



ANKARA

HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**SOĞUK SAVAŞ DÖNEMİ HOLLYWOOD
SİNEMASINDA BAŞKALDIRI FİGÜRLERİ**

Utku KOÇAK

Tez Danışmanı

Doç. Dr. İbrahim SARITAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

AĞUSTOS 2022



**SOĞUK SAVAŞ DÖNEMİ HOLLYWOOD SİNEMASINDA
BAŞKALDIRI FİGÜRLERİ**

Utku KOÇAK

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

AĞUSTOS 2022

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Utku Koçak

SOĞUK SAVAŞ DÖNEMİ HOLLYWOOD SİNEMASINDA BAŞKALDIRI FİGÜRLERİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Utku KOÇAK

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Ağustos 2022

ÖZET

Sinema; ortaya çıktığı günden itibaren fiziki olmayan, yalnızca ideolojik bir algı aracı olarak kullanılmış; ancak fiziki baskılara göre çok daha büyük sonuçlar elde edilmesine olanak sağlamıştır. İki Dünya Savaşı'nda da iktidar sahiplerinin savaş gerekçelerini toplum nezdinde meşrulaştıran önemli bir araç olarak ön plana çıkmıştır. Çalışma kapsamında sinemanın, ideolojiyi yayma ve kitle kontrolü sağlama üzerindeki etkisi; hegemonya ve kültür endüstrisi gibi kavramlar doğrultusunda analiz edilmiş ve bu etkinin dünya sinemasındaki kullanım örnekleri ele alınmıştır. Çalışmayla varılmak istenen nokta ise özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nin, sinemanın bu gücünü Soğuk Savaş döneminde (1947-1957) kullanma yöntemlerinin saptanması ve bu yöntemlere karşı yine Hollywood'da ortaya çıkan başkaldırı temsillerinin sosyal ve siyasal gerekçelerinin belirlenmesidir. Elde edilen sonuçlar doğrultusunda sinemanın, yalnızca egemen güçlerin ideolojik algı yoluyla hegemonya kurmasına hizmet etmediği, aynı zamanda iktidar eleştirisine de imkan veren muhalif bir kitle iletişim aracı olduğu görülmüştür. Çalışmayla; Hollywood'u kendi ideolojisini topluma empoze etmek amacıyla kullanan McCarthy dönemi (1947-1957) faaliyetlerinin, yine Hollywood'un içinden gelen Marlon Brando ve James Dean gibi gençliğin idolleştirdiği başkaldırı figürlerinin ortaya çıkışını engelleyemediği görülmüştür. Bu çerçevede elde edilen çıkarımların, çalışma sonunda örnek olarak seçilen filmlerin sosyolojik ve ideolojik incelemesi neticesinde desteklenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda çalışmanın son bölümünde, bahsi geçen döneme karşı muhalif bir tutum sergilediği düşünülen Laslo Benedek, Elia Kazan ve Nicholas Ray gibi yönetmenlerin Marlon Brando ve James Dean'i döneme karşı birer başkaldırı figürlerine dönüştürdüğü öngörülen "The Wild One" (1953), "On the Waterfront" (1954) ve "Rebel Without a Cause" (1955) filmlerinin sosyolojik ve ideolojik analizlerine yer verilmiştir.

Bilim : 115706

Kodu

Anahtar : Soğuk Savaş, Hollywood, Sinema, McCarthy, Marlon Brando, James Dean
Kelimeler

Sayfa : 127

Adedi

Tez : Doç. Dr. İbrahim SARITAŞ

Danışmanı

Öğrenci :

ORCID

THE REBELLION CHARACTERS OF HOLLYWOOD IN THE COLD WAR ERA

(M.Sc. Thesis)

Utku KOÇAK

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

August 2022

ABSTRACT

Since the day it emerged, the cinema has been used as an ideological perception tool, but that has allowed it to have more results compared to physical pressure. In both of the world wars, it emerged as the most important war justification tool for the power holders. In the scope of this study, the cinema's effect on spreading ideology and controlling people is analyzed based on concepts such as hegemony and cultural industry, and examples of the use of this effect in the world of cinema are discussed. The point aimed to be reached with this study is specifically to determine the methods used by the United States of America to utilize the power of the cinema during the cold war era (1947-1957) and to determine the social and political reasons for the emerging of the rebellion characters on Hollywood against these methods. In line with the obtained results, it is seen that the cinema not only serves the power holders to establish hegemony, it is also allowed to be a platform for people to criticize the potency. With this study, it is seen that the McCarthy era movies (1947-1957) which used Hollywood to impose their own ideology on people, couldn't prevent the emerge of the rebellious characters such as Marlon Brando and James Dean, who were ideologized by the younger generation. The sociological and ideological examination of the sample movies that have been chosen in this study aims to be used to support the findings that are being obtained in this frame. For this purpose in the last part of the study, the sociological and ideological analyses of "The Wild One" (1953), "On the Waterfront" (1954) and "Rebel Without a Cause" (1955) films are included, which are thought to have turned Marlon Brando and James Dean into figures of rebellion against the period by directors such as Laslo Benedek, Elia Kazan and Nicholas Ray, who are thought to have displayed an oppositional attitude towards the aforementioned period.

Science Code : 115706
Key Words : Cold War, Hollywood, Cinema, McCarthy, Marlon Brando, James Dean
Page Number : 127
Supervisor : Assoc. Prof. Dr. İbrahim SARITAŞ
Student ORCID ID :

TEŞEKKÜR

Bu çalışma süresince benden yardımlarını esirgemeyen danışmanım ve değerli hocam Doç.Dr. İbrahim Sarıtaş'a, yüksek lisans eğitimim boyuncaengin bilgilerinden faydalandığım saygıdeğer hocalarıma; yolumu aydınlatan, hayatımın her döneminde kayıtsız şartsız yanımda olan, beni cesaretlendirerek ilham veren, çocuğumun annesi ve kıymetli eşim Dr. Meral Koçak'a ve çalışma boyunca sabırla babasının yanında olan en değerli hazinem sevgili oğlum Aslan Koçak'a teşekkürü bir borç bilirim.

AĞUSTOS, 2022

Utku KOÇAK

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	ix
1. GİRİŞ	1
2. İDEOLOJİ, KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE SİNEMA.....	7
2.1. İdeoloji, Hegemonya ve Toplum İlişkisi	7
2.2. Eleştirel Teori ve Kültür Endüstrisi Kavramlarının Tanımı	15
2.3. Sinemanın İdeolojik ve Kültürel Üretimi	24
3. SOĞUK SAVAŞ DÖNEMİ, STRATEJİLERİ VE HOLLYWOOD BAŞKALDIRISI	37
3.1. Soğuk Savaş ve Genel Seyri.....	37
3.2. Soğuk Savaş Dönemi ABD Stratejileri	39
3.2.1. George F. Kennon (Mr. X) ve ‘‘Sovyet Tutumunun Kaynakları’’	43
3.2.2. Truman Doktrini.....	46
3.2.3. Marshall Planı	48
3.2.4. Eisenhower Doktrini	51
3.2.5. Soğuk Savaş’ın ABD Toplumundaki İdeolojik Yansıması	52
3.3. Senatör Joseph Raymond McCarthy Dönemi ve Hollywood İlişkisi	55
3.3.1. Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi (HUAC), Joseph Raymond McCarthy Dönemi ve ‘‘McCarthycilik’’	56
3.3.2. Joseph Raymond McCarthy’nin Hollywood Sinema Endüstrisindeki Yaptırımları (Cadı Avı).....	61

3.3.3. Hollywood Sinemasında Savaş İdeolojisi ve McCarthy Etkisi.....	64
3.4. Soğuk Savaş Yılları Hollywood Başkaldırı Temsilleri.....	71
3.4.1. Öncül Hollywood Başkaldırı Figürleri.....	72
3.4.2. Marlon Brando ve James Dean Etkisi.....	81
4. ÖRNEK FİLM İNCELEMELERİ	91
4.1. Sosyolojik ve İdeolojik Film İncelemesi Tanımı.....	91
4.2. “The Wild One” (1953).....	92
4.2.1. “The Wild One” Filminin Özeti.....	92
4.2.2. Sosyolojik ve İdeolojik Bağlamda “The Wild One” Filminin İncelemesi.....	95
4.3. “On the Waterfront” (1954)	97
4.3.1. “On the Waterfront” Filminin Özeti.....	97
4.3.2. Sosyolojik ve İdeolojik Bağlamda “On the Waterfront” Filminin İncelemesi.....	99
4.4. “Rebel Without a Cause” (1955).....	104
4.4.1. “Rebel Without a Cause” Filminin Özeti.....	104
4.4.2. Sosyolojik ve İdeolojik Bağlamda “Rebel Without a Cause” Filminin İncelemesi.....	106
5. SONUÇ	111
KAYNAKLAR	119
ÖZGEÇMİŞ	127

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
CEEC	Avrupa Ekonomik İşbirliği Konferansı
CIO	Sanayi Örgütleri
COINTELPRO	Karşı İstihbarat Programı
CPUSA	Amerika Komünist Partisi
DİA	Devletin İdeolojik Aygıtları
FBI	Federal Soruşturma Bürosu
HUAC	Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komisyonu
IMF	Uluslararası Para Fonu
MPPDA	Amerika Film Yapımcı ve Dağıtımçıları
NATO	Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü
NSDAP	Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi
SSCB	Sovyetler Birliği
STK	Sivil Toplum Örgütleri

1. GİRİŞ

İdeolojiler, toplumsal yaşam içerisinde kitlesel hudutlar çizen; gerçekleştirilmesi planlanan ya da gerçekleştirilen uygulamaların gerekçelerinin dayandırıldığı, düşünsel alanlardır. Bu anlamda toplum ve ideoloji, birbirinin ikamesi olarak düşünülebilir. İdeolojilerin eylemsel dönüşümü için özellikle egemen güçler tarafından gerçekleştirilmeye çalışılan, her yolun kabul edilebileceği ve rızaya dayalı olmayan ideolojik yayılım süreçlerinde; hegemonya kavramı ön plana çıkmaktadır. Kitlesel algı oluşturma tasarrufu, kitleler üzerinde kurulacak hegemonyayı elzem kılmaktadır. Bu durum için en etkin yöntem, kitle iletişim araçlarından faydalanmaktır. Bu noktada ortaya çıkan sinema, hem radyo gibi söylem gücü içermesi hem de tiyatro ya da resim sanatı gibi göze hitap eden efektif estetikler sunması sebebiyle hegemonya oluşumunda ve dolayısıyla ideolojilerin toplumsal kabulünde en etkili kitle iletişim aracı olarak kabul edilmektedir.

Tarihsel süreçte sinema sanatının kitlesel hegemonya oluşumundaki etkisinin farkedilmesiyle birlikte ideolojik yayılım evrelerinin bir başka parametresi olan propaganda kavramı da ön plana çıkmıştır. Özellikle I. Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa ülkeleri hem fiziksel hem de sosyal bir yıkım içine girmişlerdir. Savaşın Avrupa içerisinde psikolojik bir kazanını bulunmamaktaydı. Avrupalı halkların sosyal ve psikolojik boyutlardaki hüsrana paralel olarak siyasal anlamda devletlerin de liberal bir yapıya doğru yöneleceği düşünülmekteydi. Nitekim bu durum Avrupa özelinde gerçekleşememiş ve devlet yönetimleri giderek otoriter sistemlere yönelmişlerdir. Bu sistemlerin halk düzeyinde karşılık bulabilmesi için de kitlesel hegemonyanın oluşturulması, devletlerce benimsenmiş bir zaruriyete dönüşmüştür. Bu anlamda sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılabilme yetisi, kitleler üzerindeki etkisi de göz önüne alındığında egemen güçlerin oldukça ilgisini çekmiştir.

Bolşevik Devrimi sonrasında Sergei Eisenstein gibi yönetmenlerin sinemayı devletin bir ideolojik aygıtı niteliğinde propaganda aracı olarak kullanmaya başlaması, otoritesini pekiştirme amacı güden çok sayıda iktidar sahibine ilham vermiştir. Teknolojik gelişmeler ışığında sinemada ses unsurunun kullanılmaya başlaması da zaten güçlü bir propaganda aracı olarak kullanılan sinemanın bu anlamdaki etkisini önemli ölçüde artırmıştır. Dönemin yapım şirketleri de gerek

Hollywood gerek de Nazi Almanyası ve Sovyetler Birliği gibi önemli sinema endüstrilerinde bu duruma ayak uydurmuşlardır. Bu sayede sıradan bir sinema izleyicisinin, tüketiminden aldığı hazzın yanı sıra ideolojik mesajları benimseme düzeyinin de arttığı fark edilmiştir. Buna paralel olarak izleyicinin sinema ekranında gördükleriyle gerçek dünya arasında kurduğu bağlantı güçlenmiş ve egemen güçler, sinemanın propaganda özelliği vasıtasıyla halk nezdinde istedikleri ülkeyi, kavramı ya da lideri düşman olarak gösterebilmiştir. Bu dönemde çekilen filmler ve belgeseller ideolojik düşman kavramı unsurlarıyla donatılmışlardır (Teksoy, 2005: 221).

II. Dünya Savaşı öncesi ve savaş dönemi, Avrupa sinemasında iki önemli gücün etkisinde geçmiştir. Özellikle savaş öncesi yıllarda Sovyet sinemasının devrim propagandası niteliğindeki çalışmaları hem politik düşüncelerin sinemasal izdüşümlerinin en sağlam örnekleri olma özelliği taşımış hem de sinemanın ilk ciddi yapıtları olarak kabul edilmişlerdir. Eisenstein'ın öncülüğünü yaptığı ve geliştirdiği kurgu teknikleri sayesinde filmlerde kullanılan simgeler ve metaforlar, sinemasal derinliğin ve politik bağlamda sinemanın algısal odaklama özelliğinin de temelleri olarak kabul edilmişlerdir. Diğer yandan Alman sineması da Hitler'in propaganda bakanı olan Joseph Goebbels önderliğinde nasyonal sosyalizm anlayışı, alman ırkının üstünlüğü ve Hitler'in ideolojik yaklaşımlarını sinemasal propaganda unsurlarına dönüştürmüştür. II. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle Alman sineması, propaganda unsuru olma özelliğini kaybetse de daha fazla güçlenen Sovyetler Birliği, sinemayı kitlesel bir propaganda aracı olarak kullanmaya devam etmiş; ancak Soğuk Savaş olarak adlandırılan bu dönemdeki rakibi Amerika Birleşik Devletleri (ABD) olmuştur.

Amerika Birleşik Devletleri'nde en etkili yumuşak güç kavramı, sinema olarak kabul edilmektedir. Yumuşak güç; ülkelerin ya da egemen kuvvetlerin uluslararası alanda kendi değerlerinin ve kültürlerinin, bu özelliklere sahip diğer devlet ya da topluluklardan hangi yönlerde ayrıldığıının belirlenmesi üzerinden oluşturulmuştur. Kültür, ahlaki normlar ve dış politika unsurlarını temel alan yumuşak güç, en çok sinema alanında kendini hissettirmiştir. Sinemanın kültür taşıyıcısı olma özelliği, Hollywood film sektörü tarafından etkin bir şekilde kullanılmıştır ve kullanılmaktadır. Bu anlamda Hollywood, hem ekonomik hem de

gelişimsel hacmi ile dünyadaki en büyük film endüstrisi olarak kabul edilmektedir. En az bunlar kadar, üretilen filmlerin tanıtımı ve birçok alanda etkili propaganda unsurlarının kullanımı da Hollywood film endüstrisini bu anlamda dünyada öncül kılmaktadır. Nitekim dünya üzerindeki farklı egemen güçlerin ideolojik aracı olarak kullanılmış olan sinema, sinematografin mucitleri olan Lumiere Kardeşler'den bu yana ABD tarafından yoğun bir şekilde bu amaç doğrultusunda kullanılmıştır.

Yine ABD menşeli bir sosyolojik kavram olan kültür endüstrisi de sinemanın ideolojik hizmetleri doğrultusunda katalizör işlevi görmektedir. İdeoloji kavramı, sürekli ve doğrudan telkinler yerine mesaj verme yoluyla kitlelere empoze edilerek varlığı açısından, gerçeği yansıtmayan değerler ile zorlama gerçekler arasında konumlanmıştır. Nitekim tüketicinin (seyircinin) sorgulamadan benimsediği toplumsal normlar, oluşturulan ideolojinin saf etkileyciliğinden çok sinemasal tekniğin ikna gücüyle ortaya çıkmaktadır (Horkheimer ve Adorno, 2014: 182-196).

Amerika Birleşik Devletleri'nde İkinci Dünya Savaşı ve akabinde gelişen Soğuk Savaş ortamı, psikolojik açıdan gergin ve tedirgin bir hava oluştururken toplum; Senatör Joseph Raymond McCarthy'nin de çabaları sonucu oluşan komünizm korkusuyla geleneksel değerlere sıkı sıkıya bağlanmış ve muhafazakar bir tutum içine girmiştir. Nitekim devletten ailelere kadar uzanan toplumun her kategorisinde; bir alt kademe üzerinde hegemonya kurma dürtüsü, toplumsal alışkanlığa dönüşmüştür.

Soğuk Savaş'ın özellikle ilk on yılında Amerikan toplumunun psikolojik tutumu, ülke yönetiminden aile yapısına kadar her alanda hiyerarşi basamakları oluşmasına yol açmıştır. Henüz atlatılamamış olan II. Dünya Savaşı psikolojisi ile Soğuk Savaş döneminin stratejileri (Sovyet Tutumunun Kaynakları makalesi, Truman Doktrini, Marshall Planı, Eisenhower Doktrini) ve dönem içinde meydana gelen McCarthy etkisindeki "komünizm korkusu" ile "Cadı Avı" süreci: kurallar terk edildiğinde tüm ülkenin kaosa sürükleneceği yönünde bir algı oluşturmuştur. Ortaya çıkan aşırı kuralcılıksa, otoriter tutumları ülkenin her biriminde meşrulaştırmıştır. Bu durum, en çok da dönemin Amerikan toplumunun aile yapılarında hissedilmiştir. Ülkenin baskıcı ve otoriter nitelikteki iç politikası, benzer şekilde aile yapılarında da uygulanmıştır. Bir önceki on yılda dünya tarihinin gördüğü en büyük kısımların yaşandığı II. Dünya Savaşı'na tanık olan toplum; bu ruh halini

önce aile içinde birbirlerine, sonra da aile dışındaki sosyal yaşamlarına yansıtmıştır. Bunlara ek olarak Soğuk Savaş ile birlikte gelen korku hegemonyası da aile yapılarında özellikle baba figürlerini, her durumda katı kurallara sahip ve sert bir karakter sergilemeye mecbur bırakmıştır. Bu ebeveynler, devlet yönetiminin bir yansıması şeklinde özellikle çocuklarına karşı aşırı kuralcı ve otoriter bir duruş sergilemişlerdir.

Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde de bahsedeceğimiz üzere tarih boyunca her baskı ve korku süreci, kendi çözümünü kendi içinde ortaya çıkarmıştır. Nitekim Soğuk Savaş'ın yukarıda bahsedilen parametreler doğrultusunda ortaya çıkardığı çözüm ise Amerikan gençliğinin başkaldırısı olmuştur. Her başkaldırının bir lideri olacağı gibi Amerikan gençliği, liderlerini Hollywood filmlerinden seçmiştir. Özellikle iki isim, bahsi geçen gençlik hareketinin oluşumunda fazlasıyla etkili olmuştur. Marlon Brando ve James Dean gibi sinemaya henüz adımını atmış iki genç oyuncu, rol aldıkları filmlerin yönetmenlerinin de muhalif yaklaşımlarıyla gerek fiziksel özellikleri gerek de oynadıkları filmlerdeki karakterleriyle Amerikan gençliğine yön vermişlerdir. Çünkü onlar da filmlerde sürekli baskıya maruz kalan, sert kurallara tabi tutululan ve toplum tarafından ötekileştirilen karakterleri canlandırmışlardır. Nitekim filmlerde baskı ve dayatmaları kabullenmemiş ve bu başkaldırını kendi yöntemleriyle gerçekleştirerek diğer bir tabirle hegemonyaya karşı çıkmışlardır.

James Dean ve Marlon Brando'nun, önce dönem gençliğinin ardından toplumun büyük bir kesiminin başkaldırı temsiline evrilmesine olanak sağlayan üç adet film ön plana çıkmıştır. Laslo Benedek'in yönettiği 1953 tarihli "The Wild One" filmi, bu anlamda öncü olma niteliği taşımıştır. Filmin başrolünde o dönem henüz şöhret kazanmaya başlayan Marlon Brando oynarken, Brando'nun filmde giydiği kıyafetler, aksesuarlar ve sergilediği kural tanımayan asi karakter, hali hazırda muhafazakar ve baskıcı tutumlardan bunalmış ve arayış içine girmiş olan Amerikan gençliğinde karşılık bulmuştur. Filmin barındırdığı metaforlar vasıtasıyla da McCarthy dönemine sıklıkla atıflar yapılmış, bu filmin ardından Marlon Brando ve asilik keslimesi birlikte anılmaya başlamıştır. Nitekim filminden bir yıl sonra oynadığı ve Elia Kazan'ın yönettiği "On the Waterfront" filmiyle de toplum nezdindeki bu algıyı pekiştirmiştir. Brando'nun, işçi sınıfının bir üyesi olan ve

baskıcı yönetim organizmalarına karşı başkaldıran bir karakteri canlandırdığı bu film, dönemin işçi sorunlarına eğilmesinin yanı sıra Elia Kazan'ın da Cadı Avı sürecindeki tutumuna karşı açıklama niteliğinde göndermeler içermektedir. Brando ile aynı ekolden gelen James Dean'in başrolünde oynadığı ve Nicholas Ray'in yönetmenliğini yaptığı 1955 yapımı "Rebel Without a Cause" filmiyse, bu sürecin son halkası niteliği taşımıştır. Brando'nun başlattığı asilik ve başkaldırı akımını, çekirdek aile yapısından toplumun geneline yayılan boyutlara ulaştırma konusunda oldukça etkili olan film, yayınlandığı dönemle sınırlı kalmayarak günümüze kadar ulaşan bir üne kavuşmuştur. Bu filmlerin ve filmlerin oyuncularını olan Marlon Brando ile James Dean'in etkisiyle dönemin gençliği; ailelerine zıt bir karaktere bürünen, sorgulayan, eleştiren ve katı kurallara karşı direnen bir yapıya dönüşmüştür. Bu anlamda kendilerinden yaklaşık on beş yıl sonra ortaya çıkacak olan "hippie" kuşağının da öncüsü niteliği taşımışlardır. Evlerden eğitim kurumlarına ve sosyal yaşamın her alanına yayılan bu gençlik isyanı ülkedeki havayı sert bir şekilde değiştirmiş ve bu başkaldırı, zamanla ABD'nin toplumsal isyanına dönüşmüştür. Bu bağlamda sinemanın kitleler üzerindeki etkisi, 50'li yılların Amerikan gençliğinin toplumsal başkaldırısında bir kez daha somutlaşmıştır.

Bu dönemin sinemasal yansıması niteliğindeki çalışmamız kapsamında Elia Kazan, önemli bir figür olarak değerlendirilmiştir. Nitekim Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komisyonu'na (HUAC) en yakın arkadaşları hakkında muhbirlik yaptığı gerekçesiyle Cadı Avı sürecinin belki de en çok nefret edilen ismi haline gelen Kazan, muhbirliğinin ardından arka arkaya çektiği filmlerle dönemin baskıcı güçlerine karşı en ciddi eleştirileri yine kendi göstermiştir. Önemli muhbirlerden biri olarak aynı dönemde çekilen ve dönemi eleştiren filmlerin de sahibi olması, Kazan'ı Hollywood tarihinin tartışılan isimlerinden biri haline getirmiştir.

Çalışma kapsamında; ideolojilerin toplumsal yapılar üzerindeki etkisinin keşfedilmesi sonucu ABD yönetimindeki egemen güçlerin; ideolojik yayılım hususunda oldukça etkili bir kitle iletişim aracı olan sinemadan yararlandığı, toplum üzerinde özellikle Soğuk Savaş döneminde (1947-1957) hegemonya kurmaya çalıştığı, ayrıca Hollywood film endüstrisi üzerinde baskı kurarak yaptırımlar gerçekleştirdiği varsayımlarından yola çıkılmıştır. Bu çalışmayla; Hollywood sinema endüstrisinde Soğuk Savaş'ın ilk on yılındaki Amerika Birleşik Devletleri'nin

ideolojik stratejilerine ve McCarthy dönemine karşı oluşmaya başlayan muhalif hava ile bu doğrultuda çekilen filmlerin; Marlon Brando ve James Dean gibi sinema yıldızlarını döneme karşı toplumsal başkaldırı temsillerine dönüştürdüğü iddia edilmektedir.

Bu hipotez doğrultusunda nitel bir araştırma yöntemi yaklaşımıyla ele alınan çalışmamızda öncelikle ideoloji, hegemonya, propaganda, kültür endüstrisi gibi kavramlar ile bu kavramların sinema ve toplumla olan ilişkisi, kapsamlı bir literatür çalışmasıyla incelenmiştir. Bu incelemeler sırasında Adorno, Horkheimer, Althusser, Gramsci, Ryan ve Kellner gibi alanında önemli kişilerin çalışmalarından yararlanılmıştır.

Akabinde çalışmamızın konusunu içeren Soğuk Savaş döneminin siyasi ve sosyal alt yapısı analiz edilmiş; Senatör McCarthy dönemi ile bu dönemde toplum üzerinde oluşturulmaya çalışılan komünizm korkusunun toplum düzeyindeki etkisinin gerekçeleri araştırılmıştır. Daha sonra McCarthy'nin özellikle Hollywood üzerinde kurduğu baskı süreci ve bu sürecin doğurduğu başkaldırı figürlerinin toplumsal fenomene dönüşme evresindeki sosyal ve ideolojik dinamiklerin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda bahsi geçen dönemde gençliğin başkaldırı hareketinin sinemasal temsili olduğu düşünülen Marlon Brando ve James Dean'in, bu temsile dönüşümünde etkili olan toplamda üç adet filmi incelenmiş ve bu incelemeler sonucunda elde edilen çıkarımların, çalışmanın hipotezini destekleyip desteklemeyeceğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu bağlamda seçilen "The Wild One" (Kanlı Hücum, 1953), "On the Waterfront" (Rıhtımlar Üzerinde, 1954) ve "Rebel Without a Cause" (Asi Gençlik, 1955) filmlerinin sosyolojik ve ideolojik incelemesi yapılmıştır. Son olarak araştırmalar ve film incelemeleri doğrultusunda elde edilen veriler, çalışmanın sonuç bölümünde değerlendirilmiştir.

2. İDEOLOJİ, KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE SİNEMA

2.1. İdeoloji, Hegemonya ve Toplum İlişkisi

Bugün ‘‘ideoloji’’ kelimesi nesnel olmayan fikirlerin ürünü çağrışımını taşımakla birlikte kavram, entelektüel Batı Avrupa’da bu duruma zıt bir anlamda ele alınmıştır. Başlangıçta Batı Avrupa’da ideoloji, doğru düşünce bilimine verilen isimdi. İdeoloji, fikirlerin insan zihninde ortaya çıkma sürecini nesnel olarak incelemenin mümkün olduğunu ve böylece istenirse düşünceleri doğru hale getirmenin yolları olabileceğini savunan düşünürler tarafından ortaya atılmıştır. Bu düşünürler ‘‘ideologlar’’ olarak tanınmakla birlikte iddia ettikleri ana düşünce; ideaların, duyuların ürünleri olduğunu savunmuştur (Mardin, 1997: 23). İdeoloji teriminin, fikir teorisini bir nesne olarak kabul eden Cabanis Desutt de Tracy tarafından icat edildiği kabul edilmektedir. Elli yıl sonra Marx; kavramı kullandığında, ilk yazılarında bile ona yeni bir anlam kazandırmıştır. Artık ideoloji, kişilerin veya sosyal grupların zihnine hakim olan bir fikir veya fikir sistemidir. Her şeyden önce, bahsedilen fikir sisteminde elbette ideolojiye başvurmak gerekir. Bunu yaparken, bir ideoloji teorisinin toplumsal formasyon tarihine, yani toplumsal formasyonlardaki örgütlü üretim tarzlarına ve oradaki sınıf mücadelelerine dayandığı görülmektedir (Althusser, 1989: 46).

Gramsci Hapishane Defterleri adlı çalışmasında, nadiren kullandığı ideoloji terimini, felsefe, dünya görüşü, düşünce sistemleri ve bilinç biçimleri gibi aşağı yukarı aynı anlamı veren bir dizi terimle değiştirmiştir. İdeolojilerle eşdeğer olmasa da onların alt katmanlarına atıfta bulunmak için ‘‘sağduyu’’ gibi kavramları da kullanır. Hall, Lumley ve McLennan’a göre Gramsci’nin karmaşık ideoloji anlayışı, bunlar arasında yeniden üretilmeli ve toplumsal oluşumu incelemek için kullandığı kavramların birliğine dahil edilmelidir (Hall, Lumley ve McLennan, 1985: 5). Marx ise her toplumun yapısını belirli bir kararlılıkla açıkça ifade edilen ‘‘düzeyler’’ veya ‘‘kademeler’’ olarak tasavvur etmiştir. Bu tasavvur: altyapı veya ekonomik temelle (üretici güçlerin ve üretim faktörlerinin birleşmesi), kendisi de hukuki ve siyasal olmak üzere iki farklı düzey ya da kademe içeren ‘‘üstyapı’’ olarak ortaya çıkmaktadır (Althusser, 1989: 25).

Gramsci, ‘‘hegemonya’’ ve ‘‘organik aydın’’ gibi kavramları tanıtarak ve özellikle ‘‘sivil toplum’’ ile ‘‘devlet’’ gibi kavramları yeniden tasavvur ederek

Marx'ın teorisine önemli bir katkıda bulunmuştur. Onun eserlerinde ideolojiye tarihteki “maddesel güç” olarak yeni bir önem verilir ve tamamen ekonomik temelli bir yansıma olarak sunulduğu İkinci Enternasyonalist İdeoloji teorisinin dışında kalır; bununla birlikte Gramsci, ideolojik ve kültürel örgütlenmenin ve yayılmanın belirli biçimlerini sınıf mücadelesinin bir ifadesi olarak kabul etmektedir.

