

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
SAHNE ve GÖRÜNTÜ SANATLARI
ANABİLİMDALI

10153

AMERİKAN SİNEMASINDA SAVAŞ VE VIETNAM FİLMLERİ

SİNEMA TOPLUMBİLİMİ AÇISINDAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

Hazırlayan,
ERTAN YILMAZ

Danışman,
Doç. Dr. FARUK KALKAN

1990, İZMİR

ÖNSÖZ

Bu tezi hazırlarken, ilk anından yazımının bitimine kadar büyük bir haz ile çalıştığımı belirtmeliyim. Zaman zaman savaş filmlerinden nefret eder duruma geldiysem de, filmlerin semantiğini kavradıkça, nefretim haz halini aldı. Ancak proje ilk haliyle Vietnam Savaşı ve Hollywood iken tez danışmanım sayın Doç. Dr. Faruk Kalkan' ın "Vietnam konusunun anlaşılması için önceki savaflara da bakmak gerekir" biçimindeki önerisi üzerine tez bu biçimiyile hazırlandı. Gerçekten de Vietnam filmlerinin semantik yapısını kavramada önceki savaflara ait filmlerin büyük yararını gördüm. Tezin bu biçimi alması, aynı zamanda bir handıkapa yol açtı. Bu handikap ise, yapılan yüzlerce, binlere savaş filminin seyretmenin olanaksızlığıydı. Çünkü bu filmleri izleyebilecek tek arşive TRT sahipti ve buna ulaşmanın olanağı yoktu. Bu nedenle, Vietnam öncesi savaflara ait değerlendirmelerin çok daha fazla filmi içermesini dilerim. Yine de, ele alınan filmlerin sonuçlara ulaşmada yeterince ipuçları taşıdığını düşünüyorum.

Bu çalışmayı yürüttüğüm süre içinde; seyretmem için Vietnam filmlerini sağlayan sayın Melis Pekûn' e ve arkadaşım Hanzade Ünuz' a; konuyla ilgili çevirilerin bir bölümünü üstlenen sayın Gülen Tunguz' a ve Simber Atay'a; çalışma sırasında ortaya çıkan teorik sorunsalları çözmede yardımcı değerli hocam sayın Doç.Dr. Oğuz Adanır' a; bana zaman ayırma nezaketini gösteren; görüşlerine son derece değer verdiğim sayın Murat Belge' ye; gerek kitapları gerek makaleleri gerekse konuşmalarıyla yepyeni perspektifler sunduğunu düşündüğüm sayın Prof. Dr. Ünsal Oskay' a; ve değerli psikiyatrist Dr.Emre Kapkın'a; tezin tashitini üstlenen değerli arkadaşım Aynur Bahar Evğîn'e; tezin her aşamasını benimle tartışan değerli arkadaşlarım Feza Önay'a ve Bahadır İmer'e; beni bıkmadan dinlediği için değerli hocam Doç. Dr. Faruk Kalkan' a; yaşamımdaki anlamı dolayısıyla Ertan Vecdi Küçükerbaş'a; tezin başından sonuna benimle tartışan, her zaman destek olan sevgili eşim Zehra Yılmaz'a, teşekkür ederim.

Ertan Yılmaz

Ağustos-1990

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	III
GİRİŞ	1
BÖLÜM I : EMPERYALİZM, SAVAŞ VE AMERİKAN SİNEMASINDA	
SAVAŞ FİMLERİ	
I. Emperyalizm ve Savaş	4
II. Amerikan Savaş Filmlerinin Genel Değerlendirmesi	16
III. Amerikan İş Savaşı' na Bir Örnek: 'Bir Ulusun Doğuşu'	
(The Birth of a Nation)	27
IV. 1. Dünya Savaşı ve Hollywood	31
A. 'Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok'	
(All Quiet on the Western Front)	35
V. 2. Dünya Savaşı ve Hollywood	39
A. Savaş Yıllarında Hollywood	39
B. Savaş Sonrasında Yapılan Hollywood Savaş Filmleri	
('Twelve O'Clock High', 'Caine, Mutiny', Sands of Iwo Jima' ve 'Patton')	47
BÖLÜM II. VIETNAM SAVAŞI VE AMERİKAN SİNEMASINDA	
VIETNAM OLGUSU	
I. Amerikan Sinemasında Vietnam	56
II. Vietnam Filmlerinin Kategorilenmesi	60
A. Piyade Birliği Filmleri	60
1. 'Go Tell the Spartans'	65
2. 'Kıyamet' (Apocalypse Now)	68
3. 'Müfreze' (Platoon)	71
4. 'Full Metal Jacket'	76
B. Vet Filmleri	81
1. 'Eve Dönüş' (Coming Home)	87
2. 'Birdy'	89
C. Vietnam' a Geri Dönüş Fantazyası ya da İntikam Filmleri	92
1. 'Rambo: First Blood Part One'	99
2. 'Missing in Action'	106
SONUÇ	111
KAYNAKÇA	114
ÖZET	118
İNGİLİZCE ÖZET/SUMMARY	119

G İ R İ Ş

Sinema, çağımızın en etkin audio-visuel anlam üretim sistemlerinden biridir. Bu sistem sunduğu düşsel evren ile insanın tutum, davranış ve düşüncelerini değiştirebilmekte, modalar yaratabilmekte, kamuoyu oluşturabilmekte yani toplumun kendisini etkilediği kadar, O' da toplumu etkileyebilmektedir. Sinema bir sanattır, yaşama en yakın olanıdır. İcad edilmesinden hemen sonra en geniş insan yığınlarının önce ilgisini çeken sonra da topluma malolan sinema toplumsal yaşamın ayrılmaz bir yanı haline gelmiştir.

Sinema, yukarıdaki son derece etkin olan özelliklerini ne yönde kullanmaktadır? İnsanı realitesinden haberdar kılan, içinde yaşadığı koşullar ve ilişkilerde özne durumuna gelmesi için yardımcı olan, yaşamını sorgulatan, düşündüren ve soru sorduran bir yönde mi? Buna olumlu yanıt vermek mümkün değildir. Modern toplum kendi yurttaşının bu özelliklere sahip olmasını engellediğinden, sinemanın da insanın yukarıda sayılan özelliklere sahip olması için aracı olmasına olanak tanımamaktadır. Modern toplum, düşünmeyen, soru sormayan, özne olmayan, uyumlu (conformist) insanlar istemektedir. Modern toplumun egemen-bağımlı ilişkisinin bekası bunu gerektirmektedir. Modern toplum bu tipten ilişkiyi ise baskıya değil, iknaya dayanarak üretmekte ve yeniden-üretmektedir. Hegemonyasını, devleti ve zor' u öne çıkararak değil ideolojik aygıtları kullanarak onaylatmaktadır. İdeolojik aygıtları ise aile, okul, din ve yüzyılımızda iyice ön plana çıkan kitle iletişim araçları oluşturmaktadır.

Sinema teknolojik bir keşiftir. Bu keşif, merak giderildikten sonra eğlendirme amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Sinema bir sanat olarak değil bir eğlendirme aracı olarak gelişmiştir. Sinemanın sanat olarak gelişimi ve kabulü için 1935-40' ları beklemek gerekmiştir. Dünyanın en büyük sinema endüstrisi Hollywood' un uzmanlık alanı en başından bu yana ' sanat olarak sinema' değil 'eğlence olarak sinema' olmuştur. Bu yüzden sinemayla tanışma ve onunla yaşama, sanat düzeyinde değil, eğlence düzeyinde olmaktadır. Yaygın izleyici topluluğu, sanat sinemasını değil, eğlence sinemasını izlemektedir. İzlediği film boyunca hoşça vakit geçirmekte, gündelik yaşamından kaçarak uzaklaşabilmekte, düşsel bir evrende dolaşmakta, ertesi günkü iş koşullarına böylece katlanabilmekte, filmde tıpkı kendisi gibi olan insanların yine kendisinininkine benzer ama daha estetize edilmiş ilişkilerine imrenmekte,

karısından daha güzel olan starı, karısıyla sevişirken karısının yerine koymakta ama yine o kadına da 'sahip olmayı' düşlemekte böylelikle de hem realitesinden kaçmakta hem de realitesini filmler aracılığıyla başka bir düzeyde yeniden üretmektedir. Üretiminde en fazla Hollywood' un pay sahibi olduğu popüler sinema, modern toplumun ege-men-bağımlı ilişkisinin onanmasına aracı olmaktadır.

Bu araştırmanın amacı ise sinemada savaş konusudur. 20. yüzyılda dünyamızı iki büyük savaş yaşamış, onlarca yerel savaşa tanık olmuştur. Toplumlari derinden etkilenen, sarsan ya da yaralayan böylesi önemli bir olaya Hollywood' un duyarsız kalması beklenemez. Nitekim Amerika' nın 2 dünya savaşında da yer alması ve birçok yerel savaşa katılması ve bu savaşların Amerikan toplumunu etkilemesi sonucu, Hollywood yaşanan savaşlara büyük bir önem vermiş ve savaş üzerine yüzlerce, binlerce film üretmiştir.

Bu araştırmanın temel amacı, savaş konusunun Hollywood filmlerin nasıl yansıdığının, Hollywood' un savaş gibi son derece önemli bir konuyu nasıl estetize ettiğinin, nasıl haz alınır bir seyirlik haline getirdiğinin araştırılmasıdır. Ancak sinema ile realite birbiriyle yakından ilikilidir. Sinema realitedeki gündeme bağlı olduğu gibi gündemi de belirleyebilmektedir. Tezin konusu savaş filmleri olduğundan aşağıdaki örnek bunu kanıtlamaktadır. : Başkan Nixon 1970' de Vietnam Savaşı sürürken Kamboçya'ya girme kararını 'Patton' filmini seyrettikten tam 1 hafta sonra vermiştir. Bunu doğrudan açıklamamakla birlikte Kamboçya'ya girme emrinden sonra işadamlarıyla bu konu üzerine yaptığı toplantıda 'Patton' filmini övdüğü bilinmektedir (*). Sinemanın yaşanan realiteyle yakın ilişki içinde olması nedeniyle, sinemanın kendine konu olarak seçtiği savaş olgusunun sosyo-ekonomik nedenlerinin de araştırılması gerektiği düşüncesinden hareketle, savaş ve onun yüzyılımızdaki ayrılmaz ikizi emperyalizm olguları bir bölüm halinde işlenmiş ve bundan sonra savaşın filmlerdeki yansıtılışı incelenmiştir. Realitede gerçekleşme nedenleri araştırılmadan bir konunun tek başına sinemadaki yansıtılışını incelemenin ayaklarının yere basmayacağı açıktır. Ancak bundan sonra, bu türün genel içeriksel ve

(*) Daha ayrıntılı bilgi için bkz. L.H. Suid, **Guts and Glory**, U.S.A., Addison-Wesley Publishing Company, 1978, s. 249-265.

estetik özellikleri ve bu türün belirli tarihlerde yaşanan savaşları ele alışı, ortak noktaları ya da farklılıkları incelenebilir. Ancak herbir savaş üzerine yapılan filmleri izlemek ve değerlendirmek mümkün olmadığından Amerika' nın son büyük savaşı olan Vietnam Savaşı temel alınacak, bu savaştan önce yaşanan, tarih sırasıyla Amerikan İç Savaşı ve 1. Dünya Savaşı ile ilgili 1' er film, 2. Dünya Savaşı ile ilgili olarak da 4 film değerlendirme konusu yapılacaktır. Ayrıca 1. ve 2. Dünya Savaşı yılları sırasında Hollywood' un içinde bulunduğu koşulların bilinmesini de yararlı olacağı düşünüldüğünden, 1. ve 2. Dünya Savaşı filmlerinden önce, Hollywood' un savaşlara karşı nasıl tavır aldığına kısa bir özet verilecektir.

Araştırmanın 2. Bölümü' nde, Vietnam Savaşı' nın önceki savaşlardan farklı oluşu nedeniyle, Vietnam filmlerinin, diğer savaşları anlatan filmlerden ayrıldığı noktalar üzerinde durulacak, Amerika' nın Hollywood aracılığıyla haksızlığını haklılığa dönüştürme çabalarına değinilecek ve Vietnam filmleri alt-kategorilere ayrılarak bu alt-kategoriye ait filmler arasında örnekler seçilerek, bu filmler estetik, politik, tarihsel ve ideolojik açıdan incelenecektir.

BÖLÜM - 1

EMPERYALİZM, SAVAŞ VE AMERİKAN SİNEMASINDA

SAVAŞ FİMLERİ

I - EMPERYALİZM VE SAVAŞ İLİŞKİSİ

Bir üretim tarzı olan kapitalizm, 19. yüzyılın sonlarında başlayan ve 20. yüzyılın başlarında tamamlanan süreçte "serbest rekabet" aşamasından "emperyalizm" aşamasına doğru bir evrim geçirmiştir. Bu yeni aşamanın en belirgin özelliği sermayenin merkezileşmesi ve yoğunlaşmasıyla üretimde tek el olgusunun ortaya çıkışıdır.

19. yüzyılda kapitalizmin serbest rekabete dayanan koşullarda, ekonomi alanında, firmalar rekabet ederek etkinliklerini yürütürlerken, bu rekabet sürecinde kimileri yok olmuş kimileri de rakiplerini yoketmiş ya da birleşmek yoluna gitmişlerdir. İlgili üretim alanında rakiplerini yok edenler ya da birleşenler tek el durumuna yükselmişler ve hem alanlarını hem de pazarı kontrol eder duruma gelmişlerdir.

"Marksizmin kapitalist üretim tarzının, özel mülkiyete ve rekabete dayalı bir ekonominin içkin gelişme eğilimleri üzerine ilk formüle ettiği yasalar' dan biri sermayenin yoğunlaşması ve merkezileşmesi yasası olmuştur. Gerek Marx, gerekse Engels, rekabetin otomatik olarak sermayenin yoğunlaşmasına ve merkezileşmesine yol açtığını; serbest teşebbüsün tekelleşmeyi, 'serbest piyasa kapitalizmi' nin tek elci kapitalizmi doğurduğunu; özel mülkiyetin toplumu zenginler ve yoksullar arasında kutuplaştırdığını, küçük mülk sahiplerinin büyüklerce, özgür girişimcilerin dev ekonomik tröstlerce yutulmasını hızlandırdığını, ekonomik gücün yoğunlaşmasını, dolayısıyla politika sahnesinde de çürüme ve baskıları beraberinde getirdiğini belirttiler" (1).

Marx ve Engels içinde yaşadıkları dönem itibarıyla, kapitalizmin işleyiş yasa-

(1) **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, Cilt: 2, İstanbul, İletişim Yayınları, 1989 - 1990, s. 424

larını araştırmalarını, serbest rekabete dayalı döneme göre temellendirmişler, kapitalizmin tekelci dönemi üzerine sistematik bir teori geliştirmemişler ancak cümle aralarında da olsa kapitalizmin, tekelci aşamaya yükselme eğilimi gösterdiğini görmüşlerdir.

" Klasik ekonomistlerden farklı olarak Marx' ın, rekabetçi ekonomide gırtlı olan sermayenin yoğunlaşması ve merkezileşmesi doğrultusundaki güçlü eğilimi gördüğü doğrudur" (2).

Emperyalizm, dünya üzerinde kapitalizmin bir bütün olarak egemenliğini kurduğu evredir. Sömürgeci evrede dünyanın yaşanabilir yüzeyinin yaklaşık yüzde 70' i sömürge durumundayken, emperyalizm evresinde dünyanın geri kalanı da emperyalizme bağımlı duruma gelmiştir.

Kapitalizmin yeni aşaması emperyalizm üzerine birçok tartışma ve araştırma yapılmıştır. Emperyalizm, ekonomik yönden ele alınmasının yanısıra emperyalizm ile insan ve insan topluluklarının doğası arasında ilişki kurulması yönünde ya da strateji ve güvenlik konularıyla ilgili olarak ya da moral yönden ele alınmıştır. Bunların herbirini ele alıp incelemek ne buraya sığacak kadar dar bir konudur ne de bu araştırmanın konusudur. Ancak emperyalizm konusunda kuram oluşturanları saymak gerekirse öncelikle akla gelen isimler, Rodolf Hilderfing, Rosa Lûxemburg, Karl Kautsky, Nikolay Buharin, Leon Troçki ve Vladimir İliç Lenin' dir. Yine bu teorisyenler arasında kuramı, emperyalizm tartışmalarını en fazla belirlemiş olan Lenin' inkidir. Lenin emperyalizmi kapitalist üretim tarzının tarihsel gelişmesinin en yüksek aşaması olarak görmüş ve bu aşamanın başlıca 5 temel özelliğı olduğunu vurgulamıştır :

" (1) Üretimde ve sermayede görülen yoğunlaşma öyle yüksek bir gelişme derecesine ulaşmıştır ki ekonomik yaşamda kesin rol oynayan tekellert yaratmıştır; (2) banka sermayesi sınıai sermayeyle kaynaşmış ve bu 'mali sermaye' temeli üzerinde bir mali-oligarşı yaratmıştır; (3) sermaye ihracı meta ihracından ayrı olarak, özel bir önem kazanmıştır; (4) dünyayı

(2) Sweezy, Baran, Magdoff, **Çağdaş Kapitalizmin Bunalımı**, Türkçesi: Yıldırım Koç, Ankara, Bilgi Yayınevi, Nisan 1975, s. 10.

aralarında bölüşen uluslararası tekelci kapitalist birlikler kurulmuştur; (5) en büyük kapitalist güçlerce dünyanın toprak bakımından bölüşülmesi tamamlanmıştır " (3).

Üretimin ve sermayenin aşırı yoğunlaşması ve merkezleşmesi 'tekel' i ortaya çıkarmış, bu dönemde önem ve etkinlikleri artan bankalarla tekeller içiçe geçmeye başlamış, bu süreç yalnızca gelişmiş kapitalist ülkelerle sınırlı kalmayıp sermaye ihracı yoluyla 'periphery' e (çevre) yayılmış ve uluslararası tekelci birliklerin oluşumuyla, dünyanın bunlar arasındaki paylaşımı tamamlanmıştır.

"Bu yeni emperyalizmin etkisiyle, yeryüzünün hiçbir köşesi bekaretini koruyamadı: Bütün bir dünya, her endüstrileşmiş ülkenin haktan endüstrisinin ihtiyaçlarına ve ulusların ihtiyaçlarının etkisiyle oluşan karşılıklara göre adapte edildi ve değiştirildi" (4).

Az gelişmiş ya da geri kalmış ülkeler, sanayileşmiş ülkeler için her zaman çekici olmuştur. Bu çekiciliğin pek çok nedeni vardır ve bunlardan en önemlileri hiç kuşkusuz bu ülkelerin ucuz işgücü ve hammadde kaynağı olmalarıdır. Sermaye ihracının daha öne çıkması sürecinde dünyanın uluslararası tekelci birlikler arasında ekonomik bakımdan paylaşılmasının ardından, gündeme dünyanın toprak bakımından ve siyasal bakımdan paylaşılması gelmiştir.

Periphery' nin bağımlı konuma getirilmesi emperyalizme özgü bir olgu değildir. Sömürgeleştirme emperyalizm evresinden önce de yaşanmıştır. Ancak emperyalizm döneminin ayırdedici özelliği, dünyanın tümünün paylaşılmasının tamamlanmasıdır.

" ... sözkonusu dönemin (emperyalizmin) ayıracı özelliğinin, dünyanın sonal paylaşılması, olduğunu söylemek gerekir; son sözü, dünyanın artık **yeniden paylaşılması** olanaklı değildir -tersine, yeni paylaşımlar olanaklı ve hatta kaçınılmazdır-, ama kapitalist ülkelerin sömürge politikasıyla, gezegenimizdeki sahip toprakların işgalinin **tamamlandığı** anlamındadır. İlk kez olarak, dünya paylaşılmış bulunmaktadır, öyle ki, topraklar ilerde ancak yeniden paylaşma konusu olabilir; yani efendist

(3) V. I. Lenin, **Emperyalizm**, Türkçesi : Cemal Süreya, Ankara, Sol Yayınları, Haziran 1979 (7. Basım), s. 107 - 108

(4) Sweezy, Baran, Magdoff, a. g. e., s. 149

bulunmayan toprağa bir efendi' nin sahip olması yerine, toprak bir 'sahip' ten diğerine geçebilir" (5).

Kaçınılmaz bir sonuç olarak, emperyalizm döneminde başlamayan ama tamamlanan paylaşım, bağımlı konuma getirilen bölgelerin (ya da ülkelerin) korunması ve genişletilmesine dönüşmüştür. Marx' ın ünlü 'sermaye akışkandır' deyiimi, gelişmiş ülkelerin ve uluslararası tekellerin ellerinde olanla yetinemeyeceklerini özlü bir biçimde açıklar. Ayrıca gelişmiş ülkeler ve tekellerin görüş açısından bakıldığında da, bu paylaşımın adilane (!) olduğu söylenemez. Nitekim bu olgu, Almanya ve İtalya' nın daha sonradan sömürge talep etmelerinde görülecektir.

*"Hakim olma dürtüsü iş hayatının ayrılmaz bir parçasıdır. İş hayatında tehlikeler çoktur. İç ve dış rekabet, sürekli teknolojik değişmeler, buhranlar gibi birçok tehlike sadece kar oranını tehdit etmekle kalmaz, aynı zamanda yatırılan sermayeyi de tehdit eder. Bu nedenle sermaye dünyası daima kendi çevresini kontrol altına almanın, böylece tehlikeleri mümkün olduğu kadar azaltmanın yollarını aramaktadır. Bütün endüstrilerde yaşama savaşı, aynı zamanda bir **fethetme, hakimiyetini kurma** savaşı olmuş ve bu savaştan kendi çevresine en iyi uyabilen dev anonim şirketler sağ çıkabilmişlerdir" (6).*

Bu düşünceler, emperyalizm çağının gelişmiş kapitalist ülkelerin yayılma politikaları için de geçerlidir. Sermaye uluslararasılaşmış ve dünyanın paylaşımı tamamlanmıştır Rakip kapitalist ülkeler ve tekeller olduğu sürece, elde bulunanların korunmaları, kontrol edilmeleri ve mümkün olduğunca genişletilmeleri savaşının verilmesi kaçınılmaz hale gelmiştir. İşte bu nedenle sözkonusu olan **paylaşım savaşı değil, yeniden paylaşım savaşıdır**. Çağımızda yaşanan dünya savaşlarının temelinde yatan bu emperyalist işleyiştir.

"... eğer tarihi (olabileceği ya da olması gerektiği şekliyle değil de) olduğu şekliyle ele alırsak, savaşın kapitalist gelişmenin ayrılmaz bir özelliği olduğu konusunda anlaşmamız gerekir" (7).

(5) V. I. Lenin, a. g. e. s. 92 - 93

(6) Sweezy, Baran, Magdoff, a. g. e., s. 150

(7) Aktaran : Sweezy, Baran, Magdoff, a.g.e., s. 80.

Kuşkusuz, savaş olgusu yalnızca ekonomik nedenle açıklanamaz. Ekonomik nedenlerin yanı sıra siyasal, kültürel, ideolojik ya da dinsel vs. nedenlerden de savaş çıktığını tarih göstermektedir. Bu nedenle, savaş olgusunu açıklamada farklı öncüllerden hareket edilmiştir; örneğin savaş tanrısal bir kanun, bir tanrı hükmü olarak görülebilmiş ya da İngiliz İktisatçı Thomas Robert Malthus savaşa biyolojik bir gereksinim, bir doğal ayıklanma olarak yaklaşarak, savaşı işsizliğe çare, bir nüfus dengeleme aracı olarak görebilmiştir. Erich Fromm "savaşa insandaki yıkıcılık içgüdüsünün gücünün neden olduğunu düşünmek moda haline gelmiştir" diye yazarak, psikanalitik yaklaşımın insandaki yıkmaya yönelik bir içgüdüsel enerji kaynağını (mortido) bulgulasının, daha sonradan Freud' un ardıllarının savaşı yanlış yorumlamasını getirdiğini belirtmiştir.

"Freud'un kendisi, izleyicilerinden çok daha gerçekçi bir görüşü savunmuştur. Einstein'a gönderdiği ünlü mektubu 'Niçin Savaş' ta (S. Freud, 1933), savaşa insan yıkıcılığının neden olduğunu savunmamış; savaşın nedenini, çatışmaların - yurttaşlar hukukunda olduğu gibi - barışçıl biçimde çözümlenebilmesine temel olabilecek hiçbir yaptırımlı uluslararası hukuk bulunmadığı için her zaman şiddetle çözümlenmiş olan, gruplar arasındaki gerçek çatışmalarda görmüştür. İnsan yıkıcılığı etkenine, hükümet bir kez savaşa girişmeye karar verince insanların savaşa girmeye hazır olmalarını kolaylaştıran bir şey olarak, yardımcı bir rol atfetmiştir" (8).

Gerçekten de Freud, adı geçen mektubunda "insanlar savaşa çağrıldığı zaman, içlerindeki birçok motif, yani soylu ve bayağı, açık açık ortaya dökülen ve suskunlukla geçiştirilen türdeki gibi motifler bu çağrıyı evetleyebilir" demektedir (9). Görüldüğü gibi Freud, insanın içgüdüsel yıkıcılığını savaşın nedeni olarak görmemektedir. Fromm, doğuştan savaş eğilimi hakkındaki tezin yalnızca tarihsel kayıtlar değil aynı zamanda ilkel savaş tarihi tarafından da çürütüldüğünü belirterek ilkel halkların en az savaş sever insanlar olduğunu, bu insanların ayırıcı özelliğinin

(8) Erich Fromm, **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri** Türkçesi: Şükrü ALpagut, İstanbul, Payel Yayınları, 1984, s.326-327.

(9) Sigmund Freud, "Barış ve Savaş Sorunu Üzerine" , Türkçesi: Oğuz Özügül, **Yarın Dergisi** Sayı 32, Ankara, Nisan 1984, s. 13 - 14.

yıkıcılıktan ve kana susamışlıktan görelî olarak yoksun olduklarını yazmıştır (10). Modern sosyalizmin kurucularından Frederich Engels de, doğrudan savaş konusuna değinmeyerek 'zor' (violence) üzerine Eugen Dühring ile girdiği ünlü tartışmada, Dühring' in zor' u temel tarihsel unsur olarak görmesine karşılık, zor' un ortaya çıkabilmesi için artı-ürünün olması gerektiğini, zor' un başkalarının artı-ürününe el koymak için ortaya çıktığını belirtmiştir. "Zor para yapamaz, olsa olsa önce para yapmış kişiyi soyup soğana çevirebilir " (11). Lenin ise, 1. Dünya Savaşı' nı "bugünkü savaş emperyalist bir savaştır " diye niteleyerek, ünlü Prusyalı General, Stratejist Clausewitz' in Vom Kriege ' (Savaş Üzerine) adlı yapıtından "savaş politikanın başka araçlarla devamıdır " cümlesini kendi yazısında başlık olarak kullanmış ve "Marksistler, haklı olarak, bu beliti, daima her savaşın özelliğini kavramada teorik temel olarak görmüşlerdir. " diye yazmıştır (12). Lenin' in 1. Dünya Savaşı' nı emperyalist bir savaş olarak nitelemesinin, yerinde olmakla birlikte, herşeyi açıkladığını düşünmek yanıltıcıdır. Lenin savaşın özünü yakalamıştır. Savaşa, bu öz yakalandıktan sonra farklı biçimlerde yaklaşılabilmiştir. Ve ancak böylelikle savaşın daha total bir anlaşılmasına ulaşılabilmiştir. Bu ise bir yöntembilim (metodoloji) sorunudur. Engels' in tarihe ve toplumsal olaylara yaklaşımını açıkladığı ve maddeci tarih anlayışının ana hatlarını verdiği aşağıdaki cümleler, savaşa doğru bir yöntembilimle yaklaşmanın yolunu açmaktadır.

"... Materyalist tarih anlayışına göre, tarihte belirleyici etken, son aşamada, gerçek yaşamın üretimi ve yeniden-ürettimidir. Ne Marx, ne de ben, hiç bir zaman daha fazlasını iddia etmedik. Eğer, sonradan, herhangi biri, çıkıp da ekonomik etken tek belirleyecidir dedirtmek üzere bu önermenin anlamını zorlarsa, onu, boş, soyut, anlamsız bir söz haline getirmiş olur. Ekonomik durum temeldir, ama, çeşitli üstyapı öğeleri - sınıf mücadelesinin siyasal biçimleri ve sonuçları, - savaş bir kez kazanıldıktan sonra, kazanan sınıf tarafından hazırlanan anayasalar vb., - hukuki biçimler, hatta bütün gerçek mücadelelerin mücadeleye katılanların

(10) Erich Fromm, a.g.e., s. 327.

(11) Frederich Engels, **Anti - Dühring**, Türkçesi : Kenan Somer, Ankara, Sol Yayınları, 1975, s. 261.

(12) V. I. Lenin, **Sosyalizm ve Savaş**, Türkçesi : N. Solukçu, Ankara, Sol Yayınları, Ekim 1976 (3. basım), s. 17.

beynindeki yansılar, siyasal, hukuki, felsefi teoriler, din anlayışları ve bunların daha sonraki dogmatik sistemler halindeki gelişmeleri, hepsi de tarihi mücadelelerin gidişi üzerinde etki yaparlar ve birçok durumda ağır basarak onun biçimini belirlerler. Bütün bu etkenlerin etkisi ve tepkisi vardır, öyle ki ekonomik hareket, bu etkenlerin bağrında, sonunda, bir zorunluluk olarak, sonsuz bir rastlantılar (yani aralarındaki gizli bağlantı o kadar uzak ya da ortaya konulması o kadar güç olduğundan yok sayabildiğimiz ya da hesaba katmayabildiğimiz şeyler ve olaylar) yığını arasından kendine bir yol açmaya başlar. Yoksa, teoritnin herhangi bir tarihsel döneme uygulanması, kanımca birinci dereceden basit bir denklemi çözmekten daha kolay olurdu" (13).

Materyalist tarih anlayışının ışığında, savaşın daha total bir anlaşılması için, yerinde bir örnek, Walter Benjamin' in savaşı, çağımızın en önemli yanlarından biri olan teknolojiyi devreye sokarak yorumlamasıdır.

"Eğer üretici güçlerin doğal olan kullanımı özel mülkiyet sistemi tarafından engellenirse, teknolojik araç - gereçlerdeki, gelişme hızındaki ve enerji kaynaklarındaki artış doğal - olmayan bir kullanım yönünde tazyikte bulunmaya başlar ve bu kullanım biçimini savaşta bulur " (14).

Kapitalizm koşullarında üretici güçler alabildiğine gelişmiş ancak daha önceki üretim tarzlarında üretimi gerçekleştirenlerin yalnızca basit el emeğinin yanı sıra üretim aracının ve ürünün de bilgisini temsil etmesine karşıt olarak kapitalist üretim tarzında üretici ürününe yabancılaşmıştır Kapitalizm koşullarında; ürün türünün, miktarının, dağılımının ve üretim araçlarının nitelik ve nicelikçe değişime uğramasındaki nedenlerin başında bilim ve teknolojinin bir üretim gücü olarak devreye girmesi yer alır. Ancak eski üretim tarzlarında kendi üretim sürecinin ve ürününün bilgisine sahip olan üretici kapitalist üretim tarzında ürünün bilgisinden

(13) K. Marx, F. Engels, "Engels' ten Joseph Bloch' a Mektup", **Felsefe İncelemeleri**, Türkçesi : Sevim Belli, Ankara, Sol Yayınları, 1975 (2. Basım) s. 172 - 173.

(14) Walter Benjamin, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Hazırlayan : Ünsal Oskay, İstanbul, Dost Kitabevi Yayınları, 1982, s. 63.

soyutlanmış ve ona yabancılaş(tırıl) mıştır (*). Benjamin' ın teknolojinin doğal - olmayan kullanımından kastettiği budur.

"Üretim güçleri ... toplumsal eylemin başka kanallarına, ya da 'siyasete' yönelmek ve onlar tarafından özümsemek yönünde tazyik altında kalmaya başlamakta; fakat patlamaya hazır yoğun bir dolum gibi, üretim güçlerinden emek ve teknoloji birbirine yabancılaşmış olarak yanyana durmaktaydı. Bu nedenle, savaş bu gerilim için en ' enerjistik anlamda ' 'çözüm' oluyordu " (15).

Benjamin,teknolojinin gelişiminin insanın özgürleşimiyle birarada gitmediğini, tersine, insan ve teknolojinin birbirine yabancılaştığını ve teknolojinin savaşta kullanıma girmesiyle büyük bir yokedici güç haline geldiğini düşünmektedir.

"Savaşın yıkıp - yokedici gücü, toplumsal gerçekliğin (reality) teknolojiyi hala kendisinin bir organı yapacak gelişme ve özgürleşme düzeyine gelmediğini, teknolojinin ise, teknolojinin doğal yöndeki gelişimiyle özgürleşecek olan toplumdaki temel güçler üzerinde tam olarak kendi 'efendiliğini' kuramadığını, buna gücünün yetmediğini ortaya sermektedir " (16).

Yüzyılımızda savaş olgusu oldukça karmaşık bir olgudur ve tek bir bakış açısından açıklanması olası değildir. Savaşların ekonomik nedenlerin yanısıra uluslararası devletlerarası ilişkiler, etnik nedenler, milliyetçilik ya da din gibi faktörlerin öne çıkarak, ortaya çıktığının pekçok örneği vardır.Örneğin İkinci Dünya Savaşı' nın çıkışında, ekonomik nedenlerin yanı sıra ırkçılık, antikomünizm gibi nedenler de önemli rol oynamışlardır. Milliyetler açısından bakarsak Yunanistan' ın Türkiye' ye aynı biçimde Türkiye ' nin Yunanistan' a kronikleşmiş düşmanlık beslediğini ve birçok kere savaşın eşiğine geldiğini görmekteyiz. Ya da başka bir ilginç örnek, 1969' da El Salvador' un Honduras' daki göçmen işçilere

(*) Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz: Ömer Laçiner, "İşçi Sınıfının Kendinde Devrim Bilinci", **Birikim Dergisi**, Sayı: 5, İstanbul, Eylül 1989.

(15) Walter Benjamin, a.g.e., s. 63.

(16) a.g.e., s. 106.

kötü muamele edilmesi nedeniyle ama bir futbol maçını gerekçe göstererek Honduras'a savaş ilan etmesidir.

20. yüzyıla damgasını vuran bir sosyalizm olgusu vardır. 1917' de ilk sosyalist ülke olarak Sovyetler Birliği' nin kuruluşu, emperyalist ülkelerin o zamana dek izledikleri politikaların değişmesine yol açmış ve ideolojik nedenler, ekonomik nedenler kadar önemleşmiştir. Sovyet Devleti' nin kuruluşundan sonraki ilk kararı, paylaşım savaşından çekildiğini, başka topraklar üzerindeki Çar' lık rejiminin hak taleplerinden vazgeçildiği üzerinedir. Kapitalist üretim tarzını yadsıyan bir üretim tarzını yerleştirmeye çalışan bir sosyalist ülkenin kurulması, "emperyalist sistemin dışına çıkan dünya parçasını yeniden fethetmek ve başkalarının emperyalist ağı terketmelerini önleme ihtiyacını " (17) doğurmuştur. Bu nedenle 2. Dünya Savaşı yalnızca emperyalist yeniden - bölüşüm savaşı değil aynı zamanda Sovyetler Birliği' ni ve temsil ettiği sosyalizmi yoketme savaşıdır.

2. Dünya Savaşı' nın sonuçları, emperyalist blok içerisinde belirgin bir değişime yol açmış, bu ise savaşların biçimini değiştirmiştir. 1945 sonrası oluşan dünya konjunktürü iki dünya savaşı gibi topyekün savaşı olanaksızlaştırmıştır. Bunun nedeni, sosyalizmin bir ülkeden, bir dizi ülkeye yayılması ve sosyalist sistemin ortaya çıkmasıdır. Savaşa eklenilen son teknolojik harika olan nükleer silahlara Sovyetler de sahip olunca, topyekün imha olasılığı belirmiş ve her iki sistem de bugüne dek topyekün bir savaşa girişmemişlerdir. Emperyalizm cephesindeki en belirgin değişim ise ABD' nin, yürütücü ve yönlendirici bir güce dönüşmesidir. Bu liderlik konumuna gelmesinde ABD' nin en büyük avantajı, ekonomisinin savaşta tahrip olmaması, ekonomisini yeniden organize etme durumunda kalmaması yani savaşı topraklarında yaşamamasıdır (18). ABD, savaş sonrası kurulan uluslararası kuruluşlar olan Uluslararası Para Fonu (IMF), Dünya Bankası, askeri alanda NATO gibi örgütlenmelerle emperyalist sistemin liderliğini üstlenip, ' hür dünya' nın koruyucusu gibi ideolojik misyonlar yüklenerek, dünyadaki emperyalist politikaların başlıca yürütücüsü konumuna gelmiştir. ABD Devlet Bakanı Dean Rusk' un sözleri oldukça anlamlıdır.

(17) Sweezy, Baran, Magdoff, a.g.e., s. 157.

(18) Sweezy, Baran, Magdoff, a.g.e., s. 157 - 158.

" Rusk, Amerika Birleşik Devletleri' nin 'bizim ulusal çıkarlarımızı uluslararası çıkarlar için bir kenara atması eleştirilmezken, uluslararası çıkarları diğer uluslara kabul ettirmeye çabaladığı için eleştirildiği' gerçeğine işaret etmektedir " (19).

Dean Rusk Amerika Birleşik Devletleri dış politikasının arzularını açıklamayı sürdürür:

"Fakat şunu bilmekteyiz ki, artık Kuzey Amerika ve Batı Yarıküresi ve kuzey Atlantik Topluluğu (NATO) ile sınırlanan müdafaa ve politikalarda emniyet, rahatlık bulamamaktayız. Bu dünya çok küçük bir gezegen olmuştur. Biz bu gezegenin tümüyle, bütün topraklarıyla, sularıyla, atmosferiyle ve onu çevreleyen uzayla ilgilenmek zorundayız " (20).

Bu sözlerden Amerika Birleşik Devletleri' nin ' ulusal çıkarları' nin ne kadar sonsuz olduğu sonucu çıkmaktadır. Nitekim bu sınırsız ulusal çıkarları korumaya yönelik ABD' nin yakın geçmişteki dış politikasında yer alan olayların genel panoramasını Murat Belge şöyle yapmaktadır.

" ... Aralık ayında (1989) Amerika' nın en 'parlak' olayı Panama çıkarması oldu. Son zamanlarda benzer bir iş beceremeyen bir ABD başkanının bulunmadığını özellikle belirtmemiz gerekiyor. Kennedy Küba' da, Johnson Vietnam' da, Ford Mayaguez olayında, Reagan Grenada' da aynı işi yapmışlardır - yapamayan İran' daki baskını beceremeyen Carter olmuştu. Bu örnekler çizgisi, gittikçe kemikleşen bir yapılanma gösteriyor. ABD başkanı 'ABD çıkarları' denilen belirsiz, tanımsız birşey için oraya buraya küstahça müdahale eden bir insan tipi olmak durumunda. Sayılan örneklerin sayısız kötü sonucuna rağmen, her ABD başkanı 'Western' lerin kahraman 'sherif' i edasıyla bu işi yaptığı zaman popüler oluyor. 'ABD çıkarları için kararlı davranan, cesur ' bir kişi oluyor. Bu dünya için bir felaket " (21).

(19) a.g.e. , s. 158

(20) Aktaran : Magdoff, a.g.e. , s. 158

(21) Murat Belge, "Sosyalizmin Tarih - Öncesi Sona Ererken ", **Birikim Dergisi**, İstanbul, Sayı : 9 Ocak 1990 s. 22.

Askeri harcamalar ve yatırımlar ile ABD dış yardım programları ABD ekonomisinde çok önemli bir paya sahiptirler. Dış yardım doğrudan olarak bugünkü sömürge politikasının işleyiş aracıdır. Şöyle ki, 2. Dünya Savaşı' nın bitmesini izleyen yıllarda az gelişmiş ya da geri kalmış ve sömürge olan ülkelerin çoğu ulusal kurtuluş savaşı vermiş ve bağımsızlıklarına kavuşmuştur. Emperyalizm sömürge sistemi çökmüştür. Ancak bu sömürge politikasının bitmesi anlamına gelmemiştir. Emperyalizm bu ülkelerin politik olarak bağımsızlıklarına göz yummak, kabul etmek zorunda kalmış ancak bu ülkeler (zaten geri kalmış olmalarının ötesinde) , başta ABD olmak üzere emperyalist ülkelerin ekonomik ambargo ve ablukaları, teknolojik yetersizlik ya da bu ülkelerin bağımsızlıklarını korumak için, askeri alana altından kalkabileceğinden çok daha fazla yatırım yapmaları ve daha sayılabilecek başka nedenler yüzünden politik bağımsızlıklarının yanısıra ekonomik bağımsızlıklarını da kazanamamışlardır. Bağımsızlaşan ülkeyi yeniden bağımlılaştırma ekonomi - politikası kuşkusuz tek bir çizgide uygulanmamıştır. Ancak emperyalizmin 1945' den sonraki global çapta izlediği sömürge politikasının bugünkü adı olan yeni - sömürgeciliğin özünü, az gelişmiş ya da geri kalmış ülkelerin, günden güne daha rafineleşen yöntemlerle sömürülmeleri, bu ülkelerin politik ve askeri açıdan zorla bağımlılaştırılması yerine, ekonomik bağımlılaştırma yoluyla politik ve askeri kazanımlar elde etme oluşturmaktadır. ABD dış yardım programlarının önemi de burada yatmaktadır. Başkan John Kennedy şöyle diyor :

"Dış yardım, Amerika Birleşik Devletleri' nin dünya çevresindeki etkili durumunu ve kontrolünü devam ettirmek ve kestiri olarak çökecek veya Komünist bloka geçecek birçok ülkenin yaşamasını sağlamanın bir yöntemidir " (22).

