



**T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**2. DÜNYA SAVAŞINI KONU ALAN İNCE KIRMIZI HAT VE ER RYAN'I
KURTARMAK FİLMLERİNDE İDEOLOJİ VE ÖZNE**

HALİT KAVAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

TEZ DANIŞMANI

DOÇ.DR. MEHMET IŞIK

MART-2020

BATMAN

Her Hakkı Saklıdır

TEZ KABUL VE ONAYI

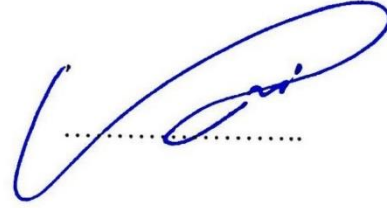
Doç.Dr. Mehmet IŞIK danışmanlığında Halit KAVAK tarafından hazırlanan “2. Dünya Savaşını Konu Alan İnce Kırmızı Hat ve Er Ryan’ı Kurtarmak Filmlerinde İdeoloji ve Özne” adlı tez çalışması 02/03/2020 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy birliği ile Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı’nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Başkan

Prof. Dr. Sedat CERECİ



Üye

Doç. Dr. Mehmet IŞIK



Üye

Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER



Yukarıdaki sonucu onaylarım.

Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ
Enstitü Müdürü

TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış/akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez ve Seminer Yazım Kılavuzu kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

DECLARATION PAGE

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules/ethical conduct and Batman University Institute of Social Sciences' Thesis and Seminar Writing Guide. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all materials and results that are not original to this work.

Halit KAVAK

Tarih: 02.03.2020

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

2. DÜNYA SAVAŞINI KONU ALAN İNCE KIRMIZI HAT VE ER RYAN'I KURTARMAK FİLMLERİNDE İDEOLOJİ VE ÖZNE

Halit KAVAK

BATMAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

DANIŞMAN: Doç. Dr. Mehmet IŞIK

2020, 145 Sayfa

Jüri

Prof. Dr. Sedat CERECİ

Doç. Dr. Mehmet IŞIK

Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER

Endüstri Devrimi ve gelişen savaş teknolojileri savaşı bir yandan kitleselleştirirken diğer yandan da daha yıkıcı hale getirmiştir. Milyonlarca insanın ölümüne yol açan yeni nesil savaşlar, iletişim araçlarının yardımıyla önce “kahvaltı masalarına” ardından da “oturma odalarına” taşınmış ve savaşa ilişkin enformasyon gündelik yaşamın sıradan bir unsuru haline gelmiştir. Bir kitle sanatı olarak 19. Yüzyıl sonlarında doğan sinema da kısa zamanda içerisinde savaş konusuna ilgi göstermeye başlamış ve Birinci Dünya Savaşı yıllarından itibaren savaşı konu edinen çok sayıda film çekilmiştir. Bu filmler arasında dünya tarihinin en fazla insan kaybına neden olan II. Dünya Savaşı'na ele alan filmlerin incelenmesi, bu filmlerde savaşın nasıl temsil edildiğinin anlaşılması noktasında önemli ipuçları verebilir.

Bu doğrultuda bu çalışmada İkinci Dünya Savaşı konu alan Hollywood yapımı savaş filmleri içerisinde en başarılı örnekler arasında gösterilen ve aynı yıl gösterime giren İnce Kırmızı Hat ve Er Ryan'ı Kurtarmak filmleri analiz edilecektir. Anılan iki film savaşa yaklaşımlarındaki farklılıklar nedeniyle amaçlı örneklem metoduyla belirlenmiştir. Tezin Birinci Bölümünde tezin amaç ve önemi, sinema-ideoloji ilişkisi, literatür araştırması açıklanmıştır. İkinci Bölümde bir kitle iletişim aracı olarak sinemanın kitleleri etkileme gücü ve tarihsel gelişim süreci içerisinde Hollywood sinemasında savaşın temsili incelenmiştir. Bulguların yer aldığı Üçüncü Bölümde bu çalışmanın ana konusu olan İnce Kırmızı Hat ile Er Ryan'ı Kurtarmak filmlerinin savaşa ideolojik yaklaşımları ile bu ideolojik yaklaşımlarda “özne” nin nasıl konumlandırıldığı incelenmiş ve çözümlenmiştir. Yapılan bu çözümleme neticesinde şu tespitlere ulaşılmıştır. Klasik Hollywood anlatı yapısına sahip bir film olan Er Ryan'ı Kurtarmak' ta kahramanlık, fedakarlık, cesaret, vatan gibi temaların ön plana çıkarılıp kutsallaştırılmaktadır. “Özne” nin, varlığını kutsallaştırılan bu temaları kabullenmesi ve bunlara bağlılığını ispatlaması koşuluyla değerli olabileceği vurgulanarak geçmiş üzerinden günümüze ulaşılmaya çalışılmaktadır. İnce Kırmızı Hat filminde ise klasik savaş filmlerinden farklı bir bakış açısıyla savaşın anlamsızlığı, yıkıcılığı, insanlığı, insani değerleri ve doğayı nasıl tahrip ettiği gösterilerek savaşa ilişkin değerler tartışmaya açılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Er Ryan'ı Kurtarmak, Hollywood, İkinci Dünya Savaş Sineması, İnce Kırmızı Hat, Sinema, Steven Spielberg, Terrence Malick

ABSTRACT

MASTER THESIS

IDEOLOGY AND OBJECT ON THE BASIS OF WORLD WAR II FILMS OF THE THIN RED LINE AND SAVING PRIVATE RYAN

Halit KAVAK

**INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES OF BATMAN UNIVERSITY
THE DEGREE OF MASTER OF SOCIAL SCIENCE
IN TURKISH LITERATURE AND LANGUAGE**

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Mehmet IŞIK

2020, Pages 145

Jury

Prof. Dr. Sedat CERECİ

Assoc. Prof. Dr. Mehmet IŞIK

Asst. Prof. Dr. Olgun ATAMER

The Industrial Revolution and the developing war technologies, on the one hand, have massified the war, on the other hand, have made it more destructive. The new generation wars that caused the deaths of millions of people were moved to "breakfast tables" and then to "living rooms" with the help of communication tools and the information about the war became an ordinary element of daily life. As an art of mass, cinema, which was born at the end of the 19th century, started to show interest in the war in a short time and many movies about the war have been shot since the First World War years. Examining these films dealing with World War II can provide important clues to understand how the war is represented in these films.

Accordingly, in this study, Thin Red Hat and Saving Private Ryan, which are among the most successful examples of Hollywood movies about World War II, and released in the same year, will be analysed. The two films were determined by purposeful sampling method due to differences in their approach to war. In the first part of the thesis, the purpose and importance of the thesis, the relationship between cinema and ideology, and literature research are explained. In the second part, as a mass media, the power of the cinema to influence the masses and the representation of war in Hollywood cinema in the process of historical development are examined. In the Third Chapter, where findings are found, the ideological approaches of the films, The Thin Red Line and Saving Private Ryan and how the "subject" is positioned in these ideological approaches, which are the main topics of this study, are examined and analysed. As a result of this analysis, it is understood that In Saving Private Ryan, a movie with a classic Hollywood narrative structure, themes such as heroism, sacrifice, courage and homeland are brought to the fore and sanctified. It is tried to reach the present through the past by emphasizing that "subject" can be valuable provided that it accepts and proves its commitment to these sanctified themes. The Thin Red Line film emphasizes the meaninglessness and destructiveness of the war from a different perspective rather than the classic war films and war-related values are open to discussion by showing how war also destroys humanity, human values and nature at the same time.

Keywords: Cinema, Hollywood, War Films, Saving Private Ryan, Steven Spielberg, Terrence Malick, The Thin Red Line, World War Two Films

ÖNSÖZ

Öncelikle, bu çalışma süresince büyük bir özveriyle bana destek olan, yönlendiren tez danışmanım Doç. Dr. Mehmet IŞIK'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek lisans eğitimi yapmam konusunda beni teşvik edip cesaretlendiren Prof. Dr.Sedat CERECİ, Prof. Dr.Seçkin AYDIN, Dr. Öğr. Üyesi Funda MASDAR KARA ve Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER'e; bu çalışma süresince bana sabır ve anlayış gösteren Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Gülriz KOZBE ile ailem ve değerli dostlarıma teşekkür ederim.

Halit KAVAK

Batman-2020

SİMGELER VE KISALTMALAR

Kısaltmalar

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

Akt. :Aktaran

HUAC: Amerika Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi

NATO: Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü (North Atlantic Treaty Organization)

NSDAP: Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi

SSCB: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

İÇİNDEKİLER

TEZ BİLDİRİMİ	III
ÖZET	IV
ABSTRACT	V
ÖNSÖZ	VI
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	VII
İÇİNDEKİLER.....	VIII
GİRİŞ.....	1
Sorun.....	3
Amaç ve Önem	4
Yöntem ve Süreçler	6
Literatür Taraması	7
BİRİNCİ BÖLÜM	13
1. 1. İDEOLOJİ VE SİNEMA İLİŞKİSİ.....	13
1. 2. SİNEMA, İDEOLOJİ VE ÖZNE.....	17
İKİNCİ BÖLÜM	23
2. 1 SİNEMANIN KİTLELERİ ETKİLEME GÜCÜ	23
2.1.1. Sinemanın Propaganda Aracı Olarak Kullanılması	26
2.1.1.1. Sinemanın Nazi Almanyası’nda propaganda aracı olarak kullanılması ..	27
2.1.1.2. Sinemanın Mussolini İtalyası’nda propaganda aracı olarak kullanılması	29
2.1.1.3. Sinemanın Amerika Birleşik Devletleri’nde propaganda aracı olarak kullanılması.....	30
2.1.1.4. Sinemanın Sovyetler Birliği’nde propaganda aracı olarak kullanılması..	32
2.2. HOLLYWOOD SİNEMASINDA SAVAŞIN TEMSİLİ	33

2.2.1. Sinemanın İlk Yıllarında Amerikan Sinemasında Savaş.....	35
2.2.2. Birinci Dünya Savaşı ile İkinci Dünya Savaşı Arasındaki Dönemde Amerikan Sinemasında Savaş (1914-1939)	36
Bir Ulusun Doğuşu (The Birth Of A Nation, 1915).....	38
Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok (All Quiet On The Western Front, 1930).....	39
2.2.3. İkinci Dünya Savaşı Döneminde (1939-1945) Amerikan Sinemasında Savaş.....	41
Rüzgar Gibi Geçti (Gone With The Wind, 1939).....	42
Kazablanka (Casablanka, 1942).....	43
2.2.4. Soğuk Savaş Döneminde (1946-1989) Amerikan Sinemasında Savaş	44
Zafer Yolları (Paths Of Glory, 1957).....	46
Patton (1970).....	47
2.2.5. Vietnam Savaşı Sonrası Amerikan Sinemasında Savaş	48
İlk Kan (First Blood, 1982).....	49
Full Metal Jacket (1987)	50
2.2.6. Körfez Savaşı Sonrası Amerikan Sinemasında Savaş (1991-2001)	51
Vur Emri (Rules Of Engagement, 2000).....	52
2.2.7. İkiz Kule Saldırıları Sonrasında Amerikan Sinemasında Savaş (2001-).....	53
Tanrının Vadisinde (In The Valley Of Elah, 2007)	54
Güneşin Gözyaşları (Tears Of The Sun, 2003).....	55
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	57
BULGULAR VE TARTIŞMA	57
3.1. TERRENCE MALİCK & STEVEN SPIELBERG.....	57
3.1.1. Terence Malick	57
Malick sinemasının genel özellikleri	59
3.1.2. Steven Spielberg	60

Steven Spielberg sinemasının genel özellikleri.....	62
3.2. FİLMLERİN ÇÖZÜMLENMESİ	63
3.2.1 Er Ryan'ı Kurtarmak Filminin Çözümlemesi	63
3.2.1.1 Er Ryan'ı Kurtarmak filminin özeti ve olay örgüsü	64
3.2.1.2 Er Ryan'ı Kurtarmak filminde yer alan karakterler.....	68
Yüzbaşı Miller.....	68
Onbaşı Upham.....	70
3.2.1.3 Er Ryan'ı Kurtarmak filminin ideolojik çözümlemesi	73
3.2.1.3.1 Görüntülerin ürettiği anlamlar	74
3.2.1.3.2 Er Ryan'ı Kurtarmak filminin tematik çözümlemesi	77
3.2.1.3.3 Er Ryan'ı Kurtarmak filminde kurulan karşıtlık ve dışlamalar	78
3.2.1.3.4 Er Ryan'ı Kurtarmak filmindeki ideolojik seslenişler.....	80
3.2.2 İnce Kırmızı Hat Filminin Çözümlemesi	84
3.2.2.1 İnce Kırmızı Hat filminin özeti ve olay örgüsü	86
3.2.2.2 İnce Kırmızı Hat filminde yer alan karakterler.....	91
Albay Tall.....	91
Yüzbaşı Staros.....	93
Er Witt.....	94
Er Bell	97
Başçavuş Welsh	98
3.2.2.3 İnce Kırmızı Hat filminin ideolojik çözümlemesi	99
3.2.2.3.1 Görüntülerin ürettiği anlamlar	101
3.2.2.3.2 İnce Kırmızı Hat filminin tematik çözümlemesi	104
3.2.2.3.3 İnce Kırmızı Hat filminde kurulan karşıtlık ve dışlamalar.....	105
3.2.2.3.4 İnce Kırmızı Hat filmindeki ideolojik seslenişler	107

SONUÇ	112
KAYNAKLAR	116
EKLER	125
EK-1 GÖRÜNTÜLER DİZİNİ	125
EK-2 FİLM LİSTESİ	126
EK-3 İNCELENEN FİMLERİN KÜNYESİ	133
EK-4 İNTİHAL RAPORU.....	134
ÖZ GEÇMİŞ.....	135

GİRİŞ

Sanayi Devrimi ve gelişen savaş teknolojileri savaşı bir yandan kitleselleştirirken diğer yandan daha yıkıcı hale getirmiştir. Milyonlarca insanın ölümüne yol açan yeni nesil savaşlar, iletişim araçlarının yardımıyla önce “kahvaltı masalarına” ardından da “oturma odalarına” taşınmış ve savaşa ilişkin enformasyon gündelik yaşamın sıradan bir unsuru haline gelmiştir. Bir kitle sanatı olarak 19. Yüzyıl sonlarında doğan sinema da kısa zaman içinde savaş konusuna ilgi göstermeye başlamış ve Birinci Dünya Savaşı yıllarından itibaren savaşı konu alan çok sayıda film çekilmiştir. Zaman içinde teknoloji alanında yaşanan gelişmelere paralel olarak sinema teknolojisi alanında da önemli gelişmeler yaşanmıştır. Sinema teknolojisindeki bu gelişmelerle birlikte film yapımcıları savaşı sinema perdesine ve televizyon ekranına çok daha gerçekçi görüntülerle getirmeye başlamıştır. Özellikle Hollywood’da üretilen filmlerde daha fazla kullanıldığı görülen yüksek maliyetli özel efektler, savaşın yaşandığı mekânların benzerlerini oluşturmak için kurulan platolar, casting giderleri ve tanıtım kampanyalarıyla büyük bütçeler harcanan bu filmlerin geniş bir izleyici kitlesine ulaşp kâra geçmeleri yapımcıların en önemli hedefi olmuştur. Film yapımcıları bu hedeflerine ulaşabilmek için ise ürettikleri filmlerde genel izleyici kitlesinin alışageldiği klasik anlatım tarzını tercih etmiştir.

Amerika Birleşik Devletleri, 4 Temmuz 1776 yılında İnsan Hakları Bildirisi ile bağımsızlığını kazanmasından günümüze kadar olan süre boyunca birçok savaş ve askeri operasyona katılmıştır. Bunların en önemlileri şunlardır: 1812 Savaşı/Kanada-Amerika Birleşik Devletleri (1812-1815), Meksika-Amerika Birleşik Devletleri (1846-1848), Amerikan İç Savaşı (1861-1865), İspanya (25 Nisan-12 Ağustos 1898), Birinci Dünya Savaşı (1914-1918), İkinci Dünya Savaşı (1939-1945), Kore (1950-1953), Vietnam (1954-1975), Körfez Savaşı (Ağustos 1990-Nisan 1991), Afganistan (2001-), Irak Savaşı (Mart 2003-Ekim 2011) ile Küba, Şili, İran, Nikaragua, Bosna, Somali, Suriye gibi ülkelere yapılan askeri operasyon ve müdahalelerdir (Cohen ve Kaufman, 2015: VIII-IX).

Amerikan tarihinin adeta bir savaş ve çatışma tarihi olması, onun Dünya pazarına yayılmış olan sineması Hollywood’un savaş ile ilgilenmesini de beraberinde getirmiş; ilk savaş filmleri Hollywood’da çekilmiştir. Hollywood sinemasında çoğu zaman ticari kaygılar ve ülke çıkarlarını gözetmeye yönelik öncelikli bir tutum hâkim olsa da evrensel değerleri göz ardı etmemeye çalışan ve tarafsız bir tutum almaya çalışan sinema yapımlarına da rastlanmaktadır.

Bazin (1966), “her dil gibi sinema da öğrenilmek ister. Gerçekte bunun hiç de farkında değilizdir, çünkü sinema bizi her yönden sarmıştır, çocukluğumuzdan beri bu dili iştiririz ve bir filmi seyretmek okumayı öğrenmekten çok daha kolay gelir” der (s. 20). Dolayısıyla evrensel bir dili olan sinemanın-Bazin’in deyiimiyle “bizi her yönden sarmış” olan sinemanın savaş gibi çok önemli bir konuya kayıtsız kalması beklenmemelidir. Çünkü bu durum hem ABD’nin devlet politikası açısından hem de bir endüstriye dönüşmüş olan Hollywood sineması açısından öngörüsüzlük olurdu ki bazı dönemlerde savaş filmleri yapımında kısa süreli durağanlıklar yaşansa da savaş konusu hem ABD’nin hem de Hollywood sinemasının üzerinde önemle durduğu bir konudur.

Bunun başlıca ve en önemli sebeplerinden biri sinemanın toplumsal inşa sürecinin unsurlarından biri olarak görülmesidir. Yılmaz’a göre (2008), sinema ideolojiden doğar ama aynı zamanda ideolojiyi de besler. Kendisini de kapsayan bir kültürel bütünün parçalarından biri olan sinema, bu kültürün içinde oluşur, işler ve kültürel üretim sürecine katılır. Bütün kültürlerin ve toplumların ortak taleplerinden biri olan uyum ve düzen arzusuna sinema da katkıda bulunur (s. 79). Bu bağlamda, genel olarak sinema ve sinemanın önemli bir türü olan savaş sineması da toplumun inanç ve tutumlarının ideolojik olarak yönlendirilmesi sürecinin bir parçası olarak kabul edilebilir.

Sinemanın ideolojik işlevlerinden biri olan “kültürel üretim sürecinin” bir parçası olması çoğu zaman olumsuz bir olgu olarak görülebilir: Ancak film üretim sürecinde ticari kaygılar ikinci plana alınıp evrensel değerlerin öne çıkarılması durumunda, sinemanın kültürel üretim sürecine olumlu anlamda katkı sağlayacağı öne sürülebilir. Nitekim Yılmaz (2008), popüler sinema anlayışının dışında, sinemada hem içerik olarak hem de biçimsel bazda politikleşme olduğunu bununla birlikte film eleştirisi alanının da politikleşmeye başladığı düşüncesindedir. Film üretim sisteminin en büyük kısmını meydana getiren popüler sinema, toplumda alışlagelmiş/süregiden durumları ve kitle kültürünü korumaya çalışırken mevcut problemleri de daha önce belirlenmiş sınırlar içinde gündeme getirip çözmeye çalışır. Bunun tam tersini yapan yani toplumsal yapıya ve mevcut kültüre eleştiriler getiren, bunu yaparken de bazen radikal öneriler getiren filmler de tasarlanmaktadır. Bu tasarım zaman zaman film biçimi bağlamında olabildiği gibi, film içeriğinin ve toplumsal yaşamın olumlu manada politikleşmesinin sağlanması bağlamında da olabilmektedir. Bununla birlikte bu politikleşme çabası sadece film üretimiyle sınırlı kalmamıştır. Film eleştirisi de politikleştiğinden bu alanda da ideoloji kavramı önem kazanmaya başlamıştır (s.79-80). Film eleştirisindeki bu politikleşme ve ideolojik konumlanmanın etkileri film yapım süreçleriyle ödül törenlerinde de

görülebılır. Nitekim son yıllarda Oscar, Altın Küre ve Emmy gibi ödöl törenlerinde siyahi oyunculara verilen ödölle ile yine siyahi, göçmen veya eşcinsel karakterlerin olduğu yapımların ön plana çıkarılması bu duruma örnek olarak verilebilir.

Sinemanın, onu öteki sanatlardan farklı kılan pek çok özelliği vardır. Bu özelliklerin en önemlilerinden birisi de popüler filmlerin üretiminde daha da yaygın olan kolektif çalışma biçimi ve film endüstrisinin örgütleniş biçimidir. Film türlerinin bu derece etkili ve gelişmiş olması popüler sinemanın kendine has bu yapılanmasının sonucudur (Abisel, 1995, s. 9). Abisel'in ifade ettiği kolektif çalışma biçiminin en yaygın olduğu alanlardan biri de savaş filmleridir. Genellikle yüksek bütçeli ve kalabalık bir ekiple çekilen Hollywood savaş filmlerinin çoğunda savaşa evrensel ve tarafsız bir bakıştan çok ülke çıkarlarının gözetildiği, bir taraf kahramanlaştırılırken diğler tarafın şeytanlaştırıldığı görülür. Dünyanın en büyük film üretim ve dağıtım merkezi olan Hollywood'da üretilen savaş filmlerinde ekseriyetle bu yöntemin uygulanması hem ticari kaygılarla hem de ülke politikalarıyla ters düşme endişesinden bağımsız düşünölmemelidir.

Sorun

İnsanlık, tarihin başlangıcından günümüze kadar bilim, teknoloji, demokrasi, insan ve hayvan hakları, ekonomi gibi alanlarda sürekli bir gelişim çabası içinde iken bir taraftan da Dünyadaki sınırlı kaynaklara sahip olma isteği, iktidar ve güç hırsı, ırksal mücadeleler nedeniyle sürekli savaş ve çatışma içindedir. Son yüzyılda yaşanan iki büyük savaş, milyonlarca insanın ölümüne, milyonlarcasının da yaralanmasına, yakılıp yıkılan ülkeler ve şehirler ile orada yaşayan insanların yerlerini yurtlarını terk etmek zorunda kalmasına, soykırıma, açlığa, hastalıklara maruz kalmasına, insan hakları ihlallerine kadar birçok trajediye sebep olmuştur. Buna rağmen kısa süreli barış dönemleri hariç Dünyanın farklı coğrafyalarında savaşlar, işgaller ve çatışmalar tüm şiddetiyle devam etmektedir. Günümüzde başta Ortadoğu coğrafyası olmak üzere Kuzey Afrika ülkelerinde savaş ve çatışmalar tüm şiddetiyle devam ederken bu durumdan kaynaklı kitlesel göçler, yargısız infazlar ile başta çocuk ve yaşlılar olmak üzere hastalık, açlık ve susuzluktan kaynaklı ölümler yaşanmaktadır.

Giriş kısmında ifade edildiği üzere son yüzyılda yaşanan bu savaş ve çatışmaların en önemli aktörlerinden biri olan ABD, askeri, siyasi ve ekonomik gücüyle birlikte medya ve sinema sektöründe de söz sahibidir. Milyarca dolarlık bir sektöre sahip olan Hollywood'un savaş filmleri türüne ayrı bir önem verdiği görülür.

Savaş konusunda Hollywood sinemasında üretilen filmlerde birkaç istisna haricinde özgürlük, insan hakları, uygarlık değerlerini ortadan kaldırmaya çalışan güçlere karşı savaşıldığı ve bu değerlerin korunması için savaşın bir gereklilik olduğu vurgulanır. Hollywood sinemasında savaş konusunda çoğu zaman taraflı bir anlatım tarzı hâkim olmasına rağmen zaman zaman bunun dışına çıkan, savaşı tarafsız bir gözle sinemaya aktaran filmler de yapılmıştır. Ancak bu filmlerin sayısı bu çalışmada da görüleceği üzere sayıca çok azdır.

Evrensel bir dili olan sinema sanatının, kitlelere ulaşmaya başladığı 1900'lü yılların başından itibaren buna paralel olarak Dünya'nın farklı kesimlerinde yaşanan savaşların, çatışmaların, askeri, politik ve ekonomik müdahalelerin sürekli içinde olan Amerika Birleşik Devletleri'nde, savaş gibi önemli bir konunun sinemaya nasıl aktarıldığı sorunu tarihte en fazla insan kaybına neden olan İkinci Dünya Savaşı konu alan filmlerin incelenmesi ve bu filmlerde savaşın nasıl temsil edildiğinin anlaşılması noktasında önemli ipuçları verebilir.

Amaç ve Önem

Bu çalışmada, İkinci Dünya Savaşı konu alan *Er Ryan'ı Kurtarmak* ve *İnce Kırmızı Hat* filmlerinin savaşa bakış açılarındaki ideolojik yaklaşım ve söylem farklılıklarıyla “özne”nin savaşa nasıl çağrıldığı ya da savaş karşıtlığına nasıl davet edildiğinin ortaya koyulması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda, amaçlı örneklem yoluyla seçilen *Er Ryan'ı Kurtarmak* ve *İnce Kırmızı Hat* filmlerinin söylemsel ve göstergebilimsel çözümlemesi gerçekleştirilecektir.

Bu çalışma, savaşı sadece sinema, internet veya televizyondan heyecan uyandıran bir şov programı izliyormuşçasına davranan günümüz insanının bakış açısına, beklentisine göre üretilen filmlerin dışında başka bir sinemanın da var olabileceğinin görülmesi açısından önemlidir. Bu çalışmaya konu olan bu iki önemli türdeş filmde bizzat savaşın içinde yer alan askerlerin savaşı deneyimlemelerinin sinemaya aktarılmasındaki benzerlikler ile temel farkların görülmesi bakımından önem arz etmektedir. Bununla birlikte bu çalışma ile savaşın yıkıcı etkisinin sadece cephedeki askerler üzerinde olmadığı; *İnce Kırmızı Hat* filminde Amerikalılar ve Japonlar arasındaki çarpışmanın gerçekleştiği Solomon adalarındaki yerel halk örneği üzerinden görülmesi bakımından da önemlidir. Bu adalarda yaşayan halk, savaşın tarafı olmamalarına rağmen Dünya genelinde çocuklar, kadınlar ve yaşlıların ağırlıkta olduğu savaş mağdurlarının yerel bir örneği olarak görülebilir. Bununla birlikte *İnce Kırmızı Hat* filmi aracılığıyla bu adalarda savaşın doğa ve diğer canlılar üzerindeki tahribatını görme

imkânı bulunacaktır. Böylece bu tezin özgün ve konuya ilgili kişilerin de yararlanabileceği bir çalışma olacağı düşünülmektedir.

Araştırma Soruları ve Sınırlılıklar

Terrence Malick'in yönetmenliğini yaptığı *İnce Kırmızı Hat* (*The Thin Red Line*, 1998) ve Steven Spielberg'in yönetmenliğini yaptığı *Er Ryan'ı Kurtarmak* (*Saving Private Ryan*, 1998) her ne kadar Amerikan sinemasının aynı yıl gösterime giren, aynı türe ait ve benzer hikâyelere sahip filmleri olsa da bu filmlerde savaşın işleniş biçimi oldukça farklıdır. Malick'in ve Spielberg'in, bu filmler aracılığıyla gerek savaşa ve savaş filmlerinde sıkça işlenen kahramanlık, vatan, cesaret, onur temalarına ideolojik yaklaşımları gerekse özneye savaşta atfettikleri roller neredeyse taban tabana zıttır.

Çalışma boyunca aşağıdaki araştırma sorularına cevaplar aranacaktır.

-Her iki filmin savaş ve yukarıda sayılan kahramanlık, vatan, cesaret, onur temalarına ideolojik yaklaşımları ile özneye savaşta atfettikleri roller ve bu temalara yaklaşımlarındaki temel farklar nedir?

-Bu farkları meydana getiren ideoloji nedir?

-Malick ve Spielberg'in bu filmlerinde savaşa ilişkin anlatı hangi temalar çerçevesinde işlenmiştir?

- *İnce Kırmızı Hat* ve *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmlerini, savaşın sinemada temsili açısından ayıran temel özellikler nelerdir?

Gerek bu çalışma konusunu oluşturan ve sinemanın doğuşuyla birlikte savaş/sinema, sinema/ideoloji ilişkisi ile savaş filmlerinde özneye atfedilen roller konusu; gerekse bu temalar üzerinde yapılacak bu çalışmanın bir yüksek lisans tezi olduğu göz önüne alındığında çok uzun bir zaman ve geniş bir konu aralığını barındırması nedeniyle sınırlandırılması gerekmektedir. Bu nedenle Hollywood sinemasının İkinci Dünya Savaşı üzerine aynı yıl çekilen en önemli filmlerinden olan *İnce Kırmızı Hat* ve *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmlerinin ideolojik analizi ve karşılaştırması yapılarak bu filmler üzerinden savaş olgusunun sinemada temsilinin doğası konusunda tespitlerde bulunulacaktır.

Bu filmlerin çözümlemesine geçilmeden önce çalışma konusuyla bağlantılı olması nedeniyle Birinci ve İkinci Dünya Savaşı, Kore ve Vietnam Savaşı'nın da içinde olduğu Soğuk Savaş dönemi, Körfez Savaşı, 11 Eylül ve sonrası tarihsel öneme sahip zaman dilimlerinde Hollywood'da çekilen savaş filmlerinin (seçilen örnekler üzerinden) genel bir değerlendirmesi yapılmıştır. Bu zaman dilimlerinden seçilen filmlerin de savaşa bakış açılarının farklı olması gözetilmiştir.

Yöntem ve Süreçler

Bu tez çalışması Hollywood sinemasında savaşın temsili ile Hollywood sinemasının ürünü olarak aynı yıl gösterime giren (1998) *İnce Kırmızı Hat* ile *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmlerinin savaş temasına ideolojik yaklaşımlarıyla öznenin savaşta nasıl konumlandırıldığına incelendiği nitel bir çalışmadır.

Bu çalışmada seçilen her iki filmde Amerika Birleşik Devletleri'nin İkinci Dünya Savaşı'nda gerçekleştirdiği Normandiya ve Guadalcanal çıkarma harekâtları sırasında yaşananlar anlatılmaktadır. *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmi Normandiya çıkarmasıyla başlayıp Fransa topraklarında kaybolan paraşütçü James Ryan'ı bulma görevine evrilirken; *İnce Kırmızı Hat* filmi ise Japonların elindeki Guadalcanal adalarına yapılan çıkarma harekâtına katılan Amerikan askerlerini konu almaktadır. Gösterime girdiğinde özellikle filmin başındaki çıkarma sekansıyla ses getiren *Er Ryan'ı Kurtarmak*, sinema izleyicileri tarafından büyük ilgi görmüş ve neticesinde büyük gişe başarısı elde ederek en bilinen savaş filmlerinin başında yer almışken; *İnce Kırmızı Hat* filmi ise gösterime girdiğinde genel izleyici kitlesince klasik savaş filmleri anlatısından uzak olduğu için pek ilgi görmemiş bir filmidir. Ancak sinema izleyicisi bazında *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmi kadar ilgi görmese de *İnce Kırmızı Hat* filmi ve yönetmen Terrence Malick akademik çevrede büyük ilgi görmüş, bu film ve yönetmeni hakkında yurtdışında çok sayıda makale ve kitap yazılmış, tez çalışmalarına konu edilmiştir.

Bu tez çalışmasının birinci bölümünde önemli tartışma konularından biri olan sinema-ideoloji ilişkisi ele alınmıştır. İkinci bölümde bir kitle iletişim aracı olarak sinemanın kitleleri etkileme gücü ve tarihsel gelişim süreci içerisinde Hollywood sinemasında savaşın temsili dönemin önemli yapıtlarından örnekler verilerek incelenmiştir. Bulguların yer aldığı Üçüncü Bölümde bu çalışmanın ana konusu olan *İnce Kırmızı Hat* ile *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmlerinin savaşa ideolojik yaklaşımları ile bu ideolojik yaklaşımlarda “özne” nin nasıl

konumlandırıldığı nitel içerik ve göstergebilimsel olarak incelenmiş ve bu filmlerin çözümlemesi yapılmıştır.

Literatür Taraması

Türkiye’de sinemanın kuruluş yıllarında ordu önemli bir rol oynamışsa da asker sinema ilişkilerine ya da savaş sinema etkileşimine eğilen akademik çalışma sayısı çok azdır. Dünyada ise sinema ve savaş etkileşimini inceleyen çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu kitapların kısa bir değerlendirmesinin yapılmasının hem çalışmaya hem de ileriki yıllarda bu konuda çalışma yapmak isteyenlere yararlı olacağı değerlendirilmektedir.

Savaş ve sinema etkileşimi konusunda literatüre katkı sunan başlıca kaynaklar göz atıldığında ilk göze çarpan isimlerden birisi 1968 doğumlu İngiliz film çalışmaları profesörü James Chapman’dır. James Chapman’ın *War and Film* (2008) kitabı savaş filmleri üzerine geniş kapsamlı bir çalışma olarak literatüre önemli katkı sunar. Chapman, *War and Film* kitabında Hollywood savaş filmlerindeki gerçekçi savaş sahnelerini inceleyerek sinemada savaşın nasıl temsil edildiğini ve bu filmlerdeki temsillerin gerçeklikle olan ilişkisini irdeler. Amerika ve Avrupa sinemasının çeşitli filmlerinde savaşın, heyecan verici bir macera ve kahramanlık hikâyesi şeklinde anlatımını incelerken diğer taraftan savaşın yıkıcı ve trajik yönünü de gösteren başka filmlerin sinemaya nasıl aktarıldığını ortaya koyar. Chapman, bununla birlikte bu kitabında, savaşın cephedeki askerler ile cephe gerisindeki siviller üzerinde bıraktığı derin psikolojik etkileri de ele alır.

Yine James Chapman, *The British At War* (1998) kitabında İkinci Dünya Savaşı’nın yaşandığı 1939-1945 yılları arasında Britanya’da savaş üzerine yapılan filmler ile bu filmlere sağlanan devlet desteği ve sinema/ordu ilişkisini ayrıntılı bir şekilde anlatır. Chapman, beş bölüme ayırdığı kitabının ilk bölümünde 1900-1939 yılları arasında Britanya’daki sinema/devlet-ordu ilişkisine değinir. Kitabın ikinci bölümünde Britanya hava kuvvetleri ve uzun metraj filmler, üçüncü bölümünde Britanya donanması ve uzun metraj filmler, dördüncü bölümünde ise Britanya’daki üniformalı siviller ve uzun metraj filmleri inceler. Beşinci bölümde ise savaş sonrasında Britanya’da yapılan savaş filmleri hakkında ayrıntılı bilgiler verir.

Andrew Kelly, *Cinema and the Great War* (1997) isimli çalışmasında sinema tarihi boyunca Birinci Dünya Savaşı’nı konu alan savaş karşıtı filmleri inceler. Kelly, bu çalışmasında Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, Almanya, Fransa gibi ülkelerin sinemalarında yapılan ve savaşın vahşet, askeri beceriksizlikler, korku ve yıkım gibi

taraflarını gösteren savaş karşıtı filmler ve bu filmler sayesinde savaşın sinemaya aktarılmasında genel olarak kabul görmüş olan popüler bakış açısının nasıl değişmeye başladığını anlatır.

Douglas Kellner, Türkçe 'ye de çevrilen *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset* (2013) adlı kitabında, 11 Eylül 2001 New York ve Washington'a yapılan terör saldırılarından sonra Bush-Cheney yönetiminin kitle imha silahları bulunduğu iddiasıyla Irak'a karşı başlattığı "terörizmle savaş" ta Hollywood'dan talep ettiği destek ve sonrasında gelişen durumu anlatır. Kellner, kitabında genel kanının aksine 11 Eylül sonrası Hollywood'un bazı kesimlerince Bush-Cheney politikalarını destekleyici filmler üretilmiş olsa da başta Michael Moore olmak üzere bu politikaları eleştiren, karşı çıkan, hicveden birçok film yapıldığını açıklayarak bu filmlerden örnekler verir.

Michael Ryan ve Douglas Kellner'ın *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (2010) kitabı Hollywood sinemasının ideolojik şifrelerini çözerek Hollywood filmlerinin gerçekte bize ne anlatmaya çalıştığını inceler. Sinemanın temsiller üzerinden ideolojik üretim yaptığını vurgulayan Ryan ve Kellner, filmlerin herhangi bir durumu yansıtmaktan çok seçilmiş bir takım temsili öğeler yoluyla seyirciyi belli bir konuma ve bakış açısına getirmek için adeta telkinde bulunduğunu ortaya koyarlar. İkili, Hollywood sinemasının ağırlıklı olarak muhafazakâr bir yapıya sahip olduğunun ve politik kapsamının çok geniş olmadığı iddiasının kabul edilebilir bir olgu olduğunu ifade etmekle birlikte yine de bu sinemanın yekpare bir bütün olmadığını, Amerikan toplumunda yeşeren ilerici akımlara da izin verdiğini belirtirler. Hollywood sinemasında 1967'den sonra yeni bir milada girildiğini ileri süren Ryan ve Kellner, bu tarihten sonra sınırları katı bir şekilde belirlenmiş olsa da sol-liberal bir çizgiden hareket eden filmler üretildiğini ifade ederler. Ancak, 1980'den itibaren, Reagan ile birlikte muhafazakârlığın Amerikan politikasında tekrar yükselişe geçtiğini belirterek bunun o dönem çekilen sağcı filmlerde de görülebileceğini ortaya koyarlar.

Robert Eberwein, *The Hollywood War Film* (2010) kitabında savaş filmleri türünü, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları ile Kore, Vietnam ve Irak Savaşı üzerine yapılan bilindik filmler üzerinden ele alır. Film eleştirmeni, gazeteci ve akademisyen James Lewis Hoberman ise *An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War* (2011) kitabında, Soğuk Savaş döneminde bu konu hakkında çekilen Amerikan filmlerini ve o dönemki Amerikan siyasetinin genel değerlendirmesini yaparak literatüre katkıda bulunur.

Kamran Rastegar, *Surviving Images: Cinema, War, and Cultural Memory in the Middle East* (2015) kitabında, sinemanın sömürgeci ve post-kolonyal bağlamlarda savaş ve çatışma etrafında kültürel hafızanın gelişimindeki önemli rolünü araştırır. Bunu da sömürgeci devletlerin sinemasını araştırmayla başlayıp daha sonra Cezayir, Tunus ve Mısır gibi ülkelerin sömürgecilik karşıtı filmlerini araştırdıktan sonra Ortadoğu sinemasından örnek filmleri seçerek sömürgeci ve sömürülen sineması üzerine literatüre katkı sunar.

Philip M. Taylor'ın editörlüğünü yaptığı *Britain And The Cinema In The Second World War* (1988) başlıklı eser, Mayıs 1985 yılında İngiltere'de sinema üzerine düzenlenen "Britain and the Cinema in the Second World War" isimli konferansta sunulan bildirilerin kitaplaştırılmış halidir. Kitap, *Taylor'in, Film, the Historian and the Second World War* isimli bildirisiyle birlikte John Ramsden, Robert Murphy, Peter Stead, Anthony Aldgate, Jeffrey Richards, Clive Coultass, Sue Harper, Nigel Mace ve K. R. M. Short'un bildirilerinden oluşur.

Çağdaş kültür eleştirmeni, kent bilimci ve estetik felsefecisi Paul Virilio, Fransızcadan İngilizceye çevrilen *War And Cinema: The Logistics of Perception* (1989) kitabında, Birinci Dünya Savaşı'nda kullanılan iki kanatlı uçaklardan Hiroşima'ya atılan atom bombasına, sinemanın ilk yıllarındaki görece geri sayılabilecek teknolojiyen *Yıldız Savaşları* filmlerinde gördüğümüz uzay gemilerindeki lazer silahlarına kadar sinema teknolojisiyle paralel gelişen savaş teknolojisini, sinema/savaş etkileşimi bağlamında çeşitli açılardan ele alarak literatüre katkı sunar.

Hannah Patterson'ın editörlüğünü yaptığı ve *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America* (2007) kitabı *Poetic Visions of America* adlı giriş kısmı ile Ron Mottram, Hannah Patterson, Neil Campbell, Joan McGettigan, John Orr, Ben McCann, Anne Latta, Richard Power, James Wierzbicki, Martin Flanagan, John Streamas, Stacey Peebles, Robert Silberman, Marc Furstenau ile Leslie MacAvoy, Mark Cousins, James Morrison ve Adrian Martin tarafından kaleme alınan onyediler bölümden oluşmaktadır. Kitapta, Terrence Malick sinemasının şiirselliği, filmlerindeki müzik kullanımı, insana, kadına, doğaya, savaşa bakışı ile yönetmenin film biçimi bu yazarlar tarafından tüm özellikleriyle ele alınır.

Karen A. Ritzenhoff ve Jakub Kazecki'nin editörlüğünü yaptığı *Heroism and Gender in War Films* (2014) kitabı, savaş filmlerindeki kahramanlık hikâyelerinin halkın savaş algısını nasıl derinden etkileyip yönlendirdiğini serimler. Ayrıca kitap boyunca savaş

filmlerinin, ideolojik konumlanmaları ve askeri kurumları desteklemek, siyasi gündemi belirlemek ve toplumun ortak belleğini etkileyip yönlendirmek için cinsiyetçi/eril bir bakış açısıyla nasıl kullanıldığı ortaya konulur..

David Davies'in editörlüğünü yaptığı *The Thin Red Line: Philosophers on Film* (2009b) kitabı, Davies'in kaleme aldığı giriş kısmı ve Vision, Touch, And Embodiment In The Thin Red Line başlıklı 4. Bölüm ile birlikte toplam altı bölümden oluşmaktadır. Kitap, edebiyat, din, felsefe ve sinema ile ilgili öğrenciler için oldukça bilgilendirici bir çalışmadır. Kitapta Malick sineması ve ağırlıklı olarak *İnce Kırmızı Hat* filmi incelenirken Malick'in aldığı felsefe eğitiminin filmlerine yansımaları anlatılmaktadır.

James Morrison ve Thomas Schur'un *The Films of Terrence Malick* (2003) başlıklı kitabında, Terrence Malick'in *Kanlı Toprak* (*Badlands*,1973), *Cennet Günleri* (*Days Of Heaven*, 1978) ve *İnce Kırmızı Hat* (*The Thin Red Line*, 1998) filmlerinin detaylı analizi yapılarak Malick'in kendine has sineması ve çalışma metodu anlatılır. Mallick filmleriyle ilgilenen bir diğer isim de Andrew Fisher Rosbury'dir. Rosbury, Regent Üniversitesinde İletişim ve Sanat alanında 2016 yılında hazırladığı *New Hollywood Poetics and the Cinema of Terrence Malick* başlıklı doktora tezinde 1960'lardan 80'lere kadar Hollywood sineması içinde etkili olan Yeni Hollywood sineması denilen akımda yer alan Terrence Malick'in şiirsel sinemasını ayrıntılarıyla analiz etmektedir. Rosbury bu tezinde, Malick'in *Kanlı Toprak*, *Cennet Günleri*, *İnce Kırmızı Hat*, *Yeni Dünya*, *Hayat Ağacı* ve *Aşkın İzleri* filmlerindeki film biçimi, kamera kullanımı, filmlerinde çok kullandığı iç ses ve doğa görüntüleri gibi unsurları nasıl kullandığını inceleyerek literatüre katkı sunar.

Florida Atlantic Üniversitesi'nden Tibe Patrick Jordan, 2001 tarihli *A War On Two Fronts: Steven Spielberg' s Saving Private Ryan and Terrence Malick's The Thin Red Line* başlıklı yüksek lisans tezinde, Terrence Malick'in *İnce Kırmızı Hat* filmi ile Steven Spielberg'in *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmlerini karşılaştırarak savaş sineması türü içindeki konumlanmalarını sorgular. Aynı yıl gösterime giren bu iki filmin seyirci ve medya tarafından karşılaştırılmasından yola çıkan Jordan, hem filmleri hem de yönetmenleri Steven Spielberg ile Terrence Malick'i karşılaştırmalı olarak inceler. Bu karşılaştırma sonucunda *Er Ryan'ı Kurtarmak* filminin savaş filmleri türünü tekrar canlandığı ve genel seyirci kitlesi üzerinde de olumlu etkiler bıraktığı için büyük bir ticari başarı sağladığı; bununla birlikte Malick'in *İnce Kırmızı Hat* filminin savaş konulu bir sanat filmi gibi algılandığı için genel seyirci kitlesi üzerinde *Er Ryan'ı Kurtarmak* kadar etki bırakmadığı sonucuna ulaşır.

Gabriella Blasi, Dennis Rothermel ve Martin Woessner de Mallick filmlerini akademik çalışmalarına konu edinen isimlerdendir. Blasi (2016), *Nature, History And "Critique Of Violence" In The Thin Red Line* başlıklı makalesinde, *İnce Kırmızı Hat* filminin hem şiddete hem de sevgiye saf bir tanıklık yaptığını, Malick'in bu filmle şiddete sert bir eleştiri getirirken şiirsel bir sinema diliyle hem doğayı hem de zamanı felsefik bir bakış açısıyla ele aldığını ifade eder. Dennis Rothermel (2010), *Anti War Films* makalesinde *İnce Kırmızı Hat*, *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*, *Zafer Yolları* gibi Amerikan yapımı savaş karşıtı savaş filmlerini inceleyerek anılan savaş karşıtı savaş filmlerinde geleneksel anlatı yapısına direnç gösterilerek kolaycılığa kaçılmadan savaş karşıtı mesajların verildiğini ve ayrıca bu filmlerde karakter gelişimi ile sinema dilinin film endüstrisine katkı sunduğunu bulgular. Martin Woessner (2011) ise *What Is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy and Cultural Mobility* makalesinde Terrence Malick'in aldığı felsefe eğitiminin etkisinin filmlerinde görüldüğünü belirtir. Malick'in sinemasını, Heidegger'in görüşlerine dayanarak şekillendirdiğini ve dünyaya aktardığını açıklayarak Heideggeryan sinemayı inceler.

Türkiye'de ise Amerikan savaş filmlerinin politik alt metinleriyle incelenip analiz edildiği çalışmaların en önemlilerinden birisi Ertan Yılmaz'ın *Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri* (1997) başlıklı kitabıdır. Yılmaz, kitabını Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne ve Görüntü Sanatları Anabilim Dalında 1990 yılında tamamladığı *Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri* isimli yüksek lisans tezinden üretmiştir. Yılmaz, bu kitabında bir sanat dalı olduğu kadar endüstri de sayılabilecek sinema sanatının iktidarla dolaysız bir ilişki içinde olduğunu, haliyle bu dolaysız ilişki sebebiyle Hollywood sinemasının Amerikan askeri imgesini yüceltmek için savaşı nasıl estetize ettiğini ve haz alınır bir seyirlik haline getirdiğini anlatır. Yılmaz'ın, Vietnam Savaşı'nı temel alarak emperyalizm ve savaş ilişkisi bağlamında, bu savaşın Amerika Birleşik Devletleri'nin daha önce katıldığı diğer savaşlardan farkını ortaya koyduğu kitap, Hollywood sinemasında savaşın işlenişi hakkında Türkiye'de yapılan başlıca çalışmalardandır.

Hüseyin Köse'nin *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*'nin 2007 yılındaki 24.sayısında yayımlanan *Hollywood Filmlerinde Entelektüel Kimliklerin Temsili* makalesi Hollywood filmlerinde entelektüel kişilikler üzerinden entelektüel insana karşı oluşturulan önyargı irdelenir. Köse makalesinde, *Hannibal* (Hannibal, 2001), *Yedi* (Seven,1995), *Telefon Kulübesi* (Phone Booth, 2002) ve *Er Ryan'ı Kurtarmak* (1998) filmlerindeki bazı karakterler üzerinden entelektüel kimliklerin Hollywood sinemasında sunumunu tartışmaya açar. Köse,

Hollywood filmlerinde entelektüel kişilik/kötülük ilişkisinin bilinçli olarak kurulduğunu bunun da sanatsal üretimin ideolojik boyutuyla birlikte düşünülmesi gerektiğini ifade eder.

Mustafa Fadıl Sözen, *Terrence Malick Filmlerinin Ses Tasarımına Genel Bir Bakış* (2015) makalesinde, Malick filmlerinin genel özelliklerinden olan yaşam, ölüm, kader gibi varoluşsal sorunsallar ile bu sorunsalların Malick filmlerindeki sessel yansımalarını irdeler. Sözen bu filmlerde Hristiyanlık inancında çok kullanılan requiemler veya ilahilerin Malick filmlerinde sessel evrenin birer parçası olarak kullanıldığını açıklar.

Türk Sineması'nda Kore Savaşı'nı Konu Alan Filmlerde İdeoloji ve Özne (2017) başlıklı makalesinde Mehmet Işık ve Emrah Özdemir, Türkiye'nin siyasi tarihinde önemli bir dönüm noktası olan Kore Savaşı'nın Türk sinemasına yansımalarıyla ülkede bu savaşa dair ideolojik üretimin nasıl gerçekleştiğini Kore Savaşı'nı konu alan Türk savaş filmleri üzerinden ele alırlar. Bu makalede ele alınan savaş filmlerindeki ideoloji ve özne konusu bu tez çalışmasıyla benzer yönleri olması sebebiyle önemlidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA İDEOLOJİ VE ÖZNE

1. 1. İDEOLOJİ VE SİNEMA İLİŞKİSİ

Sontag (2015), “Kamera mutlak bir diktatördür” der (s. 322). Çünkü bir yüzü, bir manzarayı, bir binayı, sıkılmış bir yumruğu ne zaman göreceğimiz tamamıyla kameranın inisiyatifindedir. Kamera hareket ettiğinde bizde hareket ederiz. Kamera durduğunda ise bizde mecburen dururuz. Sinemada düşünceler ve betimlemeler tiyatro ya da resim sanatında olduğu gibi bizim zihnimizde yaptığımız sıralamada olduğu şekilde, beyazperdeye bir arka fon gibi serpiştirilmez (Sontag, 2015, s. 322). Sontag’ın ifade ettiği biçimde yani kameranın etki alanında olduğumuzu düşündüğümüzde sinemanın ideolojiyle iç içe olması olağan görülebilir.

