sırasında çok etkili bir propaganda aracı olmasını sağlar. Başlarda Savaş Bilgi Ofisi ile Hollywood endüstrisi arasında çatışmalar yaşansa da, çok geçmeden iki taraf için de kârlı bir ilişki kurulur. Kısaca, Hollywood endüstrisi birincil endişesi olan ekonomik kârlılığa ulaşırken, Savaş Bilgi Ofisi'nin çıkarı ise filmlerin hükümet onaylı mesajların yayıldığı birer propaganda aracına dönüşmesidir. Savaş döneminde Hollywood sinemasını kontrol eden Savaş Bilgi Ofisi, İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında kendilerinden çok uzakta yaşanan savaş karşısında pasif tutum takınan ABD halkına ve yurtdışına satılan filmlerle de dünya seyircisine ABD iktidarlarının gerekli gördüğü mesajların iletilmesini sağlamıştır. Savaşın sebebi, müttefikler, düşmanlar, sivil halkın görevleri, demokrasi, özgürlük ve insan hakları benzeri tehdit altındaki değerler gibi birçok konuda üretilen bu tek taraflı mesajlarla izleyicilerin manipüle edilmesi, ABD'nin savaştaki çıkarlarının evrensel çıkarlar olarak algılanması amaçlanır.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Hollywood endüstrisini etkileyen en büyük güç Savaş Bilgi Ofisi olsa da, filmleri etkileyen başka güçler de bulunmaktadır. ABD ordusu bu güçlerin başında gelir. Sinema ve ordu arasındaki yakın ilişkiler sadece İkinci Dünya Savaşı dönemine ait olmayıp, daha önce de değinildiği gibi İspanyol-Amerikan Savaşı kadar gerilere gider. Birinci Dünya Savaşı'na gelindiğinde ise artık sağlamlaşmış bir ortaklık söz konusudur. Bu ortaklık bağlamında Hollywood endüstrisi askerlik yaşamını heyecanlı ve arzulanabilir sunan, ideal askere alma araçları olarak işlev gören filmler çekerken; ordu ise stüdyolara ekipman, askeri tesis, personel ve lojistik gibi konularda destek sağlar (Boggs & Pollard, 2016, s. 38). Örneğin David W. Griffith'in *Amerika* (1924) isimli filminin savaş sahnelerine destek vermek üzere ordu bandosu ve binin üzerinde süvari görevlendirilir. King Vidor da *The Big Parade* (1925) filmi için ordudan yardım ister ve filmin gişede gösterdiği büyük başarı, çekilmesi planlanan Birinci Dünya Savaşı konulu birçok film için ordudan destek istenmesine yol açar. Bu filmlerden biri olan ve ordudan çok büyük yardım alan *Wings* (William A. Wellman, 1927) isimli film aynı zamanda en iyi film dalında Oscar kazanan ilk film olur (Garofolo, 2016, s. 40). Ordu-sinema ilişkisi İkinci Dünya Savaşı sırasında da sıklıkla görülür. Savaşla ilgili

konular, ulus ötesi operasyonlar ve savaş teknolojileri izleyicilerin ilgisini çekmiştir. Fakat stüdyolar bu gibi konulara değinebilmek için askeri tesislere, ekipmanlara, personele ve ordu içindeki kamera birimlerince kaydedilen savaş görüntülerine ihtiyaç duymaktadır. Bu sebeple sinema endüstrisinin izleyicilerin ilgisini çekecek yapımlar üretme isteği ordunun sinema üzerinde bir güç elde etmesine ve filmlerde yer alan mesajlara müdahale edebilmesini sebep olur. Ordu ile kurulan yakın ilişkilerin Hollywood’a bir diğer faydası ise Savaş Bilgi Ofisi’nin onaylamadığı filmlerin ordu onayıyla rahatça gösterime girebilmesidir. *Little Tokyo U.S.A.* (Otto Brower, 1942) ve *Air Force* (Howard Hawks, 1943) gibi filmler uygun olmayan ırksal stereotipler içerdiği için Savaş Bilgi Ofisi tarafından tepkiyle karşılanırsa da, BPR (War Department’s Bureau of Public Relations – Savunma Bakanlığı Halkla İlişkiler Bürosu) onayı alan bu filmler sorunla karşılaşmaz (McLaughlin & Parry, 2006, s. 19-20). Savaş Bilgi Ofisi’nin filmlerin gösterime girmesini engelleme gibi bir gücü bulunmasa da (yukarıda da değinildiği gibi 1943 yılından sonra film ithali üzerinde kontrol sahibi olur fakat ABD içerisinde bir filmin gösterime girmesini engelleme gücü bulunmamaktaydı) bir hükümet kuruluşu olan Savaş Bilgi Ofisi’ne direnç gösteren stüdyolar savaşta üzerlerine düşen görevi yerine getirmiyor olmakla suçlanabilirdi (Koppes, 1997, s. 269). Bu yüzden de ordu-sinema ilişkisi önem kazanır çünkü BPR onayı alan filmler Savaş Bilgi Ofisi’nin tepkilerini görmezden gelebiliyordu. Fakat bu durumun da Hollywood endüstrisinin özgürce üretim yapabildiği anlamına gelmediğini hatırlatmakta fayda vardır. Çünkü yukarıda da değinildiği gibi ordunun da filmleri desteklemek için stüdyolardan belirli istekleri vardı. Yani stüdyolar ya Savaş Bilgi Ofisi’nin kurallarına uymak zorundaydı ya da kârlı olacağını düşündükleri filmleri Savaş Bilgi Ofisi’nin tepkisini görmezden gelerek üretebilmek için ordunun isteklerine boyun eğmek zorundaydı. Her iki durumda da sinema üzerinde devlet kurumlarının egemenliğinden söz edilebilir. Yani sadece egemen iktidarlar tarafından arzulanan ve onaylanan mesajlar izleyici karşısına çıkabilmiştir. Savaş döneminde egemen iktidarlarca gerekli görülen propagandayı içeren kurmaca savaş filmleri sıradaki bölümde değerlendirilecektir.

2.2.2 İkinci Dünya Savaşı’nı Konu Alan Filmlerde Türler ve Savaş Filmi Üretimi

Amerikan kolektif hafızasında önemli bir yere sahip olan ve derin yaralar açan Pearl Harbor saldırısı ile ABD’nin İkinci Dünya Savaşı’na katılması, ülkenin tüm kaynaklarının savaş için seferber edilmesine sebep olur. Hollywood endüstrisi de bu yıllarda ürettiği savaş filmleriyle İkinci Dünya Savaşı’na dahil olur. Hatırlanacağı üzere Pearl Harbor saldırısı

öncesinde Hollywood'daki yaygın tutum ülke içinde ya da dışındaki izleyicileri rahatsız edebilecek, çatışma yaratacak konulardan uzak durarak filmlerin kârlılığını korumaya yönelikti. Bu yüzden de 1930'lu yıllarda yükselişe geçen faşizm tehlikesi, Nazilerin saldırıları, İspanya İç Savaşı gibi uluslararası problemler ya göz ardı edilmiş ya da yüzeysel olarak değinilmiştir. 1930'ların sonlarında ise daha *Confessions of a Nazi Spy* gibi Nazileri açıkça ABD'ye bir tehdit olarak sunan ya da uluslararası konularda taraf tutan filmlerin çekilmeye başlanmasıyla Hollywood'un ülkeyi savaşa sokmaya çalıştığı iddiaları ortaya atılarak senatoda soruşturma başlatılmıştır. Fakat Pearl Harbor saldırısının ardından ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'na katılmasıyla birlikte soruşturmalar durdurulmuş, sonrasında ise Savaş Bilgi Ofisi'nin kurulmasıyla Hollywood'a devlet tarafından resmi olarak savaşta belirli görevler verilmiştir. Valantin'in de ifade ettiği gibi Hollywood sinemasında milli kader meselesi birçok sinema geleneğinin konusudur. Savaş, polisiye, casusluk, bilimkurgu ve hatta romantik filmler gibi farklı türler milli güvenlik sinemasını oluşturmaktadır. Bu filmler devletin bekasına dair kaygıları ve silahla kuvvetlerin gücünü yansıtır ve bu gücün kullanılmasının meşruluğunu sorgular (2006, s. 9). Pearl Harbor saldırısı sonrası da böyle bir ihtiyaç ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda Hollywood endüstrisinden ABD'nin savaşa katılmasının neden bir zorunluluk olduğu, müttefik ve düşman devletler, askerlerden ve sivil halktan savaştaki beklentiler gibi konuları izleyicilere aktararak onları eğitecek, ABD'nin savaştaki çabalarına ve çıkarlarına fayda sağlayacak filmler üretmeleri istenir.

Savaşı konu edinen çok sayıda film çekilmiş olsa da Savaş Bilgi Ofisi'nin film analiz bölümünün başında görev yapan Dorothy Jones'un 1945 yılındaki değerlendirmesine göre savaş sırasında çekilen ve savaşı konu edinen çok sayıda filmde ancak elli kadarı Savaş Bilgi Ofisi'nin ve dolayısıyla ABD hükümetinin istediği şekilde savaşa ve savaşın yurtiçinde-dışında algılanışına önemli derecede katkı yapabilmektedir. Jones, savaş sırasında halkı eğitmek gibi önemli konular söz konusu olduğunda Hollywood endüstrisinin beceriksiz olduğunu, endüstrinin sadece kaçışçı eğlencelere odaklanan bir düşünce yapısına sahip olduğunu vurgular. Bu tür iddialara Hollywood endüstrisinden gelen yanıt ise ticari film üreten filmcilerin görevinin satılabilecek, kâr getirecek filmler üretmek olduğudur. Ayrıca kaçışçı olarak adlandırılan eğlence amaçlı filmlerin kolayca geçtiği testlerden Hollywood'dan istenilen mesaj içerikli filmlerin de geçmek zorunda olduğu yani üretilebilmeleri için öncelikle izleyicilerin bu filmleri görmek istemesi gerektiği vurgulanır (Schatz, 1997, s. 242).

Savaşla ilgili konulara değinen fakat Dorothy Jones tarafından savaşa yönelik anlayışı geliştirmek ve izleyiciyi eğitmekte faydasız bulunan film türlerine kısaca değinmek faydalı olacaktır. Öncelikle arka planına savaş konusunu yerleştiren casusluk ve gizli ajan filmlerine değinebiliriz. ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'na girişini izleyen yılda bu türlerde çok sayıda film üretilmiştir. Casusluk filmleri 1942 yılında savaşla ilgili konulara eğilen tüm filmler arasında % 59.5'le en yüksek orana sahiptir. Schatz'a göre çoğunlukla B sınıfı olarak üretilen bu filmlerin 1942 yılında çokça çekilmesinde günün koşullarına kolayca uyarlanabilir ve kısa sürede çekilebilir olmaları yatmaktadır. A sınıfı bir filmin üretimi için 9-12 ay arasında bir süreye ihtiyaç duyulurken B sınıfı filmler dönemin şartlarında birkaç haftada üretilabiliyordu. ABD'nin 1941 yılının sonlarında savaşa katıldığı göz önüne alındığında bu durum özellikle 1942 yılında B sınıfı filmlerin savaşa daha çabuk tepki gösterebilmiş olmasını açıklamaktadır. İzleyici tarafından halihazırda tanınan casus filmleri küçük değişiklikler yapılarak savaşa uyarlanmış, kısa zamanda ve çok sayıda çekilmiştir. Casus filmlerinde, önceki dönemin suç temalı filmlerinde polislerin hedefinde olan gangsterlerin yerini casuslar almış; set, öykü, dekor, kostüm gibi öğeleri ise aynı şekilde kullanılabilmiştir. 1942 yılında A sınıfı casus/ajan/sabotaj filmleri vizyona girmiş olsa da bunlar sayıca az kalmışlardır. B sınıfı filmlerin hızlıca üretilibilmelerinin yapımcılara sağladığı bir diğer fayda ise halkın duygularını sömürebilme olanağına sahip olmalarıdır. 1942 yılında vizyona giren *Prisoner of Japan* (Arthur Ripley, 1942), *Danger in the Pasific* (Lewis D. Collins, 1942), *Remember Pearl Harbor* (Joseph Santley, 1942) gibi çok sayıda casus/ajan/sabotaj filminde halkın Pearl Harbor saldırısı karşısında duyduğu öfke ve endişeler sömürülmeye çalışılmış, Japonlar şeytanileştirilmiş ve Japonları konu alan filmlerde sıklıkla karşımıza çıkacak olan "sırttan bıçaklama" mesajları bu filmlere yerleştirilmiştir. Bu tür filmler neden savaşıldığını izleyicilere açıklamak gibi ihtiyaçlara cevap veremedikleri için Savaş Bilgi Ofisi tarafından faydasız bulunmuştur (Schatz, 1997, s. 241-242). *Lucky Jordan* (Frank Tuttle, 1942) isimli film Savaş Bilgi Ofisi tarafından tercih edilmeyen savaş temalı filmlerine bir örnektir. Filmde askere alınmaktan kaçan bir gangsterin, Nazi ajanlarının yaşlı bir kadını dövmelerine şahit olduktan sonra ABD'nin savaştaki amaçlarını benimseyerek Mihver Devletleri'ne ait casusları ortaya çıkarmaya yardımcı olduktan sonra askere katılması konu edilir. Karakterdeki değişimin bireysel duygulardan kaynaklanması sebebiyle film Savaş Bilgi Ofisi'nin görmek istediği anlatıların dışında kalır. Savaş Bilgi Ofisi filmlerde karakterlerin bireysel duygulanımlar sebebiyle

savaşmasını değil, daha derin entelektüel, ideolojik uyanışlar yaşamasını ve filmde bunu açıkça dile getirmesini istemektedir (Koppes & Black, 1977, s. 96).

Casus filmlerinin İkinci Dünya Savaşı şartlarına göre uyarlanmasının yanı sıra bu dönemde müzikal filmler de savaşı ve orduyu arka plana almaya başlar. Savaşın karamsar atmosferinden uzaklaşmak ve moral bulmak isteyen izleyiciler için müzikaller aradıkları kaçıışı sunar (Milberg, 2010, s. 75). Elisabeth Bronfen de müzikal filmlerde savaşın sahne eğlencesi olarak kodlanmasının izleyiciyi savaşın negatif atmosferinden ve gerçeklerinden uzaklaştırdığını aynı zamanda da vatansever duyguları ateşlediğini ifade eder (2012, s. 79). Olay örgüsü açısından zayıf olan bu müzikaller askerler için düzenlenen sahne şovlarının biraz daha gelişmiş hali olarak adlandırılmaktadır. Örneğin oyuncularının tamamı askerlerden oluşan ve 1942 yılında düzenlenmeye başlayan çok popüler bir sahne gösterisi olan *This is the Army*'nin film hakları Warner Bros tarafından satın alınarak 1943 yılında Michael Curtiz tarafından filme uyarlanır. Film versiyonunda da basitçe askere yeni alınan kişiler tarafından ordudaki diğer askerleri eğlendirmek üzere hazırlanan bir gösteri anlatılmaktadır. Her iki versiyonu da savaş boyunca gösterimde kalmış ve önemli bir izleyici kitlesine ulaşmıştır (Schatz, 1997, s. 223-224). Filmin tüm kârı Ordu Acil Yardım Fonu (Army Emergency Relief Fund)'na bağışlanmış, buna karşılık olarak o dönem askere alınmış olan aktör Ronald Reagan ve boksör Joe Louis gibi isimlerin filmde rol almasına ordu tarafından izin verilmiştir. Ayrıca ordu tarafından *This is the Army* isimli film için geniş çaplı bir reklam kampanyası başlatılır. Ordu için uygun olan zamanlarda filmin galasının düzenleneceği yerlerde askeri ve sivil seremonilerin düzenlenmesi kararı alınır. Bunlardan biri New York'ta gerçekleşir. Yaklaşık 400 askerin katıldığı, silahların, kamyonet ve arazi araçlarının sergilendiği bir gösteri düzenlenir. Ayrıca ordu, filmin afişlerinin New York'un çeşitli bölgelerine dağıtılması için asker görevlendirir. Yine Warner Bros. tarafından üretilen *Yankee Doodle Dandy* isimli askeri müzikal filmin galasında da ordu yararına savaş tahvili satışı yapılır. Fiyatı 25 ve 25 bin dolar arasında değişen savaş tahvillerinden alanlara filmin bileti ücretsiz şekilde verilerek orduya yardım toplanır. Filmin 5.8 milyon dolar getiren gişesi ile, o zamanlar yapımı devam eden üç adet kargo gemisinin masrafları karşılanır. Savaş tahvili olarak gemilerin üretimine yardımcı olan tüm bağışçıların isimlerinin yer aldığı parşömenler gemilerin kaptanlarının kamaralarına yerleştirilir (Woll, 1983, s. 46-47). Genel olarak incelendiğinde de İkinci Dünya Savaşı sırasında çok sayıda üretilmiş olan müzikaller dönemin en çok kâr getiren filmleri arasındadır.

Bu dönemde üretilen filmler arasında üç milyon dolar gelir barajını aşabilen yetmiş filmin yirmi beşini müzikaller oluşturmaktadır (Schatz, 1997, s. 225). Yani savaş dönemi müzikalleri her ne kadar eleştirmenler tarafından kaçışçı filmler olarak adlandırılıp olay öykülerinin zayıflıklarından söz edilse de, bu dönemdeki popülerlikleri izleyicilerin ihtiyaçlarına cevap veren yapımlar olduklarını göstermektedir. Savaş müzikalleri seyircilerin savaşın acımasız gerçeklerini geçici olarak unutmalarına yarayan birer eğlence sunarken aynı zamanda da ülke içindeki vatansever duyguları ve militarist kültürü canlı tutan ve toplanan bağışlarla ordunun ihtiyaçlarını karşılamaya yarayan bir kültürel öge olarak çift yönlü işlev görmüştür.

Özetle Hollywood endüstrisi animasyon, haber filmi, belgesel ve kısa film gibi film üretim biçimleriyle ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'ndaki hedef ve çıkarlarını desteklese de, başlarda uzun metraj ticari film üretimini bu filmlerle aynı yöne kanalizetmek konusunda temelde ticari endişelerden kaynaklanan tereddütler bulunmuş, gişede başarılı olmasına garanti gözüyle bakılan casus filmleri ve müzikaller gibi türler tercih edilmiştir. Fakat 1943 yılından itibaren Savaş Bilgi Ofisi'nin film ithalini engelleme gücünü ele geçirmesiyle Hollywood üzerinde statüsel bir üstünlük elde ettiğini ve filmleri sinopsis aşamasından itibaren inceleyerek istenilen mesaj ve temsillerin yerleştirilmesinin kolaylaştığını, ardından ise Savaş Bilgi Ofisi ile Hollywood endüstrisi arasında karşılıklı çıkara dayanan yakın bir ilişkinin doğduğunu tekrar hatırlatmakta fayda vardır.

Schatz'a göre İkinci Dünya Savaşı döneminde Hollywood'un ürettiği tüm uzun metraj kurmaca film türleri içerisinde savaşa dair temalar görülmektedir. Bu yüzden farklı türlerde olsalar da savaş teması içeren tüm bu filmleri savaş filmi başlığı altına almak mümkündür. Yine de bu dönem içerisinde savaş filmleri zamanla iki ana biçimde toplanmıştır. Bunlar *muharebe* (combat) filmleri ve *sivil cephe* (home-front²⁶) filmleridir (1997, s. 221-222). Savaşın başlarında birçok farklı film türüne savaşla ilgili temaların yerleştirilmesi savaş filmi türünü çok genel özelliklerle tanımlanan bir tür haline getirmiştir. 1940 yılında Hollywood'un ürettiği 477 filmin 12'si (%2.5) savaşla ilgili konulara değinir. 1941 yılında 492 filmin 32'si (%6.5) savaşla ilgili temalara sahipken 1942 yılında bu sayı 488 film içerisinde 121 (%24.8) filme yükselir. 1943 yılında ise toplam film üretiminde bir düşüş görülse de savaş temasına sahip filmlerin yüzdesel olarak arttığı görülür. 1943 yılında çekilen toplam 392 filmin 115'i (%29.3)

²⁶ "Home-front" kelimesi kendi sınırları dışında bir bölgede savaş halinde olan bir ülkenin kendi topraklarındaki sivil halkını ve bu halkın çalışmalarını ifade eder (Home-front, 2022).

savaşa değinmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın ilerleyen yıllarında savaş filmlerinin kapsamı savaşa doğrudan eğilen filmlerin çekilmesi ve türe dair uylarımların kurulmasıyla daralır. 1944 yılında çekilen 401 filmin 76'sı (%19), 1945 yılında çekilen 350 filmin ise 28'i (%8) savaşıla ilgili konulara değinir. Savaşıla ilgili konulara değinen filmler arasında ağırlıklı olarak çekilen savaş filmi kapsamını genişleten casus filmleri gibi türler savaşın ilerleyen dönemlerinde azalarak üretimdeki çoğunluğu savaşıla doğrudan alakalı olan muharebe filmlerine bırakır. İkinci sırada ise savaşın ABD'deki sonuçları, getirdiğı ihtiyaçlar ve değışimler üzerine odaklanan sivil cephe filmleri yer alır (Schatz, 1997, s. 239-241). Muharebe filmleri ve sivil cephe filmleri Pearl Harbor saldırısı ardından dönemin ABD Başkanı Franklin D. Roosevelt'in kongreye yönelik konuşmasında belirttiğı ve Savaş Bilgi Ofisi tarafından da benimsenen, savaşıla ilgili değinilmesi gereken konuları bütünüyle içermektedir. Halkın savaşıla ilgili bilgilendirilmesini ve kavrayışının artırılmasını amaçlayan bu konular: savaş sorunları, düşmanın doğası, Birleşmiş Milletler ve halkları, iş ve üretim, sivil cephe ve savaşan kuvvetlerdir (Jones, 1945, s. 1-2). Aşağıda iki adet tabloya yer verilmiştir. Birinci tabloda 1941-1945 yılları arasında Hollywood'un majör stüdyoları tarafından üretilen toplam film sayısı, ikinci tabloda ise Savaş Bilgi Ofisi'nin savaşıla ilgili değinilmesi gereken konulara eğilen filmler tablolastırılmıştır²⁷. Majörlerin savaş filmi üretimine dair sayılar şu şekildedir:

Tablo 2: Hollywood majörlerinin İkinci Dünya Savaşı döneminde yıllara göre toplam uzun metraj kurmaca film sayıları (Finler, 1988, s. 280)

	MGM	PARAMOUNT	RKO	20TH CENTURY FOX	WARNER BROS	TOPLAM
1941	47	45	44	50	48	234
1942	49	44	39	51	34	217
1943	33	30	44	33	21	161
1944	30	32	31	26	19	138

²⁷ Savaş Bilgi Ofisi'nin değinilmesini istediğı konularla ilgili filmler IMDB isimli internet sitesinin savaş kategorisinde 1941-1945 yılları arasında yer alan 600'e yakın film arasından yapılan eleme ile elde edilmiştir. Elemenin yapılmasında filmlerin bu çalışmada tanımlanan savaş filmi türüne uygunluk esas alınmıştır. Tablodaki sayılar sadece majör stüdyoların ürettiğı film sayılarıdır. Bunun dışında orta ve küçük ölçekli stüdyoların üretimleri de dahil edildiğinde toplam 95 filme ulaşılmıştır. Ayrıca sivil cephe ya da müttefik direnişi gibi konulara eğilen filmlere zaman zaman başka kategoriler arasında yer verilebildiğı için bu sayıya eklemeler yapılabileceğı hatırlanmalıdır.

1945	33	23	33	27	19	135

Tablo 3: Daha önceki başlıklarda değinilen, Savaş Bilgi Ofisi’nin değinilmesi istediği konularla ilgili Hollywood majörlerinin yıllara göre film üretimleri.

	MGM	PARAMOUNT	RKO	20TH CENTURY FOX	WARNER BROS	TOPLAM
1941	-	-	-	1	1	2
1942	4	1	1	1	2	9
1943	7	1	4	8	4	24
1944	3	1	2	6	-	12
1945	2	-	2	1	3	8

Yukarıdaki iki tablonun karşılıklı okunması Hollywood’un hükümet tarafından arzu edilen konulara eğilen filmlerin üretim sayılarının görece sınırlı olduğunu göstermektedir. Schatz’ın yukarıda değindiği gibi savaşa dair konulara değinen filmlerin sayıları genel olarak yüksek olsa da bu filmlerin çoğunluğunu casusluk/sabotaj, askeri komedi, müzikal ya da savaşı sadece arka plan olarak alan melodramlar ve romantik filmler gibi türlerde çekilen filmler oluşturur. Avrupa’da savaşın yaşandığı fakat ABD’nin henüz savaşa dahil olmadığı yıllarda üretilen toplam savaş filmleri düşük sayılarda kalmıştır. Kamuoyu oluşturma bölümünde de değinildiği gibi ABD’de bu yıllarda Avrupa’daki savaştan uzak durmak isteyenlerin azımsanamayacak oranda oluşu, savaş karşıtı organizasyonların kurulması ve senatoda Hollywood’un ülkeyi savaşa sürüklemeye çalıştığını belirten senatörlerin soruşturma başlatması gibi sebeplerin bu sayının düşük kalmasında etkili olduğu sonucuna ulaşılabilir. Yani henüz savaşa dair kamuoyunda yaygın bir fikir birliğinin olmayışı, ticari başarı yakalamak amacıyla mümkün olan en geniş izleyici kitlesine ulaşmanın amaçlayan Hollywood endüstrisini temkinli davranmaya ittiği düşünülebilir. 1941 sonunda yaşanan Pearl Harbor saldırısı sonrasında ise kamuoyunda savaşın, müttefiklere yardım etmenin ve Mihver Devletleri’nin yenilmesinin gerekliliğine dair fikir birliğinin oluşmasıyla birlikte savaşa dair konulara eğilen filmlerin sayısı bir önceki yıla göre yaklaşık dört kat, 1943 yılında ise 1941 yılına kıyasla on iki kat artar. Halkın savaşa dair anlayışını geliştirmesine yarayacak konularda

çekilen filmlerin ise Savaş Bilgi Ofisi'nin kurulmasından sonra büyük oranda artış yaşadığı görülmektedir. 13 Haziran 1942'de Savaş Bilgi Ofisi'nin kurulmasıyla ve savaşta film endüstrisinden beklenenlerin açıklandığı kılavuzun Hollywood stüdyolarına dağıtılmasıyla birlikte halkın savaşa dair anlayışını geliştirmeyi amaçlayan filmlerin sayısı artar. Majör stüdyolar tarafından bu anlayışla çekilen film sayısı 1942 yılında 9 filmken, 1943 yılında 24'e çıkar. Bu filmlerin gişede de başarılı olduğu görülür. *Variety* dergisinde yayımlanan, 1942 yılının gişede en başarılı 20 filminin yer aldığı listede bu çalışmada merkezi olarak ele alınan Hollywood'un majör stüdyoları tarafından üretilmiş savaş filmlerinden üç tanesi (*Wake Island*, *Captain of the Clouds* ve *Desperate Journey*) yer almaktadır. Ayrıca *Shores of Tripoli*, *Sergeant York*, *The Fleet's In*, *Ship Ahoy*, *The Bugle Sounds* ve *Flying Tigers* gibi askerlik komedileri, orduyu arka plana alan romantik filmler ve muharebe filmleri de 1942 yılının en çok kazananları arasındadır ("Box Office Leaders 1942", 1943, s. 13). Yine *Variety* dergisinin "Sezonun En Çok Kazananları" başlığıyla, en çok gişe getiren filmleri stüdyolara göre ayrı ayrı sıraladığı bir başka listeye göre 1942-1943 yılında üretilen savaş ve ordu ile alakalı filmlerden çok sayıda örneğin listede yer aldığı görülür. Bu çalışma kapsamında ele alınan majörlerin filmlerinden ise *The Human Comedy*, *Stand by for Action*, *Bataan*, *So Proudly We Hail*, *Bombardier*, *This Land is Mine*, *Guadalcanal Diary*, *Immortal Sergeant*, *The Moon is Down*, *Air Force*, *Action in the North Atlantic* ve *Edge of Darkness* isimli filmlerin Hollywood majörlerinin 1942-1943 yıllarında gösterime giren en kârlı filmleri arasında olduğu görülmektedir (Top Grossers of the Season, 1944, s. 53). Savaşın son iki yılında hem savaşa gevşek bir şekilde bağlı tüm savaş filmleri hem de Savaş Bilgi Ofisi'nin istediği türdeki savaş filmlerinin sayıları gittikçe azalır. Bu azalma, 11 Ocak 1944 tarihinde Başkan Roosevelt'in yaptığı konuşmasında yer alan, savaşın kesin olarak kazanılacağına dair oluşan algıdan dolayı ABD'deki savaşa yönelik çabada bazı gevşemeler gözlemlendiğine ve gevşemelerin önüne geçmek için önlemler alınması gerektiğine dair ifadelerine paralellik göstermektedir (Roosevelt, 1944 a, s. 57). Benzer bir gevşeme reklam endüstrisinde de görülmüş, bazı şirketler bu gevşemeye karşı uyarıcı nitelikte reklam afişleri yayımlasalar da savaş ihtiyaçlarına yönelik üretilen reklamlar 1944-1945 yıllarında popüler dergilerde giderek daha seyrek şekilde yer alır olmuştur (Jones J. B., 2009, s. 25). Yukarıdaki tabloda da görüleceği üzere Hollywood endüstrisi de Savaş Bilgi Ofisi'nin istediği türdeki savaş filmleri üretimini aşamalı olarak azaltmıştır.

Hollywood majörlerinin Savaş Bilgi Ofisi'nin isteklerine uyan savaş filmleri değerlendirildiğinde 1941-1945 yılları arasında en çok ABD askerlerinin denizaşırı cephelerdeki mücadelelerine eğilen filmlerin üretildiği görülür. Cephedeki asker ya da hemşirelerin yaşadığı zorluklara, yaptıkları fedakârlıklara ve özverili çabalarına değinen toplam 24 film üretilir. Beş büyük stüdyonun tamamının en çok bu konuda film ürettiği görülür. Bu filmlerden yalnızca iki tanesi (*Cry Havoc* ve *So Proudly We Hail*) cepheye yer alan kadınları (hemşire olarak) merkezine almaktadır. Sonrasında ise en çok sivil cephe (12) ve müttefiklerin direnişine odaklanan (9) filmler üretilir. Denizaşırı cephelerde geçen filmler ve müttefiklere eğilen filmlerde düşmanın acımasızlığı ve vahşiliğine, ABD ve müttefikleri arasındaki benzerliklere, ortak çıkarlar ve hedeflere vurgu yapılır. Cepheye yaşanan sıkıntılar ve eksiklikler de sıklıkla vurgulanarak, sivil halka Roosevelt'in de tekrar tekrar değindiği gibi savaş üretimini maksimum düzeyde tutmaları gerektiği mesajı verilir. Sivil cephe filmlerinde ise savaş sırasında orduda yer almayarak ABD'de kalan sivil halktan beklenen tutum ve davranışlar sergilenir. Sivil halka yiyecek ve yakıt gibi ihtiyaçlarda gidilen kısıtlamalara razı olmaları, lükslerden vazgeçmeleri, savaş endüstrisindeki işlerden birine girip çalışmaları ve savaşta yaşanacak ölümlere hazır olmaları gerektiği anlatılır. Özellikle Savaş Bilgi Ofisi'nin kurulmasından sonra artış gösteren bu gibi filmler izleyicilere ABD'nin neden çok uzak ülkelerde savaş halinde olduğunu, tehdit altında olan değerleri, düşmanları, müttefikleri, askerlerden ve sivil halktan beklentileri açıklama işlevi görmektedir. Savaş Bilgi Ofisi'nin isteklerine uyan bu filmlere ve bu filmlerin seyircilere yüklediği görevlere, ulusal kimlik ve ortak çıkarlar üzerinden oluşturulmaya çalışılan “biz” duygusuna ve ötekileştirme bağlamında düşman temsillerine çalışmanın üçüncü bölümünde karakter temsilleri üzerinden ayrıntılı olarak değinilecektir.

2.3. Kore Savaşı Dönemi Hollywood Savaş Filmleri (1950-1953)

Amerika'da İkinci Dünya Savaşı'na katılmanın gerekliliğine ve savaşın meşruiyetine dair kamuoyu oluşturma çalışmaları sırasında, önceki bölümde de sıklıkla değinildiği gibi, ABD Başkanı Roosevelt'in konuşmalarında, dergilerde, reklamlarda ve sinemada inşa edilen ortak söylem İkinci Dünya Savaşı'nın dünyadaki zalimliğin ve acımasızlığın yok edilmesine, gelecek nesillerin huzur ve barış içinde yaşayabilecekleri bir dünyanın inşa edilmesine yarayacağıdır. Fakat bu söylemlerin gerçeği yansıtmadığı kısa süre sonra, 1950 yılında başlayan Kore Savaşı ile ortaya çıkar. Kore Savaşı, 1945 yılında sona eren İkinci Dünya Savaşı'nın

etkilerinin kaybolmasına yetecek kadar zaman geçmeden, dünyayı yıkıma götüren o büyük savaşın bitiminde beş yıl sonra tarihin sahnesinde yerini alan bir savaştır. Zihinlerde ve popüler kültürde asla İkinci Dünya Savaşı'nın popülerliğine ulaşamayan Kore Savaşı'nı anmak için birçok yazarın uygun gördüğü ifade “unutulmuş savaş”tır (Edwards, 1997, s. 8; Worland, 1999, s. 359; Blair, 1987). Paul M. Edwards'ın, Kore Savaşı'na dair üretilen filmleri incelediği *A Guide to Films on the Korean War* isimli kitabında aktardıklarına göre İkinci Dünya Savaşı sırasında Hollywood bu savaşı konu alan 500 civarı film üretmişken, Kore Savaşı sırasında çekilen ve Kore Savaşı'na odaklanan film sayısı üç düzineyi geçmez. Sonraki yıllarda çekilenler de bu sayıya eklenecek olursa Kore Savaşı'na odaklanan yaklaşık 100 kadar film olduğu ifade edilir²⁸ (1997, s. vii). Bazı kaynaklarda ise bu sayının daha çok 50 civarında olduğu belirtilmektedir (Worland, 1999, s. 359; Smith, 1975, s. 37). Görüleceği üzere savaştan sonra çekilen filmler hesaba katıldığında dahi Kore Savaşı hakkındaki filmler sadece savaş sırasında çekilen İkinci Dünya Savaşı filmlerinin çok küçük bir miktarına yaklaşabilmiştir. Bu bölümde öncelikle Kore Savaşı döneminin genel sosyo-politik ve ekonomik atmosferinin Hollywood endüstrisinin film üretim pratiklerine etkileri incelenecektir. Sonrasında ise komünizm korkusunun ortaya çıkardığı, Kore Savaşı'nın tetiklediği nükleer savaş korkusu ve casus filmleri gibi film türlerine değinilecek ve ardından Kore Savaşı ile ilgili üretilen belgesellere ve kurmaca filmlere değinilecektir. Bu bilgiler doğrultusunda “unutulmuş savaş”ın filmlerinin genel anlatısal özellikleri, ortak tema ve mesajları, İkinci Dünya Savaşı filmleri ile olan benzerlik ve farklılıkları değerlendirilerek, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ele alınacak olan karakter temsilleri yoluyla savaşa yönelik meşruiyet oluşturma çabasının Kore Savaşı filmleri üzerinden okunabilmesi için bu filmlerin üretildiği bağlama dair bir altyapının oluşturulması amaçlanmaktadır.

2.3.1. Kore Savaşı Döneminde Kamuoyu Oluşturma Çabaları ve Hollywood

Endüstrisinin Rolü

Önceki bölümlerde, İkinci Dünya Savaşı'na katılmaya yönelik kamuoyu oluşturmak için siyasi iktidarların giriştikleri çabaya ve bu çaba doğrultusunda kültür endüstrisi ile kurdukları yakın ilişkilere ayrı bir başlık altında değinilmiştir. Bu bilgilerin gösterdiği üzere,

²⁸ Edwards yukarıda değinilen kitabının ikinci bölümünde Kore Savaşı hakkında çekilen filmleri ayrıntılı olarak listeler. Burada 84 filme yer veren Edwards'ın listelediği filmler arasında televizyon filmleri de bulunmaktadır. Ayrıca listede yer alan filmlerin bazılarının Kore Savaşı'nı filmin asıl öyküsü için bir arka plan olarak kullandığı, asıl konunun savaş olmadığı görülür.

Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı'nın başlayıp, ABD'nin henüz savaşa dahil olmadığı yıllarda kamuoyu araştırmaları halkın savaştan uzak durmak istediğini ortaya koyarken, dönemin Roosevelt hükümeti ise bu görüşleri değiştirerek halkı savaşa katılmaya ikna etmeye çalışmıştır. Roosevelt'in, Almanya'nın Polonya'yı işgal etmesinin ardından, 1939 yılında başlayan İkinci Dünya Savaşı'na katılmaya yönelik kamuoyu çalışmaları 7 Aralık 1941 tarihinde gerçekleşen Pearl Harbor saldırısına kadar sürmüştür, kendi topraklarına yapılan saldırı ABD'de savaşa katılmaya yönelik geniş çaplı bir kabulün oluşmasına yol açmıştır.

Kore Savaşı'na yönelik kamuoyu oluşturma çabalarını, İkinci Dünya Savaşı'na yönelik çabalarla aynı şekilde ele almak zordur. İkinci Dünya Savaşı'nın resmi olarak başlamasından önceki yıllarda gerçekleşen Nazilerin Avrupa üzerine ve Japonya'nın Çin üzerine saldırıları ve savaşın başlaması ile birlikte dünyada oluşan karamsar tablo ABD'deki siyasi iktidarlara savaşa katılmaya yönelik kamuoyu oluşturmak için çalışabilecekleri yıllar vermiştir. Kore Savaşı ise aynı şekilde gelişmemiştir. Kore uzun süre Japonya'nın işgalinde yaşamış bir ülkedir. 1905 yılında Kore'yi işgal eden Japonya, İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar buradaki egemenliğini sürdürür. İkinci Dünya Savaşı sırasında düzenlenen Kahire Konferansı'nda Müttefik Devletler grubu Kore'ye bağımsızlık sözü verir (Schwartz, 1997, s. 49). Savaşın bitiminde ise Japonya 38. paralelin kuzeyindeki bölgeyi Sovyetler Birliği'ne, güneyinde kalan bölgeyi ise ABD'ye teslim ederek bölgeden çekilir. Sonrasında ise bölgede iki ayrı başkan eşliğinde, aynı milletten oluşan birbirinden farklı iki devlet kurulur. Kuzeyde Kim Il-Sung'un yönetiminde, dokuz milyon nüfusa sahip, komünizmi benimsemiş Demokratik Kore Cumhuriyeti; güneyde ise Syngman Rhee yönetimindeki yirmi bir milyon nüfuslu Kore Cumhuriyeti kurulur (Thomas, Abbott, & Chappell, 1986, s. 3). İki taraf da Kore'yi kendi yönetimleri altında birleştirmeyi ister. Bu doğrultuda Kuzey Kore 25 Haziran 1950'de saldırıya geçerek Kore Savaşı'nı başlatır. Fakat Kore'de başlayan bu savaş sadece bir iç savaş olarak görülmemektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası başlayan Soğuk Savaş'ın tarafları ABD ve Sovyetler Birliği, süper güç olma yolundaki küresel amaçları için Asya'ya önem vermeleri sebebiyle Kore'de kendi çıkarlarına uygun tarafı destekler. Komünistlerin hakimiyetindeki Kuzey Kore'yi olası bir ABD saldırısı için tampon bölge olarak gören Sovyetler Birliği ve Çin bu yüzden Kuzey Kore'nin saldırısını destekler. ABD ise bu saldırıyı Sovyetler Birliği'nin yayılmacı politikalarının ilk adımı olarak yorumlamış, karşı konulmazsa daha da yayılacağından endişe etmiştir (Malkasian, 2001, s. 7). Bu sebeple ABD Başkanı Truman

Kuzey Kore'nin saldırısını Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi'nde tartışmaya açar ve iki gün sonra BM'nin Güney Kore'ye yardım etmek amacıyla asker göndermesine karar verilir. 7 Temmuz'da ABD'li General Douglas MacArthur'un yönetiminde, savaş boyunca toplamda 15 ülkenin katkıda bulunduğu Birleşmiş Milletler Komutanlığı kurulur (Malkasian, 2001, s. 16-17). Bu aşamadan itibaren ABD ve BM, Kore'de başlayan savaşa dahil olur. Dolayısıyla, Kuzey Kore'nin Güney Kore'ye saldırmasından çok kısa süre sonra ABD'nin savaşa dahil olması nedeniyle İkinci Dünya Savaşı'nda olduğu gibi savaşa yönelik kamuoyu oluşturmak için çalışmaların yapılabileceği yeterli bir zaman yoktur. Ancak Kore Savaşı, İkinci Dünya Savaşı ile aynı bağlamlar altında gerçekleşmemiştir. İkinci Dünya Savaşı dünyadaki barış, demokrasi ve insan haklarını korumak, diktatörlerin zulmüne son vermek için girişilen bir savaş olarak adlandırılırken Kore Savaşı daha çok Soğuk Savaş'ın getirdiği ideolojik çatışmanın bir ürünüdür. Yani Kore Savaşı, ABD'nin komünizmin yayılmasını önlemek için giriştiği bir mücadeledir. ABD'de komünizm karşıtı mücadele ise yeni bir durum olmayıp, İkinci Dünya Savaşı'nda ara verildikten sonra savaşın bitimiyle şiddetlenen bir mücadeledir. Hatta Jenel Virden'e göre, Kore Savaşı yıllarında savaşa yönelik kamuoyu oluşturmak için kitle iletişim araçlarının tek bir merkezden yönlendirileceği, İkinci Dünya Savaşı sırasında kurulan Savaş Bilgi Ofisi gibi bir propaganda kurumunun oluşturulmamasının sebebi de ABD'de halihazırda var olan komünist karşıtı sistemdir (2008, s. 94-95). Dolayısıyla Kore Savaşı da komünizm karşıtı kamuoyu oluşturma çabalarının bir parçası olarak ele alınmalıdır.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında dünya barışının korunması için çaba gösteren bir müttefik olarak gösterilen Rusya, ABD Başkanı Roosevelt tarafından “özgürleştirmenin güçlerinden” biri olarak tanımlanır (1942 f, s. 2). Kelly'ye göre savaş öncesinde tehlikeli bir ideoloji olarak adlandırılan komünizmi benimsemiş Rusya ile savaş sırasında kurulan müttefiklik ilişkisini halka açıklamak için ABD'de devlet denetimindeki propaganda kanalları Rusya Devlet Başkanı Stalin'in komünizmi terk ettiğine dair mesajları tekrarlar. Fakat savaşın ardından bu ilişki bozulur ve 1945-1962 yılları arasında Soğuk Savaş'ın getirdiği korku atmosferinin egemen olduğu görülür. Bu korku atmosferi altında politikacılar, kanaat önderleri, rahipler, okullar ve gazeteler ABD halkını komünizm tehlikesi karşısında uyarak sadece ülke dışından gelecek tehditlere değil, ülke içinde gelişebilecek yıkıcı tehditlere karşı da dikkatli olmaya çağırır (2007, s. 105-107). Valantin, Amerikan milli güvenlik sistemine özgü olan ve bazen saplantılı bir hal alabilen tehdit algısının strateji üretiminin tam kalbinde yattığını belirtir.

Bu saplantı devletin gücünün ve şiddet uygulayıcı tekelinin meşrulaştırılmasında baş aktördür (2006, s. 10). Komünizm tehlikesine karşı dil birliği yaparak halkı uyaran bu çeşitli kişi ve kurumları Althusser “devletin ideolojik aygıtları” (DİA) olarak adlandırmaktadır. Althusser’e göre devletin ideolojik aygıtları çoğunlukla kilise, sendika, aile ve okul gibi özel alanlarda yer almaktadır. Zor ve baskı kullanarak işleyen “devletin baskı aygıtları”nın aksine DİA’lar ideolojiyi kullanmaktadır. Görünüşte farklı alanlarda yer alan DİA’ları birleştiren ise sahip oldukları, yönetici sınıfına ait ideolojilerdir. Althusser’e göre devlet iktidarını elinde tutmak isteyen sınıflar için DİA’lar üzerinde egemenlik kurmak şarttır (2002, s. 34-36). İkinci Dünya Savaşı sonrasında da komünizm karşıtlığını arttırmak ve halkı komünizm tehlikesine karşı uyarmak için farklı kişi ve kurumlar tarafından girişilen ikna çabası da DİA’lar bağlamında ele alınabilir. Komünizm dünya barışını tehlikeye sokan bir ideoloji olarak sunulur ve yayılmasını önlemek için mücadeleye girilir. Casey’e göre Soğuk Savaş politikalarına destek çekmek için halkı korkutma yoluna gidilir (2005, s. 656). Korku atmosferinin oluşturulmasında aileler, okullar, devlet kurumları, özel iş yerleri ve kültür endüstrisi seferber edilir. ABD’yi içinden yıkmaya çalışacak olan casusluk çabaları ve nükleer savaş korkusu Soğuk Savaş döneminin korku atmosferinin en büyük unsurlarıdır. 1947 yılında çıkarılan ve “Sadakat Emri” olarak adlandırılan 9835 numaralı kanun hükmünde kararname ile bireylere komünizm karşıtı sadakat soruşturması yapılmasının yolu açılır. 1951 yılında yeniden düzenlenen bu emir ile birlikte komünizm destekçisi olduğuna dair hakkında şüphe olan kişilerin somut kanıtlar olmaksızın işine son verilmesi mümkün kılınır (Virden, 2008, s. 94). Eyalet yönetimleri ve daha küçük yerel yönetim birimleri kendi sadakat yeminlerini oluşturdular. Ülkesine bağlılığını sadakat yemini yayınlayarak ilan etmeyen işyerlerinin lisansları ve eğer varsa hükümet ile yaptıkları kontratlar kaldırılabilir, komünizm ile bağlantısı olan öğretmenler okullardan uzaklaştırılabilirdi (Kelly, 2007, s. 111-112). 1953 yılına gelindiğinde ABD’de çalışan nüfusun %20’sine denk gelen yaklaşık 13.5 milyon kişi bu tür sadakat ve güvenlik soruşturmalarından geçirilmiştir (Virden, 2008, s. 96). Benzer bir girişim Hollywood endüstrisine yönelik olarak da düzenlenmiş, endüstri yöneticileri ve personelinden bazıları komünizm karşıtı olduklarını açıklarken bazıları ise bir cadı avının hedefi olarak endüstriden uzaklaştırılmıştır. Hollywood üzerindeki komünist avına bir sonraki bölümde daha ayrıntılı olarak yer verilecektir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası başlayan Soğuk Savaş’ın korku atmosferinin oluşmasında kültür endüstrisi de aktif rol oynamıştır. Yazılı basında nükleer casusluk haberleri, Doğu

Avrupa'daki Sovyet baskıları, Çin'deki komünist devrim, Kore Savaşı'nın patlak vermesi ve gittikçe daha güçlü nükleer silahların test edilmesi başlıkları kaplayarak korku atmosferini güçlendirir (Kelly, 2007, s. 114). Hükümet yetkilileri de bu korkuyu arttırıcı girişimlerde bulunur. Kelly'nin aktardıklarına göre, sivil savunma yetkilileri ailelere nükleer bir saldırı riskine karşı hazırlıklı olmaları konusunda uyarılarda bulunur ve çocuklarını olası bir saldırı durumuna karşı hazırlamalarını, yaş gruplarına göre farklı görevler vermelerini önerir (2007, s. 128). Okullarda ise çocuklara nükleer saldırı sırasında ne yapmaları gerektiğini öğretmek için tatbikatlar yaptırılır. Los Angeles'taki okullarda Ekim 1950-Şubat 1951 tarihleri arasında haftada bir olmak üzere sürpriz nükleer saldırı karşısında saklanma tatbikatları yapılır. Şubat ayından sonra tatbikatlar önce iki haftada bire, sonrasında ise ayda bire düşürülerek uygulanmaya devam eder. Benzer tatbikatlar New York'ta yer alan 850 okulda da düzenlenir. Bu dönemde getirilen korku verici bir uygulama ise olası bir saldırının ardından ölen ya da kaybolan okul çocuklarının tanınabilmesi için metal künyelerin dağıtılmasıdır. New York, San Francisco ve Seattle gibi birçok şehirde milyonlarca öğrenciye künye dağıtılmıştır (Brown, 1988, s. 80-81). Aileler ve çocuklara yönelik uyarılar ve uygulamalar komünizm tehlikesine karşı korku atmosferinin oluşturulmasında toplumun hassas noktalarının hedef alındığını göstermektedir.

İnşa edilen korku atmosferinin içinde komünizme ve Rusya'ya karşı negatif duyguların yaygınlık kazandığı görülmektedir. Levering'e göre İkinci Dünya Savaşı sırasında kamuoyunda Rusya'ya karşı olan pozitif duygu ve tutumlar savaşın ardından değişmeye başlar. Anket sonuçları Rusya'ya karşı olan tutumunun gittikçe olumsuzlaştığını gösterir. 1948 yılına gelindiğinde ise yapılan bir anket katılımcıların neredeyse tamamının Rusya'yı yayılmacı politikalar izleyen, saldırgan bir ülke olarak gördüğünü ortaya koyar (1978, s. 96). Böyle bir atmosfer altında gelişen Kore Savaşı da Rusya'nın yayılmacılığını kanıtlayıcı, komünizme karşı duyulan endişe ve korkuları ise güçlendirici bir etki yapmıştır. Bu nedenle ABD'nin Kore Savaşı'na katılması savaşın başlarında kamuoyunda büyük destek görmüştür. Yapılan bir ankette "ABD Güney Kore'nin komünistler tarafından işgaline karşı asker göndererek doğru mu yaptı yanlış mı?" sorusunu olumlu cevaplayanların oranı %80 olur. Fakat Ekim 1950'de Çin'in savaşa katılması ile gelen geri çekilmeler ve başarısızlıklar sonrası ABD'de savaşa olan destekte hızlı bir düşüş yaşanır. Bu tarihten sonra savaşa destek verenlerin oranı savaşın sonuna kadar %50-60 arasında değişiklik gösterir (Berinsky, 2009, s. 15-16). Komünizme karşı ortak

bir negatif tutum görülse de Marilyn B. Young’a göre Kore Savaşı kamuoyuna “satmak” için zor bir savaştır. Başlarda savaşa katılmaya yönelik genel bir destek görülmesine rağmen, yazara göre halkın savaşa katılmaya hevesli olmadığı ve savaşa dair kafa karışıklıkları olduğunu gösteren çok sayıda işaret vardır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında sivil hayata geçiş yapan askerlerin sivil hayattan kopararak tekrar askere alınması bu askerlerde hoşnutsuzluklar ve protestolara yol açar. Halk içinde, Kuzey Kore’nin saldırısının ardında Rusya’nın olduğuna dair inanın yaygın olması sebebiyle savaştaki düşmanın kim olduğuna dair kafa karışıklıkları görülür. Dahası bazı savaş karşıtı protestolar da düzenlenir (Young, 2010, s. 115-116). Bunların dışında, savaşın gidişatı, uygulanışı ve alınan kararlar da hoşnutsuzluklara neden olur ve halkın savaşa desteğini azaltır. Savaşın başlangıcında Güney Kore’nin başkenti Seul’ün kaybedilmesinin ardından General MacArthur liderliğinde düzenlenen bir operasyonla birlikte BM orduları Kuzey Kore ordularını püskürtüp Çin sınırına kadar ilerler. Ancak Kasım ayında Çin’in savaşa dahil olmasıyla birlikte gerilemeler başlar ve 1950 Kasım’ından 1951 baharına kadar geçen süre çok sayıda ABD askerinin kaybedildiği bir geri çekilme dönemi olur. Bu dönemden sonra ise savaş çıkmaza girer. İki tarafın da ilerleme kaydedemediği bu dönem savaşın sonuna kadar süren ve savaşa ABD içerisindeki desteğin azaldığı iki yıllık dönemdir (Huebner, 2004, s. 105). Savaşın çıkmaza girdiği dönemde iki yıl boyunca ateşkes görüşmeleri yapılır. Sonunda, 27 Temmuz 1953’te Kuzey ve Güney Kore arasındaki sınırda yer alan Panmunjom’da imzalanan ateşkesle savaş biter (Huebner, 2004, s. 118-119)²⁹. Kore Savaşı’nın Üçüncü Dünya Savaşı’na dönüşmesini önlemek adına ABD Kore’de sınırlı savaş politikası uygulayarak İkinci Dünya Savaşı’nda olduğu gibi kesin bir galibiyet aramamıştır. Nükleer silahların geliştirilmesi ve savaşlarda kullanılan silahların artan gücü topyekûn girişilecek savaşları çok tehlikeli hale getirdiği için 1945 sonrasındaki savaşlarda daha sınırlı hedefler belirlenmiş, Kore Savaşı da bu tür sınırlı savaşların ilk örneği olmuştur (Malkasian, 2001, s. 7). Kore Savaşı’na yönelik sınırlı savaş yaklaşım, MacArthur gibi halk arasında popüler bir generalin savaş sırasında görevden alınması, ABD askerlerinin tutulduğu esir kamplarından gelen düşmanla iş birliği haberleri, iki yıl süren barış görüşmeleri ve bu süreçte Amerikan askerlerinin ölmeye devam ediyor oluşu ABD halkının Kore Savaşı’na desteğini azaltmıştır

²⁹ Üç yıllık savaşın ABD’ye maliyeti 34 bin üzeri asker kaybı ve 54 milyar dolar askeri harcama olurken, ölü, yaralı ve kayıp Korelilerin sayısı 3 milyonu, yani ülkenin toplam nüfusunun onda birini bulur (Chung, 2014, s. 115). Rusya ve ABD’nin Kore’de kendi uluslararası çıkarları doğrultusunda bir kukla devlet kurmak amacıyla gerilimi arttırması sonucunda ortaya çıkan tüm bu insan ve maddi kaynak kaybı herhangi bir olumlu sonuç getirmez. Savaşın sonunda Kore yine savaş öncesindeki gibi Kuzey Kore ve Güney Kore olmak üzere iki ayrı ülke olarak kalmaya devam eder.

(Landon, 2003, s. 81). Ayrıca ABD'nin Kore'ye müdahalesinin yetkililer tarafından bir savaş değil de “polis eylemi”³⁰ olarak tanımlanıyor olması halkın tepkisini daha da arttıran bir söylem olmuştur (Malkasian, 2001, s. 71). Görüleceği üzere Kore Savaşı'na yönelik olarak, İkinci Dünya Savaşı'nda olduğu gibi kamuoyunda genel bir destek oluşmamıştır. İkinci Dünya Savaşı'na katılmaya yönelik fikir birliğinin oluşması ancak ABD'nin kendi topraklarına düzenlenen bir saldırıdan sonra ortaya çıkan intikam duygusuyla sağlanmıştır. Ayrıca bu savaşın dünyaya demokrasi, barış, özgürlük ve insan hakları getirmek gibi yüce amaçları ve bu amaçların gerçekliğine halkı inandırmaya yarayacak olan düşmanın barbarca eylemleri vardı. Kore Savaşı ise ABD halkına böyle bir gerekçe sunamamış, kiminle savaşıldığından emin olunamayan, kafa karışıklıkları ve tereddütlere sebep olan, komünizme karşı girişilen mücadelenin sonucunda dahil olunan ideolojik bir girişim olarak görülmüş, yukarıdaki yer verilen anketlerin de gösterdiği gibi halkın yarıya yakını tarafından destek görmemiştir. Kamuoyunun desteğini alamayan Kore Savaşı dolayısıyla mümkün olan en geniş kitleye ulaşmayı amaçlayan Hollywood endüstrisi için de hakkında film üretmenin ticari risk içerdiği bir konu olmuştur. Ayrıca halihazırda ekonomik kayıplar ve hükümetin baskılarıyla boğuşan Hollywood endüstrisi Kore Savaşı'na doğrudan değinen filmlerden uzak durmuş, daha çok komünizm korkusundan beslenen casusluk ve nükleer savaş korkularından bilimkurgular üzerine eğilmiştir. Sıradaki bölümlerde önce Hollywood'un popüler bir konu olmayan Kore Savaşı üzerine film üretmek risk almasını önleyen ekonomik sıkıntılara ve hükümet baskılarına değinilecek, ardından ise komünizm karşıtı kamuoyu oluşturma girişimlerinin bir tezahürü olarak ortaya çıkan casus filmleri ve bilimkurgu gibi türlere değinildikten sonra Hollywood'un Kore Savaşı'na yönelik ürettiği belgeseller ve kurmaca savaş filmleri üzerinde durulacaktır.

2.3.2. Kore Savaşı Öncesi Ana Hatlarıyla Hollywood Endüstrisi: Ekonomik Sıkıntılar ve Hollywood'da Komünist Avı Dönemi

Hollywood endüstrisi için kazanç bakımından çok verimli geçen İkinci Dünya Savaşı, sonraki barış ortamında da film endüstrisi için olumlu beklentiler yaratsa da bu beklentiler kısa sürede tersine çevrilir. İki savaş arasında kalan dönem Hollywood endüstrisi için birçok sıkıntıyı beraberinde getirir. Bu yıllarda Hollywood endüstrisi azalan seyirci sayısı ve yurtdışı pazarları hakkında yaşanan sorunların yanı sıra hükümetin de baskılarıyla mücadele etmek

³⁰ Polis eylemi (police action) uluslararası anlaşmaları ihlal eden, başka ülkelere saldırarak ya da tehdit ederek uluslararası barışı zedeleyen ülkeler üzerine düzenlenen, savaş ilanı gerektirmeyen askeri müdahalelerdir (Police Action, 2014).

zorunda kalır. Hollywood endüstrisinin geçirdiği bu sıkıntılı dönem, Hollywood'un Kore Savaşı hakkında film yapmaktan neden uzak durduğunun açıklanmasına yarayabilir.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında Hollywood'un gişe gelirleri düzenli olarak artış gösterir. 1940 yılında 740 milyon dolar olan gişe gelirleri savaşın son yılı olan 1945'te 1.45 milyar dolara yükselerek rekor kırar. Bu yükseliş savaşın ertesi yılında da devam eder ve gişe gelirleri 1.69 milyar dolara yükselir (Schatz, 1997, s. 153, 290). Fakat bu olumlu tablo kısa süre sonra tersine dönmeye başlar ve Hollywood art arda gelen sorunlarla yüzleşir. Bu sorunlardan birincisi 1946 yılında zirve noktasına çıkan gişe gelirlerinin bu yıldan sonra düşüşe geçmesidir. 1950 yılına gelindiğinde gişe gelirleri 1.37 milyar dolar seviyesine gerilerken, stüdyo ve gösterimcilerin kâr oranları da 1946 yılına kıyasla üçte iki oranında düşüş yaşar (Schatz, 1997, s. 291). İzleyici sayıları üzerinde kesin bir uzlaşma olmasa da 1946 yılında haftalık 80-90 milyon arasında olan izleyici sayısının 1950'de 60 milyon civarına gerilediği belirtilmektedir. Savaş sırasındaki kısıtlamalar nedeniyle eğlence amacıyla yapılabilecek aktiviteler azalınca izleyiciler sinemaya yönelir. Fakat savaşın ardından başlayan banliyölere göçle birlikte izleyiciler sinema salonlarının olduğu şehir merkezlerinden uzaklaşınca sinema sektörü de bu göçten etkilenir ve izleyici sayılarında düşüşler yaşanır. 1940'larda henüz popülerleşmemiş olan televizyon ise 1950'li yıllarda sinema seyircisi sayılarında yaşanan düşüşün en önemli etkenlerinden biri haline gelir (Lev, 2003, s. 7-9).

Tablo 4: 1940-1945 yılları arası Hollywood gişe gelirleri (milyar dolar cinsinden) (Schatz, 1997, s. 153)

Yıl	Gişe Geliri (milyar dolar)
1940	0.74
1941	0.81
1942	1.02
1943	1.28
1944	1.34
1945	1.45

Tablo 5: 1946-1950 yılları arasında Hollywood endüstrisine dair gelir bilgileri (Schatz, 1997, s. 291)

Yıl	Gişe Geliri (milyar dolar)	Stüdyo Kârı (milyon dolar)	Gösterimci Kârı (milyon dolar)
1946	1.692	119.9	325
1947	1.594	87.3	253
1948	1.506	48.5	144
1949	1.451	33.6	125
1950	1.376	30.8	111

İki savaş arası dönemde Hollywood'un yüzleştiği bir diğer problem stüdyoların dikey bütünleşmesini dağıtmayı amaçlayan tekel karşıtı girişimlerdir. Önceki bölümde de değinildiği üzere büyük stüdyoların sinema sektöründe tekelleşmesine karşı 1938 yılında da çeşitli girişimler yaşanmış olsa da, stüdyoların Roosevelt'in savunma politikalarını destekleme sözü vermeleri karşılığında bu girişimler başarısızlıkla sonuçlanır. İkinci Dünya Savaşı sırasında hükümetle yakın ilişkiler içinde bulunan Hollywood endüstrisi, ulusal politikaların güçlü bir savunucusu olarak önemli bir propaganda aracı işlevi gördüğü savaş döneminde kendisine yöneltilen tekelcilik suçlamalarının unutulduğu, gişe gelirlerinin ise düzenli olarak arttığı bir dönemden geçer. Fakat Schatz'a göre savaşın bitmesiyle birlikte sinema endüstrisinde tekelcilik karşıtı girişimler yeniden belirir. 1945 yılında Adalet Bakanlığı ile sekiz stüdyo arasında, stüdyoların sahibi oldukları sinema salonlarını hedef alan ve bu sahipliği yıkmayı amaçlayan mahkemeler yeniden başlar. 1946 yılı ortalarında çıkan karar stüdyoların lehinedir. Mahkeme, stüdyoların blok kiralama ve fiyat sabitleme gibi uygulamalarını yasaklasa da, stüdyoların sinema salonu sahibi olmasını engelleyecek bir karar çıkmaz (1997, s. 323-324). Fakat bir dizi farklı davalar ve temyiz başvuruları sonucunda 1948 yılında kesin bir sonuca ulaşılır ve Danıştay'ın verdiği kararlar Hollywood'un sekiz stüdyosunun (Büyükler: Paramount, Warner Bros., Loew's/MGM, 20'th Century-Fox, RKO ve Küçük Üçlü olarak anılan Universal, Columbia, United Artist) tekelcilik karşıtı yasaları çiğnediğine, blok kiralama gibi bağımsız sinema salonlarına zarar veren uygulamaları sonlandırmalarına ve büyük stüdyoların sahibi olduğu sinema salonlarının stüdyolardan ayrılmasına karar verilir. Böylece büyük stüdyoların

dikey bütünleşmesi (yapım, dağıtım ve gösterim üzerindeki tekелci egemenlikleri) bozulmuş olur (Thompson & Bordwell, 2003, s. 327).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında resmî kurumların hedefi haline gelen Hollywood, yurtdışı satışları söz konusu olduğunda aynı kurumların desteğini almıştır. Hükümet kurumları Hollywood'u yurtiçinde tekелcilikle suçlarken, yurtdışında bir tekел oluşturmaya yardım etmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesiyle Hollywood filmlerinin yurtdışında dolaşımını hızlandırmak ve kolaylaştırmak amacıyla MPAA (Motion Picture Association of America – Amerikan Sinema Filmleri Derneği)'nin bir dalı olan MPEA (Motion Picture Export Association – Sinema Filmleri İhraç Derneği) 1945 yılında kurulur ve hükümetten destek görür. Çünkü filmler hem yüksek talebe sahip metalar hem de Amerikan ideolojisini diğer ülkelere yayacak araçlar olarak görülmüştür (Schatz, 1997, s. 288-289). Bu desteğe rağmen Hollywood yurtdışında çeşitli problemlerle karşılaşır. Soğuk Savaş nedeniyle bazı ülkelere film satmak iyice zorlaşır. Ayrıca İngiltere, Fransa ve İtalya gibi ülkeler kendi ulusal sinemalarını korumak ve geliştirmek amacıyla bazı koruyucu önlemler alır. Bu ülkelerden en önemlisi İngiltere'dir çünkü Hollywood'un yurtdışı gelirlerinin yarısından fazlası İngiltere'den gelmekteydi. Fakat İngiltere'de savaş sonrası gittikçe kötüleşen ekonomik kriz ve film ithaline getirilen vergiler gibi gelişmeler Hollywood için rahatsız edici olur. 7 Ağustos 1947 tarihinde, İngiltere'de vizyona girecek yabancı filmler yeni bir vergilendirme sistemine dahil edilir. Bu sisteme göre bir filmin tahmini kazancının %75'inin film henüz vizyona girmeden vergi olarak ödenmesi istenir. Ertesi gün MPEA bu kararın boykot edileceğini ve İngiltere'ye film ihracının durdurulacağını açıklar. 1948 yılının mayıs ayında problem çözüme kavuşur ve dört yıllık bir anlaşma yapılır. Yeni anlaşmaya göre Hollywood stüdyolarının İngiltere'de vizyona giren filmlerinden yılda 17 milyon dolar ve üzerine ABD'de vizyona giren İngiliz filmlerinin gelirlerine tekabül eden bir miktarı ülkelere götürmelerine izin verilir. Bu miktarı aşan gelirler ise vergi dışı tutulmak kaydıyla İngiltere'de hükümetin uygun gördüğü belirli alanlarda yatırım amaçlı kullanılabilir (Schatz, 1997, s. 297-300).

Kore Savaşı öncesi dönemde Hollywood endüstrisinin karşılaştığı bir diğer problem ise kaynağını İkinci Dünya Savaşı sonrasında başlayan Soğuk Savaş'tan alan, Hollywood içindeki komünistleri ve ülkeye zararlı komünist film içeriğinin hedef alındığı iddiasıyla başlatılan Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi (House Un-American Activities Committee-HUAC) soruşturmalarıdır. Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi 1938

yılında ABD Temsilciler Meclisi'nin bir dalı olarak, ABD içerisindeki komünist aktiviteleri incelemek amacıyla kurulan bir komitedir. Mahkeme celbi gönderme yetkisine sahip olan komitenin bu yetkisini kullanarak düzenlediği duruşmalar İkinci Dünya Savaşı sonrasında ülkede oluşan anti-komünist histerinin yayılmasında etkili olmuştur (HUAC, 2009). MPAA Başkanı Eric Johnston 1947 yılının Nisan ayında Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi ile görüşerek Hollywood'a yönelecek bir soruşturmayı önlemeyi amaçlasa da başarılı olamaz. Hollywood endüstrisi içinde komünistlerin varlığını kabul eden Johnston, bu kişilerin endüstri içindeki güçlü pozisyonlarda yer alma ve film içeriklerini etkileme girişimlerinin önlendiğini ifade eder. Bu görüşme sonucunda ikna olmayan komite yetkilileri Mayıs ayında bir dizi resmi olmayan görüşmeler düzenleyerek Hollywood içerisinde komünist olduğundan şüphelenilen kişilerin isimlerini toplar ve endüstri içinden stüdyo yöneticileri, sendika başkanları ve yönetmenlerin de olduğu 43 kişiye mahkeme celbi gönderilir (Schatz, 1997, s. 307-308). Bu isimlerden 19'u duruşmaya çağrılır (Casty, 2009, s. 111). Ekim ayında Washington'da başlayan duruşmalar iki haftaya yayılır. İlk haftada düzenlenen duruşmalar "dost tanıklar" olarak adlandırılan kişilere, ikinci hafta ise "dost olmayan" tanıklara ayrılır (Lev, 2003, s. 66). 20 Ekim 1947'de duruşmalar için ilk tanık olarak Jack Warner çağrılır. Konuşması sırasında komünizmi eleştiren Warner, endüstri içinde komünistlerin varlığından haberdar olduklarını belirtmekle birlikte Hollywood endüstrisinin çoğunlukla vatansever kişilerden oluştuğunu ve komünistlerin endüstri içinde etkin olma çabalarının önlendiğini ifade eder. Sonrasında ise Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'nin de duruşmalarda açıkça istediği üzere endüstri içindeki komünistlerin ya da komünist olduğundan şüphelenilenlerin isimlerini komiteye sunar ki bu isimlerin birçoğu zaten "dost olmayan" tanıkların arasında yer almaktadır. Warner'ın duruşması Hollywood stüdyolarının Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi duruşmalarında izleyecekleri politikanın bir ön gösterisi gibidir. Diğer "dost tanıklar" da Warner'ın izinde giderek komite önünde benzer ifadeler verirler. Örneğin bir diğer "dost tanık" olan Walt Disney, 1940-41 yıllarında stüdyosunda düzenlenen grevlerden komünistleri sorumlu tutar. Duruşmaların ikinci haftasında ise "dost olmayan" tanıkların ifadelerine başvurulur. Bu tanıklar *ABD Anayasası Birinci Anayasa Değişikliği*³¹ maddesi etrafında toplanarak Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi ile iş birliği yapmama yolunu seçerler. İlk tanık olarak ifadeye çağrılan John Howard Lawson komitenin sorularını yanıtlamayarak önceden hazırladığı bir

³¹ Bu ek maddede vatandaşların inanç, ifade, toplanma ve dilekçe hakları garanti altına alınmakta, ABD Kongresi'nin bu hakları kısıtlayacağı ifade edilmektedir (First Amendment, 2020).

bildiriyi okumak ister. Fakat “dost tanıklar”a verilen bu hak kendisine verilmez ve komite ile girilen sözlü tartışmaların ardından Lawson duruşma salonundan atılır. Sonraki on tanığın dinlenmesi sırasında da benzer olaylar yaşanır ve tanıkların iş birliğine yanaşmaması sonucunda tüm bu tanıklar kongrenin çalışmalarını engellemekten suçlu bulunur. 19 “dost olmayan tanık”tan 11’i ifade vermişken belirsiz bir sebepten ötürü duruşmaların kısa bir süre ertelenmesine karar verilir. İfade veren 11 tanıktan Bertolt Brecht komiteye komünist olmadığını ifade ettikten sonra kalıcı olarak Fransa’ya yerleşir. Diğer on tanık (senaristler: Lester Cole, Dalton Trumbo, Albert Maltz, Samuel Ornitz, John Howard Lawson, Alvalı Bessie ve Ring Lardner Jr., yönetmenler: Edward Dmytryk ve Herbert Biberman ve yapımcı Adrian Scott) ise *Hollywood Onlusı* olarak anılmaya başlar (Schatz, 1997, s. 309-311).



Görsel 8-9: Walt Disney ve Ronald Reagan Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi duruşmalarına "dost tanık" olarak katılıyor (University of Nebraska, 2012).

Hollywood Onlusı’nun suçlu bulunduğu gün, yani 24 Kasım 1947’de MPAA başkanı Eric Johnston New York’ta bulunan Waldorf-Astoria Otel’de stüdyo yöneticileri ve yapımcılarla bir toplantı düzenler. Toplantıdan yaklaşık bir hafta sonra *Waldorf Bildirisi* adı verilen açıklama ile alınan kararlar açıklanır. Bu bildiriyle Hollywood endüstrisi, Hollywood Onlusu üyelerini yöneltilen suçlamalardan kendilerini aklayıp komünist olmadıklarına dair yemin edene kadar çalıştırmayacaklarını, devam eden sözleşmeleri sonlandıracaklarını ve bir komünisti veya hükümeti yıkmayı amaçlayan gruplara üye olan/sempati duyanları bilerek çalıştırmayacaklarını ilan eder (Lev, 2003, s. 67). Toplantı sırasında Eric Johnston Hollywood’un önde gelenlerini bu kararı almaya iten bazı gerekçeler ileri sürer. Johnston’a göre gazeteler Hollywood’a karşı tavır almaya başlamış, Hollywood Onlusı’nun dahil olduğu projeler yurtiçinde ve dışında boykot edilmeye başlanmış ve hatta onlara açık destek veren

Katharine Hepburn'ün filminin gösterimi sırasında bir sinema salonu taşlanmıştır (Ceplair & Englund, 1983, s. 329). Böylece Hollywood endüstrisinin önde gelenleri Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'nin soruşturmalarının yayılmasını ve olası protestoların filmlerin kârlılığını etkilemesini önlemek amacıyla, çoğu senaristlerden oluşan bir grup endüstri çalışanını günah keçisi ilan ederek kara listeye almış olur.

Waldorf Bildirisi ile endüstri içinde bir kara listenin oluşması Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'nin soruşturmalarının hedefindeki sinemacılara yönelik desteğin azalmasına, CFA³² gibi destek gruplarının üye ve güç kaybetmesine, kara liste karşıtı protesto düzenlemenin zorlaşmasına sebep olur. Çünkü bu kararı alanlar endüstri dışı güçler değil endüstrinin patronlarıdır. Hollywood içindeki sendika ve meslek gruplarının da güçsüzleştiği ve savunmasız hale geldiği bu dönemde Hollywood Onlusu mücadelelerinde iyice yalnızlaşır (Ceplair & Englund, 1983, s. 289). Başlarda Hollywood Onlusu'nun arkasında duran liberal kesimin desteklerini çekmek için gösterdikleri gerekçe komünist karşıtı olmalarıdır. Endüstri içindeki korkmuş liberaller ifade özgürlüğünü desteklediklerini fakat komünistleri ve Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'nin karşısında ifade vermeye çağrılan “dost olmayan” 19 sanığı desteklemeyeceklerini belirtirler. Buna bir örnek SWG'den (Screen Writers Guild – Senaryo Yazarları Derneği) gelir. Kara listenin açıklanmasıyla birlikte CFA'nın güç kaybetmesinin ardından SWG de kara listeye alınan sinemacılardan desteğini çeker ve kendi politikalarında da değişikliğe giderek liberal ve sol eğilimlerden uzaklaşırlar (Ceplair & Englund, 1983, s. 291-292). Hollywood Onlusu ise 1948 yılında düzenlenen mahkemelerde cezalandırılır ve hapse mahkûm edilir. Cezalara karşı temyiz başvuruları yapılsa da bu davalar Soğuk Savaş atmosferinden etkilenir. Lawson ve Trumbo davalarında mahkemenin tutumu, ülkenin içinde bulunduğu Soğuk Savaş histerisinin etkilerini örnekler. Komünistler ve demokrasi yanlısı insanlar arasındaki ideolojik savaşın dünyadaki ulusların kaderini belirleyeceğini iddia eden mahkemeye göre insanların fikirlerini şekillendirme gücüne sahip sinema gibi önemli bir propaganda aracının üreticilerinin, Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi duruşmalarında komünist olup olmadıkları sorusuna karşı tavır takınarak bu soruyu yanıtsız bırakmaları içinde bulunulan atmosfer düşünüldüğünde doğru bir tutum değildir

³² CFA (The Committee for the First Amendment- Birinci Anayasa Değişikliği Komitesi) Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'nin Hollywood'a yönelik soruşturmasını sivil özgürlüklere bir darbe olarak gören ve Hollywood'un içinde bulunduğu bu duruma endişeyle yaklaşan Philip Dunne, William Wyler, John Huston, Alexander Knox gibi senarist, yönetmen ve aktörler tarafından kurulan bir komitedir (Ceplair & Englund, 1983, s. 275).

(Schatz, 1997, s. 313). Soğuk Savaş atmosferinin her yeri etkilediği bu dönemde Hollywood Onlusu'nun temyiz başvuruları da kabul edilmez ve bu kişiler 6 aydan 1 yıla kadar değişen sürelerde hapis yatarlar (Lev, 2003, s. 68). Yargı kurumlarının bile ülke içindeki anti-komünist girişimleri destekleyecek tarzda kararlar alması bu gibi girişimlere meşru zemin kazandırmıştır. Hollywood endüstrisi içinde oluşturulan kara liste ise endüstri personelinin kendilerini savunmasını imkânsız kılmakla birlikte onları savunması olası meslek örgütlerini de güçsüz kılarak susturmuştur. Özetle Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi soruşturmalarının yaşandığı dönemde demokratik haklar baskılanmış, Amerika'daki egemen sistem olan kapitalizme zararlı görülen komünizm gibi alternatif ideolojilerin takipçileri bir suç işlemedikleri halde cezalandırılmıştır.

Ellen Schrecker'a göre İkinci Dünya Savaşı Sonrası ve özellikle de 1950'lerin başlarında ABD'nin içinde bulunduğu Soğuk Savaş atmosferinde komünist olmak ya da komünizmle ilişkilendirilmek ulusal güvenliğe bir tehdit olarak algılanmak demektir. ABD içindeki anti-komünist söylemin üreticilerine göre, hedef aldıkları bu düşman ideolojiye inanan kişilerin ABD'ye bağlılığı şüphelidir ve olası bir savaşta Rusya'nın tarafını tutarak ülkeye içeriden zarar verme tehlikesi taşırlar. Enerji, su, ulaşım, denizcilik gibi çeşitli hayati sektörlerde çalışan komünistlerin böyle bir savaş anında Rusya'ya avantaj sağlamak adına sabotaj düzenleme, önemli makineleri tahrip etme ya da grev ve iş yavaşlatma eylemleri düzenleyerek ABD'ye zarar verme riski taşıdıkları düşünülmektedir. Diğer meslek dalları da bu girişimlerden payını almıştır. İlaç sektöründe çalışanların ilaç içerikleri ile oynayabileceği, radyocuların ve öğretmenlerin propaganda yaparak insanları komünizme yönlendirebilecekleri ifade edilmiştir. Bu yüzden de komünistlerin çalıştığı tüm alanlar risk altında görülmüş ve FBI'ın uyarıları sonucunda çok sayıda kişi işten çıkartılmıştır (2004, s. 1052-1055). Kısaca Soğuk Savaş atmosferinde komünizm kavramının egemen ideolojiye rakip bir ideoloji olmaktan çıkartılarak, her bir komünistin potansiyel bir sabotajcı olduğu ve Amerika'ya zarar verebileceği düşüncesi hâkim kılınmaya çalışılmıştır. Komünizmle ilişkilendirilen kişilerin ulusal güvenliğe tehdit oluşturduğu düşüncesinin yayılması ve de işlerini kaybetme riskiyle karşı karşıya olmaları, doğal olarak bu gibi suçlamalara maruz kalmak istemeyen toplumun diğer kesimlerinde de korkuya sebep olacaktır. Yukarıda değinilen Hollywood Onlusu'nun davaları da bu bağlamda değerlendirilmelidir. Soğuk Savaş atmosferi, bağımsız bir güç olması gereken yargıyı bile etkileyerek ülkedeki komünist avını meşru kılmıştır. Hollywood

Onlusu'nun kendilerini savunmak için kullandıkları Birinci Anayasa Değişikliği'nde ifade özgürlüğü ve bu özgürlüğün kısıtlanamayacağı açıkça belirtilmiş olsa da bu on kişi geçerli bir sebep olmadan, herhangi bir suç işlemeyen hapse mahkûm edilir. Endüstri içinden de aradıkları desteği bulamayan Hollywood Onlusu, Soğuk Savaş politikalarının kurbanı olur.

1947 yılında henüz tamamlanmadan ara verilen Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi duruşmaları 1951 yılında, eskisinden daha güçlü bir şekilde devam eder. Duruşmalara ara verilen yıllarda Çin'in Komünist Parti yönetimine girmesi, Kore Savaşı'nın çıkması, Rusya'nın atom bombası geliştirmesi, Joseph McCarthy'nin anti-komünist çalışmaları ve ABD'de yakalanan casuslar gibi Soğuk Savaş'ın etkilerini güçlendiren sebepler Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'nin duruşmalarını daha da meşru kılmıştır (Ceplair & Englund, 1983, s. 361-362). Özellikle Kore Savaşı'nın çıkması ile şiddetlenen ve "cadı avı" olarak anılan Senatör Joseph McCarthy'nin antikomünist çalışmalarının, bu dönemde sivil özgürlüklerin ihlal edilmesine sebep olduğu görülür (Perpaoli, 2011, s. 558). Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'nin Hollywood endüstrisi içinde giriştiği "cadı avı" da bu ihlallerin bir devamı olarak ele alınabilir. İlk duruşmalar sonrasında komite, Hollywood yöneticilerinin personellerini feda etmekten çekinmeyeceklerini ama üretilen filmlere yönelik eleştirileri kabul etmeyeceklerini anlamış olur. Stüdyo yöneticileri Hollywood içinde komünizmi benimsemiş kişilerin varlığını kabul etse de bu kişilerin düşüncelerinin filmleri etkilemediğini iddia ederler. Waldorf Bildirisi ile de henüz haklarında kesin bir karar çıkmamış endüstri personelinin kara listeye alınması komitenin ikinci duruşmalarda daha rahat hareket etmesini sağlar. Çünkü Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi duruşmalarında komünizmle suçlanmak işsiz kalmak demektir. Bu yüzden ikinci duruşmalarda komiteden korkması gerekenlerin iş birliğine yanaşmayanlar olduğu belirtilir ve endüstri çalışanları iş birliği yapmaya çağılır (Ceplair & Englund, 1983, s. 366). Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi ilk seferinde olduğu gibi ifade vermeye çağrılan kişilerden endüstri içindeki komünistlerin isimlerini vermelerini ister. Bu isimler hem komite hem de FBI tarafından biliniyor olmasına rağmen, isim verme etkinliği ifade verenlerin kendilerini aklamak için yapmaları gereken bir tür ritüel halini alır (Lev, 2003, s. 69). 1951'de başlayan ikinci Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi duruşmalarına toplamda 110 kişi çağrılır. Bunlardan 58'i geçmişteki komünist düşüncelerinden pişmanlık duyduğunu ifade eder ve kendilerini aklamak adına komiteye bir dizi isim sayar. İkinci komite duruşmaları televizyonda da yayınlandığı için

halkın desteğini almak isteyen komite duruşmaları dikkatle ilerletir. İş birliği yapmaya niyetli olan kişilere komite tarafından gönderilen bir soruşturmacı, ifadeye çağrılan kişileri duruşmalarda nasıl ifade vermeleri gerektiği konusunda yönlendirir. Bu kişilerin geçmiş komünist bağlantılarından pişmanlık duyduklarını, Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'nin çabalarının yerinde ve başarılı olduğunu ifade etmeleri ve Hollywood'daki komünistlerden birkaç düzinesinin isimlerini vermeleri beklenir. Bu duruşmalarda 200 farklı kişinin adı komiteye verilir. Duruşmaya çağrılanların iş birliğine ve komitenin yönlendirmelerini dinlemeye bu derece gönüllü olmalarının sebebi, komite önünde ifade vermeye çağrılanların stüdyoların gözünde isimlerinin lekelenmesi ve iş bulabilmek için isimlerini temizlemek zorunda olmalarıdır. Örneğin ikinci duruşmalarda ilk sırada ifade veren, ilk duruşmalarda da “dost olmayan tanıklar” arasında ifade vermeye çağrılmış olan aktör Larry Parks, komünist geçmişini kabul etse de başlarda iş birliğine yanaşmayarak komitenin istediği gibi endüstri içindeki komünistlerin isimlerini vermeyi reddeder. Daha sonra komitenin baskıları sonucunda bir dizi isim saysa da, başlarda iş birliğine yanaşmaması sebebiyle kara listeye alınır ve duruşmaların ardından 1975 yılındaki ölümüne kadar sadece üç filmde yan rollerde yer alabilir (Ceplair & Englund, 1983, s. 371-373). Kara listeye alınan bazı senaristler gizli şekilde çalışmaya devam etseler de eski maaşlarından çok daha az bir ücreti kabul etmek zorunda kalırlar. Birçok kişi ise iş bulmak için yurtdışına gider (Lev, 2003, s. 70).

Komünistlerin ve Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi ile iş birliği yapmaya yanaşmayanların yer aldığı kara listenin yanında bir de ülkedeki çeşitli muhafazakâr grup ve şirketler tarafından gri liste hazırlanmış, komünizmle suçlanamayacak fakat liberal ve sol eğilimlere sahip kişilere bu listede yer verilmiştir. Kara liste kadar dikkat çekmeyen gri liste Hollywood endüstrisi personeli için bir bakıma daha tehlikeliydi çünkü kara listeye alınan kişiler ne ile suçlandıklarını bilip iş birliğine gitmek gibi bir çözüm üretebilirken, gri listeye alınan kişiler neyle suçlandıklarını bile bilmeden endüstrinin gözünden düşebilmekteydi. Bu dönemde türeyen *American Business Consultants* (Amerikan İş Danışmanları) ve *Wage Earners Committee* (Maaşlı Çalışanlar Komitesi) gibi bazı çıkarıcı gruplar ise endüstri çalışanları için işleri iyice zorlaştırmaktaydı. Bu grupların hedefinde 1930'larda ve 40'larda politik olarak aktif olan ve Soğuk Savaş'ın etkisini hissettirmeye başladığı İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde henüz anti-komünist görüşler belirtmeyen kişiler yer alır. Hollywood endüstrisinin hedef alındığı ve insanların kara listelere girerek işsiz kaldığı bu dönemde önce

insanlara iftira atarak onları komünistlikle suçlayan bu gruplar daha sonra aynı kişilere isimlerini temizlemek için ücret karşılığında hizmet sunarlar (Ceplair & Englund, 1983, s. 386-388). Görülüyor ki Soğuk Savaş atmosferinin yaydığı “kızıl korku”³³ 1950’li yılların bu erken dönemlerinde resmî kurumların yanı sıra bazı çıkarıcı grupların da yardımıyla canlı tutulmuştur. Hollywood Onlusı hapse girmiş, çok daha fazla Hollywood çalışanı da işsiz kalmış ya da işsiz kalma tehlikesiyle yüzleşmiştir. Ülkedeki komünizm histerisinin sinema sektöründeki yansımaları doğal olarak filmleri de etkilemiştir.

Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi’nin hedefinin Hollywood içindeki komünizmi bitirmek olduğu söylene de bazı yazarlara göre asıl hedef endüstri içindeki Başkan Roosevelt’i destekleyen liberal kanadı sindirmek, liberal ve toplumsal gerçekçi temaları filmlerden silmektir. Dorothy B. Jones’a göre İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesiyle birlikte Hollywood’da toplumsal problemleri yansıtmaya yönelik bir eğilim göze çarpar. Savaş sırasında birçok sinemacı orduya ait film birimlerinde görev alarak cephedeki çatışmaları ya da askerlerin eğitimlerini kayda alır. Savaştan döndüklerinde ise savaşın getirdiği problemlere, acılara ve fedakârlıklara bizzat şahit olmuş sinemacılar bu konulara filmler yoluyla değinmeyi seçer. *The Best Years of Our Lives* (William Wyler, 1946), *Crossfire* (Edward Dmytryk, 1947) ve *Gentleman’s Agreement* (Elia Kazan, 1947) gibi filmlerin gişede başarılı olması üzerine benzer konulara odaklanan çok sayıda film çekilir. Toplumsal temalar ve psikolojik sorunlara eğilen filmler 1947 yılının ikinci yarısındaki film üretimin % 28’ini oluşturur (1956, s. 218-219). Ceplair ve Englund’a göre İkinci Dünya Savaşı sonrasında Hollywood’da çokça göze batar hale gelen liberal temalar Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi’nin hedefi olur. Hollywood’a yönelik saldırıya geçen muhafazakâr gruplar bu filmlerin “uygun (proper)” Amerikan değerlerini (muhafazakâr değerleri) yansıtmaları gerektiğini düşünmektedir (1983, s. 254). Toplumsal problemlere değinen filmlerin ABD’nin yurtdışındaki imajına olumsuz etki yaptığı düşünüldüğü için bu türdeki filmler komitenin ve muhafazakâr grupların tepkisini çeker. Hollywood endüstrisinin ülke içindeki sorunlara eğilmek yerine eğlence odaklı filmler üretmesi arzulanır (Lewis, 2000, s. 17-18). Soğuk Savaş atmosferinin yoğun şekilde hissedildiği ve Hollywood içinde komünist avına çıkıldığı bu yıllarda stüdyolar da Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi bu isteklerine uygun filmler çekmeye dikkat ederler. Çünkü

³³ Soğuk Savaş döneminde, özellikle de McCarthy’nin komünizm karşıtı çalışmalarının yoğun olduğu 1950’lerde yaşanan komünizm endişeleri birçok kaynakta “kızıl korku” olarak adlandırılmaktadır. Örneğin: (Casty, 2009, s. 290) (Lev, 2003, s. 173) (Lewis, 2000, s. 24).

toplumsal sorunlar, azınlıklarla ilgili filmler, büyük şirketlerin eleştirisi gibi konular stüdyoların üzerine şüphe çekebilmekteydi. Yönetmen Elia Kazan da bu dönemde aktörlerin, senaristlerin ve yapımcıların Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi gibi kurumları kızdırmaktan korkarak işlerini yaptıklarını ifade eder (Lev, 2003, s. 11). Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'nin dışında diğer muhafazakâr ve anti-komünist organizasyonlar da toplumsal problemlere eğilen filmlere karşı tavır takınırlar. Örneğin *Firing Line* adlı dergi Amerika'nın problemlerine eğilen *Death of a Salesman* (Laslo Benedek, 1951) isimli filmin dünya çapındaki komünistler tarafından beğeniyle karşılanacağını, yurtdışındaki milyonlarca insana Amerika hakkında kötü bir imaj sunacağını yazar (Lev, 2003, s. 71). Ayrıca toplumsal sorunlara eğilen filmlerin CIA (Central Intelligence Agency - Merkezi İstihbarat Teşkilatı) tarafından da inceleniyor oluşu, sadece muhafazakâr toplulukların değil hükümetin de toplumsal ve politik açıdan hassas konulara odaklanan filmlerin uluslararası imaja etkilerinden endişe duyduğunu gösterdiği için bu tür filmleri üretmek zorlaşır (Lev, 2003, s. 76). Bu gibi baskılar sonucunda toplumsal ve psikolojik problemlere değinen filmler tamamen kaybolmasalar da sayılarında büyük bir gerileme yaşanır ve 1952 yılına gelindiğinde oranları % 12,5'e kadar düşer (Jones, 1956, s. 219). Sadece kurmaca filmler değil belgeseller de bu yıllarda toplumsal temalardan uzaklaşır. Peter Lev'e göre 1930'lu ve 40'lı yılların belgeselleri ırk sorunları, faşizm, kırsal kesimdeki yoksulluk, toprak ve suyun korunması, şehir planlaması gibi önemli toplumsal konulara eğilirken 1950'lere gelindiğinde bu konulardan uzaklaşılır. Yazara göre bunun sebebi İkinci Dünya Savaşı sonrasında artan refah seviyesi ve ülke içindeki Soğuk Savaş atmosferi sebebiyle belirli sorunlara değinen filmlerin soruşturmaya maruz kalma riskini de beraberinde getirmesidir (2003, s. 257).

Özetle, İkinci Dünya Savaşı sırasında Savaş Bilgi Ofisi'nin yönlendirmeleriyle film üretimine doğrudan müdahale eden iktidar sahipleri, sinemanın kitleleri etkileme gücünün farkında olduğu için sinema üzerindeki kontrolünü savaş sonrasında da devam ettirmek amacıyla Hollywood endüstrisini baskı altında tutmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrası ülke içindeki sinema tekellerine savaş açan hükümetin, Hollywood'un yurtdışında tekelleşmesine yardım etmesi ve Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi duruşmaları, Soğuk Savaş döneminde küresel güç olma adına olumlu bir ABD imgesi yaratılması ve bu imgenin yurtdışında yayılması amacıyla ABD hükümetinin sinema sektörünü yönlendirme çabalarının kanıtıdır. Özellikle de 1947'de başlayan ve 1950'lere sarkan Amerikan Karşıtı Faaliyetleri

İzleme Komitesi duruşmaları, Soğuk Savaş histerisinin yayıldığı ABD’de Hollywood endüstrisinin dolaylı yoldan kontrol edilmesini sağlamıştır. Film içeriklerine yönelik doğrudan bir müdahale olmasa da hangi konuların komite önünde suç sayılacağı keyfi uygulamalara bağlı olduğu için stüdyolar kendilerini korumak adına toplumsal problemler gibi belirli konulardan uzak durmaya, komünizmi ve Sovyetler Birliği’ni kötüleyen konulara ise yakınlaşmaya başlar. Yani iktidarların ve kamuoyunu yönlendirmede güç sahibi kurumların söylemleri, baskılar yoluyla Hollywood filmlerinde de tekrarlanarak yeniden üretilir.

2.3.3. Kore Savaşı Dönemi Hollywood Savaş Filmleri

Kore Savaşı, Hollywood ve ABD için ne İkinci Dünya Savaşı’nın popülerliğine sahip ne de onun gibi zaferle anımsanan bir savaştır. Aksine “unutulmuş savaş”tır. Önceki bölümlerde de değinildiği üzere İkinci Dünya Savaşı sırasında Hollywood endüstrisinin baştan aşağı tüm personeli ve üretim biçimleriyle ülkelerinin savaştaki mücadelesine katkı sağlamak için yoğun şekilde çabaladığı görülür. Endüstri personeli orduya katılmak, askerlere moral etkinlikleri düzenlemek ve savaş fonu toplanmak gibi çeşitli etkinliklerle savaşa katkı sağlamaya çalışırken, stüdyolar da kurmacadan belgesele, animasyonlardan haber filmlerine kadar çeşitli türlerde, savaş hakkında çok sayıda film üreterek ülkelere desteklerini sunarlar. Tabii ki dünya çapındaki bir savaşın sinema endüstrisi için kâr getirecek popüler bir konu olması ve Savaş Bilgi Ofisi gibi hükümet kurumlarının sinema endüstrisini yönlendirmeleri de Hollywood’un savaşa olan ilgisi ve desteğinin arkasında yatan unutulmaması gereken sebeplerdir. Fakat İkinci Dünya Savaşı’nın bitmesinden sadece beş yıl sonra başlayan Kore Savaşı için böyle bir destek ne endüstri personelinden ne de stüdyolardan gelmez. Kore Savaşı’nın unutulmuş bir savaş olmasının yanı sıra çok fazla umursanmamış bir savaş olduğu da göze çarpar. Öyle ki Kore Savaşı’nın ABD’de nasıl öğretildiğine dair yapılan bir çalışma, Kore Savaşı’nın çok da hatırlanmak istenmediğini gösterir. Paul M. Edwards’ın aktardığına göre liselerde en çok kullanılan ve ortalama sayfa sayısı 875 olan on iki tarih kitabının incelendiği 1990 yılında yapılan bir çalışmaya göre, bu kitaplarda Kore Savaşı’na ayrılan sayfa sayısı ortalama olarak üçtür ve savaşın sebebi, meşruluğu ya da önemi gibi konulara çok fazla değinilmemiştir (1997, s. 22). Kendisi de Kore Savaşı’nda görev almış bir asker olan Edwards, bu umursamazlığın savaşın yaşandığı dönemde de hâkim olduğunu aktarır. Kore Savaşı’nın İkinci Dünya Savaşı gibi halk arasında popüler bir savaş ya da Vietnam gibi büyük tepki çeken bir savaş olmadığını, insanların bu savaşa karşı ilgisiz olduklarını ifade eder. Kitabında

Kore'den ABD'ye döndüğünde tanıştığı bir kişiyle girdiği diyaloga yer veren Edwards, görev yaptığı yeri söylediğinde konuştuğu kişinin ABD'nin Kore'de asker bulundurduğundan haberinin olmadığını öğrenir (1997, s. viii). Bu örnek tabii ki herkesin savaştan habersiz olduğunun göstergesi değildir fakat Kore Savaşı'nın İkinci Dünya Savaşı kadar önemsizliğinin ve popüler olmadığının bir göstergesidir. Halkın savaşa olan bu ilgisizliğinin Hollywood'un Kore Savaşı hakkında az film üretmesinin sebeplerinden biri olduğu düşünülebilir³⁴. Hye Seung Chung'a göre de Kore Savaşı'nın İkinci Dünya Savaşı'nın sunduğu ulusal amaçlardan (faşizmi durdurmak, demokrasi, özgürlük ve insan hakları için mücadele etmek gibi) yoksun olması, gurur duyulacak bir galibiyetle sona ermemiş olması ve neden savaşıldığının ne halk ne de askerler tarafından tam olarak anlaşılamamış olması Hollywood'un bu savaşa ilgisizliğinin sebeplerindendir (2014, s. 117). Ayrıca, İkinci Dünya Savaşı'na yüce amaçlarla katıldığına inanan ve orduya gönüllü olarak katılan askerlerin aksine, cephede geçen yılların ardından gündelik yaşamlarına geri dönen, İkinci Dünya Savaşı'nda rütbeli olarak görev yapmış otuzlu ve kırklı yaşlarındaki birçok eski askerın sivil hayattan koparılarak tekrar savaşa gönderilmelerinin bu askerlerde kızgınlık yarattığı görülür (Huebner, 2004, s. 106). Dolayısıyla Kore Savaşı sivil halkın ve askerlerin sadece anlamadığı ve ilgisiz olduğu değil, katılmaktan dolayı rahatsızlık duyduğu bir savaştır. Kısa süre önce sona ermiş olan, görkemli bir galibiyete ve kesin olarak tanımlanmış amaçlara sahip olan İkinci Dünya Savaşı ister istemez Kore Savaşı üzerine düşünceleri etkilemiş ve iki savaş arasındaki farklar Kore Savaşı'nın algılanışını olumsuz etkilemiştir. Ayrıca önceki bölümde de değinildiği üzere savaşın yaşandığı dönemde banliyölere göç sebebiyle izleyici sayıları düşen, 1948 yılındaki Paramount Davası ile sinema salonlarını elden çıkarmak zorunda kalan ve yurtdışında da ulusal sinemaları korumaya yönelik çeşitli vergi ve kotalarla mücadele eden Hollywood endüstrisinin gelirlerinin azaldığı ve komünizm soruşturmaları altında kaldığı sıkıntılı bir dönemde, halk arasında popüler olmayan bir konuya sınırlı yatırım yapması ticari sinema bağlamında anlaşılabilir bir durumdur. Hollywood stüdyolarının benzer bir tutumu, yine Kore Savaşı gibi kamuoyu desteği bulamayan hatta büyük protestolara neden olan Vietnam Savaşı sırasında da

³⁴ Kore Savaşı'nın sinema, edebiyat ve okul müfredatlarındaki görünmezliği video oyunları alanında da devam etmektedir. 1992-2011 yılları arasında piyasaya sürülen, belirli ve tanımlanabilir bir savaş konu alan video oyunları üzerine yapılan bir çalışmaya göre bu dönemde üretilen 77 savaş oyununun 49'u (%63.6) İkinci Dünya Savaşı'nı konu alırken yalnızca 1 tanesi (%1.3) Kore Savaşı'nı konu almaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nın etik ve ahlaki açıdan doğru ve adil bir savaş olarak algılanması, iyi ve kötünün net olarak tanımlanabilir olması ve bu nedenle Nazilerin oyuncular tarafından suçluluk duyulmadan yok edilebilecek olması gibi sebepler oyun yapımcıları ve yazarları için bu savaşı cazip bir savaş haline getirmiştir (Breuer, Festl, & Quandt, 2011, s. 7).

sergilediği görülür. Garafolo'ya göre 1968 yılında üretilen, ünlü yıldız John Wayne'in rol aldığı *The Green Berets* (Ray Kellogg, John Wayne, Mervyn LeRoy) Vietnam Savaşı sırasında üretilmiş ve bu savaşa odaklanan tek büyük yapımdır (Garofolo, 2016, s. 44). Dolayısıyla Hollywood stüdyolarının kamuoyunun desteğine sahip olmayan savaflara dair filmler üretmekten kaçındığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bunun yerine Kore Savaşı yıllarında Hollywood endüstrisinin ilgisinin, Kore Savaşı'nın da bir parçası olduğu komünizm karşıtlığına ya da Kore Savaşı ile gerilen atmosferin sebep olduğu nükleer felaket korkusuna odaklanan filmlere kaydığı görülür.

Kore Savaşı döneminde çekilmiş birçok film türü, buna Kore Savaşı filmleri de dahil, İkinci Dünya Savaşı döneminde çekilen filmlerin benzerleridir. Önceki dönemin Nazi tehlikesinin yerini Soğuk Savaş döneminin konjonktürü gereği komünist tehlikesi alır. Özellikle de 1947 yılından itibaren Hollywood endüstrisinin Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'nin komünist avı nedeniyle hedef alınması, stüdyoların komite tehdidini savuşturmak amacıyla komünizm karşıtı filmler çekmesine sebep olur. Dorothy Jones'a göre 1947-1954 yılları arasında komünizm karşıtı mesaj içerikli yaklaşık 35-40 arası film çekilir. Bu filmlerde genellikle İkinci Dünya Savaşı döneminde Nazilere odaklanan filmlerin sadece düşmanları değiştirilir ve benzer anlatı kalıpları üzerinden komünizm karşıtı bir mesaj kurgulanır. Dönemin anti-komünist filmleri genellikle üç şekilde karşımıza çıkar. Bunlardan birincisi ve en çok üretileni casus filmleridir. 1947-1954 yılları arasındaki casus filmlerini İkinci Dünya Savaşı dönemindeki casus filmlerinden ayıran tek özellik Nazi ve Japon casusların yerini alan komünist casuslarıdır. Komünizm ideolojisi hakkında hiçbir bilgi sunma endişesine sahip olmayan bu filmler Soğuk Savaş'ın getirdiği korkulardan biri olan komünizm tehdidi üzerine kurulan casusluk öyküleridir. *Atomic City* (Jerry Hopper, 1952) ve *Walk East on Beacon* (Alfred L. Werker, 1952) gibi az sayıdaki örnekler ise komünist düşmanların halkın arasına sızma ve bilgi edinme yollarına daha ayrıntılı şekilde odaklanır. Komünizm karşıtı film dalgasının ikinci türü ise Komünist Parti'nin ABD içindeki gelişimine, üye toplama, Amerikan değerlerini yok etme ve yaşam tarzını değiştirme çabalarına eğilir. *The Red Menace* (R.G. Springsteen, 1949), *I Was A Communist for the FBI* (Gordon Douglas, 1951), *Big Jim McLain* (Edward Ludwig, 1952), *My Son John* (Leo McCarey, 1952) gibi bu örnekler gangster filmleriyle benzerlik taşır. Bu filmlerde komünist liderler sıklıkla şiddete başvuran, iktidarlarını şiddet ve tehditlerle ellerinde tutan kişilerdir. Üçüncü türdeki anti-komünist filmler ise Sovyetler Birliği

kontrolünde ya da etkisindeki Demir Perde ülkelerinde yaşananlara ya da buralardan kaçma çabasına odaklanır. Çoğunlukla Avrupa’da çekilen bu filmlerde düşman karakterler empatiden ve akıldan yoksun, hükümetlerine körü körüne bağlı kişiler olarak sunulurlar (1956, s. 215-217). Roffman ve Purdy’e göre de İkinci Dünya Savaşı sırasında çekilen Nazi karşıtı filmler ile Soğuk Savaş’ın komünizm karşıtı filmleri birbirlerine çok benzemektedir. Öyle ki bu filmlerde düşmanların komünist olduğu belirtilmese onları kısa bir süre önce beyaz perdeyi kaplayan Nazilerle karıştırmak mümkündür. Ayrıca Nazi ideolojisini açıklamakta yetersiz kalan filmler gibi komünizm karşıtı filmler de komünizm ideolojisine dair açıklamalarda bulunmaz. Anti-komünist filmler düşmanı kurarken onların kötülüklerinin kaynağını sahip oldukları ideoloji bağlamında açıklamak yerine bireysel niteliklere indirger. Komünist Parti, tek amacı geleneksel Amerikan değerlerine saldırmak olan siyasi bir oluşum olarak temsil edilir. Komünistler kendi yoldaşlarının bile hayatına değer vermeyen, en temel insani duygulardan yoksun, dini inançlara karşı saygısız kişilerdir. Sovyetler Birliği kötülüğün merkeziyken, ABD ise özgürlüğün ve iyiliğin merkezidir. Anti-komünist mesajları ne şekilde vermeye çalışırlarsa çalışsınlar tüm bu filmler gişede başarısız olurlar. Gişede başarısız olmasına rağmen belirli bir film türü üzerinde ısrarla durulmasının Hollywood tarihinde görülmemiş bir olay olduğunu iddia eden yazarlara göre bu ısrarın sebebi Hollywood endüstrisinin o dönemde hissettiği yoğun endişelerdir (1981, s. 289-291). Görüleceği üzere en küçük liberal temaların yer aldığı filmlerin Soğuk Savaş atmosferinin getirdiği komünizm paranoyası altında komünist yanlısı olmakla suçlandığı, hükümetten ve muhafazakâr organizasyonlardan büyük baskılarla karşılaştığı bir dönemde Hollywood stüdyoları gişede başarısız olmalarına rağmen komünizm karşıtı propaganda filmleri çekmeyi sürdürürler. Bu ısrarın arkasındaki en büyük etkenin Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi soruşturmaları olduğu iddia edilebilir. Hollywood endüstrisindeki komünist personelin peşine düşen komitenin soruşturmalarından ve kara listeye girmekten kaçınmak isteyen stüdyolar komünizm karşıtı filmler çekerek komiteyi kendi masumiyetlerine ikna etmeye çalışırlar.

Anti-komünist propaganda filmlerinin yanı sıra 1950’li yıllarda üretilen ve dönemin atmosferinden ilham alan bir diğer film türü ise bilimkurgudur. Peter Lev’e göre 1950’li yıllarda bilimkurgu türünde görülen üretim artışı dikkat çekicidir. 1948-1962 yılları arasında toplamda 500 civarında uzun ve kısa metrajlı bilimkurgu filmi üretilir. Yazara göre Rusya’nın atom bombası geliştirmesi sonrasında nükleer savaş ve toplu yok oluş korkularının ortaya çıkması,

bu dönemde bilimkurgu edebiyatının popüler olması ve çok sayıda yazılı eser üretilmesi ve 1950-1951 yıllarında üretilen bilimkurgu filmlerinin gişede başarılı olması gibi sebepler 1950’lerde çok sayıda bilimkurgu filminin çekilmesine yol açar. Bu filmler Soğuk Savaş döneminin endişelerini yansıtır. Rusya ile girişilen nükleer silahlanma yarışı ve ideolojik savaş, dönemin bilimkurgu filmlerinin temel malzemesidir. Bu olaylar dönemin filmlerinde nükleer yok oluşla, nükleer testler sonucunda değişime uğrayan ya da devleşen hayvanlarla, uzay seyahatleri, uzaylı istilaları ve insanların zihinlerini ele geçiren uzaylılarla kendilerini gösterir (2003, s. 169-170)³⁵. Örneğin *The Day the Earth Stood Still* (*Dünyanın Durduğu Gün*, Robert Wise, 1951) isimli filmde insanları uyarmak için Washington’a iniş yapan bir uzaylının dünyaya verdiği mesaj anlatılır. Dünyadaki silahlanma yarışı ve savaş atmosferi diğer gezegenleri de tehlikeye sokmaktadır ve eğer insanlar barış içinde yaşamaya başlamazlarsa dünya yok edilecektir. *The Beast from 20.000 Fathoms* (Eugène Lourié, 1953)’da ise atom bombası testleri sonucunda canlanan bir dinazorun ABD’ye saldırıları anlatılır. *Them!* (*Yeryüzüne Hücum*, Gordon Douglas, 1954), *It Came from Beneath the Sea* (*Denizin İçinden*, Robert Gordon, 1955) gibi filmler de nükleer testler sonucunda ortaya çıkan ve insanlara saldıran dev hayvanlarla ilgilidir. James E. Combs’a göre bu dönemde sıklıkla beyaz perdede yer bulan uzaylı filmleri de komünizm korkusunu uzaylılar üzerinden anlatır. Bu filmlerde sıklıkla görülen bir öge zihin kontrolüdür. Zihin kontrolü korkusu 1950’lerin başlarında ABD’de yaygın bir paranoyaydı. Komünistlerin, insanlar farkına varmadan onların zihinleriyle oynayabilecekleri ve kontrol edebileceklerine dair korkular *Invaders from Mars* (*Marşlı İstilacılar*, William Cameron Menzies, 1953), *Invasion of the Body Snatchers* (*Merihinden Saldıranlar/Beden Kemiricilerinin İstilas*, Don Siegel, 1956) gibi filmlerde temsil edilir. İki filmde de uzaylılar tarafından zihinleri kontrol altına alınan insanlar duygulardan yoksun, itaatkâr, bireyliklerini kaybetmiş konformist karaktere, yani filmlerin çekildiği dönemde komünistler hakkında üretilen söylemleri yansıtan, insanlıklarını kaybetmiş, robotlaşmış canlılara dönüşürler (2014, s. 48-50). Valantin’e göre 1950’lerde ortaya çıkan, ABD’yi mağlup ya da yok edecek bir tehdidi konu alan bu gibi filmler, Sovyet tehdidi konusunda oluşmaya başlayan fikir birliğinden faydalanarak, milli güvenlik stratejileri ve politikaları etrafında da bir toplumsal fikir birliği kurmaya çalışırlar. Valantin bu dönemi “kültürel konsensus soğuk

³⁵ 2000’li yıllarda üretilen *Clash of the Titans* (Titanların Savaşı, Louis Leterrier, 2010), *Wrath of the Titans* (Titanların Öfkesi, Jonathan Liebesman, 2012) ve *Immortals* (Ölümsüzler, Tarsem Singh, 2011) gibi mitolojik filmler de, 11 Eylül saldırıları sonrası ABD toplumunun yaşadığı çatışma ve kaygılar dış düşmanla bağdaştırılmış, düşmana karşı kahramanca ve fedakârca mücadele edilmesi öğütlenmiştir (Ormanlı, 2015, s. 234).

savaşı” olarak adlandırır (2006, s. 32). Kore Savaşı filmlerinde de bilimkurgu filmlerinde yer alan komünist düşmanların beyin yıkama çalışmaları sıklıkla konu edilmiştir. Fakat bu filmler savaştan sonra üretildiği için çalışma kapsamına alınmamıştır. Savaş döneminde üretilmiş filmler arasında sadece *Flight Nurse* (Allan Dwan, 1953) kısa bir sahnede düşmanın beyin yıkama faaliyetlerine değinir. Beyni yıkanmış askerler yukarıdaki tarife uyan davranışlar sergilemektedir. Filmde beyin yıkama faaliyeti düşmanın “aklı başında insanları komünistlere döndürme tekniği” olarak tanımlanır ve “hastalığı” (komünizmi) ABD’de yaymak amacıyla yapıldığı ifade edilir.

Soğuk Savaş’ın ideolojik düşmanlarına odaklanan Hollywood bu dönemde yaşanan Kore Savaşı’na yeteri kadar ilgi göstermez. İkinci Dünya Savaşı sırasında çekilen çok sayıda belgesel ve haber filmi savaşın sebebi, önemi, gidişatı ve savaş sırasında hükümetin halktan beklentileri gibi konuları izleyicilere aktarmada önemli birer araç olmuştur. Kore Savaşı döneminde ise özellikle belgesel türünde çekilen filmlerin çok az olduğu göze çarpar. Kore Savaşı üzerine çekilen haber filmleri hakkında bir genelleme yapabilmek mümkün olmasa da bazı örnekler üzerinden bakıldığında bu filmlerin savaş hakkında basında çıkan haberlerle paralellik gösterdiği dikkat çeker. Örneğin Huebner’e göre Kore Savaşı hakkında yazılı basında gözlemlenen bir tema askerlerin aşırı yorgunluğu üzerinedir. *Newsweek*, *Life* ve *Time* gibi farklı dergilerde savaşın henüz başlarında, birbirlerine yakın zamanlarda yayımlanan yazı ve fotoğraflarda askerlerin aşırı yorgun olduğuna, iklimden olumsuz etkilendiğine vurgu yapılır. Benzer bir şekilde savaşın başlarında çekilen haber filmlerinde de uyuyan asker görüntüleri sıklıkla yer alır (2004, s. 107). 1950 yılının sonlarında Çin’in savaşa katılmasıyla Birleşmiş Milletler güçlerinin Kuzey Kore topraklarından geri çekilmeye zorlanması haber filmlerinde ikircikli bir anlatının kullanılmasına yol açar. Universal Stüdyoları tarafından çekilen bir haber filmi askerlerin kötü koşullar altında ezildiklerinden söz ederken aynı zamanda da her koşulda gülümseyebildiklerini aktarır. Ordu tarafından üretilen bir başka haber filminde de askerlerin yaşadıkları zorluklar anlatılırken, aynı zamanda da umut dolu mesajlar verilir (Huebner, 2004, s. 114). Bu durum tabii ki haber filmlerinin tamamen negatif imgelerle yüklü olduğu anlamına gelmemektedir. Özellikle de ordu tarafından üretilenlerin ülkedeki seyircileri savaşın gidişatı hakkında bilgilendirmekle birlikte, propaganda amacı taşıyan cesaret verici bir anlatı benimsemesi beklenebilir. Fakat haber filmlerinde bir anlatıcının umut ve moral verici konuşmaları yardımıyla kurulan savaş anlatılarının arka planında yer alan negatif anlam taşıyan

görüntülerin, kurulmak istenen pozitif anlatıyla zaman zaman çeliştiği ve ikili okumaya açık olduğu görülmektedir.

Kore Savaşı hakkında dikkat çekici bir başka konu da özellikle savaşın yaşandığı dönemde çok az belgesele konu olmasıdır. İkinci Dünya Savaşı sırasında kamuoyunun desteğini çekmek amacıyla çok sayıda belgeselin çekildiği, hatta bunlardan bazılarının doğrudan hükümetin istekleri doğrultusunda hazırlandığına değinilmişti. Fakat Kore Savaşı üzerine yazılmış kaynaklar incelendiğinde ve internet üzerinden yapılan araştırmalarda savaş zamanında çekilmiş sadece birkaç adet belgeselin olduğu görülür. Landon'a göre ABD'nin Kore Savaşı'na dahil olmasıyla birlikte Kore Savaşı'nı konu alan belgeseller de çekilmeye başlar ve bu belgeseller genel olarak Amerikan yanlısı bir anlatıya sahiptir (2003, s. 84). *This is Korea* (John Ford, 1951), *Why Korea?* (Edmund Reek, 1951) ve *One Who Came Back* (Owen Crump, 1951) gibi belgeseller savaş döneminde çekilmiş sınırlı örneklerdir.

Tıpkı belgeseller gibi, Kore Savaşı hakkında çekilen kurmaca savaş filmleri de az sayıda üretilmiştir. Daha önce de değinildiği üzere Kore Savaşı sırasında çekilen ve bu savaşa odaklanan film sayısı üç düzine civarındadır. Paul M. Edwards da kitabında 1950-1953 yıllarında çekilmiş yirmi dokuz film listeler (1997, s. 109). Fakat Edwards'ın listelediği filmlerin tamamı önceki bölümlerde tanımlanan savaş filmi kapsamına dahil olmadığı için, listedeki filmlerden bazıları bu çalışma dahilinde değerlendirilmeyecektir. Örneğin *Air Cadet* (Joseph Pevney, 1951) ve *Take the High Ground* (Richard Brooks, 1953) isimli filmlerden birincisinin Kore Savaşı ile bağı hiç yokken, ikinci örnek ise Kore Savaşı'nı sadece arka plan olarak kullanan bir askeri eğitim kampı filmidir. *Starlift* (Roy Del Ruth, 1951) müzikal, *Tokyo File 212* (Dorrel McGowan, Stuart McGowan, 1951) casus, *Mr. Walkie Talkie* (Fred Guiol, 1952) ise askerlik komedisidir. *A Yank in Indo-China* (Wallace Grissell, 1952) isimli filmin ise Kore Savaşı ile ilgisi olmayıp, Kore Savaşı ile tek bağlantısı komünizme karşı Çin'le savaşılmasıdır. Bu gibi filmlerin yanı sıra *Big Jim McLain* (Edward Ludwig, 1952) ve *My Son John* (Leo McCarey, 1952) gibi anti-komünist filmler ve Kore Savaşı ile doğrudan ilgisi olmayıp kıyısından köşesinden dokunan ya da başka askeri temalara sahip filmler de listeden çıkarıldığında 1950-1953 yılları arasında çekilmiş, Kore Savaşı'na odaklanan ve savaş filmi olarak nitelendirilebilecek on yedi film karşımıza çıkmaktadır. Sıradaki bölümde bu çalışma kapsamında ele alınan Hollywood'un majör stüdyolarının ürettiği filmler merkeze alınmak

şartıyla, ulaşılabilen diğer filmlerden de örnekler verilerek Kore Savaşı filmleri içerik (mekân, amaç, kolektif çabanın eksikliği, müttefiklere vurgu gibi) açısından değerlendirilecektir.

2.3.3.1. Unutulmuş Savaşın Filmleri: Hollywood'un Kore Savaşı'na Bakışı

Beklenmedik bir anda ortaya çıkan Kore Savaşı stüdyoları şaşırtan ve aynı zamanda da heyecanlandıran bir konu olmuştur. Edwards'a göre Kore Savaşı'nın başlamasıyla birlikte Hollywood endüstrisi içerisinde savaş filmlerine yönelik iki eğilim göze çarpar. Birincisi Kore Savaşı'nı sinema pazarına sürülecek yeni bir ürün olarak görme eğilimi, ikincisi ise bu savaş daha önce büyük kâr sağlamış İkinci Dünya Savaşı filmleri pazarını yeniden canlandıracak bir eylem olarak görme eğilimidir. Fakat Kore Savaşı endüstrinin beklediği etkiyi sağlayamaz (1997, s. 18). 1946'dan sonra filmlerden elde edilen gelirlerin gittikçe azalması sebebiyle yapımcılar Kore Savaşı'nı İkinci Dünya Savaşı döneminin rekor seviyedeki kazançlarını yeniden canlandıracak bir konu olarak görse de üretilen filmler bu beklentileri karşılayamaz. Çeşitli kaynaklardan savaş döneminin gişe gelirleri incelendiğinde Kore Savaşı ile ilgili filmlerin hazırlanan listelerde ilk 20 içinde bile yer alamadığı görülmektedir³⁶. Yani Kore Savaşı seyircinin ilgisini çekmeyen bir konudur. Hem stüdyoların az film üretmesinin hem de seyircilerin bu filmlere ilgi göstermemesinin sebebi olarak çeşitli gerekçeler öne sürülür. Kore Savaşı'nın İkinci Dünya Savaşı'na kıyasla daha sınırlı bir askeri mücadele olması, düşmanın yenilgiye uğratıldığı kesin bir zaferin değil karşılıklı uzlaşmanın amaçlanması ve İkinci Dünya Savaşı'na desteği arttıran net olarak gözlemlenebilir zıtlıklara karşı daha muğlak amaçlara sahip bir çatışma olması gibi sebepler örnek gösterilebilir (Suid, 2002, s. 137). Ayrıca Kore Savaşı, ABD için hem amaçlar hem de sonuçlar açısından İkinci Dünya Savaşı'ndan çok farklıdır. Görkemli bir galibiyetin ardından gelen Kore Savaşı beklentilerin karşılanamadığı bir savaştır. İkinci Dünya Savaşı gibi geniş kitlelerce desteklenen bir savaşın aksine ABD halkının kahramanca bir mücadele olarak görmediği Kore Savaşı, savaşın gerekliliği, elde edilmesi hedeflenen stratejik amaçlar ve askerlerin performansı konularında şüpheler oluşturmuş ve hayal kırıklıkları yaratmıştır (Landon, 2003, s. 81). Görüleceği üzere, Kore Savaşı halk arasında popüler olmayan bir imaja sahip, hakkında şüpheler olan ve tam anlamıyla destek bulamamış bir savaştır. Bu gibi sebepler Hollywood'un izleyicileri filme çekecek inanılır ve tutarlı anlatılar

³⁶ imdb.com, ultimatemovierankings.com ve the-numbers.com internet sitelerinin 1951-1952-1953 gişe geliri listeleri referans alınmıştır (erişim tarihi: 23.11.2020).

kurmasını zorlaştırmış, seyircinin ilgisizliği ise çekilen film sayısının düşük kalmasına sebep olmuştur.

Kore Savaşı üzerine çekilen Hollywood savaş filmleri, birbirlerine çok yakın zamanda çekilmiş olsalar da bir önceki bölümde değinilen İkinci Dünya Savaşı filmleri gibi tüm halkı kapsayan ve cinsiyetlere özgü belirli görev dağılımları yapan filmlerden oldukça ayrı bir noktada durur. İkinci Dünya Savaşı üzerine çekilen savaş filmleri, savaş döneminde erkeklerden beklenen tutum ve davranışları resmeden çatışma filmleri ve kadınlardan beklenen tutum ve davranışları resmeden sivil cephe filmleri olarak iki temel grup altında incelenebilirken, Kore Savaşı üzerine çekilen filmler için böyle bir ayırım söz konusu değildir. Kore Savaşı yıllarında üretilmiş tek sivil cephe filmi olan *I Want You* (Mark Robson, 1951) isimli filmde de kadınların savaş dönemindeki rollerinden çok, erkeklerin askere katılmak için ikna edilmesi üzerinde durulmaktadır. Kore Savaşı filmlerinin İkinci Dünya Savaşı filmlerinden farklılaşmasının öncelikli sebebi Kore Savaşı'nın resmi otoriteler tarafından polis eylemi olarak sunulmuş sınırlı bir savaş olmasıdır. Bu yüzden de İkinci Dünya Savaşı sırasında olduğu gibi tüm halkın iş birliği ve fedakârlığına ihtiyaç duyulmamıştır. Edwards da, Kore Savaşı sırasında İkinci Dünya Savaşı'nda olduğu gibi savaşa kaynak sağlamak amaçlı yoğun ekonomik hareketlilikler, fon satışı ve vergi artışı gibi girişimlerin olmadığını ve Başkan Truman'ın bu savaş olarak tanımlanmayan savaşın halkın huzurunu bozmayacağını, ekonomik sıkıntılara yol açmayacağını ifade ettiğini hatırlatır (1997, s. 21-22). Fakat, Truman'ın bu ifadelerinin gerçekleri yansıtmadığı, savaşın gerçek etkilerinin gizlenmeye çalışıldığı görülmektedir. Kore Savaşı yıllarında ABD'nin savunma harcamaları dört kata yakın artarak 13.5 milyar dolardan 52 milyar dolara yükselir. Ayrıca savaş bazı hammaddelerde eksiklik, enflasyonun artışı, ürün fiyatları ve maaşlara devlet müdahaleleri ve bütçe açığı gibi sıkıntılara yol açar (Perpaoli, 2011, s. 559). Bu sıkıntılara rağmen Hollywood endüstrisi Kore Savaşı'na eğilen filmler üretirken gerçek hayattaki sıkıntıları görmezden gelmiş ve hükümetin söylemlerine paralel olarak Kore Savaşı'nı halkın refahını ve rahatını bozmayacak bir savaş olarak temsil etmiştir.

Kore Savaşı filmleri net çizgilerle ayrılmış belirli bir odak noktası olmayan herhangi bir zamanda/mekânda geçebilecek ve herhangi bir savaşa değiniyor olabilecek genellemeler gibidir (Edwards, 1997, s. 23). Burada sözü edilen durum Kore Savaşı filmlerinin Kore Savaşı'na dair bilgileri, stratejileri, Kore'nin ABD için önemini ve savaşın geçtiği coğrafya gibi bilgileri izleyiciye iletmekte yetersiz kalmasıdır. Kore'de yaşanan iç savaşa müdahale etmenin

ABD'nin uluslararası stratejik planlarına ne gibi bir fayda sağlayacağını iletmeyen, yani savaşı meşrulaştırmak için çaba harcamayan bu filmlerde çoğu zaman öykünün geçtiği mekânın da belirsiz olması Kore Savaşı filmlerinin savaş hakkında genellemeler olduğu yorumuna sebep olmuştur. Öyle ki *The Steel Helmet* (Samuel Fuller, 1951), *Sabre Jet* (Louis King, 1953) ve *The Glory Brigade* (Robert D. Webb, 1953) gibi bazı örneklerde askerlerin hangi ülkede ya da bölgede savaştığı bile belirsizdir. Bu filmlerde zaman zaman görülen haritalar üzerinden olayın Kore'de geçtiğine dair çıkarım yapmak mümkün olsa da bu sahnelerde anlamın yaratılabilmesi izleyicinin coğrafya bilgisine dayanmaktadır. Öykünün geçtiği mekâna dair sözlü ya da yazılı bir ifadeye yer verilmemesi belirsizliğe yol açmaktadır. Çekildikleri dönemde ABD'nin Kore'de savaş halinde olması sebebiyle mekân belirtmenin gereksiz olacağı düşünülebilse de, aynı dönemde çok sayıda İkinci Dünya Savaşı filmi de çekilmiştir. Bu yüzden mekâna ve amaca yönelik belirsizlikler Kore Savaşı filmlerinin savaşa dair genellemeler olarak algılanmasına sebep olur.



Görsel 10-11: *Sabre Jet* (solda) ve *The Glory Brigade* (sağda) filmlerinde haritalar üzerinden gerçekleştirilen diyaloglarda savaşın geçtiği ülkenin ya da haritada işaret edilen bölgenin adı belirtilmez, sadece “burası” ya da “buradan buraya” şeklindeki ifadelerle baş vurulur.

Savaş yıllarında Kore Savaşı üzerine çekilen filmler genellikle çatışma içerisindeki askeri grubun üyelerinin kolektif çabalarına değil grup içerisinde yer alan bir karakterin bireysel çatışmalarına odaklanır. Yani savaş döneminin Kore Savaşı filmleri birey odaklıdır. Bu anlatım biçimi *Retreat, Hell!* filminde görüldüğü gibi aile hayatından çıkarılarak cepheye gönderilen bir karaktere, *Battle Zone* (Lesley Selander, 1952)'da olduğu gibi bireysel rekabete, *Battle Circus*, *Sabre Jet*, *Flight Nurse*, *One Minute to Zero* gibi filmlerde görüldüğü gibi karakterlerin hem cephedeki mücadelelerine hem de aşk hayatlarına odaklanma şeklinde görülebilir. Bu tür anlatılar, zaten az sayıda üretilmiş olan Kore Savaşı filmlerinin, İkinci Dünya Savaşı

dönemindeki savaş filmlerinden ve bu filmlerin yoğun propagandalarla yüklü içeriğinde bir kopuşa işaret eder. Rick Worland da cephedeki karakterlerin romantik ilişkilerine ve aile yaşamlarına odaklanan filmlerdeki aile melodramı atmosferinin komünist düşmana karşı mücadele anlatısıyla üst üste geçmesinin, bu filmlerin resmi otoritelerin sözcülüğünü yapan propaganda amaçlı anlatılar olarak yorumlanmasını zorlaştırdığını belirtir (1999, s. 363). Tabii ki *Fixed Bayonets!* (Samuel Fuller, 1951), *The Glory Brigade* ve *Cease Fire* gibi grup odaklı, kolektif çabaların ön plana çıkarıldığı savaş filmlerinin de üretilmiş olduğunu hatırlatmak gerekir. Yine de bu tür filmler az sayıda kalmaktadır.

Kore Savaşı sinemada İkinci Dünya Savaşı gibi sorgusuz sualsiz kabul edilmiş, yüce amaçlar taşıyan bir savaş olarak sunulmamıştır. Aksine Hollywood filmleri, Kore Savaşı ile ilgili yazılı basında ve radyolarda yer alan eleştirilere paralel öğeleri parça parça da olsa anlatılarına yerleştirmiştir. Kellner'ın da ifade ettiği gibi, toplumda siyasi rejimle ve yöneticilerle ilgili bir hoşnutsuzluk bulunduğu zaman Hollywood endüstrisi bu durumu sömüren filmler yapmaktadır (Kellner, 2011, s. 59). Kore Savaşı'nın getirdiği çeşitli hoşnutsuzluklar ve eleştiriler de savaş filmlerine yansımıştır. Bunlara ilk olarak Kore'de dostla düşmanı birbirinden ayırt etmenin imkânsız olması sebebiyle yaşanan kayıplara dair ABD'de halkla buluşan haberler örneklenabilir. 25 Haziran 1950'de CBS'te yayınlanan Savunma Zamanı (Time for Defence) isimli radyo programında Kore'de savaşmakta olan bir askerin karısına gönderdiği mesaj dinleyicilere aktarılır. Bu mesajda asker cephede yaşanan zorluklardan bahseder ve zorlukların temel sebebinin Kuzey Korelileri Güney Korelilerden ayıramamaları olduğunu, bu yüzden çok sayıda katliamın yaşandığını belirtir (Huebner, 2004, s. 107-108). Cephede dost ve düşmanın birbirinden ayrılamadığı Kore Savaşı filmlerinde zaman zaman tekrarlanan bir mesajdır. *Steel Helmet*'te Zack bir sunağın önünde dua ediyor taklidi yaparak kendilerini gizleyen ve bir tanesi kadın kılığına girmiş iki kişiyi Güney Koreli sandığı için ölümden döner. *Cease Fire*'da da bir asker Kuzey Koreliyle Güney Koreliyi birbirlerinden ayıramadıklarını ifade eder. *Battle Zone*'da bir Kuzey Kore askeri Güney Koreli gibi davranarak Amerikan birliğinin içine sızmıştır ve çok sayıda askerin ölümüne sebep olur. Bu belirsizliğe dayalı en çarpıcı sahne *One Minute to Zero*'da görülür. Başroldeki Albay Janowski tarafından kurulan geçici karargâha doğru ilerleyen yüzlerce Güney Koreliye kontrol noktasından geçmelerine izin verilmeyeceği, geri dönmelerinin gerektiği ve dönerlerse gıda ve ilaç yardımı yapılacağı konusunda anons yapılır. Fakat mültecilerin arasına sızmış çok sayıda

Kuzey Koreli, mültecileri silahla tehdit ederek ilerlemelerini sağlar. Düşmanın aralarına sızması riskini almak istemeyen Janowski mültecilerin üzerine ateş açılması emrini verir ve düşmanla birlikte yüzlerce sivil öldürülür. Peter Lev'in aktardıklarına göre bu sahne RKO stüdyolarının filmin yapımında destek almak için Savunma Bakanlığına gönderdiği senaryoda yer almamaktadır ve bakanlığın bilgisi olmadan çekilerek filme eklenir. Savunma Bakanlığı bu sahneyi öğrendiğinde sahnenin filmde çıkarılması talep edilir. RKO stüdyolarının o dönemki sahibi olan ve stüdyonun haricinde birkaç farklı endüstride şirketleri bulunan Howard Hughes, bu sahnenin filmde çıkarılmaması durumunda, sahibi olduğu uçak üretim şirketi Hughes Aircraft ile Savunma Bakanlığı arasında imzalanan büyük anlaşmanın iptal edilip edilmeyeceğini sorar. Anlaşmanın iptal edilmeyeceği bilgisini alan Hughes sahneyi çıkarmaz ve film bu sahne çıkarılmadan vizyona girer (2003, s. 50).

Basın ve sinema arasındaki paralelliklere bir diğer örnek ise yetersiz ekipman ve mühimmat üzerine yapılan haberlerin filmlerde yansımaları üzerinden görülebilir. Savaş döneminin gazete ve dergilerinde Kore Savaşı'nda eski moda ve yetersiz silahlarla savaşıldığına dair yorumlar, mühimmatın bittiğini öğrenerek sarsılan komutanlara dair fotoğraflar görülür (Huebner, 2004, s. 105,109). Huebner'in değindiği bu haber ve fotoğraflar, yazarın ele aldığı örnekler üzerinden somutlaştırılabilir. Örneğin, *Newsweek* isimli derginin 17 Temmuz 1950 tarihli sayısında yer alan, Kore Savaşı üzerine yazılmış bir yazıya “hırpalanmış ve aşırı yorgun Amerikan askerleri” cümlesiyle giriş yapılır. Devamında ise askerlerin geri çekilmekte olduğu, İkinci Dünya Savaşı'nın erken dönemlerinden beri böylesine bir aşağılama yaşamadıkları ve silahlarının Kuzey Kore tanklarını yenmek için yeterli olmadığı belirtilir (Korean War, 1950, s. 13). Aynı yazının ilerleyen bölümlerinde düşmanın sayıca ve ekipman açısından üstün olduğu tekrar vurgulanır (Korean War, 1950, s. 17). *Time* dergisinin 31 Temmuz 1950 tarihli sayısında da Kore'ye yeni inmiş Amerikan askerlerinin cephede ilerledikçe aşırı yorgun, ayaklarında ayakkabısı olmayan ve bazen de neredeyse çıplak kalmış Amerikan askerleriyle karşılaştıkları yazılır (War in Asia, 1950, s. 16). Askerlerin yorgunluklarına yapılan vurgu medyada yer alan fotoğraflarla da desteklenir. *Life* dergisinin 17.07.1950 tarihli sayısında yer alan aşağıdaki fotoğraf (Görsel 12) buna örnektir. Fotoğrafın alt yazısında yer alan “çok yorgun ve tıraşsız Amerikan piyadeleri erzak kutularının üzerinde ve taşlı yol kenarında uyuyorlar” ifadeleri, dönemin basınında ABD askerlerinin yorgunluğuna ve

içinde bulundukları zor şartlara vurgu yapılan çok sayıda örnekten biridir (Mydans Goes up to the Fighting, 1950, s. 33).



Görsel 12: Life dergisinde yer alan bu fotoğrafta askerlerin yorgunlukları vurgulanıyor.

Yazılı basında yer alan yukarıdaki gibi askerlerin yorgunluğunu ve ekipman yetersizliğini vurgulayan ifadelerin benzerleri Kore Savaşı'na odaklanan Hollywood savaş filmlerinde de görülmektedir. Bu filmlerde askerlerin cephede çeşitli malzemelerin eksikliğini çekmesi sık görülür. *Battle Circus*'da askerlerin yaralarını temizlemek için kullanılan süngerler bitmiştir ve bu yüzden kullanılmış süngerler temizlenerek tekrar kullanılır, yaralı askerleri taşınması gereken tren gelmez, ihtiyaç olan kan ise geç gelir. *Retreat, Hell!*'de mühimmat yetersizdir ve tam bitmişken, askerler ölmek üzereyken yardım gelir, *Fixed Bayonets*'te mühimmat ve yaralıları için gerekli kan yetersizdir. Bunlara karşı gelen, orduyu alışıldık şekilde kutsallaştıran anlatılar da vardır. Örneğin *Flight Nurse* isimli filmde ordu ihtiyacı olan her askere tüm imkanları sunan bir kurum olarak sunulur. Eski uçakların kullanılması ise Kore'deki uçak pistlerinin küçük olmasından doğan bir ihtiyaç olarak açıklanır. Bu film basında çıkan haberlere zıt imalarla yüklü, açık propagandalarla dolu bir anlatı sunar. Kore Savaşı yıllarında çekilmiş Kore Savaşı filmleri ABD ordusunun üstünlüğüne dair alışıldık anlatıları açıkça yıkmaya teşebbüs etmese de bu iddiaların altını oyan imalara sıklıkla rastlandığı görülür. Orduyu yücelten imalar ise daha azdır. Cephedeki askerlerin silah, ekipman ve mühimmat

eksikliklerine dair mesajlar tek başlarına değil de filmlerin finalleri ile birlikte düşünüldüğünde ABD ordusunun yenilmezliğine dair anlatıları zedeleyici imalar olarak değerlendirilebilir. İkinci Dünya Savaşı filmlerinde de çeşitli malzemelerin eksikliğinden bahsedilse de, Kore Savaşı filmleri finallerinde savaşın kazanılacağına dair bir umuda ya da mesaja yer vermeyişleriyle önceki filmlerden ayrı konumda bulunurlar. *Battle Circus*, *One Minute to Zero*, *Steel Helmet*, *Fixed Bayonets* ve *Battle Zone* gibi örneklerde de görüleceği üzere bu filmler savaşın kazanılacağına dair umut dolu bir mesajla değil, çatışmalardan sonra hayatta kalan askerlerin tekrar göreve gitmeleriyle biter. Örneğin *Stell Helmet*'in finalinde, çatışmalardan geriye sağ kalan askerler çatışmanın yaşandığı tapınakta üzgün ve yorgun yüz ifadeleriyle yere oturmuş şekilde dinlenmektedirler. Askerlerden biri “bize gümüş yıldız madalyası vereceklermiş” dediğinde, yanında oturan asker umursamaz bir şekilde “karnım aç” ifadelerini kullanır ve diğerleri de bu ifadeleri tekrarlar. Çatışmalar bittikten sonra gelen destek birliklerinin yanına çıkan askerlerin yırtık ve kirli elbiseleri, donuk bakışları ve bitkin duruşları ile içinde oldukları perişan durum seyirciye gösterilir. Destek birliğin başındaki komutan “sizin komutanınız nerede? diye sorduğunda, komutanlarını gömdükleri yeri işaret ederler. Ardından ise destek birliğin komutanı hiçbir şey yokmuş gibi, enerjik bir ifadeyle “hadi gidelim” der ve çatışmadan yeni çıkmış bitkin askerler, bitkinliklerini belli eden bir yürüyüşle ekibin arkasına katılır ve film sona erer. İkinci Dünya Savaşı filmlerinde görülen, mağlubiyetin ardından bile gelen kahramansı finalin yerini bu gibi örneklerde perişan halin devamlılığını sağlayacak yeni bir göreve gidiş alır. Yani bu finallerden mevcut sıkıntıların aynı şekilde devam edeceği anlamı çıkarılabilir. Kore Savaşı’nın ilerleyiş biçiminin, Hollywood filmlerinde savaşı kutsamak yerine bu tür üzeri kısmen örtülü negatif anlatılara ve eleştirel bir tavra yol açtığı ileri sürülebilir. Üç yıl süren bu savaşın son iki yılı savaşı bitirecek sayısız barış görüşmelerinin yaşandığı, savaşın taraflarının ilerleyip gerilediği tam bir açmaz içinde geçmiştir. Savaşta yaşanan bu belirsizlik ve savaşın ya da barış anlaşmalarının gidişatını Birleşmiş Milletler lehine çevirecek net gelişmelerin eksikliği ve bu sırada devam eden asker kayıpları ise Hollywood’un ürettiği Kore Savaşı filmlerinin finallerindeki savaşın biteceğine ya da kazanılacağına dair umut eksikliğini açıklamaktadır.

Ara Sonuç

Belirli bir tarihsel dönemde film üretimini etkileyen çeşitli koşullar vardır. Seyircinin talepleri, sinema endüstrisinin ekonomik beklentileri, fonlar, sansür ve siyasi baskılar bunlardan

bazılarıdır. Çalışmanın bu bölümü, üçüncü bölümde incelenecek olan Hollywood savaş filmlerinin üretildiği tarihsel ve ekonomik bağlamı anlaşılabilir kılmak üzere hazırlanmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, söylemler toplumsal bağlam içerisinde anlam kazanan ve toplumsal bağlamı yeniden üreten araçlardır. Bu çalışmada yararlanılan eleştirel söylem analizi de söylem yapılarını kendi başlarına değil, toplumsal ve politik bağlamlarında ele alan, söylemleri toplumsal yapılar ve ilişkiler ile birlikte değerlendiren bir analiz biçimidir. Bu nedenle, bu çalışmanın yapıldığı 2020’li yıllardan, incelenen filmlerin üretildiği 1940’lı ve 1950’li yılların film üretim dinamiklerini anlayabilmek için ele alınacak olan filmlerin üretildiği politik, kültürel ve ekonomik bağlamların dikkate alınması gereklidir.

Bu çalışmanın üçüncü bölümünde incelenecek olan filmler Hollywood savaş filmleri olduğu için, ikinci bölümde öncelikle savaş filmi türüne dair akademik tartışmalara, türü tanımlama girişimlerine ve savaş filmlerinin tarihsel kökenine dair bilgilere yer verilmiştir. Birbiri ile bazen örtüşen bazen de ayrışan bu tanımlamalardan yola çıkarak, bu çalışmada ele alınacak filmlerin kapsamı belirlenmiştir. Bu doğrultuda, bu çalışmanın merkezinde yer alan İkinci Dünya Savaşı (1941-1945) ve Kore Savaşı’na (1950-1953) ABD’nin dahil olduğu yıllarda Hollywood’un ürettiği, Amerika ya da müttefik ülkelerin askerlerinin cephedeki çatışmalarına odaklanan filmler, savaşın Amerika ya da müttefik ülkelerin sivil halkları üzerindeki doğrudan etkilerine, sivil halkın savaş sırasındaki mücadelelerine ve düşmana karşı direnişine odaklanan filmler savaş filmi olarak ele alınmıştır. Askerlik komedileri, askeri müzikaller ve savaşı arka plana alan romantik filmler gibi savaşa dair bir yorumda bulunmayan, savaşı sadece bir arka plan olarak kullanan filmler ise kapsam dışında tutulmuştur.

Savaş filmleri türünü tanımlamak ve tezin kapsamını sınırlamak ile ilgili bir giriş yapıldıktan sonra İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı’na yönelik, savaşın yaşandığı yılların egemen iktidarının kamuoyu oluşturma çabaları ve sinemanın bu çaba içerisindeki rolü sırasıyla ele alınmıştır. Öncelikle İkinci Dünya Savaşı dönemindeki kamuoyu oluşturma çabalarına değinilebilir. İkinci Dünya Savaşı dönemi ABD’de iktidarın halkı savaşa katılmaya ikna etmek ve katıldıktan sonra da savaşa yönelik desteğin sürmesini sağlamak için yoğun çaba sarf ettiği bir dönemdir. Çünkü, 1930’lu yıllarda ABD’de uluslararası problemlerden soyutlayarak iç meselelere ağırlık verme eğilimi ile kendisini gösteren izolasyonist bir tutumun olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda, dönemin ABD Başkanı Roosevelt yönetiminde çıkarılan 1935 tarihli tarafsızlık yasaları ile, savaşan ülkelere silah ya da diğer savaş malzemelerinin satışı

yasaklanarak faşizmin yükselişe geçmesi, Nazilerin güçlenmesi ve saldırganlaşması, İspanya İç Savaşı'nın patlak vermesi ve Japonya'nın Çin'e saldırması gibi uluslararası çatışma ve gerilimlerin arttığı bir dönemde ABD'nin bu çatışmalardan uzak kalması amaçlanır. Ancak bu yasalar Nazilerin Avrupa'da işgallere başladığı 1939 yılında gevşetilmeye başlar ve Başkan Roosevelt Nazilere karşı İngiltere'ye destek vermek için halkı ve ABD Kongresi'ni ikna etmeye çalışır. 1930'lu yılların büyük bölümünde yaptığı konuşmalarda uluslararası problemlere yer vermeyen Roosevelt, 1939'dan itibaren yaptığı birçok konuşmada tarafsızlık yasalarının aslında işgalci ulusları korurken ezilen uluslara zarar verdiğini, dünyada faşizm ve diktatörlükler yayılırken ABD'de hiçbir şey olmamış gibi mutlu mesut yaşanamayacağını, her türlü özgürlüğü, barışı, demokrasiyi yok etmek ve insanları köleleştirmek için yola çıkanlar durdurulmazsa bu kötülüklerin ABD'ye de sıçrayacağını ve bu nedenle savaşın ve kötülüklerin ABD'ye sıçramasını önlemek için İngiltere'ye yardım edilmesi gerektiğini anlatır. Roosevelt, İngiltere'ye yapılan yardımlar için ahlaki gerekçeler ileri sürmüştü ve yapılması planlanan yardımları ABD'yi savaştan uzak tutmaya yarayacak savunma amaçlı hamleler olarak kodlamıştır. Bunun sebebi, bu dönemde Roosevelt'e muhalif olan siyasetçilerin Roosevelt'in müdahaleci politikalarına karşı çıkmalarının yanı sıra daha da önemlisi ABD kamuoyundaki savaş karşıtlığıdır. Yapılan kamuoyu araştırmaları bu dönemde ABD halkının uluslararası sorunlardan uzak durmak istediğini, 1939 yılında İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından bile ABD'de savaşa katılmak istemeyenlerin ezici çoğunlukta olduğunu gösterir. Dahası ABD'de savaş karşıtı örgütler kurularak savaş karşıtı eylemler ve radyo konuşmaları yapılır, reklamlar verilir, posterler ve broşürler dağıtılır.

1930'lu yıllarda Hollywood endüstrisinin uluslararası problemler karşısındaki tutumu Roosevelt iktidarının bu konu üzerindeki tutumu ile birebir örtüşmektedir. Ancak bu örtüşmenin iktidarın sinema endüstrisi üzerindeki kontrolünden daha çok stüdyoların kazanç hesaplarından kaynaklanmakta olduğunu gösteren çeşitli gerekçeler vardır. Bunlardan birincisi, Büyük Buhran'ın getirdiği işsizlik ve ekonomik kriz gibi olumsuzlukların altında bunalan seyircinin güncel gerçekliklerden kaçış arama isteğidir. Bu nedenle Hollywood stüdyoları uluslararası problemlere değinmek yerine eğlence niteliğinde olan filmlerin üretimine yoğunlaşmıştır. İkinci olarak Hollywood endüstrisinin filmlere dışarıdan gelecek olan müdahaleleri önlemek amacıyla kurduğu *Film Yapımcıları ve Dağıtımçıları Birliği* (Motion Picture Producers and Distributors Association/MPPDA), *Yapımcılık Yasası* (Production Code)

ve bu yasanın uygulanışını denetleyen *Yapımcılık Yasası Yönetimi* (Production Code Administration/PCA) gibi iç denetleme dinamikleri de filmlerde belirli bir yabancı ülkenin ulusal duygularını incitebilecek temsillerin kullanımını yasaklamıştır. Böylece filmlerin uluslararası pazarda tartışma yaratabilecek konulardan uzak durması sağlanmış ve dünyada yaşanan gelişmelere ve gerilimlere rağmen MPPDA Başkanı Will Hays filmlerin saf eğlence araçları olarak kalmaya devam edeceğini vurgulamıştır. Bu gerekçe ile bağlantılı olan üçüncü gerekçe ise Hollywood gelirlerinin önemli bir kısmını oluşturan uluslararası pazarların riske atılmamak istenmesidir. 1920'li ve 30'lu yıllarda üretilen birçok Hollywood filmi politik içeriğe sahip olduğu gerekçesiyle hem yurtiçi pazarında baskılara ve sansür girişimlerine maruz kalmış hem de İspanya, İsveç, Çin, Japonya, İtalya, Polonya ve Yunanistan gibi çeşitli ülkelerde sorunlarla karşılaşmıştır. Bu nedenle, diğer ülkelerde yanlış anlaşılabilir temsillerin önüne geçmek adına filmde temsil edilen ülkeden çeşitli yetkililer ile görüşülüp senaryoda düzenlemeler dahi yapılmıştır. Hollywood'un İtalya pazarında sıkıntılar yaşadığı bir dönemde ürettiği *Aptalın Sevinci* (*Idiot's Delight*, 1939) isimli film buna bir örnektir. İtalya'nın Fransa'yı işgal ettiği aynı isimli bir tiyatro oyunundan uyarlanan filmde, İtalya hükümetini rahatsız edebilecek unsurların önüne geçmek için ABD'deki İtalyan diplomatlar ile görüşmeler yapılarak senaryoda değişikliklere gidilmiştir. Ancak Avrupa'da Nazilerin işgallerinin artmasının sonrasında, Nazilerin işgal ettikleri ülkelerde Hollywood filmlerinin ithalini yasaklamasının ardından ve endüstri patronlarının kültürel bağlarının olduğu Yahudilere yönelik saldırılarla birlikte Hollywood stüdyolarının filmlerde uluslararası sorunlara eğilmeye başladığı ve ilk defa 1939 yılında üretilen *Confessions of a Nazi Spy* filmi ile birlikte Nazileri ABD'ye doğrudan bir tehdit olarak temsil ettiği görülür.

Görüleceği üzere Hollywood ve Roosevelt iktidarının uluslararası problemlere yaklaşımı arasındaki paralellik temel olarak Hollywood endüstrisinin gelir hesaplarıyla ve Hollywood patronlarının kültürel bağlarıyla alakalı olarak değişiklik göstermiştir. 1930'lu yılların büyük çoğunluğu halk arasında savaş karşıtlığının yoğun olarak görüldüğü ve uluslararası sorunlara karşı izolasyonist politikaların benimsenmesinin istendiği, Büyük Buhran'ın olumsuz etkileri altında ezilen seyircilerin eğlence nitelikli kaçış filmlerini tercih ettiği, Hollywood stüdyolarının ise hem yurtiçi hem de yurtdışı pazarlardaki payını riske atmak istemediği yıllardır. Uluslararası problemlere daha hassas yaklaşan, dünyada yayılan faşizmi ve Nazizm'i ABD'ye doğrudan bir tehdit olarak gösteren filmlerin üretimi ancak uluslararası

pazarların riske girmesiyle mümkün olmuştur. 1939 yılının ardından Hollywood ve Roosevelt iktidarı arasındaki ilişki giderek yakınlaşmış, 7 Aralık 1941 tarihinde gerçekleşen Pearl Harbor saldırısı sonrasında, yapılan anketlerde ABD halkının %97'sinin ABD'nin savaşa katılmasını onaylamasının ardından da Hollywood endüstrisi en alt kademesinden en üst kademesine kadar tüm personeli ile ABD halkına savaşın neden gerekli olduğunu anlatmak ve oluşan kamuoyu desteğinin savaş boyunca sürmesini sağlamak için çalışmıştır. Bu doğrultuda birçok oyuncu, yönetmen ya da stüdyo çalışanı orduya katılmış, birçokları ise ülke içinde ve dışında askerlere moral vermek ve savaş tahvili toplamak gibi amaçlarla düzenlenen etkinliklere katılmıştır. Ayrıca Hollywood stüdyoları ABD'nin savaştaki amaçlarını ve hedeflerini savunan çok sayıda film üreterek savaşa katkıda bulunmuştur. Bu filmlerin etkili olmasında, 1942 yılında Roosevelt'in direktifleri ile kurulan Savaş Bilgi Ofisi (Office of War Information/Savaş Bilgi Ofisi)'nin rolü çok büyüktür. ABD'nin savaşa girmesinin ardından üretilen filmlerin savaşa tam olarak istenilen katkıyı verecek içeriğe sahip olmadıklarının görülmesi üzerine Savaş Bilgi Ofisi bir kılavuz hazırlayarak, filmlerde yer alması istenilen iktidar onaylı içerik ve mesajları stüdyolara iletmıştır. *Sinema Endüstrisi İçin Hükümet Bilgi Kılavuzu* (Government Information Manual for Motion Picture Industry) isimli bu kılavuzda Roosevelt iktidarının savaş sırasında ihtiyaç duyduğu ve halka iletilmesini istediği mesajlar savaşın amacı, düşmanlar, müttefikler, çalışma hayatı/ üretim ilişkileri, sivil cephe ve savaşan kuvvetler olmak üzere altı madde altında stüdyolara açıklanmıştır. Her bir maddenin altında ise filmlerde sahnelenmesi gereken konular ve mesajlar sıralanmış, bunlara neden gerek duyulduğu açıklanmıştır. Dahası savaşa yönelik kamuoyu oluşturmak adına filmlerden verimli bir biçimde faydalanmak isteyen Savaş Bilgi Ofisi stüdyolardan çekmek istedikleri filmlerin senaryolarının denetlenmek üzere kendilerine gönderilmesini talep etmiştir. Başlarda Hollywood stüdyoları propaganda içerikli filmlerin gişede başarısız olduğu gerekçesiyle bu kılavuza ve filmlere dışarıdan gelecek müdahalelere tepki gösterse de, Savaş Bilgi Ofisi ile girişilecek işbirliğinin stüdyolar için kârlı olacağının anlaşılması ile birlikte stüdyoların görüşleri değişmiştir. Öncelikle, senaryoları inceleyen Savaş Bilgi Ofisi stüdyoların üretim takvimini bildiği için aynı dönemde benzer konulara odaklanan filmlerin üretilmesini ve bu nedenle stüdyoların birbirlerinin kârlarını eritmelerini önleyecek önerilerde bulunmuştur. İkinci olarak, iktidar ile iş birliği içerisine girilmesi stüdyoların filmlere savaş gemileri, uçak, silah, asker ve askeri danışmanlar gibi kaynakları temin etmesini sağlamış bu kaynaklar ise hem film bütçesinde düşüşe neden olmuş hem de görsel açıdan daha gerçekçi ve gösterişli filmlerin üretilmesini sağlamıştır. Üçüncü olarak ise, 1943 yılından

itibaren yurtdışına gönderilecek filmlerde Savaş Bilgi Ofisi'nin söz sahibi olması ile birlikte yurtdışı pazarını riske atmak istemeyen stüdyolar Savaş Bilgi Ofisi'nin isteklerini yerine getirmek zorunda kalmış bunun karşılığında ise ABD ordusunun çıktığı ülkelere askerlerle beraber filmler de ulaşmıştır. Böylece, iktidar ve Hollywood arasındaki çıkar ilişkileri doğrultusunda İkinci Dünya Savaşı yıllarında üretilen bu filmlerde iktidarın savaş hakkında oluşturmak istediği söylemler birebir kılavuzda yer verildiği haliyle seyircilere aktarılmıştır. Bu filmlerde yer alan savaş meşrulaştırmaya yönelik temsillere, bu temsillerin üretildikleri bağlama göre aldıkları yeni biçimlere ve bu değişimin iktidarla ilişkisine üçüncü bölümde değinilecektir.

İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden beş yıl sonra, 1950 yılında başlayan Kore Savaşı ise, aradan geçen kısa süreye rağmen değişen bağlamın etkisiyle iktidar-Hollywood ilişkisi açısından ve filmlerde söylemin inşası bakımından İkinci Dünya Savaşı döneminden ayrılır. İkinci Dünya Savaşı 1930'lu yıllarda uluslararası ilişkilerde artan gerilimler sonucunda ortaya çıkan bir savaştır. ABD ise savaşın başlamasından iki yıl sonra bu savaşa katılmış, bu süreçte halkı savaşa katılmaya ikna etmeye yönelik kamuoyu çalışmaları yapılabilmektedir. Kore Savaşı ise beklenmedik bir anda Kuzey Kore'nin Güney Kore'ye saldırmasıyla patlak veren, ABD ile doğrudan hiçbir alakası olmayan bir savaş olmasına rağmen ABD'nin önerileriyle toplanan Birleşmiş Milletler ordularının hemen dahil olduğu bir savaştır. Bu nedenle, İkinci Dünya Savaşı döneminde olduğu gibi halkı savaşa katılmaya yönelik ikna etmek amacıyla kamuoyu çalışmalarının yapılabileceği bir zaman bulunmamaktadır. Ancak Kore Savaşı, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından başlayan Soğuk Savaş'ın bir uzantısı olduğu için kamuoyu oluşturma çabaları bu bağlamda değerlendirilmelidir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ABD ile Rusya arasındaki ideolojik rekabet Soğuk Savaş'a evrilmiş ve ABD'de komünizm karşıtlığıyla kendisini gösteren bir döneme girilmiştir. Bu dönemde ABD'de komünizme karşı bir ideolojik savaş başlatılmış ve akademik çalışmalarda “kızıl korku” olarak anılan komünizm korkusu ve karşıtlığının yayılması için büyük çaba sarf edilmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ABD'de basın, politikacılar, okullar, din adamları ve kanaat önderleri bir başka deyişle Althusser'in “devletin ideolojik aygıtları” olarak adlandırdığı kurumlar halkı komünizm tehlikesi karşısında uyararak komünizm korkusunu beslemiştir. Casusluk haberleri, Rusya'nın nükleer silah geliştirmesi, Çin'in Komünist Parti yönetimine geçmesi ve ardından da Kore Savaşı'nın çıkmasıyla bu korkular

iyice artmıştır. Bununla birlikte ABD’de komünizme karşı başlatılan ideolojik savaşın bir sonucu olarak eyaletler ve daha küçük yönetim birimleri “sadakat yeminleri” oluşturmuş, sadakat yemini yayınlayarak ülkelerine bağlılığını kanıtlamayan işyerlerinin çalışma lisansları iptal edilebilmiştir. Dahası işyerleri de kendi sadakat yeminlerini oluşturarak çalışanlarını bu yemine tabi tutmuştur. ABD’de komünizmle ilişkilendirilmek bireylerin somut bir delil olmadan bile işten çıkarılmaları ya da hapse atılmaları için yeterli bir gerekçe haline gelmiş, bu bağlamda düzenlenen soruşturmalarda çalışan nüfusun %20’si komünizm karşıtı soruşturmalardan geçirilmiştir. Bu nedenle, Kore Savaşı döneminde her ne kadar halkı savaşın gerekliliğine ikna etmek için İkinci Dünya Savaşı dönemindekine benzer bir çaba görülme de, Kore Savaşı’nın başladığı dönemde yerleşmiş olan yoğun bir komünizm karşıtlığından ve komünizme karşı duyulan korkudan söz etmek olasıdır. İktidarın Kore Savaşı’nı meşrulaştırma girişimini ise bu komünizm korkusu bağlamında değerlendirmek gereklidir.

Hollywood filmlerinin de bu dönemde komünizm korkusunun inşasını beslediği görülmektedir. Komünist casusların ABD’deki faaliyetlerini anlatan ya da olası bir nükleer savaş endişelerini arttıran çok sayıda casus ve bilimkurgu filmleri üretilmiştir. Ancak, Kore Savaşı’nın çıkmasının ardından bile stüdyolar bu savaşa odaklanan filmler üretmekte ve halkı savaşın gerekliliğine ikna etmekte gönülsüz davranmışlardır. Bu çalışma kapsamında imdb.com üzerinden yapılan “savaş” kategorisi altında yapılan taramada 1941-1945 yılları arasında Hollywood’un ürettiği savaş filmi tanımına uygun, İkinci Dünya Savaşı’na odaklanan 95 filme ulaşılmış, bunlardan 54’ü majör stüdyolar tarafından üretilmiştir. Kore Savaşı’nın gerçekleştiği 1950-1953 yılları arasında ise Kore Savaşı’na odaklanan 17 film üretilmiş olup bunlardan yalnızca beş tanesi majör stüdyolar tarafından çekilmiştir. Tez kapsamında yapılan incelemeler sonucunda, Hollywood’un Kore Savaşı filmleri üretmekteki isteksizliğinin arkasında yatan çeşitli gerekçeler tespit edilmiştir. Bunlardan birincisi, İkinci Dünya Savaşı’ndan yeni çıkmış ABD halkında görülen savaş karşıtlığıdır. İkinci Dünya Savaşı döneminde bile, ABD’nin savaşa katılmasından önceki yıllarda dünyada yaşanan tüm çatışmalara rağmen ABD halkının büyük çoğunluğunun (%97) savaşa katılmayı desteklemesi ancak Japonya’nın ABD’ye saldırması sonrasında gerçekleşmiştir. Kore Savaşı’nda ise böyle bir saldırı ve tehdit yer almadığı için savaşı destekleyenlerin oranı %50-60 oranında kalmıştır. Bununla bağlantılı olarak İkinci Dünya Savaşı filmlerinden örnekler her yıl gişe gelirlerinde ilk 10 film arasına girebilmişken, Kore Savaşı filmleri ise savaş boyunca hiçbir yıl ilk 20’ye bile girememiştir.

Dolayısıyla Hollywood stüdyoları halk arasında kabul görmeyen ve başarısız olan bir konuya dair filmleri üretmekten kaçınmıştır. Bu kaçınmanın diğer gerekçeleri de stüdyoların ekonomik beklentileri ile ilişkilidir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında banliyölere doğru göçün artması ile birlikte sinema seyircilerinin sayısı giderek azalmış ve stüdyoların gelirleri düşmüştür. Ayrıca, stüdyoların yapım, dağıtım ve gösterim ağları üzerindeki dikey bütünleşmelerini kıran 1948 tarihli Paramount Davası da gelirleri düşürücü etki yapmıştır. İkinci Dünya Savaşı öncesinde de büyük stüdyolara yönelik benzer bir dava açılmış olsa da stüdyoların Roosevelt'in savaş politikalarını destekleme sözü vermesiyle bu davalar büyük stüdyolar lehine sonuçlanmıştır. Ancak İkinci Dünya Savaşı'nın ardından bu davalar yeniden başlatılır ve bu defa büyük stüdyolar aleyhinde bir karar çıkartılır. Bu dava ile aynı dönemde başlayan, Hollywood endüstrisi içindeki komünistleri ortaya çıkarmak amacıyla düzenlenen ve “cadı avı” olarak anılan Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi soruşturmaları da tekelleşme karşıtı davalar ile birlikte Hollywood endüstrisinin iktidarın baskısını hissetmesine neden olur. Toparlayacak olursak, 1945-1953 arası dönem seyircilerin sinema salonlarından uzaklaştığı, stüdyoların dikey bütünleşmesinin dağıtıldığı, tekelleşme karşıtı davalar ve Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi soruşturmaları ile iktidar-Hollywood arasındaki ilişkilerin gerildiği bir dönemdir. Dolayısıyla stüdyolar, gelirlerini kaybettikleri bu dönemde halk arasında kabul görmeyen bir savaşa dair filmler üretmekten kaçınmışlardır. İktidarın komünizm karşıtı savaşını destekleyen az sayıda Kore Savaşı filmi ile birlikte daha çok komünizm karşıtı casus filmleri ve nükleer savaş korkularına seslenen bilimkurgular üretilmiştir. Ancak bu filmler Kore Savaşı'nı desteklemekten çok bir bakıma Hollywood stüdyolarının üzerlerindeki iktidar baskılarından kurtulma girişimi niteliğindedir. Çalışmanın sıradaki bölümünde İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı filmlerinin bu iki savaşa dair yaklaşımları arasındaki farklılıklar daha net görülebilecektir.

3. BÖLÜM: HOLLYWOOD SAVAŞ FİMLERİNDE SAVAŞI MEŞRULAŞTIRMAYA YÖNELİK AİDİYET VE ÖTEKİLİK TEMSİLLERİNİN İNŞASI

Hollywood savaş filmleri, bu türün tarihine değinilirken de belirtildiği gibi sinemanın kendi tarihi kadar eskidir. 19. yüzyılın sonlarından, bu çalışmanın devam ettiği 2020’li yıllara dek güncel kalmış, çok sayıda üretilmiş ve popülerliğini her daim sürdürebilmiş bir türdür. Bu çalışma, Hollywood savaş filmlerinin küçük bir kısmını ve kısa bir dönemini ele almaktadır. Çalışmanın odak noktası Hollywood savaş filmlerinin kriz anlarında ne gibi işlevlere sahip oldukları, ulusal kimlikleri (aidiyet ve ötekilik-biz ve düşman) ve toplumsal rolleri nasıl yeniden inşa ettikleri, aidiyet ve ötekilik kimliklerinin inşasında iktidarın rolünün ne olduğu, bu inşanın ABD’nin katıldığı savaşların meşrulaştırılmasına ve ABD’nin uluslararası alanda yumuşak gücünün arttırılmasına nasıl yaradığı sorularıdır. Bu doğrultuda İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı’nın gerçekleştiği yıllarda (İkinci Dünya Savaşı’na ABD’nin katıldığı 1941-1945 arası ve Kore Savaşı’nın gerçekleştiği 1950-1953 arasında), Hollywood’un majör stüdyoları (MGM, Paramount, RKO, 20th Century Fox, Warner Bros.) tarafından üretilen filmler birinci bölümde ayrıntılandırılan eleştirel söylem analizi yöntemi ile incelenmiştir. Bu yöntem dört aşamadan oluşmaktadır. Birinci ve ikinci aşamalar bu çalışmanın ikinci bölümünü oluşturmaktadır. Bu aşamaların amacı incelenecek metinlerin sınırlarını belirlemek ve metinlerin üretildikleri bağlam hakkında, söylemin inşasını etkileyen bilgileri sunabilmektir. Yöntemin üçüncü aşaması ise çalışmanın bu bölümünü (üçüncü bölümü) oluşturmaktadır. Bu aşamada, önce incelenecek olan filmlerin afişleri ve isimleri yani yüzeysel özellikleri analiz edildikten sonra, bölümün büyük kısmı film içeriğine dayalı ideolojik söylemlerin incelenmesine ayrılmıştır. Bu inceleme sırasında yanıtlanması planlanan sorular çalışmanın yöntem bölümünde, eleştirel söylem analizinin üçüncü aşaması altında belirtilmiştir. İncelemeler, İkinci Dünya Savaşı’na odaklanan, 1941-1945 yılları arasında Hollywood’un majör stüdyoları tarafından üretilen 51 film ve Kore Savaşı’na odaklanan, 1950-1953 yılları arasında majörler tarafından üretilen 5 film³⁷ üzerinden yapılmış ve bu filmlerde sıklıkla tekrarlayan öğeler, ortak ve farklı yönleri metin içerisinde değerlendirilmiştir. Bunlara ek olarak, incelenen savaşın gerçekleştiği yıllarda üretilen diğer stüdyoların savaş filmleri de örnek vermek amacıyla kullanılmıştır.

³⁷ İki savaşa dair incelenen film sayıları arasındaki farklılık savaş yıllarındaki savaş filmi üretim sayılarındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır.

3.1. Hollywood Savaş Filmlerinin Afişleri Seyirciye Neler Anlatıyor?

Film afişleri, vizyona girecek filmler hakkında seyircilerin ilk izlenimlerini oluşturan ve beklentilerini şekillendiren görsel metinlerdir. Özellikle de İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı dönemlerinde sinema salonları dışında film fragmanları ile karşılaşmanın mümkün olmadığı yıllarda üretilen film afişlerinin seyircilere nasıl seslendiği, hangi öğeleri ön plana çıkardığı ve hangi egemen söylemleri yeniden ürettiği ya da karşı çıktığına dikkat edilmelidir. Çünkü, tıpkı filmlerin kendileri gibi film afişleri de belirli süzgeçlerden geçirilerek oluşturulan, belirli anlamlar ve dünya görüşlerini içeren metinlerdir. Bu bölümde, bu çalışmada incelenen Hollywood'un majör stüdyolarının ürettiği savaş filmlerinin afişleri incelenecektir.³⁸

Savaş filmlerine ait afişlerin ilk olarak yazı içeren kısımları ele alınabilir. Filmlerin isimleri, yıldız vurgusu ve öyküye dair diğer ek yazılar bu bağlamda incelenebilir. İlk olarak film isimleri ele alındığında, filmlere isim verilmesinde en sık kullanılan stratejinin filmin isminde gerçekten yaşanmış bir çatışmaya ya da düşman bir hedefe gönderme yapılması olduğu görülür. Bu çalışma kapsamında incelenen 51 filmin sekizinin ismi bu şekildedir. *Wake Island* (1942), *Bataan* (1943), *Guadalcanal Diary* (1943), *Destination Tokyo* (1943), *Action in the North Atlantic* (1943), *Thirty Seconds Over Tokyo* (1944), *Back to Bataan* (1945) ve *Objective Burma* (1945) isimleri seyircilerin gerçek çatışmalar ve düşman hakkındaki bilgilerine başvurarak, dönemin teknolojik koşulları gereği yalnızca radyo, gazete ve dergilerde karşılaşılabilecek olan çatışmaların film yoluyla görsel bir biçimde sunulduğunu belirterek seyircilere seslenmiştir. Gerçek çatışmalara ve hedeflere dair isimlerin kullanılması, seyircilerin gündelik hayattan aşına olduğu haberleri hatırlatarak gerçek ve kurmaca olan arasında bağlantı kurulmasını sağlamakta ve filmde anlatılan öykünün gerçekçiliğini arttırmaya yaramaktadır. Bu gerçekçilik, zaman zaman afişlerde yer alan diğer cümlelerle de pekiştirilir. Örneğin, ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'nda kaybettiği çatışmalara odaklanan *Bataan* filminin afişinde "13 kahramanın öyküsü", *Wake Island* filminin afişinde ise "Amerika Wake Island'ı asla unutmayacak" ifadelerine yer verilir. *Back to Bataan* filminin adı ise zaten daha önce kaybedilen savaş sonrası intikam amacıyla aynı cepheye geri dönüldüğünü belirtir. Hollywood'un majör stüdyolarının ürettiği Kore Savaşı filmlerinde ise gerçek bir çatışmaya ya da düşmana dair bilgiye film afişlerinde yer verilmezken, minör stüdyolar tarafından üretilen A

³⁸ Her bir filme ait birden fazla afişe ulaşmak mümkündür. Bu sebeple, incelenen tüm filmlere ait afişlere bir arada ulaşabilme olanağı sağladığı için sadece imdb.com isimli internet adresinde ilgili filmlere ait olarak kullanılan afişler ele alınmıştır.

Yank in Korea (1951), *Korea Patrol* (1951) ve *Mission Over Korea* (1953) filmlerinin isimleri öykünün Kore’de geçtiğini ve Kore Savaşı’na odaklandığını seyircilere önceden bildirir. Görüleceği gibi majör stüdyolar filmlerin afişlerinde ve isimlerinde Kore Savaşı vurgusundan kaçınırken, minör stüdyolar zaman zaman bu vurguyu yapmıştır. Majör stüdyoların Kore Savaşı’na dair çok az film ürettiği ve hâlâ İkinci Dünya Savaşı’na dair filmlerin üretilmeye devam edildiği Kore Savaşı yıllarında minör stüdyoların onlardan farklılaşarak pazardan pay alma isteğinin bu farklılığa yol açtığı düşünülebilir.

Film isimleri ile ilgili dikkat çekici bir başka strateji ise, özellikle İkinci Dünya Savaşı döneminin siyasi iktidarlarının yanı sıra radyo, gazete, dergi, reklam ve sinema gibi kültür endüstrisinin araçları tarafından sıklıkla vurgulanan kolektif çabaya ve bireyciliğin terk edilmesine dair mesajların tekrarlanmasıdır. İktidarların ve kültür endüstrisinin bu yöndeki mesajlarına çalışmanın ilerleyen bölümlerinde daha ayrıntılı örnekler üzerinden değinileceği için burada sadece afişlerde görünümü üzerinde durulacaktır. *A Yank in the R.A.F.* (1941), *Joe Smith, American* (1942), *Pilot No:5* (1943) ve *A Guy Named Joe* (1943) gibi isimler filmde yer alan karakterin sıradan bir Amerikan askeri ya da yurttaşı olduğunu vurgulayarak, filmin merkezinde yer alan karakterin gösterdiği başarı ve kahramanlığın herhangi bir Amerikalı tarafından elde edilebileceği mesajı verilir. Herhangi bir yıldızın ön plana çıkarılması yerine bu filmler ulus kimliğine vurgu yapar ve isimsiz kahramanların göstereceği çabanın getireceği başarıları ve kolektif faydayı vurgular. Kore Savaşı döneminde ise majör stüdyoların filmlerinde böyle bir örneğe rastlanmazken, Sam Katzman Productions tarafından üretilen *A Yank in Korea* (1951) isimli film yukarıdakilere benzer şekilde öykünün kahramanının sıradan bir Amerikan askeri olduğu bilgisini iletir. Elbette ki yıldız oyuncuların ön plana çıkarıldığı afişler de vardır. Kirel’e göre sinemanın pazarladığı bir imge olarak yıldızlar, seyircinin ilgisini filme çekecek en önemli öğelerden biridir (2005, s. 87). Bir filmin seyircinin kafasında halihazırda var olan bir fikir ile bağlantılandırılması, tanınan bir edebi eser, çizgi roman, yıldız ya da türe dayandırılması filmin pazarlanabilirliğini arttırmakta ve daha çok seyirciye ulaşmasına fayda sağlamaktadır. Konumlandırılma (positioning) olarak adlandırılan, filmin seyirci tarafından tanınan/bilinen bir esere ya da fikre dayandırılması girişimi bir filmin ticari potansiyelini arttırmaya yaramaktadır (Çetin Erus, 2010, s. 130). Kültür endüstrisi, henüz denenmemiş olan her şeyi riskli bularak bunlardan uzak durur (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 180). Bu sebeple, her ne kadar İkinci Dünya Savaşı dönemi savaş filmlerinde kolektif çaba,

çoğunluğun iyiliği ve ulusal kimlik vurgusu yapılırsa da bazı savaş filmlerinin afişlerinde yıldızlar ön plana çıkarılmıştır. *Desperate Journey* (1942), *Action in the North Atlantic* (1943), *Destination Tokyo* (1943), *Objective Burma* (1945), *Back to Bataan* (1945) ve *Battle Circus* (1953) gibi filmlerde John Wayne, Humphrey Bogart, Cary Grant, John Garfield ve Errol Flynn gibi yıldız oyuncuların görselleri ve isimleri film afişlerinde daha ön planda ve büyük boyutta yer alarak vurgulanmakta, seyircinin filme olan ilgisi arttırılmaya çalışılmaktadır.

Yukarıda belirtilen yıldız isimlerin sadece erkek oyunculardan oluşması dikkat çekicidir. Her ne kadar kadınların savaştaki tecrübelerine odaklanan filmler üretilmiş olsa da, savaş döneminde üretilen ve bu çalışma kapsamında ele alınan filmlerin afişlerinde kadın oyuncuların arka plana atıldığı ve filmlerde canlandırdıkları karakterlerin önemsizleştirildiği görülmektedir. Hem İkinci Dünya Savaşı hem de Kore Savaşı filmlerine ait bu afişlerde kadın oyuncuların görselleri en çok filmde yer alan romantik yan öykülerin vurgulanması ve savaş filmi seyretmeyi tercih etmeyen seyircilerin bu romantik öyküler yardımıyla salonlara çekilmesi amacıyla kullanılırlar. Bu romantik vurgu çoğunlukla bir kadın ve bir erkek karakterin sarılırken, el ele tutuşurken veya yanak yanağa yer aldıkları görsellerin afişte az yer kaplayacak şekilde, küçükçe afişin bir köşesine ilştirilmesi şeklinde yapılır. Bu çalışma kapsamında incelenen 56 filmin neredeyse yarısının afişlerinde bu şekilde bir görsel yer verilmiştir.