Savunma Bakanı Mc Namara ise :

"İşin içinde komünistler olsun ya da olmasın, dünyanın herhangi bir yerindeki şiddet hareketi, gergin bir dünyada uluslararası ilişkilerin merkezine sert mesajlar yollamaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'nin güvenliği ise dünyanın öbür ucundaki ülkelerin güvenliği ve durgun yaşantısı ile yakından ilintilidir " (23).

demektedir.

(22) Aktaran: Magdoff, a.g.e. , s. 183

(23) A.g.e.

Bu, paranoyakça bir bakış açısidir ancak bu bakış açısı 1960' lı yıllarda ifade edilmesine rağmen, ABD' nin 1990' daki dış politikasına da sinmiş durumdadır. Geçmişteki gerginlikler, ABD tarafından, 'uluslararası komünizm' ile gerekçelendirilebilmiştir. Ancak soğuk savaşın geçersizleştiği günümüzde emperyalizmin politikası değişmişse benzememektedir. Egemen bir ülke olan Panama' yı 1989 Aralık' ında işgal eden Başkan Bush, 1990 Ağustos' unda Kuveyt' i işgal eden Irak' ı kınayabilmekte, daha da ileri giderek askeri operasyon hazırlıkları yapabilmektedir. Murat Belge' nin dediği gibi böylesi bir tutum dünya için felakettir.

Sonuç olarak, yüzyılımızda emperyalizm ve savaş ayrılmaz bir ikiliyi oluşturmakta, birbirlerini varetmektedirler. Kuşkusuz savaş emperyalizme özgü bir olgu değildir, ancak bu yüzyılda emperyalizmsiz savaş, savaşımsız emperyalizmin var olmadığını görmekteyiz. Emperyalizm varlığını bir anlamda savaşta bulmaktadır. Ekonominin militarizasyonu sonucu silah sanayii, en büyük sektörlerden biri haline gelmiş ve bu sektör, tekeller ve devletin içiçe geçmesi sürecinde politik iktidarda söz sahibi olmuştur. Silah sanayii, savaş en karlı yatırım alanı olarak görmektedir. Geçmişte total, yakın geçmişte ve günümüzde yerel savaşlar karlı yatırımlar olarak görüldükçe, savaşların çıkması kaçınılmazdır. Savaşın tek nedeni silah sanayii olmamıştır ancak militarizm gittikçe artarak emperyalizmin en önemli özelliği durumuna gelmiştir. Militarizmden arınmış bir emperyalizm mümkün müdür, savaşların olmadığı, dünyada kalıcı ve evrensel bir barışın sağlanması mümkün müdür sorularına bugüne kadar yaşanan tarihin ve bugünün gösterdiğinin ışığında, bu dünya konjonktründe olumlu yanıt vermek mümkün görünmemektedir.

II - AMERİKAN SAVAŞ FİMLERİNİN GENEL BİR DEĞERLENDİRMESİ

İlk 15 yılı hariç tüm tarihi boyunca sinemanın en gözde türlerinden biri de savaş filmleri olmuş ve örneğin yalnızca 2. Dünya Savaşı üzerine yüzlerce film yapılmıştır. ABD ' nin yakın tarihindeki en büyük savaşı olan Vietnam Savaşı üzerine ise şimdiye kadar onlarca film yapılmıştır ve son Vietnam filmlerinden ' Born on the Fourth of July ' filmiyle 1990 En İyi Yönetmen Oscar' ını alırken, yönetmen Oliver Stone 'Vietnam'ın yaşadıkları sürece varolacağını' söyleyerek, bu konuda daha pekçok filmin yapılacağına işaret etmiştir. Neden savaş filmleri yapılmaktadır, bu filmlerin cazibesi nereden gelmektedir ve işlevleri nelerdir? İşte bu konunun ele almayı hedeflediği sorular bunlardır.

John Wayne hem Western' lerin hem de savaş filmlerinin unutulmaz yıldızı olmuştur. 1940' lı, 50' li ve 60' lı yıllarda çocukluklarını geçirenler bol miktarda John Wayne' li Western'leri ve savaş filmlerini izleyerek büyümüşlerdir. Ünlü yönetmen Otto Preminger, "İster Western ister savaş filmi olsun bir dolu eylem sözkonusudur. İnsanların savaştığı, birbirini öldürdüğü, insanların tankları, gemileri hızla sürdüğü sahneler izlersiniz. Bir adamın diğerinin peşinden koşması filmin temel ögesidir ve kim hızlı koşarsa diğerini öldürür" demektedir (24). 1930' lu 40' lı yılların gözde film türü Western' ler artık tarihe karışmışken, savaş filmlerinin yapımına, zaman zaman azalsa da, hızla devam edilmektedir. Her iki türde de beyaz (Amerikalı) ların zafer kazanmalarına rağmen neden Western' ler artık yapılmamaktadır? Bunun yanıtı; Western'lerin vazgeçilmez motifi olan 'Vahşi Batı' nın ele geçirilmiş olmasıdır. 'Vahşi Batı' ya 'beyaz' uygarlığın taşınması tamamlanmıştır. Şimdi sıra yeni ve başka bölgelerin keşfi ve istilasına gelmiştir. Ayrıca Western' lerin, en etkililerinin bile, izleyici açısından savaş filmleri kadar etkileyici olmadığı da eklenmelidir. Çünkü bir posta arabasının kazasız - belasız, sağ-salim hedefine varması, bir kasabanın savunulması ya da bir kızilderili kabilesinin yokedilmesinin ülkenin savunması, güvenliği ve geleceği kadar önemli ve bundan dolayı da haz ve heyecan kaynağı olmadığı açıktır. Vahşi Batı 'nın keşfinin tamamlanması Western' lerin popülerite-

(24) Aktaran: L.H. Suid, *Guts and Glory*, U.S.A. , Addison - Wesley Publishing Com., 1978, s. 7.

sine büyük darbe indirirken, dünyamızda militarizmin yükselişi sonucu son derece can alıcı bir konu olmayı artırarak sürdüren savaş, bu türden filmlerin (savaş filmlerinin) popüleritesinin artmasını getirmiştir. Western'ler ortadan kalkmışlardır, ancak keşfi tamamlanan Vahşi Batı şimdi kasabalar ve kentlerin ve modern toplum bireyinin kalesi olan evinin içindeki yaşamdadır. 'Halloween' gibi filmler kasabalardaki Vahşi Batı' yı anlatırlar. Vahşi Batı' nın kentlerdeki varoluşunun belki de en mükemmel anlatımını Martin Scorsese' nin 'After Hours' filminde buluruz. Yönetmen, kahramanı Paul Hackett' ı New York - Manhattan' ın Soho bölgesine bir geceliğine bırakır ve uygarlık görüntüsünün ardındaki vahşeti gösterir. Western' lerde çok sık karşılaştığımız haydut avı artık günümüz New York' unun uygar görünümü içinde yapılmaktadır. Western' lere, ama klasik anlamında, artık gerek yoktur.

Dünyamızda savaşların, genelini yerini yerel savaşlar alsa da, hala devam etmesine paralel olarak savaş filmlerinin yapımı da sürmektedir. 2. Dünya Savaşı' nın üzerinden 45 yıl geçmiş, konusunu bu savaşın oluşturduğu sayısız filmler yapılmış, ilgili son filmler 70' li yıllarda gerçekleştirilmiş ancak bu savaş da sinema endüstrisi (Hollywood) için cazibesini yitirmiştir. Artık Hollywood ilgi alanını yakın tarihte yaşanan yerel savaşlara ya da kurmaca (fictional) savaşlara (uzay savaşları, nükleer savaşlar vs.) yöneltmiştir. 80' li yılların savaş filmleri için kuşkusuz en gözde konuyu Vietnam oluşturmuştur. Vietnam Savaşı' na kadar yaşanan savaşları anlatan filmler yapmak, Hollywood sinemacıları için görece daha kolay olmuştur. ABD, tarihindeki savaşlardan galip taraf olarak çıktığı için, askeri - imgenin üretilip yüceltilmesi ve yeniden - üretilmesinde güçlük çekilmemiştir. 1960' lı ve 70' li yıllarda ise Vietnam' da yürütülen haksız savaş yüzünden Amerikan askeri imgesi ciddi bir biçimde zedelenmiş, 80' li yıllarda, çoğunluğu muhafazakar söyleme sahip filmler ile, zedelenen bu askeri imgenin düzeltilmesi - iyileştirilmesine çalışılmıştır.

Hollywood savaş filmleri genel olarak ABD' nin askeri gücünü ve politikasını onaylayıp, kutsamaktadır. ABD 2. Dünya Savaşı' ndan bu yana dünyanın en büyük askeri gücüne sahiptir ve bu gücü yalnızca ABD topraklarıyla sınırlı bulunmamaktadır. Lawrence H.Suid,Amerikalıların, Vietnam Savaşı' nın boyutların genişleyip, ABD hükümeti ve ordusunun Vietnam'da işlediği suçlar ortaya çıkana dek, kendi ülkelerini barışsever olarak gördüklerini, Amerika' nın savaşa yalnızca kendi güvenliğini sağlamak ve demokratik idealleri desteklemek için katıldığını

düşündüklerini, ama bunun, hiçbir zaman ülkeyi şiddetsizlik ya da şiddetten kaçınma (non-violence) felsefesine götürmediğini belirterek, ortada açıkça bir çelişkinin - Birleşik Amerika' nın dünyada barışı sağlamayı yüklenmesi ile kendini korumak için kullandığı yöntemler ve/veya araçlar arasındaki görünür bir çelişkinin- varolduğunu yazıyor (25). Yazarın bahsettiği çelişki, aynı zamanda iktidarın ideolojik, kültürel ve politik bakımdan yarattığı karışıklık sonucu, insanların kafasında oluşturulan yanılsamanın ifadesidir. ABD' nin, 20. yy' ın ortalarına doğru dünyadaki en güçlü kapitalist ülke konumuna yükselerek, 2. Dünya Savaşı sonrasında kapitalist ülkeler bloğunun liderliğini üstlenmesi, uluslararası ilişkilerde bu ülkeye yeni misyonlar yüklemiştir. Kuşkusuz diğer kapitalist ülkeler de kendi çıkarları adına, İngiltere' nin 1982' de Falkland Adaları' nda yaptığı gibi, askeri operasyonlara girişmişlerdir. Ancak 2. Dünya Savaşı' ndan bu yana ABD, büyük patron olarak, en fazla askeri operasyon düzenleyen ülke konumuna yükselmiştir. Tüm bu operasyonların, yani ABD' nin sınırları dışındaki bir bölge üzerinde hak iddiasının, bir rasyonalizasyonu gerekmektedir. Bu rasyonalizasyonu sağlayan konseptler ise ' demokratik idealler' dir. Demokratik idealler ise ' hür dünya' , ' komünizm tehlikesi- ni önleme ' gibi konseptleri içermektedir.

İnsanların kafasında oluşturulan bu yanılsamanın hem oluşturulmasında hem de yeniden-üretilmesinde Hollywood savaş filmleri önemli bir rol oynamaktadır. Savaş filmleri, doğası gereği şiddeti, vahşeti, çekilen acıları, yıkılan, yerlebir edilen kasabaları ve kentleri, mahvolan doğayı, yaralanan ve ölen insanları içerir. Ancak Hollywood filmlerinde bu acı çekişi, yaralanmayı ve ölmeyi, yokoluşu ve yokedişi göstermenin amacı savaşı yermek, kötülemek ve lanetlemek değil, nihai zafer yani ABD' nin zaferi için bunları yaşamanın gerekli olduğunu vurgulamaktır. ABD' nin koruduğu ve yaşattığı idealler-aslında ABD çıkarları - için gerekirse acı çekilmeli, ölünmelidir de. Bu ölme ve şehit olma etiğini Hollywood icat etmemiştir kuşkusuz. Yüzyıllardan buyana örneğin Hristiyanlık, Müslümanlık gibi dinlerin etiğinde de şehitlik varolmuş, bunlara modern toplumda burjuvazinin egemen sınıf konumuna yükselmesine paralel olarak ortaya çıkan ulus-devlet ve buna bağlı milliyetçilik olguları eklenerek, günümüze dek varlığını sürdürmüştür. Hollywood savaşta

şehit olmayı icat etmemiş ama onu estetize etmiştir. Savaşın estetize edilmesi, savaşın kötülenmesine değil, cazip birşeymiş gibi algılanmasına yol açmaktadır. Leon Troçki otobiyografisi' nde çok yerinde olarak şunları yazmaktadır.

" Umutsuzluğu, monotonluğu hergün yaşayan insan çoktur: bu insanlar modern toplumun başlıca dayanağıdır. Seferberlik ilanı (alarmı), bu insanların yaşamına bir umut gibi girer: alışılmış ve bıktırıcı olan yıkılır ve yeni ve alışılmamış olan onun yerini alır. İnanılmaz derecede çok değişiklik gelecek için depolanır. Daha iyisi ya da daha kötüsü için mi? Kuşkusuz daha iyisi için - (sıradan insan için) normal koşullardan daha kötüsü ne olabilir?" (26).

Troçki bunları sinema izleyicisi için söylememiştir gerçi, ama sokaktaki insan için söylediği bu cümlelerin günümüzde olayları televizyonlardan izleyen insanlar için de geçerli olduğu açıktır. Günümüz insanı, savaşları, estetize edilmiş savaş filmleri aracılığıyla izlemektedir. Estetize etme, savaştaki heyecan, serüven duygusu ve sağlam dostlukların kurulması gibi motiflerin öne çıkarılmasıyla gerçekleştirilmektedir. Hollywood filmlerinde, örneğin Sovyet Sinemasından Elem Klimov' un 'Gel ve Gör' (Come and See), Sergey Bondarçuk' un 'Vatanları İçin Öldüler' (Oni Srajal-is za Rodinu) ve 'Dünyayı Sarsan 10 Gün' (Ten Days that Shock the World) adlı filmlerinde olduğu gibi, savaşın yol açtığı yıkım ve ölüm duygusunu veren sahnelerin duyarlılığına rastlanmaz. Belki de bu yönetmenlerin duyarlılığı, 2. Dünya Savaşı' nın içinde yer almaları ve savaşa doğrudan tanık olmalarından gelmektedir. Hollywood filmlerinde ise savaş, sanki insandan birçok şeyi alıp götürün, yalnız fizik olarak değil, ruhsal ve moral bakımdan da insanı çökerten, hiçleştiren bir yaşam - deneyimi olarak değil de, tam tersine kişinin kendini bulduğu, erkekliğini kazandığı, moral bakımdan yüceltiği, nihayet bir işe yaradığı duygusu uyandıran bir yaşam - deneyimi gibi sunularak estetize edilmekte ve böylelikle savaş, Amerikan ordusu ve savaşan asker kutsanmaktadır. Bu kutsama, Amerikan ordusunun hemen her zaman güçlü, haklı, uyumlu ve üstlere itaatkar olması biçiminde tanımlanarak, 'Amerikan çıkarları' (?) adına, ABD topraklarının dışındaki operasyonları, şiddet kullanımını, savaş ilanı ve yürütülmesini, başka bir ülkenin egemenliğini ihlal etmeyi ve sonuçta

(26) Aktaran : L.H. Suid, a.g.e. , s. 8.

savaşı haklaştırmayı pekiştirmektedir.

Savaşı mümkün olduğunca gerçekmiş gibi vermeye çalışan Hollywood savaş filmleri, hem savaşlarda yaşanan bir olgu, hem de savaş filmleri izleyicilerinin yalnızca erkekler olmaması nedeniyle kadınları da içermektedir. Savaş filmlerinde kadınların varlığı, tamamen ergilci - masculine bakış açısından dizayn edilmiş ve hala da edilmektedir.

" Birçok savaş filminde kadınlar, oldukça rizikolu serüvenlerde yatıştırıcı, sakın anlar sağlayan, erkeklerin peşinden koşan nesneler olarak vardır. Kadınlar, erkeğin cinsel gereksinimlerini karşılayabilir ama ilişki doruğa çıkamaz... Askerler için savaşın heyecanı, bir kadının vücuduna duydukları gereksinimin yerini alır " (27).

Hollywood savaş filmlerinde kadınlar tamamen edilgin bir role sahiptir. Kadınlar, erkeklerini savaşa hazırlayan ve onların dönüşünü sebatla bekleyen eş ya da sevgili rolünü üstlenerek hem masculine kültürdeki verili rollerini kabullenirler hem de erkeklerinin ülkesi için savaştığı yanılsamasını yeniden - üreterek kahramanlık etiğini yaşatırlar; ya da bazen subay gibi görevlerde ama yine cephe gerisi işlerde, çoğu zamanlarda da hemşirelik gibi geri hizmetlerde 'yara sarıcı, ' (hem fiilen hem de moral açıdan) görevleri üstlenirler. Başka bir ilginç yan ise, savaş filmlerinin kadın izleyicilerin de haz alacağı biçimde dizayn edilmeleridir. Ordu ve askerler öylesine dizayn edilir ki, erkeklerin (askerler ve subaylar) güçlü, iradeli, uyumlu, cesur vb. olarak tanımlanmasının yanısıra giyilen üniformalar da çekici, canlı ve renklidir. Bu ise, günümüz kapitalist toplumlarının başlıca dayanağı, stepnesi haline gelmiş orta sınıflara mensup kadınların kolektif ideallerine denk düşer; yani güçlü, temiz, düzenli, cesur, yakışıklı vs. erkek.

Savaşın, ordunun ve silahların çok açık cinsel yananamlar (connotations) taşıdığı da belirtilmelidir. Joseph Heller "büyük bir uçağın, büyük bir silaha ve atmak için büyük bombalara sahip olmasında cinsel birşeyler var" demektedir (28). Bu yaklaşım diğer silahlara da uygulanabilir. Tabancalar, makineli tüfekler, toplar,

(27) L.H. Suid, a.g.e. , s. 8.

(28) Aktaran: L.H. Suid, a.g.e. , s. 8.

tanklar, roket-atarlar vs. de fallus - benzeri dizaynlarıyla cinsel yananlamlara sahiptirler. Bu silahların ille de Fallus'a benzesin diye yapıldığı iddia edilemese de, kollektif bilinçdışı' ndaki fallocentric bakış açısının bu dizayn tarzındaki rolü yadsınamaz. Asker (erkek) bu silahlarda kendi masculine kültürünü yaşarken, yine bu silahların kadınların da bilinçdışlarındaki arzu ve beklentilerine uygun yanıtlar verdiği söylenebilir. Savaşın cinsel yananlamları daha da genişletilebilir. Filmlerin savaş sahnelerinde, askerlerin yüzlerinde çarpışmalardan başarıyla çıkmalarından sonra, sigara içmeleri, dinlenmeleri sırasında bir sevişme, boşalma sonrasını andırır ifadeleri görürüz.

Hollywood savaş filmleri, savaşın kendisi kadar serüven ve romans' ı da öne çıkarır. Bunların yanısıra masculine dostluklar (savaş arkadaşlıkları) ve elde edilmesi son derece kolay nesneler olarak kadınlar da bu filmlerin başlıca motifleridir. Savaş filmlerinin kahramanları normal koşullarda monoton bir yaşam sürer, ev, eş, çocuklar ve iş'ten oluşan bir kısır döngüyü yaşarlar. Para kazanmak ve ailesini geçindirmek zorundadırlar. Verili yaşamı onu belirli kurallara uymaya zorlar. Çocuklarını ve eşini sevse de bir bağlanmışlık duygusu içindedir. Bu kahramanlar savaş sayesinde hem gündelik rutinlerinden sıyrılmakta, karısı ve çocuklarıyla olan bağlanmışlık ilişkisinden kurtulmakta, hem de ülkesini korumakla onları da koruyarak ülkesine olduğu gibi ailesine karşı da sorumluluklarını yerine getirmektedir. Kitle toplumunun yarışmacı etiği içinde, vuranvurana - kırankırana koşullarında hiçbir zaman kuramayacağı masculine dostluklar kurmaktadır. Yaşam ile ölümün içiçe olduğu savaş koşullarında başka şansının kalmadığı sunulmaktadır. Kadınlar ise kolayca elde edilebilecek nesneler biçiminde tanımlandığından, istediği zaman kadınlarla birlikte olmakta, ama kadınlar olmasa da, savaş filmlerinin sunduğu en önemli özelliklerden biri olan, savaşın yarattığı cinsel boşalmı yaşamaktadır. "Psikoseksüel anlamda, kadınların seks kapasitesi erkeklerin güvenliğini ve egosunu tehdit edebilir " (29). Savaşan askerler, bu tehdit olmaksızın cinsel boşalmı yaşayabilmektedir.

Savaş filmlerindeki askerler kendilerini özgür hissettiklerini söylemekte ya da davranışlarıyla dışavurmaktadır. Gündelik yaşamın koyduğu ve uyulmak zorun-

(29) A.g.e. , s. 9.

da olunan kuralların ötesine geçerek, içlerindeki birikmiş şiddeti boşaltma olanağına kavuşmaktadır. Psikanalizin içgüdüsel bir enerji kaynağı olarak nitelediği saldırganlık dürtüsü savaş alanında serbest kalmaktadır. Düşman da olsa bir insanı öldürmekte ancak bu önemsizleşmekte, çünkü hiç olamadığı kadar özgür olduğunu duyumsamakta, düşünmektedir. Süperegosu yüzünden içinde biriktirmek saklamak zorunda olduğu saldırganlık dürtüsü, vatan - millet edebiyatıyla birleşince, zincirlerinden kolayca kurtulmakta ve asker (erkek) de rahatlamış olmaktadır. Bu durum, o askerin asla ulaşamayacağı bir dünya - ortam biçiminde sunulmaktadır.

Günümüz modern toplumlarının sıradan insanı, yani bu filmleri izleyen ortalama izleyici, kendi gündelik yaşamında savaşı aslında hergün yaşamaktadır. Bu savaş kuşkusuz askeri değil, sivil bir yaşama (survive) savaşdır. Hergün kendisinin ve ailesinin bir sonraki gününü garanti altına almanın mücadelesini vermektedir. Ancak bunu yaparken hergün hırpalanmakta, aşağılanmakta, kendisi ve yakın çevresi (örneğin sokağındaki oyun alanı) ile ilgili en hayati konularda karar almaktan alıkonmaktadır. Bu insan örselenmiş bir insandır. Örselenmesini yalnızca iş (work) zamanı içinde değil serbest zamanında da (Leisure) yaşamaktadır.

"Bireylerin geçimlerini sürdürmek için içinde yer aldıkları 'iş' lerindeki gerçek yaşamları ile, bunun dışındaki zamanlarındaki yaşamları arasında da bunların işlevleri açısından bir fark kalmamakta; bireyler iş' in dışında, kendileri için içinde yer alacakları bir yaşam alanından yoksunlaştırılmaktadırlar " (30).

Serbest zamanında kendini geliştirebileceği, istediği şeyleri yapacağı (çok hoşlandığı bir kadına aşık olup, bu aşkı yaşayabileceği) yerde televizyon izlemekte, popüler filmlere gitmekte ve realitesinden ancak böyle kaçtığını, kaçabileceğini düşünmektedir. Bir sonraki iş gününün koşullarına eğlence endüstrisinin, bireyin beynini yıkayan ve günden güne onu hiçleştiren, anbean egemen-bağımlı ilişkisinin bekasına hizmet eden ürünlerini izleyerek hazırlanmaktadır. Bu ürünler, popüler fimler yani bu tezin konusunu oluşturan savaş filmleri, sıradan insanı realitesinin,

(30) Ünsal Oskay, "Kültürde Nasıl Bir Yenilenmeye Yönelmeliyiz?", *Yeni Düşün Dergisi*, Sayı: 64, Yeni Dizi : 3, İstanbul, De Yayınevi, Yaz 1990, s. 83 - 84.

iki saat için de olsa, dışına çıkarmakta, onu farklı bir ortama götürmekte, kaçmasını sağlamaktadır. Kişinin böylesi filmler aracılığıyla catharsis (arınma) olduğu görüşünün günümüzde pek geçerliliği kalmamışsa da (31), sinema salonu ya da TV ekranında, başka ve düşlediği ortamda dolaşmanın kişi için bir haz kaynağı ve kaçış olanağı olduğu yadsınamaz. Çünkü filmde olmayı istediği kahramanı ve yapmayı düşlediği eylemleri izler.

"En azından savaş filmlerine katılırken izleyiciler, savaşın savaşanlara sağladığı aynı kaçıışı tadarlar. John Wayne ve birçok savaş filminde Wayne' nin yarattığı imge izleyicilere, oldukça sıkıcı yaşamlarına bir seçenek sundu ve sunmaya devam ediyor " (32).

Bu örselenmiş insan bu kahramanlarla kolayca özdeşleşebilir. Gündelik yaşamında kendisinin her an maruz kaldığı şiddetin, özdeşleştiği kahraman tarafından başkalarına, başka ülkelerin insanlarına uygulanmasından haz alır hale gelmiştir. Bu insan aslında kahramanların şiddet uyguladığı, Almanlar, Ruslar, İtalyanlar ya da Vietnamlılar ile ilgili değildir. Onun asıl sorunu yan komşusudur, iş yerindeki amiridir. Pazar tatilini evinde geçirirken yan komşusunun bahçede gürültü yapmasına kızmasına ve komşusu için kafasında türlü entrikalar kurmasına rağmen, birşey yapamayan, yapmaktan korkan, ya o beni öldürürse diye düşünen bu aciz insan, kahramanın şiddet uygulamasıyla özdeşleşirken, kahraman düşmanı öldürürken, o da bahçe komşusunu öldürmektedir. Ya da kahraman güzel bir kadını elde ederken, o da komşunun güzel karısını elde etmektedir. Bu insan, ABD' nin Panama' ya asker çıkarmasıyla fazla ilgili değildir. Hatta ilgisiz kılınmıştır. Bu insanın Panama ya da başka bir ülkeyle müdahale edilmesiyle ilgisi, TV programlarında ya da filmlerde kodlanmış olarak sunulan hikaye-benzeri ya da Western-benzeri olayları izlemekten ibarettir. Çünkü, dolaylı da olsa kendisini de ilgilendiren herhangi bir olayda kimse ona danışmamakta, ondan fikir almamaktadır. Bu kişiyi ilgilendiren, işyerinde nasıl yükselirim, daha fazla ücretli bir işi nasıl bulurum ya da daha nezih bir semte nasıl taşınabilirim gibi sorunlardır. Bunları yaşayan sıradan insana

(31) Ayrıntılı bilgi bkz: Ünsal Oskay, **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, Bölüm-3, Ankara, A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları: 495, 1982.

(32) L.H. Suid, a.g.e. s. 9.

ise, olayları sadece çok kanallı renkli televizyonda izleme hakkı tanınmıştır. Modern toplum, insanını bireysellikten yoksun bırakmıştır. Böylesine örselenmiş, hırpalanmış, iktidarsızlaştırılmış insanın, tıpkı Alan Parker' ın 'The Wall' filmindeki karakter gibi, sadece TV kanalı değiştirme özgürlüğü vardır. Ünsal Oskay, Hollandalı kültür tarihçisi Johan Huizinga'dan şu sözleri aktarmaktadır:

"Reformlarla yeniden düzenlenmesi olanaksız, terkedilmesi ise çok zor olan yaşam karşısında çağdaş toplumlarda insana tek bir özgürlük alanı kalmıştır: fantazyalar" (33).

Monotonluğu ve umutsuzluğu hergün yaşayan ve modern toplumun başlıca dayanağı olan sıradan insan günümüzde ise artık güdümlenmiş düşler görmektedir. Adorno ve Horkheimer 'Dialectic of Enlightenment'da şunları yazmışlardır. "Herşey basitleştirilmiş, sınıflandırılmıştır; kitledeki bireylerin düşleri de kendilerinin olmaktan çıkarılmıştır" (34). Ünsal Oskay ise verili sistemin devamının "yaşamdaki dış dünyanın sanatta, örneğin filmlerde yapay gerçeklikle özdeş saydırılması yoluyla, bireysel tasarıma yer bırakılmamasının güvenceye kavuşturulması" yoluyla sağlandığı yorumunu yapmaktadır (35). Güdümlenmiş düşler ise burada savaş filmleridir.

Savaş filmlerinin kahramanları, sivil yaşamlarında, filmi izleyen insandan pek farklı değildir ve filmi izleyenin gündelik yaşamına benzer bir yaşam sürdürürler. Film izleyen insana, izlediği kahramanın, ülkesinin güvenliği için savaşmasının (?) yanısıra, serüvenden serüvene koştuğu, gündelik yaşamda kurulamayan dostluklar kurduğu, normal koşullarda kimsenin umursamadığı bir hiçken savaş koşullarında bir kahramana dönüştüğü gösterilir.

"Dünyayı ve realiteyi kendisi için görme olanağı ve yeteneği gitgide azalan kitle toplumu insanların seyrettiği şiddet gösterimlerinin fantazyaya mı yoksa yaşanan realitenin uzantısı mı olduğunu farkedebilmeleri de (insanın özgün yaşam-deneylerinin daralması nedeniyle) gitgide güçleşmektedir" (36).

(33) Aktaran: Ünsal Oskay, **Çağdaş Fantazyalar**, Ankara, Ayko Yayınları, Mart-1982, s. 65.

(34) Aktaran: Ünsal Oskay, **Yeni Düşün Dergisi**, s. 87.

(35) Ünsal Oskay, a.g.e., s. 87.

(36) Ünsal Oskay, **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, s. 373.

Savaş filmleri en yoğun şiddet gösterimleri olduğu gibi, bu filmlerin gerçeğe benzemesi için de yoğun çaba harcanmaktadır. Gerçekleştirilmesi güç prodüksiyonlar olduğu için savaş filmlerinin yapımında ordu ile işbirliğine girilmektedir. Bu sayede filmin gerçeğe benzerliği daha da artarak filmin başarısına katkıda bulunulmakta, bunun karşılığında ise ordu kendisini konu alan filmlerin, aleyhte, olumsuzlayıcı öğeler içermemesi için müdahale hakkını elde etmenin yanı sıra, ordunun halkla ilişkilerini düzenleme, orduya gönüllü çekme, kendi operasyonlarını haklılaştırma gibi konularda filmlerden yararlanmaktadır.

Filmlerin fantazya olarak değil de realitenin bir uzantısı gibi algılanmasının tehlikesi konusunda ise Ünsal Oskay şunları yazmaktadır:

" Berkowitz' e göre şiddet gösterimini izlemek arınma (catharsts) yaratmak şöyle dursun, saldırganlık eğilimini arttırmakta; bu ise, ipso facto (), yaşamda şiddete yöneltebilmektedir. Bandura ve diğerlerine göre, şiddet gösterimini izlemek kişiye şiddet pattern' lerini (**) öğretip kazandırmakta; çevremizdeki diğer modellerden olduğu gibi, kitle iletişim araçlarındaki şiddet gösteriminden öğrendiğimiz bu modellerden de ilerisi için davranışa hazırlık biçimleri (predispositions) edinmemize yol açmaktadır. Ne var ki, bunları edinir edinmez hemen irrasyonel bir biçimde saldırganlık davranışlarında bulunmamakta, fakat kalıcı nitelikte, bir başka iş yaparak, yanıtlar (response) dağarcığımızda (repertuarımızda) bunlara da yer vermekteyiz. Böylece, ileride, benzer bir durumla karşılaştığımız herhangi bir anda o zamana kadar unutulmuş gibi duran bu davranışsal hazırlığımız, küçük bir belirtken-uyarı (cue) ile karşılaşır karşılaşmaz aktifleşmekte; şiddet davranışlarında bulunmamıza yol açmaktadır "* (37).

Kuşkusuz savaş filmlerini izleyen insanların gündelik yaşamında filmdeki gibi savaşı beklenemez. Repertuarında biriktirdiği davranışlara benzer ancak dönüş-

(*) fiilen

(**) Örnek, numune, model

(37) Ü. Oskay a.g.e. s. 368.

türülmüş olan davranışları herhangi bir anda yaşama geçirebilme potansiyeline sahip olduğu pekala varsayılabilir.

Savaş filmleri, ABD' nin yapılmış askeri operasyonların haklılaştırılmasında aynı zamanda da yapılacak olanlara askerleri ve toplumu hazırlamada önemli işlevler yüklenmektedir. Susan Jefford son dönem Vietnam filmlerinin genellikle ABD' nin askeri operasyonlara başvurma olasılığının olduğu Meksika, Filipinler gibi ülkelerde çekilmesinin anlamlı olduğunu belirtiyor. Yazara göre filmlerin geçtiği ülkelerin dekorları olası askeri müdahalelerde askere mekanların tanıdık gelmesi bakımından yardımcı olacaktır (38).

Modern toplum yukarıda tanımlanan türde insanı yaratmak istemiş ve bunda da oldukça başarılı olmuştur. Çünkü ' İktidar' ın kendini yeniden-üretebilmesi bu tip insanlara bağlı görünmektedir. Bu tipten insanların günbegün yeniden üretilmesinde en önemli görevleri günümüzde kitle-iletişim araçları - TV programları, popüler filmler vs. - üstlenmektedir. Savaş filmlerinin ise iktidar' ın kendini yeniden - üretmesi sürecinde; bu filmlerin ayrılmaz özellikleri olan hiyerarşik ilişkileri yansıtmaları; toplumdaki verili rolleri yeniden-üretmeleri nedeniyle, günümüze dek misyonlarını yerine getirdikleri ve hala da getiriyor oldukları söylenebilir.

(38) Bu konuda bkz: Susan Jefford, "The New Vietnam Films: Is the Movie Over? ", **Journal of Popular Film and Television**, Vol: 13, No: 4, U.S.A., Winter - 1986.

III - AMERİKAN İÇ SAVAŞI'NA BİR ÖNREK

"BİR ULUSUN DOĞUŞU - THE BIRTH OF A NATION"

Sinemada Amerikan İç Savaşı denilince kuşkusuz ilk akla gelen David Wark Griffith' in "Bir Ulusun Doğuşu - The Birth of a Nation" filmidir. Sinemadaki ilk uzun metrajlı film olan bu epik yapıt, sinemanın başyapıtlarından biri olarak kabul edilmektedir (39). Thomas Dixon' un "kaba ama popüler romanı" 'The Clansman' den uyarlanmış olan film yalnızca büyük Amerikan epik filmlerinden biri değil, aynı zamanda ulusal sorun - Amerikan toplumunda Zencilerin rolü - konusuyla ilgili ilk film " (40) olmuştur. Griffith' in 'Bir Ulusun Doğuşu' birkaç açıdan çok önemli filmidir: birincisi ilk uzun metrajlı film olmasının yanı sıra, sinema dilinin keşfedilmesinin ilk örneğidir. İkincisi ilk uzun metraj savaş filmidir. 1915' den önceki yıllarda çekilen savaş görüntüleri belgesel niteliktedir. Üçüncüsü ve belki de en önemlisi Amerikan İç Savaşı ve diğer savaşlar üzerine daha sonradan yapılacak filmlerin ilk örneği olarak, bu filmleri içerik ve tema yönünden büyük ölçüde etkilemesidir. Nitekim, 'Bir Ulusun Doğuşu' nda, dost olan ama İç Savaş'ta Kuzey ve Güney olarak bölünmenin sonucu karşı saflarda savaşa katılan aileler temasının, geçtiğimiz yıllarda çekilen TV dizisi 'Kuzey ve Güney' de de tekrarlanması ilginç bir örnek oluşturmaktadır. İçerik açısından ise, Beyaz Amerikalı ırkçı bakış açısını sinemaya ilk aktaran film olma özelliğine sahiptir. Bu bakış açısı, yıllarca Hollywood filmlerinde değişik biçimlerde boy göstermiştir. Kendini bir ilerici olarak sunma çabasındaki Oliver Stone' un 1986' da yaptığı 'Platoon' filmindeki gizli ırkçılık da, bu bakış açısının günümüzde de hala sürdüğünü kanıtlayan yerinde bir örnektir. Günümüze dek, ırkçılığa karşı olan bir avuç yönetmenin anti-racist filmleri dışında, Hollywood filmlerinde zenci imgesi, beyaz ırktan aşağı, güvenilmez, sinsî, korkak, yalancı, ahlaksız, acımasız, erdemsiz, sahtekar, uyuşturucu müptelası vs. biçimde düzenlenmiştir. Hollywood yalnızca zencilere değil, örneğin Kızılderililer ya da Güneydoğu Asyalılar gibi beyaz olmayan ırklara da aynı ırkçı yaklaşımı göstermiş

(39) A. Dorsay - Tırhan Görken, **Sinema Ansiklopedisi**, D. W. Griffith maddesi, Hürriyet Gösteri Dergisi eki

(40) Garth Jowett, **Film the Democratic Art**, USA, Focal Press 1976, s. 102

ve göstermeyi sürdürmektedir. İşte bu türden yaklaşımın sinemadaki ilk ürünü Griffith' in "Bir Ulusun Doğuşu" filmidir.

Filmin gösterime girmesi, büyük bir kargaşaya yol açmış, toplum adeta ikiye bölünmüştür. Çünkü büyük protestolara neden olan filmi aynı zamanda 120 milyon civarında insan izlemiş ve bire ikiyüz veren bir kasa geliri sağlamıştır (41). Garth Jowett ise, filmin hemen gişe başarısı gösterdiğini, 44 hafta devamlı olarak gösterimde kaldığını, biletlerin 2 dolardan satıldığını ve yalnızca 1915 yılında filmin 825 bin kişi tarafından izlendiğini yazıyor (42).

Nilgün Abisel, dramatik yapısı "sergileme, gerilim, gevşeme, yeni gerilim..." biçiminde olan filmin üç bölümden oluştuğunu, birinci bölümün iç savaş öncesi ve iç savaşı; ikinci bölümün, Güneyli siyahların Kuzeyli banker ve vurguncular tarafından kışkırtılmasını; üçüncü bölümün ise Ku Klux Klan' ın siyahlara karşı başlattığı saldırıyı anlattığını yazıyor (43). Abisel' in sergileme o-larak adlandırdığı bölümde filmin başlıca karakterleri olan Cameron ve Stonesman aile mensupları tanıtılmakta; gerilim bölümünde Amerikan İç Savaşı' nda Kuzey ve Güney olarak bölünme sonucunda Cameron ailesinden genç erkeklerin Güney, Stonesman ailesinden genç erkeklerin ise Kuzey saflarında savaşmaları ve her iki aileden gençlerin de ölüm haberlerinin ailelere ulaşması; gevşeme bölümünde, İç Savaş' ın Güney' in aleyhine sonuçlanmasından sonra Cameron ailesinden "Küçük Albay-Little Colonel" olarak bilinen Cameron' un Başkan Lincoln tarafından affedilerek Piedmont' da yaşayan ailesinin yanına dönmesi; yeni gerilim bölümünde ise İç Savaş' tan Kuzeyin galip çıkmasıyla zencilere özgürlük verilmesi sonucu zencilerin beyazlara kötü davranmaya başlaması ve beyazların Ku Klux Klan örgütünü kurarak kendi özgürlüklerini kazanması anlatılmaktadır.

Nilgün Abisel filmin roman kadar ırkçı olmadığını (44), Ali Gevgilili ise romanın zencileri suçlayan bölümlerinde çeşitli düzeltmeler yapıldığını (45) yazıyor. Roman okunmadığı için hakkında birşey söylenemez ama 'Bir Ulusun Doğuşu' eğer

(41) Alim Şerif Onaran, **Sinemaya Giriş**, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1986 s. 165

(42) Garth Jowett, a.g.e., s. 102-3

(43) Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, A.Ü., Basın-Yayın Yüksekokulu Yayınları: 10, Ankara, 1989, s. 49

(44) Nilgün Abisel, a.g.e., s. 49

(45) Ali Gevgilili, **Çağını Sorgulayan Sinema**, Bağlam Yay. , Mayıs 1989, İstanbul, s. 21

düzeltilmiş, ıslah edilmiş film ise, acaba roman ne kadar ırkçdır, diye düşünmeden edemiyor insan. Abisel "filmdeki siyahların çoğu 'iyi' dir " diye yazıyor (46). Bu görüşe katılmak mümkün değildir. Çünkü iyi olma bile Griffith tarafından 'beyaz' ideolojisine uygun olarak kodlanmıştır. Beyaz efendilerine sadakatlerini sürdüren zenciler, zencilerin terörüne katılmayı reddetmektedirler ve diğer zenciler tarafından acımasızca cezalandırılmaktadır. Filmde zencilerin beyazlar karşısında özgürleşimi açıkca çarpıtılarak, bu özgürleşim, beyazların köleleşmesine yol açmış gibi sunulmuştur. Doğrudur, zencilerin kölelikten kurtuluşları, beyazların zararınadır. Kapitalist üretim tarzının 'ücretli köle' zencisi köleci üretim tarzının bağımlı konumdaki köle zencisinden daha zararlıdır beyaz Amerikalı için. Köle zenci, sahibiyile pazarlık yapamaz. Kölenin yaşamı üzerindeki tüm tasarruf, beyaz efendiye aittir. Bu köle sahibini terkedemez. Ancak ücretli köle durumuna yükselen zenci emeğini dilediğince satma görece özgürlüğüne sahiptir. Sonuçta emeğini satmak zorunda olsa da pazarlık etme hakkına sahiptir. Bu hak ise köleci üretim tarzının devamından yana olan egemenler için büyük bir kayıptır. Amerikan İç Savaşının temelinde yatan da şu ekonomik çelişkidir. Kuzeyin sını kapitalizmi önlemez biçimde yayılmaktaydı ve bu yayılmanın önünde tek bir engel kalmıştı: Güney' deki plantasyon köleliği. Bu kölecilik tarzı sını kapitalizmin iç pazarı olan küçük meta üretimini boğabilirdi. Siyasi arenada 1861-1865 İç Savaşı' yla doruğa çıkan sınıf mücadelelerini belirleyen olgu, köleci üretim tarzı ile kapitalist üretim tarzının egemen olması için verilen savaşıdır. Bir Ulusun Doğuşu' açıkca, köleci üretim tarzının devamından yana olan egemenlerin safını tutmaktadır. Filmdeki zencilerin çoğu iyi değil, kitleler halinde terör estiren zencilerdir. Filmin ön plana çıkardığı iki zenciden biri olan Sales Lynch, kendi zenci krallığını kurmak isteyen ihtiraslı bir kişi, diğer zenci Gus ise Cameron' ların küçük kızını rahatsız eden, 'size bir kötülük yapmayacağım' dese de Cameron' ların küçük kızının intiharına neden olan, cinsel bakımdan anomal olarak tanımlanan bir zencidir. Gus' ın küçük Cameron' un peşinden gittiği sekans, final hariç, 'Kırmızılı Başlıklı Kız' masalı gibi düzenlenmiştir. Küçük Cameron ormandaki pınara su almaya gider. Sağa sola mutluluk içinde koşuşturur: Zenci Gus ise

masaldaki kötü kurt rolündedir. Sinsice kızı takip eder, onu kurt gibi yemez ama aynı anlama gelmek üzere ona sahip olmak ister. Finalde ise küçük Cameron 'beyaz' onurunu çiğnetmez ve intihar eder.