Sanat ve ideoloji ilişkisi sadece sinema ile sınırlı değildir. Genel olarak tüm sanat eserlerinin ideoloji ile ilişkili olduğu düşünülür. Althusser, *Sanat Üzerine Yazılar* (2004) çalışmasında, “Her sanat yapıtı, hem estetik hem ideolojik olan bir tasarıdan doğar. Sanat yapıtı olarak var olduğunda, *sanat yapıtı niteliği* ile ideolojik bir etki yaratır, (bunu da görmemizi sağladığı ideolojiyi dikkate alarak oluşturduğu eleştiri ve bilgi çeşidiyle yapar)” der (Althusser, 2004, s.134-135). Althusser’ e göre sanat eserinin kendine has yetisi, mevcut ideolojiyle bir mesafe bırakarak bu ideolojinin görülmesini sağlamak olduğundan, haliyle sanat yapıtları dolaysız olarak ideolojik etki yapar. Bu nedenle sanat yapıtları ideoloji ile diğerlerine göre daha iç içe bir ilişkiye sahiptir. Dolayısıyla sanat yapıtlarının ideoloji ile olan bu özel bağımlı dikkate almadan başka bir ifadeyle bir sanat eserini, doğrudan ideolojik etkisini dikkate almadan sadece estetik özelliğiyle ele almak yeterli değildir (Althusser, 2004, s.135).

Sinema-ideoloji ilişkisi tartışmasına Comolli ve Narboni, *Film Theory and Criticism* kitabında yayınlanan Cinema/Ideology/Criticism bölümünde değinirler. Comolli ve Narboni’ye göre, her film politiktir ve onu üreten ideoloji tarafından belirlendiği için gerçeklik algımız da içinde bulunduğumuz kültürdeki ideolojiye göre biçimlenir. Büyük bir ekonomiye, üretim gücüne ve topluma ulaşılabilirliğe sahip olması nedeniyle sinema, diğer sanatlara göre bunu daha kolay yapmaktadır. Dolayısıyla sinema, gerçeği yeniden üretme gücü nedeniyle politik bir silah olarak kullanılabilir (Comolli ve Narboni, 2009, s. 688). Ancak sinemanın tümüyle egemen ideolojinin hizmetinde olduğu konusunda çekincelerini ifade eden düşünürler de bulunmaktadır. Ryan ve Kellner, tamamıyla ABD’nin

egemen ideolojisinin hâkimiyeti altında olduğu varsayımıyla en sert eleştirilere maruz kalan Hollywood sinemasında bile egemen ideoloji karşıtı örneklerin mevcut olduğunu söylerler. 1967-1987 yılları arasında sınırları katı çizgilerle belirlenmiş olsa da toplumsal sorunları sol-liberal bir çizgide hareket ederek gündeme getiren filmlerin üretildiğini ifade ederek Hollywood'un bile yekpare bir ideolojik yapıya sahip olmadığını iddia ederler (Ryan ve Kellner 2010, s.19).

İdeoloji kavramı, hayatımızın her alanında var olan ve konuşma dilimize çoğunlukla politik bir durumu ifade etmek için kullanılan bir kelime olarak yerleşmiştir. “İdeoloji kavramı kitle iletişim araçlarında, siyasette ve toplumsal bilimlerde yoğun olarak kullanılmaktadır” (Van Dijk, 2003, s. 14). İlk Fransız düşünürü Destutt de Tracy (1754-1836) tarafından 1796 tarihinde Yunanca “idea” ve “logos” sözcüklerinin birleştirilmesiyle türetilir ve düşünceyi inceleyen bilim (Hançerlioğlu, 1986, s.192) ya da “metafizik karşıtı bir düşünce biliminin adı” (Çelik, 2005, s. 28) anlamında kullanılır. Özbek (2011, s.12), bu temel kavramın felsefi-bilimsel disiplinleri adlandırdığını ve Francis Bacon, Claude Adrien Helvétius, Dietrich Holbach gibi düşünürlerin ideoloji üzerine yaptığı çalışma ve görüşlerinin bu kavramı hazırladığını söyleyerek Tracy'nin ideoloji kavramını olumlu anlamda kullanmasına rağmen politik değişimlerle birlikte (özellikle Napoleon Bonaparte'ın görüşlerinin etkisiyle) olumsuz anlamda kullanılmaya başlandığını iddia eder. 19. Yüzyılda Karl Marks ve Auguste Comte ile iki ayrı yönelim kazanan ve günümüze kadar süren ideoloji tartışmasının ana kaynağı Marks'tır ve bu tartışmanın Marks'ın gösterdiği doğrultuda izlenmesi gerekir (Özbek, 2011, s. 50).

Marks'a göre yönetici sınıfın fikirlerinin toplum içinde olağan görülmesini sağlayan bir araç olan ideoloji kavramı açık bir kavramdır. Çünkü bütün bilgiler sınıf-temelli oldukları için mensubu oldukları sınıfın özelliklerini içlerinde taşırlar. Bu sebeptendir ki ait oldukları bu sınıfın çıkarlarını korumak üzere çaba gösterirler. Marks, proletaryanın toplumsal ilişkilerini, deneyimlerini ve haliyle kendilerini anlamaya, başta ekonomik çıkarları olmak üzere siyasi ve toplumsal çıkarları onlardan ayrılan ve aynı zamanda aktif bir şekilde onlara karşı olan burjuva sınıfının fikirleri aracılığıyla yönlendirildiklerini söyler. Marks'a göre, burjuva ideolojisi proletaryayı, “yanlış bilinç” durumu içinde tutar. Onların kim olduklarını, toplumsal ilişkilerini ve deneyimlerini nasıl anlamlandırdıkları hakkındaki bilinçleri biyolojik değildir ya da doğadan gelmemektedir. Bilincimizi doğamız ya da ruh halimiz değil, içinde doğup büyüdüğümüz toplum belirler demektedir (Fiske, 2003, s. 221-222). İdeoloji kavramının tarihsel süreç içinde gösterdiği değişim ve gelişim ile birlikte çok daha geniş bir anlama

büründüğünü ifade eden düşünürlerden olan Raymond Williams’a (1990) göre ideoloji, Marksizm’in iddia ettiği gibi bir kavram ve öğretiyi sınırlı değildir. Ancak Marksist düşüncenin kültür, edebiyat ve düşünce alanındaki görüşleri çok önemlidir. Williams (1990, s.48), ideoloji kavramının Marksizm’de en çok rastlanan üç anlamını şu şekilde belirler:

- a) Belirli bir sınıf ya da gruba özgü inançlar sistemi;
- b) Gerçek ya da bilimsel bilginin karşısı olan düşsel inanç -yanlış düşünceler ya da yanlış bilinç düşünce birliği;
- c) Anlam ve düşünce üretiminin genel süreci”

Williams, Marksizm’e göre ideolojinin yukarıda ifade edilen a ve b anlamlarının birleştirilebileceğini ancak c anlamının bu anımsatmayı veya ayrımı ortadan kaldırdığını çünkü ideolojik sürecin ya da “anlam ve düşüncelerin üretiminin” bir bütün olarak ele alındığını iddia eder. İdeolojinin de ya bu sürecin kendisi ya da araştırma alanı olarak kullanıldığı için tek ve doğru bir Marksist ideoloji tanımının yapılamayacağını bunun yerine ideoloji kavramının tarihsel süreç içindeki gelişiminin incelenmesinin daha anlamlı olacağını söyler (Williams, 1990, s. 48).

Tarihsel süreç içinde, ideoloji kavramıyla ilgili bazı düşünürlerin geliştirdikleri başka yorumlar da mevcuttur. Fiske’ ye göre (2003), bir pratik olarak ideoloji kuramını geliştiren kişi, ikinci kuşak Marksist teorisyenlerden Louis Althusser’dir. Ferdinand Saussure ve Sigmund Freud'un düşüncelerinden etkilenen ve böylelikle Marks'ın ekonomi temelli kuramlarını açıklamak için “*yapı ve bilinçdışı*” kavramlarını kullanan Althusser, ideolojiyi bir sınıfın diğer bir sınıfa dikte ettiği düşünceler birliğinden çok, tüm sınıfların katıldığı sürekli ve her tarafa yayılan davranışlar olarak yeniden tanımlar (s. 221-222). Althusser (2003), bütün pratiklerin ancak ideoloji yoluyla ve onun çerçevesinde var olabileceğini; ideolojinin de ancak somut bir özne aracılığıyla ve özne için var olabileceğini söyler (s. 99).

Althusser'in "çağırma" diye adlandırdığı kavram ideolojik pratiklerin en yaygın olanlarından biridir. “Çağırma” ya da “seslenme” kavramı bütün iletişim eylemlerinde kullanılması nedeniyle önem kazanmaktadır. Her iletişim eyleminde birisine seslenilir ve böylece seslenilen kişi toplumsal bir ilişkinin içine yerleştirilir. Bu iletişim eyleminde kendimizi seslenilen olarak görüp iletişime cevap verdiğimizde ise ideolojik ve toplumsal inşamıza katılmış oluruz (Fiske, 2003, s. 223-224). Fransız yasama terimlerinden biri olan interpellation (gensoru, sorgu) kelimesinden alınan "çağırma" kavramı, kişileri “çağırır”, onlara sosyal bir kimlik vererek, üretim ilişkileri sistemindeki rollerini farkına varmadan kabul eden özneler olarak kurgulayan sosyal yapı ve alışkanlıkları tanımlar. Althusser, bu

yaklaşımıyla ideolojiyi, Marks'ın ifade ettiği gibi yanlış bilincin bir biçimi olarak değil, toplumsal deneyimi oluşturan sosyal yapının bir özelliği olarak görür (Stam, 2014, s. 145).

Yukarıda bazı düşünürlerin ideoloji kavramıyla ilgili birbirinden farklı yorumlarından ideolojinin genel geçer bir tanımının olmadığı kanısına varılabilir. Eagleton (1996), “İdeoloji Nedir?” sorusuna geçmişten günümüze kadar bu alanda çalışmaları olanlar da dahil olmak üzere ideolojinin herkesin üzerinde uzlaştığı genel ve tek bir tanımının yapılamadığını belirterek bu durumun ideoloji teriminin çok kullanışlı görünen, fakat birbiriyle bağdaşmayan özellikteki birçok anlamından kaynaklandığını söyler. Bu anlam zenginliği nedeniyle ideolojiyi, tek ve kapsamlı bir tanım içine almaya kalkışmanın hem mümkün olmadığını hem de faydalı bir çaba olmayacağını iddia eder. Neticede denebilir ki, ideoloji sözcüğü farklı kavramsal parçaların birleşmesiyle oluşan bir doku gibi ortaya çıkan bir metin olarak adlandırılabilir. İdeoloji, değişik tarih ve süreçlerle yoğrulmuş olduğundan belki de yoğrulduğu bu farklı tarihsel süreçler sonucunda ortaya çıkan metin içinde hangi parçalarının kullanışlı ve işe yarar olduğuna ya da hangilerinin artık miadını doldurduğuna karar vermek, ideolojiyi illaki bir “Büyük Global Kuram” altında birleştirmeye çalışmaktan daha verimli olacaktır der (Eagleton, 1996, s. 17). Eagleton (1996, s.18) daha sonra da günümüzde de halen kullanılmakta olan bazı ideoloji tanımlarını şu şekilde sıralar:

- (a) toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci;
- (b) belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi;
- (c) bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler;
- (d) bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler;
- (e) sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim;
- (f) özneye belirli bir konum sunan şey;
- (g) toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri;
- (h) özdeşlik düşüncesi;
- (i) toplumsal olarak zorunlu yanılsama;
- (j) söylem ve iktidar konjonktürü;
- (k) içinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam;
- (l) eylem-amaçlı inançlar kümesi;
- (m) dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması;
- (n) anlamsal [semiyotik] kapanım;
- (o) içinde, bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları kaçınılmaz ortam;
- (p) toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreçtir.

Eagleton, yukarıdaki gelişigüzel sıralamayı yaptıktan sonra bu tanımların tümünün birbiriyle bağdaşmadığını; karşılıklı olarak birbiriyle bağdaşabilenlerin ise ilginç unsurlar barındırdıklarını söyler. Bu tanımlamalardan bir kısmının insanı aşağılayıcı; bazılarının ise muğlak bir nitelik taşıdığını, yukarıdaki ideoloji tanımlarını okuyanların birçoğunun, kendi kendini aşağılamak istemeyeceği için kendi düşünce yapısının ideolojik olduğunu söylemek

istemeyeceğini ifade eder. Bu anlamıyla ideolojinin, kimsenin kendinde kabul etmediği ama başkalarının sahip olduğunu düşündüğü olumsuz şeyler gibi algılandığını söyler (Eagleton, 1996, s. 18-19). Günlük konuşma/tartışma dilinde karşıt görüşteki birine karşı olumsuz anlamda ya da suçlayıcı bir ifade olarak çok sık kullanılan “sen ama bu konuda ideolojik düşünüyorsun” ifade tarzı buna örnek verilebilir.

Yılmaz (2008) da ideolojinin tek parça ve tutarlı bir bütün olmadığını; kendi içinde çelişkiler taşıdığını bu sebeple toplumsal bir yapı içinde tek bir ideolojiden söz edilemeyeceğini vurgular. Toplumsal yapı içinde egemen ideolojinin dışında muhalif ideolojilerin de bulunduğunu bunların zaman zaman çatıştıklarını belirtir. Aynı zamanda egemen ideolojinin de yaşanan yeni gelişmelerle ortaya çıkan çelişkileri aşmak için kendini bu yeni gelişmelere göre ayarladığını ifade eder (s. 63). Sinemanın toplum hayatına girmesiyle birlikte toplumdaki egemen ideolojinin de bu yeni gelişmeye göre kendini ayarladığı ve sinemayı sistemin devamı için önemli bir araç olarak kullandığı görülür.

1. 2. SİNEMA, İDEOLOJİ VE ÖZNE

Sinema hem bir sanat dalı hem de bir kitle iletişim aracıdır. Bu nedenle egemen düzenin yeniden ve yeniden üretiminde önemli bir rol oynar. Ancak aynı zamanda muhalif sınıflara da mücadelelerinde destek olma potansiyelini bünyesinde barındırır. Sinemanın var olan düzenin devamında oynadığı kritik rol ve muhalif sınıflara tanıdığı sınırlı olanaklar, onu ideoloji ile bağlantılı hale getirir. Sinemanın gerçeği ayna gibi yansıtıp yansıtmadığı, ideolojiyi yeniden üretip üretmediği, kameranın kendiliğinden ideolojik bir aygıt olup olmadığı uzun yıllardır akademik ilgi konusudur. Yılmaz (2008), sinema/ ideoloji ilişkisini açıklarken genel olarak sinemanın, özelde de bütün ticari ya da popüler filmlerin bir taraftan ters/yanlış bilinci üretirken bir taraftan da taraf olduğu sınıfın görüşlerini savunup bunları topluma aktarmaya çalıştığını söyler. Sinemanın, aynı zamanda toplumu bir araya getiren veya bir arada tutan etnik, politik, kültürel, ekonomik, psikolojik ve milli değerlerin oluşturulmasına katkı verip adeta toplumsal bir siva vazifesi gördüğünü ekler. Tüm bunları da somut ve maddi bir pratik olarak yaptığını açıklar (s. 63). Sinemanın, ideolojik bir aygıt olması özelliğiyle birlikte endüstriyel yapının da bir parçası olma durumundan kaynaklanan ekonomik olarak da bir gücü bulunur. Bu durumu nedeniyle sinema, sanatsal olanın ötesine geçen bir özelliğe sahiptir (Çoban, 2009a).

İdeoloji/sinema ilişkisinin filmlerde kendini ifade ediş i filmsel göstergeler yoluyla anlam kazanır. Fiske'ye göre mitlere ve değerlere somut bir biçim verip onları destekleyen ve kamusal hale getiren göstergelerdir. Biz de mitleri ve değerleri kamusal hale getiren bu göstergeleri kullanarak ideolojiye can verip onu yaş atırken, benliğ imizde aynı zamanda bu ideolojiyle ve bu ideolojik göstergelere verdiğimiz yanıtlarla inşa edilip şekillenir. Bu şekillenme sonucunda ise ortak bir kültüre ait olan kişilerin bu kültüre ait ortak mitler ve değerler aracılığıyla birbirlerini teş his etmeleri kolaylaş ır (Fiske, 2003, s. 219). Wollen, bu nedenle film estetiğ i çalışmalarında göstergebiliminin önem kazandığını çünkü bir metnin hangi anlama geldiğini ya da ne demek istediğini anlayabilmek için o metni okuyabilmek gerekir der. Filmlerdeki anlamın var olabilmesini sağlayan ifade kodunun ya da biçiminin anlaş ılamaması durumunda film eleştirisinde muğ laklık ve bulanıklık oluş ur; böylece herhangi bir temelden uzak sadece sezgilere ve anlık etkilere dayanan bir görüş e mahkûm olunacağını ifade eder (Wollen, 2014, s. 17). Sinemada film dili kavramını, henüz 1920'lerde ilk sinema kuramcıları konu edinmiş ve Bela Balazs, Louis Delluc, Riccioto Canundo gibi film kuramcıları sinemanın dile benzer bir özellikte olduğunu ifade ederler (Stam, Burgoyne ve Flitterman-Lewis, 2019, s.55). Film-dili kavramının derin ve ayrıntılı incelemeleri ise göstergebilimin ortaya çıkışıyla 1960'larda Cristian Metz, Umberto Eco ve Pier Paolo Pasolini gibi kuramcılar tarafından yapılır (Stam, Burgoyne ve Flitterman-Lewis, 2019, s.56).

Wollen (2014), sinemanın geleceğ inin eldeki göstergesel kodların filmlerde sonuna kadar kullanımında değ il; aksine bu kodların birbiriyle yüzleşt irilmesinde ve filmlerin bu kodların ç eliş kileri çerçevesinde yapılandırılması gerektiğ ine inandığını söyler. Çünkü sinemanın kökeninin popüler bir eğ lence olmasında yattığını; roman, tiyatro, resim gibi geleneksel sanatlardan herhangi birinin boyunduruğ una girmeme gücünü sinemaya verenin de bu olduğunu iddia eder (s. 154).

En baş ından itibaren sinema ideolojiyle yukarıda belirtilen tanımlar anlamında iliş ki içinde olmuş ve bu nedenle ideolojik bir öneme sahip olmuştur. Bu konu özellikle 1968 olaylarını izleyen dönemde sinema üzerine yapılan kuramsal çalış malarda tartış ılmış ve polemik konusu olmuştur. Sinemanın hakikati yansıtıp yansıtmadığı, ideolojiyi yeniden üretip üretmediğ i ya da kameranın (alıcının) zaten kendiliğ inden ideolojik bir aygıt olup olmadığ ı tartış ma konusu olmuştur (Yılmaz, 2008, s. 65). Sinema ve ideoloji ilişkisi bağ lamındaki bu tartış maların merkezi konumunda ise Hollywood sineması bulunur.

Wollen (2014), bütün film kuramları ile film üretim işlemlerinin Hollywood'u hesaba katması gerektiğini çünkü Hollywood filmlerinin, bize göstergebilimsel açıdan okuduğumuz baskın kodları verdiğini ve vermeye de devam edeceğini ne kuramcılarının ne de avangart (öncü) sayılabilecek yönetmenlerin bunu görmezlikten gelemeyeceğini iddia eder. Tam tersine Hollywood'un varlığını kabul ederek ve bu gerçeğe yüzleşerek yeni eserlerin üretilebileceğini çünkü Hollywood'un sanıldığı gibi yekpare bir bütün olmadığını, kendi içinde çatışma ve görüş ayrılıkları olduğunu bu nedenle ne göstergebilimsel ne de ekonomik açıdan kolay yıkılamayacağını söyler (s. 154).

Her ne kadar Hollywood, Wollen'in söylediği gibi yekpare bir bütün olmasa da çoğunlukla Amerika Birleşik Devletleri'nin askeri, siyasi ve ekonomik gücüyle kabul ettirmeye çalıştığı politikalarını kendi vatandaşlarına ve dünyaya onaylatmak için kullandığı en etkili araçlardan biridir. ABD, hangi coğrafya, ülke, topluluk, ekonomik veya siyasi grup ile çıkar çatışması veya sorun yaşıyorsa askeri müdahaleler veya ekonomik yaptırımlarla birlikte Hollywood sinemasının da çok hızlı bir şekilde bu yeni duruma göre konumlandığı görülür.

Yılmaz'a göre (1997), bu konumlanma sinemanın ilk yıllarına değin uzanır. Kızılderililerin 1930'lu yıllardan 60'lı yıllara kadar birkaç istisna hariç Western filmlerinde vahşi, acımasız ve saldırgan gösterilip geçmişte nerdeyse yok edilmesinin sinema aracılığıyla meşrulaştırılması buna örnektir. Westernlerin günümüzde artık eskisi gibi popüler olmamasının sebebi bu filmlerde eskiden Kızılderililerin yaşadığı ve western filmlerinde "Vahşi Batı" diye anılan coğrafyanın artık Beyaz Amerikalı tarafından ele geçirilip ehlileştirilmiş olmasıdır. Vahşi Batı'nın ele geçirilmesinden sonra Western filmlerinin sayısı hızla azalır. Çünkü sıra yeni yerlerin, başka ülkelerin ve bölgelerin keşfedilerek siyasi ve ekonomik açıdan istila edilmesine gelmiştir (s. 27). Hollywood sinemasının ilk yıllarından günümüze kadar dönem filmlerine bakıldığında düşman kavramının sürekli güncellendiği görülür.

Ruslar, Doğu Avrupalı ve Asyalı komünistler, 1930'lu yıllardan İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine kadarki süreçte insanlık için büyük bir tehdit unsuru olan Nazilere karşı yapılan meşru mücadele bir tarafa bırakılırsa, 1950'li yıllardan Berlin Duvarı'nın yıkıldığı 1989 yılına kadar Hollywood sinemasında tehlikeli ve soğukkanlı katiller olarak sunulur. Valantin (2006), Hollywood sinemasının 50'li yıllarda Amerikan toplumunu komünizm tehdidiyle korkutma politikasını uzaylı filmleri üzerinden yürüttüğünü ve komünistlerin iki

farklı şema ile temsil edildiğini belirtir. Bunlardan birinde uzaylılar, küçük şehirlerde yaşayan insanların yerine konularak işçi/köylü simgesi üzerinden komünistlere gönderme yapılırken diğesinde ise *Merikten Saldıranlar* ya da diğeri ismiyle *Kutsal Tanımazların İstilas* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) filminde olduğı gibi herkesi tek tip yapmak isteyen uzaylılar üzerinden baskıcı olarak addedilen Sovyet komünizmine gönderme yapıldığını söyler (s. 20). 1990’lardan sonra ise İran, Irak, Yemen gibi Ortadoğı ülkeleri ve bu ülkelerdeki Amerikan karşıtı halklar huzurlu Amerikan şehirlerini bombalamaya çalışan teröristler olarak gösterilir. Böylece Hollywood filmleri Amerika Birleşik Devletleri tarafından Ortadoğı’ya yapılan emperyalist müdahalelerinin meşrulaştırılması sürecinde önemli unsurlardan biri oldu.

Hollywood, ABD’nin iç tehdit olarak gördüğü unsurlarla mücadelesinde de desteğini esirgememektedir. Öyle ki, Amerikan solunun tasfiyesi amacıyla 1938’de kurulan ve Cumhuriyetçi Senatör Joseph McCarthy’ nin etkisiyle 1950’lerde adeta bir cadı avı projesi haline gelen Amerika Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi (HUAC)’nin faaliyetleri sırasında Hollywood’da Orson Welles, Charlie Chaplin, Dalton Trumbo, John Howard Lawson ve daha birçok yönetmen, oyuncu ve senarist komünist oldukları gerekçesiyle kara listeye alınıp sorgulanır ve birbirlerine karşı ifade vermeye zorlanır. Meslektaşlarına karşı ifade vermeyi reddedenler ya mesleğinden mahrum bırakılır veya Bertold Brecht; Joseph Losey, John Berry ve Charlie Chaplin’in yaptığı gibi ülkeyi terk eder (Teksoy, 2005, s. 359-360). 1950’li yıllara göre günümüzde Bush ve Trump başta olmak üzere ABD başkanları ve hükümetlerine karşı Hollywood camiasında sert bir muhalefet yapılabilse ve eleştiriler getirilebilse de Toby Miller gibi düşünürler Hollywood’un ABD’nin bir kültür politikası kalesi olarak Amerikan ideolojisinin ve yaşam tarzının ihracatını yaptığını söyler (Miller, 2011, s. 182).

Amerika Birleşik Devletleri’nin hem kendi iç sorunlarına yönelik eleştirilerin önünü kesmek hem de dış müdahalelerini meşrulaştırmak üzere filmler üreten Hollywood film endüstrisi, bu özelliğı ile sıklıkla akademinin araştırma konusu yapılmıştır. Özellikle dünyada sol hareketlerin yükseldiğı 1960’larda bu konu üzerinde yapılan çoğı tartışmada Hollywood sineması, yukarıda belirtilen konulardaki tavrı ve aldığı pozisyon nedeniyle eleştirilirken Wollen (2014, s.13), Hollywood’un maruz kaldığı bir başka eleştirinin de “film estetiğinin” önündeki en büyük engellerden biri olarak da görülmesi olduğunu söyler. Hollywood’un bu yönüyle sadece film içeriğini bozmakla kalmadığı aynı zamanda film estetiğine de darbe vurduğu görüşü yaygındır.

Ancak yine Wollen (2014, s. 15), yukarıdaki genel kanının yanlış olduğunu, Hollywood'un uygar değerler ve duyarlılıklar karşısında bir tehdit olarak görülüp lanetlenmesinin kolaycılığa kaçmak ve abartılı bir tepki olduğunu iddia eder. Ona göre Hollywood hiç de sanıldığı gibi başlı başına veya tamamıyla farklı bir oluşum değildir. Bununla birlikte Hollywood geri dönülemez bir noktada da değildir ve “öteki” de sayılmamalıdır. Farklı unsurlar barındırsa da sonuçta bütün filmlerin aynı zamanda ticari bir ürün olduğu unutulmamalıdır. Dünyanın her yerinde filmlere para desteği sağlayanların benzer düşüncelerden yola çıktığını Amerikan ya da Hollywood sinemasının diğer sinemalardan temel farkının Amerika Birleşik Devletleri'ndeki pazarla birlikte diğer ülkelerdeki pazarı da ele geçirebilmiş olmasıdır der. Wollen'in burada ifade ettiklerinin benzerini *Cahiers du cinéma*'nın¹ editörlerinden Jean-Louis Comolli ve Jean Narboni'de bu dergideki yazılarında belirtirler. Bunu da sinemanın diğer sanat dallarına göre ekonomik ilişkiler ağına daha bağımlı olmasına bağlarlar.

Wollen (2014, s. 15, yukarıdaki savını desteklemek için şunu da ekler: İtalyan, Fransız, Japon veya Doğu Avrupa sinemasının sadece bir kısmını izliyoruz/izleyebiliyoruz oysa Hollywood sinemasının neredeyse tamamı bize bir şekilde ulaşıyor. Bu sayılan ülke sinemalarından herhangi biri Hollywood sinemasının yerini almış olsaydı aynı muameleye maruz kalacaktı diyerek Hollywood sinemasının en tanınan yönetmenlerinden olan Alfred Hitchcock, Douglas Sirk, Fritz Lang, Edgar G. Ulmer, Robert Siodmak gibi isimlerin Hollywood'a gelmeden önce Avrupa'da çalıştığını belirterek iddiasını destekler. Tabi yukarıda açıklandığı gibi McCarty politikaları nedeniyle ABD' den ayrılmak zorunda sinemacılar olduğu gibi idealindeki filmleri ABD'de çekemeyeceğini düşünüp İngiltere'ye giden Stanley Kubrick gibi bir sinemacının varlığı da unutulmamalıdır.

Wollen'in yukarıdaki iddiasını destekleyecek şekilde diğer ülke sinemalarında da savaş zamanı kendi iç kamuoyunun desteğini almak için filmler üretilmiştir. Işık ve Özdemir'e göre (2017), Türkiye'nin, kendisine yönelik doğrudan bir tehdit olmamasına rağmen Kore Savaşı'na katılmasının zorunluluğuna dair halkı ikna etmek için ülkede güçlü bir milliyetçi ve militarist ideoloji dolaşıma sokulmuş ve bu ideoloji filmlerle de desteklenmiştir. Gerek bu dönemde gerekse sonraki yıllarda savaşın gerekliliğini veya Türkiye'nin savaşa katılma kararını sorgulayan bir filme rastlanmaz. Aksine Kore Savaşı hakkında yapılan Türk filmlerinde Birleşmiş Milletler aracılığıyla Kore'ye yapılan müdahale

¹ Cahiers du cinéma, 1951 yılında yayınlanmaya başlayan Fransız aylık sinema dergisi.

haklı görülür; Batı medeniyetinin bir parçası olarak konumlandırılan Türkiye'nin de Kuzey Koreli komünistlere karşı savaşmasının bir zorunluluk olduğu savunulur (s. 132). Bu çalışmanın ileriki aşamalarında Amerika Birleşik Devletleri ile birlikte Almanya, Sovyetler Birliği ve İtalya'da sinemanın ideolojik ikna ve propaganda aracı olarak nasıl kullanıldığına ilişkin bilgiler verilecektir.

Sonuç olarak sinema başlangıç yıllarından itibaren bir taraftan egemen ideolojinin değerlerini benimsetmeye çalışırken bir taraftan da egemen ideolojiye karşı gelen veya ona muhalif olan diğer ideolojik yaklaşımların kendini ifade edebildiği bir aygıt olmuştur (Yılmaz, 2008, s. 66).

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMANIN KİTLELERİ ETKİLEME GÜCÜ VE HOLLYWOOD SİNEMASINDA SAVAŞ

2. 1 SİNEMANIN KİTLELERİ ETKİLEME GÜCÜ

İnsanlar görselliği ilk çağlardan bu yana bir anlatım aracı olarak kullanagelmıştır. Görselliği bazen birikimlerini gelecek kuşaklara ya da başka toplumlara aktarmanın bir yolu olarak, bazen de sanatsal kaygılarını dışa vurmanın aracı olarak görmüşlerdir (Cereci, 2013, s. 13). İnsanlık tarihinin ilk zamanlarına bakıldığında, kültürel göstergelerin birbirinden bağımsız ve nitelik olarak aynı olan iki türü olan söz ve çizimi görülür. Kültürün gelişebilmesi için bu her iki gösterge sistemi gereklidir. Çizim ya da resimli göstergeler daha tercih edilirdir çünkü daha doğal oldukları için anlaşılabilirliği de daha kolaydır (Lotman, 1999, s.20-21).

Bilindiği gibi başta bir görsel mucize olarak görülen sinema ya da “sinematograf” Louis ve Auguste Lumiere kardeşler ile onlardan önce hareketsiz görüntülere hareket kazandırmak için çalışan sayısız bilim adamı ve hevesli insanın çabalarıyla resmi olarak 28 Aralık 1895 tarihinde Paris’in Capucines Bulvarı’ndaki Grand Cafe’nin alt katında düzenlenen gösterimlerle doğmuştur. (Scognamillo, 2014, s. 15).

Sinema sanatında ekrana aktarılan her şey bir anlam taşır veya insanlara bilgi aktarır. Ya da izleyiciye bir mesaj aktarma amacı güder. Sinemanın insanları etkileme gücü, belli bir düzen içinde ve planlanarak kurulan, oldukça yoğun bir şekilde gerçekleşen çok çeşitli enformasyonlardan oluşmaktadır. Bu çok çeşitli ve yoğun enformasyonlar, izleyiciyi etkileyerek beyin hücrelerini izlenimlerle doldurup toplumsal ve ideolojik yapısının değişmesine kadar birçok etkide bulunabilir. Bu durum izleyicinin duygusal yapısında anlık olarak meydana gelen değişimlerin tamamı olarak anlaşılmalıdır (Lotman, 1999, s. 69).

Lotman (1999) a göre sinema, kendi çağındaki kültürün, sanatın ve ideolojik savaşın bir ürünü olarak ortaya çıkar. Bu nedenle sinema, film metni dışında içinde bulunulan dönem, yer ve koşulların yarattığı gerçeklikle etkileşime girerek bağlaşımlı içinde bulunur. Bu durum film biçimi ve estetiksel kaygılar kadar önemlidir. Çünkü bu bağlaşımlı ile filmlerde önemli bir dizi yeni anlam ortaya çıkmaktadır (s. 71). Bu nedenle filmleri günümüz koşullarında değerlendirmekten çok çekildikleri dönemin şartlarına göre ele almak faydalı olacaktır.

Ryan ve Kellner *Politik Kamera* (2010, s. 35-38) kitabında filmlerin, toplumsal yaşamdaki söylemleri yani biçim, figür ve temsilleri şifreleyip sinemasal anlatılar olarak

aktardığını böylece sinemanın toplumsal gerçekliğin inşa edildiği kültürel temsiller sistemi içindeki bütünün parçalarından biri haline geldiğini söylerler. Tabi bu inşa sürecinde temsillerin, içinde bulunulan kültürden alınıp kısmen de olsa içselleştirilerek benliğin bir parçası haline gelmesi gerekmektedir. Onlara göre toplumsal kültüre hâkim olan temsiller, toplumsal yaşamı yönlendirecek kurumların üzerinde söz sahibi olmak için büyük önem taşırlar. Filmler de, haliyle kültürel temsiller sisteminin bir parçası sayılabilir. İdeolojik bağlamda düşünüldüğünde ise filmler, toplumsal yaşamın söylemlerini sinemasal anlatılarla bize aktararak dünyanın ne ve nasıl olması gerektiğine dair ortak bir düşünce ve yaşam biçimi yaratmayı amaçlayan toplumsal kurumları desteklerler. Böylece filmler, bir taraftan bu kurumların içinde bulunulan zamana göre topluma dayatmak istediği toplumsal gerçekliğin inşası sürecine zemin hazırlarken, bir taraftan ilerici ve eşitlikçi bir toplum yapısı için mücadele eden hareketlere de kaynak yaratırlar.

Sinemanın yukarıda açıklandığı şekliyle kavranması, klasik Marksist teoriye ait ideoloji kavramının genişletilmesi gerektiği sonucunu doğurur; çünkü bu noktadan bakıldığında ezilenler, kendilerini ezen sürece zor kullanılmasına gerek kalmadan kendi rızalarıyla katılım göstermektedir. Buna göre ideoloji, toplumsal gerilimi yatıştırmaya ve eşitsizliğe dayalı mevcut düzene tehdit oluşturabilecek güçleri engellemeye yönelik bir çaba olarak görülebilir (Ryan ve Kellner, 2010, s. 38). Ryan ve Kellner (2010, s. 39), ideolojiyi sade bir hükmetme aracı olarak görmekle yetinmek yerine bastırılmaması halinde sistemi parçalayıp altüst edebilecek güçlere bir tepki olarak görmenin daha faydalı olacağını iddia söylerler. İdeoloji, toplumda yolunda gitmeyen birtakım şeyleri işaret eder çünkü bir tehdidin varlığını sezemeyen toplumun ideolojik savunmaya geçemeyeceği açıktır. İdeoloji, aynı zamanda kontrol dışı kalmaları halinde eşitsizliğe dayalı bu düzeni tersyüz etme ihtimali bulunan güçleri yatıştırmak, yönlendirmek ve tarafsızlaştırmak için kullanılabilecek bir araç olarak görülebilir. Film ideolojisi de bir taraftan eşitsizliğe dayalı bir düzeni tehdit eden veya bu düzeni aksatabilecek potansiyeldeki gerilimleri görünmez kılmaya çalışırken bir taraftan da onları sergilemek zorunda kalır. Bu sebeptendir ki bazen muhafazakar filmler bile önemli eleştiriler sunabilir çünkü ters olumsuzlama ile işaret ettikleri durum muhafazakâr tepkileri gerekli kılmaktadır derler.

Wollen (2014), sinemanın estetik zenginliğinin göstergenin belirti, görüntüsel gösterge ve simgesel boyutlarını birleştirmesinden kaynaklandığını, sinema ile ilgili yazan ve düşünenlerin en büyük zaafının bu boyutlardan yalnızca birini ele alıp bunu kendi estetiklerinin temeli ve sinemasal göstergenin en önemli boyutu yaparak diğer boyutlarını

kenara itmek olduğunu söyler. Bunun sinemayı yoksullaştıracağını oysa bu boyutların tümünün bir arada olmasının sinemayı zenginleştireceğini iddia eder (s. 127).

Topluma yön veren düşüncelerin dağıtım araçlarına sahip olan sermaye sahipleri, bu dağıtım araçlarını denetim altında tutarak toplumu kendi çıkarları doğrultusunda etkilemeye çalışırlar. Sahip oldukları medya kuruluşları aracılığıyla servetin eşit olmayan dağılımının özgürlüğün bir bedeliymiş gibi görünmesini sağlamaya çalışırlar (Ryan ve Lenos, 2012, s.219). Bu sermaye sahipleri, modern kapitalist ekonomilerde adil bir servet dağılımı talebini, baskın düşünce ve yaşam biçimi olan özgürlüğün önündeki bir engel ve tehlikeymiş gibi gösterirler. Bu yolla kaynakların adaletsiz dağılımının devamı için toplumu yönlendirirler ve daha fazla zenginleşip toplum üzerinde daha fazla güce sahip olurlar. Daha fazla güç sahibi olunca da bu gücü daha fazla ekonomik ve siyasi güç elde etmek için kullanarak adeta içinden çıkılmaz bir döngü yaratırlar. Sömürülen insanların, bu döngüden kurtulmak ve daha eşit bir gelir dağılımı yaratabilmek için sığınabilecekleri tek araç olan “devlet” aygıtının müdahalesine karşı da özgürlük ve özgür girişimcilik idealini kullanırlar. Böylece özgür girişimcilik kisvesi altında bireyleri çalışıp başarılı olabilme konusunda özgür olduklarına ikna ederek toplumsal eşitsizliğin devamını sağlarlar. Aynı zamanda sömürüleni de herkese eşit fırsat verildiğini ancak bireyin verilen bu fırsatı değerlendiremeyip başarısız olduğu için bulunduğu kötü durumunun hak edilmiş olduğuna inandırırılar (Ryan ve Lenos, 2012, s. 220).

Bunu da yukarıda ifade edildiği gibi genellikle kontrolleri altındaki medya ve medya destekli siyasi güçle yaparken kimi zaman sinema ve edebiyat da bu araçlardan biri olarak kullanılır. Örneğin, uzaylılardan kurtuluşun anlatıldığı *Kurtuluş Günü* (*Independence Day*, 1996) ve *Dünyalar Savaşı* (*War of the Worlds*, 2005) gibi bilimkurgu filmlerinde oldukça gelişmiş bir teknolojiye sahip uzaylıların Dünya’yı istilası ve bu istilacı uzaylıların zayıf taraflarını bulan zeki Amerikalılar sayesinde kurtuluş anlatılmaktadır. *Kurtuluş Günü* filminde uzaylılar, Amerika’nın bağımsızlığını kazandığı 4 Temmuz gününde bizzat Amerika Birleşik Devletleri başkanının katıldığı bir karşı atakla yenilip Dünya kurtarılır. *Armageddon* (1998) ve *Derin Darbe* (*Deep Impact*, 1998) gibi bilimkurgu filmlerinde ise bu sefer uzaydan gelen dev meteorların Dünyayı yok etmesini engellemek üzere kendini feda edecek Amerikalı kahramanların mücadelesi anlatılır. Böylece hayali düşmanlar üzerinden bireye ve topluma

korku aşılanıp Maslow'un² öncelikler hiyerarşisinde ilk basamak olan “fizyolojik ihtiyaçlar” ile ikinci basamaktaki “güvenlik ihtiyacına” öncelik verilerek eşitsizliğin devamı sağlanır.

Bazen de *Kızıl Şafak* (*Red Dawn*, 1984) filminde olduğu gibi, komünizm tehdidinin kaynağı olarak görülen Sovyetler Birliği'nin Küba ve Latin Amerikalı devrimcilerin desteğiyle Amerika Birleşik Devletleri'ni işgali ve bu işgale karşı dağlara kaçıp direniş gösteren Amerikalı vatanseverlerin mücadelesi anlatılır. Filmde, Amerikan sağı ile Nazizm arasındaki yakın ilişki, Nazilerin “kan ve topraktan gelme” dedikleri gücünü doğadan alan “otoriter liderlik” vurgusuyla belirginleşir. Filmin en ilgi çekici vurgusu budur. Çünkü film totaliter bir tahakküm modeli olarak resmedilen Komünizmin karşısına otoriter liderliği koymaktadır (Ryan ve Kellner, 2010, s. 329-330).

Kişisel başarı hikâyelerini konu edinen filmler de özellikle Amerikan sinemasında çokça işlenen konular olmaktadır. Buna paralel olarak Dünya genelinde çok satan kişisel gelişim kitapları veya spesifik örnekler üzerinden sunulan kişisel başarı hikayelerinin anlatıldığı kitaplar edebiyat alanına; aynı konuyu işleyen filmler de sinemaya uygun örneklerdir. Özdemir' e göre (2010), günümüzde rekabete dayalı yarışmacı bir toplum ve bireyler yaratmak için başarı, statü, prestij, strateji gibi sözcükler kullanarak kişilerin performans baskısını üzerinde hissetmeleri için öne çıkarılan iletişim eylemi, diğer insanlar üzerinde etkin olma amaçlı bir stratejik eylem anlayışı olarak kullanılmaktadır (s. 83). İyi bir yaşam sürmeye dair düşünce ve eylemlerin gözden düştüğü, insanın ve insan ilişkilerinin stratejiye dayandırıldığı çağımızda eşitliğe, özgürlüğe ve içtenliğe dayalı bir iletişim tarzı kurmak giderek zorlaşmaktadır. Başarılı olma baskısını üstümüzde daha çok duymamızı sağlayarak bizi daha fazla çalışmaya, zihinsel ve sosyal yeteneklerimiz ile birlikte kişisel ilişkilerimizi de işin emrine vermeye özendiren bu yeni yönetim ve iletişim yaklaşımı, kişisel gelişim hikayeleriyle/tavsiyeleriyle de desteklenerek insanın daha iyi bir yaşama dair çabalarını sekteye uğratmaktadır (Özdemir, 2010, s.83)³.

2.1.1. Sinemanın Propaganda Aracı Olarak Kullanılması

Horkheimer ve Adorno *Aydınlanmanın Diyalektiği* 'nde (2014) “propaganda, dili bir araca, kaldıracı, makineye çevirir. Propaganda insanları harekete geçirerek, durumlarını

² Abraham H.Maslow,, İhtiyaçlar Hiyerarşisi (A Theory of Human Motivation, 1943) makalesi ile tanınan psikoloji profesörü.

³ Bu çalışma, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Ana Bilim dalında 2007 yılında kabul edilen ‘İletişimin Stratejikleştirilmesi: Kılavuz Kitaplar, Kişisel Gelişim Kursları ve İletişim Eğitimi Seminerlerinin Eleştirel Bir Değerlendirmesi’ başlıklı doktora tezinin kişisel gelişim kitapları ile ilgili bölümünden yola çıkılarak hazırlanmıştır.

toplumsal adaletsizlik koşullarında oluştuğu haliyle sabitler” derler (s. 340). Propagandanın tanımı, tarihsel süreci, türleri gibi konular daha önce birçok çalışmaya konu olmuş ve tartışılmıştır. Ayrıca tez konumuzla kısmen ilgilidir. Bu nedenle bu çalışmanın konusuyla ilgili olan kısmına uygun olarak İkinci Dünya Savaşı bağlamında Almanya, İtalya, Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği’ndeki sinema/propaganda etkileşimine kısaca değinilecektir.

İlk dönemlerde bir eğlence aracı olan, daha sonraki dönemlerden itibaren kitleleri etkileyip yönlendirmek için de kullanılan sinemanın, özellikle savaş zamanında etkili bir propaganda ve enformasyon aracı olarak da kullanıldığı bilinmektedir. Günümüz dünyasında, kitle iletişim araçlarında hızlı bir şekilde ortaya çıkan teknolojik yenilikler sayesinde propaganda araçları değişip gelişmiştir. Bu da propagandanın da anlamının değişip genişlemesini sağlamıştır. Propaganda mesajları televizyon, sinema, internet, radyo, fotoğraf, gazete, afiş, billboard, bilgisayar oyunları gibi yöntemlerle dünyanın her tarafına hızla ulaştırılmaktadır. Geniş çerçevede sanat ve haliyle bir sanatın bir dalı olan sinema da etkin bir araç olarak insanların düşünce, inanç, tutum ve davranışlarını etkileyip yönlendirmek için kullanılan önemli araçlardan biri olmaya devam etmektedir (Altun, 2010, s. 37).

Doğumuyla birlikte iki Dünya Savaşı ile karşılaşan sinema sanatı, kendini aynı zamanda sömürgeleşme kaynaklı çatışmalar ile Sovyetler Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri arasındaki Soğuk Savaş’tan kaynaklı savaşlar ve çatışmalar içinde bulur (Hayward, 2012, s. 416). Devletlerin bu savaş ve çatışmalara kendi toplumlarını ikna edip desteklerini almak ve yanlarında tutmak için ideolojik ikna araçlarının belki de en etkin ve yaygın olanı sinemadır.

2.1.1.1. Sinemanın Nazi Almanya’sında propaganda aracı olarak kullanılması

Sinemanın propaganda aracı olarak en etkin kullanıldığı yerlerin başında Nazi Almanya’sı gelir. Nazilerin, Almanya’da iktidarı ele geçirmelerinde, propagandayı iyi kullanmalarının da önemli etkenlerden biri olduğu söylenebilir. Propagandanın kitleler üzerindeki gücünü bilen Hitler, propagandayı aynı zamanda iktidarını sürdürebilmek için de vazgeçilemez unsurlardan biri olarak görür. Halk karşısında sergileyeceği kimliğe büyük önem veren Hitler, bir tiyatro veya sinema oyuncusu gibi kitlelere hitabet ve bu hitabet sırasında el kol hareketleriyle duruşunu geliştirmek için ders alır. 1928 gibi henüz erken sayılabilecek bir tarihte Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (NSDAP) üyelerinin kamu karşısında konuşma eğitimi alması için okul açtırır (Clark, 2017, s. 64)

Naziler için mitinglerin propaganda faaliyetleri içinde çok ayrı bir önemi vardı ancak sinemanın zamanla, miting, tiyatro ve kitaplardan daha fazla kitleye ulaşacağını farkına da çok erken varılmıştır. Bu amaçla Hitler'i yüceltmek ve Nazi ideolojisini yaymak için propaganda belgeselleri çekilir. Bu filmlerden en bilineni Leni Riefenstahl'ın yönettiği *İradenin Zaferi* (*Triumph des Willens*, 1934) filmidir. *İradenin Zaferi*, görselliği, tekniği, kurgusu, müziğin ve kameranın kullanımı gibi unsurlarla tüm zamanların en seçkin propaganda filmlerinden biri olarak bilinir. Bu filmle devlet politikası olarak Hitler ve Nazizm yüceltilerek Alman halkı için kutsal bir ışık gibi sunulur (Akarcalı, 2003, s. 102-104).

Clark'a göre (2017), Nazilerin en ünlü mitingi olan 1934 Parti Kongresi'nin kayıtlarından oluşturulan *İradenin Zaferi*, mitingin her kısım ve aşamasının sembolik bir doku oluşturacak şekilde nasıl organize edildiğini göstermektedir. Hitler'in geometrik şekillerde dizilen insan kalabalığının içinden tezahüratlar eşliğinde halktan daha yüksek bir yerde bulunan kürsüsüne yürümesi, O'nun sıradan bir askerken kutsal mesajını halka iletmek üzere yükselerek tanrılaşmasını ifade eder (s.65). Thomson (2018), filmde sımsıkı sıralanmış olan Alman birlikleriyle Hitler'in seçkin yalnızlığından Alman ulusunun gurur ve sevinç duyması için Riefenstahl'ın hafif bir gerilim de yarattığını iddia eder. Hitler'in fotojenik bir görüntüsü olmasa bile Führer figürünün ısrarla kutsandığını (halkı selamlayan elinin ayasına güneş ışığı düşmesi, karşısında adeta duvar gibi sıralanmış askerler örneğinde olduğu gibi) söyler (s. 140).

1936 yılında Berlin'de düzenlenen Olimpiyat Oyunları Nazilerin politik gösterilerini ve Alman ulusunun gücünü sadece Alman halkına değil aynı zamanda diğer ulus ve devletlere de göstermeleri için çok iyi bir fırsat olur (Clark, 2017, s. 87). Naziler, ari ırkın fiziksel güzelliğini ve gücünü kanıtlamak için Leni Riefenstahl'a, *Ulusların Festivali* (*Olympia 1. Teil - Fest der Völker*, 1938) ve *Güzelliğin Festivali* (*Olympia 2. Teil - Fest der Schönheit*, 1938) iki bölümden oluşan *Olympia* adlı belgesel filmi çektirir. Bu film de *İradenin Zaferi* gibi nesnellikten uzak bir belgeseldir. Çünkü belgeselde Olimpiyatların antik Yunan'daki kökenlerini temsil eden giriş kısmında, arkaik dekor içinde klasik heykeller şeklindeki çıplak kadın ve erkek "Yunan" atletler, zamanı ve mekânı belirsiz bir yolculuk yaparak Olimpiyat ateşini Olympos'tan Berlin'e taşırlar. Burada amaçlanan ise ari ırka ait kültürün üstünlüğünün batıya dayandığını söyleyen Nasyonal Sosyalistlerin iddialarını desteklemektir. İçinde bulunulan zamanı, geçmiş zaman düşlerinin ve kahramanlara has gelecek işaretlerinin ardına gizleyerek tarihi mitleştirmek Nasyonal Sosyalizmin karakteristik özelliklerinden biridir (Clark, 2017, s. 87).