Kadınların savaştaki tecrübelerine ve savaşa katkı vermek için gösterdikleri çabalara odaklanan az sayıdaki filmin afişinde ise kadınların tecrübe ve katkılarının silindiği görülür. Örneğin ülkelerinden uzakta, savaş cephesinde gönüllü olarak görev yapan ve çoğunlukla yaralı askerlerle ilgilenen kadınların öyküsünün anlatıldığı *Cry Havoc* (1943) isimli filmin afişinde yan yana resmedilen üç kadının sadece başları görülür. Kadınlar bakımlı, makyajlı ve saçları yapılıdır. Afişteki temsillerinde cephede yaşadıkları sıkıntılardan eser yoktur. Afişte “Tehlikeli yaşayan kızlar” ifadeleri yer alsa da bu tehlikeyi oluşturan öge ya da durumun ne olduğu konusunda bir bilgiye afişte yer verilmez. Arka planda savaş cephesine dair bir görsel yer almamakta, sadece lila renklerde düz bir fon üzerinde bu üç kadının başlarının çizimleri yer almaktadır. Ayrıca kadınların üniformaları da görülmemektedir. Benzer bir şekilde, orduya katılarak araç tamir bölümünde başarılı bir şekilde ülkelere yardım eden kadınların yer aldığı *Keep Your Powder Dry* (1945) isimli filmin afişinde de kadınların orduya katılmaları veya ülkelere katkıları ile ilgili bir görsel kullanmak yerine, filmin merkezindeki üç kadın bel

planda, şık elbiseler içerisinde, ellerinde makyaj aynası ve makyaj malzemeleri ile resmedilirler. Afişte “Erkeklerin dünyasındaki üç kadın” ifadeleri yer alsa da, tıpkı bir önceki örnekte olduğu gibi bu ifadeler görsellerle desteklenmez. Cephedeki savaşta hemşire olarak çalışan ve görevlerini tamamlayarak ülkelerine dönmekte olan kadınların cephedeki tecrübelerine odaklanan *So Proudly We Hail* (1943) isimli filmin afişinde kadınlar üniformaları içinde resmedilseler de, erkeklerle yaşadıkları aşk ilişkileri daha ön plandadır. Afişte yer alan “Savaş cephesindeki kızlarımızın ilk büyük aşk öyküsü” ifadeleri ile de bu aşk vurgusu tekrarlanır. *A Guy Named Joe* (1943) isimli filmde genellikle romantik ilişkideki konumuyla ön plana çıkan, ancak filmin sonundaki riskli bombalama görevini pilot olarak tek başına gerçekleştiren kadın karakter de filmin afişinde yine erkek karakterle yan yana, birbirlerine aşkla bakarken yer alır. Erkek karakterin üniformasına ait şapkasından onun bir pilot olduğu anlaşılırken, kadın karakterin bir asker ve pilot olduğuna dair bir görsel sunulmamaktadır. Kore Savaşı filmlerinden *One Minute to Zero* (1952) ve *Battle Circus* (1953) isimli filmlere ait afişlerde de cephedeki kadınların tıpkı İkinci Dünya Savaşı filmi afişlerinde olduğu gibi profesyonel kariyerlerinden ve savaşa katkılarından soyutlandıkları, bir aşk ilişkisi içinde resmedildikleri görülür. Dolayısıyla savaş döneminde her ne kadar ülkelere hizmet etmiş olsalar ve filmlerde de zaman zaman bu katkılarına yer verilmiş olsa da kadınların savaştaki tecrübe ve katkılarına filmlerin afişlerinde yer verilmediği, kadınların geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine uygun bir biçimde resmedildikleri dikkat çekmektedir. Hatırlanacağı üzere, önceki bölümlerde özellikle İkinci Dünya Savaşı yıllarında kadınların, geleneksel olarak erkeklere ait görülen alanlarda işgücüne katılmalarının bazı tepkilere neden olduğuna değinilmişti. Filmlerde bu kalıpları kıran kadın temsillerine yer verilmiş olsa da, filmlerin seyirciyle ilk buluştuğu alan olan film afişlerinde daha geleneksel kadın temsillerine yer verilerek tartışmalı alanlardan uzak durulmuş ve filmin daha çok sayıda seyirciye ulaşması amaçlanmıştır.



Görsel 13-14-15: *Cry Havoc* (1943), *Keep Your Powder Dry* (1945) ve *Battle Circus* (1953) gibi orduya katılan kadınların öykülerinin anlatıldığı filmlerin afişlerinde kadınların ülkeleri için gösterdikleri çaba göz ardı edilir.

İrk konusunun savaş filmi afişlerindeki eksikliği de değinilmesi gereken bir başka sorundur. Özellikle de ulusal kimliğin, dayanışmanın, kolektif çaba ve çıkarın vurgulandığı İkinci Dünya Savaşı'na ait film afişleri incelendiğinde azınlığa mensup karakterlerin hiçbir afişte resmedilmemesi ırk ve egemenlik/bağımlılık ilişkileri üzerinden düşünülmesi gereken bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Azınlığa mensup karakterlerin Hollywood savaş filmlerindeki temsil biçimlerine ve bu temsilin işlevine ilerleyen bölümlerde ayrı bir başlık altında değinilecektir. Sadece film afişleri üzerinden de yorumlarda bulunmak mümkündür. Siyahi karakterlerin yan rollerde ve kısa süreli görüldüğü filmlerde bu karakterlerin afişte yer almaması bir dereceye kadar makul karşılanabilse de, *Bataan* (1943) ve *Lifeboat* (1944) gibi daha uzun süreli perdede görüldükleri rollerinin oldukları filmlerin afişlerinde yer almamaları beyaz ırka dair egemen politikaları ve söylemi yeniden hatırlatmakta, kriz dönemindeki savaş ihtiyaçları gereği ulusal birlik mesajlarının verildiği durumlarda bile sinemanın egemen söylemleri yeniden üretmeye devam ettiğini göstermektedir. Koppes ve Black'e göre İkinci Dünya Savaşı döneminde ırksal bilinci azaltmak ve ulus kimliğini ön plana çıkarmak amacıyla Savaş Bilgi Ofisi, stüdyolardan ürettikleri filmlerde ABD'nin etnik ve coğrafi çeşitliliğini vurgulamalarını ister. Ancak, bu doğrultuda üretilen filmler ABD'de ırkçılığın daha yoğun olduğu güney eyaletlerindeki sansür kurumlarının girişimleri ile çeşitli kesinti ve yasaklamalara uğrar. Bu durum stüdyoların ırkçı yasaklamaların önüne geçebilmek ve en yüksek sayıda seyirciye ulaşabilmek adına filmlerdeki siyahi karakterleri bu ırkçı zevklere göre

düzenlemelerine neden olur (1999, s. 390-391). Siyahilerin afişlerdeki eksikliği de olası en yüksek seyirci sayısına ulaşmak amacıyla bu ırkçı zevklere uyumlanma çabasının bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Özellikle de *Lifeboat* gibi mekân olarak sadece küçük bir cankurtaran sandalında geçen bir filmin afişinde, filmde yer alan siyahi karakterin dışarıda bırakılması beyaz egemen değerlerin yeniden üretildiğinin ve stüdyoların kendi kârlarını riske sokacak temsillerden kaçındıklarının göstergesidir. Film içerisinde bu karakterin “kömür” lakaplı bir eski yankesici olması ile siyahi karaktere ırkçı imgeleme ait negatif değerler yüklenebilmektedir. Fakat afişte bu bilgiler sunulamayacağı için siyahi karaktere afişte yer verilmemiştir. Böylece, siyahi karakterin de Nazilerin saldırısına uğrayan bir gemiden kurtulan beyazlar gibi bir kurban olarak ve kurbanlıktan doğan acıma duygusunun yönlendirileceği bir hedef olarak sunmaktan kaçınılarak filme yönelebilecek olası tepki ve yasaklamalar önlenmeye çalışılmıştır.

Görüleceği üzere, filmlerin içerikleri önceki bölümlerde değinildiği gibi İkinci Dünya Savaşı döneminde Savaş Bilgi Ofisi’nin isteklerine göre şekillense de film afişleri Savaş Bilgi Ofisi’nin filmlerde görmek istediği mesajları yansıtmamakta, benzer temsillere Kore Savaşı dönemi savaş filmi afişlerinde de rastlanmaktadır. Afişlerde yer alan özellikle geleneksel toplumsal cinsiyet ve ırk temsillerinin, romantik ilişki vurgusu ve yıldız imgelerinin stüdyoların ekonomik endişelerinden kaynaklandığı düşünülebilir. Mümkün olan en geniş kitleye seslenmek isteyen stüdyoların tartışma yaratabilecek ve seyircileri filmden uzaklaştırabilecek temsilleri filmlere ait ilk izlenimleri oluşturan film afişlerinden uzak tutmaları da bu bağlamda ele alınabilir. Ayrıca, afişlerde yer alan bu temsiller görsel rejimin düzenlenmesinde aktif olan ırk ve toplumsal cinsiyete dair egemen değerlerin izlerini sunmaktadır. Savaş dönemlerinin ihtiyaçlarından dolayı filmlerin içinde her ne kadar bu egemen değerler zaman zaman tersine çevrilse de, seyircilerin filmlerle ilk karşılaşma alanı olan film afişleri egemen değerlerin yeniden üretildiği alanlar olarak karşımıza çıkar.

3.2. Savaş Filmlerinde Savaşın Sebebi Nasıl Açıklanıyor?

Bu çalışma kapsamında ele alınan iki savaş da, yani İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı, ABD topraklarından çok uzaklarda gerçekleşmiş savaşlardır. Daha büyük çatışmalara sahne olan İkinci Dünya Savaşı sırasında bile ABD savaşa katılan diğer ülkelere olan uzaklığı nedeniyle, Pearl Harbor’ın bombalanması haricinde hasar almamıştır ve diğer ülkelere kıyasla

güvenli bir coğrafi konumda yer almaktadır. Dolayısıyla kendisine yöneltilmiş acil bir tehdit bulunmamaktadır. Böyle bir durum, savaşa katılmaya yönelik kamuoyunun oluşturulabilmesi ve savaşın getirdiği sıkıntılar altında bile halkın desteğinin savaş boyunca sürdürülebilmesi için savaşa katılmayı meşrulaştırıcı sebeplerin üretilmesini ve yayılmasını gerektirmiştir. Kellner'ın da vurguladığı gibi medya kültürü, bir kültürel eğitim aracı gibi işlev görerek bireylerin ne düşüneceğini, nasıl davranacağını, neye inanıp, nelerden korkacağını etkileme gücüne sahiptir (Kellner, 1995, s. 2). ABD'nin iç ve dış politikasını yakından takip eden Hollywood endüstrisi için devletin stratejik gündemi sürekli olarak filmler için malzeme olmuştur. Üretilen birçok örnekte, Hollywood endüstrisi devletin stratejik gündemini sinema sanatının görsel gücü ve öykü anlatma becerisiyle harmanlayarak sunmuş ve bu yolla stratejik gündemin kitleler tarafından pozitif algılanmasına yardım edecek temsiller üretmiştir (Valantin, 2006, s. 11). İkinci Dünya Savaşı sırasında Hollywood bu görevi tam anlamıyla yerine getirip, üretilen savaş filmlerini savaşa katılmayı meşrulaştıran gerekçelerle donatırken, Kore Savaşı döneminde böyle bir çaba içerisine girilmemesi ise Hollywood-hükümet ilişkileri açısından ilgi çekicidir.

ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'na katılımı, daha önce de değinildiği üzere bir anda olmamıştır. 7 Aralık 1941 tarihinde düzenlenen Pearl Harbor saldırısı ABD'nin Mihver devletlerine savaş ilan etmesine sebep olsa da, bu saldırıdan önceki tarihlerde ABD, özellikle İngiltere'ye silah, uçak, gemi ve diğer malzemelerin yardımını yapar. Hem bu yardımların müttefiklere güvenli şekilde ulaşmasını hem de denizlerdeki özgürlüğün korunmasını sağlamak gibi gerekçelerle Atlantik Okyanusu'nda askeri gemiler bulundurur ve ticaret gemilerini de silahlandırır. Ayrıca hızlı ve büyük ölçekli bir silahlanma içine girilir. Bunun için ABD halkından da vergilerin artırımı ve bazı materyallerin kısıtlanması gibi fedakârlıklar talep edilir. Bu talepler beraberinde taleplerin sorunsuzca kabul edilebilmesine yönelik gerekçeleri de getirir. Yöneticilerin kendi yönetimi altındaki halktan fedakârlık ve destek talep ederken başka ülkelere yardımlarda bulunmayı, büyük ölçeklerdeki silahlanmayı ve alınan önlemleri açıklamak amacıyla ileri sürdüğü gerekçeler ABD'nin savunmasını güçlendirmek, savaşın ABD topraklarına sıçramasını önlemek, denizlerdeki ticaret ve seyahat özgürlüğünü korumak, barışın korunmasını sağlamak, saldırıya uğrayan demokrasilere ve insan özgürlüklerinin korunmasına destek olmak, diktatörlerin egemenliğini önlemek gibi çeşitli şekiller alır. Daha sonra ise Pearl Harbor saldırısının düzenlenmesi ve ABD'nin savaşa katılmasıyla bu gibi gerekçeler daha güçlü biçimde tekrarlanır. Bir başka deyişle, savaşa katılmak tek başına yeterli

olmaz, iktidarların halk desteğini yanlarına çekebilmek için savaşı ikna edici şekilde gerekçelendirmeleri de gerekir. Bu doğrultuda basın açıklamaları ve radyo konuşmaları yapılır, çeşitli konulara değinen savaş posterleri hazırlanır, haber filmleri, belgeseller, çizgi filmler ve uzun metraj kurmaca filmler üretilir. Ayrıca Savaş Bilgi Ofisi gibi propaganda kuruluşları yardımıyla kamuoyu yönlendirilir. Hatırlanacak olursa önceki bölümlerde Savaş Bilgi Ofisi'nin sinema endüstrisi için bir kılavuz hazırladığına ve bu kılavuzda, üretilecek olan filmlerde belirli konuların vurgulanmasını önerdiğine değinilmişti. Ne için savaşıldığı, yani ABD'nin savaşa katılma sebebi filmlerde vurgulanması istenilen noktalardan biridir. Filmlerde ABD'nin savaşa katılmasını meşrulaştıran sebeplerin genellikle dönemin ABD Başkanı Franklin Roosevelt'in konuşmalarını yansıtması dikkat çekici bir ayrıntıdır.

İkinci Dünya Savaşı'nın gerçekleştiği yıllarda Hollywood majörleri tarafından üretilen ve bu savaşı konu alan filmlerde seyircileri savaşın gerekliliğine ve meşruluğuna ikna etmek için çeşitli gerekçeler ileri sürülür. Bu gerekçeler bazen bir karakterin monoloğu ya da karakterler arasındaki diyaloglar ile seyircilere aktarılırken bazen de ima yoluyla aktarılır ya da tek cümleyle geçiştirilir. Örneğin *Destination Tokyo* (Delmer Daves, 1943) filminde denizaltı mürettebatından birinin (Mike) sudan çıkarmaya çalıştığı Japon askeri tarafından sırtından bıçaklanarak öldürülmesinin ardından mürettebata hitaben yapılan, birbirini izleyen toplam dört dakikalık iki farklı monologda ABD ile düşmanlar arasındaki zıtlıklar vurgulanır. Örneğin, Kaptan Cassidy ölen Mike hakkında konuşur. Mike'ın beş yaşındaki oğluna paten hediye ettiğini anlatır. Ardından, "O Japon da beş yaşına geldiğinde bir hediye almıştı, ama bu sefer hediye bir hançerdi. Babası ona hançer hediye ederek hayatta nasıl biri olması gerektiğini öğretti...Şu anda birçok Mike ölüyor. Eğer biz beş yaşındaki çocukların eline hançer veren sistemi ortadan kaldırmazsak daha birçok Mike ölmeye devam edecek" cümlelerini kurar. Burada, Savaş Bilgi Ofisi'nin kılavuzunda ikinci madde altında düşmanlar ile ilgili verilmesi istenilen mesajlara dair daha önce değinilen bir ayrıntıyı yeniden hatırlatmak gerekmektedir. Savaş Bilgi Ofisi, yapılan anketlere göre halk arasında düşmanın kim olduğuna dair bilgi eksikliği olduğunu belirterek, stüdyolardan üretilen filmlerde düşmanın sadece Hitler, Mussolini ya da Japon savaş lordları değil militarizmin kendisinin olduğunun vurgulanmasını ister. Bu yüzden, *Destination Tokyo* filminde Kaptan Cassidy'nin ağzından verilen yukarıdaki monolog adeta doğrudan Savaş Bilgi Ofisi'nin sesidir. Filmde Amerikalılar ve Japonlar arasındaki ikili zıtlıkların vurgulanmaya devam edildiği bu uzun sahne seyircilere düşman

hakkında bilgileri verir ve savaşın neden gerekli olduğunu açıklar. Sahnede önce Almanya sonrasında ise Japonya'daki şiddet kültürü ve bu kültürün ABD'deki barışçıl, huzurlu ve özgür yaşam tarzından farkı vurgulanır. Düşmanlar şiddeti ve kötülüğü kültürel olarak benimsemiş kişiler olarak betimlenerek ABD ile ikili karşıtlık ilişkisi içinde sunulur. Dünyaya barış gelmesi ve gelecek nesillerin huzur içinde yaşayabilmesi için düşmanın yok edilmesi gerekmektedir.

“Biz”e özgü olan değerler ötekilerden farklıdır ve aradaki hiyerarşik farklılık ulusal kimliği pekiştirici niteliktedir. Ulusal kimliğe olan aidiyetin korunması ve pekiştirilmesi için, öteki ile olan farklılığın sürekli olarak yeniden inşa edilmesi gereklidir. İkinci Dünya Savaşı döneminde ABD Başkanı olan Roosevelt'in konuşmalarında ABD ve Mihver devletleri arasındaki farkın sürekli olarak vurgulandığı dikkat çeker. Örneğin 24 Ekim 1940 tarihli konuşmasında ABD'de fikir ayrılıklarına tahammül gösterildiğinden, herkesin özgürce dilediğini ifade edebilme hakkı olduğundan diktatörlüklerde ise korku atmosferinden doğan zorunlu bir fikir birliği olduğundan bahseder. Diktatörlüğün gücünü yönetimdeki tek bir kişiden ve bu kişinin etrafındaki kendini elitler olarak tanımlayan küçük azınlıktan alırken ABD'nin ise 130 milyon insanın aktif ortaklığı ve iş birliğinden aldığını belirtir (Roosevelt, 1940 a, s. 3,6). 27 Mayıs 1941 tarihli konuşmasında ise Nazilerin dünya egemenliği elde etmek amacıyla savaştığını ve işgallere giriştiğini, ABD'nin ise dünya demokrasilerini ve insan özgürlüklerini korumayı amaçlayarak Nazilere direnen ülkelere yardım ettiğini ifade eder (Roosevelt, 1941 c, s. 2-3). Roosevelt, İşçi Bayramı gerekçesiyle yaptığı konuşmasında özgür bir iş gücü sisteminin demokratik yönetim şeklinin temeli olduğunu belirtir ve Mihver diktatörlüklerinde tüm iş gücü ilke ve standartlarının yıkıldığını vurgular (Roosevelt, 1941 b, s. 5). Öteki olanın farklılığını vurgulayıcı bu gibi konuşmaların yansımaları filmlerde de görülebilmektedir. *Destination Tokyo* ve *This Land is Mine* (Jean Renoir, 1943) gibi filmlerde düşmanın düşünce ve ifade özgürlüğünü önlemek için insanları öldürdüğü; *Action in the North Atlantic* (Lloyd Bacon-Byron Haskin-Raoul Walsh, 1943), *God is My Co-Pilot* (Robert Florey, 1945), *Back to Bataan* (Edward Dmytryk, 1945) ve *China Sky* (Ray Enright, 1945) gibi filmlerde savaşta Mihver devletlerine karşı direnenlere ABD'nin yardımcı olduğu; *The Moon is Down* (Irving Pichel, 1943), *Paris After Dark* (Léonide Moguy, 1943) ve *Tonight We Raid Calais* (John Brahm, 1943) gibi filmlerde ise işgal edilen ülkelerde Nazilerin yerli halkı köleleştirerek fabrikalarda hiçbir hakkı olmadan çalışmaya zorlanan işçiler olarak kullandıkları görülür. Kısaca, İkinci Dünya Savaşı dönemi Hollywood savaş filmleri iktidarın söylemlerini doğrudan yansıtarak

düşmanın “biz”den yani iyi/haklı olandan farkını vurgulayarak ötekilik inşa etmekte ve iyi olarak temsil edilen kişilerle özdeşlik kurdurarak ortak amaç, hedef ve çıkarlardan kaynaklanan bir aidiyet duygusu inşa etmektedir.

Ortak hedef ve çıkarlar aynı zamanda ABD’nin müttefiklerle olan benzerliğini de vurgulayarak küresel bir aidiyet (biz) kurmaktadır. Bu durum en çok savaşa katılmanın sebebini düşman işgaline karşı direnmek ve özgürlükleri korumak olarak sunan filmlerde karşımıza çıkar. Bu filmler hiçbir zaman ABD topraklarında geçmez. ABD askerlerini konu alan filmlerde de askerlerin savaşma amaçlarının özgürlüklerin korunması olduğu belirtilse de bu filmler denizaşırı cephelerde geçer, ABD işgal altında gösterilmez. Düşman işgali müttefiklerin toprakları üzerinde gerçekleşir. Dönemin müttefikleri, topraklarının düşmanlar tarafından işgal edilmesi nedeniyle istemeden de olsa savaşa katılmak zorunda kalır. Savaşa katılmanın sebebini düşman işgaline karşı direnmek ve özgürlükleri korumak şeklinde sunan filmler Nazi işgaline karşı direnen Avrupa ülkelerine ya da Japon işgaline karşı direnen Asya ülkelerine odaklanır. Bir diğer düşman ülke olan İtalya’nın ise böyle bir işgaline Hollywood’un majör stüdyoları tarafından üretilen filmlerde rastlanmaz. *The Cross of Lorraine*, *This Land is Mine*, *Tonight We Raid Calais* ve *Paris After Dark* isimli filmler Fransa’da geçer. *Edge of Darkness* ve *The Moon is Down* isimli filmler Norveç’te, *Days of Glory* Rusya’da, *Chetniks! The Fighting Guerrillas* ise Yugoslavya’da geçer ve Naziler tarafından işgal edilen/saldırıya uğrayan ülkelerdeki direnişi konu alır. *God is My Co-Pilot*, *China Sky* ve *Dragon Seed* Çin’de, *Salute to the Marines* ve *Back to Bataan* ise Filipinler’de geçer. Bu filmler ise Japon işgaline/saldırısına direnen ülkeleri konu alır. Düşman işgaline karşı direnişi konu alan filmlerde saldırıya uğrayan ülkenin barışçıl bir ülke, halkının ise barışçıl bir halk olduğu sıklıkla vurgulanır. Kendi hallerinde mutlu şekilde yaşayan bu insanların huzuru düşmanın saldırısıyla bozulur. Her ne kadar barışçıl insanlar olsalar da, anavatanlarının işgali onlar için ulusal kimliklerinin ve demokratik özgürlüklerinin tehdidi anlamına gelir ve kendilerini savunmak için direnişe geçerler. Direnişçileri çoğunlukla ülkelere yönelmiş tehdidi savuşturmak ya da işgali sona erdirerek özgürlüklerine tekrar kavuşmak isteyen ve bu yolda ölümü göze alan sivil halkın oluşturduğu görülür. İşçi, çiftçi, balıkçı, doktor, belediye başkanı ve dansçı gibi farklı arka planlardan karakterler özgürlüklerini korumak ve savunmak adına dayanışma içinde hareket ederler. Düşmana karşı direniş ancak kolektif çaba ile mümkündür. Galibiyet için her birey üzerine düşen görevi yerine getirmelidir. Bu bağlamda ele alındığında müttefiklerin direnişini konu

edinen filmlerin sadece yabancı bir ülkede yaşanan mücadeleyi anlatmakla kalmayıp, aynı zamanda ABD'deki seyircilere de mesaj niteliği taşıdığı görülmektedir. ABD Başkanı Roosevelt de konuşmalarında sık sık herkesin savaşta üzerine düşeni yapması gerektiğini vurgulamıştır. Başkan, 11 Kasım 1941 tarihli konuşmasında sadece orduyu güçlendirmenin yetersiz olduğunu, herkesin üzerine düşeni yapması, fedakârlıklarda bulunması, uzun saatler çalışması, savunma için gerekli konulardan birinde eğitim alması gerektiğini belirtir. Roosevelt, herkesin üzerine düşeni yapmasıyla ABD'yi diktatörlerin köleliğinden ayıran yaşam tarzının korunabileceğini söyler (Roosevelt, 1941 g. s. 10). Ayrıca aşağıdaki örneklerde görülebileceği gibi ABD halkına yönelik, herkesi üzerine düşeni yapmaya çağıran savaş posterleri de hazırlanmıştır. En solda yer alan poster (görsel 16) “Savaş tahvili ya da esaret” sloganıyla herkesi maaşlarının yüzde onuyla savaş tahvili almaya davet eder. Eğer bu küçük fedakârlık yapılmazsa köleliğin ABD'ye gelebileceği mesajı verilir. Ortadaki posterde (görsel 17) “Çiftçiler... (üretim) hedeflerinize ulaşın. Onlar (askerler) kendi hedeflerine ulaşacak” sözleriyle cephedeki askerlerin kendi üzerlerine düşeni yaptıkları belirtilerek çiftçiler de savaşta üzerlerine düşeni yapmaya, askerlerin, müttefiklerin ve sivillerin ihtiyaçlarını karşılamak için yeterli üretimi gerçekleştirmeye çağrılır. Sağdaki posterde (görsel 18) ise “Ülkeniz ve özgürlüğünüz tehlikede, ABD Donanmasına katılarak bunları koruyun” ifadeleri yer alır. Bu poster örneklerinde de görüleceği üzere ABD halkının tamamı ya da çiftçiler gibi acil ihtiyaç duyulan belirli bir kesimi yöneticilerin ihtiyaçlarına göre belirli fedakârlıklar yapmaya davet edilirler. Bu fedakârlıklara katlanmanın ödülü özgürlük ve bağımsızlık olurken, katlanmamanın sonuçları ise kölelik ya da ölüm olarak sunulur.



Görsel 16-17-18: Kolektif çabayı vurgulayan bazı savaş posterleri örnekleri (Office of War Information, 1942-1945).

Dolayısıyla müttefiklerin direnişinin anlatıldığı filmlerde bir yandan müttefiklere yapılan yardımlar meşrulaştırılıp, sahip olunan ortak değerler aracılığıyla ülkeler arasında bağ kurulması amaçlanırken, diğer yandan da başka mecralarda da tekrarlanan, galibiyetin ancak ortak amaçlar ve çıkarlar doğrultusunda girişilecek kolektif çaba ve fedakârlık ile mümkün olduğu mesajı verilerek, toplumun tamamı üzerlerine düşeni yapmak için ikna edilmeye çalışılır.

Japonya'nın Pearl Harbor'a düzenlediği saldırı İkinci Dünya Savaşı dönemi Hollywood savaş filmlerinde ABD'nin savaşa katılmasının sebeplerinden bir diğeridir ve savaşın sonuna kadar üretilen filmlerde bu vurguya rastlanır. *Stand By For Action*, *Salute to the Marines*, *Cry Havoc*, *They Were Expendable*, *The Navy Comes Through*, *Bombardier*, *The Eve of St. Mark*, *Pride of The Marines*, *Wake Island* ve *Air Force* gibi filmler çoğunlukla Pearl Harbor saldırısından önce orduya katılmış kişilerin öykülerini anlatır. Bu kişiler orduya katılmış olsalar da sadece eğitim almakta ya da vermekte, rutin devriye görevlerini yerine getirmektedir. Hatta Japonya ile ABD arasında barış görüşmeleri yapılmaktadır. *Stand By For Action*, *Air Force*, *Wake Island*, *Salute to the Marines* ve *Tender Comrade* gibi örneklerde Japonya ile ABD'nin saldırı öncesinde gerçekleştirmiş oldukları barış görüşmeleri özellikle vurgulanır. Bu barış görüşmeleri filmlerde seyircilere gösterilen gazete başlıkları ya da Japon elçilerin konuşmaları yoluyla seyircilere aktarıldıktan sonra Pearl Harbor saldırısının gerçekleştiği haberi alınır. ABD'yi savaşa dahil eden olay Japonya'nın Pearl Harbor'a düzenlediği saldırıdır. Düzeni bozan ve çatışmaları başlatan bu saldırı çoğunlukla film içinde radyodan yapılan bir acil durum yayınıyla karakterlere ve seyircilere iletilir. Savaş filmlerinde önce barış görüşmelerinin gösterilip ardından ise saldırı haberinin verilmesi Japonya'ya yönelik olumsuz duyguların oluşturulmasına yarayan söylemsel bir stratejidir. Barışın korunması için gösterilen çabaya rağmen sebepsiz yere düzenlenen bu saldırı Japonya'nın güvenilmez, aldatıcı, sinsi ve hain olduğu, Amerika'yı sırttan bıçakladığı mesajını iletir. Dolayısıyla ABD'nin savaşa katılmasının meşru bir sebebe dayandığı bilgisi seyircilere sunulmuş olur. Bu sebep tamamen kendini ve evini düşmana karşı savunma niteliği taşımaktadır. Ev motifi Pearl Harbor saldırısına değinen yukarıdaki gibi örneklerde ve sivil cephe filmlerinde birincil anlamda gerçek bir mekân olarak gösterilen bir motifken, savaşın gerçekleştiği cephelerde yani ABD'den uzakta geçen muharebe filmlerinde de sembolik olarak inşa edilir. Askerler gittikleri uzak ülkelerde kendilerine yaşayacakları düzenli bir alan inşa ederler. *Bataan*, *Wake Island* ve

Guadalcanal Diary gibi uzak cepheler uyunacak yerler, yemek pişen alanlar ve sohbet alanları gibi ev düzenini simgeleyen şekilde düzenlenmiş ve düşmandan korunması gereken yerlerdir. *Destination Tokyo*, *Stand by for Action*, *Wing and a Prayer* ve *Air Force* gibi filmlerde uçak, gemi ve denizaltı gibi savaş araçları bu sembolik evin yerini alır. Bu sembolik evler düşman saldırısına uğradığında herkes korkusuzca savaşarak evini düşmandan korumak için çaba sarfeder. Ev, *Bataan* ve *Wake Island* örneklerinde de görüldüğü gibi gerektiğinde son askere kadar feda etmek pahasına korunmalıdır.

Bazı filmlerde ise savaşa katılmayı meşrulaştıracak ahlaki ve evrensel değerlerin ileri sürüldüğü görülür. Gelecek nesillere özgürce yaşayabilecekleri daha iyi bir dünya bırakma arzusu bunlardan biridir. Gelecek nesillerin kendilerinden daha iyi şartlarda yaşamasını isteyen insanlar özverili ve fedakâr bir şekilde, dünyayı kölelikten ve faşizmden korumak için gerekirse hayatlarını bile vermek pahasına çabalarlar³⁹. Bu söylemin, ABD Başkanı Roosevelt tarafından da sıklıkla tekrarlandığı görülür. 24 Ekim 1940 tarihli konuşmasında Roosevelt, ABD'nin herhangi bir yerindeki herhangi bir toplantıda birçok farklı ırktan ve etnik kökenden insanın bir arada bulunduğunu ve bu insanların ABD'yi kuran cesur, çalışkan ve özverili insanların geleneğinin takipçisi olduğunu belirtir. Ardından, ABD'nin hem kendileri hem de gelecek nesiller için eski hayatlarından daha iyi bir hayat kurmak amacıyla her türlü zorluğu göze alan, insan özgürlüklerinin garanti altına alındığı bir yönetim sistemi kurmayı arzulayan ve birçok farklı ırktan gelen insanlar tarafından kurulduğunu ekler (Roosevelt, 1940 a). Böylece Roosevelt ırk, ulus kimliği, kolektif çaba ve çıkar gibi birçok farklı söylemi bir arada kullanarak savaşta ihtiyaç duyulan nitelikleri taşıyan ideal bir Amerika miti kurar. Bu ideal Amerika öncelikle farklı arka planlara sahip insanların ortak amaçlar doğrultusunda yılmadan bir arada çalıştığı bir toplumdur. Geçmişle güncel zaman arasında ortaklık kurarak yani konuşmanın yapıldığı tarihteki ABD'nin de ülkeyi kurduğu söylenen cesur, çalışkan ve özverili insanların geleneğinin taşıyıcısı olduğunu belirterek, kurulmak istenen mite tarihsel süreklilik ve sağlamlık katar. Ayrıca şimdiki özgür ülkenin, gelecekteki nesiller için daha iyi bir hayat isteyen insanların mirası olduğunu vurgulayarak, şimdiki ABD vatandaşlarının da gelecek nesillere böyle bir borcu olduğunu ima eder. Geçmişle kurulan bu bağ sadece kendi çıkarını

³⁹ Benzer bir şekilde, ABD'nin savaştaki düşmanlarından biri olan Nazilerin ürettiği filmlerde de, Kracauer'in aktardıklarına göre Naziler barışı seven, ailelerini ve sevdiklerini korumak için savaşan kişiler olarak resmedilirler. Bu filmlerde yer alan düşmanlar yüzlerce yıldır Almanya'yı yok etme planı yapan kötü güçler olarak temsil edilirken Almanlar ise yok olmamak için kendini savunan, masum ve acı çeken insanlar şeklinde temsil edilir (Kracauer, 2010, s. 284,288).

düşünmeden yapılan özverili çabayı ve fedakârlıkları ABD'nin kültürel bir mirası ve geleneği olduğu fikrini sunar. Başkan, 6 Ocak 1942 tarihli konuşmasında da güvenlik, ilerleme ve barış amacıyla hem kendi hem de gelecek nesillerin uğruna savaştıklarını belirtir (Roosevelt, 1942 a, s. 22). 13 Şubat 1943 tarihli konuşmasında da Roosevelt, Kuzey Afrika'da savaşan ABD vatandaşlarının kalıcı bir barış ve daha iyi bir gelecek kurmak amacıyla, kendi hayatlarını yitirebileceklerini bile bile savaştıklarını ifade eder (Roosevelt, 1943 a, s. 3). Dönemin propaganda amaçlı savaş posterleri de gelecek nesilleri tehlike altında resmederek, hükümetin vatandaşlardan istediği ideal tutum ve davranışları sunarlar. Aşağıdaki posterlerde yer alan (görsel 19-20-21), ülke sırlarının açığa çıkmasına sebep olabilecek sırların saklanması ya da ülkenin savaştaki masraflarının karşılanması adına savaş tahvili alınması sözü edilen bu tutum ve davranışlara örnektir. Çocuk görsellerinin yer verildiği bu posterlerde toplumun hassas noktaları üzerinden verilen mesajlarla toplumun duygusal manipülasyonu hedeflenmiştir. Bu posterler gelecek nesillerin mutlu bir hayat sürebilmesini savaş tahvili almayla ilişkilendirerek, savaş tahvili almayı vicdani bir sorumluluğa dönüştürmüştür.



Görsel 19-20-21: Gelecek nesilleri tehlike altında sunan bazı savaş posterleri örnekleri. Görsel 21 ve 22'de sırasıyla "Bu gölgenin (Nazi) onlara dokunmasına izin vermeyin. Savaş tahvili satın alın" ve "Bizi kötülüklerden kurtar. Savaş tahvili alın." cümleleriyle çocukların Nazi tehlikesinden korunabilmesi için halktan savaş tahvili almaları istenir. Görsel 23'te ise "Onun geleceğini koru... konuşmalarına dikkat et" cümleleriyle gelecek nesillerin korunması amacıyla, düşmanın eline bilgi vermemek için halktan konuşmalarında dikkatli olmaları istenir (Office of War Information, 1942-1945 d; Office of War Information, 1942-1945 e; Office of War Information, 1942-1945 f).

Gelecek nesillerin daha iyi bir hayat yaşaması için girişilen ahlaki ve özverili mücadele anlatısının sinemadaki yansımalarına dönülecek olursa, yukarıda değinilen *Destination Tokyo* filmine bir ait sahnede Kaptan Cassidy'nin monoloğu buna bir örnektir.

Kaptan, ölen arkadaşlarının sadece Amerikan çocukları için değil, düşmanlar da dahil tüm dünya çocuklarının daha barışçıl bir geleceğe sahip olabilmek için hayatını verdiğini ifade eder. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Örneğin *Journey for Margaret* isimli filmde Davis ve Nora isimli karakterler savaşın etkilerinin ve yıkıcılığının hissedildiği İngiltere'ye yerleşip, yatak odalarında gaz maskelerini denerken “Gelecek nesiller muhtemelen böyle gözükersen büyüyenecek” yorumunu yaparlar. Film boyunca düşman bombaları altında hayatını kaybeden ya da yetim kalmış çocuklar görülür. Filmin finali ise henüz savaşa dahil olmamış olan ABD'yi uyarmaya ve savaşa dahil olunması için ikna etmeye yöneliktir. Davis ve Nora çifti yetim kalmış iki çocuğu alıp vapurla ABD'ye dönerler. Gece vapurda uzaktan New York şehrinin ışıklarını gören çocuklar şaşkınlık içerisinde neden ışıkların yandığını sorarlar. Çünkü ülkelerinde geceleri düşman uçaklarının bombalarına hedef olmamak için ışıklar karartılmaktadır. Bu sahnedeki vurgudan anlaşılacağı üzere çocuklar gece şehir ışıklarını görmeden büyümektedir. Bunun üzerine Davis bombalanmaktan korkmayan, savaşın içinde olmayan şehirlerin normalde böyle aydınlık olduğunu anlatır. Margaret isimli çocuk ABD'nin savaşın içinde olup olmadığını sorması üzerine Davis ABD'nin de yakında savaşa katılacağını belirtir. Kısa süre sonra şehirden gelen siren sesleri duyulur ve şehrin ışıkları kapanmaya başlar. Finaldeki siren sesleri ve kararan şehir görüntüleri Londra'dan gelen yetim çocukların yaşadıkları trajedinin benzerinin ABD'de yaşanabileceği konusunda bir uyarı niteliğindedir. Filmin çekildiği tarihte ABD'nin henüz savaşa katılmamış olması bu doğrultuda hatırlanması gereken bir ayrıntıdır. Film, düşman işgali ve saldırıları altındaki ülkelerde çocukların yaşadıkları trajik olaylar üzerinden, gelecek nesillerin korunması adına savaş yanlısı bir tutum takınır. *Tender Comrade* filminde ise Jo, eşi Chris askere katıldıktan sonra bir bebek sahibi olur. Bebeği doğduktan kısa süre sonra, henüz bebeğini bile göremeyen Chris'in öldüğü haberi eve gelince Jo bebeğine babasını anlatmaya başlar. Duygusal tonu ağır basan sahnede Jo, “Baban sen büyüdüğünde ondan daha iyi bir hayat yaşayabilesin diye savaşa gitti ve öldü. Bunu asla unutma.” cümlelerini kurar ve böylece filmde ABD'nin savaşa katılmasına dair bir gerekçe sunulur. *The Eve of St. Mark*, *Winged Victory* ve *A Guy Named Joe* gibi filmlerde de savaşın gelecek nesillere daha iyi bir hayat bırakmakla alakalı olduğu, bu amaç için çabalandığına dair diyaloglar bulunur. Bu filmlerde yapılan fedakârlıkların, yaşanan ölümlerin ve sıkıntıların yüce bir amaca yönelik olduğu, kişisel çıkarların değil evrensel değerlerin ve küresel barışın korunmaya çalışıldığı mesajı iletilir.

Kore Savaşı filmlerini ikonografik açıdan kendisinden önce gelen savaş filmlerinden ayırmak zor olsa da, konuyu ele alış bakımından İkinci Dünya Savaşı filmlerinden büyük farklar taşıdıkları görülür. Kore Savaşı sırasında çekilmiş ve bu savaşı ele alan savaş filmlerinde ABD'nin neden savaşa katıldığına dair mesajların yer almaması ilgi çekicidir. Kore Savaşı filmlerinde askerler belirsiz bir amaç uğruna savaş verirler. Örneğin *Retreat, Hell!* (Joseph H. Lewis, 1952) isimli filmde gemiyle Kore'ye doğru yola çıkmış askerlere geminin hoparlörlerinden yapılan bir anons yoluyla, Güney Kore'nin başkenti Seul'u yeniden ele geçirmek için çıkartma yapılacağı bilgisi iletilir. Fakat dünyanın bir ucundaki bu şehrin ABD için neden önemli olduğuna dair bir açıklama film boyunca yapılmaz. Düzenlenecek saldırıda hayatını kaybetmek üzere olan askerler (ve dolayısıyla seyirciler) belki daha önce adını bile duymadıkları bir şehri kurtarmak için neden ölümü göze almak zorunda oldukları bilgisine ulaşamaz. Hollywood'un majör stüdyoları tarafından üretilen *Submarine Command* (John Farow, 1951), *Fixed Bayonets* (Samuel Fuller, 1951), *One Minute to Zero* (Tay Garnett, 1952), *Battle Circus* (Richard Brooks, 1953) ve *The Glory Brigade* (Robert D. Webb, 1953) gibi filmlerde de savaşın sebebine dair bir açıklama yapılmamaktadır. Majörlerin ürettiği filmlerin dışında kalan film örneklerinde de savaşa katılmanın meşrulaştırılması adına ikna edici gerekçeler üretilmediği görülür. Örneğin *Steel Helmet* (Samuel Fuller, 1951) isimli filmde neden savaşılması gerektiğine dair diyaloglar vicdani retçi olarak İkinci Dünya Savaşı'na katılmayan bir askerin ağzından duyulur. Bu asker düşmanla girilen bir çatışma sırasında Çavuş Zack'in "Senin gibi bir vicdani retçi savaşta ne yapıyor?" sorusunu "Bir adam bir evde yaşıyorsa ve o ev tehlike altındaysa, onun için savaşmalısın." biçiminde yanıtlar. Kore Savaşı'nda ABD'ye yönelik herhangi bir tehdit olmadığı hatırlandığında bu cümlelerin savaşa katılmayı meşrulaştırıcı nitelikte olmadığı görülmektedir. Kore Savaşı filmlerinde savaşa bir gerekçe sunulamıyor oluşu Hollywood endüstrisinin de bu savaş konusunda şüpheler taşıdığı şeklinde yorumlanabilir. Bu filmler ABD'nin savaşını desteklemekten çok, Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi gibi baskıcı kurum ve kuruluşların hedefi haline gelerek kara listeye girme tehlikesini defetmek için üretilmiş sıradan anlatılardır. İkinci Dünya Savaşı filmlerinde olduğu gibi gelecek nesillerin yaşayabilecekleri güvenli bir gelecek bırakmak, dünyanın köleleştirilmesini önlemek, ezilen halklara yardım etmek, demokrasi, barış ve insan hakları gibi evrensel değerleri korumak gibi gerekçeler komünizmin yayılmasını önlemek amacıyla girişilen ideolojik bir mücadele olan Kore Savaşı'na odaklanan savaş filmlerinde yer almamıştır. Hollywood endüstrisi Kore Savaşı'nın gerçekleştiği yıllarda, kamuoyu desteğini de

tam olarak alamayan bir savaşa dair filmler üreterek risk almak yerine, halihazırda ABD’de yerleşmiş olan komünizm korkusuna ve düşmanlığına seslenen filmler üreterek hükümetlerini desteklemişlerdir.

Sonuç olarak, 1941-1945 yılları arasında majör stüdyolar tarafından üretilen Hollywood savaş filmleri seyircilerin savaşa yönelik desteğini arttırmak ve toplumsal dayanışma oluşturmak amacıyla, savaşa katılmayı meşrulaştırıcı belirli sebepler ileri sürerler. Bu meşrulaştırıcı sebepler özellikle Pearl Harbor saldırısı öncesinde ABD’de homojen bir fikir birliği olmaması nedeniyle ve saldırıdan sonra oluşan fikir birliğinin korunması amacıyla gereklidir. Kamuoyu oluşturma bölümünde de değinildiği gibi, ABD’nin savaşa katılmasından önceki yıllarda yapılan ve Roosevelt’in de önemseydiği anketlerde ABD’nin savaşa girme riskini göze alarak müttefiklere yardım etmesine karşı çıkan üçte birlik nüfusun yanı sıra savaş karşıtı kalabalık organizasyonların ve meclisteki tarafsızlık yanlısı siyasetçilerin varlığı Roosevelt’in istediği savaşa yönelik ulusal birliği önleyici nitelikteydi. Bu yüzden toplumsal birliği ve desteği sağlamak adına savaşa katılmaya dair meşru sebeplerin kamuoyuna sunulması gerekli olmuştur. Barış, demokrasi ve özgürlükleri korumak, ezilen halklara yardım etmek, gelecek nesillerin daha iyi bir dünyada yaşamasını sağlamak, diktatörlüğün, faşizmin ve köleliğin dünyaya hüküm sürmesini önlemek gibi evrensel değerlerin ön plana çıkarıldığı, seyircisine ahlaki üstünlük sağlayan sebepler savaş filmlerinde bu doğrultuda en sık yer alan örneklerdir. Kore Savaşı filmleri ise seyircilerine böyle bir ahlaki üstünlük konumu sunamayan ve savaşın sebebini açıklamakla ilgilenmeyen filmlerdir. Bunun yerine Kore Savaşı yıllarında ABD’de var olan komünizm düşmanlığına ve korkusuna seslenir biçimde, egemen politik söyleme paralel olarak düşmanın sıklıkla komünistler olarak adlandırıldığı savaş filmleri üretilmiş, bu filmler ise neden savaşılması gerektiğini açıklamakta başarısız olmuşlardır.

3.3. İkinci Dünya Savaşı Dönemi (1941-1945) Hollywood Savaş Filmlerinde Karakter Temsilleri ve Savaş Meşrulaştırıcı Kimlik İnşaları

Teknolojik gelişmeler ve ülkelerin silah envanterleri savaşların sonuçlarını etkilese de iktidarlar için savaşın en önemli “aracı” savaşa katılma konusunda herhangi bir söz hakkı olmayan sıradan yurttaşlar olagelmıştır. Savaşın asıl yükünü göğüslemek zorunda olan bu yurttaşlardır. Ancak herhangi bir meclis kararıyla zorunlu olarak askere alınan ya da sevdiklerini askere gönderip kendileri de birçok zorluk, kıtlık ve kısıtlama ile karşılaşan sivil yurttaşların desteğini alabilmek, insan gücünü gerekli görülen alanlara kanalize edebilmek için iktidarların yönetimleri altındaki toplulukları savaşın

gerekliliğine ve meşruluğuna ikna etmeleri gerekmektedir. Önceki bölümde de açıklandığı gibi İkinci Dünya Savaşı, ABD parlamentosunda ve yurttaşları arasında başlarda karşıt görüşler belirtilmesine rağmen, Pearl Harbor saldırısı sonrası tartışmasız kabul görmüş ve desteklenmiş bir savaş olması nedeniyle iktidarın kamuoyu çalışmaları için ideal bir ortam sunmuştur. Yine de, Pearl Harbor saldırısı sonrasında oluşan kamuoyu desteğinin savaş boyunca devamlılığını sağlamak, halkı ihtiyaç duyulan alanlarda çaba ve fedakârlık göstermeye ikna edebilmek amacıyla savaşın sebebi, amacı, savaş sırasında ihtiyaç duyulan toplumsal roller, ulus kimliği, “biz” ve bizi “öteki”lerden ayıran değer ve hedefler gibi konulara dair iktidarın mesajlarını içeren anlatıların kültür endüstrisinde savaş boyunca tekrarlanması gerekmiştir. Dönemin Hollywood savaş filmlerinde bu konulara dair mesajlar çoğunlukla karakter temsilleri üzerinden seyircilere iletilmiş, bu filmlerde yer alan erkek, kadın, müttefik, azınlık ve düşman temsilleri birbirlerinden farklı işlevleri yerine getirip farklı mesajların seyircilere iletilmesi için kullanılmıştır. Sıradaki başlıklarda ABD’nin İkinci Dünya Savaşı’na dahil olduğu yıllarda (1941-1945) üretilen Hollywood savaş filmlerinde savaşı meşrulaştırmaya, ABD yurttaşları ve müttefiklerini kapsayan “aidiyet” (biz) kimliği ve düşmanı içeren “ötekilik” kalıplarını kurmaya, toplumsal roller ve iş bölümüne dair mesajların seyircilere iletilmesine yarayan erkek, kadın, müttefik, azınlık ve düşman temsilleri değerlendirilecektir.

3.3.1. İkinci Dünya Savaşı Muharebe Filmleri ve Erkek Temsilleri: Cesur ve İtaatkâr Askerler

Savaş filmleri çatısı altında sınıflandırılan “muharebe filmleri” ve “sivil cephe filmleri” arasındaki temel ayrım muharebe filmlerinin cephedeki çatışmalara ve askerlerin görevlerine odaklanırken, sivil cephe filmlerinin ise aktif savaş bölgesi olmayan ABD topraklarına ve burada yaşayan sivil halkın görevlerine odaklanıyor olmasıdır. Bu iki anlatının toplamı ise “biz”i, yani savaş dönemindeki ihtiyaçlar doğrultusunda tutum ve davranışlarında değişiklikler beklenen toplumu inşa eder. İnşa edilen bu toplum olumlu değerlere sahiptir. İnsani ve ahlaki değerlerden kaynağını alan meşru bir mücadele içinde temsil edilirler. İdeal Amerikan vatandaşlarından beklenen görevler, fedakarlıklar ve davranış kalıpları izleyiciye sunulur. Ayrıca yurtdışında da gösterime giren bu filmler ABD’yi yüce ve üstün değerlere sahip, insan hakları, eşitlik ve özgürlük için mücadele eden bir ülke biçiminde temsil ederek, hatta zaman zaman aynı değerleri müttefiklere de yükleyerek ülkeler arasında bir bağ kurmaya, ABD’nin mücadelesine ve sahip olduğu değerlere yönelik sempati ve yakınlık inşa etmeye yani yumuşak güç oluşturmaya çalışır. Muharebe filmleri çoğunlukla erkeklerin hikayelerinin anlatıldığı filmlerdir. Sivil cephe filmleri ise daha karma yapıdadır. Birçok sivil cephe filmi

özellikle kadınlara yönelik hazırlanmıştır ve savaş sırasında kadınlardan beklenen tutum ve davranışları sunarlar.

Öncelikle muharebe filmlerine değinecek olursak bu filmler İkinci Dünya Savaşı sırasında ideal askerin nasıl olması gerektiği, neden savaşıldığı, düşmanın neden yok edilmesi gereken bir tehdit olduğu ile alakalı Savaş Bilgi Ofisi tarafından tercih edilen mesajların izleyicilere aktarılması için ideal bir araç olmuştur. Bu filmler ABD’de dönemin erkeklerinden beklenen tutum ve davranış kalıplarını sunarak ideal asker imgesini kurar. Basinger’e göre *Bataan* (Tay Garnett, 1943), İkinci Dünya Savaşı muharebe filmleri için kurucu bir filmidir. *Bataan*’da öne çıkan ve daha sonra çekilen birçok muharebe filminde de görülen temel öğelerden bazıları şu şekilde sıralanabilir: etnik açıdan karma bir grup, grubun lider ihtiyacı yüzünden ön plana çıkmak zorunda kalan ama yine de grubun bir üyesi olan karakter, grubun görevinin açıklanması ve uygulanması, kadınların filmde eksikliği, ev hakkında diyaloglar, savaşın amacı hakkındaki propaganda içerikli ve savaşı meşrulaştırıcı diyaloglar, cephedeki askerlerin yapmasına izin verilen kısıtlı şeylerin sunumu (yemek, şakalaşmak, mektuplaşmak, bulunulan bölgeyi tanımak amaçlı gezmek, uyumak, yeni haberler hakkında konuşmak, savaşmak gibi), izleyicilerin filmi izlemeden önce sahip oldukları bilgilerden yararlanarak oluşturulmuş bir film öyküsünün kullanımı, zaman ve mekan bilgisinin verilmesi ve ölümler. Ayrıca Basinger’e göre *Bataan* filmi izleyicilerin duygularını manipüle etmeyi amaçlayan anlatı stratejileri uygular ve izleyicilerin savaş karşısında takınmaları gereken tutumları öğretmeyi amaçlar. *Bataan* filminde yer alan öğeler ilk defa bu filmde kullanılmış olmasa da Basinger’e göre bu film muharebe filmlerine dair birçok farklı öğeyi bir arada kullanan, bunları belirli bir tarihi olaya bağlayan ve izleyicinin bu öğelere bütünlüklü bir öykü olarak yaklaşmasını ve hatırlamasını amaçlayan bir film olduğu için kurucu bir filmidir (2003, s. 56-57). Thomas Schatz ise *Bataan*’ın yanına *Air Force* (Howard Hawks, 1943)’u da ekler ve bu iki filmin İkinci Dünya Savaşı muharebe filmleri için temel uylarımları kuran filmler olmalarının yanı sıra aynı zamanda da muharebe filmlerinin bu dönemde sıklıkla çekilecek olan iki farklı varyasyonunun da kurucuları olduklarını ifade eder. Bu varyasyonlar ise bir tür savaş aracı (uçak, tank, gemi, denizaltı gibi) etrafında şekillenen filmler ve piyade birliği etrafında şekillenen filmlerdir. *Air Force* filmindeki güçlü bir savaş uçağının mürettebatının takım olarak çalışmayı öğrenmesi ve teknolojiye övgü; *Bataan* filmindeki piyade birliğinin son adama kadar çatışarak kendilerine verilen görevi yerine getirme tutkuları kendilerinden sonra gelen birçok

filmde de tekrarlanır (1997, s. 244-245). Schatz'ın ve Basinger'in *Air Force* ve *Bataan* filmlerinin kurucu filmler oldukları ile ilgili düşüncelerini, bu filmlere benzerlik gösteren farklı örnekler üzerinden somutlaştırmak mümkündür. Örneğin *Sahara* (Zoltan Korda, 1943) isimli film, Schatz'ın *Air Force*'un uyuşum kurucu bir film olduğu üzerine düşüncelerini haklı çıkaran filmlerden biridir. Bu film bir tankın mürettebatı ve onlara yeni katılanların takım olarak çalışmaları üzerine kuruludur. *Air Force* filminde uçağın savaşta gösterdiği fayda ve uçak etrafında oluşan grup kimliği *Sahara*'da tank üzerinden sunulur. Bu savaş makineleri adeta grup üyelerinin ailelerinin bir parçası gibi değer görürler. Askerlerin asıl evlerinden uzaktaki sembolik evleridir. Filmin ilk on dakikasında iki defa farklı karakterler tarafından tekrarlanan tanka yönelik “döküntü” ve “tenekeden cenaze arabası” gibi küçümseyici sözler grubun lideri Çavuş Gunn tarafından alınganlıkla karşılanır. Gunn, tanka yönelik küçümsemeleri adeta kendi üzerine alınır ve savunmaya geçer. Benzer bir sahne *Air Force* filminde de yer alır. Çavuş White, mürettebatı olduğu uçağa yönelik söylenen “yük arabası” gibi sözler karşısında sinirlenir ve bu uçağın ordudaki en iyi uçak olduğunu savunur. Bu çalışma kapsamında incelenen, İkinci Dünya Savaşı sırasında Hollywood'un majör stüdyoları tarafından üretilmiş *Stand by for Action* (Robert Z. Leonard, 1942), *Action in the North Atlantic* (Lloyd Bacon-Byron Haskin-Raoul Walsh, 1943), *Destination Tokyo* (Delmer Daves, 1943), *Bombardier* (Richard Wallece-Lambert Hillyer, 1943) *Wing and a Prayer* (Henry Hathaway, 1944) ve *They Were Expendable* (John Ford-Robert Montgomery, 1945) gibi filmler de aynı şemayı kullanarak bir savaş makinesi etrafında şekillenen öyküler anlatırlar. Piyade birliği etrafında şekillenen *Wake Island* (John Farrow, 1942) ise, yukarıda kurucu bir film olarak anılan *Bataan* filmi ile benzer bir olay örgüsüne sahiptir. İki filmde de etnik ve sınıfsal açıdan farklı arka planlara sahip bir grup asker yer alır. Örneğin *Wake Island*'da ABD ordusunda görev yapan Hollanda kökenli bir asker ve ailesi Nazilerin saldırısında öldürüldükten sonra ABD ordusuna katılan Polonyalı bir asker bulunur. *Bataan*'da ise Filipinli bir boksör, Latin Amerika asıllı bir asker ve siyahi bir asker bulunur. Askerler ABD'nin en doğusundan en batısına kadar farklı yerlerden orduya katılırlar. Askerlerin uyrukları, ABD'nin neresinden geldikleri, yaptıkları meslekler bu gibi filmlerde yer alan diyaloglar yardımıyla seyircilere iletilir. *Wake Island* ve *Bataan* arasında başka benzerlikler de bulunur. İki filmde de ABD dışında yer alan ve Pasifik cephesindeki savaşta önem arz eden stratejik noktalar düşmanın ilerleyişini geciktirmek amacıyla savunulur. Bu stratejik noktalarda görev yapan bir avuç ABD askeri, kendilerinden sayı ve mühimmat yönünden çok üstün düşman saldırılarına karşı mücadele eder. Görevlerini

başarıyla yerine getiren askerlerin tamamı ölür. Yine de bu örneklerde görüldüğü gibi savaşan ABD birliğinin tamamı ya da çoğunluğunun öldüğü durumlarda bile filmin finalinde izleyicilere ümitsizlik mesajı verilmediğini hatırlatmamız gerekir. Bu filmler izleyicileri savaşın getirdiği ölümlere ve cephede yaşanan sıkıntılara hazırlama görevi görseler de ümitsizlik mesajı veren anlatılar değildir. Aksine *Wake Island*, *Air Force* ve *Bataan* gibi filmlerin finallerinde yazıyla ya da bir üst sesin aktarımıyla savaşan ve ölen askerlerin kahramanlıkları, ABD'nin savaşın sonunda kazanan taraf olacağı ve yapılan fedakarlıkların boşa çıkarılmayacağı vurgulanır. Ancak, savaşta galibiyeti elde edebilmek için cephede yaşanabilecek tüm zorluklara karşı hazırlıklı olmak gerekmektedir. Zorlu şartlar altında mücadele eden küçük askeri birliklere odaklanan çok sayıda film üretilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın gerçekleştiği yıllarda Hollywood'un majör stüdyoları tarafından üretilen *Immortal Sergeant* (John M. Stahl, 1943), *Guadalcanal Diary* (Lewis Seiler, 1943), *The Eve of St. Mark* (John M. Stahl-Irving Pichel, 1944) *Objective Burma* (Raoul Walsh, 1945), *Back to Bataan* (Edward Dmytryk, 1945) gibi filmler bu şemaya örnektir. Bu gibi filmler ideal askerin nasıl olması gerektiğini sunarlar.

Seyircilere ideal askerin nasıl davranması gerektiğini sunan savaş filmleri, asker ya da sivil olsun fark etmeksizin sundukları erkek temsilleri ile dönemin egemen iktidarlarının savaş sırasındaki ihtiyaçlarına uygun erkeklikler inşa ederler. Kellner'a göre popüler kültüre dair metinlerde yer alan temsiller bireylere çevrelerinde olup bitenleri görüp, anlayacakları ve yorumlayabilecekleri imgeler sunarlar. Temsillerin politik söylemleri kodlama şekli duyguları, algıyı ve kamuoyunu belirli politik konumların yanına çekmeye yaramaktadır (1995, s. 60). Kellner'ın bu yorumundan yola çıkıldığında, savaşa gönderilmek üzere askere alınmış ya da alınacak olan erkeklerin özellikle de Savaş Bilgi Ofisi gibi hükümet tarafından kurulmuş bir propaganda ajansı tarafından denetlenen Hollywood savaş filmlerindeki temsil biçimi, dönemin hükümetinin askerlerden istek ve beklentilerini yansıtması bağlamında önem kazanmaktadır. Bu çalışma kapsamında incelenen, İkinci Dünya Savaşı sırasında üretilen savaş filmlerinde erkek temsillerinin istikrarlı bir benzerlik taşıdığı, belirli eylemlerin, tutum ve davranışların çok sayıda filmde tekrarlanarak olumlandığı görülmüştür. Kısaca ifade edilecek olursa, genellikle asker olan bu erkek karakterler şefkatli, yardımsever, görevine bağlı, diğer askerlerle iyi anlaşılan, şakacı, çalışkan, fedakâr, çoğunluğun iyiliği için kişisel çıkarlarını arka planda tutabilen, görev için hayatını riske atmaktan çekinmeyen kişilerdir. Bu özellikler muharebe ya

da sivil cephe türü fark etmeksizin tekrarlanır⁴⁰. Karakterlerin, olay örgüsünün getirdiği çatışmalar ve gelişmeler karşısındaki eylemleri ve diyalogları savaş filmlerinde yer alan erkek karakterler hakkında bu gibi karakter özelliklerine dair yorumlar yapılabilmesine olanak tanımaktadır. Örneğin *Joe Smith American* isimli filmde bir tür sivil cephe öyküsü anlatılır. ABD’de bir uçak fabrikasında çalışan ve önemli bir göreve atanan Joe Smith isimli karakter, ABD uçaklarına dair sırları ele geçirmek isteyen kişiler tarafından kaçırlır. Bu kişilerin baskıları ve dayakları altında vazgeçme noktasına gelse de ülkesinin sırlarını korumanın önemini hatırlayan Joe tüm zorluklara rağmen direnerek sırları korumayı başarır. Joe, ölüm tehlikesi altında bile üzerine düşeni yapan, kendi çıkarlarından önce ülkesinin çıkarlarını düşünen, cesur ve dirençli bir karakterdir.

İkinci Dünya Savaşı döneminde üretilmiş birçok savaş filminde tıpkı *Joe Smith American* örneğindeki gibi benzer olarak cesaret, fedakârlık ve kolektif çıkarların ön plana alınması gibi değerlere vurgu yapar. *Joe Smith American* isimli filme benzer bir şekilde *The Eve of St. Mark* isimli filmde de aynı değerler vurgulanır. Filmde, Pasifik cephesinde görevli olan askerler hastalık, erzak ve mühimmat eksikliği gibi sıkıntılarla mücadele etmektedirler. Askerlere, üst komuta kademeleri tarafından görev yaptıkları yerden ayrılımları için onay verilir fakat bu onayla birlikte bulundukları bölgeyi ellerinden geldiğince uzun süre korumalarının kritik öneme sahip olduğu, gitme ya da kalma konusundaki kararı kendilerinin vermeleri gerektiği bilgisi de iletilir. Kendi aralarında konuşan askerlerin bazıları gitme taraftarı olsa da demokratik bir şekilde oylama yaparlar. Bu sırada gitme taraftarı olan askerlerden biri

⁴⁰ Yine de burada yapılan analizlerin sadece dönemin Hollywood savaş filmleri üzerinden yapıldığı hatırlanmalıdır. Örneğin, burada sözü edilen İkinci Dünya Savaşı filmleri ile aynı dönemde üretilmeye başlanan Kara Film türüne ait örneklerde daha farklı bir atmosfer ve karakter anlatısı söz konusudur. 1940’ların Hollywood savaş filmlerinde yardımsever, çalışkan, geleceğe dair umutları ve hedefleri olan insanların yaşadığı ve bu insanların ortak bir amaç doğrultusunda kenetlendiği bir ülke olarak yer alan Amerika temsillerinin aksine aynı dönemde üretilmeye başlayan Kara Filmler (Film Noir) seyircilere daha karamsar, suç, yozlaşma ve umutsuzluk dolu bir dünya sunar. İkinci Dünya Savaşı yıllarını da kapsayan, 1941-1946 yılları arasında üretilen Kara Film türünün örnekleri “yalnız kurt” olarak tanımlanan bir karakteri merkezine alır (Schrader, 2012, s. 266,274). Bu dönem John Huston’ın 1941 yılında ürettiği *Maltese Falcon* (*Malta Şahini*, John Huston) isimli filmle başlar. *Maltese Falcon*, *To Have and Have Not* (Howard Hawks, 1944) ve *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946) gibi kötülüğün hüküm sürdüğü, iyilerin ezildiği bir dünyada geçen bu filmlerde Humphrey Bogart’ın canlandığı kahraman, yozlaşmış bir adalet sisteminin parçası olmaktansa, her ne kadar şüpheli biri gibi görünse de kendi ahlak ilkelerinden doğan bir kod sistemiyle yaşayan ve kendi adaletini sağlayan olumlu bir karakterdir (Fluck, 2001, s. 387-388). Temsil ettiği yozlaşmış ve suç dolu dünya ile dönemin Hollywood savaş filmlerinin sunduğu Amerika’ya bir tezat oluşturan bu filmler, kahramanın bireyci mücadelesi ve zaferiyle de kolektif mücadelenin ön plana çıktığı savaş filmlerinden ayrılır. Savaş sonrasında üretilen Kara Film örnekleri ise bu ilk örneklerle göre farklılaşır. Savaş sırasında ve hemen ardından Avrupa ve Amerika’da yayılan korku, kaygı ve yabancılaşma duyguları sonraki yılların kızıl korku ve cadı avlarıyla artarak katlandı ve popüler kültürü etkiler (Neale, 2000, s. 148). Bu ortamda üretilen Kara Film örnekleri Hollywood’un gelenekselleşmiş erillik anlatılarından farklılaşmıştır. Bu filmlerde erillik artık özenilmesi ve taklit edilmesi gereken bir şeyden ziyade çözülmesi gereken bir sorun olarak ele alınır. Bu filmlerin kahramanları, geleneksel anlatılarda kahramandan beklenen dürüstlük ve fedakârlık gibi değerlere sahip olmamalarının yanı sıra düşmanlarına karşı üstünlük sağlamada bile başarısız olan, gittikçe ahlaki ve psikolojik açıdan daha muğlak ve sorgulanabilir karakterlerdir (Studlar, 2013, s. 370). Ayrıca bu karakterler kendilerine güç verecek bir idealden ya da hedeften yoksun, yıpranmış, yenilgiyi kabullenmiş, toplumun değer ve arzularından kopmuş kişilerdir (Krutnik, 2001, s. 89-90).

Amerika’da yapılan ve iki milyon dolarlık bahis yapılan at yarışını kastederek “Bizim burada beynimiz parçalanıyor. Onlar ise orada bir pistin etrafında koşan atları izliyorlar. Bu yüzden mi burada savaşıyoruz? Gelecek sene üç milyonluk bahis yapabilsinler diye mi?” cümlelerini kurduktan sonra Büyük Buhran yıllarında ailesinin yaşadıkları zorlukları, aç kaldıklarını ve açlıktan ölmek için patates çalmak zorunda kaldığını anlatarak yaşanan acıların ve fedakârlıkların karşılıksız kaldığını ima eder. Bir diğer asker ise ona bir tek kendisinin acı çekmediğini söyledikten sonra “O kalın kafanı kullansaydın niye burada savaştığımızı anlardın. Burada sadece Japonlara karşı savaşıyoruz. 1950’lerin çocukları patates çalmak zorunda kalmasın diye savaşıyoruz.” cümleleriyle karşılık verir. Bu konuşmaların ardından yapılan oylama sonucunda herkes kalmaya karar verir. Gelecek nesillerin daha iyi bir hayat yaşayabilmeleri adına kalıp savaşma yolunu seçen askerler, düşmana karşı asker sayısı ve mühimmat bakımından çok dezavantajlı olmalarına ve muhtemel ölüm riskine rağmen büyük bir fedakârlık ve cesaret örneği göstererek savaşta üzerlerine düşeni yaparlar. Cepheden ayrılma fırsatına sahip olan bir askerin, çevresinde yaşanan tüm ölümlere ve sıkıntılara rağmen ayrılmayarak görevine devam etme talebinde bulunması muharebe filmlerinde sık görülen bir ayrıntıdır. Bu gibi filmlerde askerler çok büyük riskler olsa da hiçbir zaman görevden kaçmazlar ve riskli görevlere katılmak için gönüllü olarak öne çıkarlar. *30 Seconds Over Tokyo*, *Action in the North Atlantic*, *God is My Co-Pilot*, *The Navy Comes Through*, *Wake Island* ve *Air Force* gibi filmlerde zor durumlarda gitme şansı olsa da görevini terk etmeyen, cephede kalan ya da göreve katılmak için gönüllü olan askerlere rastlanır. Bu filmlerin başarıyla sonuçlanan bir görevle ya da savaşarak kendini ülkesi için feda etme eylemiyle sonuçlanan ve zaman zaman da anlatıcının övgü dolu sözleriyle kapanan kahramansı finalleri, askerlerin göstermiş olduğu fedakârlıkların boşa çıkmadığını kanıtlayarak yapılan fedakârlıkları meşrulaştırır. Somutlaştırılacak olursa, *Wake Island*’ın finalinde, tüm Amerikan askerlerinin düşman saldırıları karşısında uzun süre direndikten sonra ölmelerinin ardından “*Bu deniz piyadeleri harika bir savaş çıkardı. Tarih yazdılar. Fakat bu bir son değil. Başka deniz piyadeleri, başka savaşan Amerikalılar var. Onlardan 140 milyon tanesi var*⁴¹. *Onların kan, ter ve öfkesi yardımıyla adil fakat korkunç bir intikam alınacak.*” ifadeleri anlatıcının sesinden, uygun adım ilerleyen asker görüntüleri ve “*From the Halls of Montezuma*” isimli deniz piyadeleri marşının melodileri eşliğinde duyulur. Anlatıcının sözlerine eşlik eden uygun adım yürüyen asker

⁴¹ Burada 140 milyon ile filmin üretildiği dönemdeki ABD nüfusuna gönderme yapılmaktadır.

görüntüleri ve askeri marş filmin finalindeki ölümleri kahramanlaştırır. Bu kahramansı ölümler Kracauer'ın savaş ve asker filmleri hakkındaki yorumlarını hatırlatır. Kracauer'e göre bu filmler günümüz dünyasının materyalist bir zihniyete dayandığı tezini çürütürler. Kracauer bu filmleri, belirli nüfuzlu çevrelerin kendilerinin aksine, başkalarının materyalizmi değil de kahramanlığı benimsemelerini istemelerinin bir işareti olarak değerlendirir. Savaşlara neden olabilecek amaçlara sahip olan bu nüfuzlu kişiler hedeflerine ancak "...savaşın korkunçluklarını savaşın madalyalarla ve bakirelerle sunduğu hazla unutturarak; ya daha bir şan ve şerefle zafer kazanayım ya da yok olayım diye ne için savaştığını bilmek istemeyen yeni bir neslin ortaya çıkmasıyla ulaşabilir." (Kracauer, 2011, s. 257). "Egemen kurumların gücünü onaylayan ölüm, bu kurumlara karşı mücadele sırasında gerçekleşecek ölümü engeller. İkincisini imkânsız kılmak için birincisi yüceltilir." (Kracauer, 2011, s. 262). Halka kahramanca bir şekilde ölmeyi öğütleyenlerin her zaman bu şerefli ölüme çok uzak olacak şekilde kendilerini ve sevdiklerini konumlandırımları Kracauer'ın yorumlarının güncelliğini koruduğunu göstermekte ve egemen kurumların sorgulanmasının yolunu açmaktadır.

Cephedeki erkeklere gerekirse ülkeleri için kahramanca ölmeyi öğütleyen savaş filmlerinde yer alan asker temsilleri üzerinden değerlendirildiğinde, öncelikle askerlerden beklenen davranış savaş sırasında cesur olmaları ve her koşulda görevlerini yerine getirmeleridir. Bu askerlerin hiçbir zaman korku göstermedikleri anlamına gelmemektedir. Korku doğal bir duygu olarak yansıtılır. Otoriteyi temsil eden rütbeli karakterlerin bile korku duyduğu belirtilir. Fakat bu korkunun görevin önüne geçmesine izin verilmemelidir. Bu filmler seyircileri savaş cephelerinde çeşitli tehlikelere ve eksikliklerden doğabilecek sıkıntılara hazırlar. Daha önceki bölümlerde, ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'na katılmasıyla birlikte Hollywood endüstrisinin savaşa yönelik kamuoyu oluşturma çalışmalarına değinilirken de aktarıldığı gibi bazı filmler hem sivil izleyiciler için gösterime sokulurken aynı zamanda askerlere de izletilmekteydi. Yani bu filmler hem sivil seyircileri hem de askerleri savaşta yaşanabilecek sıkıntılar ve zorluklar için hazırlarken aynı zamanda bu gibi durumlarda sergilemeleri beklenen tutum ve davranışları da özdeşleşebilecekleri karakterler üzerinden sunmaktadır. Korkuya sebep olacak olayların yanı sıra gıda, silah, mühimmat ve diğer ekipmanlarda eksiklikler olabileceği ama bu durumların kabullenilip herkesin elinden gelenin en iyisini yapması gerektiği vurgulanır. *The Eve of St. Mark* isimli film bu konuya iyi bir örnektir. Filmde Quizz ve Marion isimli iki asker savaştaki ölümler hakkında konuşurlar.

Bazılarının öleceği bazılarının ise hayatta kalacağını, hayatta kalanlardan olmayı hak etmek için ölmeye ne kadar yaklaşımları gerektiğini merak ederler. Ölenlere saygısızlık ve haksızlık yapmamak için ne kadar çaba sarf etmeleri gerektiği konusu akıllarını kurcalamaktadır. Filmin sonlarında Pasifik cephesinde bir adada sıtma hastalığı birçok askeri etkilerken, gıda ve ekipman eksikliği içinde mücadele ederlerken oradan uzaklaşma şansını elde ederler. Bu sıkıntılardan şikâyet edenler ve geri dönmeyi düşünenler olmasına rağmen tüm askerler bölgenin savunulmasının savaşta önemli olması nedeniyle, üzerlerine düşeni yapmak için oybirliği ile kalıp mücadele etmeye karar verirler. Üzerlerine gelen düşman gemi ve uçaklarına karşı etkili olabilecek ellerindeki tek top ile cesurca ve ekip çalışması içinde mücadele ederler ve birkaç gemiyi batırmayı başarırlar. Fakat uçaklardan atılan bombalar ellerindeki tek topu kullanılamaz hale getirince “sanırım yapabileceğimiz kadarını yaptık” ifadelerini kullanarak daha önceki hayatta kalmayı hak etmek için ne yapmaları gerektiğine dair diyaloglarına bir gönderme yaparlar ve üzerlerine düşen görevi hakkıyla yapmış olmanın verdiği gönül rahatlığı ile bölgeden ayrılırlar.

So Proudly We Hail (Mark Sandrich, 1943), *Cry Havoc* (Richard Thorpe, 1943) ve *Ladies Courageous* (John Rawlins, 1944) gibi cephedeki kadınlara odaklanan birkaç kısıtlı örnek dışında tamamen erkek askerlerin hikayelerine odaklanan muharebe filmleri, Hollywood filmlerinde erkek temsili söz konusu olduğunda dikkat çekici bir dönüşümün merkezinde yer alır. İkinci Dünya Savaşı dönemi muharebe filmlerindeki bu dönüşüm, savaş öncesi dönemin filmlerinde öne çıkan destansı kahramanlıklar ve bireysel başarıların yerini yeni değerlerin almasıdır. Savaş öncesi dönemin filmlerinin aksine muharebe filmleri bireycilikten sıyrılmayı, gruba uymayı ve kolektif çıkarların ön plana çıkarılmasını öğütlemiştir. Muharebe filmlerinde kimi zaman bireyci özellikler sergileyen karakterler görülse de bu karakterler anlatı boyunca dönüşüm geçirerek gruba uymayı öğrenirler. Ayrıca karakterlerin sosyal, sınıfsal ve ırksal arka planları grup kimliği altında bastırılır. Grup, aynı amaçlar doğrultusunda mücadele eden, sadece parlak yetenekli kişilerin ön planda olduğu değil her türlü becerinin birleşiminden güç alan bütüncül tek bir kimliğe kavuşur (Langford, 2005, s. 113-114). McLaughlin ve Parry’ye göre İkinci Dünya Savaşı dönemi Hollywood sinemasındaki erkek karakterlerde görülen bu değişim savaş öncesi temsillerin tam tersidir. Savaş öncesi dönemde Amerikan kültüründe oluşturulan erkeklik temsili adeta mitsel bir statü kazanmış, kendi kendine yeten, bağımsız ve özgür bir erkekliktir. Bu erkek yeni sınırlar keşfeden, el değmemiş doğayı ehlileştiren, kurallarla

kısıtlanmış bir toplumda yaşamak istemeyen ve bu yüzden de hep toplumun dışında kalmayı tercih eden tam bir yalnız kovboydur. Özellikle de 1930'ların başlarında western, gangster ve macera filmleri gibi türlerin kahramanları bireysel endişe ve çıkarlarını ön planda tutan, toplumsal sistemlerle çatışma içindeki karakterlerdir. Bireyin kahraman olduğu bu filmlerde kurumsal yapıyı temsil eden polis, hükümet ya da şirketler ise problemlerin kaynağıdır. Fakat İkinci Dünya Savaşı topyekûn mücadeleyi gerekli kıldığı için popüler kültürde bağımsız ve bireyci mitsel erkeklik yerine, erkeklere savaşta kendilerinden beklenen rolleri öğretmeyi amaçlayan yeni temsiller geçirilir. Bu dönemin filmlerinde bireysel çıkarları yerine kolektif çıkarları ön plana alan, ülkesi için savaşmayı ve gerekirse ölmeyi göze alan erkekler gözlemlenir. Zaman zaman savaşa karşı duyarsız olan ya da bireysel çıkarlarını önde tutan karakterler görülse de film boyunca bu karakterler neden savaşıldığını, düşmanın neden yenilmesi gerektiğini ve kendisinin bu savaşta rolünün ne olabileceğini öğrenerek dönüşüm geçirir ve başlarda umursamaz yaklaştığı savaşı benimser (2006, s. 217-218). McLaughlin ve Parry'nin, karakterlerin savaşta kendi rollerinin ne olabileceğine dair bir fark edişe kavuşarak bir dönüşüm yaşadıkları ve savaşı benimsediklerine dair hatırlatmalar Savaş Bilgi Ofisi'nin Hollywood endüstrisinden isteklerinin nasıl gerçekleştiğinin fark edilmesi açısından önemlidir. Çünkü, daha önce de değinildiği gibi Savaş Bilgi Ofisi filmlerde karakterlerin kişisel duygu ve kızgınlıklardan dolayı savaşa katılmasını değil, daha derinlikli dönüşümler ve ideolojik uyanışlar yaşamalarını tercih etmektedir. Bu yüzden, Hollywood savaş filmlerinde bireyci karakterlerin savaşa dair farkındalık kazanarak savaşı benimsemeleri ve kolektif iyiliğin savaşçılarına dönüşmeleri dönemin iktidarlarının ihtiyaçlarının kültürel temsillerin inşasını nasıl etkilediğine bir örnektir. Hollywood sinemasında bireyciliğin yerini grup kültürünü, kolektif çabanın ve çıkarın alması dönemin ABD Başkanı Franklin D. Roosevelt'in söylemlerinin sinemadaki yansıması olarak ele alınabilir. Roosevelt yıllar içinde çeşitli yerlerde ve zamanlarda yaptığı ve zaman zaman radyodan da yayınlanan konuşmalarında savaşa yönelik geniş çaplı destek toplamak ve savaş için gerekli materyallerin üretimini arttırmak amacıyla toplumun ve hatta dünyanın kaderinin birbirine bağlı olduğunu belirten ifadeler kullanmıştır. Roosevelt'e göre dünyayı karanlığa, köleliği ve diktatörlüğe sürüklemeyi amaçlayan Mihver devletleri karşısında tam bir galibiyet ancak toplumun tüm kesimlerinin; kadın, erkek, yaşlı, genç, işçi, çiftçi, madenci, sanayici ve tüm azınlıkların ortak çabası ile mümkündür. Başkanın konuşmalarında tüm bu grupların geleceklerinin ve çıkarlarının birbirine bağlı olduğu vurgulanır. Roosevelt'in İşçi Bayramı gerekçesiyle yaptığı 1 Eylül 1941 tarihli radyo

konusması savaşa yönelik desteği arttırmak ve ortak çıkarlar etrafında şekillenen bir grup kültürü oluşturmak için hazırlanmış bir metindir. Roosevelt bu konuşmasında Amerikan işgücünün, daha önce eşi benzeri görülmemiş vahşilikteki bu savaşın kazanılması için büyük sorumluluğa sahip olduğunu belirtir. Konuşmanın sonraki kısımlarında ise Amerikan halkı arasında kopmaz bir bağ olduğundan ve bu bağın Amerikan halkının çıkarlarının, ayrıcalıklarının, sorumluluklarının ve sahip olduğu hakların birbirine bağlı olmasından kaynaklandığını belirtir. Bu birbirine bağlı olma durumunun toplumun tüm kesimlerinden insanları birleştirdiğini vurgular. Roosevelt, konuşmasının sonunda ise demokrasiye dayalı bir dünyanın kurulabilmesi için Amerikan işçilerinin, çiftçilerinin, iş insanlarının, dini önderlerin yani herkesin büyük bir sorumluluğa sahip olduğunu ifade eder (Roosevelt, 1941 b, s. 1,3,8). Bu doğrultuda Hollywood endüstrisi de üzerine düşen görevi yapar ve uzun yıllardır tekrarlanarak bireycilik mitini oluşturan söylemler iktidarların savaştaki ihtiyaçları doğrultusunda terk edilir ve yerlerini çoğunluğun iyiliği için çabalayan karakterlerin yer aldığı, kolektif çıkarları, dayanışmayı ve grup kültürünü vurgulayan söylemlerin ön plana çıkarıldığı anlatılara sahip savaş filmleri alır.

Bireyciliğin terk edilerek ulusal kimliğin, kolektif çabanın ve gruba uyumun teşvik edilmesinin savaş filmlerinin görsel düzlemine de yansıyan bir mesaj olduğu görülür. Bu bağlamda, karakterlerin diyalogları ve eylemleri kadar kamera çerçeveleri de kolektif çıkarlara dair söyleminin inşa edilmesinde kullanılan bir anlatı aracıdır. Farklı kamera açıları ve çerçeveleme teknikleri farklı anlamlar inşa edebilmektedir. Örneğin, Ryan ve Lenos'a göre sinemada orta planlar genellikle karakterlerin çevreleriyle olan ilişkisini değil, karakterler arasındaki etkileşimi vurgulamak için kullanılmaktadır (2012, s. 68). Yazarların sinemada orta planların yarattığı anlama dair yorumları bu çalışma kapsamında ele alınan savaş filmleri üzerinden değerlendirilebilir. Merkezine erkek karakterlerin alındığı Hollywood savaş filmlerinde bu karakterlerin sıklıkla orta planlarda, gruplar halinde çerçevelendikleri görülür. Bu bağlamda, İkinci Dünya Savaşı döneminde Başkan Roosevelt'in konuşmalarında da ısrarla vurgulanan kolektif çaba ve çıkarlara dair mesajların savaş filmlerinde vurgulanması amacıyla, askerlerin kalabalık gruplar halinde ve orta planlarda gösterilmeleri önemli bir anlatı tercihidir. Aşağıdaki, *Destination Tokyo* (1943) filminden alınan görsellerde de görüleceği gibi (görsel 22-23) ordudaki erkekler kalabalık gruplar halinde radyodan müzik ya da spor yayınları dinlerken, sohbet edip şakalaşırken, anılarını paylaşırken, cephedeki çeşitli görevlerini yerine

getirirken ve savaşırken gösterilirler. Aralarında tam bir uyum, anlayış ve dayanışma vardır. Diyaloglar yardımıyla, ABD'nin farklı bölgelerinden, farklı mesleklerden ve sınıfsal arka planlardan gelerek orduya katıldıklarını öğrendiğimiz askerler arasındaki biçimsel ve anlatısal düzleme yansıyan bu ortaklık, ABD'yi bireysel hırsları ve fikir ayrılıklarını aşarak ortak bir hedefe doğru yürüyen bir ülke olarak resmederken, Amerikan askerlerinden beklenen tutum ve davranışları da yansıtır. Filmde, askerden bireysel hırs ve arzulardan, fikir ayrılıklarından daha büyük bir amaç için çalıştıklarını hatırlamaları, kolektif iyiliği bireysel çıkarların önüne koymaları istenir.



Görsel 22-23: İkinci Dünya Savaşı filmlerinde Amerikan askerleri ulusal kimliği, kolektif çabayı ve gruba uyumu vurgulamak amacıyla sıklıkla çoklu gruplar halinde çerçevelenir. *Destination Tokyo* (1943) isimli filmde alınan bu görsellerde askerler birbirlerine anılarını anlatırken (solda) ve birlikte Noel'i kutlayıp birbirlerine hediye verirken görülmektedir. Filmde vurgu bireylere değil, gruba yapılır.