Karl Mannheim’ın yaklaşımına göreyse ideoloji: siyasal çekişmelerden, yani baskın grupların sıkı bağları nedeniyle güç algılarını zayıflatan belirli olayları görmedeki doğal yetersizliklerinden kaynaklanan bir olgu olarak tanımlanmaktadır. Mannheim, ideoloji kavramında örtülü olarak; belirli koşullar altında, belirli insan gruplarının kolektif bilinçdışının, kendilerinin ve başkalarının gerçek sosyal statülerini gizlediğini ve böylece onu tamamladığını savunmaktadır (Mannheim, 2002: 64). İdeoloji kavramının, insanların karşı tarafa karşı tarihsel varoluşlarının her aşamasında hissettikleri şüpheciliğin süregelen deneyimi olduğunu düşünen Mannheim, ideolojik şüpheden ise ancak ve ancak başlangıçta ortak insani niteliklere sahip olan ve belki de aşağı yukarı tarihin tüm dönemlerinde var olan bu şüpheciliğin metodik hale gelmesiyle söz edilebileceğini iddia etmektedir. Öte yandan bu oluşum; her kötülüğü kurnazlıklarından sorumlu tutmakla değil, düşmanın sahtekarlığının kaynağının toplumun herhangi bir kesiminde görülmesiyle sağlanmaktadır. Karşı tarafın düşünceleri, sadece bu düşünceler sahte olarak deneyimlendiğinde değil, karşı tarafın tutumlarının tamamında samimiyetsizlik görüldüğünde ideolojik olarak kabul edilmektedir. (Mannheim, 2002: 87). İdeolojiyi kavramsal olarak genel anlamda iki kategoriye ayıran Mannheim’a göre: kısmi ideoloji kavramı, karşı tarafın iddialarının sadece bir kısmını kabul eder ve bunlar da sadece içerik olarak ideolojiktir. Bütüncül ideoloji kavramıysa, karşı tarafın tüm dünya görüşüne meydan okur ve bu kategorileri kolektif öznellikten anlamaya çalışır (Mannheim, 2002: 82).

“İdeoloji Eleştirisi” başlığı altında, birçok Frankfurt Okulu çalışması toplanabilmektedir. Frankfurt Okulu açısından ideoloji, bir politik hareketin ya da grubun sistemsal tasavvuru olarak kabul edilmemektedir. Ayrıca Marx'a ait “Alman İdeolojisi” yaklaşımından memnun değildirler. Buna karşılık Marx'ın; “Hukuk Felsefesi Eleştirisi”ndeki ideoloji tanımı (bilincin teorik açıdan uygun ancak uygulama açısından uygun olmaması), “Ekonomi Politikin Eleştirisi’ne Katkı” özelindeki yaklaşımı ve Nietzsche ile Freud'un düşüncelerinin harmanlanması

hususunda ısrarcıdırlar. Bu tanım için ideoloji kavramı, görünüm ve gerçeklik arasında bir boşluk olduğunu kabul etmektedir. Adalet kavramı, ‘‘teorik açıdan uygun ancak uygulama açısından uygun olmayan’’ bilinç içeriğine iyi bir örnektir; fikrin kendisi kabul edilebilir; ancak bunu uygulanabilen bir pratik olarak düşünmemek gerekir. Ekonomik kategoriler de, somut yanılgıların alışılmış bir örneğidir: insanlar arasındaki ilişkiler, nesnel bir olgu olarak kapitalizmde şeyler arasındaki ilişkilere dönüşür ancak bunun arkasında kaybolmuş bir insan gerçekliği yatmaktadır (Horkhemier, 1998: 41). Özellikle Nietzsche, dini ve felsefi kategorilerin altında yatan gaddarlığa ve kontrol tutkusuna dikkat çekmektedir. Freud, bu gaddarlığın hafifletilmesi ve yüceltilmesiyle, kökeni unutulmasa bile şefkat yoluyla kişilerarası ilişkilere ulaşılabilirliğini de açıklamaktadır.

Burjuva toplumu, üretici güçlerin gelişiminin belirli bir aşamasında bireylerin tüm maddi temaslarını içerir. Burjuva toplumu, bir sürecin tüm ticari ve endüstriyel yaşamını kapsar ve bu açıdan devlet ve ulusal çerçeveleri aşar; ama öte yandan, kendisini dışarıya karşı bir milliyet olarak göstermeli ve içeride de bir devlet örgütlenmesi gerçekleştirmelidir. Egemenlik kurmak isteyen herhangi bir sınıf, çıkarlarını genelin çıkarı olarak göstermek için önce siyasi iktidarı ele almalıdır; ancak bu durum proletarya örneğinde olduğu gibi tüm eski toplumsal biçimlerin ortadan kaldırılmasını gerektirmektedir (Marx ve Engels, 2013: 67-72).

Burjuvazinin, devletin işleyişinde hukuk anlayışına getirdiği devrim, halkın kendi çıkarları ve dünya görüşü doğrultusunda etkilenme arzusuna dayanmaktadır. Devrimden önce egemen sınıflar esasen muhafazakardı. Bu, diğer sınıfların organik olarak kendi sınıflarına geçmeye çalıştıkları anlamında düşünülmelidir. Yani, sınıf çıkarlarını ‘‘teknik’’ ve ‘‘ideolojik’’ alanlara genişletme niyetinde değillerdir: bu durum kapalı bir kast anlayışına örnek niteliği taşımaktadır. Tam tersine burjuvazi, kendisini tüm toplumu kültürel ve ekonomik düzeyde özümseyerek geliştirmeye gönüllü olan, sürekli bir hareket organizması olarak öne sürer: devletin işlevi dönüştürülmektedir. Devlet, ‘‘eğitici’’ bir konuma gelmiştir (Gramsci, 1997: 321).

İnsanların bazen ideoloji kelimesini sistematik inançlara atıfta bulunmak için kullandıkları doğrudur; ancak genellikle ideolojinin, bundan daha fazlasını gerektirdiği düşünülmelidir. Başka bir deyişle ideoloji terimi sadece inanç sistemlerine değil, aynı zamanda iktidar meselesine de atıfta bulunuyor gibi

görülmektedir. Belki de üzerinde en çok uzlaşılan cevap: ideolojinin, egemen bir toplumsal grup veya sınıf gücünün meşruluğu olmasıdır. Bu, muhtemelen ideolojinin yaygın olarak kabul edilen tek tanımıdır ve meşrulaşma sürecinin en az altı farklı stratejisi olduğunu söylenebilir. Egemen güç, kendisine yakın inançları ve değerleri teşvik ederek bu inançları, bariz ve görünüşte kaçınılmaz kılacak şekilde doğallaştırarak evrenselleştirir. Ona meydan okumaya çalışan fikirleri sarsar, rekabet halindeki düşünme biçimlerini mantıksal ve sistematik olarak kendisine uygun bir şekilde dışlar, bu sayede karmaşıklaşan toplumsal gerçekliği haklı çıkarabilmektedir (Eagleton, 1991: 23).

Althusser'e göreyse devlet; egemen güçlerin ekonomik süreci yürütmek amacıyla işçi sınıfı üstündeki hakimiyetlerini korudukları, bir anlamda kapitalist "baskı makinesi" niteliğindedir. Bu terim, yargı faaliyetinin gereklerine tabi olunmasını ve varlığı kabul edilen polisi, mahkemeleri, özel destek güçlerini, orduyu ve hepsinden önemlisi devlet, hükümet ve idari kurumların başkanlarını kapsamaktadır. Bu şekilde sunulan Marksist-Leninist devlet teorisi, sorunun köküne iner ve meselenin orada olduğu bir an için inkar edilemez. Burjuvazinin ve onun yandaşlarının proletaryaya karşı yürüttükleri sınıf mücadelesine devlet aygıtı, yani bir güç olarak devlet müdahalede bulunarak güç uygulamakta; bu sayede kurum, egemen sınıflara hizmet ederek baskı aracı olma işlevini tam olarak karşılamaktadır (Althusser, 1989: 27).

Gramsci, bu konuda Althusser'den ayrılmaktadır. Gramsci, ideolojinin yalnızca toplumsal ve maddesel işlev açıklamasıyla yetinmektedir. Gramsci'ye göre ideolojiler, az çok tutarlı olmalarına karşın kesin bir tavırla yanlış ya da doğru olarak nitelendirilemezler. Genel olarak ideoloji; iktisadi alandaki sınıfsal mücadelenin ait olduğu yapıyla, daha komplike olan üst yapıyı birbirine bağlayan "alçı" niteliğinde tanımlamaktadır (Hall, Lumley ve McLennan, 1985: 24).

Antonio Gramsci'ye ait eserlerdeki anahtar kategori, ideoloji değil hegemonyadır. Eğer öyleyse, bu iki terim arasındaki farkı düşünmek elzemdir. Gramsci, hegemonya kelimesini sıklıkla bir egemen gücün, iktidar için yönettiği insanların rızasını alma biçimine atıfta bulunmak için kullanırken; kelimesini bazen de "zorlayıcı güç" anlamında kullanmaktadır. Dolayısıyla ilk bakışta ideoloji kavramı ile çarpıcı bir farkı vardır; çünkü ideolojinin zorla dayatılabileceği açıktır ve

hegemonya; kapsam olarak ideolojiyi de içine almakla birlikte, ideolojiye indirgenemeyen bir kavramdır. Bir yönetici grup veya sınıf, iktidarı için gerekli rızayı ideolojik yollarla elde edebilir; ama aynı zamanda, vergi sistemini ihtiyaç duyduğu kişilere fayda sağlayacak şekilde değiştirerek ya da nispeten varlıklı ve dolayısıyla siyasal uyusukluk içindeki bir işçi sınıfı yaratarak da hedeflerine ulaşabilir. Yani hegemonya, ekonomik olmaktan çok politik bir biçim haline dönüşebilmektedir (Eagleton, 1991: 162).

Hegemonya teriminin merkezinde, siyasi iktidarın toplumu nasıl yönettiğinin yanı sıra sınıf egemenliği ilişkilerinin ve sosyal tarzların yeniden üretimi gözlemlenebilir. Bu bağlamda idari ve siyasi olarak egemen sınıfların her biri, tüm toplumu sivil toplum düzeyinde yönetme hakkına sahip olduklarını göstermelidir. Diğer bir ifadeyle bu grup, yalnızca öz alanından ziyade bütün bir toplumu örgütleme ve onların yönetimini eline alma hakkının kendine ait olduğunu kanıtlamakla mükelleftir. Bu nedenle egemen olmak isteyen sınıfın önce hegemonyasını kurması gereklidir. Bu anlamda hegemonya sadece sınıf önceliği ile ilgili değil aynı zamanda siyasetin özgüllüğü, siyasi oluşum ve şekillendirme ilişkisi ile de ilgilidir (Dural, 2012: 312).

Batı demokrasilerinde parlamenter sistem, halka özerklik yanılsaması verdiği için bu tür, gücün son derece önemli bir biçimi olarak kabul edilmektedir. Bu toplumların siyasal biçimini diğerlerinden ayıran en önemli şey, insanlara kendi kendilerine yeterli olduklarının söylenmesidir. Örneğin Antik Çağ'da tek bir kölenin, Orta Çağ'da ise serflerin böyle bir inanca sahip olmadığı bilinen bir gerçektir. Böylece Gramsci, hegemonyayı "devlet" değil, sadece "sivil toplum" olarak tanımlarken hata yapmaktadır; çünkü kapitalist devletin siyasi biçiminin kendisi bu sistemin önemli bir organıdır. Bu durumda hegemonyanın tam olarak alternatif bir ideoloji tipi olmadığı; farklı türlerde kategorilize edilebileceği görülmektedir. Özellikle ideoloji, güç ilişkilerinin anlamsal açıdan deneyimlenme şekline tekabül eder ve bu tür anlamlar tüm hegemonik süreçlerde yer alsa da bir önem ifade etmez. Bu bağlamda sivil toplum kurumları düşünüldüğünde din, ideolojik olarak en güçlü kavramlardan biri olarak ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan hegemonya kavramı; kültürel, dini, politik ve iktisadi organizmalarda, retorik söylemde düzeyinde söylemsellik içermeyen faaliyetlerde de oluşturulmaktadır (Eagleton, 1991: 163).

Hegemonyayı destekleme veya sürdürme işlevi ile hegemonyayı meşrulaştırma işlevi arasında bir ayrım yapılmalıdır. Dolayısıyla, bir toplumsal pratiği meşrulaştıran ya da devam ettiren herhangi bir inanç dizisi, bu pratiği destekleme eğiliminde olacaktır. Bu durumun tam tersi doğru değildir: belirli bir yönetici sınıfın kuvvetli ve acımasız olduğu, dolayısıyla egemen toplumsal düzene karşı herhangi bir direnişin beyhude olacağı inancı kitleler arasında o kadar yaygındır ki, başkaları tarafından benimsenmesi yalnızca mevcut tahakküm ilişkilerini sürdürme etkisine sahip olacaktır. Diğer yandan bu tür inançların bahsi geçen ilişkileri haklı çıkarması pek olası görülmemektedir (Geuss, 2002: 29).

Herhangi bir egemen ideoloji, yalnızca kendi değerlerini içselleştirmek amacıyla da olsa, hedef kitlesinin belirli bir zekaya ve kendi adına hareket etme kapasitesine sahip olmasına ihtiyaç duyar. Bu ihtiyaç, sistemi iyi bir şekilde yeniden üretme ve mesajların “öteki tarafı”nı yorumlama yeteneğinin devamlılığı için de gereklidir (Eagleton, 1991: 76).

Hegemonya, gönüllü ve kendiliğinden rızaya dayanır; ancak içerdiği sınıfların ilişkilerine göre farklı biçimler almaktadır. Örneğin Kilise, entelektüellerin düşünce özgürlüğünü engelleyerek ve kitlelerin olağan düşünce kaosundan çok daha sistematik hale gelmesini önleyerek, kitlelere hükmetmeye devam etmiştir. Kapitalist toplumun hegemonik örgütlenmesinde yönetici blok, hem sivil toplumu hem de devlet kurumlarını harekete geçirmektedir (Hall, Lumley ve McLennan, 1985: 18).

Devletin, baskıcı bir devlet aygıtının özelliklerinden olan bir sınıf devleti olarak tanımlanması, farklı baskıcı düzenler altındaki gözlemlenebilir tüm olgulara ışık tutarak, halkın doğrudan veya dolaylı olarak sömürülmesine veya yok edilmesine kadar her türlü yönetim biçimini karşılamaktadır. Ayrıca Marx, Lenin’in burjuva diktatörlüğü dediği siyasi demokrasi biçimlerinin ardında öne çıkan gündelik tahakküme de dikkat çekmektedir: devlet, yalnızca devlet iktidarı açısından anlamlıdır. Tüm siyasi sınıf mücadeleleri devlet etrafında döner. Devlet teorisini güçlendirilmek istendiğinde, yalnızca iktidar ve devlet aygıtı arasında ayrım yapılmasında ziyade, devlet aygıtı tarafındaki bariz gerçeği (baskı) de dikkate almak gerekmektedir. Bu olgu, kendi tanımıyla “Devletin İdeolojik Aygıtları” (DİA) olarak nitelendirilmelidir (Althusser, 1989: 29-31).

Althusser'e göre Devletin İdeolojik Aygıtları kavramıyla, gözlemcinin doğrudan farklı ve uzmanlaşmış kurumlar olarak karşı karşıya kaldığı belirli gerçekler gösterilmektedir. Elbette dikkatli inceleme, test etme, düzeltme ve yeniden düzenleme gerektirecek bu gerçeklerin ampirik bir listesi de sunulmaktadır. Bu gerekliliğin tüm sınırlamaları göz önüne alındığında şu kurumlar DİA olarak kabul edilebilir: Siyasal DİA (farklı türden partileri de içeren sistem), Dini DİA (farklı kilise sistemleri), Haberleşme DİA'sı (radyo, televizyon, medya vb.), Öğretimsel DİA (özel ve devlet okulları), Sendikal DİA, Aile DİA'sı, Hukuki DİA ve Kültürel DİA (edebiyat, spor, güzel sanatlar vb.) İlk aşamada, devlete ait tek bir (baskı) aygıtı varsa, birçok DİA'nın olduğu gözlemlenebilmektedir. Varlığı varsayılsa bile, çoklu DİA'ların bu birleşimi hemen belirgin değildir. İkinci aşamada DİA'ların çoğunluğunun özel alanda olduğu, toplu (baskıcı) devlet aygıtının ise tamamen kamusal alanda olduğu belirlenebilir. Kilise, parti, aile, sendika, bazı okullar gibileri; özel nitelik taşımaktadır (Althusser, 1989: 33-35).

İlke olarak, egemen sınıf devletin gücünü elinde tutuyorsa ve bu nedenle Devlet'in baskı mekanizmasına sahipse, o zaman bu egemen sınıfın DİA'lar üzerinde de gücü olduğunu kabul etmek gerekir. Çünkü Devletin İdeolojik Aygıtları'nda olup biten, tüm çelişkileriyle birlikte egemen sınıfın ideolojisi. Nitekim Devlet'in baskı aygıtında kanunsal olarak ilerlemekle, DİA'lardaki hakim ideolojiyle ilerlemek farklı türden yaklaşımlardır. Bu farkın detaylarına inmek, önem arz etmektedir. Sınıfların hiçbiri, devlet içinde ve DİA'lar üzerinde hegemonya kurmadan sınıf diktatörlüğünün geleceğini; proletaryayı ve sosyalizme geçişi güvence altına almadan devlet iktidarını kalıcı olarak elinde tutamaz (Althusser, 1989: 36). Belli bir sınıf ittifakının hegemonyası içindeki bir toplumsal formasyonun toplanması ve birleştirilmesiyle; egemen ideolojinin ve ideolojik devlet aygıtının görevi, DİA makalesinde Althusser'in altını çizdiği bir konu olarak ön plana çıkmaktadır. Öte yandan sivil toplum/devlet ayrımından duyduğu hoşnutsuzluk, Althusser'in bu ayrımı reddetmesine, önemli görmemesine ve bunun kapitalist koşullar altında tamamen bir doğa, hukuk ayrımı olduğunu savunmasına yol açmaktadır. Bu, onu ideolojik olan tüm aygıtları devlet aygıtı olarak nitelendirmeye zorlamış, bu nedenle Althusser onları "Devletin İdeolojik Aygıtları" olarak adlandırmıştır (Hall, Lumley ve McLennan, 1985: 48). O, bu aygıtlardan bazılarının doğrudan devlet tarafından,

diğerlerinin ise özel kurumlar tarafından örgütlendiğini, çünkü hepsinin “egemen ideolojiye göre” çalıştığını öne sürmektedir

DİA’ların, devletin ya da yönetici sınıfın ideolojisinin bizzat kendisi olduğu yaklaşımına, Haberleşme DİA’sı bağlamında 20. yüzyılın somut örneklerinden biri olarak Oppenheim ve Doğu Haber ajansından yürüttüğü propaganda faaliyetleri ve yayınları gösterilebilir. Alman bir diplomat, tarihçi ve aynı zamanda arkeolog olan Oppenheim, Osmanlı tarihinde coğrafyada yürütülen en önemli propaganda faaliyetlerinden birini gerçekleştiren figür olarak ön plana çıkmaktadır. Nitekim Oppenheim, Osmanlı Devleti’nin Almanya ile birlikte savaşa girmesinden cihadın ilan edilmesine, ayrıca savaş sırasında yürütülen Panislamist ve Pantürkist propaganda faaliyetlerine kadar birçok tarihi olayın hazırlayıcısı olarak kabul edilmektedir. Oppenheim’in ideolojik faaliyetlerini yürütmek amacıyla yine Oppenheim liderliğinde ve Dış İşleri Bakanlığı’na bağlı olan Doğu Haber Ajansı kurulmuştur. Ajans bünyesinde bulunan birçok büro vasıtasıyla dünyanın çeşitli coğrafyalarında, oldukça etkili propaganda faaliyetleri ve yayınlar gerçekleştirilmiştir (Sarıtaş, 2019: 128). Dönemin siyasal zemininin şekillenmesinde önemli role sahip olan Doğu Haber Ajansı, DİA’ların egemen ideolojiyi, propaganda vasıtasıyla toplum nezdinde meşru kılmaktaki etkisine emsal olarak gösterilebilir.

DİA’ların propaganda amaçlı kullanımına dair bir başka örnek ise Irak’ta Saddam Hüseyin’in heykelinin yıkımı esnasında gerçekleşmiştir. 2003’te Bağdat’a giren Amerikan askerleri, ilk olarak Saddam heykelini yıkmışlardır. Amerikan haber ajanslarından olan Associated Press, olayın gerçekleştiği esnada birçok Irak vatandaşının bulunduğunu ve heykelin yıkılışını coşkuyla karşıladıklarını yansıtan bir fotoğraf yayımlamıştır. Ancak bahsedilen hadisenin uzaktan çekilen bir başka fotoğrafındaysa olay yerinde Amerikan tankları ve Amerikan askerlerinin bulunduğu, yalnızca çok küçük bir grup sivil Irak vatandaşının orada olduğu anlaşılmaktadır. Amerikan ajansının yayınladığı fotoğrafta olay yerinde bulunan vatandaşların, photoshop tekniğiyle çoğaltıldığı ortaya çıkmıştır. Bu sayede ajansın yayınladığı fotoğraf ve haberde kullanılan başlık, ortak hareket ederek ideolojik bir propaganda haberi meydana getirmiştir (Fırat, 2008: 29).

2.2. Eleştirel Teori ve Kültür Endüstrisi Kavramlarının Tanımı

“Frankfurt Okulu” kavramı; adı sonradan konmuş olan, anlamsal olarak geniş bir terim olmakla birlikte, kendinden önceki dönemi de içermektedir. Horkheimer’ın grubu tarafından geliştirilen tanımlamaysa: “eleştirel toplum teorisi”dir. Bu tanımlamanın içeriği, en açık şekilde 1937 tarihindeki “Geleneksel ve Eleştirel Teori” başlığını taşıyan Horkheimer makalesinde sunulmuştur. Marcuse ve Horkheimer’ın birlikte kaleme aldığı ve aynı yıl yazılmış olan “Felsefe ve Eleştirel Teori” makalesinde ise tanıma birkaç ekleme yapılmıştır. Bu kapsamlı tartışma, o zamandan bu yana Marcuse’nin çalışmalarında önemli hale gelen “eleştirel teori” teriminin rolünü yansıtmaktadır (Slater, 1998: 61). 1938’de Marcuse, açıklayıcı makalelerinde sunulan şekliyle “eleştirel teori”yi, “diyalektik felsefe” ve “Ekonomi Politikin Eleştirisi”ne dayanan bir sosyal teori olarak açıklamıştır (Slater, 1998: 62). 1960’larda Horkheimer’ın çalışması yeniden yayınlandığında, Enstitü’nün eski müdürü önsözünde “eleştirel sosyal teori” konusundaki çalışmalarının önemini açıklamış ve onların “eleştirel teori” ortak başlığı altında toplanarak okunmasına zemin sağlamıştır.

Frankfurt Okulu üyeleri, bilimsel teori ile eleştirel teori arasında net bir ayrım yapmaktadır. Bu iki teori türünün önemli ölçüde farklı olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla amaçları, bu teorilerin muhatapları tarafından uygulanmasında farklılıklara yol açmaktadır. Bilimsel teorilerin amacı, dünyanın başarılı bir şekilde manipüle edilmesidir; yani bir “araçsal” kullanım vardır. Eğer doğruysa bu teoriler, muhatapların çevreyi başarılı bir şekilde yönetmelerine ve böylece seçtikleri hedefleri takip etmelerine izin verirler. Eleştirel teoriler ise özgürleşmeyi ve aydınlanmayı amaçlar, muhatapları potansiyel zorlamalardan haberdar eder ve böylece onları bu zorlamalardan kurtulabilecekleri bir yere getirirler (Geuss, 2002: 84). Bilimsel teoriler, deneyler ve gözlemler vasıtasıyla ampirik doğrulamalar gerektirir; ancak eleştirel teoriler yalnızca daha karmaşık bir değerlendirme sürecinden geçerlerse bilgi olarak kabul edilmektedir. Bu değerlendirme sürecinin temel zorluğu, teorilerin fikirsel olarak uygunluğu göstermektir (Geuss, 2002: 85).

Eleştirel teori; toplumun gelişiminde bir süreçtir ve toplumsal organizasyonunun önündeki engelleri, insan faktörünün hedeflerini ve ayrıca

toplumun yüzleşmek zorunda olduğu değişimleri tanımlayabilir. Hem geleneksel felsefe, hem de doğrudan pozitivist eğilimler; toplumun ve mevcut durumun karşı karşıya olduğu zorlukların tamamen üstesinden gelindiğini iddia etmektedirler. İkisi de günümüzün kullandığı meşru güçlerdir ve iktidarın lehinde çalışmaktadırlar (Çiğdem, 2008: 40).

Kapsamlı olan herhangi bir toplum teorisinin en başat işlevi, sadece toplum düzeyindeki kurum ve uygulamaları değil, faillerin topluma dair geliştirdikleri inanç düzeyini de incelemektir: daha yalın haliyle sadece “gerçeklik” değil, “toplumsal bilgi” de toplumun bir parçasıdır. Öte yandan tamamlanmış haldeki toplumsal teori, öz konusunun parçası olacaktır. Yani bir toplum teorisi, faillerin toplum hakkında sahip olduğu bir inanç teorisidir, bununla birlikte teorinin özü de bu türden inancın bir örneğidir. Bu nedenle bir toplumsal teori, toplumun faillerinin tüm inançlarını açıklayacaksa eğer, kendisini de bu türden bir inanç olarak kabul etmesi gerekmektedir (Geuss, 2002: 86).

Horkheimer’a göre inkar yöntemi, yani insanlığı felç eden ve özgür gelişimini engelleyen her şeyin inkarı, insana olan inanca bağlanmaktadır. Sözde "yapıcı" felsefelerin bu inanca sahip olmadığı ve bu nedenle kültürel çıkmazla uzlaşamaz olduğu görülmektedir. Onlar için eylem, sonsuz kaderimizin gerçekleşmesidir. Bilim, doğadaki bilinmezlik korkusunun üstesinden gelinmesine yardımcı olmuştur: artık insanlar, ürünleri olan toplumsal baskıların tutsakları niteliğine dönüşmektedirler. Bağımsız hareket etmeleri istendiğinde emirlerin, sistemlerin ve yetkililerin yardımını aramaktadırlar. Bu bağlamda aydınlanma ve entelektüel ilerlemeden kasıt; uğursuz güçler, değişmez kader; kısaca korkudan ve özgürlük gibi hurafelerden kurtulmak ise, günümüzün sözde aklını inkar etmek aklın yapabileceği en iyi hizmet olacaktır (Horkheimer, 1998: 187).

Yine Horkheimer; sıradan insanların siyasete katılmayı bıraktığında toplumun, bireyin son kalıntılarını da silmesiyle ormanın kurallarına geri döneceğini iddia etmektedir. Böylece toplumdan tamamen kopmuş birey her zaman bir yanılsamadır. Bağımsızlık, özgürlük tutkusu, anlayış ve adalet duygusu gibi en sevdiğimiz insan özellikleri, kişisel özelliklerin yanı sıra toplumsaldır. Bireysel gelişim, gelişmiş bir toplumun ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Bireyin

kurtuluşu, toplumun kurtuluşu değil; toplumun atomizasyondan kurtuluşudur (Horkheimer, 1998: 150).

Herhangi bir ideolojinin amacı, insana hizmet eden ve onun umutlarını gerçekleştiren bir toplum oluşturmak olsa da, bunu tam olarak yapmak zordur. Sanayi Devrimi'nden sonra toplumsal huzursuzluklar oluşmaya başlamış ve teknoloji insan ile doğa arasında önemli bir aracı haline gelmiştir. Modern toplumun ortaya çıkmasıyla gelişen olaylar ve insanın yabancılaşması, gündemin merkezi haline gelmiştir. Endüstriyel teknolojinin hemen benimsenmesi nedeniyle insan, ekonomik ve sosyal organizasyondaki görevlerini uyarlamak zorunda kalmaktadır. Sanayi toplumunun örgütlenmesi, insan ihtiyaçlarına göre değil, teknolojinin gereksinimlerine göre tasarlanmıştır. Kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle birlikte kişiler arası ilişkiler ortadan kaldırılmış, bireyler propaganda ve tanıtımlara maruz bırakılmış, iletiler halka açık hale getirilmiştir (Albertini, 1995: 145-150). Teknolojik gelişmenin taleplerine daha fazla uyum sağlayan insanla birlikte toplum, kendisini insandan ayıran rasyonaliteye de yabancılaşmıştır. Sosyal yapı teknoloji, insani hayal gücü, özgün sanat ve değerler tarafından aşılmaya başlanmış; bürokrasi, medya ve reklam tarafından ipotek altına alınmıştır. Biyolojik kanunlardan kurtulmuş ve tabiatın kölesi olmuş insan, ekonominin ve sıkıntılarının da kölesi olmuştur (Albertini, 1995: 151).

Güç ve bilgi kaynağı olma arasındaki ilişki, şirketler veya iktidarın gündelik haber teminin ötesine geçerek ‘uzman’ yetiştirilmesine kadar uzanmaktadır. Resmi kaynakların hakimiyeti, muhalif görüşler içeren fazlaca yetkili organizmaların varlığıyla güç kaybetmiştir. Bu durum; uzmanların yönlendirilmesi, ücretli danışman satatüsünde istihdam sağlanması, araştırmalarının finanse edilmesi ve bunlara ek olarak mesajlarını sapmasız olarak yaymaya yardımcı olacak danışmanlık grupları oluşturulmasıyla hafifletilebilir. Sonuç olarak, önyargı yapısal hale gelir ve uzman arzı, hükümet ve piyasa tarafından arzu edilen yönde çarpıtılabilir. Uzmanlar çağında seçmenler, genel görüşlere katılma hakkına sahip kişilerden oluşmaktadır. Onları sonunda uzman yapan şey, yerleşip üst düzey uzlaşmayı tanımlamalarıdır (Herman ve Chomsky, 1995: 93). Böylece bu yeniden yapılanmanın, yaygın olarak kabul edilen görüşlerin hüküm sürmeye devam etmesine izin vermesi oldukça doğal bir durum olarak ortaya çıkmaktadır

Herman ve Chomsky bu noktada son aşamayı, anti-komünist ideoloji olarak belirlemektedir. Onlara göre en büyük sorun olarak komünizm, her daim toprak sahiplerine sıkıntı çıkaran bir kavram niteliği taşımıştır; çünkü sahip oldukları statülere karşı kökten bir tehdit olarak görülmektedir. Sovyetler Birliği, Çin ve Küba’da gerçekleştirilen devrimler seçkin Batılılara zarar vermiş ve komünist devletlerin süregelen çatışmalar ve bariz suistimalleri, komünizme karşı muhalefetin desteklenmesine yardımcı olmuştur. Nitekim komünizmle mücadele, Batı ideolojisinin ve politikasının merkezi bir ilkesi haline gelmiştir. Bu ideoloji, toplumu düşmanlarına karşı harekete geçirmeye yardımcı olmakta ve mülkiyet çıkarlarını tehdit eden politikaları destekleyen veya komünist devletlerle uzlaşmayı savunan herkese karşı kullanılabilir. Böylece ‘sol’un ve işçi hareketlerinin bölünmesine katkıda bulunarak siyasi bir kontrol mekanizması işlevi de görmüştür. Komünizmin başarısı hayal edilebilecek en kötü sonuçsa, o zaman yurtdışında faşizmi desteklemek daha normal bir suç şeklinde kabul edilebilmektedir. Komünistlerle iyi geçinen ve anlayışlı bir tutum sergileyerek onlar için ‘avantaj sağlayan’ sosyal demokratlara yönelik eleştiriler de yakın sebepler doğrultusunda meşrulaştırılmaktadır (Herman ve Chomsky, 1995: 98).