1933-1945 yılları arasında Nazi Almanyası'nda Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı görevini yapan Joseph Goebbels'in ilgisini en çeken kitle iletişim araçlarından birisi sinemadır. Goebbels, hafta da üçten fazla film seyrederek ancak bunu sadece zaman geçirip eğlenmek için yapan biri değildir. Goebbels, aynı zamanda izlediği filmler vasıtasıyla sinema bilgisinin de gelişeceği beklentisinde olan biridir. O, film yıldızları ve yönetmenleriyle tanışıp bir arada olmaktan çok, sinema bilgisini göstermek ve kendisine göre iyi bir filmin nasıl olması gerektiğini anlatmak isteyen bir Nazidir. Goebbels, konulu filmlerin, hem eğlendirici olması hem de gerilim yaratıp sonra da bu gerilimi boşaltacak hilelere başvurması gerektiğini ama aynı zamanda bir filmlerin, bilinçli ve dikkatli izleyicileri, filmdeki bir bölüm veya sahne ile değil, filmin genel havası ve anlatmak istediğiyle de etkilemesi gerektiğini söyler (Doob, 1950, s. 347). Sanatı propaganda aracı olarak kullanan Nazizm bunu yaparken 1933 yılında Goebbels, "politika en yüce ve en kapsamlı sanattır ve modern Alman politikasını biçimlendiren bizler kendimizi sanatçılar gibi hissediyoruz. Sanatın ve sanatçıların görevi biçimlendirmek, şekil vermek, hastalığı kovmak ve sağlık için özgürlüğü yaratmaktır" demiştir (Sontag, 2008, s. 218).

2.1.1.2. Sinemanın Mussolini İtalya'sında propaganda aracı olarak kullanılması

Sinema her ne kadar İtalya'da Nazi Almanyası'nda olduğu kadar etkili bir propaganda aracı olarak kullanılmadıysa da Mussolini, sinemanın propaganda aracı olarak kullanılmasının ne kadar önemli olduğunu farkındadır (Akarcalı, 2003, s. 145). Birinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da sosyal ve politik bir kaos ortamı vardır. Burjuva kökenli politikacılar bu kaos ortamında çaresiz durumda iken Mussolini ise faşizmin sadece bir parti ideolojisi değil, bir yaşam biçimi olmasını, cesur, disiplinli ve güçlü bir İtalya'ya bu şekilde kavuşabileceklerini söylüyordu (Akarcalı, 2003, s. 138). Mussolini, Nazilerin *İradenin Zaferi* filmiyle karşılaştırılabilir bir film olan *İnan, İtaat Et, Dövüş (Credere, Obbedire, Combattere, 1937)*' ü çektirir. Bu film Mussolini'nin faşizmin başarısını anlatan konuşmalarından oluşan bir filmidir (Akarcalı, 2003, s. 146).

Mussolini, 1937 yılında sinema aracılığıyla yapacağı propaganda faaliyetleri için Roma dışında yirmi iki stüdyolu Cinecittà film stüdyolarını kurdurur. Bu stüdyolarda, faşist iktidarı yüceltip Mussolini'nin ordusunu Roma İmparatorluğu ordusuyla eş tutan *L'Assedio del'Alcazar* (1940), *La Corona Di Ferro* (1941) gibi önemli propaganda filmleriyle adını varlıklı ailelerin evlerinde bulunan beyaz telefonlardan alan romantik komedi tarzında ve mutlu sonla biten Beyaz Telefon Filmleri çekilir (Önbayrak, 2008, s. 192).

Mussolini'nin 1943 yılında İsviçre'ye kaçmaya çalışırken Dongo'da solcu direnişçiler tarafından yakalanıp kurşuna dizilmesinden sonra İtalyan sineması bir suskunluk dönemine girer ancak kısa bir süre sonra bu suskunluk yerini sanatsal olmakla birlikte içinde siyasal bir durumu da barındıran "Yeni Gerçekçilik" akımına bırakır (Teksoy, 2005, s.311).

2.1.1.3. Sinemanın Amerika Birleşik Devletleri'nde propaganda aracı olarak kullanılması

Sinema, savaş sırasında Amerika Birleşik Devletleri propagandasının kendini en etkili gösterdiği alanlardan biridir. Öyle ki, propaganda kullanımındaki başarısıyla bilinen Nazi Almanyası'nın Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanı Goebbels bile, sinemanın propaganda kullanımındaki önemini çok önce fark etmiş olmasına ve kendisine bağlı film birimi kurmasına rağmen bu birim savaş başladığında Hollywood ile rekabet edemedi. Çünkü sinema o dönemde bile Amerika Birleşik Devletleri'nde bir endüstri konumundadır. Ülkede her hafta milyonlarca Amerikalı sinema salonlarını dolduruyordu. Bu da sinemanın Amerika için hem önemli bir sanat dalı ve sektördeki birçok insan için büyük bir iş alanı olmasını sağlayan bir unsurdur. Bununla birlikte sinema, ABD'de her zaman devletin Amerikan vatandaşlarının duygu ve düşüncelerini de etkileyip yönlendirebileceği önemli sektörlerden biri olarak görülür (Akarcılı, 2003, s. 253).

Amerika Birleşik Devletleri'nin İkinci Dünya Savaşı sırasında yaptığı propaganda faaliyetleri daha önce eşi benzeri görülmemiş bir düzeydedir. Öyle ki ülkenin savaşa girmesinden sonra Amerikalılar adeta savaş görüntülerine boğulur. 1942 yılında kurulan Savaş Haberleri Ofisi 1,5 milyar afiş bastırarak ve 100.000 savaş haberi ilanını da insan kalabalıklarının olduğu alanlara astırmıştır. Ordu 3.000 adet film yapmış ve bunların 400.000 kopyasını dağıtarak her hafta en az 8,5 milyon Amerikalı izleyiciye ulaştırmayı başarmıştır. 1943 yılında savaşı konu alan filmler Amerikan sinemasının üçte birini oluşturmaktaydı. Tabi bu süre zarfında ciddi bir sansür de uygulanmıştır. Gazete ve dergilere muhabirler tarafından gönderilen fotoğraf ve görüntüler uygunluk denetiminden geçmiş, uygun görülmeyen görüntülerin yayınlanması yasaklanmıştır (Clark, 2017, s. 142).

Yılmaz'a (1997, s.53) göre İkinci Dünya Savaşı, Hollywood'un Amerikan militarizmini yüceltmede en fazla kullandığı ya da başvurduğu konulardan biridir. Bunun çeşitli nedenleri vardır. Öncelikle İkinci Dünya Savaşı, günümüze dek yaşanan en büyük ve geniş çaplı savaştır. Ayrıca, savaş sonrası iki kutba ayrılan bir dünyanın doğmasına yol açmıştır. Doğurduğu sonuçlar, yaşattığı felaketler açısından da korkunç bir savaştır. Başka bir

önemli neden, Amerika Birleşik Devletleri'nin bu savaştan galip taraf üyesi olarak ayrılmasıdır. Bu savaşın sonucunda yeniden biçimlenen dünyada savaştan oldukça yıpranmış çıkan Almanya, İngiltere, Fransa, Japonya ve Sovyetler Birliği'nin aksine Amerika Birleşik Devletleri, askeri, siyasi ve ekonomik olarak daha da güçlenerek çıkmış ve kapitalist-empyralist ülkeler bloğunun birçok bakımdan lideri konumuna gelmiştir.

İkinci Dünya Savaşı, aynı zamanda Amerika Birleşik Devletleri'nin ilk büyük savaşı da sayılabilir. ABD, "Poster Savaşları" olarak da isimlendirilen (Shover, 1975, s. 469) Birinci Dünya Savaşı'na 1915 yılında Almanya tarafından batırılan Lucitiana gemisini gerekçe göstererek aradan iki yıl geçtikten sonra 1917 yılında katılır. ABD'nin bizzat kendi askeri birliklerini cepheye sürmesi ise 1918 yılının ilk aylarına yani savaşın sona ermesine yakın zamana denk gelmektedir. Bu nedenle İkinci Dünya Savaşı, ABD ve haliyle Hollywood açısından Birinci Dünya Savaşı'na oranla daha ön planda kalmaktadır.

Aslında ABD, İkinci Dünya Savaşı'na da Almanların en güçlü ve yıkıcı olduğu zamanda girmemiştir. Japonların 7 Aralık 1941'de Pearl Harbor üssüne düzenlediği saldırı üzerine ABD'nin, İkinci Dünya Savaşı'na girmesine kadarki süreçte Almanlar, Polonya, Danimarka, Norveç, Hollanda, Belçika, Lüksemburg, Fransa'yı işgal etmiş; Sovyetler Birliğine saldırarak Leningrad'ı kuşatmıştır. Çin ve Asya Pasifik ülkeleri ise Japonya tarafından işgal edilmiş durumdadır.

Dünyayı uzun süre nükleer savaş tehdidiyle baskı altında tutan soğuk savaş döneminin temeli de İkinci Dünya Savaşı'nın sonuçlarıyla atılmıştır. Bir tarafta Amerika Birleşik Devletleri'nin öncülüğünü yaptığı Kuzey Atlantik Paktı (NATO) devletleri ile Sovyet Sosyalist Devletler Cumhuriyeti (SSCB)'nin başında olduğu Doğu Bloku ülkeleri arasında Berlin Duvarının yıkıldığı 1989 yılına kadar devam eden ve günümüz dünyasının şekillenmesinde önemli etkenlerden bir olan nükleer savaş tehdidi de yine İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkmıştır.

Ryan ve Kellner'a (2010) göre Amerikan kültüründe militer kahramanlığın sinemada sunumu ülkedeki ulusal özgüvenin inşasıyla iç içedir. Amerikalı muhafazakâr kanadın bakış açısına göre, bir ulusun büyüklüğü askeri güç kullanabilme yetisiyle ölçülür. Bu nedendir ki İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Amerikan sinemasında ülkenin ulusal eril itibarını temsil eden Amerikalı askerlerin ezilmiş, zulme uğramış mazlum halkların kahraman kurtarıcısı olarak resmedilmesi yaygınlaşmıştır. Dünyanın her tarafına müdahale edebilecek bir askeri güce sahip olmak bu muhafazakâr kanadın milliyetçi idealizmine eşlik eder (s. 302).

İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerikan ordusunun saldırgan faşist rejimlerin yenilmesindeki önemli payı Amerikan milliyetçilerinin bu gerçek dışı idealizminin desteklenmesine katkı vermiştir. Ancak savaşın sona ermesinden sonra Amerika Birleşik Devletleri'ndeki faşizme karşı politik özgürlüğün savunulması düşüncesi, yerini hem Sovyetlerdeki komünizme karşı hem de Latin Amerika ülkeleriyle Güneydoğu Asya ülkelerindeki sol tandanslı bağımsızlık mücadelelerine karşı “özgür girişimci kapitalizmin” savunuculuğuna bırakır (Ryan ve Kellner, 2010, s. 302). Bu durum Amerika Birleşik Devletleri'nin günümüzde de devam eden ve bir bakıma artık devlet politikası haline gelen düşman yaratma politikasının başlangıcıdır.

2.1.1.4. Sinemanın Sovyetler Birliği'nde propaganda aracı olarak kullanılması

Sovyetler Birliği gibi uzun süre komünizm yönetiminde kalan ülkelerde propaganda terimi olumsuz bir anlam taşımamıştır. Bu ülkelerde komünizm, nesnel ve bilimsel bir yargı olarak görüldüğünden propaganda faaliyetleri eğitimin bir parçası olarak görülmüştür. Sovyet komünizminin sanat alanındaki ifade biçimi, Stalin tarafından 1934 yılında devletin resmi estetik anlayışı olarak kabul edilen ve daha sonra diğer komünist ülkelere de kabul görüp dünyaya yayılan 20. Yüzyılın en uzun süreli sanatsal yaklaşımlarından bir olan Toplumcu Gerçekçilik (Socialist Realism)'tir (Clark, 2017, s. 93-94).

Toplumcu Gerçekçilik yaklaşımı ile Nazi Almanyası'nın kurumsal sanatı arasında ikisinin de 1930'larda ortaya çıkması, ikisinin de liderlerini yücelten, işçiyi ve köylüyü idealize eden benzer tarafları vardır. Ancak komünizm ile Nazizm arasında belirgin farklar da vardır. Nazizm ile komünizmin insan, doğa, iş, savaş, ekonomi, teknoloji gibi konulara bakışları ideolojik olarak farklıdır. Nazizm ile komünizm arasındaki bir diğer fark da Nazizm'de geçmiş mitleştirip yüceltilirken, Sovyet komünizminde gelecek ve ilerleme tutkusu hakim ve baskındır (Clark, 2017, s. 94).

Sovyetler Birliği'nde sinema, cehaletle savaşta, ikna ve yönlendirme çalışmalarında kullanılacak önemli araçlardan biri olarak görülmüyordu. Lenin de sinemayı Bolşevik devriminin ideolojisini ve yaşam biçimini Dünya'ya yayacak en önemli araç olarak görüyordu. Bu nedenle Komünist Parti'nin 17. Kongresinde içinde sinemanın da olduğu tüm sanat dallarına komünizmi yürütme görevi verilmiş ve Sovyet sineması millileştirilip denetim altına alınmıştır (Akarcalı, 2003, s. 203-204). Sovyet sinemasının sanatsal açıdan yükseliş gösterdiği ve iyice tecrübe kazandığı 1920'li yıllarda kurmaca sinemayı reddeden ve bunun

yerine gerçek hayattan görüntüler çeken, *Kameralı Adam (Chelovek s kino-apparatom, 1929)* filminin yönetmeni ve Sine-Göz (Kino-Glaz/Kino-Eye) akımının kuramcısı Dziga Vertov ile *Grev (Stachka, 1924)*, *Potemkin Zırhlısı (Bronenosets Potemkin, 1925)*, *Ekim (Oktyabr, 1927)* filmlerinin yönetmeni ve sinema teorisyeni Sergei Einsenstein gibi sinemacılar toplumsal bilinç ve sinema bağlantısını göstermiş aynı zamanda filmleri özgürlük idealiyle bağlantılı hale getirmişlerdir (Akarcalı, 2003, s. 204).

Sovyetler Birliği'nin İkinci Dünya Savaşı sırasındaki Nazi işgaline karşı mücadelesinde sinema çok önemli bir rol oynamıştır. Haber kameramanları aracılığıyla tüm cephelerden gelen savaş görüntüleri, Moskova'daki büyük metro istasyonlarında Sovyet halkına gösterilir (Akarcalı, 2003, s. 205). Sergei Einsenstein, 1242'de Rusya'yı işgal eden Töton Şövalyeleri'ni yenen Rus kahramanı Alexandr Nevsky hakkında *Alexandr Nevsky (1938)* adlı bir film yapmıştı. Bu film 1939 yılında Almanya ile imzalanan saldırmazlık anlaşması üzerine gösterimden çekilir. Ancak 1941 yılında Nazilerin Sovyetler Birliğini işgal girişimi başlayınca bu film tekrar gösterime sokulur. Einsenstein bu film ile Rusların Stalin önderliğinde aynı başarıyı tekrar gösterebileceklerini anlatmak amaçındadır. İlginçtir ki Nevsky, Germenlerin Töton Şövalyelerini Leningrad yakınlarında mağlup ederken 1944 yılında Sovyet ordusu da Almanları aynı yerde yenmiştir (Akarcalı, 2003, s. 205-206).

Bununla birlikte belgesel film stüdyoları da tekrar canlandırılmış ve ünlü yönetmenler işin başına getirilerek hızlı bir üretim esas alınmıştır. Bu hızlı üretimden kaynaklı olarak belgeseller çok kısadır. Ancak savaşın sonuna doğru *Razgrom nemetskikh voysk pod Moskvoy (The Defeat of the German Armies before Mokow, 1942)*, *Siege of Leningrad (1942)*, *Battle for the Ukraine (1943)*, *Battle of Orel (1943)*, *Berlin (1945)*, *Vienna (1945)* gibi günü gününe tarih anlatısı şeklindeki uzun süreli belgeseller yapılır. Bu belgesellerde savaşın nasıl kazanıldığıyla birlikte nasıl planlandığı da aşama aşama anlatılır (Akarcalı, 2003, s. 207).

2.2. HOLLYWOOD SİNEMASINDA SAVAŞIN TEMSİLİ

Kelner (2011), filmlerin günümüzde tarihi bir dönemin gerçekliklerinin aydınlatılmasına katkı sunan toplumsal göstergeler olduğunu söyler. Çünkü filmlerin bunu yapabilmeleri için araştırma, yapım ve pazarlama süreçlerinde büyük miktarlarda bir para harcanır. Başta yapımcı, yönetmen, senarist olmak üzere bir filmin yaratılması sürecinde rol alanlar o tarihi dönemin önemli olaylarına, yaşanmışlıklarına değinmek suretiyle o dönemin toplumsal deneyimini ve gerçekliklerini sinemaya aktarırlar (s. 16). Dünyanın farklı

coğrafyalarında ortaya çıkan savaş ve çatışmalar ile Amerika Birleşik Devletleri'nin bunlara müdahaleleri Hollywood sinemasının sıkça işlediği konular olagelmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nin katıldığı Birinci Dünya Savaşı, İkinci Dünya Savaşı ve Kore Savaşı ile Vietnam, Irak, Afganistan, Somali ve Güney Amerika ülkelerine müdahaleleri çoğu zaman Amerikan çıkarları doğrultusunda sinemaya aktarılır.

Robert Eberwein, *The Hollywood War Film* (2010) kitabında savaş filmleri türünün tiplerini/karakterlerini şu şekilde sıralar: Genellikle başta sert ve duygusuz görünen ama daha sonra iyi kalpli biri olduğu anlaşılan deneyim sahibi rütbeli bir lider ile deneyimsiz, henüz olgunlaşmamış genç askerler; şakacı tip, kadınsı tip, bölgesel veya etnik tipler, farklı sosyal sınıflardan gelen tipler ile takımda bütünleşme için ölümü nerdeyse kesin gibi yeni evli veya daha yeni baba olmuş birinin oluşturduğu erkek tipleriyle sadık eş, kız arkadaş, hemşire, fahişe, bilge anne ile son olarak savaşa katılmak isteyen erkek kardeş, üniformalı erkeklere hayran kız kardeşler, savaş yüzünden tehlike altında olan veya ölen çocuklar, kaybolan köpek, kedi veya atlardır (s. 11-12). Eberwein (2010), savaş filmleri türünün temel anlatı elemanlarını ise; temel eğitimle başlayan acımasız eğitimcilerin eziyetleriyle çok zorlu ve sert geçen savaşa hazırlık döneminden sonra başarılı olup savaşa katılmaktır. Savaşa girdikten sonra silahlı kuvvetlerin belli farklı servislerinde (deniz, kara, hava veya zırhlı birlikler) mücadelelere katılma süreci olarak gruplandırır. Cephede yaşanan devriye, pusu, baskın, soğuk, sıcak, denizaltı veya tanklardaki klostrofobik ortam, fırtınalar, nem, torpidolar, bombardıman, bombardıman uçakları, soykırım, savaş esirliği, kaçış, kaçma girişimleri gibi unsurların bu türün temel anlatı formülleri olduğunu söyler (s. 12-13)

Aslında ABD, İkinci Dünya Savaşı'na da Almanların en güçlü ve yıkıcı olduğu zamanda girmemiştir. Japonların 7 Aralık 1941'de Pearl Harbor üssüne düzenlediği saldırı üzerine ABD'nin, İkinci Dünya Savaşı'na girmesine kadarki süreçte Almanlar, Polonya, Danimarka, Norveç, Hollanda, Belçika, Lüksemburg, Fransa'yı işgal eder; Sovyetler Birliğine saldırarak Leningrad'ı kuşatır. Japonlar ise Çin ve Asya Pasifik ülkelerini işgal eder.

Dünyayı uzun süre nükleer savaş tehdidiyle baskı altında tutan soğuk savaş döneminin temeli de İkinci Dünya Savaşı'nın sonuçlarıyla atılır. Bir tarafta Amerika Birleşik Devletleri'nin öncülüğünü yaptığı Kuzey Atlantik Paktı (NATO) devletleri ile Sovyet Sosyalist Devletler Cumhuriyeti (SSCB)'nin başında olduğu Doğu Bloku ülkeleri arasında Berlin Duvarının yıkıldığı 1989 yılına kadar devam eden ve günümüz dünyasının

şekillenmesinde önemli etkenlerden bir olan nükleer savaş tehdidi de yine İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkar.

Ryan ve Kellner (2010)' a göre Amerikan kültüründe militer kahramanlığın sinemada sunumu ülkedeki ulusal özgüvenin inşasıyla iç içe geçmiştir. Amerikalı muhafazakâr kanadın bakış açısına göre, bir ulusun büyüklüğü askeri güç kullanabilme yetisiyle ölçülür. Bu nedendir ki İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Amerikan sinemasında ülkenin ulusal eril itibarını temsil eden Amerikalı askerlerin ezilmiş, zulme uğramış mazlum halkların kahraman kurtarıcısı olarak resmedilmesi yaygınlaşmıştır. Dünyanın her tarafına müdahale edebilecek bir askeri güce sahip olmak bu muhafazakâr kanadın milliyetçi idealizmine eşlik eder (s. 302).

İkinci Dünya Savaşı'nda Amerikan ordusunun saldırgan faşist rejimlerin yenilmesindeki payı Amerikan milliyetçilerinin bu gerçek dışı idealizminin desteklenmesine katkı vermiştir. Ancak savaşın sona ermesinden sonra Amerika Birleşik Devletleri'ndeki faşizme karşı politik özgürlüğün savunulması düşüncesi, yerini hem Sovyetlerdeki komünizme karşı hem de Latin Amerika ülkeleriyle Güneydoğu Asya ülkelerindeki sol tandanslı bağımsızlık mücadelelerine karşı “özgür girişimci kapitalizmin” savunuculuğuna bıraktı (Ryan ve Kellner, 2010, s. 302). Bu durum Amerika Birleşik Devletleri'nin günümüzde de devam eden ve bir bakıma artık devlet politikası haline gelen düşman yaratma politikasının başlangıcıdır.

2.2.1. Sinemanın İlk Yıllarında Amerikan Sinemasında Savaş

Sinemanın ilk yıllarında tam anlamıyla uzun metrajlı savaş filmleri çekilmemiştir. Amerikan sinemasının ilerde izleyeceği yolu daha açık bir şekilde belirleyen film Edwin S. Porter'in, *Büyük Tren Soygunu* (*The Great Train Robbery*, 1903) filmidir. Porter bu filmden önce, bir edebiyat uyarlaması olan 12 dakikadan oluşan *Tom Amca'nın Kulübesi* (*Uncle Tom's Cabin*, 1903) filmini çekmiştir (Teksoy, 2005, s. 77).

Amerika Birleşik Devletleri'nde bağımsız sinema üreticileri, 1915 yılına kadar Edison-Biograph tröstüne karşı mücadele etmek zorunda kalırlar. Bu tröstün sinemacıları vergilendirmesinden kurtulmak için mücadele veren bağımsız sinemacılar, bir arayış içine girdiler. Bu arayışları ve üretim çabaları sonuç verdi ve sinemada ticari ve artistik yenilikler doğurur (Onaran, 2012, s. 133-134). 1914 yılında Amerikan Yüksek Mahkemesinin Edison Tröstü diye anılan Motion Picture Patent Company'nin tekelini kaldırmasından sonra sinemanın artık bir sanat olarak görülmesini sağlayacak başyapıtların yaratıldığı yeni bir

dönem başlar. Bu dönemin en iyi yapımlarının yaratıcıları ise Thomas H. Ince, Cecil B. De Mille ve David W. Griffith'tir (Onaran, 2012, s.136).

Bu yapıtlardan bazıları, film kuramcısı Leon Moussinac'ın "Beyazperdenin İlk Şairi" olarak adlandırdığı Thomas H. Ince filmleridir. *İlk Anlaşma* (*The First Understanding*, 1910), *Ovalar Boyunca* (*Across the Plains*, 1912) filmlerinden sonra Ince'in Charles Giblyn ile beraber yönettiği iç savaş epizotlarından oluşan 50 dakikalık western filmi *Gettysburg Muharebesi* (*The Battle of Gettysburg*, 1913) savaş filmi yapısına en yakın örnektir. Thomas H. Ince, bu filmlerini dış mekânda çekmiştir. Filmlerinin konularını da bulan Ince aynı zamanda oyuncudur. *Gettysburg Muharebesi* filminde Ince'in kalabalık sahneleri yönetmede gösterdiği beceri Griffith'ten bile öndedir. Ancak oyuncularının sanatsal yönetimi açısından bu kadar başarılı değildir (Onaran, 2012, s. 137-140).

2.2.2. Birinci Dünya Savaşı ile İkinci Dünya Savaşı Arasındaki Dönemde Amerikan Sinemasında Savaş (1914-1939)

Birinci Dünya Savaşı, sadece savaş meydanlarında yaşanmamıştır. Savaşın başladığı 1914 ile sona erdiği 1918 yılları arasında milyonlarca insanın ölümü, harap olmuş şehirler, rejimlerin ve sınırların değişmesi, onu insanlık tarihinin o zamana dek gördüğü en büyük ve en yıkıcı savaş yapar. Savaş sırasında ve sonrasında yaşanan sosyal, siyasi ve ekonomik değişimler sonucu bütün dengeler altüst olur, yeni değer yargıları ve davranış biçimleri ortaya çıkar (Demiryürek, 2015, s. 493). Savaşın sona ermesinden sonra dünyaya barış gelir gibi görünse de faşist ideolojiler Almanya ve İtalya'da hızlı bir şekilde örgütlenip güçlenir. Bunun başlıca sebeplerinden birisinin, Birinci Dünya Savaşı'nda kaybeden tarafın lideri durumundaki Almanya'nın ödemekle yükümlü bırakıldığı yüksek miktarlardaki tazminatlar nedeniyle savaşın sarstığı ekonomisinin daha da kötüleşmesi olduğu söylenebilir. Bu duruma verilebilecek en ilginç örneklerinden biri, 1923 yılındaki Alman para değerinin 1913 yılındaki savaş öncesi değerinin milyarda birine inmesidir. Bunun anlamı ise aslında Alman para biriminin değerinin sıfır değerine inmesidir (Foremanpeck, 1983, s. 229, Akt. Bakırtaş ve Tekinşen, 2004, s. 87). Bunun sonucunda özellikle Almanya'da yaşanan siyasi ve ekonomik kriz nasyonal sosyalistlerin yükselişine zemin hazırlar ve dünyayı tekrar büyük bir savaşa sürükleyecek olan Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (NSDAP) ve Hitler'in yükselişinin başlıca sebebi olur.

Bununla birlikte, 1929'da ABD'de başlayan büyük ekonomik buhran, Dünyanın geri kalanında etkisini göstermiş siyaset, politika ve toplumsal düşünceler üzerinde de değişimleri

beraberinde getirir. Sonucunda, 1930-31 arası birçok ülkede askeri müdahaleler veya başka yöntemlerle rejimler değişir, hükümetler düşer. Büyük buhranın yarattığı bu değişim sürecinde Amerika Birleşik Devletleri'nde Cumhuriyetçi Başkan Herbert Hoover yerine Demokrat parti senatörü Franklin D. Roosevelt başkan seçilir. Sol partilerin yönetiminde olan Avustralya ve İngiltere'de ise sağ partiler iktidara gelir. 1931 yılında Japonya'da ve 1933 yılında ise Almanya'da savaş yanlısı, ulusalcı ve saldırgan yönetimler başa geçer (Bakırtaş ve Tekinşen, 2004, s. 94-95). Bu gelişmeler, iktisatçı ve tarihçilerce Büyük Buhran'ın İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasına sebep olan uzun vadeli ve kötü sonuçlarından biri olarak yorumlanır (Kegley ve Wittkoff, 1993, s. 82. Akt. Bakırtaş ve Tekinşen, 2004, s. 94- 95). Michael Ryan *Eleştiriye Giriş* kitabının Tarihsel Eleştiri adlı bölümünde “Savaşlar kültür tarihi içinde can alıcı öneme sahiptir fakat 1929 yılında yaşanan Büyük Buhran gibi devasa ekonomik çöküşler II. Dünya Savaşının başlamasına neden olan Faşizm ve Nazizm gibi muhafazakâr hareketlerin doğmasına yol açmıştır”der (Ryan, 2013, s.54).

Birinci Dünya Savaşı, Avrupalı aydın ve sanatçıları da derinden etkiler. 1920'li yıllarda altın çağını yaşayan Alman Dışavurumcu sinemasının gerçekçilikten, toplumsal ve siyasal sorunlardan kaçarak tamamen stüdyolarda ürettiği filmlerdeki karamsar havanın sebeplerinden birinin de bu olduğu iddia edilebilir (Yılmaz, 1997, s. 45). Birinci Dünya Savaşı'nın Amerikan sineması açısından önemli sonuçlarından biri de savaşın Avrupa'daki sinema endüstrisine büyük zarar vermesidir. Büyük bütçeli filmler çekmek, yeni stüdyolar kurmak ve uluslararası pazarlara ulaşmak, harap olmuş Avrupa devletlerinin ekonomileri için neredeyse imkânsızdır. Amerika ise savaştan iyi işleyen girişken bir iç pazar ile dış pazarlara ulaşmak için iyi bir taşımacılık ve dağıtım sistemine sahip olarak çıkar. Böylece Amerikan sinemasının dünya sinemasında en büyük güç konumuna yükselmesinin önü açılmış olur (Uricchio, 2003, s. 93- 94).

Birinci Dünya Savaşı'nın ilk yıllarında ABD, tarafsız bir tutum takınmasına rağmen Amerikan sineması Almanya karşıtı filmler yapar. Hudson Maxim'in “*Savunmasız Amerika*” adlı romanından sinemaya uyarlanan *Barışın Savaş Çığlığı* (*The Battle Cry of Peace*, 1915) filmi de bunlardan biridir (Yılmaz, 1997, s. 46). “Barış istiyorsan savaşa hazır olmalısın” düşüncesini vurgulayan bu savaş yanlısı filmin karşıtı *Uygarlık* (*Civilization*, 1916) filmidir. Thomas H. Ince'nin *Gettysburg Muharebesi* (*The Battle of Gettysburg*, 1913) filminden sonra yönettiği *Uygarlık*, yüksek ateş içindeki bir Alman subayının kendi ölümünü görüp cehennemden kurtarılması koşuluyla barış propagandası yapması üzerinedir (Onaran, 2012, s.

143). Bu dönemde yapılan en önemli ve iz bırakan filmlerden ikisi *Bir Ulusun Doğuşu* ile *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* filmleridir.

Bir Ulusun Doğuşu (The Birth Of A Nation, 1915)

Bu dönemin en bilinen yapımlarından biri David Wark Griffith'in yönetmenliğini yaptığı *Bir Ulusun Doğuşu (The Birth of a Nation, 1915)* filmidir. Filmin başlıca oyuncularını ise daha sonra *Hoşgörüsüzlük (Intolerance, 1916)* filminde tekrar beraber çalışacakları Lillian Gish (Elsie Stoneman) ile Mae Marsh (Flora Cameron)'dır. Ayrıca Henry B. Walthall (Ben Cameron), Elmer Clifton (Phil Stoneman) ve Miriam Cooper (Margaret Cameron) diğer başlıca oyuncularındır. Thomas Dixon'ın *The Clansman* adlı romanından uyarlanan bu film Amerikan İç Savaşını ve iç savaş sonrası Birleşik Devletlerin yeniden yapılanma sürecini Güneyli Cameron ailesiyle Kuzeyli Stoneman ailelerini merkeze alarak anlatır.

Bir Ulusun Doğuşu, uzun metrajlı filmlerin bir istisna olmaktan çıkıp kural haline gelmesini sağlayan filmidir. Los Angeles ve New York'taki en büyük sinema salonlarında kırk kişilik orkestrayla kendi müziği çalınarak prömiyeri yapılan ilk Amerikan filmidir (Pearson, 2003, s. 62). Filmi en az 120 milyon kişinin izlediği hesaplanmıştır. O dönem için bu çok büyük bir rakamdır. Film, 20 milyon dolar gelir elde ederek Griffith'e 100 bin dolar olan bütçesinin 200 katı kar ettirmiştir (Onaran, 2012, s. 151). Film 15 yıl boyunca gösterimde kalırken bilet fiyatları o dönem için oldukça yüksek sayılabilecek bir fiyat olan 2 dolara çıkarılır. Film New York'da 44 hafta, Chicago'da 35 hafta, Los Angeles'te 33 hafta boyunca aralıksız olarak gösterimde kalırken Amerikalı seçkinleri de sinema salonlarına çeken bir ilk yapımlardandır (Teksoy, 2005, s. 82).

Filmin ırkçı tutumu bir yana bırakılırsa, Başkan Lincoln'ın öldürülmesi, Atlanta yangını, beyaz kadının siyahlar tarafından tecavüze uğraması gibi o dönem için oldukça çarpıcı sayılan sahneleriyle sinema tarihinin temel filmlerinden biri olarak kabul edilir. *Bir Ulusun Doğuşu*, aynı konuyu yani Kuzey-Güney Savaşını işleyen *Rüzgar Gibi Geçti* filminin uyarlandığı romanın da öncüsüdür (Teksoy, 2005, s. 81). Filmin çok önemli bir özelliği de canlandırma savaş sahnelerinin ilk olarak bu filmde kullanılmasıdır. Çünkü bu filmde önce çekilen filmlerdeki savaş görüntüleri belgesel görüntüler şeklindeydi. Bu nedenle *Bir Ulusun Doğuşu* daha sonra çekilecek olan diğer savaş filmlerini içerik ve tema yönünden etkileyen bir filmidir (Yılmaz, 1997, s. 39).

Bir Ulusun Doğuşu filmi sinema tekniği olarak zamanının çok ilerisinde olsa da siyahlara karşı ırkçı bir dil takındığı ve Ku Klux Klan hareketini övdüğü gerekçesiyle halen tartışılmaktadır. Filmde, siyahların beyaz Amerikalılarla eşit haklara sahip olmasının, beyaz Amerikalıların haklarından mahrum bırakılmasına sebep olduğu gibi bir yanlı anlatım tarzı hâkimdir (Yılmaz, 1997, s. 43). Filmin ırkçı içeriğinin yol açtığı tepkiler sonucu Boston başta olmak üzere birçok eyalette film karşıtı gösteriler yapılmıştır. O dönem ülkenin en önemli yayın organlarından olan *The Nation* ve *The New Stateman*'da Griffith'i ve filmini eleştiren yazılar yayınlanmıştır. "National Association for The Advancement of Coloured People" (Renkli Halkı Geliştirme Ulusal Derneği) filmin bazı eyaletlerde gösterimini yasaklatan çalışmalar yaptı ve bunda başarılı oldu. Harvard Rektörü filmi "beyazların ideallerini çarpıtmakla" suçlarken film Avrupa ülkelerinde sansür edilerek gösterildi (Teksoy, 2005, s.82). Son yılların en önemli sinema eleştirmenlerinden bir olan Roger Ebert (2003), filmin, beyaz bir Amerikalının 1915'te ırkçı olduğunun farkında olmadan ne kadar ırkçı olabileceğinin bir örneği olduğunu, siyahların bunu zaten her gün acı çekerek bildiğini, ancak *Bir Ulusun Doğuşu*'nun bunu bize net bir şekilde göstererek zamanının bir aynası işlevi gördüğünü söyler. Film, toplumun tüm katmanlarıyla ırkçılığın içselleştirilmesinin görülmesi açısından da önemlidir.

Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok (All Quiet On The Western Front, 1930)

"Büyük Savaş" diye adlandırılan Birinci Dünya Savaşı 'bütün savaşları sona erdirecek' bir savaş olarak adlandırılıyordu. Bu savaşta ölü sayısı inanılmayacak kadar yüksektir. Her iki cephede 8 buçuk milyon askerin öldüğü, 21 milyon askerin de yaralandığı bu savaşta (Hayward, 2012, s. 416) sivil kayıpların takibini yapan bir kuruluş olmadığı için kesin rakamlar verilemese de savaştan doğrudan ya da dolaylı olarak etkilenerek ölen 13 milyon sivilin bulunduğu (Simeon, 2013: 266) tahmin edilmektedir. Doğu cephesinde de çok büyük kayıplar olmasına rağmen filmlerde ve tarih kitaplarında korkunç kayıpların olduğu cephe genelde Batı Cephesi olarak gösterilir. Bunun belki de başlıca sebebi Fransa-Almanya sınırında yaşanan süngü savaşlarının mahvedici abesliği olabilir (Hayward, 2012, s. 416). Birinci Dünya Savaşı genellikle çok fazla çarpışmanın yaşandığı Fransa ve Belçika'da bulunan Batı Cephesi'ndeki siper savaşlarıyla hatırlanır. Bu savaşta daha önce ifade edildiği gibi çok fazla insan yok yere yaşamını yitirmesine rağmen kayda değer bir toprak kazanan ülke yoktur. Bu nedenledir ki Birinci Dünya Savaşı, askeri faydasızlığın ve yetersizliğin örneği olarak görülür (Black, 2009, s. 400). *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok (All Quiet on*

the Western Front, 1930) filmi askerlerin Batı Cephesi'ndeki mevzilerde yaşadıklarını anlatan bir filmidir.

Erich Maria Remarque'nin aynı isimli romanından uyarlanan ve Lewis Milestone tarafından yönetilen *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* filmi Birinci Dünya Savaşı ile ilgili yapılan ilk sesli filmidir. Bu filmi sadece Universal Stüdyosu'nun ses teknolojisi açısından çok erken sayılabilecek bir döneminde kullandığı ses teknolojisi ve ses efektleri açısından değerlendirmek de eksiklik olur. Bu savaş karşıtı filmde, Birinci Dünya Savaşı'na katılan bir grup genç ve idealist Alman askerinin gözünden savaşın anlamsızlığı vurgulanır. Bu film, ayrıca verdiği barışçıl mesajlar ve klasik anlatıların dışında bir yöntemle başvurarak kahraman karakter kullanmamasıyla da şaşırtıcı bir filmidir (Hayward, 2012, s.513).

Lew Ayres'in canlandığı Paul Baumer karakterinin savaşa giderken ki ilk hali ile savaş cephesinden izinli olarak ülkesine döndükten sonraki hali çok farklıdır. Baumer'in savaşla ilgili düşünceleri cephede bizzat bulununca tamamen değişmiştir. Filmde, Paul Baumer'in öğretmeni olan aşırı Alman milliyetçisi ve savaş kışkırtıcısı Kantorek tiplemesinde gençlerin ölüme gönderilmesi için bir nevi aracılık görevi yapan eğitim sistemine de bir eleştiri getirilir.

Filmin açıkça sergilediği savaş karşıtlığı özellikle cephe kısmındaki sekanslarda daha da belirgin hale gelir. Askerler, kendi aralarındaki konuşmalarında hiç tanımadıkları insanları neden öldürmek zorunda olduklarını, bunun için kimsenin onların görüşünü almadığını söyleyip savaştan kimler yarar sağlıyorsa onların savaşması gerektiğini söylerler. Paul Baumer'in, siperde yaralandığı ve beraber mahsur kaldığı Fransız askerinin ölmesinden sonra üzüntü ve pişmanlık içinde ölü askere savaş olmasa belki de çok iyi iki arkadaş olabileceklerini ama onları birbirlerine öldürttüklerini söyler.

Filmin genel savaş karşıtlığı ve cephedeki askerlerin monologlarıyla kendisinden 68 yıl sonra çekilen *İnce Kırmızı Hat* filmi ile birçok ortak noktası olduğu görülmektedir. Terrence Malick'in, *İnce Kırmızı Hat* filminde bilinçli bir tercih olarak ön plana çıkardığı Jim Cazievel'in canlandığı Er Witt karakterinin Paul Baumer ile benzeşmesi buna örnek sayılabilir. Her iki karakterde de empati duygusu oldukça gelişmiştir ve düşman kavramına bakışları diğer askerlerden farklıdır. *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* filminin, uyarlandığı romanın etkisi de göz ardı edilmeden savaş karşıtı filmler içinde öncül bir film olduğu görülebilir.

2.2.3. İkinci Dünya Savaşı Döneminde (1939-1945) Amerikan Sinemasında Savaş

İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerika Birleşik Devletleri'nde çok sayıda film yapıldı. 1943'ten itibaren Hollywood'da yapılan filmlerin yüzde otuzu savaşla ilgilidir. Nazilerin Sovyet Rusya'yı işgal girişimiyle birlikte Amerika Birleşik Devletleri, Sovyet Rusya politikasında değişikliğe gider. Hollywood'da Sovyetleri öven ya da en azından onları sempatik gösteren filmler üretilmeye başlar. Hitler, Mussolini ve onların takipçileri ise sinemanın mizahi konularını oluşturur (Akarcalı, 2003, s. 255).

Hayward'a göre (2012, s. 425), İkinci Dünya Savaşı sırasında yapılan Amerikan savaş filmlerinin genelinde karşı tarafın stereotipleştirilmesi aşırı milliyetçiliği, belirsizliği ve saflığı ortaya çıkarır. Aşırı milliyetçilik, Pearl Harbor saldırısının etkisiyle *Pasifik Kahramanı* (*Across the Pacific*, 1942), *Wake Adası Savaşı* (*Wake Island*, 1942) ve *Mor Kalp* (*The Purple Heart*, 1943) filmlerinde sadist, işkenceci ve kazanmak için her şeyi yapabilecek şeytanilikte gösterilen Japonların temsilinde kendini gösterir. Belirsizliği temsil eden Almanlar söz konusu olduğunda ise *Hitler'in Çocuğu* (*Hitler's Children*, 1942) filmindeki gibi ya kötü bir Nazi ya da *Kuzey Yıldızı* (*The North Star*, 1943) filminde olduğu gibi iyi bir Alman olabiliyorlardı. Bu belirsizlik Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan çok sayıda Alman göçmenin olmasıyla ve orada yaşayan ikinci kuşak Almanların varlığından kaynaklı aşinalıkla açıklanabilir. Bazen ise bir Alman, Michael Curtiz'in *Kazablanka* (*Casablanca*, 1942) filminde Conrad Veidt'in canlandığı Nazi karakteri Binbaşı Heinrich Strasser gibi, hem iyi hem kötü özelliğe de sahip biri olarak da temsil edilebiliyordu. Oysaki Japonlara yönelik açık düşmanlık, onların ötekiliklerinden ve sözde esrarengiz olmalarından kaynaklanmaktadır. Buradan anlaşılabacağı üzere Batılı toplumlarda genellikle günümüzde olduğu gibi geçmişte de Doğu halklarına karşı aşinalıktan uzak olmanın verdiği bir korku mevcuttur. Hayward'ın ifadesinden çıkarılacak sonuç şudur: İkinci Dünya Savaşı sırasında Pearl Harbor baskınına kadar Japonlar şiddet ve yıkımı Uzakdoğu'da yaptılarsa da, özellikle Avrupa' da yaptıkları katliam ve soykırımlarla tarihe geçen Nazilerden daha korkutucu görünmelerinin altında yatan sebep bu bilinmezlikleridir.

Hayward (2012, s. 425), o dönemde stereotipler olarak sinemada en ilginç şekilde temsil edilenler Ruslardır der. Ruslar, *Moskova Görevi* (*Mission To Moscow*, 1943), *Kuzey Yıldızı* (*The North Star*, 1943) ve *Rusya Şarkısı* (*Song of Russia*, 1943) gibi filmlerde Amerikalılar gibi kendi hallerinde insanlar olarak gösterilirler. Bunun sebebi ise o zamanlar bu iki halkın henüz ideolojik ayrılmamasıdır. Sovyetler Birliği ABD'nin gerçek yansıması olarak görülüyordu: Ruslar şarkı söyleyip dans eden ve basit bir yaşam tarzına sahip bir millet

olarak sunulurken Stalin de Jo Amca olarak görölüyordu. Onun savaş zamanı muhaliflerini bastırması, ulusal ve uluslararası güvenliğin sağlanması için elzemdi çünkü o sırada Amerika Birleşik Devletleri de ulusal güvenlik gerekçesiyle Amerikan vatandaşı binlerce Japonu Kaliforniya' da esir gibi tutuyordu. Hayward'a göre (2012), Rusların sinemada bu şekilde safça temsil edilmesi ABD'nin gizli gündemi ile açıklanabilir. Almanya'nın gücünün zayıflatılması için Doğu Cephesi'nde savaşması gerekiydi ve bunun içinde Sovyetlere ihtiyaç duyuluyordu. Sonuçta ABD, savaştaki diğer ülkelere göre küçük sayılabilecek bir kayıpla (292131 asker ve 6000 sivil) savaştan çıkarken Rusların 11 milyon askeri ve 7 milyon sivil kaybı olmuştur (s. 426). İkinci Dünya Savaşı'nın bitimiyle birlikte ülke arasında Soğuk Savaş'ın başlaması da bu durumu destekler niteliktedir. Her iki devlet için öncelikli olarak Japon ve Alman yayılmacılığının önüne geçmektir.

Hollywood sineması, Pearl Harbor baskınıyla Amerika Birleşik Devletleri'nin İkinci Dünya Savaşı'na girmesine kadar bu savaş hakkında oldukça az film yapmış ve pasif bir rol üstlenmiştir. Ancak Pearl Harbor'dan sonra Roosevelt, Amerikan halkının savaşa olan tam desteğini almak için film stüdyolarına propaganda ve moral desteği sağlamaları konusunda baskı yapmaya başlar. Clark Gable, James Stewart gibi dönemin film yıldızları ya bizzat orduya katılarak ya da Rita Hayworth, Marlene Dietrich, Bing Crosby, Bob Hope, Bette Davis gibi birlikleri eğlendirerek, Amerikan halkının savaş tahvillerini almalarını sağlayarak buna katkıda bulundular. Böylece Hollywood, ABD hükümetinin talimatlarına uyarak 1942-45 arasında ürettiği 1700 filminden beş yüzünü savaş filmlerine ayırarak destek vermiş olur (Hayward, 2012, s. 424). Hollywood'un ABD'nin talimatlarına uymak için bu kadar istekli olmasının en önemli sebeplerinden biri de Nazilerden kaçıp ülkeye sığınan Avrupalı sanatçı, aydın ve bilim insanlarıdır. Bir diğer sebep ise Nazilerin birçok Avrupa ülkesini işgal etmesi ve orada başta Yahudiler olmak üzere çeşitli ırk ve düşünce gruplarına uyguladıkları baskı ve soykırım yöntemlerine karşı savaşanlara destek olma amacıdır.

Rüzgar Gibi Geçti (Gone With The Wind, 1939)

Bu dönemde yapılan önemli filmlerden biri Margaret Mitchell'in romanından uyarlanan Amerika İç Savaşı sırasında Scarlett O'hara (Vivien Leigh) Rhett Butler (Clark Gable) arasındaki aşkı anlatan *Rüzgar Gibi Geçti (Gone with the Wind, 1939)* filmidir. Bu film her ne kadar Amerikan İç Savaşı'nı konu alsa da, Avrupa'daki savaş ikliminin Birleşik Devletler' de de hissedildiği bir dönemde gösterime girmesi, elde ettiği büyük gişe hasılatı ve popülarlığıyla dikkat çeken örneklerden biridir. Özellikle o dönemin önemli oyuncularından

bir olan Clark Gable, canlandırdığı Rhett Butler karakteriyle sinema ikonlarından bir haline gelmiştir.

Norman’a göre 1930’lu yıllardaki Hollywood stüdyo sisteminin en başarılı filmi olan *Rüzgar Gibi Geçti*, bu başarısını sadece ihtişamı ve görselliğiyle elde eden bir film değildir. Filmin seyircileri kendisine çeken asıl özelliği Amerikan İç Savaşı’nı da dört karakterin hikâyesiyle birlikte işlemesidir. Rhett Butler ve Scarlett o’Hara ile birlikte Melanie ve Ashley karakterlerine ne olacağı seyircide merak uyandırırken filmin arka planında devam eden savaşın da çok iyi anlatılması filmin başarısında etkilidir (Norman, 1997, s.220). *Sinema ve Tarih* kitabında Marc Ferro (1995), *Rüzgar Gibi Geçti* filminin tarihsel açıdan hassas konulara değinip de başarılı olan tek film olduğunu söyler. Ancak film, Amerikan İç Savaşı’nın büyük aktörleri olan Lincoln ve Lee’ yi göstermediği gibi gerçek muharebeleri de tekrar canlandırmamıştır. Film, savaşın neden olduğu dramlardan olan Atlanta yangınına değinmiş ancak bundaki amaç savaşın taraflarından birine karşı cephe almaktan çok savaş karalamaktır der. Filmin özel bir siyasal ideali simgelemekten çok bireysel kahramanlar yararına silindiği bir ulusal uzlaşma yapısıdır (s. 196-197).