A Yank in the R.A.F. (Henry King, 1941) bireyciliğin terk edilerek kolektif çıkarların ve dayanışmanın ön plana çıkarıldığı İkinci Dünya Savaşı filmlerinin ilk örneklerinden olduğu ve ABD'nin resmi olarak savaşa katılmasından önce üretildiği için önemlidir. Filmin olay örgüsü kendi kişisel çıkarlarını ön planda tutan bir karakterin bencilliğini vurgulamak üzere kuruludur. Böylece finalde çoğunluğun çıkarı için gösterilen özverili mücadele ve karakterin dönüşümü daha fazla önem kazanır. Giriş ve gelişme bölümlerinde filmin başrolündeki Tim Baker isimli karakterin kendi çıkarlarını ön planda tutan, akli havada, disiplinsiz ve çapkın bir sivil pilot olduğu görülür. Tim, ABD tarafından yardım olarak gönderilecek uçakları İngiltere'ye uçuracak pilotlara ihtiyaç duyulduğunu ve bu görev karşılığında iyi bir ücret ödeneceğini öğrendiğinde para için görevi kabul eder. Nazilerin işgalleri, Avrupa'daki savaş ve yükselen faşizm, ABD'nin savaşta konumu, neden İngiltere'ye uçak yardımı yapıldığı gibi konular Tim'in ilgisini çekmemektedir. O daha çok kaç uçuş yapıp ne kadar para çok para kazanabileceği ile ilgilenmektedir. İngiltere'ye gittikten sonra eski sevgilisi ile karşılaşan Tim

onu etkilemek için R.A.F. (Royal Air Force, Kraliyet Hava Kuvvetleri) birliğine katılsa da Tim'in disiplinsiz ve umursamaz tavırları ve gördüğü her kadınla flört etme çabaları film boyunca tekrarlanır. Temel askeri pilotluk eğitimi bittiğinde bombardıman uçağı ekibine katılan Tim, bu görev karşısındaki memnuniyetsizliğini dile getirir. Tim bir ekibin uyum içinde çalışmasıyla işlev gösteren bombardıman uçağı yerine tek başına yöneteceği, daha bireyci bir seçenek olan, kişisel beceri ve yeteneklerini sergileyebileceğı savaş uçaklarında görev yapmayı tercih etmekte, bu görevi daha heyecanlı bulmaktadır. Filmin finalinde Tim, Dunkirk'te sıkışan 350 bin askeri kurtarmak için eksilen pilotların yerine savaş pilotu olarak göreve gönderildiğinde bunu gözünü kırpmadan yapar. Tim'in katıldığı bu görev bireysel bir macera değil, çok sayıda askerin hayatını kurtarmak için girişilen riskli bir operasyondur. Düşürdüğü uçakları hayatını kaybeden arkadaşlarına adayan Tim artık bir bütünün parçası olmuş ve kendisinden başkalarına da değer vermeyi öğrenmiştir. *A Guy Named Joe* (Victor Fleming, 1943) filmi de bireyci bir karakterin dönüşümünü, kolektif çabanın, dayanışmanın ve çoğunluğun çıkarlarının önemini vurgulayan bir filmidir. Filmin başrolündeki Pete Sendidge isimli karakter yeteneklerini ön plana çıkarmaya ve kahraman olmaya çalışan, bu yüzden de gereksiz riskler alan bir karakterdir. Yine böyle gereksiz risk aldığı bir görevde hayatını kaybeder. Öldüğünde bulutların üzerinde bir yere gider. Burası ölmüş pilotların geldiğı bir askeri komutanlık gibidir. Pete burada iyi bir pilot olmasını daha önce ölmüş pilotların yardımlarına borçlu olduğunu, ölmüş her pilotun dünyada ihtiyaç duyan diğer pilotlara yardım için görevlendirildiğini, kendi başına geliştirdiğini sandığı becerilerini aslında bir ekip çalışması sayesinde elde ettiğini öğrenir. Kendisi de benzer bir görev için bir ruh formunda dünyaya gönderilerek, yardıma ihtiyaç duyan acemi pilotlara görünmeden yardım eder. Filmin sonunda Pete artık bencil arzularından uzaklaşmış, başkalarının iyiliğı ve mutluluğı için hareket eden bir insana dönüşür. *Bataan, The Navy Comes Through* (A Edward Sutherland, 1942), *Wing and A Prayer* ve *Guadalcanal Diary* gibi filmler ise Amerikan toplumunun bir mikro kozmosunu sunar. Bu filmlerde ABD'nin farklı bölgelerinden gelen kentli, köylü, zengin, fakir ve farklı ırklardan, etnik kimliklerden, dini inançlardan askerler yer alır. Toplumun farklı kesimlerinden gelen bu kişiler bireysel hevesleri ya da çıkarları için değil, ortak bir amaç uğruna birlikte mücadele ederler. Uzun yıllar boyunca edebiyattan sinemaya kadar farklı mecralarda oluşturularak mitsel bir anlam kazanmış bireycilik üzerine kurulu kültürel temsillerde bu gibi keskin dönüşümler bizlere kimlik kavramını sorgulamak için gerekli malzemeyi sunmaktadır. Bu malzemeler toplumda doğal kabul edilen erkek ve kadın kimlikleri

ve toplumsal cinsiyet kalıplarının aslında egemen azınlığın istekleri doğrultusunda kurulduğunu ve dönemin ihtiyaçlarına göre dönüştürüldüğünü göstermektedir. Bu dönüşümler kimliğin öznelinin aslında egemen iktidarlar tarafından özne olarak görülmediğini, ihtiyaçlara göre şekil verilmesi gereken nesneler olarak algılandıklarını gösterir.

Erkekleri ideal askerler olarak savaşa hazırlamakla görevli İkinci Dünya Savaşı dönemi muharebe filmlerinin bir diğer önemli görevi ise savaşı meşrulaştırmaktır. Hollywood savaş filmleri izleyicilere eğer gerekirse ülkeleri için ölmeyi göze almalarını öğütlemiştir. ABD topraklarından çok uzakta gerçekleşen bir savaş için böyle büyük fedakarlıkların anlaşılabilir hatta gerekli kılınabilmesi için Hollywood'un kullandığı yöntem "iyi savaş miti" ile açıklanabilir. Bu mit ABD'nin savaşta kendisini düşman karşısında konumladığı pozisyonu temsil etmektedir. Boggs ve Pollard'a göre "iyi savaş" kavramı ile ABD'nin girdiği savaşa ahlaki bir değer atfedilerek savaşın meşruluk kazanması ve bu ahlaki değerler nedeniyle savaşın sorgulamaya kapanması sağlanmaktadır. İkinci Dünya Savaşı iyi savaş mitinin oluşturulabilmesi ve böylece savaş için gerekli çabaların, fedakârlıkların kitleler tarafından kabul edilmesini amaçlayan anlatıların popüler kültürde kurulabilmesi için ideal bir zemin oluşturmuştur. ABD ve müttefiklerinin savaş halinde bulunduğu Mihver devletleri militarizm, ırkçılık ve emperyalizm gibi değerleri temsil etmekteydi. Dolayısıyla evrensel değerlerin tehdit altında olması savaşa ahlaki ve vicdani gerekçeler oluşturarak savaşı kaçınılmaz ve meşru kılmaktadır. Bu noktada Boggs ve Pollard önemli bir konuya değinmektedir. 1939 yılında İkinci Dünya Savaşı Avrupa'da başladığı dönemde, yani ABD savaşa katılmadan önce bu savaş ABD'de "iyi savaş" olarak sunulmamıştır. ABD Başkanı Roosevelt'in savaşta Britanya'yı destekleme arzusuna rağmen toplumun geneli ABD'nin savaşa katılmasını desteklememektedir. Hatta Avrupa'daki savaşa ve Nazi işgallerine değinen sınırlı sayıda film hakkında senatoda soruşturma başlatılmış, Hollywood stüdyoları propaganda yapmakla ve ülkeyi savaşa sürüklemeye çalışmakla suçlanmıştır. Uluslararası sorunlar karşısında takınılan bu pasif tutum 1941 yılında Pearl Harbor saldırısının oluşturduğu şok ve nefret duyguları ile yıkılınca tüm kitle iletişim araçları da harekete geçer (2016, s. 47-49).

Pearl Harbor saldırısı ile birlikte, 1920'ler ve 30'larda uluslararası sorunlara değinmekte çoğunlukla pasif tutum takınan Hollywood endüstrisi de "iyi savaş" anlatısını sunan filmler çekmeye başlar. Çoğunlukla ABD'nin savaştaki çıkarlarıyla yakından ilişkili birer propaganda niteliğinde olan ve "iyi savaşı" anlatan bu filmlerde belirli uyuşmaların ön

plana çıktığı görülmektedir. İlk olarak iyi savaşı anlatan filmler savaşa ahlaki gerekçeler sunarak ABD'nin mücadelesini sorgulanamaz derecede asil bir eylem olarak resmederler. İkinci olarak ise bu filmler ikili karşıtlıklar kullanarak savaşı barbarlığın karşısında medeniyetin mücadelesi olarak sunarlar. Düşmanlar şeytani amaçlara sahip, insani özelliklerden mahrum kişilerdir ve yenilmeleri gerekmektedir. Üçüncü olarak iyi savaşın filmleri çoğunlukla beyaz olmak üzere, erkek kahramanlıkları üzerine kuruludur. Kadınlar yan rollerdedir. Dördüncü olarak askeri grupların ortak çıkarlara sahip, sınıf ve ırk açısından karma, sıradan vatandaşların oluşturduğu bir erime potası oluşturdukları görülür. Hayati öneme sahip durumlarda gösterilen profesyonellik ve cesaretin övülmesi ise iyi savaşı anlatan savaş filmlerinde sıklıkla karşılaşılan diğer öğelerdir (Boggs & Pollard, 2016, s. 49). Boggs ve Pollard'ın tespitlerinden yola çıktığımızda savaş filmlerinin ideolojik mesajlarla yüklü birer propaganda aracı oldukları sonucuna varılmaktadır. İyi savaş ve kötü savaş arasındaki fark savaşın kimin çıkarlarını tehdit ettiğiyle yakından ilişkilidir. Hollywood sinemasında Pearl Harbor öncesi ve sonrası takınılan tutum iyi savaş miti etrafında oluşturulan anlatıların ve kimlik sunumlarının kurgusal yapısını açıkça ortaya koymaktadır. Pearl Harbor öncesinde Nazi işgalleri gibi uluslararası sorunlara değinen filmler hakkında ABD'yi savaşa çekmeye çalışmak suçlamalarıyla senatoda soruşturma açılırken, Pearl Harbor saldırısı sonrasında ise savaşı ve ABD'nin savaştaki çıkarlarını savunan, düşmanların ideolojisini eleştiren filmlerin yapılması Savaş Bilgi Ofisi gibi devlete bağlı kurumlarca önerilir ve desteklenir hale gelmiştir. Böylece, çekilen çok sayıda muharebe filmi de İkinci Dünya Savaşı'nı evrensel değerleri tehdit eden acımasız düşmanları yok etmek için girişilen asil bir mücadele olarak sunarak savaşı meşrulaştırma amacı taşımıştır. Bu meşrulaştırma için yukarıda da değinildiği gibi sıklıkla ikili karşıtlıklardan yararlanır. Düşmanlar sivilleri, kadın ve hatta çocukları bile öldürmekten çekinmeyen acımasız, gaddar ve vahşi kişiler olarak sunulurlar. Bunun karşısına yerleştirilen Amerikan erkekleri ise savaşta zarar görenlere yardım eden, ezilenlerin yanında olan, evrensel değerleri korumak ve gelecek nesiller için daha iyi bir dünya bırakmak adına kendi hayatını riske atmaktan kaçınmayan, fedakâr ve vatansever kişilerdir. Hiçbir zaman düşmanın gösterdiği acımasızlığı sergilemezler. Bu temsil biçimi Theun van Dijk'ın iç grup ve dış grup arasındaki ilişkinin ideolojik anlamlarla yüklü olarak inşa edilmesinde kullanılan söylemsel bir strateji olarak ifade ettiği “ideolojik kare” modeline uyum göstermektedir. “İdeolojik kare” pozitif-negatif ikiliği içinde kurulan iç grup ve dış grup kimliklerinin inşa edilmesinde kullanılan söylem stratejilerini ortaya koyar. “İdeolojik kare” modeline göre, iç grubun olumlu yanları vurgulanırken, olumsuz yanları

vurgulanmaz. Dış grubun ise olumsuz yanları vurgulanırken, olumlu yanları vurgulanmaz. Böylece ortaya çıkan zıt tanımlamalar insanları iç grup ve dış grup olarak bölerek, pozitif değerlere sahip “biz” ve negatif değerlere sahip “onlar” ayrımı üretilir (van Dijk T. A., 2000, s. 267). Dolayısıyla Hollywood savaş filmlerinde Amerikan askerleri ve düşmanlara dair temsillerin zıtlıklara dayalı yapısının iç grup ve dış grup yani “biz” ve “öteki” oluşturmaya ve toplumsal pratikleri şekillendirmeye yönelik bir söylem stratejisi olduğu açıktır.

İyi savaş mitini oluşturan kimlik sunumlarının arkasında çeşitli sansürlerin etkisinin olduğu da hatırlanmalıdır. Savaş Bilgi Ofisi’nin senaryoları denetleme ve düzenlemeler önermesinin yanı sıra, Adam J. Berinsky de askeri otoritelerin kitle iletişim araçlarında Amerikan askerlerinin negatif değerlerle temsil edilmesini önlediğini, ABD ordusu tarafından İkinci Dünya Savaşı sırasında gerçekleştirilen vahşetlerin sansüre uğradığını belirtir (Berinsky, 2009, s. 41). Ordunun desteğini almak ise dönemin Hollywood yapımcıları için önemli bir unsurdu. Daha önce de değinildiği gibi ordunun desteğini alan filmler Savaş Bilgi Ofisi’nin desteğini almadan da gösterime girebiliyordu. Ayrıca ordu filmler için malzeme ve danışman desteği sağlayan önemli bir kurumdur. Bu çalışma kapsamında incelenen İkinci Dünya Savaşı dönemi Hollywood savaş filmlerinden 30 tanesinde en az bir subay teknik danışman olarak görev yapmıştır. Bu filmlerin çoğunlukla açılış jeneriğinde teknik danışman başlığı altında bu subayların isimlerine ve unvanlarına yer verilmiştir. Ayrıca Bruce Orris’in havacılık konulu filmleri incelediği çalışmasında değindiği üzere *30 Secons Over Tokyo*, *Bombardier*, *A Yank in the R.A.F.*, *Wing and a Prayer*, *Winged Victory*, *Captain of the Clouds*, *God is My CoPilot*, *A Guy Named Joe* ve *Air Force* isimli filmlerde ise askeri üsler, tank, uçak ve gemileri film ekibinin kullanımı için tahsis edilmiştir (Orriss, 1985). Bu destek, *Air Force*, *Destination Tokyo*, *Bombardier*, *Back to Bataan*, *They Were Expendable*, *Captain of the Clouds*, *Marine Raiders*, *Back to Bataan*, *A Yank in the R.A.F.* ve *Guadalcanal Diary* gibi birçok filmin jeneriğinde ordunun ilgili dallarına filmin yapımındaki desteklerinden dolayı teşekkür edilmesinde de görülebilir. Dolayısıyla, tüm ideolojik yanlılığına, kamuoyu oluşturma çabalarına ve propaganda niteliğine rağmen birer ticari ürün olma özelliğini de koruyan Hollywood savaş filmlerinin üretimi için ordunun onayını ve desteğini almak önemli bir ticari avantaj oluşturmaktadır. Ayrıca daha önce de değinildiği gibi yapılan anketlerde Amerikan halkının ABD’nin savaşa katılmasına olan desteği, özellikle de Pearl Harbor saldırısının gerçekleşmesiyle birlikte %97 oranına yükselir. Dolayısıyla halkın büyük çoğunluğunun

lkelerinin savaşa katılmasını desteklediği bir atmosferde ABD askerlerini olumsuz niteliklerle temsil edecek ya da savaşa atfedilen anlamlara zarar verecek filmlerin kamuoyu tepkisiyle karşılaşması beklenebilirdi. Bu sebeple, ABD askerlerinin her koşulda sadece pozitif yönleriyle temsil edilmeleri ve ulusal çıkarlar/hedefler gereği iyi savaş mitinin diğer kitle iletişim araçlarının yanı sıra sinemada da yer alması ticari sinemanın üretim dinamikleri bağlamında bir gereklilik hatta zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır.

Savaşı meşrulaştırmak, asker toplamak ve ideal asker temsilleri sunarak askerleri eğitmek gibi çıkarlara hizmet eden muharebe filmlerinin bir diğer önemli görevi ise izleyicilere savaş hakkında kapsamlı anlatılar sunmaktı. İkinci Dünya Savaşı sırasında dönemin gazete, radyo ve haber filmlerinde savaş hakkında bilgiler sunulmasına karşın askeri sansürler, savaşın değişen koşulları, eksik bilgiler ve editörlerin tercihleri gibi unsurlar savaşı merak eden kitlelere cephede yaşanılanları tüm gerçekliğiyle ya da tüm aşamalarıyla resmeden tam bir anlatı sunulmasını engellemiştir. Savaşın belirli gelişmeleri, cepheleri ve çatışmaları hakkında ayrı ayrı bilgiler sunulabilse de bu olayları birbirine bağlayacak tam bir anlatı sunulamamış, sansürler sebebiyle ya da askeri sırların ortaya çıkararak operasyonların tehlikeye girmesini önlemek amacıyla savaşın seyrine dair aktarımların yapılmasında bazı kesintilere başvurulmuştur. Sinema ise gerçeklere bağlı kalmak zorunda olmadığı için gazete ve haber filmlerinin sağlayamadığı bu kesintilerden uzak, başı ve sonu belli bütünlüklü anlatıları izleyicilere sunabilme olanağına sahipti (McLaughlin & Parry, 2006, s. 7). Askeri stratejiler ya da toplumun moralini bozabilecek kayıplar, belirli bilgilerin resmi kaynaklar tarafından halka iletilmesinin ertelenmesine sebep olmuştur. Bu sebeple radyo, gazete ve haber filmleri gibi araçlar isteseler de bütünlüklü bilgiler sunamamaktaydılar. Örneğin 1942 yılı Nisan ayında gerçekleşen Bataan lm Yryř⁴² 1944 yılına kadar halktan gizlenmiştir. Zaman zaman askeri başarıların da strateji gereği gizlendiği görülür. Yine Nisan 1942’de gerçekleşen Doolittle Baskını buna örnektir. Uçak gemilerinden kaldırılacak bombardıman uçaklarının uzun mesafe uçuşu yaparak Japonya’daki hedeflere doğrudan saldırılması ve Japonya’ya doğrudan bir saldırıyla halkın moralini yükseltmeyi amaçlayan Doolittle Baskını tam olarak planlandığı

⁴² Bataan lm Yürüyüşü 1942 yılının nisan ayında gerçekleşmiştir. 6 Ocak 1942’de başlayan Bataan Savaşı’nda ABD ve Filipinler askerlerinden oluşan gler Japonya ordusunu 99 gün boyunca oyalamayı başarsa da yenilir ve çok sayıda esir verilir. Filipinler’de Japonya’ya esir düşen 66 bin Filipinli ve 10 bin ABD’li asker Bataan bölgesinin güneyindeki Mariveles’ten başlayarak yaklaşık 5-10 gün arası süren 106 kilometrelik yürüyüşün sonunda O’Donnell Kampı’na transfer edilir. Yolculuk sırasında 2.500 Filipinli ve 500 ABD’li askerin öldüğü düşünülse de kesin sayılar üzerinde bir uzlaşmaya varılamamaktadır (<https://www.britannica.com/event/Bataan-Death-March>, Erişim Tarihi: 11.07.2020).

gibi gitmese de başarılı olur. ABD uçak gemileri planlanan mesafeden önce Japon gemileri tarafından tespit edilince bombardıman uçakları erken kalkış yapmak zorunda kalır. Erken kalkan uçaklar hedeflerini vursalar da Çin’de yer alan iniş pistlerine ulaşacak yakıtları kalmaz ve saldırıyı düzenleyen on altı uçaktan yalnızca biri güvenle yere iniş yapabilirken geri kalanları yere çakılır. Bu baskına dair gazetelerde söylentiler çıksa da hükümetten açıklamalar gelmediği için olayın detaylarını içeren tam bir anlatı sunulamaz. Japonya’daki hedeflere saldırıların başarılı olduğu haberi hükümet yetkililerine ulaştığında ise saldırıdaki uçak kayıplarının Japonlar tarafından öğrenilmemesi için ve intikam amacıyla esirlere zarar verilebileceği gibi olasılıklar nedeniyle kısmi bir açıklama yapılır. Bu baskına dair ayrıntılı bilgiler ancak olayın yaşanmasından bir yıl sonra yetkililer tarafından açıklanır. Hollywood, İkinci Dünya Savaşı sırasında gerçekleşen fakat çeşitli sebeplerle halktan gizlenen yukarıdaki gibi olaylara dair sahip olunan kısıtlı bilgilerin arasındaki boşlukları kurmaca öykülerle doldurarak bütünlüklü anlatılar sunmuştur. Örneklerdeki gibi halktan gizlenen moral bozucu başarısızlıklar ya da moral verici başarıların etkili propagandalar olarak kullanılabilmesi, savaşın açıklanabilmesi ve ABD’nin çok uzak ülkelerde savaşmasının neden bir zorunluluk olduğunun anlatılabilmesi için filmler; gazete, radyo ve haber filmlerinin yapamadığını yapan, savaşa dair bütünlüklü anlatılar sunabilen önemli propaganda araçları olmuştur (McLaughlin & Parry, 2006, s. 71-73). Doolittle Baskını 1944 yılında *30 Seconds Over Tokyo* (Mervyn Leroy) adındaki filmle beyaz perdeye aktarılır. Bunun dışında, bu çalışma kapsamında incelenen *Wake Island* (John Farrow, 1942), *Bataan* (Tay Garnett, 1943), *Guadalcanal Diary* (Lewis Seiler, 1943), *Wing and a Prayer* (Henry Hathaway, 1944), *Objective Burma* (Raoul Walsh, 1945), *Back to Bataan* (Edward Dmytryk, 1945) gibi filmler de gerçek olaylardan esinlenen filmlerdir. Filmlerin gerçek olaylardan esinlendiği genellikle filmin jenerik kısmında belirtilerek filmin uyandıracığı gerçeklik hissi arttırılır. Örneğin *Bataan* filminin açılış jeneriğinde bu bölgede savaşan askerlerin canlarını vererek savaş için çok önemli 96 gün kazandıkları, final jeneriğinde ise Bataan bölgesinde savaşan askerlerin fedakârlıklarının birçok zafere zemin hazırladığı ve Bataan’a geri dönüleceği belirtilir. Yukarıda da belirtildiği gibi Bataan’da verilen mücadele ABD için kayıpla sonuçlanmış, ABD Japonya’ya direnemeyerek geri çekilmek zorunda kalmış, altmış altı bin Filipinler askeri ve on bin ABD askerinden oluşan toplam yetmiş altı bin asker esir düşmüştür. Filmde savaş esirlerine değinilmez, yaşanan asker kayıpları ise kendinden sayı ve ekipman olarak üstün bir düşmana karşı cesurca direnen askerlerin yer aldığı bir kahramanlık öyküsü olarak sunulur. Bu bilgilerden yola çıkarak sinemanın gerçeklere bağlı kalma

zorunluluğu bulunmamasının üç işleve sahip olduğunu ifade edilebiliriz. Birinci olarak sinemanın sahip olduğu bu esneklik diğer kitle iletişim araçlarının sağlayamadığı başı sonu belli, belirli bir yer ve zamanda ve belirli kişilerin etrafında geçen tamamlanmış anlatılar kurabilmesini sağlamıştır. Hollywood endüstrisi için kâr getirecek bir filme başlangıç noktası oluşturmaya yetecek kısıtlı bilgiler sözü edilen tamamlanmış anlatıların kurulabilmesi için yeterliyken, diğer kitle iletişim araçları için bu kısıtlı bilgiler sunulacak haberin tamamını oluşturduğu için eksik kalmaktadır. Sinema, sahip olduğu dünyalar ve öyküler kurma gücüyle arada kalan boşlukları tamamlayabilmiştir. İkinci olarak bu güç Savaş Bilgi Ofisi'nin sinema sektöründen isteklerinin filmlerde rahatça temsil edilebilmesini sağlamıştır. Daha önce de değinildiği gibi İkinci Dünya Savaşı sırasında kurulmuş bir hükümet kurumu olan Savaş Bilgi Ofisi, kitle iletişim araçlarına halkın savaşa dair anlayışını geliştirmek, tehdit altındaki değerleri, savaşın sebebini ve halkın savaştaki rolünü açıklamak gibi görevler vermiş ve bunun denetlenmesini sağlamıştır. Savaş Bilgi Ofisi ile iş birliği içindeki Hollywood endüstrisi ise yenilgi ve zaferlere dair bilgi kırıntılarını alıp bunları hükümet onaylı öykülere dönüştürmüştür. Gerçek hayatta yenilgiyle sonuçlanmış bir çatışmaya dair bilgiler umutsuzluk mesajı vermek yerine izleyicilerin savaşa desteğini arttırmaya yönelik tasarlanmış kahramanca mücadelelerle dolu fedakârlık öykülerine dönüştürülmüştür. *Wake Island* ve *Bataan* bu anlatılara örnektir. Üçüncü olarak ise bu filmler gerçek tarihle bağlantılı mitsel tarih yazma işlevi görürler. Halkın gazetelerde, radyolarda ve haber filmlerinde gördükleri/duydıkları çatışmalara dair bilgiler yukarıda da sözü edildiği gibi çeşitli sebeplerden ötürü ayrıntılı değildi. Filmler ise izleyicilerin gerçek olaylara dair bu parçalı bilgilerine seslenen kurmaca öyküler yardımıyla cesaret, kahramanlık ve fedakârlıkla dolu, gerçeklik oranına yapımcılar tarafından karar verilen mitsel bir tarih oluşturmuştur.

Muharebe filmleri ile ilgili son olarak askeri otorite temsillerine değinilebilir. Bu çalışma kapsamında incelenen savaş filmlerinde askeri otoriteye yönelik homojen bir temsil stratejisinin izlendiği görülmüştür. Askeri otoriteyi temsil eden karakterler incelenen filme göre farklı rütbelerde olabilmektedir. Her filmde, en üst rütbeli askerler otorite kaynağı olarak ele alındığında bu karakterlerle ilgili değinilebilecek ilk nokta tecrübeli, disiplinli, görev bilincine sahip ve vatansever kişiler olduklarıdır. Zor koşullar altında hızlı ve doğru kararlar alarak tecrübelerini seyircilere kanıtlarlar. Askeri taktikler konusunda ustadırlar ve bu sayede başarılı operasyonlar yönetirler. Görevlerini başarı ile tamamlamak için kendi canlarını riske atmaktan

çekinmezler. Film evreninde otoriteyi temsil eden bu karakterlerin gerçek dünyadaki resmi otoriteleri ve iktidarları olumlama işlevi gördüğü ve alınan kararları meşrulaştırdığı düşünülebilir. Hollywood'un savaş yıllarında ürettiği İkinci Dünya Savaşı filmleri, toplum için kafa karışıklığına sebep olabilecek, askeri otoritelerin ve iktidarların yönetimine/becerisine karşı şüphe oluşturabilecek kararların arkasında iktidarların yönetim tecrübesinden doğan meşru sebepler olduğu mesajını ileterek iktidarlara yönelik güven oluşturmaya çalışırlar. Örneğin *Wing and A Prayer* (Henry Hathaway, 1944) isimli filmin açılışında birçok gazete haberi yakın planda seyircilere gösterilir. Gazeteler Pearl Harbor saldırısının üzerinden üç ay geçmesine rağmen ABD donanmasının neden saldırıya geçmediğini sorgulamaktadır. Sonrasında gelen sahnede masa başında toplanmış, düşmanın donanmasını yok etmek amacıyla taktik geliştiren üst düzey komutanlar görülür. Taktik gereği donanmaya ait bir uçak gemisi düşmanın elindeki farklı adaların civarında kendini göstererek dolanacak, gemiden kalkan uçaklar ise düşmanla karşılaştığında kesinlikle saldırmayarak geri gemiye dönecektir. Böylece Pearl Harbor saldırısı sonrası ABD donanmasının dağınık ve güçsüz halde olduğu imajı oluşturularak düşmanın tuzağa çekilmesi planlanmaktadır. Plan büyük bir gizlilik içinde uygulanır. Hatta planı uygulayacak gemidekiler bile plandan habersizdir. Bu yüzden gemideki askerler çatışmaya girmeyerek geri çekilmeleri emredildiği için huzursuzlanır, savaşa katılmak isterler. İlerleyen sahnelerde plan kendilerine açıklandığında, savaşımaya başlayacaklarını öğrenen askerler büyük sevinç yaşar. Böylece filmin başında gazetelerde sorulan soru da cevaplanmış olur. Başarılı operasyonlar gerçekleştirebilmek için tam bir gizlilik içinde çalışılması ve otoritelerin verdiği kararlara güvenilmesi gerektiği mesajı verilir. İkinci Dünya Savaşı sırasında üretilen Hollywood savaş filmlerinde askeri otorite kaynaklarının sorgulandığı veya eleştirildiği görülmez. Otorite kaynakları zor durumlarda ve baskı altındayken doğru kararlar alabilen kişilerdir. Ayrıca her ne kadar otoriter ve disiplinli olsalar da emri altındaki askerlere karşı sıcak ve anlayışlı kişiler oldukları görülür. Askerlerini bir aile gibi görürler ve sahip çıkar, onlara yardım etmeye ve sıkıntılarını paylaşmaya çalışırlar. Otoriteye yönelik bu temsil biçiminin, İkinci Dünya Savaşı döneminde medyada görülen sansür uygulamalarının bir devamı olduğu düşünülebilir. Terry Shoptaugh, İkinci Dünya Savaşı'nda basına yönelik sansür konusuna değinirken, savaş sırasında Sicilya'da görev yapmakta olan iki askerin Korgeneral George S. Patton tarafından tokatlanması olayının orada bulunan tüm basın ekipleri tarafından gönüllü olarak bastırıldığını aktarır (2011, s. 505). Tabii ki yazarın değindiği bu “gönüllü” bastırmanın ne kadar gönüllü şekilde gerçekleştiği tartışma konusu olsa da orduya dair pozitif

bir imajın korunmaya çalışıldığı ortadadır. Dolayısıyla İkinci Dünya Savaşı dönemi Hollywood savaş filmlerinde otorite temsillerinin her zaman olumlu niteliklere sahip karakterler olarak karşımıza çıkmaları da orduya yönelik pozitif imajın inşa edilmesine yarayan girişimlerin bir uzantısıdır.

Özetle muharebe filmleri denizaşırı ülkelerde çatışma halinde bulunan askerlere odaklanan ve hükümetin cephede yer alan erkeklerden beklentilerinin anlatıdaki erkek karakterler üzerinden temsil edildiği filmlerdir. Bu filmler askerleri savaşa ve kendilerini bekleyen ölüme hazırlamak, ideal asker temsilleri yardımıyla seyircileri eğitmek, gerçek yaşam ve kurmaca öyküleri birleştirerek radyo, gazete ve dergilerin sansür ya da askeri sırlar nedeniyle yapamadığını yaparak seyircilere bütünlüklü anlatılar sunmak gibi işlevleri yerine getirirler. İkinci Dünya Savaşı dönemi savaş filmlerinin ideal erkek temsilleri cesur, vatansever, emirleri sorgusuz yerine getiren, disiplinli, görevlerinin bilincinde, tehlikeli görevlerden kaçmayan, bireyciliği terk ederek çoğunluğun iyiliği için mücadele eden, kişisel çıkarlarını arka planda tutabilen kişilerdir. Çok sayıda filmde tekrarlanan bu temsiller dönemin erkek izleyicilerini eğitme ve onlardan beklenenleri açıklama görevi görürler. Sivil cephe filmleri ise dönemin Amerika'sına odaklanarak hükümetin sivil halktan özellikle de kadınlardan beklentilerini yansıtır.

3.3.2. İkinci Dünya Savaşı Sivil Cephe Filmleri ve Kadın Temsilleri: Evden Fabrikaya Giden Yol

Savaşın değiştirdiği koşulların yeni ihtiyaçlar yaratması sonucunda, halihazırda var olan normların bu yeni ihtiyaçları karşılayamadıkları görülmüş ve savaş döneminin ihtiyaçlarına cevap veren yeni normların oluşturulması gerekmiştir. Halkın topyekûn desteğine duyulan ihtiyaç, kadına ve erkeğe biçilen toplumsal rollerin ve kimlik algılarının radikal bir biçimde değiştirilmesini zorunlu kılmıştır. Önceki bölümde de değinildiği gibi uzun yıllar boyunca popüler kültürde oluşturulan erkek imgesi bireyci, otoriteye boyun eğmeyen, toplumsal kurallara uyum sağlayamayan, yeni sınırlar keşfeden, maceracı ve üstün yetenekli karakterlerden oluşmaktaydı. Fakat savaş zamanında bu geleneksel imge egemen iktidarların güncel istekleri ve çıkarlarına uyumlanarak geçici olarak yenilenmiştir. Sonucunda ise bireyci, otoriteye ve kurallara meydan okuyan, üstün yeteneklere sahip erkek imgeleri bütünüyle reddedilerek grup kültürünü ve kolektif yararı ön plana alan, otoriteye uyan, kuralları eksiksiz

yerine getiren, günlük hayattaki sıradan bireylerden oluşan karakterler beyaz perdede temsil edilmeye başlanır. Erkek temsilinde yaşanan bu önemli değişimin bir benzeri de kadın temsillerinde görülür.

Savaş öncesi dönemin popüler kültüründe stereotip haline gelmiş kadın imgesi kadını ikincil konuma yerleştirmiş, objeleştirmiş ve pasif bir kimlik yaratmıştır. Kadınlar popüler kültürde dış görünüşleri, cinsel cazibeleri, çocuk doğurma ve yetiştirme becerileriyle ön plana çıkmış, erkeklere bağımlı karakterler olarak yansıtılmıştır. Geleneksel anlatıda nadiren de olsa temsil olanağı bulan güçlü kadınların ise kendilerine verilen toplumsal rollere uygun davranmadıkları için cezalandırıldıkları gözlemlenir (McLaughlin & Parry, 2006, s. 218). Basinger'in 1930-1960 yılları arasında Hollywood filmlerinde kadın temsillerine odaklanan çalışmasına göre de filmlerde yer alan "aykırı" kadın imgeleri, gerçek hayattaki kadın seyirciler için kendi hayatlarındaki sınırları yıkma hissi uyandıran, özgürleştirici temsillerdir. Perdede gördükleri sözde özgürleştirici kadınlar izleyicilerin yapamadıklarını yapan, istediğini giyen, istediği kişiyle beraber olan, özgürce cinsel ilişki yaşayan, sınırlamaları umursamayan karakterlerdir. Basinger'e göre filmler kamuoyundan gelecek tepkiler hakkında endişe etmek zorunda kalmadan bu tür temsillere yer verebilirdi çünkü filmin sonunda geleneksel rollerin dışına çıkan bu kadınlar hatalarının farkına varırlar, cezalandırılır ya da ölürlerdi. Kadınlara toplumsal cinsiyet kalıplarını kabul ettirmek isteyen filmler önce bu kalıpların dışında kalan kadınları ve cezalandırılmalarını göstermiştir. Böylece izleyicilerin arasında bulunan kadınların da kendilerini sınırlandıran toplumsal rollerin baskısını unutmaları, kendilerine sunulan yaşam tarzlarını daha rahat kabul edebilmeleri arzulanmıştır (1993, s. 6).

ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'na girmesiyle doğan yeni ihtiyaçlar erkekler gibi kadınların da toplumsal rollerinde değişim yaşanmasına sebep olur. Basinger'e göre savaş döneminin ihtiyaçlarından dolayı kadınları pasif rollere hapseden toplumsal cinsiyet kalıplarında savaş döneminde belirli değişiklikler olsa da, bu değişimler çabuk gerçekleşmez. Pearl Harbor saldırısıyla ABD'nin savaşa girmesinin ardından kısa sürede on bir milyon erkeğin askere alınmasının ardından kadınlardan mevcut toplumsal rollerine uygun davranmaları ve statükoyu korumaları beklenir. Devlet kurumları tarafından broşürler hazırlanarak yeni dönemde kadınlardan beklenenler açıklanır. Bu beklentiler kadınların savaş öncesindeki pasif rollerinin bir devamı niteliğindedir. Basılan broşürlerde kadınlara beslenme kurslarına katılmaları, temel tüketim maddelerindeki olası kıtlıklara karşı hazırlıklı olmaları,

evlere ışık geçirmeyen perdeler asılması, morallerin azalmasına izin vermemeleri gibi uyarılar yapılır. Fakat çok sayıda erkeğin askere katılmasıyla ortaya çıkan işgücü açığı, kadınlardan beklenen bu pasif rollerin savaş zamanı ihtiyaçlarına uygun olmadığının anlaşılmasına yol açar. Hükümet, daha önce yine kendileri tarafından yapılan önerilerin aksine, erkeklerin yokluğunda ekonominin işler durumda kalması için kadınların işgücüne katılmasını ister. İlk başlarda bu isteğe karşı büyük tepkiler gelir. Kadınların “erkek işlerini” yapabilecek fiziksel yeterliliğe sahip olmadıkları ve savaş endüstrisinde işe giren kadınların montaj hattındaki erkeklerin dikkatini dağıtacağı gibi fikirler ileri sürülse de, savaş döneminde kadınların ev dışı işlerde çalışmasına ihtiyaç duyulduğu kabul edilir. Bu doğrultuda hükümet tarafından büyük girişimler başlatılır ve kadınlar savaş endüstrisinde iş sahibi olmaları için cesaretlendirilir. 1944 yılına gelindiğinde üretim sektöründe çalışan kadınların sayısı, savaş öncesine kıyasla %140 oranında artış gösterir. Metal, kimyasal ve kauçuk gibi endüstrilerde ise bu artış %460 oranında gerçekleşir (2016, s. 90). Bu çalışma kapsamında 1941-1945 yılları arasında Hollywood majörleri tarafından üretilen savaş filmlerine yakından bakıldığında 1941-1942 yıllarında üretilen filmlerde kadınların genel olarak savaş endüstrisindeki işlerden birinde çalışmayan ev hanımları olarak ya da erkekler tarafından elde edilmeye çalışılan bir rekabet nesnesi olarak temsil edildikleri görülür. *Mrs. Miniver* isimli filmde başroldeki kadın karakter Kay Miniver üst orta sınıf, lüks eşyalara para harcayan, herhangi bir işte çalışmayan bir kadındır. Lüks eşyalara yönelik savurganlığı filmin hemen başında almakla almamak arasında kalarak, biraz da utanarak ve eşine söylemekten çekinerek aldığı pahalı şapka ile seyircilere gösterilir. Savaşın başlamasıyla birlikte bu karakterde değişimler de görülür fakat bunlar henüz kadınların iş gücüne çağrılması şeklindeki değişimler değildir. Anlatının olanak tanıdığı değişim sadece karakterin filmin başlangıcında seyircilere gösterilen lükslerinden vazgeçerek ve kısıtlamaları şikayetsizce kabullenerek savaşta üzerine düşeni yapması ve savaşın zorlu koşulları altında ailesini bir arada tutmasıdır. *Pied Piper* ve *Desperate Journey* gibi örneklerde de ülkesi işgal altındayken kaçmayan, ülkesinin kurtuluşu için mücadele etmeye kararlı kadınlar görülür. Fakat bu kadınlar da henüz savaş işlerine yönlendirilmez. ABD’nin savaşa girdiği ilk yıllarda yani 1941-1942 yıllarında üretilen filmlerde zaman zaman ülkesi için savaşmayı arzulayan cesur kadınlar yer alsa da fabrikalar ve sanayi işleri gibi daha önce erkeklere ait olarak görülen ve erkeklerin savaşa gitmesiyle işgücü açığı oluşan çeşitli meslek dallarından birinde çalışan ya da çalışmayı arzulayan kadınlar bu çalışma kapsamında ele alınan filmlerde yer almaz. 1943 yılıyla birlikte daha farklı kadın temsilleri görülmeye başlanır. Kadınlar artık savaş işlerinde

çalışan ya da farklı görevler için orduya katılan kişiler olarak temsil edilmeye başlanır. *Cry Havoc* ve *So Proudly We Hail* gibi örnekler kadınları merkeze alır ve denizaşırı cephelerde, tehlike altında görev yapan kadın hemşirelerin ve gönüllülerin öyküleri anlatılır. *Salute to the Marines* isimli filmde başlarda aklı havada, askerlerle flört etmeyi seven ve filmin finalinde ailesini düşman saldırıları sonucunda kaybedince orduya katılan bir kadın karaktere yer verilir. *Tender Comrade* ise eşleri cephede olduğu için savaş endüstrisinde çalışan kadınların öyküsüne odaklanır ve kadınları fabrikada kaynak ve perçin yaparken, matkap ve iş makinelerini kullanırken çerçeveleyerek perdede seyircilerin önüne getirir. Görüleceği üzere bu değişim kadına dair toplumsal rol kalıpları ve kadın kimliğine dair önemli bir değişimi işaret etmektedir. Bu değişimi doğuran ise kadınların toplumsal hayatta ve işgücüne katılımında karşılaştıkları eşitsizlikler değil, egemen iktidarın savaş döneminde değişen ihtiyaçlarıdır. Erkeklerin yokluğunda kadınlara statükoyu korumalarını ve pasif rollerini sürdürmelerini öneren iktidarlar, savaş döneminde doğan işgücü açığını kapatabilmek için kadınları işgücüne katılmaya davet eder. Kadınlara dair kalıplaşmış kimlikler ve toplumsal roller bu kalıpların taşıyıcılarının ihtiyaçları doğrultusunda değiştirilmemiştir. Değişimi getiren şey, bu kalıpları bireylere empoze eden egemen sınıfların arzu ve ihtiyaçlarıdır.

Savaş döneminin değişen ihtiyaçları gereği, daha öncelerde eve ait alanlarla sınırlanan kadınlar “erkek işi” olarak görülen dallarda işgücüne çağrılır. ABD Başkanı Roosevelt’in direktifleriyle kurulan ve kitle iletişim araçlarını denetlemek ve öneride bulunmakla görevlendirilen Savaş Bilgi Ofisi kadınları işgücüne çekecek yapıcı mesajların sinema, radyo ve reklamlarda vurgulanmasını ister (McLaughlin & Parry, 2006, s. 231). Örneğin Savaş Bilgi Ofisi’nin Hollywood endüstrisine gönderdiği kılavuza ek olarak gönderilen bir belgede savaş ve savaşa yönelik artan üretim nedeniyle işgücü açığının oluştuğuna dair bilgilere yer verilir ve işgücü ihtiyacını karşılamak için neler yapılabileceği açıklanır. Belgenin bir bölümü kadın işgücü kaynağına ayrılır. Bu bölümde iki milyon kadının halihazırda savaş endüstrisi işlerinde çalıştığı, 1942 ve 1943 yıllarında ikişer milyon kadının daha iş gücüne kazandırılacağı belirtilir. Bu yüzden kadınların ev dışı işlerde çalışmasına yönelik önyargıların ve işverenlerin kadın işçilere yönelik önyargılarının kırılmasının gerektiği vurgulanır. Sonrasında ise Amerikan kadınlarının savaşın getirdiği değişimler hakkında bilgilendirilmeleri, bu değişimlere nasıl ayak uydurabilecekleri ve gündelik yaşamlarını savaş koşulları nedeniyle artan sorumluluklarına nasıl uyumlayabilecekleri konusunda eğitilmeleri gerektiği belirtilir (Office of War

Information, 1942 h, s. 5-6). Dönemin hükümetinin savaş koşulları altında oluşan ihtiyaçlarının bir yansıması olarak Savaş Bilgi Ofisi'nin Hollywood stüdyolarına ilettiği bu isteklere uygun biçimde, kadınlara yönelik olarak çekilen propaganda içerikli çeşitli filmlerde kaynak yapan, perçinleyen ve savaş için gerekli ürünlerin montajını yapan kadınlar sıklıkla görülür. Kadınların birlikte çalıştığı ekip ise ırk, sınıf, cinsiyet gibi sınırları aşmış bir ekip olarak sunulur (Bronfen, 2012, s. 45). Savaş Bilgi Ofisi tarafından çekilen *Glamour Girls of 1943* isimli yaklaşık dokuz dakikalık kısa film, kadınları işgücüne çekmek için tasarlanmış propaganda filmlerine iyi bir örnek olarak burada ele alınabilir. Filmin başlangıç jeneriğinde Savaş Bilgi Ofisi tarafından ve ABD hükümetinin destekleriyle üretildiği belirtilir. Filmde, savaş endüstrilerindeki işlerde çalışan mutlu kadınlar gösterilerek bu işlerin ücretsiz verilen eğitimler sonrasında tüm kadınlar tarafından kolayca yapılabileceği vurgulanır. Kaynak yapmak, metal kalıplar kesmek, mühimmat üretmek, ağır makineleri yönetmek gibi işlerin dikiş dikmek, meyve suyu sıkacağı ya da çamaşır makinesi çalıştırmak kadar basit olduğu ifade edilir. Filmin bir bölümünde fabrikada çalışan kadınlara neden bu tür işlerde çalıştıkları sorulduğunda kadınlar eşleri, çocukları ve babalarının savaşta olduğunu; sevdiklerinin kısa sürede eve gelebilmeleri ve savaşta onlara yardımcı olabilmek için savaş endüstrilerinde işe girdiklerinden bahsederler. Yani kadınların savaş endüstrisinde işgücüne katılımı siyasi ya da ekonomik sonuçları olan bir etkinlik değil, sevdiklerini korumak için girişilen manevi bir mücadele gibi sunulur. Film, kadınların işgücüne katılmasından endişe duyan erkeklere de seslenir. Birinci Dünya Savaşı sırasında da benzer endişelerin dile getirildiği, o zaman da kadınların çok önemli işler yaparak savaşa katkı sağladıkları anlatıcı tarafından vurgulanır ve İkinci Dünya Savaşı nedeniyle milyonlarca erkek askere çağrıldığı için şu anda savaş endüstrisinin kolları olan sanayi dallarında, montaj hatlarında ve günlük hayatın sürdürülebilmesi için gerekli postacılık, şoförlük, sütçülük gibi her tür işte kadınlara ihtiyaç duyulduğu ifade edilir. Bu film değişen ihtiyaçların hükümet eliyle seslendirilmesinin açık bir örneğidir.

Aşağıda yer alan savaş posterleri (görsel 24-25-26) hükümet eliyle seslendirilen ihtiyaçların farklı mecralarda da yayıldığını göstermektedir. Birinci posterde “Daha çok kadın çalıştıkça savaş daha çabuk kazanacağız” ifadeleri yer alır ve kadınların çalışmasına ihtiyaç duyulan çeşitli işgücü kolları sıralanır. İkinci posterde, çalışan kadınlar “Silahsız askerler” cümlesiyle tanımlanırlar. Üçüncü posterde ise “Arkada bıraktığı kadın hâlâ onun arkasında. O bir WOW (Woman Ordnance Worker/Kadın Mühimmat İşçisi)” ifadelerine yer verilir.

Glamour Girls of 1943 isimli filmde kadınların savaş endüstrisinde işe girmelerinin cephedeki sevdiklerini korumak için gerekli ahlaki bir eylem olarak sunulması gibi bu posterlerde de savaş ve kadın emeği arasında doğrudan bağlantı kurulmaktadır. Posterlerde, işgücüne katılan kadınlar sayesinde savaşın kazanılmasının hızlanacağı ve çalışan kadınların aslında cephede savaşan sevdiklerini destekledikleri belirtilir. Benzer mesajların dergi reklamlarında da tekrarlandığı görülmektedir. Jones'un aktardıklarına göre ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'nda kaldığı dört yıl boyunca ülkedeki önde gelen dergilerde yer alan yaklaşık 60 kadar reklamda savaş ile ilgili herhangi bir işte çalışan kadınlar merkeze alınmıştır. Bunlardan kırk kadarı savaş endüstrisinde çalışan kadınlara odaklanmaktadır. Kadınların savaş sırasındaki emeklerini öven bu reklamlar aynı zamanda kadınların savaş sırasında yeni girdikleri endüstri dallarındaki emeklerine ve becerilerine dair toplumsal farkındalık yaratılmasında da etkili olmuştur (Jones J. B., 2009, s. 224-225). Tüm bu filmler, savaş posterleri ve reklamlar medya kültürünün bir parçası olarak ele alınabilir. Kellner'a göre kültür endüstrisinin radyo, televizyon ve sinema gibi ürünleri kadın ya da erkek olmanın, başarılı ya da başarısız olmanın, güçlü ya da güçsüz olmanın ne demek olduğuna dair modeller sunmaktadır. Böylece medya kültürü sunduğu öyküler, imgeler, semboller ve mitler yardımıyla bireylerin gündelik hayatta kendilerini tanımladıkları sınıf, etnisite, ırk ve cinsiyet gibi farklı yönlerini inşa etmekte, politik konumlanışlarını ve gündelik hayatı algılama biçimlerini şekillendirmektedir (Kellner, 1995, s. 1). Kadın kimliğine ve kadının toplumdaki yerine dair Savaş Bilgi Ofisi'nin önerileri ve bu öneriler doğrultusunda üretilen filmler, posterler ve reklamlar da dolayısıyla medya kültürünün bir ürünüdür. Bu ürün bireylerin gündelik yaşamlarını algılayış biçimlerini ve davranışlarını şekillendirmek üzere bilinçli olarak inşa edilmiş bir üründür.



Görsel 24-25-26: İkinci Dünya Savaşı sırasında kadınların işgücüne katılmalarının savaş ve ordudaki sevdikleri için önemini vurgulayarak kadınları işgücüne çekmeye çalışan propaganda posterleri örnekleri. (<https://www.rockwell-center.org/essays-illustration/shes-a-wow/>, <https://www.womenofwwii.com/category/posters/>) Erişim tarihi: 12.07.2020

İkinci Dünya Savaşı sırasında muharebe filmleri erkeklerden beklentileri yansıtır onları ideal askerler olarak eğitirken, savaş posterlerinin ve reklamların yanı sıra, sivil cephe filmi olarak anılan çok sayıda kurmaca Hollywood filmi de savaş döneminde hükümetin kadınlardan beklentilerini yansıtmıştır. Fakat bu beklentiler tüm filmlerde kadınlık rollerinin değişim yaşadığı değil, yeni rol tanımlamaları eklendiği şeklinde okunmalıdır. Schatz’a göre İkinci Dünya Savaşı sırasında üretilmiş, kadınları merkeze alan filmlerde savaş öncesi dönemin gelenekleri sürdürülmektedir. Dönemin kadın merkezli filmleri, beş kategoriye ayrılabilir. Bunlar: annelik dramaları, aşk hikayeleri, çalışan kadın hikayeleri, gotik gerilimler ve biyografik filmlerdir. Schatz’a göre bu filmler dönemin güncel konularını yansıtmıştır. Savaş döneminin koşulları filmler için hazır çatışmalar, olay örgüleri ve çözümler sunmaktaydı. Annelik dramaları, aşk hikayeleri ve çalışan kadın hikayeleri gibi konulara eğilen birçok film kadınların savaş dönemindeki çalışma ve ekonomik koşullarına, uzaktaki sevgilileri/kocaları/çocukları ile ilişkilerine odaklanarak, savaşı doğrudan göstermeden bile kadınların savaş tecrübelerine değinebilmekteydi (1997, s. 228). Schatz’ın tespitlerini biraz daha genişletmek için Basinger’in çalışmasından faydalanabiliriz. Jeanine Basinger “*Filmlerde Savaş Dönemi Amerikan Kadını: Sivil Cephe Askeri*” isimli yazısında, dönemin kadınları merkeze alan Hollywood filmlerinde kadınlara dair savaş öncesi geleneksel temsil biçimlerinin devam etmesine ek olarak, savaş döneminin yeni ihtiyaçlarından doğan temsil biçimlerinin de perdede yerini aldığını ifade eder. Bu doğrultuda İkinci Dünya Savaşı döneminde Hollywood sinemasında dört tür kadın temsili egemen olduğu görülmektedir. Basinger’in değindiği bu temsil türlerinden ikisi savaş öncesinde de yer alan “seks sembolü” ve “komşu kızı” olarak adlandırılan klasik temsil biçimlerinin savaş koşulları altında güncellenmiş versiyonudur. İkinci Dünya Savaşı sırasında seks sembolünün yerini “pin-up kızı” alırken, komşu kızının yerini ise daha yoğun kültürel önem atfedilen “hakiki Amerikan kızı” alır. Öncelikle pin-up kızına değinecek olursak bu tür temsil biçimiyle sunulan kadınlar önceki dönemin seks sembolü kadınlarının yerini almakla birlikte daha farklı özelliklere de sahiptir. Filmlerde sadece cinsel cazibeleriyle ön plana çıkan değil filmin merkezinde yer alan, bağımsız ve vatansever Amerikan kadınlarıdır. İzleyiciler arasında yer alan kadınlara, savaş dönemine uygun flört etme pratiklerini öğretirler. Askerlerle sorumsuzca ilişkiler yaşamamanın ya da denizaşırı ülkelere gönderilecek askerlerin duygularıyla oynamanın kötülüklerini ve bu tür davranışların vatansever olmayan bir davranış türü olduğu fikrini aktarırlar. Basinger’e göre *I Love a Soldier* (Mark Sandrich, 1944) ve *Pin-Up Girl* (H. Bruce Humberstone, 1944) filmleri bu temsil

biçimine sahip filmlere örnek gösterilebilir (2016, s. 92-94). Dönemin bazı filmleri ise askere gidecek erkeklerle flört etmenin, ilişki yaşamanın ve bu gibi yollarla askerlere rahatlama sağlamanın savaş döneminde kadınların yerine getirmesi gereken bir görev ve vatana hizmet olduğunu ima eder. Birçok filmde bu mesaj ima yoluyla filme yerleştirilse de *Iceland* (H. Bruce Humberstone, 1942) isimli müzikal türdeki filmin ilk dakikalarında söylenen bir şarkıda bu fikir açıkça belirtilir. Şarkıda kadınlara seslenilerek ordudaki erkeklerin reddedilemeyeceği, onlarla dans etmek ve flörtleşmek gibi davranışların vatansever kadınların üzerine düşen bir görev olduğu, beğenmedikleri erkekleri kardeşçe öpebilecekleri, savaşı kazanmak için bu gibi fedakarlıkların gerekli olduğu ifade edilir. Benzer imalar *Stage Door Canteen* (Frank Borzage, 1943), *Since You Went Away* (John Cromwell, 1944) ve *The Clock* (Vincente Minnelli, 1945) gibi filmlerde de tekrarlanır (McLaughlin & Parry, 2006, s. 261-262). Bu gibi örnekler İkinci Dünya Savaşı döneminde de Hollywood sinemasında kadınlara dair geleneksel imgelerin sürdürüldüğünü göstermektedir. Bu dönemde her ne kadar ev dışı işlerde ve erkek işi olarak görülen alanlarda çalışan kadınlar temsil olanağı bulsa da eski temsil biçimleri ortadan kalkmamış, kadınlar cinsellikleri, güzellikleri, çocuk doğurma becerileriyle ön plana çıkmaya da devam etmiştir. Hatta savaş döneminde vizyona giren yukarıdaki örneklerin eski kadın temsillerinden daha gerici ve aşağılayıcı olduğu iddia edilebilir. Çünkü bu filmler kadınların savaşa gidecek erkeklere duygusal ve cinsel rahatlama yaşatmalarını bir tercih değil görev olarak sunmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde Hollywood sinemasında yer alan kadın temsillerinin savaş için güncellenmiş bir diğer versiyonu ise “hakiki Amerikan kızı” olarak adlandırılan kadın temsidir. Film öyküsünün flörtten evliliğe dönüştüğü, evlilik için erkeğin askerden dönmesinin beklendiği ya da askere gitmeden acele bir şekilde evlendikleri durumlarda ise komşu kızı temsillerinden söz edilebilir. Bu kadın temsilleri geleneksel olarak evlenmeye ve birlikte aile kurmaya uygun kadınlar olarak sunulurdu. Savaş döneminde güncellenerek daha vatansever nitelikler kazanan bu temsil biçiminin hakiki Amerikan kızı adını aldığı ve Amerika’ya dair tüm iyi özellikleri temsil ettiği ifade edilir. Hakiki Amerikan kızı genç, sağlıklı, dürüst, özgür, kararlı, savaş için fedakârlıklar yapan ve askerlerin cephelerde uğruna savaştığı kadınları temsil eder. *National Velvet* (Clarence Brown, 1944), *Home in Indiana* (Henry Hathaway, 1944) ve *The Best Years of Our Lives* (William Wyler, 1946) gibi filmler

hakiki Amerikan kızı olarak adlandırılan temsilleri içeren filmlere örnektir (Basinger, 2016, s. 94).

Kadınlara dair İkinci Dünya Savaşı öncesi Hollywood sinemasında yer alan temsillerin savaş koşulları gereği güncellenmesinin yanı sıra Basinger'e göre savaş sırasında iki yeni kadın temsili ortaya çıkmıştır. Bunlardan birincisi "Perçinci Rosie (Rosie the Riveter)" karakteridir. Perçinci Rosie, çalışan kadın temsilidir. Ama Rosie, toplumsal cinsiyet kalıplarının kadınlara uygun gördüğü pembe yakalı ya da beyaz yakalı mesleklerde değil kaynakçılık, perçincilik gibi erkek işi olarak görülen fabrikalarda ve savaş sanayindeki mesleklerde çalışan bir kadın temsilidir. İlk olarak 1942 yılında, sanayi işlerinde çalışan Amerikan kadınlarını temsilen Westinghouse Şirketi'nin reklamlarında göz önüne çıkan Perçinci Rosie karakteri, daha sonra Redd Evans ve John Jacob Loeb tarafından yazılmış "*Rosie the Riveter*" isimli bir şarkıya ilham olur. Perçinci Rosie karakteri şarkının ardından ise 29 Mayıs 1943 tarihli *Saturday Evening Post* isimli dergiye kapak olur. Böylece popülerliği gitgide artan Perçinci Rosie karakteri İkinci Dünya Savaşı döneminde sinemada da temsil olanağı bulur. İkinci Dünya Savaşı döneminde temsil olanağı bulan bu yeni kadın figürü fabrikalarda, montaj hatlarında, savaş sanayinde çalışan beyaz, eğitilmiş kadınlar olarak filmlerde yer alır. İkinci Dünya Savaşı sinemasında ortaya çıkan bu yeni kadın temsillerine *The Doughgirls* (James V. Kern, 1944), *Rosie the Riveter* (Joseph Santley, 1944) *Meet the People* (Charles Reisner, 1944), *Swing Shift Maisie* (Norman Z. McLeod, 1943), *Gangway for Tomorrow* (John H. Auer, 1943) ve *The Very Thought of You* (Delmer Daves, 1944) gibi örnek filmlerde rastlanır. Savaş döneminde ortaya çıkmış bir başka yeni kadın temsil biçimi ise "sivil cephe askeri olarak kadın"dır. İkinci Dünya Savaşı birçok şeyi olduğu gibi Amerikan evini de değiştirir. Erkeklerin yokluğunda ev savaş koşullarına göre dönüştürülür. Dönemin birçok filminde evler tıpkı cephedeki askerlerin bir arada yaşadığı kışlalar gibi savaş sanayindeki işlerde çalışan kadınların bir arada yaşadığı mekanlar olarak sunulur. Bu filmler kadınlara savaş zamanında yapmaları gereken fedakârlıkları öğretir. Sivil cephe askeri olarak kadınlar ruj, ipekli çoraplar gibi lükslerden vazgeçer, bahçelerine sebze meyve eker ve kendi yetiştirdikleriyle beslenir, cephedeki askerlere mektup yazar, cinsellikten uzak kalır, hayatlarında ilk defa bir işe (genellikle savaş sanayinde) girip çalışırlar. Sivil cephe filmleri kadınlara erkeğin yokluğunu kabullenmeyi, tek başına değil diğer kadınlarla birlikte yaşamayı, lükslerinden vazgeçmeyi, bireyselliklerinden vazgeçmeyi, iş bulmayı, ölümle yüzleşmeyi, sınıf farklılıklarını bir kenara bırakmayı öğütler. Sivil cephe

filmleri bu davranışları vatanseverlik olarak nitelendirir ve savaşın kazanılması için gerekli davranışlar olarak resmeder. *Mrs. Miniver* (William Wyler, 1942), *The War Against Mrs. Hadley* (Harold S. Bucquet, 1942), *Tender Comrade* (Edward Dmytryk, 1943), *In the Meantime, Darling* (Otto Preminger, 1944) ve *Since You Went Away* (John Cromwell, 1944) gibi filmler kadınları sivil cephe askeri olarak temsil eden filmlere örnek gösterilebilir (Basinger, 2016, s. 95-98). Basinger'in "sivil cephe askeri olarak kadın" karakterini somut bir örnek üzerinden açıklayacak olursak, *Tender Comrade* isimli film bu tür filmler arasındaki en dikkat çekici örneklerden biri olarak karşımıza çıkar. Filmde eşleri savaş için uzak cephelere gitmiş, savaş endüstrisinde çalışan bir grup kadının öyküsü anlatılır. Film tam anlamıyla ABD hükümetinin savaş döneminde halktan isteklerini tekrarlayan bir propaganda kolajıdır. Örneğin Roosevelt 12 Haziran 1942 tarihli konuşmasında kauçuğun savaş endüstrisinde önemli bir madde olduğundan bahsederek insanları geri dönüşüm yapmaya yönlendirir ve lastik aşınmasını önlemek için arabalarını az kullanmayı, hız yapmamayı önerir (Roosevelt, 1942 d, s. 1-2). 12 Ekim 1942 tarihli konuşmasında ise erzakları ve çeşitli malzemeleri savaş ihtiyaçları doğrultusunda karne ile sınırlı şekilde kullanmayı öğrendiklerinden, erkeklerin orduya katılabilmesi için işgücünü de verimli kullanabilmeyi öğrenmeleri gerektiğinden ve bu yüzden kadınların, yaşlı ve engellilerin, genç kız ve oğlanların da uygun olan pozisyonlarda çalışması gerektiğinden bahseder (Roosevelt, 1942 e, s. 6-7). Aşağıdaki savaş posterleri de filmde değinilen konuları içermektedir. Birinci posterde (görsel 27) yer alan "Cinayet Nedeniyle Aranıyor! Dikkatsiz konuşma hayata mâl olur" cümleleri insanları kritik olabilecek sırları dikkatsizce her yerde dile getirmemeye davet etmektedir. Bu uyarı Savaş Bilgi Ofisi'nin stüdyolara gönderdiği kılavuzda da yer almaktadır. Kılavuzda Amerikan halkının dudaklarından çıkan her bir kelimenin ABD'nin savaştaki çabalarına yardımcı olabileceği gibi zarar verebileceği de belirtilir. Dedikoduların önlenmesi, düşmanların her an dinliyor olabileceğinin farkında olup dikkatsizce konuşulmaması önerilir (Office of War Information, 1942 f, s. 6). Aşağıdaki posterlerden ikincisi (görsel 28) "Evini bir savaş işçisinin ailesiyle paylaş. Buradan kazanılacak ekstra gelir savaş tahvili alabilir." cümleleriyle insanları evlerini savaş işçilerinin ailelerine açmaya, onlardan alınan ekstra ücretleri ise savaş tahvillerine yatırmaya çağırır. Üçüncü posterde ise (görsel 29) "Yalnız sürdüğünde Hitler ile sürüyorsun! Bugün bir araç paylaşım kulübüne katıl!" cümleleri ile araçların yalnız kullanılmasının düşmanlara yardım etmek anlamına geleceği ve bu yüzden ortaklaşa kullanım yoluna gidilmesi

önerilir. Savaş posterlerinde, Savaş Bilgi Ofisi'nin uyarılarında ve Roosevelt'in ifadelerinde yer alan bu telkinlere *Tender Comrade* isimli filmde ayrı ayrı yer verilmiştir.



Görsel 27-28-29: *Tender Comrade* filminde tekrarlanan mesajları içeren savaş posterleri örnekleri. (Office of War Information, 1942-1945; Office of War Information, 1942-1945 h; Office of War Information, 1942-1945 ı)

Tender Comrade isimli film eğlence amacı taşıyan bir popüler film olmaktan çok, savaş posterleri gibi didaktik bir metindir. Filmin merkezindeki kadınlar tıpkı hükümetin istediği gibi erkeklerin yokluğunda uçak fabrikasında çalışmaktadırlar. Bu çalışma durumu sadece diyaloglarla geçirilmez. Kadınlar fabrikada perçin yaparken, matkapla çalışırken, ağır iş makineleri kullanırken görüntülenirler. Yapılı saçları, makyajlı yüzleri, temiz ve ütülü kıyafetleri ile perdeye yansıtılan bu kadınlar savaş endüstrisinde çalışan kadınların hem daha öncelerde erkeklere ait olarak algılanan meslek dallarında başarı ile çalışabileceklerini hem de bakımlı birer kadın olarak kalabilecekleri fikrini seyircilere sunar. Kadınlar fabrikada yaptıkları işler gösterildikten sonra yemek molası için otururlar. Tıpkı yukarıda yer verilen savaş posterinin (görsel 27) dikkatsiz konuşmalar karşısındaki uyarıları gibi, Joe isimli kadın eşinin denizası bir cephede göreve gittiğini ve nereye gittiğini bile bilmediğini anlatırken bir başka kadın bu gibi bilgilerin ordunun hareketlerini içerdiği için konuşulmaması ve gizli tutulması gerektiğini belirtir. Yukarıda değinilen posterlerdeki mesajları tekrarlar şekilde (örneğin görsel 28), bir başka sahnede kadınlar ayrı ayrı evlerde yaşamaktansa ortaklaşa bir ev tutup orada yaşama fikrini tartışır ve hep birlikte ortak bir eve yerleşirler. Grubun yaşça büyük olan üyesi bireyler arası farklılıkların evle ilgili alınacak kararları zorlaştıracaklarını ifade edince her kararın oylama ile alınması, evin tam bir demokrasi şeklinde yönetilmesi önerilir. Daha sonra ise masadaki dört kadının toplam iki arabası olduğunu yani iki takım lastik eskittiklerini söyleyip,

bir arabayı satarak diğer arabayı ortaklaşa kullanmayı önerirler. Bu durum da hem savaş posterleri (örneğin görsel 29) hem de yukarıda değinilen, ABD Başkanı Roosevelt'in 12 Haziran 1942 tarihinde yaptığı konuşmada değindiği kauçuğun savaş endüstrisindeki önemi nedeniyle geri dönüşüm konusunda hassas olunması ve araç lastiklerinin eskimesini önlemek için yaptığı uyarılar ile uyumludur. Filmde yer alan başka bir sahnede ise belirli ihtiyaç maddelerinin karne ile ve belirli limitler dahilinde verildiği savaş döneminde stok yapmanın zararlarından konuşurlar. Filmde değinilen tüm bu konular ABD Başkanı Roosevelt'in konuşmalarında değindiği, savaş posterleri yardımıyla da aktarılan, savaş döneminde hükümetin halktan isteklerini açıklayan eğitici nitelikteki diyaloglardır. Bu yönüyle film eğlence amacıyla üretilmiş bir Hollywood filmi olmaktan çok, içerdiği devlet onaylı mesajların çokluğuyla adeta bir kamu spotu gibi inşa edilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı döneminde Hollywood sinemasında görülen “Perçinci Rosie” ve “sivil cephe askeri olarak kadın” gibi bu yeni temsil biçimleri ile kadınlar ülkedeki işgücünün temel elemanları ve evin yeni sahibi olarak resmedilse de, Bronfen'e göre bu durum sadece erkekler dönene kadar sürecek geçici bir yer değiştirmedir. Erkekler savaşmak için evden ayrıldıklarında dahi, fotoğrafları ve mektuplarıyla sürekli olarak filme dahil olurlar. Kadınlar evi ve ülkeyi, orada olmayan fakat fotoğrafları ve mektuplarıyla varlığı hissedilen erkekler için bir arada tutmaktadır. Normandiya Çıkarması ile birlikte savaşın seyri değişip ve kazanma ihtimalinin artmasıyla, savaşın başlarında kadınları ev dışı alanlarda ve savaş endüstrisinde iş sahibi olmaya çağıran egemen iktidarlar yeni bir reklam kampanyası başlatarak bu defa kadınları eski yerlerine yani ev içindeki konumlarına geri çağırmaya başlar (Bronfen, 2012, s. 52,56). *Since You Went Away* ve *Tender Comrade* isimli filmler erkeklerin yokluğunda evi bir arada tutmaya çalışan kadınların anlatıldığı filmlere örnektir. *Tender Comrade* isimli filmin başlangıcında savaşa giden eşler ve ilerleyen sahnelerde izne gelen eşler gösterilirken, *Since You Went Away* filminin merkezinde yer alan ailedeki erkek karakter filme fotoğrafları ile dahil olur. Bu çalışma kapsamında incelenen savaş filmleri, Bronfen'in savaşın sonlarında kadınların tekrar ev içi işlere döndürülmeye çalışıldığına dair yorumlarını doğrulamaktadır. Hollywood'un majör stüdyolarının ürettiği savaş filmleri incelendiğinde, 1945 yılında üretilmiş 8 filmden yalnızca birinde savaş öncesi dönemde erkeklere özgü görülen işlerden birinde çalışan kadınlara rastlanır. *Keep Your Powder Dry* isimli filmde birbirinden farklı üç kadının aralarındaki farklılıkları gidererek ülkeleri için hizmet etmeleri anlatılır. Savaş filmlerinde

sıklıkla görülen, bireyler arası farklılıkların giderilerek ortak çıkarlar doğrultusunda kolektif çaba içerisinde mücadele eden bireylere yer verilmesinin dışında bu filmin merkezinde yer alan kadın karakterler orduya katılarak motorlu araç tamir ve bakımı üzerine uzmanlaşırlar. Hatta arabası bozulan bir komutanın arabasını tamir etmek için gittiklerinde komutanın önyargısıyla karşılaşmalarına rağmen kısa sürede arabayı tamir ederek ne kadar becerikli olduklarını sergilerler. Fakat bu film 1945 yılı için bir istisnadır. Aynı yıl üretilen *China Sky*, *Pride of the Marines* ve *God is My Co-Pilot* gibi diğer filmlerde kadınlar ya geleneksel olarak kadınlara uygun görülen hemşire-öğretmen gibi mesleklerde ya da çalışma hayatına dahil olmayıp eviyle ilgilenen kadın rollerinde görülürler. Yani savaşın sonlarına doğru kadınlar sinemasal olarak da geleneksel toplumsal rollere döndürülmeye başlanır.

Pride of the Marines isimli filmde ise savaş sonrası dönem için kadınlara yeni bir görev biçilir. Bu rol savaştan dönen yaralı ya da savaşın psikolojik yükünü taşıyan erkeklerin rehabilite edilmesi ve gündelik yaşama alıştırılarak tekrar toplumun işlevsel bir bireyi olmalarını sağlamaktır. Filmde yer alan kadınların ortak özelliği savaşta gözlerini kaybeden ve bu yüzden ataerkil sistemin getirdiği çalışarak evini geçindiren aile reisi rolünü yani erkek iktidarını kaybeden, özgüveni yıkılan, kendini eksik bir insan olarak gören ve gündelik hayata dönmekte sıkıntılar yaşayan Al isimli karakteri tekrardan bu gündelik yaşama döndürebilmek için gösterdikleri çabadır. Kadın karakterlerin temsilindeki bu ortaklıklar ise kadınların geleneksel annelik, bakıcılık, yoldaşlık gibi çalışma hayatının dışında kalan konumlar almalarını ya da en azından savaş döneminde erkeklerden boşalan meslek dallarında değil de hemşirelik, öğretmenlik gibi yine geleneksel cinsiyet rollerinin kadınlara uygun gördüğü meslek dallarına yönelmelerini gerektiren bir ortaklıktır.

Özetle, İkinci Dünya Savaşı dönemi Hollywood sinemasında eski ile yeni temsil pratiklerinin iç içe varlığını sürdürdüğü yıllardır. Egemen iktidarlar statükoyu korumak, toplumsal alanda erkek egemenliğini ve geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini sürdürmek istese de savaş yıllarının getirdiği koşullar bu isteklerde tavizlere gidilmesine yol açar. Milyonlarca erkeğin orduya katılıp denizaşırı ülkelerde savaşa yollanmasıyla oluşan işgücü açığını kapatmak ve üretimi sürdürmek için hükümet kampanyaları başlatılır. Tüm kitle iletişim araçlarında, savaş öncesi dönemde ev içi rollere hapsolmuş kadınları daha öncelerde erkek işi olarak görülen meslek dallarında işgücüne katılmaya çağıran sesler yükselir. Hollywood endüstrisi de üzerine düşeni yapar ve Savaş Bilgi Ofisi'nin istediği gibi savaş dönemi

Amerika'sına ve sivil cepheye odaklanan birçok film üretilir. Bu filmlerde kadınlar artık evin ve işgücünün yeni merkezi haline gelir. Fakat bir yandan da kadınlara eski toplumsal rollerini hatırlatan filmler üretilmeye devam edilir. Hakiki Amerikan kızı gibi toplumsal değerlerin vücut bulmuş hali olan “iyi kadınlar” ya da, savaş döneminde uygun flörtleşme pratiklerini öğreten, cinsellikleriyle ön planda olan önceki dönemin filmlerinin seks sembolü kadınlarının yerini alan pin-up kızı gibi temsiller üretilir. Savaşın sonuna yaklaşıldıkça da işgücüne katılarak ekonomik özgürlüklerini kazanan, toplumsal hayatta daha aktif rol oynayan kadınları tekrar ev ortamıyla sınırlayan ve kazandıkları sınırlı gücü ellerinden almayı amaçlayan kampanyalar başlatılır. ABD'nin savaşa katılması ve savaşın sonu (1941-1945) arasındaki sürede Hollywood sinemasında kadın temsiliinde yaşanan bu önemli dönüşümler ilgi çekicidir. Savaşın başlamasıyla kadınları toplumsal hayatta daha aktif rol almaya davet eden egemen güçler, savaşın sona ermesiyle birlikte bunun tam tersi mesajları yayarak kadınları eski toplumsal konumlarına döndürmeye çalışır. Görüleceği üzere toplumsal cinsiyet rollerini ve kimlik kalıplarını üreten egemen iktidarlardır. Yani kimlik ve toplumsal cinsiyet kalıpları doğal değil, uluslararası sosyo-politik ve ekonomik gelişmelere göre şekillenmiş, politikaya ve ekonomiye yön veren egemen iktidarlar tarafından üretilmiş yapay kalıplardır. İkinci Dünya Savaşı sırasında, yukarıda da örneklendiği gibi kültür endüstrisinin popüler sinemada, dergilerde ve reklamlarda hep bir ağızdan ürettiği seri üretim kadın temsilleri bu bağlamda ele alınabilir. İkinci Dünya Savaşı sırasında bu kadın temsilleri önceki yıllarda egemen olan “kadının yeri evidir” söylemlerini tersine çevirmiştir. Hollywood filmlerinde fabrikalarda çalışan, kaynak yapan, ağır iş makineleri kullanan kadın temsillerine yer verilmiş ve daha öncelerde toplumsal cinsiyet kalıplarının doğallaştırıcı bahaneleriyle işgücünün dışında tutulan kadınlar geleneksel olarak erkek işi olarak görülen alanlarda işgücüne davet edilmiştir. Kadınlar ise daha öncelerde uzak tutuldukları bu alanlarda ne kadar doğal ve başarılı bir şekilde çalışabileceklerini göstermiş, önceki yılların mahrumiyeti doğallaştırıcı toplumsal cinsiyet kalıplarının yapaylığını ve kırılabilirliğini gözler önüne sermiştir. Sözen'in de belirttiği gibi gerçeklik söylem içinde inşa edilmekte; inşa edilen toplumsal gerçeklik ise eylemlerimizi, etkileşimlerimizi ve dünyayı anlama yollarımızı etkilemektedir (Sözen, 2017, s. 9). İkinci Dünya Savaşı sırasında kadınların diğer popüler kültür mecralarının yanı sıra sinemasal temsillerindeki değişimine paralel olarak gerçek hayatta da değişim yaşayarak artan oranlarda işgücüne dahil olmaları gerçekliğin söylemler aracılığıyla inşa edildiğinin bir kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar savaş döneminde fabrikalarda ve savaş endüstrisindeki meslek dalları gibi ağır işlerde de çalışarak,

erkeğe ait olduğu ve kadınların yapamayacağı kabul edilen iş kollarında üretimi devam ettirerek, söylemler tarafından inşa edilen ve normalleştirilen toplumsal cinsiyet kalıplarının sağlam bir temelden yoksun olduğunu ve yukarıdan empoze edildiğini bize göstermiştir. Fakat bu durum toplumsal bilinçlenmeden kaynaklanan aşağıdan yukarı yönlü bir hareket olmadığı, aksine egemen iktidarların ihtiyaçlarından doğduğu ve yukarıdan aşağı empoze edildiği için geçici olmuştur. Söylemi kontrol edebilme gücünü elinde bulunduranlar tıpkı kendi ihtiyaçları gereği kadınlara dair geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarını ortadan kaldırmaya yönelik temsiller ürettikleri gibi, savaş sonrasında ihtiyaçları değişince eski temsilleri yeniden canlandırırlar ve kadınları yine ev içi ortamlarla sınırlayan, savaş döneminde kazandıkları gücü ellerinden almayı amaçlayan filmler üretilir.

3.3.3. İkinci Dünya Savaşı Filmlerinde Düşmanı İnşa Etmek

Önceki bölümlerde Hollywood sinemasında Amerikan kimliğinin kurulmasına ve bu kimliğin egemen iktidarın ihtiyaçlarıyla doğrudan alakalı olduğuna dair örneklerle değinilmişti. Kısaca hatırlatmak gerekirse Hollywood endüstrisi İkinci Dünya Savaşı döneminde hükümetin ve ordunun istek ve ihtiyaçları doğrultusunda çekilen filmlerde erkek ve kadın kimliklerini revize etmiş ve bu kimliklere dönemin ihtiyaçlarını karşılayan toplumsal rol kalıpları eklemiştir. Bu yeni toplumsal rolleri kabul ettirmek, izleyicilerde yeni davranış ve düşünme biçimleri oluşturmak amacıyla benzer mesajlar kültür endüstrisinin gazete, dergi, reklam ve sinema gibi ürünlerinde istikrarlı bir biçimde tekrarlanmıştır. Erkeklere cesur olmalarını, otoriteye uymalarını, bireyselliklerinden sıyrılıp kolektif çıkarları gözetmeyi ve gerekirse ülkeleri için ölümü göze almayı öğütleyen filmler kadınlara ise erkeklerin yokluğunda savaş üretimini desteklemek amacıyla fabrikalarda ve günlük hayatın devam ettirilebilmesi için gerekli diğer sektörlerde iş sahibi olmayı, sevdiklerinin yokluğuna alışmayı, kıtlıklar karşısında sabırlı olmayı öğütler. Amerikalılar ırk, sınıf ve cinsiyet gibi kalıpları aşmış; ülkelerini, demokrasi, özgürlük ve insan hakları gibi evrensel değerleri korumak için hep birlikte çabalayan, fedakârlıklar yapan bireyler olarak sunulur. Savaş döneminde izleyicilere sunulan yeni toplumsal rollerin, kimlik kalıplarının ve ölüme varan fedakârlıkların meşrulaştırılması amacıyla “iyi savaş” mitine başvurulmuştur. Bu mit Amerikan ulusal kimliğinin karşısına kendisinin tam zıttı değerlere sahip bir öteki yerleştirerek işlemekte; savaşa, fedakârlıklara ve ötekine yönelik şiddete haklı gerekçeler sunmaktadır. Bloom’un da belirttiği gibi ulusal kimlikler belirli bir insan topluluğunun ortak değer ve sembollere yönelik benzer özdeşlikler

kurduğunu ifade eder. Bu insan topluluğu, ortak değer ve sembollerine yönelmiş bir tehdit karşısında tek bir psikolojik grup olarak hareket eder (1993, s. 52). Daha önce “öteki” kavramına değinirken de belirtildiği gibi kimliklerin inşasında ötekiler önemli bir yere sahiptir çünkü kimlikler benzerlikler kadar farklılıklara da dayanır. Hedef seyirci kitlesinin kimlere benzediğini sunarak ulusal kimliğin kurulmasına yardımcı olan Hollywood savaş filmleri, aynı zamanda kimlerden farklı olduğunu sunarak ötekini de inşa eder. Ötekiler kriz zamanlarında, ulusal kimliğin taşıyıcısı olan bireyler arasındaki birliğin korunmasına yardımcı olacak ortak bir düşman sunarlar. İkinci Dünya Savaşı filmleri söz konusu olduğunda Hollywood’un ötekisi ABD’nin savaştaki düşmanları olan Mihver devletleridir. Savaş döneminin ihtiyaçlarına uygun olarak güncel Amerikan kimliğini kuran Hollywood filmleri, kurduğu öteki kimlikleri ile kimlerden nefret edilmesi gerektiğini, nefretin sebebini ve ötekinin neden yok edilmesi gereken bir tehdit olduğunu izleyicilere öğretme amacı taşır.

Boggs ve Pollard’a göre savaş filmlerinde verilen mesajların arzu edildiği gibi etki edebilmesi bu filmlerde ikili yapının bulunmasını gerekli kılmaktadır. İyi-kötü, aydınlık-karanlık, düzen-kaos, demokrasi-tiranlık gibi ikili yapılar üzerine kurulan savaş filmleri düşmanları soğuk, mesafeli ve anlaşılmaz kişiler olarak sunarken “biz” olarak sunduğu karakterler tanıdıklık hissi yaratan, gündelik hayattan alışık olduğumuz çeşitli duyguları yansıtan, aramızdan insanlardır. Düşmanlar amaçtan yoksun, saf kötülükle dolu karakterlerken, ikiliğin karşı tarafında yani pozitif tarafında bulunan “bizim” net ve herkes tarafından anlaşılabilir, haklı amaçlarımız vardır. Yazarlara göre sözü edilen bu karşıtlıklara dayalı anlatılar düşmanı öldürmeyi anlaşılır kılmanın ötesinde övgüyü hak eden bir davranış olarak sunar (2016, s. 37). Örneğin Kellner, 2000’li yıllarda ABD Başkanı George W. Bush ve Başkan Yardımcısı Dick Cheney emrinde çalışanların “suçla ve terörle savaş”ta işlediği cinayetler ve yapılan işkencelerin *Saw (Testere)* isimli film serisi üzerinden yorumlar. Kellner, bu filmler kötülerini cezalandırma bahanesi ile insanları öldüren ve işkence eden ana karakterin davranışını Bush-Cheney iktidarının bir metaforu olarak ele alır. Kötülerin işkence edilip öldürülmelerini “göze göz, dişe diş” zihniyeti içerisinde, iyilerin kötülerini cezalandırması şeklinde meşrulaştıran bu anlatıyı Kellner, kendini iyi olarak tanımlayanların kendi şiddet eğilimlerini reddederek kötülüğü “öteki”ye yansıtması olarak yorumlar (Kellner, 2011, s. 22). Savaş filmlerinde de karşımıza çıkan, ikili zıtlıklara dayanan bu anlatı yapısı, iyi savaş mitinin oluşturulabilmesi için çok önemli bir unsurdur. Savaş filmlerinin “bizleri” rolündeki karakterler ideal yaşam

biçimlerinin, toplumsal düzen ve evrensel değerlerin taşıyıcıları olarak sunulur ve “öteki” tarafından tehdit edilen tüm bu değer ve ideallerin koruyuculuğu göreviyle yüklenir. Bu aşamada filmlerin izleyicilere yansıttığı, hükümet ve ordu destekli beklentiler yalnızca birer beklenti olmaktan çıkarak göreve dönüşür. Tüm medeni dünyanın yaşam biçimini; demokrasi, özgürlük ve insan hakları gibi değerleri tehdit eden ötekileri durdurmak ise ahlaki ve vicdani bir sorumluluğa dönüşerek izleyicilerden beklenen, ölmeye ve öldürmeye varan fedakârlıklar için meşru zemin hazırlanır. Böylece iyi savaş anlatısı ve bu anlatı içerisinde işleyen ikili yapının savaşı siyasi, ekonomik ve ideolojik bir olay olmaktan çıkararak ahlaki ve vicdani bir sorumluluğa dönüştürdüğü ifade edilebilir.

Hollywood sineması için İkinci Dünya Savaşı’nın ötekileri, ABD’nin savaştaki düşmanları olan Mihver devletleridir. Bunların arasında ilk olarak Almanya’ya değinecek olursak Nazi yönetimine yönelik eleştirilerin Hollywood filmlerinde 1930’lu yılların sonlarında, ABD’nin savaşa girmesinden önce başladığını tekrardan hatırlatabiliriz. Daha önce de değinildiği gibi 1930’lu yılların sonlarında gösterime giren bu filmler Nazi ideolojisinin oluşturduğu tehdidi, Nazilerin Britanya halkına saldırıları ve Almanya vatandaşlarına baskılarına değinmektedir. McLaughlin ve Parry’ye göre İkinci Dünya Savaşı sırasında kullanılan Nazi temsilleri Birinci Dünya Savaşı filmlerinde kullanılan ve dolayısıyla seyirciler tarafından tanınan Alman stereotipleri üzerinde güncellemeler yaparak kurulmuştur. İkinci Dünya Savaşı öncesinde *Hell’s Angels* (Howard Hughes, 1930) ve *The Grand Illusion* (Jean Renoir, 1937) gibi filmlerde yer alan aristokrat, resmi, katı, espri anlayışından yoksun, savaş meraklısı karakterler İkinci Dünya Savaşı sırasında da sıklıkla perdede kendisine yer bulur. İkinci Dünya Savaşı öncesi dönemin filmleriyle izleyiciler tarafından tanınan Alman karakteri, savaş sırasında ABD ve müttefiklerine zıt özelliklerle donatılarak izleyicilere sunulur. *Mrs. Miniver* (1942) isimli film buna örnektir. Filmde yaralı bir Nazi pilotuna şefkat gösterip yardımcı olan Kay Miniver isimli karakter düşmana yönelik iyiliğin karşılığını tehdit ve şiddet gösterileriyle alır. Nazi pilotu perdede kaldığı kısa sürede merhamet ve şefkat gibi duygulardan yoksun saldırgan, barbar bir karakter olarak sunulur (2006, s. 102-103). McLaughlin ve Parry’nin *Mrs. Miniver* üzerinden Nazi karakterler hakkında verdiği örnekleri çoğaltmak mümkündür. Kendilerine iyi davranılan Nazi askerlerinin kötülükle karşılık vermesi *Sahara* ve *Lifeboat* (Alfred Hitchcock, 1944) gibi filmlerde de tekrarlanan bir temsil biçimidir. İkinci Dünya Savaşı filmlerinde sıklıkla tekrar eden bu temsiller düşmana karşı merhamet

gösterilmemesi gerektiği, çünkü düşmanın (Nazilerin) doğası gereği kötü olduğu ve iyilikle değiştirilemeyeceği fikrini sunar. Bu gibi mesajların tekrarlanması ABD toplumuna düşmanın tanıtılması için gerekliydi. Çünkü yapılan anketlere göre halkın küçük bir bölümü Almanya'nın ölüm kampları kurduğunu düşünüyordu ve yine sadece küçük bir kesimin bu kamplarda gerçekleşen katliamların ölçeği konusunda bir fikri vardı (Berinsky, 2009, s. 37). Bu yüzden düşmanın acımasızlığı ve uzlaşılamaz oluşu sinemada da vurgulanarak düşmana dair bir fikir oluşturulmaya çalışılmıştır. Ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda Rusya'ya karşı teknolojik üstünlüğü ele geçirmek isteyen ABD'nin Nazilere karşı tutumu bu filmlerde yer alan söylemlerin samimiyetini sorgulatmaktadır. 1945-1955 yılları arasında, aralarında Nazi savaş suçlularının da bulunduğu 765 bilim insanı *Ataş Operasyonu* (Operation Paperclip) kapsamında ABD'ye getirilmiştir. Nazilerin ABD'ye göç etmesini ve çalışmasını yasaklayan bir kanun Başkan Truman tarafından imzalanmış olsa da, ABD'nin Rusya'ya karşı teknolojik üstünlüğü ele geçirmesine yardımcı olacak, savaş suçu işlediği kesin olarak bilinen Nazi bilim insanları bile haklarında hazırlanan raporlar değiştirilerek ve hasır altı edilerek Savunma Bakanlığı'na ait çeşitli projelerde görevlendirilmişlerdir (Hunt, 1985, s. 16-17). Savaş öncesi ve sonrasında iktidarın göstermiş olduğu en hafif ifadeyle bu çelişkili tutum aidiyet ve ötekilik kimliklerinin inşasını sorgulamaya açmak için yeterlidir. İktidarın konuşmalarında, filmlerde, radyolarda, gazete ve dergilerde Nazilerin işlediği insanlık suçlarına dair sonu gelmez ifadelerle karşılaşan, dünyaya özgürlük getirmek için savaştığına inanan sıradan insanlar sadece harcanabilir birer nesneye, hedefe giden yoldan kullanılan birer araca dönüştürülmüştür. Acaba bu insanlar, dünya halklarının özgürlüğüne, barışa ve demokrasiye düşman olarak tanıdıkları Nazilere savaştan sonra kendi ülkelerinde sığınak, iş ve kendi vergileriyle maaş verileceğini bilselerdi yine savaşmaya bu kadar hevesli olurlar mıydı?