Film de, zencilerin beyazlarla eşit haklara sahip olmasının, beyazların haklarından mahrumiyetine yol açtığı görüşü egemendir. İç savaş öncesi, zencilerin köleliliği yaşaması barış ve huzur dönemi, iç savaş sonrası zencilerin özgür ve eşit konuma yükselmesi ise kargaşa ve huzursuzluk dönemi olarak tanımlanır. Zencilerin özgür ve eşit konuma yükselmesi kargaşa ve huzursuzluk dönemi olarak tanımlanır. Zencilerin bu kargaşa ve huzursuzluk döneminde terör estirmeleri, Ku Klux Klan' ın varlığını haklılaştırır. Ku Klux Klan ırkçı bir örgüt olarak değil de, beyazların kaybedilen haklarını ve onurlarını kazanmayı amaç edinmiş, yüce ideallere sahip bir kurtuluş ordusu olarak tanımlanır.

Burada tartışılan 'Bir Ulusun Doğuşu ' filminin, başyapıt olarak taşıdığı önem, sinema dilinin ilk kez bu filmde keşfedilmesi, "toplulu çekimlerdeki grafik düzenlemelerle Eisenstein'a, Ford' a, Kurosawa' ya öncülük " (47) etmesi değil, filmin Amerikan İç Savaşı' nı, tarihi tahrif ederek anlatması, bunu yaparken ırkçı bir tutum takınmasıdır. Ve film başyapıt olma özelliğine rağmen, bu olumsuz özellikleriyle, yukarıdaki büyük sinema ustaları kadar, içeriği ve tavrı ile, ileriki bölümlerde incelenecek çoğunluğu popüler sinema kalıpları içinde son derece gerici, şovenist, ırkçı yaklaşımlara sahip olan savaş filmlerine de öncülük etmiştir.

(47) Nilgün Abisel a.g.e. s. 52.

IV - I. DÜNYA SAVAŞI VE HOLLYWOOD

I. Dünya Savaşı (1914- 1918), o tarihe dek yaşanan savaşların en büyüğü ve sonuçları açısından da en korkuncu olmuştur. Kapitalizmin 20. yüzyılda yükseldiği aşama olan emperyalizm döneminde, şiddetlenen rekabetin olağan olarak nitelenebilecek sonucu olan bu emperyalist paylaşım savaşı, globalliğine paralel olarak yol açtığı yıkım sonucu, kitle iletişim araçlarının işlediği gözde konulardan biri haline gelmiştir. Ancak unutulmamalıdır ki, bu gözdelik yalnızca savaşın ticari amaçlarla estetize edilmesi anlamına gelmemektedir. Bu savaş aydınlar ve sanatçıları da derinden etkilemiştir. Kimi aydın ve sanatçılar savaşın sonuçları karşısında büyük bir hayal kırıklığı ve gelecekte umutsuzluk duygu ve düşüncelerine sahip olurlarken diğerleri de aktif bir savaş - karşıtı tutumu benimsemişlerdir. 1920' li yıllarda altın çağını yaşayan Alman Dışavurumcu sinemasının realiteden, toplumsal ve siyasal sorunlardan kaçarak tamamen stüdyolara ve aslında kendi kabuğuna çekilerek ürettiği filmlerdeki karamsar havanın oluşumunda kuşkusuz 1. Dünya Savaşı' nın bu sanatçılar üzerinde yarattığı etkilerin de payı olmuştur. Dada ve sürrealizm akımlarının, burjuvazinin yoz düzenine karşı çıkarken, sanatsal eylemin yanısıra siyasal eyleme de baş vurmalarına, (Dadacıların 1918-19' da Berlin' i bir gecede afişlemeleri gibi), bu yoz düzenin şiddetinin doruk noktası olan 1. Dünya Savaşı' nın ve sonuçlarının da büyük katkısı olduğunu iddia etmek abartı değildir.

1. Dünya Savaşı yalnızca Avrupa' yı değil, savaşa 1917' de katılan ABD' yi ve yeni gelişmekte olan sinemayı da etkilemiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında savaşla ilgili haber iletme aracı olabileceği farkedilen sinema, daha sonradan savaş dramatik bir anlatım içinde izleyiciye sunmuştur. Sinemanın böylelikle hem propaganda hem de eğlence aracı olarak, büyük bir etkiye sahip olduğunun farkına varılmıştır. Filmlerin savaş sahnelerinin heyecanını nakledebilen ideal bir araç olduğu anlaşılmış; böylelikle savaşın ilk yıllarındaki belgesel-haber nitelikli filmlere bir de romanslar eklenince zaten aksiyon için ideal ortam olan savaş konusu, izleyiciler tarafından talep edilir bir konu haline getirilmiştir. Yalnız bununla da kalınmamış, filmlerin kamuoyu oluşturmadaki büyük etkisinin farkedilmesiyle, "Amerikan halkının düşüncesinin... İngiltere lehinde değişmesi " (48) için, sinema etkin, bir araç

(48) Garth Jowett, *Film the Democratic Art*, U.S.A., Butterworth Publisher, 1976, s. 66.

olarak kullanılmıştır. İlginç olan, ABD tarafsız bir ülke olduğu halde, sinema endüstrisinin Alman - karşıtı filmler üretmesidir. Bunun çarpıcı örneklerinden biri oldukça milliyetçi bir yapımcı olan J. Stuart Blackton' un, bir İngiliz gemisi olan ve içinde Amerikalı yolcuların da bulunduğu Lusitania gemisinin Almanlar tarafından batırılmasından sonra kamuoyunun harekete geçmesinden yararlanarak Eylül 1915' de, Hudson Maxim' in 'Defenceless America - Savunmasız Amerika romanından uyarladığı 'The Battle Cry of Peace' adlı filmidir. Film, New York' u denizden kuşatan ve kentin ufuk çizgisini kararmış harabelere çeviren isimsiz bir düşmanı (açıkça Almanları) anlatır (49). Bu film başkan Wilson Almanya' ya savaş açmadan çok önce sinema endüstrisinin Almanya' ya karşı seferber olarak filmlerin düşsel dünyalarının, toplumsal yaşamı nasıl etkileyerek biçimlendirdiğinin daha 1915 yılındaki örneğidir. Sinemanın artan önemi, ABD ' nin savaşa girmesinden yalnızca 8 gün sonra 14 Nisan 1917' de 'Comitte on Public Information' un (C.P.I.) kuruluşuna yol açmıştır (50). Kurumun görevi haber, enformasyon ve kamuoyu oluşturmaktır. Kısa bir süre yaşayan C.P.I. "Labor' s Part in Democracy' s War" "The 1917 Recruit" ve "Woman's Part in the War" gibi belgesel filmler hazırlayarak milliyetçi topluluklara ve savunma birliklerine göndermiş ve Amerikan halkının savaşa katılmaya teşvik edilmesi amaçlanmıştır. Savaşın başlarında, ABD' nin tarafsızlığına paralel olarak, pasifist bir tutum takınan film yapımcıları, ABD' nin savaşa girme işaretleri göstermesinden hemen sonra milliyetçi kampa geçerek 'A Daughter of France', 'War and Woman' , 'The Kaiser', 'Beast of Berlin' ve hatta Charli Chaplin' in 'Shoulder Arms' filmleri gibi Alman-karşıtı, Almanlarla alay eden ve oldukça tahrik edici filmler üretmişlerdir (51).

1. Dünya Savaşı' nın sinema açısından en önemli sonuçlarından biri hiç kuşkusuz, savaş nedeniyle Avrupa 'daki sinema endüstrisinin büyük zarar görmesi sonucu, Amerikan sinemasının dünya film pazarında en büyük güç konumuna yükselmesidir. 1925 yılında Amerikan filmleri İngiltere pazarının % 95 ' ini, Fransız pazarının ise % 70' ini ele geçirmiştir (52). Savaşı topraklarında yaşamayan ABD,

(49) Garth Jowett, a.g.e., s. 66.

(50) a.g.e., s. 66.

(51) a.g.e., s. 67.

(52) a.g.e., s. 68.

diğer (üretim) alanlarında olduğu gibi sinema alanında da dünyadaki en büyük güç konumuna yükselmeye başlamıştır. Bu yeni konumun kendine yüklediği misyon sonucu Marshall McLuhan' ın deyişle "1920 ' lerde Amerikan yaşam tarzı (filmlerle) tüm dünyaya konserve halinde ihraç edilmiştir. Dünya bu konserve rüyaları satın almak için kuyruğa girmiştir ... " (53). Bu konserve rüyalardan bir bölümü de savaş filmleri olmuştur. Garth Jowett, 1918' de Amerikan halkının kararsız olduğunu; gerçek savaşın dehşetinin sahnede gösterilen 'sahte kahramanlık' larla terslik oluşturduğunu; böylece izleyicinin tercihlerinde değişim meydana geldiğini; savaşın tatmin edici bir sonucunun olmamasının giderek ortaya çıkması, milliyetçi şevklerin azalması ve savaşta yitirilen yaşamların, savaş filmlerine yönelik bir antipati yarattığını yazıyor (54). Ancak 1920' lerde bu durum değişime uğramaya başlamıştır. 1920' li yıllarda savaşın estetize edilerek, yeniden talep-edilir bir konu haline getirildiğini görmekteyiz. 1. Dünya Savaşı üzerine yapılan en önemli filmler arasında King Vidor' un "The Big Parade-Büyük Resmigeçit" (1925), Raoul Walsh' ın "What Prize Glory? - Zaferin Bedeli" (1926), William Wellman' ın "Wings-Kanatlar" (1927), Lewis Milestone' un "All Quiet on the Western Front - Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok" (1930), John Huston' ın "Battle of San Pietro - San Pietro Savaşı" (1945), Stanley Kubrick' ın "Paths of Glory - Zefer Yolları" (1957) ve Arthur Hiller'ın Americanization of Emily" (1964) filmleri sayılabilir.

1920'li yıllarda dramatik bir yapı içinde yeniden - üretilmeye başlayan 1. Dünya Savaşı filmleri, büyük prodüksiyonlar biçiminde yapılmıştır. Çok fazla miktarda insan ve teknik malzeme gerektiren savaş filmlerinin prodüksiyonu için ordu ile işbirliğine girilmiştir. Yukarıda adı geçen 7 filmde 4 tanesi - "Büyük Resmigeçit", 'Zaferin Bedeli', 'Kanatlar' ve 'San Pietro Savaşı' - ordu ile işbirliği içinde yapılmıştır. Bu işbirliği; orduya propaganda olanakları sağlamış, olumlu bir ordu imgesinin oluşumuna yardımcı olmuş; bu işbirliği ordunun filmlere müdahale hakkını doğurarak, ordu aleyhine sahnelerin çekilmesi önlenmiş; buna karşılık da sine-macılar, filmlerde çoğu zaman figüran olarak sivillerin savaş için eğitilmeleri

(53) Aktaran Faruk Kalkan, **Türk SinemasıToplumbilmi**, İzmir Ajans Tümer Yayınları, Mart/1988, s. 4

(54) Garth Jowett, a.g.e., s. 67.

gibi pahalıya malolacak giderlerden kurtularak, hazır eğitilmiş askerleri kullanmış, ordunun techizat ve personelini kullanarak da filmlerin gerçeğe benzerlik duygusunu arttırmış; böylelikle de daha etkili filmler üretebilmişlerdir. Buna karşılık ordu ile işbirliğine girilmeyen ya da ordunun yardım etmeyi reddettiği filmler, daha bağımsız bir konum içinde savaşa, gerçeğe benzerliğin yanısıra gerçekçi bir tutumla savaş-karşıtı temalar işleyerek bu yöndeki mesajlarını iletebilmişlerdir. Bunlar arasında 1. Dünya Savaşı ile ilgili en önemli savaş-karşıtı savaş filmi kuşkusuz Lewis Milestone' un 'All Quiet on the Western Front - Batı Cephesinde Yeni Birşey Yok' filmidir.



A - "BATI CEPHESİNDE YENİ BİRŞEY YOK"

"ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT"

Bu film, Erich Maria Remarque' nin aynı adlı romanından uyarlanmıştır. 1898' de Almanya'da doğan yazar romanlarındaki savaş-karşıtlığıyla ünlüdür. Hitler' in 1933'de iktidara gelmesiyle de, Almanya' yı terketme kararı almıştır. Remarque' nin yapıtları her zaman genelde savaşa, özelde de Alman faşistlerinin aynı zamanda militer olan ideolojilerine ters düşmüştür. Ahmet Boyacıoğlu, 1929' da yayınlanan roman için, "romanın büyük bir tepkiyle karşılandığını, Almanya'da yeni yeni güçlenen nasyonal sosyalistlerin ideolojisiyle bağdaşmadığını" yazmıştır (55). Romanın kahramanlık ve yurtseverlik olgularını yüceltmeyip, merkez ilgisini savaşın vahşetine ve yarattığı yıkıma yöneltmesi nedeniyle, 1. Dünya Savaşı' ndan yenik ayrılmanın ezikliğini yaşayan Alman toplumunda gitgide güçlenen faşistlerce olumlu bulunması zaten beklenemezdi.

Kitabın Amerika'da yayınlanmasından hemen sonra Universal Pictures' dan yapımcı Carl Leammle tarafından romanın film hakları satın alınmış ve yönetmen Lewis Milestone 1929' da 1, 2 milyon dolar ile o zamana kadarki en büyük bütçeyle filmi çekmiştir (56). Film, Hollywood savaş filmleri tarihinde en açık biçimde savaş-karşıtlı tutum benimseyen birkaç filminden biridir. Ancak bu savaş-karşıtlı tutumun benimsenmesinde, filmi yapanlardan çok, yazar Remarque' nin rolü vardır. Remarque' nin yapıtlarındaki en belirgin ve ana öge savaş karşıtlığıdır. Örneğin Remarque' nin, 1. Dünya Savaşı sonrası cepheden dönen, savaşın son yıllarında okul sıralarından cepheye gönderilmiş, savaş yüzünden büyük çöküntü yaşayan bir grup genci anlattığı 'Dönüş Yolu' romanında; bu gençlerden biri olan Albert' in, cepheye gitmeden önce nişanlandığı genç kızı dönüşünde yeni zengin bir adamla yakalayıp tabancayla adamı vurması nedeniyle yargılandığı mahkeme salonundaki sorgulaması sırasında savaş üzerine söylediği cümleler ilginçtir: hakımın "bir adam öldürdünüz, pişman mısınız" sözlerine karşılık "Ben daha önce de savaşta pekçok adam öldürmüştüm" demesi üzerine savcının "Vatan uğruna savaşla şu yaptığınızı

(55) Boyacıoğlu Ahmet, **Oscar Filmleri**, Ankara, Kalem Yayınları, Eylül-1986, s. 45.

(56) a.g.e. , s. 45-46

bir mi tutuyorsunuz" sözlerine karşılık Albert' in mantığı tam da gerçeği yakalamaktadır: "Hayır. O tarihte öldürdüklerim bana hiçbir fenalık yapmamışlardı " (57).

Remarque' nin aynı adlı romanından uyarlanan 'Batı Cephesinde Yeni Birşey Yok' filmi de, romana bağlı kalarak, savaşı sorgulamaktadır. Film kısaca; lise öğrencisi olan Paul Baumer ve arkadaşlarının 1. Dünya Savaşı' nın başlaması üzerine öğretmenleri Kantorek tarafından savaşa katılmaya kışkırtılmalarını ve kısa bir eğitimden sonra cepheye gönderilen gençlerin savaş deneyimlerini ve birer birer savaşta ölmelerini anlatır.

Anthony Slide filmi, savaş dehşetinin tutkulu bir tanımlaması olarak nitelendikten sonra, filmin dört ayrı parçaya bölünebileceğini yazmaktadır: "İlk bölüm genç acemilerin askere alınışlarını ayrıntılarıyla anlatır; ikinci bölüm acemilerin cepheye varışları; üçüncü bölüm savaşın farklı olayları; ve nihayet dördüncü bölüm kahraman Paul Baumer' in eve dönüşü, sonra aceleyle cepheye geri dönüşü ve ölümü üzerinedir " (58).

Paul ve arkadaşlarının öğretmeni Kantorek' in, aşırı bir Alman milliyetçisi olarak, vatan ve Kayzer uğruna ölmenin erdemliliğinden, yüceliğinden bahsederek, öğrencileri savaşa katılmaları için kışkırtmasının gösterildiği filmin ilk sekansı, hem milliyetçiliğe hem de genç insanları vatan-millet-Kayzer laflarıyla ölüme hazırlayan eğitim sistemine cepheden eleştiriyi içerir. Savaşın neye benzediğinin ayırında olmayan bu gençler cephede, yakınlarına ilk bomba düştüğünde uyanırlar ve korkarak ağlamaya başlarlar. Açlık, yorgunluk, pislik ve ölüm ile içiçe yaşamak artık istemeseler de kopamayacakları, kaçamayacakları koşullardır. Öte yandan da gruplarından arkadaşları teker teker ölmektedir. Bunları yaşayan gençler savaşı bir çılgınlık, bir anlamsızlık olarak kavrarlar ama, bu da onların yaşamını kurtarmaya yetmez.

Filmde savaşın anlamsızlığına ve olmaması - yaşanmaması gereken bir olay

(57) Remarque' den aktaran Burhan Arpad, "İnsanın İnsanı öldürmesi, İstanbul, **Cumhuriyet Gazetesi**, 3 Temmuz 1990

(58) Anthony Slide, "All Quiet on the Western Front", **The International Dictionary of Films and Filmmakers**, U.S.A., St. James Press, 1984, s. 22.

olduğuna dair çok önemli üç sekans vardır: Birincisi, askerlerin yemek ve dinlenme sırasındaki konuşmalarını içerir. Askerlerden biri, hiç İngiliz tanımadığını ve bir İngilizi öldürmek için ortada bir nedeni olmadığını, bu nedenle de İngiliz öldürmek istemediğini, savağa katılmak için kimsenin kendisine danışmadığını söyler. Konuşma sırasında askerler savaşın kimin işine yaradığını tartışarak, bunun nvan sahibi olmak için savağa katılması gereken Kayzer' in kişiliğinde simgelenen yöneticilerin ve silah fabrikatrlerinin işine yaradığı sonucuna varırlar. Kimsenin savaşı istemediğini, ama kendilerine rağmen savaş alanlarında olduklarından bahsederler. Diyaloglar, sıradan insanın naif ve yalın diyaloglarıdır ama savaşın özünü yakalarlar.

İkinci sekansda Paul Baumer, siper savaşları sırasında, bir bombanın açtığı çukurda mahsur kalır ve çukura bir Fransız askeri atlar. Paul, Fransız askeri bıçakla yaralar ama sonra da pişmanlık duyar. Ona yardım etmek ister ama savaşın ortasında yapabileceğı birşeyi olmadığından, asker ölür. Savaş olmasaydı belki de arkadaş olabileceklerini, onun da kendisi gibi bir insan olduğunu, öldürmek zorunluluğunu duyduğu için özgün ve pişman olduğunu, çaresizlik içinde, l Fransıza anlatır. Baumer' in kafasındaki soru şudur: "Tanrım, neden bizi biribirimize saldırttılar!" Bu, bir savaşın sorgulanmasıdır.

nc ve belki de en önemlisi, Baumer' in izin alarak evine döndüğü günlerde, okulu ziyaret ettiğı sekansdır. ğretmeni Kartorek ğrencilerine hala milliyetçi söylevler çekmektedir. Baumer' den öğrencilere vatan için savaş üzerine kendi duyduğu kıvantan szetmesini ister. Baumer ise aykırı cümleler kurar. "lmemeye çalışıyoruz ama ölüyoruz" der. Savaşta lmenin güzel birşey olmadığını, yurtsever olmanın iyi ama, hiç lmemenin daha da iyi olduğunu söyler. Vatanları uğrunda milyonlarca insanın öldüğünü ama bunun hiçbirşeye yaramadığını; öğretmenin öğrencilere gidin ln dediğini ama l demenin ölmekten daha kolay olduğunu vs. anlatır. Baumer' in bu söylevi, filmin de sylevidir.

Baumer tekrar cepheye döner. Ateşkes yakınlaşmıştır. Siperde nöbet beklerken siperin önüne bir kelebek konar. Baumer kelebeğe ve aslında barışa uzanmak ister ama öldürülür. Burada savaşların, böyle si bir dünya düzeni oldukça, sreceğı mesajı vardır. Bu ise bir karamsarlık değil, yaşanan gerçekliğin ifadesidir. Nitekim romanın yazıldığı tarih olan 1929' dan 10 yıl sonra, tüm insanlık tarihinin en korkun-

cu olan 2. Dünya Savaşı başlayacaktır.

Filmin savaş-karşıtı tutumunda belirliyi konum romanın yazarı E.M. Remarque' ye aittir. Çünkü Remarque savaş eleştirerek aynı zamanda Alman toplumsal sistemine de eleştiri göndermiştir. Roman çok popüler olduğundan, prodüktörler tarafından karlı bir yatırım olarak görülmüştür. Sermayeyi yatıran için, önde gelen konu yapının içeriği, mesajı vs. değil, getireceği kardır ve bu anlamda bu romanın filmleştirilmesi karlı bir iştir. Yönetmenin dünya görüşü bilinmese de böylesine önemli bir filmi yönetmenin mesleki cariyerinde önemli bir aşama olacağı açıktır. Son olarak da bu Amerikan filmi, Amerikan toplumunu ve ordusunu değil Alman toplumu ve ordusunu ve bu ordudaki her akımdan çöküntüyü anlatmaktadır. Tersini olsaydı bu film yapılmıydu sorusu, bir spekülasyon da olsa, yerinde bir sorudur. Nitekim Hollywood 1970' li yıllara dek, kendi toplumuna ve ordusuna karşı, olumsuzlayıcı filmler yapmamıştır. Savaş-karşıtı mesajlar verilirken bile Amerikan ordusu ve Amerikalılar olumlanmıştır. Amerikan askeri imgesinin yara alması sonucu, bu imgenin sorgulanması için Vietnam savaşının sonunu beklemek gerekmiştir. Yukarda yazılanlar sadece film incelenirken sorulmuş sorulardır. Tüm bunlara rağmen, film evrensel bir konu olan savaşa, gerçekçi bir tutumla yaklaşarak, savaş üzerine sonrası gereken soruları sormuş, çok az sayıdaki Amerikan savaş filmlerinden biridir.

V - 2. DÜNYA SAVAŞI VE HOLLYWOOD

A - SAVAŞ YILLARINDA HOLLYWOOD

Hollywood' un Amerikan askeri imgesi' ni üretmede ve yeniden-üretmede en fazla kullandığı ya da başvurduğu konu-savaş hiç kuşkusuz 2. Dünya Savaşı'dır. Bunun çeşitli nedenleri vardır. Öncelikle 2. Dünya Savaşı, günümüze dek yaşanan en büyük ve sonuçları açısından da en korkunç savaştır. Başka bir önemli neden, ABD' nin bu savaştan galip taraf üyesi olarak ayrılmasıdır. Bu savaşın sonucunda yeniden biçimlenen dünyada ABD, kapitalist-emperyalist ülkeler bloğunun birçok bakımdan tartışmasız lideri durumuna yükselmiştir. Bu liderlik konumu sinemada askeri imgeyi, sinemadaki askeri imge de liderlik konumunu desteklemiştir. Savaşın ABD topraklarında geçmemesi de, hem realite de hem de sinemada (Hollywood'da) ABD' ye kurtarıcılık misyonu yüklemiştir. Böylelikle hem Amerikan halkına hem de dünyanın geri kalanına Amerikalıların, demokrasi ve özgürlük adına, ülkelerinden binlerce mil ötede ölme erdemliliği gösterdiği mesajları iletilmiştir. Ancak, belki de en önemli neden, sinema endüstrisi için, bu savaşın, yaşanan en büyük savaş olması nedeniyle, müthiş bir konu zenginliğini barındırması ve oldukça karlı bir yatırım alanı olarak görülmesidir. Tüm bu nedenlerle, Hollywood yalnızca bu savaş üzerine yüzlerce büyük prodüksiyon yapmıştır.

2. Dünya Savaşı ile ilgili filmler, aslında iki ayrı kategori halinde değerlendirilmelidir. İlk kategoride savaş yılları sırasında yapılan filmler yer alır ve bu filmler arasında sinema tarihine geçme açısından çok az film den bahsedilebilir. İkinci kategori ise, savaşın sonu ile (1945) 1970' li yılların sonuna dek yapılan ve savaş filmleri türünün en önemli örnekleri olarak adlandırılacak filmleri içerir.

1. Dünya Savaşı yıllarında olduğu gibi, bu savaşta da, Amerika ülke olarak henüz tarafsız ve savaşa girmemiş olduğu halde, Hollywood' un, ülkenin müttefikler (İngiltere, Fransa ve Sovyetler Birliği) safında savaşa girmesi için kamuoyu oluşturduğunu, yani kendi alanında savaştaki yerini aldığını görmekteyiz. Rusya' da 1917 Ekim Devrimi' nin olmasından sonra, özellikle 1920' li yıllarda Sovyetler Birliği' nden paranoid düzeyde 'kızıl tehlike' beklentisinin ardından, Amerika' da Sovyetler Birliği yanlısı filmler yapılması ilginçtir. Michael Curtis' in 'Moskova Görevi', Lewis Milestone' un 'Kuzey Yıldızı', Gregory Ratoff' un 'Rusya Şarkısı' gibi. Garth Jowett, sonradan Mc Carthy' nin Cadı Kazanı' nda soruşturma konusu olacak bu pro-

Sovyet (Sovyet yanlısı) filmlerin hemen hemen hepsinin Birleşik Devletler hükümetinin işbirliği ya da emri ile gerçekleştirildiğini belirtmektedir (59). Yukarıda adı geçen filmler savaş yıllarının özgül koşullarında yapılmıştır. Oysa savaş başlamadan önce ki yıllarda, özellikle Sovyetler Birliği ve İspanya İç Savaşı'ndaki Cumhuriyetçi güçlere olumlu yaklaşan filmler en fazla baskıyla karşılaşan filmler olmuşlardır (60). Ancak aynı yıllarda sinema alanında faşizm-karşıtı filmlerin yapımına hız verilmiştir ve bunun başlıca üç nedeni vardır: 1929-30 krizi, yükselen faşist tehlike ve pazar kaybı. 1929-30 krizi ve sonrasındaki yılların, toplumu ve özellikle de sinema endüstrisinde çalışanları içinde yaşadıkları toplumsal sistemi sorgulamaya ittiği ve böylelikle de politik bilinçlerinin yükselmesine yol açtığı açıktır. Nitekim sinemacılar, politik bilinçlerinin yükselmesinin hesabını, Amerikan Aleyhtarı Etkinlikleri Soruşturma Komitesi'nde vermiş ve pek çoğu işsiz kalmıştır.

Almanya'da Hitler, İtalya'da Mussolini, İspanya'da Franco ve Portekiz'de Salazar'ın iktidara gelmesiyle faşizmin yükselmesi ve savaşın kaçınılmazlaşmasının sinemacılar için bir uyarı niteliği taşıdığı ve onları faşizme karşı, sivil toplumu kendine esas alan bir diğer burjuva egemenlik biçimi olan burjuva demokrasisini savunmaya yönelik harekete geçirdiği de bir gerçektir.

Hollywood'un, faşizmin iktidara geldiği ülkeleri yeren onlarla alay eden filmlerin (bu ülke genellikle Almanya'dır) yapımına hız vermesinin en önemli nedeni kuşkusuz ekonomik faktördür. Amerikan sineması, 1. Dünya Savaşı Yıllarında Avrupa'daki ulusal sinemaların büyük ölçüde tahrip olmaları sonucu, dünya pazarında en büyük paya sahip olmuştur. Uluslararası film pazarında en büyük paya sahip olma, pazarı kaybetmemek adına, ama aynı zamanda sansürün de etkisiyle, faşizmin adı geçen ülkelerde iktidara gelişinin ilk yıllarında, Hollywood'un bu ülkelerle ilgili filmleri üretirken daha tedbirli davranmasını gerektirmiştir. Almanya'nın ve hemen ardından İtalya'nın, Amerikan filmlerinin bu ülkelere girişini, dağıtımını ve gösterimini yasaklamasının ardından, Amerikalı sinemacılar, yukarıda aktarılan nedenlerle birlikte, zaten bu pazarlar yitirildiği için faşist ülkeler

(59) Gorth Jowett, *Film the Democratic Art*, Focal Press, U.S.A., 1976, s. 294.

(60) a.g.e., s. 298.

aleyhtarı filmlerin yapımına hız vermişlerdir (*).

Amerika' nın Pearl Harbor saldırısı sonucu aniden savaşa girmesiyle, Hollywood' un gafil avlandığı da bir gerçektir. Hollywood birçok filmde anti-faşist propaganda yapmış olmasına rağmen, savaşa katıldığında savaşı işleyen dramatik yapıtlardan yoksun bir durumdadır. Film stüdyoları Pearl Harbor baskınından hemen sonra 'Sunday in Pacific', 'Bombing of Honolulu', 'Remember Pearl Harbor' , 'Yellow Menace', 'Yellow Peril' gibi yapıtların telif haklarını satın almak için hızla harekete geçmiş ancak 1942 Mart' ında yalnızca 'A Yank in Burma Road' filmindeki bir oyuncu Japon saldırısından söz edebilmiştir (61). Ancak Hollywood' un bu hazırlıksızlığı Amerikan halkının Avrupa ve Pasifik' deki gelişmelerden habersizliği anlamına da gelmemektedir. Çünkü sinema 1. Dünya Savaşı' ndan bu yana önemli bir haber iletme aracı olarak kullanılmaktadır. Amerikalılar da 2. Dünya Savaşı öncesi ve başlarındaki gelişmeleri haber filmleri aracılığıyla izlemişlerdir. Ama bu haber filmleri "Amerikan halkını faşist tehdidin gerçek tehlikesi hakkında uyardırma başarısız kaldıkları için... haklı olarak eleştirilmiştir... Büyük torunlarımıza aktarılacak tarih olarak, bugün olanların toplanmış örnekleri olarak haber filmleri çoğunlukla önemsiz, tembel ve yanıltıcı olmaktan öteye gidememiştir. Büyük çağdaş

(*) Almanya Amerikan filmlerinin gösterimine ilişkin yasaklamayı 17 Ağustos 1940' da getirmiş. İtalya Almanya' yı izlemiştir. Japonya' da ise Amerikan filmleri gösterilmekle birlikte daha 1938' den itibaren filmlerin karının Amerika' ya aktarımı durmuştur. Bu, Hollywood açısından, dünya pazarında % 30' luk ve parasal olarak da 2.5 milyon dolarlık kayıp anlamına gelmektedir. Ancak burada daha ilginç olan nokta, dünyanın yeniden topyekün bir savaşa gideceği çok önceden belli olmuşken, Almanya' nın Amerikan filmlerine yönelik yasaklama kararını bu kadar geç almış olmasıdır. Bu, ABD' nin tarafsızlığıyla açıklanamaz. ABD savaşa, yasaklamanın getirildiği tarihten yaklaşık 1.5 yıl sonra katılmıştır. Öyle ise bu, genelde sinemanın özelde de Hollywood sinemasının dünyanın geri kalanı için de ne kadar önemli ve etkili olduğunun kanıtıdır. Örneğin savaşın sonlarına doğru, bir savaş muhabiri, müttefik ordular tarafından kurtarılan her ülkede ilk sivil istemin yiyecek ikincisinin ise genellikle Amerikan filmleri olduğunu, örneğin Sicilya' da, ada daha Almanlardan tamamen temizlenmeden ada halkının Palermo' da Amerikan filmleri izlediğini yazmıştır. Bu konuda bak. Garth Jowett, Film the Democratic Art., s. 324.

(61) a.g.e. s. 293

olayların tanığı olarak heyecanlı aktüaliteyi kaydetmek üzere tüm dünyayı dolaşan tarafsız gözler ve kulaklar olarak zamanla gelişecekleri yerde, aksine dejenere olmuşlardır. Tarihi hizmeti büyük ölçüde bir kenara bırakmış ve eğlence sektörü gibi iş görmüşlerdir" (62).

Gerek savaş öncesinde gerekse savaşın ilk yıllarında, savaş ve ordu konularına değinen filmler genellikle askeri yaşamın çekiciliğini vurgulamışlardır. Örneğin 1930' lu yılların gözde film türü müzikal filmlerin bazılarının, background' a askeri yaşamın yerleştirilerek yapıldığını görmekteyiz. Buna örnek olarak Warner Bros' un 'İşte Ordu' filmi verilebilir. Kriz sonrası yılların en önemli kaçışçı film türü olarak adlandırılacak müzikaller, background' larına askeri yaşamı yerleştirmekle filmlerin çekiciliğini arttırmış, buna karşılık ordu da, bu türden filmlere destek vererek, orduya asker çekmede bu filmlerden yararlanmıştır. İzleyici bu filmler aracılığıyla realitesinden kaçma olanağı bulurken bu arada askeri yaşamın sunduğu serüven, başka ve güzel kadınlarla ilişki, değişik yerlere gitme gibi olayları izlemekte ve bundan haz almaktadır. Garth Jowett, Savaş Dairesi' nin bu arada askeri yaşamı background' una yerleştiren filmlerin yapımı sırasında stüdyolara tüm savaş-karşıtı duyguların dışlanması için baskı yapmaya başladığını belirtmektedir (63).

Amerika' nın savaşa katılmasının hemen ardından sinema endüstrisi ile hükümetin ilişkisi iyiden iyiden dolaysızlaşmış ve Office of War Information (OWI) birimine bağlı Bureau of Motion Picture (Sinema Dairesi) kurulmuştur. Bu birimin kurulma nedenlerinin başında, sinemayı, eğlendirme, eğitime ve bilgilendirme işlevlerinin yanısıra propaganda ve moral aracı olarak da kullanmak amacı gelmektedir. Sinema Dairesi üç temel alanda faaliyet göstermiştir : 1) Savaş filmlerinin üretimi ve dağıtımı; 2) Diğer hükümet dairelerinin film faaliyetlerinin koordinasyonu; ve 3)Hükümetin savaş filmlerinin en iyi ve en geniş biçimde dağıtımını sağlayabilmek ve endüstriye savaşın kazanılmasına katkıda bulunabilecek filmler üretmesi için yardım etmek (64). Ayrıca Sinema Dairesi sinema endüstrisinin eğlendirmenin

(62) a.g.e. s. 297

(63) a.g.e.

(64) a.g.e. s. 307

yanısıra bilgilendirme işlevini de yerine getirirken film yapımcılarının akıldan çıkarmamalarını istediği 6 kategori önermiştir: 1) Savaşın konusu; ne için savaşıyoruz: Amerikan yaşam tarzı için; 2) Düşmanın doğası: İdeolojisi, amaçları ve yöntemleri; 3) Birleşmiş Milletler ve Birleşmiş Halklar: müttefiklerimiz; 4) Üretim Cephesi zafer için malzeme desteği; 5) Ülke Cephesi: özveri ve sivil sorumluluk; ve 6) Savaşan Güçler: silahlı kuvvetlerimiz, müttefiklerimiz ve cephede savaşan insanların işleri. Sinema Dairesi bununla da kalmayacak, film yapımcılarından filme başlamadan önce kendilerine 7 soru sormalarını talep eder. Temel soru, bu film savaşı kazanmaya yardım edecek mi? sorusudur. Diğer sorular ise; film 'savaş bilgilendirme sorunu' nu açıklasa, dramatize etse ya da yorumlasa veya bunları yapmasa da dünyadaki çatışmaların daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunabilecek mi?; savaş sadece kar amacıyla kullanılacak mı?; değişen koşullar gösterime çıkmadan önce filmin güncelliğini kaybettirecek mi?; savaş dışı 'escapist-kaçışçı' bir film, Amerika'nın, müttefiklerin ya da yaşadığımız dünyanın yanlış bir görünümünü yansıtacak mı? ; film zamanın sınavına dayanacak mı? ve film gerçeği mi söyleyecek yoksa bugün gençlerinin birkaç yıl sonra dünyayı dolaşırken propaganda tarafından aldatıldıklarını söylemelerine mi yol açacak? (65).

Hem sanatsal üretim hem de yatırım açısından, böylesi kriterlerle film yapılamayacağı açıktır. Hollywood açısından sanatsal üretim önemli olmadığından bu kriterler sorunun sanatsal üretim yönünü değil yatırım yönünü ilgilendirmektedir. Sinema Dairesi' nin sinema endüstrisinin yukarıda sayılan akılda tutulması gereken kriterlere ilişkin istemi, savaş koşullarında bir gereklilik, yurtseverlik gösterimi vs. olarak kabul edilse bile, sinemanın bir endüstri, bir yatırım alanı olması ve sonuçta kar-zarar ilişkisine dayanması nedeniyle, sinema endüstrisinin bu istemlere harfi harfine uyması beklenemez. Hollywood' un ise en başarılı olduğu alan eğlendirmedir. Yurtseverlik, milli duygular ve görevler vs. ancak bu eğlendirmeye eklenilerek verilmiştir. Hollywood' un her zaman en büyük derdi, seyirci çekmek olmuştur. Ayrıca Hollywood' un izleyicilerinin de, yurtseverlik adına kuru nutuklardan hoşlanmayacağı açıktır.

(65) a.g.e., s. 312 - 313.

Hollywood' un Sinema Dairesi' nin önerdiği kriterlere tamamen aykırı davrandığı da düşünülmemelidir. Hollywood, yaşanan savaşta, daha ülke savaşa girmeden yerini almıştır. Ama bu yerini alış sırasında da hükümet dairelerinin tüm baskılarına karşı, kendi özerkliği içinde kendi kriterlerini geçerli kılma mücadelesi vermiştir. Bu mücadele ise kendi ekonomik doğası gereğidir. Ancak buna rağmen, Hollywood' un savaşta üzerine düşeni yerine getirdiği de eklenmelidir. Burada bir tabloyu aktarmak Hollywood' un savaş döneminde savaşa ilişkin üstelik Sinema Dairesi' nin kriterlerine uygun olarak ürettiği savaş filmlerinin niteliğine dair daha net bir bilgi kaynağı olacaktır.

Tablo - 1 Hollywood Savaş Filmleri 1942 - 1944 (66)

Bilgilendirme Kategorisi	1942	%	1943	%	1944	%
Niye savaştığımızı anlatan fimler-savaşın nedenleri üzerine filmler	10	7.9	20	15.0	13	11.3
İdeolojinin incelenmesini de içeren, düşmana att filmler	64	50.8	27	20.3	16	13.9
Müttefiklere ilişkin filmler 'Birleşmiş Milletler' teması	14	11.1	30	22.6	24	20.9
Amerikan Üretimi - Savaş çabası ve üretim cephesi	5	4.0	9	6.8	7	6.1
Ülke Cephesi üzerine fimler ülkedeki sorunlar	4	3.2	15	11.3	21	18.3
Savaşan güçlere ilişkin filmler-savaşan insanlar, eğitimleri, savaş ve maceralar	29	23.0	32	24.1	34	25.4
Savaş filmlerinin toplam sayısı	126		133		115	
	% 25.9		% 33.2		% 28.5	

Hükümet dairelerinin sinema endüstrisiyle işbirliğine yönelik en yerinde örnek 'Why We Fight' (Niçin Savaşıyoruz) seri filmleridir. Bu seri filmler, hükümetin sinemadan bir propaganda aracı olarak yararlanmasının tipik görünümüdür. Bu seri filmlerin çekimi için Frank Capra görevlendirilmiştir. Belgesel olan bu seri filmler ile, savaşa katılan ya da katılacak olan insanların savaş konusunda bilgilendirilerek, savaşa uyum sağlamaları hedeflenmiştir. Capra' nın seçilmesindeki en önemli faktör, savaştan önce oldukça başarılı bulunan anti-faşist komedi 'Meet John Due' filmini yapmasıdır. Bu belgesel filmler 7 bölümden oluşur. Sırasıyla :

- 1) Prelude to War
- 2) The Nazis Strike
- 3) Divide and Conquer
- 4) The Battle of Britain
- 5) The Battle of Russia
- 6) The Battle of China
- 7) War Comes to America

"Why We Fight" eğer askerler savaşa katılmamıza yolaçan olayları ve nedenleri bilirlerse daha istekli ve iyi savaşçılar haline gelirler düşüncesi ile yapılmıştır. Bu filmler aynı zamanda Roosevelt' in 1930' lu yıllarda yürürlüğe koyduğu New Deal (*) politikasına uygun olarak oluşturulmuştur. İlginç olan; Capra' nın, muhafazakar bir dünya görüşüne sahip olmasına rağmen, bu liberal bakış açısına sahip seri filmleri yapmak için, kısa bir süre için dünya görüşünü bir kenara bırakmasıdır (67).

Bu seri filmler askeri personele yönelik olarak hazırlanmış aynı zamanda bu filmlerden bazıları sivil izleyicilere de sunulmuştur. Deniz aşırı görevlere gidenlerin ise, 7 filmi de izlemesi zorunlu kılınmıştır.

(*) New Deal (Yeni Düzen) : 1933- 1945 yılları arasında Başkan Roosevelt tarafından uygulanan ekonomi politikanın adı.

(67) Ellis, Jack, C., "Why We Fight", **The International Dictionary of Films and Filmmakers**, U.S.A., St. James Press, 1984, s. 520.