Kazablanka (Casablanka, 1942)

Bu dönemin önemli filmlerinden biri de sinema tarihinin başyapıtlarından bir olarak kabul edilen *Kazablanka (Casablanca, 1942)* filmidir. Rick Blaine (Humphrey Bogart) İkinci Dünya Savaşı sırasında Fas’ın Kazablanka şehrinde Rick’s Cafe adında bir bar işletmektedir. Film, Rick’in eski aşkı Ilsa Lund (Ingrid Bergman)’ın kocası Victor Laszlo (Paul Henreid) ile birlikte Rick’in barına gelmelerinden sonra gelişen olayları anlatır. Bu filmde herhangi bir askeri çatışma yoktur. Film daha çok bir aşk hikâyesini merkeze alarak adeta her ulustan insanların eğlenmek, saklanmak, arada casusluk faaliyetleri yürütmek ve en çok da Amerika’ya kaçmak için bulunduğu kapalı mekânda geçen bir konuya sahiptir. Bununla birlikte Kazablanka’nın, Nazilerden kaçıp ABD’ye sığınmaya çalışan insanların geçiş güzergâhlarından biri olması nedeniyle filmde mülteci sorununa da değinilmektedir. *Robin Hood’un Maceraları (The Adventures of Robin Hood, 1938)*, *Kirli Yüzlü Melekler (Angels with Dirty Faces, 1938)*, *Moskova Görevi (Mission To Moscow, 1943)* filmlerinin yönetmeni Michael Curtiz’in yönettiği filmde, Humphrey Bogart, Ingrid Bergman ve Paul Henreid başrollerdedir (Berardinelli, 2005, s. 75).

Filmde Rick ve İlsa’nın ayrılmadan önce Paris’teki beraberlikleri flashbacklerle gösterilir. Rick ve İlsa Paris’te beraber oldukları sırada Nazi’ler Fransa’yı işgal etmiş ve Paris

yakınlarına ulaşmıştır. İkisi şehri terk etmek üzere sözleşirler. Ancak İlsa, Rick ile buluşmaya gelmez ve ikilinin yolları ayrılır. Bir süre sonra Nazi karşıtı direniş örgütlerinin liderlerinden biri olan Victor Laszlo (Paul Henreid) ve İlsa, Rick'in barına gelirler. Amaçları, Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmektir ve bunun için de Rick'in yardımı gerekmektedir. İlsa'nın, Paris'te Rick ile beraber iken aslında Victor Laszlo ile evli olduğu ve o sırada Laszlo'nun Nazilerin toplama kampında esir tutulduğu anlaşılır.

Savaş zamanı idealize edilen güçlü erkek tipi gibi ideal kadın, güçlü kadın tipini de yaratır. Militarist sistem, savaş dönemlerinde erkekler gibi kadınları da daha güçlü bir şekilde baskı altına alır. Onlardan bazen savaşıma gidecek erkekleri savaş için cesaretlendiren kutsal destekçiler ve moral verici eşler, bazen askerlerin ordu içinde ya da savaşta gündelik ihtiyaçlarını karşılayan hizmetçiler olarak yaralanırken bazen de onların arzularını karşılayan fahişeler olarak faydalanır. Dahası bu cinsiyetçi sistem kimi zaman da kadınlara eşitlik hakkını savunarak askerlik yapmak isteyen kadın rolünü vererek de yararlanır (Akgül, 2011, s. 91.). İlsa, Akgül'ün tanımladığı gibi savaşın güçlendirdiği kutsal destekçi, ideal eş ve kadındır. Çünkü Naziler Paris'e ulaştığında sevdiği erkek olan Rick'le beraber Paris'ten ayrılmaz. O, Nazilere karşı mücadele ettiği için toplama kampına gönderilen Laszlo'yu bekleyerek fedakârlıkta bulunur.

Eski bir paralı asker olan ve İspanya'da faşistlere karşı savaşmış olan Rick, “kimse için kendimi riske atmam” diyen, mesafeli ve ketum biridir. Filmin ilk yarısı boyunca Rick'in çalışanları, müşterileri ve hatta şehrin Fransız polis şefi Yüzbaşı Renault bile Rick Blaine'i sürekli över. Rick, bizzat savaşın içinde olmasa bile savaş zamanı idealize edilen erkek tiplerinin sinemadaki yansımasıdır.

Modern devlet, bir taraftan erkeği savaşıma ve gerekirse ölmeye ikna etmek için onun savaşçı özelliklerini ortaya çıkaracak ideal ve aynı zamanda uyumlu bir erkeklik tanımı yapar. Bu erkeklik tanımı içinde bir taraftan kendi ahlaksal normlarını dayatırken, diğer taraftan da koruyucu ve kahraman erkeğe ödül olarak iktidar ve güç vaat eder (Işık ve Eşitti, 2015, s. 659). O, daha önce de özgürlük ve insanlık için mücadele vermiş biridir ve ülkesinden uzakta bir barda bile olsa insanların “Özgür Amerika” ya ulaşması için tekrar fedakârlık yapacaktır.

2.2.4. Soğuk Savaş Döneminde (1946-1989) Amerikan Sinemasında Savaş

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte “soğuk savaş” dönemi başlar. Bununla birlikte Dünya'da nükleer savaşın başlama olasılığı insanları tedirgin etmektedir. Bu olasılık

Hollywood sinemasında da karşılığını bulur. *Öğleye Yedi Gün Kala (Seven Days to Noon, 1950)*, *Vazife Başında (Strategic Air Command, 1955)*, *Kumsalda (On The Beach, 1960)*, *Kıyamet Günü (Panic in Zero Year, 1962)*, *Savaş Oyunu (The War Game, 1965)* gibi filmlerde nükleer savaşın yaratacağı tehlikeler anlatılır. Bu filmler, genel olarak savaşların başlamasını insan doğasına, teknik yanlışlıklara veya bireysel davranışlara bağlayarak ülkeler arasındaki ekonomik ve siyasi çekişmeler ile savaşların tetikleyicisi emperyalist hareketleri görmezlikten gelir. Nükleer savaş riskini ele alan filmler içinde en önemlisi Stanley Kubrick'in yönetmenliğini yaptığı günümüzde ismi sadece *Dr.Strangelove* olarak kısaltılıp söylenen *Dr.Strangelove ya da Kaygılanmaktan Nasıl Kurtulup Bombayı Sevdim (Dr.Stranglove or How I Learned to Stop Worrying and Love The Bomb, 1964)* kara komedi tarzındaki filmidir. Bu film, nükleer bombaların yaratacağı yıkımı korkutucu bir şekilde anlatmaya çalışan yukarıda sayılan örneklerden çok daha fazla etkili olmuştur (Teksoy, 2005, s. 353- 354).

Soğuk Savaş Dönemi, nükleer savaş konusu dışında da Hollywood'a işlenecek birçok konu vermiştir. Bu filmlerin çoğunda militarist bir bakış hâkimdir. Savaş sahnelerinin bolca kullanıldığı bu filmlerde, bireysel kahramanlıklar ön plandadır. Askerlerin, bir köprü, bir tepe, bir köy veya bir mevziiyi ele geçirmeleri anlatılır. Ancak savaşın nedenleri sorgulanmaz, düşmanın ise sadece adından bahsedilir (Teksoy, 2005, s. 354). ABD'nin başını çektiği Batı kapitalizmiyle Sovyetler Birliği'nin öncülüğündeki Doğu komünizmi arasında yaşanan Soğuk Savaş sırasında Hollywood sineması destansı film üretimine ağırlık verir. Bu destansı filmlerin en önemli ideolojik işlevi ABD'nin süper güç olduğu olgusuyla McCarty ve Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'nin (HUAC) Amerikan ulusunu komünizmden koruma konusunda kararlılığını vurgulamaktır. Bir başka neden ise savaş sonrası yeniden yapılanan Amerikan ekonomisinde toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden tanımlanması gerekliliğidir. Çünkü savaş zamanında askere giden erkeklerin işlerini üstlenen kadınların, savaş sona erince üstlendikleri bu işleri bırakıp tekrar ev işlerine geri dönerek yeni üretilen teknolojik ev aletlerinin tüketicileri olmaları beklentisi vardır (Hayward, 2012, s. 116).

Kolker (2008, s. 126), Amerika Birleşik Devletleri'nde kültürün 1950'lerin başında zor anlaşılan sebeplerle adeta bir enkaza döndüğünü iddia eder. Bunun sebeplerinin ise kentlerdeki nüfus yoğunluğu nedeniyle insanların şehir merkezlerinden uzaklaşması, çok uluslu şirketlerin yaygınlaşması ve büyüyüp kurumlaşması, vatandaşlık haklarının zorlu çabalar içinde ilerletilmeye çalışılması, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden tanımlanması gibi büyük iç ve dış değişimler olduğunu ifade eder. Amerika Birleşik Devletleri'nin bu

sayılan sorunlar ile bunlar gibi birçok sorunu genellikle mitsel dış düşman olan "komünizm tehdidi" ile mücadele için kullandığını ve ülkedeki her sorunun Soğuk Savaş'ın anti-komünist söylemi içine çekildiğini söyler.

Zafer Yolları (Paths Of Glory, 1957)

Bu dönemde çekilen önemli savaş filmlerinden biri geleneksel sinemanın kalıplarını zorlayan yenilikçi bir anlatım tarzına sahip Stanley Kubrick'in yönettiği *Zafer Yolları (Paths of Glory, 1957)* filmidir. Teksoy'a (2005) göre Kubrick, sıra dışı anlatım tarzına sahip filmleriyle Amerikan sinemasıyla birlikte Avrupa sineması için de yol gösterici bir yönetmendir. Kubrick filmlerinin içeriği ve anlatım tarzının getirdiği tartışmalar Kubrick sinemasının toplumsal ve ideolojik öneminin bir göstergesi olarak görülebilir (s. 1059). Anti-militarist sinemanın en önemli örneklerinden biri olan *Zafer Yolları*, Kubrick'in savaşın acımasızlığını gösteren çarpıcı anlatımının yanı sıra yönetmenin dünya görüşünün de bir yansıması olması açısından önemli bir filmidir (Teksoy, 2005, s. 1010). Atayman (2005), Kubrick'in savaş filmlerindeki askerlerin adeta bir makinanın parçası ya da aksamı olmak istediğini ancak makinanın bu aksamalarının eninde sonunda kullanılamaz olacağından fırlatılıp atılacağını söyler (s. 136). *Zafer Yolları*'nda bu durumun en saçma halinin yaşandığını çünkü bu anlamsız taarruz emrini veren asıl sorumlular yerine emre uyan askerlerin cezalandırılmaları bunun göstergesidir der (Atayman, 2005, s.138).

Zafer Yolları, Humprey Cobb'un filmle aynı adı taşıyan romanından uyarlanmıştır. Birinci Dünya Savaşı sırasında Fransız General Paul Mireau'ya (George Mcready), Ant Tepesini Almanlardan geri alması halinde terfi edeceği söylenir. General Mireau, tepeyi Almanlardan geri almanın çok zor olduğunu ve büyük kayıplar yaşanacağını bildiği halde kendisine verilecek bu terfi için taarruz birliklerini komuta etmeyi kabul eder. Ancak Mireau, komutası altındaki birliklerin bu taarruzda başarısız olması üzerine kendi başarısızlığını örtbas etmek ister. Bunun için de kura ile seçilecek bazı askerlerin korkaklıkları yüzünden Fransız ordusunun adını lekeledikleri gerekçesiyle idam edilmelerini talep eder. Albay Dax (Kirk Douglas) ise bu haksızlığa karşı çıkıp itiraz eder ancak itirazı reddedilir. Fransız ordusunun yargılananın yapılması yönündeki kararı üzerine askeri mahkemede idam ile yargılanacak askerlerin savunmasını kendi üstlenir.

Bu filmde, daha genç bir yönetmenken bile Kubrick'in zamanının ötesinde bir yeteneğinin olduğu görülebilir. General Paul Mireau ve Albay Dax'ın mevzileri teftiş ettikleri iki uzun çekimden oluşan sahne, Ant tepesi taarruzu ve duruşma sahnesi buna örnektir.

Kolker (2008), Albay Dax'ın siperlerde yürüyüş sekansının mükemmel bir sekans olduğunu söyler. Sekansın teknik olarak çok başarılı olan kaydırmalı çekimden oluştuğunu ve Dax'ın o an için duruma hakimmiş gibi görünen durumunun aslında neye yol açacağını (askerlerini uğrayacakları katliama göndermesini) aktaran öznel bir bakış açısı çekimdir der (s. 108). Kolker'e göre (2008), fiziksel ve duygusal uzam birbirini tamamlarken, bu durum gözleyici konumundaki izleyiciye hızlı, ikna edici bir şekilde sunulur ancak bu kamera hareketi askerlerin savaşmaları ve ölünceye kadar kalmaları amacıyla açılmış kirli, çamurlu, duman ve toz içindeki siperlerle sınırlı kalır (108). *Zafer Yolları*, Fransa ve Franco yönetimindeki İspanya'da 1970'lere kadar yasaklanmıştır.

Zafer Yolları filmi Amerikan sinemasının ürünü olsa da Amerikan ordusunu eleştirir filmi değildir. *Zafer Yolları*, Fransız ordusunu sert ve alaycı bir üslupla eleştirirken Yılmaz (1997, s. 52), *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* filminin Alman ordusu ve toplumunun sert bir eleştirisidir der. Ters olsaydı yani bu filmler aracılığıyla Amerikan ordusu ve toplumuna bir eleştiri getirilseydi bu filmler yapılırdı mıydı sorusu bir spekülasyon olarak değerlendirilebilse de yerinde bir soru olarak görülebilir. Sonuçta 1970'li yıllara kadar Hollywood, Amerikan toplumuna ve ordusuna karşı genelde olumsuz filmler yapmamıştır. Filmlerde savaş karşıtı mesajlar verilirken bile toplum ve ordu yıpratılır kaygısı hakim olmuştur. Aksine Amerikan toplumu ve ordusu olumlanmış nadiren de olsa yapılan eleştiriler kurumlar ve toplumdan değil bireylerden kaynaklanan sorunlar gibi sunulmuştur. Amerikan askeri imgesi ancak Vietnam'da yaşanan yenilgi sonrası sorgulanmaya başlanmıştır.

Patton (1970)

Maymunlar Cehennemi (Planet of the Apes, 1968) ve *Kelebek (Papillon, 1973)* filmlerinin yönetmeni Franklin J. Schaffner'in yönettiği ve en iyi yönetmen ve senaryo dahil 7 Oscar ödüllü *Patton* (1970) filmi bu dönemin önemli yapımlarından biridir. Film, Patton rolüyle en iyi erkek oyuncu ödülünü kazanan Gerorge C. Scott'ın başarılı oyunculuğuyla hatırlanan yapımlardandır.

Film, sahneyi tamamen kaplayan Amerikan bayrağı önündeki General Patton'ın askerlere yaptığı konuşmayla başlar. Yılmaz'a göre bu söylev sadece askerlere değil aynı zamanda Amerikan halkınadır. Patton, bu söylevinde bilerek ya da bilmeyerek Amerikalılarla ilgili sosyolojik gözlemlerde bulunarak kapitalist kitle kültürünün rekabetçi, birbirini yok eden özelliğinden bahseder (Yılmaz, 1997, s. 69).

Almanların Mareşal Rommel'i, İngilizlerin Mareşal Montgomery gibi kahramanlık simgeleri vardır. Fakat Birinci Dünya Savaşı'nda olduğu gibi İkinci Dünya Savaşı'na da geç katılan Amerika Birleşik Devletleri'nin Amerikalılara ve Dünya'ya takdim edecekleri bir kahraman figürü henüz yoktur. Filmde Patton, “bizim de bir kahramanımızın olması gerekiyor” der. Karl Malden'in canlandığı General Omar N. Bradley “peki bizim kahramanımız kim olacak” diye sorduğunda ise Patton, sadece gülümsemekle yetinir. Patton, kendisini Amerikalıların bu savaştaki kahramanı olacak kişi olarak gördüğünden, Rommel ile Montgomery arasında Afrika'da süren mücadeleye dâhil olmak ister.

Nixon'ın Kamboçya'yı bombalama kararı almasında etkili olduğu iddia edilen bu militarist film, o dönemde özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nin Vietnam'a müdahalesine karşı çıkan savaş karşıtlarına Amerikalı muhafazakârların bir cevabıdır (Ryan ve Kellner, 2010, s. 305-306). Filmde yer yer mizahi bir dil kullanılır. General Patton, tarihe ama özellikle Roma tarihine meraklı bir askerdir. Roma İmparatorluğuna hayran olan Patton, kendisini Romalı General; Amerika Birleşik Devletleri'ni ise içinde oldukları dönemin Roma İmparatorluğu olarak gören bir askerdir.

2.2.5. Vietnam Savaşı Sonrası Amerikan Sinemasında Savaş

Hollywood film endüstrisi genel olarak Vietnam Savaşı sırasında film yapmaktan imtina etmiş, bu tür filmleri ancak ABD Vietnam'dan çekildikten yıllar sonra yapmaya başlamıştır. Buna karşılık Irak ve Afganistan savaşlarıyla, terörizm, savaş, militarizm, çevre krizi ve 2000'li yılların sıcak tartışma konularından olan ırkçılık, toplumsal cinsiyet, cinsellik, toplumsal sınıflar, din, yolsuzluklar gibi konular hakkında birçok film çekilmiş ve bekletilmeden gösterime sokulmuştur (Kellner, 2013, s. 12-13). John Wayne'in Ray Kellogg ile birlikte yönettiği ve başrolünde olduğu *The Green Berets* (*Yeşil Bereliler*, 1968) filmi savaş devam ederken Amerikan askerlerini desteklemek için çekilen milliyetçi bir filmidir. Savaş sırasında çekilen ancak pek bilinmeyen diğer filmler *Vietnam'da Bir Yanki* (*A Yank in Vietnam*, 1964) ve *To the Shores of Hell* (1966) filmleridir. Yılmaz'ın ifade ettiği gibi savaş sona erdikten sonra Vietnam Savaşı hakkında filmler yapılmaya başlanır. Michael Cimino'nun *Avcı* (*The Deer Hunter*, 1978) savaş sonrası ülkesine dönen askerlerin yaşadığı travmaları anlatırken; Francis Ford Coppola'nın *Kıyamet* (*Apocalypse Now*, 1979), Oliver Stone'un *Müfreze* (*Platoon*, 1986), Brian De Palma'nın *Savaş Günahları* (*Casualties of War*, 1989) gibi çarpıcı filmler ise savaş sırasındaki çılgınlığı anlatır. Bu iki gurubunda dışında kalan; Adrian Lyne'in *Dehşetin Nefesi* (*Jakob's Ladder*, 1990) filmi ise Tim Robbins'in oynadığı Vietnam'da ağır yaralanan ve ölümle yaşam arasında gidip-gelen Amerikalı askerin

yaşadığı kâbusu anlatan psikoloji-gerilim türünde bir filmidir. Bu film üzerinden Amerikan toplumunun Vietnam Savaşı sırasında yaşadığı kâbusa bir gönderme yapılır.

İlk Kan (First Blood, 1982)

Ted Kotcheff' in yönetmenliğini yaptığı filmin başrol oyuncusu Sylvester Stallone'dir. David Morrell'in aynı adlı romanından uyarlanan filmin senaryosunu Michael Kozoll yazmıştır.

Vietnam gazisi John Rambo (Sylvester Stallone), Pacific Rockies'deki küçük bir kasabada uzun saçları ve tuhaf giyinişi nedeniyle kasabayı terk etmesini isteyen Şerif Teasle (Brian Dennehy)'a itiraz edince gözaltına alınıp karakola götürülür. Karakolda görevli polislerin kötü muamelesine maruz kalan Rambo, kendisini zorla traş etmeye çalışan polislerin davranışları Vietkongların yaptıkları işkenceleri hatırlatınca panikler ve bazı polisleri yaralayıp dağa kaçır. Bunun üzerine Şerif Teasle ve kasabadaki bazı polisler olayı kişiselleştirip intikam hırsıyla peşine düşer. Rambo aldığı askeri eğitimin avantajı ve Vietnam'da kazandığı saklanma, tuzak kurma ve savaşma kabiliyetiyle ortalığı cehenneme çevirir ve böylece ulusal bir mesele haline gelir (Chapman, 2008, s. 171).

İlk Kan, Vietnam veteranlarının ABD'ye döndükten sonra yaşadıkları yabancılaşma, sosyal dışlanma ve onlara sırtını dönmüş topluma uyum sağlayamamalarının anlatıldığı *Avcı (The Deer Hunter, 1978)*, *Eve Dönüş (Coming Home, 1978)*, *Doğum Günü 4 Temmuz (Born on the Fourth of July, 1989)* gibi filmlerin olduğu gruba dâhildir. Aynı zamanda bu film daha sonra çekilen *Kahramanlar Birliği (Uncommon Valor, 1983)*, *Komando Harekatı (Missing in Action, 1984)* filmlerinin de öncüsüdür (Chapman, 2008, s. 172). Film ABD'de 57.000.00 \$ gişe hasılatı elde etti. Devam filmi *Rambo: İlk Kan II (Rambo: First Blood Part II, 1985)* bağımsız yapımcı-distribütörü Carolco'nun yaptığı kampanyalar ve büyük tanıtım sayesinde 150.000.000 \$ gişe hasılatı elde etti. Bu filmle birlikte 'Rambomania' dalgası ABD'yi sardı. Rambo aksiyon bebeklerinden, Rambo silahlarının-Rambo bıçağı, ok, yay- otantik kopyalarına kadar bütün aksesuarlar satışa sunuldu (Chapman, 2008, s. 172-173).

Kellner (2013), çağdaş Hollywood sinemasının temsillerin mücadele alanı ve bu mücadelenin yeniden üretilip dönemin politik söylemlerinin dönüştürüldüğü bir mücadele sahası olarak okunabileceğini söyler (s. 13). Kolker'e göre (2008, s. 32), *Rambo* ana karakterini ölümcül ciddiyetle ele alan son macera-aksiyon filmlerindendir. Rambo, Amerikan sağının ikonu haline gelir. Bu durum aksiyon sinemasının, 1950'li yıllarda Western

filmleri kahramanlarının sahip olduğu yansıtıcı niteliklerin bazılarını üstlenmeye başladığı *Terminatör (1984)*'e kadar devam eder.

Full Metal Jacket (1987)

Stanley Kubrick'in yönetmenliğini yaptığı ve senaryosunu Michael Herr ve Gustav Hasford ile birlikte yazdığı filmin başrollerinde Matthew Modine (Joker), Vincent D'Onofrio (Leonard/Er Pyle) ve Ronald Lee Ermey (Hartman) vardır. Film, Vietnam savaşına gönderilmek üzere eğitime alınacak askerlerin Johnny Wright'ın *Hello Vietnam* şarkısı eşliğinde saçlarının tıraş edildikten sonra sert ve acımasız askeri eğitim aşamalarını anlatmakla başlıyor. Askerler, Güney Carolina'nın Parris adasındaki denizci eğitim kampında eğitim çavuşu Hartman'ın sadistçe yöntemleriyle sert bir eğitim sürecinden geçirilir. James Hovard, *Bir Stanley Kubrick Kitabı* (2010)'nda bu filmin reklam sloganının "Vietnam beni öldürebilir ama umursayan biri haline getiremez" olduğunu aktarır (s. 437). Askerlerin savaş öncesi eğitimlerini veren Çavuş Hartman'ın askerleri birer katile dönüştürmek için uyguladığı aşağılayıcı ve acımasız eğitim sırasında Vincent D'Onofrio'nun canlandığı asıl adı Leonard Lawrence olan ancak Çavuş Hartman'ın Gomer Pyle lakabını taktığı asker bu baskıya ve ağır şartlara dayanamayıp delirir. Pyle, Hartman'ı öldürdükten sonra intihar eder. Filmde bu durumla ilgili dikkat çeken bir nokta şudur: Başta oldukça beceriksiz ve askerliğe kesinlikle uygun olmadığı görülen Pyle'in, Er Joker'in sorumluluğuna verildikten sonra verilen görevleri yapmaya başladığı ve eğitim sürecine uyum sağlamaya başladığı görülür. Ancak bu uyum süreci aslında Pyle 'ın tamamen delirmesine de sebep olur. Yani bir bakıma Hartman'ın ya da daha doğru bir ifadeyle Amerikan ordusunun katiller yetiştirme amacı gerçekleştirilmiş olur.

Full Metal Jacket birbiriyle bağlantılı üç bölümden meydana gelmiş bir film. Birinci bölümde askerlerin geçirdikleri sıkı eğitim süreci sonunda birer katile nasıl dönüştükleri anlatılır. İkinci bölümde Er Joker ve diğer askerlerin Vietnam'da bulundukları süreçte yaşananlar anlatılırken üçüncü bölümde ise verilen askeri eğitimle birer katile/ölüm makinasına dönüştürüldükleri düşünülen bu askerlerin, cephedeki gerçek bir savaşta hiç de düşünüldüğü gibi olmadıkları gösterilir. Filmin finalinde Amerikalı askerleri tek tek öldüren Vietkong askerinin dehşetengiz biri olması beklenirken; Vietnamlı minicik bir genç kız olduğunun ortaya çıkmasıyla film Amerikan militarizmine de alaycı bir göndermede bulunur.

Filmin başkarakteri Er Joker, alaycı bir kişiliğe sahiptir. Joker, henüz eğitimin ilk gününde Çavuş Hartman'ın acemi askerlere sert ve aşağılayıcı konuşması sırasında "bu sen

misin John Wayne?” diye seslenerek Amerikan milliyetçiliğinin Hollywood’daki en önemli figürü John Wayne’le de alay eder. Joker, bilinçli olarak birbirinin zıddı simgeleri de aynı anda kullanarak ABD’nin “özgürlük” vaadiyle başka ülkeleri işgal girişimlerine de bir eleştiri getirir. Bir taraftan boynunda barış simgesi taşıırken bir taraftan da miğferine “born to kill (öldürmek için doğmuş)” yazısını kazımasının anlamı savaş ve işgal ile Vietnam’a getirilecek özgürlük vaadine karşı getirilen bir eleştirinin göstergesidir. Sütçü (2014), Kubrick filmlerinin bütünselliği engelleyen kavram ve şey arasındaki uyumsuzluğu daha çok ikilikler aracılığıyla ortaya koyduğunu ve Kubrick’in Joker karakteri üzerinden kavram ve şey özdeşliğinin bağdaşmazlığını gösterdiğini söyler (s.90). Askerler, Vietnam’ı “öbür dünya” diye tanımlarlar. Buradan “gerçek dünyaya” hayatta kalabilenler dönebilir (Tecimer, 2006, s. 295). Her hâlükârda Kubrick, *Full Metal Jacket* filminde Vietnam Savaşı’ nı açıkça olumsuzlayıcı bir tavır sergiler.

2.2.6. Körfez Savaşı Sonrası Amerikan Sinemasında Savaş (1991-2001)

Körfez Savaşı ABD’nin Irak’ı bombalamasının bir şenlik havasında televizyondan canlı yayınlanmasıyla ve daha sonra ise Saddam yönetiminin kimyasal silahlarla Kürtlere uygulamaya çalıştığı soykırımla hatırlanır. (Herman ve Chomsky, 2012, s. 27) Korfez Savaşı'ndan sonra, Irak'a karşı uygulanan sert yaptırımların baş aktörü olan Amerika Birleşik Devletleri’nin, 90'larda çoğunluğunu çocukların oluşturduğu bir milyondan fazla Iraklı sivil halkın ölümünden sorumlu olduğunu söylerler. John ve Kari Mueller ise "tüm tarih boyunca [nükleer ve kimyasal] her türlü kitle imha silahıyla katledilen insandan daha fazla sayıda insanın ölümünün, bu kitle imha yaptırımları yüzünden Irak'ta meydana geldiğini" ileri sürüyorlar (Akt. Herman ve Chomsky, 2012, s. 27).

Körfez Savaşını konu edinen Hollywood filmleri arasında ABD politikalarını eleştirel bir yaklaşım içerisinde ele alan filmlerin sayısı diğer dönemlere göre oldukça sınırlıdır. Öyle ki 1991 yılındaki Körfez Savaşı’ndan 2001 yılındaki İkiz Kule Saldırılarına kadar geçen süre zarfında bu konu üzerine yapılan savaş filmlerinin sayısı oldukça azdır. Bu dönemde yapılan sınırlı sayıdaki filmlerden en bilinenleri Edward Zwick’in *Ateş Altında Cesaret (Courage Under Fire, 1996)*, *Üç Kral (Three Kings, 1999)*, *Vur Emri (Rules Of Engagement, 2000)* sinema filmleriyle birlikte Paul Greengrass’ın *The One That Got Away (1996)* ile Tom Clegg’in *Bravo Two Zero (1999)* filmleridir. Bu filmler içinde sadece *Üç Kral* kısmen de olsa muhalif öğelere yer tek filmidir.

Üç Kral (Three Kings, 1999)

Yönetmenliğini David O.Russell'ın yaptığı filmin senaryosunu John Ridley ve David O. Russell yazmıştır. George Clooney (Archie Gates), Mark Walberg (Troy Barlow) ve Ice Cube (Chief Elgin) filmin oyuncularındır. Körfez Savaşı'nın sonlarına doğru Gates, Barlow ve Elgin Saddam'ın Kuveyt'ten aldığı altınların saklandığı yeri gösteren bir haritayı Iraklı bir askerin üzerinde bulurlar. Bunun üzerine bu üç asker Irak'taki kargaşa ortamından faydalanıp hazineyi bulmaya karar verip yola çıkarlar. Bu üç askerin kendi çıkarları için bir araya gelip yola çıkmaları filmin bir nebze de olsa eleştirel bir bakışı olduğu düşüncesi yaratmaktadır. Şöyle ki; ABD'nin Irak' ta bulunma sebebinin petrol için değil de Irak halkının özgürlüğü için olduğu söylemine alaycı bir gönderme olduğu iddia edilebilir.

Vur Emri (Rules Of Engagement, 2000)

Kanunun Kuvveti (The French Connection, 1971) ve *Şeytan (The Exorcist, 1973)* filmlerinin yönetmeni William Friedkin'in yönettiği bu filmde, Amerika'nın Yemen Büyükelçiliği önünde Yemenlilerin düzenlediği protesto gösterisi sırasında Albay Terry Childers (Samuel L. Jackson) 'ın emriyle açılan ateş sonucu aralarında kadın ve çocukların da olduğu 83 kişinin öldürülmesi üzerine emri veren Childers'in askeri mahkemede yargılanma süreci anlatılır.

Film, Albay Childers'in (Vietnam'da henüz teğmen rütbesindedir), Vietnam'da ablukaya alınan Amerikan birliğini kurtarmasıyla başlar. Childers, Teğmen Hayes Hodges (Tommy Lee Jones)'ında aralarında bulunduğu Amerikalı askerleri kurtarmak için esir aldığı Vietnam subayını öldürmekle tehdit ederek geri çekilme emrini verdirip ablukayı sonlandırmalarını sağlar. Bu sırada Vietnamlı komutana ciddiyetini göstermek için esir aldığı Vietnamlı bir askeri de öldürür. Böylece Childers'in arkadaşlarının hayatı için gerektiğinde savaş kurallarının dışına çıkabilecek bir yapıda olduğu gösterilir.

Olayın yaşandığı güne gelindiğinde ise Albay Childers'a komutanlığını yaptığı Amerikan deniz komandoları eşliğinde büyükelçiliği tahliye emri verilir. Çünkü aralarında kadın ve çocukların da olduğu oldukça öfkeli ve kalabalık Yemenli bir grup Amerikan Büyükelçiliği binası önünde toplanmıştır. Bu sırada bazı binalardan da büyükelçiliğe ateş açılmaktadır. Kamera, Yemenli protestocu grubu uzaktan çekerken etraftaki evlerden elçiliğe ve Amerikalı askerlere ateş açılmaktadır. Bu ateş sırasında bazı askerler yaralanır. Kamera bu sırada kalabalık protestocu grubu çekerken gruptakilerin elinde silah görmeyiz ancak kitle

insanlıktan çıkmış, kendinden geçmiş gibi resmedilmektedir. Bu sekans süresince Yemenli protestocular yaptıklarından zevk alırcasına vahşi çılgınlık atmakta, etrafı yakıp yıkmaya çalışan barbarlar olarak gösterilmektedir. Ancak onların orada bulunma nedenleri ve neyi protesto ettiklerine dair bir açıklama yoktur. Childers, bir askerin vurulup ölmesi üzerine birliğine kalabalığa ateş açılması emrini verir (Gider, 2009, s.184). Film, Ayrımcılığa Karşı Amerikalı Arap Komitesi (The Arab-American Anti-Discrimination Committee) tarafından bütün zamanların en berbat Arap temsili sunan filmi olarak gösterildi. Arapların sinemada vahşi, kana susamış insanlar gibi gösterilmesine Dünyanın her tarafından büyük tepkiler gelmesine rağmen Amerika Birleşik Devletleri'nde gösterime girdiği 2000 yılı Nisan ayının en fazla gişe hasılatı elde eden filmi olması (Glidden, 2004, Akt. Gider, s. 184) Amerikan toplumunda Araplara karşı olumsuz bir kanaatin zaten mevcut olduğu, sinemanın da bunu pekiştirdiği şeklinde bir önerme öne sürülebilir.

Film, Amerikalı liberalleri de nefret objesi olarak göstermekten çekinmez. ABD Ulusal Güvenlik Danışmanı Bill Sokal (Bruce Greenwood) Childers'ın masum olduğunu kanıtlayabilecek bir video kaydını yok eder. Amerikan Büyükelçisi, hayatını kurtaran Childers'a karşı ifade verir. Medya ise Childers'ın cezalandırılmasını istemektedir. Childers'ın tarafında olan tek kişi ise ona bir can borcu olan Albay Hayes Hodges (Tommy Lee Jones)' tur. Hodges, askeri mahkemede Childers'ı savunur ve beraatını sağlar. Film o kadar taraflı ve nefret doludur ki basit film hilelerine başvurmaktan çekinmez. Örneğin, filmin başında ellerinde hiçbir silah göremediğimiz Yemenli protestocular filmin sonunda ki sahnede kadın, çocuk, yaşlı demeden tamamıyla silahlıdır ve büyükelçilik personeliyle Amerikalı askerlere ateş eder şekilde gösterilir. Öyle ki bir ayağı kopmuş engelli küçük kız bile Amerikalı askerlere ve büyükelçiliğe ateş etmektedir. Film, Childers'ı aklamak için bu basit numarayla da yetinmez ve daha da kadar ileri gider. Şöyle ki: Childers, mahkeme çıkışında, filmin başında Vietnam'da Amerikalı askerleri kurtarmak için esir aldığı ve bir askerini de infaz ettiği Vietnamlı subay ile tekrar karşılaşır. Vietnamlı subay Childers'ı "seni anlıyorum" anlamına gelecek şekilde selamlar. Böylece film Childers'ı Yemenli sivillere karşı işlediği suçlarla birlikte Vietnam'da savaş esirlerine karşı yaptıklarından da aklamış olur.

2.2.7. İkiz Kule Saldırıları Sonrasında Amerikan Sinemasında Savaş (2001-)

Liberal kuramlar tarafından yasama, yürütme, yargı karşısında dördüncü güç olarak konumlandırılan medyanın, savaşın en çok sivillere, özellikle savunmasız kadın, çocuk ve yaşlılara zarar verdiğini göz önüne alarak barış yanlısı yayınlar yapması beklenir. Bununla birlikte yaygın medyanın başlangıç yıllarından bu yana barıştan değil; savaştan yana bir

yaklaşım benimsediği görülür. Çoban (2007, Akt. Çoban, 2009b, s. 56), “Medya, toplumsal barışı sağlayan demokratik bir iletişim biçiminin üretilmesi için kullanılabileceği halde, iktidarın elinde bir savaş aygıtına dönüşür, toplumsal çatışma dönemlerinde ideolojik aygıt, bir zor aygıtı haline gelir” der. Öncelikle hedef alınan ülke, topluluk ya da herhangi bir oluşum hakkında medyada organize bir karalama kampanyası başlatılır. 11 Eylül sonrasında ABD’nin terörizmle savaş adı altında Afganistan ve Irak’ ta gerçekleştirdiği işgali meşrulaştırmak için de bu bilindik yöntemler devreye sokulur. Bu yöntemlerden en etkilisi ise düşmanı şeytanlaştırmak için bütün olumsuzlukların kaynağı olarak göstermektir. 11 Eylül saldırıları sırasında İkiz Kulelerin yıkılma görüntüleri eşliğinde binalardaki insanların telefonda yardım isteyen çığlıkları ve ailelerine bıraktıkları veda mesajlarıyla; buna karşın uçakları kaçırarak korsanların ses kayıtlarıyla olabildiğince kötü fotoğraflarının medyaya servis edilerek Müslümanlara karşı nefretin körüklenmesi amaçlanmıştır. Kelime anlamı İslam korkusu olan İslamofobinin Batıda yaygınlaşmasının sonuçlarından bazıları ise İslam dinine ve Müslümanlara karşı oluşturulan önyargı ve bunun getirdiği ayrımcılık olarak kendini göstermesidir. Daha önce Körfez Savaşı zamanında kullanılan İslamofobi teriminin gündelik hayatta daha sık kullanılmaya başlaması da 11 Eylül saldırısı sonrası döneme denk gelmektedir.

Tanrının Vadisinde (In The Valley Of Elah, 2007)

Bu dönemde çekilen filmlerden biri Paul Haggis’in yönetmenliğini yaptığı *Tanrının Vadisinde (In the Valley of Elah, 2007)* filmidir. Aynı zamanda senarist olan Paul Haggis, 78.Akademi Ödüllerinde (2006) En iyi film ödülünü alan *Crash (Çarpışma, 2005)* filminin yönetmenliği ve senaristidir. Haggis, *Milyonluk Bebek (Million Dollar Baby, 2004)*, *Atalarımızın Bayrakları (Flags of Our Fathers, 2006)*, *İwo Jima’dan Mektuplar (Letters from Iwo Jima, 2006)* gibi filmlerin senaryo yazarlığını da yapmıştır.

Hank Deerfield (Tommy Lee Jones) vatansever bir emekli astsubaydır. Kendisi gibi Amerikan milliyetçisi olarak yetiştirdiği iki oğlundan büyüğü daha önce savaşta ölmüştür. Irak’ta asker olan küçük oğlu da ülkesine döndükten sonra bir cinayete kurban gider. Bunun üzerine Deerfield, oğlunun ölümünü araştırmaya başlar. Ancak oğlunun görev yaptığı askeri birlikten cinayetle ilgili gerçekleri öğrenemeyeceğini anlayınca dedektif Emily Sanders (Charlize Theron) ile birlikte olayı gerçeği öğrenmek için araştırmalara başlarlar. Olayı araştırıp derine indikçe Hank Deerfield oğluyla ilgili bazı gerçeklere ulaşır. Oğlunun, Iraklı esirlere işkence ettiği için arkadaşlarının ona “doktor” lakabını taktıklarını ve ayrıca aracıyla

Iraklı küçük bir çocuğu ezip öldürdüğünü öğrenir. Deerfield, daha sonra oğlunun kendi arkadaşları tarafından öldürüldüğünü öğrenip bunun üstünün de ordu tarafından örtülmeye çalışıldığını da öğrenince vatan, ordu, kahramanlık gibi sıkı sıkıya bağlı olduğu değerlerini sorgulamaya başlar.

Filmin adının Davut'un Golyat ile savaştığı vadinin adı olan Elyah'tan alması dikkat çekicidir. Kellner (2013), bu duruma açıklık getirir. Filmde iki metaforun kullanıldığını, bunlardan birincisinin filmi de ismini veren "Tanrı'nın Vadisi" metaforu olduğunu belirtir. Bu metaforun, Davut peygamberin Golyat'la savaşıp yendiği yer olan Elah Vadisi'ne göndermede bulunduğunu belirterek Hank Deerfield'ın hakikati ortaya çıkarmak adına ordunun adli suç sistemi ve devlet aygıtına karşı verdiği mücadeleyi vurguladığını açıklar. Diğer metaforun ise "Amerika Birleşik Devletleri Bayrağı" olduğunu açıklar. Burada da Deerfield, filmin başında ters asılmış bayrağını Amerikalı bir vatansever olarak ülkede kriz var anlamına geldiği için düzeltir. Ancak Deerfield'ın, filmin sonunda ülkesiyle ilgili yaşadığı büyük hayal kırıklığı ve öfke sonucu aynı bayrağı tekrar ters çevirip asması olduğunu söyler (s. 284). Film, başka ülkelere adalet ve özgürlük götürme iddiasındaki ABD'nin bizzat kendi ordusunun ve adalet sisteminin sakatlığını göstermesi açısından önemlidir.

Güneşin Gözyaşları (Tears Of The Sun, 2003)

Güneşin Gözyaşları (Tears of the Sun, 2003) filminin yönetmenliğini Antoine Faqua yapmıştır. Daha önce kısa filmler çeken Faqua, *Büyük Yem (Bait, 2000)* isimli vasat film ve yozlaşmış polis Alonzo Harris rolüyle Denzel Washington'a en iyi erkek Oscar'ını kazandıran *İlk Gün (Training Day, 2001)* filminden sonra yönettiği *Güneşin Gözyaşları* filmiyle ününü pekiştirir. Genelde başrolde siyahi oyuncular ama özellikle Denzel Washington'ı tercih eden ve kendisi de siyahi olan Faqua, *Güneşin Gözyaşları* filminde aksiyon filmlerinin yıldızı Bruce Willis ile çalışmıştır. Filmin çekildiği dönemde İkiz Kule ve Pentagon'a yapılan saldırılardan sonra Michael Moore, Martin Sheen, Sean Penn, Susan Sarandon, Alec Baldwin, Tim Robbins, gibi birçok Hollywood yıldızı Amerika Birleşik Devletleri'nin Irak ve Afganistan'a müdahalesine karşı çıkarken (Kellner, 2013, s. 236), Bruce Willis ise o dönemde bu oyuncular gibi düşünmeyen biri olarak medyada yer alır.

Amerikan özel birliklerinde görev yapan Teğmen Waters (Bruce Willis), Nijerya'da mahsur kalmış Doktor Lena Kendricks (Monica Bellucci)'i kurtarmak üzere görevlendirilir. Kurtarma bölgesine giden Waters ve mangası, idealist Doktor Kendricks'in ısrarlarıyla 70 kadar mülteci ve Hristiyan misyoneri de yanlarına alarak kurtarma bölgesine ulaşmaya

alışırlar. Ancak Müslüman militanlar peşlerine düşer ve zorlu bir kovalamaca başlar. Filmde Müslüman militanlar oldukça saldırgan ve acımasız, Amerikalı askerler ise ülkelerinden çok uzakta bir Afrika ülkesinde olsalar bile hiç tanımadıkları insanları korumak için hayatlarını verecek kadar fedakâr gösterilir.

Ayrımcılığın genelde ten rengi ve ırksal farkların vurgulandığı etnik milliyetçilik yapılan filmlerden farklı olarak bu filmde dinsel ayrım ne çıkarılmaktadır. Filmde olayın getiğı iç savaş ve sebepleri hakkında bilgi verilmeden kana susamış gibi derin bir öfke ve inatla Hristiyan grubu kovalayan Müslüman militanlar ile canlarını kurtarmak için onlardan kaçan çaresiz grubu görürüz. Bu durum Yahudilerin firavundan kaçışını hatırlatır. Bu ısrarlı kovalamacının sebebi seyirciye daha sonra açıklanır. Misyonerlerin arasında Nijerya devlet başkanının veliaht oğlu Bujo saklanmaktadır. Filmde, Veliaht Bujo’nun diğerkltrcilerle birlikte Amerikalı askerler tarafından başkavlkelerin iç işlerine karışmak amacıyla değıl de insani bir görev olarak korunduğunun gösterilmesinde amaç şudur: Aslında o dönemde Ortadoğı’ya ya da ondan önce Kore, Vietnam ve Güney Amerika ülkelerine yapılan müdahalelerin de bir bakıma herhangi bir ekonomik ya da siyasi çıkar için değıl de insani amaçlarla yapıldığı mesajını vermektir. Filmde, Amerikalı askerlerin fedakârlıkları ve kahramanlıkları sayesinde mlteciiler katliamdan kurtarılırken Dünya’nın en kalabalık ülkelerinden biri olan Nijerya toprakları da bu azgın ve nefret dolu Müslüman militanlardan temizlenmiş olur. Böylece siyahi bir yönetmenin filminde bile “Batılı beyaz adam”, Afrika’nın en büyük ülkesinde de mazlumları korumaya devam ediyor gibi gösterilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE TARTIŞMA

Çalışmanın bu bölümünde *İnce Kırmızı Hat* ve *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmlerinin analizi gerçekleştirilecektir. Bu kapsamda öncelikle iki filmin yönetmenlerinin sanat ve sinema anlayışları karşılaştırılacak ardından da çözümlerler gerçekleştirilecektir.

3.1. TERRENCE MALICK & STEVEN SPIELBERG

Sontag (2015), filmler karşılaştırılırken 'analitik' yapıdaki filmler ile 'betimleyici' ve 'yorumlayıcı' yapıdaki filmler arasında ayırım yapılması gerektiğini savunur. Psikolojik nitelikte, karakterin dürtülerinin ortaya konmasına ağırlık veren filmler 'analitik' diye tanımlanıyorken; anti-psikolojik nitelikli, karakterlerin saydam olmadığı, 'bir durum içinde' olduğu, duygular ile şeyler arasındaki etkileşimin işlendiği filmler ise 'betimleyici' ve 'yorumlayıcı' filmler olarak tanımlanır. Benzer karşıtlık romanda da kurulabilir. Dickens ile Dostoyevski'nin romanları 'analitik' roman kategorisine örnek olarak verilebilirken, Stendhal'ın romanları ise ikinci türe örnektir (s. 324-325). Sontag'ın yukarıda filmlerin karşılaştırılmasına yönelik ifade ettiği ayırımın karşılığı bir bakıma bu yönetmenlerin *İnce Kırmızı Hat* ve *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmlerinde görülebilir. Her iki filmin çözümlemesinde de görüleceği üzere Malick'in filmi birinci guruba yani "analitik" filmlere yakinken Spielberg'in filminin ise karakterlerin "bir durum içinde" olduğu "betimleyici, yorumlayıcı" filmlere yakın olduğu söylenebilir.

3.1.1. Terence Malick

Malick, 30 Kasım 1943'te ABD'de, Illinois eyaletinde bulunan Ottawa'da, Lübnan kökenli bir jeolog olan Emil⁴ ile Chicago yakınlarındaki bir çiftlikte büyüyen Irene'nin en büyük oğlu ("Malick", Lübnan'daki "kral" anlamına gelir) olarak dünyaya gelir. Emil, Phillips Petroleum şirketine yönetici pozisyonunda iş bulunca Aile Teksas'a taşınır. Terry, Austin'deki St. Stephen Piskoposluk Lisesi'nde kaydolar. Burada oyunlarda sahne alır ve futbolun ödüllendirildiği bir eyalette olağanüstü bir futbolcu olur. Stanley Cavell ile felsefe çalıştığı Harvard Üniversitesi'ne girer ve 1965'te "Phi Beta Kappa" derecesi ile mezun olur. Rhodes Bursu ile Oxford Üniversitesi Magdalen Koleji'nde doktora başlar ancak tez danışmanı ile yaşadığı sorun nedeniyle doktorasını yarıda bırakır. Massachusetts Institute of

⁴ Terrence Malick'in babası Emil Malick, 17 Ocak 1917'de Elizabeth, New Jersey'de Urmiye'den (günümüzün İran'ı) göçmüş Süryani kökenli bir ailenin çocuğu olarak (ebeveynleri, Nanajan ve Avimelk Malick) doğar (Maher, 2015).

Technology'de kısa bir süre felsefe dersleri verir. 1969 yılında bir filozof olarak akademik bir kariyer yapmaktan veya serbest gazeteci olarak (*Newsweek*, *Life* ve *The New Yorker*'da birkaç makale yayınlamıştı) gelecek vaat eden bir başlangıçtan vazgeçer ve sinemaya yönelir (Michaels, 2009, s.14). Aynı yıl, Los Angeles'taki Amerikan Film Enstitüsü'nün İleri Film Çalışmaları Merkezi'ndeki açılış sınıfına girer. Orada on sekiz dakikalık kısa filmi *Lanton Miles*'ı (1969) çeker. Sonrasında birkaç yıl boyunca Hollywood'da senaryo yazarı ve senaryo doktoru olarak çalışır (Davies, 2009, s.xi; 2009a, s.569).

Lanton Mills'dan (1969) sonra 1972 yılında *Deadhead Miles* ve *Pocket Money* filmlerinin senaryosunu yazar (Morrison and Schur, 2003, s. 2-5). 1973 yılı sinema yaşamı açısından bir dönüm noktası olur. İlk uzun metraj filmi *Badlands*'ı (1973) yapmak için bağımsız finansal destek bulur. 1973 sonbaharında New York Film Festivalinde gösterildiğinde büyük övgüler alan *Badlands*, Warner Brothers tarafından satın alınır ve dağıtılır (Davies, 2009a, s.570). Mallick, ikinci filmi *Cennet Günleri*'ni (*Days Of Heaven*) 1978 yılında çeker. Bu filmi 1998 yılında *İnce Kırmızı Hat* (*The Thin Red Line*), 2006 yılında *Yeni Dünya* (*New World*), 2011 yılında *Hayat Ağacı* (*The Tree Of Life*), 2012 yılında *Aşkın İzleri* (*To The Wonder*), 2015 yılında *Kupa Şövalyesi* (*Knight Of Cups*), 2017 yılında *Şarkıdan Şarkıya* (*Song The Song*) filmleriyle 2016 yılında *Zamanın Yolculuğu: Yaşamın Seyri* (*Voyage of Time: Life's Journey*) isimli belgesel izler.