Nazileri düşman olarak sunan *The Man I Married* (Irving Pichel, 1940), *The Mortal Storm* (Frank Borzage, 1940), *Underground* (Vincent Sherman, 1941), *Hitler's Children* (Edward Dmytryk, 1943) ve *The Hitler Gang* (John Farrow, 1944) gibi çok sayıda Hollywood üretimi film, Naziler ve diğerleri şeklinde ikili yapı kurarak ötekilik yaratır. Nazilere yönelik düşmanlık anlatısı Alman toplumu içindeki çatışmalara ya da Almanya ve diğer ülkeler arasındaki çatışmalara değinerek kurulur. Bu filmler Almanya'nın İkinci Dünya Savaşı dönemindeki acımasızlığının Alman toplumunda var olan doğal bir kötülükten değil, sıradan insanları yozlaştıran tepeden inme ideolojilerden kaynaklandığını ifade ederek tüm Almanları

değil Nazi ideolojisini hedef alır (McLaughlin & Parry, 2006, s. 104). Nazilerin kötülüklerine odaklanan bazı Hollywood savaş filmlerinde de bu anlatının tekrarlandığı görülür. Bu çalışma kapsamında incelenen *The Pied Piper* (1942), *The Moon is Down* (1943) ve *Edge of Darkness* (1943) gibi örneklerde saf kötüler olarak inşa edilmemiş, insancıl yönlerine de vurgu yapılan Nazi karakterlere yer verilir. Bu karakterler, birazdan değinilecek olan Japon karakterlerin aksine savaş filmlerinde sesleri olan yani duygu ve düşüncelerini seyircilere aktarabilecekleri diyaloglara sahip olan karakterlerdir. Örneğin *The Pied Piper*'da Fransa'da tatil yapmakta olan yaşlı bir İngiliz olan John Sidney Howard Nazilerin işgalleri başlayınca ülkesine dönmek için yola çıkar. Bu karakter, yol boyunca ailesini kaybetmiş çok sayıda çocuğu da yanına alarak onları ABD'ye, güvenli topraklara göndermeyi amaçlar. Bu sırada Naziler tarafından yakalanırlar. Nazi komutanı John'dan gizli şekilde bir istekte bulunarak anne tarafından yarı Yahudi olduğu için tehlike altında olan 7 yaşındaki yeğenini de ABD'ye göndermesini ister. Böylece hem düşman askerlerini insalcıllaştıran bir temsil ortaya konulurken hem de ABD'nin ırk, renk ya da din fark etmeksizin her masuma kucak açan bir ülke olduğu vurgulanır, buna düşman ülkenin yani Almanya'nın çocukları da dahildir. Bir başka örnek olan *The Moon is Down* isimli filmde ise Alman Teğmen işgal ettikleri topraklarda çok yalnızlık çekmekte, yerli halkla arkadaş olmaya ve sohbet etmeye çalışmaktadır. Kasaba halkından bir kadınla sohbet etmeye çalışırken kadının kendisine karşı tepkili olduğunu anladığında “*Benden nefret etme. Ben sıradan bir adamım. Buraya gelmeyi, düşmanın olmayı ben istemedim*” cümleleriyle savaşa katılmayı kendisinin seçmediğini, katılmaya zorlandığını belirtir. *Edge of Darkness* filminde ise Alman subay işgal ettikleri Norveç kasabasında bir kadına âşık olur. Kadın da ona âşık olmasına rağmen önceliği ülkesinin kurtuluşuna vererek adama soğuk davranır. Aradığı karşılığı bulamayan Nazi subayı herkesin savaşın bitmesini istediğini ifade eder. *Bomber's Moon* ve *Desperate Journey* isimli filmlerde ise Nazilerden kaçmaya çalışan İngiliz, Amerikan, Rus, Kanadalı gibi Müttefik ülkelerinin asker ve sivil vatandaşlarına yardımcı olmaya çalışan Alman sivillerine ve direnişçilerine yer verilir. Almanya'nın sivil vatandaşları savaşta ülkelerinin düşmanı olmalarına rağmen Müttefik ülkelere yardımcı olarak Nazi yönetiminin kendilerini temsil etmediğini, kendilerinin de aslında diktatörler tarafından esir alınmış baskı altında bir halk olduklarını gösterirler. Hatta Nazi askerleri bile kendi istekleri dışında savaşa götürülmüş, baskı altındaki insanlar olarak sunulur. Bu temsil stratejileri Hollywood sinemasının Almanya'yı düşman olarak inşa ederken hassas davrandığını göstermektedir. Hollywood endüstrisi ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'ndaki düşmanı olan Almanya'yı filmlerde

düşman olarak sunarken toptancı bir yaklaşımdan uzak durarak tüm Alman vatandaşlarını değil, Almanya’da ve diğer ülkelerdeki baskıların, çatışmaların sorumlusu olan Nazi ideolojisini ve takipçilerini hedef almıştır. Fakat Hollywood’un tüm düşmanlara aynı hassasiyetle yaklaşmadığı belirtilmelidir.

Hollywood’un Almanya’yı düşman olarak tanımlarken gösterdiği hassasiyet, ABD’nin İkinci Dünya Savaşı’ndaki bir diğer düşmanı olan Japonya’ya gösterilmez. Almanya’yı düşman olarak tanımlayan filmler Alman vatandaşlarının tümünü tek tip olarak sunmayıp iyi ve kötü Almanların olabileceğini izleyicilere sunarken, odağına Japonya’yı alan filmlerde bu ayrım ortadan kalkar. Japonlar toptancı bir şekilde tümüyle insan dışı varlıklar olarak kodlanır (McLaughlin & Parry, 2006, s. 136). Hollywood endüstrisi Japonya’yı canavarlaştırır da ABD İkinci Dünya Savaşı’na katılmadan önceki yıllarda Japonya’nın uluslararası müdahalelerine dair pek az temsil sunulmuştur. Amerikan halkını Avrupa’da yaşanan savaşa katılmaya hazırlayan filmler üreten Hollywood endüstrisi, ABD’ye doğrudan bir tehdit oluşturmadığı düşünülen Japonya’ya dair sınırlı sayıda film üretmiş, bu filmlerde de genellikle Japonya’nın Çin’e işgallerini konu edinmiştir. Fakat 1941 yılında yaşanan Pearl Harbor saldırısı sonrasında ABD’nin savaşa girmesiyle birlikte Japonya’yı düşman olarak resmeden çok sayıda film üretilir. Bu filmler daha öncelerde ABD’ye yönelik bir tehdit olarak görülmeyen Japonya’nın saldırısının arkasında yatan sebepleri, ABD’nin neden Pearl Harbor saldırısına hazırlıksız yakalandığı ve Japonya’nın neden yok edilmesi gereken bir düşman olduğu gibi konuları izleyicilere aktarma görevi görmüştür (McLaughlin & Parry, 2006, s. 67-68). Bu dönemde ABD hükümetinin de benzer bir strateji izlediği, hatta Pearl Harbor saldırısı öncesinde ABD’nin Japonya’ya yardımlarda bulunduğu görülmektedir. Örneğin dönemin ABD Başkanı Franklin D. Roosevelt’in 24 Temmuz 1941 tarihindeki konuşmasında (Roosevelt, 1941 a, s. 4-5) ülke içindeki vatandaşlardan benzin kullanımında kısıtlamaya gitmeleri istenirken, bu istekle çelişkili görünen şekilde Japonya’ya benzin satılması nedeniyle zihinlerde oluşabilecek sorular giderilmeye çalışılır. Konuşmanın yapıldığı tarih Pearl Harbor saldırısının gerçekleşmesinden yani Japonya’nın Naziler ile birlikte tüm kötülüklerin merkezi halinde inşa edilmeye başlanmasından öncedir. Roosevelt bu konuşmasında benzin sıkıntısı nedeniyle ABD halkından benzin kullanımında kısıtlamaya gitmeleri istenirken Japonya’ya binlerce ton benzin satıyor oluşlarının Japonya’nın saldırganlığını desteklemek gibi algılanabileceğini fakat bu eylemin amacının ulusal çıkarların korunması olduğunu belirtir. Bu düşüncüyü

mantıksallaştırmak adına, eğer Japonya'ya benzin satılmamış olsaydı Japonya'nın bu ihtiyacı karşılamak amacıyla işgallerini Güney Pasifik bölgesine bir ya da iki yıl kadar daha erken yayabileceğini, bu bölgelerin ise ABD ve İngiltere için kritik değere sahip olduğunu vurgular. Roosevelt'e göre ABD bu bölgelerden savunma sanayinde de önemli olan kauçuk ve kalay gibi çok sayıda hammadde almaktadır. Ayrıca Avustralya'dan İngiltere'ye gönderilecek olan çeşitli erzaklar için de bu bölgenin güvenliği önem arz etmektedir. Dolayısıyla hem hammadde ihtiyacının karşılanması hem de İngiltere'nin Nazilere karşı güçlü kalmasına yardım ederek okyanuslarda güvenli seyahat ve ticaretin korunması amaçlanmaktadır. Yani Japonya'nın saldırganlığına yardım etmek gibi görünen eylemin aslında ABD'nin çıkarlarına hizmet ettiği ifade edilmektedir. Roosevelt'in bu konuşmasında "Japonya'nın saldırganlığı" ifadesi yer alsada Japonya Pearl Harbor saldırısına kadar medeniyetin, insan haklarının, özgürlüğün düşmanı, vahşi bir ülke olarak bir başka deyişle "iyi savaşın" doğal bir hedefi olarak inşa edilmez. Pearl Harbor saldırısı sonrasında ise hem hükümetin hem de Hollywood endüstrisinin söylemleri ile Japonya kötülüğün doğal bir merkezi olarak inşa edilir. Yani Kirel'in de belirttiği gibi "yaratılan dünyanın dilinde, temsil düzeneğinde ve ön yargı politikalarının üretilmesinde anlamlı bir biçimde egemenin işine yarayacak işlevsel bir (yeniden) inşa süreci olduğu da anlaşılmaktadır" (2012, s. 368). Japonya'nın temsilindeki bu değişim, egemenlerin işine yarayacak işlevsel bir yeniden inşa olarak ele alınabilir.

Japonya'yı düşman olarak ele alan filmler, Hollywood endüstrisinin İkinci Dünya Savaşı döneminde ürettiği muharebe filmlerinin çoğunluğunu oluşturmaktadır. Bu filmlerin dikkat çekici bir diğer yönü ise Japonya'yı savaştaki bir diğer düşman ülke olarak tanımlamakla yetinmeyip Japonları insan dışı varlıklar olarak ele alma çabalarıdır (Schatz, 1997, s. 244). Naziler her ne kadar acımasız, soğukkanlı katiller olarak kodlansalar da Japonya'yı düşman olarak resmeden filmler ötekilik algısını yaratmak için daha da ileri giderek ırkçılığa başvurur (Thompson & Bordwell, 2003, s. 235). İkinci Dünya Savaşı döneminde kitle iletişim araçlarında yaratılan Japon temsili insan dışı bir varlıktır. Japonya bireylerin olmadığı, dünya egemenliğine gözlerini dikmiş bir grup vahşi militarist tarafından beyni yıkanmış konformist robotlar yığını olarak tarif edilir ve Hollywood filmlerinde sıklıkla haşarat, maymun, fare, canavar, sarı kalabalıklar, küçük sarı piçler gibi hakaretlere maruz kalırdı. Örneğin, Frank Capra tarafından yönetilen *Neden Savaşıyoruz* (*Why We Fight*) isimli seride Japonları insan dışı şekillerde resmetmeleri için Disney stüdyolarının animatörlerinden yardım alınır (Boggs &

Pollard, 2016, s. 50,52-53). Bu çalışma kapsamında incelenen, 1941-1945 yılları arasında Hollywood'un majör stüdyoları tarafından üretilen savaş filmlerinde de düşmanlara yönelik olarak aşağılama ifadelerinin sık kullanıldığı görülmüştür. Toplamda 13 filmde düşmanlara yönelik aşağılayıcı ifadeler yer verilmiş olup bu filmlerden 10'u Japonları, 3'ü de Almanları düşman olarak merkeze almaktadır. Almanlara yönelik "pis Almanlar, domuzlar ve akbabalar" ifadeleri kullanılmış olup her filmde yalnızca birer defa bu ifadeler yer verilmiştir. Japonlara yönelik ise "küçük sarı maymunlar, maymunlar, şeytani cüceler, okyanus cüceleri, fare, babun, yılan, kaplumbağa, çekik gözlü, kısık gözlü maymun" gibi ifadeler kullanılmış olup bu ifadeler film içinde farklı karakterler tarafından tekrar edilebilmektedir. Ayrıca fiziksel farklılıklara dayanan aşağılama ifadelerinin kullanımı Japonlara yönelik ifadelerin daha ırkçı tonda olduğunu göstermektedir. Hollywood savaş filmleri "biz" olarak inşa ettiği Amerika ve Batılı müttefiklerinden fiziksel görünüş ve kültürel bağlar bakımından farklı olan Japonya'nın bu farklılığını vurgulamaktadır. Bu vurgu, daha önce değinilen ötekilik kavramına dair tanımlamaları hatırlatmaktadır. Tekrar etmek gerekirse, iç grubu dış gruptan ayıran farklılıkların vurgulanması ötekiliğin inşa edilmesinde sık başvurulan bir yöntemdir. Japonya'yı düşman olarak ele alan savaş filmlerinde de ötekiliğin inşa edilmesinde sık kullanılan bir yöntem, düşmana dair doğrudan göze çarpan fiziksel farklılıkların ırkçı aşağılama ifadeleri yoluyla vurgulanmasıdır.

Hollywood savaş filmlerinde Japonya'nın bir öteki olarak inşa edilmesi sadece filmlerde yer alan aşağılama ifadeleri ile yapılmamaktadır. Ötekiliğin inşa edilmesinde diyalogların yanı sıra çerçeveleme tekniklerinin de Japonlara yönelik insandışılaştırıcı (insanlıktan çıkartan, değersizleştiren ve aşağılayıcı nitelikteki) söylemleri desteklemek için kullanıldığı görülür. Adorno ve Horkheimer'in de ifade ettiği gibi, seyircilerin düşünmeye gerek duymaması için filmler her tepkiyi önceden belirlemek üzere inşa edilir (2014, s. 183). Kolonyalizm, ırkçılık ve temsil ilişkisini ele aldıkları çalışmalarında Stam ve Spence kompozisyon, çerçeveleme, ölçek, ses ve müzik gibi öğelerin anlam yaratmadaki önemine değinirler. Bu bağlamda, yazarlara göre çekim ölçeği ve süresi gibi öğeler çerçevelenen karaktere yönelik sempatiyi ve özdeşleşmeyi etkileyebilmektedir. Hangi karakterin yakın hangilerinin uzak ölçeklerde sunulduğu, kimlerin bakışının yansıtıldığı kimlerin ise bakılan olduğu ve seyircinin hangi karakterlerle özdeşleşmesine izin verildiği gibi tekniklerin kullanımına dikkat edilmelidir (2009, s. 763). Buradan yola çıkıldığında, incelenen İkinci

Dünya Savaşı filmlerinde Japonlara yönelik insandışılaştırıcı söylemleri desteklemek için ilk olarak Japon düşmanlara dair yakın planlara yer vermekten kaçınıldığı dikkat çekmektedir. Aşağıda yer alan görseldeki (görsel 31) gibi yakın ölçeklere genellikle düşmanın tuzağa düşürülüp başarılı bir şekilde yok edildiği sahnelerde başvurulur. Japon düşmanlar sıklıkla daha genel planlarda ve çok sayıda Japon askerinin bir arada olduğu kalabalık çekimlerle perdede yer alırken, düşmanın bakış açısına ise yer verilmediği göze çarpmaktadır. Savaşta ABD'nin karşısında yer alan Japonlar, Hollywood savaş filmlerinin görsel düzleminde de karşıda ve bakılan kişiler olarak yer alırlar. Kirel'e göre bakma eylemi güç ve iktidar ilişkileri tarafından düzenlendiğinde artık sözü edilen eylem "bakış"tır. Bakış, görme eyleminin belirli bir amaç doğrultusunda bir yere yönlendirilmesidir. Bu maksatlı bakış, bakan ile bakılan arasında hiyerarşik bir konumlandırmanın yapıldığı düşüncesine yol açmaktadır. Göz, kültür endüstrisinin profesyonelleri tarafından bilinçli olarak düzenlenmiş materyallere yönlendirildiğinde bir organ olma niteliğini kaybederek bir alıcıya dönüşür. Bu yüzden görme eylemi ve bakış, yer aldıkları ideolojik bağlam çerçevesinde ele alınmalıdır (2012, s. 137,142). Kirel'in düşüncelerinden yola çıkıldığında, Hollywood savaş filmlerinde Japonların görsel düzlemdeki bakılan konumlarının da belirli bir amaç doğrultusunda düzenlendiği görülmektedir. Japonların temsil edilmesindeki bu biçimsel yaklaşım seyircilerin düşman ile aralarına bir mesafe koymalarına, özdeşleşmenin engellenmesine ve bu sayede düşmana yöneltilen şiddetin kolaylaştırılmasına yaramaktadır. Kültürel olarak daha yakın bağların bulunduğu Alman düşmanların temsilinde daha yakın ölçeklere ve yukarıda da değinildiği gibi düşmanı insancılaştırıcı diyaloglara yer verilen Hollywood savaş filmlerinde, kültürel olarak daha uzak olması sebebiyle öteki olarak inşa edilmesi daha kolay olan Japonların uzak ölçeklerle ve kalabalık içinde çerçevelenmeleri Japonları seyirciler için özdeşleşmeye sebep olabilecek bireysel özelliklerinden sıyırmaktadır. Dahası, seyircinin bakışından uzaklaşan Japonlar, Hollywood savaş filmlerinde kendilerini ifade edebilecekleri diyaloglara sahip olmamaları sebebiyle sessizlikleriyle de dikkat çekerler. Savaş filmlerinde konuşurken duyduğumuz Japonlar sadece yalan söyleyen bürokratlardır. Bu durum ise Pearl Harbor öncesinde ABD ile Japonya arasında yapılan barış görüşmelerine doğrudan bir göndermedir ve Japonların güvenilmez insanlar oldukları mesajını vermeye yarar. Cephedeki Japon askerlerin ise çıkardıkları tek ses, saldırırken attıkları savaş çığlıkları ya da ölürken attıkları acı çığlıklarıdır. Bu bağlamda Koppes ve Black'in savaş filmlerinin geçtiği mekânlar ile ilgili hatırlatmaları önem kazanmaktadır. Yazarlara göre Avrupa'da geçen savaşlar şehirlerde

yaşanırken, Asya’da geçen savaş filmleri kendilerine mekân olarak ormanları seçmektedir. Ormanlar, medeniyetin olmadığı ve vahşiliğin hüküm sürdüğü bir mekân olarak Batı’nın şehirlerinin karşıtı konumundadır (1987, s. 253). Dolayısıyla Doğu-Batı çatışması bu filmlerde vahşi-medeni çatışmasına dönüşmektedir. Japonların temsiline yönelik bu yaklaşım düşmanın insandışılaştırılmasını, yani insanlıktan çıkarılarak vahşi birer hayvan ya da canavar olarak resmedilmesini kolaylaştırmaktadır. Uzak ve kalabalık planlarla seyirciye gösterilen, diyaloglara değil de çılgınlara sahip olan Japon askerlerinin medeniyetin eksikliğini simgeleyen ormanın içinden çıkıp, toplu halde çılgınlık atarak ABD askerlerine saldırımları onların insandan çok vahşi bir hayvan şeklinde temsil edildiklerini göstermektedir. Ayrıca, Pearl Harbor saldırısı sonrasında dönemin kitle iletişim araçlarında Japonlara yönelik oluşturulan “sinsilik, hainlik, sırttan bıçaklama” gibi söylemlerin onaylanması ve filmlerde yukarıdaki gibi aşağılama ifadelerini içeren diyaloglarda belirtilen insandışılaştırmanın vurgulanması amacıyla Japonların sıklıkla yerlerde sürünerek ABD askerlerine yaklaştığı, ağaç tepelerinde ya da dalların/çalıların arasında saklandıkları görülmektedir. Örneğin *Guadalcanal Diary* isimli filmde ölü bir Amerikan askeri bulan diğer askerler “Sırtından vurulmuş. Maymunlar gibi ağaçlarda saklanıyorlar” cümlelerini kullanarak hem Pearl Harbor saldırısı ile doğan sırttan vurma motifini tekrarlarlar hem de maymunlar gibi ağaçta saklandıklarını belirttikleri Japonları insandışılaştırırlar. Filmin ilerleyen sahnelerinde de Amerikan askerleri düşman ile çatışırken ağaçta saklanan bir Japon askerinin dikkatini çekmek için maymun sesleri çıkarıp onu vururlar. Bu filmlerde Japonlar, Nazileri düşman olarak ele alan savaş filmlerine kıyasla daha keskin bir ötekileştirmenin hedefi halindedir.



Görsel 30-31: *Bataan* (1943-solda) ve *The Guadalcanal Diary* (1943-sağda) filmlerinde düşmanın çerçevelenmesi ile ilgili örnekler. Japonlara düşman olarak yer verilen filmlerde düşmanın sürünerek yaklaşması ya da ağaç tepelerinde saklanması sık görülür.

Savaş muhabiri Ernie Pyle da popüler kültürde oluşturulan Japon imgesinin etkilerini şu sözlerle gözler önüne serer (Koppes & Black, 1987, s. 253):

“Avrupa’da düşmanımız her ne kadar korkunç ve ölümcül olsa da yine de hâlâ insan olduklarını hissediyorduk. Ama burada (Pasifik’te) Japonların, bazı insanların hamam böcekleri ya da fareler hakkında hissettikleri gibi insandan aşağı veya iğrenç varlıklar olarak görüldüğünü fark ettim.”.



Görsel 32-33: Japonları insan dışı varlıklar olarak temsil eden propaganda posterleri örnekleri. Soldaki posterde Japonlar fare olarak temsil edilir ve “Alaska, Japonlar için ölüm tuzağı” ifadelerine yer verilir. Sağdaki posterde ise Japonya “İşgal Edilmiş Bölge”yi saran bir yılan biçiminde temsil edilirken bu poster “Japonları Havaya Uçurmak İçin Hurdaları Kurtar” sloganıyla Japonları yenmek için halkı geri dönüşüm yapmaya davet etmektedir <https://www.historyhit.com/examples-of-anti-japanese-propaganda-during-world-war-two/> (Erişim Tarihi: 13.07.2020)

Ernie Pyle’ın Pasifik cephesinde gözlemlediği, Japonlara yönelik Amerikan askerlerinin sahip olduğu algıların askerler arasında yaygın olduğu görülmektedir. ABD ordusu tarafından desteklenen bir çalışma ABD askerlerinin Alman ve Japon düşmanlar karşısında farklı tutumlarını ortaya koyar. Bu çalışma kapsamında, orduya alınan askerlere düşman askerini öldürmek konusundaki hisleri sorulur. Katılımcıların %51’i bir Japon askeri öldürmek istediğini belirtir. Alman askerini öldürmek istediğini ifade edenlerin oranı ise %7’dir. Bir Alman askerini öldürmesi durumunda kendisini kötü hissedeceğini ifade edenlerin oranı %36 iken, Japon askerleri söz konusu olduğunda bu oran %17’ye geriler (Lynn, 2003, s. 229). Lynn’in çalışmasında yer verilen anketlerde görülen Japon öldürme arzusu Hollywood filmlerindeki askerlerin de ifade ettiği bir arzudur. *Bataan* isimli film hem bu arzuyu meşrulaştıran hem de Japonları insandışılaştırma söylemlerini içeren bir filmidir. Filmin farklı

sahnelerinde Japonlar maymun olarak adlandırılır ve maymunlardan iyi ağaca tırmandıkları söylenir. Filmin dikkat çeken bir diğer yönü ise on üç kişilik küçük birlikteki askerlerden birinin sürekli olarak bir Japon'u öldürmek istediğini söylemesidir. Tüm bu istekliliğine rağmen, yere devirdiği bir Japon askeri ellerini kaldırarak teslim olduğunda onu öldürmek konusunda tereddüt yaşar. Japon askeri ise onun bu tereddüdünden faydalanarak saldırıya geçince ABD askeri tarafından öldürülür. Bu sahne Japonları sinsi, güvenilirmez insanlar olarak kodlarken aynı zamanda da Nazilere yönelik filmlerde olduğu gibi düşmana merhamet gösterilmemesi gerektiğini ima eder. İkinci Dünya Savaşı filmlerinde “bizi” oluşturan Amerikan askerleri merhamet ve cesaret gibi niteliklerle ön plana çıkarken düşmanlar acımasız, güvenilirmez, sırttan bıçaklamaya meyilli insanlar olarak ötekileştirilir. İlginçtir ki Nazilerin de savaş döneminde üretilen filmlerde benzer temsilleri bu defa kendilerini olumlu olarak resmetmek için kullanmıştır. Kracauer'e göre Nazi filmlerinde yer alan Alman askerleri ile düşmanları olan İngiliz, Fransız, Polonyalı ve Belçikalı askerler arasında zıtlık kurularak Alman askerleri her zaman daha olumlu değerleri temsil ederken düşmanlar ise vahşi, saygısız, yozlaşmış ve küstah kişiler olarak temsil edilirler (2010, s. 283). Savaş sırasında birbirine düşman olan iki ülkenin ürettiği filmler arasındaki temsile dair bu benzerlikler temsil eyleminin ideolojik karakterini ortaya koyarak aidiyet ve ötekilik algılarının geçerliliğini sorgulatmaktadır.

McLaughlin ve Parry'ye göre İkinci Dünya Savaşı sırasında Hollywood tarafından üretilen savaş filmlerinde Japonlar sürekli olarak sinsi, güvenilirmez, hain, dolandırıcı ve acımasız karakterler olarak resmedilmiştir. Hollywood filmleri dört farklı olaya dair anlatılardan yararlanarak Japonları hain ve güvenilirmez kişiler olarak sunar. Birincisi Pearl Harbor'a Japonlar tarafından düzenlenen gizli saldırıdır. İkincisi ise bu saldırı yapıldığı sırada Japon heyetinin ABD'de, ABD Dışişleri Bakanı ile müzakere içinde olmasıdır. Üçüncüsü ise ABD'de eğitim almış Japon subaylarının edindikleri bilgileri ABD'ye karşı kullanmalarının izleyicilere sunulmasıyla oluşturulan ihanet anlatısıdır. Japonları sinsi ve güvenilirmez kişiler olarak sunmak için Hollywood'un izlediği dördüncü yol 1923 yılında Japonya'da yaşanan depremden sonra ABD'nin yardımlarının hatırlatılması yani Japonya'nın iyiliğe kötülükle karşılık veren nankör bir ülke olduğunun ima edilmesidir (2006, s. 127-128). McLaughlin ve Parry tarafından değinilen bu anlatılar Hollywood savaş filmleri üzerinden somutlaştırılabilir. Düşmanı sinsi, güvenilirmez, hain ve acımasız sunan örnekler, bu çalışma kapsamında ele alınan Hollywood'un majör stüdyoları tarafından üretilmiş savaş filmlerinde sıklıkla karşımıza

çıkılmaktadır. Örneğin *Wake Island* isimli filmde ABD'ye gitmekte olan Japon heyetinin sürekli olarak tekrarlanan barış mesajlarının üzerinden kısa süre geçtikten sonra Japonya'nın Pearl Harbor'a saldırdığının haberi alınır. Bir başka örnek olan *Destination Tokyo* (Delmer Daves, 1943)'da ise kendilerine saldıran Japon uçağını düşüren denizaltı mürettebatından biri paraşütle denize atlayan Japon pilotu sudan çıkartırken sırtından bıçaklanır. *Guadalcanal Diary*'de de bir ABD askeri ölü taklidi yapan Japon askeri tarafından bıçaklanır. *China Sky, God is My Co-Pilot, Salute to the Marines* gibi örnekler ABD'de eğitim almış fakat ABD'ye karşı savaşan güvenilir ve nankör Japon karakterlere yer verir. *Bombardier* filminde ise 1923 depreminde ABD'nin Japonya'ya yaptığı yardıma karşı Japonya'nın haince ABD'ye saldırdığı vurgulanır. Örneğin bu filmde Japonya'ya yönelik geçmiş yardımları hatırlatarak yapılan hainlik vurgusu dikkat çekicidir. Filmde, Japonya'da düşman hedeflerinin üzerinde vurulan bir Amerikan bombardıman uçağının mürettebatından biri Japonlar tarafından yaralı halde sedyeyle getirilir. Japon subay, yarı baygın haldeki yaralı askerin saçından tutarak onu kaldırınca sedyede yazan "1923 Japonya depremine yardım için Amerikan Kızıl Haçı tarafından bağışlanmıştır" yazısı görülür. Kamera, tüm çerçeveyi kaplayana kadar bu yazıya yaklaşır. Arka planda ise saçından tutarak kaldırılan askere vurulduğu duyulmaktadır. Yaklaşık olarak on saniye boyunca çerçeveyi kaplayan bu yazı dövuken askerin baygın halde tekrar sedyeye düşmesi ile perdeden kaybolur. Tüm bu filmlerde ABD askerleri sıradan hayatlara, mesleklere, ailelere sahip, bizim gibi içimizden insanlar gibi sunulurlar. Savaşmalarının tek sebebi kendilerinin, sevdiklerinin ve evrensel değerlerin tehdit altında olmasıdır. Japonların şiddetinin ardında ise bir sebep yoktur. İstikrarlı bir biçimde tekrarlanan bu anlatı Japonları güvenilirmez, sinsi ve acımasız kişiler olarak zihinlere yerleştirirken düşmana merhamet duyulmaması gerektiği mesajını da verir. Düşmanı insan dışı, sinsi, güvenilirmez ve acımasız bir varlık olarak resmeden temsiller Japonlara yönelik her türlü şiddet eylemini meşru kılar çünkü Hollywood savaş filmlerinde düşmana yönelik her türlü merhamet gösterisinin sonucu, bölüm başında da değinildiği gibi düşman tarafından saldırıya uğramak olarak sunulur. Bu yüzden de filmler, düşmanın bizler gibi sıradan birer insan olmadığı, yok edilmesi gereken canavarlar olduğu mesajını verir. Bu mesaj bazen doğrudan diyaloglar yardımıyla seyircilere iletilir. Örneğin *Guadalcanal Diary*'de düşmanla çatışma sırasında genç bir ABD askeri yaşça daha büyük olan bir diğer askere "insanları öldürmek konusunda ne hissediyorsun?" diye sorar. Adamın cevabı ise "öldürürsün ya da ölürsün, ayrıca onlar insan değil" olur. Yukarıda değinilen ankete katılan askerlerin Japonları öldürme konusunda daha istekli oluşu ve Alman askerlerini öldürmeye kıyasla daha az pişmanlık

duyacaklarını aktarmaları, ayrıca Ernie Pyle’ın Pasifik cephesinde Japonların insandan aşağı, iğrenç yaratıklar olarak algılandıklarını aktarması bu bağlamda daha önemli bir anlam kazanır. İkinci Dünya Savaşı dönemi seyircilerinin, kültür endüstrisinin inşa etmeye çalıştığı vahşi ve canavarsı düşman imgelerine verdiği tepkinin ne olduğuna dair pek fazla veri olmasa da, Suzanne Broderick’in “*Real War vs Reel War: Veterans, Hollywood and WWII*” isimli çalışması bu konuya ışık tutmakta, filmler tarafından üretilen taraflı bilgilerin kabullenilişinin kolaylaştığına dair veriler sunmaktadır. İkinci Dünya Savaşı gazileri ile röportajlar yaptığı çalışmasında 1944 yılında 18 yaşındayken askere alınan bir gaziye lise yıllarında izlediği savaş filmlerinin kendisini etkileyip etkilemediğini soran Suzanne Broderick’e savaş gazisinin cevabı “Evet, *Wake Island* ve *Guadalcanal Diary* gibi filmler Japonlardan nefret etmemi sağladı” şeklinde olur (2015, s. 15). Japonlara dair sinsilik, güvenilmezlik ve acımasızlık gibi bu imalar filmlerde yer alan temsiller yardımıyla görsellik kazanmakta ve dolaşıma sokulmaktadır. Kültür endüstrisinde Japonlara yönelik oluşturulan temsiller Japonların diğer düşmanlardan ayrı ve aşağı bir konuma yerleştirilmelerine sebep olmuş ve Japonlara yönelik şiddet eylemlerinin kolaylaştırılmasını sağlamıştır.

Japonlara yönelik ırkçı ve toptancı yaklaşım zaman zaman Savaş Bilgi Ofisi’nin sinema endüstrisi ile koordinasyonunu sağlayan dalı olan BMP tarafından eleştirilmiştir. *Little Tokyo U.S.A.* (Otto Brower, 1942) isimli film ABD’de yaşayan Japon kökenli Amerikalıların ABD’ye sadık olmadıkları ve potansiyel sabotajcı olduklarını ima ettiği için BMP tarafından “cadı avına davet” olarak tanımlanır ve filmde değişiklik yapılması talep edilir. Fakat film ordudan onay aldığı için sıkıntısız şekilde vizyona girer (Koppes & Black, 1977, s. 93). Yukarıda daha önce örneklenen filmlerle birlikte düşünüldüğünde BMP’nin *Little Tokyo U.S.A.* filminde yer alan Japon temsillerine yönelik hassasiyetini genellemek yanlış olacaktır. Çünkü bu filmde sonra da savaşın sonuna kadar Japonları ötekileştiren, ırkçılık dozu yüksek çok sayıda film üretilmiştir. Ötekiliği kuran olgu aynı mesajın çok sayıda tekrarıdır. Bu yüzden BMP’nin *Little Tokyo U.S.A.* filmine yönelik tepkisinin nedeni bu filmin ABD topraklarında yaşayan ve ABD vatandaşı olan Japon kökenli karakterlere eğilmesinde ve “cadı avı” tabirinden de anlaşılacağı üzere ülke içerisinde çıkabilecek karışıklıklardan endişe edilmesinde aranabilir.

Little Tokyo U.S.A filmine yönelik endişelerin belirtildiği bu dönemde ABD’de yaşayan Japonların ve Japon asıllı Amerikalıların casusluk ve sabotaj endişesi nedeniyle yaşadıkları bölgelerden devlet eliyle uzaklaştırılarak belirli kamplarda toplanmaları BMP’nin

cadı avı korkularını gereksiz kılmaktadır. Çünkü ülke içerisindeki Japonlar ve Japon kökenliler zaten resmi bir tehdit olarak kodlanarak devletin kurduğu güvenli alanlara yani bir nevi esir kamplarına gönderilmişlerdir. Yapılan anketlere göre katılımcıların büyük çoğunluğunun da bu kararı onayladığı görülmektedir. 1942 yılında yapılan bir ankete göre katılımcıların %93'ü ABD'de yaşayan Japonların (ABD vatandaşı olmayanlar) Pasifik Okyanusu kıyılarından uzağa yerleştirilmesini onaylarken, %59'u Japon asıllı Amerikalıların da bu bölgelerden uzağa yerleştirilmelerini doğru bulduğunu açıklar (Taylor, 2020, s. 86). Hatta, yapılan başka bir ankete göre savaştan sonra Japonlara nasıl davranılması gerektiği ile ilgili soruyu 1942 yılındaki katılımcıların %15'i, 1944 yılındaki anketin katılımcılarının %13'ü Japonları yok etmeliyiz şeklinde cevaplar. Almanlarla ilgili soruya da benzer cevaplar verilir (Berinsky, 2009, s. 38). Japonlar ve Almanlara yönelik bu hislerin savaşla birlikte şekillendiği görülür. Çünkü savaş öncesi dönemde bu iki ülkeye yönelik net bir düşmanlık hissedilmediği ortadadır. 1939'da yapılan bir ankette yer alan, ABD'ye gelen en iyi ve kötü göçmenlerin hangi ülkenin vatandaşları sorusuna karşılık Almanların en iyi göçmenleri oluşturduğu cevabı verilir. İtalyanlar %22 ile en kötü göçmenler olarak tanımlanırken sırasıyla Yahudiler %6, Almanlar %4, Japonlar ise %2 oy alır (Berinsky, 2009, s. 145). Dolayısıyla Pearl Harbor saldırısının ardından oluşan öfke ve kültür endüstrisinde özellikle Japonların insan dışı varlıklar olarak resmedilmeleri etnik şiddeti beslemiş, ülke içindeki ve dışındaki Japonlara yönelik büyük bir düşmanlık inşa edilmiştir.

Japonya, İkinci Dünya Savaşı'nı konu alan, savaş yıllarında üretilmiş Hollywood savaş filmlerinde ABD askerlerinin küçük bir farkla en sık karşılaştığı düşman konumundadır. Bu çalışmanın örneklemini oluşturan filmler arasından Almanya'yı ve Japonya'yı düşman olarak konumlandıran filmlerin birbirine çok yakın sayıda üretildiği görülür. 19 filmde düşman Almanlarken, 22 filmde düşman Japonlardır. Üretim sayılarındaki bu yakınlık Hollywood'un majör stüdyolarının savaş filmlerinde Alman ve Japon düşmanlara eşit ağırlık verdiği fikrini oluşturabilir. Fakat aralarında belirli farklar göze çarpmaktadır. Öncelikle Almanya'yı düşman olarak ele alan filmlerin merkezindeki karakterlerin çoğunlukla (12 film) Amerikan olmayıp, Amerika'nın savaştaki müttefik ülkelerinden birinin vatandaşı olduğu gözlemlenir. Bunlar Fransa, İngiltere, Rusya, Norveç, Yugoslavya ve Kanada'dır. Bu ülkeler adalet, özgürlük ve insan haklarına değer veren barışçıl ülkeler olarak sunulur. Bu temsil biçimi Amerikan karakterlerin savaş filmlerindeki temsili ile örtüşmektedir. Dolayısıyla ortak değerlerden,

düşmanlıklardan ve çıkarlardan doğan bir müttefiklik hissinin yanı sıra müttefikleri de kapsayan bir “biz” duygusu inşa edilmektedir. Filmlerdeki huzur ortamı Nazilerin işgalleri ile bozulur ve bu ülkelerin vatandaşları ülkelerinin özgürlüğünü tekrar elde etmek için direnişe geçerler. Japonları düşman olarak konumlandıran filmlerde ise ağırlıklı ABD askerlerinin merkezde yer aldığı ve düşmanla savaştığı görülür. Sadece bir film merkezine farklı ülkenin vatandaşlarını yerleştirir. *Dragon Seed* (1944, Harold S. Bucquet-Jack Conway) isimli bu film Çin köylülerinin Japonya’nın işgaline direnişini konu alır. Geri kalan 21 filmin merkezinde ise Amerikan karakterler (asker, doktor, hemşire olarak) yer almaktadır. Filmin merkezinde yer alan karakterlerin temsilindeki bu farklılığın sebebinin ABD hükümeti ile halk arasında savaştaki önceliğin hangi ülkeye verilmesi konusundaki anlaşmazlıktan doğduğu iddia edilebilir. Stoler’a göre Pearl Harbor saldırısı sonrasında ABD halkı kendilerine düzenlenen haince saldırı sonrasında Japonya’dan intikam isterken, ABD hükümeti önceliği Avrupa’daki savaşa yani Nazilerin yenilmesine vermek ister (2010, s. 78). Dolayısıyla Hollywood endüstrisi bu noktada bir ara bulucu işlevi görmüştür. Filmlerde bir yandan işgal altındaki müttefikler ile ABD arasında ortak değerler ve çıkarlardan doğan bir bağ kurularak hükümetin kamuoyunu Avrupa’daki savaşı desteklemeye yönlendirme konusundaki istekleri yansıtılır. Diğer yandan ise ticari bir endüstri olma özelliğini koruyan Hollywood halkın isteklerini de göz ardı edemeyerek intikam isteğini Japonlar ile savaşan Amerikan karakterler üzerinden yansıtır. Kamuoyunda hâkim olan ortak nefretin ve Japonya’ya öncelik verilmesi gerektiği düşüncesinin getireceği popülerlikten faydalanarak ABD askerlerinin Japon düşmanlarla savaştığı çok sayıda film üretilir. Böylece hükümetin de çıkarına olacak şekilde hâkim öfke yönlendirilir ve geçici rahatlama sağlanır.

ABD’nin İkinci Dünya Savaşı’ndaki bir diğer düşmanı olan İtalya’nın Hollywood sinemasında temsili de ilgi çekicidir. İtalya Mihver devletlerinin bir üyesi olsa da Hollywood sinemasındaki temsili sınırlı olmuş ve filmlerde ABD’ye tehdit oluşturan bir ülke olarak yer almamıştır. İkinci Dünya Savaşı döneminde filmlerde temsil olanağı bulan İtalyan karakterler de tıpkı Alman karakterlerin temsilinde yapıldığı gibi savaş öncesi dönemin sinemasında yer alan stereotiplerden faydalanarak oluşturulur ve genellikle komedi yönüyle ön plana çıkan karakterlerdir. Dönemin savaş filmlerinde İtalyan karakterler genellikle düşman olarak değil, savaşın kurbanlarından biri ve kurtarılması gereken kişiler olarak sunulur. Bu çalışma kapsamında incelenen, Hollywood’un majör stüdyoları tarafından üretilmiş savaş filmleri

arasında İtalya'ya yer veren tek film olan *A Bell for Adano* (Henry King, 1945) isimli film bu anlatıya bir örnektir. Filmde ABD kontrolündeki Adano isimli küçük bir İtalyan kasabasında görevlendirilen Binbaşı Victor Joppolo'nun kasaba halkına yardımları anlatılır. Kasaba savaş yüzünden yıkıntılar içindedir. Halk yiyecek ve su sıkıntısı çekmektedir. Amerikan askerlerinin kasabaya gelişi bir kurtuluş işareti olarak algılanır ve kasaba halkı tarafından sevinçle karşılanır. Zorluklar içindeki kasaba halkından bazılarının zaman zaman neden Mussolini için savaştıkları, ona hizmet ettikleri sorusu yöneltilir. Kendisine bu soru yöneltilen kişiler faşistler için istemeyerek çalıştıklarını, onların istediklerini yapmak zorunda olduklarını, kendilerinin birer faşist olmadıklarını anlatırlar. Film, sıradan İtalyan vatandaşlarını faşistlerden ayırır. İtalyanlar Mussolini yönetimi altında ezilen savaşın kurbanları ve kendilerine yardım edilmesi gereken insanlar olarak sunulurlar. *Sahara* ve *Sundown* (Henry Hathawat, 1941) gibi filmlerde de İtalyan askerlerine dair temsiller dikkat çeker. İki filmde de savaş sırasında esir düşmüş İtalyan askerleri bir savaş esirinden çok, kendilerini esir eden grubun parçası gibidir. Hollywood sinemasının İtalyanlar ve Nazi askerlerine yaklaşımı arasındaki fark *Sahara* filminde net şekilde gözlemlenir. Filmde küçük bir tankçı birliğine esir düşmüş bir Alman ve bir de İtalyan (Giuseppe) karakter yer alır. Giuseppe esir düşmesini problem etmemekte, tankçı birliğine yardımcı olmak istemektedir. Alman askeri ise konuşulanları anlamıyor taklidi yapmakta, kaçmak için fırsat kollamaktadır. Bu fikrini Giuseppe'ye açtığında tepkiyle karşılaşır. Giuseppe ona Almanlar ve İtalyanların birbirinden farklı olduğunu, üniformayı ruhuna değil vücuduna giydiğini, halkını esir eden bir manyak için savaşacak kadar kör olmadığını ve inanmadığı bir amaç uğruna savaşmak istemediğini söyler. Bunun sonucunda ise Alman askeri tarafından bıçaklanarak öldürülür. *Sundown*'da ise kendi isteğiyle teslim olan İtalyan askeri (Pallini) *Sahara* filminde olduğu gibi esareti altında olduğu kişilere yardımcı olmakta, faşizmi eleştirmektedir. Pallini de yine *Sahara* filminde olduğu gibi bir Alman askeri tarafından öldürülür. Bu gibi filmler İtalyanların düşman değil, işgal altında ezilen bir millet olduğu mesajını verir. Hollywood endüstrisinin İtalya'ya karşı bu ılımlı yaklaşımının arkasında yatan bir sebep ABD'de yaşayan geniş İtalyan kökenli Amerikalı vatandaşları ötekileştirecek anlatıların bu geniş kitleyi sinemadan uzaklaştırma olasılığının bulunmasıdır (McLaughlin & Parry, 2006, s. 119-123). Ayrıca İkinci Dünya Savaşı sırasında 750 bin ile 1.5 milyon arası İtalyan kökenli Amerikalının ABD ordusuna katılarak savaştığı tahmin edilmektedir (Blakemore, 2019). Yani ancak Hollywood filmlerinin Almanya ve Almanya'nın işgal ettiği ülkelerde yasaklanmasından sonra Nazilerin sebep olduğu yıkıma değinen Hollywood

endüstrisi, İkinci Dünya Savaşı'nda ABD'nin düşmanı olan İtalya'ya da yine ekonomik endişeler sebebiyle ılımlı yaklaşmıştır. Fakat ilginçtir ki bu ılımlı yaklaşım çok sayıda Japon kökenli Amerikan vatandaşı olmasına rağmen Hollywood savaş filmlerinde yer alan Japon temsillerinde görülmez. İtalyanlar savaşın ve faşizmin altında ezilen kurbanlar olarak sunulurken Japonlar tümüyle kötü, insan dışı varlıklar olarak ötekileştirilir.

Kısaca, Hollywood endüstrisi İkinci Dünya Savaşı döneminde ötekilik yaratırken iki strateji izlemiştir. Hollywood, ABD'nin Avrupalı düşmanlarına değinirken daha ılımlı bir temsil politikası takip ederek genelleme yapmamış, Naziler ve Alman vatandaşları ya da faşistler ve İtalyan vatandaşları arasında ayırım yapmıştır. Japonya söz konusu olduğunda ise tam tersi bir tutumla tüm Japon vatandaşları doğal olarak kötü, insan dışı varlıklar olarak sunulmuştur. Bu durum Hollywood endüstrisinin İkinci Dünya Savaşı döneminde ırkçı eğilimlere sahip olduğu düşüncesinin oluşmasına yol açabilir. Hollywood sineması fiziksel görünüş ve kültürel olarak kendisine daha yakın bulduğu beyaz Avrupalıları bütünüyle ötekileştirmekten kaçınmıştır. Aralarında kötüler olmasına rağmen tıpkı “bizim” gibi barış yanlısı, savaştan zarar gören iyi insanlar da vardır mesajı filmlere yerleştirilmiştir. Fiziksel ve kültürel farklılıklara sahip olduğu için ötekileştirmenin daha kolay olduğu Japonya'ya karşı tutum ise daha acımasız olmuştur. Hollywood filmlerinde sürekli olarak maymun, yılan, böcek gibi yakıştırmalarla aşağılanan ve insanlıktan çıkarılan Japonlar, hükümet tarafından dağıtılan propaganda posterlerinde de insan dışı varlıklar olarak resmedilir.

3.3.4. İkinci Dünya Savaşı Filmlerinde Müttefikler ve Doğu-Batı İlişkisi

Dünyanın farklı bölgelerinde savaşılmış olan İkinci Dünya Savaşı sırasında ABD ordusu da farklı bölgelerde çatışmalara girmiş, müttefik ülkelere çeşitli yardımlar göndermiştir. Daha önce değinilen “Ödünç Verme ve Kiralama Kanunu” bu yardımların yolunu açan önemli bir adımdır. Fakat savaş sırasında ABD sınırları içinde kalan halkın çeşitli mal ve hizmetlerde kısıtlamalarla karşılaştığı bir dönemde yurtdışına gönderilen ücretsiz mal ve yardımları meşrulaştırmak bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında üretilen Hollywood savaş filmlerinde yer alan müttefik temsilleri bu filmlerde inşa edilen “biz” duygusunu ABD sınırları dışına genişletmiş, kader ve amaç ortaklığına dayanan bir müttefiklik imgesi yaratmıştır.

ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'na katılmasından önceki dönemde ABD Başkanı Roosevelt'in konuşmalarında hangi ülkelerin düşman hangilerinin ise müttefik olarak kabul edildiği şekillenmiştir. Roosevelt bir yandan savaştaki düşmanları olan Almanya, Japonya ve İtalya'yı dünyayı köleleştirmeye çalışan, özgürlüklerin ve barışın düşmanı ülkeler olarak nitelerken diğer yandan da ortak değerlerden, amaçlardan ve çıkarlardan oluşan bir müttefiklik imgesi kurar. Düşmanın acımasızlıklarından ve müttefiklerin düşman işgalleri karşısında yaşadığı sorunlardan bahsederek, eğer bir önlem alınmazsa ve müttefiklere yardım edilmezse kötülüğün ve vahşetin ABD'ye de sıçrayabileceği konusunda ABD toplumunu uyarır ve ders çıkarılması gerektiğini belirtir (Roosevelt, 1941 c, s. 4). Böylece bir yandan ABD ve müttefiklerini içeren bir iç grup (biz ve bizim gibiler) ve düşmanları içeren dış grup (bizim gibi olmayanlar, ötekiler) inşa edilir. Crang'e göre iç ve dış grubun inşası eşit olmayan ilişkiler çerçevesinde karşıtlıklara dayalı olarak gerçekleştirilir. İç grubun (aidiyet belirten, özdeşleşilen grup) ve dış grubun (öteki) inşası sırasında sahip olunması arzulanan ve arzulananmayan değerler üzerinden bir söylem üretilir. İç grubun sahip olup dış grupta eksik olan olumlu değerler ve dış grubun sahip olup iç grubun sahip olmadığı olumsuz değerlerin vurgulanması ile ikili karşıtlıklar çerçevesinde eşitsiz bir kimlik inşası gerçekleşir (1998, s. 61). Roosevelt'in birçok konuşmasında da bu şekilde bir aidiyet ve ötekilik inşasının gerçekleştiği görülmektedir. Roosevelt'in 28 Nisan 1942 tarihli radyodan halka seslendiği konuşması bu yönde yapılan konuşmalara bir örnektir. Bu konuşmasında Roosevelt Almanya'nın, İtalya'nın ve Japonya'nın diğer ülkelere yaptıkları zulümlere; Rusya ve Çin gibi ülkelerin cesur direnişine; Fransa, Norveç, Polonya, Danimarka ve Çekoslovakya gibi işgal altındaki ülkelerde kırbaç zoruyla çalıştırılan işçilere, ürettikleri ürünler ellerinden alınarak açlığa sürüklenen çiftçilere, kadın ve çocuklara değinerek ABD halkından bazı fedakârlıklar yapmalarını ister (Roosevelt, 1942 c, s. 1-5). Hollywood endüstrisinin müttefiklere yaklaşımı da Roosevelt'inki gibidir. Hollywood savaş filmlerinde müttefikler ABD halkına benzer özellikler sergileyen, ortak değerlere ve amaçlara sahip kişiler olarak temsil edilerek seyircilere tanıtılırlar. Yine de ABD'nin kültürel ve etnik olarak daha yakın bağlar taşıdığı Avrupalı müttefikler ile Asyalı müttefiklerin temsiline dair farklılıklar göze çarpmaktadır.

Hollywood endüstrisinin müttefiklerle ilgili ürettiği filmlerin (bir başka deyişle müttefik ülkelerden karakterlere sadece yan rollerde yer vermeyip merkezine alan ve o ülkelerde yaşanan sıkıntılara odaklanan filmlerin) çoğunluğunu Batılı müttefikler

oluşturmaktadır. Bu çalışma kapsamında ele alınan, savaşın gerçekleştiği yıllarda Hollywood'un majör stüdyoları tarafından üretilen filmlerden on ikisi merkezine Avrupa ve Batı ülkelerinin Nazilere karşı direnişini alır. İngiltere ve Fransa en sık değinilen iki müttefiklerdir. Toplamda yedi film bu ülkelerde geçer ya da başrolünde İngiliz ya da Fransız bir karakter yer alır. İki film Norveç'te, bir film Rusya'da, bir film Yugoslavya'da, bir film de Kanada'da geçer. Daha önce de değinildiği gibi Roosevelt'in İkinci Dünya Savaşı'nda önceliği Nazilerin yenilmesine, Avrupa'nın ve özellikle İngiltere'nin desteklenmesine vermek istediği görülür. Roosevelt, konuşmalarında sıklıkla güçlü bir İngiltere'nin düşmanı ABD topraklarından uzak tutmaya yarayacağını belirtir. Bu bağlamda Hollywood filmlerinin Avrupa'da yaşanan savaşa ve sıkıntılara daha sık yer veriyor oluşu Hollywood endüstrisinin müttefikler konusunda hükümetin söylemlerini yakından takip ederek yeniden ürettiğini göstermektedir. Batılı müttefikleri konu alan filmlerin kahramanları, Amerikan askerlerini ya da sivil halkını konu alan savaş filmleri ile karakter temsilleri açısından benzerlik göstermektedir. Bu karakterler kendi ülkelerindeki ya da müttefiklerinin ülkelerindeki işgaller karşısında direnişe geçen cesur insanlardır. İnsan özgürlüklerine ve bağımsızlığa verdikleri değer, ülkelerinin kurtuluşu için kendi canlarını feda etmeyi bile göze almalarına sebep olur. İnsan haklarına, demokrasiye, özgürlüğe, bağımsızlığa ve barışa büyük önem veren bu insanları savaşılmaya iten şey ülkeleri üzerine düzenlenen haksız saldırılardır. Düşman ülkelerin saldırgan amaçlarının aksine bu ülkelerin savaşmak için meşru bir gerekçeleri vardır, kendilerini savunmak için savaşır.

Batılı müttefikleri konu alan filmlerin çoğunluğunda ülke ordularının değil sivil halkın direnişi konu edilir. Ülkelerine düzenlenen işgaller sonrasında yaşanan sıkıntılar ya da düşmanın yaşattığı baskılar ve vahşet ortamı sivil halkın örgütlenmesine ve ortak bir amaç için dayanışma içinde mücadele edilmesine yol açar. İkinci Dünya Savaşı öncesi dönemin bireyci kahramanları kutsayan Hollywood filmlerinin aksine, İkinci Dünya Savaşı sırasında Roosevelt'in konuşmalarında, radyo programlarında, reklamlarda, savaş posterlerinde ve Hollywood filmlerinde görülen toplumsal dayanışmanın ve kolektif çabanın/çıkarın yüceltilmesi ile ilgili mesajlar müttefikleri konu alan filmlerde de sürdürülür. Örneğin *The Moon is Down* (1943, Irving Pichel) isimli filmde 1126 nüfuslu küçük bir Norveç kasabasının Naziler tarafından işgali sonrasında yaşananlar anlatılır. Filmde sürekli olarak tekrarlanan "Biz çok uzun zamandır barış içinde yaşadık. O yüzden savaşa inanmıyoruz", "Bunlar saldırgan insanlar değiller. Yüz yıldır savaş görmediler, savaşmayı unuttular" gibi diyaloglar yardımıyla

Norveçlilerin ne kadar barışçıl insanlar oldukları, çok uzun yıllardır barış içinde yaşadıkları hatta bu yüzden insanların artık savaşa inanmadıkları vurgulanır. Naziler, işgal ettikleri bu kasabada erkekleri madende çalıştırarak hammadde ihtiyaçlarını karşılamaya çalışırlar. İşgalci Naziler, maden işçilerine hiçbir hakları olmadığını, artık Almanya'nın hizmetçisi olduklarını ve direnen olursa ailelerinin yemeklerinin kesileceğini söylerler. Bu durum yani düşman tarafından işgal edilen topraklarda çalışanların haklarının ellerinden alınması ve köleleştirilmeleri daha önce de belirtildiği gibi ABD Başkanı Roosevelt'in konuşmalarında da tekrarlanan bir söylemdir. Filmde, Nazilerin bu söylemlerinden rahatsız olan bir adamın (Alex) Nazi subayına köle olmadıklarını söyledikten sonra aralarında çıkan arbede sonrası Nazi subayı ölür. Buna karşılık Naziler Alex'in idam edilmesini ve bu idamın halk gözünde adil görülmesi için kararın Belediye Başkanı tarafından verilmesini isterler. Başkan "Siz ve hükümetiniz anlamıyorsunuz... Ben Belediye Başkanıyım. Belediye Başkanının ölüm cezası vermek gibi bir yetkisi yok. Eğer böyle bir ceza verirsem sizin kadar ben de kanunları çiğnemiş olurum" ifadelerini kullanır. Bu sahnede Nazi diktatörlüğünün aksine, demokratik ülkelerde seçilmiş kişilerin sınırsız yetkilerle donatılmadığı ve herkesin kanunlar önünde eşit olduğu mesajı verilerek müttefikler (bize benzeyenler/iç grup) ve düşmanlar (bize benzemeyenler/dış grup/öteki) arasında zıtlıklara dayanan bir söylem inşa edilir. Sonrasında ise Alex'in öldürülmesi kasabadaki direnişin başlangıcı olur. Sınırlı imkanlara sahip bu küçük kasabanın insanları silahlı Nazi askerlerine karşı özgürlüklerini korumak için mücadeleye girişir. Benzer şekilde *The Cross of Lorraine*, *Tonight We Raid Calais*, *Paris After Dark*, *Edge of Darkness*, *Chetniks! The Fighting Guerrillas* ve *Days of Glory* gibi filmlerde de zor şartlar ve imkansızlıklar içinde, ekipman ve mühimmat eksikliğine rağmen düşmana karşı koyan özgürlük ve bağımsızlık sevdalıları cesur Batılı direnişçilerin öyküleri anlatılır. Ayrıca, müttefiklerin yaşadığı sıkıntı ve eksikliklere yapılan vurgunun daha önce de değinilen, Başkan Roosevelt'e Amerika'nın güvenliği için gerekli gördüğü ülkelere askeri malzeme ve gıda yardımı yapma yetkisi tanıyan Ödünç Verme ve Kiralama Kanunu'nu meşrulaştırmaya yaramaktadır. Çünkü, savaş dönemi koşulları gereği Amerika'da bazı temel mal ve hizmetlere erişimin kısıtlandığı, bazı temel ihtiyaçların ise karne ile dağıtıldığı bir dönemde bu kanun ile müttefiklere yapılan yardımlar nedeniyle halk içerisinde oluşabilecek tepkiyi önlemek için müttefikler ABD ile ortak çıkarlara, değerlere ve düşmanlara sahip olan ve zorluklar içerisinde mücadele eden ülkeler olarak temsil edilir.

Savaş koşulları gereği kimliğin yeniden inşası söz konusu olduğunda *Days of Glory* isimli filme de değinilmesi gerekmektedir. ABD'nin savaşa katılmasından önceki dönemlere bakıldığında Rusya'nın tam anlamıyla bir düşman olmasa da, sahip olduğu ideoloji nedeniyle ABD'de bir tehdit olarak algılandığı, komünizmin eleştirildiği görülmektedir. Hatta ABD Başkanı Roosevelt 1939 yılında yaptığı bir konuşmasında komünizmi Nazizm ve faşizm ile bir araya koyarak bu ideolojilerin demokrasiye yönelik bir tehdit olduğunu belirtir (Roosevelt, 1939 b, s. 3). Roosevelt, bu konuşmasından kısa süre sonra Rusya'nın Finlandiya'ya saldırıları üzerine bir konuşma yapar. Anlaşmazlıkların barışçıl yollarla çözülmesi için yapılan önerilere rağmen şiddet yoluna gidildiğinden, kanun tanımazlığın ilerlemeye devam ettiğinden ve bu durumun küçük ülkelerin bağımsızlıklarını ve kendi kendini yönetme hakkını tehdit ettiğinden bahsederek Rusya'nın saldırgan tutumunu eleştirir (Roosevelt, 1939 c, s. 1). 1941 yılına gelindiğinde yani İngiltere'nin savaşa dahil olduğu, ABD'nin de İngiltere'yi destekleyerek yavaş yavaş savaşın içine dahil olmaya başladığı dönemde ise Roosevelt'in söylemlerinde Rusya, ülkesini savunmak için Nazilerle savaşan direnişçi bir ülke şeklinde inşa edilir. Roosevelt'in konuşmasında ABD'nin, Rusya'nın işgalciler karşısındaki savunmasına destek olmak için her türlü silah, tank, uçak, ilaç ve malzeme yardımı yaptığının bahsedilerek, ABD ordusunun yanı sıra İngiltere, Rusya ve Çin gibi müttefiklerin ordularının ihtiyaçlarının karşılanması adına ABD içerisindeki savaş sanayine önemli bir iş düştüğü hatırlatılır (Roosevelt, 1941 f, s. 11-12). Siyasi iktidarın Rusya'yı değerli bir müttefik olarak sunan söylemleri Hollywood endüstrisi tarafından da üretilen filmler yardımıyla tekrarlanır. *Days of Glory* (1944, Jacques Tourneur) filminde sunulan direniş öyküsü de Roosevelt'in konuşmalarında bahsettiği gibi ülkelere saldıran işgalci güçlere karşı mücadele eden insanların öyküsüdür. Film, bir anlatıcının “Bu öykü işgalcileri ülkelerinden kovmak için yaşayan, seven ve savaşan küçük bir grup özgür insanın olduğu herhangi bir yerde yaşanabilecek olan gerçek bir öyküdür.” sözleriyle açılır. Filmin açılışındaki bu sözler Rusya'yı da diğer müttefikler gibi özgürlük ve bağımsızlık amacıyla meşru bir savunma savaşına girmiş bir ülke olarak sunar. İlerleyen sahnelerde de Rusların sanata, kültüre ve kanunlara ne kadar değer veren insanlar oldukları vurgulanır. Görevden dönen gerilla direnişçiler patates yerine ellerinde Nazilerin yaktığı müzeden kurtardıkları Tolstoy kitapları ile gelirler. Bir başka sahnede ise sığınaklarına giren bir Nazi askerini yakaladıklarında ona nasıl davranmaları gerektiği konusunda aralarında konuşurlar. Gerillaların çoğunluğu yakaladıkları Nazi askerini öldürmek ister, onların binlerce silahsız insanı yargılamadan öldürdüğünü söylerler.

Aralarından biri ise uluslararası anlaşmalar gereği önce adil bir şekilde yargılanması gerektiğini savunur. Kan ve sefalet dolu dünyada adaletin ve insanlığın korunduğu yerler olması gerektiğini, bunun kendilerinininki gibi küçük bir sığınak bile olabileceğini belirtir. Kolay olanı yapıp çoğunluğun fikrine uymak yerine doğru olanı yaparak diğerlerini ikna eder. Filmin anlatısı Rusya'nın komünizm ile bağlarını gizlemek ve Rusya'yı da diğer Batılı müttefikler gibi Amerika ile ortak değerlere ve hedeflere sahip bir ülke olarak temsil etmek üzere düzenlenmiştir. Filmde işgalciler karşısındaki haklı direnişin vurgulandığı olay örgüsü; dayanışma içindeki, cesur, vatansever, kültüre ve demokrasiye inançlı karakterler ve karakterlerin bu gibi olumlu niteliklerini ön plana çıkaran diyaloglar yardımıyla Rusya'nın Amerika ile olan benzerliklerini seyircilere hatırlatmaya yarayan bir müttefik temsili inşa edilir. Görüleceği gibi siyasi iktidarların söylemleri sinemada da yansıtılır. Savaş öncesi dönemin egemen söylemlerinde öteki olarak inşa edilen Rusya'ya dair söylemler dönemin güncel bağlamıyla birlikte değişmiş, Rusya'nın “biz” ile olan benzerlikleri, ortak değerleri ve amaçları vurgulanarak diğer Batılı müttefiklere eşdeğer bir Rusya temsili inşa edilmiştir. Böylece İkinci Dünya Savaşı yıllarında Rusya öteki olmaktan çıkarılarak iç gruba dahil edilmiştir.

Asyalı müttefiklerin temsili ise Batılı müttefiklerle benzerlik gösterse de bazı önemli farklılıklar içermektedir. Hollywood savaş filmlerinde ABD'nin Asyalı müttefiklerini Çin ve Filipinler oluşturmaktadır. Öncelikle benzerliklere değinilecek olursa bu ülkeler de Batılılar gibi temel olarak barışçıl olmalarına rağmen ülkeleri üzerine düzenlenen saldırı ve işgalleri önlemek amacıyla direnişe geçen, özgürlük ve bağımsızlıklarını korumaya çalışan ülkeler olarak sunulurlar. Bu bağlamda Doğu ile Batı'nın faşizme karşı mücadele etmek için yan yana geldikleri, Doğuların da iç gruba dahil edildiği görülür. Fakat kültürel ve fiziksel farklılıkları nedeniyle Asyalı karakterlerin sinemadaki temsilleri bir “iç öteki” olmaktan ileri geçemez. Richard Slotkin'e göre 1780-1850 tarihleri arasında şekillenen “Sınır Miti”ne göre ABD temel olarak beyaz, Anglosakson, Protestan bir ulustur. Bu mite göre ABD kendisini beyazlığa tehdit olarak gördüğü Kızılderililer olarak adlandırdığı Amerikan yerlilerini ve Meksikalıları boyunduruğu altına almakla tanımlamaktadır. O dönemde siyahiler de ABD toplumunun bir parçası olmasına rağmen “iç ötekiler” olarak ele alınarak toplumun bütünlüklü üyeleri olarak kabul edilmez ve beyaz ulusa tehdit olarak algılanırlardı (Slotkin, 2001, s. 473). Benzer bir tutumun Çinlilere de yöneltildiği, ötekileştirici pratiklerin sistemik olarak uygulandığı görülür. Yapılan göçlerle birlikte 1860 yılına gelindiğinde ABD nüfusunun %9'unu oluşturan Çinliler

ülke içerisinde çeşitli ayrımcılıklarla karşılaşır. 1849 yılında beyaz maden işçileri tarafından, ağırlıklı olarak maden işçiliği yapan Çinliler aleyhinde protestolar düzenlenir. 1860 başlarında Çinli karşıtı protestolar şehirlere de sıçrar. Bu protestolarda Çinlilerin belirli iş kollarında çalışmalarının ve daha fazla Çinlinin ülkeye göç etmesinin yasaklanması amaçlanır. Bu dönemde Çinliler çeşitli tacizler, protestolar ve şiddet eylemleriyle karşılaşır (Fong & Markham, 2002, s. 187,189). Çinlilere yöneltilen ırkçılık 1882 yılında ABD’de çıkartılan yasa ile daha kurumsal bir hal alır ve Çinli işçilerin ABD’ye göç etmeleri 10 yıllığına yasaklanır. Sonrasında art arda uzatılan yasa 1904 yılında kalıcı hale getirilir ve 1943’e kadar yürürlükte kalır (Wu, 2021). Dahası ABD’de 1917 yılında çıkarılan yasa ile göçmenler için okuryazarlık testine girme şartı getirilmiş, vergiler arttırılmış ve güneydoğu Asya ülkelerini kapsayan bir yasaklı bölge oluşturularak bu alan dahilindeki ülkelerin vatandaşlarının ABD’ye göç etmesi tamamen kısıtlanmıştır. Japonya ve o yıllarda bir ABD kolonisi halinde olan Filipinler bu kapsamın dışında bırakılmıştır. 1924 yılında yasanın kapsamı Japonları da dışarıda bırakacak şekilde genişletilmiştir. ABD’ye göç edebilecek kişi sayısının ve ülkelerin kısıtlandığı bu yasalar ile ABD’nin ırksal kompozisyonu korunmaya çalışılmıştır (The Immigration Act of 1924, t.y.). Dolayısıyla 19. yüzyıldan itibaren Asya ülkelerinin ABD’nin beyaz, Anglosakson, Protestan homojenliğini bozacak bir tehdit olarak görüldüğü ortadadır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında Çin ve Filipinler, ABD’nin müttefikleri olarak savaşta yer alsalar da, Hollywood savaş filmlerindeki temsilleri bize daha önceki yıllarda hakim olan önyargıların kesin olarak yıkılmadığını gösterir.

Uzun yıllar boyunca ötekileştirilen ve göç yasalarıyla ABD’ye girmeleri kısıtlanan Asyalılara yönelik temsiller, ABD’nin savaşta çıkardıkları gereği önceki döneme göre kısmen değişim geçirir. Filmler, aradaki farklılıklara rağmen Doğu ile Batı’nın faşizm karşısında verdiği ortak mücadele anlatısını kurgulasa da savaşta ABD’nin müttefikleri olan Asyalılar bir iç öteki olarak kalır. Burada iç öteki kavramı ile kastedilen durum Asyalı karakterlerin dost olarak gösterilmelerine rağmen Batılı karakterlere kıyasla daha aşağıda, bağımlı, beceriksiz ve yetersiz temsil edilmeleridir. Dolayısıyla müttefiklerin temsilinde de Doğu-Batı arasındaki farklılıkları vurgulayan, Batı’nın üstünlüğünü ima eden hiyerarşik nitelikte bir söylem üretimi söz konusudur. Cahoon’a göre “Kültürel birimlerin (bireyler, kelimeler, anlamlar, fikirler, felsefi sistemler, toplumsal kurumlar) görünürdeki bütünlüğü ancak dışarıda bırakma, karşı koyma ve hiyerarşileştirme süreçlerinin aktif uygulanışı ile sürdürülebilir.” Yazara göre bu

kültürel birimlerin dışında kalanlar ötekileştirilir. Ötekileştirme, taraflardan birine ayrıcalık tanıyan diğerini ise değersizleştiren hiyerarşik bir ikili karşıtlık temsili içerisinde inşa edilir. Cahoon, bu iki aşamalı kendi birlik algısını koruma ve ötekileştirme sürecini *kurucu ötekilik* olarak adlandırır. Üzeri örtülü bir şekilde gerçekleştirilen bu süreç farklılıktan doğan hiyerarşiyi doğallaştırır (Cahoon, 2008, s. 11). Edward Said'e göre de Doğu ve Batı arasındaki ilişki güçsüz ile güçlü arasındaki ilişki şeklindedir. "Doğulu mantıksızdır, ahlaksızdır (günahkardır), çocuksudur, 'farklıdır'; buna karşılık Avrupalı aklı başında, erdemli, olgun 'normal' dir." (Said, 2013, s. 49). Bu farklılık Doğulu olmanın doğasında yatan bir farklılıktan değil, Doğu'nun kültürel olarak inşa edilmiş bir mekâna dönüşmesinden kaynaklanmaktadır. Kirel'e göre Doğu, Doğu'ya dışarıdan bakanların algılarına, hislerine ve oluşturduğu beklentilere göre değişebilen, aslında olduğundan çok farklı bir biçime bürünebilen üretilmiş bir alandır. Kültürel ürünler tutarlı bir şekilde birbirine benzer Doğu tasvirleri sunarak, Doğu'yu inşa ederler (Kirel, 2012, s. 419). Bu çalışma kapsamında incelenen filmler de bu tutarlı Doğu inşasının görülebileceği kültürel ürünlerdir. İkinci Dünya Savaşı döneminde üretilen Hollywood savaş filmlerinde Asyalı müttefiklerin temsiline de benzer bir şekilde Doğu ve Batı arasında ayırım yapılarak, Batı'nın kendi kimlik algısını korumaya yarayan hiyerarşik bir ilişki kurulur. İkinci Dünya Savaşı Hollywood Savaş filmlerinde Doğulu müttefikler çocuksu, cahil, mantıksız ve muhtaçtır; Batılılar ise olgun, bilgili, mantıklı ve güçlüdür.

Doğu ve Batı ilişkisinin hiyerarşik inşası filmlerden örneklenerek somutlaştırılabilir. *Dragon Seed* (1944, Harold S. Bucquet-Jack Conway) isimli filmde Çinli köylülerin ülkelerine saldıran Japonlara karşı direnişe geçmeleri anlatılır. Filmin açılışında bir dış anlatıcı köyü tanıtır. Bu köy çiftçilerin yaşadığı, verimli topraklara ve karınları tok insanlara sahip bir köydür. Anlatıcının ifadelerine göre köydeki insanlar kendi verimli vadilerini çevreleyen tepelerin dışında da bir dünya olduğunu duymuştur fakat kimse tepelere tırmanıp bu dünyayı görmemiştir. Burada anlatıcı yardımıyla dış dünya hakkında bilgisi olmayan, merak etmeyen dış dünyaya kapalı bir toplum imgesi çizilir. Filmin açılışında kadınların hiçbir söz hakkının olmadığı erkek egemen bir dünya hakimdir. Filmin merkezinde yer alan ailenin üyesi olan iki erkek kardeş arasında kadınlar hakkında bir diyalog geçer. Ortanca kardeş (Lao Er Tan) "Kadınlar erkeklerden farklı düşünür." dediğinde, ailenin büyük oğlu (Lao Ta Tan) "Kadınların düşünmemesi gerekir çünkü bunu beceremezler." şeklinde karşılık verir. Lao Er kendi eşinin farklı olduğunu belirtse de Lao Ta bu konu hakkında fazla düşündüğünü, nasıl olsa erkek

çocuğu olduğunda çocuğun eşinden daha önemli olacağını söyler. Bu diyalogdan üç dakika sonra tüm aileyi evlerinin önünde görürüz. Burası üç kuşağın bir arada yaşadığı geleneksel bir köy evidir. Lao Er'in eşi (Jade) evde değildir. Aile onu eleştirir ve dikkat çekmek için köy meydanında gezindiği konuşulur. Küçük kardeş (Lao San Tan) “Benim eşim böyle bir şey yapsa onu döverdim.” diye belirtir. Evin annesi ise “yeni moda” kadınların artık kolayca dövülemediğini söyler. Film boyunca kadınları toplumsal hayatta ikinci plana atan ve pasif rollere yerleştiren diyaloglar tekrarlanır. Bu diyaloglar geleneksel Çin topluluklarında kadın ile erkeklerin eşit sayılmadıklarını vurgulayıcı niteliktedir. Jade isimli kadın karakter ise istisnai bir temsil sunar. O, Çin’de yer alan geleneksel cinsiyet rollerini tersine çeviren bir karakterdir. Jade okuma yazma öğrenir, kendini eğitir, erkeklerden aşağıda konumlanmayı ve boyun eğmeyi kabul etmez. Ayrıca köyün direnişe geçmesinde de en önemli itici güçtür. Eşi Lao Er de onu her zaman destekler. Bu iki karakter Çin’de gerici kalıpların yavaş yavaş yıkılmaya başladığını gösterir. Fakat dönemin diğer savaş filmlerinde yer alan Batılı kadın temsilleri ile karşılaştırıldığında Çin’in henüz cinsiyet eşitliği konusunda çok geride olduğu görülür. *Dragon Seed*’de ayrıca Çinlilerin cahillikleri de vurgulanır. Filmin açılışında anlatıcının belirttiği gibi kendi vadilerinin dışındaki dünyaya ait bir bilgilerinin olmamasına ek olarak, köye gelen öğrencilerin Japonlara karşı halkı direnişe çağırmak için gösterdikleri film “sihirli resim” olarak, Japon uçaklarından bırakılan bombalar ise “gümüş yumurta” olarak adlandırılır. Köyde sadece bir kişi okuma yazma bilmektedir. Okuduğu bir kitapta dünyanın yuvarlak olduğunun yazdığını belirttiğinde bu şaşkınlıkla karşılaşılır ve doğruluğundan şüphe edilir. Bir başka deyişle filmde Çin’e Batılı bir gözden, küçümseyerek bakılmaktadır. Çinlilerin cahil, saf ve çocuksu kişiler olarak temsil edildikleri bu örnek Çin’i savaş sırasında bir müttefik olarak sunsa da, bu ilişki eşit ülkeler arasındaki bir müttefiklik değildir. Tüm bunlardan anlaşılacağı üzere Çin sadece bir “iç öteki” olarak temsil edilmektedir.

Çin’in Doğululuğunu vurgulayan ve bir “iç öteki” olarak temsil eden *Dragon Seed* örneğinde olduğu gibi, İkinci Dünya Savaşı döneminde Amerika’nın diğer Doğulu müttefiklerinin Hollywood savaş filmlerindeki temsilinde de tutarlı bir Doğu inşasına rastlanır. Çin’in yanı sıra bir başka Doğulu müttefik olarak, Pasifik cephesinde Japonya ile yaşanan savaşa odaklanan birçok filmde Filipinli karakterleri görmek mümkündür. Filipinliler sıklıkla yardıma muhtaç, kendi kendilerine yetemeyen, çocuksu karakterler olarak temsil edilirler ve ABD askerlerinin yardımcıları olarak daha aşağı bir konumda yer alırlar. Örneğin *Salute to the*

Marines (1943, S. Sylvan Simon) isimli film Filipinler’de geçer. 1945’te bağımsızlıklarına kavuşacak olan Filipinlilerin kendi bağımsızlıklarını koruyabilmeleri için ABD ordusunda Başçavuş olarak görev yapan William Bailey’ye Filipinli sivilleri eğitime görevi verilir. Bailey gönülsüzdür ve onların savaşmak için fiziksel olarak çok küçük olduklarını belirtir. Eğitim sahnelerinde de Filipinliler beceriksiz, disiplinsiz kişiler olarak temsil edilirler ve ancak Batılıların eğitimi ile becerikli birer askere dönüşebilirler. Filipinli bir boksör karakterin Başçavuş Bailey ile olan ilişkisi de dikkat çekicidir. Flashy Logaz isimli bu karakter dünya şampiyonu bir boksör olmasına rağmen sürekli olarak kendisini Bailey’ye kanıtlamaya ve onun onayını almaya çalışan çocuksu bir karakterdir. Batılıların onayına ihtiyaç duyan benzer bir karaktere *Bataan* (1943) filminde de rastlanır. *Bataan*’da ayrıca ABD askerlerinin korumasında göç eden siviller görülür. *Back to Bataan* (1945) isimli filmde ise Filipinler yeterli asker, silah ve ekipmana sahip olmayan, ABD tarafından kurtarılan bir ülke olarak temsil edilir. *Cry Havoc* (1943), *The Eve of St. Mark* (1944) ve *They Were Expendable* (1945) gibi filmlerde de yardımcı rollerde yer alan Filipinli karakterler kısa süreliğine görülür.

Özetle, Hollywood endüstrisi Savaş Bilgi Ofisi’nin (dolayısıyla hükümetin) savaştaki isteklerinden biri olan müttefiklerin ABD halkına tanıtılması görevini yerine getirmek konusunda muhalif bir tavır takınmayarak hükümetin istekleriyle uyum içerisinde hareket eder. Bu doğrultuda çekilen filmler özellikle Batılı müttefikler ile ABD arasındaki ortak kültüre, değerlere, inançlara, amaçlara ve çıkarlara vurgu yaparak iki amaca hizmet eder. Birincisi ABD üzerine Japonya’nın saldırı düzenlemesine rağmen neden Avrupa’da savaşıldığına dair meşru gerekçeler sunulur. Avrupa’daki savaşa katılmanın sebebi Nazilerin hiçbir kışkırtma olmaksızın takındıkları saldırgan ve istilacı tutuma karşı önlem almaktır. Yani savaşın tamamen kendini savunmaya yönelik olduğu vurgulanır. Roosevelt, konuşmalarında diktatörlerin Norveç, Belçika, Hollanda gibi ülkelere saldırmak için sebep aramadıkları gibi, ABD’ye saldırmak için geçerli bir sebep ya da kışkırtma aramayacaklarını belirtir (Roosevelt, 1941 d, s. 15). Ayrıca, daha önce de değinildiği gibi Roosevelt ABD’de yürürlükte olan, savaşan ülkelere silah, ekipman ve diğer savaş malzemelerinin satışını yasaklayan tarafsızlık yasalarını da eleştirerek İngiltere gibi Nazilerle savaşan ülkelere verilecek olan desteğin savaşı Amerika kıyılarından uzak tutacağını sıklıkla belirtmiş ve bu yasanın kaldırılmasını hatta para almadan yardım yapılmasını sağlamıştır. Dolayısıyla, savaş filmlerinde yer alan, özgürlük ve bağımsızlıklarına düşkün, barışçıl insanlar üzerine yapılan beklenmedik saldırılar, Başkan

Roosevelt'in konuşmalarıyla birlikte ele alındığında bu filmlerin Amerikan seyircilerine ve ABD'nin izolasyonist politikalar sergilemesi gerektiğini savunan ülke içindeki muhalefete yönelik bir uyarı niteliği taşıdığı görülür. Savaş filmlerinde seyircilere gösterilen düşmanın gerekçesiz şiddeti ve savaşı ABD kıyılarından uzak tutma isteği ABD'nin neden Avrupa'da savaştığını ve karşılıksız yardım ettiğini meşrulaştırıcı bir gerekçe olarak sunulur. Avrupa'daki savaşa odaklanan filmlerin ikinci amacı ise yumuşak güç oluşturmaktır. Yumuşak güç bir ülkeye yönelik sempati, saygı ve cazibe oluşturarak o ülkenin politikalarını ve hedeflerini benimseten ve meşrulaştıran bir kavramdır. Savaş döneminde hangi filmlerin yurtdışında gösterildiğine dair bir veriye ulaşılamamış olsa da, savaş sırasında ABD askerleriyle birlikte Hollywood filmlerinin de denizaşırı ülkelere giderek gösterime sokulduğuna ve filmlerini yurtdışında gösterime sokmak isteyen stüdyoların Savaş Bilgi Ofisi ile işbirliğine gittiğine daha önce değinilmişti. Avrupa'daki savaşa değinen ve müttefik ülkelere odaklanan filmlerin de ABD askerleriyle birlikte denizaşırı ülkelere giden bu filmlerin arasında olduğu çıkarımı yapılabilir. Çünkü bu filmler merkezine Avrupalı karakterleri alarak, doğrudan ABD'nin müttefiklerinin yaşadıkları sıkıntılara ve yaptıkları fedakarlıklara değinmektedir. Bu konu ile ilgili Tunzelmann ilginç bir bilgi sunmaktadır. Yazara göre savaş sırasında müttefiklerle ortak yapılan operasyonların filmleştirilmesi sırasında sadece ABD askerlerini ön plana alarak kahramanlaştıran filmlerin müttefik ülkelerde tepki çektiği görülmektedir (2012). Dolayısıyla, Avrupalı müttefiklere odaklanan bu filmlerde ABD askerlerinin bir kurtarıcı olarak sunulmayışı ve konu alınan ülkeden karakterlerin filmin merkezine yerleştirilmesi bir tesadüf değildir. Bu filmler ABD'nin, müttefiklerinin sıkıntılarına ve fedakarlıklarına değer veren dost bir ülke olduğu imajını üretmeye çalışır ve bu yolla ABD'ye yönelik sempati oluşturarak ABD'nin yumuşak gücüne katkı sağlamayı amaçlar. Pasifik cephesinde geçen ve Asyalı müttefiklere odaklanan savaş filmleri ise ortak amaçlardan ve çıkarılardan doğan bir müttefiklik anlatısı kursalar da Asyalı karakterleri bir "iç öteki" olarak sunarlar. Bu filmlerin müttefikleri çocuksu, cahil ve yardıma muhtaç kişiler olarak temsil edilerek Batılı karakterler ile üstünlük/aşağılık eksenindeki bir zıtlık ilişkisi içerisinde sunulurlar. Batılı müttefiklerin temsillerine zıt olan bu temsil stratejisi ABD'nin kendine dair sahip olduğu beyaz, Anglosakson kimlik algısını korumaya yöneliktir.

3.3.5. İkinci Dünya Savaşı Filmlerinde Azınlıklar ve Görünürlüğün Politikası

İkinci Dünya Savaşı döneminde ABD'nin savaşa yönelik ihtiyaçlarının karşılanabilmesi adına ulusal dayanışma inşa etme girişimleri önem kazanır. Fakat ırk temelli ayrımcılıkların ve kurumsal engellerin hâlâ var olduğu bir dönemde ulusal dayanışma ve fikir birliğinin inşa edilebilmesi başlı başına bir zorluk oluşturur. Dayanışma oluşturunca bir ulusal kimlik çatısı kurma çabası doğrultusunda hem ABD Başkanı Roosevelt'in söylemleri hem de Hollywood endüstrisinin ürettiği filmler bu çabaların izinin sürülebileceği değerli bir inceleme alanıdır. Koppes ve Black'e göre savaş döneminde hâlâ ırksal ayrışmaların yoğun şekilde yaşandığı ABD'de ırksal bilincin yerine ulusal bilincin ön plana çıkarılarak dayanışma atmosferinin oluşturulabilmesi amaçlanır. Bu doğrultuda film yapımcılarına filmlerde ABD'yi temsilen farklı toplumsal kesimler ve ülkenin farklı bölgelerinden gelen karakterlere yer vermeleri, karakterlerin de kendilerini belirli bir ırkla değil Amerikalı olmakla tanımlamaları önerilir (1999, s. 136).

İkinci Dünya Savaşı döneminde iktidarın ve Hollywood'un söylemleri gerçekte var olanın bir temsili olarak değil, vatanseverlik vurgulu bir ulusal kimliğin ve dayanışma atmosferinin oluşturulması amacı taşıyan çarpıtılmış yeniden sunumlar olarak ele alınmalıdır. Roosevelt'in savaş döneminde gerçekleştirdiği birçok konuşmasında ulusal dayanışmanın inşa edilebilmesi adına, gerçek hayatta varlığını hissettiren toplumsal farklılıkların kasıtlı olarak göz ardı edildiği görülür. Örneğin 3 Ocak 1940 tarihinde yaptığı konuşmada Roosevelt, ulusal birliğin demokrasinin koruyucusu olduğunu belirtir ve insanlar arasındaki farklılıkları vurgulayarak dayanışmayı ve birliği bozan; ırk, sınıf ve inanç çatışmaları yaratmayı amaçlayan söylemlerin, diktatörlerin güç pozisyonlarına gelmek için kullandığı demagogca doktrinler olduğunu ifade eder (Roosevelt, 1940 b, s. 17). Roosevelt, 6 Ocak 1942 tarihli konuşmasında da Hitler'in ABD toplumu içerisinde birbirine karşı güvensizlik yayarak ulusal birliğe zarar vermeye çalışacağı ve bu yüzden başta ırksal ayrışmalar olmak üzere tüm toplumsal ayrışmalara karşı dikkatli olunması gerektiğini belirtir (Roosevelt, 1942 a, s. 16). Bu ifadeler Savaş Bilgi Ofisi'nin stüdyolara gönderdiği kılavuzda da tekrarlanır. Kılavuzda düşmanın işgal etmek istediği ülkeleri içten yıkmak için ırksal, dini, ekonomik ve politik farklılıklardan faydalanarak toplumu bölmeye çalıştığı belirtilir (Office of War Information, 1942 c, s. 5). Fakat egemen iktidarın söylemlerinde hayat bulan ırksal dayanışmanın ve birlikteliğin toplumsal gerçeklikleri temsil etmediği ve savaş döneminin ihtiyaçları doğrultusunda bu gerçekliği yeniden

şekillendirmeye çalıştığı açıktır. Koppes ve Black'e göre İkinci Dünya Savaşı döneminde ABD içerisinde ırksal ayrımı savunanların oranı, yapılan anketler göz önüne alındığında hâlâ %92 gibi çok yüksek seviyelerde çıkmaktadır. Dahası, bu anketleri doğrular şekilde ırksal ayrımcılık temelli uygulamaların sürdürüldüğü görülür. Örneğin, sivil savunmada görev yapmak isteyen siyahilerin başvuruları değerlendirilmeye alınmaz, ABD ordusundaki askeri birlikler de ırklara göre ayrılmaya devam eder. Siyahi askerler başarı göstermelerine rağmen daha önemsiz görevlere gönderilir ve savaşabilme hakkını elde edebilmek için bile çaba göstermeleri gerekir (Koppes & Black, 1999, s. 387-388). Kızılhaç tarafından toplanan kanlar bile siyahilerin ve beyazların bağışladığı kanlar birbirinden ayrılacak şekilde farklı yerlerde depolanır (White, 2016, s. 49). Ulusal dayanışma ve birliktelik mesajları verilmesine rağmen ırk ayrımını gidermeye yönelik somut adımların atılmayışı ırk sorunu temelli tepkilere yol açar. 1943 yılında Detroit'te ırk ayaklanmaları yaşanır ve *The Nation* gibi bazı gazeteler egemen iktidarların ulusal dayanışma ve birliktelik mesajlarının gerçek yaşamla çelişkisini vurgular şekilde “evdeki faşizme gözlerimizi kapatırsak dışarıdaki faşizmle savaşamayız” yazar (White, 2016, s. 45). Bu dönemde siyahi Amerikalıların çifte galibiyet politikası etrafında birleştiği görülür. Yani hem cephede galibiyet hem de ülke içerisindeki eşitsizlikler ve ayrımcılıklar karşısında galibiyet amaçlanır (White, 2016, s. 46). Cephede galibiyet politikası siyahilerin ülkelerine bağlılığını gösterirken, evde galibiyet politikası yurtdışında faşizmle savaşılırken evdeki ırkçılığın da göz ardı edilmemesi gerektiğini ve ırkçılığın toplumsal ayrışma yaratarak ulusal dayanışmaya zarar verebilecek önemli bir sorun olarak kalmaya devam ettiğini gösterir.