Nesnel dine olan destek kaybının, kapitalizmin son kalıntılarının dağılmasının, teknolojinin, sosyal parçalanmanın ve uzmanlaşmanın kültürel karışıklığa yol açtığına dair sosyolojik düşünce, sürekli olarak reddedilmektedir. Bugün kültür, her olguya yakınlık bulaştırmaktadır. Bu amaçla radyo, sinema ve basın; bir sistem oluşturur. Bu mecralar hem kendileri hem de birbirleriyle ortaklık içindedirler (Adorno, 2011: 47).

Kitle endüstrisi ürünleri, işlerin nasıl yapıldığını, endüstrinin kendi otoritesi altında oynanan bir ‘oyun’ olarak, bu oyunun üstünde temsil emektedir. Aydınlanma’nın olumlu tarihsel inşası da bir ‘oyun’ unsuru içerir ve Aydınlanma elbette böyle bir anlatının ötesindedir. Bu nedenle Aydınlanma, kurtuluş adına her şeyi sorguladıysa da öz eleştirisini hiç düşünmemiştir (Çiğdem, 2008: 52).

Kitle kültürün sağladığı tüm kolaylıklar ve imkanlar birey üzerindeki toplumsal baskıları pekiştirmekte, bireyi toplumun atomize işleyişine karşı direnme ve kendini koruma yeteneğinden yoksun bırakmaktadır. Popüler biyografilerde, romantik romanlarda ve filmlerde; bireysel kahramanlığa ve kendi kendini

yetiştirmiş adama yapılan vurgu, bu ifadeyi yanlış yönlendirmez. Bu hayatta kalma içgüdüğü, aslında bireyin parçalanmasını hızlandırmaktadır (Horkheimer, 1998: 116). İkinci adımda, insanların kitle kültürün ajanslarından ödünç aldığı; önceden var olan ideolojik ve davranışsal kalıplar, popüler kültürü halkın kendi düşüncesiymiş gibi etkileyip pekiştirmektedir. Zamanımızda nesnel akıl sanayiye, teknolojiye ve milliyete tutunurken; bu kategorilere anlam kazandırabilecek hiçbir ilkesi bulunmamaktadır. Bu tutunma durumu, dinlenmeye ve kaçmaya izin vermeyen bir ekonomik sistemin baskılarını yansıtır (Horkheimer, 1998: 163).

Eleştirel teori, kültürel ve ideolojik eleştiriye önemli bir yer vermektedir. Sosyal Araştırmalar Enstitüsü üyeleri, kapitalist toplumlarda kültür ve ideolojinin farklı türlerini, biçimlerini ve etki biçimlerini sistematik olarak incelemişlerdir. Nitekim kültür endüstrisi üzerine en önemli çalışmalar Amerika Birleşik Devletleri'ndeki yıllarda yapılmıştır. Bu çalışmalar, kitle iletişiminin ve popüler kültürün çok yaygın hale geldiğı ve otoriter rejimlerin hizmetine kolayca uygulanabilecek kadar ampirik olarak temellendiğı bir zamanda gelmektedir. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, "popüler kültür" veya "kitle kültürü" kavramlarına karşı "kültür endüstrisi"ni tercih etmektedirler; çünkü onlara göre amaç ne iletişim, ne salt eğlence ne de kültür inşa etmek değıldir (Kellner, 2013: 171).

“Kültür Endüstrisi” kavramı, ilk defa Adorno ve Horkheimer’in 1947 yılında Amsterdam’da yayınladığı bilinen “Aydınlanmanın Diyalektiğı”nde yer almıştır. Yazarların bahsi geçen el yazmalarında “kitle kültürü”nden söz edilmiştir. Burada “kitle kültürü” tabirini “kültür endüstrisi” ile değıştirerek, çağdaş bir popüler sanat formuymuş gibi düşünenlerin ilgisini çekebilecek bir çağrışım yapmaktan kaçındıklarını ifade etmişlerdir. Onlara göre kültür kavramı, böyle bir kültürden çok farklıdır. Kültür endüstrisi, tanıdık olanı yeni bir kaliteyle birleştirir. Tüm alanlarda toplu tüketime uygun ve bu tüketimin büyük bir kısmını belirleyen ürünler az çok planlı olarak üretilmektedir. Alanlar salt olarak incelendiğinde yapı olarak benzedikleri görölmektedir. Ekonomi ile yönetimin yoğunlaşması ve ayrıca bugün mevcut olan teknik yetenekler, bunu yapmalarına izin vermektedir. Kültür endüstrisi, müşterinin kasıtlı olarak bütünleştirilmesi ve düzenlenmesidir. Kültür endüstrisi, bireysel sanatlardan ve bunların sömürölmesiyle ortaya çıkan “star” olgusundan beslenmektedir (Adorno, 2011: 109-112). Bu anlamda kültür endüstrisi sistemi,

insanlardan arındırıldığında ya da mekanikleştiğinde, ikna yeteneği zayıflamış bir olguya dönüşebilmektedir.

Amerika Birleşik Devletleri'nde Frankfurt Okulu, gelişmiş bir tekeli kapitalizm ve aynı derecede gelişmiş bir popüler kültür ağıyla karşılaşmıştır. Artık aileyi sosyalleşmenin belirleyici aracı olarak görmezken: bunun yerine, ailenin önemine dair birçok kesin değerlendirmenin ve dolayısıyla benlik, ego ve yüksek egolarını yani Freudyen modelinin çöküşünü gözlemlemekteydiler. Genel psikolojik bileşen; popüler kültürün üretimi, aktarımı ve tüketiminin sınırlı sosyopolitik analizine yavaş yavaş dahil edilmiştir (Slater, 1998: 224).

Slater'a göre Frankfurt Okulu'nun yerinde olarak işaret ettiği bir diğer sorun, üstyapı düzeyindeki manipülasyonun herhangi bir "faşist komplo"nun parçası olmadığıdır. Aksine, popüler kültürün tüm üretim ve tüketimine, genel olarak kapitalist toplumun kör ekonomik determinizmiyle aynı türden bir bilinçsiz determinizm rehberlik etmektedir. Adorno, sürekli olarak reklamcılıkta insanların bir rüşvet alandan beklendiği gibi davrandığına dikkat çeker: bu bağlamda rüşvet kabul edilmekteyken bu durum, "normal" sunum biçimiyle tutarlı olarak kabul edilmektedir (Slater, 1998: 236).

Kültür ürünlerinin piyasadan tamamen çekilmesiyle birlikte radyo, kendi kültürel ürünlerini tüketicilere meta olarak sunmaktan vazgeçmiştir. Amerika Birleşik Devletleri (ABD), radyo dinleyicilerini ücrete tabi tutmamaktadır. Bu şekilde kendi kendine hizmet ediyormuş gibi bir aldatma biçimi vasıtasıyla partizan değilmiş gibi güç kazanır; bu durum, faşizm için bir nimettir. Örnek teşkilinde Nasyonal Sosyalistler, matbaanın reform hareketini şekillendirdiği gibi yayıncılığın da davalarını şekillendirdiğini bilmekteydiler. Hitler'in metafizik çekiciliğinin, evrensel olarak radyo konuşmalarının duyulmasını içerdiği ortaya çıkmıştır; yani bu durum, ilahi her şeye gücü yetenliğin şeytani bir taklidi. Nitekim Führer'in radyo konuşmaları bir aldatmacayken, dinleyenlerden kimse bu konuşmaların gerçek bağlamını anlamamıştır. Konuşma fiilinin kesin tutumu ve yanlış komut, radyonun doğasında var olan bir eğilimdir. Bu sayede tavsiye, zorunlu hale dönüşmektedir (Horkheimer ve Adorno, 2014: 211). Buradaki önemli husus, "kültür merası" üretiminde yer alan manipülasyonun ideolojik etkiden ziyade öncelikle kazançlı tüketime yönelik olmasına rağmen, bazı durumlarda kasıtlı olarak zorlayıcı siyasi

manipölasyon ile birleştirilebileceğidir. Aslında, radyonun faşizme geçişteki rolü; Horkheimer ve Adorno tarafından, kamusal “faşizmle tam uyumlu” nitelikte maskelenmiş bir kültür endüstrisinin parçası olarak tartışılmıştır. Onlara göre neticede radyo: Führer’in evrensel sözcüsü konumuna gelmiştir (Horkheimer ve Adorno, 2014: 212).

Kellner’a göreyse medya ve eğlence endüstrileri üzerindeki siyasi avantaj ve kapitalist kontrol, medya organizasyonunun tek taraflı ve propagandanın liberal-demokratik, faşist veya sosyalist olduğu militarist bir devlet ya da toplum sisteminde, kültürel endüstri modelinin bir normuna evrilmektedir (Kellner, 2013: 172).

Adorno ve Horkheimer, tüketicilerin mevcut toplumu savunmak amacıyla nasıl motive olduklarını belirlemek için kültürel endüstri ürünlerinin tarzını incelemiş ve “eğlence”nin izleyiciyi/dinleyiciyi mevcut toplumun “doğal” doğasıyla tanıştırdığını iddia etmişlerdir. Benzer dünya görüşleri, önceden belirlenmiş yaşam tarzını “dünyanın yolu” olarak sunmak için sürekli olarak yeniden oluşturulmakta ve tekrarlanmaktadır. Yazarlar, kültür sektöründe aynı şeyin sürekli tekrarının ideolojinin doğasını değiştirdiğine dikkat çekmişlerdir. Kültür endüstrisi, bireyleri topluma özgü klişeler ve normlarla özdeşleşmeye yönlendirir ve kendi kaderlerini üstlenmelerine izin verir: böylece yazarlara göre “sahte bireycilik”; cazdaki olağan doğaçlamadan, özgünlüğü her halinden yansıyan bir film yıldızına kadar her yerde hüküm sürmektedir. Bu durumda birey, rastgele ihanet edebilecek şekilde genel olan ile rastgeleyi ayırt etme yeteneğine indirgenmektedir (Kellner, 2013: 173).

Adorno’ya göre sanayi toplumunun gücü her zaman insanlar üzerinde etkili olacaktır. Halk fakir de olsa kültür endüstrisinin ürünlerinden sürekli olarak faydalanacaktır. Bu ürünler iş saatlerinde ya da buna benzer boş zamanlarda insanları uyanık tutan dev ekonomik çarkın birer parçasıdır. Rastgele seçilen film ya da radyo yayınından elde edilebilecek sosyal etki, sadece bir kişiye değil herkese atfedilebilir. Kültür endüstrisinin her ifadesi, insanı zorunlu olarak yeniden üretmelidir; çünkü bütün, onu değiştirmektedir. Ayrıca, üreticiden kadın derneklerine kadar kültür endüstrisinin tüm aktörleri, yenilenme ruhunun bozulmaması için uyanık olmalıdırlar (Adorno, 2011: 56).

Amerika Birleşik Devletleri’nde göç öncesinde hiçbir kültür endüstrisi teorisi geliştirilmemiştir. Enstitü üyeleri sürgünde, tüketim toplumunun doğuşuna;

dergilerin, çizgi romanların ve ucuz kurgunun artan popülaritesine tanık olmuş, Başkan Roosevelt'in radyoyu siyasi ikna için kullanmasına ve milyonlarca Amerikalının her hafta para harcadığı hareketli filmlerin artan popülaritesine dikkat çekmişlerdir. Adorno ve Horkheimer, film endüstrisinde birçok Alman sürgünün çalıştığı Kaliforniya'dan, eğlence endüstrisinin cazibesini ve şirket çıkarları tarafından kontrolünü gözlemleyebilmişlerdir. Kitle iletişim araçlarının hükümet propagandası işlevi, Washington'daki Savaş İstihbarat Dairesi ve Gizli Servis'te çalışan Herbert Marcuse ve Leo Löwenthal için de geçerlidir (Kellner, 2013: 172).

Herman ve Chomsky; ağırlıklı olarak medya şirketlerinin sınırlarındaki büyümeye, medyanın kademeli ve yoğun konsantrasyonuna; çeşitli medya türlerini (medya şirketleri), filmleri, televizyon ağlarını, kablolu kanalları, dergileri ve yayıncıları kontrol eden medya gruplarının büyümesine ve dolayısıyla medyanın büyümesine odaklanmıştır. Küreselleşmenin bir parçası olarak medyanın sınırların ötesine yayılması üzerinde durmuşlar; ayrıca aile kontrolünün, piyasaya göre daha büyük ve daha sıkı disiplinli bir patron havuzuna hizmet eden profesyonel yöneticiler tarafından kademeli olarak değiştirildiğini de göstermişlerdir. Yazarlara göre tüm bu eğilimler ve reklamcılık için medya arasındaki yoğun rekabet, son on ila on beş yılda istikrarlı bir şekilde artmış ve bilançonun yönüne odaklanan bir yola girilmiştir (Herman ve Chomsky, 1995: 17). Sonucunda medya sahipliğinin giderek daha az sayıda dev şirketin elinde yoğunlaşması hızlanmış, Cumhuriyetçiler, Demokratlar ve düzenleyiciler buna itiraz etmemişlerdir

Adorno ve Horkheimer açısından ise kültür endüstrisinde bütçeye göre belirlenen değersel nitelikteki farklarının, gerçektekilerle uzaktan yakından alakası bulunmamaktadır. Diğer yandan teknolojik medya unsurları da kendi özelinde doyumsuz bir örneklige tabi tutulmaktadırlar. Sinema ve radyonun ortak bir bileşimini amaçlayan televizyonun, çıkar çatışmaları sebebiyle bu amacı ertelenebilmektedir; ancak bu bileşimin getirisi olan sonsuz imkanlar da, estetiğin zayıflamasına olanak sağlamaktadır (Horkheimer ve Adorno, 2014: 166).

Tüm dünya kültür endüstrisi tarafından filtrelendiği. Filmler ortak bir düşünsel dünya oluşturmaya hedeflediği için, dış dünyayı izlediği filmin devamı niteliğinde düşünen izleyicinin bu tecrübesi; yapımcının sürekli olarak kullandığı bir norm haline gelmiştir. Daha yoğun ve kesintisiz üretim teknikleri deneysel nesneleri

yeniden üretebilirse, dış dünyanın ekranda görülenin bir devamı olduğu yanılgısını oluşturmak kolaylaşacaktır. Sesli filmlerin birdenbire ortaya çıkması ile mekanik reproduksiyon, tamamen bu amaca hizmet etmektedir (Adorno, 2011: 55). Bu eğilime göre hayat sesli filmlerden ayırt edilmemeli, sesli filmler de yanılsamalar tiyatrosundan geçerek, hayal gücüne ve izleyicinin dolaşabileceği düşüncelere boyut bırakmadan, kontrolden vazgeçmeden ilerlerken; sinematografik çalışma çerçevesinde, yalnızca sunduğu kesin gerçeklerle izleyiciyi yönlendirmelidir. Böylece seyirciler, filmi doğrudan gerçeklikle özdeşleştirme konusunda eğitilirler.

Bir filmin belirli bir güç dengesini ve bu ölçüde bir "üstyapı"yı pekiştiren yönleri olabilmektedir; fakat bu özelliklere sahip olmayan yönler olabilir. Bir konuda her zaman "üstyapısal" davranan bir kurum, diğerinde bu şekilde davranmayabilir. Bir edebi metin, Marksist model açısından toplumun fiziki altyapısının, toplumsal üretiminin bir parçası olarak ele alınabilir; fakat metnin egemen ideolojiyle ilişkisi araştırıldığında, ona "üstyapı" açısından yaklaşılmış olunmaktadır. Başka bir deyişle doktrin, hayatın ontolojik bir ayrımından ziyade farklı bakış açılarından meydana gelen bir problem olarak görüldüğünde daha fazla anlam kazanmaktadır (Eagleton, 1991: 125).

Horkheimer ve Adorno açısından, bugün artık kültürel tüketicinin hayali gücünü ve psikolojik mekanizmalarda kendiliğinden tökezlemenin nedenini aramaya gerek duyulmamaktadır. Nitekim özellikle kültür endüstrisinin en karakteristik ürünü olarak kabul edilen sesli film, nesnelliği nedeniyle bu alanları felce uğratmıştır. Bu ürünler hız, gözlem ve bilgi gerektiren şeyleri anlamak için tasarlanmıştır. Ama aynı zamanda, hızlı gerçeklerden kaçınmak isteniliyorsa, halkın düşünsel analizine izin verilmemelidir. Gerilim o kadar derine inmiştir ki, görüntülerin etkisini azaltmaya yetmekte ve yeniden oluşturulması gerekmemektedir (Horkheimer ve Adorno, 2014: 170). Faşizm, kendi siyaseti için aracı kurumlara bağlı kalarak veya muhalefeti zorla bastırarak burjuva toplumunun işlevini değiştirirken kültür endüstrisinin dalları, bireyleri kendi evlerinde veya sinemalarda özel alanlara yerleştirmekte ve izleyicilere aracılık eden olaylar yaratmaktadır (Kellner, 2013: 175).

Günümüzde kültür ve eğlencenin birleşimi sadece kültürün zayıflamasını değil, aynı zamanda eğlencenin zorla entelektüelleştirilmesini de gerektirmektedir.

Bu, eğlencenin artık yalnızca görüntüler biçiminde, yani film sekansları veya radyo kayıtları biçiminde deneyimlenebildiği gerçeğinden açıkça anlaşılmaktadır. Liberal genişleme çağında eğlence, her şeyin aynı kalacağı ama daha da iyi olacağına dair kesin bir inançla beslenmekteydi. Bugün bu inanç bir kez daha entelektüelleşmiş ve saflaşmış, neticesinde tüm amacını yitirmiştir (Horkheimer ve Adorno, 2014: 191).

Eğlence bir dizi anlamlı unsur içerir; iyi adam, mühendis, yetenekli kız, karakteristik anlamda gösterilen kabalık, spor sevgisi, sigaralar ve son olarak arabalar bu anlamlı unsurlarla donatılmıştır. Bu durum eğlencenin; belirli üreticinin reklam gereksinimlerine yanıt vermek yerine, sistemin bir bütün olarak reklamını yaptığı da geçerlidir. Eğlence, idealler arasında belirginleşerek ve özel sektör tarafından ödenen reklam sloganlarını giderek daha fazla tekrarlayarak, kitlelerin zihnindeki yitirilme sürecinde olan değerlerin yerini almaktadır (Horkheimer ve Adorno, 2014: 192).

Pazara duyarlı reklamcılık, eğlence ve siyasi propaganda; yöntem ve içerik açısından birbirini tamamlayan karmaşık bir fikir oluşturma/yönlendirme ağı oluşturmaktadır. Bu ağ, irrasyonel ve eğitimsiz bir düşünme ile ilgilidir. Böylece birey, egemen sistemin çıkarları tarafından belirlenen bir düşünce kafesine hapsedilirken; bireylerin kendi bağımsız yargılarını ve görüşlerini oluşturabileceklerine inanılmaktadır. Aslında kendisine sunulan çoğulculuk yanıltır; ancak demokrasi, temel bir ideoloji oluşturma yeteneğine dayanır. İşte tam da bu şekilde bilinç manipülasyonu açısından devre dışı bırakılmaktadır (Holz, 2012: 120).

Bu fikirlerin ışığında sinemanın; ideolojik algı yayılımı hususundaki etkin rolü, diğer sanatlara ya da faaliyetlere nazaran çok daha etkindir. Nitekim tarihin dönüm noktaları olarak kabul edilecek Dünya Savaşları ve Soğuk Savaş gibi dönemlerde sinemanın bu etkisi, egemen güçler tarafından güçlü bir şekilde kullanılmıştır.

2.3. Sinemanın İdeolojik ve Kültürel Üretimi

Sinema, modern kitle iletişim araçlarından biri olma rolünün yanı sıra kapitalizm ve moderniteyle ilişkisi açısından da büyük önem arz etmektedir. Çünkü bir keşif olarak sinema, küresel ilişkilerinin incelendiği ve ayarlandığı bir zamanda günyüzüne çıkmıştır. Öte yandan bu zamanda modernizasyon sürecinin maksimum düzeyde bir hızla ilerlediği bilinmektedir. 19. yüzyıl sonlarında, gelişen teknolojiyle

beraber makineleşmenin giderek güçlenmesi; kentleşme, iletişim ve ulaşım alanlarında; zaman, mekan ve yerleşim yerinin algısal alışkanlıklarında büyük değişiklikler meydana getirmiş, gelenekçi ve nesnel dünyalardan kaçan bireyin sorunları ön plana çıkmıştır. Bu dönem modernist bir dönemdir ve döneme ait belirli yorumlama şekilleri ortaya çıkmıştır. Ardından ‘sinematograf’, 1895 yılında Lumiere Kardeşler tarafından icat edilmiştir. Bu buluş sadece film çekmek için bir araç olarak görülmemeli; aynı zamanda kamera, görüntü oynatıcı ve bir medya unsuru olarak düşünülmelidir (Abisel, 2006: 31).

İdeoloji, üzerinde fikir birliğine varılamamış önemli bir kavramdır ve birçok farklı alanla ilişkili olduğu için bu bağlamda farklı tanımlar içermektedir. İdeolojiyi her disiplinin kendi açısından ele alması, kavrama farklı yönler ve anlamlar da kazandırmaktadır. İdeolojik bir yeniden üretim merkezi olarak Hollywood'da üretilen filmler, kitlesel film üretimi için Hollywood’a bir merkez olma görevi yüklemenin yanı sıra, egemen ideolojinin dünya çapında birçok coğrafi bölgeye yayılmasında da önemli bir rol oynamaktadır (Medin ve Kaymak, 2021: 156).

Ryan ve Kellner’a göre ideoloji; toplumsal düzendeki adaletsizliğe, bir tehdit teşkil etmeyecek şekilde tepki verme tutumudur. Onlara göre bu tepki, kültürel temsiller vasıtasıyla gerçekleştirilmektedir (Ryan ve Kellner, 2016: 36). Bu bağlamda yazarlar gerçeklik olgusu için imkan sağlayan sinemayı, aynı zamanda ortak dünya ideasına rehberlik eden bir kültürel temsil sisteminin parçası olarak da görmektedirler. Onlara göre bu haliyle sinema, toplumsal yaşamın biçimlerini ve ifadelerini kodlar ve bunları sinemasal anlatıya dönüştürür. Temsil figürleri, ait oldukları toplumdan miras alınır, bireyler tarafından içselleştirilir ve kendilerinin bir parçası olurlar. Kültürel temsiller, toplumsal yaşamın ve toplumsal normların oluşumunda hakim olacak sınırlar açısından da önemlidir. Bu bağlamda, kültürel temsillere hakim olmak, egemen iktidar konumunu sürdürmek için önem arz etmektedir (Ryan ve Kellner, 2016: 33-35).

Politik bağlamda popüler sinema biçimlerinin kullanımının, baskın toplumsal söylemlerin şifresini çözme etkisine sahip olacağı düşünülebilir; ancak film teorisindeki mevcut ideoloji, böyle bir olasılığa karşı yürürlüktedir (Ryan, 2015: 88). Bu teori, ideolojinin tüm popüler bilim kurgu filmlerinin ortak bir özelliği olduğunu ve bunların hepsinin izleyicilerde gerçek durumlar hakkında hayali yanlış algılar

yarattığını kabul etmektedir. Bu anlamda ideoloji, ayırım gözetmeyen bir tahakküm pratiğidir.

Yani hayali bir makine olan sinema; sosyal analiz için temel bir kaynak oluşturur ve esasen tanısaldır. Sosyal özdeşleşmeye ve kontrole izin verir nitelikte bir toplumsal bilinçdışı ortaya çıkarır. Dolayısıyla ideoloji ile sinema arasında yakın bir ilişki vardır. Althusser (1984), kilise ve okulu en mühim ideolojik aygıtlar olarak nitelendirmiştir. Bugün sinema, bu listeye eklenmesi elzem olan bir kavramdır. Nitekim sinemanın özel bir analiz unsuru niteliği taşımasının sebebi vardır: artık sinema, toplum gerçekliğinin yansımasıdır ve kurguya dayalı olarak serbest ya da algısal bir kavram olduğu yaygın olarak kabul edilmektedir. Bu sayede toplum asla "olduğu gibi" kabul edilmez, yalnızca değişmiş bir yaklaşımla görülür, böylece gerçek ile kurgu arasındaki ayırım tersine çevrilir (Diken ve Laustsen, 2011: 36).

Sinemanın yanıltıcı öznelliğinin hayali dayatması, temel amacı bir öznellik duygusu yaratmak olan ideolojinin işleyişinde önemli bir rol oynamaktadır. Althusser'e göre öznelğin kendisi aldatmacadır ve ideolojinin bir ürünüdür. Film kuramcısının tutumu; sinemanın, öznenin boyun eğmesini artırmak için tanıma sürecini nasıl kullandığını belirleyerek, filmdeki ideolojik çalışmayı ortaya çıkarmaktadır (McGowan ve Kunkle, 2014: 12).

Kitle iletişim araçlarının hızla yaygınlaşmasıyla birlikte bilgi akışında da benzer hızda bir gelişim meydana gelmekte, dolayısıyla toplumlar değişime girdikçe kitle hareketleri göstermeye başlamaktadır. Bu değişimi kendi yararına kullanmayı amaçlayan propagandacılar, toplumsal bir birlik aracı olarak gördükleri sinemadan faydalanmışlardır. 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan sinema teknolojisi, en baştaki işlevsel yapısına bakıldığında basın teknolojisine göre tüketime daha uygun olmakla beraber, mesajları daha verimli iletmektedir. Görsel mesajın gerçekçi etkisi sinemayı yazılı kaynaklara göre daha çekici kılmaktadır. Sinema genel olarak etkilerini duygulara ve bilinçaltına hitap ederek ortaya çıkarmaktadır. İnsanların zihninde sürekli olarak yer alması nedeniyle sadece insanların tutum ve düşüncelerini etkilemekle kalmayarak, değerlerin kök salmasına da yardımcı olmaktadır (Bektaş, 2002: 103).

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte kitleleri kendine çeken, estetik bir şov niteliğine bürünen, bununla beraber bir eğitim aracı olarak da değerlendirilen sinema,

insanları en fazla etkileyebilen kitle iletişim aracı olarak öne çıkmaktadır. Bu özellikleriyle zaman içinde devletlerin kullanmaya başladığı bir propaganda silahı haline gelmiş, bu nedenle toplumun algısal yönetiminde ilk başvurulacak yöntemlerden birine dönüşmüştür. Bu anlamda filmlerin kolayca kopyalanıp dağıtılabilmesi, propaganda yapan güçler için elverişli bir durum oluşturmakta, böylece bu güçler daha fazla insanın propaganda etkisinde kalmasını sağlamaktadır. Geçmişte propaganda, özellikle savaş zamanlarında milliyetçilik ve vatanseverlik gibi duyguları filmlere dönüştürerek insanların manipüle edilmesine zemin sağlamıştır. Bu anlamda sinemanın, bir propaganda aracı olarak kuvvetli olmasının en önemli sebebi, filmdeki karakterlerle özdeşleşen izleyicinin her türlü mesajı kolayca kabul etmesidir (Altay ve Uğur, 2018: 18). Birinci Dünya Savaşı sırasında bir propaganda unsuru olarak kullanılmış olan sinema; birçok devletin iletişim ağlarını propaganda faaliyetlerine hizmet eder nitelikte kullanmasının yolunu açmıştır.

Teknoloji geliştirmeyi çok erken entegre edebilen Batılı ülkeler, ideoloji ve propaganda konusunda büyük çalışmalar yapmışlardır. Savaşan ülkelerin çoğu propaganda amaçlı sinema birimleri kurmuş; bu vesileyle sinemalar, ağırlıklı olarak halkı psikolojik olarak güçlendirmek ve savaştan etmek için değerlendirilmiştir. Savaş sırasında Nazi Almanyası ve Sovyetler Birliği etkin bir şekilde propagandayı silahı niteliğinde uygularken, İngiltere ve İtalya filmler vasıtasıyla propagandayı kullanmıştır. Birleşik Krallık'ta sinema güçlü bir propaganda aracıdır. Belgeseller, özellikle İngiltere'de diğer ülkelere nazaran daha başarılı bir propaganda unsuru olarak kullanılmıştır. John Grierson tarafından başlatılan "İngiliz Belgesel Film Hareketi", 1939 yılında savaşın patlak vermesiyle İngiliz belgeselcilere büyük bir fırsat sunmuş ve bu doğrultuda birçok film yapılmıştır (Akarcalı, 2003: 212).

Bolşevik Devrimi'ne (1917) kadar olan süreçte hem yerli hem de yabancı nitelikte edebi eser uyarlamaları içermiş olan Rus sinemasında, devrim sonrası sinema da dahil olmak üzere ülkenin temel yapısı kökten değişmiştir. Dünya tarihine bir dünya devrimi ile damgasını vuran Rusya, sinema çalışmalarıyla 1920'lerin sinema kültüründe derin izler bırakmış, ortaya koyduğu yeni teoriler ve hikayeler sayesinde Rus sinemasını yeni bir dünya bağlamına taşımıştır. Bugün bile sinemanın önemli ustaları olarak kabul edilen Eisenstein, Vertov, Kuleşov ve Pudovkin gibi yönetmenler, ilk kuramcılar olarak kabul edilmelerinin yanı sıra dünya sinemasına

yeni teknikler kazandırmışlardır. Eisenstein ilk ve belki de hala en önemli film kuramcısı olarak kabul edilmektedir. Hemen hemen her ülkede, sinematik estetik çalışmalarının ilk örnekleri, güçlü bir Eisenstein etkisi gösterir. Bu durum, Eisenstein'ın bir yönetmen olarak gördüğü saygının kanıtı niteliğindedir. Bu saygıyı oluşturan en önemli fikir, Eisenstein'ın kurgu kuralıdır (Wollen, 2004: 12). Eisenstein, ilk filmi "Grev" (1925) ile toplumsal bir protestonun ayrıntılarını halka aktararak bir domino etkisi oluşturmayı amaçlamıştır. "Grev"de, antisosyal saldırgan refleks maksimum yoğunluğuna, daha öncesinden herhangi bir tatmin veya rahatlama durumu oluşturmaksızın ulaşmaktadır. Bu nedenle, şok edici tahrik efektleri dışında, kurgu kuralı film boyunca korunmuş ve çarpıcılıktan kaçınılmıştır. Film; afiş niteliğinde, çoğu zaman karikatürize edilmiş sahnelerle örülmüş ve maksimum duygusal etki oluşturacak şekilde tasarlanmıştır (Wollen, 2004: 35).

Yine bir Eisenstein filmi olan "Potemkin Zırhlısı" (1925), propaganda unsuru olarak çarlık sistemine karşı bir eleştiridir. Filminde, Potemkin zırhlısında bir isyan patlak verir. Çünkü denizcilere ve tayfalara çarlık subayları tarafından çok kötü davranılmaktadır. Gemideki askerlere solucan içeren kokmuş et yedirilir, çünkü subaylar açısından askerler, etin içinde yer alan kurtlardan çok da üstün değildirler. Eisenstein bunu, uyguladığı kurgu metoduyla ortaya koymaktadır. Filmde, ikonik görüntülerin zekice kurgulanmasıyla meydana gelen bir anlatı stili kullanılmıştır. "Potemkin Zırhlısı", bu anlamda Orson Welles'in "Yurttaş Kane" (1941) filmiyle birlikte sinema tarihinde bir dönüm noktası olmakla birlikte oldukça entelektüel bir film olarak da kabul edilmektedir (Baydur, 2004: 81).