Terrence Malick'in felsefe alanındaki geçmişi sinema ile olduğundan daha köklü ve geçmişe dayanmaktadır (Woessner, 2011, s. 130). Malick, Harvard Üniversitesi'nde felsefe eğitimi almıştır. Bu Üniversitede, Stanley Cavell'in⁵ öğrencisi olmuş ve eğitimini yüksek seviyedeki öğrencilere verilen "Phi Beta Kappa" onuru ile tamamlamıştır. Tezinin adı "Husserl ve Heidegger'de Ufuk Kavramı"dır. Bu nedenle Malick'in tüm filmlerinde Martin Heidegger'in Varlık Felsefesi yaklaşımının izleri görülebilir (Ersümer, 2014, s.178-179)

Malick'in emsalleriyle karşılaştırıldığında, son dönemlere kadar sayıca az ama öz filmler ürettiği görülür. Röportaj vermeyen, fotoğraf çektirmeyen ve gözlerden uzak durmak isteyen Malick, dikkatleri üzerine çekmek istemeyen bir yapıdadır (Morrison and Schur, 2003, s. XI-XII). Ersümer'in (2014, s. 177-178) ifade ettiği gibi, klasik Hollywood sinemasına konu olan çatışma ve sorunlar, gerçek anlamı ve sebepleriyle sorgulanmak üzere

⁵ Stanley Louis Cavell, 1926-2018, Harvard Üniversitesi felsefe profesörü, etik, estetik, film teorisi, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Ralph Waldo Emerson üzerine yazılar yazdı.

değil çoğunlukla ticari kazanç kaygısının gölgesinde inşa edildiği için “sözde”dirler. Terrence Malick ise bu geleneğin aksine sorunları, insanı ve evreni, çoğu zaman varlık felsefesi yaklaşımıyla, “kişisel” (auteur) bir anlayışla ortaya koymayı amaçlar.

Malick sinemasının genel özellikleri

Terrence Malick, Amerikan sinemasının en özgün ve bağımsız film yönetmenlerinden birisidir. Onu diğer yönetmenlerden farklı kılan en önemli unsurlardan biri, sinema tarihinde örnekleri çok az görülen özgül bir biçime sahip filmler yapmasıdır (Sözen, 2015, s. 380). Onun filmlerinde ön planda olan şey, görüntüyle eşzamanlı olmayıp, filmdeki olay örgüsünün temelini oluşturan karakter veya karakterlerin içsel konuşmalarının büyüleyici bir güzellikteki doğa görüntüleriyle sinemaya aktarılmasıdır. Doğa çekimlerinde gökyüzü, hafif bir rüzgârla sağa sola yatan otlar, ağaçlar, böcekler ve su görüntüleri adeta insanoğluna doğanın ihtişamı ve güzelliği karşısında ne kadar “eksik/güçsüz” kaldığını göstermek için sunulur. Malick, filmlerinde bunu yaparken, karakterlerine iç sesleriyle savaşın anlamsızlığı, yaşam, ölüm, kader, tanrı temalarına dair varoluşsal sorular sordurur ve sorgulamalar yaptırır. Böylece anlamı/temayı/söylemi, iç içe geçmiş şekilde yeniden oluşturur.

Genellikle bir sanat filminde olduğu gibi Malick filmindeki karakterler de seyirciyle aynı tür bir belirsizlik hali yaşarlar. Malick, karakterlerini karşılıklı konuşturmadan çok izleyicinin hayal gücünü kullanmasını ve düşünmesini sağlayarak hikâyeye dâhil etmek ister. Bunu da araya koyduğu görüntüler üzerine karakterlerini iç sesleriyle konuşturarak yapar. Bu yöntemi çok sık tercih etmesinin sebebi ise filmindeki karakterlerin o andaki duygularını, düşüncelerini ve kaygılarını ortaya koymak adına bunu yararlı bir strateji olarak görmesidir (Rosbury, 2016, s. 16).

Terrence Malick filmlerinin akademik çevrelerdeki yorum, analiz ve tartışmaları ağırlıklı olarak *İnce Kırmızı Hat* filmi üzerinden yapılır. Malick, sinema ve felsefenin kesiştiği, iç içe geçtiği filmler üretir. Malick ve filmleri üzerinden yapılan bu tartışma ve analizlerin genel olarak sinema sanatı üzerine yapılacak tartışma ve analizlere de bir zenginlik ve çeşitlilik katacağı varsayılır (Rosbury, 2016, s. 21-22). Malick filmlerinin temalarını, Heraklitos'un varlık anlayışının özünü oluşturan *logos* kavramıyla açıklamaya çalışan James Batcho, Malick'in deneyimsel filmlerinin geçtiği evrenin sadece göstergeleri veya filmdeki işaretleri okumaya indirgenemeyeceğini, onun görünmeyen sinemasının, *logosların* oluşturduğu bir olay alanı, bir dünya olduğunu söyler (Batcho,2018, s.86). Batcho, müziğin

Pisagor'a özgü matematiksel bir uyumla harmanlandığını, Malick filmlerinin ise Heraklitos'un doğa felsefesine özgü düzenlendiğini söyler (Batcho, 2018, s. 98).

Malick filmlerinin hiçbir zaman gişe rekortmeni filmleri gibi büyük hasılatlar yapmamasının sebebi genel izleyici kitlesine hitap etmemesidir. Örneğin, Malick'in *İnce Kırmızı Hat* filmiyle aynı yıl gösterime giren Steven Spielberg'in *Er Ryan'ı Kurtarmak* filminin gişe rakamları bunun önemli göstergelerinden biridir. *Er Ryan'ı Kurtarmak* o yıl 216.540.909 (https://www.boxofficemojo.com/release/rl3396044289/?ref=bo_yld_table_3, 23 Haziran 2019) Amerikan doları ile Amerika içi hasılatla birinci sırada iken, *İnce Kırmızı Hat* ise 36.400,491 (https://www.boxofficemojo.com/title/tt0120863/?ref=bo_se_r_1, 23 Haziran 2019) Amerikan doları gişe hasılatıyla ancak 59. sırada yer alabiliyordu. Comolli ve Narboni (2009, s. 688), hiçbir film yapımcısının kendi çabasıyla, filmlerin üretim ve dağıtım ağlarını belirleyen ekonomik ilişkileri değiştiremeyeceğini iddia ederler. Ne kadar çok isteseler de, ileti ve biçimde 'devrimci' olmaya çalışan film yapımcıları, bu ekonomik sistem içinde köklü bir değişiklik yapamazlar. Değiştirir, saptırır, ama yapısını ciddi bir biçimde altüst edemezler. Bu sistem içinde artık çalışmayacağını söyleyen Godard'ın açıklaması bu yüzden anlamlı değildir, çünkü yok edilmek istenen sistemin diğerlerine bağımlı olduğu gerçeği ortada durmaktadır. Para Champs-Elysees'den gelmezse New York, Londra veya Roma'dan gelecektir.

3.1.2. Steven Spielberg

18 Aralık 1946'da Amerika Birleşik Devletleri'nin Cincinnati kentinde doğar. Spielberg'in ilk uzun metrajlı filmi televizyon için çektiği *Bela (Duel)*, 1971) filmidir. Film, otoyolda arabasıyla yolculuk eden Dennis Weaver tarafından canlandırılan David Mann'ın film boyunca yüzünü göremediğimiz birinin kullandığı bir kamyon tarafından hayatına kast edecek kadar taciz edilmesini konu edinir. Spielberg, kamyonu kullanan kişinin yüzünü film boyunca göstermeyerek ve Mann'ın peşine neden düştüğünü açıklamayarak seyircinin merak ve gerilim duygusunu çok iyi kullanır. Ardından yine televizyon filmleri *Something Evil* (1972) ve *Savage* (1973) filmlerinden sonra *Sugarland Ekspresi (The Sugarland Express)*, 1974) ve *Denizin Dışları (Jaws)*, 1975) filmlerini yönetir.

Spielberg'in ünlenmesini sağlayan film, Peter Bentley'in aynı isimli romanından sinemaya uyarlanan *Denizin Dışları'* dir. Film, bir sahil kasabasına musallat olan saldırgan ve çok büyük bir köpekbalığını konu edinir. En iyi kurgu, ses ve müzik Oscar'larını kazanan film, Watergate skandalının Amerikan toplumunda yarattığı huzursuzluk ortamında gösterime

girmesinin avantajını kullanarak seyirci rekorları kırar. Filmin başarısında iyilerin kötülere karşı dayanışması sayesinde tehlikelerin bertaraf edilebileceği mesajını vermesinin de önemli bir etken olduğu iddia edilebilir (Teksoy, 2005, s. 976). Ryan ve Kellner (2010) bu filmin muhafazakâr içeriğine örnek olarak filmin hemen başında erkek arkadaşının aklına girip çitleri aşarak çıplak soyunup denize giren ve köpekbalığı tarafından parçalanan genç kızı gösterirlerken aslında bu genç kızın toplumun ahlaki kurallarını, yasaklarını ve sınırlarını çiğnediği (çitleri/sınırları aşarak) için cezalandırıldığını öne sürerler. Ayrıca Ryan ve Kellner (2010, s. 106), filmde kadın düşmanlığından da bahsedilebileceğini iddia ederler. Buna örnek olarak ise filmin başrol oyuncusu Roy Scheider'in canlandığı Şerif Brody'nin, karısı Ellen tarafından baştan çıkarılmaya çalışılırken oyalanmasını ve bu sırada bir çocuğun köpekbalığı saldırısıyla ölmesini örnek gösterirler. Filmin, Brody'nin karısı üzerinden, kadınların erkeğin kamusal görev ve sorumluluklarını yerine getirmesine engel oldukları gibi bir anlam çıkarılabileceğini söylerler.

1979 yılında yönettiği aksiyon-komedi tarzındaki *1941: Çılgın Dünya* (1941, 1979), Spielberg'in az bilinen filmlerinden biridir. Uzaylılar temalı bilimkurgu *Üçüncü Türden Yakınlaşmalar* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) filminin ardından *Kutsal Hazine Avcıları* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981), *E.T* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, 1982), *Kamçılı Adam* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984), *Mor Yıllar* (*The Color Purple*, 1985), *Güneş İmparatorluğu* (*Empire of the Sun*, 1987), *Indiana Jones: Son Macera* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989), *Daima* (*Always*, 1989), *Kanca* (*Hook*, 1991) filmlerini yönetmiştir.

2001, 2015 ve 2018 yıllarında yapımcılığını yaptığı ve başka yönetmenler tarafından üç devam filmi daha çekilen *Jurassic Park* (1993) ve *Kayıp Dünya: Jurassic Park* (*The Lost World: Jurassic Park*) filmlerini yönetir. Bu filmler, görsel efektleri ve kullanılan teknolojiyle büyük ses getiren filmler olur. Spielberg, 1994 Oscar ödül töreninde, En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Uyarlama Senaryo, En İyi Film Müziği, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Yapım Tasarımı ve En İyi Kurgu dalındaki ödülleri alan *Schindler'in Listesi* (*Schindler's List*, 1993) filmiyle ününü pekiştirir.

Afrikalı köleleri taşıyan bir gemide kölelerin başlattıkları isyan sonrası yargılanmalarını anlatan *Amistad* (1997) filminden sonra En İyi Yönetmen Oscar ödülünü *Er Ryan'ı Kurtarmak* (1998) filmiyle ikinci kez kazanır. Spielberg'in, İkinci Dünya Savaşı'nı konu alan iki filmiyle de En İyi Yönetmen Oscar ödülünü kazanması dikkat çekicidir. Spielberg, 2000'li yıllarda *Yapay Zeka* (*Artificial Intelligence: AI*, 2001) ve *Azınlık Raporu*

(*Minority Report*, 2002) isimli bilimkurgu filmlerinden sonra *Sıkıysa Yakala* (*Catch Me If You Can*, 2002), *Terminal* (*The Terminal*, 2004), *Dünyalar Savaşı* (*War of the Worlds*, 2005), *Münih* (*Munich*, 2005), *Indiana Jones ve Kristal Kafatası Krallığı* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008) filmlerini yönetir.

Hergé takma adıyla bilinen Belçikalı Georges Prosper Remi'nin çizgi romanından sinemaya uyarlanan *Tenten'in Maceraları* (*The Adventures of Tintin*, 2011) filminden sonra Birinci Dünya Savaşı sırasında Albert Narracott adlı bir İngiliz gencinin evcilleştirdiği Joey isimli atın cepheye gönderildikten sonra yaşananları anlattığı *Savaş Atı* (*War Horse*, 2011) filmiyle tekrar savaş filmleri türüne yönelir.

Lincoln (*Lincoln*, 2012) ve *Casuslar Köprüsü* (*Bridge of Spies*, 2015) isimli iki politik filminden sonra bilgisayar oyunları konulu bilim-kurgu türündeki *Başlat* (*Ready Player One*, 2018) filmini yönetir. Spielberg, Hollywood sinemasının geniş kitlelere hitap eden ve en fazla kazanç getiren yönetmenlerinin başında gelir.

Steven Spielberg sinemasının genel özellikleri

Kolker (1999), Steven Spielberg için “her şeyin daha iyi olacağına aileyi ikna eden ve durumun nasıl olduğunu anlamaları için aileye çağrıda bulunan sevilen bir oğul, büyük bir toparlanma fantezistidir” der. Spielberg insana özgü yalın arzuların doyurulması, insanların zaaflarının ve korkularının aşılp eğlenceli bir aksiyona evrilmesinin, gerçeğin ise olduğu gibi değil arzulandığı şekle dönüşümünün günümüzdeki temsilcisidir (Kolker, 1999, s. 357). Spielberg filmlerinin genelinde kahraman veya kahramanlar en zor veya en umutsuz anlarında bile illaki ya bir çıkar yol bulurlar veya beklenmedik bir anda onlara bir yardım eli uzanır.

Monaco (2002), sık sık iş birliği içinde bulunan George Lukas ve Steven Spielberg kadar yirminci yüzyılın son 25 yılından günümüze kadarki süreçte Amerikan popüler kültürüne, bu kadar büyük bir etkide bulunan başka kimsenin bulunmadığını ileri sürer (s. 334). Spielberg sineması, tartışma konularımızdan biri olan ideolojik konumlanması olan filmlerle yakındır. Spielberg'in yönetmenlikteki görece ustalığından başka, onun sinemasıyla, yakın olduğu diğer sinemalar arasındaki en önemli fark, Spielberg sinemasında açık ideolojik imge ve göndermelerin az olmasıdır. Onun filmlerinde ideolojik imge ve göndermeler azdır ancak ortaya çıktıklarında da hedeflenen ideolojik etkiye fazlasıyla uygun oldukları görülür (Kolker, 1999, s. 357-358).

Kolker (1999), Spielberg sinemasını tarif ederken, doğrudan ideolojik ve politik söyleve nadiren başvurduğunu, izleyiciyi konumlandırma konusundaki genel yöntembiliminin tipik olduğunu, sıklıkla ve dolaylı olarak ve son derece sinsice sayılabilecek şekilde güvenlik, dayanışma, ıslah ve iyileşme arzularını filmlerinde anlatı olarak kullandığını söyler. Spielberg'in bu söyleminin biçimsel ifadesinin, seyirciyi hem etkileyip hem de anlatmak istediğine ikna edip karşı konulmaz bir konuma sokmak olduğunu iddia eder (s. 359). Spielberg filmlerindeki ana karakterlerle seyirci kolay özdeşleşir. Onun sinemasında sorunların kaynağı düzen dışına çıkan marjinal tipler, Naziler, açgözlü yerel politikacılar ya da çılgın bilim insanlarıdır. Kolker (1999, s. 359), Spielberg'in filmlerindeki bireyselliği bastırıp ideal/uyumlu özneyi yaratmak için imgeleri düzenleme ve bunları anlatılarına yerleştirmede kullandığı yöntemlerin ilginç örnekler olduğunu söyler. Onun yaratmak istediği özne evrenseldir; çünkü bir Spielberg filmini izleyen birinin cevabı diğer izleyicilerinkiyle aynı olmalıdır. Bu durumla ilk kez karşılaşılmamıştır. Gerçekten de Hollywood sinemasının özü ya da anlatı geleneği seyircinin, bu sinemanın biçimsel ve değişmez anlatı geleneğinin yarattığı yanılsamaya inanmaya ve yaratılan bu kurmacanın varlığını kabul etmesine (gerçekten inanmasına) dayanır.

3.2. FİMLERİN ÇÖZÜMLENMESİ

Bu çalışmanın konusunu oluşturan *Er Ryan'ı Kurtarmak* ve *İnce Kırmızı Hat* filmlerinin çözümlenmesinde Çiler Dursun'un *Tv Haberlerinde İdeoloji* (2001) başlıklı tezinde geliştirdiği yöntemden yararlanılmıştır.

3.2.1 Er Ryan'ı Kurtarmak Filminin Çözümlenmesi

Film hakkında bilgiler

Beş kez aday gösterildiği En İyi Erkek Oyuncu Oscar ödülünü *Philadelphia* (1993) ve *Forrest Gump* (1994) filmlerindeki rolleriyle kazanan Tom Hanks'ın canlandığı Yüzbaşı Miller, düşman bölgesinde ölmüş ya da esir düşmüş olabileceği düşünülen James Ryan (Matt Damon)'ı bulmak üzere görevlendirilir. Çavuş Horvath (Tom Sizemore), Er Reiben (Edward Burns), Er Caparzo (Vin Dissel), Er Jackson (Barry Pepper), Er Mellish (Adam Goldberg), Sıhhiye Wade (Giovanni Ribisi) kendisiyle birlikte yedi kişiden oluşan ekibine Fransızca ve Almancayı iyi konuşan Upham (Jeremy Davies) isimli pasifist onbaşıyı da dâhil eder.

3.2.1.1 Er Ryan'ı Kurtarmak filminin özeti ve olay örgüsü

Film Normandiya Çıkarmasında görev alan Yüzbaşı Miller'a ABD Genelkurmayı tarafından savaşta üç kardeşi ölen James Ryan'ı bulup geri getirme görevi verilir. Ancak James Ryan'ın görev yaptığı paraşütçü birliğinin, Alman uçaksavarlarınca düşürüldüğü tahmin edilmektedir. Ryan'ın, Almanların elinde tuttuğu bölgede kaybolduğu tahmin edilmekte ancak sağ olup olmadığı ya da esir düşüp düşmediği hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Bu zorlu görevi üstlenen Miller, daha önce katıldığı muharebelerde kendisiyle birlikte çarpışan Çavuş Horvath, (Tom Sizemore), Er Reiben (Edward Burns), Er Caparzo (Vin Dissel), Er Jackson (Barry Pepper), Er Mellish (Adam Goldberg), Sıhhiye Wade (Giovanni Ribisi)'den oluşan askerlerle birlikte Ryan'ı aramaya başlar. Birliğe daha sonra Almanca ve Fransızca'yı konuşabilen Onbaşı Upham'da tercüman olarak katılır.

Neuville kasabasındaki Ryan'ı arama çalışmaları sırasında Caparzo bir Alman keskin nişancısı tarafından vurulup öldürülür. Kasabadan ayrılan ekip yolları üstündeki bir radar istasyonunu tutan Almanlardan almaya çalışırken bu sefer Sıhhiye Wade ağır yaralanıp ölür. Bu kayıplar ekibin moralini bozarken aynı zamanda ekip içinde gerginliklere de sebep olur. Miller ve ekibi zorlu uğraşlar sonucu James Ryan'ı Ramelle kasabasında bulurlar. Ancak Ryan, bu kasabadaki stratejik olarak çok önemli olan köprüyü korumakla görevli arkadaşlarını yalnız bırakmak istemediğini söyler. Miller ve ekibi de Ryan'ı geri götürme görevini tamamlamak için diğer askerlerle birlikte köprüyü Almanlara karşı savunmak üzere kasabada kalırlar. Zırhlı araçlarla destekli Alman birliklerinin kasabaya gelmesiyle şiddetli bir çatışma daha yaşanır. Bu çatışma sonunda Reiben ve Upham dışında ekipteki tüm askerler hayatını kaybeder. Almanlar yenilir, Ryan kurtarılır. Filmin sonunda ailesiyle birlikte askeri mezarlığı ziyaret eden Ryan, kendisi için hayatını feda eden Miller ve diğer askerlere vefasını gösterir.

Filmin olay örgüsünün bölümlenmesi

1. *Askeri mezarlık ziyareti*

- a. Film, renkleri ama özellikle mavi rengi tamamıyla filtrelenmiş yakın plan ABD bayrağının görüntüsü ile başlar.
- b. Önde yaşlı bir adamın arkasında eşi, çocukları ve torunlarıyla birlikte askeri mezarlığı ziyaretiyle devam eder.

- c. Kamera, ismini göremediğimiz bir mezarın başında diz çöküp ağlayan yaşlı adamın yeşil gözlerine zoom yapar. Kamera yaşlı adamın gözlerine zoom yaparken aynı zamanda sahile vuran dalga sesleri duyulur.

2. Normandiya Çıkarması

- a. 6 Haziran 1944 tarihini gösteren bir yazı ve zırhlı bariyerleri arasından Omaha Kumsalına vuran dalgalar görülür.
- b. Çıkarma botlarındaki askerlerle birlikte titreyen elleriyle matarasının kapağını açmaya çalışan Yüzbaşı Miller (Tom Hanks) 'ı görürüz. Miller ve Çavuş Horvath (Tom Sizemore) çıkarma esnasında askerleri ne yapmaları gerektiği hakkında uyarırlar.
- c. Botların kapaklarının açılmasıyla birlikte Almanların çok şiddetli karşı ateşi başlar. Askerler henüz botların içindeyken vurulur. Askerler canlarını kurtarmak için botların yan tarafından denize atlarlar. Almanların makinalı tüfek ateşinden sağ kalan Miller ve diğer askerler sahile ulaşırlar.
- d. Miller ve kendisiyle birlikte hareket eden Amerikalı askerler, zorlu uğraşlardan sonra Alman makinalı tüfek mevzilerini ele geçirirler.
- e. Kamera Miller'ın hüzünlü yüzüne yakın plan bir çekim yapar. İnsan kanından kıızıla dönmüş sahilde ölü balıklar arasında yatan Amerikalı askerleri çeken kamera yüzüstü uzanmış ölü bir askere yaklaşır. Askerin sırt çantasında "Ryan S." yazmaktadır.

3. Askeri Büro

- a. Ölen askerlerin ailelerine ordunun göndereceği mektupları yazan kadın memurlardan biri aynı aileye üç ölüm haberi gittiğinin farkına varır. Mektuplar askeri hiyerarşi içinde elden ele dolaşıp sonunda ABD Genelkurmayına varır.
- b. General Marshall, bazı subayların itirazına rağmen James Ryan'ın bulunup getirilmesi talimatını verir.

4. Tekrar Omaha Sahili

- a. Miller'a kendisini zor bir görevin daha beklediği Albay tarafından söylenir.
- b. Miller kendisiyle birlikte sekiz kişiden oluşan ekibini toplayıp yola koyulur.

5. Yolculuk

- a. Karakterler yol boyunca tanıtılır.
- b. Ryan'ın kurtarılması görevi üzerine fikirler yürütülür.

6. Neuville Kasabası ve Caparzo'nun Ölümü

- a. Neuville kasabasında karşılaştıkları Amerikalı askerler tarafından durumun hiçte iç açıcı olmadığı anlatılır.
- b. Kasabada çatışma çıkar ve Caparzo ölür.

7. Gece Molası

- a. Molada, Miller ve Horvath dertleşir. Daha önce beraber görev yaptıkları ölen askerleri ve Caparzo'yu anıp Ryan'ı kurtarma görevi üzerine sohbet ederler.
- b. Wade, gece loş ışıktaki Caparzo'nun kana bulanmış mektubunu temize geçirir.

8. Tekrar Yolculuk

- a. Yolda paraşütçü birliğinden sağ kalan askerlerle karşılaşır.
- b. Ryan'ın ölmüş olabileceğini düşünerek ölü askerlerin künyelerine bakarlar ancak bir sonuç alamazlar.

9. Wade'in Ölümü

- a. Ekip, yolları üstünde Almanların elinde olan bir radar istasyonunun makineli tüfek mevziisi olarak kullanıldığını görerek almaya çalışır. Bazı askerler itiraz eder.
- b. Çıkan çatışmada Sıhhiye Wade ağır yaralanıp ölür.
- c. Miller ve Upham, esir alınan bir Alman askerinin infazını engeller.

- d. Wade'in ölümü ve Alman askerinin serbest bırakılması ekipte gerilime sebep olur.

10. Ryan'la Karşılaşma

- a. Boş bir arazide bir Alman panzerini imha eden Miller ve ekibine başka bir grup Amerikalı asker de yardım eder.
- b. Miller ve ekibi askerlerle tanışır. Askerlerden biri kendini tanıtırken adının James Ryan olduğunu söyler.
- c. Miller Ryan'a kardeşlerinin öldüğünü ve bu nedenle kendisini geri götürmek görevlendirildiklerini söyler.
- d. Ryan, Ramelle kasabasında beraber görev yaptığı ve kardeşlerim dediği arkadaşlarını bırakıp gidemeyeceğini söyler. Çünkü Almanların geçiş yolu üzerinde olduğu için çok önemli olan bir köprüyü tutmaları gerekmektedir.
- e. Miller ve ekibi bunun üzerine Ryan ile birlikte köprüyü savunmak için kasabada kalır.

11. Ramelle Kasabasında Çatışmaya Hazırlık

- a. Miller, köprüyü savunmak üzere askerleri organize eder.
- b. Köprüyü savunamayacakları bir duruma düşmeleri halinde kullanılamaz hale getirecek patlayıcılar yerleştirilir ve askerler mevzilere çekilir.
- c. Beklemeye geçilir. Bu sırada espiriler yapılır, komik hikâyeler anlatılır. Son savaş öncesi askerler rahatlamaya çalışır.

12. Çatışma

- a. Almanlar zırhlı birlikler eşliğinde harekâta başlar.
- b. İlk çarpışma başlar. Almanlar ilk başta ağır kayıplar verir.
- c. Zırhlı araçların verdiği avantajla Almanlar ilerlemeye devam eder.
- d. Amerikalı askerler kayıplar vermeye başlar.

- e. Jackson, Melish ve Horvath ölür.
- f. Miller daha önce serbest bıraktığı Alman askeri tarafından vurulur.
- g. Almanlar muharebeyi tam kazanmış ve köprüyü ele geçirmişken Amerikan uçakları yetişir ve Alman birliklerini imha eder.
- h. Ryan, Reiben ve Upham sağ kalır. Miller ölürken Ryan’a “ bunu hak et” der.

13. Tekrar askeri mezarlık

- a. Askeri mezarlığı ziyaret eden kişinin James Ryan olduğu anlaşılır.
- b. Ryan, Miller’ın mezarının başında “o gün o köprüde bana söylediklerini hiç unutmadım. Umarım benim için yaptıklarını hak etmişimdir” der. Sonra yanına gelen eşine dönüp “Faydalı bir hayat sürdüğümü, iyi bir adam olduğumu söyle bana” der.
- c. Filmin başındaki ABD bayrağı tekrar gösterilir.

14. Jenerik

3.2.1.2 Er Ryan’ı Kurtarmak filminde yer alan karakterler

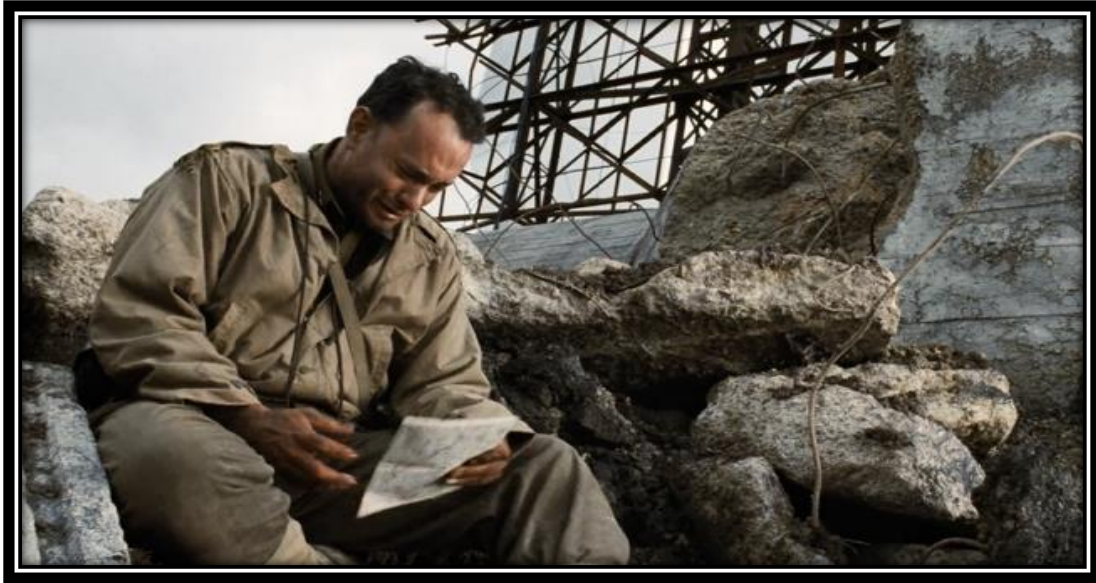
Yüzbaşı Miller

Spielberg, 1990’lardaki bütün filmlerinde olduğu gibi—özellikle *Schindler’in Listesi*’ndeki Oscar Schindler- *Er Ryan’ı Kurtarmak* filminde de başkalarını korumak, kurtarmak için çabalayan erkek temasını işler. Yüzbaşı Miller’ın aslında tecrübeli, cesur ve gayet başarılı bir asker olan James Ryan’a yanından ayrılmamasını söylemesi Spielberg’in filmlerindeki bu koruyucu baba imgesini göstermesi açısından önemlidir (Clarke, 2004, s. 124). Aslında Spielberg, başkalarını korumak, kurtarmak için çabalayan erkek temasını sadece 90’lı yıllarda işlemez. Bu geleneğini çok daha önce 1975 yılı yapımı *Denizin Dışları* (*Jaws*) filminde başlatır, daha sonra *Schindler’in Listesi*, *Azınlık Raporu* (*Minority Report*) ve *Dünyalar Savaşı* filmlerinde devam ettirir.

James Ryan’ı bulma görevi oldukça tehlikeli ve zor olmasına rağmen Yüzbaşı Miller, bu görevle ilgili olumlu ya da olumsuz düşüncelerini ifade etmez. Yüz ifadesi de bize Miller’ın bu görevle ilgili ne düşündüğü hakkında bir ipucu vermemektedir. Bunda Tom Hanks’ın iyi oyunculuğunun da önemli bir etken olduğu iddia edilebilir. Ketum ve görevini

yapmaya çalışan Yüzbaşı Miller'ın savaştan önce hangi mesleği yaptığını birliğindeki hiçbir askeri bilmemektedir. Hatta askerler kendi Miller'ın sivil hayatında hangi mesleği yaptığını dair aralarında oranı gittikçe yükselen bir bahis bile oynarlar.

Tam bir görev adamı olan Miller, klasik Hollywood filmlerinde gördüğümüz, John Wayne, Lee Marvin, Burt Lancaster, George G.Scott, Robert Duvall ve birçok aktörün canlandığı sert, disiplinli ve gözü pek Amerikan subayının aksine daha geri planda kalan, ılımlı ve sevecen bir yapıdadır. Hatta filmin başındaki Omaha Kumsalı Çıkarması'nda sahile çıktığı ilk sahnede çatışmanın şiddetiyle dehşete düşüp şoka giren bir subay portresi çizerken, Ryan'ı bulma görevi sırasında kaybettiği askerleri için gizli gizli ağlayan, ellerinin titremesine engel olamayan bir komutan imajı çizer (**Görüntü.3.1**). Miller'ın, diğer savaş filmlerinde gördüğümüz Amerikalı subaylarla tek benzer özelliği geçmişiyle ilgili gizem ve kurallara sıkı sıkıya bağlılığıdır.



Görüntü.3.1. Askerlerinden gizlice ağlayan Yüzbaşı Miller

Miller, James Ryan'ı kurtarma göreviyle ilgili ilk başlarda “emir emirdir” şiarını benimsediği için her hâlükârda görevi yerine getirme çabasıdadır. Ancak bir Fransız kasabasında Caparzo bir Alman keskin nişancı tarafından öldürüldükten sonra gece Çavuş Horvath ile savaş, askerlik hakkında sohbet ederlerken laf Caparzo'ya gelir ve aralarında şöyle bir konuşma geçer: Miller, “Bir askerin ölümüne izin verince kendi kendine belki de onun ölümüyle yüzlercesinin hayatını kurtardım dersin. Komutam altında kaç adam kaybettim biliyor musun? Doksan dört. Ama belki de on katını kurtardım değil mi? Belki de yirmi katını... Değil mi? İşte her şey bu kadar basit. İnsan adamları arasında kimin yaşayıp yaşamayacağının kararını verme hakkını kendinde görüyor” der. Çavuş Horvath “bu sefer

görevimiz tek bir adamı kurtarmak” deyince Miller “Umarım Ryan, bunu hak eder. Eve döndüğünde bir hastalığın tedavini bulsa ya da dayanıklı bir ampul icat etse iyi olur” der.

Miller, karakteri daha önceki filmlerinde Tom Hanks’ın canlandığı mütevazı, sağduyulu, nazik Amerikalı erkeğin savaştaki bir yansımasıdır. Miller, savaş boyunca öldürdüğü her düşmanın veya ölüme gönderdiği her Amerikalı askerin kendisini evinden ve karısından biraz daha uzaklaştırdığını düşünür. Miller karakteri aslında bir bakıma *İnce Kırmızı Hat* filmindeki Bell’in askerlikten istifa etmemiş olsaydı olabileceği hali gibidir. Ya da Bell, bir bakıma karısı ve mesleği arasındaki seçimi mesleğinden yana kullanan Miller’in hali gibidir de denebilir.

Onbaşı Upham

Onbaşı Upham (Jeremy Davies), Miller’ın, Almanca bildiği için ekibe kattığı hümanist, entelektüel, barışçıl ve aynı zamanda sakar bir askerdir. Müfrezedeki diğer askerler sahildeki çıkarma sahnesinden filmin finaline kadar savaşçı özelliklerine sahip cesur askerler olarak temsil edilirken Upham, daha ilk sahnede tüfeğine, miğferine, çantasına bile sahip çıkamayacak kadar beceriksiz bir asker olarak gösterilir. Köse (2007)’ye göre, filmde gerçekleşecek bir nevi zincirleme felaketin sorumluluğunun, filmin ideolojik yapısı gereği yükleneceği karakter Onbaşı Upham’dır. O’nun merhameti ve zayıflığı yüzünden müfrezenin başına türlü belalar açılır, bazı askerler hayatını kaybeder. Upham ve hümanizmi müfrezenin üzerine adeta bir kara bulut gibi çöker. Çünkü O, savaşmayı bilmeyen, merhametli, zayıf ve en kötüsü de barışsever bir askerdir (s. 102, 103). Savaş sırasında bir sivilin bile barıştan söz etmesi zayıflık olarak görülüp hoş karşılanmazken Upham gibi cephede olan bir askerin bu şekildeki aykırı davranışları da diğer askerlerin moral ve motivasyonunu bozacağı, güvensizlik yaratacağı açıktır. Bu nedenle Upham bu filmde Amerikalı askerlerin görevlerini yaparken karışılacakları zorluklarla mücadele ederken onlara kendi içlerinden ayak bağı olan biri gibi gösterilir.

Ekipte Latin asıllı Er Caparzo gibi farklı etnik yapılardan ve Yahudi olan Er Mellish gibi farklı inanç gruplarından askerler vardır. Brooklynli Er Reiben gibi diğer askerlere göre daha modern ve yüzeysel bir bakışla olsa bile olan biteni sorgulayan şehirli bir asker; Er Jackson ve daha sonra ekibe katılacak olan James Ryan gibi taşralı görev adamlarının kardeşlik vurgusu ile bir araya geldiği gösterilir. Miller’in ekibindeki askerler üzerinden şehirli, taşralı veya farklı etnisiteye mensup ya da farklı dini inançlara sahip ancak Amerika Birleşik Devletleri’ne hizmet eden herkesin eşit ve özgür bireyler olduğu mesajı verilir.

Ancak, ekipteki bu kardeşlik havasını dağıtan bir istisna vardır. O da bu ekibe daha sonra katılan Upham’dır. Upham, ekipteki askerler tarafından askeri eksiklikleri nedeniyle azarlanır ve tam olarak kabullenilmez. Upham’ın tüfek tutmayı becerememesi, sakarlığı, askeri terimlerden uzak olması, arazide Yüzbaşı Miller’a asker selamı verip hedef haline getirmesi riskini anlayamaması gibi nedenler bu durumu pekiştirir. Bunun gibi birçok sebep varken Almanlarla yaşanan ve Sıhhiye Wad’in ölümüyle sonuçlanan çatışma sonrası bu kabullenilmezliği had sahfaya ulaşır. Ekipteki bazı askerler çatışmada sağ yakalanan bir Alman askerini Wade’in intikamını almak için infaz etmek ister. Miller ve Upham ise infaza karşı çıkar. Upham, Yüzbaşı Miller’a bir savaş esirinin öldürülmesinin yanlış olduğunu hatırlatarak etkin rol alır. Miller’da görevleri nedeniyle esir bir askeri yanlarında götüremeyecekleri için Amerikan birliklerine teslim olması şartıyla Alman askerini serbest bırakır. Diğer askerler Alman askerinin serbest bırakılmasına karşı çıkarken Yüzbaşı Miller’ın, Upham’ın yönlendirmesiyle bu askerin gitmesine izin vermesi tartışmaya neden olur. Bu olay üzerine Upham ve ekipteki bazı askerler arasında zaten baştan beri var olan gerginlik daha da tırmanır. Üstelik serbest bıraktıkları bu asker Amerikan birliğine teslim olma sözünü tutmaz. Savaşmak için birliğine geri dönüp filmin sonuna doğru Amerikalıların elinde tuttuğu köprüde yaşanan çatışmada Yüzbaşı Miller’ı vurur. Miller’ın vurulması ve bu askerin kendisini serbest bırakan Upham tarafından öldürülmesi ile savaşta yufka yürekli olmanın ve düşmana merhamet göstermenin bedelinin ağır olacağı vurgulanır.

Upham’ın fiziksel görüntüsü de davranışlarını destekleyecek şekilde resmedilir. Nazik, diğer askerler gibi küfürlü ve argo sözcükler kullanmayan Upham, çok zayıf ve çelimsiz bir bedene sahiptir. Diğer askerler gece dinlenmeye çekildiklerinde uzaktaki sevgililerinden, eşlerinden, ailelerinden ve sevdiklerinden konuşurken O, bunların hiçbirinden bahsetmeden sessizce oturur. Çünkü Upham’ın, arkadaşlarına anlatacağı, özlemini çektiği bir sevgilisi, onlara göstereceği resimler yoktur. Upham’ın merhameti, sinikliği ve savaşma kabiliyetinden yoksunluğu fiziksel görüntüsüyle de desteklenince “*iktidarsız*” olduğu ima edilerek erkekliği üzerinde film boyunca gizli bir kuşku toplanmasına sebep olur (Köse 2007, s. 103). Böylece izleyicinin Upham’la özdeşleşmesinin önüne geçilerek filmin ilerleyen sahnelerinde gerçekleşecek bir takım talihsizliklerin sorumlusu gibi görünmesi istenir.

Upham’ın kişiliğinde kendini gösteren korkaklık, barışçılık, insancılık unsurlarından en çok “korkaklık” seyircide büyük bir nefret duygusu uyandırır. Er Melish çıplak elleriyle iri yarı bir Alman askeriyle ölümüne dövüşürken bir taraftan da yardım için Upham’ a seslenir. Bu sırada Upham birkaç basamak aşağıda korkudan donakalmış bir şekilde ağlamaktadır.

Alman askeri Melish'i kasaturayla öldürdükten sonra onun yanından geçerken Upham teslim oluyorum manasına gelecek bir el hareketiyle ve korkudan titreyerek ona yol verir. Upham bu sahnede küçüldükçe küçülür. Alman askeri ise onun yüzüne küçümseyici bir bakış atar ve onun yanından geçip gider (**Görüntü.3.2**). Savaşta insancıl veya barışçıl olmak mazur görülebilse de korkaklık bir asker için hele hele bir Amerikalı asker için affedilir bir şey değildir. Upham, sadece silah arkadaşlarının ve seyircinin gözünde değil düşman nazarında da değersiz biridir.



Görüntü.3.2. Er Melish'i öldüren Alman askeri Upham'ın yanından geçerken

Köse (2007), Upham'ın sinikliğinin filmin merkezindeki James Ryan'ın "yırtıcılığı" ile dengelendiğini iddia eder:

Ryan'ın bedelsiz yiğitlik gösterisi, "vatanına borcunu kötü biçimde ödeyen" Upham'ın ödleliğiyle lanetlenmiş entelektüel dünyayı daha belirgin kılmak için kullanılır: Upham ve barıştan söz eden "hippi kılıklı entelektüeller" vatan toprağına serpilmiş "kötü" tohumlardır! Amerika'nın çıkarlarına ve Sam Amca'nın bağışlayıcılığına sırtlarını dönmüş kimselerdir. Ya da çok alışıldık bir klişe biçiminde söylersek, katıksız "vatan hainleri"dirler. Aynı şovenist zihniyet daha da ileri giderek şöyle düşünür: Amerika'nın başına gelmiş tüm felaketler, bir zamanlar 68' Öğrenci Olayları'nın resmi sloganı haline gelmiş olan "savaşma seviş!" düsturudur. Görüldüğü üzere, toplumsal şovenist baskının, her koşula uyarlanabilen *stigmatik* (damgacı, dışlayıcı) tutumu geçerli kılabilmek için gereksindiği nedenlerin sonu yoktur (s. 104).

Filmde savaşın vahşi, acımasız ve yıkıcı yönünün izleyicinin gözünde hafifletilmesi Upham'ın "*pısırtık*" bir karakter olarak temsili ile sağlanır. İzleyici zaman zaman filmde Amerikalı askerlerin savaşmaktaki amaçlarından çok bu askerlerin kendi içlerinde verdikleri

sinir savaşı ve gerginliklere odaklanır. Bu yüzden Upham gibi bir karakterin varlığına yöneltile küçültücü ve alaycı tavırlar sayesinde savaşın kısıyıcı etkisine karşı adeta bir bariyer oluşturulur. Barış canlısı kişilerin savaş filmlerinde bu şekilde temsili ve itibarsızlaştırılması, barışın kendisinin de itibarsızlaştırılmasına dolayısıyla da savaşın kutsanmasına kapı aralar.

3.2.1.3 Er Ryan'ı Kurtarmak filminin ideolojik çözümlemesi

Klein (2006, s. 882), filmin başındaki ve sonundaki inandırıcılıktan uzak sahnelerin Spielberg tarafından geleneksel iyi-kötü çatışması şeklinde kurgulanarak seyircinin manipüle edildiğini iddia eder. Yönetmenin, “savaş cehennemdir” şiarını kabul ettiğini ancak bunun kaybedenler için geçerli olduğunu; çünkü zaferi kazananların ahlaki kuralları da belirleme hakkı olduğu gibi bir düşüncede olduğunu söyler. Yönetmenin savaşa yönelik bu yaklaşımı, Amerikan kapitalist düşüncesinin savaşa yönelik pragmatik bakışının bir yansımasıdır.

Filmde Upham dışındaki diğer karakterler, Spielberg sinemasının genel özellikleri anlatılırken daha önce ifade edildiği gibi onun sinemasının ideal/uyumlu öznesine uygundur. Filmde Upham karakteri üzerinden yıkıcı bir entelektüel portresi çizilir. Vatanı için canını hiçe sayan, cesur, atılgan arkadaşlarının aksine Upham, korkaklığın ve ezikliğin utanç verici bir örneği olarak resmedilir. Öyleki vatan için canını vermek, zafer, kahramanlık gibi milliyetçi idealler, bir entelektüel için daha kuşatıcı olan barış, sevgi, hümanizm gibi evrensel değerlerin içinde erir. Upham ve onun gibiler, insancılıkları ve barışçılıkları nedeniyle şovenist inşanın önünde bir engel ve tehdit olarak görülür. O, Amerika'nın çoğu zaman zorbalık, savaş ve sömürü sonucu elde ettiği ve aynı yollarla korumaya çalıştığı ulusal çıkarlarının hizmetinde olamayacak kadar korkaktır, barışçıldır, insancıldır (Köse, 2007, s.103- 104). Spielberg'in filmi her ne kadar İkinci Dünya Savaşı zamanında geçiyorsa da Upham karakteri üzerinden ABD'nin katıldığı Vietnam ve Körfez Savaşı'na karşı çıkan kesimlere duyulan kızgınlığın filme yansıması şeklinde de okunabilir.

Her halukarda *Er Ryan'ı Kurtarmak* filminde Upham karakteri üzerinden verilmeye çalışılan mesaj ve bilinçli olarak oluşturulmaya gayret edilen bakış açısı şudur: Amerika Birleşik Devletleri, ülkenin çıkarları için asker olup savaşarak ölmeyi göze almış yurttaşlarını bile, ülke politikalarına karşı ufacak bir sorgulamaya gitmeleri durumunda bile kendinden biri olarak görmeyip dışlar. Çünkü vatan için ölmeyi veya öldürmeyi göze almak yeterli değildir; bunu tereddüt etmeden, sorgulamadan yapmak önemlidir (Köse, s. 104-105). Filmde Onbaşı Reiben'ında verilen görevlerle ilgili bazen mızımızlandığı, bazen de itiraz ettiği gösterilir. Ancak Upham'ın aksine Reiben'in korkaklığına dair en ufak bir emare gösterilmez, aksine

Reiben bazı durumlardan şikâyetçi olsa da filmdeki diğer askerler gibi cesur bir Amerikan askeri olarak sunulur.

3.2.1.3.1 Görüntülerin ürettiği anlamlar

Er Ryan'ı Kurtarmak (1998) filmi, ilk gösterime girdiğinde özellikle hareketli kamera tekniğiyle çekilen Normandiya sahili çıkarma sahnesiyle büyük ses getirir. Film, 11 dalda aday olduğu o seneki Oscar ödül töreninde En İyi Yönetmen ödülünü *Steven Spielberg* ile alırken görüntü yönetmeni ödülünü aynı filmle *Janusz Kaminski* kazanır. Film, ayrıca En İyi Kurgu, En İyi Ses Kurucusu ve En İyi Ses Miksajı olmak üzere 5 Oscar heykelinin sahibi olur (Kagan, 2012: 356). *Er Ryan'ı Kurtarmak*, 216,1 milyon dolar gişe hasılatı ile Amerika Birleşik Devletleri'nde 1998 yılının en fazla kazanç getiren filmidir (Bordwell, 2016, s. 354).

Spielberg, hareketli kamera tekniğiyle çektiği Omaha Kumsalı Çıkarma sekansında seyirciye daha önce hiçbir savaş filminde görülmemiş derecede şiddetli ve kanlı sahneler izletir. Alman kuvvetlerinin çok iyi mevzilendiğinin görüldüğü ve adeta sahilin kırmızıya boyandığı bu uzun sekans sonunda Miller ve ekibinin kahramanca gayretleriyle ABD kuvvetleri kumsalı ele geçirir. İnsan kanından kızıla dönmüş sahilde ölü balıklarla beraber yatan Amerikalı askerleri çeken kamera, yüzüstü uzanmış ölü bir askere yaklaşır. Askerin sırt çantasında “Ryan S.” yazmaktadır. İlerleyen süreçte bu askerin de James Ryan'ın kardeşlerinden biri olduğu anlaşılır.

Yirmi üç dakikalık bu çıkarma sekansı, İrlanda'nın Dublin şehrinin 70 Amerikan mili güneyindeki Ballinesker kentindeki Curraclo Strand sahilinde üç hafta süren (27 Haziran-17 Temmuz) çekimler sonunda tamamlanır. Bu sahil, gerçek savaşın yaşandığı Fransa'daki Omaha Sahili kadar büyük olmadığı için kumsalın olduğundan daha geniş ve uzun görünmesi için özel kamera lensleri kullanılır (Niemi, 2018, s. 273). Thomson (2018), Spielberg'in sinema tekniği ve özel efektler konusundaki ender rastlanan yönetimsel yeteneğinin bu tarz sahneleri yaratmasında kendisine büyük avantaj sağladığını ve bu sayede *Er Ryan'ı Kurtarmak* filminin savaş filmleri arasında bir dönüm noktası olabileceğini söyler. Bu çıkarma sekansı, hem kopan uzuvlar, kızıla dönen sahil görüntüsüyle hem silah ve patlama seslerinden askerlerin yaşadığı geçici işitme kaybı ve şokla hem de insan ediminin ve erdeminin muharebe sırasında çaresizliğini gösterdiği için korkutucudur der (s. 204-205).

Er Ryan'ı Kurtarmak, sinemaseverler, eleştirmenler, tarihçiler ve savaş gazileri tarafından şimdiye kadar çekilmiş en gerçekçi ve acımasız savaş sahnelerine sahip film olarak

gösterilir. Bazı savaş gazileri filmin “savaş hakkındaki güçlü hatıraları yeniden uyandırdığını” söylerken İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri’nin önde gelen askeri tarihçileri ise çatışma sahnelerini över (Chapman, 2008, s. 21-22). James Chapman *War and Film* (2008) kitabında, oyuncuların 10 gün boyunca temel askerlik eğitimlerinin yapıldığı kampta kaldıklarını; Spielberg’in gerçekçiliği yakalamak için çıkarma sahnelerindeki koreografide eski askerleri ve filmdeki çatışma sahnelerinde çeşitli uzuvlarını kaybeden askerleri görsel efektlerle göstermek yerine yine gerçek hayattan amputeleri kullanarak gerçekliği yakalamak istediğini yazar (s. 24). Chapman aynı kitabında filmde İkinci Dünya Savaşı’ndan alınan gerçek savaş görüntüleriyle o dönemde kullanılan mühimmatın aynısının kullanılarak mermi ve diğer silah seslerinin kaydedildiğini söyler. Bununla birlikte filmde döneme uygun gerçekçi görüntüler yakalamak için Spielberg ve görüntü yönetmeni Janusz Kaminski’nin doymamış renkler (**Görüntü. 3.3**), sarsıntılı kamera hareketleri, odak dışı çekim, kameraya su ve kan sıçraması gibi teknikler kullanarak savaş belgeseli çekimlerine benzer bir etki yaratmak istediklerini böylece döneme uygun keskin bir gerçeklik yaratarak izleyiciler üzerinde daha fazla etki bıraktıklarını söyler (s. 24-25). Çıkarma sekansı, siyah-beyaz bir filmde alınıp daha sonra renklendirilmiş görüntülere benzer bir etki yaratır.