Sonuç olarak, Hollywood ABD' nin savaşa aniden katılmasına hazırlıksız yalandıysa da, 1942-44 yıllarında açığını kapatmıştır. Ancak savaş yıllarında yapılan savaş ile ilgili filmler istenilen düzeyde olmamıştır. Dorothy Jones bunu Hollywood ' un yıllarca Amerikan halkını sadece eğlendirmeye yönelik filmlerin yapımındaki ısrarına bağlamakta ve savaşa karşı karşıya geldiğinde Hollywood' un ne yapacağını bilmediğini, belirtmektedir (68). Jones bu konuda haklı olmakla birlikte, Hollywood' un kendi kriterleriyle hala izleyici çekmeyi sürdürmesi, Amerikan halkının sinema endüstrisinden beklentilerinin farkında olduğunu göstermektedir. Gerek Hollywood' un savaşa hazırlıksızlığı, gerekse de hükümet dairelerinin beklentileri ve baskısı, savaş yıllarında yapılan savaş filmlerinin kalitesini etkilemiştir. Yapılan onlarca filmde sinema tarihinde yerini alan birkaç filme örnek olarak; 'Air Force' (1943), 'Bataan' (1943) , 'Guadalcanal Diary', 'Fightina Seebees' (1944), 'Let There Be Light' (1945) , 'Pride of Marines' (1945), 'So Proudly We Hail' (1943), 'The Story of G.I. Joe' (1945), 'Thirty Seconds Over Tokyo' (1944), 'Wake Island' (1942) sayılabilir.

(68) Aktaran: Garth Jowett, a.g.e., s. 319

III - SAVAŞ SONRASINDA YAPILAN HOLLYWOOD SAVAŞ FİLMLERİ

2. Dünya Savaşı' nın bitiminden (1945), 1970' li yılların sonuna dek olan dönemde ise, bu savaş üzerine yüzlerce film yapılmış ve savaş filmi türünün en seçkin örnekleri bu filmler arasından çıkmıştır. Seçkin oluş, sanatsal değer açısından değil, bu türün en nitelikli, en incelikle işlenmiş ve böylelikle de en popüler olmuş filmler olmasından gelmektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi, Hollywood için asıl önemli olan, sanatsal bakımdan değerlilik değil, filmlerin nasıl daha fazla insan çekebileceği nasıl daha fazla gelir getireceğidir. Sinema öncelikle bir endüstridir. Sermaye sahibi (yapımcı) kar edebilecekse, filme para yatırır. Kimse sermayesini zarar etmek için kullanmaz. Kar edebilmek için de, her zaman daha iyi, daha yeni, daha cazip vs. ürünleri pazara sürmek gerekmektedir. Kapitalizmin doğasındaki bu işleyiş için 2. Dünya Savaşı, sinema alanında, eşsiz fırsatlar sunmuştur.

Amerika' nın savaştan galip çıkması,Hollywood' un bu savaş üzerine yüzlerce film yapmasının zeminini oluşturmuştur. 1. Dünya Savaşı ve sonrasındaki yıllardan farklı olarak, sinema, sesin de devreye girmesiyle, hem çok daha büyük bir endüstri durumuna gelmiş, hem de toplumsal yaşamın daha vazgeçilmez, daha etkili bir yanı olmuştur. Teknolojik gelişmeler, sinemasal anlatım olanaklarını geliştirmiş ve Hollywood anlatmak istediklerini çok daha etkili olarak anlatabilir duruma yükselmiştir. Savaş filmlerinin de bu koşullarda, daha etkili bir anlatım olanaklarına sahip olmasıyla, Hollywood , bu türün ürünlerini talep edilir bir tür haline getirmiştir.

2. Dünya Savaşı' nı kendisine konu alan filmlerin ilk ortak özelliği, savaştan galip çıkmanın getirdiği morallilik halet-i ruhiyesini anlatmasıdır. İkinci ve belki de en kritik olarak adlandırılabilir ortak özellik, savaşın estetize edilmesidir. Amerikan sinemasının savaşa karşı olduğunu iddia eden yönetmenleri bile, savaşı estetize etmekten kaçamamışlardır. Bunun nedeni, arz-talep dengesi olabilir. Hollywood genel olarak ticari-popüler sinema kalıpları içinde, savaş filmlerine dair belirli kalıp ve şablonlar üreterek ortalama izleyicinin beğeni ve beklentilerini zaten oluşturduğu için, savaşa karşı olan yönetmenler bile, pazardaki bu beğeni ve beklentilere filmlerinde yer vermek gereği duymuş olabilirler. Bu yönetmenler, genel olarak eğlenme ve heyecanlanma duygularıyla kaçışçı filmler seyretmeye alış (tırıl) mış izleyicilere, savaş - karşıtı mesajlarını ancak cümle aralarında verebilmişlerdir.

Böyleli koşullarda, sinemanın savaşı ciddi biçimde sorgulaması ve mahkum etmesi beklenmemelidir. Savaşa karşı ilk ciddi muhalefet için Vietnam Savaşı' nı yani 60' lı yılların sonu ile 70' li yılların başını beklemek gerekecektir.

2. Dünya Savaşı filmlerinin savaş sahnelerindeki ölme-öldürme, yaralama-yaralanma, esir düşme - esir alma gibi olaylardan acı değil heyecan duyarız. İnsanın başka bir insanı öldürmesi, erdemlilik örneği olarak sunulmuştur. Savaş filmleri izleyicilere, savaşı yıkıcı ve acı veren bir yaşam deneyimi olarak değil, çekici bir olaymış gibi göstermiştir. Bu çekicilik, Hollywood' un en başarılı olduğu alan olan eğlendirme' nin içine savaşı yerleştirmekle gerçekleştirilmiştir. Eğlendirme ile karıştırılmış savaş cazipleştirilmiştir. Ayrıca savaşa romanslar, sağlam dostluklar, başka ya da deniz aşırı bölgelere gitme gibi motifler de eklenerek, milyonlarca insanın öldüğü, yaralandığı bir savaş, haz alınır bir seyirlik haline dönüştürülmüştür. Ayrıca bu filmler vatan, millet, milliyetçilik, özgürlük ve demokrasi gibi kavramlarla da cilalanarak, en fazla kar getiren film türü haline getirilmiştir. Vatanı savunmak ile örneğin Filipinler' de ölmek arasında açık bir çelişki varsa da, burada da başı sonu belli olmayan 'Amerikan çıkarları' devreye girmekte, yardıma yetişmektedir. Amerika 2. Dünya Savaşı' ndan dünyanın en güçlü ülkesi olarak çıkmış ve Batı' nın liderliği konumu, onun emperyalist politikalar adına diğer Batı' lı ülkelerden daha fazla dış müdahalesini getirmiştir. Bu müdahalelerin rasyonalizasyonu 'Amerikan çıkarları' ile yapılmış ve yapılmaktadır. İlginç olan nokta ise, 2. Dünya Savaşı yıllarında kurulan OWI' ye bağlı Sinema Dairesi' nin , sinema endüstrisinden, savaş filmleri yaparken, filmlere Amerikalıların 'Amerikan yaşam tarzı' için savaştıkları mesajını koymalarını istemeyerek müdahale etmesine karşılık sinema endüstrisi kendi özerkliği adına, Sinema Dairesi' ne belirgin bir direniş göstermişken, savaş sonrasındaki yıllarda yapılan filmlerin sanki önerilen kriterlere göre yapılmış olmasıdır.

2. Dünya Savaşı filmlerinin, savaşı estetize etmesinin belki de en önemli sonucu realitede (burada toplumlar arası ilişkilerde) şiddet kullanımının kaçınılmazlığının vurgulanmasıdır. Bu ise sonradan yapılacak askeri operasyonların haklılaştırılmasına yardımcı olmuştur. Askeri operasyonlar kaçınılmaz ise eğer, öncelikle ordu her zaman hazır olmalı ayrıca da düzenli disiplinli, ve uyumlu olmalıdır. Modern hiyerarşik toplumlar uyumlu insanlar istemektedir. Başarı uyumluluktan geçer, denmektedir. Savaş filmlerinde de askerlerin uyumluluğu ve disiplinliliği zaferin si-

gortası olarak sunulmuştur. Ancak 2. Dünya Savaşı filmleri, stereotipik biçimde, ordu ve askerleri kuşkusuz her zaman uyumlu, disiplinli ve sağlıklı olarak göstermemiştir. Zaaflar, dekadans, zayıflıklar, korkmalar vs. durumlar ise, gerilim yaratıcı motifler olarak iş görmüşler ve sonuçta tüm bu olumsuzluklar olumluya dönüştürülerek Amerika' nın zaferi sağlanmıştır. Bunun ilginç bir örneği, Henry King' in 1950' de yaptığı 'Twelve O'Clock High' filmidir (Vazife Uğruna / Son Hücum). Bu savaş filminin özelliği, tıpkı Fred Zinnemann' ın 1952' de yaptığı 'From Here to Eternity' (İnsanlar Yaşadıkça) filmi gibi' kısa bir savaş sekansına sahip olmasıdır. Filmin asıl ilgi alanı, askeri yaşam ve askerlerin savaşa hazırlanmalarıdır. Film, disiplinini kaybeden bir grup pilotu yeniden disipline etmek için görevlendirilen General Savage' ın (Gregory Peck) çabalarını anlatır. Pilotlar, General Savage' ın katı disiplini yüzünden, başta ondan nefret etseler de, komutanlarının aslında kendilerinin iyiliği için buna başvurduğunu anlayarak saygı duyarlar. Alkol kullanımı, moral bozukluğu ve disiplinsizlik bir ordunun asla kaldıramayacağı olaylardır. Bu yüzden ordu komutanlığı adı acımasız, zalim vs. anlamına gelen General Savage' ı görevlendirir. Zafer için pilotların yeniden disipline edilmeleri gerekmektedir. Savage, adamlarını disipline eder ancak bu sefer de kendisi depresyon geçirir. Amerika' nın zaferi kuşkusuz kişinin ruh sağlığını yitirmesinden daha önemlidir. Amerikalılar ölü birer kahraman değil, savaşın galibi olmak istiyorlarsa eğer o güne kadar olduklarından başka birşey olmalı, hiyerarşik yapıya uyumlanarak, disiplinli ve acımasız birer katile dönüşmelidirler. 'Twelve O'Clock High' insanları içine düşürdüğü güç durumlar dolayısıyla savaşı sorgulamak yerine, bunların gerekliliğini vurgulamayı seçmiştir. Film, komuta etme ve inisiyatif sorunlarına yönelik yukarıda aktarılan faziletleri nedeniyle, yıllardır savaşta, iş' te ve eğitimde inisiyatif sorunlarını anlatmak için liderlik seminerlerinde kullanılmaktadır (69).

Benzer bir tema, bu kez Donanma'yı konu alan, Edward Dmytryk' in 1945' de yönettiği 'Caine Mutiny ' (Denizde İsyan) filminde tekrarlanır. Bu filmin de merkez ilgisi ordudaki disiplin üzerinedir. Caine adlı mayın arama gemisinin komutanlığına getirilen Kaptan Queeg' in (Humphrey Bogart), aşırı disiplin meraklısıdır, ama aynı

(69) L.H. Suid, *Guts and Glory*, U.S.A., Addison - Wesley Publishing Company, 1978, s. 82

zamanda da ruhsal bakımdan dengesizdir. Gemi subayları ise hoşgörü yanlısıdır. Ancak savaşta başarı hoşgörüden değil disiplinden geçmektedir. Gemi subayları ayaklanır ve Queeg'i görevinden azlederler. Askeri mahkeme Queeg' in davranışlarının normal olmadığına karar vererek görevden alır. Ancak film yalnızca disiplinin önemini vurgulamaz. Savaşta insanlar zaman zaman anormal davranışlar gösterebilirler, ama anormal davranışları tasfiye edici mekanizmalar (mahkemeler) vardır. Filmin finalindeki söylev çarpıcıdır: İsyan eden subayların avukatı müvekkillerini, mahkemede savunmasına rağmen, kutlama partisinde suçlar ve Amerika bugün ayakta ise eğer, bu Queeg gibi cesur ve disiplinli adamların sayesinde gibisinden etkili laflar eder. Böylece aşırı disipline karşı gelenler olumsuzlanır, buna karşılık mahkemede yani resmi anlamda olumsuzlanan Queeg filmin final söylevinde aklanır. Filmde herşey tersine çevrilerek, askeri imge yüceltilmiştir.

Hollywood' un 2. Dünya Savaşı filmleri, genel olarak, savaşmanın anlamsızlığını, yanlışlığını değil, anlamlılığını vurgulamışlardır. Kuşkusuz bu anlamlılık, yaşanan realiteden de kaynaklanmıştır. Ancak burada sözkonusu edilen, savaşa bir bütün olarak tavır almadır. Hollywood savaş filmleri savaşı sorgulamamış, aksine günümüz dünyasının büyük bir bölümünde demokrasi ve özgürlük ortamı (?) varsa eğer, bunun Amerika' nın askeri gücü, savaşkanlığı ve cesaretiyle sağlandığına dair resmi görüşü filmlerde yeniden üretmişlerdir. Bu ise savaşın estete edilmesi, Amerikan askeri imgesinin yüceltilmesi ve kutsanması anlamına gelmektedir.

2. Dünya Savaşı ve Amerikan askeri imgesi denince kuşkusuz akla ilk gelen isim John Wayne ve onun Allan Dawn' ın 1949 ' da yönettiği 'Sands of Iwo Jima' daki Çavuş Stryker karakteridir. Hollywood savaş filmlerini daha talep edilir bir tür haline getirmek için star sistemini kullanarak, filmlerde Humphrey Bogart (Sahara' ve 'The Caine Mutiny), Gregory Peck ('Twelve O'Clock High' ve 'MacArthur), Henry Fonda ('Battle of the Bulge ve 'The Longest Day'), Clark Gable ('Command Decision ' ve 'Run Silent, Run Deep'), George C. Scott ('Patton'), Burt Lancaster ('From Here to Eternity'), Marlon Brando ('The Men'), Charlton Heston ('Midway') gibi daha da sayılabilecek birçok stara yer vermiş, ancak bunlardan hiçbirisi John Wayne ve canlandırdığı Stryker karakteri kadar etkili ve kalıcı olmamıştır. John Wayne Western filmlerinde ünlenmiş bir sinema oyuncusudur, ama Wayne' i mitos haline getiren Sands of

Iwo Jima', tıpkı 'Twelve O'Clock High' gibi, duygusuz, sert, aşırı disiplin düşkünü bir çavuşun yönettiği 8 kişilik grubu anlatır. Duygusuzluğu askerlerini gerçek birer asker (!) gibi yetiştirmek içindir. Aslında o tam bir babadır. Askerlerini sever ama, otoritesini sarsmamak için sevgisini pek göstermez. Stryker, General Savage gibi toplumun elit kesiminden değildir ve bu haliyle sıradan insana daha yakındır. Wilhelm Reich orta sınıf babasını, üretim süreci içindeki konumu (boyun eğme) ve aile içindeki işlevi (patron) arasındaki çelişki nedeniyle yukarıdakilere secde eden, altındakilere ise hükmeden bir başçavuşa benzetmektedir (70). John Wayne'ın ailesi ise hükmettiği askerlerdir Stryker orta sınıf babasını ordu kurumu içinde yeniden - üretir. Üstlerine bağlı ve disiplinli ama yanı zamanda da hükmettiği askerlerin kaderini elinde tutan yarı - otorite figürüdür. Stryker, Wayne diğer filmlerindekine benzer biçimde, gerçek ailesinden uzaktadır. Orduya, vatana, millete öylesine bağlıdır ki, eşi oğlunu da alarak, Stryker' ı terketmiştir. Vatan, millet sevgisi, bireysel sevgisinden yukarıdadır. Stryker karısı ve çocuğunun yokluğunun yarattığı acı ve boşluk duygusunu gidermek yerine, onları içinde taşıyarak vatan için (Güney Doğu Asya'da) ölmeyi tercih eder. John Wayne' ın diğer filmlerinde de bu motif tekrarlanır durur. Wayne genellikle mutlu bir ailenin babası ya da çocuğu değildir. Mutsuzluk Wayne' ın vatan-millet aşkının üstünlüğünden doğar. Nadiren evlidir ama, karısı Amerika'da o ise dünyanın bir bölgesinde (bu Vahşi Batı da olabilir) Amerikan çıkarları peşindedir.

John Wayne "Sands of Iwo Jima"daki rolüyle mitos haline gelmiş, Amerikalı savaştının, Amerika' nın savunucusunun simgesi olmuştur. Bu mitos oluş, öylesine bir boyuta ulaşmıştır ki, çocukluğu ya da gençliğini bu mitos ile geçiren insanlar Vietnam' a , John Wayne filmlerinde olan bitenleri yaşamak için gidebilmişlerdir. Ron Kovic "Born on the Fourth of July' adlı kitabında John Wayne ile ilgili olarak şunları yazmıştır:

" Biz koltuklarınıza yapışmışcasına otururken, perdede deniz piyadelertnin ilahisi oynuyordu: tepeyi zaptedip, tepeye ulaşmazdan az önce, John Wayne' ın oynadığı, öldürülen Çavuş Stryker'ı seyrediyor ve ilahiyti bir

(70) Aktaran : Bruce Brown, **Marks, Freud ve Günlük Hayatın Eletirisi**, Türkçesi: Yavuz Alogan, İstanbul, Ayrıntı Yayınevi, s. 46.

likte mırıldanıyorduk. Ve sonra, denizcilerle birlikte Iwo Jima'ya bayrağı diken adamı gösterdiler. İlahi sürüyordu... Şarkıyı çok sevdim, ne zaman işitsem John Wayne'i ve Iwo Jima'ya bayrağı diken kahramanları düşünürüm. Onları düşünür, ağlarım..." (71).

John Wayne mitosunun sırrı, onun dürüstlük, yararlılık gibi basit faziletlerini, öncü savaşçı, asla boyun eğmeyen ve gerektiğinde savaşmaktan çekinmeyen Amerikalı tiptiyle birleştirmesindedir. İzleyici John Wayne için kafa yormamış aksine Wayne, izleyiciye realitesinden kaçış imkanı sunmuştur. Wayne, karşılaştığı sorunlarla uzun uzun uğraşmamış, onu en kısa yoldan yani şiddete başvurarak çözmüştür. Ancak Wayne, şiddeti herkese uygulamaz. Onun amansız şiddeti kötülere ve Amerika'nın düşmanlarına yöneliktir. Wayne Amerika'ya her zaman sadık kalmış ve ona yürekten inanmıştır. Bu özellikleriyle Wayne Amerika'nın, Amerikanın simgesi olmuştur.

John Wayne mitosu uzun yıllar etkisini sürdürdükten sonra, ilk kez Vietnam Savaşı'yla darbe yemiştir. Çünkü, Amerikalıların Vietnam'daki haklılıklarını anlatmak mümkün olmamıştır. Vietnam'a giden Amerikalılar, oradaki savaşın John Wayne filmlerindeki savaflara hiç benzemediğini görmüşlerdir. Günümüzde yapılan Vietnam ile ilgili filmlerde (örneğin Alan Parker'ın Birdy, Stanley Kubrick'ın Full Metal Jacket'ı) John Wayne mitosuna ciddi saldırılarda bulunmaktadır. Ancak, ne olursa olsun, John Wayne genelde Western ve savaş filmlerinde, ama özellikle de 'Sands of Iwo Jima'daki Çavuş Stryker karakteriyle yarattığı mitos, Amerikalıların mitos gereksinimlerini uzun yıllar karşılamış ve hala da karşılamaktadır.

2. Dünya Savaşı'nı anlatan filmlerin yapımı 1970' e kadar aralıksız devam etmiştir. Bu yıllarda Amerika Vietnam'da haksız bir savaş yürütmektedir. Bu haksız savaş, gitgide daha fazla sayıda Amerikalının tepkisini çektiğinden, 1970-76 yılları arasında Hollywood' un savaş konusunda film yapmadığını görmekteyiz. 1976 yılıyla birlikte, Hollywood Vietnam Savaşı'nın sona ermesinden sonra yeniden savaş konusuna dönmüş ancak 2. Dünya Savaşı üzerine 'Midway', 'MacArthur', 'A Bridge Too Far' 'Big Red One' gibi çok az film yaparken Vietnam Savaşı, Hollywood' un asıl ilgi alanı olmuştur.

(71) Aktaran : L.H. Suid, a.g.e., s. 102-103.

2. Dünya Savaşı ile ilgili son yıllardaki filmler arasında hiç kuşkusuz en etkili filmlerin başında 'Patton' gelmektedir. Franklin Schaffner' ın 1970 yılında yönettiği 'Patton' filmi, 2. Dünya Savaşı' ndaki Amerikan ordusunun, en etkili düzeyde yüceltilmesinin belki de son örneğidir. 'Patton' filminin etkisi kendinden sonra yapılan örneğin Joseph Sargent' ın 'MacArthur' (1977) ya da TV dizisi 'Ike' filmlerinde görülmektedir. Ancak bu iki film de 'Patton' düzeyine erişememiştir. 'Patton' ve 'MacArthur' filmleri, 2. Dünya Savaşı' nın kazanılmasında önemli roller oynayan biri önce Afrika'da, sonra da Avrupa'da diğeri de Pasifik' de komutanlık yapan iki generali anlatır. 'MacArthur' yalnızca 2. Dünya Savaşı'nı değil, yenik Japonya' nın yönetilmesi ve 1950 ' de başlayan Kore Savaşı' ndaki Douglas MacArthur'u da anlatarak daha geniş bir tarihsel periyodu içerir. Ancak MacArthur, Patton kadar başarılı bulunmaz. Bunun da en önemli nedeni oyunculuktur. Gregory Peck 'MacArthur' rolünde vasat bir oyunculuk sergilemişken, George C. Scott, General Patton rolünde öylesine bir performans gösterir ki, Scott için, generali tanıyan insanlar tarafından Patton' ın kendisinden daha fazla Patton'a benzediği yorumu yapılmıştır (72).

Film, sahneyi kaplayan Amerikan bayrağının önünde General Patton' ın askerlere söylev çekmesiyle başkar. Söylev Amerikan ordusunun toplumsal yaşamdaki önemine dair oldukça önemli gözlemleri içerir.

"Askerler, Amerika' nın savaşmak istemediği, savaşın dışında kalmak istediği üzerine duyduğunuz bütün boş laflar tamamen saçmadır. Amerikalılar geleneksel olarak savaşı severler. Bütün gerçek Amerikalılar savaşın acısını severler. Sizler çocukken, hepiniz şampiyon misket atıcısına, en hızlı koşucuya, büyük lig topçularına, en sert boksöre hayranlık duyduğunuz. Amerikalılar kazanmayı sever ve kaybedene hoşgörü göstermez. Amerikalılar her zaman kazanmaya oynarlar. Kaybettiği halde gülen birisine cehenneme gitmesi için küfür bile etmezdim. Bu nedenle Amerikalılar bir savaşı asla kaybetmediler ve asla kaybetmeyeceklerdir; çünkü kaybetme düşüncesi bile Amerikalılarda nefret uyandırır... "

Söylev yalnızca askerlere değil, aynı zamanda Amerikan halkına çekilmiştir. Patton Amerikalılarla ilgil bilerek ya da bilmeyerek aynı zamanda sosyolojik göz-

(72) L. H. Surd., a.g.e. s. 244.

lemelerde bulunmuş, kapitalist-kitle kültürünün yarışmacı, birbirini yok edici etik' inden söz etmiş ve filmlerde genellikle finallerde çekilen söylevlerin aksine bu film söylevini en başına yerleştirerek, izleyiciyi etkilemenin ilginç bir örneğini sergilemiştir.

Bu söylevi, Tunus'daki Amerikan birliklerinin görüntüleri izler. Ordu perişan bir durumdadır. Yukarıda incelenen filmler de dahil, birçok savaş filminin işlediği disiplinsizlik sorunu, Patton' ın da temel konularından biridir. General Patton bu disiplinsizleşmiş ordunun komutanlığına atanır. Orduya derhal yeni bir düzen ve disiplin getirir. MacArthur'da da buna benzer bir olay vardır. Filipinler'den Avustralya'ya çekilmek zorunda kalan MacArthur burada askerlerini yeniden eğitmiş, disipline etmiş ve başarıya ulaşmıştır. Patton daha acımasızdır. Askerlerine başta ceza yadırır, askerlerin dolaplarına çıplak kadın fotoğrafı yapıştırmaları gibi münasebetsizliklere tahammül edemeyecek kadar muhafazakardır. Ona göre disiplin olmak kadar ahlaklı olmak da önemlidir. Yeniden düzenlediği ordusu, ünlü Alman Mareşali Rommel' in ordusunu yener. Patton yeniden doğuşa inanır. Yüzyıllar öncesindeki Romalılar ile Kartacalılar arasındaki savaşta bulunduğunu söyler. Alman bombardıman uçakları, ordunun bulunduğu kasabayı bombaladığı sırada herkes kaçacak delik ararken, fildişi kabızlı tabancasıyla, uçaklara yerden ateş edecek kadar kabadayı, Rommel ile teke tek dövüşmeyi isteyecek kadar da romantik ruhludur. Aynı zamanda şiir yazar ve askeri savaş tarihini çok iyi bilir. Sicilya çıkartmasını Antik dönemdeki Sicilya savaşına göre planlar. Patton'ın savaşa hazırlanması tam bir şövalye gibidir. Tabancasını, kemerini, pelerini vs. yaverleri takar. 20. yüzyıldan nefret ettiğini çünkü şövalyece savaşların ve şövalyelik ruhunun artık kalmadığını söyler. Askerleri, Patton'dan, katı disiplin yanlısı olması nedeniyle, önceleri nefret ederler. Bu da savaş filmlerinin ortak motiflerinden biridir. Savaşan askerin zaafı olmaması gerektiğini düşünür. Sicilya'nın işgali sırasında, reviri ziyaret eden Patton, sınırlarının yıpranması sonucu ağlayan bir askeri tokatlar. Bu olay Amerika'da olay haline getirilir ve Ike (Eisenhower) Patton' ın askerden özür dilemesini ister. Patton bunun gibi nedenlerle modern toplumdan nefret eder. Patton, Amerikalı generaller arasında en varlıklı olanıdır. Aristokratik bir ortamda yetişen Patton, geçen yüzyılın yaygın dili olan Fransızca'yı ve Fransız kültürünü iyi bilir. Yani hem aristokrat geçmişli hem de generalliğiyle iki kat elit olan Patton, askeri tokatlaması nedeniyle, sivil toplumun kendisini askerden özür dilemeye zor-

lamasını güçlükle anlar ve çok üzüldür. Bu nedenle görevden alınmasını ise anlayamaz. Bu gelişmeleri günü gününe izleyen Alman Genel Kurmayı ise, Patton' ın askeri tokatladı diye görevden alındığına inanamaz. Onlara göre bu son derece normal bir işleyişdir. Burada film totaliter yapı ile sivil yapı karşılaştırması yaparak, Amerikan sistemini över. Ama aynı zamanda, sivil toplumun Patton' ı engellediğini öne sürer. Patton kızağa çekilir. Oysa Patton' a yetki verilse Nazi ordularını önüne katıp kovalayacaktır. İngiltere'de beklerken, kadınlara yönelik bir konuşmasında, Patton patavatsız olduğu için, savaş sonrasında dünyayı İngilizler ile Amerikalıların yöneteceği biçiminde, doğrudan itiraf edilmeyen ama savaşın da asıl nedenlerinden biri olan bu amacı dile getirince, Ruslara hakaret etti gerekçesiyle, aleyhine gösteriler düzenlenir. Sivil toplumun kendisini engellemesi, Normandiya Çıkarması' nın ardından sona erer ve tekrar komutan olarak atanarak, Nazilerin yenilgisinde önemli roller oynar. Ordusunu kış şartlarında inanılmaz derecede hızla hareket ettirir. Patton'ın disiplin anlayışı yerleşmiş ve önceleri kendisinden nefret eden askerleri, onu sever hale gelmiştir. Patton filminin savaşı ve Amerikan askeri imgesini, filmin başındaki söylevi dışında, yüceltmesinin en önemli örneği, Avrupa' daki savaş sırasında söylediği sözlerdir. Bir çarpışmanın sonrasında yerde yatan ölülerin arasında "Tapiyorum, tanrım savaşa tapiyorum. Canımdan daha çok seviyorum" diyebilir. Tanrısıyla arası oldukça iyidir. Yatağının başucundaki Kuatsal Kitabı her gece okur. Ordunun rahibinden havanın iyileşmesi için dua yazmasını istemesi, bizim kültürümüzdeki yağmur dualarına benzer. Dua sayesinde hava düzelir (?) Nazilerin yenilgisi kesinleşine, Almanya'da Kızıl Ordu ile buşluşur. Kutlama töreninde Patton, Ruslardan köpek diye sözeder. Kızıl ordu generali bu lafı iade eder. Birbirlerine köpek diyen iki general karşılıklı votka içerler. Patton savaşın bitmesinden üzüntü duyar. Üstlerinden Ruslarla savaşmak için izin ister. Patton için en iyi şey savaşmaktır. Çünkü savaş onun varoluşunu anlamlı kılmaktadır. 'Patton' filmi savaş-karşıtlığını içermez. Savaşı, savaşta yaralanan ve ölenleri görürken, sahneler bizi heyecanlandırmak için kurulmuştur. Amerikan ordusunun barışı sağlamak için ne fedakarlıklar yaptığını görürüz. Film, Patton karakterini çelişki bir karakter olarak sunmaya çalışmasına karşın, nasıl gözüpek, başarılı bir komutan olduğunu göstererek, onu yüceltir. Savaşta kazanılan başarılar bu filmde askerlerden çok Patton' a atfedilir ki bu da Amerikan Sineması' nın konvansiyonel kahraman anlayışına uygundur. 'Patton' filmi, 2. Dünya Savaşı' nı anlatan savaş filmleri arasında, Amerikan askeri imgesinin yüceltilmesinin, en etkili son örneğidir.

BÖLÜM - II

VIETNAM SAVAŞI ve AMERİKAN SİNEMASI' NDA VIETNAM OLGUSU

AMERİKAN SİNEMASI' NDA VIETNAM

Amerika' nın Vietnam Savaşı tam 10 yıl sürmüştür. Önceleri Amerika' nın Vietnam' daki varlığı askeri danışmanlar düzeyinde iken, Güney Vietnam' ın tamamen Vietkong' un eline geçme olasılığının yükseldiği ve Saygon' un kuşatıldığı 1965 yılı Şubat' ında, Kuzey Vietnam' ı bombalamaya başlayarak Amerika Vietnam'daki savaşa ordusuyla müdahale etmiş ve 10 yıl sürecek savaşı başlatmıştır. 1 Mayıs 1975' te sona eren savaşın, üstelik yerel bir savaşın sonuçları her iki ülke açısından da korkunç ama Amerika açısından utanç verici olmuştur. Amerika, Vietnam'a gönderdiği 2.7 milyon askerden 60 binini kaybetmiştir. Ruhsal ya da fiziksel bakımdan yaralananların sayısı ise bunun kat kat fazlasını oluşturmaktadır (73). Vietnam halkının kayıpları ise çok daha korkunçtur. Savaştan geriye 83 bin sakat, 8 bin felç, 30 bin kör, 10 bin sağır insan, 13 milyon 457.822 ölü, yaralı ve kayıp, mayınlar, napalm'ler, zehirli ilaçlarla harab edilmiş toprak ve kent enkazları kalmıştır (74). Amerika Vietnam'da tam bir soykırım yapmıştır.

Amerika' nın dünyadaki prestijini Vietnam Savaşı kadar sarsan başka bir savaş olmamıştır. Amerika yakın tarihte Küba (1962), Grenada (1982), Panama'ya (1989) doğrudan, 1979-1989 arası Nikaragua, 1978'den günümüze Afganistan'a dolaylı yoldan müdahalelerde bulunmuş, 1986'da Libya'ya hava saldırısı düzenlemiş, 1972' de Şili'de seçimle işbaşına gelen Allende hükümetini darbe yaparak devirmiş ancak bunların hiçbirisi Amerika için Vietnam kadar büyük sorun oluşturmamıştır. Üstelik bu savaş, Amerika için onursuz ve şerefsizce, utanç verici olarak sonuçlanmıştır. Amerika, savaştığı ülkede, kendi ülkesinde ve dünyada yani her cephede yenilgiye uğramıştır. Savaştığı güç düzenli bir ordu değil bir halk olduğu için, ilk kez Amerikan politikası kendi ülkesi içinde böylesi büyük muhalefetle karşılaşmış ve bu muhale-

(73) Bkz. J. Haberman, "America Dearest", *Magazine of the Film and Television Arts*, May 1988, s. 41.

(74) Bkz. *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*, cilt. 4, İstanbul, İletişim Yayınları; 1989-1990, s. 1215.

fet, Amerika'yı Vietnamlılarla barışa zorlamıştır. Amerika'nın Vietnam politikası bütün dünyada mahkum edilmiştir. Sonuç olarak Amerika, diğer haksız müdahalelerinde olduğunun tersine, Vietnam konusunda kendini haklılaştıramamıştır.

Hollywood için ise, Vietnam uzun yıllar istekle yaklaşmadığı, hiç de cazip olmayan bir konu olarak kalmıştır. Bunun nedenlerinden biri Amerika' nın bu konudaki haksızlığı, diğeri bu savaşın önceki savaşlar gibi 'happy end' (mutlu son) sunmaması ve bir diğeri de bu savaşın Amerika aleyhine gelişme göstermesi ve Amerikalılarda yarattığı travmadır.

Hollywood bu nedenlerle aynı zamanda gözde film türü olan savaş filmlerinin yapımına da ara vermek durumunda kalmıştır. 1970' li yıllar, geçmiş on yıllara göre, Hollywood' un en az sayıda savaş filmi ürettiği yıllar olmuştur. 1970' de yapılan 'Patton', 'Catch-22', 'Tora! Tora! Tora! ' ve 'M.A.S.H' den sonra savaş filmlerinin yapımı 1976 yılına kadar durmuştur. Bu görünüm tek başına, Vietnam olayının Amerika' yı nasıl derinden etkilediğini göstermeye yetmektedir.

Joseph L. Mankiewicz' in 1957' de yönettiği 'The Quiet American' filmi bir yana bırakılırsa, Vietnam ile ilgili ilk film, John Wayne' in 1968' de yönetip, başrolünü oynadığı 'Green Berets' (Yeşil Bereliler) filmidir. 'Green Berets', Vietnam'a müdahaleyi haklılaştırmaya çalışan bir propaganda filmidir. Öyküsü ise Yeşil Bereliler ile bir gazetecinin çatışması üzerine kuruludur. Müdahaleyi eleştiren gazeteci Vietnam' a davet edilir ve gerçeği (!) görmesi sağlanır. Gazeteci ülkesine döndüğünde gerçekleri yani Amerika' nın haklılığını okuyucularına aktaracaktır. Gerçek ise John Wayne' in bakış açısidir. Film John Wayne' in 2. Dünya Savaşı filmleri geleneğini sürdürmüş ancak Wayne bu filmde 2. Dünya Savaşı ile Vietnam' ı birbirine karıştırmıştır.

" Filmi kamuoyu sevmiş, eleştirmenler nefret etmiş, savaşan askerler ise Vietkong' un düzenli bir biçimde saldırması, şatafatlı bir malîkanede şampanya yudumlayan Vietkong generali, Limuzin ile ormandan kaçan kahramanlar ve güneşin doğudan batması gibi münasebetsizliklerle eğlenmişlerdir" (75).

Hollywood' un tekrar Vietnam konusuna el atması için 1978'i beklemek gerek-

(75) Martha Bayes, "The Road to Rambo III", **New Republic**, Vol. 199, U.S.A., July 18, 1988, s. 30.

miş, bu tarihten günümüze dek onlarca Vietnam filmi yapılmıştır. 2. Dünya Savaşı filmlerinin ortaklaşa zafer şarkıları söylemelerinin tersine, Amerika' nın Vietnam Savaşı sürerken, güvercinler-şahinler, liberaller-muhafazakarlar, barış yanlıları - savaş yanlıları biçiminde bölünmesi gibi, Vietnam filmleri de başlıca iki bakış açısına sahip olmuştur. Hal Ashby 'Coming Home', Alan Parker 'Birdy', Ted Post 'Go Tell the Spartans' Milos Forman 'Hair', Stanley Kubrick 'Full Metal Jacket' filmle-riyle Vietnam' a müdahaleyi sorgulayan filmler yaparken, Ted Kotcheff 'Rambo I' ve 'Uncommon Valor', George Pan Cosmatos 'Rambo II', Chuck Norris 'Missing in Action I - II - III ' filmleriyle, tamamen muhafazakar bir bakış açısından, Vietnam'a tekrar gidip, yenilginin intikamını alma fantazyaları üretmişlerdir. John Irvin 'Hamburger Hill', Lionel Chetwynd 'Hanoi Hilton', Oliver Stone 'Platoon' filmleriyle Ameri-kalıların Vietnam' da çektikleri acıları anlatmışlardır.

Vietnam filmleri, her filmi kapsamına almamakla birlikte, genel olarak üç alt - kategoride üretilmiştir :

- 1- Piyade birliği filmleri
- 2- Vet (savaş malulü) filmleri
- 3- Vietnam'a geri dönüş filmleri

Vietnam' a gitmeden önce Amerika' da geçen filmler (Robert Altman' ın 'Streamers' ve Milos Forman' ın 'Hair' ı) vardır ki bunların asıl ilgi alanları Vietnam değildir. Ayrıca Stephan Frears' ın 'Saygon : Year of the Cat' ve Barry Lewinson' ın 'Good Morning Vietnam' filmleri de tamamen Saygon kentinde geçmekte ancak bu iki film bir kategori oluşturmamaktadır.

Bu üç alt-kategoriden vet filmleri, 'Rambo : First Blood Part One' hariç, Vietnam' ın neden olduğu travmayı, ruhsal ve/veya fiziksel açıdan yaralanmış insanlar özelinde, Amerika' nın Vietnam müdahalesine en muhalif alt-kategoriyi; Vietnam' a geri dönüş filmleri, zedelenen Amerikan askeri imgesini yeniden yüceltmek adına yenilginin faturasını bürokratlara ve politikacılara çıkararak, 'aslında kazanabilir, komünistlere ders verebilirdik' biçiminde mesajlar içeren ama aynı zamanda Viet-nam' da kalan Amerikalı esirleri kurtarmak için geri dönerek hem esirleri kurtarıp hem de binlerce Vietnamlıyı öldürüp, belirli bir bölgeyi yerle bir ederek Vietnam' dan intikam alan fantazyalar üreterek muhafazakar bir alt-kategoriyi oluşturmak-

tadırlar. Buna karşılık piyade birliği filmleri alt-kategorisi, bu iki görüşün arasında kalmış izlenimi vermesine karşın, genel olarak, Amerikan askerlerinin savaştan galip ayrıldıklarını, Vietnam' da öldürdüklerini ama aynı zamanda öldüklerini, acı çektiklerini göstererek zedelenen Amerikan askeri imgesinin yeniden onarılmasına çalışan filmlerden oluşmaktadır. Kubrick' in Full Metal Jacket' ı, Brian de Palma' nın 'Casualties of War' u ve F.F. Coppola' nın Vietnam' ı dolayım olarak kullanan 'Apocalypse Now' ı hariç, bu alt-kategori filmleri hedef şaşırtmakta, Amerika' nın Vietnam'da işlediği suçları örtmeye çalışmakta, Vietnamlılara muhafazakar içeriğe sahip filmler gibi ırkçı bir biçimde yaklaşmakta, Amerikalı askerleri", bu rezil, aşağılık sarı ırktan şeytanlarla" yapılan savaşlardan muzaffer çıkarmakta, Amerikan askerinin ne kadar cesur, kahraman, gözüpek vs. olduğunu anlatarak, askeri imgeyi yüceltmektedir.



II. VIETNAM FİLMLERİNİN KATEGORİLENMESİ

A- PIYADE BİRLİĞİ FİMLERİ

Vietnam ile ilgili filmlerde ordu ve bürokratlar en fazla kullanılan motiflerin başında gelmektedir. Vietnam savaşı işlendiğine göre, en fazla kullanılan motifin ordu olmasından daha doğal ne olabilir ki sorusu akla gelebilir. Ancak daha önceki savaşlarla ilgili filmlerden farklı olarak, Vietnam konusunu işleyen filmlerde, ordu kadar kullanılan ya da öne çıkan başka motifleri de karşılaşılmaktadır. Bunlara örnek olarak savaş malulleri, MIA 'lar (Missing in Action - Savaşta Kaybolan) ya da POW' lar (Prisoner of War - Savaş Esiri) verilebilir. II. Dünya Savaşı üzerine yapılan filmler arasında, savaşın kendisini anlatan filmler, savaşın sonuçlarını anlatan filmlere göre çok daha fazladır. Oysa Vietnam ile ilgili filmlerde, savaşın kendisini anlatan filmler ile savaşın sonuçlarını anlatan filmler arasında sayısal bir denge bulunmaktadır. Yani Hollywood, savaşın kendisi kadar savaşın sonuçlarıyla da ilgilenmek durumunda kalmıştır.