Birinci Dünya Savaşı'nın bitişiyle beraber Lenin, sinemayı ülke için etkin bir propaganda unsuru olarak kullanmıştır. Bolşevik Devrimi akabinde sinemalar şehirlerden köylere kadar taşmış ve yalnızca propaganda unsuru olarak işlev görmüştür. Sovyet sineması temel olarak kitlesel eğitimi hedeflemiştir. Bu anlamda sinema, kitlelere genel düzeyde bir siyasal öğreti gerçekleştirmeye çalışmış, Sovyet Devleti ve halkının psikolojisi hakkında kapsamlı bir propaganda gerçekleştirilmesine olanak sağlamıştır (Eisenstein, 1993: 25).

Hitler Almanyası da sinemayı etkili bir güç olarak kullanılmıştır. Hitler'in 1933'te iktidara gelmesinden sonra Nazi Partisi; siyasi gücünü pekiştirmek, muhalefetin siyasi merkezlerini izole etmek ve Alman toplumunu ırkçı düşüncelerin

Bu doğrultuda yapılan filmler büyük salonlarda halk tarafından izlenmiş ve kitlesel propaganda yapılmıştır. Sinemanın ikna edici unsurunu çok erken keşfeden Hitler, bu nedenle politikalarını Alman toplumuna kolayca empoze edebilmiştir. Nazi çalışmalarının bu doğrultudaki ilk örneği olan “Hitler’in Almanya Gezisi” (1932) filmi, onun seçim kampanyaları sürecindeki bütün seyahatlerini içermektedir. Özellikle savaş filmlerine ve belgesellere düşkün olan Goebbels, Hitler’in isteği doğrultusunda 1935’te “İradenin Zaferi”ni çekirmiştir. Film, Hitler’in Almanya için yaptıklarını bir propaganda filmi şeklinde gösterirken, seyirciye Almanların üstün ırksal özelliklere sahip bir millet olduğunu ve yakın zamanda dünyaya hükmedeceklerini hissettirmiştir. Ayrıca Alman genç neslinin ve ordusunun sahip olması gereken niteliklerini vurgularken aslında dünyaya verilen mesajları da barındırmaktadır. Nazi hükümetinin sinemadan farklı olarak radyo gibi diğer medya unsurlarını da yoğun olarak propaganda amaçlı kullandığı görülmüştür (Bektaş, 2002: 157).

Goebbels, Nazi propagandasının filmler aracılığıyla kitlelere empoze edilmesini çok ciddiye almıştır. Eğlence odaklı filmler vasıtasıyla Almanya’nın propaganda filmlerinin hazırlanması için büyük bir bütçe elde eden Goebbels; dönemin en profesyonel yapımcı, yönetmen ve oyuncularıyla çalışmayı tercih etmiştir. Goebbels yönetimindeki Alman özel sinema sektörünün oldukça sınırlı olduğu, hatta Alman sinemasının 1942 yılında tamamen millileştirildiği görülmektedir (Çakı ve diğerleri, 2019: 160). “Özgürlüğün Günü” (1935), “Ebedi Yahudi” (1940), “Polonya’ya Sefer” (1940), “Führer’e Yürüyüş” (1940), “Batı’da Zafer” (1941) ve “Kolberg” (1945) gibi propaganda filmleri bu dönemde Nazi Almanya’sında çekilmiştir. Goebbels’in teşvikiyle sinemaya birçok yenilik getirilmiş ve Alman sineması, dönemin en prestijli Amerikan filmlerine rakip olabilecek bir düzeye ulaşmıştır. Diğer yandan hazırlık filmlerinin önemli bir bölümünde Nazi rejimi ve Nazi ideolojisine yönelik doğrudan propagandaya yer verilmesi Alman sinemasının propaganda kavramıyla özdeşleşmesine yol açmıştır (Çakı ve diğerleri, 2019: 151).

Sovyetler Birliği ve Nazi Partisi tarafından sinema, oldukça güçlü bir propaganda unsuru olarak değerlendirilse de özellikle 1990’lı yıllardan sonra Amerika Birleşik Devletleri (ABD), dünyanın tek kutuplu düzeninde bu sektörü

domine eden tek devlet haline gelmiştir. İdeolojik sinemanın belirli dönemlerle sınırlı kaldığı Nazi ve Sovyet hükümetlerinden farklı olarak bu olgu, Amerika Birleşik Devletleri'nde uzun zamandan beri var olmuştur ve sürekliliği devam etmektedir. Bu açıdan Amerikan film endüstrisi aslında uzun bir süre küresel çapta propaganda faaliyetlerini sürdürebilen tek siyasi güç olmuştur. Sinema ayrıca filmlerle ilgili kitapları, çizgi romanları, müziği, foto romanları ve yıldızları da tanıtan bir mecra haline dönüşmüştür. Bugün her biri birer sektör olarak kabul edilmektedir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ABD, artan Müslüman göçmen akınından rahatsız olmaya başlamış ve sinemanın propagandadaki başarısından yararlanmıştır. Nitekim Amerikalılar, İkinci Dünya Savaşı'na kadar çok kısa bir sürede 400'den fazla filmle Müslümanları tiksindirici ve bazen de eğlenceli karakterler olarak ekrana taşımışlardır. O dönemde ABD'ye yerleşen Müslümanların çoğu Arap olduğundan, bu filmlerle daha çok Arap Müslümanlar hakkında olumsuz görüşler oluşturmayı amaçlamışlardır. Bu filmler içinde Araplar; develeriyle çöllerde hayat süren, sürekli kavga çıkaran ve kadınlarını köle pazarında satışı çıkaran karakterler olarak resmedilmiştir (Özsoy, 1998: 358).

Hollywood filmlerinde yukarıda bahsedilen örnekler, sanattaki ‘‘oryantalizm’’ etkisinin bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda oryantalizm etkisinde Batı'nın Doğu'yu ve ona ait unsurları filmler vasıtasıyla propaganda yöntemiyle ötekileştirmesinin genel bir neticesi niteliğindedir. Edward Said'in tanımlamasıyla oryantalizm: sanatın çeşitli kollarının kullanımıyla gerçekleşen bu ötekileştirmenin; Batı'nın Doğu üzerinde hemen hemen her açıdan kontrolü kendisine hak görmesine neden olan bir olguya dönüşmesidir. Bu durum Batı'nın ideolojik hakimetini pekiştirmektedir (Said, 2004: 79-85). Nitekim Hollywood, bu amaca giden yolda en önemli figürlerden birine dönüşmektedir.

Hollywood sineması, propaganda temelli dilini yıllar içinde birçok filmde profesyonelce ve agresif bir şekilde kullanmıştır. Hollywood'da yapılan çoğu film, Amerikan ideolojisi ve söylemi etrafında inşa edilmiştir. Bu baskın ideoloji özellikle savaş, afet ve ulusal güvenlik gibi konuları ele alan film metinleri aracılığıyla dünya çapında sergilenmekte ve yaygınlaştırılmaktadır. İdeoloji; filmdeki tema, kurgu, mekan tercihi, kamera hareketleri, oyunculuk ve diyaloglar gibi unsurlar vasıtasıyla aktarılmaktadır. Yönetmenin konu anlatımında bir tutuma sahip olması, sahneyi

kurması, sahne için doğru müziği seçmesi gibi faktörler rastgele olmayıp, belirli bir sistem içinde üretilen kodlardır. Özel sinema alanları, belirli bir ideolojiyi keyfi olarak iletme için değil, belirli bir ideolojinin kültürel ihtiyaçlarına, çerçevesi çizilmiş dünya görüşüne ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki finansal sermayenin bakış açısına cevap vermek için tasarlanmıştır (Solanas ve Gettino, 2008: 176).

Sinemayla ilgilenen ve kendisini eleştirel ya da radikal olarak gören çok sayıda eleştirmen açısından Hollywood sinemasının en başat görevi; gelenekselliği ve hakim ideolojiyi meşrulaştırmak olarak ortaya çıkmaktadır. Neticesinde bir ideolojik sinema olarak nitelendirilen Hollywood sinemasının; tüm örneklerinin, doğası gereği ideolojik olarak nitelendirilemeyeceği yargısına da varılmıştır (Ryan ve Kellner, 2016: 17).

Amerikalılar I. Dünya Savaşı'ndan sonra film endüstrisini elinde tutarken, aynı zamanda saygınlık inşa etmek amacıyla ilk filmlerini göstermek için Avrupa'da büyük tiyatrolar kiralamış, bu sayede filmlerini uluslararası düzeyde popüler hale getirmişlerdir. Neticesinde destansı eserlerin büyük sinemalarda gösterilmesi bir gelenek haline gelmiş; Londra, Berlin ve Paris sinemalarındaki Amerikan prömiyerleri, kitleleri fazlasıyla etkilemiştir (Rotha 1996: 44). Bu gelişmelerle beraber sinema, büyük ölçekli olmanın ötesinde ticari bir dönüşüme uğramış ve kazanç odaklı sermaye sahipleri sinema endüstrisine girmeye başlamıştır. Sinema, halk üzerinde etkisini hissettirdikçe iktidar sahiplerinin sinema ile kurduğu ideolojik bağ da güçlenmeye başlamıştır. Bu dönem aynı zamanda sıradışı bir kişiliğin de başlangıcı olmuştur: Orson Welles ve filmi ‘‘Yurttaş Kane’’ (1941); senaryo, yönetmenlik, sinematografi gibi kavramlar açısından sinemaya köklü değişiklikler getirmiştir. Film, bugün bilinen tüm sinematik vurgu tekniklerinin kapsamlı bir seçkisidir. Bu film, özellikle anlatı yapısını ve sinemasal özellikleri farklı bir boyutta ele almasıyla öne çıkmıştır. Dolayısıyla ‘‘Yurttaş Kane’’, birçok kişiye göre yapılmış en başarılı film olarak değerlendirilmiştir (Cavalier, 2004: 174).

2. Dünya Savaşı'nda ağır darbe alan Avrupa ‘ya kıyasla coğrafi yapısı nedeniyle savaştan çok zarar görmemiş olan Amerika Birleşik Devletleri'nde film sektörü oldukça güçlenmiş, Hollywood dikkate değer bir dönüşüm geçirmiştir. 1950’ler dünya sinemasında köklü bir değişim dönemiydi. Üretim sektöründeki en belirgin gelişme Hollywood'da yapısal bir düşüşün başlamasıydı. Depresyonun

kaynağı, 1950'den beri popüler olan televizyon rekabetiydi Batı dünyasından birkaç yıl önce gerçekleşen bu olay, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sinema pazarının tamamen elden geçirilmesine yol açmıştır. Tiyatro bileti satışları azalmış, birçok tiyatro kapanmış ve üretim azalmıştır. Soruna tanık olan Hollywood yapımcılarıysa derhal çözüm arayışına girmiş, nitekim Hollywood tekrara ve teknolojik gelişmeye yönelmiştir. Filmler, renksiz videolar olarak evlerde izlenen görüntülerinden daha fazla etkileyici ve büyük ölçekte tasarlanmıştır. Artık sinema, televizyonun veremediğini; parlak, şatafatlı, olağanüstü filmler ortaya çıkacaktır (Scognamillo, 1997: 52).

Hollywood denilince ilk akla gelecek unsurlardan biri de ‘‘yıldız’’ kavramıdır. Çünkü yıldız mertebesine erişmiş oyunculara değinmeden, Hollywood’tan bahsetmek çok güçtür. Yıldızlar, sinemanın birincil niteliği değil, planlı olarak yaratılmış düşüncenin ürünleri olarak kabul edilmektedirler Yıldızların en önemli özelliği halkın dikkatini çekmeleridir; yani seyirciyi tiyatroya çeken ve onlara bilet aldırın, kısacası bilet satan kişi olarak kabul edilmektedir. Hollywood sistemi kuruluncaya kadar sinema oyuncularının isimleri duyulmazken, yapımcılar halkın gözünde büyötmeyi hayal ettikleri bazı oyuncuları seçmişlerdir. Böylece yıldızlara bakarak film seçen çok sayıda insan ortaya çıkmıştır. Nitekim oyuncunun şöhreti ticari başarıya yol açmış ve iktidar sahipleri açısından sınırları çizilen ideoloji, davranışı ve yaşayan örneğin benimsenmesini kolaylaştırmıştır (Armes, 1975: 136).

Hollywood’da yapımcılar, ‘‘yıldız’’ kavramının ziyadesiyle farkında olduklarını kanıtlamışlardır. Yıldızlar, sözde karakterlerle kişilikler canlandıran, daha önce hiç var olmayan türden olağanüstü psikolojik kalıplardır. Yıldızların sineması, kahraman ile toplum arasında kuvvetli bir bağ oluşturmaya dayanmaktadır. Olaylara kahraman bir film karakterinin bakış açısından bakılırken, etki ince ama derin olarak yansımaktadır (Monaco, 2001: 251). Hollywood sineması, yıldız kavramının toplumda yerleşmeye başladığı yıllardan bu yana muazzam bir sermaye, ideoloji ve teknoloji ile yarattığı dünyada o kadar çok yıldız üretmiştir ki Marlon Brando, James Dean, Rita Hayworth, Clark Gable, Humphrey Bogart, Ava Gardner, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot; geçmişin yıldız Hollywood oyuncularından yalnızca birkaçıdır.

Popüler yıldız olmak ve öyle kalmak için sanatçılar; oyunun kuralları bilerek, politik kültürün parametreleri içinde hareket etmelidirler. Örneğin Jane Fonda, Vietnam Savaşı'na dair geliştirdiği muhalif tutum sebebiyle şöhretinin etkisini kaybetmekle kalmamış, aynı zamanda film endüstrisi tarafından kara listeye alınmış ve uzun yıllar ABD'de oyuncu olarak çalışmamıştır. Yıldızlar halkın gözü önünde sık sık göründükleri için, radikal ya da alışılmışın dışında politikalar benimsemenin bedelini ödemek zorunda kalmaktadırlar (Seçkin, 1996: 25).

Hollywood sineması, yaklaşık 45 milyar dolarlık ekonomik hacmiyle dünyanın en büyük film endüstrisi olarak kabul edilmektedir. Hollywood içerisinde çekilen filmlerin %85'i büyük yapım stüdyoları tarafından dağıtılmaktadır. Bu denli geniş ekonomik yapı, büyük yapım şirketlerinin toplumdaki etki derecesinin bir göstergesidir (Erus, 2007: 7). Bu bağlamda sinema endüstrisi, Amerika Birleşik Devletleri'nde her hafta yaklaşık 700.000 Amerikalının sinema salonlarını doldurmasıyla geniş bir sanat ve iş alanı haline dönüşmüştür. Hollywood, bu sayede Amerikalıların düşüncelerini ve duygularını etkileme özelliği taşımaktadır. Örneğin Hollywood'da kullanılan kıyafetler bir sonraki gün binlerce insan tarafından tercih edilmekte ve Hollywood'da ne görülürse görülsün, Amerikalılar bu gösteriyi hızla özümseyerek kendi standartlarına göre uyarlamaya çalışmaktadır (Akarcalı, 2003: 253). Bu bağlamda, ABD'de politik araştırmalarını sinema aracılığıyla yürütenler, alternatif ya da avangard film biçimlerinin yanı sıra popüler kurgusal biçimlere de odaklanmalıdırlar. Bu yaklaşım, popüler filmlerin toplumun geniş bir kesiminin ruh halini okumak veya teşhis etmek için kullanılabileceğini düşündürmektedir. Bu teşhislerden çıkarılan dersler, yaygın olarak kullanılabilecek siyasi programlar ve politikalar formüle etmek için kullanılabilir (Ryan, 2015: 90). Amerika sinemayla kendi ulusal değerlerinin görüntülerini dünyaya aktarmakta ve aynı şekilde kendi yaşam tarzının örneklerini yayınlamaktadır; ancak temelde bunu, çok daha incelikli bir şekilde gerçekleştirmektedir. Bunların toplamı bir kültürel yansımadır ve bu kültürel yansıma; nihayetinde sinema aracılığıyla her toplumun portresine, onu benzersiz bir düzene sokmak için ulaşmaktadır (Scognomillo, 1997: 175).

Hollywood'un anlatı tarzı temelini muhafazakarlıktan almaktadır. Bu çerçevede ailenin önemine dikkat çekilmekte, kadınlara toplumsal rol dağılımında ikincil planda yer verilmekte, heteroseksüel erkek egemenliği desteklenmekte ve bu

oluşumlar; temsilciler tarafından arzu edilmektedir (Yılmaz, 2008: 72-74). Hollywood, Amerikan değerlerini ve benzeri muhafazakar ideolojileri kitlelere iletmenin en etkili araçlarından biri niteliğine dönüşmektedir. Bu açıdan, Amerika Birleşik Devletleri'nin bugünün küresel siyasetinde “dünyanın savunucusu” olarak kabul edilmesi olağandır. Amerika Birleşik Devletleri dünyanın herhangi bir yerine askeri seferler başlatmadan önce çeşitli filmlerle bu tasarrufuna uygun ortamı hazırlamaktadır. Başka bir ifadeyle, askeri hareket öncesinde ‘‘Hollywood Harekatı’’ gerçekleştirilmektedir (Öztürk, 2017: 219).

İdeolojik bir devlet aygıtı olarak kabul edilen sinemada ulusal ve dinsel kimlik oluşumu politik ortamdan ayrı düşünülmemelidir. Bu ideolojilerin yalnızca yazınsal düzeyde değil, aynı zamanda sinemasal unsurlar vasıtasıyla da verili kabul edildiği görülmektedir. Örnek niteliğinde farklı ülkelerdeki ABD askeri faaliyetleri, tarihsel bağlamından ayrılmakta ve ABD'nin davasını vurgulayan tasvirlerle kabul edilebilir bir temel üzerine yerleştirilmektedir. Bu sayede muhafazakar ideolojilerin etkisi altında olan Hollywood sinemasında milliyetçi unsurlar ortaya çıkmakta ve Amerikan çıkarlarının tüm dünyayı etkilediği vurgulanmaktadır. Sonucunda ABD, hakimiyet kurabilmiş bir kuvvet ya da kurtarıcı olarak görülmektedir. Hollywood sineması, toplum rızasının oluşturulması sayesinde sistemin kendini tekrar yapılandırmasına katkıda bulunmaktadır. Bunun getirisi olarak Hollywood, emperyalist hedeflerine ulaşmak için ideallerinin peşinden giden Amerika için vazgeçilmez bir ideolojik araç haline gelmektedir (Ryan ve Kellner, 2016: 328).

Hollywood propagandası, Nazi Almanyası ve Sovyet Rusya propagandası tarzında doğrudan yansıtılmak yerine, sinemada gizli özne olarak halka sunulmuştur ve sunulmaktadır. Bu anlamda ABD, ulusal değerlerini ve yaşama şeklini sinema aracılığıyla dünyaya yaymaya devam etmektedir. Buna göre Amerika, kültür etkileşimi ve kültürel yansıma yaklaşımlarıyla sinemayı kullanarak toplumları bir araya getirmeyi ve onları tek bir düzene sokmayı amaçlamaktadır. Hollywood sineması temelde komedi ve eğlence amaçlı oluşturulmuş olsa da ABD, onu daha politik bir şekilde kendi ulusal çıkarları doğrultusunda kullanabilmiştir (Altay ve Uğur, 2018: 23). Nitekim Amerikan siyasi ve kültürel ideolojisi, bu vesileyle tarihin belirli dönemlerinde yine belirli normlar meydana getirmiş ve bunu günümüze dek farklı şekillerde sürdürmeye devam etmiştir.

Hollywood sineması sadece komedi ve eğlence unsurları içeren bir araç olarak görülse de dönemlerin ABD politikalarına göre kullanıldığı bilinmektedir. Bu durum, belirli tarihsel süreçler içerisinde çekilen filmlerin analizi yapıldığında ortaya çıkmaktadır. Örneğin western filmlerinde sıklıkla bulunan ırkçı yaklaşımlar, silahlı isyan, milli birlik, askeri değerler gibi konular izleyiciler tarafından kolaylıkla kabul görmektedir. Milletin bütünlüğü ve askeri değerler söz konusu olduğunda, yapılan her macera filminde yer alan CIA ve FBI gibi devletin bütünlüğünü koruyan kuvvetler yüceltilmektedir. Aynı zamanda özellikle göçmen unsurlarını tema edinen filmlerde ise özgürlük heykelinin önünden geçerken onu izleyen göçmenler tasvir edilmektedir. Bu çaba, halkın güvenini kazanma politikasıdır. Anlatı yapısı olarak hala geleneksel klasik anlatı biçimini tercih eden Hollywood sineması, bu yaklaşımla özdeşleştirilmek için her tarihsel süreçte kendi içinde amacına uygun bir yıldız oyuncu topluluğu sistemi de oluşturmuştur. Diğer yandan Hollywood filmlerinde iyi ve kötü karakterler de net bir çizgiyle ayrılır ve her zaman çatışmadan sonra iyi biten Hollywood filmleri, Amerika'nın dönemsel sorunlarından her durumda güçlü şekilde çıkmasının da bir yansıması olarak görülmektedir (Akyıl, 2017: 135).

3. SOĞUK SAVAŞ DÖNEMİ, STRATEJİLERİ VE HOLLYWOOD BAŞKALDIRISI

3.1. Soğuk Savaş ve Genel Seyri

“Soğuk Savaş” terimi genel anlamda; denizde, karada ve havada anlaşmalı ya da anlaşmasız olarak silahlarla yapılmayan bir savaş türünü ifade etmektedir. Diğer bir tanımla Soğuk Savaş, her an savaş ihtimaline karşı hazır olunan, gerilimin daima korunduğu ancak sıcak çatışmalar içermeyen bir savaş halidir. Bu savaş diplomatik, iktisadi, kültürel, siyasi ve askeri teknoloji alanlarında propaganda unsurları kullanılarak yürütülmektedir. Soğuk Savaş teriminin ilk olarak 14. yüzyılda İspanyol Prens Juan Manuel tarafından kullanıldığı iddia edilmektedir. Terim, Amerikalı finansör Bernard Baruch'un 1947 yılında katıldığı bir konferansta ABD ve SSCB (Sovyetler Birliği) arasında oluşan çatışmayı (1947-1990) anlatmak için kullanılmasıyla gündeme gelmiş, ardından gazeteci Walter Lippmann tarafından sık sık ABD-SSCB geriliminin bu şekilde tanımlanmasıyla popüler hale gelmiştir (Longlois, 2000: 275).

Soğuk Savaş kavramı, 2. Dünya Savaşı akabinde ABD ile SSCB arasındaki gerginlikleri ve ideolojik çıkar mücadelelerini kapsamaktadır. Bu mücadele, askeri yaptırımlardan çok iktisadi baskı ve silahlanma alanındaki propaganda yarışlarıyla ifade edilmektedir. Soğuk Savaş döneminde büyük devletler, ideoloji oluşturmak ya da avantaj elde etmek amacıyla kısmen daha güçsüz olan devletlere iç işlerinde müdahale etmişlerdir (Gönlübol, 2000: 384).

2. Dünya Savaşı'nın bitişinin hemen ardından Soğuk Savaş sırasında ABD ve SSCB, dünya siyasetine yön vermeye başlamıştır. Bu iki güçlü ülke, oluşan yeni dönemde birbirinden farklı tarzda politikalar izlemişlerdir. Daha önce Amerika Birleşik Devletleri 1823 yılında Monroe Doktrini'ni kabul ederek yalnızlık politikasını benimsemiş ancak sonrasında Amerika Birleşik Devletleri Kongresi'nin kararıyla resmi ve açık bir şekilde devletlerarası politikaya girmiştir. Monroe Doktrini'nin yayımlanmasından bu yana, kıtaları dışındaki ülkelerle dış ilişkilerde tecrit politikasına son veren işbirliği dönemine başlamıştır (Uçarol, 2015: 943). Öte yandan Sovyetler Birliği, yayılmacı bir politika benimsemenin yanı sıra ABD ile teknoloji yarışına girmiş, komünizmin yayılmasına karşı çıkan ülkeler Sovyetler Birliği'ne karşı birleşmek istemişlerdir. Nitekim iki dünya görüşünün çatışması

izleyen süreçte, Sovyetler Birliği liderliğinde Doğu bloğu ve ABD liderliğinde Batı bloğu oluşmuştur (Çelik, 2018: 114).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra meydana gelen iki kutuplu dünyada bir kutbu Sovyetler Birliği, diğer kutbu ise Amerika Birleşik Devletleri yönetmekteydi. Sovyetler Birliği'nin savaş bitimindeki dünyada yükselen etkisi ve kapitalizm yerine alternatif olarak sunduğu politik ve iktisadi sistem, kutupsal bölünmeyi hızlandırmış ve diğer ülkeleri de kapsayan bir mücadele sürecini oluşturmuştur. Bu aşamada özellikle Sovyetler Birliği'nin işgalde bulunabileceği ülkelerde komünist yönetimlerin iktidara gelmesine engel olmak ve sosyo-politik gelişim evrelerini baskılamak için de bir takım önlem planları oluşturulmuştur. Bu doğrultuda Avrupa'nın ekonomik olarak kalkınması için özellikle önemli olan Marshall Planı uygulamaya konulurken; Batı Avrupa ülkeleri Amerika Birleşik Devletleri'nden etkilenmiş, Doğu Avrupa ülkelerinde ise Sovyetler Birliği'ne yakın hükümetler kurulmuştur. Avrupa'ya yönelik bahsi geçen bu ABD önlemlerini Truman Doktrini, Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü (NATO)'nun kuruluşu ve karşı hamle olarak kurulan Varşova Paktı izlemiş; ardından bu süreçlerin bir neticesi olarak beliren Soğuk Savaş, kıtalararası bir yayılım gerçekleştirmiştir (Çağlar, 2006: 22).

Soğuk Savaş'ın seyri dünyaya birçok değişiklikle beraber yeni bir düzen getirmiştir. Her iki güç, İkinci Dünya Savaşı'nın sonuçlarını ve fazlasıyla istikrarsız; ama kimsenin şüphe edemeyeceği güç dengelerine yol açan küresel çapta bir güç dengesini kabul etmiştir. Dünyanın vaziyeti, savaşın sona ermesinin ardından büyük ölçüde istikrara bağlanmış, bu vaziyet uluslararası düzenin ekonomik ve siyasi krize girdiği 1970'lerin ortalarına kadar böyle devam etmiştir. Hobsbawm, iki büyük gücün kalıcı barış içinde bir arada yaşamanın mümkün olduğunu göstermek için çabaladıklarını iddia ederken, savaşın eşiğinde ve hatta savaş patlak verdiğinde bile birbirlerinin sınırlarına güvendiklerini belirtmektedir. Bununla birlikte Birleşik Devletler, gelecekte Sovyetlerin dünyadaki olası üstünlüğünden endişe ederken, Sovyetler Birliği de Kızıl Ordu'nun işgal etmediği bölgelerde oluşacak potansiyel Amerikan hegemonyasından kaygı duymuştur (Hobsbawm, 2020: 172). Churchill'in 1946 yılında gerçekleştirdiği "Demir Perde" isimli konuşma bu süreç için başlangıç, Berlin Duvarı'nın 1989'daki yıkılışı ya da Sovyetler Birliği'nin 1991 yılında dağılması ise bitiş olarak kabul edilmektedir (Oran, 2012: 536).

3.2. Soğuk Savaş Dönemi ABD Stratejileri

Sovyetler Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri arasındaki ilişkiler İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar temkinli bir yol izlemekteydi. Sovyetler Birliği, Batı'da Almanya'nın yükselişi ve diğer Avrupa demokrasilerinden gelen komünist baskı göz önüne alındığında, Pasifik üzerindeki Amerikan çıkarlarını tehdit etmeye çalışmamıştır. Büyük deniz gücünden yoksun olan ve askeri gücünü aşırı kalabalık Kızıl Ordu'ya bağlayan Sovyetler Birliği, pasifiğe ulaşma gayesiyle Birleşik Devletler'den önce Japonya sorunu ile mücadele etmek durumunda kalmıştır. Japonya, Doğu Asya'da hızla yükselirken yeni koloniler de aramaktaydı. Toprakları doğu-batıya uzanan Sovyetler Birliği için, Japonya'nın doğudaki varlığı II. Dünya Savaşı sırasında tehdit edici türden bir nitelik taşımaktadır; fakat İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle Almanya'ya komşu olan Sovyetler Birliği, güçlerini batıda tutmak durumunda kalmıştır (Demir, 2006: 61).

2. Dünya Savaşı'ndan önceki süreçte iktidar sahibi güç merkezlerinin yanı sıra ABD toplumu da müdahaleci stratejileri kabullenmemiş ve ülkelerinin uzak coğrafyalardaki askeri mücadelelere katılmasını istememiştir (Bacevich, 2005: 14). Toplumda öne çıkan kanı; uluslararası bir düzeyde uzlaşa sağlanabileceğiyle savaş, başlamadan sonlandırılması gereken potansiyel bir mağlubiyet olarak değerlendirilmekteydi. 1945 öncesi ABD'sinde genel yargıya göre savaşların asıl sorumluları, Hitler gibi mantıksız davranan otoriter liderler olarak görülmekteydi. Onlar için savaş, tüm uluslara acı veren mantıksız bir eylem niteliği taşımaktaydı. Bunun doğal bir neticesi olarak 1. Dünya Savaşı'nı izleyen ABD dış siyaseti, bir başka dünya savaşını önlemenin yegane yolunun küresel ve merkeziyetçi silahsızlanma olduğunu savunmuştur; ancak 1945 yılından sonra ABD dış siyasetinde yaşanan değişim, yansızlık ve izolasyon savunucularını politikanın gerisine itmiş ve onları karar mekanizmalarından dışlamıştır (Özkan, 2011: 59).

2. Dünya Savaşı sırasında ABD ve SSCB'nin ortak düşmanı Nazi Almanyası olarak görülmekteydi. Çünkü Almanya, Atlantik'te askeri operasyonlar düzenlerken diğer yandan Japonya'nın da yardımıyla Pasifik'te de faaliyet göstermekteydi. Bu nedenle Almanya, hem ABD hem de SSCB için tehdit unsurları içermekteydi. Nitekim 22 Haziran 1941 tarihinde Hitler, nedenleri hala tartışılan farklı bir hamleyle SSCB'ye karşı savaş ilan ettiğinde bu durum, ABD'yi Sovyetler Birliği'ne

yakınlaştırdı. Çünkü Hitler, Sovyetler Birliği'nden sonra ABD'ye savaş ilan edebilirdi. Bu nedenle Almanya ya Doğu Avrupa'nın uçsuz bucaksız topraklarında hareketsiz kalmak ya da yıl boyu sürececek bir maceraya atılmak zorunda bırakılmalıydı. Böylece 1941'den 1945'e kadar süren ABD-SSCB ittifakı başladı. Savaşa girmeye hevesli olan ABD Başkanı Roosevelt, 7 Aralık 1941'de Japonların Pearl Harbor'a saldırması sonucu kamuoyu baskısını aşarak savaşa dahil olmuştur (Hart, 2004: 230-232).