Görüntü. 3.3. Çıkarma sekansından bir görüntü

Spielberg, filmin başındaki çıkarma sekansındaki başarısını finalde Ramelle kasabasında gerçekleşen karmaşık ve zor çatışma sahnelerinde de tekrarlayıp izleyicinin aynı zaman diliminde ancak ayrı ayrı yerlerde gerçekleşen çatışmaları takip etmesini kolaylaştırır. David Thomson *Bir Film Nasıl İzlenir* kitabında (2018), filmdeki bu son çatışma sahnesinin taktik bakımından hayret verici olduğunu söyler: Çünkü Spielberg, farklı noktalarda yaşanan

çatışmaları ve bu farklı noktalarda olan biteni biz seyircilerin takip edebileceği şekilde kontrollü işlemektedir. Bu yönetmenin aklındaki “iyi bir savaşın meyvesini hayatta kalanlar yer” denklemine uygundur. Ancak bu duygusal denklemin ülke liderlerine ve politikacılarına yakıştığı söylenebilse de sanat için yıkıcı olabileceğini (Thomson, 2018, s. 205) belirtir.

Stam, farklı sosyal veya etnik grupların Avro-Amerikalı gruplarla karşılaştırıldığında filmlerde ne sıklıkla ve ne kadar süreyle göründüklerinin, yakın plan çekimlerle mi yoksa uzak mesafeli çekimlerle mi gösterildiklerinin, aktif, arzu duyan karakterler mi yoksa bir dekor malzemesi gibi mi gösterildikleriyle bunların beden dillerinin, duruşlarının ve yüz ifadelerinin sosyal hiyerarşiyle, kibirle, itaatkârlıkla, dargınlıkla ve gururla nasıl iletişim kurduğu; bir grubun yüceltilip diğerinin alçaltıldığı estetik bir ayrımcılığın olup olmadığının ve son olarak sanatsal ve etnik/politik temsiliyeti hangi türdeşliklerin belirlediğinin sinemadaki temsilleri bize gösterdiğini söyler (Stam, 2014, s.285). Stam’ın yukarıda ifade ettiğini destekleyecek şekilde filmde düşman askerlerine iki sahne hariç yakın plan çekim yapılmamıştır. Alman askerlerinin ölüm korkusu, üzüntüsü, savaşın dehşetini duyumsamalarıyla ilgili kameraya bir yakın plan çekimi yansımaz. Sadece filmin sonundaki çatışma sırasında Er Melish’in kalbine bıçağı yavaş yavaş sokan asker ile serbest bırakıldıktan sonra geri dönüp Yüzbaşı Miller’ı vuran Alman askere kısa bir göğüs plan çekim yapılır. Bu çekimlerde her iki Alman askeri de izleyicide duygusuz, soğukkanlı ve robotik askerler izlenimi bırakacak şekilde resmedilir.

Vatan, şeref ve fedakârlık temalarını işleyen bir film olan *Er Ryan’ı Kurtarmak*’ ta Yüzbaşı Miller’ın ölümü ile bu savaşta tüm Amerikalıların fedakârlığı sembolize edilir (Jordan, 2001, s. 21). James Ryan’da filmin başında ve sonundaki mezarlık sahnesinde kurtarılması uğruna canını veren Miller ve diğerlerinin hatırasına kalabalık ailesiyle birlikte saygısını sunar. Ryan’ın filmin sonunda askeri mezarlığa oldukça minnettar görünen ailesiyle (eşi, çocukları ve torunlarıyla) yaptığı ziyaretle topluma bir mesaj daha verilir: Onu kurtarmak için canını verenlerin bu fedakârlığı boşa gitmemiştir. Aradan yıllar, nesiller geçmiş olsa bile kahramanlar unutulmayacaktır. Spielberg, James Ryan’ın, Miller’ın ölürken ona söylediği son sözleri olan “buna layık ol” nasihatine uyduğunu gayet kadirşinas ve ağırbaşlı görünen bir nesil yetiştirdiğini göstererek filmini bitirir (**Görüntü. 3.4**).



Görüntü. 3.4. James Ryan ve ailesinin askeri mezarlıktaki görüntüsü.

3.2.1.3.2 Er Ryan'ı Kurtarmak filminin tematik çözümlemesi

Savaşı gerektiren sebepler

İkinci Dünya Savaşı sırasında Naziler başta Fransa ve Polonya olmak üzere birçok Avrupa ülkesini işgal etmiş Rusya'ya ilerlemeye başlamıştır. Bu süre zarfında savaşa katılmak için acele etmeyen ABD, Japonların 360 uçakla Pearl Harbor limanına düzenledikleri saldırıyla fiili olarak savaşa girer (Hart, 2015, s. 277). Bununla birlikte Hitler'in, Mussolini yönetmindeki İtalyan faşistlerinin ve Japonların yayılmacı politikalarıyla, Nazilerin Avrupa'da başta Yahudiler olmak üzere etnik ve siyasi topluluklara uyguladıkları soykırım ve vahşi yöntemlere karşı ABD ve Dünya kamuoyunda yükselen tepkiler de savaşı kaçınılmaz kılan unsurlardandır. Bu nedenle ABD'nin savaşa katılması artık bir zorunluluk olmuştur.

Er Ryan'ı Kurtarmak filminin ilk yarım saatlik kısmında Fransa'nın Alman işgalinden kurtarılması için Normandiya sahilinde bir savaş gerçekleştirilir. Böylece ABD'nin, Nazi işgaline karşı yeterince direnç göstermeyen Avrupa'nın ve genel olarak Dünya'nın hamiliğini yapmak için savaşmak zorunda kaldığı vurgulanır. Filmde bu şu şekilde gösterilir: Sahildeki çarpışma bittikten sonra Çavuş Horvath'ın yaptığı ilk iş metal bir kutuya toprak koyup çantasına yerleştirmek olur. Bu sırada çantada başka toprak kutuları da olduğu görülür. En üstteki iki kutu İtalya ve Afrika'dır. Böylece bu sahne üzerinden ABD ordusunun daha önce de farklı cephelerde de savaştığı anlatılarak II. Dünya Savaşı'na geç katılmasıyla ilgili halen

devam eden eleştirilere de cevap verilir. Daha sonra ise Miller ve ekibinin Fransa topraklarında James Ryan'ı bulma çabalarının anlatıldığı kısımlara geçilir.

Savaş sonucunda elde edilmesi beklenen kazanımlar

Amerikalıların “ haklı savaş” dedikleri İkinci Dünya Savaşı’ndan ABD siyasi, askeri ve ekonomik olarak Dünya’nın en güçlü ülkesi olarak çıkar. Daha önce de açıklandığı üzere ABD, savaş sonrası oluşan iki bloklu Dünya’da “özgür Dünya”nın diğer bir deyişle komünist bloğun karşısındaki kapitalist bloğun lideri konumuna gelir. Bunun sonucunda ise Amerikan üretimi silah ve teknolojik ürünler ile başta sinema sektörü olmak üzere Amerikan yaşam tarzına ait kültürel unsurlar Dünya’ya yayılır.

Er Ryan’ı Kurtarmak filmi, Normandiya çıkarmasıyla Fransa’yı işgal eden Almanların ülkeden çıkarılması çabalarının ilk ve en önemli adımını etkileyici bir sekansla anlatarak başlar. Bu sekansla daha sonra filmin asıl hikâyesi olarak anlatılacak olan James Ryan’ın kurtarılması görevine bir ön hazırlık ve karakter tanıtımı yapılır. Böylece seyircinin bu zorlu göreve çıkan karakterlerle özdeşleşmesi sağlanır. Fedakârlık, filmde işlenen önemli temalardan biridir. ABD Genelkurmayı ya da devleti, üç oğlu aynı savaşta ölmüş ve tek oğlunun da yaşayıp yaşamadığı belli olmayan bir annenin fedakârlığına karşılık, tarihteki emsallere de gönderme yaparak (General Marshall tarafından Lincoln’ın mektubunun okunması gibi) başka annelerin oğullarını tehlikeye sokma pahasına onlara fedakârlık yaptırır. Ryan’da buna karşın, eve dönmek yerine arkadaşlarının yanında kalıp savaşmaya devam ederek kendisi de bir bakıma fedarlıkta bulunur. Filmde gerçekleşen bir dizi zincirleme fedakârlık sonucu Ryan kurtarılacak annesine kavuşturulur. Böylece ülkesine hizmet eden her Amerikalının yaptığı fedakârlığın ve verdiği hizmetin karşılıksız kalmayacağı vurgulanarak geçmiş üzerinden Amerikan vatandaşlarına bugüne dair bir mesaj verilir.

3.2.1.3.3 Er Ryan’ı Kurtarmak filminde kurulan karşıtlık ve dışlamalar

Dursun (2001, s. 230), “Bir anlamı belirleyen en önemli unsur, söylem içinde bir iktidar ilişkisinin süregittiğini gösteren çatışmadır” der. Taraflar bu iktidar ilişkisi içinde dışladıkları, reddettikleri konu, kişi veya olayların karşıtlıklarında kendilerini konumlandırarak kendi anlamlarını üretirler. *Er Ryan’ı Kurtarmak* filminde de bu anlamda karşıtlıklar ve dışlamalar kurulur. Amerikalılar *biz* olarak Almanlar ise *onlar* şeklinde konumlandırılır. Ryan’ı arama çalışmaları sırasında Almanlar tarafından yıkılmış, yakılmış Fransız kasabaları görülür. Başka bir ülkede işgalci konumundaki Almanlara karşı

Amerikalılar işgal edilmiş bu toprakları kurtarmaya çok uzaktan gelen fedakar ve merhametli kahramanlardır. Caparzo'nun, harabeye dönmüş kasabada kucağında küçük Fransız kız varken Alman keskin nişancısı tarafından vurulması bunun göstergelerinden biridir. Zaten film Fransa topraklarında geçmesine rağmen bu aile dışında Fransızların varlığına dair filmde tek bir kare yoktur.

Filmde Amerikan birliğine teslim olma sözüne karşı serbest bırakılan Alman askerinin infazını engelleyen Miller'ı vurması üzerinden *mert/kalleş*, *merhametli/zalim*, *güvenilir/güvenilmez*, *sözünde duran/kaypak* gibi karşıtlıklar kurulur. Film Amerikalı ve Alman karşıtlığıyla birlikte Amerikalı askerler üzerinden de ideolojik karşıtlıklar kurar, dışlamalar yapar. Bunu da pasifist asker Upham üzerinden yapar. Filmde kurulan belli başlı karşıtlıklar şu şekilde sıralanabilir.

Biz	Onlar
Özgürlükçü	Baskıcı
Cesur	Korkak
Mert	Kalleş
Merhametli	Zalim
Sözünde duran	Kaypak
Güvenilir	Güvenilmez
Çok renkli	İrkçi
Demokrat	Faşist
Vefalı	Bivefa
Fedakar	Bencil
Yapıcı	Yıkıcı
Girişken	Pısırick

3.2.1.3.4 Er Ryan'ı Kurtarmak filmindeki ideolojik seslenişler

Er Ryan'ı Kurtarmak filminde aile, görev, dayanışma, kardeşlik, minnettarlık gibi kavramlar üzerinden ideolojik seslenişler yapılır. Çıkarma sekansından sonra bir askeri ofiste savaşta ölen askerlerin ailelerine gönderilecek mektupları tasnif eden bir kadın memur, aynı aileye üç mektubun gittiğini fark edip durumu üstlerine bildirir. Dört oğlunu askere gönderen bir anneye üç oğlunun savaşta öldüğü haberi verilmektedir. Bunun üzerine ABD Genelkurmayı, Yüzbaşı Miller'a, üç kardeşi de savaşta ölen, ama kendisi de kayıp olan paraşütçü birliği askeri James Ryan (Matt Damon)'ı annesine teslim etmek üzere bulup getirmesini ister. Haliyle karargâhta Er Ryan'ı kurtarma görevinin riskli olduğunu, Ryan'ı kurtarmak için birçok askerin ölebileceğini söyleyip buna karşı çıkan subaylar olur. Ancak General Marshall, Amerikan İç Savaşı'nda beş oğlunu da kaybeden bir anneye Başkan Lincoln'un minnettarlığını göstermek için yazdığı dokunaklı mektubu okuyarak onları ikna eder. Clarke (2004), Spielberg'in, Abraham Lincoln'dan doğrudan alıntının yapıldığı bu sahne aracılığıyla Amerikan tarihine de bağlandığını söyler (s. 125). Aslında bu sahne ile bir bakıma asıl ikna edilmek istenen film izleyicisidir. Özden (2004, s. 179), "İlk bakışta ideolojiye kuvvetle bağlı ve onun hükmünde görünen ama bunu belirsiz bir yordamla yapan filmler bulunmaktadır" der. *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmi de bir bakıma bu kategoriye giren bir filmidir.

Köse (2007)'ye göre, James Ryan'ın kurtarılması çok önemlidir çünkü Ryan'ın annesi, diğer üç oğlunu bu savaşta kaybetmiştir. Miller ve ekibi verdikleri kayıplar, yaşadıkları büyük zorluklar ve fedakarlıklar sonucu buldukları James Ryan'a onu evine götürmek istediklerini söylerler. Ancak James Ryan, eve dönme teklifini reddeder. Çünkü Alman birliklerinin geçiş güzergâhında olan köprüyü tutmak zorunda olan silah arkadaşlarını yalnız bırakmak istememektedir. Bunun üzerine, kendisini kurtarmakla görevli Miller ve diğer askerler de görevlerini tamamlamak için Ryan ve arkadaşlarıyla birlikte Almanlara karşı savaşmak zorunda kalırlar (s. 102). Daha önce Spielberg ve anlatısının ana unsurlarından birinin dayanışma ve güvenlik olduğu anlatılmıştır. Bu sahnede de dayanışma ve kardeşlik vurgusu tekrar ön plana çıkarılmaktadır. Bu yolla Amerikan ordusu, dayanışma ve kardeşliğin çok güçlü olduğu bir kurum olarak gösterilerek askerlik çağındaki erkeklere burada görev almaları çağrısı yapılır.

Filmin sonunda harabeye dönmüş olan Ramelle kasabasındaki köprüyü tutmak için bir savaş daha verilir. Bu savaşta, baştaki çıkarma sekansında olduğu gibi şiddet yine yükselir. Burada da tek çıkar yolun ve kurtuluşun düşmanın yok edilmesi olduğu işlenir (Valantine,

2006, s. 129). Bir Alman askeriyle Er Melish'in mermileri bitince çıplak elleriyle ve kasaturayla dövüşleri sonunda Er Melish'in yavaş yavaş kalbine giren kasaturayla dehşet verici ölümü Amerikan genelkurmayında yeni bir değerlendirme yapılmasını gerektirir. Ordu, Hollywood filmlerindeki askerlerin teknik olarak gerçek askerlerden daha donanımlı olduğunu görür (Valantine, 2006, s. 129). Bunun üzerine Hollywood ile Amerikan ordusu 1998 yılından sonra daha sıkı ve derin iş birliğine gider. Film stüdyoları savaş filmlerine başlarken artık oyunculara askerlerin eğitim vermesini ister. Bu da milyonlarca dolarlık sözleşmeler demektir (Valantine, 2006, s. 130).

Spielberg, bu film için askeri sosyoloji ile çatışma ve savaş sosyolojisi üzerine araştırmalar yapmış ve cephedeki asker konusu üzerinde çok durarak filmdeki askerleri iki biçimde ele almıştır. Bunların birincisi klasik Amerikan filmlerinde devamlı gördüğümüz kaba saba bir görüntü içindeki “kardeşler takımı” şeklinde iken diğeri yine bu askerler üzerinden ancak daha çok otantik bir belgesel havasında işlenmeye çalışılan bilgilendirici kısımdır. Bu kısımda Amerikan ordusu, düşmana karşı birlikte savaşan askerlerin oluşturduğu sosyal bir yuva olarak gösterilmektedir (Valantin, 2006 s. 128-129). Kardeşler takımı söylemi ve savaşın tehlikelerle dolu olmakla birlikte maceralı bir süreç olarak temsili, Hollywood sinemasının temel özelliklerindendir ve filmleri orduya ve savaşa katılmaya yönelik birer çağrı aracı haline getirir.

Valantin (2006, s. 129), filmin savaşta uzmanlaşmış askerlerin sivil hayatta edindiği değerler ile savaşın maruz bıraktığı sertlik ve kabalık arasında tereddüt yaşamaları, kendi hayatlarının düşmanın ölümüne bağlı olması gibi hususlar nedeniyle ölümcül şiddet davranışları, uyumsuzluklar ve umursamazlıkların ortaya çıkmasına neden olduğunu göstermeye çalıştığını iddia eder. Örneğin; Ryan'ı arama çalışmaları esnasında Miller'ın ekibindeki askerlerin, paraşütçü birliğindeki ölü askerlerin künyelerini tararken künyelerdeki isimler üzerinden birbirleriyle şakalaşmaları, espri yapmaları ve üstelik bunu da paraşütçü birliğinin moralsiz askerleri yanlarından geçerken yapmaları bu uyumsuzluğun göstergesidir. Ancak Spielberg, bu sahnede amaçlananı göstermek için cesur davranmayıp Sıhhiye Wade'e yaptıklarının yanlış olduğu şeklinde yapmacıklı bir konuşma yaptırarak sahneyi bitirir. Yine de ekibe daha sonra katılan Upham karakteri hariç *Er Ryan'ı Kurtarmak* filminin askerleri *İnce Kırmızı Hat* filmindeki askerlerden daha savaşçı, fedakâr ve girişken olarak resmedilir.

Savaşa çağrı ve ikna

Bir toplumu savaşa ikna yöntemlerinden biri de anne, baba, eş ve çocukların yani ailenin düşmandan korunmasıdır. Ülkesi için hayatını feda edenlerin hatırasını yaşatacak olan da yine Ryan gibi aile kurup filmin başında ve sonunda olduğu gibi eşi, çocukları ve torunlarıyla askeri mezarlığı ziyaret edip şükranlarını sunanlardır. Amerikan filmlerinin çoğunda aile kurumunun önemi vurgulanır. Özellikle savaş filmlerinde bölük komutanları bölüğe yaptıkları konuşmalarda kendilerini bölüğün babası olarak tanımlarken bölük başçavuşlarını anne, askerleri ise çocuklar olarak tanımladıkları örnekler vardır (*İnce Kırmızı Hat* filminin sonunda yeni bölük komutanı George Clooney'in canlandığı Yüzbaşı Bosche kendini bölük askerlerine baba; Başçavuş Welsh'i ise onun hoşnutsuzluğuna rağmen anne olarak tanıtır). Amerikan ordu sisteminde ve birçok NATO üyesi devletin ordusunda ailede babanın yaptığına benzer şekilde bölüğün dışa dönük işleri ve yönetimi genellikle yüzbaşı rütbesindeki bölük komutanları tarafından yürütülürken, iase işleri ise anneye/kadına benzer şekilde başçavuş rütbesindeki astsubaylar tarafından yürütülür. Bu kapitalist ataerkil aile yapısının orduya yansımış halidir. Bölük komutanı kendisini baba, bölük astsubayını da anne olarak tanıtarak ordunun büyük bir aile olduğunu vurgular ve askerlerin de bu ailenin birer mensubu olduğunu dolayısıyla kardeş olduklarını belirtir. Orduyu baba, anne ve kardeşlerden oluşan bir kurum olarak tahayyül etmek, bir yandan ordu mensuplarının birbirleri için daha kolay fedakârlık yapmalarının diğer yandan da komutanları tarafından verilen emirleri daha kolay yerine getirmelerinin ideolojik zeminini oluşturur.

Filmin ilk yarım saatlik bol aksiyonlu savaş filmi yapısı, James Ryan'ı bulma göreviyle bir yol ve dedektiflik hikâyesine evrilmektedir. Çünkü James Ryan'ın içinde olduğu paraşütçü birliğinin hangi bölgeye indiği, kaç kişinin sağ kurtulduğu hakkında sağlıklı bilgiler alınmamaktadır. Gerekirse ekibin tamamının hayatına mal olacak olsa bile James Ryan bulunup geri getirilmelidir. Düşman bölgesine yapılacak olan bu tehlikeli yolculukta Miller ve ekibinin James Ryan'ı bulup bulamayacağı, maceranın sonunda kimlerin hayatta kalacağı gibi sorularla seyircinin merak ve heyecan duygusu zinde tutulur.

Ancak, Miller'ın ekibinden bazı askerler özellikle Er Reiben, hayatta olup olmadığı bile şüpheli tek bir asker için bunca kişinin hayatını riske atmaya değmeyeceğini düşünüp görevi sorgulamaya başlar. Tam da bu noktada Spielberg'in filmi, Malick'in *İnce Kırmızı Hat* filminden ayrılmaktadır. *Er Ryan'ı Kurtarmak* filminde görevi sorgulayan hatta karşı çıkan askerler, aslında savaşa ya da ordunun emirlerine ideolojik olarak karşı değillerdir. Sadece

izlenen yöntemi beğenmemektedirler. Er Jackson (Barry Pepper)'ın "beni ve tüfeğimi Hitler'in 1,5 km yakına yerleştirin savaşı hemen bitireyim" cümlesinde bu durum görülebilir. Çünkü Hitler ve yandaşları milyonlarca insanın ölümünden, soykırımlardan sorumlu olsalar bile bir keskin nişancı ya da suikastçının silahıyla yargılanmadan infaz edilmeleri tartışma konusu olabilir. Walter Benjamin *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* makalesinde (2010) "Şayet şiddet bir araç ise, şiddet eleştirisinde açık bir ölçütün var olduğu düşünülebilir. Bu ölçüt, şiddetin bazı durumlarda haklı/adil ya da haksız amaçlar için bir araç olup olmadığı sorusunda kendisini dayatır" der (s.19). Benjamin, adil amaçlara ancak hukuk yoluyla ulaşılabileceğini çünkü adalet eğer amaçların kıstası ise araçların kıstası da adalettir der (Benjamin, 2010, s. 20).

Bu noktadan sonra film, Joseph Campbell (2000) tarafından formüle edilip kitap haline getirilen *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabındaki süreci izler. Kitaptaki, mitolojik yolculuğun "maceraya çağrı" olarak adlandırılan kısmında kahramanı harekete geçiren, bir mucize gibi ortaya çıkan kurbağadır. Bu, Grimm Kardeşlerin *Kurbağa Prens* masalında, Prensesin kuyuya düşen çok sevdiği topunu çıkaran Kurbağa ile olan ilk temasını anlatan kısımdır. Bu, macerayı başlatmak için harekete geçen ilahi bir gücün ilk ortaya çıkışıdır. Kurbağanın yani habercinin ortaya çıkışı ile hikâye başlayacağı için bu durum aynı zamanda "maceraya çağrı" olarak adlandırılır (s. 63-65).

Bu çağrıya uyan kahramanı toplumundan, çevresinden, ailesinden uzaklaştırıp ülkesinin sınırlarını aştıran bilinmeyen bir bölgeye çeken şeye "kader" denir. Kahramanın çekildiği bu yer macera anlatılarında farklı biçimlerde sunulur. Bu yer bazen uzak bir ülke, denizin veya yerin altında ya da göğün üstünde bir krallık, bilinmeyen bir ada, ulaşılmaz bir dağın tepesi, aşılabilir bir orman olabilir. Bu bölge güçlü ve korkutucu düşmanların, korkunç ve güçlü canavarların, dayanılmaz acıların, insanüstü görevlerin ve bin bir türlü zevklerin yeri olarak tarif edilir. Kahraman, Theseus'un kurban edilecek gençleri kurtarmak için Atina'ya gidip Minotaurus'u öldürüp macerayı başarmak için yaptığı gibi insan iradesinin ötesine geçebilir; ya da Odysseus gibi Poseidon'un rüzgârlarıyla Akdeniz'de uzaklara da sürüklenebilir (Campbell, 2000, s.72). Miller ve ekibi de Ryan'ı arama çalışmaları sırasında çeşitli tehlikeler yaşarlar, kayıplar verirler. Bu yaşadıkları onları sayıca eksiltirken bir taraftan da sağ kalanları birbirlerine daha çok bağlar.

İşte *Er Ryan'ı Kurtarmak* filminde Miller ve ekibini harekete geçirecek olan da James Ryan'ın bulunup annesine kavuşturulması çağrısıdır. Bu çağrıyla kahramanlarımızın

yolculuğu başlar. Habercinin haberleriyle hareket edip maceraya atılan kahramanların sonu, bu filmdeki gibi James Ryan'ın kurtarılıp ailesiyle uzun ve mutlu bir yaşam sürmesi için Miller, Horvath, Caparzo, Wade, Melish'in yaptığı gibi feda ederek ölmek olabileceği gibi Ryan, Reiben ve Upham'da olduğu gibi bir aydınlanmanın başlangıcı da olabilir. Çünkü herkes ölürken hayatta kalan James Ryan, Reiben ve Upham'ın kişilikleri maceranın sonunda yaşadıkları aydınlanma ile artık değişmiştir. Verilen görevleri sorgulayan asi karakterli Onbaşı Reiben, James Ryan'ı kurtarma görevinin haklı olduğuna ikna olur. James Ryan kendisi için hayatını feda eden Miller ve diğer askerlere layık olmak için bir aile kurup onları minnetle anarak yaşaması gerektiğini anlar. Upham ise serbest bırakılmasında rol aldığı ama verdiği sözü tutmayıp kendilerine karşı savaşmak üzere dönen ve Miller'ı vuran Alman askerini öldürüp 'gerçek bir erkeğe' dönüşür. Bu üç askerde filmin başındaki kişiler değildir artık. Her üçü de maceranın sonunda Miller'ın ve diğer askerlerin fedakârlığını görüp adeta bir aydınlanma yaşarlar.

3.2.2 İnce Kırmızı Hat Filminin Çözümlemesi

Film hakkında bilgiler

Film oldukça kalabalık ve tanınan bir oyuncu kadrosuna sahiptir. Sinema tarihinin en ihtişamlı oyuncu kadrolarından birine sahip bu filmde Sean Penn, Jim Cazievel, Nick Nolte, Adrian Brody, John Cusack, Elias Koteas, John Travolta, George Clooney, Nick Stahl, Woody Harrelson, Jared Leto, John C.Reilly, Tim Blake Nelson, Thomas Jane, Miranda Otto, Ben Chaplin, John Savage, Garry Oldman, Larry Romano, Kirk Acevedo, Mickey Rourke, Mark Boone Junior, Paul Gleeson, Dash Mihok gibi ünlü oyuncular vardır (Morrison and Schur, 2003, s. 84). Film boyunca, Hollywood sinemasının tanınan birçok yıldızı filmde kısa kısa görünüp kaybolur. Öyle ki, Adrien Brody ve John C. Reilly gibi yetenekli aktörler filmin bitmiş versiyonunda rollerinin çoğunun kesildiğini görünce hayal kırıklıklarını ve öfkelerini dile getirmişlerdir. Nick Nolte, Sean Penn, Elias Koteas gibi daha eski nesil aktörler, Jared Leto, Adrien Brody gibi o dönemde yeni nesil sayılan aktörlerden daha fazla görünürken bir başka yıldız oyuncu George Clooney'i ise ancak filmin sonunda bölük komutanı olarak kısa bir sahnede görürüz (Morrison and Schur, 2003, s. 85).

Niemi (2018), Al Pacino, Brad Pitt, Gary Oldman, Leonardo Di Caprio, Johnny Deep, Nicolas Cage, Bruce Willis, Matthew McConaughey, Edward Burns, William Baldwin, Neil Patrick Harris, Philip Seymour Hoffman, Josh Hartnett ve Stephen Dorf gibi A sınıfı oyuncuların filmde oynamak için normal ücretlerinin çok altında teklifler sunduklarını söyler

(s. 312). Ancak bu oyuncuların hiçbirisi filmde rol alamadığı gibi bu yoğun trafik nedeniyle oyuncu seçimi bir yıl sürer. Bill Pulman'ın, Mickey Rourke'ın, Lukas Haas'ın filmdeki görüntüleri ya elimine edilmiş ya da radikal bir şekilde parçalanmıştır. James Jones'un romanında ve Malick'in 198 sayfalık senaryosunda başkarakter olan Geoffrey Fife'ı canlandıran Adrien Brody, filmin tamamlanmış olan son halinde çok kısa süre ekranda gözüktür. Billy Bob Thornton, filmin tüm iç seslerini tek başına seslendirmişken, daha sonra onun yerine sekiz farklı anlatıcının iç sesi kaydedilip film öyle tamamlanır (Niemi, 2018, s. 312-313).

Film, 1999 yılında en iyi film ve en iyi yönetmen kategorisi başta olmak üzere en iyi görüntü yönetmeni, en iyi film müziği, kurgu, en iyi uyarlama senaryo ve ses kategorisinde 7 dalda Oscar ödülüne aday gösterilir. Filmin aday gösterildiği yönetmen, görüntü yönetmeni, kurgu ve ses ödülleri *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmine verilirken, en iyi film ödülü ise *Aşık Shakespeare* filmine verilir. Akademik çevreler ve sinema eleştirmenlerinin beğenisini kazanan *İnce Kırmızı Hat* filmine tek bir dalda bile Oscar ödülü verilmez. İMDB sitesinde sinema izleyicilerinin filmleri puanlamaları sonucu 162.383 kişinin verdiği oyla 52.000.00\$ bütçeye sahip *İnce Kırmızı Hat* filmi 7.6 puan alırken (<https://www.imdb.com/title/tt0120863/>, 05 Ekim 2019); 70.000.000 \$ *Er Ryan'ı Kurtarmak* ise 1.134.204 kişinin oyu ile 8.6 puana ulaşp ilk 250 film içinde 27. sırada yer alır (<https://www.imdb.com/title/tt0120815/>, 05 Ekim 2019). Fiske (2003), “Bir sanat ürünü ne kadar popüler ve ne kadar erişilebilir ise, biçim ve içeriğinde de o kadar tekrar bulunacaktır” der (s. 30). Bu rakamlar temel alınıp her iki filmin sinema seyircisi arasındaki popülerliği karşılaştırıldığında genel sinema izleyicisi arasında *Er Ryan'ı Kurtarmak* filminin *İnce Kırmızı Hat* filmine göre daha popüler olduğu sonucuna varılmaktadır.

Er Ryan'ı Kurtarmak filmi DreamWorks ve Paramount Pictures'ın büyük bir tanıtım kampanyasıyla kamuoyuna tarihi tekrar hatırlama ve hürmet etme ile fedakârlığın ödüllendirilmesi temalarıyla pazarlama taktiğini kullanırken, *İnce Kırmızı Hat* ise yapımcı şirket Fox tarafından bir sinemaseverin hayali, estetik bir etkinlik ve etrafı çok sayıda yıldız oyuncuyla çevrili gerçek bir auteur yönetmenin geri dönüşü olarak pazarlanır (Flanagan, 2007, s. 130). Flanagan (2007), Fox'un, Malick'in büyük bir aradan sonra film yapmaya geri dönüşünün çekiciliğiyle birlikte *Er Ryan'ı Kurtarmak*'a karşı koymaya çalışırken aynı zamanda savaş filmleri türünün genel profiliyle de (önemli bir şey için savaşan erkeklerin hikâyesi) oynamayı göze aldığını söyler (s. 130). Gerçekten de *İnce Kırmızı Hat* filminde, 210 numaralı tepenin neden bu kadar önemli olduğuyla ilgili bir açıklama yoktur. Filmin başında

Albay Tall ile General Quintard arasında savaş gemisi güvertesinde geçen bir konuşmada Tuğgeneral Quintard Tall’a “bu adayı almayı ne kadar istiyorsun?” diye sorduğunda Tall “ne kadar istemem gerekiyorsa o kadar” cevabı bu durumu gösterir. Bu filmdeki askerler “önemli bir şey için savaşan askerler” olarak temsil edilmezler. Bu nedensizlik ve muğlaklık, savaşların her zaman haklı sebeplerle yürütüldüğü yolundaki genel anlatıya sinemasal bir başkaldırı niteliği taşır.

3.2.2.1 İnce Kırmızı Hat filminin özeti ve olay örgüsü

Filmin özeti

İnce Kırmızı Hat filmi, Albay Gordon Tall (Nick Nolte)’ın komutanlığını yaptığı 27’nci Piyade Alayı 1.Taburun, Japonların elinde bulunan Guadalcanal adalarındaki 210 numaralı tepeyi ele geçirmek için yaptığı taarruzda yaşananları anlatmaktadır. Film savaşın yaşandığı adanın çok güzel doğa görüntüleriyle başlar. Filmin önemli karakterlerinden biri olan Er Witt (Jim Cazievel), birliğinden firar edip ada yerlileri arasında yaşamaktadır. Daha sonra Başçavuş Welsh (Sean Penn) Witt’i birliğe geri götürür. Amerikan savaş gemisinde Tuğgeneral Quintard ile Albay Tall’ın çıkarma harekâtı üzerine yaptığı değerlendirmeden sonra birlikler karaya çıkar. Japonların mevzilendiği 210 numaralı tepeye Amerikalıların yaptığı ilk taarruz Japonlar tarafından geri püskürtülür. Bu ilk taarruzda, Yüzbaşı Staros’un (Elias Koteas) komuta ettiği bölük çok fazla kayıp verir. Bunun üzerine daha fazla kayıp vermek istemeyen Staros ile taarruz emrinde ısrar eden Tall arasında yaşanan gerilim sonrası taarruzu bizzat Tall yönetir ve 210 numaralı tepe Japonlardan alınır. Film, bilindik bol aksiyonlu savaş filmlerinin genelinde olduğu gibi heyecanlı savaş sahnelerinden çok, askerlerin iç sesleriyle savaşı sorgulamalarını doğa görüntüleri eşliğinde aktarılır.

Filmin olay örgüsü

Malick, *Cennet Günleri* filminden sonra 20 yıl gibi çok uzun bir aradan sonra çektiği *İnce Kırmızı Hat*, İkinci Dünya Savaşı esnasında Amerikalılar ile Japonlar arasında gerçekleşen Guadalacanal çarpışmalarından bir kısmını anlatır. Guadalcanal taarruzu, Amerikalıların Japonlara karşı kazandıkları Midway zaferinin verdiği moralle üç safhada icra edilecek hızlı bir taarruz olarak tasarlanmıştır. İlk aşamada Santa Cruz Adaları ve Doğu Solomon Adaları, Tulagi ile Guadalcanal’ın işgal edilmesi amaçlanmıştır. Bunda General MacArthur ve Amiral Nimitz’in, Midway’da başarılı olan savunma stratejisini karşı taarruz stratejisine dönüştürme arzusu da önemli bir etkindir (Hart, 2015, s. 490). Film, James

Jones'un 1962 yılında yayınlanan aynı isimli otobiyografik romanından Terence Malick tarafından uyarlanmıştır. James Jones, 1953 yılında yönetmen Fred Zinneman tarafından sinemaya aktarılan *İnsanlar Yaşadıkça* (*From Here to Eternity*, 1953) filminin uyarlandığı aynı başlıklı romanın yazarıdır. *İnce Kırmızı Hat* romanı 1964 yılında Andrew Marton tarafından *Ölüm Hattı* (*The Thin Red Line*) adıyla filme çekilmiştir. Keir Dullea ve Jack Warden'in başrolünde olduğu bu film orijinal esere göre oldukça basit kalmıştır (Niemi, 2018, s.312).

Filmin olay örgüsünün bölümlenmesi

1. Adada

- a. Film, yosunlu bir suya sakince girip kaybolan bir timsahın görüntüsüyle başlar.
- b. Gökyüzüne uzanmış kocaman bir ağacın yaprakları arasından sızan bir ışık ve ardından çakıl taşlarıyla ritmik bir şekilde oynayan, denizde yüzen ada yerlisi çocukların görüntüleriyle devam eder.
- c. Daha sonra Er Witt ve diğer asker arkadaşı görülür. Witt ölüm hakkında konuşur.
- d. Witt adadaki çocuklarla oyun oynar, yetişkinlerle sohbet eder.
- e. Askeri bir bot gelip Witt ile arkadaşını adadan götürür.

2. Gemide

- a. Er Witt hücrede Başçavuş Welsh ile konuşmaktadır.
- b. Tuğgeneral Quitard ile Albay Tall güvertede yapılacak hareket ve ordu hakkında konuşmaktadır.
- c. Aşağıda ise harekate katılacak olan askerler ve Yüzbaşı Staros gergin bir bekleyiş içindedir.

3. Çıkarma ve çarpışma alanına yürüyüş

- a. Askerler çıkarma botlarıyla karaya varırlar.
- b. Karaya çıkan askerler herhangi bir savunmayla karşılaşmazlar.
- c. Adeta uzun bir doğa yürüyüşü sonunda toplanma noktasına varılır.

4. Taarruz hazırlıkları

- a. Staros ve takım komutanları taarruz için hazırlık yaparlar.
- b. Staros gece dua eder.
- c. 210 numaralı tepeye yoğun bir top atışı yapılır.
- d. Takım komutanları kendi askerlerini piyade taarruzu için hazırlarlar.

5. İlk temas

- a. Keşif için önden gönderilen iki asker vurulur.
- b. Olayı gören Amerikalı subay ve askerler uzun süren bir şaşkınlık yaşarlar.
Bu süre zarfında sadece rüzgârın ve savurduğu otların sesi duyulur.
- c. Taarruz başlar. Amerikalılar çok kayıp verip durmak zorunda kalırlar.
- e. Tall, Staros’la telsizde konuşur.
- f. Amerikalı askerler panik ve şaşkınlık içindedir.
- g. Tall, Staros’a tepeye tekrar hücum etmelerini söyler. Staros, tepeye sağ taraftan hücum etmeleri gerektiğini aksi takdirde askerlerinin boşuna öleceğini söyleyerek itiraz eder.
- h. Çok genç bir asker Staros’un yanında can verir. Bu durum moralleri daha da bozar.

6. Tall çarpışma alanında

- a. Tall, çarpışma alanına yürürken iç sesiyle nasıl bir çıkmazda olduğunu anlatır.
- b. Tall, çarpışma alanına vardığında biraz önceki karmaşadan eser yoktur.
- c. Tall, Staros’u pasifize eder.

7. İkinci taarruza hazırlık

- a. Bell, yanına birkaç adam alıp Japon mevzilerine bakması için görevlendirilir.
- b. Aralarında Witt'inde olduğu keşif birliği, Japon mevzilerini yakından gözler.
- c. Bell, Japon mevzilerine doğru uzun otların arasında saklanarak ilerlerken karısıyla geçirdiği geçmiş zamana flashbacklarla dönüş yapılır.

8. Japon mevzilerinin ele geçirilmesi

- a. Yüzbaşı John Gaff komutasında Bell ve Witt'in olduğu altı kişilik takım gizlice Japon mevzilerine sızma harekâtı yapar.
- b. Havan atışlarından sonra mevziler ele geçirilir.
- c. Witt esir düşen Japon askerleri ile konuşmadan da iletişim kurmaya çalışır.

9. Ele geçirilen Japon mevzilerinde

- a. Albay Tall, Yüzbaşı Gaff'a askerlerin diğer Japon mevzilerine de hücum etmeleri için hazırlanmaları emrini verir.
- b. Gaff, askerlerin suya ihtiyaç duyduğunu, yorgun olduklarını söyler.
- c. Tall, bu fırsatı kaçıramayacağını söyleyerek emrinde diretir.

10. 210 numaralı tepenin tamamıyla alınması

- a. Askerler süngülerini takarak sis ve duman içinde ilerler.
- b. Süngü savaşı yaşanır.
- c. Kaos ve karmaşa içinde gerçekleşen muharebeyi Amerikalılar kazanır.

11. Çarpışma alanı

- a. Çatışma sonrası cesetler arasında dolaşan kamera savaşın dehşetini gösterir.
- b. Yönetmen, Er Witt ve ölü Japon askerini karşılıklı konuşturur.
- c. Japon askerlerinin yaşadığı üzüntü ve acı gösterilir.
- d. Albay Tall, Straros'a onu bölük komutanlığı görevinden aldığını söyler.

e. Staros, Tall'a kucağında kimse ölmediği için kendisini anlayamayacağını söyler. Tall ise insan yaşamının da doğada olduğu gibi bir mücadele alanı olduğunu söyler.

f. Staros birliğine veda eder.

12. Dinlenme

a. Bell, eşini düşünür, onunla geçirdiği zamanları hatırlar.

b. Askerlere gelen mektuplar dağıtılır.

c. Bell'in eşi gönderdiği mektupta ondan ayrılmak istediğini söyler. Bell bu habere çok üzülür.

13. Daha sonra bir ormanda ve Witt'in ölümü

a. Amerikalı askerler ormanda sıkışmış durumdadır.

b. Hatlar kesik olduğu için iletişim kurulup yardım istenememektedir.

b. Teğmen, gözüne kestirdiği en pasif iki asker olan Fife ve Coombs'u göndermek ister. Bunun üzerine Witt gönüllü olur.

c. Witt, Fife ve Coombs dere boyunca ilerlerken Japonlarla karşılaşır.

d. Witt, Japonları farklı bir yöne çekmek için yerini belli ederek ormanda koşmaya başlar.

e. Japonlar Witt'i kısıtır.

f. Witt, Japonların teslim ol uyarılarına rağmen tüfeğini bırakmaz ve bilerek ölümü seçer.

g. Welsh, Witt'in mezarının başında durur.

14. Yeni bölük komutanıyla içtima (aradan geçen süre belli değildir)

a. Yeni bölük komutanı kendi kurallarını askerlere anlatır.

b. Welsh hem mutsuz hem umursamazdır.

15. Adadaki savaş bitiyor (aradan geçen süre belli değildir)

- a. Askerler gemilere binmek üzere yola koyulur.
- b. Kamera gemi güvertesindeki askerler arasında dolaşır.

16. Jenerik

3.2.2.2 İnce Kırmızı Hat filminde yer alan karakterler

Büker (2012. s. 123), tragedyada kişiler değil onların eylemleri anlatılır. Çağdaş anlatıda ise filmin temeli kişidir der. Çağdaş anlatıya sahip filmlerde karakter hikâyesinin önündedir. Bu filmlerin insana dair olması nedeniyle birey ve onun sorunlarının gündeme geldiğini bu nedenle bazen filmdeki karakter sayısı kadar olay örgüsü görülür. *İnce Kırmızı Hat* filminde de Malick, hikâyesini filmdeki karakterlerin eylemleri veya eylemsizliği üzerinden anlatmaya öncelik verir.

Albay Tall

Tall, kendisinden daha genç olmasına rağmen tuğgeneral rütbesine sahip olan Quintard (John Travolta) ile savaş gemisinin güvertesinde çıkarma öncesi durum değerlendirmesi yapmaktadırlar. Quintard, Tall ile beraber yürürken Tall adeta onun peşinden sürüklenmektedir. Tall, doğru düzgün yüzüne bile bakmaya tenezzül etmeyen Quintard'ın komutlarını düşünceli bir yüz ifadesiyle dinlerken (**Görüntü.3.5**) iç sesiyle de “deli gibi çalıştım, generallere yalakalık yaptım, onlar için evimi, ailemi ihmal ettim” der.



Görüntü.3.5 Tuğgeneral Quintard ile Albay Tall'ın savaş gemisinin güvertesindeki görüntüsü.

Quintard: “Senin gibi sağlam karakterli subaylara ihtiyaçımız var. Normalde senin yaşındakiler emekli olurdu. İyi subaylarımız var ama albay olunca o general yıldızını istiyorlar ve politikacı gibi davranıyorlar, generallerin suyuna gidiyorlar. Şerefli bir şekilde ayakta kalamıyorlar. Şu anda bile amiral bizi izliyor, her zaman bizi izleyen birileri olur. Şahin gibidirler. Hazır değilsen hemen yerini alacak birini bulurlar” der. Burada Albay Tall’ın nasıl bir baskı altında olduğuunun, filmin ilerleyen sürecinde kendi birliğine karşı sert tutumunun ve özellikle Yüzbaşı Staros ile yaşayacağı gerilim ve çatışmanın altyapısının hazırlandığı görülür.

Albay Gordon Tall (Nick Nolte), kendi deyimiyle on beş yıldır beklediğı savaşı sonunda kavuşmuştur. Yıllarını orduya verip karşılığını alamadığını düşünen Tall için bu tepeyi ele geçirmek kendince boşa geçtiğini düşündüğü hayatının en önemli fırsattır. Burada artık yaşı ilerleyen Tall’ın aslında kendini farketdiğini, sona yaklaşırken kendisiyle birlikte ailesinin de geride kalmasına sebep olduğunu düşündüğü için hırslandığının ipuçları verilirken filmin daha sonraki bir sahnesinde Yüzbaşı John Gaff (John Cusack) ile konuşmasında oğlunun tezgâhtarlık yaptığını söylemesi bu durumu göz önüne serer. Bu nedenledir ki tepeye saldırı emrine karşı çıkan Staros’a telsizde yüzü kızarıp boyun damarları şişecek kadar sinirlenip bağırır (**Görüntü.3.6**). Tall, yine kendince boşa geçtiğini düşündüğü hayatına bir anlam, bir başarı katmak istemektedir. Pasif gördüğü Staros’un buna engel olmasına izin vermek istememektedir. Bu yüzden 210 numaralı tepeye taarruzu bizzat yönetmek üzere mevzilere gelir. Mevzilere gelirken Tall, iç sesiyle adeta bir tabuta kapatıldığını ve oynamak istemediğı bir rolde olduğunu söyler. Albay Tall oraya ulaşmadan kısa süre önce Japonların sürekli kurşun yağmuruna tuttıkları, çatışma halindeki Amerikan mevzileri, Tall oraya vardığında adeta Staros’un bahtsızlığını anlatır gibi artık çok sakin görünmekte ve tek bir mermi bile atılmamaktadır. Tall mevzide elinde ince bir sopayla ayakta durup oturmakta olan Staros’a üstten tehditkâr bir tavırla bakmaktadır. Kamera ise Tall’ı alttan kadraja alırken Staros’u üstten kadraja alarak Tall’a karşı pasif ve çaresiz gösterir.



Görüntü.3.6 Albay Tall'ın Yüzbaşı Staros'la gergin telsiz konuşması.

Tall, Japonlardan aldıkları ilk mevzide askerlerin su ihtiyacının karşılanması ve dinlenmeleri gerektiğini söyleyen Yüzbaşı John Gaff (John Cusack)'a diğer Japon mevzilerini de hemen almaları gerektiğini söyler. Korkaklık ve pasiflikle suçlayıp görevden aldığı Yüzbaşı Staros'un yerine bölük komutanlığına atadığı Yüzbaşı Gaff'ın bu durumdan pek hoşnut kalmadığını görünce “yaşlanmanın ne demek olduğunu bilmezsin. Sen akademiden yeni mezun olup savaşını buldun, bu benim on beş yıldaki ilk savaşım. Zamanı gelince anlayacaksın... John, sen oğlum gibisin. Oğlum ne iş yapıyor biliyor musun? Tezgâhtarlık” der. Başkaları için yıkım olan savaş Tall için bir fırsattır.

Yüzbaşı Staros

Filmin önemli karakterlerinden biri olan Charlie Bölüğü komutanı Yüzbaşı Staros, bölüğündeki askerlere karşı şefkatli ve korumacı bir yapıdadır. 210 numaralı tepeye taarruz eden birliği fazla kayıp verince Albay Gordon Tall'ın tekrar tüm güçleriyle taarruz emrine itiraz eder. Tall, taarruzu bizzat kendisi yönetir ve tepeyi ele geçirip Japonları çekilmeye mecbur kalır. Bunun sonucunda Tall, Staros'u bölük komutanlığı görevinden alıp yerine Yüzbaşı John Gaff (John Cusack)'ı görevlendirir.

Amerikalı sinema tarihçisi, eleştirmen ve gazeteci Peter Biskind'in notlarına göre Malick, kitabı kendi duyarlılığına ve görüşlerine göre senaryolaştırırken yaptığı seçimlerin bazılarını sorgulanır hale getirir. Romanda Yahudi bir yüzbaşı olan Stein'in yerine Yunanlı Staros'u koyarak Jones'un ordu içinde anti-semitizmin varlığına dair iddialarının alt edilmesini desteklemiş oluyordu. Malick, James Jones'un romanının filme göre daha geleneksel olan bir kısım yorumlarını korudu ancak bazı karakterler arasına da ilginç bir şekilde çok belirgin olmasa da homoerotik birtakım unsurlar da ekler (Akt. Niemi, 2018,

s.312). Özellikle Welsh ve Witt arasındaki ilişki net olmamakla birlikte bu çağrışımı yapmaktadır. Bununla birlikte yine Welsh/Witt ile Tall/Staros arasındaki baba/oğul-sevgi/nefret ilişkisi ve ikilemleri filmde dikkat çeken noktalardır.

Dindar ve yufka yürekli bir Yunanlı olan Staros, *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmindeki Yüzbaşı Miller gibi yalnız kaldığında ölen askerleri için gözyaşı döker, dua eder (**Görüntü.3.7**). Tall, Staros'un etnik kimliğine ve cephedeki isteksizliğine Homeros'u okuyup okumadığını sorarak vurgu yapar. Staros, Aristoteles'in Poetikası'nda zikredilen katharsisin amacının filmde gerçekleştirilmesini sağlayan önemli karakterlerden biridir. Tragedyada, idealize edilen kahraman figürüyle seyircinin özdeşlik ilişkisi kurabilmesi için kahramanın en önemli özelliklerinden biri de ızdırap duymasıdır. Film boyunca derin düşüncelere dalan, ağlamaklı bir yüz ifadesine sahip bir bölük komutanı olan Staros, emirleri yerine getirmek ile bölüğündeki askerlerin hayatı arasında seçim yapmak zorunda bırakıldığı için ıstırap duyar. Böylece, zıtlık ve çatışmaya dayalı trajik hayatın vazgeçilmez unsurlarından biri olan ıstırap sayesinde savaş meydanında neler olup bittiğinin farkına varır (Şentürk, 2013, s. 18).