Genelde sinemanın, özelde de Hollywood'un tarihinde ordu çok önemli bir yer tutmaktadır. Buna askeri imge de diyebiliriz. Vietnam öncesinde ABD'nin katıldığı savaşlarla ilgili filmlerde, ordu genel olarak olumsuzlanmamaktadır. Savaşa karşı olan yönetmenlerin, savaş - karşıtı mesaj içeren filmlerinde de durum böyledir. Savaş karşıtı mesaj içeren filmler üretmek önemlidir ama bu yetmemektedir. Ordunun genel olarak olumsuzlanmamasının çeşitli nedenleri vardır. Çünkü savaş, etik anlamda kötü bir şey olarak değerlendirilse de, ABD ordusunun haksızlığa, totalitarizme, komünizme v. s. ye karşı barış, demokrasi, hür dünya gibi kavramlar adına savaştığına inanılmakta ve filmlerde ABD ordusunun eninde sonunda başarıları sergilenmektedir. Bunda yaşanmış gerçekliğin de payı vardır. Gerçekten de ABD katıldığı savaşlardan galip ayrılmıştır. Ayrıca, sinema, Hollywood için öncelikle bir endüstridir. Sinema alanında yatırımı yapacak olan sermaye sahibi yani prodüktörün, ABD sistemine ve onun kurumlarına radikal biçimde karşı olması umulamaz. Yatırımın, yeni yatırımlara dönüşmesi için kâr esas olduğundan, Hollywood eğer para getirecekse, sisteme ve kurumlarına eleştiri getiren yapımlara bile finansman sağlamaktadır. Bu nedenle ordu kurumuyla alay edilebilmektedir. "Hollywood sistemin kendisidir." denilmektedir. Abartı payı olmakla birlikte bu cümlelerin büyük ölçüde gerçeği yansıttığı söylenebilir. Ya da daha açık bir deyimle "Hollywood devlet içinde bir devlettir." ABD sistemi içerisinde tıpkı basının özerkliği

gibi, Hollywood'un da özerkliği vardır. Ve sistem öyle bir noktaya gelmiştir ki artık siyasal toplumun, yani devletin bu kurumlara sürekli düzenleyici ve denetleyici müdahalesine gerek yoktur. İktidar, kendi dışında ama iktidarın amacına ve devamına uygun olarak, sürekli müdahalede bulunmayıp kendi özerklikleri içinde işleyişlerinin koşullarını yaratmıştır. Gerçi savaş filmleri türü , yapım itibarıyla ordu ile işbirliğini gerektirdiğinden, Pentagon'un ve ilgili ordu birimlerinin daha senaryo aşamasında film yapım sürecine etkiye ve denetimde bulunduğunu, bazı filmlere ve / veya bazı film bölümlerine itiraz edip sansür uyguladığını, eğer sinemacılar ödün vermezlerse olmazsa olmaz (sine qua non) yardımı vermediklerini biliyoruz (*).

Ama sinema alanında savaş filmleri yalnızca bir türdür ve Pentagon'un savaş filmlerine müdahalesi yukarda tanımlanmaya çalışılan özerk işleyiş yapısını bozmaz. Ayrıca Pentagon'un müdahaleleri olmasa da Hollywood'un farklı bir rotada, yani iktidarın ve kurumlarının amacına ve devamına aykırı yol izlemeyeceğini düşünmek zor olmasa gerekir.

Sistemin böylesi bir işleyiş içinde, kendine yönelik eleştirilere de hoşgörü ile bakacağı ortadadır. Kendine yönelik eleştirinin olmadığı bir ideolojinin, bir sistemin yaşayamayacağına dair yakın tarihte yeterince örnek vardır (**). Diyalektiğe göre herşey, uzlaşır ya da uzlaşmaz biçimde , karşıtıyla vardır. İktidarın, doğası gereği, amacı ve devamının garantisi , uzlaşmazı uzlaşıra dönüştürmek ve içinde eritmektir. Hollywood 'da da eleştirel bir tutum alan ve bu tutumunu filmleri aracılığıyla aktaran yönetmenler varolmuştur. Kuşkusuz eleştiriyi tahammülün de bir sınırı olmuştur. Bu nedenle Hollywood, tahammül sınırları içinde eleştiri yönelten yönetmenlere ve filmlerine hoş görü göstermiş ve göstermektedir. Bu normaldir, çünkü Hollywood'da tıpkı parçası olduğu ABD sistemi gibi, sonuçta kapitalizmin ideolojisiyle beslenmesi ya da bu ideolojinin bir uzantısı olmasına rağmen, homojen ol-

(*) F. F. Coppola'nın 'Kıyamet' filmine , Pentagon yardım etmeyi reddetmiştir. Pentagon'un birçok savaş filmi üzerindeki etkileri için bkz : L. H. Suid, **Guts and Glory**, U. S. A., Addison - Wesley Company, 1978.

(**) Burada kastedilen, 1989 yılı sonlarında Doğu Avrupa'daki tek öncü parti ile yürütülen 'sosyalist ' rejimlerdir. Tek partiye duyanan bu rejimler muhalefeti yok saymış ya da yoketmeye çalışmıştır. Ancak muhalif hareketler yaşamın gayri - resmi alanlarında varolarak ve topluma malolarak bu rejimlerin çöküşünün önemli içsel nedenlerinden biri olmuştur.

mayan, farklılıklar taşıyan görüşleri içinde barındırmaktadır. Marjinal görüşler bir yana, ABD siyasal yaşamındaki iki ana eğilim olan Demokrat Parti Liberalizmi ile Cumhuriyetçi Parti Konservatizm'ini birbirinin aynı olarak değerlendirmek doğru olmasa gerekir. Politika ya da ekonomi alanında olsun, ABD bir süper devlet olduğu için, iktidarda Demokratların olduğu dönemler ile Cumhuriyetçilerin olduğu dönemler arasında gerek ABD sınırları içinde gerekse dışındaki uygulamalar değişebilmektedir. Demokratlar örneğin içeride kamu harcamalarını artırıp, dış müdahaleler konusunda biraz daha mesafeli tavır alabilirlerken, Cumhuriyetçiler bunun tersi politikaları yürürlüğe koyabilmektedirler. Hollywood içinde de benzeri bir işleyiş görmek mümkündür. Daha liberal bir dünya görüşüne sahip yönetmenler, içinde yaşadıkları sistemin çeşitli alanlardaki işleyişlerine filmleri aracılığıyla eleştireler yöneltmişlerdir. Buna örnek olarak ırkçılık verilebilir. Norman Jewison'un 'A Soldier's Story - Bir Askerin Öyküsü' filmi ya da Arthur Penn'in 'The Chase - Takip' filmi Amerikan toplumundaki ırkçılığı yeren filmlerdir. Ya da ABD toplumunun 70'li yılların ikinci yarısında yaşadığı kuşku, paranoya, yılgınlık gibi temaları işleyen Coppola'nın 'Conversation' ya da Sidney-Pollack'ın 'Three Days of Condor - Akbaba'nın üç günü' gibi filmler yapılmıştır. Aynı dönemde son derece muhafazakar bir söylemi olan Michael Winner'in yönettiği, Charles Bronson'un başrolünü oynadığı 'Death Wish' serisinin ilk filminin yapıldığını görmekteyiz. Bu ve benzeri söyleme sahip filmler, Demokrat'ların iktidarda olduğu döneme ve onların politikalarına muhafazakar bir karşı çıkışı, bir eleştiriyi dile getirmektedirler. Muhafazakar dünya görüşüne sahip sinemacıların, Reagan döneminde de örneğin Vietnam' da yeterince savaşılmadığı, beceriksizce politikalar üretildiği, komünistlere gereken dersin verilmesi v. s. söylemlere sahip filmler üretilip "bu kez kazanacağız" mesajlarını ilettiklerini görüyoruz. Doğrudur, sonuçta her iki politik bakış açısı da ABD sisteminin nasıl daha rasyonel bir hale gelebileceğini düşünmekte, tartışmakta ve önerilerini örneğin sinema alanında filmler aracılığıyla iletmektedirler. Bir politik görüş "bu (Vietnam) bir daha olmasın, yaşanmasın" derken, diğeri aksini savunmaktadır.

Vietnam müdahalesine kadar, ABD ordusunun genel olarak olumlandığı belirtilmişti. Askeri imge, bu müdahalenin hüsranla sonuçlanmasına değin, olumlu anlamda üretilmiş, yeniden - üretilmiştir. Ancak, genelde dünyamızdaki nükleer silahlanmanın ve bunun sonucunda topyekûn imha olasılığının ortaya çıkmasıyla, bir

yandan güçlü bir barış hareketinin oluşumu ve politik gündemi işgal edışı, çok seyrek olarak rastlasak da Robert Altman'ın ' M. A. S. H.' gibi filmlerin, diğer yandan da topyekûn imha ya da ABD'nin yok olma olasılığı sonucu ortaya çıkan ' toplumsal paranoya'yı işleyen Steven Spielberg'in ' 1941' i gibi, ABD toplumu ve ordusuyla gırgır geçen filmlerin, özelde de Vietnam'a müdahalenin ABD toplumunda yarattığı derin sarsıntı sonucu ABD politikasını ve ABD ordusunun tutumunu, yine seyrek olarak rastlasak da, eleştiren filmlerin yapıldığını görmekteyiz. Buradan çıkan sonuç şudur : 70 ' li yıllara kadar olumlu anlamda üretilen ve yeniden-üretilen askeri imge zedelenmiştir. Ancak Hollywood sadece zedelenen bu askeri imge ile ilgilenmemekte, tersine askeri imgeyi yücelten filmler de üretmektedir. Bunun 80'li yıllarda iki doğrultuda ilerlediğini görmekteyiz: birincisi, konusu ABD ' deki askeri okullarda ve askeri birliklerde geçen filmlerdir; ikincisi ise Vietnam' da savaşan birlikleri - müfrezeleri işleyen filmlerdir.

ABD 'deki askeri birliklerde geçen filmlere iki örnek ' Private Benjamin' ve 'Stripes' verilebilir. Her ikisi de orduyu alaya alıyor görünür. Ama iki filmde de örtük ve askeri imgeyi düzeltme yönünde mesajlar vardır. 'Private Benjamin' de Judy Benjamin, sivil yaşamında son derece sılık bir kişiliktir. Evliliğinin ilk gecesinde kocası ölür. Orduya katılır, tatbikat sırasında inanılmaz başarılar gösterir. ' Stripes ' da da sılık bir taksi şöförü olan John Winger'ın (Bill Murray) gene askeri yaşamdaki başarılarını görürüz. Her iki film de komedi olarak yapılmıştır. Bir yandan ordu ile alay edilirken diğer yandan askeri değerlerin yüceltilmesine çalışılmaktadır. Ordu kurumu ile alay edilsin, edilmesin bu türden filmlerde başvurulacak başlıca yol, sivil yaşama karşı askeri yaşamın üstünlüğüdür. Sivil yaşamında başıboş, işe yaramaz, serseri, başarısız, sılık vb. özelliklere sahip olan insanların; askeri yaşama geçtikten sonra amaç ve görev duygusuna sahip, sorumlu birer insan haline dönüştüklerini görürüz. Bu insanlar için, karşı - cins bile askeri görevlerin gerisinde kalır. ' Stripes', ' Private Benjamin', ' Lords of Discipline', ' Taps', ' An Officer and a Gentleman - Subay ve Centilmen gibi filmlerdeki kahramanlar transfer oldukları askeri yaşamda gayri - ciddilikten ciddiliğe, amaçsızlıktan gereğinde ülkesi için canı dahil herşeyinden vazgeçebilen ideal sahibi insanlara dönüşürler. İlginç olan bir başka nokta ise, bu dönüşümün dinsel mekan ve ritüellere benzer mekanlarda ve törenlerle gerçekleşmesidir. Askeri okullar ve ritüelleri açıkça manastırları ve ritüellerini anımsatır. İnançsızlıktan müminliğe bu mekanlar ve ritüeller

aracılığıyla geçerler. Yemek yemeleri, yatmaları - kalkmaları, mezuniyetleri genellikle dinsel çağırışlarla doludur.' Taps' filmindeki askeri okul komutanı General Bache 'nin (George C. Scott) yalnız bekarların katıldığı ya da katılabileceği şaraplı akşam yemeği manastır rahiplerinin akşam yemeklerini anımsatır. Kuşkusuz bu türden örtük mesajlar yalnızca ordunun zedelenen imgesini düzeltmek için değil, aynı zamanda ordu kurumunun gönüllülük temeline dayanması nedeniyle orduya gönüllü asker çekme amacıyla da kodlanmaktadır.

Vietnam savaşını işleyen filmlerle ilgili en önemli alt başlıklardan biri de savaşta askerlerdir. Bu filmler genellikle piyadelerin savaş deneyimleri üzerine odaklanır. Ordu imgesinin düzeltilmesinde, liberal ya da mahafazakar bakış açılarından, savaşan askerler önemli bir rol oynamaktadırlar. Ancak konunun neresinden bakılırsa bakılsın ortada bir açmaz bulunmaktadır. Bu açmazın öğeleri ise, ABD'nin haksız bir savaşı sürdürmesi, ordusunun, düzenli bir ordu ile değil gerillalarla ve giderek Vietnam halkıyla savaşması, ordunun morali, düzeni ve disiplinin ortadan kalkması ve giderek dekadansı yaşaması, yaygın uyuşturucu kullanımı, ABD' nin Vietnam' da bir halkı katlediyor oluşu vs. dir. Konuya neresinden bakılırsa bakılsın ortada büyük bir hata, büyük bir suç, bir soykırım vardır. Sanıyoruz Hollywood' un Vietnam konusuna uzun süre isteksiz kalmasının altında bu nedenler yatmaktadır.

Hollywood, Vietnam konusunun, bir yara ama kapanmakta olan bir yara olması nedeniyle, güncelliğini yitirmesi için 80 'li yılları bekleyecektir. Bu bekleminin sonucu Reagan' ın işbaşına geçmesi ile egemen olan yeni muhafazakar söylem ortaya çıkacak ve Hollywood' un Vietnam atağı başlayacaktır.

Ancak yukarıda da vurgulandığı gibi Hollywood'un Vietnam konusuna yaklaşımı tek bir çizgide ilerlememiştir. Şimdi savaşan askerlerin deneyimleri aracılığıyla Vietnam' daki ABD ordusunun imgesini işleyen filmler incelenecektir.

1. ' GO TELL THE SPARTANS '

Film, Vietnam'daki ABD askeri varlığının henüz yalnızca askeri danışmanlar düzeyinde olduğu 1964 yılında geçer. Filmdeki karakterler anti - hero bir nitelik taşıyarak, Hollywood ' un çoğu Vietnam filmi kahramanlarından farklılık gösterirler. Örneğin, deneyimli çavuş Oleo, diğer Vietnam filmlerindeki hem baba, hem kurtarıcı hem de savaşçı çavuşlardan farklı olarak , savaşın dehşetine dayanamayıp intihar eder. Bir başka karakter onbaşı Courcey, filmin finaline doğru, bir helikopterin yalnızca Amerikalı askerleri bölgeden tahliye etmek için gönderilmesi üzerine, helikoptere binmeyi reddeder. Ona göre, birlikte savaştıkları Güney Vietnamlıları savaş alanında terketmek ahlaksızcadır. Bu tavrı ile Courcey Amerika'nın Güney Vietnamlılara, amiyane tabirle attığı kazığın ne kadar trajik bir olay olduğunu dışavurur. ' Go Tell the Spartans ' (1964), diğer Vietnam filmlerinden ayıran özelliklerden birine dair Rob Edelman şunları yazıyor:

" ' Go Tell the Spartans' aynı zamanda mükemmel bir oyunculuktur, Burt Lancaster hariç, aktörlerin çoğu tanınmamış kişilerdir ... 'Go Tell the Spartans ', istismar, mübalaa ve aşırı - drammatizasyon yoluna gitmez. Basit bir soru sorar : Vietnam ' da ne yapıyorduk ? " (76)

Film adını mitolojiden alır. Stanley Kaufmann'a göre; " bu ad Simonides'in M. Ö. 480' de Thermopylai'de şehit düşen Leonidas ve 300 Ispartalı' dan oluşan takım için yazdığı beyitten gelmektedir : Go tell the Spartans, thou that passeth by / That there, obedient to their Laws, we lie. Sen ey buradan geçen yabancı / Git Ispartalılara söyle/ Onların emirlerini yerine getirmek için burada yatıyoruz.. " (77) Herodotos' a göre ise beyitin aslı şudur : " Lakedaimon'a (*) git söyle, yabancı, / O' nun emrini yerine getirmek için burada öldük " (78). Bu dizeler filmde, Amerikalı askeri danışmanlar ile Güney Vietnamlı askerlerin savunmak üzere gönderildikleri Mocqua' nın mezarlığının

(*) Lakedaimon, Sparta'nın kurucusudur.

(76) Rob Edelman, " Go Tell The Spartans", **Cineaste** Vol. XIII No : 1, 1982, s. 18

(77) Stanley Kaufmann , **Before My Eyes : Film Criticism and Comment**, New York, Harper and Row, 1980, s. 211.

(78) Herodotos, **Herodot Tarihi**, Türkçesi : Müntekim Ökmen, İstanbul , Remzi Kitabevi, Aralık - 1973, s. 457

girişinde yazar. Yazı Fransızca' dır çünkü mezarlıkta, Fransızlar yatmaktadır. Birliğin komutanı Teğmen Hamilton mezarlıkta yatan Fransızların yenildiklerini ama kendilerinin yenilmeyeceklerini çünkü Amerika'lı olduklarını söyler. Ancak yenilirler ve bu da, ' Go Tell the Spartans' ı diğer Vietnam filmlerinden ayıran bir başka noktadır. Gerçi 1964' de savaş henüz sınırlıdır ve ABD askerleri yalnızca danışman düzeyinde Vietnam' da bulunmaktadır ancak bu yenilgi, 11 yıl sonra ki topyekûn yenilginin habercisi gibidir. Filmin bu yanıyla ilgili olarak Stanley Kaufmann şunları yazmıştır:

" En çarpıcı an filmin sonuna doğru gelir. Amerikalı komutan kuşatılmış köyden Amerikalı personeli aldırarak içine bir helikopter gönderir. Helikoptere binenlerken Amerikalı askerler, onlarla birlikte helikoptere binmek isteyen ama helikopterin taşıyamayacağı Vietnamlı askerleri geri iterler ki bunlar Amerikalı subaylara sadakatlerini göstermiş ayrı insanlardır. Şimdi düşmana terkedilmektedirler. Açıktır ki - daha sonra - 1975 ' de Saygon' daki Amerikan büyükelçiliğinin çatısı bize anımsatılmaktadır. Ertesi gün, yaşayan tek Amerikalı - Courcey - katledilmiş Güney Vietnamlıların bulunduğu alandan sendeleyerek uzaklaşırken ekranda 1964 yılı görünür. Daha yaşanacak 11 yıl vardır " (79) .

Filmde Binbaşı Barker (Burt Lancaster), sürekli olarak içinde bulundukları durumun kötülüğünden, umutsuzluğundan sözeder. Barker'a göre Vietkong, yaptıklarından hep haberdar, kendileri ise Vietkong' un yaptıklarından bihaberdirler. Ona göre, bu, kazanılamaz bir savaştır. Güney Vietnam Ordusu'ndan bir albay ise kendi adamlarının durumunu düşünmez bile. Bencil bir yönetici olarak yalnızca kendi kariyerinin geleceğiyle ilgilidir. Güney Vietnamlı askerlerin şefi olan Kovboy da komünistlere karşı bir özgürlük savaşçısı olarak değil, esir düşen Vietkong' luların boynunu kıran ya da kafasını uçuran, işkenceci bir sadist olarak tanımlanır. Kovboy, Amerikalılar için tek bir yerde Mocqua' ya getirilen kadın ve çocukların daha başında Vietkong' lu olduğunu söylediğinde ve bunun doğru çıkmasında haklılanır. Bu kadın ve çocuklar Amerikalılara ait silah ve cephaneyi çalmaya kalkıştıklarında Kovboy ve adamlarınca, bir genç kız hariç, topluca öldürülür. Kovboy adı da önemli bir metafordur.

(70) Stanley Kaufmann, a. g. e. s. 212.

" Geçenlerde Film Comment' de bir yazar " Niçin Artık Kouboy Filmleri Çevrilmiyor ? " başlıklı yazısında özetle " eskiden Western'lerde tehlikeli mekanların Batı'da olduğu, kentlerimizinse, insan için, aranmaya layık uygar mekanlar olduğu söylenirdi. Hayatımız da bana uygundu hala. Şimdi tehlikelerle dolu ' Batı ' büyük kentlerimize, hatta Amerikan hayatının en ' temiz ' mekanları olan ufak kasabalarımıza kadar yayılmış bulunuyor ... Bu yüzden günümüzdeki " Taksi Şöförü" ne ya da 'Halloween' filmine, değişen toplumsal koşullarımıza, birer Western gözüyle bakmamız gerekiyor' diyordu ' (80).

Ünsal Oskay'ın adını vermeden aktardığı yazarın yorumlarına eklemeler yapmak mümkün ve gereklidir. Amerikalılar, geçen yüzyıllarda Amerikan yerlileriyle karşılaşp asimile etmeleri gibi, yüzyılımızda en uç örneğini askeri müdahalelerde bulan, başka ülkelerin halklarıyla karşılaşp onları yola getirmeyi deniyorlar. Günümüzde Amerikan yerlilerinin yerini örneğin Asya yerlileri (Vietnamlılar, Kamboçyalılar, Laoslular) alabiliyor. Hollywood ' un Vietnam' daki savaşı kendine merkez alan filmlerini de, yukarıdaki yorum ışığında çağdaş bir Western olarak görmek mümkündür.

Film, Binbaşı Barker'in umutsuzca konuşmaları, Güney Vietnamlı Albayın bencilliği, Çavuş Oleo' nun intiharı, Kouboy'un sadistliği ve ABD ' nin Güney Vietnam'a verdiği sözleri daha ilk yıllarda tutmayışı gibi motifleri öne çıkararak, Vietnam' a müdahalenin nasıl yanlış bir politikanın ürünü olduğunu moral ve askeri açılardan anlatmayı deniyor.

Son olarak da, çok az sayıda insan tarafından yapılmış en Vietnam Savaşı - aleyhtarı film olarak nitelense de, ' Go Tell the Spartans ' yalnızca bir iki eleştirmen tarafından değerlendirilmiştir (81). Film genel olarak görmezden gelinmiş, üzerinde durulmamıştır. Belki de bu nitelikleriyle Hollywood' un ve eleştirmenlerin pek hoşuna gitmediği için film atlanmıştır.

(80) Aktaran : Ünsal Oskay, " Yedinci Gün Olarak Tatil ya da Bodrum" , **Yeni Gündem Dergisi** , sayı 10, İstanbul, 15 - 30 Eylül 1984, s. 10.

(81) Rob Edelman, a. g. m., s. 54.

KIYAMET - (APOCALYPSE NOW)

'Kıyamet' filmi, 1968 yılında geçer. Amerikan ordusunun başarılı subaylarından Albay Kurtz, Amerikan ordusuna ihanet etmiş ve kendisine bağlı askerle Kamboçya'nın iç bölgelerinde ilkel insanlarla birlikte tarikat benzeri bir topluluk kurmuştur. Ordu yetkilileri, Yüzbaşı Willard'ı, Kurtz'u bulmak ve yok etmekle görevlendirilmiştir. Film, Willard'ın 5 - 6 askerle nehirde askeri devriye botuyla ilerleyip Kurtz'a ulaşmasını anlatır. Tekne önce Vietkong sonra da Kurtz'a bağlı ilkel kellerin saldırısına uğrar. Sonunda 3 kişi kalan Willard'ın ekibi Kurtz'un bölgesine ulaşır ve Kurtz'u öldürerek misyonunu tamamlar (82).

Film, ülkemizde üzerinde en fazla tartışılan Vietnam filmlerinden biri olmuş, örneğin Murat Belge'ye göre, sol kamuoyunda çoğu kişi, rus ruleti oynatan Vietkonglar vs. yüzünden ırkçı bir yaklaşımı olan Avcı'ya göre 'Kıyamet' in Vietnam'a yapılan kötülüğü daha iyi verdiği biçimde yorumlar yapılmıştır (83). Bir başka açıdan da Atilla Dorsay filmi sinema tarihindeki köşe taşlarından biri olarak gördüğünü yazmıştır :

- Evet, 'Kıyamet', sinema tarihinde savaş üstüne, savaşın korkunçluğu ve dehşeti üstüne yapılmış en güçlü ve önemli film denebilir. Kollektif çılgınlığa doğuşu, gelişmesi ve yaygınlaşması için savaşın nasıl verimli ve doğurgan bir ortam olduğunu güçlü bir biçimde duyuran bir sanat yapıtı "
(84).

Film üzerine herkesin hemfikir olduğu nokta, çok güçlü bir görsel ve işitsel yapı içinde savaşı ve dehşetini sunmasıdır. 'Kıyamet' gerçekten de, savaş koşullarında insanın nasıl insan olmaktan çıktığını, film içindeki hemen her karede göstermektedir. Devriye botunun sivil bir tekneyi durdurup araması ve şüpheli davranışlar üzerine teknedeki sivillerin öldürülmesi ve sonunda teknedekilerin saklamaya çalıştıklarının yavru bir köpek olduğunun anlaşılması, savaşın insan üzerinde

(82) Filmin daha ayrıntılı öyküsü için bkz: Julide Ergüder, "Apocalypse Now Üzerine Birkaç Söz", **Birikim**, İstanbul, sayı 60., 1979, s. 55 - 57.

(83) Murat Belge, "Amerikan Sinemasında Vietnam", **Birikim**, sayı 60, İstanbul, 1979, s. 54

(84) Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız - 1**, İstanbul, Hil Yayınları, Nisan 1984, s. 123.

üzerindeki vahim etkilerini anlatan örnek bir sekansdır. Ayrıca bir köye surf yapma merakı yüzünden saldıran helikopter filosu komutanı da, Western' lerdeki Mavi Cetketlileri anımsatmaktadır. Ateş açıldığında, çevreye havan topları düştüğünde bukomutan diğerleri gibi yere yatıp sinmez. Aynı maço davranış türlerini Patton ve MacArthur da göstermektedir. Askerleriyle arası iyidir. Onlara gitar çalar. Boyu posuyla tıpkı bir John Wayne' dir, cesurdur, askerleriyle arkadaş gibidir. Ancak Mavi Cetketliler bu kez bir Kızılderilli köyünü değil, surf alanı bir Vietnam köyünü yokederler.

' Kıyamet ' , Joseph Conrad ' ın ' Karanlığın Yüreği' (Heart of Darkness) adlı romanından uyarlanmıştır. Kitabın ilk basım tarihi 1889' dur. Romanın konusu Afrika Kongo' sun da geçmektedir. Film ise aynı konuyu Vietnam'a taşımıştır.

" Bu yapıt, tarihsel bir olgu karşısında sanatçının o şaşılasi duyarlılığıyla, gerek ekonomik emperyalizmin gerekse atavistik saldırgan eğilimleri beyaz adamın kamburu ideolojisi altında meşru kılmaya çalışan Batı'nın üstünlük iddialarının acımasız bir sergilemesi ve eleştirisi" (85).

Romanda, Kongo' daki Kurtz emperyalizmin temsilcisidir. Kurtz' un " anası yarı İngiliz, babası yarı Fransızdı. Tüm Avrupa'nın katkısı vardı Kurtz' un yaratılmasında " (86). Jale Parla, " romanı yalnızca emperyalizmin bir belgeseli olarak okumak ve dili ve kurgusundaki büyük sanatı gözardı etmek ne denli yanlışsa, Conrad' ın emperyalizmin maskesini düşürme amacını görmezden gelmek de o denli tarihsel kayıtsızlık içerir" diye yazmıştır (87). Atilla Dorsay da romanın günümüze, Vietnam'a taşınırken Conrad' ın ana temaları ve felsefesinin korunmuş olduğunu belirtmektedir (88). Filmin ayrıntılı bir değerlendirmesini Onat Kutlar şöyle yapmıştır:

"Filmde üç katman yansıtıyor :

1. Kendi çıkarından başkasını düşünmeyen, bireyci bağımsız olamayan Amerikan bireyi. Bu kendine dönüşü anlatmakta somutlanıyor...

Bu bilinmeyen Amerikalıdır.

(85) Jale Parla, " Karanlığın Yüreği' nde Emperyalizm" , **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, İstanbul , İletişim Yayınları, 1989 - 90 , s. 450.

(86) Joseph Conrad, **Karanlığın Yüreği**, Türkçesi: Sinan Fişek, İstanbul, Dost Yayınları, s. 77

(87) Jale Parla, a. g. m., s. 450.

(88) Atilla Dorsay, a. g. e., s. 121.

2. Asker de olsa bir ülkede yaşayan son insanı da ortadan kaldırmadan bağımsızlık düşüncesini ve mücadelesini kaldırabileceği yolundaki vahtı düşünce. Hatırlarsanız Albay, Kurtz " böyle üç tümenim daha olsa bu işi çoktan bitirmiştin " diyor filmin sonlarına doğru.

3. Bu bilinmeyen Amerikalının bir üçüncü yüzü daha veriliyor filmde : salyangoz, usturanın keskin yanından geçen salyangoz bir yandan kitle halinde insan katlederken bir yanda surf yapmayı düşünebilen yaratık " (91).

Film, görünen yüzünde Vietnam'daki vahşeti anlatırken yananlam boyutunda nehir boyunca yapılan yolculuğun, kişinin ilkel ben'ine yapılan yolculuğun metaforu olarak değerlendirilebilir.

Filmde görülen bütün vahşete rağmen yönetmen Coppola'nın başlıca ilgi alanı Vietnam olarak görünmemektedir. Coppola' nın kendi sözleriyle, olay Vietnam Savaşı'nda geçmesine rağmen, bu öyküye herhangi bir dönemde, uygar olanın ilkel ile karşılaştığı herhangi bir yerde rastlanabilir" (89). Murat Belge de filmi, " soyut iyilik - kötülük' kavramlarının çatışmasının zaman dışı bir alegorisi olarak değerlendirmektedir (90). Coppola'nın merkez ilgi alanı olarak Vietnam' ı seçmeyi bir dolayım olarak kullanması filmin Vietnam bağlamını zayıflatmıştır. Kuşkusuz bu Coppola' nın tercihidir. Filmin ABD ' nin Vietnam politikasının güçlü bir eleştirisi olduğu yolundaki değerlendirmeye itiraz edilmesi gerekmektedir". Evet orada öldürdük ama öldürüldük de " değerlendirmesinden film kendini kurtaramamıştır. Film diğ er Vietnam filmlerinden farklı kulan yanları; ordunun içinde bulunduğu moral bozukluğunu, yaygın uyuşturucu kullanımını, surf merakı yüzünden bir köyün yok edilebilmesini , askerlerin ne denli vahşice eylemelere girişebileceklerini anlatıyor olmasıdır. Ancak bunlar filmin temelanlam düzeyidir. Coppola ise başka şeyler anlatmak istemiştir.

(89) Aktaran : Julide Ergüder, a. g. m., s. 55.

(90) Murat Belge, a. g. m. , s. 54.

3. 'MÜFREZE' - (PLATOON)

1986 yılında yapılan 'Müfreze' filmi gerek ülke içinde gerekse dışında en fazla tartışma konusu olmuş Vietnam filmlerinden biridir (92). Film, er Chris'in (Charlie Sheen) Vietnam'daki "görev turu "(tour of duty) boyunca müfrezesiyle birlikte yaşadıklarını anlatır.

Time dergisinde çıkan yazısında Richard Corliss ' e göre film bir doğumla başlar; bebek yüzlü bir asker olan Chris nakliye uçağının rahminden Vietnam' ın sert ışıklarına doğar (93). Bu saptama gerçekten de yerindedir. Nitekim film ilerledikçe, görev turu süresince ya da yukarıdaki nitelemeye göre Chris büyüdükçe, kendini bir baba arayışı içinde bulacaktır. Filmde Chris için iki baba adayı vardır: 'iyi çavuş Elias ve 'kötü ' çavuş Barnes. Küçük çaplı da olsa birer otorite figürü olan bu çavuşlar Chris için birer baba figürünü canlandırırlar. Corliss devamlı şunları yazmaktadır: "Ne Stone ve ne de Vietnam'a giden 2.7 milyon Amerikan askerinin kurtulamayacağı eski karabasana merhaba. 20 yıl önce Amerika'yı şizofrene dönüştüren, savaşa geri dönüşe merhaba. Bir anda sol ve sağ, zenci ve beyaz , hippiler ve eski kafalılar, anneler ve babalar, ebeveynler ve çocuklar olarak bölünen bir toplum olmuştuk. Savaş tarihini iyi insanların güçlü olarak ve dürüst davranarak kazandıkları bir John Wayne filmi gibi okuyan bir ulus için bu kutuplaşma ruhu acı veriyordu. Amerikalılar kendi kendileriyle savaşıyorlardı. Her iki taraf da kaybetti" (94). Filmi hoşgeldin ile karşılaşan yazar, uzun makalesi boyunca tam da filmin üslubuyla konuşarak , yazısının büyük bölümünde filme övgüler düzmektedir.

"Platoon, metforu daha da ileriye , 'dünya' dan binlerce mil uzaktaki Vietnam savaş alanlarına götürür. Platoon, Amerikan askerlerinin - haklı

(92) Filmi incelenen makalelerden bazıları şunlardır. Sydelle Kramer, 'Platoon', **Cineaste**, Vol XV No: 4, 1987; Richard Corliss 'Platoon' **Time** January 26, 1987 ; Kenneth R. Hey, ' Platoon' **USA Today**, March, 1987; Pat McGilligan, 'Point, Man ' (Oliver Stone ile görüşme) **Film Comment** , February 1987 ; 'Platoon, A Critical Symposium (Pat Aufderherde, Larry Ceplair, Leonard, Quart, Clyde Taylor, Bruce Weigl) **Cineaste** Vol XV. No. 3, 1987 ve A. Dorsay, "Masum Bir Erin Gözüyle Vietnam", **Cumhuriyet Gazetesi** , 30. Ekim. 1987.

(93) Richard Corliss, a. g. m.

(94) R. Corlissi a. g. m.

*kirli işlerimizi yapmak üzere oraya gönderdiğimiz genç insanların - gert-
limlerini (hüsranlarını) kardeş katline dönüştürdüklerini anlatır... Bubi
tuzaklı çalılıklarda zafere giden hiç bir açık ve onurlu yol bulunmayınca,
bazı askerler silahlarını, yoldaşlarına yönelttiler. Vietkong ve Kuzey
Vietnam ordusu, bu aile trajedisinde gölgede kalmış figürlerdi " (95).*

Bu alıntılar, liberal bakış açısına sahip olduğu anlaşılan bu yazarın, muhafa-
zakarlıktan da nasibini aldığını göstermektedir. Muhafazakar bir söyleme sahip
'Rambo' gibi filmlerde de, yenilgiye neden olarak subayların ve özellikle de politi-
kacılar ve bürokratların iktidarsız ve beceriksizce davranmaları gösterilir. Bu fim-
lerde de başlıca hata aile içine transfer edilerek, yenilginin rasyonalizasyonuna gi-
dilmektedir. Burada ister liberal ister muhafazakar yada ister Platoon isterse Rambo
gibi filmler olsun Hollywood'un ortak bir tavrıyla karşılaşmaktayız : düşmanı yani
Vietnamlıları ve onların Güney'deki kurtuluş ordusu Vietkong ' u yoksaymak ABD '
nın Vietnam'daki savaşta her bakımdan (moral , politik, askeri vs.) yenilgisinde
Vietnamlıların sanki hiç bir rolü yokmuşçasına, dikkatleri, kardeş kavgası , doğal
koşullar, kötü kumanda , cangıl gibi başka yönlerle çekmeye çalışılmakta ve bunda da
Platoon örneğinde gördüğümüz gibi başarılı sonuçlar alınmaktadır. Bu ise Holly-
wood' un Vietnam ile ilgili filmlerinde bazen açıkca bazen de latent olarak bulunan
ırkçı ve ' cynic' tavidir. Hollywood' dan Vietnam'a, Vietnamlılara övgüler düzmesi
beklenemez, böyle yapmadığı için kınamak da yersizdir belki ama film(ler)i
değerlendirirken bu kasıtlı tutumların görmezden gelinmesi, hedef şaşırtma taktik-
lerinin görülmemesi , film (ler) in üslubuyla konuşulması; işte eleştirilmesi, karşı
çıkılması gereken tam da bunlardır. Sydelle Kramer bu saptamayı yapıyor :

*" Stone çok daha hayret verici bir konu - baştan çıkarıcı bir çevrede iyi ve
kötünün mücadelesi üzerine bir film yapmaya kalkışıyor ve bunu da, ken-
disini esinleyen, savaşın kökenlerine, motiflerine ve ahlaki belirsizlik-
lerine göndermede bulunmaksızın yapıyor. Gerçekten, Stone, insanların
neden öldüğünü sorgulamaksızın, savaşta iyi ve kötü üzerine bir film
yapmayı kurtarıyor. Bu, bir kuşağı yaralamış ve bölmüş , toplumumuzun*

moral dayanaklarını tehdit etmiş bir deneyimi (Vietnam) asla bize anımsatmazken, 'Platoon' un ulusal bir deneyim hakkında derin ve sorgulayıcı bir film olarak selamlanması, bizim bir ülke olarak ne kadar geriye düştüğümüzün bir göstergesidir (*) Stone asla olmaması gereken bir savaş hakkında bir savaş filmi yaptı ama o bunun üzerinde durmadı (96).

Müfreze filmi, lehte ya da aleyhte ne söylenirse söylensin, türü içinde etkili bir filmidir. Savaşın 'cehennemi - apocalyptic' duygusunu, insanın savaş yüzünden nasıl insanlığından çıkıp başka birşeye dönüştüğünü, edebi olmayan ama güçlü bir görsellik içinde, savaş filmi türünün olanaklarını sonuna kadar kullanarak anlatan bir filmidir. Genel olarak başarılı bulunarak yüksek not verilen Müfreze filmi değerlendirilirken kimi noktaların atlandığını görmekteyiz. Öncelikle film yukarıda da belirtildiği gibi hedef şaşırtmakta, yaşanan yenilgiye mazeretler bulmaya çalışmaktadır. Kuşkusuz, savaş, içinde çeşitli yanları barındıran komplike bir olgudur ve bir film, işlemek üzere bu yanlardan birini kendine hedef seçebilir. Ama bu seçim savaşın özünü gizlemeye yönelikse, ya da sonuçta özünü, esasını gizlemeyi getiriyorsa, yönetmenin, tarih karşısında kaldıramayacağı bir sorumluluğun altına girer. Oliver Stone Müfreze' de 'bizim burada ne işimiz var' 'neden savaşıyoruz' sorularının yerine 'biz kendi kendimizle savaştık' yorumunu geçirir. " Bu askerler , ırkçılık, zenciler ordusu, yoksul insanların zorunlu askerliğinden bahsederler ama asla savaşmalarının gerektiği ya da gerekmediğinden söz etmezler.. Bu filmin yüzeyine nüfuz etmiş savaş karşıtı bir hareket yoktur, karakterlerin bilincini açığa vuran savaş karşıtı duygu yoktur " (97).

Film savaştaki iyi ve kötü kavramlarını oldukça basit , banal ve şablonvari bir tarzda kurarken, çavuş Barnes'da vücut bulan ' kötü' kavramını da, belki isteyerek belki de istemeyerek yüceltir. 'Kötü' çavuş Barnes, çocuk yüzlü er Chris tarafından öldürülse de, Barnes haklı kılınır. Çünkü savaşı kazanabilmek için Barnes gibilerine gereksinim vardır. Barnes gibileri olmasaydı ABD ordusunun hali kimbilir ne olurdu (?) Barnes dürüst biri olmasa da, 'iyi' çavuş Elias'ı öldürse de, yürekli, ABD için

(*) Altı tarafımızdan çizildi - EY

(96) Sydelle Kramer, "Platoon", **Cineaste**, Volume XV No : 4, 1987

(97) Sydelle Kramer, a. g. m.

ölümünü göze alan, görevine bağlı ve görevini hakkıyla yerine getiren, askerlerinin güvenliğini düşünen bir asker olarak tanımlanır.

Müfreze filminin ırkçı yanlar barındırdığı da eklenmelidir. Filmde ön plana çıkan zenciler de iyi ve kötü biçiminde tanımlanmıştır. Zenci er Junior Hollywood' un klasik zenci tanımlamasının hemen her özelliğine sahiptir. Junior, korkak, yalancı, hilebaz, nöbette uyuyup suçu bir başkasına, beyaza atan ağılak, savaştan kaçmak için ayağını yaralayan etkisiz bir kişiliktir. Kötü olmak ortak paydasını paylaşmanlarına rağmen, Çavuş Barnes, beyaz olduğu için, zenci Junior ile işbirliğine girmez. İyi ve yardım sever zenci King de bu ırkçılıktan nasibini alır: Chris kendisine baba aramaktadır. Ama King, er olarak otorite figürü olmadığından ve zenci olması yüzünden Chris' in baba adayları arasına giremez.

Bu şablonlar içinde, tüm görsel etkisine rağmen Stone bariz hatalara düşer:

" Silahsız ve yaralı çavuş Barnes'i vurduğu sahneden sonra ki sahde Chris kardeşlik üzerine sıkıcı bir söylev çektiğinde, izleyici, Stone' bir moral değerler anlayışına sahip mi diye merak bile etmez ".

Atilla Dorsay' da filmi övenler arasındadır.

" ... Ve üstünde hiçbirşey yapamamanın çaresizliğiyle dolu Amerikan askerleriyle, müfreze arkadaşlarıyla uçup duran helikopterin altında peşindeki Vietlerin kurşunlarıyla ölüp gittiği sahne, kuşkusuz sinemada yapılmış en güzel sahnelerden biri olmaya adaydır " (99).

Filmden oldukça etkilendiği, tüm yazı boyunca, açıkca anlaşılan A. Dorsay' ın, yukarıda tanımladığı sahneyle ilgili izlenimlerine, katılmak mümkün görünmektedir. Sonunda Elias' ın öldürüldüğü sekans bütünüyle göz önüne getirildiğinde, bunun sinemada yapılmış en güzel sahnelerden biri olmaya aday olarak değerlendirilmesi olası değildir. Çünkü iyi çavuş Elias' ın sekansın başında tek başına ormana dalarak iz sürüp bir dolu Vietkong öldürdükten sonra kötü çavuş Barnes tarafından göğsüne en az üç tane makineli tüfek mermisi yiyip, o yaralı haliyle, muhtemelen yüzlerce kurşuna hedef olacağı mesafede Vietkong' lulardan kaçışı ve

(99) Atilla Dorsay, a.g.m.

törens  l   l    , g  rsel a  ıdan   ok etkileyici bi  imde kurulsa da, filmin ger  ek  ili  ine g  lge d     ren komik sekanslardan biridir.