Kızıl Ordu, Nazileri durdurduktan sonra 1943'te tekrar saldırarak Stalingrad'da Almanları yendiğinde, Amerikalıların savaş sonrası barış ve işbirliği hayalleri suya düşmüştür. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı'nın son aşamalarında Almanya'nın güç kaybı, Doğu Avrupa'da küçük özerk devletlerin belirmesine neden olmuştu. Bunlar arasında Polonya, Finlandiya, Litvanya ve Estonya bulunmaktaydı. Bu bölgeler savaştan önce Çarlık Rusyası'na aitti. Yalta konferansı sırasında Polonya, Sovyetler Birliği'nin Doğu Avrupa'yı kontrol etmesinde önemli bir rol oynamıştı. Bu anlamda Polonya, Sovyet Sovyetlerin koruma kalkını niteliği taşımaktaydı. Sovyetler Birliği'nin amacı, ülkelerinin topraklarını çarlık döneminin sınırlarına geri getirmektir. Elbette böyle bir iddia, Atlantik Antlaşması'nın ihlali anlamına gelebilirdi. Bu durum, Roosevelt'in Sovyet sınır taleplerine karşı çıkmasının en önemli nedeni sayılmaktaydı. Diğer yandan Churchill hükümeti, Londra'nın Doğu Avrupa için Moskova'ya yardım etme konusundaki isteksizliğinin farkındaydı ancak yine de Stalin'in isteklerini yerine getirerek Nazi-Sovyet anlaşmasına katkıda bulunmuş; Roosevelt ise, İngilizlerin buna itiraz etmesinde ısrarcı olmuştur. Çünkü Doğu Avrupa'daki Sovyet yayılcı politikasının zamanla sona ereceğini düşünülmekteydi. Bu argümanların amacı, Sovyetlerin Almanlardan korkmasıydı. Hitler'in başarısı Moskova'nın, ülkenin sınırlarını genişletmeye olan ilgisini kaybetmesine neden olacaktı (Gaddis, 1972: 15).

1943 ve 1944'te Amerikan kuvvetleri Pasifik'te ilerlerken, Amerikan politikacıları ve işadamları, sessizce ve etkili bir şekilde çalışarak Birleşik Devletler'in ekonomik gücünün geri dönmesi için gerekli koşulları hazırlamış, bu durum savaşın sonunda dünyada kimseyle kıyaslanamayacak bir ABD oluşumuna yol açmıştır. Birleşik Devletler, o ana dek İngiliz egemenliği altındaki ticaret bölgelerine nüfuz edebilmek için Ortadoğu'dan petrol koparmaya çalışmaktaydı.

Nisan 1944'te bir Dışışleri Bakanlığı alışanı, ‘‘Savaş sonrası için bu ülkede, üretimde büyük bir iktisadi artış planlamak zorunda kaldık. ABD iç pazarı tüm bu üretimi ayırım gözetmeksizin karşılayamaz. Dış pazarlara ihtiyaımız olacağından şüphemiz olmasın’’ demecinde bulunmuştur. Aynı yıl Sovyetler Birliğı'ne büyükelçi olarak atanan Averell Harrimann şunları söylemiştir: ‘‘Avrupa'daki siyasi olayları istediğimiz yöne taşımak için elimizdeki en etkili silah ekonomik yardımdır’’. Bu etkili silahın sonraki yıllarda ‘‘Marshall Planı’’ adı altında kullanılmasıyla birlikte Harrimann, Marshall planının Avrupa yürütme kurulu başkanlığına atanmıştır (Zinn, 2005: 437-439).

1945 Mayıs'ında 2. Dünya Savaşı sona erdiğinde SSCB, Almanya'yı ve tüm Doğı Avrupa'yı kontrolü altına almıştı; ancak Sovyetler Birliğı milyonlarca vatandaşını kaybetmiş ve ekonomik sıkıntılarla yüz yüze gelmişti. Öte yandan Amerikan topraklarında Hawaii'deki Pearl Harbor saldırısı hariç silahlı çatışma yaşanmamış, savaşta hayatını kaybeden Amerikalı sayısı 420.000'le sınırlı kalmış ve en önemlisi Amerikan ürünlerine olan ilgi artmıştır. Savaş, Amerikan ekonomisini canlandırırken Amerikalı işletmelerin büyük oranda gelişmesine neden olmuştur (zkan, 2011: 61).

1945'te büyük yıkım yaşayan diğerk ülkelerle kıyaslandığında, savaşın tek iktisadi kazananı ABD olmuştur. Aynı yıl Ağıustos ayında yaşanan bir hadise, diğerk güçler zerindeki ABD üstünlüğünü pekişirmiştir. Japonya'ya fırlatılan atom bombası ABD'yi askeri düzeyde ezici bir güç haline getirmiş; Amerikan dış siyaset kaynakları, bu tehdidin kullanılmasıyla her sorunu çözebileceklerini ve hepsinden önemlisi Doğı Avrupa'yı kontrol eden Kızıl Ordu'ya karşı Batı Avrupa'da yüz binlerce Amerikan askerini barındırmaya gerek kalmadan karşı koyabileceklerini düşünmüşlerdir (zkan, 2011: 61).

Amerika Birleşik Devletleri 1945 yılında, uluslararası arenada belki de tarihte eşi görülmemiş bir stnlğe ulaşmıştı. Dünya zenginliğinin yüzde ellisine, dünyanın endüstriyel üretim hacminin büyük bölümüne, askeri stnlğe, gvenliğe ve iki okyanusta da hakimiyete sahip bir konumdaydı (Chomsky, 1998: 187). Bununla birlikte savaş, ABD'yi yalnızca dünyanın çoğunu kontrol edebilecek bir konuma getirmekle kalmamış, aynı zamanda iç politikada etkili kontrol için koşulları da oluşturmuştu. Amerikan kapitalizminin savaş sırasında yeniden canlandığı bu

dönemde şirket gelirleri fırlamıştı. General Electric Company'nin başkanı Wilson, savaş durumundan o kadar memnundu ki, iş dünyasının ve askeri toplulukların “sürekli bir savaş ekonomisi” üzerinde işbirliği yapmasını önermişti. Bu amaçla Roosevelt'in ölümünden sonra Truman ve yönetimi, bir kriz ve Soğuk Savaş ortamı oluşturmak için çalışmaya başlamışlardır (Zinn, 2005: 450).

Truman, Yunan İç Savaşı'nı ve Türkiye ile Sovyetler Birliği arasındaki gergin ilişkiyi, askeri harcamaları meşrulaştırmak için küresel anlamda beliren ilk komünizm tehdit aşaması olarak değerlendirmiştir. Ona göre Amerikan halkı komünizmin yerine özgür dünyayı, kötülüğün yerine iyiliği destekleyecek ve bu doğrultuda gerekli tüm fedakarlıkları gösterecekti. Böylece Truman Doktrini olarak kabul edilen 12 Mart 1947 tarihli konuşma, Soğuk Savaş döneminde Amerikan dış politika felsefesinin temel taşına dönüşmüştür. Bununla birlikte, komünizmle yönetilmeyen ülkeler ne zaman iç kargaşa ya da siyasi baskı ile karşı karşıya kalsa; Amerika Birleşik Devletleri ekonomik, politik ve en önemlisi askeri olarak desteğini esirgemeyecektir. Nitekim yalnızca diktatörlerin ve totaliter rejimlerin düşmanlarını komünist olmakla suçlamaları bu desteği kazanmaları ve “özgür dünya”nın bir parçası olmaları için yeterlidir. Yunanistan ve Türkiye'ye yapılacak yardımın Kongre'de onaylanmasıyla ABD, barış zamanında tarihinde ilk kez Amerika dışında bir bölgeye askeri müdahalede bulunacaktı (Özkan, 2011: 65).

Kültürel ihracat emperyalizmi, İkinci Dünya Savaşı'nın galibi olarak dünya sahnesinde öne çıkan ABD'nin devamında önemli bir nitelik taşımaktaydı. ABD, Truman Doktrini ve Marshall Planıyla başlattığı Soğuk Savaş'ı kültürel soğuk savaşla sonlandırdı. 1945'ten sonra Amerika Birleşik Devletleri, Asya ile Doğu Avrupa'ya yayılan ve birçok Batı Avrupa ülkesinde siyasi güç kazanan sosyalist bir kültür ile karşı karşıyaydı. Bu nedenle, anti-komünist propaganda ABD'de üretilmiş, ideolojik ve kültürel açıdan önemli bir Soğuk Savaş silahı olarak tüm dünyaya yayılmıştır. Anti-komünizm sert ve saldırgandır; ancak Amerika Birleşik Devletleri, ekonomik ve askeri sert gücünü kullanırken yumuşak gücüyle, yani yaşam biçimi ve değerleriyle dünyanın gözünde imrenilecek bir örnek olmak zorundaydı. Diğer bir deyişle ABD'nin askeri, siyasi ve ekonomik egemenliğini pekiştirmesinin yolu kültürel egemenlikten geçmekteydi (Nyre, 2003: 10).

II. Dünya Savaşı'nın sonuna yaklaştığında Sovyetler Birliği'nin egemenliğini genişletmeyeceği, müttefiklerine ve uzlaşya saygı göstermeyeceği anlaşılınca Amerikan planlamacıları arasında Sovyetler Birliği'ne karşı yeni bir anlaşma arayışları hız kazanmıştır. ABD artık geleneksel izolasyon politikasından uzaklaşmaya başlamış ve Sovyet etkisine karşı tavrı almıştır. Bu, 5 Mart 1946 yılında Winston Churchill'in, ABD'nin Fulton kentinde yaptığı meşhur "Demir Perde" demeciyle birlikte düşünüldüğünde daha da anlam kazanmaktadır. Bu araştırmanın politikaya dönüşmesi, somut gelişmelerle birlikte ABD Dışişleri'nden Rus uzmanı George Frost Kennan tarafından 22 Mayıs'ta Moskova'dan Washington'a yollanan "Uzun Telgraf"a (The Long Telegram) yansımıştır. Kennan, Temmuz 1947'de; "Uzun Telgraf"ta dile getirdiği konuları içeren, Foreign Affairs'de editörlüğünü ve yazımını kendinin hazırladığı "Sovyet Tutumunun Kaynakları" başlıklı makalesini yayınlamıştır. Bu makale vasıtasıyla, Sovyet çevrelenmesi politikası bağlamında Truman yönetimine kamuoyu desteği kazandırmaya çalışmıştır. Telgrafta öngörülen siyasi temeller, ABD'nin SSCB'ye karşı yürüttüğü 45 yıllık Soğuk Savaş'ın temel çerçevesi olarak kabul edilmektedir (Halle, 1971: 105).

3.2.1. George F. Kennon " (Mr. X) " ve "Sovyet Tutumunun Kaynakları"

2. Dünya Savaşı esnasında Almanya'ya karşı Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği arasındaki işbirliği, Sovyet lider Stalin'in savaşın sonuna kadar müttefiklerine sadık kalmayacağı anlaşıldığında sarsılmaya başlamıştır. Buna ek olarak ABD'nin, Stalin'in çevresindeki onu ABD ile işbirliği yapma doğrultusunda yönlendirecek kişilerle bağlantı kurma politikası olan "Quid Pro Quo" (taviz politikası) ile başarısız olması, izlenecek yeni bir strateji arayışını hızlandırmıştır (Gaddis, 2005: 15).

"Uzun Telgraf" olarak adlandırılan rapor ABD Dışişleri Bakanlığı'nın; Moskova Büyükelçiliği'nin, Sovyetler'in IMF ve Dünya Bankası'na neden karşı çıktığına ilişkin talebi üzerine Büyükelçilik Müsteşar Yardımcısı George Frost Kennan tarafından kaleme alınmış ve bu rapor ABD'nin ihtiyacı olan tüm bilgileri karşılar bir nitelik taşımıştır (Halle, 1971: 105). Stalin'in görünmeyen yüzünü ortaya koyan bu raporlar, 1947'de "Bay X" adı altında yayınlanmıştır (Kissinger, 2002: 430).

ABD Dışışleri Bakanlığı'nın Sovyet davranışına, geçmişe ve geleceğe dair entelektüel ve felsefi anlayışına önemli ölçüde katkıda bulunan "Uzun Telgraf"ın daha sonra genişletilmesinin sonucunda "Sovyet Tutumunun Kaynakları" makalesi ortaya çıkmıştır. Makale, yazarın adı "X" olarak gizlendiği için "X Article" olarak da bilinmektedir. Kennan, "Sovyet Tutumunun Kaynakları" başlıklı makalesinde Sovyetler Birliği'nin dış politikasına atıfta bulunmuştur. Sovyetler Birliği'nin savaş sonrası genel durumu, ideolojik ve tarihsel bağlamı, bu durumların Sovyetler Birliği'nin resmi ve gayri resmi politikalarındaki karşılığı gibi konular, makale kapsamında irdelenmiştir. Kennan, bu düzende Sovyet Rusya'nın kapitalist dünyayla asla uzlaşamamasının nedenlerini ve Batı'ya yönelik olası Sovyet tehditlerini sıralamıştır (Kennan, 1947: 566-570).

Bu doğrultuda kapitalizm tarafından kuşatıldığına inanan Sovyetler Birliği'nin; Batılı ölkelerdeki legal ve illegal örgütler aracılığıyla etki alanını genişletebilme, bu anlamda sosyal ve ekonomik olarak kendisine karşı olan hükümetleri istikrarsızlaştırabilme ve Batılı devletlerin kararlarını kendi beğenilerine göre şekillendirebilme ihtimaline işaret edilmiştir. Nitekim Sovyetler Birliği, Batı karşıtı olarak gördüğü üçüncü dünya ölkeleriyle ilişkilerini geliştirmek istemiştir. Kennan'ın Sovyet kökenlerinin yarattığı tehdide ilişkin değerlendirmesine dayanarak, Batılı ölkelere yönelik olası Sovyet kalkışmalarının ve operasyonların gizli tutulduğu tespit edilmiştir. Kennan, Sovyetler Birliği'nin askeri tehditten çok siyasi bir tehdit oluşturduğunu savunmuştur (Kennan, 1947: 574-580). Gerorge F. Kennan, Sovyetlerin Yunanistan'daki komünistlere silah sağlayarak destek vermesi, İran krizi sonrasında Türkiye'yi tehdit ederek doğu sınırı ve boğazlarda üs kurulmasında direktmesi sonucunda raporlarında haklı çıkmıştır. Diğer yandan İngiliz hükümeti 1947 yılının 21 Şubat'ında, Yunanistan ve Türkiye'ye yardım sağlanmasıyla İngiltere'nin, yayılmacı Sovyet politikasına karşı koyamayacağını ABD Dışışleri Bakanlığı'na bildirmiştir (Balcıoğlu, 2002: 463).

Sovyetler Birliği'nin Hitler Almanya'sının aksine, riskten kaçındığına, güç mantığına ve nedensel ilişkilere karşı duyarlı olduğuna dikkat çeken Kennan, Sovyetlerin sabırlı olacağını, çünkü sabit hedefleri olmadığını ve başarmak için herhangi bir zaman çizelgesine bağlı olmadığını iddia etmiştir. Bu nedenle Kennan, güce duyarlı ve riskten kaçınma eğiliminde olan Sovyetlerin ciddi bir direnişle

karşılaştıkları her noktadan geri çekileceğini belirterek, Amerikan idealleri ve kurumlarının Sovyet tehdidine karşı sert ve iyi derecede açıklandığı takdirde, yurtiçinde ve yurtdışında toplumların Amerika'yı destekleyeceğine dikkat çekmektedir (Kennan, 1946: 6-10). Rusların barışçıl ve istikrarlı dünya düzenini ihlal ettiği her noktada, kararlı güç özgüveniyle birlikte yumuşak bir itidal politikası izlenilmesi gerektiğini savunan Kennan, bu bağlamda Sovyetler Birliği'nin sıkıca kuşatılmasını ancak sabırlı olunması gerektiğini vurgulamıştır (Kennan, 1947: 577 - 580).

Kennan, ‘‘Uzun Telgraf’’tan farklı olarak, ABD'nin izlemeyi amaçladığı sınırlama politikasına dayanan Sovyet sisteminin hangi gerekçelerinin veya eksikliklerinin olduğunu ‘‘Sovyet Tutumunun Kaynakları’’nda açıkça ortaya koymuştur. Bu anlamda halkı, sanılanın aksine barışçıl bir iktidar devri tecrübesi yaşamamış Sovyet rejiminin, çevreleme politikası olacağı için uluslararası toplumla uyumlu hale geleceğini savunmuştur (Kennan, 1985: 126). Kennan'ın çevreleme konusundaki düşünceleri, geleneksel ABD dış politikasından ziyade Sovyet davranışına ve zihinsel yapısına dayanmaktadır

Sovyet anlayışının; kapitalizmin çöküşünü kendi içinde barındığını savunması gibi, Kennan da Sovyetler Birliği'nin yapısal sorunlar nedeniyle rejimin çöküşünün tohumlarını sakladığına inanmaktaydı. Sovyet rejiminin bekası ile ilgili olarak, Stalin'in korktuğu ve söz konusu örgütlerle kırmaya çalıştığı kapitalist çevreleme, Kennan'ın Sovyetler Birliği'ne karşı yönelttiği bir silah anlamına gelmiştir. Kennan, diplomatik uğraşlarla güçlendirilen psikolojik, iktisadi ve politik unsurlar vasıtasıyla rakibi etkisiz kılmayı; başka bir ifadeyle, halkla ilişkiler yoluyla hem iç kamuoyundan hem de dış dünyadan destek alınmasını savunmuştur (Harlow ve Maerz, 1991: 14). Ayrıca askeri güç, Kennan tarafından düşmanın amaçlarına ulaşmak için silah kullanmasına karşı caydırıcı bir unsur olarak tasavvur edilmiş ve mecbur kalındığı takdirde onu kullanmaktan çekinilmemesi gerektiğini belirtmiştir (Mayers, 1988: 126).

Bundan sonra Başkan Truman harekete geçmeye karar vermiş, George F. Kennan'ın raporları doğrultusunda; İngiliz hükümetinin vaziyetini, Yunanistan'ın durumunu ve Türkiye Cumhuriyeti yetkilileriyle yapılan müzakereleri göz önüne alarak kapsamlı bir politika izlemek ve ekonomik çıkarlarını sürdürmek için,

Sovyetler Birliği tarafından Avrupa’da tehdit edilen tüm ülkelerin yardıma ihtiyacı olduğunu ve bu yardımın ABD çıkarlarına uygun olması gerektiğini açıkça belirtmiştir. Nitekim 12 Mart 1947’de Senato, Yunanistan ve Türkiye’ye toplamda 400 milyon dolar civarında bir yardım sağlamak için onay istemiştir. Truman, bu onayı isterken Kongre’de; özgür ulusların hayatta kalması, demokrasilerin yaşaması, komünizmin önlenmesi ve barış ile sükunetin korunması için komünistlere karşı çıkılmasının ehemmiyetinden bahsetmiştir (Isaacs, 1993: 43-46).

3.2.2. Truman Doktrini

ABD’nin Yunanistan ve Türkiye’ye yardımda bulunması için Kongre’yi ikna etmesi şart olan Başkan Truman, bu konuyu 12 Mart 1947’de Kongre gündemine taşımıştır (Oran, 2002: 528). Truman, kongrede gerçekleştirdiği ve daha sonra ‘‘Truman Doktrini’’ adıyla bilinecek olan dönüm noktası niteliğindeki konuşmasında özetle; ABD hükümetinin Yunan yönetiminden ekonomik bir acil durum çağrısı aldığını, ABD Büyükelçisi’nden gelen raporların da söz konusu desteğın Yunanistan’ın bağımsızlığı için gerekli olduğunu gösterdiğini ifade etmiştir. Yunanistan’ın komünistler tarafından yönetilen çok sayıda silahlı adam tarafından tehdit gördüğünü, Yunan hükümetinin bu durumla başa çıkamadığını, Yunan ordusunun yetersiz kaldığını ve bu yüzden Yunanistan’ın bağımsızlık kazanması için yardıma ihtiyacı olduğunu söylemiştir (Oran, 2002: 528).

Truman, Yunanistan ile ilgili cümlesini bitirdikten sonra Türkiye’nin Batı için önemini vurgulamış ve bu bağlamda ABD yardımını hak ettiğini ifade etmiştir. Truman’a göre, ekonomik olarak istikrarlı ve bağımsız bir ulus niteliğindeki Türkiye’nin geleceğı, en az Yunanistan’ın geleceğı kadar önem arz etmektedir. Türkiye’deki koşulların Yunanistan’dakinden farklı olduğuna ve savaş sırasında Türkiye’ye maddi yardımın ABD ve İngiltere tarafından sağlandığına işaret eden Truman, Türkiye’nin şu anda desteğe ihtiyacı olduğunu belirterek; savaşın sona ermesinden bu yana Türkiye’nin, ulusal birliğini sağlamak ve gerekli dönüşümünü gerçekleştirmek amacıyla ABD ve İngiltere’den yardım talep ettiğinin altını çizmiştir. Truman’a göre Türkiye’nin ulusal birliğı, Ortadoğu’da düzeni sağlamak için önemlidir. Birleşik Krallık, geçirdiğı zor günler neticesinde artık Türkiye’ye ekonomik destek sağlayacağını Amerikaya bildirmiş, bunun üzerine Truman; Yunanistan gibi Türkiye’nin de ihtiyacı olan yardımı Amerika’dan alacağını ifade

etmiştir. Bu desteği sağlayabilecek tek ülkenin yine Amerika olduğunu belirterek Kongre'yi ikna konuşmasını tamamlamıştır (Oran, 2002: 529).

Truman Doktrini'nin hedefi, Batı Avrupa'nın ABD tarafından güvence altına alınmasıyla birlikte, Sovyet çevrelemesini Yunanistan ve Türkiye sınırlarına kadar ulaştırmaktı. Doktrinin temel amacı ise, dünyanın herhangi bir yerindeki Sovyet yayılmasını sınırlı tutmak, bununla beraber Amerikan siyasi ve ekonomik anlayışının genişlemesine izin vermektir. Bir diğer amaç da, özellikle askeri ve ekonomik yardım yoluyla Yunanistan ve Türkiye'yi Sovyet tehdidine karşı güçlendirmektir (Sander, 1979: 12-16).

Başkan Truman'ın konuşmasının ardından bu konu ABD Kongresi'nde tartışılmıştır. Doktrini Amerikan geleneksel dış siyasetinden uzaklaşma olarak değerlendiren güçlü eleştirmenler de bulunmaktaydı. Doktrine göre Amerika Birleşik Devletleri, Ortadoğu'da Büyük Britanya'nın varisi olacak ve herhangi bir çıkar gözetmeksizin Yunanistan ve Türkiye'ye güvence sağlayacaktı. Diğer yandan Türkiye ve Yunanistan'ın demokrasiden çok otokrasilerle idare edildiğini ve yardımların bu yönetimleri kuvvetlendireceğini söyleyen bazı Kongre üyeleri, savaşın bitimiyle birlikte boşa harcanan paralara karşı çıkmaktaydılar. Bu sırada Yunanistan'a yapılan yardımı gerekli gören ancak Türkiye'ye yapılan yardımı engellemeye çabalayan üyeler de bulunmaktaydı. Bu üyelere göre Türkiye 2. Dünya Savaşı'na katılmadığından, savaşın yol açtığı yıkıcılığı yaşamamıştı. Ayrıca Türkiye'nin, yaklaşık 245 milyon dolar değerinde altın ve döviz rezervi de bulunmaktaydı. Bu nedenler göz önüne alındığında yardım, gereksiz bir girişimdi (Oran, 2002: 531).

Öte yandan Truman Doktrini'ni savunan çevreler, Türk hükümetinin demokratik olmadığı ve sağlanan yardımın otokrasiyi kuvvetlendireceği şeklindeki eleştirilere yanıt vererek; dış işlerini kolaylaştıracağı için çok partili demokratik sistemin güçlendirilmesine yardımcı olacağını söylemişlerdir. Aynı çevreler, Türkiye'nin 2. Dünya Savaşı'na katılmadığı için Almanya'nın yanında yer almadığını, Türk tarafsızlığını savaştan daha karlı bulduklarını ve savaşın zaferinde Türkiye'nin tarafsızlığının büyük rol oynadığını söylemişlerdir (Ülman, 1991: 104).

Kongre'de "Yunan ve Türk Yardımı Yasası" ya da "Kamu Yasası 75" olarak kabul edilen doktrin, Başkan Truman'ın onayı doğrultusunda 22 Mayıs 1947

tarihinde yürürlüğe girmiştir (Oran, 2002: 532). Bu çerçevede, Yunanistan'daki komünistlerin merkezi hükümete karşı güç toplamasını önlemek için 300 milyon dolarlık ekonomik destek sağlanmasına karar verilmiştir. Bu ekonomik destekle komünistlerin Yunanistan'da yönetime gelmesinin engellenmesi amaçlanmıştır. Aynı dönemde komünizm tehdidi nedeniyle Amerika Birleşik Devletleri tarafından Türkiye'ye de 100 milyon dolarlık mali yardım yapılmıştır (McGhee, 1992: 90). Böylelikle Soğuk Savaş dönemi, ABD'nin hem Yunanistan'a hem de Türkiye'ye yardımı ve dolayısıyla Truman Doktrini'nin uygulanmasıyla başlamıştır.

Evrensel Truman Doktrini, yeni bir anti-komünist girişim çağrısı boyutu kazanmıştır. Doktrin, ilk intibada Yunanistan ve Türkiye'nin gelişimini desteklemek için atılmış bir girişim niteliğindedir. Dahası, Sovyet yayılmacı çabaları ABD'ye "eşit güçle muhalefet" politikasını benimsemekten başka seçenek bırakmamıştır. Dolayısıyla II. İkinci Dünya Savaşı sırasında ve hemen sonrasında komünizm karşıtlığı, Amerikan siyasetinde merkezi bir tema olarak kabul edilmiştir. Savaş sona erdiğindeyse Amerikan politikacılarının temel amacı, kendi kendini ilan eden dünya devriminin ve Batı kapitalizminin temellerini silmek ya da Sovyetler Birliği'ni Doğu Avrupa'ya doğru itmekten ziyade, tarihsel izolasyon politikasına dönüşü engellemek olmuştur. Nitekim ABD'nin çevreleme politikası ülkedeki Demokratlar ve Cumhuriyetçiler arasında güçlü bir destek görmüştür (Erkan, 2010: 188). Amerika Birleşik Devletleri 1945 ve 1946 tarihlerini kapsayan sürede arasında Avrupa'ya yaklaşık 15 milyar dolar değerinde yardım sağlamış olsa da, bu ülkeler ekonomik buhrandan çıkamamışlardır. Bu nedenle ABD, komünist tehdide karşı yeni bir plan hazırlamak durumunda kalmış; Truman Doktrini bu bağlamda, Marshall Planı'nın öncüsü haline gelmiştir (Ertem, 2009: 387).

3.2.3. Marshall Planı

Truman Doktrini temelinde Yunanistan ve Türkiye için askeri yardım içermekteydi. Çünkü bu ülkeler SSCB'nin direkt tehdidi ile yüz yüze gelmişlerdi. Aynı zamanda, Avrupa'nın iktisadi vaziyeti de fazlasıyla kötü durumdaydı. Savaş, dahil olan ülkelerin ekonomilerini tüketmiş, bu ülkelerde yıkımlara yol açmıştır. Ayrıca Sovyetler Birliği bu durumdan yararlanarak komünist propagandasını artırmıştır. Bu propaganda, savaştan sonra ekonomik olarak büyük zarar gören Avrupa'da güçlü bir zemine oturmuştur. SSCB, bunun için komünizmin siyasal

olarak barınabildiği Fransa ve İtalya'yı seçmiştir. Bu iki ülkedeki komünist partilerin yönlendirmesiyle ortaya çıkan boykotlar, ülkelerin ekonomilerini felce uğratmıştır. Bu grevlerin amacı komünist partileri yönetime getirmektir. Bu bağlamda, Fransa ve İtalya'daki komünist partilerin Eylül 1947'de Kominform toplantısına katılmaları dikkat çekici bir nitelik taşımaktadır (Armaoğlu, 1984: 443). Öte yandan, ABD kendi güvenliğini ancak Avrupa'ya büyük miktarda ABD doları pompalayarak garanti edebilmektedir. Muazzam ekonomik yardım, Avrupa ekonomisini kurtarabilir, savaşın harap ettiği tarımsal ve endüstriyel üretimi geri getirebilirdi (Blum ve Feely, 1998: 703).

Amerikalılara göre, Sovyetlerin yayılmasına direnmek için Avrupa'nın hem iktisadi hem de psikolojik olarak kuvvet kazanması gerekmektedir. Avrupa iktisadi açıdan ayaklanabilirse, siyasi bağımsızlığını da koruyabilecekti. Bu anlamda ABD; İngiltere, Almanya, Fransa ve sonrasında Avrupa'nın bütününe ekonomik ve siyasi işbirliğine giderek daha fazla dahil etmek ve bu sayede bütünleşik bir Avrupa oluşturarak SSCB ilerlemesine engel olmak istemiştir. Satın alma gücü sıfır olan Avrupa, ABD üretimini ve buna bağlı ekonomiyi olumsuz yönde etkilemekteydi. Amerikan mallarının tüketici bulması için Avrupa'nın mali açıdan büyümesi gerekmektedir. Savaşın sona ermesiyle Amerikalı politikacılar, Avrupa'nın sınırlı ikili krediler, Uluslararası Para Fonu (IMF) aracılığıyla uygulanan istikrar programları ve Birleşmiş Milletler ve Dünya Bankası tarafından ortaklaşa geliştirilen yeniden yapılanma planları ile onarılabileceğine inanmaktaydılar; ancak artan ekonomik belirsizlikler daha geniş bir plan geliştirmenin önemini ortaya çıkarmıştır. Nitekim Avrupa'nın tekrar yapılanmasından en fazla yararlanan ülke ABD olmuştur. ABD'deki imalat ile dünyanın farklı coğrafyalarındaki ekonomik sistemler arasında önemli bir bağlantı bulunmaktaydı. Bu nedenle Amerika'nın kendi iyiliği için, harap bir halde bulunan diğer Avrupa ülkelerine yardım etmesi önem arz etmekteydi. Dünyada istikrar olmadan ve birtakım yabancı devletler iktisadi açıdan kendi kendine yeterli hale gelmeden Amerika Birleşik Devletleri için kalıcı bir barış ve refah öngörülememekteydi. Böylece ABD, acilen Avrupalıların gelir düzeylerinin yükseltilmesine yardımcı olma gayesiyle harekete geçmiştir (Oran, 2002: 538).

Amerikan Dışişleri Bakanı George Marshall, mezuniyet töreni vesilesiyle Harvard Üniversitesi'nde 5 Haziran 1947 tarihinde gerçekleştirdiği konuşmada,

Avrupa ülkelerine yardım veya ekonomik müdahale mesajlarını ilk defa vermiştir. Bu doğrultuda 1947'nin 22 Eylül'ünde aralarında Türkiye'nin de bulunduğu Avrupa ülkelerinin temsilcileri bir iktisadi gelişim planı hazırlayarak Amerika Birleşik Devletleri'ne sunmuşlardır (Güler, 2004: 209-224).