Görüntü.3.7. Yüzbaşı Staros'un gece askerleri için dua ederken ki görüntüsü.

Er Witt

Er Witt, filmde ilk gördüğümüz karakterdir. Birliğinden firar edip ada yerlileriyle yaşamaya başlayan Witt, iç sesiyle doğa, yaşam, ölüm üzerine varoluşsal sorular sormaktadır. Witt'in iç sesine kocaman ağaçların olduğu orman ve sahilde kabuklu deniz mahsulü toplayıp

barış içinde oyun oynayan, yüzen çocukların görüntüsü eşlik eder. Annesinin ölüm anını “O’nun tanrıya dönüşünde güzel ya da coşku verici hiçbir şey bulamadım” diyerek betimleyen Witt, kendi ölümünün nasıl olacağı, son nefesini verdiğini bilmenin nasıl bir duygu olduğunu merak ettiğini anlatır.

Kısa bir süre sonra adaya bir devriye botu gelir ve Witt ile yanındaki arkadaşı yakalanıp hücreye kapatılır. Charlie Bölüğü başçavuşu Welsh’in (Sean Penn) hücrede Witt’e verdiği nasihatler ile sitemli konuşmasından anlarız ki Witt otorite ile sorun yaşadığı için sürekli firar etmekte ve bu nedenle altı yıl gibi uzun bir süredir askerlik yapmaktadır.

Er Witt’in savaş karşıtlığının temelinde doğaya, kendi birliğindeki, düşman saflarındaki ya da ada yerlilerine kadar tüm insanlığa duyduğu sevgi vardır. O, tüm yönleriyle yaşama hayranlık duymaktadır. Witt, başkalarının sadece yıkımı gördüğü yerde güzelliği gören bir yapıdadır (Jordan, 2001: 18). Bu durum doksanlardan itibaren sinemada değişen erkeklik kavramıyla da ilgilidir. Çünkü 90’lardan itibaren önceki filmlerin yalnız, silahlı, sert ve kavgacı kahraman erkeklerin yerini daha duyarlı, sevecen aile erkekleri alır (Jeffords, 1993, s. 197). Bunun en önemli sebebi ise teknolojik ve iletişim çağıyla birlikte siyahi topluluklar ile kadın ve çocuk haklarında yaşanan gelişmelere paralel olarak yaşanan değişimlerdir. Öyleki 90’lardan itibaren Hollywood aksiyon filmlerinin sert ve kavgacı erkekleri artık ergenliğe yeni girmekte olan çocuklarına söz geçirememekte, terkedilmekte, aldatılmaktadır. Kaba kuvvet artık sadece kötülere karşı işe yaramaktadır.

Witt karakteri *İnce Kırmızı Hat* filminin uyarlandığı aynı adlı romanın yazarı olan James Jones’un 1951 yılında yazdığı *İnsanlar Yaşadıkça* romanından 1953 yılında yönetmen Fred Zinneman tarafından sinemaya aktarılan *İnsanlar Yaşadıkça* (*From Here to Eternity*, 1953) filminde Montgomery Clift’in canlandığı Prewitt karakterine isim, karakter ve fiziki olarak benzemesi ilginç bir noktadır (Morrison ve Schur, 2003, s. 28). Er Witt, *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* filmindeki Paul Baumer karakteriyle de benzeşmektedir. Baumer ve Witt benzerliği *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* filminde açıklandığı için tekrara girmemek için şu açıklamayı eklemek gerekebilir: Baumer ve Witt’i diğer savaş filmlerindeki başkarakterlerden ayıran en önemli özelliklerden biri de klasik anlatılardaki güçlü ve cesur kahraman asker tiplemesinden uzak olmalarıdır.

Filmin çekildiği dönemde Witt karakterini oynayan Jim Cazievel’ den çok daha ünlü birçok oyuncu filmin kadrosundaydı. Hollywood savaş filmlerinde genelde John Wayne, Lee

Marvin gibi dominant oyuncular olur ve bunlarda çoğunlukla askeri birliklerin komuta kademesinde görev yapar. Witt karakterinde durum tam tersidir. O ordudaki en düşük rütbededir. Hatta Witt, birliğinde er olmanın gereklerini de tam olarak yerine getirememektedir. Buna rağmen Malick'in, Witt karakterini filmde bu kadar ön plana çıkarması tesadüfi değildir. Witt, filmdeki savaş karşıtlığının önemli simgelerinden biridir. Ada yerlileri ve onların küçük çocuklarıyla olan uyumlu ve sevecen görüntüsü, muharebe sırasında esir alınan Japon askerlerine şefkatli yaklaşımı ve ölü Japon askeriyle olan monoloğu bunu destekleyen önemli unsurlardır. Witt, yüzü ve vücudu toprağa bulanmış ölü Japon askerini şefkat ve hüznle izlerken ölü asker şöyle konuşur: "Dürüst müsün? İyi kalpli misin? Dürüstlüğe, iyiliğe güvenir misin? Herkesçe sevilir misin? Bil ki, bende öyleydim. İyiliğe inandığın için, daha mı az acı çekeceğini sanıyorsun? **(Görüntü.3.8)**. Malick, muharebe alanında dolaşan Witt'e "Bu büyük şeytan nereden geliyor? Nereden dünyaya süzülüyor? Hangi tohumdan, hangi kökten büyüyor? Kim yapıyor bunu? Kim öldürüyor bizi? Işığı ve hayatı bizden kim çalıyor? Bilemeyeceğimiz bir yerden bizimle alay eden kim? Mahvolmamız dünyanın iyiliğine mi yoksa? Çimlerin büyümesine, güneşin parlamasına yardımcı mı olacak bunun? Bu karanlık senin de mi içinde var? Sorularını sordurarak bize Witt'in filmdeki savaş karşıtlığının öznesi olduğunu tekrar hatırlatır.



Görüntü.3.8. Er Witt'le iç sesiyle konuşan ölü Japon askerinin görüntüsü.

Savaşın gerçekleştiği yer olan Guadalcanal, Er Witt'in gözünden ve onun bakış açısından verilir. Kitabın aksine filmin başkarakterinin Witt olması şunu gösterir: Witt,

Malick'in filmdeki sesidir. Ralph Waldo Emerson'un⁶ *Doğa* (Nature, 1836) başlıklı makalesinde belirttiği “doğa ve maneviyatın ayrılmaz bir şekilde bütünleşmiş olduğu” iddiasını Malick, filmde Er Witt karakteri üzerinden, onun bakış açısı ile eylemleri/eylemsizliği üzerinden anlatır (Patterson, 2007,s. 10).

Er Bell

Malick'in anlatmak istediği hikâyede Ben Chaplin'in canlandığı Er Bell karakteri önemli ve aynı zamanda ilginç karakterlerden biridir. Çünkü Bell daha önce subay olarak görev yaparken çok sevdiği karısından ayrı kalmamak için görevinden istifa eden bir askerdir. Ancak savaş başlayınca ordu tarafından er olarak tekrar silah altına alınır.

Filmde bulunan birçok karakter içinde Witt ve Bell karakterlerinin geçmişine flashback yöntemiyle dönüşler yapılır. Witt'in geçmişe dönüşleri annesi ve çocukluğuyla ilgili iken; Bell'in ise karısıyla geçirdiği zamanlara ait hatıralardır. Bell, çatışma sırasında bile olsa sık sık karısıyla geçirdiği geçmiş zamanları hatırlamakta, bu özlem içini kemirmektedir. Onun tek isteği savaş kendisini tamamen değiştirmeden karısının yanına dönmektir. Flanagan'a göre (2007), *İnce Kırmızı Hat* filminde sık sık yapılan bu geri dönüşler, bir askerin yoğun bir savaş ortamında bile anılarına, ev hayallerine yoğunlaşabileceğini seyirciye göstermek içindir. Bell ile birlikte seyirci de çatışma ortamından bir anda Güney Pasifik adalarındaki ormandan Orta Amerika arasındaki büyük mesafeleri geçer. Belki de bu biz izleyicilere kendi konumumuzda var olan mekânsal paradoksu hatırlatıyordur (s. 137). 210 numaralı tepeye gizli bir keşif yapmak için gönüllü olan askerlerden biri olan Bell, uzun otların içinde gizlice sürünerek ilerlerken bile karısını düşünür. Bell ancak çimlerin yüzüne yapışmasıyla adeta uykudan uyanır. Bedenselleşmiş bilinçler olarak dünya bize fiziksel olarak değil duygusal olarak dokunup ruhumuzu, duygularımızı, hatıralarımızı uyandırır. İnsanoğlunun hayvani doğasının en çok risk altında olduğu da bu zamandır (Davies, 2009b, s. 60).

Ancak Bell'in karısına dönme isteği ondan aldığı bir mektupla sona erer. Çünkü karısı mektubunda başka bir subaya âşık olduğunu ve ondan boşanmak istediğini söyler. Bell, mektubu okurken elini istemsizce kalbinin üzerine götürür (**Görüntü.3.9**). Bu sahnede Ben Chaplin, Malick'in yönetmenliğinde teatral bir oyunculuğa gerek duymadan karakterin duyduğu acıyı ve yıkımı izleyiciye başarıyla gösterir. Bell'in, savaştan önce eşinin yanında olabilmek için subaylığı bırakması ancak savaş başlayınca bu sefer er olarak zorunlu bir

⁶ Ralph Waldo Emerson, Doğum:1803, Ölüm:1882, Şair, Deneme Yazarı ve Düşünür. İnsanın Görkemi kitabının ve Doğa (Nature) makalesinin yazarı.

şekilde silahaltına alınması ve talihsizliğinin bununla da kalmayıp cephede bile sürekli mutlu günlerini düşlediği eşinin bunu gerekçe gösterip bir başka subay için ondan ayrılması oldukça ironik bir durumdur. Bell, film sona erdiğinde fiziksel manada hayatta kalan karakterlerden biridir. Kendi iradesi dışında girdiği bu savaş yüzünden Bell'in hayatı tamamıyla altüst olur. Ancak Bell, ne *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmindeki sağ kalan karakterler gibi gururla ülkesine dönecek ne de hayatını kaybeden Miller ve diğerleri gibi minnetle anılıp hatırası yaşatılacak biridir. Çünkü O hem rütbesini hem de sevdiğini yitiren bir kaybedendir. Bell savaştan fiziksel olarak sağ ama ruhen adeta ölmüş olarak dönecek biridir. Malick, Bell karakteri üzerinden klasik anlatılarda olduğu gibi savaşın sadece insanlar üzerinde yaralanma, kopan uzuvlar, kaybedilen organlar gibi fiziksel tahribatlar yaratmakla kalmadığını; savaşın aynı zamanda insan ruhunu da öldürdüğünü göstermek amacındadır.



Görüntü.3.9. Bell'in, eşinden aldığı ayrılık mektubunu okurkenki görüntüsü.

Başçavuş Welsh

Sean Penn'in canlandığı Başçavuş Welsh karakteri soğukkanlı ve umursamaz bir yapıdadır. Welsh, filme adeta Witt'in azizliğini dengelemek için konulmuş biri gibidir. Welsh, Witt'e bundan başka bir dünya olmadığını söylerken, Witt ise başka bir dünya olduğuna inandığını söyler (Silberman, s. 174). Bu iki karakter adeta mıknaatısın kutupları gibidir: Zıt kutuplardadırlar ancak birbirlerini de çekerler.

Critchley (2009), Welsh'in hiçbir şeye saygısı olmayan fizikalist (her şeyin fiziksel olduğu düşüncesi) ve aynı zamanda egoist biri olduğunu söyler. Filmin uyarlandığı *İnce Kırmızı Hat* romanının yazarı James Jones'un da Welsh için "her şey Welsh'i eğlendirir.

Politika onu eğlendirir, din onu eğlendirir, idealler ve dürüstlük onu eğlendirir; ama özellikle insani erdemlerdir onu en çok eğlendiren: Çünkü o bunların hiçbirine inanmaz” der (s. 19). Welsh’in, firari asker Witt’i gemiye aldıktan sonra karşılıklı konuştukları sahnede bunun emarelerini görürüz. Bu sahnede Witt’e “bu dünyada tek başına bir erkek hiçtir. Bu gördüğümüz dünyadan başka dünya yok” der. Witt’in “yanılıyorsun, ben başka bir dünya gördüm. Onu bazen düş sandım... Yine de olsun” demesi üzerine “benim asla göremeyeceğim şeyleri görmüşsün. Biz kendini yok etmeye çalışan bir dünyada yaşamaktayız. Böyle bir durumda sadece gözlerini kapatıp her şeyi görmezden gelerek kendini korursun. Belki de senin en iyi dostun benimdir ama haberin bile yok” der.

Welsh’in umursamazlığıyla ilgili filmde bir diğer örnek şudur: Ağır yaralanan ve acı içinde çığlık atan bir asker vardır. Welsh, mermiler arasında canını tehlikeye atarak bu askerin acısını hafifletmek için morfin verir ve asker sessiz ve sakin bir şekilde ölür. Sonra Yüzbaşı Staros, kendisine “gümüş yıldız” verilmesini teklif edeceğini söyler. Bunun üzerine Welsh: “Mülkiyet, tüm bu lanet şey mülkiyetle ilgili. Bir millet başka bir milletle mülkiyet için savaşıyor. Bunların hepsi yalan, bu konudan bir daha bahsedersen dişlerini dökerim” der. Welsh’in düşüncesine göre her şey bir yalandan ibarettir. Bir adam hayatta kalmak için kendine bir ada yaratır ve bu adada kanlı savaş yalanlarına gözlerini kapatır (Critchley, 2009, s. 19). Welsh, savaşın anlamsızlığının, gereksizliğinin farkındadır. Yine de Welsh, umursamazlığıyla kendine yarattığı zihinsel adasında kanlı savaş yalanlarına gözlerini kapatır, bu anlamsızlığın, yalanın bir parçası olur.

3.2.2.3 İnce Kırmızı Hat filminin ideolojik çözümlemesi

İnce Kırmızı Hat filminde en önemli ideolojik eleştirilerden biri ordudaki hiyerarşiye getirilir. Filmde en üst rütbeli asker olarak yüzünü gördüğümüz Tuğgeneral Quintard, savaş gemisinin güvertesinde Albay Tall ile harekât hakkında konuşurken bile Amiral tarafından gözetlendiğini söyler. Quintard, Tall’a “şahin gibi bizi gözetliyorlar” dedikten sonra eğer bu görevi yapmak istemezse yapacak birilerinin mutlaka çıkacağını ekler. Bu hiyerarşik yapı içinde amirali de gözetleyen birileri vardır. Tall ise ordunun hiyerarşik yapısı içinde altındaki Staros’u gözetlemektedir. Foucault (2012, s. 95), çok az bir bedel ile silaha, fiziksel şiddete ve maddi kısıtlamalara ihtiyaç duymadan sadece gözetleyen bir bakışın varlığını kendi üzerinde hisseden herkesin bu bakışı içselleştireceğini söyler. Öyle ki, bireyin sonunda kendini gözetleme durumuna girerek kendi üzerinde ve kendine karşı bu gözetleme mekanizmasını işleteceğini bunun da düşük maliyetli ve süregiden bir iktidarın formülü olduğunu söyler.

Klasik savaş filmlerinin çoğu dünyayı siyah/beyaz, iyi/kötü, biz/onlar şeklinde kategorilere ayırarak izleyicinin zihnine işler. Ki izleyicilerin zihinleri de bu duruma zaten hazırdır. İzleyici bu ikilemlerden diyalektik bir düşünce tarzıyla aslında ne olduğuna dikkatlice bakarak kurtulabilir. Malick, işte bu tür bir düşünceyle filminin açılışını yapar (Manning, 2011, s. 169). Filmin açılış sahnesinde Er Witt' in bulunduğu cennet gibi Solomon Adaları'nı görüyoruz. Ne zaman olduğunu bilmesek de savaşın başlayacağını biliriz; ama bu masum ada yerlileri neden bu kadar mutlu? Asker kaçığı Witt neden bu kadar huzurlu? Ancak savaş gemilerinin adaya gelmesiyle Witt'in yüzünde yenilmiş bir insanın bakışı belirir. Bir iç ses “doğanın kalbindeki bu savaş nedir?” sorusunu sorar. Malick'in tüm filmleri çok titiz doğa görüntüleri barındırır. 200 milyon yıldan fazla bir zamandır varlığını sürdüren doğanın harika “ürünlerinden” biri olan timsahın görüntüsü ile filmin başlaması yeryüzünde birkaç yüz bin yıllık geçmişi olmasına rağmen kendini süper tür olarak görüp sürekli birbirilerini öldürmeye çalışan insan türüne bir göndermedir. Malick, bize burada insanın kırılganlığı hakkında bir yorumda bulunmaya çalışır. Bu yorum da şudur: İnsan varlığının güvenilirmez, yıkıcı ve aynı zamanda sanılanın aksine çokta emniyette olmayan doğası ile “ebedi” ve hayatta kalma konusunda çok başarılı timsahın karşılaştırılmasıdır. Neticede anlatılmak istenen bizim doğaya karşı verdiğimiz bu savaşı kaybedeceğimizdir (Manning, 2011, s. 169-170).

210 numaralı tepeye gerçekleşen ilk hücumda Japonların verdiği sert karşılık üzerine Amerikan birlikleri ağır kayıplar verip geri çekilir. Başçavuş McCron (John Savage) şoka girmiş bir şekilde eline bir tutam ot alır ve diğer askerlere göstererek “İşte siz busunuz. Bize sadece bu var. Biz buyuz işte. 12'sini de kaybettim. On iki kişiyi... Hepsini... Bu delilik... Ne yapacaklarını, nereye gideceklerini söyledim. Onları cesaretlendirdim. Bu delilik. Burada komuta kimde bilmiyorum ama onları göndermeyeceğim. Buna izin vermeyeceğim. Ben gideceğim! Buradan gidiyorum!” der ve mevziden çıkar. Savaş filmlerinin genelinde düşman askerleri zoru gördüklerinde bu duruma düşerken bu filmde bir Amerikan askerinin ama özellikle bir astsubayın bu durumda gösterilmesi nadiren gerçekleşen bir durumdur.

Yukarıda anlatılan durumu desteklemesi açısından bir başka örnek de savaş esirlerine ve ölümlere yapılan kötü muamelenin klasik savaş filmlerinin tam tersine bu filmde düşman tarafından değil de Amerikan askerleri tarafından yapıldığının gösterilmesidir. Brian De Palma'nın *Savaş Günahları* (*Casualties of War*, 1989), Oliver Stone'nun *Müfreze* (*Platoon*, 1986) gibi bazı Amerikan yapımı filmlerde de sivillere veya esirlere kötü muamele yapıldığı daha önce gösterilmiştir. Ancak bu filmlerde kötüler yine Amerikalılar tarafından

cezalandırılır. Bu filmde de 210 numaralı tepeyi ele geçirdikten sonra Japon mevzilerini de göğüs göğüse bir muharebeden sonra alan Amerikan birliğinden bazı askerler esir aldıkları Japon askerlerine kötü davranır. Öyle ki düşman askerlerinin dişlerini söküp savaş hatırası olarak alan bir Amerikan askeri, elinde pensesiyle yaralı bir Japon askerine İngilizce “dişlerimi etine geçireceğim. Şu gökyüzünde süzülen kuşları görüyor musun? İşte onlar senin etini yiyecekler” der. Japon askeri, İngilizce bilmese de Amerikalı askerin düşmanca tavrını anlamıştır. Japonca bir şeyler söyleyip sürekli gökyüzündeki kuşlara bakarken **(Görüntü.3.10)** Amerikalı asker ise avucundaki düşman askerlerinden söktüğü dişlerden oluşturduğu koleksiyonunu kontrol etmektedir. Bu asker bir önceki bölümde değinilen *Savaş Günahları* ve *Müfreze* filmlerinde olduğu gibi diğer Amerikalı askerler tarafından cezalandırılmaz; aksine hiç kimse bu olayın farkında bile değilmiş gibidir. Aynı asker, çatışma sona erip kendisiyle baş başa kaldığında yaptığının farkına varır ve kendinden öğrenircesine ağlayarak elindeki diş koleksiyonunu bırakır.



Görüntü.3.10. Esir Japon askeri ile işkenceci Amerikalı askerin görüntüsü.

3.2.2.3.1 Görüntülerin ürettiği anlamlar

İnce Kırmızı Hat filminde sıklıkla metafor kullanımına gidilmektedir. Ryan ve Lenos (2012), sinema sanatında metaforik bağlantıların bir karakterin duygusal durumu hakkında bilgi vererek öyküyü daha iyi anlatabilmeye yardımcı olduğunu söylerler. Doğadan alınan metaforlar genellikle “özgünlük”, “kendiliğindenlik” ve “doğruluk” ile ilişkilendirildiği için sinemacıların anlatmak istedikleri durumları dile getirmede kullandığı yöntemlerden biridir. Çünkü insanlar doğruyu söyleyenleri severken; yalan söyleyen, gereksiz ve yapmacıklı

davranıp konuşanları ise sevmez. Bu nedenledir ki sinemada çoğu zaman doğaya ait görüntüler yapaylığı ve yanlışlığı çağrıştıran görüntülerle arka arkaya sıralanıp kullanılır (Ryan ve Lenos, 2012, s.163). Malick, film boyunca yanlışlığı temsil eden savaş görüntülerini muhteşem doğa görüntüleri eşliğinde verir.

Film, ormanda ağacın altında duran büyük bir timsahın kendisini çeken kameradan saklanmak için suya girip kaybolmasıyla başlar. Bu metaforik bağlantıdan hemen sonra kocaman bir ağaç ve gökyüzüne uzanan yaprakları arasından sızan güneş ışığını görürüz. Ardından yüzünü göremediğimiz birinin iç sesiyle sorduğu varoluşsal sorular gelir:

“Doğanın kalbindeki bu savaş nedir?”

“Doğa kendisiyle neden çekişir?”

“Toprağın denizle çekişmesi...”

“Doğada intikam alma gücü mü var?”

“Bir değil de iki güç mü var yoksa?”

Steven Rybin (2011), bu sesin filmin başındaki bu sahneden hemen sonra ortaya çıkması nedeniyle Er Witt karakterine ait olduğu düşünüldüğü için bu yanlışlığın filmle ilgili birçok eleştiride tekrarlandığını ve bir ön kabul haline geldiğini belirtir. Bu hatanın birçok yerde yapılmasının diğer bir sebebinin de genellikle klasik anlatılardan gelen alışkanlıkla filmin merkezinde bir kahramanın olmasından kaynaklandığını iddia eder. Rybin, hâlbuki bu sesin filmde sahneleri kesildiği için görünmeyen Er Train’i canlandıran John Dee Smith adlı bir oyuncuya ait olduğunu söyler (s, 29). Daha önce filmle ilgili bilgiler verilirken açıklandığı üzere filmin sinema, DVD ve televizyonda gösterilen sürümü, uzun sürümünden birçok sahnenin kesilmesi sonucu piyasaya sunulmuştur. Bu yanlışlığın bir başka sebebi de Er Train ile Er Witt’in iç seslerinin tonunun birbirine çok benzemesidir.

Film, savaşın dehşetini şiirleriyle anlatan Wilfred Owen’ın⁷ mısralarındaki gibi acımasız kayıplara ağıt yakıp gelecekteki savaşlara da şiddetle karşı çıkan şiirsel bir anlatım tarzına sahiptir. Savaş sahnelerinde gökyüzü kimi zaman nefes kesen güzelliğiyle görünürken kimi zaman duman ve patlamalarla alacakaranlığa bürünür. Bazen delinmiş bir yaprağın içinden geçen günışığı ile bazen de yumurtadan çıktığı anda savaşın ortasında kalan minik bir yavru kuşun çırpınışları savaşın aslında sadece cephede ölen askerleri değil tüm yaşamı

⁷ Wilfred Edward Salter Owen, (18 Mart 1893 - 4 Kasım 1918), İngiliz şair ve askerdir. Savaşın dehşetini betimleyen pasifist şiirleriyle tanınan Owen, Birinci Dünya Savaşı’nı sona erdiren ateşkes anlaşmasından bir hafta önce cephede ölmüştür (Freer and Andrew, 1970, s.119-120).

katlettiğini anlatır (Morrison and Schur, 2003, s. 25). Nitekim çatışmadan önce yemyeşil otlarla kaplı olan savaş alanının (**Görüntü.3.11**) çatışma sona erdiğinde tanınmaz hale geldiği görülür (**Görüntü.3.12**). Bu görüntüler, savaşın cenneti adeta bir cehenneme çevirdiğinin göstergesidir.



Görüntü.3.11. Savaşın yaşandığı alanın savaş başlamadan önceki görüntüsü.



Görüntü.3.12. Savaşın yaşandığı alanın savaş sonrası görüntüsü.

İnce Kırmızı Hat filminde düşman askerlerine *Er Ryan'ı Kurtarmak* filminin aksine birçok sahnede yakın plan çekim yapılır. Japon askerlerin savaşın dehşetini duyumsamalarını, ölüm korkusunu veya muharebeyi kaybetmekten duydukları utancı, üzüntüyü askerlerin yüzlerine yapılan yakın plan çekimiyle izleyicilerin görmesi sağlanır. Bu bilinçli tercihle klasik savaş filmlerinin aksine düşman diye adlandırılan karşı cephedeki askerlerin de insan olduğu hatırlatılır. Filmdeki bir diğer dikkat çekici ayrıntı da Japon ya da Amerikalı askerlerin

vurulmaları çoğu zaman yakın çekimle yapılmaz ve kan gösterilmezken, askerlerin ölümünden hemen önce veya ölüm anında toprağa bulanmış yüzleri yakından gösterilir (**Görüntü.3.13**). Mircea Eliade, *Dinler Tarihi* (2005) kitabının “Toprak İnsanı (Homo-Humus)” bölümünde inançlar ve toprak bağlantısını ele alır. Eliade, incelenen tüm inançlarda toprağın, kendi cevheriyle bir ana gibi canlıları doğurup şekillendirdiğine inanıldığını aktarır. Toprağın verimliliğinden kaynaklı olarak kendisinden gelen her şeye hayat verdiğini ve yine kendisine dönen her şeye de yeni bir hayat verilir inancının yaygın olduğunu belirtir. İnsan (homo) ile toprak (humus) arasındaki ilişkinin temelinde, insanın fani olması ama aynı zamanda da Toprak Ana'dan doğup sonunda tekrar ona döneceği inancı bulunduğunu ifade eder (s. 300). *İnce Kırmızı Hat* filminde bunu birçok sahnede görmemiz tarih boyunca çeşitli inançlar ile semavi dinlerdeki, insanın topraktan (çamurdan) yaratıldığı ve tekrar toprağa döneceği inancına gönderme olabilir.



Görüntü.3.13. Ölmekte ölen genç bir askerin görüntüsü.

3.2.2.3.2 İnce Kırmızı Hat filminin tematik çözümlemesi

Savaşı gerektiren sebepler

İnce Kırmızı Hat filminde savaşı gerektiren sebep olarak Tuğgeneral Quintard, Albay Tall ve diğer subaylara harita üzerinde yaptığı kısa konuşmada “kaya” adı verilen adada Japonların bir havaalanı yaptıklarını söyler. Japonların Güney Pasifik’e inmelerini engellemek için bu adanın alınmasının gerekliliği vurgular. Ancak daha sonra Tall ve Quintard yalnız kaldıklarında Tall’ın iç sesi ve Quintard’ın ağzından dökülen kelimeler olayın farklı bir boyutunu da görmemizi sağlar. Şöyle ki: Quintard “iş sen yapmayacaksan her zaman yapacak

birileri bulunur... O adayı senden başka kimse istemiyor” derken Tall, ise iç sesiyle “kurbanlık koyun gibiyim, ağaca ayaklarından asılmış” der. Böylece Tall’ın aslında kimsenin yapmak istemediği bu görevi orduda bulunduğu süre zarfında kaybettiklerini telafi etmek için bir fırsat olarak gördüğü anlaşılır. Filmde, bir bakıma savaşların, ülke politikalarıyla ilgili olduğu ve belirlendiği gerçeği bir tarafta dururken; savaşta aslında kişisel çıkar ve beklentilerin de göz ardı edilemeyeceği ima edilir.

Savaş sonucunda elde edilmesi beklenen kazanımlar

Daha önce de ifade edildiği gibi filmin başında kısa bir sahnede 210 numaralı tepenin ele geçirilmesiyle Japonlara karşı Pasifik’teki üstünlüğün pekiştirileceği düşünülmektedir. Komuta kademesindeki her bir askerin savaşı aslında bir taraftan mevcut konumunu korumak için bir taraftan da rütbe yükseltmenin bir fırsatı olarak da gördüğü anlaşılır. Örneğin Albay Tall için savaş, generalliğe yükselebilmesi için bir fırsattır. Filmin diğer karakterlerinin ise her birinin farklı motivasyonları vardır. Yüzbaşı Staros için, savaşın sonunda askerlerinin hayatta kalması en önemli kazanım olacak iken, Bell için ise savaşın sona ermesiyle karısına kavuşacak olması bir kazanım olacaktır. Bu nedenledir ki *İnce Kırmızı Hat* filmi, klasik anlatıma sahip savaş filmlerinde görülen tek bir amaç için bir araya gelen erkekler şablonuna uymamaktadır.

3.2.2.3.3 İnce Kırmızı Hat filminde kurulan karşıtlık ve dışlamalar

İnce Kırmızı Hat filminde klasik savaş filmlerinde görülen karşı tarafı/düşmanı bir nefret objesi olarak gösteren karşıtlık ve dışlamalar yerine tüm insanların içinde yaşadıkları doğa ile bir bütün olduğu düşüncesi hakimdir. Filmde, ilk taarruzda savunma pozisyonundaki Japonlar makinalı tüfek ve bomba ateşiyle Amerikalılara büyük kayıplar verdirip geri çekilmeye zorlar. Film izleyicisi ile Amerikan askerlerinin gözünde bu göremedikleri Japon askerleriyle ilgili bir gizem oluşur. Bu ise Japonlara karşı korkuyla karışık bir öfke oluşmasına neden olur. Ancak daha sonra Japon mevzileri ele geçirildikten sonra esir alınan Japon askerleri görüldüğündeyse bu öfke ve korku yerini acıma duygusuna bırakır. Açlıktan ve yorgunluktan zayıflamış halde, bitkin ve bezgin durumdaki Japonlar, yenilginin verdiği utanç ve çaresizlikle ölü arkadaşlarına sarılıp ağlamaktadır.

Filmde karşıtlıklar ve dışlamalar çoğunlukla Amerikalı subaylar arasında görülür. Albay Tall ve Yüzbaşı Staros arasında karşıtlıklar oldukça belirgindir. Çünkü Tall her ne pahasına olursa olsun görevin yerine getirilmesi gerektiği düşüncesindeyken Staros ise öncelikli olarak askerlerinin hayatta kalması gerektiğine inanır. *İnce Kırmızı Hat* filminde

kurulan karşıtlıklar *Er Ryan'ı Kurtarmak* filminden farklı olarak “biz” ve “onlar” kategorisi şeklinde değildir. Bu karşıtlıklar ağırlıklı olarak *savaş/barış, insan/doğa, ölüm/yaşam, sözde uygarlık/sözde geri kalmışlık* gibi kavramlar ile Tall/Staros, Welsh/Witt, Bell/Bell’in Karısı gibi bireysel karşıtlıklar üzerine kuruludur. Tür filmlerinde ana karakterleri, bunların hikâyedeki işlevini ortaya çıkaran ve karakterin kültürel dışavurumunun sergilenmesi için özelliklerini öne çıkarıp kullanan güç çatışmadır. Karakter, “oluşunu” bir taraftan tür filminin konu aldığı bu kültürel çatışmaya borçlu iken; diğer taraftan bu kültürel çatışmanın ortaya çıkışı da yine karakterler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Tür filmindeki karakterlerin tutum ve eylemleri olmadan çatışma tam anlamıyla ortaya konamayacağından, tür filmdeki çatışmalar da karakterler sayesinde oluşturulur. Bu karşılıklı ilişki sayesinde film eleştirisi ve çözümlemesinde filmlerin derin anlamlarına ulaşılması kolaylaşır (Özden, 2004, s. 254-255). *İnce Kırmızı Hat* filminde karşıtlıklar ve dışlamalar *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmine uygulanan yöntemle temelde aynı olsa da yukarıda ifade edildiği bu filmde birçok farklı boyutta karşıtlıklar kurulduğundan bu karşıtlıklar ve dışlamalar kategorileştirilerek aşağıda gösterildiği şekilde sıralanmıştır.

Karakterler arasındaki karşıtlıklar ve dışlamalar:

Tall

Katı

Öfkeli

Hırslı

Tehditkâr

Bencil

Faşist Emareler Gösteren

Beyaz Amerikalı

Welsh

Soğukkanlı

Umursamaz

Staros

Yumuşak

Sakin

İhtirassız

İlimli/Anlayışlı

Özgecil

Demokrat

Yunan Asıllı (Göçmen)

Witt

Sıcakkanlı

Duyarlı

Askeri Disipline Uyan Disiplinsiz

Gizemli Açık

Bencillik Belirtileri Gösteren Özgecil

İnsan ve doğa üzerine kurulan karşıtlıklar

İnsan

Doğa

Yıkıcı

Onarıcı

Geçici

Ebedi/Kalıcı

Tarafli

Tarafsız

Bencil

Kapsayıcı

3.2.2.3.4 İnce Kırmızı Hat filmindeki ideolojik seslenişler

Yukarıda açıklandığı üzere 20 yıl gibi çok uzun bir ara verdikten sonra çektiği *İnce Kırmızı Hat* filminde Malick'in amacı ve odak noktası sinemada bir savaş gösterisi yapmak veya heyecanlı bir çarpışma göstermek değildir. O'nun amacı daha çok savaşta bulunan askerler, o sırada savaşı nasıl deneyimliyorlar ne hissediyorlar savaş hakkında ne düşünüyorlar onu ortaya çıkarmaktır (Rosbury, 2016, s. 21). Adorno, “her şeyden önce de sinema, gerekli yatırım maliyetlerinin çapı yüzünden, kamusal-idari planlamaya benzer bir planlamaya muhtaçtır. Gerçi sinemada kaçınılmaz bir biçimde hesap kitap işi olan yanla, konunun hakikati arasındaki çelişki kendini ürkütücü bir biçimde gösterir: sinemanın saçmalığı, bireysel başarısızlıktan çok bu çelişkiden kaynaklanır. Sinemanın ilkesi, planlayan, izleyiciyi de hesaba katan niyettir ki, uyumu bozan da budur” der (Adorno, 2011, s. 138). Malick'in filminin Spielberg'in filmine göre hem gişede hem de genel sinema izleyicileri arasındaki bilinirlikte oldukça geride kalmasının önemli bir nedeni izleyici sayısı ve hesap-kitap tarafından bakmak yerine hakikati öne almaya çalışmasıdır.

Savaş filmleri, çoğu zaman neredeyse değişmeyen bir içeriğe sahiptirler. Çarpışmalar ya askeri manevralar, tanklar, zırhlı araçlarla büyük ölçekli ya da daha küçük ölçekte, bazen de savaş pilotlarında olduğu gibi tek bir kişinin katılımıyla gerçekleşmektedir. Genelde savunulması veya ele geçirilmesi gereken bir yol, köprü veya tepe bulunmakta ve film bu çerçevede yapılmaktadır. Bu filmlerde seyircinin özdeşleşme yaşayacağı cesaret ve kahramanlık timsali askeri birlikler uyum ve arkadaşlık içinde hareket eder, düşman ise öteki,

kimliksiz ve dolayısıyla kötü olarak gösterilir. Tabi ki buna karşı bu çalışmada daha önce bahsi geçen *Zafer Yolları* ve *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* bazı istisnalar da mevcuttur (Hayward, 2012, s. 427-428). *İnce Kırmızı Hat* filminin de konusuna bakıldığında Hayward'ın savaş filmlerinin içeriğiyle ilgili yukarıda ifade ettiği gibi ele geçirilmesi gereken bir yer (210 numaralı tepe) vardır. Ancak filmin konusunu oluşturan 210 numaralı tepenin ele geçirilmesi konusu asıl anlatılmak istenen ya da varılmaya çalışılan nokta için bir araç olarak kullanılır.

İnce Kırmızı Hat filmi de yukarıda anılan *Zafer Yolları* ve *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* filmleri gibi savaş karşıtı bir filmidir. Morrison ve Schur'a göre (2003), bu filmlerin savaş karşıtı diğer filmlerden farklı olan belirgin özellikleri vardır. Örneğin *İnce Kırmızı Hat* filmi bir halüsinasyon cehennemi havasında ilerleyen Francis Ford Coppola'nın *Kıyamet* ve Spielberg'in ticari kaygıların baskın olduğu *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmleriyle de yüzeysel benzerlikler gösterse de bu filmlerin aksine öfkeden arınmış bir filmidir. Filmin neredeyse ilk bir saati ve sonundaki yarım saati oldukça durağandır, ancak savaş sahnelerine geçildiğinde de şimdiye kadar çekilen en güçlü ve şiirsel savaş sahneleri ortaya çıkar. Ancak filmde savaşın ahlaki eleştirisinin en yoğun olduğu yerler, filmin durgun sahnelerinde belirgin hale gelir. Bu bağlamda, *İnce Kırmızı Hat*, Amerikan savaş filmleri arasında özel bir film olarak durmaktadır (Morrison and Schur, 2003, s. 24- 25). Bunun sebebi de savaş filmlerinde alışageldiğimiz üzere savaşın heyecanlı bir macera olarak sunulmasıdır. Oysa bu filmde çarpışmalar durulduğunda film karakterleriyle birlikte seyirci de savaş ve savaşın anlamsızlığı hakkında düşünme ve sorgulama fırsatı bulur. Bu nedendir ki *İnce Kırmızı Hat* filminde savaşa karşı en yoğun ve sert eleştirilerin yapıldığı kısımlar filmin durağan sahneleridir.

Lotman'a göre (1999), filmsel anlatıda yönetmenin, izleyicinin görüş tarzını filmin amacına göre değiştirebilme yeteneği çok önemlidir. Çünkü bu amacın gerçekleşmesi için nesnelerin fotoğrafsal yansımalarını filmsel göstergelere dönüştürmek gerekmektedir. Çağdaş sanatta, özellikle roman gibi dilsel bir eser söz konusu olduğunda metin hareketlidir. O nedenle bir film metninin kuruluş ilkesi ya da görüş tarzı, resim, tiyatro ya da fotoğraf sanatından çok, romanın kuruluş ilkesine benzer. Eğer filmdeki dilsel diyalog daha özgür olup romandaki diyalogla bir tutulabilirse, o zaman yönetmenin sinematografik anlatımı roman yazarının anlatısı gibi olacaktır (s. 75-76). Malick, Lotman'ın yukarıda ifade ettiği gibi *İnce Kırmızı Hat* filminde karakterlerin iç sesini görüntülerin üzerine bindirerek filmini romansı bir anlatımla güçlendirir.

Sözen (2015), *İnce Kırmızı Hat* filminin, savaş, ölüm, hayatta kalma gibi varoluşsal alt-metinler üzerine inşa edilen çarpıcı öyküsünün, daha önce yüzlerce defa yapılmış olan savaş ve savaştaki askerlerin klasik kahramanlık hikâyelerini aşarak savaşın gösterilemeyen veya gösterilmeye cesaret edilemeyen yıkıcı tarafını, insan, doğa ve şiddet üzerine yazılmış bir şiire dönüştürerek sunduğunu söyler. Malick, bu filmiyle izleyiciye savaşın insanlar üzerindeki yıkıcılığıyla birlikte doğa üzerindeki tahribatını da gösterirken yaşam ve ölüm üzerine sorular sordurup cevapları da filmin hikâyesindeki dini ve mitolojik tarafıyla kuracağı ilişkilerde bulmasını bekler. Film boyunca askerlerin iç sesleriyle savaşı, hayatı, ölümü sorgulayarak sordukları soruları “panteist” bir düşünce tarzında doğa görüntüleriyle birlikte verir. Bu filmi bu kadar değerli kılan ve bu türe ait birçok filmde ayırıp özel kılan da budur der (s. 388). Ersümer’de, Malick filmlerindeki panteist bakış ile insanla insan olmayan arasındaki ayrım tartışmalı hale getirilirken, insan ile insan arasındaki ayrımlarında silindiğini söyler. *İnce Kırmızı Hat* filminde Japon mevzileri ele geçirildikten sonra Japon askerlerinin düştüğü durum karşısında, artık düşman olmaktan çıkıp izleyicinin üzüleceği varlıklar haline gelmesi ve bu acı görüntülerden sonra Er Train’in iç sesinden duyduğumuz “*Belki de tüm insanlar, her birinin bir parçası olduğu tek bir büyük ruha ve tüm yüzler aynı insana aittir*” cümlesi Malick filmlerindeki varlık anlayışını bize gösterir niteliktedir (Ersümer, 2014, s.188). Bu film aynı zamanda insanın çoğu zaman unuttuğu veya görmezden geldiği Dünya’yı, içindeki tüm varlıklarla birlikte paylaştığı gerçeğini hatırlatması açısından da önemli bir yerde durmaktadır.

Önemli bir başka nokta da *İnce Kırmızı Hat* filminde bu yapılırken insanın kendi varlığına ve kaderine, doğanın ihtişamına dair varoluşsal sorgulamaların daha önce görülmemiş yenilikçi bir sinema diliyle yapılmasıdır (Sözen, 2015, s. 388). Filmde sorulan bu sorulara Malick cevap vermiyor, belki de bunu yaparak cevapları vermek için gerekli olan basmakalıp girişimlerden uzak durmak istiyordur. Steven Spielberg’in özenle oluşturduğu tematik sonuçlara uymayan Malick böylece filmini basit ve alışlageldik bir sonla da bitirmemiş oluyor (Rothermel, 2010, s. 98).

Film, bu kadar yenilikçi ve derin anlatımına rağmen yapımcı şirket Twentieth Century Fox’un, *İnce Kırmızı Hat* için net bir kimlik ortaya koyamaması, filmin pazarlama ve tanıtımını yapamaması nedeniyle *Er Ryan’ı Kurtarmak* filmine nazaran seyirciye ulaşmakta oldukça geri planda kalmıştır. *Er Ryan’ı Kurtarmak* ise bunun aksine Spielberg’in *Schindler’in Listesi* ile zaten daha önce sinemada İkinci Dünya Savaşı konusunu başarıyla işlemiş olması ve filminin moral ve motivasyonunun *İnce Kırmızı Hat* filmine nazaran daha

iyi olması nedeniyle seyirciye ulaşmakta sıkıntı yaşamamıştır (Patterson, 2007, s.9). *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film* kitabının *İnce Kırmızı Hat* filmine ayrılan kısmında Joshua Klein'in, İkinci Dünya Savaşı'nı konu alan ve aynı dönemde gösterime giren bu iki filmi karşılaştırırken hangisinin daha büyük etki bıraktığı konusundaki görüşleri de Patterson'la benzerlik gösterir. Klein (2006), "İki film birbirinden ancak bu kadar farklı olabilirdi; yol açtıkları tepkilerin karşıtlığı da bu farklılığın bir yansımasıydı, izleyiciler, içgüdülere seslenen *Er Ryan'ı Kurtarmak*' tan derinden sarsılmış olarak, daha felsefi *İnce Kırmızı Hat*' tansa kafalarını kaşıyarak çıktılar" der. *İnce Kırmızı Hat* filmi, savaşın sebep olduğu çılgınlığı teolojik bir bakışla açısıyla ele alıp iki insan grubu arasındaki çarpışmadan öte bir şey olduğunu anlatır. Filmin savaşı doğaya, dolayısıyla tanrıya yapılan bir saygısızlık olarak göstermeye çalışırken, seyircinin sinemada alışageldiği anlatım tarzından uzaklaştığını bu nedenle rağbet görmediğini iddia eder (s. 888-889).

Dennis Rothermel (2010), çok az sayıda savaş filminin net bir şekilde savaş karşıtı bir mesaj verebildiğini Amerikan sinemasında bunlara verilebilecek en iyi örneklerin de Milestone'un *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* ile Terrence Malick'in *İnce Kırmızı Hat* filmleri olduğunu söyler. Rothermel, bunlara Stanley Kubrick' in *Zafer Yolları* (1957) ve *Full Metal Jacket* (1987) filmlerinin de eklenebileceğini söyler (s. 80). *İnce Kırmızı Hat*: \$98.126.565, *Full Metal Jacket*: \$46.357.676, *Zafer Yolları*: \$5.252.000, *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*: \$3.000.000 ile Dünya geneli toplamında \$ 147.489.493 gişe hasılatına ulaşmıştır. Bu dört filmin toplam hasılatının *Er Ryan'ı Kurtarmak* filminin \$ 482.349.603 olan (https://www.boxofficemojo.com/title/tt0120815/?ref_=bo_se_r_1. 02 Şubat 2020) Dünya geneli gişe rakamının üçte birine bile ulaşamaması ise yukarıda ifade edilen seyircinin klasik anlatım tarzını tercih etmesi durumunu açıklamayı destekler niteliktedir.

1970'lerden sonra hareketli kamera kullanımı, flu savaş görüntüleri ve gelişen özel efektler sayesinde savaş filmlerinde 'otantiklik' yönünden ilerleme kaydedilse de, türe daha gerçekçi bir yaklaşım ya da savaş cephesinde bulunanları daha gerçekçi bir bakış açısıyla sinemaya aktarma yönünde ilerleme kaydedilir (Hayward, 2012, s. 428). Bu dönemdeki Hollywood savaş filmlerinde bazı istisnalar hariç çoğunlukla karizmatik, becerikli ve soğukkanlı Amerikalı subay ve askerlerin düşman bölgesine yaptığı başarılı operasyonlar, sızma ve kurtarma harekâtları ağırlıklı olarak işlenir.

Ancak 1990'larda bunun aksine iki örnek ortaya çıkar. Bunlar Steven Spielberg'in *Er Ryan'ı Kurtarmak* ile Terence Malick'in *İnce Kırmızı Hat* filmleridir. Spielberg'in filmi,

Omaha kumsalı çıkarmasıyla başlayıp savaş filmlerinde alışıla geldiği şekilde, bir köprünün savunulmasıyla biten bir filmidir. Kan donduran ve çok gerçekçi çatışma sahnelerinin olduğu ilk yarım saatine rağmen *Er Ryan'ı Kurtarmak*, klasik bir anlatıyla duygusallık yüklenip basit bir fedakârlık ve kahramanlık hikâyesine indirgenerek bitirilir. Bu nedenle *Er Ryan'ı Kurtarmak* klasik bir anlatıyla Amerikan bakışını yansıtan bir film olarak kalırken, Malick'in *İnce Kırmızı Hat* filmi ise tamamıyla bunun tersidir. Öncelikle kahramanlığa bakış olarak *İnce Kırmızı Hat*, *Er Ryan'ı Kurtarmak* ile zıt bir istikamettir. *İnce Kırmızı Hat* askerlerin davranışlarına, kötülüğün ve haliyle savaşın doğasına derinlikli bir bakış sunmaya çalışır. Malick'in filminde savaş filmlerinin genelinde gördüğümüz kahraman Amerikalılar yoktur. Aksine *İnce Kırmızı Hat*, Spielberg'in yaklaşımının tamamen tersi olarak savaşın insanı ve insani değerleri nasıl tahrip edip zayıflatıldığını anlatır. *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmi ise bunu sadece ilk yarım saatinde başarabilmektedir (Hayward, 2012, s. 428-429). *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmi başlangıçta savaşın dehşetini oldukça sert ve gerçekçi bir şekilde gösterirken daha sonra benzer örneklerini çokça gördüğümüz klasik bir anlatıya geçer. Böylece sert ve gerçekçi açılış sekansı, Miller ve ekibinin ilerde gerçekleştirecekleri zorlu görevin altından da kalkacakları inancını izleyicide yaratmak için bir araç haline getirilir.

SONUÇ

Yıkıcı sonuçları nedeniyle savaş, sanatın her dalının ilgisini çekmiş; dolayısıyla resmin, müziğin, edebiyatın, tiyatronun, dansın ve mimarinin başlıca konularından birisi olagelmıştır. Endüstri Devrimi ve gelişen savaş teknolojileri savaşı bir yandan kitleselleştirirken diğer yandan da daha yıkıcı hale getirmiştir. Milyonlarca insanın ölümüne yol açan yeni nesil savaşlar, iletişim araçlarının yardımıyla önce “kahvaltı masalarına” ardından da “oturma odalarına” taşınmış ve savaşa ilişkin enformasyon gündelik yaşamın sıradan bir unsuru haline gelmiştir. Bu gelişmeler savaşa yönelik sanatsal ilgiyi daha da arttırmıştır. Bu ilgi artışı en genç sanat dalı kabul edilen sinemayı da etkilemiş ve başlangıç yıllarından itibaren savaşı konu alan çok sayıda kurmaca ve belgesel film çekilmiştir.

Dünya sinemaları içerisinde savaşa en çok ilgi göstereni aynı zamanda dünyanın en büyük film endüstrisi olan Hollywood olur. Amerika Birleşik Devletleri’nin katıldığı tüm savaşlar hakkında Hollywood sinemasında çok sayıda film yapılmıştır. Bu filmlerin çoğunda yanlı ve tek taraflı bir tutum izlendiği görülse de tarafsız olmaya çalışan ve bunu başaran filmlerde yapılmıştır. *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*, *Zafer Yolları* gibi filmlerle birlikte *İnce Kırmızı Hat* filmi de savaş karşıtı savaş filmlerendir. *İnce Kırmızı Hat* filmi savaşın anlamsızlığını, doğayı tahribatını, insanlık üzerindeki yıkıcılığını sakınmadan anlatması nedeniyle bu filmlerin başında gelmektedir. Daha önce de açıklandığı üzere *İnce Kırmızı Hat* filmi ne *Er Ryan’ı Kurtarmak* filmi kadar gişe başarısı elde etmiş ne Oscar ödülü almış ne de IMDB gibi film sitelerinde yüksek puan almıştır. Genel izleyici kitlesi arasında Spielberg’in filminin bilinirliliği Malick filmine göre çok daha yüksektir.