Dönemin önemli propaganda ajanslarından olan Savaş Bilgi Ofisi de siyahilerin savaşa yönelik tutumlarını değerlendirmek amacıyla anket çalışmaları yapar. 1942 başlarında Savaş Bilgi Ofisi ülkedeki siyahi vatandaşlara eğer Japon egemenliği altına girilse siyahilerin toplumsal hayattaki durumlarının ne yönde şekilleneceğini sorar. Katılımcıların %18'i Japonları da kendileri gibi “renkli” ırktan gördükleri için siyahilere yönelik ayrımcılık yapmayacaklarını, bu yüzden Japonların siyahilere ABD'den daha iyi davranacağını belirtir. %31'i ise belirgin bir değişiklik olmayacağını belirtir. Yani katılımcıların yarısı için olası bir Japon işgalinin kendi yaşam koşulları üzerinde olumsuz bir etkisi söz konusu değildir. Dahası gündelik yaşamda karşılaşılan bazı tekil örnekler Savaş Bilgi Ofisi'nin endişelerini arttırır. Örneğin, bazı siyahi Amerikalıların müttefik ülkelerin gerilemeleri karşısında hoşnut olduğu görülür. Bazı siyahi Amerikalıların ise, Amerika'nın dahil olduğu İkinci Dünya Savaşı'nı

Japonların beyazlar üzerine açtıkları bir savaş olarak yorumlamaları ve dolayısıyla kendilerini toplumun genelinden soyutlamaları dikkat çekicidir. Ayrıca siyahi çocukların bile kendi aralarında oyun oynarken Japon askeri rolüne bürünerek sembolik olarak siyahilere yapılan ırkçılığa ve baskılara karşı savaş açtıkları görülür. Bu gibi ulusal birlik açısından endişe verici düşünce ve tutumlara rağmen Savaş Bilgi Ofisi bu gibi düşüncelere sahip siyahilerin küçük bir kesimi temsil ettiği, genel arzunun beyaz toplumun ırksal eşitsizlikleri gidererek gelişmesi ve ilerlemesi yönünde olduğu kanısına varır (Koppes & Black, 1999, s. 386). Burada bir yanlış anlaşılmanın önlenmesi adına siyahilerin savaş sırasında tamamen ABD karşıtı tutum takınmadıklarının hatırlatılması gerekir. Hatta Pleasant’a göre, bir milyonun üzerinde siyahi İkinci Dünya Savaşı sırasında ABD ordusunda hizmet verir. Birçokları da sivil cephede, savaş sanayinde işe girerek ülkelerinin savaştaki çabalarını desteklemek istese de çeşitli ayrımcılıklara maruz kalır ve ülkelerini desteklemek için bile ırkçılıkla mücadele etmek zorunda bırakılırlar (Pleasant, 2020). Burada vurgulanmak istenen nokta savaşa katkı yapmak isteyen siyahiler olsa da kolektif bir desteğin bulunmadığı, uzun yıllardır süregelen ayrımcılıklar ve baskılar nedeniyle bazı siyahi vatandaşların ABD’nin savaştaki amaçları, hedefleri ve çıkarları ile özdeşleşmekte haklı bir sorun yaşadıklarıdır. Dolayısıyla savaş döneminin ihtiyaçlarıyla uyumlu olacak şekilde, çatışma yaratıcı toplumsal farklılıkları aşan kolektif bir fikir birliği oluşturmak ve toplumun siyahi üyelerinin savaşa yönelik desteğini arttırmak amacıyla girişimlerde bulunma ihtiyacı hissedilmiştir.

ABD hükümetinin ve Hollywood’un savaş sırasında toplumun siyahi kesiminin desteğini almak için çeşitli girişimlerde bulunduğu görülür. Koppes ve Black’in aktardıklarına göre devletin propaganda ajansı olan Savaş Bilgi Ofisi siyahilere yönelik olarak 2.5 milyon broşür hazırlar. *Negroes and War* başlıklı bu broşür bir nevi tehdit niteliğindedir. Broşürde faşizmin ABD’deki siyahilerin haklarının gelişimi için büyük bir tehdit oluşturduğu, bu yüzden siyahilerin de savaşa katılması gerektiği ve ABD’nin siyahilerin haklarının gelişmesi için faşizme kıyasla daha büyük potansiyel barındırdığı anlatılsa da ikna edici olmaz. Muğlak ifadelerle verilen, ne zaman gerçekleşeceği belirsiz sözler hem siyahilerden hem de siyahilerin daha fazla hak elde etmesini istemeyen ırkçı beyazlardan tepki görür (1999, s. 390). Siyahilerin desteğini almak amacıyla propaganda filmleri de üretilir. İkinci Dünya Savaşı için Savaş Bilgi Ofisi’nin direktifleriyle *Why We Fight* isimli propaganda filmleri serisini üreten Frank Capra ve ekibi 1944 yılında siyahilere yönelik olarak *The Negro Soldier* isimli 43 dakikalık kısa filmi

üretir. Özellikle savaş cephesinde ırkın bir önemi olmadığını ve herkesin tek bir bütün olduğunu vurgulayarak ırk ayrımcılığının önüne geçmeyi amaçlayan bu film bir eğitim filmi olarak kullanılır. Cripps ve Culbert'e göre Şubat 1944 ve Ağustos 1945 arasında kara ve hava ordusundaki siyahilerin neredeyse tamamına bu film gösterilirken, milyonlarca beyaz askere de eğitim programlarının bir parçası olarak izletilir (1979, s. 630). Başlarda sadece ordudaki askerlere gösterilmek üzere üretilse de sivil gösterime de açılan *The Negro Soldier* ABD'nin kuzeyindeki bazı salonlarda gösterime girse de ırkçılığın daha yoğun olduğu güney eyaletlerinde yasaklanır. ABD ordusundaki siyahilerden oluşan ilk havacı birliğini ve başarılarını konu alan 10 dakikalık kısa propaganda filmi *Wings for This Man* (1945) de iyi niyetine rağmen ırkçılıktan nasibini alır. Siyahilerin sinemalarında gösterime giren ve beğenilen film, beyazlar için gösterime giremez (Paris, 1998, s. 93-94).

İrksal dayanışma mesajlarının Hollywood savaş filmlerinde de yinelenmesine rağmen siyahilerin Hollywood sinemasındaki temsilinin önceki dönemlere kıyasla pek değişmediği, siyahilere yönelik stereotiplerin yinelandığı görülür. Farklı irksal ve toplumsal arka planlara sahip karakterlerden oluşan bir askeri birliğe yer vermesiyle İkinci Dünya Savaşı filmleri arasında önemli bir yere sahip olan *Bataan*'daki siyahi asker de stereotiplerden payını alır. Koppes ve Black'e göre filmin üretildiği dönemde orduda askeri birlikler ırk ayrımına göre düzenlendiği için aslında gerçek hayattan daha ilerici, mitsel bir dünya sunan *Bataan*'ın sürekli olarak St. Louis Blues mırıldanan ve patlayıcı yerleştirme sahnesinde beyaz partnerinden direktifler alan siyahi karakterin bu şekilde öyküye dahil edilmesi geçmiş dönemden kalan stereotiplerin devam ettiğinin göstergesidir (1999, s. 401). Benzer temsiller başka filmlerde de tekrarlanır. Alfred Hitchcock tarafından yönetilen *Lifeboat* (1944) isimli filmde Almanlar tarafından batırılan bir gemiden kurtulan ve cankurtaran sandalına çıkarak hayatta kalan yolculardan biri siyahi bir karakterdir. Kömür lakaplı bu karakter pasif, söz dinleyen yapısıyla ve geçmişinde bir yankesici olmasıyla ırkçı stereotiplerden nasibini alır. Koppes ve Black'e göre Savaş Bilgi Ofisi, savaş döneminde üretilen filmlerde siyahilere yönelik daha olumlu temsillerin oluşması için çaba gösterse de 1943 yılında, gelen tepkiler sonucunda siyahilerin temsilleri ile ilgili çabalarını sonlandırır. Siyahilerin filmlerde ara sıra akıllıca bir söz söylemeleri ya da toplumsal yaşamın aktif katılımcıları oldukları illüzyonunu yaratmak amacıyla kalabalıklar içinde gösterilmeleri yeterli kabul edilir (1999, s. 400). Yukarıda sözü edilen yazarların siyahilerin İkinci Dünya Savaşı filmlerindeki temsillerine dair ifadelerini

filmler üzerinden somutlaştırmak mümkündür. *God Is My Co-Pilot* (1945, Robert Florey) isimli filmdeki siyahiler buna örnektir. Filmin başlarında, baş kahraman Robert Lee Scott'ın çocukluk yıllarında onunla sohbet eden, evlerinde yardımcı olarak çalışan dinine bağlı siyahi karakter görülür. Bu karakter Scott'la uçaklar hakkında konuşur. İlerleyen sahnelerde de Scott'ın pilot olması ve düşürdüğü düşman uçaklarına dair haberlerin büyüdüğü kasabada duyulmasının ardından kasabada kalabalıklar içinde beyazlarla yan yana çerçevelenen ve Scott'ın başarılarına sevinen siyahi karakterler seyirciye gösterilir (Görsel 34). Bu sahne tüm ırksal eşitsizlikleri silerek düşman karşısında birleşmiş bir toplum imgesi sunar. Gerçekte var olan değil, egemen iktidarın görmek istediği gibi aralarındaki farklılıkları bırakarak düşman karşısında birleşmiş, dayanışma içinde bir ulus miti inşa edilir. Toplumun derinlerinde yatan ırksal eşitsizlikleri ve baskıları gidermek yerine görmezden gelen bu gibi örnekler sahte bir dayanışma tablosu sunarak beyaz egemen sistemin korunmasına yardımcı olur. Siyahiler sadece toplumsal dayanışmanın var olduğu bir ülke tablosu çizmek için sınırlı şekilde kullanılırlar. Bu çalışma kapsamında incelenen, majör Hollywood stüdyoları tarafından 1941-1945 yılları arasında üretilen 51 savaş filminden sadece 9 filmde siyahilere yer verilse de siyahilerin temsil içerisinde kaybolduğu söylenebilir. Yukarıda değinilen *Bataan* ve *Lifeboat* hariç diğer filmlerde siyahilerin film süresinde kapladıkları alan yalnızca saniyelerle ölçülebilecek kadar kısadır. Anlatıya katkıları ise en fazla birkaç cümleyle sınırlı olup film öyküsünün ilerleyişinde katkıları yoktur. Yukarıda değinilen *God Is My Co-Pilot*'taki karakterler hariç siyahiler *The Human Comedy*'de trenden bir çocuğa el sallarken, *Keep Your Powder Dry*'da otelde asansör görevlisi olarak, *Pride of the Marines*'deki tren kondüktörü olarak, *In the Meantime Darling*'de otel görevlisi olarak çalışırken, *Sunday Dinner for a Soldier* filminde kendi işinin sahibi olan beyaz kadının yardımcısı olarak çalışırken, *Guadalcanal Diary*'de ise yalnızca birkaç saniyeliğine görülen ve savaşa katkısı olmayan siyahi asker olarak görülürler.



Görsel 34: *God Is My Co-Pilot* isimli filmde yer alan bu sahnede siyahiler ve beyazlar kasabalarından çıkmış askerin başarılarına hep birlikte sevinirken görüntülenirler. Bu gibi sahneler ırksal ayrımcılıkların olmadığı bir toplum imgesi sunmaktadır.

Temsil kavramı üzerinde dururken nelerin temsil edildiği kadar nelerin temsil edilmediği de önem kazanır. Temsiller, belirli işaret, simge ve sembollerin seçilmesi bazılarının ise dışarıda bırakılması ile inşa edilir. Temsile dair anlamın oluşturulmasında bu seçme ve dışarıda bırakma işlemi belirleyicidir (Orgad, 2012, s. 53). Savaş döneminde üretilen yukarıdaki filmler göz önünde bulundurulduğunda siyahiler toplumsal statüye sahip pozisyonlarda ya da otorite konumlarında yer almazlar ve sınırlı olarak filmlerde yer aldıkları sürede bile stereotiplerden arınamayarak hizmetçilik, yardımcılık gibi rollerle kısıtlanırlar. Ayrıca savaş sanayinde çalışan bir siyahinin temsil edilmemesi ve yukarıda da değinildiği gibi bir milyonun üzerinde siyahi askerin orduya katılmış olmasına rağmen *Bataan* harici filmlerde siyahilerin cephede düşmanla savaşırken görülmemeleri de önemli bir ayrıntıdır. Savaşa katkı konusundaki bu görünmezlik siyahi vatandaşların savaşa katkılarını yok sayarak, savaşın beyazların çabalarıyla kazanıldığı düşüncesini oluşturabilir. Bu durum ise, siyahilerin kurtarılmasına yardım etmedikleri düşünülen bir ülkede toplumsal eşitlik taleplerinin görmezden gelinmesine yol açarak, ırksal eşitsizliklerin ve beyaz egemenliğine dayalı statükonun yeniden üretilmesine neden olur.

Sonuç olarak ırk, toplumsal sınıf ve cinsiyet gibi çatışmalı unsurların dönemin egemen iktidarının ülke içerisinde görmeyi arzuladığı gibi ulusal kimlik çatısı altında etkisizleştirilemediği görülmektedir. İkinci Dünya Savaşı döneminde iktidarın üretmek istediği ulusal kimlik ezilenlerle ezenleri, güçsüz ile güçlüyü ortak düşman etrafında birleştirmeyi amaçlar. Bu çabanın sorunlu yanı farklılıkları birleştiriyor gibi görünürken, dönemin

egemenlerinin ihtiyaçları gereği inşa edilmeye çalışılan suni bir birliktelik algısı içerisinde farklılıkları ve dolayısıyla uzun yıllar boyunca uygulanan ırkçılığı yok sayarak, statükoyu tehdit etmeden egemen çoğunluğun çıkarlarını sürdürüyor olmasıdır. Hükümetin ve Hollywood'un söylemleri yurtdışında faşizmlle savaşıldığı mesajını üretirken, ülke içindeki eşitsizlikler görmezden gelinerek inşa edilen dayanışma içindeki ulus miti ise beyazların üstünlüğüne dayalı egemen sistemi korumaya yaramaktadır.

3.4. Kore Savaşı Dönemi (1950-1953) Hollywood Savaş Filmlerinde Karakter Temsilleri ve Savaşı Meşrulaştırıcı/Savaşa Tepkili Kimlik İnşaları

İkinci Dünya Savaşı'na tüm dünyaya barış getirmek, demokrasiyi ve insan haklarını yeniden tesis etmek ve gelecek nesillerin huzur içinde yaşayabilecekleri bir dünya kurmak gibi vaatlerle katılan ABD'nin yeni bir savaşa girmesi uzun sürmez. 1945 yılında sona eren İkinci Dünya Savaşı'nın üzerinden beş yıl geçmişken, 1950 yılında başlayan Kore Savaşı ile, her ne kadar öneğine göre daha küçük çaplı olsa da ülke yeni bir savaşa girer. İkinci Dünya Savaşı'na katılmayı meşrulaştırmak için ileri sürülen birçok evrensel değere karşılık Kore Savaşı'nın ideoloji temelli olması yani komünizmin yayılmasını önlemek için girişilen bir savaş olması ABD halkının bu savaşa mesafeli yaklaşmasına sebep olmuştur. Komünizm korkusunu yaymak için yoğun çaba sarf edilmesine rağmen, kısa süre önce dünyaya demokrasi ve barış getirmek amacıyla birlikte mücadele edilen, bu doğrultudaki katkıları Roosevelt tarafından ısrarla vurgulanan Rusya ve Çin gibi değeri müttefiklerin ideolojilerinin dünya için tehdit oluşturduğu gerekçesiyle savaşmanın gerekli olduğuna halk ikna edilememiş ve Kore Savaşı, İkinci Dünya Savaşı'nın halk arasında gördüğü desteğin uzağında kalmıştır. İktidar-halk arasındaki bu fikir ayrılıkları, olası en geniş seyirci kitlesine ulaşmak isteyen ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelir kayıpları yaşayan Hollywood stüdyolarının üretimlerine de yansımıştır. Bu dönemin savaş filmleri savaşa yönelik olarak basında ve halk arasında yer alan eleştirileri tekrarlariken, zaten çok az sayıda savaş filmi üretilmiş olması da İkinci Dünya Savaşı'nı bütünüyle destekleyen Hollywood stüdyolarının bu savaşa yönelik tavrına dair ipuçları sunmaktadır. Kore Savaşı'nın filmleri yer yer İkinci Dünya Savaşı'nın filmlerine benzerlik gösterse de, askerlerin savaşa yönelik tutumları, cephedeki atmosfer, kadınların savaştaki rolü, müttefiklerin temsili, düşmanın kimliği ve düşmanın neden savaşa katılmayı meşrulaştırıcı bir tehdit oluşturduğu gibi yönlerden kısa süre önce yaşanan bu savaşın filmlerinden ayrılır. Sıradaki başlıklarda karakter temsilleri üzerinden Hollywood endüstrisinin Kore Savaşı'na yaklaşımı ele alınıp bu temsillerin

İkinci Dünya Savaşı filmlerindeki karakter temsilleriyle olan benzerlikleri ve farklılıkları dönemin sosyo-politik bağlamı çerçevesinde değerlendirilecektir.

3.4.1. Kore Savaşı Filmlerinde Erkek Temsilleri: Hâlâ Cesur Ama Biraz İsyankâr

İkinci Dünya Savaşı döneminde üretilen Hollywood savaş filmlerinde erkek temsillerinden söz edilirken bu filmlerdeki erkek karakterlerin tek tipleştirilerek iyi, şefkatli, yardımsever, cesur, vatansever, çalışkan ve ülkesi için ölmeye hazır kişiler olduklarına; Savaş Bilgi Ofisi'nin ve hükümetin isteklerinin birer yansıması olan bu filmlerde yer alan karakterler üzerinden seyircilere savaş hakkında mesajlar verildiği ve seyircilerden beklenen görevlerin açıklandığına değinilmişti. Kore Savaşı filmlerinde ise bu tek tipleşmiş anlatılara benzeyen filmlerin yanı sıra İkinci Dünya Savaşı filmlerinde görülmeyen savaşa yönelik eleştiriler de yer alır. Bu bölümde, İkinci Dünya Savaşı döneminden kısa süre sonra gerçekleşen Kore Savaşı döneminde değişen politik ve toplumsal bağlamın Hollywood savaş filmlerindeki erkek karakterlerin temsillerine yansımalarına değinilecektir.

Propaganda içeriği yönünden İkinci Dünya Savaşı filmlerine en yakın söylem ve temsillere sahip olan *I Want You* (1951, Mark Robson) isimli film Kore Savaşı döneminde üretilen savaş filmleri arasında önemli bir yere sahiptir. Bu film, Kore Savaşı yıllarında üretilen tek sivil cephe filmidir. İkinci Dünya Savaşı filmlerinden bahsederken sivil cephe filmleri kadın karakterlerin temsili başlığının altında ele alınmıştır. Bu filmde de kadın karakterlere yönelik dikkat çekici temsiller görülse de filmin merkezinde ağırlıklı olarak erkek karakterler yer almaktadır. Film tam bir askere alma aracı olarak işlev görmektedir. Daha önceki bölümlerde Kore Savaşı çıktığı sırada İkinci Dünya Savaşı'nda görev yapmış bazı rütbeli askerlerin tekrar askere çağrıldığı ve bu durumun sivil hayattan koparılan erkekler arasında kızgınlık yarattığına değinilmişti. *I Want You* isimli filmde de bu gibi yeniden askere çağrılan karakterler yer alır fakat bu karakterler orduya kızgınlıkla değil gönüllü olarak katılır. Bu karakterlerden birincisi Harvey'dir. İlk olarak ordunun çağrısını o yanıtlar ve tekrar askere döner. Filmin merkez karakterlerinden olan Martin ise daha çok tereddütlere sahiptir. Babasıyla birlikte işlettikleri, önemli sorumlulukları olan bir aile işleri vardır. Ayrıca evlidir ve iki küçük çocuğu vardır. Harvey izin için kasabaya döndüğünde Martin ile barda otururlar ve aralarında geçen diyalog gerçek hayatta tekrar askere çağrıldığı için kızgınlık duyanlara yönelik bir mesaj niteliğindedir. Öncelikle Harvey'nin “Bu önemli bir iş ve çok sayıda adama ihtiyacımız var. Eğitimli

adamlara. Böyle bir ülkede bu iş için bu kadar az kişinin hazır olması çok ilginç” ifadeleriyle savaşta başarıya ulaşmak için tecrübeli askerlere ihtiyaç duyulduğu ve yeniden askere çağırımların bu sebeple gerçekleştiği seyircilere iletilir. Devamında Martin “Yapılanlar bir işe yarayacak mı?” diye sorduğunda Harvey “Kim bilir, umarım olur. Ama düşmanlar dünyanın her yerinde bekleyen, onları anında vurabilecek uçaklarımızın olduğunu bilirse bize saldırmadan önce iki, üç defa belki daha fazla düşünmek zorunda kalacaklar. Belki de hiç saldırmayacaklar.” ifadelerini kullanır ve ardından tecrübeli askerlere ihtiyaç duyulduğunu tekrar vurgular. Sonrasında ise Martin de orduya yeniden katılmaya karar verir. Bu ifadeler ABD’nin dünyanın farklı bölgelerinde askeri üsler bulundurmasını yayılmacı bir politika olarak değil savunma amaçlı bir eylem olarak sunar. Kore’ye gönderilen askerler de bu şekilde meşrulaştırılır. Ayrıca tecrübeli eski askerlere, yapacakları fedakârlıkların ülkelerine saldırmayı amaçlayan düşmanı caydıracağı ve böylece sevdiklerini tehlikeden uzak tutabilecekleri mesajı veriler ve bu kişiler orduya davet edilir. Fakat kasabadaki herkes askere gitmeye bu kadar hevesli değildir. Yine de filmin geçtiği kasabanın genç erkeklerinden bazıları savaşa gitmeye sıcak bakmasa da yaptıkları hatanın farkına varırlar ve orduya katılmaktan dolayı mutluluk duyarlar. Bazı karakterlerin ise, çocuklarının askere katılmasını istemedikleri, karşı çıktıkları ve bu kararlarının film boyunca değişmediği görülür. Bu gibi karakterlere İkinci Dünya Savaşı filmlerinde rastlanmamaktadır.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında üretilen Hollywood Savaş filmlerinin tamamı egemenlerin söylemlerini yansıtan propaganda metinleri olarak ele alınabilse de, Kore Savaşı filmleri bu metinlere kıyasla daha eleştirel temsilleri de içinde barındırır. Erkek temsilleri söz konusu olduğunda Kore Savaşı filmlerinde en dikkat çeken konulardan biri otorite temsillerinin sunumudur. Basinger’e göre Kore Savaşı ile birlikte savaşa katılmaya yönelik şüphecilik bir yaklaşım ortaya çıkarak savaşlar sorgulanmaya başlar. Basinger, savaşa yönelik şüpheciliğin sinemada en açık şekilde askeri otorite sahiplerinin sorgulanması; yeteneksiz, korkak ve güvenilmez kişiler olarak sunulmaları şeklinde kendini gösterdiğini ifade eder. Ayrıca Kore Savaşı filmlerinde zaman zaman görülen kaybolmuş ya da daireler çizen devriye birliklerinin de savaşın gereksizliğine, amaçsızlığına dair duyguların yansımaları olduğu aktarılır (2003, s. 161). *Steel Helmet* hem yeteneksiz otorite kaynaklarının hem de kaybolmuş askeri birliklerin aynı anda görülebileceği bir örnektir. Filmin başrolünde yer alan Çavuş Zack esir alınıp düşman tarafından elleri bağlanarak başına ateş edilmesine rağmen kaskı sayesinde şans eseri hayatta

kalmıştır. Ellerini çözen Güney Koreli bir çocukla birlikte yola devam ederken karşılaştıkları Onbaşı Thompson da kendisi gibi şans eseri kurtularak birliğinden son kalan kişidir. Birlikte yola devam ederlerken sisli bir ormandan geçmektedirler ve burada yolunu kaybetmiş bir devriye birliği ile karşılaşırlar. Birliğin başındaki Teğmen Driscoll tecrübesiz bir askerdir ve bu yüzden de İkinci Dünya Savaşı'nda da birçok cephede görev yapmış olan Zack'in kendilerine katılmasını ister. Zack ise rütbe olarak kendisinden üstün olmasına rağmen onu umursamaz ve saygı duymadığını da açıkça ifade eder. Zack, Koreli çocuk ve Thompson yollarına devam ederken silah sesleri duyulunca Zack onlara beklemlerini söyleyerek tecrübesiz askerlerden oluşan birliğe yardım etmek için geri döner ve Driscoll'ün grubundaki tek tecrübeli askerle birlikte düşmanı etkisiz hale getirir. Teğmen Driscoll'ün tecrübesizliği ilerleyen sahnelerde de görülür. Zack'in karşı çıkmasına rağmen Driscoll'ün yolda gördükleri ölü bir Amerikan askerinin künyesini alması için gönderdiği asker, ölü bedene yerleştirilmiş tuzağın patlaması sonucunda hayatını kaybedince Zack "Hiç cesetlere bubi tuzağı kurulduğunu duymadın mı?" diyerek onu eleştirir. Filmin sonunda Zack'in saygısını kazanmış olsa da bu saygıyı anlatı içindeki karakter gelişimiyle değil, ölümüyle kazanır. Benzer şekilde birçok Kore Savaşı filminde otorite kaynağı olarak gösterilebilecek rütbeli askerlerin çekingen davrandığı, kendinden şüphe ettiği görülür. *Retreat, Hell!* isimli filmde İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yeniden cepheye sürülen Yüzbaşı Hansen artık bir aileye sahip olması nedeniyle başlarda kendisini riske atmak istemez, aile insanı kimliğini ön planda tutar. Kendinden daha üst rütbeye sahip olan Albay Corbett'in uyarıları sonrasında görevinin bilincine varır. *Fixed Bayonets*'de de Onbaşı Denno vereceği yanlış emirlerin askerlerin hayatına mâl olabileceğini bildiği için rütbeli bir asker olmaktan hoşlanmamakta, kendinden şüphe duymaktadır. Fakat birliğinde kendisinden daha üst rütbede birisi kalmayınca başarılı bir liderlik sergiler. Benzer şekilde *One Minute to Zero* isimli filmde de Albay Janowski film anlatısı içinde meşrulaştırılan kararlar verdiği halde, rütbesi gereği sahip olduğu sorumluluklar onu korkutmakta, yanlış kararlar vermekten çekinmektedir. Hatta kendi seçtiği bir meslekten nefret eder hale geldiğini bile ifade eder. *Battle Circus*'da Binbaşı Jed Amerika'daki insanların Kore'deki savaş hakkında hiçbir şey bilmediklerinden yakınır. Savaşın çirkinliğinden, anlamsızlığından, aptallığından bıktığını söyler ve bir ömürde üç savaş görmenin alışılmadık bir şey olduğundan bahseder. Bu gibi filmlerin dönemin yazılı basınında çıkan ve savaşın gidişatı nedeniyle otorite kaynaklarını suçlayan haberlere karşı mesajlar taşıdığı düşünülebilir. Bu haberlere örnek olarak *Time* dergisinde çıkan bir yazı gösterilebilir. 1 Ocak 1951 tarihli sayısında Amerikan askerlerini

“yılın adamı” olarak gösteren *Time* dergisinde siyasi ve askeri liderlerin Amerikan askerlerini yüzüstü bıraktığı, lider kademesinin komünizmin ilerlemesini durdurmakta başarısız olduğu, cepheye gönderdikleri askerlere yeterli sayıda ve kapasitede silah sağlamadığı yazılır (Men at War, 1951, s. 16-17). Huebner’e göre Kore Savaşı sırasında görev yapan askerler kendilerini savaşa ve acılara sürükleyen dış politikaların ve askeri liderlerin birer kurbanı olmuştur (2004, s. 125). Bu gibi haberlere karşı Kore Savaşı filmleri askeri liderlerin kusursuz olmadığını fakat onlara güvenebileceğimizi ima eder. Yukarıda örneklenen rütbeli karakterlerden daha üst rütbeye sahip kişiler filmde yer aldığında, üst rütbelere sahip subaylar genellikle güvenilir, disiplinli, tecrübeli kişiler olarak sunulur fakat bu karakterler genellikle filmin merkezinde yer almazlar. Merkezdeki rütbeli askerlere yol gösterici bir role sahip olurlar. Filmde üzerinde daha çok durulan ve genelde küçük bir askeri birliği yöneten rütbeli asker temsilleri ise tecrübesiz, kendinden şüphe eden, sorumluluk almak istemeyen karakterler olarak sunulsa da filmin sonunda otorite kaynağı olarak kendilerinden beklenenleri yerine getirebileceklerini gösterirler. Yani yazılı basındaki haberlerin aksine bu filmler otorite kaynağı olan rütbeli askerlerin insani yönüne vurgu yaparak onların da kusurları, korkuları ve tereddütleri olabileceğini ama sorumluluk almaları gerektiğinde kendilerine güvenilebileceğini gösterir. Fakat finalde sağlanan bu güven otorite kaynağı olan rütbeli askerlerin savaşın gerekliliğine ve meşruluğuna olan inancından değil, sadece orada bulunuyor olmaktan dolayı üzerlerine yüklenen sorumluluğu yerine getirme çabasından kaynaklanır.

Otorite kaynaklarının sunumu dışında Kore Savaşı filmlerinde erkeklerin temsili ile ilgili dikkat çekici bir diğer özellik ise askerlerin savaşa ve birbirlerine karşı tutumlarıdır. Belki de bu filmlerin dikkat çekmesi gereken asıl yönü burasıdır. Çünkü Kore Savaşı filmlerinde erkekler kendilerine verilen emirleri yerine getiren, cesur, bazen de korkak ve disiplinsiz kişiler olarak sunulsalar da bunlar savaş filmleri için alışılmadık örnekler değildir. Bu filmlerdeki erkek karakterlerin yani askerlerin dikkat çeken yanı Kore’deki savaşa bir görev bilinciyle ya da belirli bir amaçla yaklaşmıyor oluşlarıdır. Sanki kendi istekleri dışında savaşın içine atılmış gibi duran bu karakterler emirleri uygulayıp düşman karşısında cesurca savaşa ve zaman zaman korksalar da belirli bir amaç doğrultusunda savaştan çok, gösterdikleri mücadele ve direniş sadece o an orada bulunmaktan kaynaklanıyor gibidir. Bu karakterler ayrıca ortak amaçlar doğrultusunda savaşan bir grup bilincinden de uzaktır. Çoğu örnekte filmin odağındaki grubun içinden biri öldüğünde bu durum üzüntüye sebep olmaz ya da arkadaşlarının ölümü

düşmanı yenmek için gerekli motivasyonu sağlayacak bir araca dönüşmez. O sadece ölmüştür ve her şey aynı şekilde devam etmektedir. Örneğin *Fixed Bayonets*'de gözcü olarak tepede bir noktaya yerleştirilen askerlerin gözden kaçırması sonucunda yaklaşan bir düşman askeri gruptan birini öldürür. Çavuş Rock onlara “Hey Vogl, orada uyuyor musunuz?” diye bağırdığında Vogl umursamaz bir şekilde “Kimseyi görmedik.” diyerek omuz silker. *Sabre Jet*'de de ölen pilotlar yalnızca eşleri/sevgilileri için üzüntü kaynağıdır. Özetle, İkinci Dünya Savaşı filmlerinin dayanışma içerisinde savaşı, birbirini seven ve kollayan, ortak amaçlar ve kolektif çıkarlar doğrultusunda mücadele eden erkek temsillerinin aksine Kore Savaşı'nın erkekleri ne sebeple savaştıklarını bilmeyen, askere alınmaktan rahatsız olan, bir dizi süreçler sonucunda kendilerini cephede bulmuş ve belki de onları birleştirecek, uğruna savaşılacak geçerli bir sebeplerinin olmaması nedeniyle birbirlerine karşı duyarsız kişilerdir. Bu tür karakter temsillerine İkinci Dünya Savaşı filmlerinde rastlamak mümkün değildir. İkinci Dünya Savaşı döneminin fikir birliği ve Savaş Bilgi Ofisi'nin filmler üzerindeki denetimi bu gibi savaşa eleştirel yaklaşan temsillerin üretilmesini önlemiştir. Kore Savaşı ise komünizme karşı mücadele bağlamında gelişen bir savaş olduğu ve ABD'de bu savaş halkın desteğini görmediği için stüdyolar bu savaş hakkında basında ve halk arasında görülen eleştirileri filmlerde tekrarlayabilmiştir. Savaş Bilgi Ofisi gibi filmleri doğrudan denetleyecek bir kurumun eksikliğinde üretilen Kore Savaşı filmlerinde komünistlerin düşman olarak yer alması ise bu filmlerin komünizm karşıtı soruşturmalardan kurtulabilmeleri ve stüdyoların üzerlerindeki iktidar baskılarının kırılabilmesi için yeterli görülmüştür.

3.4.2. Kore Savaşı Filmlerinde Kadın Temsilleri: Evinde ve Mutlu

Savaş sırasında üretilmiş filmler üzerinden Kore Savaşı filmlerinde kadın temsilleri incelendiğinde, kadınların rol aldığı filmlerde temel olarak iki şekilde temsil edildiği görülür. Birinci temsil biçimi iş gücüne katılmamış, her durumda kocasını destekleyen, onlar için endişelenen ve arka planda kalan kadınlardır. İkinci temsil biçimi ise iş gücüne katılmış kadınlardır. Bunların dışında *The Steel Helmet*, *Fixed Bayonets* ve *The Glory Brigade* gibi bazı filmlerde ise kadınlar hiç rol almamaktadır.

Birinci temsil biçimi Hollywood filmlerinde sıklıkla görülen, kadını iş gücünden çıkararak ekonomik anlamda erkeğe bağımlı kılan ve ikincil öneme sahip toplumsal rolleri benimseten bir temsil biçimidir. Bu kadınlar ev içi alanlarda gösterilmediklerinde bile tam

anlamıyla evden kopamazlar. Filmlerde kocalarını beklerken ya da kocalarının sevdiği yemeği yapabilmek için market alışverişinde gösterilirler. İkinci Dünya Savaşı filmlerinde olduğu gibi aktif olarak iş gücüne katılmasalar da savaşı desteklemek için çabalarda bulunan kadınlar değillerdir. Hatta *Submarine Command* isimli filmde yer alan kadın yüksek ücret kazandıran bir işe sahip olmasına rağmen sevgilisi olan askerle evlenmek için işini bırakır. *I Want You* (1951) isimli filmde ise Carrie isimli kadın karakter Kore Savaşı'nın çıkmasıyla askere giden erkek arkadaşını beklemek için üniversiteye ara verir. *I Want You*, *Retreat Hell*, *Submarine Command* ve *Sabre Jet* gibi filmlerde görevi sadece asker eşi olmakla sınırlı olan bu gibi kadın temsillerine rastlanabilir.

İkinci temsil biçiminde yer alan kadınlar genel olarak orduda ya da Birleşmiş Milletler'e bağlı olarak çalışan ve çoğunlukla sağlık alanında görev yapan kadınlardır. Kore Savaşı'nın gerçekleştiği yıllar arasında (1950-1953) Hollywood'un majör stüdyoları tarafından üretilmiş beş filmde ikisinde (*Battle Circus* ve *One Minute to Zero*) bu tür kadın temsillerine rastlanır. Geriye kalan üç filmde ikisinde ise hiç kadın yer almaz. *Battle Circus*, *One Minute to Zero* ve *Battle Zone* gibi filmlerde karşımıza çıkan bu kariyer sahibi kadınlar genellikle evlenmek istemektedirler. Cephedeki hemşireler kendi aralarında konuştuklarında bu genellikle erkekler üzerine bir konuşmadır. Savaş cephesindeki kadınlar ilk olarak naiflikleriyle tanımlanırlar. Örneğin *Battle Circus*'da göreve yeni başlayan hemşire Teğmen Ruth, savaşın getirdiği tehlikelerden habersizdir. Bombalamalar sırasında ortalık yerde beklediğinde ya da helikopterin altında durarak pervanesini izlediğinde bir erkek karakterin uyarıları sonucunda hayatının tehlikede olduğunu ve aktif savaş bölgesinde bulunduğunun farkına varır. *One Minute to Zero* isimli filmde de Birleşmiş Milletler sağlık ekibinde görev yapan Linda Kuzey Kore'nin Güney'e saldırmayacağını, tüm Birleşmiş Milletleri karşısına almaya cesaret edemeyeceklerini düşünmektedir. Tabii ki savaş hakkında bilgi sahibi olan seyirci için Linda'nın bu düşünceleri geçersizdir. Çünkü seyirciler filmin gösterime girdiği dönem itibarıyla iki yıldır devam eden bir savaş olduğu bilgisine sahiptirler. Bu iki filmde de cephe görev yapan kadın karakterlerin ilk gösterildikleri anda onların savaş hakkında bilgisi olmayan naif karakterler olarak gösterilmeleri dikkat çekicidir. Yine de bu iki karakter arasında Ruth en azından mesleği adına bir şeyler yaparak savaşa yardımcı olurken Linda'nın tek rolü Steve ile yaşadığı ilişkinin filmde oluşturduğu çatışmalardır. Bu örneklerin dışında en dikkat çeken kadın temsili *Flight Nurse* isimli filmde yer alır. Bu filmdeki en büyük farklılık başroldeki hemşire

Teğmen Polly'nin sevdiği adamı ve film boyunca tekrarlanan birlikte yuva kurma hayallerini devam etmekte olan savaşa katkı sağlamak adına terk ederek Kore'de kalmayı tercih etmesidir. Filmin sonunda biten bu ilişkinin Polly'nin suçlanmasıyla ya da mağdur edilmiş bir erkek imgesiyle değil de karşılıklı anlayış içerisinde bitmesi de temsil açısından filmin olumlu yanlarıdır.

Yukarıda sözü edilen kadın temsilleri her zaman ayrı ayrı filmlerde görülmez. Aynı film içerisinde iki tür temsil biçimini de görmek mümkündür. *Sabre Jet* isimli film bu temsil biçimlerini birbirleriyle karşılaştırarak sunduğu ve birini diğerinden üstün tuttuğu için Kore Savaşı filmleri içinde kadın temsiline dair özellikle üzerinde durulması gereken bir filmidir. Filmde, muhabir olarak çalışan Jane ve orduda jet pilotu olarak görev yapan kocası Gil'in sorunlu ilişkileri Kore Savaşı arka plana alınarak anlatılır. Gil, Kuzey Kore'yi bombalayan uçakların iniş kalkışı için bir askeri üs olarak kullanılan Japonya'da görev yapmaktadır. Jane ise ordudaki pilotların eşlerinin öyküsünü ABD'deki okuyuculara anlatmak için sürpriz şekilde Gil'in olduğu askeri üste görevlendirilerek bu bölgeye gelir. Pilotlar sabahları görev için uçaklarına binerek Kuzey Kore'ye gitmekte eşleri ise akşamları onların dönüşlerini endişeli gözlerle beklemektedir. Çalışmayan ve savaşta kocalarını destekleyen kadınların aile ilişkileri sorunsuz ve mutlu temsil edilirken Gil ve Jane'in ilişkileri son derece problemlidir. Gil aralarındaki problemin Jane'in işinden kaynaklandığını her fırsatta hatırlatır. Örneğin bir sahnede Jane'in Japonya'ya geldiği gün pilotlar ve eşleri General Bob Hale'in evinde toplanmış sohbet etmektedirler. Burada bir kadın Gil ve Jane'e ne kadar zamandır ayrı olduklarını sorunca Gil "İki yıl, iki ay, yirmi bir gün" diyerek net bir cevap verir. Buna karşılık kocasının koluna daha da sıkı sarılan bir başka kadın, kocasıyla asla ayrılamadıklarından bahseder. Başka bir sahnede de Gil, Jane'e kariyerini evliliklerinden üstün tuttuğunu, şu an lojman olarak kullandıkları evde kendilerinden önce oturan askerin eşinin birlikte olmak için büyük fedakârlıklar yaptığını söyler ve kavga ederler. Ardından gelen sahnede general ve eşi çocuklarıyla birlikte yemek masasında mutlu bir şekilde gösterilerek iki ailenin içinde bulundukları zıt durum karşılaştırmalı olarak izleyiciye sunulur. Bir başka sahnede de eski anılardan konuşurken Gil, Jane'e evlilik yıldönümlerinde aldığı bir görev gereği haber peşinde koşarken yıldönümü yemeğine geç kaldığından bahseder. Gil, yıldönümlerine geç kalmalarına sebep olan haberin ne olduğunu sorduğunda Jane haberin ne olduğunu hatırlayamaz. Film Jane'in hatalarını anlayarak kendisini Gil'in kollarına atmasıyla sona erer. Özetle, *Sabre Jet*

başından sonuna kadar çalışan kadınların evlilikte mutsuzluğa sebep olacağını; çalışmayan, kocasının isteklerini yerine getiren ve onları mutlu etmek için çabalayan kadınların mutlu bir aileye sahip olacağı mesajını verir. Kısa süre önceki İkinci Dünya Savaşı'nda kadınları evden çıkararak iş hayatına çekmeye çalışan filmlerin mesajları burada tersine çevrilir. Bu mesaj Kore Savaşı filmlerinin tümünde tekrarlanan bir mesaj olmasa da zaten az sayıda çekilmiş olan Kore Savaşı filmleri içinde bulunan böyle bir örneğe değinmek gereklidir.



Görsel 35-36: *Sabre Jet* isimli filmde eşi çalıştığı için evliliğinde problemler olan Gil ve Jane çifti Jane'in çalışması nedeniyle yeni bir kavga daha ederler. Hemen ardından gelen sahnede ise eşi çalışmayan General Robert Hale ailesi ile birlikte neşeli bir kahvaltı yaparken görülür. Art arda yerleştirilen bu iki sahne aracılığıyla çalışan ve çalışmayan kadınların aile yaşamını birbiri ile kıyaslayarak çalışmayanın tarafını tutan bir anlam üretmektedir.

3.4.3. Kore Savaşı Filmlerinde Düşman Temsilleri: Eski Dost Düşman Olur mu?

Kore Savaşı filmlerinde düşman temsilleri incelendiğinde savaşın acımasız bir düşmandan çok, karşıt bir ideolojiye yani komünizme yöneltildiği görülmektedir. Aslında bu temsil biçimi ABD hükümetinin resmi söyleminin bir yansıması olarak okunabilir. Çünkü dönemin ABD Başkanı Harry S. Truman da Güney Kore'ye yapılan saldırıları Sovyetler Birliği'nin yayılmacı politikalarının bir örneği olarak yorumlamış olsa da (Landon, 2003, s. 81), Soğuk Savaş gerilimlerinde bir artışa sebep olmamak adına Sovyetler Birliği'ni Kuzey Kore'nin saldırısından sorumlu tutmayan, saldırının arkasındaki güçleri “uluslararası komünist hareket” gibi belirsiz ifadelerle tanımlayan açıklamalar yapılmıştır (Casey, 2008, s. 72). Bu durumun dikkat çekici bir yanı ise Kore Savaşı sırasında üretilen savaş filmlerinde ima yolu ile düşman olduğu belirtilen Rusya'nın ve ABD ordusunun cephede aktif olarak savaştığı Çin'in henüz beş yıl önce, 1945 yılında sonuçlanan İkinci Dünya Savaşı'nda ABD'nin önemli müttefikleri olmalarıdır. Hatta bu müttefiklik ilişkisi dönemin ABD Başkanı Roosevelt tarafından da sıklıkla dile getirilmiştir. Örneğin savaşın sonlarında, 6 Ocak 1945 tarihinde yaptığı bir konuşmasında Roosevelt Rusya'nın “kahramanca savunmasını” ve Çinlilerin

“barbarca Japon saldırıları karşısındaki dayanıklılığını” över ve Birleşmiş Milletler’in ortak çabaları sayesinde birçok zafer kazanıldığını belirtir (Roosevelt, 1945 a, s. 3). İkinci Dünya Savaşı sırasında Roosevelt’in yaptığı konuşmalarda ve Hollywood’un ürettiği savaş filmlerinde Rusya ve Çin’i övücü bu gibi ifadelerle sıklıkla rastlanırken komünizm ile ilgili ifadelerle rastlanmaması dikkat çeker. Ancak Kellner’in de vurguladığı gibi, film üretiminin yüksek miktarda sermaye gerektiren bir girişim olması nedeniyle Hollywood stüdyoları ABD’nin dış politikasını yakından takip ederek buna uyum sağlar (Kellner, 1995, s. 83). İkinci Dünya Savaşı sonrasında değişen bağlam ile, yani Soğuk Savaş’ın başlaması ve komünizme karşı ideolojik bir savaşın açılması ile birlikte siyasi iktidarların söylemleri de değişir. Stuart Hall’a göre söylemler dil yoluyla bilgi oluştururlar. Söylem, bilginin nesnelerini tanımlar ve üretirken aynı zamanda da bir konu hakkında izin verilen konuşma yollarını sunan, davranışları yönlendiren bir kavramdır (2017, s. 59-60). İkinci Dünya Savaşı yıllarında Rusya ve Çin’i dost ülkeler olarak inşa eden söylemler, savaşın ardından başka bir gerçeklik, öncekiyle çelişen yeni bir bilgi üretir. Bu defa siyasi iktidarların ve Hollywood’un hedefinde komünizm ideolojisi yer alırken, birkaç yıl önce dost ve kahraman olarak adlandırılan Rusya ve Çin bir anda düşmana dönüşür. Kore Savaşı döneminde ABD Başkanı olarak görev yapan Harry S. Truman’ın konuşmalarında da komünizm ve Rusya hedef alınır. 8 Mayıs 1950 tarihli konuşmasında Truman, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ulaşmayı arzu ettikleri dünyanın yerine, demokrasi ve barışın tehdit altında olduğu günlerin yaşandığını belirtir. Demokrasi ve barışı tehdit eden, dünyadaki tüm demokrasileri ortadan kaldırmaya çalışan gücün ise Sovyet komünizmi olduğunu ifade eder. Konuşmanın devamında ise komünizmin dünyayı yutmakla tehdit ettiğine değinerek, Amerika’daki izolasyonistleri ise bu duruma yardımcı olmakla suçlar. Dolayısıyla ABD’nin dünyada yayılan komünizm tehlikesi karşısında tarafsız kalamayacağını ve komünizme karşı savaşan ülkelere yardım etmek zorunda olduklarını belirtir (Truman, 1950). Kore Savaşı sırasında yaptığı bir başka konuşmasında ise Truman halkı enflasyonla mücadele etmeye çağırır. Enflasyonun ABD ekonomisini zayıflatacağını ve Amerikan ekonomisinin çökmesinin Rusya’nın en büyük arzusu olduğunu belirten Truman, bu durumun Rusya’nın yararına olacağını ve komünist Rusya’nın böylece tek bir kurşun atmadan tüm dünyayı kendi totaliter yönetimi altına alacağını ifade eder (Truman, 1951). Bu doğrultuda Hollywood da üzerine düşeni yaparak, Kore Savaşı filmlerinde düşmanı çoğunlukla “komünistler ya da kızıllar” olarak tanımlamıştır. Öyle ki savaş döneminde çekilmiş çoğu Kore Savaşı filminde ABD ordularının karşısında yer alan askerlerin hangi ülkeye ait olduğunu anlayabilmek zordur.

Dikkatini filminden bir anlığına ayıran bir izleyici düşmanın kimliğini öğrenememe riskini taşır. Çünkü çoğu filmde ABD'nin savaştığı düşmanın Kuzey Koreli mi yoksa Çinli mi olduğu yalnızca bir defa ifade edilerek geçiştirilirken bazen de hiç belirtilmez. Örneğin *Battle Circus*'da yalnızca bir defa düşman “komünistler” olarak tanımlanır. *Fixed Bayonets*'de “Bu Çinlileri hiç anlayamıyorum.” şeklindeki bir cümleden düşmanın Çinli olduğu anlaşılır. Bu tek cümle dışında düşmanlar film boyunca “kızılar ve komünistler” olarak tanımlanır. Benzer şekilde *The Glory Brigade*'de de düşmanın Kuzey Koreliler olduğu yalnızca bir defa belirtilirken genellikle “kızılar” olarak adlandırılırlar. Rusya, Kore Savaşı'nın aktif savaşan bir tarafı olmasa da Hollywood savaş filmlerinde hem yayılmacı amaçlar taşıyan komünizm ideolojisiyle hem de savaşta ABD'nin düşmanlarına yaptığı yardımlarla yer alır. Örneğin *One Minute to Zero* isimli filmde uçaklardan atılan bombalar sonucu aralarında kadın ve çocukların da yer aldığı birçok Güney Koreli sivil öldürülür. Albay Steve isimli karakter arkadaşına “Kuzey Kore'nin uçakları yok demiştin” dediğinde arkadaşı “teknik olarak yok ama Joe amcanın var” ifadelerini kullanarak Joseph Stalin'e gönderme yapar. Filmin ilerleyen sahnelerinde de çatışmaya girdikleri tankın Rus tankı olduğu belirtilir. *Sabre Jet* isimli filmde ABD uçağını düşürenin Rus yapımı bir Mig uçağı olduğu, *Steel Helmet* isimli filmde ise düşmanlardan ele geçirilen silahların Rus malı olduğu belirtilir. Bu durum Kore Savaşı'nın sinemada soğuk savaş politikalarının bir uzantısı olarak temsil edildiğini gösterir. ABD'nin Kore'de bulunmasının sebebi işgal altındaki Güney Kore'ye yardım etmek değil komünizmin yayılmasını önlemektir. Yani ABD kendi uluslararası çıkarları gereği, yönetici elitlerin stratejik olarak önemli gördüğü bir ülkede savaşa katılmıştır. Zaman zaman filmlerde yer alan, düşmanların Sovyetler Birliği'nden silah ve ekipman desteği aldığına dair ifadeler ve düşmanın sürekli olarak “kızılar” ve “komünistler” şeklinde adlandırıldığı da hatırlatılacak olursa Kore Savaşı filmlerinde temel olarak düşmanın bir ülke değil, komünizm ideolojisi olduğu görülmektedir. Yani komünizm tehlikeli bir ideolojidir ve bu ideolojiyi benimseyen herkes ABD'nin düşmanı olarak kodlanmaktadır. Fakat bu filmler de tıpkı dönemin komünizm karşıtı filmleri gibi komünizmin neden tehlikeli bir ideoloji olduğuna ya da düşmanın neden yenilmesi gerektiğine dair bir açıklama getirmezler.

Savaş sırasında kültür endüstrisinin diğer ürünlerinde de düşman vahşi ve acımasız kişiler olarak sunulmuştur. *Saturday Evening Post* ve *Newsweek* gibi dergilerde Amerikan askerleri savaş esirlerine ve mültecilere karşı yardımsever davranan kişiler olarak sunulmuşken

düşman ise Amerikan askerlerinin tersine esirlere ve diğer savaşımayan kimselere karşı acımasızca davranan, duygularını kontrol edemeyen kişiler olarak sunulmuştur (Lechner, 2014, s. 325). Yazılı basında yer alan bu gibi söylemler Kore Savaşı filmlerinde de zaman zaman düşmanı tanımlamak için kullanılır. Örneğin *Steel Helmet* isimli filmin henüz başında düşmanların, ellerini bağladığı Amerikan askerlerini öldürdükleri izleyicilere sözlü olarak aktarılır. Filmin sonlarında yer alan bir sahnede ise Güney Koreli bir çocuğun Kuzey Koreli bir asker tarafından öldürülmesi düşmanın ne kadar acımasız olduğunun bir göstergesidir. *One Minute to Zero*'da ise düşman uçaklarının bıraktığı bombalar, aralarında çocukların da bulunduğu Güney Koreli sivilleri öldürür. Başka bir sahnede ise elleri arkadan bağlanarak öldürülmüş Amerikan askerleri gösterilir. Bu sahneler düşmanın sivilleri öldürmekten bile çekinmeyen, acımasızca yöntemlerle katliam yapan kişiler olduğunu gösterir. *Cease Fire!* isimli filmde de benzer bir mesaj yer alır fakat bu mesajı diğerlerinden ayıran yanı filmin başında Kore Savaşı'nı bitiren ateşkes anlaşmasını imzalayan General Mark W. Clark'ın yaptığı konuşmada yer alıyor oluşudur. Bu konuşmasında düşmanı vicdansız ve hain kişiler olarak tanımlayan Clark, düşmanın hiçbir uluslararası savaş kuralına uymadığını, savaş alanında yaralı yatan askerleri dahi öldürdüğünü, esir kamplarındaki askerlere işkence ettiğini anlatır. Film içerisinde bu gibi söylemleri oluşturacak sahneler bulunmasa da filmin başına eklenmiş bu giriş konuşması Kore Savaşı hakkındaki resmi söylemin yansıması olarak yetkili bir ağızdan ifade edilir. *Flight Nurse* filminde düşmanın esaretinden kurtulmuş bir Amerikan askeri uzun uzun düşmanın esirlere yaptığı işkenceleri anlatır.

Düşmanı acımasız ve vahşi kişiler olarak sunan bu örneklerin dışında düşman hakkında en çok kurulan anlatı onların korkak ve sinsi kişiler olduğudur. Kore Savaşı hakkındaki birçok filmde düşman gizli gizli sürünerek yaklaşan, saklandığı yerden ateş eden, kadın ya da mülteci kılığına girerek ilerleyen, bir direnişle karşılaştığında ise teslim olan ya da kaçan kişiler olarak sunulur. Bu gibi temsil biçimlerine *Battle Circus*, *Retreat Hell!*, *One Minute to Zero*, *Fixed Bayonets* ve *Battle Zone* gibi filmlerde de rastlanır.

Düşmanı acımasız ya da korkak kişiler olarak sunmaya çalışsalar da Kore Savaşı filmleri ABD'nin Kore'ye müdahalesini meşrulaştırmaya yarayacak anlatıları kurmakta başarısız kalmaktadır. Daha önce de değinildiği gibi Kore Savaşı filmleri ABD'nin neden kendisinden çok uzaktaki bir ülkede savaşa girdiği ile ilgili mesajları içermemektedir. Savaşın gerekçesine dair mesajların eksikliği bir yandan savaşın meşruluğunu sorgulatırken diğer

yandan da düşmana dair negatif söylemlerin havada kalmasına sebep olmaktadır. Bu filmler düşmanın savaş sırasında ABD askerlerine karşı acımasızca ya da vahşice davrandığını belirtse de bu durum savaşın sebebi değil sonucudur. Ayrıca birkaç yıl önce yaşanan İkinci Dünya Savaşı'nda ABD'nin müttefikleri arasında yer alan, Roosevelt'in konuşmalarında kahramanlıklarından ve barışa katkılarından söz edilen Rusya ve Çin gibi ülkelerin savaşın ardından henüz beş yıl geçmişken bir anda düşman olarak temsil edilmeleri belirli zorlukları beraberinde getirmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında düşmana dair söylemlerde yaşanan bu ani değişimin halk arasında da kafa karışıklığına sebep olduğu görülür. Gazeteci Mike Royko, kendisi ile yapılan sözlü tarih çalışmasında Kore Savaşı yıllarında düşmana dair yaşanan kafa karışıklığını şu sözlerle ifade eder: “1951 sonlarında Kore'ye gittim. O da ne? Kore'de, burada ne yaptığımızı bilen kimseyle karşılaşmadım. Komünistleri durdurmak için mi buradayız?... Orada Çinlilerle savaşıyorduk. Çinlilerin dünyanın en kahraman insanlarından olduğunu ve bizim dostumuz olduğunu düşünerek yetiştirilmiştim” (Terkel, 1984, s. 137). Dolayısıyla, bu paylaşımdan yola çıkarak Amerikan halkının da Kore Savaşı'na ya da komünizmle mücadeleye ilgi duymadığı ya da en azından siyasi elitlerin dayattığı bu düşmanlığı anlamakta zorluk çektikleri ifade edilebilir. Bu yönden bakıldığında Hollywood endüstrisinin seyircileri Kore Savaşı'nın gerekliliğine ikna etmeye çalışmadığı gibi, Kore Savaşı filmleri bütünlüklü olarak göz önünde bulundurulduğunda Hollywood stüdyolarının da Kore Savaşı'nın gerekliliğini sorguladığı düşünülebilir. Soğuk Savaş atmosferinin getirdiği komünizm karşıtı atmosfer ve Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'nin Hollywood endüstrisi üzerindeki komünist avının getirdiği kara liste korkusu, Hollywood endüstrisinin kendisini koruma altına alabilmek amacıyla Kore Savaşı ya da komünizm karşıtlığı gibi izleyicilerin ilgisini çekmeyen, gişede de başarısız olarak bu ilgisizliği kanıtlayan filmlerin üretimini zorunlu kılmıştır. Fakat bu üretim çok sınırlı olmuştur. Kore Savaşı'nın gerçekleştiği yıllarda Hollywood'un majör stüdyoları tarafından Kore Savaşı'na odaklanan yalnızca beş adet savaş filmi üretilirken, endüstrinin toplam üretimi de daha önce belirtildiği gibi on yedide kalır. Kore Savaşı daha çok ABD'nin komünizme karşı mücadelesi olarak ele alınmalıdır. Savaşı ortaya çıkaran koşullar, İkinci Dünya Savaşı'nın arkasından başlayan Soğuk Savaş'ın bir sonucudur. Bu bağlamda ortaya çıkan komünizm endişesi Kore Savaşı filmlerinde kendisini düşmanın “komünistler” ya da “kızılar” olarak adlandırılmalarıyla göstermektedir. Komünizm ideolojisine karşı açılan bu savaş, doğal olarak İkinci Dünya Savaşı gibi dünyaya barış, adalet ve özgürlük getirmek amacıyla girişilen ahlaki bir zorunluluk olarak temsil edilememiştir. Bu yüzden Hollywood'un

ilgisi de daha çok komünizmi düşman olarak ele alan casus/ajan filmlerine, nükleer savaş ve istila korkusunun getirdiği bilimkurgu filmlerine yönelmiş, gişede başarısız olan Kore Savaşı filmleri ise az sayıda üretilenmiştir.

3.4.4. Savaşın Görünmeyenleri: Kore Savaşı Filmlerinde Müttefikler ve Azınlıkların Temsili

İkinci Dünya Savaşı filmlerinde müttefik temsillerinin incelendiği bölümde, birçok filmde müttefiklerin mücadelelerinin filmin merkezinde yer aldığına değinilmişti. İkinci Dünya Savaşı döneminde Savaş Bilgi Ofisi'nin de direktifleriyle Hollywood stüdyoları müttefikleri ABD halkına tanıtmayı amaçlayan ve müttefiklere yardım etmenin önemini açıklayan çok sayıda film üretmiştir. Bu filmlerde özellikle Batılı müttefik ülkelerin yurttaşları tıpkı diğer filmlerdeki ABD yurttaşlarına benzeyen, ortak değerlere ve hedeflere sahip, cesur, dirayetli ve en önemlisi de haklı bir sebeple savaşa katılan insanlardır. Bu benzerlikler seyircilerin kendilerini müttefiklerle de özdeşleştirebilmesini sağlayarak, müttefikleri de filmde inşa edilen “biz”e benzetir ve aidiyet duyulan iç gruba dahil eder. Kore Savaşı filmleri ise bu taslaktan ayrılmaktadır. Kore Savaşı, ABD'nin önerisi ile Birleşmiş Milletler ordularının harekete geçmesi ile başlayan ve ABD'nin de bu Birleşmiş Milletler ordusunun bir parçası olduğu bir savaş olsa da Kore Savaşı filmlerinin dikkat çeken bir yönü savaşın önemli bir yanını yani müttefikleri dışarıda bırakıyor oluşudur. Julian Smith'in de hatırlattığı gibi Hollywood'un ürettiği Kore Savaşı filmleri ABD'nin savaştaki müttefiklerine gereken rolü vermemektedir. ABD'nin Güney Kore'nin yardımını aldığı ya da onlara yardım için Kore'de bulunduğu nadiren değinen Kore Savaşı filmleri Birleşmiş Milletler'in yardımlarına dair mesajları da 1953'ten sonra üretilen filmlerde görmezden gelmiştir. Yani Smith'e göre Hollywood filmlerinde Kore Savaşı uluslararası müttefiklerin yer aldığı ve Güney Kore'ye yardım için düzenlenen bir savaş olarak değil de Amerika'nın savaşı olarak sunulur (1975, s. 45). Smith, BM'nin yardımlarının 1953 sonrasında üretilen filmlerde görülmediğini ifade etse de, 1953 öncesinde üretilen filmler incelendiğinde de BM'nin savaştaki rolünün büyük oranda görmezden gelindiği açıktır. *Steel Helmet*, *Fixed Bayonets* ve *Sabre Jet*'te müttefik devletlerin askerleri hiç yer almazken; *Battle Circus*, *Retreat Hell!*, *Cease Fire!* (Owen Crump, 1953) ve *Flight Nurse* (Allan Dwan, 1953) gibi filmlerde BM askerleri yalnızca birkaç saniyeliğine perdede belirerek BM'nin de savaşta olduğu izleyiciye gösterilse de bu kişilerin filmlerin anlatısında bir rolleri yoktur. *One Minute to Zero* (Tay Garnett, 1952) filminin bir sahnesinde

Avustralya uçaklarının düşmanı bombalaması bu filmlerden BM'nin en büyük desteklerinden biridir. BM askerlerinin önemli bir rol aldığı tek film ise *The Glory Brigade*'dir. Bu filmde ortak bir göreve giden ABD ve Yunan birliklerinin öyküsü anlatılsa da filmin büyük bölümünde bu iki ülkenin askerleri ve subayları arasında güvensizlik ve rekabet hakimdir. Bu iki asker grubu arasındaki yanlış anlaşılmalara ancak filmin sonunda giderilir ve film dostluk mesajları ile sona erer. Bu örneğin dışında, İkinci Dünya Savaşı filmlerinde sıklıkla görülen müttefik ülkelerin askerlerinin ya da sivil halkının mücadeleleri, sıkıntıları ve direnişlerine benzer öyküler hiçbir Kore Savaşı filminin merkezinde yer almaz. Bu zıtlıklara rağmen, Kore Savaşı filmlerinin İkinci Dünya Savaşı filmlerine benzeyen yönü Doğulu müttefiklere yaklaşımıdır. Bu çalışma kapsamında incelenen İkinci Dünya Savaşı filmlerinde Batılı müttefiklerin aksine Doğulu müttefiklerin her zaman muhtaç, cahil ve beceriksiz kişiler olarak temsil edildikleri ve perdede kısa süre görünen, önem arz etmeyen yan rollerde görev aldıkları görülmüştür. Kore Savaşı filmlerinde de Güney Koreliler buna benzer şekilde temsil edilirler. Güney Koreliler, Kore Savaşı filmlerinde ordusu ile savaşa katılan bir müttefikten çok yardıma muhtaç, sefil bir halk olarak gösterilir. Eşyalarını yüklenip kaçan mülteci sürüleri ve yardım edilen Güney Koreli çocuklar bu filmlerin olmazsa olmaz öğeleridir. Yani bu filmlerde ABD kendisine ihtiyaç duyan perişan haldeki bir halka genel olarak tek başına yardım eden bir ülke olarak sunulur. BM'nin savaştaki rolü büyük oranda imalar düzeyine indirgenirken Güney Kore ise ordusuyla değil zor durumdaki halkıyla perdede görülür. Bu çalışma kapsamında incelenen İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı filmleri arasında temsiller ve söylemler açısından büyük farklılıklar görülse de Doğulu müttefiklere dair oryantalist temsillerde görülen devamlılık dikkat çekicidir. ABD ordusu Hollywood filmlerinde sıklıkla görüldüğü gibi bu çalışma kapsamında incelenen savaş filmlerinde de ezilen ulusların yardımına koşan, dünyayı medenileştiren beyaz ve Batılı kurtarıcılar olmaya devam etmektedir.



Görsel 37-38: Savaştan kaçan Güney Koreliler ve onlara yardım eden Amerikan hemşireleri. *Battle Circus* isimli filminden alınmış yukarıdaki gibi karelere Kore Savaşı filmlerinde sıklıkla rastlanır. Güney Koreliler dönemin Hollywood savaş filmlerinde çoğunlukla yardıma muhtaç kişiler olarak temsil edilirler.

İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı filmlerinde görülen bir diğer anlatısal devamlılık ise azınlık temsillerine dairdir. İkinci Dünya Savaşı filmlerinde olduğu gibi Kore Savaşı filmlerinde de ordudaki siyahi askerler büyük oranda görmezden gelinmiştir. Bu filmlerin çekildiği dönemde ABD’de ırksal eşitliği sağlayacak kanunların henüz çıkarılmadığı⁴³ ve bu yüzden de sinemanın dönemin gerçeklerini yansıttığı düşünülebilecek olsa da ordu söz konusu olduğunda durum daha farklıdır. Çünkü 1948 yılında çıkarılan 9981 sayılı Başkanlık Emri ile orduda ırk ayrımına dayalı uygulamalar yasaklanarak siyahilerin ve beyazların karma birliklerde görev yapabilmelerinin önü açılmıştır⁴⁴. Hollywood ise orduda yaşanan bu gelişmeleri toplumsal hayattaki eşitsizlikleri sona erdirmeye yardımcı olacak bir malzeme olarak kullanmak yerine, gelişmeler karşısında sessiz kalmayı tercih ederek Kore Savaşı filmlerinde siyahi karakterlere nadiren yer vermiştir. Birçok Kore Savaşı filminde siyahiler hiç gözükmez ya da sadece çerçeve içerisinden geçerken görülürler (*Fixed Bayonets*, *Retreat Hell!*, *One Minute to Zero*, *Battle Zone*, *Sabre Jet*, *Flight Nurse*). Nadiren de olsa Kore Savaşı filmlerinde diyalog sahibi olarak seslerini duyurabilen siyahi askerler görölse de bu kişilerin film içerisinde önemli bir rolü olmayıp yalnızca birkaç kelimeden oluşan diyalogları

⁴³ ABD’de yaşayan siyahi vatandaşlar 1964 yılında yayınlanan Yurttaşlık Hakları Yasası (Civil Rights Act) ve 1965 yılında yayınlanan Oy Hakları Yasası (Voting Rights Act) ile kanun önünde eşitliğe kavuşur (Bjornlund, 2013, s. 74).

⁴⁴ Orduda ırk ayrımına dayalı uygulamalar Başkanlık Emri ile resmi olarak yasaklanmış olsa da son bulmamıştır. Ordu içerisindeki farklı dallar bu karara farklı tepkiler vermiştir. Hava Kuvvetleri bütünsel bir orduya geçiş konusunda daha ılımlı adımlar atarken diğer dallarda bu gelişim daha yavaş gerçekleşmiştir. Beklenmedik bir zamanda çıkan Kore Savaşı’nın getirdiği asker ihtiyacı nedeniyle siyahi ve beyazların ayrımına dayanmayan bütünsel bir orduya geçiş hızlansa da Kore Savaşı sırasında da ırkçı uygulamalar devam etmiştir. Ayrıntılı bilgi için: Sutherland, 2004, s. 240-248.

bulunmaktadır. *Battle Circus*, *The Glory Brigade* ve *Cease Fire* gibi filmlerde yer alan siyahi karakterlerin temsili Kore Savaşı filmlerinde azınlıkların arka plana atılmasına örnektir. Örneğin *Battle Circus* isimli filmde siyahi karakterin sadece üç kelimeden oluşan diyalogu vardır. Kendisine merhaba diyen çavuşa “merhaba çavuş” diye karşılık verir. Çavuş “nasıl gidiyor?” diye sorduğunda ise “zorlu” der. *Battle Circus* isimli filmde karakterin mizansen içine yerleştirilmesi de azınlıkların arka plana atılmasına somutluk kazandırmaktadır. Aşağıdaki iki kare (görsel 39-40) filmde arka arkaya gelen iki çekimden alınmıştır. Birinci çekimde yukarıda verilen üç kelimelik diyalog gerçekleşir. Bu diyalogun filmin anlatısında hiçbir önemi yoktur. Siyahilerin ordudaki varlığını göstermek için sembolik olarak anlatıya yerleştirilmiştir. Böylece siyahilerin de Amerikan ordusunda beyazlarla birlikte, eşit şartlar altında görev yaptığı iması yapılır. İkinci çekimde ise karakter filmdeki asıl yerine yani arka plana atılır ve anlatının ilerlemesine yardımcı olan, karakterlerin bir sonraki hareketlerini şekillendiren diyaloglar beyaz karakterlerin arasında gerçekleşir.



Görsel 39-40: *Battle Circus* isimli filmde yer alan siyahi karakterin temsili Kore Savaşı filmlerinde azınlıkların temsiline tipik bir örneğidir. Sadece üç kelimelik önemsiz bir diyalogu olan bu karakter diyalogun ardından arka plana atılır.

The Steel Helmet isimli film siyahilerin Kore Savaşı filmlerindeki bu görünmezliğine istisna olsa da bu görünürlük sorunlu söylemleri içermektedir. Filmde yer alan siyahi karakter Onbaşı Thompson İkinci Dünya Savaşı'nda da savaşmış tecrübeli bir askerdir ve savaş sonrasında aldığı tıp eğitimine ara vererek Kore Savaşı'nda sıhhiye sınıfında görev yapmaktadır. Filmin bir sahnesinde esir alınan Kuzey Koreli subayı tedavi ettiği sırada esir subay Thompson'a ABD'de yaşadığı ırkçılığı hatırlatır, beyazlarla aynı yerde yemek yiyemediğini ve parasını ödediği halde otobüste arka koltuğa oturmak zorunda olduğunu söyler. Thompson'ın cevabı ise ilgi çekicidir: “Yüz yıl önce otobüse bile binemezdin. Şimdi en azından arkada oturabiliyorum. Belki elli yıla ortada otururum, hatta bir gün öne. Aceleye

getiremeyeceğin şeyler vardır.” Thompson kendisini temel haklarından mahrum bırakan egemen sisteme karşı gelmek yerine kendisine sunulanla yetinen bir karakterdir. Kore Savaşı filmlerinde çoğunlukla görünmez olan siyahi karakterlerin⁴⁵ görünür olduğu filmde de egemen sistemin söylemlerini tekrarlaması, 1948’de ordudaki ırk ayrımını bitirmeye yönelik kanunun toplumsal hayata da yansıtılmasını ve insan olmaktan dolayı sahip olduğu doğal haklara kavuşmayı istemek yerine sorunları zamana bırakmayı tercih etmesi toplumsal açıdan problemlidir, dönemin egemen sınıfları açısından ise tercih edilir bir temsil stratejisidir.

Toparlayacak olursak, Savaş Bilgi Ofisi gibi bir denetleyici kurumun eksikliğinde ve çok az sayıda üretilen Kore Savaşı filmlerinde stüdyolar müttefiklere değil ABD ordularının çatışmalarına odaklanmayı tercih etmiştir. Bir önceki savaşın filmlerinde müttefik olarak temsil edilen Rusya ve Çin gibi ülkelerin İkinci Dünya Savaşı sonrasında birer düşmana dönüşmesi nedeniyle, Kore Savaşı filmlerinde stüdyoların ikna edici yeni müttefiklik öyküleri kurmaya çalışmak yerine ABD ordusunun mücadelelerine odaklanmayı tercih etmiş olmaları mümkündür. İncelenen iki savaşın filmleri arasındaki bu farklılıktan daha çok, iki savaşın filmleri arasında Doğulu müttefiklerin ve siyahi Amerikalıların temsillerindeki devamlılık daha önemli görünmektedir. Çünkü, endüstri profesyonelleri tarafından üretilen, seyircileri özdeşleşmeye davet eden ve perdede gösterilenleri dışarıdaki gerçekliğin bir yansıması gibi sunmaya çalışan klasik Hollywood anlatılarının birer örneği olan bu filmlerde anlamın inşa edilmesinde temsil edilenler kadar edilmeyenler ve dışarıda bırakanlar da önemli bir rol oynamaktadır. İki savaşa dair filmlerde Doğulu müttefikler ve siyahi azınlıklara, bir başka deyişle iç ötekilerin temsiline dair bu devamlılıklar ABD’ye ve ırk ilişkilerine dair geleneksel söylemlerin bir yeniden üretimi olup, ABD’yi dünyayı medenileştiren beyaz ve Batılı kurtarıcılar olarak tanımlayan mitleri yeniden inşa etmekle birlikte, ülke içerisindeki siyahilerin çabalarının ve eşitlik isteklerinin de aynı zamanda görmezden gelinmesi anlamına gelmektedir. Bu nedenle savaş filmlerinde nelerin gösterildiği kadar nelerin dışarıda bırakıldığı da anlamın inşasında değerlendirilmesi gereken önemli bir ideolojik tercihtir.

⁴⁵ *Battle Hymn* (Douglas Sirk, 1957), *Pork Chop Hill* (Lewis Milestone 1959) ve *All The Young Men* (Hall Barlett, 1960) gibi Kore Savaşı filmlerinde de siyahi karakterler yer almaktadır. Fakat bu çalışma kapsamında, filmlere ulaşmanın mümkün olduğu sürece özellikle savaş sırasında çekilen filmler dahil edildiği için 1953 sonrası çekilen bu filmler incelenmemiştir.

Ara Sonuç

Çalışmanın üçüncü bölümünde, Hollywood savaş filmlerinin savaşı meşrulaştırmak için kullandığı temsil ve söylemlerin ortaya koyulması amaçlanmıştır. Bu temsil ve söylemlerin farklı tarihsel, politik, ekonomik ve toplumsal bağlamlar altında inşa edilirken geçirdikleri değişim ise toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde devreye giren güç ve çıkar ilişkilerini ortaya koyarak bireylerin bu ilişkiler içerisindeki yerinin sorgulanabilmesine yarayacaktır. Çalışmanın bu bölümü, giriş bölümünde ele alınan yöntemin üçüncü aşamasına denk gelmektedir. Bu aşama temel olarak iki kısımdan oluşmaktadır. İlk olarak incelenecek metnin yüzeysel analizi, ikinci olarak ise metnin içeriğine dayalı ideolojik söylemlerin incelenmesi gelmektedir. Metnin yüzeysel analizi aşamasında, 1940'lı ve 1950'li yıllarda seyircilerin filmlerle ilk karşılaşmalarını sağlayan film afişleri ve film isimleri, filmin içeriğine dair verdikleri mesajlar açısından değerlendirilmiştir. İkinci aşama olan filmin içeriğine dayalı ideolojik söylemlerin incelenmesi aşamasında ise filmde savaşın sebebine dair verilen bilgiler, iyiler (biz duygusu veya aidiyet) ve kötülerin (düşman veya öteki) inşa edilme biçimleri, filmin seyircilere yüklediği görevler, tüm bunların filmlerin üretildiği dönemin egemen iktidarının söylemleri ile uyumu/uyumsuzluğu ve bu temsil ve söylemlerin farklı bağlamlar altındaki değişimleri karakter merkezli bir açıdan değerlendirilmiştir. Karakter temsillerinin merkeze alınmasının sebebi bireyleri “biz” ve “ötekiler” olarak ayıran, karmaşık jeopolitik ilişkileri iyi-kötü ikiliği içerisine sıkıştırarak bireyleri değerlerle, görevlerle ve sorumluluklarla yükleyen ve bir bakıma bireylerin öznelliklerini ellerinden alarak araçsallaştıran ikili karşıtlıkların suni yapılar olduğunu, savaş filmlerinin üretildiği bağlamın değişmesiyle birlikte temsillerin ve söylemlerin de nasıl değiştiğini somut gösterenler üzerinden ele alabilmektir.

Öncelikle metnin yüzeysel analizi olarak ele alınan film afişleri ve isimlerinden söz edilecek olursa, bu çalışma kapsamında incelenen filmlerin afişlerinde birden fazla örnekte tekrarlanmasıyla dikkat çeken bazı öğeler vardır. Bunlardan birincisi gerçek hayatta yaşanmış bir çatışmaya ya da savaştaki düşmana film isimlerinde referans verilmesidir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Hollywood'un majör stüdyolarının ürettiği, bu çalışma kapsamında incelenen 51 filmin 8'i bu özelliğe sahiptir. Gerçek hayattaki çatışmalara ve düşmanlara dair isimlerin kullanılması filmlerin üretildiği dönemin seyircilerinin gündelik yaşamlarından aşina oldukları olay ve gelişmeleri hatırlatarak gerçek ile kurmaca arasındaki çizginin bulanıklaşmasını ve filmde anlatılan öykünün gerçekçiliğinin artmasını sağlamaktadır. Majör stüdyoların ürettiği

Kore Savaşı filmlerinde ise bu gibi isimlerin olmadığı dikkat çeker. Bu filmler herhangi bir yerde ve zamanda geçebilecek filmler gibi görünürler. Daha önce de değinildiği gibi Kore Savaşı filmleri belirli bir savaşa odaklanıyor olmaktan çok herhangi bir yer veya zamanda gerçekleşmiş olabilen bir savaş hakkındaki genellemelere benzetilirler. Bu filmler savaş filmlerine dair türsel uylarımları sergilemekle birlikte Kore Savaşı'na dair ayırt edici bilgileri vermekte eksik kalırlar. ABD'nin Kore Savaşı'na katılmasına dair fikir birliğinin olmadığı bir dönemde bu savaştaki mekânlara, çatışmalara ve düşmanlara dair bilgilere majör stüdyoların ürettiği film afişlerinde yer verilmeyerek bu filmler o dönemde hâlâ üretilmekte olan çok sayıda İkinci Dünya Savaşı filminin arasına serpiştirilmişlerdir.

Film isimlerinde tekrarlanan bir diğer strateji ise *A Yank in the R.A.F.* (1941), *Joe Smith, American* (1942), *Pilot No:5* (1943) ve *A Guy Named Joe* (1943) örneklerinde görüldüğü gibi filmin merkezinde yer alan karakterin sıradan bir Amerikan askeri olduğunun, bu karakterin gösterdiği başarıyı herhangi bir Amerikan yurttaşının gösterebileceğinin ima edilmesidir. Bu imalar, Savaş Bilgi Ofisi'nin kılavuzunda da belirtildiği gibi herkesin kendi becerileri dahilinde savaşa katkı sağlayabileceğine ve bu savaşın halkın savaşı olduğuna dair mesajlarla paraleldir. Türk askerleri için kullanılan Mehmetçik ismine benzetilebilecek Yank ve Joe gibi sembolik isimler, isimsiz kahramanların göstereceği kolektif çabanın başarıyı getireceği mesajını verir. Ancak her film afişinde ya da isminde böyle bir mesaja yer verilmez. Hollywood filmleri en başta kâr amacı taşıyan ürünlerdir. Bu nedenle filme seyirci çekecek yıldızlardan film afişlerinde faydalanılmıştır. John Wayne, Humphrey Bogart, Cary Grant, John Garfield ve Errol Flynn gibi dönemin yıldız aktörlerinin isimleri ve görselleri İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı filmlerinin afişlerinde ön planda ve büyük boyutta yer alarak yıldız kimliği vurgulanmış ve seyircinin ilgisi çekilmeye çalışılmıştır.

İncelenen afişlerle ilgili dikkat çekici bir bulgu ise kadınların savaşa katkı vermek için gösterdikleri çabanın afişlerde görülmemesidir. Savaşta fabrika işçisi, hemşire, pilot ya da diğer profesyonel mesleklerde görev yaparak ülkesine hizmet eden kadınlara filmlerde yer verilmesine rağmen, film boyunca mesleki üniformalarını üzerlerinden çıkarmasalar bile bu kadınlar afişte daha çok gündelik kıyafetleri içinde, bakımlı ve makyajlı bir şekilde gösterilirler. *So Proudly We Hail* (1943) isimli filmin afişinde üniformaları içinde gösterilmelerine rağmen afişte yer alan “savaş cephesindeki kızlarımızın ilk büyük aşk öyküsü” ifadeleri kadınları romantik partnerlere indirger. Bu filmlerin bazıları her ne kadar kadınlara dair geleneksel

temsillerin dışında kalan temsillere yer verse de film afişlerinde kadınlar daha çok romantik ilişkileri ile ön plana çıkarlar. Bu çalışma kapsamında incelenen filmlerin afişlerinin neredeyse yarısında afişin bir kenarına iliştirilmiş küçük boyutlu bir görselde el ele tutuşan, sarılan ya da yanak yanağa duran bir kadın-erkek çifti görülür. Filmlerle ilk karşılaşma alanları olan afişlerde yer alan bu görseller filmde sadece savaşa dair öğelerin yer almadığını, romantik bir hikâyenin de yan öykü olarak anlatıldığını göstererek daha geniş bir seyirci kitlesini salonlara çekmeye çalışır.

Irka dair temsillerin bu çalışma kapsamında ele alınan afişlerden silinmesi de dikkatleri çeken bir diğer ayrıntıdır. Savaş döneminde Roosevelt ve Savaş Bilgi Ofisi stüdyolara her ne kadar ırksal bilinci azaltarak ulus kimliğini ön plana çıkarmak için filmlerde ABD'yi farklı ırklardan ve arka planlardan gelen insanların bir amaç uğruna mücadele ettiği bir ülke olarak temsil etmelerini önerse de Hollywood'un majör stüdyolarının ürettiği filmlerde siyahi yurttaşlar neredeyse perdeden silinirken, film afişlerinde ise hiç yer almazlar. Siyahi temsillerinin saniyelerle ölçüldüğü örneklerde bu karakterlerin afişte yer almaması anlaşılabilir olsa da film öyküsünde daha önemli işlevlere sahip olan ve diyalogları bulunan siyahi karakterlerin yer aldığı *Bataan* (1943) ve *Lifeboat* (1944) gibi filmlerin afişlerinde de yer almadıkları görülür. Bu çalışmada incelenen filmlerin üretildiği yıllarda özellikle ABD'de ırkçılığın daha yoğun görüldüğü güney eyaletlerinde siyahi yurttaşları daha olumlu temsil eden filmlerin sansürle ve tepkiyle karşılaşması nedeniyle stüdyoların ırkçı yasaklamaların önüne geçebilmek ve en yüksek sayıda seyirciye ulaşabilmek için siyahilere dair temsilleri afişlerden sildiği görülmektedir.

Filmlerin içeriğine dair ideolojik söylemlerin incelenmesi sırasında yukarıda da belirtildiği gibi karakter temsillerini merkeze alan bir yaklaşım benimsenmiştir. Çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerdeki karakter temsilleri incelendiğinde İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı dönemi Hollywood savaş filmleri arasında bazı benzerliklerin yanı sıra belirgin farklılıkların da olduğunu, bu farklılıkların ise birbirlerine yakın zamanda yaşanan bu iki savaşa dair zaman zaman çatışan söylemlerin inşa edildiğini göstermiştir. İkinci Dünya Savaşı döneminde üretilen ve bu savaşa odaklanan Hollywood savaş filmleri dönemin ABD Başkanı Roosevelt'in ve iktidar eliyle kurulmuş bir kurum olan Savaş Bilgi Ofisi'nin stüdyolara dağıttığı kılavuzda yer alan, iktidarın filmlerde yer almasını istediği temsilleri ve mesajları çoğu zaman kelimesi kelimesine barındıran filmlerdir. Bu filmlerin karakterleri Savaş Bilgi Ofisi'nin

kılavuzunda stüdyolara iletilen, iktidarın savaş dönemindeki ihtiyaçlarından ve amaçlarından doğan görev, tutum ve davranışları eylemleri ve diyalogları ile seyircilere aktaran birer iletişim aracına dönüşürler. ABD'nin savaşa katılmasının meşru gerekçeleri, kadın ve erkeklerin savaş sırasındaki görevleri, müttefiklere yardım etmenin gerekliliği ve düşmanın neden yenilmesi gerektiğine dair mesajlar aidiyet ve ötekilik temsilleri yoluyla seyircilere aktarılır.