12 Temmuz 1947 tarihinde, 16 Avrupa ülkesi Paris'te buluşmuş ve Marshall Planı'nın uygulama yöntemleri kararlaştırılmıştır. Sovyetler, Amerika'nın Avrupa'ya yardım etme planını Amerikan ekonomik emperyalizmi olarak görmüş ve yanlarına kendilerine bağlı uydu devletlerin temsilcilerini alarak toplantıyı terketmişlerdir (Blum ve Feely, 1998: 703). Avusturya, Yunanistan, Türkiye, Danimarka, Belçika, İzlanda, İrlanda, İtalya, Lüksemburg, Hollanda, Norveç, Portekiz, İsveç, İsviçre, Büyük Britanya ve Fransa'dan temsilciler; Fransız Dışişleri Bakanlığı binasında toplanarak ABD'nin isteği doğrultusunda, Avrupa'nın aciliyet içeren ihtiyaçlarını saptamak amacıyla Avrupa Ekonomik İşbirliği Konferansı (CEEC) isimli bir örgüt oluşturmuşlardır (Oran, 2002: 539). Bunun neticesi olarak Amerika Birleşik Devletleri, 3 Nisan 1948 tarihinde "Dış Yardımlar Kanunu"nu kabul etmiştir.

ABD, yasanın çıktığı ilk sene; aralarında Fransa, İngiltere, Türkiye, Yunanistan, Belçika, İsviçre, İzlanda, Portekiz, İrlanda, Avusturya, Danimarka, İtalya, Lüksemburg, Hollanda, Norveç ve İsveç'in de yer aldığı 16 ülkeye yaklaşık altı milyar dolarlık mali destekte bulunmuştur. Bu destek, sonraki aşamalarda 12 milyar dolara kadar çıkmıştır. Marshall Planı kapsamında ABD; Avrupa'ya sağladığı yardımlarla, çöken ekonomilerini onarmayı, komünizmin Avrupa'da yayılmasını önlemeyi ve Ortadoğu'da petrol hakimiyeti kurmayı hedeflemiştir (Taşpınar, 2009: 45).

Truman Doktrini'ni tamamlar nitelikte masaya konulan Marshall Planı, Soğuk Savaş'ın başlamasına ve hem Doğu hem de Batı Avrupa'da yönetim değişikliklerine neden olmuştur (Türkkaya, 1968: 276). Gerçekten de, 1948'de uygulamaya konan Marshall Planı bir başarıdır; bu sayede çok sayıda Avrupa ülkesi kendini tekrar inşa edebilmiş ve fabrikalarını çalıştırabilmiştir. Bu yıllar, Amerika Birleşik Devletleri'nin kendi dış politikasını düzenlemedeki başarısı ile ilişkilendirilir: bu özellikler özünde güven, cömertlik, enerji ve hayal gücü olarak nitelendirilmektedir (Erkan, 2010: 189).

3.2.4. Eisenhower Doktrini

Marshall Planı sonrası süreçte, dış politika ile birlikte ABD iç politikasında da bir hareketlilik hissedilmeye başlanmıştır. Gerçekten de, 1952 başkanlık seçimleri sırasında, Cumhuriyetçiler açıkça kamu hayal kırıklığını avantaja çevirmişlerdir. Roosevelt ve Truman; Sovyetler Birliği ile Tahran, Yalta ve Potsdam'da yaptıkları görüşmelerde stratejik bir hata yapmışlardı. Cumhuriyetçiler Truman'ın savaş sonrası dış politikasını kendi kendini kandırmaktan başka bir şey olarak görmemekteydiler. Bir avukat ve Cumhuriyetçi olan Dulles, kısıtlama politikasının olumsuz, geçici ve etik dışı olduğunu düşünmekteydi. 1952'de Eisenhower, Cumhuriyetçi adaylar arasından seçildiğinde siyasi gücünün zirvesindeydi. Dış politika, Cumhuriyetçi Parti için zor bir siyasi sorun teşkil ediyordu. 1952'de Cumhuriyetçiler Demokrat Parti'nin kısıtlama politikasına meydan okuyarak dünya meselelerinde halkın istekleri doğrultusunda cesur yeni adımlar atmanın önemini vurgulamışlardır. Dulles misilleme yaklaşımının ehemmiyetine dikkat çekmiştir. Bu yaklaşım hava gücüne ve nükleer üstünlüğe dayanmaktadır. Nükleer silahların kullanılması Sovyetler Birliği'nin geleneksel savaş alanlarındaki üstünlüğünü sarsmıştır. Eisenhower özellikle intikam ve kurtuluş kavramlarından etkilenmiştir (Divine, 1981: 12-14).

Amerikan basını, başkan Eisenhower'ın Roosevelt kadar hoşgörülü olmadığını ve Truman kadar bulunduğu konumu kaybetmekten korkan ve ailesiyle birlikte kendi halinde yaşayan bir başkandan sonra Beyaz Saray'ın Eisenhower'larla birlikte eski ihtişamını yeniden kazandığını empoze etmiştir (Hürriyet, 1954: 4).

Eisenhower'ın göreve geldiğinde ilk uygulaması, Soğuk Savaş sırasında Amerikan stratejisini yeniden tanımlamak olmuştur. Amerikan kuvvetlerinin dünya çapında yayılması hem maliyetli hem de verimsiz bir faaliyet niteliği taşımaktaydı. Amerikan garnizonlarının yurt içine çekilmesinin ve olası bir komünist saldırı durumunda orduyu güçlü bir yedek kuvvetle takviyeleme ihtiyacının önemine dikkat çekmiştir. Nitekim Eisenhower, çevreleme politikası yerine caydırıcılık politikasını seçmiştir. Başkan 1954'te düzenlediği basın toplantısında, bu stratejinin püf noktasının düşman için yarattığı belirsizlikte yattığını ifade etmiştir. Kitlesel misilleme politikası ilk kez 1954'te Hindicini'de test edilmiş; sonrasında Eisenhower, Avrupa'nın uzağında Çin-Sovyet sınırının çevresine ek bir sınır çizmiş ve bunu da nükleer havacılıkla kuvvetlendirmiştir (Spanier, 1992: 91).

2. Dünya Savaşı sonrasında Ortadoğu bölgesinde Sovyet desteğiyle ve aşiret liderlerinin önderliğinde Baas gibi aykırı hareketler belirmiştir. Süveyş Krizi'nin yaşanmasından sonra bölgedeki Sovyet etkisinin artış gösterdiği dönemde Eisenhower Doktrini, 5 Ocak 1957'de ABD Başkanı Dwight Eisenhower'dan Kongre'ye yetki talebiyle ortaya çıkmıştır. Başkan Eisenhower, doktrinini kendi adıyla yayınlamıştır. Bu doktrinle, İngiltere'nin bıraktığı boşluğu doldurmak ve Orta Doğu'yu Sovyetler Birliği'nden gelebilecek olası bir tehdide karşı savunmak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, Amerika Birleşik Devletleri'nin, komünizm tehdidi yaşayan Ortadoğu ülkelerine her anlamda destek sağlayacağını açıklamıştır (Arı, 2004: 224-226). Bu program kapsamında komünizme direnen Ortadoğu ülkelerinin, Batı bloğunun bir parçası olmasalar bile ABD'nin sağladığı silah ve askeri yardımlardan yararlanmaları planlanmıştır. Ayrıca bu programla ABD Başkanı'na ihtiyaç duyduğu takdirde kullanılması için 200 milyon dolar değerinde fon sağlanması kararlaştırılmıştır (Sander, 2000: 241-245).

Sonuç olarak, Eisenhower Doktrini Ortadoğu'da bütünleştirici bir rol oynamamakla beraber aynı zamanda Mısır ve Suriye'de Batı karşıtlığının artmasına da yol açmıştır. Bunun ABD bölgesel politikası için önemli sonuçları da bulunmaktadır. Birincisi, Truman Doktrini'ni ekonomik araçlarla somutlaştıran bir politikanın askeri bileşenini oluşturmıştır. İkincisi ise ABD'nin, 2. Dünya Savaşı sonrasında bölgede gücünü yitirmekte olan Britanya'nın bıraktığı boşluğu doldurmuş olmasıdır.

Komünizm, Amerika Birleşik Devletleri tarafından Birleşik Krallık ve müttefikleri için yaratmaya çalıştığı güvenlik ortamına yönelik bir tehdit olarak çok açık bir şekilde kullanılmıştır. Sıcak Savaş'taki Alman tehdidi ve Nazizm, Soğuk Savaş sırasında yerini Sovyet tehdidi ve komünizme bırakmıştır. 20. yüzyılın sonlarına kadar, hatta komünizm ve Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonraki süreçlerde bile Amerika Birleşik Devletleri; taraftar toplamak, ideolojisini yaymak ve kendi çıkarlarını hayata geçirmek için her seferinde yeni bir tehdit oluşturmaktan çekinmemiştir (Önder, 2020: 32).

3.2.5. Soğuk Savaş'ın ABD Toplumundaki İdeolojik Yansıması

Soğuk Savaş döneminde, ABD ile SSCB arasında artan gerilimlerle birlikte “propaganda” kavramı, demokrasi düşmanlarının izlediği bir eylem olarak bir kez

daha tartışılmıştır (Finch, 2000: 82). Taraflar, geniş kapsamlı propagandayı kullanmak için kendi yöntemlerini geliştirmişler ve bu bağlamda radyo programları propagandaya aracı olmuştur. Savaş sonrası Sovyet politikasının önemli bir unsuru komünist propagandaydı ve bu propaganda "Doğu Bloğu"na ve "Üçüncü Dünya"ya yönelik olarak gerçekleşmekteydi (Öztürk, 2017: 169).

Propaganda çalışmalarının kitleler üzerinde etkili olabilmesi için psikolojik alt yapının da hazırlanması gerekmektedir. Bu bağlamda savaş propagandacılarının düşmana savaş açmaya yol açacak nitelikteki suçlar üretmeleri ve yüksek ahlaki değerlerle süslenmiş bir zemin hazırlamaları önemlidir. Kamuoyuna sunulacak argümanlar ve argümanları destekleyen kişiler de bu zeminin hazırlanmasında etkilidir. Soğuk Savaş döneminde kitleleri etkileyebilecek ideolojik argümanlar ve yaklaşımlar azami ölçüde kullanılmıştır (Finch, 2000: 93). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, "medeniyetin yok edilmesi" ideolojisine "medeniyetin komünizm tehdidine karşı korunması", "gelişmişlik" ve "az gelişmişlik" kavramlarıyla desteklenen "kalkınma" ideolojisi eklenmiştir. ABD'nin Sovyetler Birliği'ni engelleme politikası "demokrasiyi savunmak", bu politikanın temelini oluşturan ekonomik hakimiyet arayışı "kalkınmayı teşvik etmek" olarak ve emperyalizmin yayılması da "özgürlüğün modernleşmesi" olarak lanse edilmiştir. 1949'da kalkınma ve tersi niteliğindeki azgelişmişlik, resmi Amerikan politikasının ön saflarında yer almış ve genel olarak Soğuk Savaş, kalkınma teorisi girişiminin, yani "modernleşme" kavramının temel alınmasını sağlamıştır. Öte yandan, İkinci Dünya Savaşı sırasında propaganda ve savaş araştırmalarında çalışan "aydınlar", Soğuk Savaş döneminde gayri resmi Amerikan propagandası yapmaya devam etmişlerdir. Böylece savaşı haklı çıkarabilecek psikolojik bir altyapının oluşturulmasına zemin hazırlanmıştır (Erdoğan ve Korkmaz, 2005: 86).

İki kutuplu sistemde propaganda, en çok uygulanan yöntem niteliği taşımaktaydı. Propaganda yoluyla blok içindeki ülkelerin bloktan ayrılmaları engellenmeye çalışılırken, blok dışındaki ülkelerin de bloğa dahil edilmesi için propagandaya başvurulmuştur. İki kutuplu bir sistemde süper güçler arasındaki denge teknolojik gelişmelere ve ekonomik düzeylere bağlı olarak değişebilmektedir. Aslında, 1944-1949 tarihleri arasında nükleer gücü elinde tutan ABD'nin bu tekeli, Sovyetler Birliği'nin 1949'da bir nükleer bomba inşa etmesiyle dengelenmiştir.

1957'de Sovyetler Birliği, uzay araştırmalarıyla Amerika Birleşik Devletleri'ni geride bırakmıştır. Süper güçler, birbirlerinin teknolojik gelişmelerini takip ederek ve teknolojik gelişmelerden geri kalmayarak bir denge sağlamaya çalışmışlardır. İki kutuplu sistemin asıl meselesi, süper güçlerden ziyade süper güçlerin oluşturduğu bloklara hangi devletlerin dahil olduğu meselesidir. Bu dönemde küçük blok devletler bile süper güçlerin stratejilerini bozacak şekilde davranabilmektedir. Özellikle bloklardan transferleri ve blokları kırabilmeleri büyük tehlike arz etmiştir. Yugoslavya ve Çin'in Sovyetler Birliği'nden, Fransa ve Yunanistan'ın NATO'nun askeri güçlerinden çekilmesi, iki kutuplu sistemdeki süper güçlerin zayıf noktaları olarak görünmüştür. Bu nedenle iki kutuplu sistemde iki büyük güç, “ihtiyat politikası” izleyerek büyük teknolojik ve askeri güçleri ile savaşmıştır. Bunun sebebi süper güçlerin silahlı savaşının, hem bu ülkeler hem de dünya için son derece yıkıcı olma potansiyeli taşımasıydı. Diğer yandan küçük ülkelerde birbirlerine karşı sınırlı düzeyde silahlı savaşlar yapılmıştır (Demir, 2006: 31).

Soğuk Savaş'ın gerektirdiği politikalar yurt içinde ve yurt dışında uygulandığından, Amerikan aydınlarının desteği bu politikaların temel meşruiyet kaynaklarından biri olmuştur. Komünizme karşı mücadelede başlayan devlet ve aydınlar arasındaki işbirliği, bir tür ideolojik meşruiyet oluşturmanın yanı sıra pratik bir boyut da içermekte; özellikle üniversiteler, uygulanacak politikaların ihtiyaç duyduğu temel bilgi kaynaklarından biri haline gelmekteydi (Örnek, 2010: 61). 1945'ten sadece birkaç yıl sonra, içerde ve dışarıda koşulların ne kadar şiddetli değişeceğini kimse tahmin edememiştir. 1940'ların son yıllarında, her yere sızan ve devleti ele geçirmeyi hedefleyen yıkıcı güçler hakkında yeni ifşaatlar veren gazete manşetleri, psikolojik olarak travma etkisine girmiş bir toplum meydana getirmiştir. 1946-1948 arası dönem, bu topluma egemen olan paranoyak düşüncenin yaratılmasında çok önemliydi. 1946 yılından itibaren Soğuk Savaş'ın gerektirdiği siyasi, ideolojik ve toplumsal açıdan yeniden yapılanma yönünde adımlar atılmış ve 1948 yılına gelindiğinde insanlar ya korku senaryolarına inanmış, ya yeni düşmanın yapabileceklerinden korkmuş ya da büyük ölçüde sessiz kalmıştır. Dolayısıyla anti-komünist saldırganlığın simgesi haline gelen Senatör McCarthy'nin, bu saldırganlığı gerçekleştirmesinden çok önce toplum ve aydınları içeren bir ikna dönemi olduğunun belirtilmesi gerekmektedir (Örnek, 2010: 67).

Bu anlamda ABD hükümeti, komünizme olumsuz çağrışımlar yüklemek için basını ve haberleri sıklıkla kullanmıştır. Soğuk Savaş'ın en başlarında Başkan Truman, 2. Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanyası'na karşı beraber savaşılmış olan ve görece olumlu imajıyla tanınan Stalin'in, Sovyet ve Amerikan toplumundaki algısını tersine çevirmenin arayışına girmiştir (Özçağlayan ve Apak, 2017: 115).

Diğer ülkelerden farklı olarak, Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan insanlar için savaş, yoksulluktan daha fazla refah manasına gelmiştir. 1941'den 1945'e kadar ülkenin gayri safi milli hasılası iki katına çıkmış, reel ücretler yükselmiş ve sivil toplum bol ve ucuz tüketim mallarına erişmiştir (McMahon, 2013: 15). Bunun nedeni, neredeyse on yıl süren savaşın yol açtığı zorluklara ve yoksunluklara alışmış olan Amerikan toplumunun her türlü yoksulluk, açlık veya kaos ortamından endişe duyması ve kendini korumak istemesidir. Başka bir deyişle savaştan psikolojik, sosyal ve ekonomik olarak etkilenen Amerikan toplumunun sosyal ve ekonomik davranışında bir değişiklik olduğu görülmüştür. Sonraki süreçlerde, 2 Dünya Savaşı'ndan minimum zararla çıkan Doğu ve Batı bloğunun liderleri olan SSCB ile ABD arasında bir silahlanma yarışı başlamış ve güvenlik, silahlı kuvvetlerin geliştirilmesiyle orantılı olarak artmıştır (Bekar, 2019: 182).

Soğuk Savaş'ın Amerikan toplumu üzerindeki etkilerine bakıldığında, toplumun ciddi güvenlik sorunları ve korkuları yaşadığı anlaşılmaktadır. Hayati güvenliğinden emin olmayan Amerikan toplumu, sürekli bir ölüm korkusuyla yaşamak zorunda kalmıştır. Soğuk Savaş'ın en yoğun olduğu 1950-1965 dönemi, Amerikan toplumunun davranışının değişmesinde ve yeniden şekillenmesinde büyük bir etkiye sahiptir. Çoğu zaman ölüm düşüncesiyle karşı karşıya kalan sivil toplum, tüketim alışkanlıklarını kaygıyı azaltacak ve hayatta kalmayı amaçlayacak şekilde değiştirmeye başlamıştır. Bu dönemde elde edilen verilerden yola çıkarak bireylerin tüketim davranışlarının nasıl ve nelerle değiştiğini açıklamak mümkündür. O döneme ait makale ve fotoğraflardan da anlaşılabileceği üzere sivil toplum, istifleme ve sığınma mantığına dayalı tüketici davranışlarını her an savaş tehlikesiyle sunmaktadır (Dündar, 2020: 63).

3.3. Senatör Joseph Raymond McCarthy Dönemi ve Hollywood İlişkisi

1950'lerin Amerikan toplumu savaş sonrası refah koşullarında yaşamış olsa da, savaş sonrası 50'leri aynı zamanda; Soğuk Savaş sürecinin en çok hissedildiği,

özgürlüklerin bir kenara bırakıldığı ve özellikle Hollywood sinema sektörü (oyuncular, senaristler, yönetmenler vb.) için; baskılar, soruşturmalar, tutuklamalar ve yargılamalarla geçen bir dönem olma niteliği taşımıştır. Soğuk Savaş döneminde ABD'de kurulan ‘‘Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi’’ (HUAC) başkanı olan dönemin senatörlerinden Joseph Raymond McCarthy tarafından başlatılan soruşturmalar, Hollywood film endüstrisinde ve kamuoyunda büyük izler bırakmış ve süreç, ‘‘Cadı Avı’’ olarak adlandırılmıştır (Sadakaoğlu, 2018: 42). Hollywood film endüstrisinde dönemin etkisi, bugün dahi filmlere konu olmasından anlaşılabilir.

3.3.1. Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi (HUAC), Joseph Raymond McCarthy Dönemi ve ‘‘McCarthycilik’’

Propaganda, Soğuk Savaş yıllarında ABD ve SSCB tarafından vazgeçilmez bir yönlendirme mekanizması olarak kullanılmıştır. Özellikle kitle iletişim araçları bu süreçte propagandanın uygulanmasında kilit rol oynamıştır. Truman ve Eisenhower yönetimlerinin Soğuk Savaş operasyonları sırasında ABD açısından propaganda, fazlasıyla etkili olmuştur. Wilson ve Roosevelt savaş propagandası işlevini desteklerken, Truman ve Eisenhower barış zamanındaki uygulanmasını daha etkili bulmuşlardır. Sonucunda propaganda, Soğuk Savaş sürecinde önemli bir ABD politikası haline gelmiştir (Parry-Gilles, 2002: 17).

Soğuk Savaş öncesindeki tarihsel süreç incelendiğinde anti-komünizmin üç temel aşamaya ayrıldığı görülmektedir. İlk aşama, anti-Marksistlerin de yer aldığı 1917 Ekim Devrimi'ne karşı gösterilen, ikincisi Hitler ve Mussolini'nin faşizmine dayanan ve Soğuk Savaş sırasında ortaya çıkan tepkilerdi (Meşe, 2016: 23). Anti-komünist faaliyetlerin üçüncü aşamasında ise, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki siyasi ve sosyal hoşgörüsüzlük, ortaya çıkmakta olan herhangi bir ayrılıkçı veya radikal düşüncenin önünde engel olduğunu kanıtlamıştır.

Bu gelişmeler ışığında Sosyalist Sol Parti ile Komünist İşçi Partisi'nin 1919 yılında kurulmaları sonucu yayılan komünist ideoloji, Amerika Birleşik Devletleri'nde de karşılığını bulmuştur. Sosyalist Sol Parti, temel olarak Avrupa ve Rusya'dan gelen göçmen gruplarının, Komünist İşçi Partisi de John Reed adlı bir gazetecinin girişimiyle kurulmuştur. Komünist İşçi Partisi adıyla bilinen parti, sonrasında isim değişikliğiyle CPUSA (Amerika Komünist Partisi) haline

dönüşmüştür. CPUSA'nın Amerikan politika tarihinde önemli etkileri bulunmaktadır. Öyle ki 1930'dan sonraki süreçte 1929 büyük buhranı, istihdam ve Avrupa'daki yükselen faşizm dalgasının yol açtığı birçok olaya paralel olarak Earl Browder liderliğindeki parti, etrafında birçok taraftar toplamıştır (Weir, 1994: 147-150).

1930'ların sendikaları; yaşanan sorunlara duyulan öfkenin yanı sıra, sendikalarda çalışmaya başlayan radikal bir güç olan Amerikan Komünist Partisi'nin de etkisiyle sisteme alarm verdirmiştir. Amerikan Komünist Partisi'nin özellikle "Sanayi Örgütleri (CIO) Kongresi"nde artan etkisi, sendikal faaliyetlerin radikalleşmesine yol açmıştır. Bu yıllarda, Komünist Parti, CIO'nun toplamının %20'sini oluşturan sendikalara hakim olmuştur. Daha da önemlisi New York, Illinois ve California gibi kilit eyaletlerdeki CIO şehir konseyleri büyük ölçüde Komünist Parti'nin eline geçmiş, büyük şehirlerdeki işçi hareketinin ağırlığı; ülke genelinde özellikle aydınlar arasında partinin prestij kaynaklarından biri haline gelmiştir (Örnek, 2010: 62).

Diğer yandan 1938 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde faaliyete başlayan "Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi" (HUAC) kurulmuştur (Meşe, 2016: 23). Sonrasında 1940 yılında "Yabancı Kayıt Yasası" ve "Smith Yasası" gibi kanunların hazırlanması ve yürürlüğe girmesiyle, Amerika Birleşik Devletleri'ne ve federal hükümete karşı gerçekleştirilecek herhangi bir eylem veya faaliyet, kalıcı olarak suç kapsamına alınmıştır. 1946 tarihli "Yeniden Düzenleme Yasası" HUAC'ı, Kongre kapsamında daimi soruşturma organı mahiyetinde tam yetkilendirmiştir (Halliday, 1982: 925).

Soğuk Savaş'ın başından itibaren ABD'deki komünizm korkusu travmatik boyutlara ulaşmıştır. Bu korkudan yola çıkarak durumun, Amerikan halkının büyük buhranla birlikte yaşadığı ekonomik sıkıntılardan kaynaklandığı düşünülebilir. Krizle birlikte Amerikan halkının komünist söylemi kabul edebileceği düşüncesi Amerikan hükümetinde giderek güçlenmekteydi. Bu yıllarda, kendi iç güvenliğinden bile şüphe duyan Amerika açısından komünizmin yayılma ihtimali, ciddi bir sorun teşkil etmiştir (Meşe, 2016: 24).

McCarthycilik 1946'dan itibaren yaklaşık on yıl boyunca Amerikan siyasetine egemen olmuş gibi görünse de, daha önce uygulanmış olan anti-komünist faaliyetler,

McCarthy döneminin öncüsü olma niteliğindedir. McCarthyciliğin kökenleri Amerikan politika tarihinde önemli bir yer teşkil etse de gelişigüzel bir siyaset kadar basit açıklanamazlar. Hastedt açısından komünizm tehlikesi, ABD siyasetinde sıklıkla ortaya çıkan radikal bir dalga olarak görülebilmektedir. Nitekim 21. yüzyılın ilk çeyreğindeki ‘‘kızıl tehlike’’, yaklaşık otuz yıl sonra McCarthycilik olarak güncellenerek tekrar ortaya çıkacaktır (Hastedt, 2004: 308).

Bu dönemde toplumsal olarak yaygılaşan ‘‘kızıl tehlike’’ kavramı, Bolşevik Devrimi’nden itibaren Amerika Birleşik Devletleri’nde başlayan anti-komünist faaliyetleri karakterize etmektedir. Sonrasında, McCarthy ile alevlenen anti-komünist algı, birçok kişi tarafından ‘‘ikinci kızıl tehlike’’ olarak adlandırılmıştır. Konuyla ilgili yapılan çoğu çalışma göz önüne alındığında, kavramın komünizmi ve anti-komünist faaliyetleri karakterize ettiği açıktır (Fried, 1997: 127). ‘‘Kızıl tehlike’’ aynı zamanda, Amerika Birleşik Devletleri’nde anti-komünist faaliyetlerin ‘‘McCarthycilik’’ döneminden çok önce başladığını da göstermektedir. Çarlık Rusya’sından Sovyet Rusya’ya geçişe yol açan Bolşevik Devrimi’nden sonra Amerikan toplumuna yönelik baskıcı tutumlar artış göstermiştir. Yine de bu süreç ‘‘McCarthycilik’’ kadar uzamamış ve ‘‘kızıl tehlike’’ dönemi; siyasi hoşgörüsüzlüğün ve komünist baskının yoğunlaştığı, ‘‘McCarthycilik’’ olarak da bilinen ‘‘İkinci Kızıl Tehlike’’nin temellerinin atıldığı bir dönem olarak kayıtlara geçmiştir (Schmidt, 2004: 24-26).

Bu dönemde ABD’de CPUSA partisinin yükselişi ve Roosevelt tarafından başlatılan ‘‘Yeni Anlaşma’’ (New Deal) programının sosyalist faaliyetlerle eşdeğer olarak değerlendirilmesi, ileri düzey güvenlik önlemlerinin alınmasına yol açmıştır. Bu çerçevede, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları sonrasında patlak veren casusluk ve komünist faaliyetlerin soruşturulmasında kilit rol oynayan FBI (Federal Soruşturma Bürosu) faaliyete başlamıştır. FBI’ın McCarthycilik’teki en kritik işlevi, süreci kapsayan bütün aşamalarda soruşturmayı yürüten organizma olmasıdır. Özellikle Birinci ve İkinci Dünya Savaşları sırasında örgütün komünist faaliyetlere yönelik soruşturmalar yürütmesi, FBI’ın ‘‘McCarthycilik’’ dönemindeki öneminin en açık kanıtı niteliğindedir (Hastedt, 2004: 159).

Bu gelişmeler doğrultusunda dönemin FBI başkanı J. Edgar Hoover’ın oluşturduğu ‘‘Karşı İstihbarat Programı’’ (COINTELPRO) kapsamsal olarak

genişletilmiş ve sol örgütler hedef alınmıştır. FBI tarafından yaklaşık 740.000 soruştırma yürütüldüğü ve bu soruştırmaların arasından 190.000'inin tamamen radikal unsurlar taşıdığı bilinmektedir (Hastedt, 2004: 160). HUAC'ın 1947 yılında gerçekteştirdiğı faaliyetler kapsamında Amerikan film endüstrisinin sözde kara listeye alınması gerçekteşmiş, kara listeye alma hadisesinin akabinde Hollywood'un içinde ve dışında medya başta olacak şekilde hemen her sektörde soruştırmalar yürütülmüştür. Ortaya çıkan koşullarda büyük endüstri patronları, çalışanlarının herhangi bir komünist faaliyette bulunmadığına veya komünist parti ile ilişkili olmadığına dair çeşitli sertifika gereksinimlerine tabi olmuşlardır. O yıllarda sinema endüstrisinin başındaki isim olan Eric Johnston, Hollywood sinema endüstrisindeki büyük şirketlerle birlikte, "Waldorf Bildirisi" olarak bilinen bir basın açıklaması yayınlarak, Komünist Parti ile bağıntıları tespit edilen 10 kişinin, işine son verildiğini ifade etmiştir (Doherty, 2004: 22).

Öte yandan Sovyetler Birliğı'nin 1949'da atom bombası geliştirdiğini açıklaması ve hükümetin bombayı yapmanın sırrının ABD tarafından kendilerine verildiğini iddia etmesi, ciddi bir krize yol açmıştır. Bunun üzerine ilgi, Los Alamos'ta atom bombası geliştirilirken projede yer alan bilim adamlarının üzerine çevrilmiştir. Nitekim proje lideri Robert Oppenheimer, atom sırlarını sızdırdığı şüphesiyle HUAC tarafından sorgulanmıştır (Örnek, 2010: 72).

ABD'de yüzyılın ilk dönemlerindeki sağı temelli şiddet rüzgarları 1950'lerde yeniden esmeye başladıığında, bu kez hedef bürokrasi ve aydınlar olmuştur. Amerikan anti-komünizminin ikonik ismi Senatör Joseph McCarthy ortaya çıkmadan önce HUAC, Alger Hiss olayıyla adını daha da popöler hale getirmiştir. Dışışleri Bakanlığı için çalışan Hiss, eski bir solcu olan "Time" editörü Whittaker Chambers tarafından Sovyet casusu olmakla suçlandıığında Hiss, HUAC'a ifade vermeyi gönüllü olarak kabul etmiş, uzun yıllar süren ve sonunda Hiss'in hapse girmesiyle sonuçlanan dava böyle başlamıştır. Bu dava, bürokrasinin farklı kademelerinde görev yapan ve "sol" ile bağıntıları olduğından şüphelenilen kişilerin soruştırulması ve tasfiyesine vesile olmuştur. Bu komitenin başlattığı bürokrasi kampanyasında bayrağı en yükseğe taşıyan kişi ise McCarthy olmuştur (Örnek, 2010: 76).