Sonuc olarak 'M  freze', sava  -kar    ı g  r  nmeyi ve bu izlenimi izleyiciler ve hatta ele  tirmenler d  zeyinde yaratmayı ba  armakla birlikte, filmin dikkatli bir okunması sonucu, tuzakların oldu  u farkedilebilecek, tehlikeli bir filmidir.



4. ' FULL METAL JACKET '

Stanley Kubrick' in 1987' de yaptığı 'Full Metal Jacket' birbirine zaman bakımından eşit denebilecek iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm Güney Carolina' daki Parris Adası Deniz Piyadeleri Eğitim Kampı' nda, ikinci bölüm ise Vietnam' da geçmektedir.

Filmin ilk çekimleri gönüllü acemi askerlerin saçlarının kesilmesidir. Kubrick daha ilk sahnede ordu kurumuna tam cepheden saldırmıştır. Askerler gönüllüdür ama ordu içinde tektipleştirilip, kişisizleştirilirler. Nitekim D.I. (Drill Inspector - Eğitim Çavuşu) Hartman daha ilk söylevinde acemilere, insan değil hayvan olduklarını, kampta herkesin hayvanlık bazında eşit olduğunu söyler. Ordu ya da deniz piyadeleri acemilerden yalnızca iyi askerler değil, aynı zamanda acımasız katiller olmalarını istemektedir. Savaş filmlerinde sıkça rastlanan, acımasız ama askerlerinin iyiliğini düşünen iyi yürekli çavuş ve askerler arasındaki sıkı arkadaşlık temalarına Kubrick film ilerledikçe eleştiri yöneltmiştir. Robert Phillip Kolker acemilerden en kötü davranışa maruz kalan er Pyle' in çıldırarak hem Hartman' ı hem de kendisini vurduğunda klasik anlayışın yıkıldığını (100), Christopher Sharret ise, Çavuş Hartman ahmak er Pyle' ı heyecan verici imhasının, talim - hocası - aslında - iyi - kalplidir (the drill-inspector-who-finally-has-a-warm-heart) biçimindeki savaş filmleri geleneğine açık bir saldırı olduğunu (101) belirtmişlerdir. Hartman' ın acemilerin birer katil olmalarını ister. Başlarda eğitimde başarısız olan şişman er Pyle, Hartman' ın istediği gibi sonunda bir katil olur ve Hartman' ı ve kendisini yoke-der. Hartman katil yaratmak isterken aynı zamanda kendi katilini de yaratır. R.P. Kolker arkadaşlık duygusunun acemiler arasında özellikle şişmanlığı yüzünden çıktığını ve filmin başlarındaki topluluk duygusunun Pyle' in hataları yüzünden Hartman' ın acemileri cezalandırmasından sonra gece yarısı Pyle' ı feci biçimde hırpalayıp, cezalandırdıklarında parçalandığını yazmıştır (102).

(100) Robert P.Kolker, **A Cinema of Loneliness**, New York, Oxford University Press, Second Edition, 1988, s. 96-97

(101) Christopher Sharret, "Full Metal Jacket", **Cineaste**, 20 th. Anniversary Issue, Vol. XVI, No: 1-2 1987-88 s. 65.

(102) R.P. Kolker, a.g.e. s. 96.

Kubrick, filmin ilk bölümünü 8 hafta süren acemilerin eğitimine ayırmıştır. Acemilerin kaldığı baraka son derece temiz ve düzenlidir. Tuvaletler bile, Hartman'ın istediği gibi Meryem Ana' nın kullanabileceği temizliğe sahiptir. Askeri baraka mekan olarak, Hartman ise kişi olarak 'düzen' (sistem) in tipik temsilcisidirler. Guido Barlozzetti, Hartman için "projeyle sonuna kadar götürmekle yükümlü, sistemi anlamlı bir görüntüye kavuşturan, sembolik bir sistemdir" diye yazmıştır (103). Sistem adına söylevleri çeken çavuş Hartman' ır. Çektiği söylevlere göre, silah ve deniz piyadesi dünyanın en korkunç kombinasyonudur. Tüfek sadece bir araç değil, öldüren taşın yüreğidir. Deniz Piyadeleri robot değil katil ister. Karşı cins yoktur ya da karşı cins tüfeklerdir. Tüfekte dua edilir, onunla yatılır. Askerlerin yüreği İsa' ya popoları Deniz Piyadelerine aittir. Hartman acemileri "ladies" (hanımlar) diye çağırır. Sistem insanları düzer. Denizci ölür ama Deniz Piyadeleri yaşar. Sistemin sürdürücüleri ölebilir ama sistem devam eder. Ayakta ya da hayatta kalabilmek için silahı önce ateşlemek zorunludur.

Filmin ikinci bölümü ise Vietnam' ın Hue kentinde geçmektedir. Jack Kroll "filmin kılmaktık anı 1968 Tet direnişi (*) sırasında geçer. 'Full Metal Jacket' cangıl savaşı ile değil ama şehir savaşıyla ilgili ilk Vietnam filmidir" diye yazmıştır (104). Gerçekten de Vietnam' daki savaşı anlatan filmler genellikle ormanlarda ya da en fazla küçük köy birimlerinde geçerken, 'Full Metal Jacket' ın ikinci bölümü Hue kenti harabelerinde geçmektedir. Filmin yapım öyküsüne dair J. Kroll şu bilgileri vermiştir:

" Diğer yönetmenler kum tepelerini çekmek için Fas' a giderlerken, Kubrick kendi şehir cangılına Londra' daki kısmen yıkılmış bir havagazı fabrikasında, İspanya 'dan palmyeler getirterek ve harap olmuş Hue kentini, Fransız stili 1930' lar mimarisinden, duvarlardaki ve panolardaki

(103) Guido Barlozzetti, "Cimino, Kubrick e il gioco dell 'identità' e della differenza", **Bianco e Nero**, İtalya, No: 1, 1988.

(*) Tet, Vietnam takviminde yılbaşı anlamına gelmekte ve, 30-31 Ocak' a tekabül etmektedir. Vietnamlılar 30-31 Ocak 1968'de ABD' ye karşı yaklaşık 100 yerleşim biriminde o güne kadar görülmeeyen çapta bir saldırı düzenlemişlerdir. Bu saldırı sırasında en uzun süre elde tutulan Hue kenti olmuştur.

(104) Jack Kroll, " 1968 : Kubrick' s Vietnam Odyssey", **Newsweek**, J une 29, 1987. s. 64.

gerçek ilanlara dek doğru bir biçimde kurabilmek için binlerce fotoğrafı ayrıntılı bir biçimde değerlendirerek inşa etti (105).

J. Kroll aynı makalesinde görüşlerine katılmadığımız şu değerlendirmeyi yapmıştır:

" Hem 'Full Metal Jacket' hem de 'Platoon' savaşın Amerika' ya getirdiği şizofreni ile ilgilendirir. 'Platoon'da bu Chris için baba figürlerini oluşturan biri 'iyi' diğert 'kötü' iki çavuşla anlatılmıştır. 'Full Metal Jacket' da bu şizoid parçalanma, miğferine 'Born to Kill' yazarken, üniformasında barış hareketinin amblemini taşıyan Joker ile cisimleştirilmektedir " (106).

Yazıda geçen öldürme ile barış figürleri şizoid parçalanmayı değil, bu savaş ile ilgili farklı, birbirine taban tabana zıt iki görüşün arasında kalmayı simgelemektedir.

Filmin doruk anı Joker' ın da içinde bulunduğu 8 kişilik müfrezenin Hue'da pusuya düşürülmesidir. Pusuya düşen 8 kişi, pusuya düşüren (sniper) 1 kişidir ve bu kişiyi son ana kadar göremeyiz. Ancak Kubrick' in, alışıla gelen savaş filmleri anlatım stilinden tam da burada ayrılan yanını görürüz. Kubrick bu olağanüstü sekansı yalnızca ele aldığı kahramanların açısından göstermez. Tam 3 kez pusuyu kuranın bakış açısından Amerikalıları görürüz. Bu da bizim bu sekansa başka bir açıdan bakmamızı sağlayarak sekansdan uzaklaşmamızı (distantation) sağlar. Pusuya düşüren, müfrezeden 3 askeri öldürür. İlk iki askerin vurularak öldürülmeleri ağır çekimle verilir. Bu sahneler hem Kubrick' in stiline uygundur hem de şiddet ve ölümü, ayınlıştiren Arthur Penn' in 'Bonny and Clyde' ya da Sam Peckinpah' ın 'Bring Me the Head of Alfredo Garcia' filmlerinin finallerini anımsatır. Pusu kuran, avını yavaş yavaş öldürür. Tam bir ayın gibidir. En ilginç yan ise geri kalan askerlerin pusu kuranın yerini keşfedip vurdukları andır. İlk olarak Joker keşfeder onu aynı zamanda cinsiyetini. Pusu kuran genç bir Vietnamlı gerilla kızdır. Son derece müstehcen erkek cinselliği ortamı içinde katil olmaları için eğitilmiş bu askerlere böylesi bir hasarı

(105) a. g. m., s. 64-65.

(106) a. g. m. , s. 64.

genç bir savaşçı kızın vermesi aynı zamanda ironiktir. R.P. Kolker şunları yazmıştır:

" Paths of Glory' nın () sonunda birlikler şarkı söyler ve bu çetn - çeviz katillerin M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E ' u (Full Metal Jacket) söylemesinden yalnızca biraz daha kabadır. 'Paths of Glory' de askerler savaşmaya subaylarınca zorlanmışlardı. 'Full Metal Jacket' da ise askerler istekle ve kendilerini kanıtlama arzusuyla dolu görünür. Kurşuna dizilme tehdidi yoktur, daha çok görevin istekle kabülü ve kendi değerini kanıtlama gereksinimi vardır. Joker' ın genç Vietnamlı kızı öldürmesi, kıza acımasından değil, kendine acımasındandır, askeri yaşamını geçerli kılan, askeri eğitimi harekete geçiren birşey (107).*

Joker Hue kentine kadar savaş görmemiş, insan öldürmemiş bir askerdir ve arkadaşlarından biri "sen birşey görmedin, yaşamadın" der. Joker, Vietnamlı genç kızı yakaladıklarında bu fırsatı yakalar. Yaralı gerillayı öldürür. Arkadaşı ona 'aslansın' der. Joker, sistemin tam da kendisinden istediği gibi kıza tecavüz eder. Tecavüz metaforiktir Kızı öldürmesi tecavüzdür. Joker' erkekliliğini kanıtlamıştır.

Kubrick' ın Full Metal Jacket' ında da Western' lere göndermeler vardır. Televizyon için haber filmi çeken ekibe Joker ve arkadaşları John Wayne, General Custer (**) ve kızılderiilerle ilgili laf atarlar. R.P. Kolker, film ile ilgili olumlu ve olumsuz şu değerlendirmeleri yazmıştır:

"Paths of Glory' nın kabare sekansında olduğu gibi, burada da bir duygusallık, savaş ne kadar korkunç şeylere yol açmışsa da, en azından insanları bir topluluk içinde biraraya getirdiği biçiminde yanlış bir yanılsama tehdidi vardır. Ve Kubrick, her ne kadar Oliver Stone' un Platoon' da güçlü

(*) 'Paths of Glory' (Zafer Yolları), Kubrick' ın 1957'de yaptığı ve konusu 1. Dünya Savaşı' nda geçen filmidir.

(107) Robert P. Kolker, a.g.e. s. 97.

(**) General Armstrong Custer (1839-1876) Mavi Ceketliler olarak bilinen Kuzey Ordusu' nda süvari subayı olan Custer Şayen ve Siu kabilelerini mahfeden subay olarak tanınmıştır.

bir biçimde yaptığı gibi, bu duygusallığa kendini kaptırmasa da, bu duygusallık, filmin atmosferinde gizliden gizliye dolaşır. Apocalypse Now istisnası bir yana, başka hiçbir Vietnam filmi bu savaşın umutsuzluğunu, savaşın Birleşik Amerika için şimdiden ve her zaman için kaybedildiği duygusunu böylesine tanımlamaz. Bütün Vietnam savaşı filmleri Amerikan masumiyeti ve dostluğunun sürmesi gerektiğini savunurlar. Savaş hala bir şiddet ve acı olayı olarak sunulur ama bundan kimsin sorumlu olduğu ya da muhtemelen nerede başladığına dair net bir şey yoktur” (108).



(108) A.g.e., s. 97-98.

B. VET (*) FİLMLERİ

Hollywood' un savaş filmleri türü içinde veteran' lar her zaman önemli bir yer tutmuştur. Bunlara örnek olarak Fred Zinnemann' ın "The Men" ı (1950), Mark Robson' un "Bright Victory" sı (1951), John Sturges' in "Bad Day at the Black Rock" ı (1954) ve belki de en önemli vet filmlerinden biri olarak adlandırılabilen William Wyler' in "The Best Years of Our Life" (1946) verilebilir. Hollywood'un vet' leri, gittikçe artarak, savaşın kendisi kadar önemsemeye başladığını ileri sürmek abartılı bir iddia olmayacaktır. Nitekim ABD' nin yakın tarihindeki en büyük savaşı olan Vietnam ile ilgili Hollywood yapımlarında, vet' ler ya da vet filmleri başlı başına bir alt-kategori oluşturmaktadırlar. Bunun nedeni, Vietnam savaşının, Amerikan İç Savaşı' ndan bu yana ABD' nin yaşadığı ya da katıldığı savaşlar arasında toplumu en fazla travmatize eden savaş olmasıdır.

Vietnam Savaşıyla karşılaştırıldığında daha önceki savaşlarda, ruhsal ya da fiziksel açıdan yaralanan ya da sakat kalanlara karşı Hollywood' un tavrı daha net olmuştur. Bunun nedeni ABD' nin ideolojik aygıtlarla kendi haklılığını kabul ettirebilmesidir. Doç. Dr. Ünsal Oskay Şubat 1990'da kendisiyle yaptığımız söyleşi de şunları söylemiştir: "İç Savaş' ta başından itibaren Kuzey üstündü ve haklılığı konusunda hemen herkes hemfikir. Kuzey' e direnenler yalnızca Güney' in zengin toprak sahipleri ve belki bir de zengin toprak sahiplerinin ortadan kalkması durumunda kendilerini 5 çayına davet edecek kimsenin kalmamasından korkan evlenmemiş emekli kadın öğretmenlerdi". Diğer büyük Dünya Savaşları 'nda da, örneğin Almanya' nın pazar ve sömürge talepleri ve kendi otoriter yapısının dünyanın geri kalanı için bir tehlike oluşturması nedeniyle, ABD kendisini, kendi toplumuna karşı haklı çıkarmakta başarılı olabilmıştır. Hollywood da bu haklılaştırmada önemli rol ve işlevler yüklenmiştir. ABD hem kendi bağımsızlığını korumuş, hem de diğer ülkelerin bağımsız kalmalarına (!) katkıda bulunarak hatta bunu bizzat yaparak kurtarıcı (!) misyonunu yüklenmiştir. Bu kurtarıcılık 2. Dünya Savaşı sonrasında ABD' nin emperyalist bloğun lideri konumuna yükselmesinin ve savaşların ABD topraklarında yaşanmamasının ürünüdür.

(*) 'Vet' savaş malulü anlamına gelen İngilizce 'veteran' sözcüğünün kısaltılmışıdır. Amerikalı eleştirmenler savaş malulleriyle ilgili Vietnam filmlerini 'Vet filmleri' olarak adlandırmaktadırlar. Kullanım kolaylığı nedeniyle bizde bu kavramı kullanmayı seçtik.

Her savaş, şiddetin en yoğun boşalım alanı olması, teknolojinin savaşlarda kullanılması nedeniyle de, gitgide artan sayıda insan ölümüne ve bundan çok daha fazla sayıda insanın ruhsal ve/veya fiziksel bakımdan sakat kalmasına yol açmaktadır. Ancak her savaşın, bu girişilen en yoğun şiddet eylemlerinin bir açıklaması, rasyonalizasyonu gerekmektedir. Aksi takdirde bunca ölüyü, bunca yaralıyı açıklamak olanaksızdır. Bu rasyonalizasyonu sağlayan, savaşın anlamsızlığını (*) örten, saklayan ya da hafifleten ideolojik nosyonlardır. Bu ideolojik nosyonları, otoriter bir örgütlenmeye sahip toplumların tersine, onama temeline dayanan, hegemonyanın zorla değil ikna ile sağlandığı sivil toplumlarda, doğrudan devlete bağlı ya da devletin güdümünde olmayan, Althusser'ci bir anlayışla doğrudan devletin ideolojik aygıtı olmayan ama kendi özerk işleyişi içinde, sistemin çıkarlarına ters düşmeyip aksine sistemin devamının en doğrudan yürütücüsü olan devlet ile uyum içinde işleyen sivil toplum kurumları (aile, eğitim, kiliseler, kitle iletişim araçları vs.), üretmektedirler (**). Amerikalılar savaşta ölmüşlerdir ama bunu "yüce" idealler adına yapmışlardır. Dünyanın merkezi hatta kendisi bir kez Amerika olarak kabul ettirildi mi, Amerika artık yüce bir idealdir. Amerika idealine, örneğin "Demokrasi", "Hür Dünya" gibi nosyonlar da eklenebilir. Bir Vietnam filminde Amerikalı bir askerin "görev turu" nu (Tour of Duty) tamamlayıp sağ olarak ABD 'ye dönerken "dünyaya dönüyorum" demesi rastlantı değildir. Savaş denen çılgınlığın açıklanması için bu ideallerle birlikte "kahramanlık etiği" nden de yararlanılmaktadır. İdealler ve kahramanlık etiği Antik Yunan'dan buyana birarada varolmuşlardır. İdealsız bir kahraman ya da tersi hiç olmamıştır. Yüzyılımızın modern hiyerarşik kitle toplumlarında ise, bu etik değişmiştir. Tarihteki ideal ve kahramanlık etiği, kendi estetik boyutundan sıyrılıp, kitlesel olarak üretilen kitle kültürü (ürünleri) içinde sıradanlaşıp, bayağılaşmıştır.

(*) Savaşı sadece anlamsız olarak nitelemek doğru değildir. Savaş bunca insan kaybı açısından anlamsız olmakla birlikte, tezimizin "Emperyalizm ve Savaş" bölümünde açıklamaya çalıştığımız gibi, aynı zamanda oldukça da anlamlıdır.

(**) Sivil toplum ve kurumları İtalyan düşünür A. Gramsci tarafından ilk kez ayrıntılı olarak incelenmiş ve Batı Solu içinde sürekli tartışılan bir konu olmuştur. Althusser de sivil toplum kurumlarını "Devletin ideolojik aygıtları" olarak tanımlayarak tartışmaya yeni bir boyut katmıştır. R. Miliband, N. Poulantzas, E. Laclau gibi düşünürlerde konuyu ayrıntılı biçimde tartışmışlardır. Bu üç düşünürün tartışması için bak. **Kapitalist Devlet Sorunu**, Çev: Yasemin Berkman, İletişim Yay., İstanbul, 2. Baskı, 1990.

Antik Yunan'dan günümüze kadar sanat yapıtlarında, Marx' ın Grundrisse' de yazdığı gibi, belki de bir daha ulaşılamıyacak bir estetik düzeyde üretilmiş kahramanlar ve idealleri, günümüz kitle kültürü içinde anında tüketilebilir nesneler haline dönüş (türül) müştür. Böylece kahramanlar ve idealler kalıcılık özelliklerini ve hatta 'substance' larını yitirmişlerdir. Walter Benjamin günümüz kahramanına örnek olarak bir savaş uçağı pilotunu vermektedir. Benjamin'e göre bu pilot, kullandığı uçağın yoketme gücüne dayanarak, kendini yarı-tanrı sanabilmektedir. Çünkü aşağıdakilerin hayatı onun elindedir. Bomba atmadığı yere hayat, bomba attığı yere ise ölüm bahsetmektedir. Bu ise geçmişin kahramanları ve idealleriyle karşılaştırıldığında trajik bir durumdur (109).

Kahramanlık etiğı, günümüzde, kitle kültürü içinde başta sinema olmak üzere kitle iletişim araçlarınınca üretilmektedir. Sinemanın etkin bir ikna gücüne sahip olduğunun farkına varılmasından itibaren, sinema, savaş kahramanları üretmiştir. 15-20 yıl öncesine kadar bu mit John Wayne iken günümüzde onun yerini Rambo' lar almıştır. Bu mit' lerin idealleri ve eylemleri, ABD ' nin politik alanda yücelttiğı ve uyguladığı politikalarla uyum içindedir. Hollywood' un -ABD' nin bahsettiğimiz idealleriyle uyum içinde yıllardır ürettiğı kahramanca davranış ve kahramanca ölüm etiğine rağmen, bunlar tek başına savaşı açıklamaya yetmemektedir. Çünkü bu etik ne kadar etkili bir biçimde üretilirse üretilsin, realitede onbinlerce ölü ve bundan çok daha fazla sayıda savaş malulü vardır. O zaman, "neden savaştık" sorusuna, ölümler konuşamayacağına göre (*), savaştan geri dönenler aracılığıyla yanıt verilmektedir. Bu insanların toplumsal yaşama yeniden uyumlanabilme süreçleri önemli bir sorunu oluşturmakla birlikte, bir kez haklı oluğa inanıldı mı, bu toplumsal yara daha kolay kapatılabilmektedir. Bu yaranın kapanması, filmlerde, sakat kalanlara, haklılık nedeniyle, toplumun anlayışlı davranması, onu bağrına basması ve böylece vet' in topluma uyumlanması biçiminde gerçekleşmiştir.

(109) Bkz. Walter Benjamin, **Estetize Edilmiş Yaşam**, "Alman Faşizmi Kuramları" Bölümü, Hazırlayan: Ünsal Oskay, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, Eylül 1988, s. 103-129.

(*) Aslında bazen ölümler de konuşabilmektedir. Bunun çok güzel bir örneğı Lewis Milestone' un "Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok" filmindeki yürüyen askerle mezarlık çekiminin bindirilmesi sahnedir.

Vietnam savaşı ile bu durum değişime uğramıştır. Çünkü bu savaş öncekilerden farklıdır. Çünkü ABD bu savaşta haklılığını kanıtlayamamıştır. Yeri gelmişken, iletişim araçlarının toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmesi ve dünyanın uzak köşelerinde olup bitenlerin anında ya da çok kısa bir süre içinde insanlara ulaşma olanaklarının artmasının bir paradoksa yol açtığı belirtilmelidir. Bir yandan alabildiğine taraflı davrandığı, objektif olmadığı kuşku götürmeyen iletişim araçları ile propaganda olanakları artmış, diğer yandan da ne kadar taraflı olursa olsun, adeta bombardıman biçiminde aktarılan-iletilen enformasyonun ters yönde etkide bulunma potansiyeli ortaya çıkmıştır. Vietnam savaşı sırasında olup bitenlerin her akşam televizyonlarda izlenmesinin, ABD toplumunun savaşa karşı çıkmasında belirleyici olmamakla birlikte önemli bir rol oynadığı bir gerçektir.

ABD' nin Vietnam' a müdahalesinin haksızlığı konusunda toplumun çoğunluğunun hemfikir olması yüzünden Vietnam' dan ruhsal ya da fiziksel bakımdan sakat ya da sağlam olarak dönenlere, toplumun tepkisi, daha önceki savaşlarda ya da ertesinde olduğu gibi, sıcak olmadı. Bunda ABD' deki barış hareketinin önemli bir toplumsal hareket düzeyine yükselişinin sonucu ABD' nin kendi politikası konusunda toplumu ikna edememesinin katkısı olduğunu düşünüyoruz. Ted Kotcheff' in "Rambo: First Blood Part I" filminde John Rambo, kendisinin Vietnam'da Amerika için Amerikalılar için savaştığı halde, ülkeye geri dönüşünde havaalanında göstericiler tarafından yuhalandığını, hiçbir iş bulamadığını, bulduklarından da kovulduğunu, toplumun onu suçlu olarak gördüğünü vs. anlatır. Bu Reagan dönemi muhafazakar söylemine oldukça uygun bir ifadedir. Reagan yönetimi de Afganistan'da, Grenada'da, Panama'da, Nikaragua'da ve başka yerlerde giriştiği eylemleri Amerika ve Amerikalılar için yaptığını (!) iddia etmektedir. Rambo' nun haksızlığa karşı giriştiği eylemler sonucu bir hapisanede taş kırmaya mahkum edilmesi ile, Reagan yönetiminden Amiral Pointexder ile Yarbey North' un İran' a gizli silah satıp Nikaragua'lı karşı-devrimcilere (Contra'lar) finansman sağlamaları olayında Kongre'ce suçlu bulunması arasında ironik bir benzerlik vardır. Bu insanlar haklı olmalarına (!) rağmen suçlanmakta suçlu bulunmaktadır.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Vietnam savaşının haksız bir savaş olmasının yaygın kanı olması nedeniyle Hollywood'un vet' lere yaklaşımı tek bir çizgide ilerlemiştir. Kimi yönetmenler vet'ler aracılığı ile ABD' nin Vietnam'a müdahalesini şu

yada bu düzeyde sorgulamaya çalışırken, Rambo gibi filmler aracılığıyla da vet'lere haksızlık edildiği savı öne sürülmüş ve hala da sürülmektedir. Ayrıca birçok Hollywood yapımında da, Vietnam vet'leri, filmin ana ilgi odağı olmamalarına rağmen, kullanılmıştır. bu tipten filmlere Martin Scorsese' nin 'Taxi Driver', (1976), "Modern Problem" (1981) ve "Cutter's Way" (1981) (110) örnek olarak verilebilir. Son iki filmi ilk olarak izlemediğimiz için, ikinci olarak da makale yazarına dayanarak vet oluşun filmde özel bir anlam taşıması nedeniyle burada inceleme konusu yapmıyoruz.

"Taxi Driver" kahramanı Travis Bickle Vietnam'da savaşmış bir deniz piyadesidir. Modern toplum yaşamına uyumlanmakta güçlük çeken, bu yaşamın görünümüne, kurumlarına vs. çaresizliğe düşmesi sonucu şiddet yoluyla karşı çıkan bir sosyopat'tır (*) . Travis, normal, insanca ilişkiler kurmakta başarısızdır. Hoşlandığı kadını bir porno filme götürmekte sakınca görmez, daha doğrusu başka bir perspektifi yoktur. Kadının buna isyan edip kedisini terketmesine önce anlam veremez sonra da hiddetlenir. Kendini kurtarıcı olarak görüp, bir fahişeyi kurtarmaya çalışır. Tutucu bir ahlaka sahip olması nedeniyle fahişe ile yatmaz. Fahişeliğe bakışı muhafazakarcadır. Hoşlandığı kadının kendisini terketmesine sinirlenince, hırsını, kadının adına çalıştığı politikacıya yöneltir. Bu yönelim, Travis' in sistemdeki dekadansa yönelik tutucu bakışıyla çakışır. Bu dekadansın sorumlularından biri olarak gördüğü politikacıyı öldürmeyi dener ama buna gücü yetmez. Siyasal pezevengi öldürmeyeyen Travis, bu kez cinsel pezevengi öldürür. Çünkü cinsel pezevenk, politikacıdan farklı olarak, Travis gibi sıradan biridir ve kolaylıkla ulaşılabilir bir konumdadır. Sistemdeki dekadansı, öldürerek silahlı şiddet ile çözeceğine inanır. Ama aslında bu, onun şiddetini boşaltma yoludur, başka yol ve yöntemleri görebilecek, deneyebilecek bir perspektifi yoktur. İçinde yaşadığı toplumda kendine atfettiği kurtarıcılık misyonu, ABD' nin Vietnam' ı komünistlerden kurtarma misyo-

(110) Bu iki filmin adını Martin F. Norden' in 'bir makalesinden aldık. Yazar filmleri incelemekle birlikte yönetmenlerin adını belirtmemiş. Bak.Norten Martin F., "The Disabled Vietnam Veterans in Hollywood Films", **Journal of Popular Film and Television**, Volume 13, Spring 1985, No: 1

(*) Dr. Eric Berne yakın zamanlara dek ahlaki delilik denilen davranış bozukluğu gösteren

nunun devamı gibidir. 'Taxi Driver' ın ana ilgi odağı, Travis' in Vietnam ile ilgili geçmişi ve onun bir vet oluşu değil, New York' daki bugünüdür. Ama yönetmen Scorsese, kahramanı Travis' in bugünkü New York yaşamına uyumsuzluğuna bir background olarak seçmiştir Vietnam'ı. Ama bunun bir rastlantı olmadığını düşünüyoruz. Çünkü Vietnam savaşı ABD' yi, Amerikalıları çok derinden etkilemiştir. Vietnam savaşından dönen askerlerin çoğu topluma yeniden uyumlanmakta güçlük çekmiş, bunların önemli bir bölümü ya intihara ya da suça yönelmiştir. Scorsese, Taxi Driver'da Travis'i basitce Vietnam ile ilgili olarak suça yöneltmez. Onu Vietnam'a gönderen sistemin aslında kendi içinde nasıl yozlaşmış olduğunu, nasıl suça yöneltme potansiyeli taşıdığını başarılı bir biçimde anlatır.



insanlar için pratisyenlerin 'psikopat' terimi kullandıklarını ancak 'psikopat' terimi yerine daha doğru bir terim olan 'sosyopat' ın geçtiğini; sosyopat teriminin anti - sosyal ve bu nedenle de başı beladan kurtulmayan, toplumun, anababalarının ve çevrelerindeki herhangi bir insanın alışılmış, değerlerinin hiçbirine sahip olmayan, sağlam gibi görünen ama toplumsal bakımdan sakat olan insan için daha yerinde bir terim olduğunu belirtiyor. Bkz. Dr. Erich Ber-na, **Psikiyatri ve Psikanaliz Rehberi**, Türkçesi: Dr. Emre Kapkın, İstanbul, Yaprak Yayınları Temmuz 1988, s. 276

1. EVE DÖNÜŞ (COMING HOME)

Bütün konusunu vet' lere ayıran Vietnam ile ilgili filmler arasında en önemli filmlerden birisi Hal Ashby' nin "Coming Home" udur (1978).

Filmin konusu kısaca şöyledir: Sally' nin (Jane Fonda) kocası Bob (Bruce Dern) Vietnam'a gitmeye hazırlanan bir yüzbaşısıdır. Bob Vietnam'a gittikten sonra Sally veteran hastanesinde gönüllü olarak çalışmaya başlar. Hastanede liseden tanıdığı Luke (John Voight) ile karşılaşır ve arkadaş olurlar. Arkadaşlıkları giderek cinsel-liği de kapsar. Bob geri döndüğünde FBI kendisine bu ilişkiyi haber verir ve bunun üzerine intihar eder.

Filimde Bob orduyu ve savaşı, Luke ise savaş-karşıtlığını temsil eder. Sally ise bu konulardan bihaberdir. Bob yüzbaşı olmasına rağmen sılık bir kişiliktir ve Vietnam'a karşıtlığını kanıtlamak için gider. Luke ise Vietnam'dan belinden aşağısı felç olarak dönmüş savaşın acılarını yaşamış ve yaşamakta olan ve yaşamının geri kalan bölümünü sakat olarak sürdürmek durumunda olan bir kişidir. Savaş - karşıtlığı özelliğini düşünerek, akıl yürüterek değil, bizzat sakat kalarak kazanmıştır. Kimse-nin kendisi gibi olmasını istememektedir. Hastanede gördükleri ve Luke ile derinleşen ilişkisi Sally' nin de savaşı anlamsız olarak görmesine yol açar. Yönetmenin tavrı Luke ile Sally' nin savaş-karşıtı tutumunu desteklemektedir. Film savaş-karşıtı tutumunu birçok sekansda ortaya koymaktadır. Vet' lerin yaşamlarını ve dramalarını vermede başarılıdır. Film bılardo oynayan vet' lerle başlar. Kameranın tekerlekli sandalyeye mahkum felçlilerin düzeyinde kullanılması sekansın etkisini artırır. Film daha başından, savaş ve sonuçları ikilemini bılardo oynayan vet' lerin ve Vietnam' a hazırlığının bir simgesi olarak yüzbaşı Bob' un askeri bir tesisde koşu yapması görüntülerinin ardarda getirilmesiyle koyar. Vietnam'ı değil, acı sonuç-larını görürüz. Sally ise hastanede gördüklerinin, yaşadıklarının yanısıra diğer sub-ay eşlerinin hobi olarak çıkardıkları gazeteye vet' lerin durumunu ve gereksinimleri-ni haber olarak vermek istediğinde, teklifi reddedilince, kendi konumuna ya-bancılaştır. Bu yabancılaşmayı kocası Bob' a karşı da yaşar. Bunda savaş yorgunu kocasının da rolü vardır. Vietnam'dan ruh sağlığını yitirmiş olarak dönen genç bir askerin hastanede intihar etmesi üzerine Luke kendini askeri bir tesisin kapısına zincirle kilitler. Amacı savaşı protesto etmektir. Bunu tek başına yapar. Filmin başlıca açmazlarından biri de budur. Luke gerek geçmişte lisede gerekse hastanede se

vilen, etkili, karizmatik bir kişiliktir. Filmde Luke'dan başka hiçbir vet' in diyalogların ötesinde, savaş-karşıtı tutumunu görmeyiz. Luke karizmasını diğer vet'leri harekete geçirmek yerine, tek başına eyleme geçerek televizyona demeç verme yönünde kullanır. Film savaş-karşıtı harekete hiç yer vermez. Yalnızca tek bir sahnede, 10 kişiyi aşmayan bir grubun protesto gösterisini çok kısa bir an için görürüz. Milos Forman' ın "Hair" filminde ise, bunun tersine, finalde Beyaz Saray' ın parmaklıklarına dayanan yüzbinlerce barış severi görürüz. Bu tutumuyla Hal Ashby'nin filmi Amerikan bireyci tavrını sergiler. Sistem içinde birşeylere, örneğin ABD' nin Vietnam'a müdahalesine karşı çıkabilirsin ama yapacaksan bunu tek başına yap.

Sally de kocası Bob'dan pek farklı değildir. Hümanisttir, ama cesareti yoktur. Luke ile ilişkiye kocası Vietnam' dayken girer. Bu normaldir ama kocası döndükten sonra ilişkisine sahip çıkamaz. Belki de özgür olmaya yaklaştığı bir alanı, bir anı, Luke ile ilişkisini sürdürmeye cesareti yoktur. Kocası intihar etmese Sally' nin eski, verili aile ortamını sürdüreceği tahmin edilebilir. Bu haliyle Sally zayıf ve silik bir kişiliktir. Filmden çıkarabildiğimiz kadarıyla yönetmen Sally tipini tam tersi yönde tasarlamış ama başarılı olamamıştır.

Hal Ashby, filmindeki üç karakter ile toplumdaki üç durumu, savaş-yanlılığını, olan-bitenden habersiz olmayı ve savaş-karşıtlığını anlatmak istemiştir. Yönetmenin filmdeki karakterler aracılığıyla savaş-karşıtı tutumdan yana tavır aldığı anlaşılıyor. Ancak bu yeterince güçlü değildir. Vet'leri anlattığı hastane sahnelerinde, vet'lerin oyuncu olmayıp gerçekten sakat olmalarından da olsa gerek, savaşın acı sonuçlarını vermede oldukça başarılı olabilmışken, Sally' nin tutumları ve Bob' un "eve dönüş" sonrasında neredeyse aceleyle intihar etmesi filmin değerini azaltmaktadır. Son olarak da Luke' un savaş-karşıtı tutumu, bireysel düzlemde kaldığı için, Lisellere çektiği söylevde bile havada kalmaktadır.

Sonuç olarak, Hal Ashby' nin "Coming Home" u, Luke' un ağzından ABD' nin Vietnam' a müdahalesini eleştiren, bu politikaya karşı çıkan, bunu sorgulamayı deneyen, bugüne dek yapılan Vietnam ile ilgili filmler arasında savaş-karşıtlığını kendisine en belirgin hedef olarak seçmeye çalışan filmlerin başında gelmektedir. "Coming Home" Vietnam'ın yarattığı şoka bir tepkidir. Önemi de buradadır.

2. BİRDY

Birdy, Vietnam savaşının Amerikan toplumuna etkilerini toplumsal bağlamdan bireysel bağlama çekip, bu savaşın insan kişiliğinde yarattığı tahribatları, inceleyen bir filmidir. Film, birbirine çok yakın iki arkadaşın, Vietnam'da, birisinin fiziksel diğeri ise psikolojik olarak yaralanmaları temelinde, bir Veteran hastanesinin psikiyatri kliniğinin bir hücreğinde, zaman zaman flashback'lerle geçmişlerine dönerek, yaşadıkları ilişkiyi anlatır. Filmin ilk sahnesinde hücreye kapatılmış Birdy' i, ikinci sahnesinde yüzü parçalanmış Al' ın ameliyattan çıkışı görürüz. Filmin yönetmeni Alan Parker daha ilk iki sahnede Vietnam savaşının yol açtığı iki farklı, biri ruhsal diğeri fiziksel, sonucunu verir.

Birdy ve Al küçük bir kasabada yaşayan toplumun alt tabakalarına mensup ailelerin çocuklarıdır. Al, Birdy ile tanışmasında Birdy'yi garip bulur ama Birdy ile çok yakın bir arkadaşlık kurar. Birdy fazla konuşmayan ve tüm ilgisini kuşlara yöneltmiş bir gençtir. Yaşıtlarına benzemez. Bu içe kapanıklık ve kuşlara olan yoğun ilgi açıkca Birdy'nin aile ortamından ve ilişkilerinden kaynaklanır. Diğer ailelerden farklı olarak Birdy' nin ailesinde otorite figürü annedir. Baba sevecen, yardımsever, oğlunu anlayan ama aynı zamanda da etkisiz ve sili bir kişiliktir. Al' ın deyimiyle Birdy' nin ailesinin patronu annedir. Anne sevgisiz ve otoriteryandır. Evlerinin çevresinde beyzbol oynayan çocukların topları bahçeye düştüğünde, topları çocuklara geri vermez. Birdy' nin kuşlara olan ilgisine karşı çıkar ve Birdy' nin yaptığı kuş yuvalarını bozar. Böylesi bir anne kişiliği, güçlü bir olasılıkla, Birdy' ye çocukluğunda da gerekli ilgiyi ve sevgiyi göstermemiştir Kişilik oluşumunda anne faktörünün rolü düşünülürse, sevgisiz büyüyen Birdy' nin önce ailesine sonra da okuldaki ve sokaktaki arkadaşlarına ve hatta karşı-cinse neden yabancılaştığı, onlardan neden uzak durup, içine kapanık bir yaşamı sürdürdüğü rahatlıkla anlaşılabilir. Birdy sıcaklığı, sevgiyi vs. insanlar arası ilişkilerde değil, kuşlarla kurduğu ilişkide bulur. İnsanlara dair ilk deneyimi, yani annesiyle ilişkisi, kişiliği için son derece olumsuzdur. İnsanlar arası ilişkiye yönelik enerjisini başka bir alana yani kuşlarla ilişkiye yönelik olarak harcaması, toplumsallaşamamasının yanı sıra, güçlü bir kişilik oluşturamamasına da neden olur. Kolayca çözülebilecek, parçalanabilecek bir kişilik yapısına sahiptir Birdy. Karşı-cins ile ilişki kurmak, yaşıtlarının ya da en yakın arkadaşı Al' ın yaptığı gibi kızlarla gezip tozmak,

sevişmek vs. Birdy' ye çekici gelmez. Al bir kız ile kumsalda sevişirken Birdy kız arkadaşına kuşlardan ya da uçmaktan sözeder, sevgisiz bir genç değildir Birdy ama sevgisini insanlara değil kuşlara yöneltir ve orada yoğunlaşır. Ailesinden başlayarak, Al da dahil herkesçe garip bulunur Birdy' nin davranışları. Evet doğrudur, içinde yaşanılan, verili toplumsal ilişkiler normal ise eğer, Birdy gariptir. Çünkü Birdy kuşlara yönelik enerjisini bu alanda öylesine yoğunlaştırır ki, düşünde bir kuş olma noktasına vardığında, yatağında orgazm olur. Mezuniyet balosundan sonra, kendisinden hoşlanan bir kız ile kızın arabasında sevişmez, bunun yerine kendi odasındaki kafese girip kanarya ile sevişir. Kuşkusuz bu sevişme simgesel bir sevişmedir. Ama Birdy çıplaktır ve kanarya ile kafasında sevişir ve doyuma ulaşır. Filmin İtalyanca afişinde şu yazar: 'Un incredibile volo verso un' esperienza che nessuno ha mai vissuto' yani 'Hiçkimsenin asla yaşamadığı bir deneyime doğru inanılmaz bir uçuş.' Gerçekten de Birdy sanki bu dünyada, bu realitede yaşamıyordur. Ama diğer yandan da bu toplumun üyesidir. Bu paradoks, Vietnam Savaşı'na katılana kadar sürer ve bu savaşın etkisiyle, zaten bu realiteyle uyuşmayan, onunla sadece içinde olma konusunda uzlaşan kişiliği, bu realite ile ilişki kurmayı reddetme anlamında çözülür. Afişte devamla 'BİRDY LE ALI DELLA LIBERTA' yani 'Birdy - Özgürlüğün Kanatları' yazar. Birdy Vietnam öncesi yaşamında, realiteyle kısmi uzlaşması içinde kuşlarla özdeşleşerek özgürleşebilir ve hiçkimsenin yaşamadığı bir deneyime doğru uçabilirken, toplumla uzlaşmayı reddedip tamamen uçuşa geçtiğinde toplumsal yapı ve onun kurumları Birdy'yi sınırlarlar ve kelimenin tam anlamıyla onu kafese kapatırlar. Toplumsal yapı ve onun kurumları (hapisaneler, hastaneler, ordu, polis vs.) bireyin özgürleşmesinin önünde birer engel oluştururlar. Günümüz modern toplumlarında Birdy gibi bir 'uçuş' u yaşayanlar 'deli' olarak adlandırılarak kapatılmakta, tecrit edilmektedirler. Michel Foucault' dan bu yana biliyoruz ki akıl hastaları diye nitelenenlere günümüzde geçmişte olduğundan çok daha az saygı gösteriliyor (111). Akıl hastaneleri, modern toplumla ortaya çıkan bir kurumdur. İşte Alan Parker modern toplumun iki kurumu ordu ve akıl hastanelerinin, üstelik mekanı askeri psikiyatri kliniği olarak seçmek suretiyle iki kurumu birleştirerek,

(111) M. Foucault, "Delilik ve Akla Aykırılık: Klasik Çağda Deliliğin Tarihi" Bu yapıt **Oluşum Dergisi** tarafından 1982 yılında 2 özel sayı halinde "Deliliğin Tarihi" adıyla yayınlanmıştır.

insan kişiliği üzerinde nasıl derin bir tahribat yaptığını gösteriyor. Birdy' ye sevgi gösteren tek kişi arkadaşı Al' dır. Psikiyatri kliniği şefi olan psikiyatrist binbaşı, Birdy' nin topluma yeniden kazandırılması (!) adına Al' a izin verir. Ancak zaman kısıtlamasından da bulunur. Birdy, Vietnam Savaşı' ndan zaten güçlü olmayan kişilik yapısı iyice çözülmüş, parçalanmış olarak döner. Artık bir şizofrendir Birdy. Toplum ve yaşamla hemen hemen bütün ilişkilerini kesmiş, interior' una çekilmiş bir insandır. Beslenmeyi, yıkanmayı reddeder. Bu işleri hemşire yapar. Sadece Al'a, o da belli belirsiz tepkiler verir. Yaşamla aslında bu anlamda, bütün ilişkilerini kesmemiştir. Ama dünya, realite öylesine kirli ve kısıtlayıcıdır ki, nesine dönecektir bu dünyanın. Sevgiyi yalnızca Al'da bulduğu, kendisini yalnızca Al' ın anladığını düşündüğü - bildiği için, Al ile birlikte, interior' undan çıkıp yaşama dönmeyi kabul eder Birdy. Al ile Birdy ilişkisi oldukça marjinal ve bu anlamda da iktidardışıdır. Psikiyatrist olmasına rağmen binbaşı bile anlayamaz ve kabul edemez bu ilişkiyi. Verili ahlaki aşan bir sevgi ilişkisidir bu ilişki ve bu nedenle toplumca kabul edilemez.