Savaşın gerçekleştirilmesi amacının netliği açısından her iki film arasında belirgin farklar vardır. *Er Ryan’ı Kurtarmak* filminin açılış sekansını oluşturan Normandiya çıkarması; *İnce Kırmızı Hat* filminin tamamının geçtiği Guadalcanal Savaşı’na göre İkinci Dünya Savaşı tarihi açısından daha bilindik bir konumdadır. Spielberg’in filminde baştan sona askerlerin hangi amaç için bir araya geldikleri açıktır. O da James Ryan’ın bulunup geri getirilmesidir. Malick’in filminde ise görev hakkında sadece filmin başında Tuğgeneral Quintard’ın, aralarında Albay Tall’ın da aralarında olduğu subaylara harita üzerinde yaptığı kısa konuşmada bahsedilir. Spielberg’in filminde, film boyunca seyirciye askerlerin yaptıkları görevin kutsallığı hatırlatılır ve bu sürekli tekrarlanırken; Malick’in filminde ise belirsiz bir amaç için karşı karşıya gelmiş iki ordunun kendileriyle birlikte insanı ve parçası oldukları doğayı nasıl yıkıma uğrattığı anlatılır.

Bu çalışma konusunu oluşturan *Er Ryan'ı Kurtarmak* ve *İnce Kırmızı Hat* filmlerinin çözümlenmesi neticesinde: Savaş, kahramanlık, cesaret, fedakârlık, düşman, vatan, kadın, doğa gibi temalara ideolojik yaklaşımlarıyla özneye atfettikleri rollerin birbirinden farklı olduğu görülmüştür. *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmindeki askerler, verilen görevleri yerine getirmek ve hatta daha fazlasını yapmak için oldukça istekli gösterilir. Ryan'ı bulma görevine, Edward Burns'ın canlandığı Onbaşı Reiben'in kısa ve cılız sorgulaması dışında bir itiraz görülmez. Kardeşlik vurgusu çok önemli bir yer kaplar ve sık sık vurgulanır. Bu temanın daha sonra Spielberg ve Hanks iş birliğinde yapılan *Kardeşler Takımı* dizisine adını vermesi de bunun göstergesidir. Miller'ın ekipteki askerlere ekipten ayrılmak isteyen varsa gitmekte özgürdür demesi inandırıcılıktan uzak ve askeri mevzuata aykırı olsa da; filmin ideolojisine ve varmak istediği noktaya ters değildir. Çünkü James Ryan'ı bulduklarında Ryan da kardeşlerim dediği silah arkadaşlarını bırakıp gitmek istemeyecektir. Ryan aracılığıyla, Genelkurmayın emrine rağmen asıl ve öncelikli olanın sağ kalan tek oğlunu bekleyen anne değil; cephedeki kardeşleri ve ülkesi için savaşmanın öncelikli olduğu vurgulanır.

İnce Kırmızı Hat filminde ise savaş birçok yerde sorgulanır. İnsan ve doğa üzerindeki yıkıcılığı, bazen karakterlerin davranış ve söylemleriyle, bazen görüntülerle bazen de metaforlarla gösterilir. Filmde birçok karakter olmasına ve bu karakterler dünyaca tanınan oyuncular tarafından canlandırılmasına rağmen bunlar klasik anlatılarda olduğu gibi kahramanlaştırılmaz veya cesaret timsali olarak gösterilmez aksine bu askerlerin hepsinde insana has kaygı ve korkular görülür. Taarruzu yöneten Albay Tall'ın bile yoğun kaygıları vardır: O ömrünü ordu için harcadığını, kişiliğinden tavizler verdiğini ama hak ettiğini alamadığını düşünür. Ordu ve ülke için kendisini ve ailesini ihmal etme pahasına yaptığı bunca fedakârlıklara rağmen terfi edememiştir. Oğlu ise tezgâhtarlık yaparak yaşamını sürdürmeye çalışmaktadır.

Er Ryan'ı Kurtarmak filminde izleyiciye savaş üzerine düşünme şansı tanınmamıştır. Filmde üç kardeşi farklı cephelerde ölen bir asker ve onu bekleyen annesi vardır. İzleyici öncelikle Miller ve ekibinin Ryan'ı bulup sağ salim annesine teslim etmesini umut eder. Bu macerada onların karşısına çıkacak engellerin ne pahasına olursa olsun aşılmasını bekler. *İnce Kırmızı Hat* filminde ise savaş, yaşam, ölüm, ölme/öldürme, kader, doğa gibi kavramlar üzerine izleyici düşünmeye adeta teşvik edilir. Er Doll (Dash Mihok) karakterinin sedyeyle yaralılarını taşıyan Japon askerlerinden birini vurduktan sonra iç sesiyle “bir insan öldürdüm! Yapacağın en kötü şey... Tecavüzden bile kötü. Bir insan öldürdüm ama kimse beni suçlamayacak” demesi buna örnek verilebilir. Aslında bu sahnede ilk aklımıza gelen Er

Doll'un sivil hayatta tecavüzle suçlandığı için böyle düşündüğü gelir: Sivil hayatta tecavüzden bile ağır yaptırımları olan insan öldürme ediminin savaşta suç sayılmadığını fark eden Doll'un yaşadığı rahatlamayı göstermesi bunun önemli bir göstergesidir.

İnce Kırmızı Hat filminin başında Er Witt'in firar edip aralarında yaşamaya başladığı ada yerlilerinin barış içinde, dünyanın geri kalanından sanki habersizlermiş gibi bir yaşam tarzı vardır. Ancak, adayı Japonlardan almak üzere Amerikalılar gelince savaş başlar ve bu savaşın tarafı olmasalar da adadaki yerlilerin yaşamları olumsuz bir şekilde etkilenir. Kardeşçe, paylaşımcı bir şekilde yaşayan (bize göre “ilkel bir yaşam tarzına” sahip) bu yerlilerin aralarında tartışmaya başladığı ve eski mutluluklarının kalmadığı görülür. *Er Ryan'ı Kurtarmak* filminde de savaşın yıkıcılığı harabeye dönmüş Fransız kasabaları üzerinden gösterilir. Ancak bunun sebebinin Almanlar olduğu, bu kasabalarda yaşananlarla seyirciye benimsetilir. Hoparlörlerden çalan Almanca şarkılar ve anonslarla birlikte Caparzo'nun bir Alman keskin nişancısı tarafından vurulmasına sebep olan olayda da bu görülür. Şöyle ki: Harap olmuş bu kasabada mahsur kalan bir Fransız ailesi, en azından küçük kızlarının kurtulması için Miller'in ekibinden onu yanlarına almalarını ister. Miller ve Horvath buna karşı çıkarken çocuğu kucağına alan Caparzo'nun bu esnada Alman keskin nişancısı tarafından vurulup ölmesiyle savaşta yaşanan tüm olumsuzlukların sebebinin insanlık dışı, sivillere zarar veren ve savaş kurallarını çiğneyen düşmanlık olduğu gösterilir.

Er Ryan'ı Kurtarmak filminde kadınlar cephe gerisinde çocuklarını bekleyen ev kadını ve büro hizmetlerinde çalışan görevliler olarak geri planda gösterilir. Üç oğlunu kaybeden James Ryan'ın annesine çocuklarının ölüm haberi verilirken annenin bu büyük trajedi karşısında beklenilenden daha metanetli duruşuyla (sadece üzüntü içinde yere çökmesi) Amerikalı kadınların fedakârlığını ve güçlü duruşlarını göstermenin amaçlandığı açıktır. Bayan Ryan'ın bu fedakârlığı karşısında devlet ise sağ kalan tek oğlunu (James Ryan'ı) ne pahasına olursa olsun bulup getirme kararı verir. Ve bunu da başka annelerin oğulları, başka kadınların eşleri olan diğer askerlerin canı pahasına da olsa yerine getirir.

İnce Kırmızı Hat filminde ise Er Bell'in sık sık flasbacklerle (geri dönüşlerle) hatırladığı karısı ise Bell'in kendisi ve ülkesi için yaptığı fedakârlıklara rağmen onu terk eder. Bu durum klasik savaş filmlerindeki cephedeki kocasını, nişanlısını, sevgilisini yaşadığı müddetçe bekleyen sadık ve fedakâr kadın tiplemesine hem aykırıdır hem de bu film türünün yazılı olmayan kurallarının dışına çıkmaktır. Çünkü klasik anlatılarda Er Bell'in karısı gibi 'sadakatsiz' kadınlar çoğu zaman pişmanlık, mutsuzluk, terkedilme hatta bazen ölümle

cezalandırılarak terkedilen/aldatılan kahramanın intikamı alınır. Bu filmde ise Er Bell'in terkedilme sonrası duyduğu acı ve yıkım seyirciye gösterilirken eşinin sonraki durumunu görmeyiz. Cephede savaş devam etmektedir ve Er Bell'in terkedilmesi konusu savaşın tüm şiddetiyle devam ettiği bir ortamda bireysel bir konudur, öncelikli değildir. Cephede savaş devam ederken hiç kimsenin Bell'in terkedilme acısıyla harcayacak zamanı yoktur. Bu bakımdan *İnce Kırmızı Hat* filminin bu konuda tutarlı ve gerçekçi bir yol izlediği öne sürülebilir.

Sonuç olarak Amerikalıların “haklı savaş” olarak gördükleri II. Dünya Savaşı hakkında yapılan en önemli savaş filmlerinden olan *İnce Kırmızı Hat* ve *Er Ryan'ı Kurtarmak*, birbirine yakın yaşta ve dönemlerdeki yönetmenlerin aynı türe mensup ve aynı yıl gösterime giren filmleri olsa da her iki filmin savaş, kahramanlık, vatan, cesaret, onur temalarına ideolojik yaklaşımları ile özneye savaşta atfettikleri rollerin tamamıyla farklı olduğu görülmüştür. *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmi, savaşın sinemaya aktarılması konusunda sinema tekniği olarak oldukça başarılı ve bu başarısının meyvesini hem gişe başarısıyla yapımcılarına para kazandırarak hem de aldığı ödüller ve sinema seyircisi arasında bilinirliğiyle taçlandıran bir film olmuştur. *Er Ryan'ı Kurtarmak*, aynı zamanda klasik Hollywood savaş filmlerinin sahip olduğu bir kurtuluş ve fedakârlık hikâyesini seyircinin alışageldiği anlatım tarzıyla aktaran bir filmidir. *İnce Kırmızı Hat* filminin ise sonuçta bir Hollywood yapımı olduğu unutulmadan değerlendirildiğinde, ideolojik olarak filmin başından sonuna kadar tutarlı bir yol izleyerek savaş karşıtlığını sürdürdüğü söylenebilir. Film savaşın insan ve doğa üzerindeki yıkıcılığını gösterir. *İnce Kırmızı Hat* filminde savaşın anlamsızlığı yenilikçi bir sinema diliyle vurgulanırken karakterlerin klasik Hollywood savaş filmlerinde olduğu gibi kahramanlaştırılmadığı görülür.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Adorno, T.W. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. Çevirenler: Nihat Ülner- Mustafa Tüzel - Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akarcalı, S. (2003). *2.Dünya Savaşında İletişim ve Propaganda*. Ankara: İmaj Yayıncılık.
- Akgül, Ç. (2011). *Militarizmin Cinsiyetçi Suretleri: Devlet Ordu ve Toplumsal Cinsiyet*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Althusser, L. (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çeviren: Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Althusser, L. (2004). *Sanat Üzerine Yazılar*. Çeviren: Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altun, Uçkaç, S. (2010). Hitler Almanya'sında Sanat ve Propaganda. *İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. S. 1, s.23-39. Erişim Bilgisi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20662/220418>. (Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2019).
- Atayman, V. (2005). *Şiddetin Mitolojisi*. İstanbul: Don Kişot Yayınları.
- Bakırtaş, İ. ve Tekinşen, A. (2004). Dünya Savaşları ve Büyük Buhran Arasındaki Etkileşimin Ekonomi Politikası. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.12, 83-100. Erişim Bilgisi: <http://dergisosyalbil.selcuk.edu.tr/susbed/article/view/697/649> (Erişim Tarihi: 3 Mayıs 2019).
- Batcho, J. (2018). *Terrence Malick's Unseeing Cinema*. Switzerland: Palgrave Macmillan
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Çeviren: Nijat Özön. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Benjamin, W. (2010). *Metis Defterleri: Şiddetin Eleştirisi Üzerine*. Çeviren: Ece G. Çelebi. Aykut Çelebi (haz.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berardinelli, J. (2005). *Reel Views 2: The Ultimate Guide to the Best 1,000 Modern Movies on DVD and Video (Vol. 2)*. Boston: Justin, Charles & Co. Publishers
- Black, J. (2009). *Savaş ve Dünya: Askeri Güç ve Kıtaların Kaderi 1450-2000*. Çeviren: Yeliz Özkan. Ankara: Dost Kitabevi.
- Blasi, G. (2016). Nature, History And "Critique Of Violence" In The Thin Red Line. *The Journal of Critical Philosophy*. Parrhesia.S.26, 81-95. Erişim Bilgisi: https://www.academia.edu/29279912/Nature_History_and_Critique_of_Violence_in_Terrence_Malicks_The_Thin_Red_Line [Erişim Tarihi: 14Ocak 2020].
- Bordwell, D. (2016). *Hollywood'un Film Dili*. Çeviren: Zahit Atam, Barış Tanyeri, Yusuf Can Ekici. İstanbul: Doruk Yayınları.

- Büker, S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Campbell, J. (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Çeviren: Sabri Gürses. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Cereci, S. (2013). *Film Yapımı*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık.
- Chapman, J. (1998) *The British At War: Cinema, State and Propaganda, 1939-1945*. Great Britain, Bristol: I.B. Tauris Publishers.
- Chapman, J. (2008). *War And Film*. Great Britain, Wiltshire: Reaktion Books.
- Clark, T. (2017). *Sanat ve Propaganda*. Çeviren: Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Clarke, J. (2004). *The Pocket Essentials: Steven Spielberg*. Great Britain, Harpenden, Herts: Pocket Essentials.
- Cohen, R. D., and Kaufman, W. (2015). *Singing for Peace: Antiwar Songs in American History*. New York: Routledge.
- Comolli, J-L. and Narboni, J. (2009). *Cinema/Ideology/Criticism*. Braudy L. and Cohen, M. (Eds.). *Film Theory and Criticism*. (Seventh Edition, s. 686 -693). New York: Oxford University Press.
- Critchley, S. (2009). Calm-on Terrence Malick's The Thin Red Line. Davies, D. (Ed.). *The Thin Red Line: Philosophers on Film* (s.11-.27). London and New York: Routledge.
- Curtis, M. (1942). *Casablanca*. United States of America: Warner Bross.
- Çelik, N, B. (2005). *İdeolojinin Soykütüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Çetin, B, N. (2014). Propaganda Olgusu ve Propagandanın Amerikanlaşması. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.2. s.239-265. <https://dergipark.org.tr/download/article-file/157390> (Erişim Tarihi:16 Ağustos 2019).
- Çoban, B. (2009a). Sinema, Mitoloji, İdeoloji; Sinemaya Eleştirel Bir Bakış. *Medya Eleştirileri 2009: Bilinç Endüstrisinin İktidar ve Siyaset Pratikleri*. Z.K. Uslu, C. Bilgili (Ed.). İstanbul: Beta Yayınları.
- Çoban, B. (2009b). Medya, Resmi Tarih ve Milliyetçilik. Barış Çoban (Haz.). *Medya, Milliyetçilik, Şiddet* (S.29-61). İstanbul: Su Yayınevi.
- Davies, D. (2009a). Terrence Malick. Livingston, P & Plantinga, C. (Eds.). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, (pp.569-580). London and New York: Routledge.
- Davies, D. (2009b). Vision, Touch, and Embodiment in The Thin Red Line. Davies, D. (Ed.). *The Thin Red Line: Philosophers on Film* (pp.45-64). London and New York: Routledge.

- Demiryürek, M. (2015). Savaşın Doğan Bir Tip: “Harp Zengini”. *Turkish Studies-International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. S.10/16 Fall, 493-508. Erişim Bilgisi: http://turkishstudies.net/Makaleler/1705288158_25Demiry%C3%BCrekMeral-tde-493-508.pdf (Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2019).
- Doob, W, L. (1950). *Goebbels'in Propaganda İlkeleri*. Public Opinion And Propaganda derlemesi. Çeviren: Ünsal Oskay. New York: Public Opinion Quarterly. S.14, 337-366. Erişim Bilgisi: <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/handle/123456789/51683> (Erişim Tarihi: 04 Şubat 2020).
- Dursun, Ç. (2001). *Tv Haberlerinde İdeoloji*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. Çeviren: Muttalip Özcan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ebert, R. (2003). rogerebert.com (online). <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-birth-of-a-nation-1915> [Erişim Tarihi: 5 Şubat 2019].
- Eberwein, R. (2010). *The Hollywood War Film*. West Sussex, United Kingdom: Wiley-Blackwell Publishing.
- Eliade, M. (2005). *Dinler Tarihi: İnançlar ve İbadetlerin Morfolojisi*. Çeviren: Doç.Dr. Mustafa Ünal. Konya: Serhat Kitabevi.
- Ersümer, O. (2014). *Yavuz Turgul'dan Terrence Malick'e Sinema Yazıları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Faqua, A. (2003). *Tears of Sun*. United States of America: Cheyenne Enterprises, Michael Lobell Productions, Revolution Studios.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih*. Çeviren: Turhan Ilgaz ve Hülya Tufan. İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Foucault, M. (2012). *İktidarın Gözü*. Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Freer, A. and Andrew, J. (1970). *Cambridge Book of English Verse 1900-1939. Vol. 1*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Çeviren: Süleyman İrvan. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Flanagan, M. (2007). ‘Everything a Lie’: The Critical and Commercial Reception of Terrence Malick’s *The Thin Red Line*. Patterson, H. (Ed.). *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America* (Second edition, s. 125-140). New York: A Wallflower Book Published by Columbia University Press Publishers Since 1893.
- Fleming, V. (1939). *Gone With The Wind*. Selznick International Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer.
- Friedkin, W. (2000). *Rules of Engagment*. United States of America: Paramount Pictures.

- Gider, Işıkman, N. (2009). Amerikan Sinemasının İdeolojik Yapısı Bağlamında Arap Temsili. *Marmara İletişim Dergisi*. S. 14 . 175-191. Erişim Bilgisi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2976>. (Erişim Tarihi: 30 Ocak 2020).
- Glidden, K. (2004). “Arab Stereotypes in American Cinema: An Examination of Hollywood’s Racial Injustice in ‘Rules of Engagement’” *Xchanges*, vol. 4, no. 1, September.
- Griffith, D.W. (1915). *The Birth of a Nation*. United States of America: David W. Griffith Corporation, Epoch Producing Corporation.
- Jeffords, S. (1993). Film Theory Goes to the Movies. Collins, J., Radner, H. and Collins, A. (Eds.). *The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties* (s.196-208). New York: Routledge.
- Jones, J. (1962). *The Thin Red Line*. New York: A Delta Book (renewed 1991 by Gloria Jones, 1991).
- Jordan, T, P. (2001). A War On Two Fronts: Steven Spielberg's Saving Private Ryan and Terrence Malick’s The Thin Red Line. Florida Atlantic University, The Dorothy F. Schmidt College o f Arts and Letters, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi: Boca Raton, Florida.
- Haggis, P. (2007). *In the Valley of Elah*. Warner Independent Pictures.
- Hançerlioğlu, O. (1986). *Toplumbilim Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hart, B, L. (2015). *İkinci Dünya Savaşı Tarihi*. Çeviren: Kerim Bağrıaçık. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. Çeviren: Uğur Kutay, Metin Çavuş. İstanbul: Es Yayınları.
- Herman, E.S ve Chomsky, N. (2012). *Rızanın İmalatı: Kitle Medyasının Ekonomi Politikası*. Çeviren: Dr. Ender Abadoğlu. İstanbul: bgst Yayınları
- Hoberman, J. (2011). *An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War*. New York: The New Press.
- Horkheimer, M. ve Adorno, T. W. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Çeviren: Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadogan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Howard, J. (2010). *Bir Stanley Kubrick Kitabı*. Çeviren: Özge Kayakutlu, Pelin Atayman Erçelik, Oğuz Yarlığaş. İstanbul: Es Yayınları.
- https://www.boxofficemojo.com/release/rl3396044289/?ref=bo_yld_table_3, [Erişim Tarihi: 23 Haziran 2019)
- https://www.boxofficemojo.com/title/tt0120863/?ref=bo_se_r_1, [Erişim Tarihi: 23 Haziran 2019)
- https://www.boxofficemojo.com/title/tt0120815/?ref=bo_se_r_1. [Erişim Tarihi: 02 Şubat 2020].

<https://www.imdb.com/title/tt0120863/>. [Erişim Tarihi:05 Ekim 2019).

<https://www.imdb.com/title/tt0120815/>. [Erişim Tarihi:05 Ekim 2019).

Işık, M. ve Eşitti, ř. (2015). I. Dünya Savaşı Propaganda Afişlerinde Kadın Temsillerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Göstergebilimsel İncelenmesi. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, S. 3, 655 - 682

Işık, M. ve Özdemir, E. (2017). Türk Sineması'nda Kore Savaşı'nı Konu Alan Filmlerde İdeoloji ve Özne. *IX. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri*. Ege Art-2017, Bayındır/İzmir, 127-132.

Kagan, J, P. (2012). *Directors Close Up: Interviews With Directors Nominated For Best Film By The Directors Guild Of America*. Lanham: Scarecrow Press, 2006.

Kegley, C, W And Wittkopf, E, R. (1993). World Politics: Trendand Transformation. New York: *Palgrave Macmillan Fourth Edition (4.baskı) Press Ltd*.

Kellner, D. (2013), *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. Çeviren: Güral Koca. İstanbul: Metis Yayınları.

Kelly, A. (1997). *Cinema and the Great War*. New York: Routledge.

Klein, J. (2006). Er Ryan'ı Kurtarmak. Selma Baş (Ed.), Steven Jay Schneider (Genel Ed.). *Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Film*. Çevirenler: Pınar şengözer şiraz, Filiz Ülgüt, Yasemin Reis vd (s. 882-883). İstanbul: Caretta Reklam.

Klein, J. (2006). İnce Kırmızı Hat. Selma Baş (Ed.), Steven Jay Schneider (Genel Ed.). *Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Film*. Çevirenler: Pınar şengözer şiraz, Filiz Ülgüt, Yasemin Reis vd (s. 888-889). İstanbul: Caretta Reklam.

Kolker, R, P. (1999). *Yalnızlık Sineması: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Spielberg, Altman*. Çeviren: Ertan Yılmaz. Ankara: Öteki Yayınevi.

Kolker, R, P. (2008). Kültürel Pratik Olarak Sinema. Bakır, B. Ünal, Y. Saliji, ř. (Ed.). *Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1*. Çeviren: Ertan Yılmaz (s.97-144). Ankara: Orient Yayıncılık, Nirengi Kitap.

Kotcheff, T. (1982). *First Blood*. United States of America: Anabasis N.V., Elcajo Productions.

Köse, H. (2007). Hollywood Filmlerinde Entelektüel Kimliklerin Temsili. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. S. 24. 77-110.

Kubrick, S. (1957). *Paths of Glory*. United States of America: Bryna Productions, United Artists.

Kubrick, S. (1987). *Full Metal Jacket*. United States of America: Natant, Stanley Kubrick Productions, Warner Bros.

Lotman, Y, M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları: Filmin Semiotiğine Giriş*. Çeviren: Oğuz Özügöl. Ankara: Öteki Yayınevi.

- Maher, Jr, P. (2015). *One Big Soul: An Oral History of Terrence Malick*. Raleigh, NC: Lulu Press, Inc.
- Malick, T. (1998). *The Thin Red Line*. United States of America: Fox 2000 Pictures, Geisler, Roberdeau, Phoenix Pictures.
- Manning, R. (2011). Darkness from Light: Dialectics and The Thin Red Line. Tucker, T, D. and Kendall, S. (Eds.). *Terrence Malick Film and Philosophy* (s.165-178). New York: The Continuum International Publishing Group.
- Michaels, L. (2009). *Terrence Malick (Contemporary Film Directors)*. Chicago: University of Illinois Press.
- Milestone, L. (1930). *All Quiet on the Western Front*. United States of America: Universal Pictures.
- Miller, T. (2011). Hollywood, Kültür Politikası Kalesi. *Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler*. Mike Wayne (Ed.). eviren: Ertan Yılmaz (s.171-182). Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?*. eviren: Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Morrison, J. and Schur, T. (2003). *The Films of Terrence Malick*. Westport, Connecticut, United States of America: Preager Publishers.
- Niemi, R. (2018). *100 Great War Movie: The Real History Behind The Films*. Santa Barbara, California, United States of America: ABC-CLIO.
- Norman, B. (1997). *Yüzyılın En İyi 100 Filmi*. Çeviren: Vehbi Sargın, Jale Mutlu. İstanbul: Afa Yayınları.
- Onaran, A, Ş. (2012). *Sessiz Sinema Tarihi*. İstanbul: Agora Kitaplığı. ISBN: 978-605-103-168-2, s.133-134-137-138-140-143-151
- nbayrak, N, U. (2008). Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği, *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. S.13. 187-204. Kontrol No: 989024
- zbek, S. (2011). *İdeoloji Kuramları*. İstanbul: Notos Kitap.
- zdemir, İ. (2010). Kişisel Gelişim Kitaplarının Eleştirel Bir Değerlendirmesi. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 63-95
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi

- Patterson, H. (2007). Introduction: Poetic Visions of America. Patterson, H. (Ed.). *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America* (Second edition, s. 1-14). New York: A Wallflower Book Published by Columbia University Press Publishers Since 1893.
- Pearson, R. (2003). Geçiş Sineması. Nowel-Smith, G. (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi*. Çeviren: Ahmet Fethi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (1.Baskı,).
- Rastegar, K. (2015). *Surviving Images: Cinema, War, and Cultural Memory in the Middle East*. New York: Oxford University Press.
- Ritzenhoff, K, A. and Kzecki, J. (Eds.). (2014). *Heroism and Gender in War Films*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rosbury, A, F. (2016). New Hollywood Poetics and the Cinema of Terrence Malick. Regent University, School of Communication and the Arts, Yayımlanmamış Doktora Tezi: Virginia.
- Rothermel, D. (2010). Anti-War War Films. *Resisting War, Educating for Peace, Rodopi*, s. 75-108. Erişim Bilgisi: https://www.academia.edu/281326/Anti-War_War_Films (Erişim Tarihi: 29 Eylül 2019).
- Russell, D, O. (1999). *Three Kings*. United States of America: Warner Bross.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Çeviren: Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. Çeviren: Emrah Suat Onat. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Ryan, M. (2013). *Eleştiriye Giriş: Edebiyat/Sinema/Kültür*. Çeviren: Emrah Suat Onat. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Rybin, S. (2011). Voicing Meaning: On Terrence Malick's Characters. Tucker, T, D. and Kendall, S. (Ed.). *Terrence Malick Film and Philosophy* (s.13-39). New York: The Continuum International Publishing Group.
- Schaffner, F, J. (1970). *Patton*. United States of America: Twentieth Century Fox.
- Scognamillo, G. (2014). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Shover, M. J. (1975), "Roles and Images of Women in World War I Propaganda", *Politics & Society*, Volume: 5 issue: 4. Issue published: December 1. s. 469-486. Erişim Bilgisi: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/003232927500500404> (Erişim Tarihi: 15 Aralık 2019).
- Silberman, R. (2007). Terrence Malick, Landscape and 'What is this war in the heart of nature? Patterson, H.(Ed.). *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*

(Second edition, s. 164-178). New York: A Wallflower Book Published by Columbia University Press Publishers Since 1893.

- Simeon, J. C. (2013). “*Ethics and The Exclusion of Those Who are not Deserving of Convention Refugee Status*”, (Eds) Satvinder Singh Juss and Colin Harvey, *Contemporary Issues in Refugee Law*, (pp.258-288), Cheltenham, Edward Elgar Publishing,
- Sontag, S. (2008). *Büyüleyen Faşizm*. Bakır, B. Ünal, Y. Saliji, Ş. (Ed.). *Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1*. Çeviren: Ertan Yılmaz (s.205-221). Ankara: Orient Yayıncılık, Nirengi Kitap.
- Sontag, S. (2015). *Yoruma Karşı*. Çeviren: Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sözen, M. F. (2015). Terrence Malick Filmlerinin Ses Tasarımına Genel Bir Bakış, *Kırgızistan İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü Akademik Bakış Dergisi*, S. 52. s. 378-401. Erişim Bilgisi: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/383131> (Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2019).
- Spielberg, S. (1998). *Saving Private Ryan*. United States of America: DreamWorks, Paramount Pictures, Amblin Entertenmaint.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. Çeviren: Selda Salman, Çiğdem Asatekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stam, R., Burgoyne, R ve Flitterman-Lewis, S. (2019). *Sinemasal Göstergebilim Sözlüğü*. Çeviren: Simten Gündeş. İstanbul: Es Yayınları.
- Sütçü, Ö. Y. (2014). Düşüncenin Şiddeti: Stanley Kubrick. *Felsefelogos: Sinemanın Felsefesi*, Sayı:55, s.85-97.
- Şentürk, R. (2013). Dramatik Hakikat Savaş ve Barış. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S.23. s.15-42. Erişim Bilgisi: https://ticaret.edu.tr/uploads/yayin/sosyal23/2_15_42_Sosyal_23.pdf (Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2019)
- Taylor, P. M. (Ed.). (1988). *Britain And The Cinema In The Second World War*. London: The Macmillan Press Ltd.
- Tecimer, Ö. (2006). *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Thomson, D. (2018). *Bir Film Nasıl İzlenir?* Çeviren: Ayşecan Ay. İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım.
- Uricchio, W. (2003). Birinci Dünya Savaşı ve Avrupa’da Kriz. Nowel-Smith, G. (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi*. Çeviren: Ahmet Fethi (1.Baskı, s. 93-94). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Valantin, J. M. (2006). *Küresel Stratejinin Üç Aktörü: Hollywood, Pentagon ve Washington*. Çeviren: Ömer Faruk Turan. İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılık.

- Van Dijk, T. (2003). Söylem ve İdeoloji: Çokalanlı Bir Yaklaşım. B. Çoban (Ed.). B. Çoban ve Z. Özarslan (Haz.) *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji*. Çeviri: Nurcan Ateş, Zeynep Özarslan, Barış Çoban (1. Baskı, s.13-112). İstanbul: Su Yayınları.
- Virilio, P. (1989). *War And Cinema: The Logistics of Perception*. Londra: Verso.
- Yılmaz, E. (1997). *Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları.
- Yılmaz, E. (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. Bakır, B. Ünal, Y. Saliji, Ş. (Ed.). *Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1*. Çeviren: Ertan Yılmaz (s.63-85). Ankara: Orient Yayıncılık, Nirengi Kitap.
- Williams, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat*. Çeviren: Esen Tarım. İstanbul: Adam Yayınları.
- Woessner, M. (2011). What Is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy and Cultural Mobility. *New German Critique*. No. 113, Ideas in Motion. Summer 2011, pp. 129-157. Published by: Duke University Press. Erişim Bilgisi: file:///C:/Users/Halit/Desktop/Masaüstü%20Dosyaları/stv/martin%20woessner.pdf. (Erişim Tarihi:04.01.2020).
- Wollen, P. (2014). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Çeviren: Zafer Aracagök, Bülent Doğan. İstanbul: Metis Yayınları.

EKLER

EK-1 GÖRÜNTÜLER DİZİNİ

Görüntü.3.1. Askerlerinden gizlice ağlayan Yüzbaşı Miller

Görüntü.3.2. Er Melish'i öldüren Alman askeri Upham'ın yanından geçerken

Görüntü. 3.3. Çıkarma sekansından bir görüntü

Görüntü. 3.4. James Ryan ve ailesinin askeri mezarlıktaki görüntüsü.

Görüntü.3.5.Tuğgeneral Quintard ile Albay Tall'ın savaş gemisinin güvertesindeki görüntüsü.

Görüntü.3.6. Albay Tall'ın Yüzbaşı Staros'la gergin telsiz konuşması

Görüntü.3.7. Yüzbaşı Staros'un gece askerleri için dua ederken ki görüntüsü.

Görüntü.3.8. Er Witt'le iç sesiyle konuşan ölü Japon askerinin görüntüsü.

Görüntü.3.9. Bell'in, eşinden aldığı ayrılık mektubunu okurkenki görüntüsü.

Görüntü. 3.10. Esir Japon askeriyle işkenceci Amerikalı askerin görüntüsü.

Görüntü.3.11. Savaşın yaşandığı alanın savaş başlamadan önceki görüntüsü.

Görüntü.3.12. Savaşın yaşandığı alanın savaş sonrası görüntüsü.

Görüntü.3.13. Ölmekte olan genç bir askerin görüntüsü.

EK-2 FİLM LİSTESİ

1. 1941:Çılgın Dünya (1941, 1979) Yönetmen: Steven Spielberg
2. Amistad (1997) Yönetmen: Steven Spielberg
3. Armageddon (1998) Yönetmen: Michael Bay
4. Aşkın İzleri (To The Wonder,2012) Yönetmen: Terrence Malick
5. Atalarımızın Bayrakları (Flags of Our Fathers, 2006) Yönetmen: Clint Eastwood
6. Ateş Altında Cesaret (Courage Under Fire, 1996) Yönetmen: Edward Zwick
7. Avcı (The Deer Hunter, 1978) Yönetmen: Michael Cimino
8. Azınlık Raporu (Minority Report, 2002) Yönetmen: Steven Spielberg
9. Barışın Savaş Çığlığı (The Battle Cry of Peace, 1915) Yönetmen: J. Stuart Blackton ve Wilfrid North
10. Başlat (Ready Player One, 2018) Yönetmen: Steven Spielberg
11. Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok (All Quiet on the Western Front, 1930) Yönetmen: Lewis Milestone
12. Battle of Orel (1943) Yönetmen:
13. Bitva Za Nashu Sovetskuyu Ukrainu (Battle for the Ukraine 1943) Yönetmen: Yakov Avdeyenko, Yuliya Solntseva, Aleksandr Dovzhenko
14. Bela (Duel, 1971) Yönetmen: Steven Spielberg
15. Bir Ulusun Doğuşu (The Birth of a Nation, 1915) Yönetmen: D. W. Griffith
16. Bravo Two Zero (1999) Yönetmen: Tom Clegg
17. Büyük Yem (Bait, 2000) Yönetmen: Antoine Faqua
18. Casuslar Köprüsü (Bridge of Spies, 2015) Yönetmen: Steven Spielberg
19. Cennet Günler (Days of Heaven, 1978) Yönetmen: Terrence Malick

20. arpışma (Crash, 2004) Yönetmen: Paul Haggis
21. Daima (Always, 1989) Yönetmen: Steven Spielberg
22. Dehşetin Nefesi (Jakob's Ladder, 1990) Yönetmen: Adrian Lyne
23. Denizin Dişleri (Jaws, 1975) Yönetmen: Steven Spielberg
24. Derin Darbe (Deep Impact, 1998) Yönetmen: Mimi Leder
25. Doğum Günü 4 Temmuz (Born on the Fourth of July, 1989) Yönetmen: Oliver Stone
26. Dövüş Kulübü (Fight Club, 1999) Yönetmen: David Fincher
27. Dünyalar Savaşı (War of the Worlds, 2005) Yönetmen: Steven Spielberg
28. Dr. Garipaşk (Dr. Strangelove, 1964) Yönetmen: Stanley Kubrick
29. Ekim (Oktyabr, 1927) Yönetmen: Sergei Einsenstein
30. Er Ryan'ı Kurtarmak (Saving Private Ryan, 1998) Yönetmen: Steven Spielberg
31. E.T. (E.T. The Extra-Terrestrial, 1982) Yönetmen: Steven Spielberg
32. Eve Dönüş (Coming Home, 1978) Yönetmen: Hal Ashby
33. Forrest Gump (1994) Yönetmen: Robert Zemeckis
34. Full Metal Jacket (1987) Yönetmen: Stanley Kubrick
35. General Patton (Patton, 1970) Yönetmen: Franklin J. Schaffner
36. Gettysburg Muharebesi (The Battle of Gettysburg, 1913) Yönetmen: Thomas H. Ince ve Charles Giblyn
37. Grev (Stachka, 1924) Yönetmen: Sergei Einsenstein
38. Güneşin Gözyaşları (Tears of the Sun, 2003) Yönetmen: Antoine Faqua
39. Güneş İmparatorluğu (Empire of the Sun, 1987) Yönetmen: Steven Spielberg

40. Güzelliğin Festivali (Olympia 2. Teil-Fest der Schönheit, 1938) Yönetmen: Leni Riefenstahl
41. Hannibal (2001) Yönetmen: Ridley Scott
42. Hayat Ağacı (The Tree of Life,2011) Yönetmen: Terrence Malick
43. Hitler'in Çocuğu (Hitler's Children, 1942) Yönetmen: Edward Dmytryk, Irving Reis
44. Hoşgörüsüzlük (Intolerance, 1916) Yönetmen: D.W. Griffith
45. İlk Anlaşma (The First Understanding, 1910) Yönetmen: Thomas H. Ince
46. İlk Gün (Training Day, 2001) Yönetmen: Antoine Faqua
47. İlk Kan (First Blood, 1982) Yönetmen: Ted Kotcheff
48. İnan, İtaat Et, Dövüş (Credere, Obbedire, Combattere, 1937) Yönetmen: Benito Mussolini
49. İnce Kırmızı Hat (The Thin Red Line, 1998) Yönetmen: Terrence Malick
50. İndiana Jones ve Kristal Kafatası Krallığı (Indiana Jones and the Kingdom of the Skull, 2008) Yönetmen: Steven Spielberg
51. İndiana Jones: Son Macera (Indiana Jones and the Last Crusade, 1989) Yönetmen: Steven Spielberg
52. İnsanlar Yaşadıkça (From Here to Eternity,1953) Yönetmen: Fred Zinneman
53. İradenin Zaferi (Triumph des Willens, 1934) Yönetmen: Leni Riefenstahl
54. İwo Jima'dan Mektuplar (Letters from Iwo Jima, 2006) Yönetmen: Clint Eastwood
55. Jurassic Park (1993) Yönetmen: Steven Spielberg
56. Kahramanlar Birliği (Uncommon Valor, 1983) Yönetmen: Ted Kotcheff
57. Kamçılı Adam (Indiana Jones and the Temple of Doom, 1984) Yönetmen: Steven Spielberg

58. Kameralı Adam (Chelovek s kino-apparatom,1929) Yönetmen: Dziga Vertov
59. Kanca (Hook, 1991) Yönetmen: Steven Spielberg
60. Kanlı Toprak (Badlands,1973) Yönetmen: Terrence Malick
61. Kanunun Kuvveti (The French Connection, 1971) Yönetmen: William Fredkin
62. Kayıp Dünya: Jurassic Park (The Lost World:Jurassic Park, 1997) Yönetmen: Steven Spielberg
63. Kazablanka (Casablanca, 1942) Yönetmen: Michael Curtiz
64. Kelebek(Papillon, 1973) Yönetmen: Franklin J. Schaffner
65. Kıyamet (Apocalyps Now, 1979) Yönetmen: Francis Ford Coppola
66. Kıyamet Günü (Panic in Year Zero, 1962) Yönetmen: Ray Milland
67. Kızıl Şafak (Red Dawn, 1984) Yönetmen: John Milius
68. Kirli Yüzlü Melekler (Angels With Dirty Faces, 1938) Yönetmen: Michael Curtiz
69. Komando Harekatı (Missing in Action, 1984) Yönetmen: Joseph Zito
70. Kumsalda (On The Beach, 1960) Yönetmen: Stanley Kramer
71. Kupa Şovalyesi (Knights of Cups, 2015) Yönetmen:Terrence Malick
72. Kurtuluş Günü (Independence Day, 1996) Yönetmen: Roland Emmerich
73. Kutsal Hazine Avcıları (Raiders of the Lost Ark, 1981) Yönetmen: Steven Spielberg
74. Kuzey Yıldızı (The North Star, 1943 Yönetmen: Lewis Milestone
75. Lanton Miles'ı (1969) Yönetmen: Terrence Malick
76. L'Assedio del'Alcazar (1940) Yönetmen: Augusto Genina
77. La Corona Di Ferro (1941) Yönetmen: Alessandro Blasetti
78. Lincoln (2012) Yönetmen: Steven Spielberg

79. Maymunlar Cehennemi (Planet of the Apes, 1968) Yönetmen: Franklin J. Schaffner
80. Matrix (Matrix,1999) Yönetmen:Lana Wachowski ve Lilly Wachowski
81. Merihten Saldıranlar (Invasion of the Body Snatchers, 1956) Yönetmen: Don Siegel
82. Milyonluk Bebek (Million Dollar Baby,2004) Yönetmen: Clint Eastwood
83. Mor Kalp (The Purple Heart, 1943) Yönetmen: Lewis Milestone
84. Mor Yıllar (The Color Purple, 1984)
85. Moskova Görevi (Mission To Moscow, 1943) Yönetmen: Michael Curtiz
86. Müfreze (Platoon, 1986) Yönetmen: Oliver Stone
87. Münih (Munich,2005) Yönetmen: Steven Spielberg
88. Ovalar Boyunca (Across the Plains, 1912) Yönetmen: Thomas H. Ince
89. Öğleye Yedi Gün Kala (Seven Days to Noon, 1950) Yönetmen: John Boulting ve Roy Boulting
90. Ölüm Hattı (The Thin Red Line, 1964) Yönetmen: Andrew Marton
91. Pasifik Kahramanı (Across the Pacific, 1942) Yönetmen: John Huston, Vincent Sherman
92. Philadelphia (1993) Yönetmen: Jonathan Demme
93. Potemkin Zırhlısı (Bronenosets Potemkin, 1925) Yönetmen: Sergei Einsenstein
94. Rambo: İlk Kan II (Rambo: First Blood Part II, 1985) Yönetmen: George P. Cosmatos
95. Razgrom nemetskikh voysk pod Moskvoy (The Defeat of the German Armies before Mokow, 1942) Yönetmen: Ilya Kopalin, Leonid Varlamov
96. Robin Hood'un Maceraları (The Adventures of Robin Hood, 1938) Yönetmen: Michael Curtiz ve William Keighley

97. Rüzgar Gibi Geçti (Gone With The Wind,, 1939) Yönetmen: Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood
98. Savage (1973) Yönetmen: Steven Spielberg
99. Savaş Atı (War Horse, 2011) Yönetmen: Steven Spielberg
100. Savaş Günahları (Casualties of War, 1989) Yönetmen: Biran De Palma
101. Savaş Oyunu (The War Game, 1965) Yönetmen: Peter Watkins
102. Schindler'in Listesi (Schindler's List, 1993) Yönetmen: Steven Spielberg
103. Sıkıysa Yakala (Catch Me If You Can, 2002) Yönetmen: Steven Spielberg
104. Something Evil (1972) Yönetmen: Steven Spielberg
105. Sugarland Ekspresi (The Sugarland Express, 1974) Yönetmen: Steven Spielberg
106. Şarkıdan Şarkıya (Song to Song, 2017) Yönetmen: Terrence Malick
107. Şeytan (The Exorcist, 1973) Yönetmen: William Fredkin
108. Tanrının Vadisinde (In the Valley of Elah, 2007) Yönetmen: Paul Haggis
109. Telefon Kulübesi (Phone Booth, 2002) Yönetmen: Joel Schumacher
110. Tenten'in Maceraları (The Adventures of Tintin, 2011)
111. Terminal (The Terminal, 2004) Yönetmen: Steven Spielberg
112. The One That Got Away (1996) Yönetmen: Paul Greengrass
113. To the Shores of Hell (1966) Yönetmen: Will Zens
114. Ulusların Festivali (Olympia 1.Teil-Fest der Völker,1938) Yönetmen: Leni Riefenstahl
115. Uygarlık (Civilization, 1915) Yönetmen: Thomas H. Ince
116. Üç Kral (Three Kings, 1999) Yönetmen: David O. Russell

117. Üçüncü Türden Yakınlaşmalar (Close Encounters of the Third Kinds, 1977)
Yönetmen: Steven Spielberg
118. Vazife Başında (Strategic Air Command, 1955) Yönetmen: Anthony Mann
119. Vietnam’da Bir Yanki (A Yank in Vietnam, 1964) Yönetmen: Marshall Thompson
120. Vur Emri (Rules of Engagement, 2000) Yönetmen: William Fredkin
121. Yapay Zeka (Artificial Intelligence: AI, 2001) Yönetmen: Steven Spielberg
122. Yedi (Seven,1995) Yönetmen: David Fincher
123. Yeni Dünya (New World, 2006) Yönetmen: Terrence Malick
124. Yeşil Bereliler(The Green Berets, 1968) Yönetmen: John Wayne, Ray Kellogg
125. Zamanın Yolculuğu: Yaşamın Seyri (Voyage of Time: Life’s Journey, 2016)
Yönetmen: Terrence Malick
126. Zafer Yolları (Paths of Glory, 1957) Yönetmen: Stanley Kubrick
127. Wake Adası Savaşı (Wake Island, 1942) Yönetmen: John Farrow

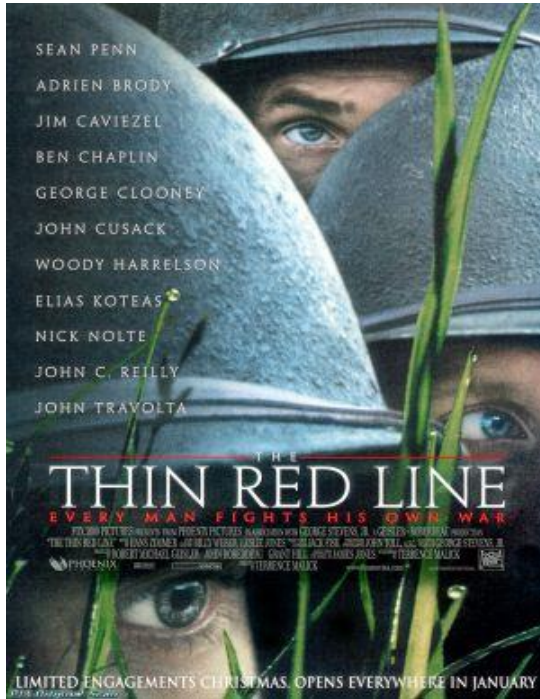
EK-3 İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYESİ



Er Ryan’Kurtarmak

Yapım Yılı: 1998, **Süresi:** 169 dakika,
Yönetmen: Steven Spielberg, **Oyuncular:** Tom Hanks, Tom Sizemore, Matt Damon, Edward Burns, Barry Pepper, Jeremy Davies, Giovanni Ribisi, Vin Diesel, Adam Goldberg, **Yapım:** DreamWorks, Paramount Pictures, Amblin Entertainment, **Senaryo:** Robert Rodat, **Görüntü Yönetmeni:** Janusz Kaminski, **Müzik:** John Williams

İnce Kırmızı Hat



Yapım Yılı: 1998, **Süresi:** 170 dakika,
Yönetmen: Terrence Malick, **Oyuncular:** Sean Penn, Jim Caviezel, Nick Nolte, Adrian Brody, John Cusack, Elias Koteas, John Travolta, George Clooney, Nick Stahl, Woody Harrelson, Ben Chaplin, Jared Leto, John C.Reilly, Tim Blake Nelson, Miranda Otto, Thomas Jane, John Savage, Garry Oldman, Larry Romano, Kirk Acevedo, Mark Boone Junior, Paul Gleeson, Dash Mihok, **Yapım:** Fox 2000 Pictures, Geisler-Roberdeau, Phoenix Pictures, **Senaryo:** Terrence Malick, **Görüntü Yönetmeni:** John Toll, **Müzik:** Hans Zimmer

EK-4 TEZ İNTİHAL RAPORU

Savaş Sinema

ORIJİNALLIK RAPORU

%8

BENZERLİK ENDEKSİ

%7

İNTERNET
KAYNAKLARI

%2

YAYINLAR

%5

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

Submitted to Batman University

Öğrenci Ödevi

%1

2

docplayer.biz.tr

İnternet Kaynağı

<%1

3

www.film.com.tr

İnternet Kaynağı

<%1

4

www.irfanerdogan.com

İnternet Kaynağı

<%1

5

Submitted to Bahcesehir University

Öğrenci Ödevi

<%1

6

dergipark.org.tr

İnternet Kaynağı

<%1

7

bufilmigordumben.wordpress.com

İnternet Kaynağı

<%1

8

Submitted to Erciyes Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<%1

9

edoc.pub

İnternet Kaynağı

<%1

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Halit KAVAK
Uyruğu : T.C
Doğum Yeri ve Tarihi : Kozluk, 1971
Telefon : 0506 531 02 30
Faks :
e-mail : halitkavak@batman.edu.tr

EĞİTİM

Derece	Adı, İlçe, İl	Bitirme Yılı
Lise	: Kozluk Lisesi, Kozluk, Batman	
Üniversite	: Anadolu Üniversitesi İktisat Fakültesi	2008
Yüksek Lisans	: Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı	2020

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görevi
2000-2009	Adnan Menderes Üniv.	Memur
2009-2010	Batman Üniversitesi	Memur
2010-2012	Batman Üniversitesi	Şef
2012-2020	Batman Üniversitesi	Fakülte Sekreteri