1908'de Wisconsin'de İrlanda asıllı Amerikalı bir ailenin beşinci üyesi olarak dünyaya gelen Josep McCarthy, hukuk kariyerine fakülteyi bitirdikten hemen sonra

başlamıştır. Daha sonra bölge savcılığını denediyse de başarılı olamamış ve Cumhuriyetçi Parti'ye katılarak hayallerini başka şekilde gerçekleştirmiştir (Oakley, 1990: 199). Wisconsin eyalet senatörü Cumhuriyetçi Joseph Raymond McCarthy; Batı Virginia'da 9 Şubat 1950'de yaptığı ünlü konuşmada komünistlerin ABD Dışişleri Bakanlığı'na sızdığını öne sürerek, uzun süre idare edeceği anti-komünist propagandanın başlangıcının sinyalini vermiştir. McCarthy konuşmasında, Komünist Parti üyesi olan Dışişleri Bakanlığı üyelerinin bir listesine sahip olduğunu da iddia etmiştir. Bu iddialarla ilgili olarak Senato'da kurulan bir komite, McCarthy'nin sanıklarının isimlerini sorgulamaya başlamış ve sorgulama sırasında McCarthy, Amerikan siyasetinde bir demagog olarak öne plana çıkmıştır (Örnek, 2010: 76). ABD'de komünizm korkusuyla başlayan komünizm karşıtlığının son aşaması Senatör McCarthy ile gerçekleşmiş ve Joseph R. McCarthy, Batı Virginia'dan yaptığı konuşmayla, sadece komünizme muhalefetin değil, komünizme karşı ajitasyonun da en önemli sembolü olmuştur (Crick, 2003: 31).

“McCarthycilik” adını taşıyan yıldırma faaliyetleri, anti-komünizmin doğasına uygun olarak; ideolojik çizgisine saygı duymayan tüm seslerin, otosansür mekanizması vasıtasıyla hızla bastırılmasına yol açmaktadır (Örnek, 2010: 77). Bu açıdan McCarthy, sadece bir konuşmasıyla ünlü olmamış; ABD Dışişleri Bakanlığı'nda yaklaşık 205 komünist olduğunu iddia ederek kamuoyu ve medya desteğini arkasına almış ve bu vesileyle Senato'da hızla yükselmiştir (Crick, 2003: 31). Nitekim McCarthy soruşturmaları sırasında kamuoyu güvenini de arkasına almış ve medya tarafından desteklenmiştir; ancak hırsını alamayan McCarthy'nin soruşturmaları ABD ordusuna kadar uzandırması, kendi sonunu hazırlayarak desteğinin azalmasına neden olmuştur (Güner, 2014: 77).

McCarthycilik teriminin ilk kullanımı; Senatör Josep McCarthy'nin soyadını "izm" ile birlikte kullanan Herbert Block adlı bir çizerin karikatürüne uzanmaktadır. Washington Post'ta 29 Mart 1950 tarihinde yayınlanan karikatürde "McCarthycilik" terimi ilk olarak bir akım ya da süreci ifade eder nitelikte yer almıştır. Karikatürde McCarthycilik, kire bulanmış bir file benzetilmiştir. Bu dönemde fırtına gibi esen suçlamalara katılmanın tasviri niteliğindeki fil, aynı zamanda Cumhuriyetçi Parti'nin sembolü olmasıyla da bilinmektedir (Doherty, 2004: 14).

Adını Senatör Joseph Raymond McCarthy'nin 1950'li yıllarda bir dizi politikacı, gazeteci, bilim insanı ve hatta ünlülere karşı komünizm suçlamalarından ve bu suçlamaların ardından ülkede yaşanan ideolojik bölünmeden alan McCarthycilik, birçok Amerikalı'nın hapse atılmasıyla sonuçlanmıştır. Bazılarının çalışma hayatına mal olmuş ve bu insanlar, toplum tarafından komünist olarak aşağılanmışlardır. "Cadı Avı" olarak da bilinen bu tutuklamaların, ABD'de "sol" ideolojinin kontrolünün uygulama yönünü açıkça yansıttığı görülmektedir (Günar, 2014: 63).

McCarthycilik belirli bir dönemi vurgulasa da salt bir "izm"den ibaret olarak kabul edilmemelidir. Bunun ışığında; görünmeyen bir endişe olarak, Amerikan halkının kafasına demagojik nitelikli retorikle yerleşmiş bir korku taşıdığı da düşünülebilir. McCarthy dönemi ve McCarthycilik kavramı tek başına anlaşılamaz, bu anlamda yalnızca zeki bir senatörün çabaları olarak da görülmemelidir. Bu kavram aynı zamanda ABD siyasi sisteminin belirli dönemlerde sağlıklı işlemediğini de vurgulamaktadır (Griffith, 1987: 116).

Amerika Birleşik Devletleri'nde McCarthycilik döneminde, insani ve medeni haklar görmezden gelinerek birçok insan haksız şekilde sorgulanmış, devlet son derece baskıcı bir politik tavır geliştirmiş ve birçok protestonun soruşturulmasına izin vermiştir. Başkan Truman ile başlayan dış politika değişikliği, büyük ölçüde iç siyasi dinamikler tarafından desteklenmiş ve yönlendirilmiştir. Soğuk Savaş'ın sonuna kadar Amerikan dış siyaseti bir kısıtlama politikası etrafında belirlenmiş, Eisenhower'dan sonra Avrupa ve dünyadaki komünist sistemler birincil tehlike olarak görülmüştür. Amerikan dış siyaseti bu süreçte sahip olduğu şiddetli tehdit anlayışı nedeniyle şüpheli bir tutum izlemiştir. McCarthycilik'in önemi, Amerika Birleşik Devletleri gibi demokratik normlara sahip bir ülkede gerçekleşmiş olmasından gelmektedir. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki bu dönem, Amerikan iç politikasını etkilemiş ve dış politikasında da etkileri günümüze kadar uzanan büyük izler bırakmıştır (Günar, 2014: 77).

3.3.2. Joseph Raymond McCarthy'nin Hollywood Sinema Endüstrisindeki Yaptırımları (Cadı Avı)

Komünizm korkusu Soğuk Savaş yıllarından önce de var olmakla birlikte anti-komünizm, Amerikan politikacılarının sıklıkla kullandığı kavramlardan biri

olma niteliği taşımaktaydı. Bolşevik devriminin başarısı, özellikle ülkenin filmleri bir propaganda unsuru olarak kullanmadaki etkinliği, Soğuk Savaş döneminde ABD hükümetini komünizm sızıntılarına karşı önlem almaya sevk etmiştir. HUAC, yıkıcı işbirliklerini araştırmak ve gerekli yasal değişiklikleri hazırlamakla görevlendirilmiş, hızla sinema dünyasının çalışma alanına entegre edilmiştir (Teksoy, 2005: 356).

1941'de Kuzey Dakota'dan Senatör Gerald P. Nye Hollywood'u, Amerika Birleşik Devletleri'ni filmler vasıtasıyla savaşa girmeye teşvik etmekle suçlamıştır. Harry Wamer, Barney Balaban ve Nicolas Schenck gibi yapımcıların Amerika'nın savaşa girmesini, Yahudi oldukları için istediklerini iddia etmiştir. Senatör tarafından savaş yanlısı kabul edilen filmler arasında Chaplin'in "The Great Dictator" (1940) ve Alexander Korda'nın "That Hamilton Woman" (1941) bulunmaktaydı. 1945 yılında Amerikan Ticaret Odası tarafından yapılan açıklamada, komünistlerin film ve medya sektörleri üzerinde hakimiyet kurmayı amaçladıkları ve bu anlamda ciddi yol kaydettikleri belirtilmiştir. Açıklama, bu gelişmeyi önlemek için Komünistlerin "bilgilendirilmesi" gerektiğini savunmaktaydı. Bu dönemde Hollywood'da Amerikan ideallerini korumak için "Motion Picture Coalition" adlı bir dernek kurulmuştur. Muhafazakar film yapımcıları tarafından kurulan derneğin hedefi, Hollywoodtaki komünist sızıntısını engellemektir. Dernek, gerektiğinde HUAC'a, arkadaşları hakkında muhbirlik etmeye hazır olan ve komünist eğilimlerini vurgulamak isteyen yüzlerce ismin bir listesini verdi (Teksoy, 2005: 356).

1947 baharında HUAC, Hollywood'u doğrudan sorgulamaya başlamıştı. Komite, Washington'daki 41 Hollywood mensubunu "tanıklık" için çağırarak Komünist Parti'ye üye olup olmadıkları hakkında sorular sormuştur. Ayrıca tanıdıkları komünistlerin de isimlerini açıklamaları istenmiştir. Önceleri kapalı oturumlarla yürütülen bu soruşturmaları, ilerleyen zamanlarda açık oturumlar takip etmiştir. Nitekim iki hafta süren oturumlar sonucunda katılan tanıklar: "yandaş" ve "yandaş olmayan" olarak sınıflandırılmıştır (Teksoy, 2005: 357). Soruşturmalar yoğunlaştıkça Wisconsin Senatörü Joseph McCarthy, 9 Şubat 1950 tarihinde elinde devlet için çalışan ve Komünist Parti üyesi olan 205 kişiden oluşan bir liste olduğunu söyleyerek kamuoyuna çıkmıştır. Bu liste, 1946'da bir hükümet araştırmasının ardından hazırlanıp kamuoyuna açıklandığı için gizli liste niteliği taşımamaktadır. Listedeki bazı bireylerin komünist olduğu zaten bilinmekteydi. Listenin diğer

üyeleriye, eşcinseller ve alkolikleri kapsamaktaydı. İddialarıyla ilgili ifade vermek üzere HUAC'a çağrılan McCarthy, listeyi 80'den 50'ye indirmiş ancak tek bir kişinin bile komünist olduğunu ispat edememiştir. Tüm bu iddialı ve sert tutumlar, McCarthy'nin büyük oranda toplumsal desteğe ulaşmasına zemin hazırlamıştır (Alpteki, 2009: 20).

Adolphe Menjou, Robert Montgomery, Gary Cooper, Robert Taylor, George Murphy ve Ronald Reagan da dahil olmak üzere ‘yandaş’ tanıklar, komitenin istediği gibi ifade vermişlerdi. Robert Taylor, komünistlerin senaryoya serpiştirdikleri bir veya iki cümle ile onların düşüncelerini ateşlediğini ve Hollywood'un komünistlerden arındırılması gerektiğini söylemiştir. Diğer yandan Ronald Reagan'da, komünistlerin sistemsel olarak hareket ettiklerini ve kendisinin bu görüşden hiç hoşlanmadığını ifade etmiştir. Adolphe Menjou ise, Amerika'daki komünistlere emirlerin Moskova tarafından iletilildiğini, Amerika'da bir şekilde Komünist Parti'nin yasaklanmasını ve Hollywood sinemasında örtülü bir şekilde komünizm propagandası kullanıldığını iddia etmiştir. Diğer yandan Gary Cooper, Komünist Parti'nin yasaklanmasının iyi olacağını, komünizmi duyduğunu ancak anladığı kadarıyla komünizmin iyi bir şey olmadığını söylemiştir (Teksoy, 2005: 358).

"Cadı avı" sırasında tüm tanıklardan Komünist Parti üyesi olup olmadıkları, varsa diğer üyelerin adları ve şimdi vazgeçip vazgeçmediklerini belirtmeleri ile tövbe ettiklerini Komite üyelerine göstermeleri istenmiş, sorulara cevap vermeyen onlarca Hollywood işçisi de ya hapse atılmış ya da sürgüne gönderilmiştir.

1951 yılına gelindiğinde, HUAC'ın ve dolayısıyla McCarthy'nin elindeki listedeki isim sayısı 400'ü aşmış ve ihbar etmek, kahramanlık olarak görülmeye başlanmıştı. Bir panelde yaptığı konuşmada John Wayne, insanları "gerçek bir Amerikan vatandaşı olduklarını kanıtlayabileceklerini" söyleyerek Komünistlerin isimlerini açıklamaya çağırmıştır. HUAC'ın Hollywood özelinde gerçekleştirdiği ikinci soruşturmada ifade vermek için gelenler arasında Elia Kazan, Howard De Silva, Gale Sondergaard, Larry Parks, Sterling Hayden, Edward Dmytryk, Jose Ferrer, Edward G. Robinson, Lilian Helman, Lee J. Cobb bulunmaktaydı. Elia Kazan ilk etapta kapalı kapılar ardında ifade vermiş, toplantının tutanakları açıklanmamıştır. Kazan, dört ay sonra özgür iradesiyle tekrar ifade verdiğinde, yine kapalı olan bu

toplantının tutanakları ertesi gün yayınlanmıştır. Kazan'ın, tutanaklardan parti faaliyetleri hakkında bilgi verdiği ve ilk ifadesinde bazı isimleri açıkladığı anlaşılmaktadır (Teksoy, 2005: 359). İkinci oturumda Kazan'ın, komitenin talep ettiği eserler hakkında bilgi verdiği ve yeni isimleri duyurduğu görülmektedir. İfadesini "komünist felsefeden öğrendiğini" söyleyerek bitirirken, komite tarafından istendiğinde tanıklık etmeye her zaman hazır olduğunu da sözlerine eklemiştir (Teksoy, 2005: 360). .

Bu dönemde toplumun "Cadı Avı" olarak nitelediği süreçte, başta Hollywood olmak üzere sanat dünyasında görüşlerinden şüphe duyulan kişiler kara listeye alınmış ve bu kişilere zorbalık politikası uygulanmıştır. Bu süreçte birçok sanatçı ve film yapımcısı kendilerini işsiz ya da Avrupa'ya göç ederken bulmuştur. Bu isimlerin arasında Charlie Chaplin, Orson Welles, Bertolt Brecht, Arthur Miller ve Pete Seeger gibi ünlü isimlere ilave olarak film endüstrisindeki çok sayıda çalışan bulunmaktadır. McCarthy ile birçok kesime göre Amerika'da kanunların ve standartların düzeni terk edilmiştir. Bu durum toplumda yeni türden bir korku iklimi oluşturmuştur (Günar, 2014: 64).

McCarthy dönemi ve ardından gelen McCarthycilik algısı, 1954 yılında sona ermiştir. Akabinde yargıtay, ülkede vatandaşlık haklarını engelleyen bütün kanunları tek tek yürürlükten kaldırarak, Senato ve komisyonların görev ve yetki kapsamlarına sınırlılıklar getirmiştir. Neticesinde McCarthy Dönemi ve McCarthycilik olarak bilinen kaygı dolu ve kaotik ortam, zaman içerisinde yok olmuştur (Glazar ve diğerleri 2004: 22).

3.3.3. Hollywood Sinemasında Savaş İdeolojisi ve McCarthy Etkisi

İkinci Dünya Savaşı sürecinde ABD'nin propaganda bakımından en kuvvetli olduğu alanlardan biri sinemaydı. Propagandayı kullanma başarısı ile tanınan Nazi Propaganda ve Halkı Aydınlatma Bakanı Goebbels bile, propagandanın kullanımında sinemanın önemini kabul etmesine rağmen, savaşın başlangıcında bu anlamda Hollywood ile yarışamamıştır. Çünkü sinema o zamanlar ABD özelinde hali hazırda bir sektördür ve milyonlarca Amerikalı, her hafta ülke çapında sinema salonlarını doldurmaktadır. Film yapımcılığını hem ABD için mühim bir sanatsal iş kolu hem de film endüstrisindeki çok sayıda insan için büyük bir pazara dönüştüren olgu da budur. Dolayısıyla sinema; ABD için devletin, kendi insanının düşünce tarzlarını

etkileyerek onları istediği düzeyde yönlendirebileceği nadir alanlardan biri olarak değerlendirilmiştir (Akarcalı, 2003: 253).

Hollywood sadece film endüstrisine atıfta bulunur gibi görünse de, esasen Amerikan propagandasının gerçekleştirildiği bir sistemdir. Özellikle belirli zamanlarda çekilmiş filmler, içlerinde propaganda unsurlarını fazlasıyla barındırmaktadır. ABD film endüstrisinin çoğu, ana akım ABD ideolojisini temsil etmekte, Amerikan sinemasında daha çok savaş, güvenlik ve silahlı şiddet gibi temalar işlenmektedir (Yılmaz, 2007: 70).

Hollywood sineması İkinci Dünya Savaşı yaklaşırken ‘sol’a, savaş sırasında faşizme ve savaş bittikten sonra ise komünizme karşı silah olarak kullanılmıştır. Sinema ve siyasi hedefler arasındaki ilişkinin en belirgin olduğu olay Senatör McCarthy'nin HUAC aracılığıyla Hollywood'a girmesidir. Amerikan Sinemasında ‘McCarthy Etkisi’; filmlerin “belirli bir ideolojik içerik taşıdığı”nın kabul edilmesi olarak anlaşılmaktadır (Gevgili, 2014: 292).

Hollywood'a egemen sinema ideolojileri ve ilişkileri bağlamında bakıldığında, Amerika Birleşik Devletleri'nde film-politika işbirliğinin resmi olarak ‘Amerika Birleşik Devletleri Savaş Enformasyon Ofisi’nin 1942’de kurulmasıyla başladığı görülmektedir. Amerika Birleşik Devletleri’nin o zamanki başkanı Franklin Roosevelt; John Ford, Frank Capra ve daha birçok ünlü sinemacıyı Beyaz Saray'a çağırarak psikolojik manipülasyon amaçlı filmler yapmalarını istemiş ve bunun üzerine Hollywood'da ‘Amerika Birleşik Devletleri Savaş Enformasyon Ofisi’ kurulmuştur. Genel merkezin kurulması sayesinde yurt içi ve yurt dışında vizyona girecek şekilde birçok film çekilmiştir. Üretilmiş en önemli yapımlardan biri olarak Frank Capra’nın yönettiği ‘Niçin Savaşıyoruz’ (1940-1944) başlıklı yedi filmlik bir belgesel dizisi gösterilmektedir. Amerika Birleşik Devletleri Savunma Bakanlığı’nın desteğiyle çekilen dizide, ABD’nin İkinci. Dünya Savaşı sırasındaki rolü ve bu savaşa neden dahil olması gerektiği tartışılmaktadır. Bu filmler aracılığıyla kamuoyu oluşturarak kamuoyu desteğini kazanmak ana hedef olarak kabul edilmiştir. Böylece egemen ideoloji, zora başvurmadan kitleleri kendi isteğiyle yönlendirmeye çalışmıştır (Medin ve Kaymak, 2021: 159).

Japonların Pearl Harbor baskınından ve dolayısıyla ABD Donanması’nın ağır kayıplar yaşamasının ardından (7 Aralık 1941) ABD, Japonya'ya karşı savaş ilan

ettiğinde birçok ünlü yönetmen ve aktör işe alındı. Albay rütbesiyle Frank Capra, Savunma Sineması Departmanı'nın direktörlüğüne atandı. John Ford donanmaya kaptan olarak dahil edildi. George Stevens ve William Wyler ise Hava Kuvvetleri'nde görev yaptılar. Frank Capra, yukarıda bahsedilen "Niçin Savaşıyoruz" dizisinin yönetmenliğini üstlenmiştir. John Ford, "Midway Savaşı" (1942) isimli bir kısa belgesel hazırlamış, Almanya'nın bombalanmasını sağlayan bombardıman uçaklarıysa William Wyler'in "Memphis Belle" (1944) adlı belgeseline konu olmuştur (Teksoy, 2005: 354).

2. Dünya Savaşı sürecinde ABD'de çok sayıda film üretilmiştir. Ayrıca 1943 yılından bu yana Hollywood'da üretilen filmlerin yaklaşık yüzde otuzu savaş konusu içermektedir. Nazi Almanyası'nın SSCB'yi işgal etme planıyla ABD, Sovyet Rusya'ya yönelik politikasını değiştirmiş, Hollywood'da Sovyetler Birliği'ni yücelten veya onlara sempati duyulmasına zemin sağlayan filmler yapılmaya başlanmıştır. Nitekim Hitler, Mussolini ve yandaşları; Hollywood sinemasının mizahi konusu olmuşlardır (Akarcılı, 2003: 255).

İkinci Dünya Savaşı sırasında çekilen Amerikan savaş filmlerinin çoğu; faşizmi, kaosu ve kahramanlığı içermiştir. Pearl Harbor saldırısının da etkisi altında, "Pasifik Kahramanı" (Across the Pacific, 1942), "The Battle of Wake Island" (The Island) Wake, 1942) ve "Mor Kalp" (The Purple Heart, 1943) filmlerinde aşırı milliyetçilik kavramı, Japonların temsili üzerinden yansıtılmıştır. Almanlar kaosu temsil eder; "Hitler'in Çocukları"ndaki (Hitler's Children, 1942) gibi kötü bir Nazi askeri veya "Kuzey Yıldızı"ndaki (The North Star, 1943) gibi iyi niyetli bir Alman olabilir. Bu kaos, ABD'de yaşamını sürdüren birçok Alman göçmenden ve ayrıca ikinci nesil Almanların da varlığından kaynaklanmaktadır. Bazen bir Alman karakteri, Michael Curtiz'in "Casablanca" (Casablanca, 1942) filminde Conrad Veidt'in canlandığı bir Nazi subayı olan Binbaşı Heinrich Strasser gibi iyi ve kötü özellikleri birlikte barındıran özelliklere sahip olarak tasvir edilmiştir. Bununla birlikte Japonlara yönelik açık düşmanlık, onların farklılıklarına ve sözde muammalara dayanmaktadır. Bundan anlaşılır bir şekilde Batı toplumlarında, geçmişin Doğu halklarına olduğu kadar, şimdiki zamana da yabancı bir korku vardır. Hayward'ın açıklamasından çıkarılması gereken sonuca göre: 2. Dünya Savaşı sürecinde, Pearl Harbor'ın gerçekleştiği güne kadar Uzak Doğu'da ortalığı kasıp

kavursalar da Japonların, Avrupa'da katliamları ve soykırımlarıyla ön plana çıkan Nazilerden daha korkutucu görünmeleri, bilinmez olmaları ve gizemleriyle doğru orantılıdır (Hayward, 2012: 424-426).

Amerikan siyaseti, dönem gerekliliği olarak iç ve dış politika konularında kamuoyu oluşturmak için sıklıkla sinemayı kullanmıştır. Bu bağlamda üretilen filmler aracılığıyla Amerika Birleşik Devletleri'nin sıklıkla tehdit edildiği ve dolayısıyla Amerika Birleşik Devletleri'nin ulusal güvenliği sağlamaya yönelik siyasi faaliyetlerinin yasallaştırılmaya çalışıldığı gösterilmiştir (Medin ve Kaymak, 2021: 160).

Amerikan halkının 1950'lerde savaş zihniyetiyle başa çıkmak için kullandığı strateji, Amerika'nın atom bombası konusundaki sorumluluğunu tamamen reddetmek, onları kendi eylemlerinden sorumlu tutmaya cüret eden her sesi bastırmaktır. Herhangi bir radikal görüşün komünizm olarak bilindiği ve daha sonra "McCarthycilik" olarak kabul edilecek olan; sistemin korunmasının kişiyi sorumlu kıldığı ilke nedeniyle, Amerika Birleşik Devletleri'nin 1950'lerde nasıl bir psikolojik deneye sahip olduğunu görmek zorlaşmıştır (Kumova, 2011: 30).

Senatör McCarthy tarafından başlatılan ve bütün Hollywood'u da etkisi altına alan anti-komünist hareketin, Hollywood'da komünizmi yeren nitelikte filmler üretilmesine yol açmaması düşünülemezdi. Bu anlamda ilk örneklerden biri, elinde gizli nitelikteki belgelerle Batı'ya sığınan bir Rus görevlinin maceralarını anlatan William Wellman'ın yönettiği "The Iron Curtain"dir (Demir Perde, 1948). Film, Kanada'daki Sovyet Büyükelçiliği'nde görevli bir subay olan Igor Guzenko'nun gerçek öyküsüne dayanmaktadır. Milton Krims, Anatole Litvak'ın yönettiği ve anti-faşist bir film olarak kabul edilebilecek "Confessions of a Nazi Spy"ın (Bir Nazi Casusunun İtirafları, 1940) senaryosunu yazmıştır. Bu filmi George Sidney'in "The Red Danube" (Kızıl Nehir, 1949) ve yönetmen Robert Stevenson'ın "I Married a Communist" (Bir Komünistle Evlendim, 1950) izlemiştir. . Bir rahibeyle (Ethel Barrymore) tartıştıktan sonra, "Kızıl Tuna"nın İngiliz subayı (Walter Pidgeon), İnsan üzerindeki Tanrı'sal ağırlığı keşfeder ve komünizm sınırlarını idrak eder. "Bir Komünistle Evlendim" ise daha önceki yıllarda çok sayıda filme konu edinilen ve komünistlerin yerini gangsterlere bırakan San Francisco limanlarında yaşanan şiddete atıfta bulunmuştur (Teksoy, 2005: 355). Diğer yandan yapımcı Howard

Hughes; Nicholas Ray, Joseph Losey ve John Cromwell gibi ünlü film yönetmenlerini "Bir Komünistle Evlendim" filmini yönetmek istememek ve komünist olmakla suçlamaya çalışmıştır. Victor Saville'in "Conspirator" (Bozguncu, 1949) filmi ise bir İngiliz subayının (Robert Taylor) komüniste dönüşmesi gerçeğine dayanmaktadır. Komünist Parti, subaydan karısını (Elizabeth Taylor) öldürmesini istediğinde, Marksist düşünce ile pratik arasındaki büyük farkı anlayan subay, çözümü intiharda bulur. Film, anti-komünist propaganda amacıyla Elizabeth Taylor gibi ünlü isimlerden ilk kez yararlanılan yapım olarak ön plana çıkmıştır (Teksoy, 2005: 355).

Yönetmen Leo McCarey'in "My Son John" (Benim Oğlum John, 1952) yorumu bu ideolojinin en somut örneklerinden biridir. Film, oğullarının komünistliğinden şüphelenen burjuva ve milliyetçi bir Amerikan ailesinin hayatına odaklanmıştır. Oğulları John, partinin bir üyesi olmadığına "İncil" üzerine yemin eder. Washington'daki bir FBI ajanı durumun tersini ispatlayınca FBI'a muhbirlik yapmak için ikna olur. Ardından Lincoln Anıtı önünde ölü bulunur; ancak üzerinde bulunan yazı, izleyicinin rahat hissetmesine yardımcı olur. Çünkü: "Onurunu her şeyin üstünde tut. Ben komünist bir casusum. Tanrım günahlarımı bağışla". Başroldeki Robert Walker'ın film vizyona girmeden önce hayatını kaybetmesi de trajik bir tesadüf olarak görülmüştür. R.G. Springsteen'in "Red Menace" (Kızıl Tehlike, 1949), filmiyse komünist tuzağa düşen bir eski askerin yaşadıklarından yola çıkan, propaganda niteliğinde bir film olarak yorumlanabilmektedir. Milliyetçi kişiliğiyle ün kazanmış olan John Wayne ise, "Big Jim MacLain"de (Hawai Casusu, 1952) ABD anayasasını savunan ve "kızıl hainler"ın izini süren bir karakteri canlandırmıştır; ancak komünist tehdidin Hollywood üzerindeki en önemli etkisi McCarthy'nin Hollywood surlarındaki "Cadı Avı" operasyonu ile gerçekleşecektir (Teksoy, 2005: 356).

İkinci Dünya Savaşında ABD'nin, Hollywood sinema tarihinde nasıl bir çatlağa yol açtığını görmek için, 1950'lerden bu yana sunulan en büyük ve en zengin evren melodramlarıdır. Üretim, dağıtım ve yayın stüdyosu sisteminin hakim olduğu 1950'lerde yılda 400 ila 700 film üretilmiştir. Bu filmlerden birçoğu, dönemsel endişeleri bol gözyaşı, hasret ve mutlu son tarzında anlatan melodramlardır. Kimisi roman türünde olan bu tarz melodramlar, kötü alışkanlıklar ve bunlara bağımlılıklar,

aile içi bir roller kurulması ve değişim gibi toplumsal kaygıları da ele almıştır. Amerikan rüyasının ulaşılabilir bir hedef olduğu, özellikle de televizyonun her yerde bulunmasıyla reklamlarda yaygın bir mesaj haline gelmiş, çalışan her Amerikalı'nın zenginlik ve refah elde edebileceği vaat edilmiştir. Diğer yandan erkeklerini savaşa feda eden Amerikalılar arasında “kriz ekonomisi” sonucunda kadınların işgücüne ve savaşa girmesi orta sınıfı genişletmiş; Amerikan yaşam tarzı fikri, teşvikler yoluyla tüketimi desteklemiştir (Byars, 1991: 56-58).

Savaş sonrası Senatör McCarthy döneminin getirdiği “farkındalık” ile birlikte Amerikan sineması, anti-semitizm ya da kadın gibi toplumsal konuları işleyen filmlere ağırlık vermeye başlamıştır. Film endüstrisine ve bunun toplum üzerindeki etkisine büyük önem veren Amerika Birleşik Devletleri, bu tür filmlerin savaşlar sonucunda Amerika'yı daha zengin ve daha demokratik hale getireceğini anlamış ve bu filmler hakkında yapılan anketlerde, farklı etnik grupların ve farklı toplum kesimlerinin birbirleriyle daha hassas ilişkiler geliştireceğini idrak etmiştir. Bu bile film endüstrisinin hem siyasi, hem sosyal, hem ekonomik hem de kültürel olarak ülkenin ayrılmaz bir bütünü olduğunu anlamak için yeterlidir (Yılmaz, 2011: 11).

Savaş, Amerika Birleşik Devletleri'nin sosyal ve politik kurumlarını korumak için yapılmıştı ve aile, toplumdaki sosyal kurumların arasında en önemlisiydi. Bu anlayış Hollywood'un hedef kitlesini tekrar ailelere yöneltmiştir. "Erkek odaklı" Western filmleri, 1950'lerde "kadın filmleri" olarak adlandırılan melodramlarla marjinalleştirilmeye başlanmıştır. Hollywood sineması, hem statükoyu hem de toplumu refleksif savunmasıyla, savaşların hayatlarını alt üst ettiği Amerikan toplumunu aile olmak, eğitim, ahlak, gençlik, ve kilise gibi normlarla donatmaya çalışmıştır. Savaşla parçalanmış toplum, neredeyse Hollywood filmlerinde kucaklanmış ve teselli bulmuştur. Dolayısıyla savaştan sonra doğan çocukların ve kilise üyelerinin sayısı “patlama” denebilecek nitelikte artmıştır (Byars, 1991: 59).

Universal Studios, 1950'lerin en yüksek hasılat yapan kadın merkezli melodramlarını çekmiştir: "Zehirli Hayat" (Imitation of Life, Douglas Sirk, 1959) ve “Mukaddes Azap” (Magnificent Obsession, Douglas Sirk, 1954). Bu filmlerin, savaş sonrası Amerikan tarihinde ilk kez erkekleri geride bırakan ve şimdi işgücü hareketinin bir parçası olan kadınları hedefleyen romantik temalı filmler olması

dikkat çekmektedir. Bu melodramlara ek olarak, 1950'ler, toplumsal sıkıntıları konu edinen ve bu sıkıntılara ahlak çerçevesinde çözüm yolları sunan filmler üretmiştir. "Çöl Aslanı" (The Searchers, John Ford, 1956) ve "Altın Kollu Adam" (The Man with the Golden Arm, Otto Preminger, 1955), western türü aile bağlarını içeren filmlerdir. Bu filmler aynı zamanda bağımlılık ve alkolizmle mücadele, gençliğin dertleri ve ölümle başa çıkma gibi sorunlara muhafazakar çözümler sunan yapımlar olarak öne çıkmıştır (Kumova, 2011: 33).