Öncelikle İkinci Dünya Savaşı filmlerinde yer alan temsillere değinecek olursak, bu filmlerin merkezinde yer alan, seyirciyi özdeşleşmeye davet eden karakterler aidiyet temsillerini bir başka deyişle iç grubu oluştururlar. Amerikalılar (kadın, erkek ve azınlıklar) ve müttefikleri iç grubu oluştururken, düşmanlar ise ötekileri yani dış grubu oluştururlar. Bu filmlerde yer alan farklı karakterler iktidarın savaş sırasında halktan isteklerine dair farklı mesajların seyircilere iletiildiği birer araç görevi görürler. Amerikalı erkek karakterler her zaman cesur, yaşı yetiyorsa gönüllü olarak orduya katılan ve yetmiyorsa sivil cephede görev üstlenen, vatansever, üstlerinden aldığı emirleri koşulsuzca yerine getiren, ölüm riski yüksek olan görevleri almak için gönüllü olan, ülkesi için hayatını riske atmaktan çekinmeyen kişilerdir. Bu karakterlerin temsilinde en dikkat çeken özellik ABD'ye dair en temel ve kurucu mitlerden biri olan bireycilik anlatısının birçok filmde terk ediliyor oluşudur. Bu karakterler birbirleri ile rekabete girmezler ve kişisel çıkarlarını değil kolektif çıkarları ön planda tutarlar. Sıklıkla bir arada sohbet ederken, eğlenirken, şakalaşırken ya da dayanışma içerisinde çalışırken seyircilere gösterilirler. Birçok örnekte, filmin merkezinde belirli bir karakter değil, hiçbir karakterin diğerinden daha önemli, cesur ya da kahraman olmadığı bir asker grubu yer alır. Bu filmlerde bireycilik anlatısının terk edilerek yerine kolektif çabanın ve çıkarların getirilmesinin sebebi Savaş Bilgi Ofisi'nin kılavuzunda stüdyolara aktarılan Roosevelt iktidarının savaş dönemindeki istek ve ihtiyaçlarıdır. Başkan Roosevelt, birçok konuşmasında İkinci Dünya Savaşı'nın belirli kişi ve grupların savaşı olmadığını, ABD'nin her bölgesinden ve her arka plandan gelen yurttaşların savaşta galibiyetin elde edilebilmesi için ellerinden gelen desteği vermesinin bir zorunluluk olduğunu tekrarlamıştır. İktidarın bu isteği İkinci Dünya Savaşı dönemi Hollywood savaş filmlerinde de tekrarlanmış, ABD'ye dair en eski ve kurucu mitler bile iktidarın istekleri doğrultusunda geçici olarak revize edilmiştir.

İç grubun bir diğer üyesi olan kadınlara dair temsiller de İkinci Dünya Savaşı filmlerinde geçici bir revizyona uğramıştır. Savaş öncesi dönemin Hollywood filmlerinde çoğunlukla toplumsal yaşamda daha çok pasif roller benimseyen ya da cinsellikleriyle ön plana

çıkan kadınlara dair temsiller İkinci Dünya Savaşı filmlerinde tamamen ortadan kalkmasa da bunlara savaş döneminde iktidarın ihtiyaçlarından doğan yeni temsiller eklenmiştir. İkinci Dünya Savaşı dönemi Hollywood savaş filmlerinde, geleneksel olarak erkek işi görülen sanayi dallarında çalışan, ağır iş makinelerini kontrol eden, kaynak ya da perçin yapan ve otomobil tamir eden kadınlar perdede yer bulmaya başlar. İkinci Dünya Savaşı döneminde üretilen birçok filmde kadınlar ya bu gibi işleri yaparken seyircilere gösterilir ya da eşleri/aileleri/sevdikleri savaşa gitmiş kadınların savaş endüstrisindeki işlerden birine girmek istediğine dair diyaloglar yer alır. Önceki dönemin filmleri gibi kadınların çalışması ya da işe girmesi olumsuzlanmaz, aksine teşvik edilir. Tabii ki kadınları toplumsal yaşamın daha aktif bir parçası olarak inşa eden bu yeni temsiller Hollywood stüdyolarının yaşadığı bir aydınlanmadan değil, savaş döneminde Hollywood'un yakın ilişkiler içerisinde olduğu Roosevelt iktidarının ihtiyaçlarından kaynaklanmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi birçok konuşmasında Roosevelt İkinci Dünya Savaşı'nı halkın savaşı olarak adlandırmış, herkesin elinden gelen yardımı yapmasını istemiştir. Bunun yanı sıra doğrudan kadınları hedef alan kampanyalar düzenlenmiş, kadınlar orduya katılan erkeklerin boşalttığı iş kollarında işe girmeleri için teşvik edilmiştir. Ayrıca Roosevelt'in konuşmalarında tekrarlanan ve Savaş Bilgi Ofisi'nin kılavuzunda belirtilen stokçuluk yapmamak, savaş nedeniyle oluşan mal ve hizmet eksikliklerini şikayetsizce kabullenmek, evinin bahçesinde kendi yiyeceğini yetiştirmek, geri dönüşüm yapmak ve askerdeki sevdiklerinin ölebileceğini kabullenmek gibi görev ve mesajlar da bu filmlerde sivil cephenin temsilcisi olan kadınlar üzerinden seyircilere aktarılır. Bu dönemin filmleri adeta birer görev listesi işlevi görmüş, savaş döneminde iktidarın ihtiyaçlarını birebir iktidarın diliyle seyircilere aktarmıştır. Tıpkı bireycilik anlatısının terk edilmesi gibi geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini değiştiren ve kadınları toplumsal yaşamın aktif bir katılımcısı olarak sunan bu anlatılar da herhangi bir toplumdaki geleneksel değerlerin, doğal olarak algılanan toplumsal rollerin temsiller ve söylemler ile oluşturulmuş ve ihtiyaca göre değişebilen kabuller olduğunu göstermektedir.

Bu çalışma kapsamında ele alınan İkinci Dünya Savaşı dönemi savaş filmlerinde Amerikalılar ve müttefiklerinin dahil olduğu iç grubu oluşturan karakterler olumlu özelliklerle donatılmış, neden savaştıklarını bilen, film öyküsü içerisinde savaşmak için haklı gerekçelere sahip kişilerdir. ABD'nin savaşa katılmasının sebebi çoğu zaman bir karakterin diyalogu ile doğrudan olarak aktarılır. Bu karakterler gelecek nesillerin barış içinde yaşayabilecekleri bir

dünya bırakmak, demokrasiyi ve özgürlükleri korumak, dünyayı diktatörlüklerden ve savaştan kurtarmak gibi savaşı meşrulaştırıcı gerekçeleri seyirciye diyaloglar yoluyla aktarırlar. Bazen de düşmanın beklenmedik anda ve hiçbir kışkırtma olmadan gelen saldırıları savaşa katılmak için bir gerekçe olur. Bazı örneklerde, ABD ile Japonya arasında barış görüşmeleri yapıldığının filmde radyo ya da gazeteler yardımıyla seyirciye aktarılmasından sonra Japonya'nın Pearl Harbor'a saldırdığı haberinin duyulması ile ABD kendisini savunmak için mecburen savaşa girmek zorunda kalır. Benzer bir şekilde, savaş filmlerinde inşa edilen "biz" duygusunun bir parçası olan, bu filmlerdeki Amerikalılar ile ortak değerleri ve hedefleri benimsemiş müttefik ülkelerin yurttaşları da barış ve huzur içerisinde yaşarken, hiçbir kışkırtma olmaksızın düşmanın saldırılarına maruz kalınca kendilerini savunmak için savaşa girmek zorunda kalırlar. Bu dönemin filmlerinde Rusya'nın iç gruba dahil edilmesi aidiyet ve ötekilik söyleminin inşası açısından önemlidir. Rusya, benimsediği komünizm ideolojisi nedeniyle ABD'de savaş öncesinde de eleştirilen ve tehdit olarak görülen bir ülkedir. Dahası Rusya'nın Almanya ile birlikte Polonya'ya saldırması ve sonrasında da Finlandiya'ya düzenlediği saldırı ABD Başkanı Roosevelt'in konuşmalarında eleştirilmiştir. ABD'nin savaşa katılmasından öncesi dönemde Roosevelt, 1939 yılında yaptığı bir konuşmasında komünizmi tıpkı faşizm ve Nazizm gibi dünya barışına tehdit bir ideoloji olarak yorumlamıştır. Ancak İkinci Dünya Savaşı'nda Rusya'nın ABD ile aynı cephede yer almasıyla birlikte Roosevelt'in konuşmalarında Rusya demokrasi, barış ve özgürlükler için mücadele eden, yardım edilmesi gereken değerli bir müttefike dönüşmüştür. Hollywood savaş filmleri de bu yeni söylemleri yansıtmış, az sayıda örnekte de yer alsalar Ruslar demokrasiye, kültüre, özgürlüğe ve insan haklarına değer veren müttefikler olarak temsil edilmişlerdir. Bu filmlerde düşmanlar ise iç grubun sahip olduğu özelliklere sahip olmayan, kişisel çıkarlar nedeniyle başkalarına zarar vermekten çekinmeyen, şiddeti benimsemiş, özgürlükleri ve demokrasiyi ortadan kaldırmaya kararlı kişilerdir. Tabii ki kadın, erkek ve müttefik temsillerinde olduğu gibi düşman temsillerinde de savaş döneminde değişimler görülmektedir. Her ne kadar savaş öncesi dönemde Japonya Roosevelt'in konuşmalarında ya da Hollywood filmlerinde ABD'ye yönelik bir tehdit olarak adlandırılmasa da, Pearl Harbor saldırısının ardından üretilen çok sayıda filmde Japonlar doğal olarak düşman halinde seyircinin karşısına çıkarlar. Ancak bu saldırının ardından ABD'de oluşan Japonlara yönelik düşmanlık ve intikam duyguları Hollywood savaş filmlerinde Japonların Nazilere kıyasla daha kötü ve vahşi temsil edilmelerine neden olur. Bu filmlerde Nazi askerleri bile zaman zaman üzüntü duyan, seven ve pişman olan karakterler olarak temsil edilirken Japonlar

ise her zaman güvenilirmez, yalancı, vahşi ve şiddeti kültürel olarak benimsemiş kişilerdir. Çoğu örnekte Japon karakterlerin diyalogu bile yer almaz ve Japonlar sadece çılgınlık atarak saldıran, yerlerde sürünerek yaklaşan, ağaçlarda saklanan, Amerikalı karakterler tarafından maymunlar, fareler, böcekler ve yılanlar olarak adlandırılarak insan olma değerini yitiren, seyirciye özdeşleşmek için hiçbir fırsatın verilmediği karakterlerdir. Özetle, ABD ile kültürel bağları daha yakın olan Almanlar her ne kadar savaş döneminde büyük katliamlar yapmış olsalar da homojen kötüler olarak sunulmazken, kültürel bağların daha uzak olduğu Japonya tamamen kötülerden oluşan homojen bir ülke olarak temsil edilir. Filmlerin anlatısında iç grup ve dış grup arasında kurulan bu ikili karşıtlıklar savaşı meşrulaştırıcı öykülerin anlatılabilmesi için bir temel sağlamaktadır. İktidarın konuşmalarında ve İkinci Dünya Savaşı filmlerinde inşa edilen söyleme göre dış grup, iç grubun sahip olduğu evrensel değerleri tehdit etmektedir. Bu nedenle herkes üzerine düşen görevi yapmalı ve dış grup yok edilmelidir. Ancak tıpkı kadın, erkek, düşman ve müttefiklere dair temsil ve söylemlerin İkinci Dünya Savaşı sırasında geçirdiği değişimler gibi, bu savaşın bitiminden beş yıl sonra, 1950 yılında başlayan Kore Savaşı da benzer değişimlere sahne olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı filmlerinde kolektif çıkarları ön planda tutan, ülkesi için gerekirse canını vermekten çekinmeyen, gönüllü olarak askere giden, üstlerinin emirlerini sorgusuzca yerine getiren, birlikte savaştığı arkadaşlarına değer veren erkek temsillerinin aksine Kore Savaşı filmlerindeki erkekler bireysel çıkarlarını ön planda tutan, hayatını riske atmaktan çekinen, üstlerinin emirlerini sorgulayan, askere alınmış olmaktan şikâyet eden ve arkadaşlarının ölümüne karşı duyarsız erkekler görülür. Bu karakterler savaş cephesindeki asker, silah ve mühimmat eksiklikleriyle mücadele eden ve İkinci Dünya Savaşı filmlerinin askerlerinin aksine bu eksikliklerden şikâyet eden karakterlerdir. Kore Savaşı filmlerindeki erkek karakterlerin savaşa karşı bu eleştirel yaklaşımı, bu filmleri üreten Hollywood stüdyolarının halk arasındaki Kore Savaşı'na karşı olumsuz bakışı ve basında yer alan eleştirileri dikkate aldığını göstermektedir. İkinci Dünya Savaşı'ndan çıkarak sivil hayata geçiş yapan birçok erkeğin Kore Savaşı sırasında tekrar askere alınması bu kişilerin tepkilerine neden olmuştur. Ayrıca, savaş sırasında cephede bulunan birçok muhabir askerlerin cephede karşılaştığı sıkıntılara ve eksikliklere doğrudan şahit olmuş, bu eksiklikler gazete ve dergilerde eleştirilmiştir. İkinci Dünya Savaşı filmlerinin cesur, yılmaz, inançlı ve dayanışma içindeki erkek temsillerinin aksine Kore Savaşı filmlerinin yorgun, üzgün, ezilen, şikâyet eden ve

birbirlerine karşı duyarsız erkekleri de basındaki ve askerler arasındaki tepkilerin bir yansımasıdır. Kore Savaşı sırasında Savaş Bilgi Ofisi gibi bir denetleyici kuruluşun bulunmaması, bu savaşa odaklanan filmlerde stüdyoların iktidarın değil kamuoyunun görüşlerine daha yakın filmler üretebilmelerini sağlamıştır.

Kore Savaşı filmlerinde erkek karakterlerin temsilinde görülen değişimler gibi kadınların temsilinde de değişimler görülür. Bu filmlerde kadınlar eski geleneksel ve pasif rollerine tekrar geri dönerler. İkinci Dünya Savaşı döneminde erkeklerin savaşa gitmesi nedeniyle oluşan işgücü açığını kapatmak için Roosevelt yönetiminin başlattığı kampanyalar ile kadınlar geleneksel olarak erkek işi görülen sanayi dalları da dahil olmak üzere birçok alanda işgücüne davet edilir. Hükümetle büyük miktarda kâr getirecek kontratlar imzalayan sanayi patronları da erkeklerin savaşa gitmesiyle oluşan işgücü açığını kapatmak için bu kampanyaları destekleyerek çok sayıda kadını işe alır. Ancak savaşın sona ermesi ve erkeklerin savaştan geri dönmesi ile birlikte kadınları ev işleriyle sınırlayan, kadınların çalışmasını ailenin bütünlüğüne bir tehdit olarak gösteren temsiller Hollywood filmlerinde tekrar canlanmaya başlar. Kore Savaşı dönemi Hollywood savaş filmleri de bu gibi kadın temsillerini barındırmaktadır. İkinci Dünya Savaşı filmlerinde yer alan sanayi işlerinde çalışan ya da çalışmak isteyen işçi kadınlar ya da orduya katılarak savaş cephelerinde düşman saldırıları altında korkusuzca yaralılarla ilgilenen kadınların yerini Kore Savaşı filmlerinde evde sevdiklerinin dönmesini bekleyen ve ev işleriyle ilgilenen kadınlar alır. Bu filmlerde Birleşmiş Milletler'e bağlı olarak görev yapan ya da hemşire olarak cephede bulunan kadınlar görülse bile bu kadınlar filmde yer alan diyaloglarda evlenmek istediklerini belirten, ülkesi için gösterdiği çabadan daha çok filmde yer alan romantik ilişkileriyle ön plana çıkan kadınlardır. Hatta *Sabre Jet* (1953) isimli filmde bir muhabir olarak çalışan Jane isimli kadın karakterin işine verdiği önem film öyküsünde eşi ile yaşadığı çatışmanın ve neredeyse ailelerinin yıkılmasının temel sebebi olarak sunulur. Buna karşılık çalışmayan kadınların ise mutlu bir aile yaşantısına sahip olduğu seyircilere gösterilerek kadınların iş hayatında yer almalarının ailenin bütünlüğü için zarar verici olduğu mesajı iletilir. Kısaca, İkinci Dünya Savaşı sırasında çok sayıda erkeğin orduya katılması nedeniyle oluşan işgücü açığını kapatmak için, iktidarın ve sanayi patronlarının çıkarları doğrultusunda iş gücüne çağrılan kadınlar ve buna bağlı olarak oluşan kültürel temsiller bu temsilleri oluşturan ekonomik ve toplumsal bağlamın değişmesiyle birlikte çok kısa sürede yeni bir dönüşüm geçirmiştir. İkinci Dünya Savaşı filmleri erkeklere ve kadınlara ülkelerine karşı

görevlerini ve iktidarın kendilerinden beklentilerini hatırlatan didaktik metinlerken Kore Savaşı filmleri daha çok iktidarın stüdyolar üzerindeki baskılarını kırmak için üretilmiş, komünizm karşıtlığını ön plana alan metinlerdir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan Kore Savaşı'na kadar geçen beş yıllık kısa süre toplumsal cinsiyet rolleri, aidiyet ve ötekilik temsillerinde ve bu kavramlar çerçevesinde inşa edilen söylemlerde büyük değişimlerin görüldüğü bir süredir. Kadın ve erkeklerin Kore Savaşı filmlerinde bir önceki savaşın filmlerine kıyasla geçirdiği değişimler gibi aidiyet ve ötekilik temsilleri de yeni uluslararası ilişkiler bağlamında değişime uğrar. İkinci Dünya Savaşı sırasında hem ABD Başkanı Roosevelt'in konuşmalarında hem de Hollywood filmlerinde tüm dünyadaki demokrasiyi, barışı ve özgürlükleri korumak için yardım edilmesi gereken değerli bir müttefik olarak tanımlanan Rusya ve Çin, Kore Savaşı sırasında tüm bu evrensel değerlerin düşmanına dönüşürler. Aidiyet ve ötekilik söylemlerine dair kısa sürede yaşanan bu değişim ideolojik çatışmalar ve uluslararası çıkarlardan kaynaklanmaktadır. Rusya, benimsemiş olduğu komünizm ideolojisi nedeniyle, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Soğuk Savaş'ın başlaması ile birlikte ABD'nin küresel çıkarlarına bir tehdit olarak görülmüş ve bu dönemde ABD'de komünizme karşı ideolojik bir savaş açılmıştır. 1949 yılında Çin'in de Komünist Parti yönetimine geçmesiyle birlikte ABD'deki komünizm korkusu güçlenir ve 1950 sonlarında Çin'in ABD karşısında yer alarak Kore Savaşı'na katılmasıyla birlikte, kısa süre önce değerli bir müttefik olarak tanımlanan Çin de Rusya ile birlikte bir düşmana dönüşür. Soğuk Savaş gerilimlerini arttırmamak için Kore Savaşı'nın çıkmasında Rusya'nın kışkırtmalarının etkili olduğu söylenmese de, Rusya'nın Kuzey Kore'ye ve Çin'e destek sağladığına dair ifadeler Kore Savaşı dönemi Hollywood savaş filmlerinde sıklıkla tekrarlanır. Ancak, Rusya'nın aktif olarak cephede savaşa dahil olmadığı Kore Savaşı'na dair üretilen filmlerde düşmanın kim olduğuna dair bilgiler çok sınırlıdır. İkinci Dünya Savaşı filmlerinde düşmanın kim olduğuna, amacına ve neden yenilmesi gerektiğine dair bilgiler çoğunlukla diyaloglar yardımıyla açık bir biçimde seyircilere iletilir ve film içinde de tekrarlanırken, Kore Savaşı filmlerinde düşmanın Kuzey Koreliler mi yoksa Çinliler mi olduğunu anlamak bile zordur. Bu filmlerde düşmanı birbirinden ayırmaya yarayacak ikonografik farklılıklardan yararlanılmadığı gibi düşmanın kim olduğuna da çoğu zaman sadece tek bir diyalogda yer verilir ve bu bilgi daha sonrasında film içerisinde tekrarlanmaz. Bu filmlerde düşmanlar çoğunlukla ülkelerinden daha çok sahip oldukları ideolojiyle anılırlar. Düşmanlar hakkında konuşan Amerikan askerleri düşmanları komünistler

veya kızılılar olarak adlandırır. Bu düşmanlar İkinci Dünya Savaşı filmlerindeki Japon düşmanlar gibi seyirciye uzaktan gösterilen, diyalogları olmayan, vahşi, saldırgan ve hileci kişiler olarak temsil edilirler ve filmde seyircinin düşmanla özdeşleşmesi için hiçbir fırsat verilmemesine dikkat edilir. Bu bakımdan Kore Savaşı filmleri İkinci Dünya Savaşı sırasında üretilen ve Japonları düşman olarak ele alan savaş filmlerine benzese de düşmanın kim olduğuna, amacına ve neden yenilmesi gerektiğine dair bilgiler bu filmlerde yer almaz. Bu filmlerde düşmanın ötekiliğinin tek sebebi komünizmi benimsemesidir. Ancak bu ideolojinin düşmanı neden kötü kıldığına dair bir bilgiye değinilmez. Stüdyolar, iktidarın konuşmalarında ve Hollywood filmlerinde kısa süre önce dost olarak tanımlanan Rusya ve Çin gibi ülkeleri savaşın gerekliliğine ikna edici birer düşman olarak inşa etmekte zorluk çekmiş ve bu nedenle de ülkedeki komünizm karşıtı atmosferden beslenerek bu filmlerin düşmanlarını belirli bir ülke olarak göstermek yerine komünistler ya da kızılılar olarak genellemiştir. Düşmana yönelik bu temsil biçimi stüdyoların Kore Savaşı'nı ABD'deki komünizm karşıtı ideolojik savaş bağlamında ele aldığını ve bu filmlerin Hollywood endüstrisine yönelik düzenlenen Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi soruşturmaları gibi komünizm karşıtı baskıları gidermek için zorunlu olarak üretilen, az sayıda çekilmiş özensiz metinler olduklarını göstermektedir. Ancak daha önce de değinildiği gibi bu iç grubun (ABD ve müttefikleri) ve dış grubun (düşmanlar) tanımlanmasında bağlamın etkisi her zaman hatırlanmalıdır. Bireyleri “biz” ve “ötekiler” olarak ayıran temsil ve söylemler nadiren basit ikili karşıtlıklar olup genellikle karmaşık jeopolitik güç ve çıkar çatışmalarının sonucunda inşa edilen yapılardır. Bu yüzden, bu gibi temsil ve söylemlerin kısa sürede geçirdikleri değişimin izini sürmek bireylerin inanması ve uyum sağlaması istenilen toplumsal gerçekliğin, değerlerin ve doğruların belirli güç ve çıkar ilişkileri kapsamında üretilen yapay değerler olduğunu ortaya koymaya yaramaktadır.

İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı filmlerinde görülen bir diğer farklılık ise müttefiklerin temsilleridir. Daha önce de değinildiği gibi İkinci Dünya Savaşı döneminde müttefik ülkelerin mücadelelerine, direnişlerine ve savaş sırasında yaşadıkları sıkıntılara değinen, müttefik ülkelerin yurttaşlarını doğrudan filmin merkezine yerleştiren çok sayıda film yapılmıştır. Bu filmlerin karakterleri, tıpkı diğer savaş filmlerindeki Amerikalılar gibi barışa, demokrasiye ve özgürlüklere değer veren, kendilerini savunmak için mecburen savaşa katılan ve savaşmak için haklı gerekçeleri olan karakterlerdir. Bu filmler, Savaş Bilgi Ofisi'nin

stüdyolara gönderdiği kılavuzda belirtildiği gibi müttefikleri ABD halkına tanıtmayı, ortak hedef ve çıkarları seyircilere aktarmayı amaçlayan metinlerdir. ABD'nin Birleşmiş Milletler bayrağı altında katıldığı Kore Savaşı'na odaklanan savaş filmlerinde ise stüdyolar müttefikleri tanıtmaya gibi bir çaba içine girmezler. Müttefikler sadece birkaç saniyeliğine perdede görünen karakterlerdir. Bunun tek istisnası *The Glory Brigade* (1953) isimli filmidir. Ancak bu filmde İkinci Dünya Savaşı filmlerinde görüldüğü gibi hemfikir halde ve dayanışma içinde hareket eden müttefik askerlerinden farklı olarak, ortak bir operasyona katılan ABD ve Yunanistan askerleri arasındaki çatışmalar ve anlaşmazlıklar ön plana çıkar. Bu anlaşmazlıklar film sonunda giderilse de, İkinci Dünya Savaşı filmlerinde müttefik ülkelerin askerleri arasında bu gibi çatışmalara yer verilmemiştir. Asyalı müttefiklerin temsili söz konusu olduğunda ise iki savaşa odaklanan filmlerde tespit edilen devamlılıklar Doğu-Batı ilişkilerinin hiyerarşik inşası açısından dikkat çekicidir. İkinci Dünya Savaşı filmlerinde merkeze alınan Batılı müttefikler düşman işgallerine karşı direnen, eksiklikleri olsa da cesurca savaşan, iyi organize olan ve zeki insanlar olarak temsil edilirken, bu çalışma kapsamında incelenen iki savaşa odaklanan savaş filmlerinde de Doğulu müttefikler cahil, muhtaç, beceriksiz ve düşkün kişiler olarak temsil edilirler. Hollywood savaş filmlerinde yer alan bu karakterler Batılı müttefikler olmaksızın hayatta kalamayacak, beslenemeyecek ve tedavi olamayacak kişilerdir. Batılı müttefiklerin temsilinin tam tersi olan bu Doğulu müttefik temsilleri ise uzun yıllardır var olan ve çoğu zaman sömürgecilik faaliyetlerini de açıklamakta kullanılan, gelişmiş ülkelerin geri kalmış ülkeleri medenileştirme sorumluluğu olduğuna dair indirgemeci ve ötekileştirici yaklaşımı hatırlatmaktadır. Zaten ABD'nin Kore Savaşı'na katılması da sömürgecilik benzeri küresel çıkar ilişkilerinin bir sonucudur. Bu nedenle savaş filmlerinde Doğulu ülkeler her ne kadar bir müttefik olsalar da iç grubun tam bir üyesi olmaktan daha çok bir iç öteki konumunda yer alarak Doğu-Batı arasındaki hiyerarşik ilişkiyi yeniden üretmeye yararlar.

İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı filmlerinde temsili dair birçok farklılık görülürken Doğu-Batı arasındaki hiyerarşik ilişkinin sürdürülüyor oluşu gibi ırksal hiyerarşinin de yeniden inşa edildiği görülür. İki savaşın filmlerinde de siyahiler çoğu zaman birkaç cümleden fazla diyaloga sahip olmayan, sadece arka planda veya kalabalıklar içinde görülebilen ya da ırkçı stereotipleri yeniden üreten karakterler olarak temsil edilirler. Birbirinden çok kısa süre sonra başlayan bu iki savaşa odaklanan filmlerde toplumsal cinsiyet rolleri, aidiyet ve ötekilik tanımları bağlamında birbirlerine zıt temsiller ve söylemler üretilmişken Doğulu müttefiklerin

ve siyahilerin temsillerinde görülen bu ısrarlı devamlılık göze çarpmaktadır. Bilinçli şekilde üretilmiş olsun ya da anlatıda kolaylık ve tasarruf sağlamak amacıyla stüdyoların alışılmış kalıplara, karakterlere ve uyaşımlara başvurmaları nedeniyle olsun, ırka dair statükoyu yeniden üreten temsillerdeki bu ısrarlı devamlılık, bu filmlerdeki tüm eşitlik, özgürlük ve demokrasi söylemlerine karşın ABD'nin beyaz olmayan ırklar karşısında kendisini yerleştirdiği hiyerarşi yaratan medeni, Batılı ve beyaz konumu hatırlatmaktadır.



SONUÇ

Sinema her ne kadar teknolojik bir yenilik olarak hayatımıza girmiş olsa da sessiz sinema döneminden itibaren filmler sadece birer eğlence aracı olarak işlev görmekle kalmamış, propaganda ve ikna gücü kısa zamanda fark edilmiştir. Tıpkı atomun hem enerji elde etmek hem de bomba yapmak için kullanılabilen oluşu gibi filmler de ilerici ve birleştirici olabildiği gibi, düşmanlıkları körükleyerek hatta yeni düşmanlıklar yaratarak ayrıştırıcı da olabilmektedir. Sinema tarihi boyunca birçok ülkede filmler, filmi üretenin bakış açısından inşa edilen “biz”e kim olduğumuzu, kimlerin bize benzediğini ve kimlerin bizden farklı olduğunu içeren temsil ve söylemlerle yüklenmiştir. Ancak “biz”i bir başka deyişle aidiyet duymamız gerektiği varsayılan insan gruplarını oluşturan kimlik tanımlarının durağan olmadığı gibi “öteki”ni oluşturan tanımlar da sosyo-politik ve ekonomik ilişkiler bağlamına göre sürekli olarak değişmektedir.

2000’li yıllarda üretilen Hollywood filmlerinin seyircileri perdede gördükleri düşmanların, kötü adamların ve tehditlerin Orta Doğulu olmasına alışkındır. ABD’nin de katıldığı Körfez Savaşı, 11 Eylül 2001 tarihinde Amerika’daki İkiz Kuleler olarak anılan Dünya Ticaret Merkezi’ne düzenlenen saldırıların ardından Afganistan’a düzenlenen askeri operasyonlar ve nükleer silah sakladığı bahanesiyle 2003 yılında Irak’ın işgal edilmesi gibi sınır ötesi operasyonlar Orta Doğulu düşmanların sıklıkla Hollywood filmlerinde kendilerine yer bulmalarına sebep olmuştur. Orta Doğulular çoğunlukla olumsuz özellikleri ön plana çıkarılarak temsil edilseler de tabii ki aralarında iyi olanları da vardır. Peki kimdir bu iyiler? Örneğin *Lone Survivor* (Peter Berg, 2013) isimli filmde bu iyiler Taliban karşısında mücadele eden Amerikan askerine yardım eden bir ailedir ya da *American Sniper* (Clint Eastwood, 2014) filminde Irak’ta terörist avına çıkan Amerikan askerlerine “kötülerin” yerini söylemek için anlaşma yapan aile. Bu karakterler çok sayıda “kötü”nün arasında kalmış az sayıdaki “iyi”lerdir. Zamanı biraz geri aldığımızda daha farklı bir tablo ile karşılaşmak mümkündür. 1988 yılında üretilen *Rambo* (Peter MacDonald) serisinin üçüncü filminde, filmin baş kahramanı John Rambo, Sovyet işgali altındaki Afgan halkına yardım ederken görülür. Bu defa Afganlar bir düşman değildir. Amerika’nın Soğuk Savaş’taki düşmanları olan Sovyetler Birliği bu filmin “kötüler”iyken, Afganlar ise “iyiler”idir. Filmin finalinde yer alan “Bu film Afganistan’ın cesur insanlarına adanmıştır.” notu da dikkat çeken başka bir eklemedir. Burada akla şu soru gelir; peki ne oldu da dostlar düşmana, düşmanlar dostla dönüştü? Buradan yola

çıkıldığında birçok farklı soru sorulabilir. İyi ve kötüler kimin bakış açısından temsil edilmektedir? Bu iyi ve kötüler Amerika'nın küresel egemenlik için giriştiği uluslararası askeri mücadeleleri yurt içi ve yurt dışında meşrulaştırmak adına ne şekilde inşa edilmektedir? Bir başka deyişle, bir ülkeye olan aidiyeti tanımlayan, o ülkede yaşayanlar arasındaki farklılıkları ve çatışmaları görmezden gelerek homojen bir "biz" algısını oluşturan ulusal kimlikler ve "biz"den farklılığı vurgulanan "ötekiler" sosyo-politik ve ekonomik konjonktüre göre gerçek hayatta ve sinemada yeniden inşa edilirken bu inşa eyleminde kimlerin çıkarları merkeze alınmaktadır? Amerika'nın küresel çıkarlarını yansıtan bu meşrulaştırıcı aidiyet ve ötekilik inşaları aynı zamanda Amerika'nın yumuşak gücüne nasıl katkı sağlamaktadır? Popüler sinemanın bu inşadaki rolü nedir? Popüler sinema iktidar adına kamuoyu oluşturur mu yoksa var olan kamuoyunu yansıtan ürünler mi üretir? Bu gibi sorular bu çalışmanın ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Kimliklerin giderek parçacıklaştığı ve toplumsal ayrışmaların arttığı bir zamanda üretilen bu çalışmada incelenmek istenen konu temel olarak kimlikler, temsiller ve bunların yapaylığı ile ilgilidir. Daha net şekilde ifade etmek gerekirse, bu çalışma Amerika'nın küresel egemenlik politikaları gereği katıldığı uluslararası askeri operasyonların meşrulaştırılması ve desteklenmesi adına ulusal ve uluslararası kimliklerin nasıl şekillendirilmeye çalışıldığı; Hollywood savaş filmlerinin üretildikleri dönemin konjonktürüne göre kimliklerin, tutumların ve tavırların manipüle edilmesi amacıyla aidiyet (ulusal aidiyet ve müttefiklik gibi) ve ötekilik temsillerini ne şekilde inşa ettiği/etmediği; bireylere öznelik, aidiyet ve amaç veren kimliklerin aslında bireylerin ihtiyaçlarından doğmayıp siyasi ya da kültürel elitlerin küresel çıkarları doğrultusunda yeniden düzenlenerek bireylerin bu çıkarların elde edilebilmesi için kullanılacak araçlara dönüştürülmesi yani bireylerin nesneleştirilmesine neden olması ile ilgilidir. Elbette bu bireylerin kendilerine verilen her mesajı sorgusuz şekilde benimseyen "akılsız kitleler" olarak ele alındığı anlamına gelmemektedir. Ancak kültür endüstrisinin bir aracı olan popüler sinema ürünlerinin de birbirini izleyen rastgele sahnelerden meydana gelmediği, tercih edilen anlamları inşa etmek üzere sinema endüstrisinin profesyonelleri tarafından oluşturuldukları da hatırlanmalıdır. Bu tercih edilen anlamların inşasında etkili olan filmleri üretenlerin kişisel ideolojileri, görüşleri, değerleri ve önyargıları, filmlerin üretildiği toplumsal, politik ve ekonomik bağlam, seyircinin tepkileri ve beklentileri, fonlar, yatırımlar ve sansür gibi çok sayıda etmen vardır. Bu yüzden popüler sinema ile ilgili eleştirel söylem analizi yapılırken

filmlerin biçim ve içeriğinin yanı sıra bu öğelerin dönemin egemen söylemleri ile ilişkisi, bu söylemleri yeniden üretip üretmediği, filmlerin belirli bir tarihsel bağlamda kültür endüstrisinin diğer öğeleri ile ilişkileri, filmlerin üretim dinamikleri, üretim sırasında diğer endüstriler, hükümet ya da ordu ile girişilen iş birlikleri gibi farklı dinamikler dikkate alınmalıdır. Çünkü herhangi bir filmin jeneriğinde yer alan “Bu filmin üretimindeki desteklerinden dolayı orduya teşekkür ederiz.” gibi küçük bir cümle o filmde yer alan temsil ve söylemlerin inşasında yönetmenin ya da senaristin bir öykü anlatma isteğinin dışında kalan dinamiklerin etkili olduğunu göstermektedir. Örneğin, final jeneriğinde böyle bir teşekkürü yer veren *Top Gun* (Tony Scott, 1986) filminin orduya asker almaya yaptığı önemli katkı ile ilgili olarak ordudan yetkililerin yaptığı “*Top Gun* donanma için çok şey yaptı. Hâlâ insanlar donanma pilotu olmak için sırada bekliyorlar.” (Kellner, 1995, s. 80) gibi hatırlatmalar popüler filmlerde anlamın inşasında etkili olan farklı dinamikleri ve çıkar ilişkilerini yeniden düşünmeye olanak sağladığı için önemlidir. Çıkar ilişkilerinin arasında kalan seyirciler ise kendilerine sunulan temsil ve söylemlere aktif olarak karşı gelmemeleri halinde belirli güç ve çıkar ilişkilerini sürdürmeye yarayan, harcanabilir nesneler gibi görülerek araçlaşılabilmektedirler. Bu durumun nasıl gerçekleştiğini ortaya koymak ve yukarıda değinilen sorulara yanıt aramak için, birbirlerine çok yakın zamanda gerçekleşmeleri sebebiyle temsil ve söyleme dair değişimlerin inşa edilmiş yapısını daha net ortaya koyacakları düşünüldüğü için İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı’nın gerçekleştiği yıllarda Hollywood’un majör stüdyoları (MGM, Warner Bros., 20th Century Fox, RKO ve Paramount) tarafından üretilen ve çalışmanın ikinci bölümünde “Savaş Filmlerini Tanımlamak” başlığı altında açıklanan savaş filmi kategorisine dahil olan tüm filmler incelenmiştir. İncelenen filmlere ait listenin oluşturulmasında imdb.com adlı internet sitesinden faydalanılmış olup “savaş” kategorisi altında yer alan filmler arasından yukarıda değinilen stüdyo, tarihler ve türe uygunluğa göre seçim yapılmıştır. Bu tezde, tek bir filmde anlamın nasıl inşa edildiğine odaklanılmamıştır. Tek bir filmde de bir anlam üretilebilir ama tek bir film kendi başına dönemin egemen söylemini inşa edemez ya da popüler sinemanın bu egemen söylemin inşasındaki desteğini/muhalefetini ortaya koyamaz. Bu nedenle münferit bir örneği değil, belirli bir tarihsel dönemde üretilen çok sayıda filmde tekrarlanan öğeleri incelemek dönemin egemen söyleminin nasıl inşa edildiğini, ne gibi kavram ve düşüncelerin ön plana çıkarıldığını, popüler sinemanın bu inşaya ne şekilde katkı yaptığını ya da yapmadığını anlamak için daha faydalı olacaktır. Bu doğrultuda yapılan araştırmalarda, savaş filmi kapsamına dahil olan ve ABD’nin savaşa dahil olduğu yıllarda (1941-1945 ve 1950-1953) Hollywood’un majör stüdyoları

tarafından üretilen, İkinci Dünya Savaşı'na odaklanan 51 film ve Kore Savaşı'na odaklanan 5 film olduğu görülmüştür. Üretilen filmler arasındaki bu sayısal farklılık bile Hollywood endüstrisinin bu iki savaşa yaklaşımı konusunda farklılıklar olduğuna dair ipuçlarını sunmaktadır. Elbette ki bu farklılık filmlerin, üretildikleri dönemin egemen söylemi, toplumsal, ekonomik ve politik bağlamı ve film üretim dinamikleri ile birlikte ele alınması ile anlam kazanmaktadır. Bu nedenle çalışmada ele alınan iki savaşın yaşandığı koşullara, değişen ihtiyaçlara ve çıkar ilişkilerine yakından bakmak gerekmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde bu sorulara ve dönüşümlere daha dikkatli yaklaşmamıza yarayacak bir kavramsal çerçeve oluşturulmaya çalışılmış, çalışmanın ikinci bölümü ise temel olarak bu değişen koşulları, ihtiyaç ve çıkarları tarihsel bir bağlama yerleştirerek anlaşılabilir kılmak üzere düzenlenmiştir. Sözü edilen bu değişimi daha net bir şekilde ortaya koyabilmek için öncelikle çalışmaya konu olan savaşların başlangıcından önceki yaklaşık beş yıllık süreçte ve savaş sırasında uluslararası problemlere, müttefiklere, düşmanlara, ulusal kimliğe ve toplumsal cinsiyet rollerine dair hem egemen iktidarın söylemlerinde hem de Hollywood filmlerinde görülen, savaşı meşrulaştırmak amacıyla yararlanılan değişimlere yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise bu değişimler İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı'nın yaşandığı yıllarda üretilen Hollywood savaş filmleri üzerinden değerlendirilmiştir. Bu yüzden, sonuç bölümünde öncelikle bu anılan değişimi gerekli kılan konjonktüre, iktidarın bu değişimdeki rolüne, Hollywood ve iktidar ilişkisine veya çatışmasına dair bu çalışma sonucunda elde edilen bulguların açıklanmasının ardından, en son olarak Hollywood savaş filmlerinin savaşı meşrulaştırmak adına ötekilik ve aidiyet kimliklerini manipüle etmesine ve bunun iktidarla ilişkisine dair yorumlar yapılacaktır. Bu doğrultuda, öncelikli olarak değinilmesi gereken konu savaşa katılma kararı alan dönemin hükümetinin savaşa katılmayı meşrulaştırmak ve savaşa yönelik desteği sağlamak amacıyla giriştiği kamuoyu oluşturma çalışmalarıdır.

Savaşa yönelik kamuoyu oluşturma çabaları hükümetler için bir zorunluluktur çünkü girilen herhangi bir savaşın getirdiği çok sayıda ihtiyaç ve yükümlülük bulunmaktadır. Öncelikle savaşa gönderilecek ve hayatını kaybetme riski ile karşılaşacak olan askerlerin savaşın gerekliliği konusunda ikna edilmesi gerekmektedir. Askerler hayatlarını kaybetme riskiyle karşılaşırken, cephe gerisindeki siviller ise sevdiklerini kaybetme riskinin duygusal ağırlığının yanı sıra savaşın getirdiği ekonomik yükleri taşımak zorunda kalırlar. Egemen

iktidarların savaş nedeniyle ortaya çıkabilecek olası tepkilerin ve iç karışıklıkların önüne geçmek, asker ve sivilin desteğini sağlamak, ekonomik ve duygusal yükler karşısında yapılması gereken fedakârlıkları yönetimleri altındaki halka benimsetmek için savaşı meşrulaştırıcı gerekçeler ileri sürmesi gerekmektedir. Ancak, İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına yol açan uluslararası gerilimlerin arttığı yıllarda Amerika'da böyle bir çabadan ya da uluslararası sorunlara yönelik bir ilgiden söz edilemez. Almanya'da Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin iktidara geçmesinden sonra Nazi ideolojisinin giderek yayılması ve saldırganlaşması, İtalya'daki faşist Mussolini iktidarı, İspanya İç Savaşı ve Japonya'nın Çin üzerindeki işgalleri gibi 1930'lu yıllarda uluslararası gerilimleri arttıran olay ve gelişmeler karşısında Amerika'da hem siyasi iktidarın hem de halkın kendilerini bu sorunların dışında tutmaya çalışarak izolasyonizm politikasını benimsedikleri görülür. Avrupa'da savaşın başlamasından sonra, ABD'de yapılan anketlerde de katılımcıların büyük çoğunluğu ABD'nin bu savaştan uzak durması gerektiğini belirtir ve dahası ülkede savaş karşıtı gösteriler düzenlenir. Ancak, 1935 yılında tarafsızlık yasalarını imzalayarak ABD'yi uluslararası problemlerden uzak tutmaya çalışan Roosevelt, 1939'dan başlayarak 1941 yılı sonlarına yani Pearl Harbor saldırısına kadar geçen süreçte yaptığı konuşmalarında ABD'nin Avrupa'da başlayan savaşa daha müdahil olması için atılan adımları hem savaşa doğrudan katılma riski taşımayan bir ulusal savunma hamlesi hem de evrensel değerleri korumak için girişilen ahlaki bir zorunluluk olarak kodlayarak tarafsızlık yanlılarının desteğini elde etmeye çalışmıştır.

Roosevelt'in konuşmalarında görülen, tarafsızlıktan daha müdahil olmaya doğru evrilen mesajlar tarihsel olarak Hollywood'un uluslararası sorunlar karşısındaki tutumları ile denk düşmektedir. Ancak, en azından ABD'nin savaşa katılmasına kadar geçen süreçte gerçekleşen bu paralelliği egemen iktidarın popüler sinema üzerindeki kontrolü olarak ele almak doğru olmayacaktır. Hollywood'un uluslararası sorunlar karşısında 1930'ların sonlarına kadarki tarafsızlığında ve 30'ların sonlarından itibaren görülen taraflı yaklaşımın temelinde Hollywood endüstrisinin ekonomik endişelerini barındıran birden fazla etmenin varlığı göz ardı edilmemelidir. Hollywood'un, 1930'ların sonlarına kadar yaşanan uluslararası problemlere karşı sessiz kalmasının ardında yatan en büyük sebeplerden biri uluslararası pazarları koruma ve kârlılığını sürdürme çabasıdır. Bu çabanın 1930'ların sonlarında tekelleşme karşıtı davalar ve Nazi işgalleriyle birlikte sektöre uğratılması, Hollywood'un 1939'dan başlayarak ve önceliği Nazilere verecek şekilde uluslararası problemler karşısında giderek hassaslaşması üzerine

yorum yapılırken akılda tutulmalıdır. Bunlara ek olarak, Hollywood'un Yahudi patronlarının Avrupa'da Naziler'in Yahudilere yönelik saldırıları karşısında, kültürel bağlarının olduğu bu kişilerin sorunlarına karşı hassas davranarak Hollywood endüstrisini harekete geçirmeleri söz konusudur. Dolayısıyla, ekonomik endişelerle birlikte, evrensel değerlerin korunması gibi üstün ahlaki değerlerden daha çok, yakın kültürel bağların yarattığı duyguların Hollywood endüstrisinin savaşı desteklemesinde etkili olduğu da unutulmamalıdır. Hollywood endüstrisi temel olarak kâr odaklı, ticari filmler üreten bir üretim anlayışına sahiptir. İkinci Dünya Savaşı öncesi yıllarda iktidarın ve Hollywood'un ürettiği söylemler arasındaki paralelliğin temel nedeni de endüstrinin kâr arayışında yatmaktadır. Bu durum ABD'nin savaşa katılmasıyla birlikte kısmen değişmiştir.

Pearl Harbor saldırısının yaşanması ile birlikte ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'na katılmasına yönelik büyük bir kamuoyu oluşmuştur. Bu gelişmeyle birlikte, daha önceleri aşamalı olarak halkı savaşa katılmaya ikna etmeye çalışan Roosevelt yönetimi, oluşan kamuoyunu savaş süresince korumaya ve savaş koşullarından doğan ihtiyaçları karşılamak amacıyla insan gücünü gerekli yerlere kanallize etmeye çalışır. Roosevelt'in ABD'nin savaşa katılmasından önceki konuşmalarında yer verdiği mesajlar, savaşa katılmasından sonra doğan ihtiyaçlarla harmanlanarak dönemin politik, ekonomik ve toplumsal bağlamına dayanan yeni mesajlar üretilir. Öncelikle savaşın tüm dünyadaki insan özgürlüklerini, demokrasiyi ve bağımsızlığı korumak, dünyayı diktatörlüklerden ve şiddetten arındırmak, gelecek nesillere barış içinde yaşayabilecekleri bir dünya bırakmak gibi üstün ahlaki değerlere dayanan amaçlar her fırsatta tekrarlanarak "iyi savaş" miti inşa edilir. Bu amaçların gerçekleştirilebilmesi için ise toplumun tüm kesimlerinin belirli görev ve fedakârlıkları şikâyet etmeden ve sorgulamadan yerlerine getirmelerinin bir zorunluluk olduğu belirtilerek, İkinci Dünya Savaşı'nın belirli kişi veya grupların değil halkın savaşı olduğu mesajı vurgulanır. Roosevelt iktidarının bu mesajları kültür endüstrisinin farklı öğelerinde de tekrar edilir. İktidarın mesajlarını yineleyen radyo programları, şarkılar, savaş posterleri, reklamlar ve filmler üretilir. ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'na katılmasıyla birlikte Hollywood endüstrisi tüm personeli, yönetmeni, yapımcısı ve yıldızları ile savaşa destek olmuştur. John Ford ve Frank Capra gibi yönetmenler, Walt Disney gibi stüdyo yöneticileri, Henry Fonda, Bing Crosby, Bob Hope, Cary Grant, Humphrey Bogart, Laurel ve Hardy gibi yıldız oyuncular bunlardan birkaçıdır. Sayılan isimlerden bir kısmı orduya katılmış ve genellikle ordunun film dairesinde görev yaparak çeşitli eğitim, propaganda ve

haber filmlerinin üretimine katkıda bulunmuş, bazıları ise savaş tahvili toplamak için filmlerde rol almış, turlara çıkmış, askerlere moral vermek için ülke içinde ve dışında düzenlenen gösterilere katılmıştır.

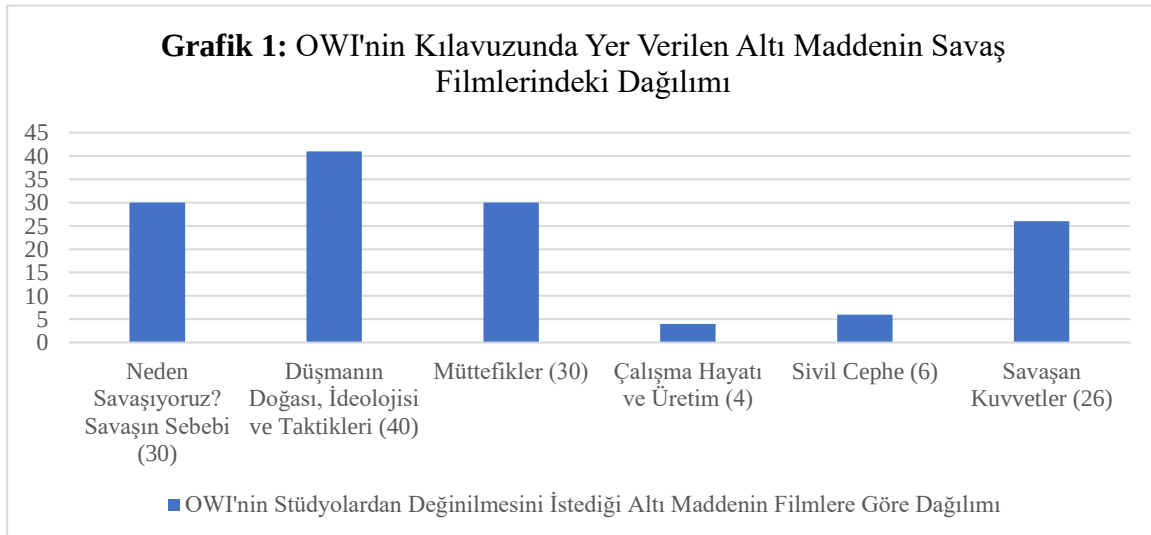
1930'lu yıllarda uluslararası problemlere karşı kayıtsız kalmasına rağmen ABD'nin savaşa katılmasıyla birlikte tüm personeli ile savaşı desteklemek için çaba gösteren Hollywood endüstrisi ayrıca haber filmi, belgesel, çizgi film ve uzun metraj kurmaca film gibi birbirinden farklı türlerde filmler üreterek de savaşı desteklemiştir. Bu çalışmanın merkezinde uzun metraj kurmaca filmler yer alsa da, sözü edilen bu diğer türlerin dönemin egemen söylemini oluşturmakta oynadıkları rol göz ardı edilemez. Hollywood endüstrisi benzer mesajları küçükten büyüğe her yaştan seyirciye uygun bir biçimde formüle etmiş, çizgi filmlerin eğlenceli karakterleri bile ABD'nin savaştaki çıkar ve hedeflerinin savunucuları haline gelmiştir. Kültür endüstrisi hiç kimsenin kaçamayacağı çeşitlilikte ürünler vererek iktidarın mesajlarının toplumun her kesimine ulaşmasını garanti altına almıştır.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında Amerika'da egemen iktidar-sinema ilişkisinden söz ederken değinilmesi gereken en önemli nokta, iktidarın uygun gördüğü mesajların kültür endüstrisinin ürünlerinde dolaşıma sokularak dönemin egemen söyleminin üretilmesini sağlayan Savaş Bilgi Ofisi (Office of War Information/OWI) isimli kuruluştur. ABD'nin İkinci Dünya Savaşı sırasındaki düşmanlarından olan Almanya'da kurulan Propaganda Bakanlığı'na karşı, ABD'de kurulan bu "bilgi" ofisi isminden itibaren düşmanla ikili karşıtlık yaratmaktadır. Propaganda kelimesinin olumsuz çağrışımlarından uzak durularak Savaş Bilgi Ofisi'nin halka doğru bilgi veren bir kuruluş olduğu algısı oluşturulmaya çalışılsa da savaş sırasında birçok bilginin çeşitli gerekçelerle halktan saklandığı ya da kısmen açıklandığı bilinmektedir. Savaşa yönelik desteğe zarar verebilecek ölümler, psikolojik rahatsızlıklar ve sorgulanabilir eylemler gibi savaşın acımasız yüzü filmlerden, gazete ve dergilerden saklanmıştır.

1942-1945 yılları arasında aktif olan Savaş Bilgi Ofisi İkinci Dünya Savaşı Hollywood sineması üzerinde önemli derecede bir kontrol elde etmiş ve filmleri şekillendirmiştir. Savaş Bilgi Ofisi'nin Hollywood üzerinde her ne kadar statüsel bir üstünlüğü bulunmasa da İkinci Dünya Savaşı yıllarında hükümet kuruluşları arasında sağlanan iş birliği ile stüdyolar baskı altına alınmıştır. Bu durum Roosevelt'in konuşmalarında ve dönemin kitle iletişim araçlarında dünyayı baskıdan, diktatörlüklerden arındırmak ve demokrasiyi korumak gibi sürekli olarak tekrarlanan amaçların uygulamada açıkça göz ardı edildiğini göstermektedir. Savaş döneminde

Almanya ve Japonya gibi düşmanlar da kültür endüstrisi üzerinde benzer baskı ve yasaklara başvurmuştur. Savaş Bilgi Ofisi'nin denetimindeki baskı ve yasakların “iyi” amaçlarla yapılıyor olması “biz”im yöntemlerimizi “ötekiler”in yöntemlerinden ayırarak meşrulaştırmaktadır. Dönemin iktidarının amaç ve isteklerini halka açıklamak ve savaş konusunda kamuoyunun desteğini sürdürmek için hazırlanarak Savaş Bilgi Ofisi tarafından stüdyolara gönderilen *Sinema Endüstrisi İçin Hükümet Bilgi Kılavuzu* (Government Information Manual for Motion Picture Industry) Hollywood endüstrisi için bu baskının yazıya dökülmüş halini ifade etmektedir.

Sinema Endüstrisi İçin Hükümet Bilgi Kılavuzu dönemin ABD Başkanı Roosevelt'in 6 Ocak 1942 tarihinde yaptığı konuşmada savaş hakkında değindiği altı temel konudan uyarlanmıştır. Kılavuzda yer alıp, bu çalışma içerisinde ayrıntılı olarak değinilen maddeler kısaca şunlardır: 1) Savaşın sebebi, amacı 2) Düşmanın doğası, amacı, ideolojisi 3) Müttefikler 4) Çalışma hayatı ve üretim ile ilgili konular 5) Sivil cephenin görevleri 6) Cephede savaşan kuvvetler. Bu maddelerin, bu çalışma kapsamında incelenen savaş filmlerinin biçim ve içeriği üzerindeki yansımaları, İkinci Dünya Savaşı yıllarında egemen iktidarın kamuoyunu şekillendirmek amacı ile sinemayı ne kadar etkili bir araç olarak kullandığını göstermektedir. Bu çalışma kapsamında incelenen, İkinci Dünya Savaşı döneminde üretilen 51 filmin tamamında Savaş Bilgi Ofisi'nin kılavuzunda belirtilen isteklere uygun temsilleri görmek mümkündür. İncelenen çoğu filmde, kılavuzda yer verilen altı maddeden birkaçı bir arada yer alarak, egemen iktidarın değinilmesini istediği farklı konulara dair mesajlar seyircilere iletilmiştir. Kılavuzun altı maddesinin İkinci Dünya Savaşı döneminde Hollywood'un majör stüdyoları tarafından üretilen filmlere göre dağılımı sayısal olarak aşağıdaki gibidir:



Bu sayılardan da görüleceği üzere Savaş Bilgi Ofisi'nin kılavuzunda yer verilen maddeler, bu çalışma kapsamında incelenen İkinci Dünya Savaşı döneminde Hollywood'un majör stüdyoları tarafından üretilmiş 51 savaş filminde çoğu zaman bir filmde birden fazla maddeye dair mesajların filmlere yerleştirilmesiyle seyircilere aktarılmıştır. Savaş cephelerinde geçen filmler savaşın sebebi, düşmanın doğası, müttefikler ve savaşan kuvvetler ile ilgili konulara dair mesajların verilmesi için elverişli anlatıların sunulabilmesine olanak sağlarken, Amerika'da sivil halkın mücadelesine odaklanan filmler bir başka deyişle sivil cephe filmleri ise çalışma hayatı, sivil cephe ve savaşın sebebi ile ilgili mesajların sahnelenmesine olanak sağlamıştır. Grafik 1'de yer alan sayısal dağılım ile bağlantılı olarak bu çalışmanın ortaya koyduğu dikkat çekici bir nokta, Savaş Bilgi Ofisi'nin stüdyolara gönderdiği kılavuzda ilk üç sırayı alan ve yapılan kamuoyu anketleri sonucunda Amerikan halkında görülen bazı bilgi eksiklikleri ve yanlış düşüncelerin değiştirilmesi gerektiğinin özellikle vurgulandığı maddelerde yer alan öneri ve mesajların filmlerde en çok tekrar edilen mesajlar olmasıdır. Bu durum, temsillerin manipölasyonu yoluyla bireylerin duygu ve davranışlarının etkilenmesinin amaçlandığı bir iletişim eylemi olarak tanımlanan propaganda kavramının tam karşılığıdır. Egemen iktidar tarafından kamuoyu araştırmaları yapılmış, iktidarın istek ve ihtiyaçlarını karşılamayan halk arasındaki tutum ve düşüncelerin etkilenmesi amacıyla filmler Savaş Bilgi Ofisi'nin elinde bir propaganda aracına dönüşmüştür. Dahası, ABD Başkanı Roosevelt'in konuşmalarında yer alan ve zaman zaman Savaş Bilgi Ofisi'nin kılavuzunda da tekrarlanan mesajlar bu çalışma kapsamında incelenen İkinci Dünya Savaşı filmlerinde çoğu zaman doğrudan yer almış, iktidarın söylemleri Hollywood savaş filmlerinde tartışmasız olarak temsil edilmiştir.

Bu noktada, çalışmanın başlangıcındaki sorulardan bazılarını tekrar hatırlatabiliriz. Örneğin savaş filmleri aidiyet (ulusal aidiyet ve bize benzeyenler/müttefikler) duygusunu nasıl yaratıyor? İktidarın söylemlerinde ve filmlerde “biz”i oluşturan gruba atfedilen değerler ve yüklenen görevler nelerdir? Bu değerler ve görevler savaş öncesi dönemin filmlerine kıyasla ne gibi değişimler geçirmiştir? Bu sorulardan yola çıktığımızda, bu çalışma kapsamında incelenen İkinci Dünya Savaşı dönemi Hollywood savaş filmlerinde olumlu olarak temsil edilen karakterlerin, iktidarın konuşmalarında vurgulanan ve Savaş Bilgi Ofisi'nin kılavuzunda da yeniden hatırlatılan, İkinci Dünya Savaşı'nı “iyi savaş” olarak inşa eden söylemleri diyalogları ve eylemleri yoluyla tekrarlayan, ayrıca iktidarın halktan isteklerini şikâyet etmeden yerine

getiren karakterler olduğu görülmüştür. Ancak, İkinci Dünya Savaşı dönemi savaş filmlerinde yer alan bu karakter temsillerinin, savaş öncesi dönemin Hollywood filmlerinde yer alan karakter temsilleri ile aralarında bazı önemli farklılıklar bulunmaktadır. Hollywood anlatıları temel olarak ABD'ye dair kurucu mitlerin de temelinde yatan bireycilik ve rekabet gibi kapitalizmin merkezinde yer alan değerler üzerine kuruludur. Karakterlerin eylemlerini yönlendiren güç bireysel arzular, çıkarlar ve rekabet ilişkileridir. İkinci Dünya Savaşı'nın çok geniş bir coğrafyada gerçekleşen, büyük miktarlarda maddi kaynak ve insan kaynağının seferber edilmesini gerekli kılan bir savaş olması nedeniyle, savaş döneminin egemen söyleminde ABD'de bireycilik ve rekabetin yerini kolektif çıkarlar, çoğunluğun iyiliği ve dayanışma gibi değerler almıştır. İktidarın savaştaki ihtiyaçlarını karşılamak üzere ortaya çıkan bu yeni değerlere dair mesajlar karakterlerin diyaloglarıyla vurgulanabildiği gibi, çoğunluğun iyiliği için kendini feda etmekten çekinmeyen, zorluklar ve imkansızlıklar içinde olmalarına rağmen bireysel çıkarlarını düşünmeden dayanışma içinde hareket eden karakterlerin eylemleriyle de seyircilere iletilebilmektedir. İncelenen bu filmler hakkında dikkat çeken bir başka nokta ise birçok örnekte anlatının belirli bir yıldızın ya da bir ana karakterin kahramanlıkları ya da mücadeleleri yerine grubun mücadelelerinin üzerine kurulu olmasıdır. Hiçbir karakter diğerinden daha cesur ya da daha kahraman değildir. Herkes, bir makinenin parçaları gibi kendine düşen görevi yerine getirir. ABD'nin farklı bölgelerinden, farklı sınıfsal ve ırksal arka planlardan geldiklerini diyaloglar yoluyla öğrendiğimiz bu askerler bir arada eğlenirken, radyo dinlerken, şakalaşırken, birbirlerine anılarını, memleketlerini ve hayallerini anlatırken gruplar halinde çerçevelenerek aralarındaki birlik ve dayanışma görsel düzlemde de vurgulanır ve ortak bir amaç için birleşmiş, dayanışma içindeki bir ulus temsili inşa edilir. Belirli bir karakter üzerine odaklanılan *A Yank in the R.A.F.* (1941), *Joe Smith, American* (1942), *Pilot No:5* (1943) ve *A Guy Named Joe* (1943) gibi filmlerde bile filmlerin isimleri merkeze alınan karakterin sıradan bir Amerikan yurttaşı olduğunu, herkesin kendi elinden gelen şekilde ve ölçekte ülkesine hizmet etmek için bir şey yapabileceğini vurgulamaktadır. Her ne kadar Roosevelt'in konuşmalarında ABD anlaşmazlıkların bir kenara bırakıldığı ve tüm ırksal, sınıfsal ve toplumsal arka planlardan gelen bireylerin kolektif çıkarlar için mücadele ettiği bir ulus gibi temsil edilse de hem özellikle siyahi azınlıklara yönelik gerçek hayattaki ayrımcı ve ırkçı uygulamaların hem de incelenen filmlerdeki azınlık temsillerinin bu söylemleri yansıtmadığı açıktır. ABD'de siyahilerin beyazlar ile yasa önünde eşit haklara sahip olmaları ancak 1960'lı yıllarda gerçekleşmiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında ise siyahilere yönelik ırkçı

uygulamalar devam etmekte olup, siyahiler ülkelerine hizmet edebilmek için bile ülkede yerleşik olan kurumsal ırkçılıkla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Gerçek hayatta orduda bile siyahiler ve beyazlar aynı birliklerde yer alamamasına rağmen *Bataan* (1943) filmi gibi bazı örneklerde siyahiler, Latin kökenliler ve beyazlar birlikte eşit şartlarda mücadele eden karakterler olarak gösterilmişlerdir. Ancak bu gibi örnekler toplam üretim içinde az sayıdadır. Roosevelt'in isteklerine rağmen, İkinci Dünya Savaşı'na dair incelenen 51 filmde yalnızca 9'unda siyahiler temsil edilmiştir. Seyircilerin olumlu olarak temsil edilen siyahilerin yer aldığı filmlere gösterdiği tepki nedeniyle siyahilerin bu sınırlı temsilleri çoğunlukla arka planda, kalabalıkların içinde görülen, arada sırada akıllıca bir şey söyleyen, filmdeki varlığı birkaç kelimeyle sınırlı olan ya da eski stereotipleri yeniden üreten karakterler şeklinde olmuş, film afişlerinde ise siyahi yurttaşlar hiç yer almamışlardır. Bu gibi temsiller siyahilerin savaşta katkılarının yok sayılmasına, savaşın beyazların mücadelesi ile kazanıldığı algısının oluşmasına ve böylece siyahilerin kurtarılmasına yardım etmedikleri bir ülkede dile getirdikleri eşitlik taleplerinin görmezden gelinmesine yol açmaktadır. Senaryoları şekillendirme gücüne sahip olan Savaş Bilgi Ofisi ise başlangıçtaki uyarılarına rağmen, halkın filmlere yönelik tepkileri nedeniyle bu olumsuz temsillerin değişmesi için bir yaptırımda bulunmamıştır. İktidar tarafından ABD'nin savaşa katılması dünyadaki eşitliği, adaleti ve demokrasiyi korumak gibi ahlaki gerekçeler üzerinden meşrulaştırılmaya çalışılırken ülke içinde var olan eşitsizlikler ve ırkçılık göz ardı edilmiş, statüko tehdit edilmeden beyaz çoğunluğun çıkarlarına dayanan egemen sistem korunmuştur.

Bireycilik ve rekabete dair anlatıların terk edilmesinin yanı sıra İkinci Dünya Savaşı dönemin egemen iktidarının istek ve ihtiyaçlarından doğan bir diğer değişim kadın karakterlerin temsilleri ile ilgilidir. Savaş öncesi yılların Hollywood filmlerinde kadınlar temel olarak erkeğe bağımlı, ev işleri ile ilgilenen, çalışma hayatına katılmayan ve geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini sürdüren karakterlerdir. Bu geleneksel rollerin dışına çıkmaya çalışan karakterlerin ise cezalandırıldığı görülmüştür. Savaş sırasında ise hem bu geleneksel kadın temsilleri hem de iktidarın ihtiyaçlarından doğan yeni bir kadın temsili birlikte yer alır. Geleneksel olarak erkek işi olduğu düşünülen alanlarda iş gücüne katılan ya da katılmak istediğini belirten bu kadın temsilleri, İkinci Dünya Savaşı döneminde tıpkı bireycilik ve rekabet anlatıları gibi geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine de yeni bir yorum getirmiştir. Milyonlarca erkeğin askere alınmasından dolayı kadınlar daha önceleri erkek işi olarak görülen alanlar da dahil olmak üzere

iş gücüne katılmaya çağrılmıştır. Bu mesajlar, çalışma kapsamında incelenen İkinci Dünya Savaşı dönemi Hollywood savaş filmlerinde de fabrikalarda çalışan, uçak monte eden, kaynak ve perçin yapan kadın karakterlerin seyircilere gösterilmesiyle veya genç-yaşlı kadın karakterlerin ülkesine hizmet etmek ya da kadınların cephedeki sevdiklerinin hayatta kalmasına yardım etmek gibi gerekçelerle savaş endüstrisinde bir işe girmek istediklerini diyaloglar yoluyla açıklamalarıyla tekrarlanır. Bu filmlerde yer alan hem geleneksel kadın temsilleri hem de çalışan veya çalışmak isteyen kadın temsilleri savaş döneminde iktidarların istek ve ihtiyaçlarını seyircilere aktaran araçlar olarak işlev görürler. Savaş endüstrisinde bir işe girerek üretimi sürdürmek, erkeklerin yokluğunda aile birliğini korumak, yokluklara ve sıkıntılara şikâyet etmeden katlanmak, stokçuluk yapmamak, kendi sebze-meyvesini yetiştirerek ya da geri dönüşüm yaparak ülkesinin savaş ihtiyaçlarının karşılanmasına yardımcı olmak ve sevdiklerinin ölümüne hazır olmak gibi mesajlar Savaş Bilgi Ofisi'nin kılavuzunda yer verilip filmler yardımıyla seyircilere iletilen iktidarın istek ve ihtiyaçlarıdır.

Seyircilerin filmlerle ilk karşılaşma alanı olan film afişlerinde ise kadınların bu çabaları yer almamıştır. Orduya bağlı olarak çalışan kadınlar bile, erkek askerlerin aksine film afişlerinde üniformaları değil sivil kıyafetleri içinde, bakımlı ve makyajlı bir halde temsil edilmiştir. Çoğu film afişinde kadınlar erkek bir karakterle sarılırken veya bakışırken resmedilmiş, kadınların romantik ilişkileri film öyküsünde arka planda kalsa bile film afişlerinde ön plana çıkarılmıştır. Hollywood stüdyolarının kadınların işe girmesine yönelik başlangıçta oluşan tepkiler nedeniyle muhafazakâr seyircileri filmlerden uzaklaştırmamak için seyircinin filmle ilk karşılaşma alanı olan afişlerde böyle bir temsil stratejisi izlediği düşünülebilir. Seyirci bir kez para verip filme girdikten sonra ise Savaş Bilgi Ofisi'nin istediği mesajlar filmde yer alan kadın temsilleri üzerinden seyirciye aktarılabilmüş, böylece bu mesajlar tepki göstererek filme girmeyecek olan seyircilere de ulaşabilmiştir. İkinci Dünya Savaşı dönemi Hollywood savaş filmlerinde bireyin değil toplumun çıkarlarının ön plana alınması ve kadınların geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinden kurtulmaları her ne kadar olumlu bir temsil biçimi gibi görünse de bireycilik ve rekabet gibi kurucu mitlerde ya da geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinde görülen, alışılmış anlatı kalıplarını ve karakter inşalarını tersine çeviren bu değişimler gerçek hayattaki bireylerin ihtiyaçları ve isteklerinden dolayı ortaya çıkmamıştır. Bu temsilleri ortaya çıkaran, toplumun kendisinden çok uzakta yaşanan bir savaşa katılmak, savaşa olan desteğini sürdürmek, savaş nedeniyle ortaya çıkacak

yokluklara katlanmak, kendisinin ve sevdiklerinin canını vermesini sağlamak yönünde ikna edilmesi ihtiyacıdır. Bireylerin, egemen iktidarın ihtiyaçları doğrultusunda manipüle edilmesi amaçlanmış, toplum ise insanlardan değil bu ihtiyacı karşılayacak olan araçlardan oluşan bir yığın olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda ABD'nin en temel mitleri ve Hollywood'un geleneksel anlatı kalıpları iktidarın savaş sırasında ortaya çıkan ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla dönüştürülmüştür.

Bu çalışma kapsamında incelenen İkinci Dünya Savaşı dönemi Hollywood savaş filmlerinde dikkat çeken bir diğer temsil stratejisi ise ABD'nin savaştaki müttefikleri ile ilgilidir. Bu çalışma kapsamında incelenen, İkinci Dünya Savaşı'na odaklanan 51 filmde 30'unda müttefiklere dair temsillere yer verilmektedir. Bu filmlerde müttefik ülkelerin yurttaşlarını temsilen yer alan karakterler savaştaki hedefler ve sahip olunan değerler açısından Amerikalılardan ayırt etmenin imkânsız olduğu, bu yolla tanıdıklık ve özdeşleşme hissi yaratan karakterlerdir. Bu filmlerde yer alan Amerikalı ve müttefik temsilleri birlikte düşünüldüğünde ortak değerler ve hedeflerden doğan bir iç grup kimliğinin inşa edildiği ortadadır. ABD ile ortak değer ve hedeflere sahip olan bu müttefikler, incelenen savaş filmlerinde her zaman barış içinde yaşarken beklenmedik bir şekilde düşmanların işgaline uğrayan, köleleştirilen ve eziyet gören masum insanlardır. Dolayısıyla, “biz”e benzeyen bir başka deyişle iç gruba dahil edilen bu ülkelere yardım edilmelidir fikri benimsetilmeye çalışılır. Ancak her ne kadar iç gruba dahil edilseler de, incelenen filmlerde Batılı ve Doğulu müttefik ülkelerin birbirinden farklı temsil edildiği gözlenmektedir. Bu filmlerde Batılı müttefiklerin direnişi çoğunlukla filmin merkezine yerleştirilmiş olup, öykünün ana kahramanları bu ülkelerin yurttaşlarıdır. Bu kişiler değerler ve hedefler açısından ve fiziksel olarak Amerikalılara benzeyen, zorluklar ve imkânsızlıklar olmasına rağmen şikâyet etmeden ve yılmadan düşman karşısında direnen kişilerdir. Muhtaç ya da düşkün değildirler ama silah, mühimmat ve diğer savaş araç gereçlerine ihtiyaçları vardır. Buna karşılık olarak Doğulu müttefikler ise müttefiklere yer veren 30 film içinden sadece birinde filmin merkezinde yer alıp, geri kalan örneklerde sadece yan rollerde gösterilen, bazen filmdeki varlığı sadece saniyelerle ölçülebilen, kendi kendine yetemeyen, muhtaç ve cahil karakterler olarak temsil edilirler. Bu durum beyaz olmayan uluslara ve 1800'lerin ortalarından beri başta Çinliler olmak üzere Doğulu uluslara yönelik ABD'de görülen baskı ve önyargıların terk edilemediğini göstermektedir. ABD'nin kurucu mitleri ABD'yi beyaz, Anglosakson ve Protestan bir ülke olarak inşa etmektedir. Buna paralel olarak Hollywood savaş filmlerinde

müttefik temsillerinin de oryantalist bir çerçeveden ele alındığı, Batılı müttefiklerin Amerikalılardan ayrılamayacak karakterler olarak iç gruba dahil edilirken, Doğulu müttefiklerin ise Amerikalı siyahiler gibi ancak bir “iç öteki” olarak temsil edildiği tespit edilmiştir.

ABD’nin savaştaki müttefiklerinden olan Rusya’nın incelenen savaş filmlerindeki temsilleri de egemen söylemin inşasında iktidarın dönemsel ihtiyaçlarını ve çıkarlarını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Savaş öncesi yıllarda Rusya ve komünizm ideolojisi ABD’de bir tehdit olarak görülmüştür. Roosevelt, Rusya’nın saldırgan tutumunu eleştirmiş, komünizmi faşizm ve Nazizm’le aynı kefeye koyarak ve bu ideolojileri demokrasiye yönelik bir tehdit olarak yorumlamıştır. Ancak ABD’nin İngiltere’yi destekleyerek savaşa dahil olmaya başladığı 1941 yılına gelindiğinde, Roosevelt’in konuşmalarında Rusya ülkesini savunmak için Nazilere karşı direnen ve bu direnişe destek olmak için her türlü yardımın yapılması gereken dost bir ülke olarak karşımıza çıkar. Bu çalışma kapsamında incelenen filmler arasında Rusya’ya müttefik olarak yer verenler yalnızca 3 tanedir. Az sayıda örnekte yer verilse de kısa sürede gerçekleşen bu değişim söylemin ve temsillerin inşa edilen olgular olduğunu hatırlatmakta, düşmanlık ilişkilerinin halkların çıkarları ve duygularından değil iktidarın istek ve çıkarlarından doğan suni ilişkiler olduğunu ortaya koymaktadır. Birazdan değinilecek olan Kore Savaşı dönemi savaş filmlerinde tekrarlayan söylemsel ve temsilsel dönüşümler bu suni ilişkiler daha net ortaya çıkacaktır.

İncelenen filmlerden yola çıkarak yukarıda ele alınan, Amerikalı ve müttefik karakterlerden oluşan, aidiyet hissi duyulan bu iç grup, tıpkı diğer kolektif kimlikler gibi olumlu özellikler etrafında şekillenir. Ancak kendi kimliğini tanımak, kendine benzemeyenleri yani ötekileri de tanımayı gerektirmektedir. Ötekiler, iç grupta bulunan özelliklerin eksikliğiyle ve farklılığıyla tanınan, negatif özellikler atfedilerek iç gruptan farklılaştırılmış, ayrıştırılmış ve dışlanmış kişilerdir. Savaş koşulları öteki olarak temsil edilecek kişi ya da grupları doğal olarak sunduğu için ötekileştirmeyi kolaylaştırmaktadır. İkinci Dünya Savaşı söz konusu olduğunda Amerika için bu ötekiler Mihver devletlerini oluşturan Almanya, Japonya ve İtalya’dır. Bu çalışma kapsamında incelenen 51 filmin 41 tanesinde düşmanla ilgili temsillere rastlanır. 19 filmin merkezinde düşman olarak Almanya yer alırken 22 filmde ise düşman Japonya’dır. Ele alınan hiçbir örnekte İtalya’nın düşman olarak temsil edilmediği görülür. Savaş sırasında iktidarın önceliği Almanya’nın yenilmesine vermesi, halkın ise Japonya’dan intikam istemesi

İtalya'nın savaşta daha az önemsenmesine yol açmış, bu durum filmlerde de İtalya'nın düşman olarak temsil edilmemesiyle sonuçlanmıştır. Ayrıca ABD'de yaşayan ve ABD adına savaşa katılan çok sayıda İtalyan kökenli Amerikalı vardır. Bu kişileri filmlerden uzaklaştırmamak ve İtalyanları düşman olarak gösteren filmler nedeniyle oluşabilecek olası tepkileri önlemek gibi hedeflerin bu görmezden gelmeye neden olduğu düşünülebilir. İtalya çıkarıldığında, sayısal olarak İkinci Dünya Savaşı dönemi Hollywood savaş filmlerinde Alman ve Japon düşmanlara verilen ağırlık birbirine çok yakın olsa da, bu filmlerde farklı düşmanların temsilleri arasında büyük farklılıklar göze çarpmaktadır. Almanya'yı düşman olarak merkeze alan filmlerde Naziler demokrasi ve insan haklarına düşman, vahşi ve saldırgan gibi her ne kadar kötü özelliklerle donatılmış kişiler olurlarsa olsunlar bu filmlerde Almanya saf kötülerden oluşan, akılsızca liderlerini takip eden homojen bir toplum olarak sunulmaz. Bu filmler Naziler ve Nazilerin zulmü altında ezilen sıradan Almanlar arasında ayrım yapar. Dahası Nazi ordusunun içinde bile savaşa karşı olan, kendi isteği dışında savaşa sürüklendiğini anlatan, daha insancıl ve empati yapılabilecek askerlere rastlanır. Amerika'nın kültürel olarak daha yakın bağlara sahip olduğu Alman düşmanlar daha yakın çekimlerle seyirciye gösterilen, diyalogları olan, empati kurulabilecek hislere sahip ve özdeşleşmeye daha yakın karakterlerdir. Bu filmlerde Japonlar ise yalancı, sinsî, hain, güvenilmez ve şiddet yanlısı insanlardan, iktidarın isteklerini düşünmeden yerine getiren akılsız kitlelerden oluşan homojen kötüler olarak temsil edilirler. Düşmanın homojenleştirilmesinde anlatı tekniklerinden de faydalanılır. Japonlar çoğunlukla kalabalık kitleler halinde, çılgınlık atarak saldırırken ve sürünerek yaklaşırken gösterilerek adeta insanlıktan çıkarılarak vahşi ve akılsız birer “hayvana” indirgenir. Japon karakterler çoğunlukla uzak çekimlerde gösterilir ve Almanların aksine diyalogları yoktur. Oysa, ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'na katılmasından önceki yıllarda egemen iktidarın söylemlerinde Naziler ötekileştirilirken, Japonya'ya yönelik böyle bir ötekileştirmeye rastlanmaması, Japonya'nın “iyi savaş”ın doğal bir hedefi olarak gösterilmemesi düşmanlık söyleminin inşası açısından dikkat çekicidir. Savaş döneminin gazete, dergi ve radyo programları da tıpkı filmler gibi bu insan dışı düşman imgesini pekiştirici temsillerle doludur. Yani kültür endüstrisi, savaş döneminde egemen iktidarların işine yarayacak işlevsel bir yeniden inşa eylemine girerek Rusya'yı dost, Japonya'yı düşmana dönüştüren ortaklaşa bir söylem üretmektedir. Hollywood savaş filmlerinde Japonya'yı ele alırken kullanılan bu insandışılaştırıcı temsil stratejisi seyircinin düşmanla arasına mesafe koymasına yaramakta ve seyircinin düşmanı kendisi gibi sıradan bir insan olarak görmesini önleyerek düşmana yöneltilecek her türlü şiddeti

meşrulaştırmaya, kolaylaştırmaya ve hatta olumlamaya hizmet etmektedir. Savaş sırasında Amerika'daki Japonların ve Japon kökenli Amerikalıların belirli bölgelerde oluşturulan kamplara yerleştirilmeleri ve savaşın sonunda Japonya'ya atılarak çok sayıda sivilin hayatını kaybetmesine neden olan atom bombaları bu meşrulaştırmanın hem nedeni hem de sonuçlarıdır. Hollywood savaş filmleri, Japonları temsil ederken tercih ettikleri anlatı teknikleri yardımıyla, Pearl Harbor saldırısı sonrasında ortaya çıkan Japon düşmanlığını savaş boyunca canlı tutmuş ve hatta güçlendirmiştir.

Bu çalışma kapsamında incelenen İkinci Dünya Savaşı filmleri ile ilgili dikkat çeken bir diğer nokta ise, filmlerde Nazilerle savaşanların her zaman müttefik ülkelerken, Japonya ile savaşanların bir örnek dışında Amerikan askerleri olmasıdır. Bu durum, savaş sırasında iktidar ve halk arasında hangi düşmana öncelik verilmesi gerektiğine dair fikir ayrılığının filmler yoluyla yumuşatılmaya çalışılması girişimi olarak okunabilir. Roosevelt hükümeti savaşta önceliği Avrupa cephesinde Nazilerin yenilmesine ve İngiltere'ye yardım etmeye vermek isterken, Amerikan halkı ise Pearl Harbor saldırıları nedeniyle Japonya'ya öncelik verilerek intikam alınmasını istemektedir. Bu fikir ayrılığı, Hollywood savaş filmlerinde Japonlarla savaşanların neredeyse her zaman Amerikan askerleri olmasının nedenini açıklamaktadır. Gerçek hayatta egemen iktidar savaşta Avrupa'ya öncelik verirken, Hollywood'un klasik anlatı tekniklerinin hâkim olduğu, perdede yaratılan dünyayı dış dünyanın bir uzantısı olarak sunan ve karakterler ile özdeşleşme yaratan savaş filmlerinde Japonlarla savaşan ikame Amerikan askerleri, kendilerine vahşi birer hayvan sürüsü gibi saldıran Japon askerlerini herhangi bir tereddüt duymadan yok ederek halkın intikam duygularını gidermeye çalışmışlardır.

Savaş Bilgi Ofisi'nin Hollywood stüdyolarına gönderdiği kılavuzda yer alan ve çok sayıda filmde de tekrarlanan savaşın sebebi, ABD'nin sivil halkı ve ordusu, düşmanlar ve müttefikler ile ilgili yukarıda değinilen tüm temsillerin ayrıca ABD'nin yumuşak gücüne katkı yaptığı ortadadır. Benzer mesajların çok sayıda örnekte tekrarlandığı Hollywood savaş filmlerinde, Amerikan askerleri her zaman dünyayı diktatörlükten ve şiddetten korumak için savaşan, çok zor koşullar altında olsalar bile mücadeleden vazgeçmeyen ve ülkesi için ölmeyi seve seve göze alan karakterlerdir. Bu filmlerde ABD, toplumu oluşturan bireyler arasında bir ayrım olmayan, askeri ve sivil halkıyla birlikte evrensel ve ahlaki değerleri korumak için omuz omuza mücadele eden, müttefiklerin yaşadıkları acılara ve zorluklara önem veren bir ülke olarak temsil edilir. Müttefik ülkelerde de gösterime giren bu filmler, ABD'nin bireysel çıkarlar

değil evrensel ve ahlaki değerleri korumak için savaştığına ve müttefiklerine değer veren bir ülke olduğuna dair mesajları üreterek ABD'ye ve politikalarına yönelik bir sempati oluşturup, ABD'nin yumuşak gücüne katkı yapmaktadır. Kore Savaşı sırasında ABD'nin teklifi ile Birleşmiş Milletler tarafından Kore'ye asker çıkarılması bu yumuşak gücün sonuçlarından biri olabilir.

İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden yalnızca beş yıl sonra başlayan Kore Savaşı'na yönelik kamuoyu oluşturma çabalarını İkinci Dünya Savaşı'na yönelik kamuoyu oluşturma çabaları ile aynı şekilde ele almak zordur. İkinci Dünya Savaşı'na giden yolda uluslararası gerilimler çok öncelerde başlamış olup, ABD'nin savaşa katılımı ise savaşın başlangıcından iki yıl sonra gerçekleşmiştir. Bu süre iktidara İkinci Dünya Savaşı'na dair “iyi savaş” mitini yayma ve savaşa yönelik kamuoyu oluşturma fırsatı sağlamıştır. Kore Savaşı ise beklenmedik bir anda Kuzey Kore'nin Güney Kore'ye saldırmasının hemen ardından ABD önderliğindeki Birleşmiş Milletler'in yardım için Güney Kore'ye asker göndermesi ile başlamıştır. Dolayısıyla halkı savaşa hazırlayacak bir zaman olmamıştır. Kore Savaşı döneminde, İkinci Dünya Savaşı döneminde kurulan Savaş Bilgi Ofisi gibi propaganda faaliyetlerini tek bir merkezden idare edecek bir kurum oluşturulmamış olsa da, bu durum iktidarın savaşa yönelik kamuoyu oluşturmaya ihtiyaç duymadığı anlamına gelmemektedir. Çünkü Kore Savaşı, İkinci Dünya Savaşı sonrasında başlayan Soğuk Savaş'ın ve ABD'deki komünizm karşıtı mücadelenin bir uzantısı olarak ele alınmalıdır. Komünizm karşıtı mücadele ise ABD'de yeni bir girişim olmayıp, İkinci Dünya Savaşı sırasındaki çıkarlar doğrultusunda ara verildikten sonra savaşın bitimiyle şiddetlenen bir mücadeledir. Hollywood endüstrisi de iktidar tarafından baskı altına alınarak komünizm karşıtı mesajların yayılması için bir araç olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Hollywood endüstrisi üzerinde gerçekleştirilen ve “cadı avı” olarak anılan Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi komünizm karşıtı soruşturmaları bu baskının en net kanıtıdır. Bu soruşturmalar sonucunda yönetmen ve oyuncular da dahil birçok Hollywood personeli kara listeye alınmış ve endüstrinin dışına itilmişlerdir. İktidarı memnun etmek ve kendi masumiyetlerini kanıtlamak isteyen Hollywood stüdyoları ise komünizm korkusunu inşa etmeye yardım eden casus filmlerine, komünist partinin ABD içindeki etkinliklerine değinen filmlere, Sovyetler kontrolü altındaki ülkelerde yaşanan sıkıntılara değinen filmlere ya da nükleer savaşa dair korkuları güçlendiren bilimkurgu filmlerine ağırlık vermiştir. Ancak, Kore Savaşı'nın başlamasından sonra stüdyoların bu savaşa odaklanan filmleri üretmede gönülsüz

olmaları Hollywood endüstrisi açısından Kore Savaşı dönemini İkinci Dünya Savaşı döneminden ayıran önemli bir farktır.