Birdy Vietnam savaşı yüzünden şizofren olup akıl hastanesine kapatılmaz. Birdy, kişilik yapısı itibarıyla şizofren olabilecek bir kişiliğe sahiptir. Vietnam Savaşı ise Birdy' nin kişiliğinin parçalanmasında bir tetik rolü oynar. Yönetmen Alan Parker, Vietnam Savaşı 'nı, insanda böylesi bir tahribatta bulunduğu için sorgulamakta ve suçlamaktadır. Filmin ilginç yönlerinden biri de Al' ın John Wayne' e atıfda bulunmasıdır. Al, Vietnam'a John Wayne filmlerini seyrederek gittiklerini ama savaşın filmlerdekine hiç benzemediğinden, aldatıldıklarından sözeder. Bu, John Wayne imgesinin, toplumun ve gençlerin ters-bilince sahip olmalarında nasıl etkili bir işlev gördüğünün ifadesidir. Amerikalı sinema yazarları John Wayne image ifadesini Literatüre geçirmişlerdir. L.H. Suid' in 'Guts and Glory' adlı kitabında başlı başına bir 'John Wayne Image' bölümü koymuştur. John Wayne savaşçı, gözüpek, beyaz, ideal Amerikalı imgesini yaratmış; bunu vatan, Amerika, demokrasi, özgürlük gibi kavramlarla birleştirmiş ve pekçok insanı etkilemiş bir aktördür. Diğer Vietnam filmlerinde de, örneğin Stanley Kubrick' in Full Metal Jacket filminde, John Wayne imgesine göndermeler vardır. Birdy'de Al, 'John Wayne Image'e nasıl kandıklarını anlatır. Al' a göre Birdy ile içinde bulundukları durumun sorumlusu, John Wayne'de simgeleşen sistemdir.

Sonuç olarak, Alan Parker, Vietnam savaşını, kişilik yapısındaki en ağır tahribatlardan biri olan şizofreniye neden olması açısından ama oldukça da radikal bir tarzda incelemiştir. Birdy aracılığıyla, Vietnam savaşının bireysel planda nelere mal olduğu, insanı ne hale getirebildiği görülmektedir.

C. VIETNAM' A GERİ DÖNÜŞ FANTAZYASI YA DA İNTİKAM FİMLERİ

'Patton' (Franklin Schaffner) filminin açılışında General Patton askerlerine çektiği söylevde "Amerikalılar bir savaşı kaybetmediler ve kaybetmeyeceklerdir" (112) derken belki de farkında olmadan günümüze dair çok önemli bir gerçekliği dile getiriyordu. Günümüzdeki savaşlar geçmiş zamanlarda yaşanan savaşlardan farklı bir niteliğe dönüşmüştür. Geçmişteki savaşlarda belirleyici yan askersel boyut iken günümüzde savaşlara askeri yan kadar önemli başka boyutlar eklenmiş ve savaşlar farklılaşmıştır. Nükleer silahlanmanın topyekûn, imhayı beraberinde getirmesinin yanı sıra, yapılan savaşlarda örneğin psikolojik savaşın giderek daha önemli hale gelmesi gibi faktörler savaşlara yeni boyutlar eklemiştir. Ya da başka bir örnek 1945 sonrasında Avrupa'daki biçimlenme sonucu sosyalist ülkeler bloğunun ortaya çıkması, Batı' lı emperyalist ülkeleri, sosyalist bloğa karşı sıcak değil soğuk savaş vermeye zorlamıştır. Topyekûn imha olasılığı örneğin 2. Dünya Savaşı' nı daki gibi topyekûn savaşlar yerine kapitalist ve sosyalist blokların dolaylı yoldan da olsa yerel düzeylerde karşılaşmaları ve kapışmaları biçimini ortaya çıkarmıştır. Son 20-30 yıl içinde Angola'da, Vietnam'da, Ortadoğu'da, Afganistan'da ve başka yerlerde yaşananlar bu doğrultudadırlar. Ayrıca günümüz toplumlarında teknolojinin çok önemli işlevler yüklenerek toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası durumuna yükselmesi sonucu ekonomik ambargolar sık sık yürürlüğe girerek başka bir tür savaş biçimini almıştır. Ancak savaşın günümüzdeki en önemli boyutlarından biri de hiç kuşkusuz kitle iletişim araçlarıyla yürütülenidir. Düşman olarak addedilen ülkelere yönelik radyo yayınları, dünyadaki beş büyük haber ajansından dördünün (AP-Associated Press, UPI-United Press International, AFP - Agence France Presse ve Reuter) Batılı kapitalist ülkelere ait olması sonucu haber tekelinin Batılı ülkelerin tekelinde toplanarak Batı'nın politikalarına uygun haber üretimi ve dağıtımı, uydu televizyon sistemleri ve tezimizin konusu olan filmler. Kitle iletişim araçlarının günümüzde örneğin ekonomik ambargolar kadar önemli-leştiği görülmektedir. Çünkü ekonomik teknolojik yardıma muhtaç olan bir ülkeye ambargo uygulaması üç-beş yıl sürse de, belirli bir zaman dilimiyle sınırlı olmak durumundadır. Süresiz ambargo uygulamanın, ambargo uygulayan ülkenin de işine gel-

(112) L.H. Suid, **Guts and Glory**, U.S.A., Addison-Wesley Publishing Company, 1978, s. 1.

meyeceği açıktır. Oysa kitle iletişim araçlarıyla yapılan bombardıman sürekli'dir. Günümüz modern toplum insanları artık 24 saat televizyon izleyebilme olanaklarına sahiptir. Bu ise şu anlama gelmektedir; kişinin iş(work) dışında kalan serbest zamanı (leisure) kitle iletişim araçlarınca gaspedilmiştir. Bu gaspetme, kişinin özgürleşiminin, kendi kendine kalabilmesinin, yetilerini geliştirebilmesinin, düşünüp akıl yürütmesinin, çevresiyle insanca ilişkiler kurmasının önüne geçmektedir. Bu ise, Walter Benjamin' in söylediği gibi; teknolojinin, insanın özgürleşimini sağlayacağı yerde egemen-bağımlı ilişkisini yeniden - üretmeye yönelik kullanımıdır (113).

Kitle iletişim araçlarıyla, gelişmiş kapitalist ülkeler, hem kendi toplumlarına hem de dünyanın geri kalanına, kendi politik, kültürel, iktisadi vs. görüşleri ve çıkarları doğrultusunda haber, eğlence vs. iletebilmekte, ihraç edebilmektedir. Bu ise, tek tek insanların ve genelde toplumların içinde bulundukları konumu ve ilişkilerini sorgulamasını önlemekte, verili olanla yetinmesine yol açmakta, içinde bulunulan yanılsamayı yeniden-üretmesine neden olmaktadır.

Günümüzde, kitle iletişim araçları yalnızca serbest zamanı (leisure) gaspederek insanın özgürleşimine engel olmakla kalmamakta, dominant ideolojinin isteklerine uygun insan tipinin oluşturulmasında en önemli rollerden birini oynamaktadır. Bu insan tipi, yukarıda saydığımız türden, yanılsamasını durmadan yeniden - üreten, egemen - bağımlı ilişkisi içinde bağımlılık konumuna boyun eğen, karşı çıkmayan, düşünmeyen bencil bir insandır. Böylesi bir insan aynı zamanda ters-bilince sahip olarak, emperyalist politikalara ya destek verme potansiyeline sahiptir ya da sessiz kalmayı seçer. Burjuva ideolojisinin istediği insan tipi budur. Modern burjuva toplumun bu sıradan, örselenmiş insanı örneğin 1989 sonbaharında ABD' nin Panama'ya askeri müdahalesini televizyonda bir Western ya da bir John Wayne gibi izleyebilir, algılayabilir. Bu insan "ABD' nin çıkarları" gibi başı sonu olmayan bir konuda, Panama' ya yapılan müdahaleyi, 19. yy.' da beyazların vahşi Batı' ya uygarlık götürmesi, oradaki kötülükleri yok etmesi gibi çarpık bir biçimde algılaya-

(113) Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Walter Benjamin, **Estetize Edilmiş Yaşam**, "Alman Faşizmi Kuramları", s. 103-129.

bilir. ABD' nin, Orta Amerika'yı öteden beri kendi 'arka bahçesi' olarak gördüğü bilinmektedir. Panama'ya asker çıkarmak, uluslararası hakuka göre, egemen bir ülke olan Panama 'ya savaş açmak anlamına gelirken, ABD eylemine, ABD askerlerinin öldürülmesi, uyuşturucu kaçakçılığını önleme vs. için yapılan bir operasyon adını vermiş ve kendini haklı kılmak için her yola başvurmuştur. Belki de 2000 yılında Panama Kanalı üzerindeki kontrolün ABD 'den Panama'ya geçecek olmasının bunda rolü vardır. Ama kitle iletişim araçlarıyla ulaştırılan haberlerin, gerçek nedenleri bize ulaştırmadığını görmekteyiz. Ya da Reagan yönetiminden Yarbay Oliver North'un İran'a gizlice silah satıp, gelirini Nikaragua'daki rejim karşıtı Contra gerillalarına silah sağlamak için kullanmaktan suçlu bulunmasına rağmen, kitle iletişim araçlarının da büyük katkısıyla toplumda ulusal kahraman ilan edilmesi başka bir çarpıcı örnektir. Tüm bunlar örneğin ABD'nin gerek iç gerekse dış politikaları için, kitle iletişim araçları sayesinde, nasıl kendini haklı kılmaya çalıştığını ve bunda da nasıl başarılı olduğunu gösteriyor.

Tezin konusu olan Vietnam filmleri konusunda ise Hollywood'un farklı bir tavır izlediği görülmektedir. ABD'nin Vietnam'a askeri müdahalesi yenilgi ile sonuçlanmıştır. Ve bu savaş ABD tarihinde ilk yenilgi alınan savaştır. Bu yenilgi farklı yönlerden ABD toplumunu derinden sarsmıştır. Vietnam'a müdahale, barış hareketinin ortaya çıkmasının başlıca nedenlerinden biri olmuş ve Nixon'un da belirttiği gibi savaş aleyhtarı gösteriler ABD politikasını ciddi biçimde etkilemiş ve savaşın sürecini kısaltmıştır (114). Muhafazakar görüşe sahip olanlar ise yenilginin faturasını, kazanılabilecek, komünistlere gereken ders verilebilecekken, beceriksizce politikalar üretilmesine, yeterince kararlı davranılmamasına çıkarmışlardır. Onlara göre bir mevzi daha yitirilmiş, ABD çıkarları büyük zarar görmüştür. Buna yeni halkalar eklenmesine izin verilmemelidir. 'Reagan'ın başkan seçilmesinin ardından da bu ve benzeri söylemler dış politakada yaşama geçirilmeye başlanmıştır. Karaib denizindeki Grenada'da sosyalist eğilimli bir yönetim iktidara geldikten sonra, 1983 de, ABD askeri müdahalesi Reagan yönetimince planlanmış, onaylanmış ve uygulanmıştır. Nikaragua' daki aşırı sağcı güçlere vs. bu dönemde aktif destekler ve-

(114) Aktaran : Susan Jefford, " The New Vietnam Films: Is the Movie Over?", **Journal of Popular Film and Television**, Vol. 13, No : 4, Winter 1986, s. 188

rilmiştir. 70' lı yıllar boyunca bir dizi ülkede anti - emperyalist olduğunu iddia eden eğilimlerin, örgütlerin, cephelerin işbaşına geçerek, ABD çıkarlarına ciddi zararlar vermesinden sonra, 80'li yıllarda Reagan'ın yönetime gelmesiyle, bu kez karşı - saldırıya geçilmiştir. Vietnam konusu ise yüzyılımızın en uzun süren ulusal kurtuluş savaşı olması ve ABD' nin doğrudan yenilgiye uğraması nedeniyle iyice önemleşmiştir. Afganistan'da, İran'da, Nikaragua'da ABD değil, ABD' nin desteklediği iktidarlar yıkılmıştır. Yenilgi dolaylıdır. Ama Vietnam'daki yenilgi dolaysızdır. Bilebildiğimiz kadarıyla Afganistan üzerine Rambo III, Grenada üzerine 'Heartbreak Ridge' (Clint Eastwood) gibi bir ya da iki üç film yapılmışken, Vietnam üzerine onlarca filmin yapıldığını görüyoruz. Kuşkusuz popüler sinemanın söylem ve kalıplarının dışında yeralan, Vietnam savaşı ve politikasına ciddi eleştiriler getiren ve/veya getirmek zorunluluğunu duyan 'Hair' gibi, 'Go Tell the Spartans' gibi filmler yapılmıştır. Ancak Vietnam üzerine egemen bakış ne yazık ki popüler sinemaya aittir ve bu filmler de genel olarak ABD ordusunu, askerlerini ve Vietnam müdahalesini olumlamaya çalışırlar. Çalışmak sözcüğü kasıtlı kullanılmaktadır; çünkü ABD'yi Vietnam konusunda haklı kılmak hiç de kolay değildir. Hollywood ABD' yi doğrudan haklı kılamadığı için sorunu karmaşık hale getirme yoluna gidiyor. Nixon' un da "biz bir savuma gücüyüz" (115) demesi gibi Hollywood yapımlarında da ABD ordusu, sanki Vietnam'a müdahale etmemiş, saldırmamış, düzenli bir orduyla değil bir halkla savaşmamış, bir soykırım yapmamış gibi, bir savunma gücü olarak tanımlanıyor. Susan Jefford "Bu bitişler tam bir karışıklık olarak düzenlenmiştir. Bir diğer sınırlı savaşı sürdürme ve kazanmaya Amerika'nın gücü olduğuna dair güveni yeniden oluşturmanın en kolay yolu, en son savaşın sonucu, özellikle de bu savaşın kaybedilmesi üzerine kamunun zihnini karıştırmaktır" (116) diyor. Sonra da lise ya da kolejlere ders veren bir şahsın bu stratejinin nasıl başarılı olduğunu ve çoğu öğrencinin savaş sırasında ABD' nin Kuzey Vietnamlılar ya da Güney Vietnamlılardan hangisiyle ittifak olduğunu bilmediğini keşfettiğini aktarıyor (117).

Sonuç olarak Vietnam üzerine filmlerde, Amerikalı askerlerin nasıl başarılı

(115) a.g.m.

(116) a.g.m.

(117) a.g.m.

olduklarını, kahramanca savaştıklarını, düşmanı yani komünist Vietkong'u ve bazı filmler de de Rus ya da Kübalı danışmanları nasıl toz duman ettiklerini görüyoruz. Bir yerleşim birimi, askeri tesisler, onlarca yüzlerce Vietnamlı asker, büyük miktarlardaki cephane, Amerikalı kahramanlarca yok ediliyor.

Nereden kaynaklanıyor bu yoğun intikam duygusu? Birincisi, yukarıda belirttiğimiz gibi ABD' nin ilk doğrudan hezimetli. Muhafazakarları çileden çıkaran bu nedendir. İkinci nedeni görüşlerine katıldığımız Susan Jefford şöyle yazıyor: "Missing in Action I 'Filipinler'de, 'Missing in Action II' Meksika ve St. Kitts-Nevis'de (İngiliz Batı Antilleri' nde bir ada), 'Uncommon Valor' Tayland' da ve 'Rambo' Meksika'da çekildi. Bu filmlerin, Amerikan askeri müdahaleleri için çok uygun olduğu görülen dünyanın bu bölgelerinde çekilmesinin tercih edilmesi, henüz yazılmamış bölümlere uygun olan bu yeni dekor (ortam) lar için 'açık defter' şemasının bir parçasıdır" (118).

'Açık Defter' şeması bizzat Ronald Reagan tarafından da dile getirilmiştir. ABD' nin 'ABD çıkarları adına dış müdahaleleri bitmemiş ve yakın gelecek te de bitmeyecek gibi görünmektedir. Çok yakın geçmişte 1989 sonbaharında Panama'ya müdahale bunun kanıtıdır. ABD çıkar alanları içindeki herhangi bir bölgede ABD aleyhine denge değişimi durumunda, yeni müdahalelerin olmamasının şimdiki konjonktürde bir garantisi yoktur. Galiba, toplumun mitleri, mitlerin toplumu güdümleyebildiği kadar güdümleyemediği (119) noktaya geliyoruz. Jefford' un söylediklerinin de ötesine geçmek mümkün. Filmler yeni müdahalelerin provaları haline geliyor. Filmlerin çekildiği bölge ve ülkeler, potansiyel müdahale alanlarıysa eğer şimdiden insanlar, gelecekte yabancılık çekmesinler diye, alıştırılıyorlar. Ancak Jefford, çizdiği bu karamsar ama gerçek tablodan sonra şu yorumu yapıyor: "Bazı, askeri savaş olaylarında, tanıdık görünen bu ortam (dekor) lar Amerikan askerlerine yardımcı olacak. Sonra birçok II. Dünya Savaşı filmindeki (özellikle John Wayne filmleri) gibi Amerikan askerleri, tıpkı Vietnam'daki gibi 'savaş bir filme benziyordu' diyecekler. " (120).

Vietnam'a geri dönüş fantazyalarını işleyen filmlerin ortak özelliğinin

(118) a.g.m., s. 187

(119) Aktaran : Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İzmir, Ajans Tümer Yayınları, 1988, s. 28

(120) Susan Jefford, a.g.m., s. 187

'intikam almak' olduğu söylenebilir (*) Vietnam'a geri dönüş ve intikamcı söylemin, 80' li yıllarda, Vietnam yarasının kapanmaya başladığı, Reagan iktidarı ile yeni-muhafazakar söylemin egemen hale geldiği dönemde ortaya çıktığı görülmektedir. 70' li yılların ikinci yarısında üretilen paranoid özelliğe sahip M. Scorsese' nin "Taxi Driver", F.F. Coppola'nın "The Conversation", S. Pollack' ın "Three Days of the Condor" u gibi filmlerle ABD' nin dış politikasındaki gelişmeler arasındaki paralellikler ile 80' li yıllarda Reagan dönemi dış politika uygulamalarıyla, Hollywood yapımları arasında paralellikler olduğu görülmektedir. Kuşkusuz burada, ABD yönetimi ve uygulamaları ile Hollywood yapımları arasında birebir eşitleme yapılmıyor. Ancak dünyada hemen her alanda süper bir devlet olma ile sinema alanında dünya pazarının büyük çoğunluğunun Hollywood' un elinde olması, siyasi iktidar ile sinemasal üretimin birbirine yakından bağlı olması, indirgemeci bir anlayışın değil, nesnel koşulların sonucu olarak ortaya çıkıyor. Nitekim 70' li yıllarda ABD' nin dış politikada, 'çıkarlarını' sürekli yitirmesinin, sinemada yukarda saydığımız filmlerde güvensizlik, iktidarsızlık, gibi paranoid özellikler biçiminde yansımasıyla, ' güçlü Amerika ' sloganıyla iktidara gelen Reagan döneminde 'güçlü Amerika - güçlü Amerikalı' sloganını işleyen filmlerin yapılması, (**) siyasal uygulamalar ile sinemasal

(*) Burada iki istisna vardır: M. Cimino' nun 'Avcı' filmindeki karizmatik Michael (R. De Niro) ' ın, Saygon'da kaybolan arkadaşı Nick' i (Christopher Walken) kurtarmak için Vietnam'a geri gitmesi ile Franklin Shaffner' ın 'Welcome Home' filmindeki kahraman (Kris Kristefferson) Vietnamlı olan eşi ve çocuklarını ABD' ye getirme çabaları, Vietnam konusundaki intikamcı söylemin dışında yer alır. Ancak her iki filmde de 'Vietnam' a geri dönüş', incelediğimiz filmlerdeki gibi başkın motif olmadıklarından bu konu başlığı altında değerlendirilmemiştir.

(**) Güçlü Amerika - güçlü Amerika'lı imajı sinemada yeni bir olgu değildir. Yeni muhafazakar söylem ile ortaya çıkan aşırı-bireyciliktir. "Yeni-muhafazakarlık her erkeğin herhangi bir yardıma bağımlı olmaması gerekliliğinde ve her kadının ise bu yardım görmeden ayakta kalan erkeğe bağımlı olması gerekliliğinde ısrar ederek doğrudan doğruya yalnızlığı teşvik eder." diyor,Robert Kolker. (*Cinema of Loneliness*, Oxford University Press, New York, 1988 s. 241) Kitle (toplumu) kültürüne göre her birey bir başınadır ve kendisinin dışındakileri potansiyel düşman olarak görür. Muhafazakar söylem güçlü Amerikalı birey' (erkek) ve onu destekleyen ve bağımlı kadın istemektedir. Charles Bronson'lu Death Wish seri filmleri ile Sylvester Stallone' li Rocky seri filmleri başından sonuna muhafazakar içeriklere sahip olarak, yerinde birer örnek oluştururlar. Death Wish filmlerinde ana eksen, yasaların düzeni sağlamaya yetmediği yerde, bireyin gerekirse yasaları da çiğnemek pahasına düzeni sağlamasıdır. Rocky dizisi de, Kolker' ın tanımladığı muhafazakar söylemi yeniden üretir. Bu filmlerde Rocky Balboa sıfırdan başlayarak zirveye ulaşan bir boksörü ve serinin ilk filminde evlendiği Adrian ise bazı çekinceleri taşımakla birlikte sonunda her zaman Rocky' yi destekleyen kadını canlandırır. Rocky IV' e kadar ülke içinde geçen Rocky filmleri dördüncü filmde uluslararası boyutlara taşınarak ABD-Sovyetler karşılaşması biçimine sokulur. Rocky, laboratuarda üretilen Frankenstein-benzeri rakibi Drago'yu yenerek ABD' nin hem onurunu kurtarır hemde gerçek gücünü gösterir. Rocky IV' ün ayrıntılı bir çözümlemesi için bkz. Robert P.Kolker, *Cinema of Loneliness*, 4. bölüm, s. 237-303.

Üretim arasında oldukça doğrudan ilişkilerin varlığını ortaya koyuyor. 'Güçlü Ame-rika - güçlü Amerikalı' imajını, Vietnam'a geri dönüş fantazyası için işleyen filmler de bu dnemın rndrleri. Bu filmler, yenilgiyi kabul edememenin yanısıra, kuşkusuz savaş sonrasında Vietnam'da esir olarak kalan askerleri varsaymaktadır. Bu filmlerin ortaya çıkış nedenleri, yenilgiyi kabullenememenin yanısıra, savaş sonrasında Vietnam'da esir olarak tutulan Amerikalı askerler (*) olduğudur. Bu askerler Vietnam'a geri dönüş fantazyasını işleyen filmlerin başlıca gerekçesini oluştururlar. Başkan Carter döneminde, İran' da devrimden sonra, rehin tutulan Amerikalılar, yapılan askeri operasyonun başarısızlığı sonucu kurtarılamamışlardır ancak bu kez filmler aracılığıyla, Vietnam' daki Amerikalılar kurtarırlar. First Blood : Part II'daki John Rambo, Missing in Action' filmlerindeki Albay Braddock, ' Uncommon Valor'daki John Rodes gibi kahramanlar, yalnızca esirleri kurtarmakla kalmaz, aynı zamanda yüzlerce Vietnamlıyı öldürüp belirli bir bölgeyi yerle bir ederek, ABD 'nin intikamını alırlar. Bu filmlerin varoluş nedenleriyle Reagan'ın Meçhul Asker Anıtı' nın açılışında MIA yakınlarına söylediği şu sözler arasında doğrudan bir ilişki vardır: "Son bölümü yazmadık daha. Savaşta kaybolanların hesabını tamamen görene kadar defteri kapatmayacağız " (121). Reagan' ın sözlerinde çok açık ve seçik olarak görülen öfke ve intikam duygusu bu filmlerde de görülmektedir. Oysa Reagan 1965 Eylül' nde Kaliforniya Valiliği seçimlerine Cumhuriyetçi Parti' den aday olarak katılmasının kesinleşmesinden 1 ay sonra 10.10.1965' de şunları söylemiştir: "Kuzey Vietnam'a savaş ilan etmeliyiz... Biz o ülkeyi baştan başa asfaltla kaplayıp, araba park yeri yaptıktan sonra Noel'de (25 Aralık) evimize dnbiliriz (122). Anlaşıldığı kadarıyla Reagan Vietnam Savaşı'nın kazanılacağından emin görünmektedir. Ancak ABD Başkanı seçildiği 1980-81' de ise yenilgiye uğranılan savaşın üzerinde 5-6 yıl geçmiş ve kendinden emin olma halı, yerini defteri kapatmak'ta ifadesini bulan intikam alma duygusuna bırakmıştır. Reelpolitik' de görülen yeni - muhafazakar saldırganlığın aşağıda incelenecek filmlerin hemen her karesine sindiği görülmektedir.

(**) Bu askerler literatüre MIA (Missing in Action-Savaşta Kaybolanlar) ya da POW (Prisoner of War - Savaş Estirleri) olarak geçmişlerdir.

(121) Aktaran : Susan Jefford, a.g.m., s. 187.

(122) Aktaran: Mark Green ve Gail Mac Coll, "ağımızda Politikacının "Yönetmen" likten "Showman" liğe Dönüşümü", **Dünya Sorunları Dizisi 1**, Derleyen: Göksel Türk, Alan Yayınları, Mayıs 1985, s. 92.

1. RAMBO: FIRST BLOOD PART II

1980' li yıllarda yapılan Vietnam'a geri dönüş fantazmı ya da intikam filmlerinin en önemlisi Rambo II' dir. Popüler Hollywood filmlerinin en kaba ama aynı zamanda da en rafine ürünü olduğunu söylemek çelişki değildir. Film bilinen konvansiyonel karşıtlıklara sahiptir ama aynı zamanda filmin hemen her sekansı ince elenip sık dokunarak oluşturulmuştur. Filmin yaratmak istediği gerilim, başarıyla kurulur ve verilmek istenen mesajlar bu gerilim içinde ustalıkla iletilir. Nitekim film box-office (gişe) anlamında beklenenin üzerinde başarı göstererek, gösteriminin ilk iki haftası içinde 57.2 milyon dolarlık hasılat yapar (123).

John Rambo, ilk film olan First Blood Part I' in sonunda, eylemlerinden dolayı tutuklanmıştır. Part II, Rambo' nun taş kırmaya mahkum edildiği çalışma kampından görüntülerle açılır. John Rambo'yu yetiştiren, ona herşeyi öğreten, kendi tabiriyle Rambo'yu ölüm makinesi yapan Albay Trautman (Richard Crenna)' ın Rambo'ya bir görevi yerine getirmesi koşuluyla serbest bırakılacağını söyler. Rambo ise sorar: "Bu kez kazanacak mıyız?" Rambo Tayland' daki Amerikan üssüne gelir ve operasyon sorumlusu Murdock ile tanışır. Murdock, Rambo'ya yalnızca fotoğraf çekmesi gerektiğini söyler. Rambo Vietnam içlerine sızar ve Co adlı bir Vietnamlı kadınla buluşarak POW' ların (savaş esirleri) bulunduğu kampa ulaşır. Fotoğraf çekmeyip, POW' lardan birini kurtararak, kararlaştırılan buluşma noktasına gelir. Rambo'yu almaya gelen helikopter, Murdock'un emriyle Rambo'yu Vietnamlıların eline bırakarak geri döner. Rambo'yu aynı POW kampına getirirler. Bu arada devreye Rus askerleri girer. Kampa gelen Rus askerlerin komutanı L.T. Podovski ve yardımcısı Rambo'ya işkence yapar. Rambo, Co' nun da yardımıyla kaçır. Kaçış sırasında Co ölür. Rambo kendisini kovalayan helikopteri ele geçirerek, POW kampına geri döner, kampı yerle bir edip POW' ları kurtarır ve Tayland' daki üsse döner ve üs' deki high-tech kompüter radar vs.' ye makineli tüfeğiyle ateş eder ve Murdock' u masaya yatırarak, kendisine ihanetinin hesabını sorar. Murdock' u öldürmez ama öldürmekten beter eder.

Filmin kısaca öyküsü bu. Aslında filmin her sahnesi olay yüklüdür ve gerilim filmin başından sonuna sürecektir biçimde kurulmuştur. Filmin içindeki motifler bili-

(123) Bkz: Susan Jefford, a.g.m., s. 188.

linen motiflerdir. Bu anlamda banaldır. Anak motiflerin kuruluşu popüler film izleyicisi için öylesine ustalıkla gerçekleştirilir ki, filmin rafineliliği de burada gizlidir. Rob Edelman filmi bir medya filmi olarak niteledikten sonra, film üzerine düşünenlerin film ile alay ettiklerini, kamoyunun ise filmin kahramanı John Rambo'yu, idealize ettiğinin, eleştiri - dışı aşırı övgünün nesnesi olarak bağrına bastığını yazıyor (124). Edelman'ın yazdıklarına katılmamak elde değil. Filmin üzerinde düşünülürse, film, popüler sinemanın bir örneği olarak görülebilir. Ancak Rambo II popüler sinemanın iyi bir örneğidir. Film, Reagan dönemi muhafazakar söylemine uygun olarak kurulmuştur. Filmin her karesi muhafazakar söylemin ideolojisini yansıtır. Vietnam bir Sovyet uydusudur; Vietnam 'daki ABD'li esirlere işkence yapılmaktadır vs. Muhafazakar söylemi Vietnam'a geri dönüş fantazmı içinde işleyen Rambo'yu normal olarak Ronald Reagan da pek sevmiştir. "Haftalık radyo konuşmasında eski kovboy Başkan Reagan, filmi yeni izlediğini ve gelecek sefer teröristlere Rambo örneğindeki gibi davranacağını duyurdu" (125). Doğrusu Rambo II 'de Reagan'ı çok sever görünür. Robert Phillip Kolker Rambo II filmindeki Ronald Reagan motifini ayrıntılı bir biçimde çözümler :

"Daha önce de belirttiğim gibi Reagan, yerine getirilemeyecek büyük eylemlerde cesaret verici örnek olarak hareket eden, saldırdığı hükümetten kendisini ayrı tutan bir drama kişisi yaratmıştır. Burada Reagan'ın dıştan gelen bir yol gösterici olmaktan çok kahramanca yol gösteren gizli bir anlatım aracı olduğunu öne sürmekteyim" (126).

Kolker filmdeki Reagan motifini, bir sekans çözümlemesiyle daha da açıklayıcı hale getirir :

" Reagan'ın duvardaki fotoğrafının önemi biraz daha karmaşıktır; çeşitli mücadelelerde sessiz karakter rolünü oynar. Şüphesiz ki Reagan hükümetin başı olarak Murdock'un üstüdür ve bu yüzden Murdock'un affedilmez hareketlerinden de sorumludur. Ancak Reagan'ın ideolojik manevralarının başarısı, kendisini Reelpolitik'in gerçeklerinden uzakta tutmasıy-

(124) Rob Edelman, "Rambo: First Blood Part II", *Cineaste*, Vol. XIV, No: 3, 1986, s. 44.

(125) Rob Edelman, a. g. m. , s.45

(126) R. P. Kolker, a. g. e., s. 255

di. Asl çocuğun geniş ailesinin babası gibi, Reagan onaylamamış, uyarılmış, hatta cezalandırmış ve uzak ve aynı zamanda dokunulmamış kalmıştı. Murdock'un üstüdür; Başkanlık rolü gereği yaşadışı bir hareketi tasvîp etmeyebilirdi; ancak Reagan ideolojik açıdan Rambo'nun tarafını tutar. Aslında Rambo, Reagan'ın mukabele etme sloganını yerine getirir. Filmin iki sahnesi boyunca Trautman, Murdock ile yüzyüze geldiğinde Reagan'ın fotoğrafı Trautman'ın tarafında durur. Trautman'ın, göreve ihanet ettiği ve Rambo'yu terkettiği için Murdock'a lanet okuduğu sahne boyunca da fotoğraf Trautman'ın önce tam arkasında sonra da hemen yanında durur " (127).

Ronald Reagan Rambo'yu destekler. Reagan'ın gönlü, Rambo vari eylemlerden yanadır.

"Reagan gerçekten, Büyük Hükümeti (kuşkusuz, Cumhuriyetçi tarzda) özel çıkarları ve bürokrasiyi temsil edebilir, ama seçmenlerin kafaları ve yüreklerini kazanmada Reagan'ın çizgisi, Büyük Hükümetin (Demokrat tarzda) kötü olduğudur. Çok fazla israf çok fazla harcama vardır. Ve Reagan döneminin sonucu, daha az ekmek, daha fazla bombadır. Bir devlet adamı Rambo'da kötü adam olabilir ama o, Carter döneminden kalma biridir " (128).

Alıntıların da gösterdiği gibi, Rambo'nun yasadışı olarak Vietnam'a girip, ABD'li POW 'ları kurtarmak için giriştiği bütün şiddet eylemlerini Reagan desteklemektedir. Reagan filmi, film Reagan'ı onaylamaktadır. Reagan filmde fotoğrafın dışında görünmez. Görünmesine, konuşmasına gerek de yoktur zaten. Başkan Reagan, bir baba, destekleyici, onaylayıcı olarak kodlanır. Rambo, Reagan'ın gönlünde yattığı, düşlerinde gördüğü biçimiyle intikam alır, komünistlere gereken dersi verir. Rambo'yu yaratan adam olarak geçen Albay Trautman'ın rolü ise son derece çarpıcıdır : Ronald Reagan'ın vekili.

".... Trautman şu ana kadar tartışmakta olduğumuz filmlerdeki ataerkil sunumları özetleyen Reagan'ın vekili durumuna gelir. Yönlendirir,

(127) R. F. Kolker. , a. g. e. , 262

(128) Rob Edelman, a. g. m, s. 45.

yönetir ve kontrol eder. Bürokratik muhalefete karşı hemen hemen çaresizdir. Ancak evladı (Rambo) tüm eşitsizlikleri hatta Trautman'ın ihanet ettiğine inandığı anlık ümitsizlikte bile - yenebilecek ve düşman öldürebilecek güçtedir ... Rambo artık Trautman aracılığıyla Reagan'ın da oğludur." (129)

Filmin her sahnesinin incelikle kurulduğu belirtilmişti. Rambo'dan, bürokrat Murdock'a, Vietnam askerlerine, Rus danışmanlarına, Rambo'nun yardımcısı güzel kadın Co'ya kadar her motif muhafazakar söylem tarzına göre oluşturulmuştur.

Rambo'nun yardımı Co, oldukça güzel bir kadındır. Co, Vietnamlıdır ve bu özelliği Rambo ve benzeri intikam filmlerinin vazgeçilmez bir motifidir.

"Fakat bu filmlerde unutulmayan birileri vardır. Vietnam haklı. Bu filmlerin her birinde - ilk film olan *Geren Berets'* deki (1968) gibi - Amerikalıların savaşıma amacına sadık en azından bir Vietnam askeri ya da vatandaşı vardır. ' *Uncommon Valor*' da Vietnam'lı bir rehber Laos ormanlarında (POW' ları) kurtarma ekibine yol gösterir, sonunda da kendisini ve kızlarından birini Amerikalıları kurtarmak için feda eder. ' *Missing in Action II*' de bu, Braddock'a şaşırtıcı taktikler veren, bir mühimmat deposuna gizlice girerek ekibin kurtuluşunu sağlayacak yeterli silahı gaspeden Vietnamlı bir dokturdur... Ve ' *Missing in Action I*' de, Braddock ilk POW kampına girdiğinde Amerikalıların başka yere nakledildiğini ve yalnızca Vietnamlı esirleri kurtarabileceğini öğrenir. Vietnamlıların yanıtı önemlidir.: " bırakın özgürlüğümüz için savaşalım". ABD hesabına çalışan ajan Co tarafından kurtarılan Rambo, Amerikalıların her ikisini de (Rambo ve Co) unutmayacağını tekrarlar. Vatandaşlarından farklı olarak Co, Rambo'yu Rusların işkencesinden kurtarmak için yaşamını riske sokar ve Rambo " onu unutmayacağını" söyler. Co, sonradan bir Vietnamlı subay tarafından vurulduğunda, ölürken, Rambo'ya sorar: "Rambo beni unutmazsın değil mi?" Her ne kadar Rambo'nun yanıtı yumuşaksa da, sert ve keskindir, "Hayır, Hayır" Mesaj açıktır : Vietnamlılar davalarını terketmediler; biz de terketmemeliyiz. " (130)

(129) R. F. Kolker, a. g. e., s.262.

(130) Susan Jefford, a. g. m., s. 192

Burada iki önemli motif vardır. Birincisi Hollywood'un intikam filmlerinde yer alan, ABD'ye ve temsil ettiği 'Hür Dünya', özgürlük gibi nosyonlara Vietnamlıların hala bağlı oldukları varsayımıdır. Bu ise ABD'nin Vietnam'a müdahalesinin nedeni olarak öne sürdüğü Vietnam'ı komünist tehlikeden koruma gerekçesini güçlendirir. Rambo II' de ABD ve temsil ettiği görüşlere sadık biri olarak seçilen Co ise kadın olarak tam da muhafazakar söyleme göre karakterize edilir. Co karakteri, diğer filmlerden farklı olarak evde oturup örgü örerek sevdiği adamı beklemez. Hoş ama sert bir yüze sahip olan Co, aynı zamanda bir savaşçıdır. Rambo'yu kurtarmasının sonrasında, Co'nun kendisini Rambo'nun kollarına bırakması beklenir. Hem kadın hem de savaşçı olmasının bedelini vurulup ölerek öder. Çelişki vardır. Kadın verili ilişkilerinin dışına çıkar. ABD hesabına savaşır. Bedeli yaşamını kaybetmektir. Co'nun bu tavrı olumlu mudur, yoksa evinde oturmazsan böyle olur türünden bir mesaj mıdır? Yanıt verilmez.

Rambo II, 80'li yıllarda çevrilmeye başlanan intikam filmleri içinde çok sık olarak yer verilen beceriksiz bürokratlar aracılığıyla Amerikan hükümetine cepheden en şiddetli saldırıyı yöneltir. "Rambo yalnızca komünistlerle savaşmaz ve bu onu kahraman John Wayne'den ayıran noktadır. Rambo aynı zamanda Amerikan bürokrasisini de ele alır " (131). Filmde beyaz gömlek ve kravat takan tek bürokrat olarak görünen Murdock, insana değil, kompüterlere güvenmektedir ve bu halıyla de zayıf bir karakter olarak tanımlanır. Murdock'un derdi Vietnam'daki POW'ları kurtarmak değildir. Nitekim "Amerikan Senatosu'nda birinin ayağa kalkıp bir çift unutulmuş hayalet için harcanan iki milyar doları sorabileceğini düşünüyor musun? " der. Murdock' un esir insanları değil, bağlı bulunduğu politik mercileri; düşünüyor görünür. Rambo ise Murdock' un yüksek - teknoloji ürünü bilgisayarlara vs'ye tapınmasına karşılık " ben her zaman aklın en iyi silah olduğuna inandım" der. Diğer filmlerdeki bürokratlar gibi, Murdock da şimdiye kadar yapılan Amerikan savaş filmlerinde genellikle düşmanların sahip olduğu, korkaklık, güvenilmezlik, iktidarsızlık gibi özelliklerle donatılarak tanımlanır." Kompüterler ve sadık personelle çevrili Murdock, Rambo'nun büyüyen erkeksiliği karşısında açık bir kadınsılık gösterir" (132). Helikopterin kendini almaması sonucu Vietnamlılara esir düşen ve

(131) Rob Edelman, a. g. m. s. 45.

(132) Susan Jefford, a. g. m. , 192.

Rus teğmenin, bir POW'un gözlerin oyma tehdidi sonucu, ABD üssü ile telsiz konuşması yapmayı kabul eden Rambo, Murdock'a telsizle seni s. k. meye geliyorum" mesajını verir. Gerçekten de filmin finalinde Rambo'nun Murdock'u masaya yatırıp, kulağının dibine bıçak saplaması, telsizle iletildiği mesajı yerine getirdiğini gösteren ve çok açık cinsel göndermeler içeren bir sahne vardır. Feminine Murdock , maço Rambo tarafından kelimenin tam anlamıyla düzülür.