Hollywood endüstrisi, üzerindeki baskılardan dolayı her ne kadar komünizm karşıtlığını destekleyen filmler üretse de, doğrudan komünizmle mücadele nedeniyle ortaya çıkan Kore Savaşı'nı destekleyici anlatıları üretmeye ya da halkı savaşın meşruluğuna ikna etmeye yanaşmamıştır. Kore Savaşı'nın gerçekleştiği 1950-1953 yılları arasında Hollywood'un majör stüdyoları Kore Savaşı'na odaklanan yalnızca 5 savaş filmi üretirken, diğer stüdyolarla birlikte bu sayı ancak 17'dir. Buna karşılık, İkinci Dünya Savaşı sırasında ise yalnızca bu çalışma kapsamında, 2020 yılında imdb.com üzerinden "savaş" kategorisine yapılan taramada majör stüdyoların 54 filmi bulunmuş olup bunlardan 51 tanesine online olarak ulaşılmıştır. Üretim sayılarındaki bu farklılık popüler sinema-iktidar ilişkisinin her zaman iş birliği içerisinde gerçekleşmediğini anlamak açısından önemlidir. Dönemin konjonktürünün film yapım dinamikleri üzerindeki etkisi incelendiğinde Hollywood'un Kore Savaşı'na karşı ilgisizliğinin çeşitli sebeplerinin olduğu anlaşılmaktadır. Bunlardan birincisi İkinci Dünya Savaşı sonrasında bireylerin sinema salonlarının olduğu şehir merkezlerinden uzaklaşarak banliyölere göç etmesi ile birlikte seyirci sayılarının azalmasıdır. Buna ek olarak, 1948 yılında karara bağlanan tekelcilik karşıtı davalar da stüdyolara zarar verir. Hollywood stüdyolarının gelirlerine zarar verici nitelikte olan bu kararın ardından seyirci sayılarının da giderek azalması, Hollywood stüdyolarının zaten halk arasında popüler olmayan ve destek görmeyen Kore Savaşı'nı konu alan filmlerin üretimini neden az sayıda tuttuğunu ortaya koymaktadır. Gerçekleştiği zaman halk arasında destek görmeyen Kore Savaşı "unutulmuş savaş" olarak tarihe geçmiş, edebiyatta, sinemada, ABD'de öğrencilere verilen ders kitaplarında ve hatta savaşın popüler bir tür olduğu video oyunlarında bile görmezden gelinerek kendisine çok az yer bulabilmiştir. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı'na katılmak için demokrasiyi, barışı ve özgürlükleri korumak, diktatörlüklerin dünyaya egemen olmasını engellemek gibi düşmanın savaş sırasındaki eylemleriyle kendiliğinden meşrulaşan ve kamuoyu desteği gören evrensel sebepler varken, Kore Savaşı tamamen ABD ve Rusya arasındaki ideolojik çatışmanın sonucunda ortaya çıkmış, halk arasında anlaşılamayan ve destek görmeyen bir savaştır. Dolayısıyla, üretim mantığı olarak en geniş sayıda seyirci kitlesine seslenecek filmler üretmeyi tercih eden Hollywood stüdyoları gelir kayıpları ile sarsıldığı bir dönemde yaşanan, kamuoyu desteğine sahip olmayan ve hakkında film üretmenin ticari bir risk olarak görüldüğü Kore

Savaşı'na odaklanan çok az sayıda film üretmiştir. Hatırlanacağı üzere kamuoyunun büyük tepkisini çeken Vietnam Savaşı'nın gerçekleştiği yıllarda Vietnam Savaşı'na odaklanan tek bir savaş filminin (*The Green Berets*, John Wayne-Ray Kellogg-Mervyn LeRoy, 1968) çekilmiş olması da bu yargıyı desteklemektedir.

Karşılaştırmalı olarak ele aldığımızda Kore Savaşı döneminde üretilen Hollywood savaş filmlerinin, yakın süre önce çekilmiş olan ve yukarıda değinilen İkinci Dünya Savaşı dönemi savaş filmlerine benzeyen ve onlardan tamamen ayrılan yanları bulunmaktadır. İlk olarak, İkinci Dünya Savaşı filmleri savaşın ne hakkında olduğuna, savaşın amaçlarına ve hedeflerine dair mesajlarla yüklüken, Kore Savaşı filmlerinde ABD'nin neden savaşa katıldığına, savaşın amacına ve hedefine dair mesajların yer almadığı dikkat çekmektedir. İkinci olarak Kore Savaşı filmleri, İkinci Dünya Savaşı filmlerine benzeyen öyküler, uyaşımalar ve ikonografiden faydalanan filmler olsalar da belirli bir savaş hakkında olmaktan çok neredeyse hayali bir savaşa odaklanan, savaş hakkındaki genellemeler gibidir. Bu çalışma kapsamında incelenen bazı örneklerde askerlerin savaştığı mekânın neresi olduğu ve düşmanın kim olduğuna dair bilgilerin eksikliği göze çarpmaktadır. Bu filmlerde mekâna dair olarak seyircilere bazen bir harita gösterilse de bu haritanın hangi bölgeye ait olduğu belirsizdir. Filmde harita üzerinde askeri stratejileri konuşan subaylar da işaret ettikleri bölgenin adını söylemek yerine “şuradan şuraya” gibi cümlelere başvururlar. Bu filmlerin üretildiği yıllarda Kore Savaşı'nın yaşanıyor olması nedeniyle filmlerde böyle bir bilgiye yer vermenin gereksiz olduğu düşünülebilecek olsa da Kore Savaşı'nın yaşandığı yıllarda çok sayıda İkinci Dünya Savaşı filminin de üretilmeye devam edildiği hatırlanmalıdır. Üçüncü olarak ise, bu çalışma kapsamında incelenen Kore Savaşı filmlerinde düşmanın kim olduğuna dair kesin bilgilerin eksik olduğu görülmüştür. İncelenen bazı filmlerde düşmanlar “kıızıllar” ya da “komünistler” olarak soyut bir şekilde tanımlanırken bazı filmlerde ise ABD askerlerinin kimle savaştığına dair yalnızca tek bir diyalog yer alır ve dikkatini bir anlığına filmde ayıran bir seyirci filmde yer verilen düşmanın kim olduğunu öğrenememe riski taşır. Kore Savaşı'nın halk arasında destek görmeyen ve neden savaşıldığının tam olarak anlaşılamadığı bir savaş olmasının, Kore Savaşı filmlerinde İkinci Dünya Savaşı filmlerine kıyasla yer alan mekâna, karakterlerin amacına, çatışmaya ve düşmana dair bu anlatısal eksikliklerin nedeni olduğu düşünülebilir. Savaşa destek göstermeyen ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında sayıları gittikçe azalan seyircileri Kore Savaşı filmlerine çekmek için neden ve kimle savaşıldığı bile anlaşılamayan,

halkın ilgisini çekecek net zaferlerden uzak bir savaş olan Kore Savaşı'na dair işaretlere filmlerde daha az yer verilmiştir. Savaş hakkındaki genellemeler olarak adlandırılabilir Kore Savaşı filmleri, daha somut amaçlara, hedeflere, düşmana sahip olan ve kesin bir galibiyetin elde edildiği İkinci Dünya Savaşı'na dair filmlerin arasına serpiştirilmiş sınırlı sayıda filmlerdir. Böylece stüdyoların hem seyircilerin Kore Savaşı filmlerine dair tepkisini en aza indirmeye çalıştığı hem de stüdyoları baskı altına alan Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi gibi komünizm karşıtı kurum ve kuruluşları memnun etmeye çalıştığı sonucuna ulaşılabilir.

Bu farklılıkların yanı sıra Kore Savaşı filmleri karakter temsilleri açısından da İkinci Dünya Savaşı filmlerine kıyasla büyük farklılıklar taşır. İkinci Dünya Savaşı filmlerinde cephede savaşan erkek karakterler savaşı ve ülkesine hizmet etmek için üzerlerine düşen görevleri sorgusuz bir biçimde kabul ederken, Kore Savaşı filmlerinin kahramanları dönemin yazılı basınında ve radyo programlarında sıklıkla karşılaşılan eleştirileri perdede tekrar ederler. Cephedeki askerlerin yetersiz ekipmana ve mühimmata sahip olmaları, Kore'de dost ve düşmanı birbirinden ayırmanın imkânsız olması nedeniyle Amerikan askerlerinin düştüğü zorluklar ve can kayıpları, askeri ve siyasi otoritelerin beceriksizliği gibi söylemler basın ve sinema arasındaki savaşa yönelik eleştirel nitelikteki paralelliklerdendir. Bu eleştiriler ABD ordusunun üstünlüğüne dair alışıldık anlatıları açıkça yıkmaya teşebbüs etmeseler de, orduya dair üstünlük ve yenilmezlik iddialarının altını oyan filmlerdir. Bu filmlerde askerler sürekli olarak silah, ekipman, malzeme, gıda ya da asker sayısı gibi eksikliklerle mücadele ederler. İkinci Dünya Savaşı filmlerinde yer alan askeri otoriteler güven veren, tecrübeli, anlayışlı ve sözü dinlenen kişilerken Kore Savaşı filmlerinde basındaki eleştirilerle paralel bir şekilde ne yaptığını bilmeyen, tecrübesiz ve sözü dinlenmeyen askeri otorite temsillerine rastlanır. İkinci Dünya Savaşı filmlerinin erkek karakterleri ülkesine hizmet için gönüllü ve hevesli olan, gerekirse canını bile vermekten çekinmeyen karakterlerken Kore Savaşı filmlerinde savaşa katılmaktan dolayı hoşnutsuzluklarını dile getiren, neden savaştıklarını bilmeyen ve tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi İkinci Dünya Savaşı sonrasında sivil hayata geçiş yaptıktan sonra bu hayatlarından koparılıp tekrar askere alınmaktan şikâyet eden karakterlere rastlanır. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı filmlerinde tüm Amerikan askerleri ölse bile finalde yer alan bir yazı ya da anlatıcının sözleri yapılan kahramanlıkları överek bu kahramanlıkların gelecekteki galibiyetlerin yolunu açacağına dair umut dolu mesajlar verirken, Kore Savaşı filmlerinin finallerinde böyle kahramanlık mesajlarına ya da galibiyete dair bir umuda rastlanmaz.

Cephede savaşılan askerler neden savaştığını bilmeyen, İkinci Dünya Savaşı filmlerinin asker temsillerinde olduğu gibi “üstün evrensel değerleri” korumak uğruna mücadele etmekten çok, savaşın içine atılmış olduğu ve orada bulunduğu için mücadele etmek zorunda kalan kişilerdir. Bu nedenle bir grup bilincinden de uzak oldukları görülür. İkinci Dünya Savaşı filmlerinin tersine, Kore Savaşı filmlerinde kendi çıkarlarını ön plana alan karakterlere rastlanır. Bir başka deyişle İkinci Dünya Savaşı filmlerinde Savaş Bilgi Ofisi’nin yönlendirmeleriyle ABD’nin kurucu mitlerinden olan bireycilik anlatısı dönemin iktidarının ihtiyaçlarına uygun bir şekilde revize edilerek yerine kolektif çaba ve çıkarlara dair mesajlar getirilse de, Kore Savaşı yıllarına gelindiğinde geleneksel anlatılar yeniden canlanır. Önceki savaş boyunca ürettiği çok sayıda filmde kolektif çıkarları ön plana alan Hollywood endüstrisi, artık ihtiyaç kalmadığında ve film içeriklerini yönlendirecek Savaş Bilgi Ofisi gibi bir kurumun eksikliğinde bu mesajları terk ederek tanıdık ve bildik geleneksel değerlere dönüş yapar. Kore Savaşı dönemi Hollywood savaş filmlerinde geleneksel olana yapılan dönüş bu filmlerde yer alan kadın temsillerinde de kendisini gösterir.

İkinci Dünya Savaşı döneminde kadınları pasif ve bağımlı kılan toplumsal cinsiyet rollerinde değişimler görülmüştür. Bu dönemin savaş filmlerinde savaş sanayisinde çalışan, kaynak ve perçin yapan, iş makineleri kullanan kadınlara ya da bu alanlarda işe girmek istediğini ifade eden kadınlara rastlanır. Ancak Kore Savaşı dönemi Hollywood savaş filmleri bu durumu tersine çevirerek geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini yeniden canlandırır. Bu filmlerde yer alan kadınlar genellikle ekonomik olarak erkeğe bağlı olan, yemek yapmak, alışveriş yapmak ve çocuk bakmak gibi ev içi rollerle sınırlanan kadın temsilleridir. Bu filmlerde zaman zaman karşımıza kariyer sahibi kadınlar çıksa da bu kadın temsilleri İkinci Dünya Savaşı filmlerinin kadın temsillerinden farklıdır. Kore Savaşı filmlerinde savaş cephelerinde hemşire olarak ya da Birleşmiş Milletler’e bağlı olarak çalışan bu kadınlar, İkinci Dünya Savaşı’nın önceliği savaşa ve işine veren kadınlarının aksine sıklıkla kendi aralarında erkekler hakkında konuşurken seyirciye gösterilen, evlenmek istediğini belirten diyaloglara sahip ve cephede yaşadığı romantik ilişkisi görevinin önüne geçen kadınlardır. Görüleceği üzere bir önceki savaş döneminde çok sayıda erkeğin orduya alınması sebebiyle oluşan iş gücü açığını kapatmak için işe alınan kadınlar, erkeklerin savaştan dönmelerinin ardından, daha az asker gücüne ihtiyaç duyulan Kore Savaşı döneminde tekrardan geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine dönmeye çağrılmıştır. Kore Savaşı dönemi savaş filmlerinde tıpkı bireycilik

anlatısının tekrar filmlere dönmesi gibi, geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri de bir geri dönüş yaşamıştır.

İkinci Dünya Savaşı filmlerinden Kore Savaşı filmlerine geçildiğinde bireyciliğe ve toplumsal cinsiyet rollerine dair temsillerde değişimler yaşanmasına rağmen siyahi azınlıklara dair temsillerde ise iki savaşa odaklanan filmlerde de devamlılık yaşanır. Tıpkı İkinci Dünya Savaşı filmlerinde olduğu gibi Kore Savaşı filmlerinde de siyahiler *The Steel Helmet* (1951) filmi istisna olmakla birlikte genellikle yalnızca birkaç saniyeliğine uzaktan veya kalabalıklar içinde perdede görülen, savaşa hiçbir katkı yapmayan ve diyalogları olmayan karakterler olarak arka plana atılırlar. Oysa 1948 yılında çıkarılan kanunla birlikte orduda siyahilerin beyazlarla aynı birliklerde görev alması serbest bırakılmıştır. Çok sayıda siyahi Amerikalı asker ordudaki diğer askerlerle birlikte iktidarın farklı bir ülkeyle yaşadığı ideolojik anlaşmazlıklar nedeniyle daha önceleri adını bile bilmediği bölgelerde hayatını kaybetmiş olsa da bu askerlerin katkılarına Hollywood savaş filmlerinde yer verilmemiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Roosevelt iktidarının ve Savaş Bilgi Ofisi'nin Hollywood stüdyolarına ABD'nin tüm yurttaşlarıyla savaşa destek veren bir ülke olarak temsil edilmesi yönündeki taleplerine karşı, seyircilerin siyahileri pozitif olarak temsil eden filmlere tepkisi nedeniyle, gişe gelirlerini korumak isteyen stüdyolar siyahilerin savaşa katkılarını görmezden gelmiştir. Kore Savaşı dönemi ise stüdyolar açısından dikey bütünleşmenin dağıtıldığı, seyirci sayılarının azaldığı, televizyonla rekabetin ortaya çıktığı ve Avrupa pazarında alınan korumacı tedbirler nedeniyle dış pazar gelirlerinin azaldığı, ekonomik açıdan olumsuz bir dönemdir. Bu nedenle Kore Savaşı filmlerinde, yakın yıllarda yaşanan tecrübelerin gösterdiği üzere siyahilerin pozitif temsillerinden doğabilecek seyirci tepkilerinin önüne geçmek adına ırk ayrımına dayalı temsiller yeniden üretilmiş, tıpkı İkinci Dünya Savaşı filmlerinde olduğu gibi Kore Savaşı filmlerinde de siyahiler birer iç öteki olarak temsil edilmiş ve savaştaki mücadeleleri görmezden gelinmiştir.

Bu çalışma kapsamında incelenen İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı filmleri, görüleceği üzere ırksal ayrımlar gibi yerleşmiş sorunların yeniden üretildiği, bireycilik ve toplumsal cinsiyet rolleri gibi konularda ise kısa sürede birbirine zıt belirgin söylemsel inşaların yer aldığı filmlerdir. Düşmanların temsili de Kore Savaşı dönemi Hollywood savaş filmlerinde söylemin inşası söz konusu olduğunda en dikkat çekici konulardan biridir. Çünkü, çok kısa bir süre önce yaşanan İkinci Dünya Savaşı sırasında hem dönemin ABD Başkanı Roosevelt'in

konuşmalarında hem de Hollywood savaş filmlerinde özgürlüğe, barışa ve demokrasiye değer veren, ABD ile ortak değerlere ve hedeflere sahip önemli birer müttefik olarak sunulan Çin ve Rusya, Kore Savaşı yıllarına gelindiğinde iktidarın söylemlerinde demokrasinin, özgürlüklerin düşmanı, saldırgan ve yayılmacı birer ülke olarak anılmaya başlamıştır. Böylece, önceki savaş sırasında oluşturulan aidiyet ve ötekilik kalıpları geçerliliklerini yitirmiş, aradan geçen kısa sürede iktidarın hedef ve ihtiyaçlarında yaşanan değişimler düşmana dair önceki dönemle çelişen yeni bir “bilgi”nin inşa edilmesine sebep olmuştur. Bu çalışma kapsamında incelenen Kore Savaşı filmlerinde de benzer bir söylemin inşa edildiğine rastlanmıştır. Bu filmlerde Rusya, gerçek hayatta da olduğu gibi savaşın bir tarafı olarak gösterilmez ancak filmlerin karakterleri arasında geçen diyaloglarda zaman zaman Rusya’nın bu saldırıları desteklediğine, savaşan komünist güçlere silah ve savaş araçları temin ettiğine dair ifadeler yer alır. Bu filmlerde ABD ordularının karşısında savaşanlar Kuzey Kore ve kısa süre önce değerli bir müttefik olarak adlandırılırken Komünist Parti yönetimine geçtikten sonra bir düşmana dönüşen Çin askerleridir. Bu düşmanların temsilleri İkinci Dünya Savaşı filmlerinin Japon temsillerine çok benzemektedir. Düşmanlar acımasız, vahşi, sivilleri öldürmekten bile çekinmeyen kişilerdir. Tıpkı Japon temsillerinde görüldüğü gibi ABD askerlerine sürünerek yaklaşan, saklandığı yerden ateş eden hatta sivillerin ve mültecilerin arasında saklanarak saldıran sinsi ve korkak kişilerdir. Ayrıca Japonlar gibi bu karakterlerin de diyalogları yoktur ve yine Japonlar gibi genel olarak daha uzak çekimlerle seyircilere gösterilirler. Dolayısıyla bu çalışma kapsamında incelenen İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı dönemi Hollywood savaş filmlerinde seyircinin düşmanla özdeşleşmesini, yakınlık duymasını ya da düşmanı da sıradan birer insan olarak görmelerini önlemek için düşmanın duygu ve düşüncelerinin anlaşılabilirliği diyaloglara ya da yakın çekimlere başvurmadan kaçınıldığı, ABD ile kültürel bağları daha zayıf olan Asyalı düşmanların homojen bir şekilde ötekileştirildiği görülmektedir.

Kore Savaşı filmlerini İkinci Dünya Savaşı filmlerinden ayıran bir diğer yön ise bu filmlerde müttefik ülkelerin büyük oranda göz ardı edilmesidir. İkinci Dünya Savaşı sırasında ABD’nin müttefiklerinin mücadelelerine ve direnişlerine odaklanan çok sayıda film yapılmışken, Birleşmiş Milletler ordularının katılımıyla düzenlenen Kore Savaşı’na dair üretilen Hollywood savaş filmlerinde müttefik ülkelerin askerleri ya da yurttaşları çoğunlukla birkaç saniyeliğine perdede beliren kişiler olarak yer alırlar. Buna, ABD’nin sözde destek vermek için gittiği Güney Koreliler de dahildir. Bu filmlerde Güney Koreliler, çok kısa

süreliliğine seyircilere gösterilirler ve genellikle filmde yer aldıkları bu kısa süre içinde düşmanın saldırılarından kaçan insanlar olarak temsil edilirler. Güney Koreliler, tıpkı İkinci Dünya Savaşı filmlerinde yer alan Doğulu müttefikler gibi kendi kendine yetemeyen, muhtaç ve ezilen insanlardır. Ancak İkinci Dünya Savaşı filmlerinde müttefiklere yapılan yardımları meşrulaştırmak adına filme yerleştirilen diyaloglar ve sahneler yer alırken, Kore Savaşı filmlerinde Güney Kore'ye yapılan yardımlara dair gerekçeler ileri sürülmemektedir. Dolayısıyla bu filmlerde Kore Savaşı ortak evrensel değerleri korumak adına farklı ülkelerin birlikte mücadele ettiği bir savaştan çok, ABD'nin rakip ideolojilere karşı mücadelesi olarak temsil edilmiştir. Bu durum ise İkinci Dünya Savaşı filmlerinin aksine Kore Savaşı filmlerini ABD'nin politikalarına, kurumlarına ve değerlerine yönelik yakınlık oluşturarak ABD'nin yumuşak gücüne katkı yapacak filmler olmadıklarını göstermektedir.

Toparlayacak olursak, 1930'lu yıllarda propaganda içerikli filmler üretmeyi ve uluslararası problemlere eğilmeyi gişe gelirlerine zarar verdiği gerekçesiyle reddeden Hollywood endüstrisi, kendisi için koşulların elverişli hale gelmesiyle birlikte İkinci Dünya Savaşı'na dair çok sayıda film üreterek ABD'yi desteklemiştir. Hollywood endüstrisinin yöneticilerinin bu gibi tartışmalı konular hakkında fikirlerini değiştirmesine neden olan gelişmeler vardır. 1930'lu yıllarda ABD halkının büyük kesimi ülkelerinin uluslararası problemlerden uzak durmasını ve izolasyonist politikalar benimsenmesini desteklemiştir. Ancak Pearl Harbor saldırısı ile birlikte bu düşünce tamamen değişir ve ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'na katılması yönünde %97 oranında bir destek oluşur. Savaşa yönelik kamuoyu desteğinin yanı sıra Nazi işgallerinin ardından Hollywood filmleri için Avrupa film pazarının daralması ve Roosevelt iktidarı ile yapılacak olan iş birliğinin stüdyolar için kârlı olacağının anlaşılmasıyla ve bunlara ek olarak Hollywood'un Yahudi patronlarının kültürel bağlarının bulunduğu Avrupalı Yahudilere yönelik Nazi saldırılarının oluşturduğu hassasiyetle birlikte, 1930'lu yıllarda uluslararası problemler değinmekten kaçınan stüdyolar 1930'ların sonlarından başlayarak ve giderek artan bir şekilde ABD'nin İkinci Dünya Savaşı'na katılmasını ve izolasyonizmin terk edilerek daha müdahaleci politikaların harekete geçirilmesini desteklemiştir. Bu dönemde üretilen filmlerde Savaş Bilgi Ofisi'nin tartışılmaz bir etkisi olmuştur. Bu çalışma kapsamında incelenen, İkinci Dünya Savaşı yıllarında üretilen tüm Hollywood savaş filmlerinde Savaş Bilgi Ofisi'nin stüdyolara gönderdiği Sinema Endüstrisi İçin Hükümet Bilgi Kılavuzu'nda yer alan ve açıklanan altı maddeden birkaçına uyan, uymakla

da kalmayıp kılavuzda yer aldığı haliyle birebir tekrarlanan temsillere rastlanmıştır. Kılavuzda yer verilen ve filmlerde değinilmesi istenen bu maddelerin ABD Başkanı Roosevelt'in konuşmalarından türetilmesi ve iktidarın savaş sırasındaki istek ve ihtiyaçları doğrultusunda halkı yönlendirmek üzere hazırlanmış maddeler olmaları çok önemli bir ayrıntıdır. Kılavuzda, savaşın sebebi, düşmanlar ve müttefikler gibi konularda halk arasında bazı yanlış anlamalar olduğu bu yüzden bu yanlış anlamaların düzeltilmesi gerektiği açıkça belirtilmiş bir başka deyişle halka arasındaki savaş karşıtı görüşlerin iktidarın görüşleri ile uyumlanması için filmler yoluyla seyircilerin manipüle edilmesi gerektiği belirtilmiştir. Böyle bir kılavuzdan haberi olmayan seyirciler ise eğlence olanaklarının kısıtlandığı savaş döneminde eğlenmek amacıyla gittikleri sinema salonlarında yoğun bir propaganda ile karşılaşmışlardır. Filmlerde seyircinin karşısına çıkan Amerikan, düşman ya da müttefik temsilleri çoğu zaman gerçek yaşamdakine uymayan, halkın savaşa yönelik desteğini arttırmak ve korumaya yönelik belirli ideolojilerin ve görüşlerin süzgeçlerinden geçmiş yeniden inşalar olmuştur. Filmlerde üretilen soyut sebepler ve amaçlar ile erkekler kendi ülkelerinden çok uzakta yaşanan bir savaşta ölmeye, sakat kalmaya ya da yıllarca savaşın travmalarını yaşamaya davet edilmiş, kadınlar ise kendilerini toplumsal hayatta ikincil konuma yerleştiren ve bu durumu değiştirmek için bir adım atmayan egemen iktidarın ihtiyaçlarını karşılamak için iş gücüne çağırılmıştır. Dahası ABD içinde hâlâ ırk ayrımına dayalı uygulamalar devam etmesine rağmen köleliği ve baskıları önlemek, eşitliği sağlamak gibi gerçeklerden kopuk hedefler için bir arada mücadele eden bir ulus temsili inşa edilerek ülke içerisindeki eşitsizlikler görmezden gelinmiştir. ABD içerisindeki farklı kimliklere seslenen bu filmler seyircilere iktidarın istek ve ihtiyaçlarından doğan görevler vermiş, gerçek yaşamla örtüşmeyen ortak değerler ve kolektif çıkarlar etrafında bir araya gelmiş sahte bir ulus temsili inşa etmiştir. Bunun yanı sıra daha önce dost olarak görülen ülkeler bir anda düşmana, düşmanlar ise dosta dönüşmüştür. İngiltere ve Fransa'nın sömürgecilik faaliyetleri ya da henüz kısa süre önce demokrasinin ve barışın düşmanı ilan edilen Rusya'nın Nazilerle birlikte giriştikleri saldırgan politikalar perdeden silinerek üstün ortak evrensel değerlerden ve çıkarlardan oluşan bir aidiyet temsili inşa edilmiştir. Aidiyet temsillerinin karşısına yerleştirilen ötekiler ise sahip olunan bu ortak değerleri yıkmaya çalışan ülkeler olarak korku ve kaygının merkezi olarak kabul edilirler. Aidiyet ve ötekiliğe dair inşa edilen bu temsil ve söylemler “biz” ve “öteki” arasında ikili karşıtlıklar kurarak savaşı seyircilere ahlaki bir sorumluluk olarak sunarlar. Düşman kötülüğün merkezi olarak kabul edilir ve kötülüğü önlemek için doğal olarak yok edilmeleri gerekmektedir. Bu ön kabuller her ne kadar doğal

görünşeler de söylemler ve temsiller yoluyla inşa edilmiş düşünme biçimleridir. Bu çalışmada, bu ön kabullerin inşa edilmesinde Hollywood filmlerinin rolü merkeze alınsa da, birinci bölümde de değinildiği gibi İngiltere, Japonya ve Almanya'da da benzer niteliğe sahip filmler üretilmiş, bir başka deyişle bireyler kim oldukları ve kimlerden farklı oldukları konusunda her zaman ve her yerde tepeden inme değer ve düşünme biçimlerini kabul etmek için yönlendirilmek istenmiştir. Temsiller ve söylemler yoluyla inşa edilen bu ön kabuller ve düşünme biçimleri bireylerin öznelliklerini ortadan kaldırarak, bireyleri adeta iktidarın ihtiyaçlarını karşılamaya yarayan birer araca dönüştürmektedir. Düşmanları durdurmak bahanesiyle sıradan insanları manipüle ederek denizaşırı ülkelerde savaşa gönderen, ölmelerine, öldürmelerine, sakat kalmalarına ya da ömür boyu mücadele etmeleri gerekecek psikolojik hasarlar almalarına neden olan iktidarlar ise kendi çıkarları için uygun gördüklerinde savaş suçu işleyen Nazi bilim insanlarını gizli şekilde ABD'ye getirip, Rusya'ya karşı teknolojik üstünlüğü ele geçirmek amacıyla savunma sanayi ve teknoloji projelerinde görevlendirmiştir. Bu temsillerin inşasında egemen iktidar ve Hollywood endüstrisi arasındaki iş birliği önemli bir rol oynamış, İkinci Dünya Savaşı döneminde filmler demokrasi ve özgürlük naraları atan iktidarın kurduğu Savaş Bilgi Ofisi'nin gözetiminde savaşa katılımı meşrulaştırmak amacıyla halkı manipüle eden birer propaganda aracına dönüşmüştür.

Eğer Savaş Bilgi Ofisi (OWI) kurulmasaydı Hollywood endüstrisinin bu kadar manipülatif ve her zaman egemen iktidarın istekleri ile örtüşen temsil ve söylemlere filmlerde yer verip vermeyeceğini sorgulamak mümkündür. Hollywood endüstrisinin hem İkinci Dünya Savaşı öncesinde uluslararası sorunlara karşı ilgisiz kalması hem de Kore Savaşı yıllarında üretilen ve bu çalışma kapsamında incelenen savaş filmlerinin İkinci Dünya Savaşı filmlerinden büyük ölçüde ayrılmaları bu soruyu cevaplar niteliktedir. İkinci Dünya Savaşı filmleri ile kıyaslandıklarında Kore Savaşı filmlerinde savaşı meşrulaştırıcı gerekçeler ileri sürülmez, düşmanın kim olduğu ya da neden yenilmeleri gerektiği belirsizdir, karakterler kolektif çıkarlara karşı daha duyarsızdır ve savaşı sorgusuz sualsiz kabul etmezler, otorite kaynakları olarak yer alan subaylar her zaman güvenilebilecek kusursuz insanlar değildir, çalışan ya da çalışmak isteyen kadınlar yerine evlenmek isteyen ve geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini benimseyen kadınlar görülür, müttefikler ve azınlıklar neredeyse filmlerden kaybolur. Her ne kadar Kore Savaşı dönemi iktidarının İkinci Dünya Savaşı döneminde olduğu gibi savaşı meşrulaştırmak ve savaşın gerekliliğine dair kamuoyu oluşturarak halkı belirli fedakârlıklarda

bulunmaya yönelik ikna etmeye gerek duymadığı ve bu savaş filmlerinde görülen farklılıkların bu nedene dayandığı düşünülebilir olsa da dönemin politik ve toplumsal atmosferi düşünüldüğünde bu açıklama geçersiz olacaktır. Çünkü İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan ve Kore Savaşı'nın başlamasıyla güçlenen Soğuk Savaş atmosferi altında ABD'de komünizm karşıtlığı oluşturmak için büyük çaba sarf edilmiş, okullarda, iş yerlerinde, dini kurumlarda ve kitle iletişim araçlarında komünizm korkusu yayılmıştır. Hollywood endüstrisi de bu bağlamda soruşturmalardan geçip çok sayıda endüstri personeli hapse atılmış ya da kara listeye alınarak endüstrinin dışına itilmiştir. Ancak bu girişimlere rağmen stüdyolar Kore Savaşı'nı meşrulaştıracak ya da İkinci Dünya Savaşı filmlerinde olduğu gibi seyircilere iktidarın istek ve ihtiyaçlarından kaynaklanan görev ve sorumluluklara dair mesajlar içeren filmler üretmeye çalışmamışlardır. İncelenen iki savaşa dair filmler arasındaki farklılıkların sebebinin Hollywood stüdyoları ile iktidarın çıkarlarının çatıştığı noktada stüdyoların kendi çıkarlarını ön planda tutma girişimleri olduğu yargısına ulaşılabilir. Kore Savaşı döneminde de egemen iktidarın isteği ve baskıları sonucunda komünizm karşıtı mesajları yayan filmler üretilmiş olsa da bunlar halk arasında karşılığını bulan endişeleri yansıtan nükleer savaş korkusu ya da klasikleşmiş casus filmleri olmuştur. ABD'de iktidarın giriştiği komünizm karşıtı ideolojik savaşın bir sonucu olarak dahil olunan Kore Savaşı ise halk arasında destek görmemiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında halkın savaşa desteği %97'ye kadar yükselirken ve savaş boyunca da yüksek kalırken, Kore Savaşı döneminde bu destek %50-60 arasında kalmış, askere alınanlar içerisinde bile bu savaş tepkilere neden olmuştur. Dolayısıyla, İkinci Dünya Savaşı sonrasında dikey bütünleşmenin dağıtılması, seyirci sayılarının azalması, İngiltere ve Fransa gibi Avrupa ülkelerinde yerli filmleri koruyacak önlemlerin alınması gibi gelişmelerle gelirleri gittikçe azalan stüdyolar ticari çıkarlarını ön planda tutarak, halkın destek vermediği bir savaş hakkında film üretmekten ya da halkı savaşın gerekliliğine ikna etmeye çalışmaktan kaçınmışlardır. Bu çalışma kapsamında yer almayan ancak Kore Savaşı ile benzer amaçlara sahip olan ve daha büyük tepkiler çeken Vietnam Savaşı'nın gerçekleştiği yıllarda Vietnam Savaşı'na odaklanan tek bir film üretilmiş olması da bu yargıyı desteklemektedir. Bu nedenle de İkinci Dünya Savaşı yıllarında bu savaşa dair yüzlerce film üretilmişken, Kore Savaşı'nın gerçekleştiği yıllarda Kore Savaşı'na odaklanan yalnızca 17 film üretilmiştir. Hollywood sineması ulusal bir sinema olarak ele alınabilse de iktidarı her zaman aynı şekilde desteklememektedir. Hollywood tek tip üretim yapmayan, kamuoyu tepkilerini de hesaba katan, ulusal olsa bile ticari olma özelliğini kaybetmeyen bir endüstridir.

Sonuç olarak Hollywood savaş filmleri stüdyolar ve iktidar arasındaki çıkarların uyumluluğuna bağlı olarak temsil ve söylemlerin de uyumlandığı filmlerdir. Fakat burada kimin çıkarları söz konusudur? Öncelikle Hollywood stüdyolarının bu ilişkiden elde ettiği ekonomik çıkarlar vardır. Stüdyolar askerlik hayatını tür kalıpları içinde düzenleyip, heyecan verici ve cazip şekilde temsil ederek hem çok sayıda seyirciye ulaşan ve gişede başarı sağlayan anlatılar sunabilmekte hem de bu anlatıları oluşturmak için ordudan araç, ekipman, asker ve danışmanlar alabilmektedir. Bunun karşılığında ise, ordu ve hükümet uluslararası hedeflerine ulaşmak için asker elde etmektedir. Seyirciler ise ya kendilerine hiçbir zararı dokunmamış kişilerle savaşmak için daha önce belki adını bile duymadığı bir bölgeye savaşmak için giden askerlere, iktidarın savaş koşullarından doğan ihtiyaçlarını karşılamak için çalışan işçilere veya iktidardakiler lüks içinde yaşarken temel ihtiyaç maddelerinden fedakârlık yapması gereken sivillere dönüşmüştür. Bir başka deyişle, bireyler iktidarın gözünde birer özne ve hatta insan olmaktan çıkarak belirli görevleri yerine getirmeye yarayan birer araç haline almış, nesneleşmiştir. Hollywood ve egemen iktidarın çıkarlarının birbiriyle örtüşmediği dönemde ise Hollywood endüstrisi kendi ekonomik çıkarlarını ön plana koymuş ancak iktidarın otoritesini sarsmaya da çalışmamıştır. Bu çalışma kapsamında yapılan incelemelerin de gösterdiği gibi Amerikan kimliğine, toplumsal cinsiyet rollerine, müttefiklik ve düşmanlık ilişkilerine dair çok kısa sürede keskin dönüşümler yaşanmıştır. Bu dönüşümlerin hiçbiri ise bireylerin taleplerinden değil, iktidar ve Hollywood arasındaki çıkar ilişkisinden kaynaklanmıştır. Bu keskin dönüşümler bize temsil ve egemen söylemlerin inşa edilmiş yapılar olduğunu hatırlatmakta, toplumsal hayatta karşımıza çıkarak birey ve grupları kutuplaştıran, toplumları ayrıştıran farklılıkların doğal gerçeklikler olmadığını, belirli grupların çıkarlarından kaynaklanan suni inşalar olduğunu kanıtlamaktadır. Çalışmada merkezde yer alan ABD ve kısa örnekler olarak değinilen İngiltere, Almanya ve Japonya gibi ülkelerin savaş döneminde ürettikleri filmlerin de kanıtladığı gibi farklı ülkelerde sinema her zaman barışı, kültürü, aileyi, gelecek nesilleri, demokrasiyi vb. korumak için kendisini feda eden insanları göstermiştir. Kültür endüstrisinde sözü edilen standartlaşma ulusal sınırları aşarak propagandanın bile uluslararası standartlaşmasına sebep olmuştur. Tüm bu filmlerde kendi halklarının desteğini almaya çalışanlar aslında benzer değerleri koruduklarını iddia etmişler düşmanı ise bu değerleri yok etmeye çalışmakla suçlamışlardır. Buradan dünyanın farklı yerlerindeki insanların benzer temel değerlere sahip olduklarını görebiliyoruz. Ama iktidarın güdümündeki filmler benzerliklere değil farklılıklara vurgu yaparak uluslar ve kültürler arasındaki ayrımı dünyayı zenginleştiren

değil “biz”den farklıları ötekileştiren bir anlatı içerisine hapsederler. Kapitalizmin üretim mantığı içinde filmlerin mali hesaplarının birer istatistiğine dönüşen seyirciler bunun bir uzantısı olarak, yayılmacı politikaların benimsetilmesi için kâğıt üzerinde sayılardan ibaret olan ve kolayca harcanabilir kitlelere de dönüştürler. Savaş çığırtkanlığı yapanlar, filmlerde ya da gerçek hayatta “...yı korumak için gerekirse ölürüz” ya da “gerekirse kuru ekmek yeriz” diyenler kendileri veya ailelerini ölüme göndermek için bu kadar hevesli değildir. Basın onların hiçbirinin cephede ölüm haberini vermemiştir ve vermeyecektir. Burada seyircilerin üzerine düşen görev filmlerin de bu çıkar ilişkilerinden bağımsız olmadığını hatırlayarak, perdede kendisine gösterilenin belirli ideolojilerin ve değerlerin süzgecinden geçtikten sonra oluşturulan inşalar olduğunu bilerek filmleri tecrübe etmektir. Böyle bir hatırlatmanın hâlâ gerekli olup olmadığı sorgulanabilir. Ancak iktidarın söylemlerinin tarihi dramalar görünümünde tekrarlandığına, internet olanakları sayesinde sayısız kaynağa para vermeden kolayca ulaşmanın mümkün olmasına rağmen geçmişe ve günümüze dair bilgilerin filmler, diziler ve video oyunları yoluyla öğrenildiğine, aynı sporu yapan ve temel amacı bilet/forma satarak gelir elde etmek olan profesyonel spor takımlarının forma rengindeki seçilmiş farklılıkların cinayetlere neden olabildiğine ve bu gibi çıkar ilişkileri etrafında inşa edilmiş sayısız yapay farklılıkların toplumlar üzerindeki etkilerine hâlâ şahit olmak mümkün olduğu için bu hatırlatma gerekli görünmektedir.

Kaynakça

"Box Office Leaders 1942", (1943, 01 06), *Variety*, s.13.

(2019, 08 26), Milliyet:

https://twitter.com/milliyet/status/1165980432762048512?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1166021464186925056%7Ctwgr%5E25b314c1a06e16cc04c59e55291c8e9524721a8e%7Ctwcon%5Es3_&ref_url=https%3A%2F%2Fonedio.com%2Fhaber%2Fmilliyet-gazetesi-a adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 20.06.2022)

Abisel, N. (t.y.), *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2014), *Aydınlanmanın Diyalektiği*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Aitken, I. (2015), *Avrupa Sinema Kuramları: Eleştirel Analiz*, İstanbul: Doruk Yayınları.

Aka, A. (2010), Kimliğe Teorik Yaklaşımlar, *Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34 (1), s. 17-24.

Althusser, L. (2002), *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Altman, R. (2000), *Film/Genre*, London: BFI Publishing.

Andrew, J. D. (2010), *Büyük Sinema Kuramları*, İstanbul : Doruk Yayıncılık.

Basinger, J. (1993), *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930–1960*, Hanover/New Hampshire: Wesleyan University Press.

Basinger, J. (2003), *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Basinger, J. (2016), The Wartime American Women on Film: Home-Front Soldier, D. A. Cunningham, & J. C. Nelson içinde, *A Companion to the War Film* (s. 89-105), West Sussex: Wiley Blackwell.

Baudry, J.-L. (2011), Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus, T. Corrigan, P. White, & M. Mazaj içinde, *Critical Visions in Film Theory* (s. 34-45), Boston: Bedford/St. Martin's.

Bauman, Z. (2003), *Intimations of Postmodernity*, London: Routledge.

Bennett, M. T. (2012), *One World, Big Screen : Hollywood, the Allies, and World War II*, Chapel Hill/North Carolina: The University of North Carolina Press.

Berinsky, A. J. (2009), *In Time of War: Understanding American Public Opinion from World War II to Iraq*, Chicago: The University of Chicago Press.

Bernstein, L. (2003), Screen and Bars: Confronting Cinema representations of Race and Crime, J. Xing, & R. Hirabayashi içinde, *Reversing The Lens: Ethnicity, Race, Gender and Sexuality Through Film* (s. 169-184), Boulder: University of Colorado Press.

Bjornlund, L. (2013), *The Civil Rights Movement*, San Diego: Reference Point Press.

Blair, C. (1987), *The Forgotten War: America in Korea 1950-1953*, New York: Times Books.

Blakemore, E. (2019, 01 14), *Why America Targeted Italian-Americans During World War II*, history.com: <https://www.history.com/news/italian-american-internment-persecution-wwii> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 12.06.2022)

Bloom, W. (1993), *Personal Identity, National Identity and International Relations*, Cambridge: Cambridge University Press.

Bloor, M., & Bloor, T. (2007), *The Practice of Critical Discourse Analysis*, New York: Routledge.

Boggs, C., & Pollard, T. (2016), *The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture*, New York: Routledge.

- Bordwell, D. (2005), The classical Hollywood style, 1917–60, D. Bordwell, J. Staiger, & K. Thompson içinde, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (s. 1-87), London: Routledge.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2012), *Film Sanatı*, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Breuer, J., Festl, R., & Quandt, T. (2011), In the Army Now – Narrative Elements and Realism in Military First-person Shooters, *Proceedings of the 5th DIGRA-Conference "Think, Design, Play*, Utrecht: Utrecht School of the Arts.
- Brigham, G. (1954), Public Opinion on the Eve of World War, *Today's Speech*, 2(4), s. 22-25.
- Broderick, S. (2015), *Real War vs Reel War: Veterans, Hollywood and WWII*, Lanham: Rowman & Littlefield.
- Bronfen, E. (2012), *Specters of War: Hollywood's Engagement with Military Conflict*, New Jersey: Rutgers University Press.
- Brown, J. (1988), A Is for Atom, B Is for Bomb: Civil Defense in American Public Education, 1948-1963, *The Journal of American History*, 75(1), s. 68-90.
- Brubaker, R., & Cooper, F. (2000), Beyond "Identity", *Theory and Society*, 29, s. 1-47.
- Buchanan, A. N. (2019), *World War II in Global Perspective, 1931-1953*, West Sussex: Wiley Blackwell.
- Buckingham, D. (2008), Introducing Identity, D. Buckingham içinde, *"Introducing Identity." Youth, Identity, and Digital Media* (s. 1-24), Cambridge: MIT Press.
- Buscombe, E. (2012), The Idea of Genre in the American Cinema, B. k. Grant içinde, *Film Genre Reader IV* (s. 12-26), Austin: University of Texas Press.
- Büker, S. (1989), *Film ve Gerçek*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Yayını.
- Byrne, K. J. (2023, 04 28), *On this day in history, April 28, 1967, Muhammad Ali refuses to serve military at height of Vietnam War*, Fox News: <https://www.foxnews.com/lifestyle/this-day-history-april-28-1967-muhammad-ali-refuses-serve-military-vietnam-war> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 10.09.2022)
- Cahoone, L. E. (2008), Introduction, L. E. Cahoone içinde, *From Modernism to Postmodernism: An Anthology* (s. 1-13), Oxford: Blackwell Publishing.
- Cantril, H. (1948), Opinion Trends in World War II: Some Guides to Interpretion, *The Public Opinion Quarterly*, 12(1), s. 30-44.
- Casey, S. (2005), Selling NSC-68: The Truman Administration, Public Opinion, and the Politics of Mobilization, 1950–51, *Diplomatic History*, 29(4), s. 655-690.
- Casey, S. (2008), *Selling the Korean War: Propaganda, Politics, and Public Opinion in the United States, 1950-1953*, New York: Oxford University Press.
- Casty, A. (2009), *Communism in Hollywood: The Moral Paradoxes of Testimony, Silence, and Betrayal*, Plymouth: The Scarecrow Press.
- Ceplair, L., & Englund, S. (1983), *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-1960*, Berkeley: University of California Press.
- Chung, H. S. (2014), From Saviors to Rapists: G.I.s, Women, and Children in Korean War Films, K. A. Ritzenhoff, & J. Kazecki içinde, *Heroism and Gender in War Films* (s. 115-130), New York: Palgrave Macmillan.
- Churchill, W. (2003), American Indians in Film: Thematic Contours of Cinema, J. Xing, & L. Hirabayashi içinde, *Reversing The Lens: Ethnicity, Race, Gender and Sexuality Through Film* (s. 43-111), Boulder: University Press of Colorado.

- Cole, E. R., & Omari, S. R. (2003), Race, Class and the Dilemmas of Upward Mobility for African Americans, *Journal of Social Issues*, 59(4), s. 785-802.
- Cole, W. S. (1951), The America First Committee, *Journal of the Illinois State Historical Society*, 44(4), s. 305-322.
- Combs, J. (2014), *American Political Movies: An Annotated Filmography of Feature Films*, Oxfordshire: Routledge.
- Connolly, W. E. (1995), *Kimlik ve Farklılık: Siyasetin Açmazlarına Dair Demokratik Çözüm Önerileri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connor, W. (1978), A nation is a nation, is a state, is an ethnic group is a *Ethnic and Racial Studies*, 1(4), s. 377-400.
- Crang, M. (1998), *Cultural Geography*, Oxon: Routledge.
- Cripps, T., & Culbert, D. (1979), The Negro Soldier (1944): Film Propaganda in Black and White. *American Quarterly*, 31(5), s. 616-640.
- Cunningham, D. A., & Nelson, J. C. (2016), *A Companion to the War Film*, West Sussex: Wiley Blackwell.
- Çakı, C., Gazi, M. A., Çakı, G., & Almaz, F. (2019), Goebbels Liderliğinde Nazi Almanyası'nda Propaganda Sineması, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(4), s. 149-164.
- Çakır, A. (2020), *Söylem Analizi: Ne Demek İstiyorsun?*, Konya: Palet Yayınları.
- Çetin Erus, Z. (2010), Amerikan Sinemasında Pazarlama: 'Ürün' Geliştirme, Fiyatlama, Tutundurma ve Dağıtım. *Marmara İletişim Dergisi*, 17(17), s. 126-145.
- Çoban, B. (2020), Söylem, İdeoloji ve Eylem: İktidar ve Muhalefet Arasındaki Mücadeleyi Çözümleme Denemesi, B. Çoban, & Z. Özarslan içinde, *Söylem ve İdeoloji* (s. 199-262), İstanbul: Su Yayınevi.
- Dalbay, R. S. (2018), Kimlik ve Toplumsal Kimlik Kavramı, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 31, s. 161-176.
- Dallek, R. (1995), *Franklin D. Roosevelt and American Foreign Policy, 1932-1945*, New York: Oxford University Press.
- Demir Güneş, C. (2013), Michel Foucault'da Söylem ve İktidar, *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 21, s. 55-69.
- Demirtaş, H. A. (2003), Sosyal Kimlik Kuramı, Temel Kavram ve Varsayımlar, *İletişim Araştırmaları*, 1(1), s. 123-144.
- Dervin, F. (2015), Discourses of Othering, K. Tracy, C. Ilie, & T. Sandel içinde, *The International Encyclopedia of Language and Social Interaction Volume I* (s. 1-9), West Sussex: Wiley Blackwell.
- Duménil, G., Löwy, M., & Renault, E. (2011), *Marksızmin 100 Kavramı*, İstanbul: Yordam Kitap.
- Eagleton, T. (1996), *İdeoloji*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eberwein, R. (2010), *The Hollywood War Film*, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Edwards, P. M. (1997), *A Guide to Films on the Korean War*, Westport: Greenwood Press.
- Ewing, K. P. (1990), The Illusion of Wholeness: Culture, Self, and the Experience of Inconsistency, *Ethos*, 18(3), s. 251-278.
- Fairclough, I., & Fairclough, N. (2012), *Political Discourse Analysis*, Oxon: Routledge.
- Fairclough, N. (1996), *Language and Power*, New York: Longman.
- Fielding, R. (1972), *The American Newsreel: 1911-1967*, Norman: University of Oklahoma Press.

- Finler, J. W. (1988), *The Hollywood Story*, New York: Crown Publishers Inc.
- First Amendment. (2020, 10 20). constitution.congress.gov:
<https://constitution.congress.gov/constitution/amendment-1/#:~:text=Congress%20shall%20make%20no%20law,for%20a%20redress%20of%20grievances.>
adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 13.09.2022)
- Fisher, S. (2011), Playing with World War II: A Small-Scale Study of Learning in Video Games, *Loading: The Journal of the Canadian Game Studies Association*, 5(8), s. 71-89.
- Fluck, W. (2001). Crime, Guilt, and Subjectivity in "Film Noir". *American Studies*, 46(3), s. 379-408.
- Fong, E., & Markham, W. (2002), Anti-chinese Politics In California In The 1870s: An Intercounty Analysis, *Sociological Perspectives*, 45(2), s. 183-210.
- Forman, M. (1997, 1 18), *Interview with Miloš Forman*, nsarchive2.gwu.edu:
<https://nsarchive2.gwu.edu/coldwar/interviews/episode-14/forman4.html> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 10.09.2022)
- Foucault, M. (1999), *Bilginin Arkeolojisi*, İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Foucault, M. (2007), *Cinselliğin Tarihi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gallarotti, G. M. (2011), Soft power: what it is, why it's important, and the conditions for its effective use, *Journal of Political Power*, 4(1), s. 25-47.
- Garofolo, J. (2016), War Films in an Age of War and Cinema, D. A. Cunningham, & J. C. Nelson içinde, *A Companion to the War Film* (s. 36-55), West Sussex: Wiley Blackwell.
- Gohn, S. (2022), *USO Camp Shows*, USO.org: <https://www.uso.org/stories/2368-uso-camp-shows-d-day-and-entertaining-troops-on-the-european-front-lines-in-wwii> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 10.12.2022)
- Grant, B. K. (2007), *Film Genre: From Iconography to Ideology*, London: Wallflower Press.
- Guisse, K. (2018, 1 11), *Hitting the Road with the Hollywood Victory Caravan*, The National WWII Museum:
<https://www.nationalww2museum.org/war/articles/hitting-road-hollywood-victory-caravan> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 10.06.2021)
- Gunning, T. (2009), Narrative Discourse and the Narrator System, L. Braudy, & M. Cohen içinde, *Film Theory and Criticism* (s. 390-401), Oxford: Oxford University Press.
- Gürkan, İ. (2018), Sinemada Geçmişin Anlatısı: İkinci Dünya Savaşı Filmlerinde Çocuk Karakterlerin Tanık Olma Deneyimleri, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hall, S. (1996), Introduction, S. Hall, & P. du Gay içinde, *Questions of Cultural Identity* (s. 1-17), London: Sage Publications.
- Hall, S. (2005), Encoding/Decoding, S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis içinde, *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* (s. 117-127), New York: Routledge.
- Hall, S. (2017), Giriş, S. Hall içinde, *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (s. 7-20), İstanbul: Pinhan.
- Hall, S. (2017), Temsil İş, S. Hall içinde, *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (s. 21-98), İstanbul: Pinhan.
- Handel, L. A. (1976), *Hollywood Looks at Its Audience: A Report of Film Audience Research*, New York: Arno Press.
- Hegel, G. (1984), *Lectures on the Philosophy of World History*, Cambridge University Press: New York.
- Heywood, A. (2013), *Siyasi İdeolojiler: Bir Giriş*, Ankara: Adres Yayınları.

- Higson, A. (1995), *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford: Clarendon Press.
- Hogeback, J. (t.y.), *How the Symbolism of the Swastika Was Ruined*, Britannica.com: <https://www.britannica.com/story/how-the-symbolism-of-the-swastika-was-ruined> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 27.05.2021)
- Home-front*, (2022), Britannica: <https://www.britannica.com/dictionary/home-front> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 14.11.2021)
- Horten, G. (2002), *Radio Goes to War: The Cultural Politics of Propaganda during World War II*, Berkeley: University of California Press.
- HUAC. (2009, 10 29), History.com: <https://www.history.com/topics/cold-war/huac> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 07.01.2022)
- Huebner, A. J. (2004), Kilroy is Back: Images of American Soldiers in Korea, 1950-1953, *American Studies*, 45(1), s. 103-129.
- Hughes, T. A., & Royde-Smith, J. G. (2023, 03 25), *World War II*, Britannica.com: <https://www.britannica.com/event/World-War-II> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 07.09.2023)
- Hunt, L. (1985), U.S. Coverup of Nazi Scientists, *Bulletin of the Atomic Scientists*, 41(4), s. 16-24.
- Hyams, J. (1984), *War Movies*, New York: Gallery Books.
- İlter, T. (2006), Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm, *Küresel İletişim Dergisi*, 1, s. 1-14.
- Jäger, S. (2001), Discourse and Knowledge: Theoretical and Methodological Aspects of a Critical Discourse and Dispositive Analysis, R. Wodak, & M. Meyer içinde, *Methods of Critical Discourse Analysis* (s. 32-62), London: Sage Publications.
- Jensen, R., & Thomas, C. (2009), To What Extend Did American Corporations Publish "Brag Ads" During World War II?, *Advertising & Society Review*, 10(2).
- Jensen, S. Q. (2011,. Othering, Identity Formation and Agency, *Qualitative Studies*, 2(2), s. 63-78.
- Jones, D. B. (1945), The Hollywood War Film: 1942-1944, *Hollywood Quarterly*, 1(1), 1-19.
- Jones, D. B. (1956), Communism and the Movies: A Study of Film Content, J. Cogley içinde, *Report on Blacklisting 1: Movies* (s. 196-304), New York: The Fund For The Republic.
- Jones, J. B. (2009), *All-Out for Victory: Magazine Advertising and the World War II Homefront*, Lebanon/New Hampshire: University Press of New England.
- Kane, K. (1988), The World War II Combat Film, W. D. Gehring içinde, *Handbook of American Film Genres* (s. 85-102), Westport: Greenwood Press.
- Kellner, D. (1995), *Media Culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*, London: Routledge.
- Kellner, D. (2011), *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kelly, J. T. (2007), A Cold War Home Front, 1945-63, D. S. Heidler, & J. T. Heidler içinde, *Daily Lives of Civilians in Wartime Modern America: From the Indian Wars to the Vietnam War* (s. 105-140), Westport: Greenwood Press.
- Keogh, S. (2018), *Turning the Heir Blue*, The Sun: <https://www.thesun.co.uk/news/6161053/prince-william-lindo-wing-swear-crowds-royal-baby-kate-middleton/> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 27.10.2021)
- Keyman, F. (2007), Kültürel Kimlik Olgusunu Yeniden Düşünmek, *Doğu Batı*, 41, s. 217-227.
- Kidd, J. (2016), *Representation*, Oxon: Routledge.

- Kirel, S. (2005), *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları.
- Kirel, S. (2010), Ertem Eğilmez'in Namuslu Filminden Hareketle Seksenlerin Toplumsal Alanında ve Popüler Sinemasında Egemen Değerlerini ve Sinemadaki Temsillerini Sorgulamak, *Kurgu Online International Journal of Communication Studies*, 23(1), s. 1-29.
- Kirel, S. (2010), Popüler Sinema ve Propaganda İlişkisi: Uygarlaştırma Mitinin Meşrulaştırıcısı Olarak Hollywood Westernlerinin Etkisi, E. İnan içinde, *Seçenlere ve Seçilenlere Politik Dünya* (s. 161-183). İstanbul: Referans.
- Kirel, S. (2012) *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kirel, S. (2014), Seksenlerin İffet'inin Peşinde: Popüler Sinemanın Eril Yüzünü Tartışmak, İ. Cangöz, & Ö. Birsen içinde, *Sıradışı Uyumsuz Muhalif: Bir Entelektüeli Yitirmek* (s. 122-152), İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Kirshner, J. (2013), *Hollywood's Last Golden Age : Politics, Society, and the Seventies Film in America*, New York: Cornell University Press.
- Koppes, C. R. (1997), Regulating the Screen: The Office of War Information and the Production Code Administration, T. Schatz içinde, *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s* (s. 262-281), New York: Charles Scribner's Sons.
- Koppes, C. R., & Black, G. D. (1977, June), What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942-1945, *The Journal of American History*, s. 87-105.
- Koppes, C. R., & Black, G. D. (1987), *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*, New York: The Free Press.
- Koppes, C. R., & Black, G. D. (1999), Blacks, Loyalty, and Motion Picture Propaganda in World War II, M. Bernstein içinde, *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era* (s. 130-156), New Brunswick: Rutgers University Press.
- Korean War, (1950, 07 17), *Newsweek*, Vol:XXXVI No:3, s. 13-17.
- Kracauer, S. (2010), *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kracauer, S. (2011), *Kitle Süsü*, İstanbul: Metis.
- Krutnik, F. (2001). *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. London: Routledge.
- Küçükdoğan, B., & Yengin, D. (2015), Sergei Mikhailovich Eisenstein, Z. Özarslan içinde, *Sinema Kuramları I: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar* (s. 107-131), İstanbul: Su Yayınevi.
- Lacey, N. (1998), *Image and Representation: Key Concepts in Media Studies*, London: Macmillian Press.
- Landon, P. J. (2003), The Korean War. P. C. Rollins içinde, *The Columbia Companion to American History on Film* (s. 81-85), New York: Columbia University Press.
- Langford, B. (2005), *Film Genre, Hollywood and Beyond*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Larrai, J. (1995), *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*, İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Lasswell, H. (1995), Propaganda. R. Jackall içinde, *Propaganda* (s. 13-25), New York: New York University Press.
- Lechner, Z. J. (2014), 'We Have Certainly Saved Ourselves': Popular Views of Masculinity During the Korean War, 1950-53, *Comperative American Studies An International Journal*, 12(4), s. 316-337.
- Leff, L. J., & Simmons, J. L. (2001), *The Dame in The Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*, Lexington/Kentucky: The University Press of Kentucky Press.
- Lenoir, T., & Caldwell, L. (2018), *The Military-Entertainment Complex*, Cambridge: Harvard University Press.

- Lev, P. (2003), *The Fifties: Transforming the Screen 1950-1959*, New York: Charles Scribner's Sons.
- Levering, R. B. (1978), *The Public and American Foreign Policy, 1918-1978*, New York: William Morrow and Company.
- Lewis, J. (2000), "We Do Not Ask You to Condone This": How the Blacklist Saved Hollywood, *Cinema Journal*, 39(2), s. 3-30.
- Lynn, J. A. (2003), *Battle: A History of Combat and Culture From Ancient Greece to Modern America*, Boulder/Colorado: Westview Press.
- Maalouf, A. (2015), *Ölümçül Kimlikler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Malkasian, C. (2001), *The Korean War 1950-1953*, Oxford: Osprey Publishing.
- Maltby, R. (2008), Sansür ve Kendi Kendini Düzenleme. G. Nowell-Smith içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (s. 276-290), İstanbul: Kabalcı.
- McAdams, F. (2002), *The American War Film: History and Hollywood*, Westport: Praeger.
- McCreery, S., & Creech, B. (2014), The Journalistic Value of Emerging Technologies: American Press Reaction to Newsreels During WWII, *Journalism History*, 40(3), s. 177-186.
- McLaughlin, R. L., & Parry, S. E. (2006), *We'll Always Have Movies: American Cinema During World War II*, Lexington/Kentucky: The University of Kentucky Press.
- McLellan, D. (2005), *İdeoloji*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- McMichael, A. (2007), PC Games and the Teaching of History, *The History Teacher*, 40(2), s. 203-218.
- Melucci, A. (1996), *Challenging Codes: Collective Action In The Information Age*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Men at War, (1951, 01 01), *Time Vol. LVII No.1*, s. 16-23.
- Metzger, S. A., & Paxton, R. J. (2016), Gaming History: A Framework for What Video, *Theory & Research in Social Education*, 44(4), s. 532-564.
- Michel, H. (1973), *World War II: A Short History*, Farnborough: Saxon House .
- Milberg, D. (2010), *World War II on the Big Screen*, Jefferson/North Carolina: McFarland & Company.
- Miller, J. (2013), Confessions of a Nazi Spy: An Exercise in Courageous Filmmaking, J. Miller içinde, *Film and Ethics: What Would You Have Done?* (s. 29-49), Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Miller, T., Govil, N., McMurria, J., Maxwell, R., & Wang, T. (2012), *Küresel Hollywood: Ekonomi-Politik*, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Mills, S. (1997), *Discourse*, London: Routledge.
- Morgan, T. D. (1994), The Industrial Mobilization of World War II: America Goes to War, *Army History*, 30, s. 31-35.
- Murphy, K. (2011), Radio (World War II), M. J. Manning , & C. R. Wyatt içinde, *Encyclopedia of Media and Propaganda in Wartime America* (s. 539-541), Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Murphy, R. (2000), *British Cinema and the Second World War*, London: Continuum.
- Mydans Goes up to the Fighting, (1950, 07 17), *Life*, s. 33-35.
- Nahya, Z. N. (2011), İmgeler ve Ötekileştirme: Cadılar, Yerliler, Avrupalılar, *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), s. 27-38.
- Neale, S. (2000), *Genre and Hollywood*, London: Routledge.

- Nye, J. S. (2020), *Yumuşak Güç: Dünya Siyasetinde Başarının Araçları*, Ankara: BB101 Yayınları.
- Office of War Information, (1942 a), *Government Information Manual for the Motion Picture Industry, Title Page & Introduction*, Indiana University Library: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiintro.pdf> adresinden alındı
- Office of War Information, (1942 b), *Government Information Manual for the Motion Picture Industry, Section I. The Issues: Why We Fight*, Indiana University Library: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpii.pdf> adresinden alındı
- Office of War Information, (1942 c), *Government Information Manual for the Motion Picture Industry Section II. The Enemy: Whom We Fight*, Indiana University Library: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiii.pdf> adresinden alındı
- Office of War Information, (1942 d), *Government Information Manual for the Motion Picture Industry Section III. The United Nations and Peoples: With Whom We Are Allied in Fighting*, Indiana University Library: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiiii.pdf> adresinden alındı
- Office of War Information, (1942 e), *Government Information Manual for the Motion Picture Industry Section IV. Work and Production: The War at Home*, Indiana University library: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiiiv.pdf> adresinden alındı
- Office of War Information, (1942 f), *Government Information Manual for the Motion Picture Industry Section V. The Home Front: What We Must Do*, Indiana University Library: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiv.pdf> adresinden alındı
- Office of War Information, (1942 g), *Government Information Manual for the Motion Picture Industry Section VI. The Fighting Forces: The Job of the Fighting Man at the Front*, Indiana University Library: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpivi.pdf> adresinden alındı
- Office of War Information, (1942 h), *Government Information Manual for the Motion Picture Industry Manpower Mobilization: Fact Sheet No. 8*, Indiana University Library: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpifs8.pdf> adresinden alındı
- Office of War Information, (1942-1945 d), *World War II Posters, 1942-1945*, National Archives Catalog: <https://catalog.archives.gov/id/513572> adresinden alındı
- Office of War Information, (1942-1945 e), *World War II Posters, 1942-1945*, National Archives Catalog: <https://catalog.archives.gov/id/513581> adresinden alındı
- Office of War Information, (1942-1945 f), *World War II Posters, 1942-1945*, National Archives Catalog: <https://catalog.archives.gov/id/513598> adresinden alındı
- Office of War Information, (1942-1945 g), *World War II Posters, 1942-1945*, National Archives Catalog: <https://catalog.archives.gov/id/513599> adresinden alındı
- Office of War Information, (1942-1945 h), *World War II Posters, 1942-1945*, National Archives Catalog: <https://catalog.archives.gov/id/515397> adresinden alındı
- Office of War Information, (1942-1945 i), *World War II Posters, 1942-1945*, National Archives Catalog: <https://catalog.archives.gov/id/516143> adresinden alındı
- Office of War Information, (1942-1945), *World War II Posters, 1942-1945*, National Archives Catalog: https://catalog.archives.gov/search?q=*&f.ancestorNaIds=513498&sort=naIdSort%20asc adresinden alındı
- Orgad, S. (2012), *Media Representation and the Global Imagination*, Cambridge: Polity Press.
- Ormanlı, O. (2015), 11 Eylül Sonrasında Hollywood'da Mitolojik Yaklaşımlar ve Arketipler, *Selçuk İletişim*, 9(1), s. 223-246.
- Orriss, B. W. (1985), *Whe Hollywood Ruled The Skies*, Hawthorne: Aero Associates.

- Oskay, Ü. (2014 a), *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Oskay, Ü. (2014 b), *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Oxford. (2001), *The Oxford Essential Dictionary of the U.S. Military*, New York: Berkley Books.
- Özdemir, C. (2001), Kimlik ve Söylem, *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, s. 107-122.
- Parekh, B. (1994), Discourses on National Identity, *Political Studies*, 42(3), s. 492-504.
- Paris, M. (1998), Lessons for Democracy: American Cinema 1942-1945, *European Review of History*, 5(1), s. 85-94.
- Perpaoli, P. G. (2011), Introduction: Prewar and Opening Moves, M. J. Manning, & C. R. Wyatt içinde, *Encyclopedia of Media and Propaganda in Wartime America Volume 1* (s. 557-561), Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Pleasant, K. (2020), *Honoring Black History World War II Service to the Nation*, army.mil: https://www.army.mil/article/233117/honoring_black_history_world_war_ii_service_to_the_nation#:~:text=During%20WWII%2C%20more%20than%202.5,the%20Army%20during%20the%20War. adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 03.03.2023)
- Police Action*. (2014, 2 7), britannica.com: <https://www.britannica.com/topic/police-action> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 05.03.2023)
- Powell, C. L. (2001, 8 7), *Statement on International Education Week 2001*, state.gov: <https://2001-2009.state.gov/secretary/former/powell/remarks/2001/4462.htm> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 08.06.2022)
- Pruitt, S. (2020, 05 21), *The WWI Origins of the Poppy as a Remembrance Symbol*, history.com: <https://www.history.com/news/world-war-i-poppy-remembrance-symbol-veterans-day> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 03.06.2022)
- Ramsay, D. (2015), Brutal Games: "Call of Duty" and the Cultural Narrative of World War II, *Cinema Journal*, 54(2), s. 94-113.
- Robison, C. (t.y.), *Slap The Dirty Little Jap*, Songlyrics: <http://www.songlyrics.com/carson-robison/slap-the-dirty-little-jap-lyrics/> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 11.02.2021)
- Roffman, P., & Purdy, J. (1981), *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*, Bloomington: Indiana University Press.
- Roosevelt, F. D. (1939 a, 09 21), *Message to Congress at Extraordinary Session to Amend Neutrality*, FDR Library: http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msf01282 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 19.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1939 b, 10 26), *Radio Address to the Herald Tribune Forum*, FDR Library: http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msf01289 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 19.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1939 c, 12 1), *Soviet Agression in Finland*, FDR Library: http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msf01296 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 19.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1940 a, 10 24), *Herald Tribune Forum*, FDR Library: http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msf01370 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 19.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1940 b, 01 03), *Message to Congress- State of the Union Address*, FDR Library: http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msf01301 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 19.10.2021)

- Roosevelt, F. D. (1940 c, 10 28), *Madison Square Garden Address*, FDR Library:
http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msf01371 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 19.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1941 a, 07 24), *Volunteer Participation Committee*, FDR Library:
http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msf01438 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 19.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1941 b, 09 01), *Labor Day Address*, FDR Library:
http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msf01442 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 20.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1941 c, 5 27), *Pan American Union Address Proclaiming an Unlimited National Emergency*, FDR Library: http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msf01426 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 20.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1941 d, 01 06), *Message to Congress - The State of the Union*, FDR Library:
http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msf01407 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 20.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1941 e, 12 09), *Fireside Chat No:18- re War with Japan*, FDR Library:
http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msfb0004 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 20.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1941 f, 10 27), *Navy Day Address*, FDR Library:
http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msf01453 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 20.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1941 g, 11 11), *Civilian Defence Week*, FDR Library:
http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msf01457 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 20.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1941 h, 27 02), *Academy of Motion Picture Arts of Sciences*, Fdr Library:
http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msf01416 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 20.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1942 a, 01 06), *State of the Union Address to Congress*, FDR Library:
http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msfb0015 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 20.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1942 b, 02 23), *Fireside Chat No:19- Progress of the War* . FDR Library:
http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msfb0023 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 24.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1942 c, 04 28), *Fireside Chat No:20 - Our National Economic Policy* . FDR Library:
http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msfb0031 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 24.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1942 d, 6 12), *Rubber Problem*. FDR Library:
http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msfb0035 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 24.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1942 e, 10 12), *Radio Address re the President's Inspection Trip*. FDR Library:
http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msfb0054 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 24.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1942 f), *Radio Address - Armistice Day*. FDR Library:
http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msfb0058 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 24.10.2021)

- Roosevelt, F. D. (1943 a, 02 13). *Address to White House Correspondents Association Dinner*. FDR Library: http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msfb0074 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 24.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1944 a, 01 11). *Annual Message to Congress*. FDR Library: http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msfb0129 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 24.10.2021)
- Roosevelt, F. D. (1945 a, 01 06). *Message to Congress re-State of the Union*. FDR Library: http://www.fdrlibrary.marist.edu/_resources/images/msf/msfb0204 adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 24.10.2021)
- Ryan, M., & Kellner, D. (2010), *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ryan, M., & Lenos, M. (2012), *Film Çözümlemesine Giriş*, Ankara: De Ki Yayınları.
- Saad, L. (2016, 12 5), *Gallup Vault: A Country Unified After Pearl Harbor*, Gallup: <https://news.gallup.com/vault/199049/gallup-vault-country-unified-pearl-harbor.aspx> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 14.04.2022)
- Said, E. W. (2013), *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Schatz, T. (1981), *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York: Random House.
- Schatz, T. (1997), *Boom and Bust: The American Cinema in the 1940's*, New York: Charles Scribner's Sons.
- Schrader, P. (2012). Notes on Film Noir. B. K. Grant içinde, *Film Genre Reader IV* (s. 265-278). Austin: University of Texas Press.
- Schrecker, E. (2004), McCarthyism: Political Repression and the Fear of Communism, *Social Research*, 71(4), s. 1041-1086.
- Schwartz, R. A. (1997), *The Cold War Reference Guide*, Jefferson: McFarland.
- Sen, A. (2006), *Kimlik ve Şiddet: Kader Yanılsaması*, İstanbul: Türk Henkel Yayınları.
- Set, F. (2019), Sinema Savaş İlişkisi ve Türk Sineması'nda Kore Savaşı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Shain, R. E. (1973), *An Analysis of Motion Pictures About War Released by the American Film Industry, 1930-1970*, New York: Arno Press.
- Shindler, C. (2005), *Hollywood in Crisis: Cinema and American Society 1929-1939*, New York: Routledge.
- Shoptaugh, T. (2011), Censorship (World War II), M. J. Manning, & C. R. Wyatt içinde, *Encyclopedia of Media and Propaganda in Wartime America* (s. 504-506), Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Slotkin, R. (2001), Unit Pride: Ethnic Platoons and the Myths of American Nationality, *American Literary History*, 13(3), s. 469-498.
- Smith, J. (1975), *Looking Away: Hollywood and Vietnam*, New York: Charles Scribner's Sons.
- Sönmez Selçuk, S. (2012), Postmodern Dönemde Farklılığın Kutsanması ve Toplumun Parçacılaştırılması: "Öteki" ve "Ötekileştirme", *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 15(2), s. 78-99.
- Sözen, E. (2017), *Söylem: Belirsizlik, Mücadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite*, İstanbul: Profil Kitap.
- Stam, R. (2014), *Sinema Teorisine Giriş*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stam, R., & Spence, L. (2009), Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction, L. Braudy, & M. Cohen içinde, *Film Theory and Criticism* (s. 751-766), Oxford: Oxford University Press.

- Stoler, M. A. (2010), *Selling Different Kinds of War: Franklin D. Roosevelt and American Public Opinion During World War II*, K. Osgood, & A. Frank içinde, *Selling War In a Media Age: The Presidency and Public Opinion in the American Century* (s. 67-92), University Press of Florida: Gainesville.
- Stolier, R. M., & Freeman, J. B. (2016), *The Neuroscience of Social Vision*, J. R. Absher, & J. Cloutier içinde, *Neuroimaging Personality, Social Cognition, And Charecter* (s. 139-157), London: Elsevier.
- Suid, L. H. (2002), *Guts and Glory: The Making of the American Military Image*, Lexington: The University Press of Kentucky.
- Sutherland, J. (2004), *African Americans at War: An Encyclopedia*, Santa Barbara: ABC CLIO.
- Şahin, I. (2015), İkinci Dünya Savaşı'nın Sinemadaki Temsilinin Gerçeklikle İlişkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şahin, Y. (2017), Michel Foucault'da Söylem Analizi, *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 3(6), s. 119-135.
- Şen, F. E., & Kaygısız, Ü. (2022), İkinci Dünya Savaşı'nda İdeolojik Propaganda Bağlamında Çizgi Filmler Üzerine Göstergebilimsel Bir İnceleme, *Erciyes İletişim Dergisi*, 9(2), s. 783-801.
- Taylor, N. (2020), The American Public's Reaction to the Japanese American Internment, *West Virginia University Historical Review*, 1(1), s. 86-99.
- Terkel, S. (1984), *The Good War: An Oral History of World War Two*, New York: Pantheon Books.
- The Immigration Act of 1924*. (t.y.), Office of the Historian: <https://history.state.gov/milestones/1921-1936/immigration-act> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 20.04.2023)
- Thomas, N., Abbott, P., & Chappell, M. (1986), *The Korean War 1950-53*, London: Osprey.
- Thompson, K., & Bordwell, D. (2003), *Film History: An Introduction*, New York: McGraw-Hill.
- Top Grossers of the Season, (1944, 01 05), *Variety*.
- Triandafyllidou, A. (1998), National identity and the 'other', *Ethnic and Racial Studies*, 21(4), s. 593-612.
- Truman, H. S. (1950, 05 08), *Rear Platform and Other Informal Remarks in Illinois*, Truman Library: <https://www.trumanlibrary.gov/library/public-papers/110/rear-platform-and-other-informal-remarks-illinois-iowa-and-nebraska> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 20.12.2021)
- Truman, H. S. (1951, 06 14). *Radio and Television Report to the American People on the Need for Extending Inflation Controls*. Truman Library: <https://www.trumanlibrary.gov/library/public-papers/123/radio-and-television-report-american-people-need-extending-inflation> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 20.12.2021)
- Tunç, Z. E. (1989), "Öteki ve Ötekileştirme Bağlamında Köylülük ve Kentlilik" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tunzelmann, A. v. (2012, 11 30), *Objective, Burma! – liberating cinema from the truth*, theguardian.com: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2012/nov/30/objective-burma-cinema-truth-reel-history> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 05.08.2022)
- United States Holocaust Memorial Museum. (t.y.), *How did Public Opinion About Entering World War II Change Between 1939 and 1941?*, United States Holocaust Memorial Museum: <https://exhibitions.ushmm.org/americans-and-the-holocaust/us-public-opinion-world-war-II-1939-1941> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 02.10.2022)
- University of Nebraska, (2012, 08 28), *Frame By Frame: Hollywood Blacklisting*, Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=tUxdwFvwUTI&ab_channel=UniversityofNebraska%E2%80%93Lincoln adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 11.09.2022)

- USA Office of the Historian, (t.y.), *The Neutrality Acts, 1930s*, history.state.gov: <https://history.state.gov/milestones/1921-1936/neutrality-acts> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 16.10.2021)
- Valantin, J.-M. (2006), *Küresel Stratejinin Üç Aktörü: Hollywood, Pentagon ve Washington*, İstanbul: Babiali Kültür Yayıncılığı.
- van Dijk, T. (1993), Principles of Critical Discourse Analysis, *Discourse & Society*, 4(2), s. 249-283.
- van Dijk, T. (2015), Critical Discourse Analysis, D. Tannen, H. Hamilton, & D. Schiffrin içinde, *The Handbook of Discourse Analysis (Second Edition)*, (s. 466-485), West Sussex: Wiley Blackwell.
- van Dijk, T. A. (2000), *Ideology: A Multidisciplinary Approach*, London: Sage Publications.
- Vasey, R. (1997), *The World According to Hollywood: 1918-1939*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- Védrine, H., & Moïsi, D. (2001), *France in an Age of Globalization*, Washington: Brookings Institution Press.
- Velho, A., & Thomas-Olalde, O. (2011), Othering And It's Effects: Exploring the Concept, H. Niedrig, & C. Ydesen içinde, *Writing Postcolonial Histories of Intercultural Education* (s. 27-50), New York: Peter Lang Publishing.
- Virden, J. (2008), *Americans and the Wars of the Twentieth Century*, New York: Palgrave Macmillan.
- Virdi, J. (2011), Nation and Its Discontents, T. Corrigan, P. White, & M. Mazaj içinde, *Critical Visions in Film Theory* (s. 958-977), Boston: Bedford/St. Martin's.
- Wainwright, A. M. (2014), Teaching Historical Theory through Video Games, *The History Teacher*, 47(4), s. 579-612.
- Wang, J. (2014, 5 01), Criticising Images: Critical Discourse Analysis of Visual Semiosis in Picture News, *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, s. 264-286.
- War in Asia, (1950, 31 07), *Time*, Vol:LVI No:5, s. 15-25.
- Webb, J. (2009), *Understanding Representation*, London: Sage Publications.
- Welch, D. (2001), *Propaganda ant the German Cinema 1933-1945*, London: I.B. Tauris.
- White, S. (2016, 04), Civil Rights, World War II, and U.S. Public Opinion, *Studies in American Political Development*, 30, s. 38-61.
- Wichell, M. K. (2008), *Good Girls, Good Food, Good Fun: The Story of USO Hostesses During World War II*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Wilson, E. J. (2008), Hard Power, Soft Power, Smart Power, *American Academy of Political and Social Science*, 616, s. 110-124.
- Wodak, R. (1997), Introduction: Some Important Issues In The Research of Gender And Discourse, R. Wodak içinde, *Gender and Discourse* (s. 1-20), London: Sage.
- Wodak, R. (2001), What CDA is About: A Summary of Its History, Important Concepts and Its Developments, R. Wodak, & M. Meyer içinde, *Methods of Critical Discourse Analysis* (s. 1-13), London: Sage Publications.
- Woll, A. L. (1983), *The Hollywood Musical Goes to War*, Illinois: Nelson-Hall.
- Worland, R. (1999), The Korean War Film as Family Melodrama: 'The Bridges at Toko-Ri' (1954), *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 19(3), s. 359-377.
- Wu, Y. (2021, 02 09), *Chinese Exclusion Act*, britannica.com: <https://www.britannica.com/topic/Chinese-Exclusion-Act> adresinden alındı, (Erişim Tarihi: 22.11.2022)
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016), *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

- Yılmaz, E. (1997), *Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri*, İstanbul: Leya Yayıncılık.
- Yılmaz, E. (2008), Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine, B. Bakır, Y. Ünal, & S. Saliji içinde, *Sinema İdeoloji Politika* (s. 63-85), Ankara: Orient Yayıncılık.
- Young, M. B. (2010), Hard Sell: The Korean War, K. Osgood, & A. K. Frank içinde, *Selling War in a Media Age: The Presidency and Public Opinion in the American Century* (s. 113-139), Gainesville: University Press of Florida.



EKLER

Ek 1: Tezde İncelenen İkinci Dünya Savaşı Filmleri Listesi

Filmin Adı	Yapım Yılı	Stüdyosu	Yönetmeni	Senaristi
Joe Smith, American	1942	MGM	Richard Thorpe	Paul Gallico, Allen Rivkin
Mrs. Miniver	1942	MGM	William Wyler	Arthur Wimperis, George Froeschel, James Hilton
Journey for Margaret	1942	MGM	W.S. Van Dyke, Herbert Kline	David Hertz, William Ludwig, William L. White
Stand By For Action	1942	MGM	Robert Z. Leonard	George Bruce, John L. Balderston, Herman J. Mankiewicz
The Human Comedy	1943	MGM	Clarence Brown	William Saroyan, Howard Estabrook, Herman J. Mankiewicz
Bataan	1943	MGM	Tay Garnett	Robert Hardy Andrews, Garrett Fort, Dudley Nichols
The Cross of Lorraine	1943	MGM	Tay Garnett	Michael Kanin, Ring Lardner Jr., Alexander Esway
Cry Havoc	1943	MGM	Richard Thorpe	Paul Osborn, Allan Kenward, Jane Murfin
Pilot No 5	1943	MGM	George Sidney	David Hertz, Robert Hardy Andrews
Salute to the Marines	1943	MGM	S. Sylvan Simon	Robert Hardy Andrews, Wells Root, George Bruce
A Guy Named Joe	1943	MGM	Victor Fleming	Chandler Sprague, David Boehm, Frederick Hazlitt Brennan
Dragon Seed	1944	MGM	Harold S. Bucquet, Jack Conway	Pearl S. Buck, Marguerite

				Roberts, Jane Murfin
Thirty Seconds Over Tokyo	1944	MGM	Mervyn LeRoy	Dalton Trumbo, Ted W. Lawson, Bob Considine
Keep Your Powder Dry	1945	MGM	Edward Buzzell	Mary C. McCall Jr., George Bruce
They Were Expendable	1945	MGM	John Ford, Robert Montgomery	William L. White, Frank Wead, Norman Corwin
Wake Island	1942	Paramount	John Farrow	W.R. Burnett, Frank Butler, Lawrence Hazard
So Proudly We Hail	1943	Paramount	Mark Sandrich	Allan Scott, Eunice Hatchitt
The Navy Comes Through	1942	RKO	A. Edward Sutherland	Borden Chase, Ear Baldwin, John Twist
This Land is Mine	1943	RKO ve John Renoir-Dudly Nichols Productions	Jean Renoir	Dudley Nichols, Jean Renoir
Bombardier	1943	RKO	Richard Wallace, Lambert Hillyer	John Twist, Martin Rackin
Tender Comrade	1943	RKO	Edward Dmytryk	Dalton Trumbo
Days of Glory	1944	RKO	Jacques Tourneur	Casey Robinson, Melchior Lengyel
Marine Raiders	1944	RKO	Harold D. Schuster	Warren Duff, Martin Rackin, Jerome Odlum
China Sky	1945	RKO	Ray Enright	Brenda Weisberg, Joseph Hoffman, Pearl S. Buck
Back to Bataan	1945	RKO	Edward Dmytryk	Ben Barzman, Richard H. Landau, Æneas MacKenzie
A Yank in the R.A.F.	1941	Twentieth Century-Fox	Henry King	Darrell Ware, Karl Tunberg, Darryl F. Zanuck
The Pied Piper	1942	Twentieth Century-Fox	Irving Pichel	Nunnally Johnson, Nevil Shute

Chetniks! The Fighting Guerrillas	1943	Twentieth Century-Fox	Louis King	Jack Andrews, Edward E. Paramore Jr., Ulrich Steindorff
Immortal Sargeant	1943	Twentieth Century-Fox	John M. Stahl	Lamar Trotti, John Brophy
The Moon is Down	1943	Twentieth Century-Fox	Irving Pichel	Nunnally Johnson, John Steinbeck
Tonight We Raid Calais	1943	Twentieth Century-Fox	John Brahm	Waldo Salt, L. Willinger, Rohama Lee
Bomber's Moon	1943	Twentieth Century-Fox	Edward Ludwig, Harold D. Schuster, John Brahm	Kenneth Gamet, Leonard Lee, Aubrey Wisberg
Paris After Dark	1943	Twentieth Century-Fox	Léonide Moguy	Harold Buchman, Georges Kessel
Guadalcanal Diary	1943	Twentieth Century-Fox	Lewis Seiler	Richard Tregaskis, Lamar Trotti, Jerome Cady
Happy Land	1943	Twentieth Century-Fox	Irving Pichel	Kathryn Scola, Julien Josephson, MacKinlay Kantor
Lifeboat	1944	Twentieth Century-Fox	Alfred Hitchcock	John Steinbeck, Jo Swerling, Alfred Hitchcock
The Eve of St Mark	1944	Twentieth Century-Fox	John M. Stahl, Irving Pichel	Maxwell Anderson, George Seaton
Wing and a Prayer	1944	Twentieth Century-Fox	Henry Hathaway	Jerome Cady, Mortimer Braus, Jo Swerling
In the Meantime Darling	1944	Twentieth Century-Fox	Otto Preminger	Arthur Kober, Michael Uris
Sunday Dinner For a Soldier	1944	Twentieth Century-Fox	Lloyd Bacon	Martha Cheavens, Wanda Tuchock, Melvin Levy
Winged Victory	1944	Twentieth Century-Fox	George Cukor	Moss Hart, Jerome Cady, John Francis Larkin
A Bell for Adano	1945	Twentieth Century-Fox	Henry King	Lamar Trotti, Norman Reilly Raine, John Hersey

Captain of the Clouds	1942	Warner Bros.	Michael Curtiz	Arthur T. Horman, Roland Gillett, Richard Macaulay
Desperate Journey	1942	Warner Bros.	Raoul Walsh	Arthur T. Horman
Air Force	1943	Warner Bros.	Howard Hawks	Dudley Nichols, William Faulkner, Leah Baird
Edge of Darkness	1943	Warner Bros.	Lewis Milestone	Robert Rossen, William Woods
Action in the North Atlantic	1943	Warner Bros.	Lloyd Bacon, Byron Haskin, Raoul Walsh	John Howard Lawson, Guy Gilpatric, A.I. Bezzerides
Destination Tokyo	1943	Warner Bros.	Delmer Daves	Steve Fisher, Delmer Daves, Albert Maltz
Objective Burma	1945	Warner Bros.	Raoul Walsh	Ranald MacDougall, Lester Cole, Alvah Bessie
God is My Co-Pilot	1945	Warner Bros.	Robert Florey	Robert Lee Scott Jr., Peter Milne, Abem Finkel
Pride of the Marines	1945	Warner Bros.	Delmer Daves	Albert Maltz, Marvin Borowsky, Roger Butterfield

Ek 2: Tezde İncelenen Kore Savaşı Filmleri Listesi

Filmin Adı	Yapım Yılı	Stüdyosu	Yönetmeni	Senaristi
Battle Circus	1953	MGM	Richard Brooks	Allen Rivkin, Laura Kerr, Richard Brooks
Submarine Command	1951	Paramount	John Farrow	Jonathan Latimer
One Minute to Zero	1952	RKO	Tay Garnett	Milton Krimes, William Wister Haines, Andrew Solt
Fixed Bayonets	1951	Twentieth Century- Fox	Samuel Fuller	Samuel Fuller, John Brophy
The Glory Brigade	1953	Twentieth Century- Fox	Robert D. Webb	Franklin Coen