Rambo tek başına, Vietnam'ın bir bölgesini, yerle bir edip onlarca Vietnam askerini öldürür. Devreye Rus askerleri de girer. Bu askerlerin komutanı Podovski ve yardımcısı sadist birer işkenceci olarak tanımlanır. Bu konuda Robert Phillip Kalker ilginç bir yorum yapıyor:

"Kötüler Vietnamlı yada Rus olarak belirlenmişse de çok farklı olarak görünürler.. Vietnamlı Vietnamlı değil ama 2. Dünya Savaşı filmlerindeki Japonların yeniden yaratılmasıdır. Rus danışman Rus değil ama 2. Dünya Savaşı filmlerindeki Nazilerin bir temsilcisidir. (Anti - Sovyet propagandaya duyarlı ülkeler için yapılan video kasetlerinde dialogların dublaşı öylesine kolay yapılır ki çağdaş referanslar silinir ve film 2. Dünya Savaş'ını anlatır hale getir)" (129).

Gerçekten de Asyalı karakterler stereotip olarak tanımlanırlar. Onların ya seks ya da alkol takıntıları vardır. Tek iyi Asyalı Rambo'nun yardımcısı ve ilgi duyduğu Co'dur. Ruslar da mevcut klişeleriyle tanımlanırlar.

Rambo ile ilgili bir diğer ilginç yorumu Rob Edelman yapıyor :

"Rambo, John Wayne'in görkemli günlerinden bu yana Amerika'ya ne olduğunu yansıtır. Ulusun öncü ruhu, hükümetin ayak oyunları, sınıtım ve kendinden şüphe etmekle yer değiştirmiştir. Yine de Amerika sert, güçlü, yiğit kalır. Hala savaşları kazanabilir. Birey - tek başına bir erkek, bireyciliğin örneği, Rambo - zafer kazanabilir. Rambo bu itibarla, binlerce sinema izleyicisi için Büyük İletişimci olmuştur. Etnik olarak bile filmin cazibesi, yaygın kanının ötesine geçmeye ayarlanır. Stallone bir İtal-

(133) Robert Phillip Kalker. , a.g.e. p. 252 - 253.

yanı'dır : De Niro ve Pacino adlı süperstarlar çağında Wayne, Flynn ya da Power'lı bir film gerekli değildir. Karakterlerin yarı yerli olmasına (yani saf Amerikalı olmamasına) izin bile verilir. Amerika'nın Kızıl düşmanları artık kızıl deriler değil, Ruslar ve Asyalılardır. Batı fethedilmiştir, bu yüzden Yerliler Kovboy'ların yanında yer alabilirler. " (134)

Rambo Amerikalılara duymak istediklerini söylemektedir. Bu söylenenlerin mantıksal ya da gerçeklere dayalı olduğu söylenemez. Rambo bunu daha ziyade duygusal ve simgesel düzeyde gerçekleştirir. Bunu da başarıyla yerine getirdiği eklenmelidir. Amerikalılar 70'li yıllar boyunca yitirdiklerini Rambo ile kazanırlar. Rob Edelman Filmin böylesine başarı kazanmasını zamanlamaya bağlıyor. Edelman filmin, Amerika'nın Vietnamdaki yenilgisinin mass media da haftalarca işlendiği, analiz edildiği, Saygon'un düşüşünün 10. yıldönümünde Mayıs ayında 2074 sinemada birden gösterime girme rekoru kırdığını yazıyor (135). Edelman' ın zamanlama sapması doğrudur. Ama eklemek gerekiyor; zamanlama ne kadar yerinde olursa olsun, filmin başarısı kodlamanın başarısından geçiyor. Başta de belirtildiği gibi, film, üzerine düşünenler için kaba, popüler sinema izleyicisi için rafine bir filmidir. Filmin üzerinde düşünüldüğünde en doğru yorum şu oluyor: "Rambo savaş fantazmalarında yer almış, yakalandığında ve işkence edildiğinde bile zarar görmeyen, Susan Sontag' ın faşist estetik göstergesi olarak vurguladığı erkeksi duruşun ilahlaştırıldığı, herkesin oyuncak askeridir." (136)

(134) Rob Edelman, a. g. m., s. 45.

(135) a.g.m. , s. 45.

(136) Aktaran: R. F. Kolker, a.g.e., s. 263

2. 'MISSING IN ACTION' (*)

1984 yılından itibaren peşpeşe yapılan ve Glan-Globus'un prodüktörlüğünü üstlendiği 'Missing in Action' filmleri, Vietnam savaşının kaybedilmesinden yıllarca sonra, Vietnam'da kalmış Amerikalıları kurtarmayı ele alır. Bu filmlerin ve aslında tüm intikam filmlerinin ortak paydası, Vietnamlılar kadar, Amerikalı bürokratların da düşman olarak tanımlanmasıdır. Missing in Action I' in reklamında "son asker evine dönene dek savaş bitmeyecek. Vietnam, 1984. "ifadesi yer alır (137). Bu sözlerle, bir önceki bölümde aktardığımız Reagan' ın sözleri arasında bir benzerlik ve devamlılık vardır.

Missing in Action III., ABD' nin Vietnam'a müdahalesinin son günlerine rastlayan Saygon' un boşaltılması görüntüleriyle başlar. Bir yandan ABD' nin kendi askeri gücünü ve personelini geri çektiğini, diğer yandan da Güney Vietnamlıların ülkeyi terketmek için ABD Büyükelçiliğine akın ettiğini görürüz. Saygon sokak ve caddelerinde insanlar panik içindedirler. İnsanların neden korkup kaçtıkları gösterilmez ama biliriz ki gelen tehlike Vietkong ve komünizmdir. İnsanlar panik içinde Vietkong' un temsil ettiği komünizmden, ABD' nin temsil ettiği özgürlüğe (?) kaçırmaktadırlar. Film, bize göstermese de, Vietkong ve komünizmi, insanlar için, bir hayalet, bir öcü vs. olarak tanımlar. Nitekim film ilerledikçe savaşı kazanan Vietkong' un ve temsil ettiği görüşlerin iktidara geldikten sonra Vietnam'a ve halkına nasıl felaketler getirdiğini görürüz. Örneğin Albay Braddock Vietnam'a geri döndüğünde, ülkede sıkıyönetim ve sokağa çıkma yasağı vardır. Bunun nedeni verilmeyiz. Vietnam, 1975' de ABD ile savaşın bitmesinden sonra, 1978-79' da Çin ile savaşıması, aynı yıllarda Kamboçya' da, yüzyılın en kanlı rejimlerinden biri olarak kabul edilen ve milyonlarca insanı katleden Pol Pot' un iktidarda olması nedeniyle Vietnam ile Kamboçya arasında sınır çatışmaları olması yüzünden, Vietnam'da sıkıyönetim uygulaması olabilir. Ama filmde sıkıyönetim uygulamasının nedenine dair herhangi bir belirti yoktur. Filme göre önemli olan sıkıyönetim uygulamasının olmasıdır. Film için önemli olan tarih değil, Vietnam konusundaki önyargılardır.

(*) Bu başlık altında, öncelikle 'Missing in Action III' işlenecek yeri geldikçe de I ve II. filmlere dönülecektir.

Filmin bakış açısından, Vietnam halkının girdiği savaş, ABD' ye karşı yürütülen bir ulusal kurtuluş savaşı değildir. Yalan söylemek kolay değildir. İnsan söylediği yalana gerçekten inanabilir. Bu film ve benzerlerinin söyledikleri yalanlara inandıkları varsayılabilir. Gerçekten de filme göre, Vietnamlıların ABD işgal ordusuna karşı yürüttükleri savaş bir ulusal bağımsızlık savaşı değildir. Evet, Vietnamlılar ABD ordusuna karşı savaşmışlardır ama sonuç baskıcı totaliter bir rejimdir. Hollywood, bu film ile Vietnamlıların bir yanılsama içinde olduklarını varsayar. Bu yanılsama varsayımı Saygon' daki insanların, ulusal kurtuluş savaşı veren Vietkong ve temsil ettiği görüşlerden akın akın kaçmasıyla gösterilir. Yüzyılımızda ulusal kurtuluş savaşı vermek ve bu savaşı kazanmak, moral anlamda, aynı zamanda ulusal onuru kazanmak anlamına gelmektedir. Oysa filme bakılırsa ABD yardımını reddetmek, özgürlüğü reddetmek anlamına gelmektedir. Saygon' un boşaltılmasına ayrılan filmin girişi akla bunları getirmektedir. Albay Braddock, geri çekilme sırasında, karısını almaya gider ama karısının oturduğu daire bir Vietkong roketiyle yerle bir olur. Braddock içeriden çıkartılan cesedin karısı olduğuna inanır ve ülkesine tek başına döner. Vietnamlı olan karısının rolü ise ilginçtir; ABD Büyükelçiliğinde çalışan bir tercüman.

Filmin ilk bölümü şimdiki zaman gibi verilse de, filmin asıl şimdiki zamanı 1980' li yıllardır. 1975' de geçen Saygon' un boşaltılma sahneleri, filmin ilerleyen bölümleri için aslında sadece bir gerekçedir. Filmin şimdiki zamanında, Braddock' u çok kısa bir an için de olsa bir vet olarak görürüz. Saygon'dan ayrılma anında, helikoptere binmek uğruna, bir kadının önüne geçmeye çalışan ama engellenen bir Vietnam' lı tarafından kürek kemiğinden vurulan Braddock, ABD' de bir barda içki içmektedir. Vietnam'da yaralanmış bir Vietnam Vet' idir Braddock. Bir rahip, bara gelerek, müteakıt Braddock' a Vietnam'daki karısının hala yaşadığını söyler. Rahibe inanmayan Braddock'a CIA ajanları engel olmaya kalkışınca Braddock karısının yaşadığına iyice ikna olur ve Tayland'a gider. CIA Braddock'a Tayland' ın başkenti Bangkok' da da engel olmaya çalışır. Braddock' un Bangkok'da bağlantı kurduğu kişi, ona gerekli olacak malzemeyi (deniz motoru, silahlar vs.) hazırlamıştır. CIA ajanları ile Braddock ve arkadaşı arasındaki arabalı kovalamaca, açıkca San Fransisco kentinde geçen 'San Fransisco Sokakları ' gibi dizi filmleri anımsatır. Kovalamaca sonrasında polis devriye araçlarını hurdaya çeviren Braddock ve arkadaşı, kent dışındaki havaalanına gelerek, uçağa binerler ve arkadaşı Braddock'u radara yaka-

lanmadan, Vietnam sahillerinde bir yere bırakır. Artık Vietnam sınırları içinde bulunan Albay Braddock karısını ve oğlunu eliyle koymuş gibi bulur. Ama Vietnam' da komünistler iktidarda olduklarından, geri dönüş kolay olmayacak, uzun bir mücadele sonunda ve yüzlerce Vietnamlı askeri öldürerek, özgürlüğe kavuşacaktır.

İlk iki filmde ABD' li esir askerleri kurtaran Braddock (üç filmde de adı aynıdır), konu bıkkınlık vermesin diye olacak, bu kez karısını, kendinden habersiz olarak doğmuş oğlunu ve savaş sırasında ABD' li askerlerden doğmuş yarı Amerikalı yarı Vietnamlı olup, bir rahibin gözetimi altındaki misyonda yaşayan çocukları kurtaracaktır.

CIA' nın Braddock' un Vietnam'a gitmesini engelleme çabası ile, Missing in Action I' deki Dışişleri yetkililerinin Vietnam'da Amerikalı esir kalmadığına inanmaları, Rambo II' deki bürokrat Murdock' un Rambo' yu düşmanın eline terketmesi ya da Franklin Schaffner' in ölmeden önceki son filmi 'Welcome Home' daki CIA ve hükümet yetkililerinin filmin kahramanı Kris Kristefferson' un Vietnam'a geri dönüp ailesini getirme isteğine engel olma çabaları arasında benzerlikler vardır. Ancak maço kahraman Braddock bürokratlara rağmen, Vietnamlıların çoğunu temizleyecek, esirleri ya da çocukları kurtaracaktır. Bu filmler bürokratları ya da yetkilileri, korkak, güvenilmez, aldatıcı olarak tanımlarlar. Susan Jefford, 'Missing in Action I' deki Dışişleri sözcüsünün bir kadın olarak seçilmesinin, hükümetin karakterizasyonu açısından önemli olduğunu belirtiyor (138). Dışişleri sözcüsü Fitzgerald akıllı ve saldırgan bir kadındır ama maço kahraman Braddock onu yola getirecektir. Yine Jefford'a göre Fitzgerald' ın Braddock' un arzularına ve değerlerine, hem cinsel hem de entellektüel açıdan, teslim oluşu, benzer biçimde askerlerin ve savaşın taleplerinin meşruluğunun ordu tarafından hükümete kabul ettirilmesini akla getirir (139). 'Missing in Action' filmlerinde, diğer intikam filmlerinde olduğu gibi, hükümet feminen-kadınımsı olarak tanımlanır. Bu feminine özellik, filmlerin temel varsayımı için baz olarak iş görür. Savaşı, Amerikalı askerlerin ya da ABD ordusunun yetersizliği yüzünden değil ama bürokratlar ve politikacıların korkaklığı, becerik-

(138) Susan Jefford, a.g.m., s. 189

(139) a.g.m., s. 189

sızlığı, iktidarsızlı yüzünden kaybedilmiştir. Hükümet feminine olmasaydı, ABD ordusu Vietkong'u silip süpürürdü. Bu spekülasyon intikam filmlerinin ortak paydasıdır. Nitekim maço kahramanlar, bürokratların engellemelerine rağmen misyonlarını başarıyla tamamlarlar ve ABD askerlerinin ne kadar başarıyla savaştığını gösterirler.

Buna karşılık Vietnamlı askerlerin tanımlanması, ırkçı bir yaklaşımla, onları aşağılık, sinsî, korkak, sürü biçiminde hareket eden, hiç bir biçimde bireyselliği, insanlığı olmayan, sadist vb. özellikleriyle göstermekten geçer. 'Missing in Action I' de Braddock, Vietnamlı General Trang'ı pembe ipek örtüler içinde beyaz ipek pijamalarıyla bulur. Bunuda, tıpkı, 'Geren Berets' deki şampanya içen generalin lüks bir malikanedeki şatafatlı yaşamı gibi, yoksul, geri kalmış, yüzyıllarca sömürge olup ulusal kurtuluş savaşıyla bağımsızlığını kazanmış Vietnam'da generallerin - ki generaller C. Wright Mills' in değişiyse iktidar seçkinlerindendir ve iktidarı temsil ederler-, lüks ve sefahat içinde yaşadıkları kastedilmektedir. 'Missing in Action III' deki Vietnamlı General tam bir sapık olarak tanımlanır. General, kendi egemen ülkesine izinsizce giren Braddock'a ülkesi çıkarları adına değil, ihtirasları ve sadistçe duygularıyla karşı çıkar. Braddock'un Vietnamlı karısını alnından vurur. Braddock ile birlikte önce oğlunu, sonra da misyondaki bütün çocukları ve rahibi hapseder. Braddock'a ve oğluna işkence yapar. Braddock'u askıya asıp, ona elektrik işkencesi uygular. Askerler de General'den farklı değildirler. Çocuklara vahşice davranırlar. İçlerinden biri misyonda yaşayan 12 - 13 yaşlarındaki bir kıza, hapsedildiği askeri kampta tecavüz etmeye kalkar. Tüm bunlar, iyi kahraman-kötü düşmanlar konvansiyonel karşıtlığı içinde, iyi-kahraman Braddock' un kötü-düşman Vietnamlıları öldürmesini haklı kılmak için kullanılan banal motiflerdir.

Missing in Action I' de General Trang' ın pembe ipek örtüler ve beyaz pijamalar giymesi ve Braddock' u arkadan vurmaya kalkışmasıyla, II' de Albay Yin' in yeşilden griye, beyaza kadar sürekli renkli elbiseler giyip çıkarmasıyla ve III' deki General' in, Braddock' un başarıları karşısında histeri krizi benzeri ağlama nöbetleri geçirmesiyle, feminine özelliklere sahiptirler. Vietnamlı askerler ise tam bir haşerat ordusu gibidir ve Braddock onları haşerat öldürür gibi yokeder. Braddock' un askerliğinin yanısıra karateci oluşu ve Missing in Action III' deki Vietnam helikopterinin bir türlü tükenmek bilmeyen roket cephanesi, ister istemez Türk avantür sine

masının vazgeçilmez ismi Cüneyt Arkın' ın mermisi bitmeyen silahını ve yumruklarıyla onlarca adamı haklayışını akla getirir.

Hem hükümetin hem de Vietnamlıların feminine özelliklerine karşılık, kahramanların maço özelliklerinin yüceltildiğini görürüz. Albay Braddock hem asker hem usta bir karatecidir. Buna bir de ilk iki filmde ülkesine ve asker arkadaşlarına, üçüncü film de ise ülkesine ve karısına-çocuğuna sadakati ve ülke (ABD), esir askerler, karısı ve çocuğu için kendini tehlikeye atması eklenince muhafazakar söylemin olmasını istediğı maço erkek tipi ortaya çıkar.



SONUÇ

Sinema kadar realite ve iktidarla dolaysız ilişki kuran başka bir sanat yoktur. Entellektüel bir üretim olan sanat, toplumsal değişimler, hukuk' un, ideoloji' nin, ahlak' ın vs. tersine daha dolaylı ilişkiler içinde iken, sinema diğer sanatlardan bu konuda ayrılmaktadır. Çünkü sinema, bir sanat olduğu kadar, bir endüstridir de. Endüstri olarak sinema, toplumsal yaşamın düş üretimini gerçekleştirmektedir. Ürettiği anlamın son derece yaygınlaşabilmesi ve etkili olması sinemanın politik iktidarla ilişkisini alabildiğine dolayımsızlaştırmıştır. Böylesi bir ilişki sinema endüstrisinin yani Hollywood' un hükümetle organik ilişki içinde olmasını gerektirmez. Sivil toplumun sırrı da buradadır. Tarihi boyunca sinemayı bir hükümet organına dönüştürme ya da sinemanın hükümetin önerdiği biçimde faaliyet göstermesi yönünde girişimler olmuşsa da, Hollywood' un başarılı olabilmesi hem iktidarla uyumlu hem de iktidardan özerk olarak işleyebilmesi sayesinde olmuştur. Hollywood hükümet organı olmadan ve hatta bu sayede iktidar ve onun devamı için çok daha etkili anlam üretebilmiştir. Amerika' nın dünyada süper güç, Hollywood' un dünyanın en büyük sinema endüstrisi konumuna yükselmesi birbirine bağlı ve birbirini destekleyen iki süreç olarak görünmektedir. Dünyada egemen bir güç olmak için ekonomik ve politik güç yetmemekte, bu güçlülüğü onaylatacak aygıtlara gereksinim duyulmaktadır. Dünyamız, teknolojik gelişmelerle iyice küçüldüğünden modern toplumlarda egemenlik ülke sınırları ile sınırlı değildir. 20. yüzyılı en temel özelliklerinden biri de ülke içindeki egemen-bağımlı ilişkisinin uluslararasılaşmasıdır. 20. yüzyılda bu egemen-bağımlı ilişkisi ise geçmiş yüzyıllarda olduğu gibi zorla kurulmamakta, bağımlı olan bağımlılıktan başka şans bırakılmamakta ve aynı zamanda da bu ilişki onaylatılmaktadır. Ekonomik, askeri, teknolojik ve politik faktörler bu sürecin bağımlı olanın başka şansının olmadığı yanını oluşturuyorsa, kitle iletişim araçları da bu sürecin onay yanını oluşturmaktadır.

Hollywood düşsel anlam üretimini gerçekleştirirken, bunu sanatsal bir bağlamda değil ticari bağlamda yapmaktadır. Bir endüstri olduğu için ticari kaygı ilk planda gelmekte ancak Amerikan yaşam tarzının onaylatılması da ihmal edilmemektedir.

Yüzyılımızın en önemli ama aynı zamanda en acı verici olaylarından biri de, teknolojinin devreye girmesiyle boyutları büyüyen ve etkisi daha derinden duyulan

topyekûn savaşlar ile günümüzde Amerika' nın küçük, geri kalmış ülkelere dersini verme (!) biçiminde ortaya çıkan yerel savaşlardır. İnsanlar ve toplumlar açısından son derece önem taşıyan bu olay en başından bu yana sinemanın ilgisini çekmiş ve Hollywood başlı başına 'savaş filmi türü' nü oluşturmuştur. Savaş yıllarında sinemadan, bilgilendirme, haber verme, eğitime, eğlendirme propaganda yapma gibi amaçlarla yararlanılırken, savaş sonrası yıllarda savaşın estetize edilmesi yoluna gidilmiştir. Hitler' e ve temsil ettiği fikirlere karşı olduğumuz için bir anlamda Amerika' nın Almanya'ya karşı savaşa girmesini onaylayabiliriz. Ancak sorun bu kadarla sınırlı değildir. Savaşın yalnızca Naziler ile demokrasiyi savunan güçler arasındaki bir savaş olmadığı aynı zamanda farklı ekonomik ve politik nedenlerle de çıktığı kavrandığında, tarihte yaşananların, hiç te Hollywood filmlerinde bize anlatıldığı gibi olmadığı anlaşılmaktadır. İşte Hollywood filmlerindeki tarihin falsifikasyonu (çarpıtılması), savaşın estetize edilmesiyle yapılmaktadır.

İnsanlara, savaşın yol açtığı maddi ve manevi yıkımı açıklamak gerekmektedir. İktidar bu rasyonalizasyonu, sinema dışında da yapmaktadır ancak özellikle 2. Dünya Savaşı 'nın sonrasında üretilen savaş filmleri kadar savaşın rasyonalizasyonunu daha etkili yapan bir aygıt olmamıştır. Savaş filmleri yalnızca bunu yapmamış, savaşı kollektif olarak haz alınan bir seyirlik haline getirmiştir. Haz alınırken de, Amerika' nın demokrasiyi ve özgürlüğü savunmak için savaşa girdiği ve gerekirse yeniden girileceği konusunda mesajlar verilerek izleyici daha sonraki savaşlara hazırlanmıştır. 1990 Ağustos' unda Başkan Bush' un Irak ile savaşması için Orta Doğu'ya yüzbinlerce asker ve araç göndermesini Amerikan halkının % 75' inin desteklemesi buna yeride bir örnektir. Bu onayı sağlayan başta kitle iletişim araçlarının buna yönelik kodlanmasıdır.

Amerika'nın Vietnam' da 10 yıl boyunca yürüttüğü savaş ise, o güne kadar savaş filmlerinin yücelttiği Amerikan askeri imgesine çok ciddi bir darbe indirmiştir. Bu haksız savaşa realitede gösterilen tepki sinemaya da yansımıştır. Daha önceki savaşlara da eleştirel gözde bakmaya çalışan yönetmenler vardır, ancak bunlar savaşı yererlerken ya Amerikan askeri imgesinin yüceltilmesinden kaçamamaları sonucu ya da samimi olarak bunu yüceltmeyi seçerek, kendi savaş-karşıtlıklarına gölge düşürmüşlerdir. Savaşa ve her türlü militarizme ilk ciddi ve topyekûn muhalefet 60' lı yıllarda yükselmiş, bu muhaliflik sinemada, Vietnam' ın dolaylı yoldan an

latımı olan Robert Altman' ın 'M.A.S.H.' ile 1970' den başlayarak, Hal Asby' nin 'Eve Dönüş' (Coming Home -1978), Ted Post(un 'Go Tell the Spartans' (1978), Milos Forman' ın Vietnama gitmeyi reddetmeyi içeren 'Hair' (1979), Alan Parker' ın 'Birdy' (1984), Brian De Palma' nın ilk kez Vietnam Savaşı'nı kriminal olarak değerlendiren 'Casualties of War' (1988-89) ve Oliver Stone ' un 'Müfreze' filminin bir özür dilemesi olarak görülebilecek 'Doğum Tarihi 4 Temmuz', (Born on the Fourth of July-1989) filmleri ile günümüze kadar ulaşmıştır. Ancak yapılan, şimdilik onlarca film arasında bu sayı oldukça azdır. Yine de bu çok önemlidir, çünkü bu savaşa dek yapılamayan birşey yapılmış, savaşa, militarizme ve askeri imgeye bu filmlerle darbe indirilmiştir. Kuşkusuz Amerikan sistemi bunun panzehirini, genel oarak savaşı özel olarak da Vietnam savaşını, militarizmi, Amerikan ulusal çıkarlarını, Amerikan ordusunu vs. savunan ve yücelten çok daha fazla film yaparak üretmekte, kendi ekonomik, politik ve militer görüş ve uygulamalarını bu filmler aracılığıyla izleyicilerine onaylatmaktadır.

Vietnam Amerika' nın son 30 yıl içinde yaşadığı en büyük yerel savaştır. Bu savaşın Amerikan toplumundaki etkisi, gitgide azalsa da, daha uzun yıllar süreceğe benzemektedir. Hollywood ise Vietnam ile hesaplaşmasına, eğer daha önemli bir savaş yaşanmazsa, devam edecektir. Hollywood içinde sayıları az da olsa, Vietnam konusuna daha sağduyulu yaklaşan yönetmenler varolmuştur. Bu yönetmenler Amerika' nın Vietnam'da önemli bir hata yaptığını vurgulamışlardır. Ancak bu yetmemektedir. Yapılan yalnızca bir hata değil, bir suç, bir soykırımdır. Hollywood' dan Amerikan militarizmini yeren ve Vietnam'da işlenen suç, yapılan soykırımı anlatacak yönetmenleri ve filmlerin çıkmasını beklemenin boş bir ütopya olmadığının belirtileri ortaya çıkmaya başlamıştır.

Bugüne kadar yaşanan realite ve yapılan filmlere baktığımızda genel olarak olumsuz nitelenebilecek şu sonuçları görmekteyiz: Günümüzde ekonomi militarize olmuştur. Savaş sektörü, sermayenin atılım yapması için savaşı bir yatırım alanı olarak görmektedir. Hollywood için ise savaş filmleri bir yatırımdır. Dolayısıyla kâr getirdikleri sürece hem savaş sektörünün savaşa hem de Hollywood' un savaş filmlerine yatırım yapmaları, doğaları gereğidir.

KAYNAKÇA

I - TÜRKÇE KAYNAKLAR

A - KİTAPLAR

- ABİSEL, NİLGÜN, **Sessiz Sinema**, Ankara, A.Ü. Basın Yayın Yüksek Okulu Yayınları, 1989
- ADANIR, OĞUZ, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İzmir, Ajans Tümer Yayınları, Mart - 1987
- ALTHUSSER, LOUIS, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Türkçesi: Yusuf Alp, Mahmut Bozşık, İstanbul, Birikim Yayınları, 1978
- ANABRİTANNICA, **Genel Kültür Ansiklopedisi**, İstanbul, Ana Yayıncılık, 1986
- BENJAMIN, WALTER, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Hazırlayan: Ünsal Oskay, İstanbul, Dost Yayınevi, Eylül - 1982
- BERNE, ERIC, **Psikiyatri ve Psikanaliz Rehberi**, Türkçesi: Dr. Emre Kapkın, İstanbul, Yaprak Yayınları, Temmuz - 1988
- BOYACIOĞLU, AHMET, **Oscar Filmleri**, Ankara, Kalem Yayıncılık, Eylül-1986
- BROWN, BRUCE, **Marks, Freud ve Günlük Hayatın Eleştirisi**, Türkçesi: Yavuz Alogan, İstanbul, Ayrıntı Yayınevi, Ocak-1989
- CONRAD, Joseph, **Karanlığın Yüreği**, Türkçesi: Sinan Fişek, İstanbul, Dost Yayınevi, 1982
- DEVİRİMLER VE KARŞI DEVİRİMLER ANSİKLOPEDİSİ, İstanbul, Gelişim Yayınları, 1987 (2. Basım)
- DORSAY, ATİLLA-GÜRKAN, TURHAN, **Sinema Ansiklopedisi**, İstanbul, Hürriyet Gösteri Dergisi Eki
- DORSAY, ATİLLA, **Sinema ve Çağımız**, İstanbul, Hil Yayınları, Nisan-1984
- ENGELS, FREDERICH, **Anti-Dühring**, Türkçesi: Kenan Somer, Ankara, Sol Yayınları, Mart-1975 (2. Basım)
- FROMMM, ERICH, **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri I**, Türkçesi: Şükrü Alpagut, İstanbul, Payet Yayınları, Aralık - 1984
- GEVGİLİLİ, ALİ, **Çağını Sorgulayan Sinema**, İstanbul, Bağlam Yayınları, Mayıs-1989
- GRAMSCI, ANTONIO, **Felsefe ve Politika Sorunları**, Türkçesi: Adnan Cemgil, İstanbul, Payel Yayınları, Aralık-1975
- GREENE, FELIX, **Vietnam, Vietnam**, Türkçesi: Ayhan Tezel, İstanbul, Sander Yayınları, Ocak-1969
- FOUCAULT, MICHAEL, **Deliliğin Tarihi**, (Kitabın özgün adı 'Delilik ve Akla Aykırılık: Klasik Çağda Deliliğin Tarihi' dir) İstanbul, Oluşum Dergisi Özel Sayı, 1982

KALKAN, FARUK, Türk Sineması Toplumbilimi, İzmir, Ajans Tümer Yayınları, Mart-1988

SOSYALİZM VE TOPLUMSAL MÜCADELELER ANSİKLOPEDİSİ, İstanbul, İletişim Yayınları, 1989-1990

SÖNMEZOĞLU, FARUK, **Ansiklopedik Politika Sözlüğü**, İletişim Yayınları, Çağdaş Liderler Ansiklopedisi Eki

SWEEZY, PAUL - BARAN, PAUL-MAGDOFF, HARRY, **Çağdaş Kapitalizmin Bunalımı**, Türkçesi: Yıldırım Koç, Ankara, Nisan - 1975

THERBORN, GÖRAN, İktidarı İdeolojisi ve İdeolojinin İktidarı, Türkçesi: İrfan Cüre, İstanbul, İletişim Yayınları, 1989

B - MAKALELER

ARPA, BURHAN, "İnsanın İnsanı Öldürmesi" **Cumhuriyet Gazetesi**, İstanbul, 3 Temmuz 1990

BELGE, MURAT, "Amerikan Sinemasında Vietnam", **Birikim Dergisi**, Sayı: 60, İstanbul, 1979, s. 54-55

....., "Sosyalizmin Tarih-Öncesi Sona Ererken", **Birikim Dergisi**, Sayı: 9, İstanbul, Ocak-1990, s. 21-24

DORSAY, ATILLA, "Masum Bir Erin Gözüyle Vietnam", **Cumhuriyet Gazetesi**, İstanbul, 30 Ekim 1987

ERGÜDER, JÜLİDE, "Apocalypse Now Üzerine Birkaç Söz", **Birikim Dergisi**, sayı: 60, İstanbul, 1979

FREUD, SIGMUND, "Barış ve Savaş Sorunu Üzerine Einstein'a Mektup", Türkçesi: Serol Teber, **Yarın Dergisi**, Sayı: 32, Ankara, Nisan 1984, s. 12-13-14

GREEN, MARK-MACCOLL, GAIL., "Çağımızda Politikacının 'Yönetmen' likten 'Showman'liğe Dönüşü", **Dünya Sorunları Dizisi 1, Kriz Neo-Liberalizm ve Reagan Dosyası**, Türkçesi: Göksel Türk, İstanbul, Alan Yayıncılık, Mayıs-1985, s. 86-118

KUTLAR, ONAT-DORSAY, ATILLA-ZESEREL AHMET-ALACAKAPTAN, HAKKI., "Kıyamet Üzerine Açıkoturum", **Yeni Sinema**, sayı: 31, İstanbul, Nisan-Mayıs 1980, s. 9-12

LAÇİNER, ÖMER., "İşçi Sınıfının Kendinde Devrim Bilinci", **Birikim Dergisi**, Sayı: 5, İstanbul, Eylül - 1989, s. 13-19

OSKAY, ÜNSAL., "Kültürde Nasıl Bir Yenilenmeye Yönelmeliyiz?", **Yeni Düşün Dergisi**, Yeni Dizi 3, İstanbul, s. 76-92

....., "Yedinci Gün Olarak Tatil yada Bodrum", **Yeni Gündem Dergisi**, sayı: 10, İstanbul, 15-30 eylül 1984, s. 10-11

PARLA, JALE., "Karanlığın Yüreği'nde Emperyalizm", **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, Cilt: 2, İstanbul, İletişim Yayınları,

II - İNGİLİZCE KAYNAKLAR

A - İNGİLİZCE KİTAPLAR

JOWETT, GARTH., **Film the Demokratio Art**, U.S.A., Butterworth Publishers, 1976.

KAUFMANN, STANLEY., **Before My Eyes; Film Criticism and Comment**, New York, Harper and Row 1980

KOLKER, ROBERT PHILLIP., **A. Cinema of Loneliness**, Second Edition, New York, Owford Üniversity Press, 1988

LENIN, V.I., "Imperialism, Highest State of Copitalism", **Collected Works**, Vol. 22 Moscow, Prgress Publishers, 1977 (Third ed.)

LLOYD, ANN., **The Illustrated History of the Cinema** Macmillan Publishing Company, 1987.

LYON, CHRISTOPHER., **The International Dictionary of Films and Film-makers**, Vol. 1, U.S.A., St. James Press, 1984

MACBEAN, JAMES ROY., **'Film and Revolution'**, Canada, Indiana University Press, 1975

SUID, LAWRENCE H., **Guts and Glory**, U.S.A., Addison-Wesley Publishing Company, 1978

YABANCI MAKALELER

- AUFDERHEID, H., CEPLAIR, L., QUART, L., TAYLOR, C., WEIGL, B., "Platoon: A Critical Symposium", **Cineaste**, Vol. XV, No: 3, U.S.A., 1987, s. 4-11
- BAYLES, MARTHA., "The Road to Ramba III" *New Republic*, Vol. 199, U.S.A., July 18, 1988, s. 30-35
- CORLISS, RICHARD, "Platoon", **Time**, U.S.A., January 26, 1987, s. 54-61
- EDELMAN, ROB, "Go Tell the Spartans", **Cineaste**, Vol. XIII, No: 1, U.S.A., 1983, S. 18-19
-, "Rambo: First Blood Part II", **Cineaste**, Vol. XIV, No: 3, U.S.A., 1986, S 44-45
- HABERMAN, J., "America Dearest" **Magazine of Film and Television**, U.S.A., May 1988, s. 39-47
- HEY,KENNETH, R., "Platoon", **USA Today**, U.S.A.,March, 1987
- JEFFORD, S., "New Vietnam Films: Is the Movie over?", **Journal of Popular Film and Television**, Vol. 13, No: 4, U.S.A., 1986, s. 186-194
- KRAMER, SYDELLE, "Platoon", **Cineaste**, U.S.A., Vol. XV, No: 4, 1987
- KROLL, JACK, "1968: Kubrick Vietnam Odyssey" **Newsweek**, U.S.A., June 29, 1987, s. 64-65
- McGILLIGAN, PAT "Point Man" (Oliver Ston ile görüşme) **Film Comment**, U.S.A., February, 1987, s. 14-20 ve 60.
- NORDEN, MARTİN F., "The Disabled Vietnam Veteran in Hollywood Films" **Journal of Popular Film and Television**, Vol. 13, No: 1 U.S.A., Spring, 1985, s. 16-23
- SHARRET, CHRISTOPHER. , "Full Metal Jacket", **Cineaste**, 20 th. Anniversary Issue, Vol. XVI, No: 1-2, 1987-1988, s. 64-65
- SMITH, CLAUDE J., "Clean Boys in Bright Uniforms", **Journal of Popular Film and Television** , Vol. II, No: 4, U.S.A., Winter 1984, s. 141-151
- BARLOZZETTI, GUIDO., "Cimino, Kubrick e il gioco dell 'identita' e della differenza, **Bianco e Nero**, Italy, No: 1, 1988

ÖZET

20 Yüzyılın bitimine 10 yıl kalmışken, insanlık hala evrensel barışın sağlanması noktasından çok uzaktadır. 20 yüzyılın ilk yarısı o tarihe kadar görülmemiş büyüklükte ki savaşların yaşandığı yıllar olmuştur.

İnsanlığı derinden etkileyen bu çağın kendine özgü savaşları, yine bu çağın ürünü olan sinemanın belli başlı konularından biri olmuştur. Savaş filmleri bir tür haline gelmiş ve bu türün ürünleri en geniş izleyici yığınlarının severek, haz alarak izlediği bir seyirlik olmuştur.

Sinemadaki ilk uzun metrajlı film, 'Bir Ulusun Doğuşu - Birth of a Nation' bir savaş filmidir. 1. Dünya Savaşı yıllarında haber iletme aracı olarak kullanılan sinemanın kamuoyu oluşturunca etkisi anlaşılınca, fiktif savaş filmlerinin yapımına başlanmıştır. Hollywood' un 1920' lerde en büyük sinema endüstrisi haline gelmesiyle, en popüler olan savaş filmleri Hollywood' da yapılmaya başlanmıştır.

2. Dünya Savaşı yıllarında sinema, savaşı yalnızca haber iletme değil aynı zamanda bilgilendirme, eğlendirme ve propaganda aracı olarak ele almıştır. Özellikle Amerika' nın savaşa girmesinden sonra savaş filmlerinin yapımına hız verilmiş ve savaş filmleri bu yıllarda toplam film üretiminin yaklaşık % 30' u gibi büyük bir oranı oluşturmıştır.

Savaş yıllarından sonra ise, savaştan galip ayrılmanın morali ile, Amerika' nın savaştaki rolü yüceltilmiştir. En etkili ve en popüler savaş filmleri 2. Dünya Savaşı' ndan sonraki yıllarda yapılmıştır. Bu filmler genel olarak, Amerika' nın barışı ve özgürlüğü koruduğunu, gerekirse her zaman savaşabileceği mesajını vermişlerdir. Böylelikle Amerikan askeri imgesi ve Amerikalı asker kutsanmıştır.

Amerika 1965' de tam 10 yıl sürecek Vietnam Savaşı 'nı başlatmıştır. Ancak Amerika tarihinde ilk kez, bu savaştan yenik ayrılmıştır. Amerika bu savaş için kendi halkını bile ikna edememiş, politik, askeri ve moral açıdan yenilgiye uğramıştır. Aynı zamanda bu savaş Amerikan yönetiminin hem ülke içinde hem de ülke dışında büyük prestij kaybetmesine yolaçmış ve Amerikan toplumunda derin yaraların açılmasına neden olmuştur.

Hollywood ilk kez, Amerika' nın yürüttüğü bir savaşı, Vietnam Savaşı' nı, işlemekte güçlük çekmiştir. Amerika' nın kendini bir türlü haklılaştıramadığı bu savaş yüzünden, Hollywood, John Wayne' nin 'The Green Berets'i (1968) hariç, 1978' i beklemek zorunda kalmıştır. Yapılan ilk filmler biraz da savaşın yarattığı şok yüzünden tepki filmleri olmuş, Amerikan yönetiminin ve ordusunun Vietnam konusunda hata yaptığını vurgulamışlardır.

1980' li yıllar, Hollywood' un Vietnam Savaşı ile yoğun hesaplaşmaya girdiği dönem olmuştur. Bunda Ronald Reagan' ın temsil ettiği ideolojinin büyük payı vardır. Reagan' ın 'Güçlü Amerika - Güçlü Amerikalı' sloganı Vietnam konusunda intikamcı filmlerin yolunu açmıştır, Hollywood Vietnam Savaşı' yle zedelenen Amerikan askeri imgesini onarmaya çalışmıştır ve hala da çalışmaktadır.

İNGİLİZCE ÖZET / SUMMARY

As there left only ten years to the end of the 20 th century, the humanity is still very far away from obtaining universal peace. The first half of 20 th century has been the years of great wars which had never been seen before.

All along these years, the wars which are specific to its own century, deeply affecting the humanity has been one of the most utmost topics for the cinema which is also the product of this age. War films has become a genre and the products of this genre have been a spectacle that is viewed by the most of the audiences with great pleasure.

The first feature film of the cinema industry has been again a war film which was called "The Birth of a Nation." After using cinema as an information transmitter during 1st. World War and as cinema's role of forming public opinion has been understood, the production of fictional war films has been started. During 1920's, while Hollywood has been becoming the greatest cinema industry, the war films, which was one of the most popular topics of the period, has been started to be produced.

In the years of 2nd. World War, cinema industry has taken the war subject not only as a device for news transmitting but as a device of information, entertainment and propaganda. Especially after the U.S.A. entered the war, the production of war films have been increased and the war films had nearly been part of 30 percent of total film production.

After the war, the role of U.S.A. has been raised with the spirit of the victory. The most effective and popular war films have been produced after 2nd. World War. In general, these films have given the message that the U.S.A. has always been the protector of peace and freedom and always been ready to fight if necessary. In this way, the image of American Military and soldier has been venerated.

In the year of 1965, U.S.A. had started the Vietnam War which was lasting for ten years. But, in her history it is the first time that she lost the victory (she has been defeated). U.S.A. Couldn't be able to convince even her own people, and also has been defeated both in the fields of politics, military and spiritual. In the meantime; this war had been caused American Government to lose fame and prestige both inside in its own country and outside throughout the world, and had deeply effected the American people and caused great anxiety.

Hollywood, for the first time has difficulties in swindling of the being right in a war while producing Vietnam War films, so Hollywood had to wait till 1978 except 'The Green Berrets' (1968) because of she couldn't be able to claim her being right. The first produced films had been the films of reaction causing from the shock which was created by war and has emphasized the mistakes of American Government and army in Vietnam subject.

The Years of 1980 is the period of settling accounts with Vietnam War for Hollywood, It is greatly sourced from the ideology which was represented by Ronald Reagan. The Reagan's slogan "Powerful United States-Powerful American" has given way to the vindictive films in Vietnam War subject. Hollywood has been still trying to heal up the bruised image of American Military within the Vietnam War.