Michael Ryan ve Douglas Kellner, bu dönem filmlerinin ideolojisini "muhafazakar" veya en yumuşak haliyle "kayıtsız" olarak tanımlamaktadır. Onlara göre Hollywood sineması; aile, evlilik ve ahlak temaları üzerine yaşanan travmayı yok sayarak, sanki aralarında bir fikir birliği varmış gibi tek sesli filmler üretmiştir (Ryan ve Kellner 2016: 20).

Bahsi geçen dönem boyunca sosyal meselelerle ilgili filmlerin az, etkisiz ve itibarsız olmasının ana nedeni HUAC ve Senatör McCarthy'nin kontrol mekanizması niteliğindeki "Cadı Avı"dır. Bu noktada Byars; 1940'ların sonu ve 1950'lerin başında çekilen filmlerin, problem teşhisinde başarılı olduğunu ancak statükoyu değiştiremediklerini savunmuştur (Byars, 1991: 81). 50'lerin başında Hollywood filmleri düşünüldüğünde; sıra dışı olan her şeyin "sorunlu" alanını doldurabilen, zorlayıcı yönetmeliklere tabi olarak çekilmiş ve sorunlara karşı geliştirdiği öneriler hiç değişmeyen gerçek dışı bir sinema öne çıkmaktadır. Robin Wood, bu dönemde üretilen filmlerin temel kaygısının, o zamanın mizacına göre neredeyse çözülemez hale gelen "öteki" sorununa bir yanıt vermek olduğunu ileri sürer (Wood, 1989: 131-135).

Hollywood, Amerikan propaganda tarihinde her zaman tartışma konusu olmuştur. Amerikan propagandası filmlerinin yanı sıra Amerikan karşıtı filmlerin de çekildiği bir yer olması doğrultusunda, özellikle komünizme karşı mücadelede aktif olan Senatör McCarthy tarafından şiddetle eleştirilmiştir. McCarthy, Hollywood'un Sovyet propagandasının merkezi olduğunu savunmuş; ancak Hollywood, Amerikan propagandasının merkezi olma özelliğini hiçbir zaman değiştirmemiştir (Demir, 2006: 135).

Nitekim Hollywood sinemasında dönem koşullarına ve ideolojisine uygun olarak gerçekleştirilen operasyonlar, soruşturmalar, "Cadı Avı" ve bu doğrultuda

çekilen filmler; hem sektörde hem de toplumda bir karşı ideoloji doğurmuş, yine bu ideolojiler doğrultusunda tepki ve başkaldırı niteliğinde temsiller içeren filmler, Hollywood'un diğer ideolojik yüzü olarak dönem içinde kayıtlara geçmiştir.

3.4. Soğuk Savaş Yılları Hollywood Başkaldırı Temsilleri

Sinema, kültürel yapı içinde faaliyet göstererek ve kültür içinde şekillenerek kültürel üretim sürecine katılmış, bu bağlamda ideolojiyi takip ederek onu beslemiştir. Kendi içlerinde “huzur” isteyen liderler, sinemayı bu amaca hizmet edercesine bir düşünce aracı olarak kullanmışlardır. Kitlesele, politik ve sosyal süreçleri olumlayan ve günümüz koşullarında karşılaşılan problemlere çözüm yolu sunan reklam filmlerinin yanında; mevcut koşullara muhalefet eden ve alternatif yollar içeren sinematik yapımlar da vardır. Nitekim “eleştirel söylem”, hayatın hem biçim hem de içerik olarak siyasallaşmasıyla ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2008: 79).

Sinema, egemen söylemleri topluma empoze edebilen bir unsur olduğu kadar; iktidar söylemlerinin kullandığı mitlere karşı bir protesto aracı olma niteliği de taşımaktadır. Bu türden bir sinemasal yaklaşımlar, egemen ideolojileri hem direkt hem de dolaylı yollarla eleştirebilmektedir. Bu nedenle sinemayı yalnızca bir ideoloji unsuru şeklinde tanımlamak, fazlasıyla eksik bir ifade olacaktır. Nitekim bağımsız sinemada görülen karşıt sinema örneklerine, ana akım sinema endüstrisinde de rastlanabilmektedir (Arın, 2020: 83).

Kellner, Hollywood endüstrisinde sistemi eleştiren çok sayıda film örneği olduğuna dikkat çekmektedir. Hollywood sinemasında belgesellerden bilim-kurguya, masallardan güldürülere kadar ideolojik eleştiri içeren filmler yer almıştır (Kellner, 2011: 56). Dolayısıyla sinema bir yandan egemen ideolojinin değerlerini benimseyen, diğer yandan bu ideolojilere karşı eleştirel tutumlara olanak veren bir araç niteliğinde sunulmaktadır (Gezmen ve Gürkan, 2016: 199).

Çalışmamızın devam eden bölümünde; Hollywood'da Soğuk Savaş öncesinde başlayan, özellikle Soğuk Savaş yıllarında McCarthy'nin yaptırımlarına karşı bir tepki niteliğinde gelişen, akabindeyse baskı ve korku havasındaki dönemin Amerikan toplumu nezdinde karşılık bulan başkaldırı hareketleri ve temsilleri, Hollywood sinema endüstrisi çerçevesinde ele alınacaktır. Bu çerçevede; süreci hazırlayan öncül başkaldırı figürleri ve filmleriyle, daha sonra ortaya çıkan Marlon

Brando ile James Dean gibi toplumda karşılık bulan başkaldırı temsilleri incelenecektir.

3.4.1. Öncül Hollywood Başkaldırı Figürleri

1950'lerin başında kültür kavramı, anlaşılması zor olaylarla kesintiye uğramıştır. Banliyöleşme ve şehir merkezlerinden taşınma, çok uluslu şirketlerin oluşumu ve kurumsallaşması, yavaş ve sancılı vatandaşlık sürecinin ilerlemesi ile toplumdaki kadın-erkek rollerinin tekrar tanımlanması gibi hem içerden hem de dışardan önemli düzeyde değişiklikler gerçekleşmeye devam etmiştir. Birleşik Devletler, genellikle efsanevi bir dış düşman olan "komünizm tehdidi"ne karşı mücadelede bu ve diğer acil sorunları gündeme getirmiştir. Nitekim Soğuk Savaş sırasında hemen hemen her konu, anti-komünist retoriğe bulaştırılmıştır. 1940'ların sonlarından 1950'lere kadar HUAC, Joseph McCarthy tarafından kurulan diğer komiteler, gazeteler, dergiler, siyasi kültür ve popülerleştirme dilinin çoğu; liberal veya bir dönem 'sol' yaklaşımı taşıyan herkesi kınamış ve bu insanlara sert yaptırımlarda bulunulmuştur. Bunun sonucunda birçok memur, öğretmen, yazar, yönetmen ve oyuncu işlerinden olarak itibarını kaybetmiştir. Bu çerçevede 'Kara Liste' başarılı olmuş, Amerikan kültürü ve siyaseti tasfiye edilmiştir (Kolker, 2008: 126).

Tüm bu süreç içerisinde Hollywood sinema endüstrisinde, sinemanın yukarıda da bahsettiğimiz başkaldırı gücünden faydalanarak muhalif bir tutum sergileyen temsiller ve figürler de yer almıştır. Nitekim sinema; oluşumundan günümüze kadar her dönemde, eleştirel yaklaşımları da içinde barındıran ve farklı konularda muhalif yaklaşımlara olanak sağlayan bir sanat olarak karşımıza çıkmıştır. Bu bağlamda gerek Soğuk Savaş yıllarındaki McCarthy döneminde gerek de dönemin hazırlayıcısı niteliğindeki süreçlerde Hollywood sinema endüstrisinin içindeki bazı figürler, bahsi geçen dönemlerdeki baskı ve korku hegemonyasına karşı direniş unsurları içeren tutumlar sergilemişlerdir. Senatör McCarthy'nin toplum psikolojisinde oluşturmaya çalıştığı muhafazakar ideolojiye ve Hollywood endüstrisindeki baskıcı yaptırımlarına karşı oluşan başkaldırı temsillerinin iyi analiz edilebilmesi için mevzu bahis dönemin öncesindeki süreçlerde ortaya çıkmış öncül başkaldırı temsillerinin ve figürlerinin ele alınması, ayrıca önem arz etmektedir.

1920'den sonra ‘‘Hollywood’’ kelimesi Amerikan sinemasını ifade etmek için kullanılmıştır. Hollywood hem bir mahalleyi, bir endüstrinin küresel merkezini hem de belirli bir dünya görüşünden sinema vizyonunu vurgulamıştır. Endüstri, çalışanlarına sürekli olarak ihtiyaç duyduklarından daha fazla para vermiş, bunun sonucunda büyük yatırımlar yapılmıştır. 1912'den sonra film yapımcıları, petrol zenginlerinin Beverly Hills'de inşa etmeye başladığı malikanelerde hızla yerini almış ve böylece Beverly Hills muhteşem konaklarla dolmuştur. Bu villalarda yaşayanların sosyal aktiviteleri golf veya tenis oynamak, havuzda yüzmek, lüks araba kullanmak, hafta sonu eğlenceleri düzenlemek, dans etmek ve flört etmektir (Teksoy, 2005: 93). Amerika Birleşik Devletleri'nde 1920'ler, ünlülerin ve zenginlerin gösterişli hayatları ve partileriyle magazin dergilerinde ‘‘Çılgın 20'ler’’ olarak boy göstermiştir.

Dönemin sansasyonel olayları incelendiğinde; Hollywood'taki ünlü oyuncularından biri olan biri olan Barbara La Marr yüksek dozda uyuşturucudan hayatını kaybetmiş, sonrasında Alma Rubens ve Juanita Hansen'in de uyuşturucu madde kullandığı belirlenmiştir. Diğer yandan Charleie Chaplin'in hamile bıraktığı 16 yaşındaki Lita Gray ile evliliği, yılın Hollywood olayı olarak kabul edilmiştir (1924). Bu olaydan kısa bir süre sonra Orson Welles'e ‘‘Yurttaş Kane’’de ilham verecek olan ve ayrıca basın prensi olarak nitelendirilen William Randolph Hearst'ün, Thomas Harper Ince'in doğum günü onuruna organize ettirdiği partide Ince ansızın rahatsızlanmış ve olaydan birkaç gün sonra yaşamını yitirmiştir. Magazin kaynaklar, William Hearst'ün Ince'i, kız arkadaşı Marion Davies ile ilişkisi olduğundan şüphelenerek zehirlediğine dair söylentiler yaymıştır. Aynı zamanda sessiz sinemanın büyük ismi Rudolph Valentino'nun, 23 Ağustos 1926 tarihinde zehirlenerek öldüğü yönünde söylentiler ortaya çıkmıştır. Bazılarına göre Valentino, ünlü bir New Yorklu kadın tarafından arsenikle zehirlenmiştir, başka kaynaklara göre ise yakalandığı frengi hastalığı sonucu beyin kanaması geçirerek hayata veda etmiştir (Teksoy, 2005: 99). 1920'ler, özellikle Hollywood fenomenlerinin gösterişli ve bir o kadar aykırı hayatlarının, toplum nezdinde ilaha dönüşmelerine yol açtığı bir dönem olarak ön plana çıkmıştır.

Bu olayların Hollywood'da yaşanıyor olması muhafazakarların, gençler arasında filmler aracılığıyla ahlaksızlık olgularının yayıldığını düşünmelerine yol açmış ve bu durum, Hollywood'ta kısıtlayıcı önlemler alınması gerektiği kanaatini

doğurmuştur. Katolik ve Protestan kiliseleri, ebeveyn dernekleri ve taşra gazeteleri sinemaların seks ve şiddetten uzak olması gerekliliğinin altını çizmiştir. 1922'de, film endüstrisinin gelişiminin bu tür eleştiriler olmadan parlak bir geleceğe sahip olmasını sağlamak için "MPPDA" (Amerika Film Yapımcı ve Dağıtımçıları) kurulmuştur. Yapımcılar, kuruluşu yönetecek kişinin sinema camiası dışından biri olması yönünde karar vermişlerdir. Bu yönetici dindar olmalı, ülkesini sevmeli ve politikacılara iyi davranmalıdır. Böylece William Harrison Hays, senelik 150.000 dolar gibi çok yüksek bir ücretle kurumun başına atanmıştır. Indiana Eyaleti'nde Presbiteryen Kilisesi'ni temsil eden Cumhuriyetçi Hays, bu görevi üstlenmek üzere Posta Bakanlığı mevkisinden ayrılmıştır (Teksoy, 2005: 99). Hays, kiliseler ve sivil toplum örgütleri (STK) ile ilk bağlantıları kurmuştur. Eyaletler arasında değişen ve birçok filmin yasaklanmasıyla sonuçlanan sansürden kaçınmak için "oto sansüre" başvurmuştur. Yani Hays'ın dediği gibi, "film yapımında en yüksek sanatsal ve ahlaki değerlere ulaşmak için filmin eğitici ve eğlenceli ahlakı geliştirilecektir". Bundan sonra üreticiler de kendilerini kontrol edecektir. 1930 yılında "Hays Kanunu" olarak da bilinen "Motion Picture Production Code" hazırlanmıştır. Tüm stüdyolar tarafından kabul edilen yasa, "Motion Picture Herald" yayınının yöneticisi Martin Quigley ve Cizvit rahip Daniel A. Lord tarafından hazırlanmıştır. 31 Mart 1930 tarihiyle uygulamaya geçen Yasa, 1966'a kadar işlevini sürdürmüş ve ilerleyen yıllarda da Amerikan sineması açısından etkili olmuştur (Teksoy, 2005: 100).

Öte yandan 1930'larda yıkıcı bir kıtlık ve işsizlik dalgası yaratan ekonomik kriz, birkaç yıl içinde yeni bir toplumsal hareketlilik yaratmış, en azından siyaseten kolay bir dönemin kapılarını aralamıştır. Bu yıllarda yükselmeye başlayan muhalif ve systemsiz örgütlenme dalgasını körükleyen pek çok kaynak vardı. 1930'larda Amerikan işçi sınıfı, toplu işten çıkarmalara ve düşük ücretlere yol açan bir durgunluğa karşı direniş inşa etmeye çalışarak, sendikaların saflarını daha büyük bir öfkeyle doldurmaya başlamıştır. Zira Amerikan kapitalizmi kadar eski bir işçi hareketinin olduğu ülkede, krize ilk tepkinin "örgütlenme" olması doğaldır (Zinn, 2005: 390-405).

Bu gelişmeler öncesinde; Kapitalizmin sunduğu gelecekte ümidini kesen, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki liberal geleneği sorgulayan ve siyasete dahil olmaya başlayan aydın kuşağının giriştiği entelektüel serüven, giderek radikalleşen

bir toplumla ilgilenen kesimleri harekete geçirmiştir. Az bir kısmı mevcut komünist hareketin saflarına katılırken, önemli bir kısmı radikal dönüşümün nasıl sağlanabileceğinin yollarını aramaya devam etmiştir. Entelektüel kesimin Sovyetler Birliği'ndeki gelişmelere artan ilgisi, dönemin dikkat çekici bir gelişmesi olarak görülmektedir (Örnek, 2010: 65).

Yaşanan ekonomik kriz ve getirdiği toplumsal hüsrarla birlikte Hollywood üzerinde uygulanmaya başlanan ‘Hays Yasası’nın oluşturduğu baskı mekanizması, yine Hollywood sinema endüstrisi içindeki ilk muhalif hareketlerin ve eleştirel tutumların oluşmasına zemin sağlamaktaydı.

Adı sinema ile eşanlamı olan Charles Spencer Chaplin, mizahın ve hüznün olduğu, dünyanın dört bir yanında muhtemelen kolayca takip edilen filmlerinde, üstü örtülü bir eleştiri yaklaşımıyla sıradan insanların maruz kaldığı baskıları ve adaletsizlikleri konu edinmiştir (Teksoy, 2005: 106). ‘City Lights’ (Şehir Işıkları, 1931) filminde Chaplin; gözleri görmeyen bir çiçekçi kız, sarhoşken kötü yanları ortadan kalkan bir milyoner ve kızın gözlerini açtırmak için onun zenginliğinden yararlanan Şarlo arasındaki ilişkide, kahkaha ve hüznü ustaca birleştirmektedir. Aynı zamanda birey için toplumun, ne kadar baskıcı olabileceğini de göstermiştir. Buna karşılık, Şarlo'nun açılış töreninde Barış ve Refah Anıtı'nın kapağı kaldırıldığı sırada uyuduğu sahne; 1930'ların krizine açık bir göndermedir. Chaplin'in bir diğer filmi ‘Modern Times’ (Modern Zamanlar, 1936); işsizlik, emek sömürsü, grevler, yoksulluk, sokak protestoları gibi konuları ele alırken endüstrileşmenin, insanlığı ne denli robotize ettiğini gözler önüne sermektedir (Teksoy, 2005: 391). ‘Modern Zamanlar’ ile 1930'ların çalışma ortamına atıfta bulunan Chaplin, toplumsal düzeni acımasızca eleştirdikten sonra ‘Şarlo’ karakterine son vererek sinema tarihinin en önemli politik taşlama komedilerinden biri olarak ‘The Great Dictator’ (1940)’ı çevirmiştir (Teksoy, 2005: 106).

‘The Great Dictator’, Pearl Harbor saldırısı öncesinde ABD'de Nazizm'e karşı çekilmiş tek film olmasıyla önem teşkil etmektedir. Chaplin'in sinematografisinin en etkili temsillerinden biri olan film, sinemanın baskıcı ve faşist politikalara karşı en sert eleştirilerinden biridir. Chaplin'in Orson Welles'in fikrine dayanan ve sesli olarak çekilen ilk filmi olan ‘Monsieur Verdoux’ (1947), Chaplin'in mütevazı yaklaşımına göre cinayet unsurları içeren bir komedi filmi

niteliğindedir. Diğer yandan bu yapının arkasında benzersiz bir hiciv bulunmaktadır. Chaplin; manevi değerlerini kaybetmiş, savaştan sonra insanlığını unutmuş bir toplumun, kişisel ilişkileri ve kendini yeniden düzenleme gereksinimi karşısında tepkisizliğini vurgulamıştır (Teksoy, 2005: 393).

Chaplin, Hollywood'un ilk yıllarından Hollywood'u terk edişine kadar ve hatta sonrasındaki İngiltere yılları da dahil olmak üzere, muhalif duruşunu zaman zaman ortaya koymaktan çekinmemiştir. Bu bağlamda tutumu ve filmlerindeki eleştirel mesajlarıyla McCarthy döneminin radarına aldığı ve başkaldırı figürlerinden biri olarak tanımladığı ilk isimlerden olma niteliğini taşımıştır.

Orson Welles, toplumsal gerçekleri baskıcı mekanizmalardan bağımsız olarak topluma sunmanın önde gelen isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Welles, 16 yaşında Dublin'deki ünlü "Gate Theatre"da sahneye çıkmış, hikayelerini yayınladıktan ve Katharine Cornell grubunda sahne aldıktan sonra kendi adıyla "Mercury Theatre"ı kurmuştur. Ardından "Julius Caesar"ın, faşizmi simgeleyen siyah bir gömlek giydiği ve "siyahi" insanların yer aldığı Haiti'de geçen "Macbeth" oyunlarını sahneye koymuştur. Sonrasında "Dünyalar Savaşı"na duyulan ilgiyi fark eden RKO Productions, Welles'i arzu ettiği filmi çekmesi için Hollywood'a davet etmiş, bu sayede dünya sinemasının en önemli eserlerinden biri olan "Citizen Kane" (Yurttaş Kane, 1941) ortaya çıkmıştır. "Yurttaş Kane", sadece içeriği, haber kuruluşlarıyla olan ilişkisi ve Amerikan toplumunun politik kavrayışlarıyla değil, sinema diline getirdiği yeniliklerle de önemlidir (Teksoy, 2005: 384). "Yurttaş Kane", gazeteciliğin kralı "Charles Foster Kane" karakterinin hayat hikayesini konu edinmektedir. Orson Welles, bu filmde senaryoyu Herman Mankiewicz ile birlikte kaleme almıştır. Filmin hikayesi önceleri basından gizli tutulmuştur. Film düzenleme sürecinde magazin yazarı Louella Parsons; "Yurttaş Kane"ın gazete patronu William Randolph Hearst ile kız arkadaşı Marion Davies arasındaki ilişki hakkında olduğunu yazdığında Hearst, RKO Production House'dan filmin yayınlanmamasını istemiştir. Talebi reddedildiğinde Hearst'ün gazetelerinde "Yurttaş Kane"den bahsedilmemiş ve reklamları yayınlanmamıştır. Ayrıca birçok sinema, filmi kendi salonlarında vizyona sokmamıştır. Diğer yandan eleştirmenlerin olumlu yaklaşımına karşın izleyiciler de filme ilgi göstermemiştir; ancak her koşula rağmen "Yurttaş Kane", sinema tarihinin dönüm noktalarından biri olarak kabul

edilmiştir (Teksoy, 2005: 385). Orson Welles'in bu kült filmi; toplumdaki hiyerarşik karmaşanın, dönemin siyasi ortamıyla nasıl şekillendiğini anlatan ve egemen ideolojilerin toplumsal neticelerini içeren önemli bir yapım olarak sinema tarihinde önemli bir yer teşkil etmiştir.

Chaplin ve Welles gibi öncül ve nispeten daha yumuşak eleştirel figürlerin ardından, çalışmamızın da konusunu kapsayan İkinci Dünya Savaşı ile hemen akabinde ortaya çıkan Soğuk Savaş ve Senatör McCarthy dönemi, izlenen baskıcı politikalar neticesinde çok daha ses getiren muhalif hareketleri ve başkaldırı figürlerini doğurmuştur.

1945'te Amerikan halkı ülkelerini bu koşullar altında görmekteydi. Avrupa'daki karamsar tablodan aydınlar paylarını almış olsalar da Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşanan buhranın, yerini bir refah dönemine bırakmasının verdiği rahatlık da hissedilmekteydi. Bu iyimserlik, Amerikan aydınları arasında Roosevelt döneminde uygulanan müdahaleci politikaların savaştan sonra da devam edeceği yönünde beklentiler oluşturmıştır. Uluslararası gelişmeleri yakından takip eden aydınlar; dış politikada etik değerleri, dünyanın zarar görmüş bölgelerinin onarılmasında Amerika Birleşik Devletleri'nin aktif rolünü ve Amerika Birleşik Devletleri ile ilişkiler kurulmasını teşvik eden makaleler yazmışlardır. Bu bağlamda belki de hiçbiri 1945'ten sadece birkaç yıl sonra iç ve dış koşulların ne kadar şiddetli değişeceğini tahmin edememiştir (Örnek, 2010: 67).

Amerikan Komünist Partisi'nin Hollywood'a karşı ilgisi, uzun zamandır bilinen bir gerçektir. 1936'dan beri Parti, Hollywood'u hem fazlasıyla etkin bir propaganda hem de ekonomik bir destek unsuru olarak görmüştür. Partiye yakınlığıyla tanınan John Howard Lawson ve Dalton Trumbo gibi önde gelen senaristler Hollywood sisteminde film içeriğini yönetmenin zor olduğunu söylediğinde Parti, en azından filmin anti-sovyet unsurlar içermemesi gerektiğini tavsiye etmişlerdir. Bazı sanatçıların Komünist Parti üyesi olduğu ve ilerici protestoları desteklediği de ayrıca bilinmektedir (Teksoy, 2005: 357).

Çalışmamızda daha önceden bahsi geçen HUAC'ın 41 Hollywood çalışanıyla başlattığı ve "Cadı Avı"nın öncüsü niteliği taşıyan soruşturmaya katılan tanıklar, "yandaş" ve "yandaş olmayanlar" olarak sınıflandırılmıştı.

19 ‘‘yandaş olmayan’’ tanıktan Senarist John Howard Lawson tarafından yönlendirilen 10 tanesi, komünist olup olmadıklarına dair soruya yanıt vermemiştir. Komisyonun varlığını anayasaya aykırı bularak, kendilerini suçlayabilecek durumlarda tanıklık etmemek için anayasadaki vatandaşlık haklarına güvenmişlerdir. John Howard Lawson, sorgu esnasında: "burada beni yargılamıyorsunuz, Amerikan halkı sizin komitenizi yargılıyor" demiştir. Bu 10 kişi (John Howard Lawson, Herbert Biberman, Edward Dmytryk, Al vah Bessie, Lester Cole, Dalton Trumbo, Ring Lardner, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott) daha sonra sinema tarihinde "Hollywood On'ulusu" olarak anılmış ve Amerika Birleşik Devletleri Kongresi'ne hakaret gerekçesiyle mahkemeye sevk edilmiştir. Sonucunda yerel mahkeme, sanıkları bir yıl hapis ve bin dolar para cezasına çarptırmıştır. Nitekim Yargıtay sanıkların itirazını reddedince (10 Nisan 1950) sanıklar cezaevine gönderilmiştir (Teksoy, 2005: 357).

Birleşik Devletler'deki muhalif sesleri susturmak; yönetim, medya ve eğlence sektöründeki çok sayıda insanın komünist oldukları iddiasıyla tasfiyesi, anti-sovyet ve anti-komünist bir uzlaşmayla sağlanmıştır. Liberal ve muhafazakar entelektüellerin büyük çoğunluğu yapılanları ya sessizce kabul etmiş ya da aktif olarak desteklemiştir. Bu grupların desteklenmesi, temizlik kampanyasının meşrulaştırılmasına yardımcı olmuş ve yapılanlara karşı çıkan birkaç kişi, her sonucu göze alarak bu cesareti göstermişlerdir. Amerikalı oyun yazarı ve entelektüel Arthur Miller, o birkaç kişiden biridir. Miller, 1692'deki Salem cadı mahkemeleri benzetmesiyle komünizm karşıtı davaları kınayışını, alegorik oyunu "The Crucible" ile göstermiştir. Böylece Miller hızla HUAC'ın hedefi haline gelmiş ve yurt dışına çıkmak istediğinde pasaport başvurusu reddedilmiştir; ancak HUAC'a rapor vererek isimler ihbar eden ve bu sebeple arasının açık olduğu arkadaşı Elia Kazan ise, Hollywood'un en sevilen yönetmenlerinden biri olmaya devam etmiştir (Örnek, 2010: 68).

Kazan'ın; soruları yanıtlayarak arkadaşlarını ihbar etmesi, çalışma özgürlüğünü kullanabilmesine vesile olmuştur. Sonrasında belki de "hain" damgası yemesi nedeniyle birbiri ardına önemli filmler yapmıştır. Bunlardan ilki Tennessee Williams'ın bir oyununun uyarlaması olan ‘‘İhtiras Tramvayı’’ (1951) idi. Marlon Brando, Vivien Leigh ve Karl Malden gibi ünlü oyuncuların katkılarıyla film, tiyatro

ve sinema birlikteliğinin en güçlü örneklerinden birini oluşturmuştur. Yine Marlon Brando'nun başrolde yer aldığı ve senaryosunu John Steinbeck'in kaleme aldığı "Viva Zapata" (1952), Emiliano Zapata'nın Meksika'da gerçekleştirdiği ayaklanmayı ele almıştır. Gücün bireyleri yozlaştırmasının kaçınılmazlığına vurgu yapan film, halkın yöneticilere karşı başkaldırısını öne sürerek tarihe karşı çıkmıştır. Ayaklanma esasen Amerika'nın yayılmacı siyasetine bir karşı duruş niteliğindedir. Ayrıca tarımsal reform planını hazırlaması ve ulusal birliği sağlama çabasıyla tanınan Zapata, siyasi bilinçten yoksun olan ve gücü ele geçirmekten korkan biri olarak resmedilmiştir. Zapata'nın çatılardan çıkan yangında mahsur kaldığı ve öldürüldüğü bölümün Eisenstein'ın sinemasını anımsattığı söylenebilir (Teksoy, 2005: 367). Öte yandan Kazan, Arthur Miller'ın "The Crucible" adlı oyununa "On the Waterfront" (1954) filmiyle yanıt vermiştir. Daha sonra ayrıntılarıyla değineceğimiz film, bazı durumlarda ihbar etmenin gerekli olduğu mesajını vermektedir (Örnek, 2010: 68).

İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Hollywood'da olanlara gösterilen tepki, Amerikan sinemasının geleneksel çizgilerinden giderek artan bir sapma eğilimine yol açmıştır. Çok sayıda üretilen komedi, dram, macera gibi geleneksel türlerde bile geleneksel yapı korunurken kurmacaya dayalı unsurların ortaya çıkmaya başladığı, kurmaca hikayelerin yerini gündelik gerçekliğin aldığı görülmüştür. Bu değişiklik, savaş sırasında ve savaştan hemen sonra film endüstrisine giren genç yönetmenler tarafından yapılmıştır. Hollywood sinemasında yönetmenin özgürlüğünün ne kadar sınırlı olduğu ve filmin yaratıcısının Hollywood yapım sisteminde esasen bir yapımcı olduğu gerçeği göz önüne alındığında, bu yönetmenlerin çabalarının önemi daha fazla anlaşılmaktadır. Yapımcı olarak genç kuşağın önemli bir temsilcisi olan Stanley Kramer; "The Moon and Sixpence" (Gauguin'in Hayatı, 1942), "Death of a Salesman" (Satıcının Ölümü, 1952), "High Noon" (Kahraman Şerif, 1952), The Wild One (Kanlı Hücum, 1953) gibi dönemin ses getiren filmleri, yönetmenliğe başlamadan önce üretmiştir (Teksoy 2005: 362).

Yeni ifade olanakları keşfeden yönetmenlerin filmlerinin, bu keşiflere rağmen ideolojik çelişkileri nedeniyle genellikle politik olarak kusurlu olduğu iddia edilmektedir. Zaman zaman kabul edilir hale dönüşebilmekle birlikte bu iddia doğrultusunda filmler, oluşturdukları sosyal koşulların dayattığı ekonomik bağımlılığı kırmayı başarabilmiştir. Bu anlamda McCarthy dönemindeki "komünist

avı’’na ve toplumun sözde komünist tehdide karşı duyarsızlığına dikkat çeken ‘’High Noon’’ (Kahraman Şerif, 1952) filmi, McCarthy dönemindeki toplum bağlamında Fred Zenneman'ın eleştirisini yansıtmıştır (Kılınç, 2012: 70).

Gary Cooper, Grace Kelly ve Katy Jurado'nun başrollerini paylaştığı filmin senaryosunun sahibi olan Cari Foreman, filmin çekildiği sıralarda soruşturma komisyonunda konuşmak için çağırılmıştır. Soruları cevapsız bıraktığında kara listeye alınmış ve İngiltere'ye yerleşmek durumunda kalmıştır. Filmin sonunda Gary Cooper'ın göğsündeki şerif yıldızını sökerek fırlatması, Foreman'ın yaşadıklarına bir gönderme niteliği taşımaktadır. Kasaba halkının, film boyunca yaklaşmakta olan tehlikeye karşı duyarsızlığı ise Amerikan halkının "McCarthycilik"e karşı sessiz duruşunu çağırıştırılmaktadır. ‘’High Noon’’, Gary Cooper'a bu rolüyle Oscar ödülü de kazandırmıştır (Teksoy, 2005: 364). ‘’High Noon’’da McCarthy dönemi eleştirilmiş ve Şerif Marshall üzerinden komünizm yanlısı sanatçılar temsil edilmiştir. Komünizm taraftarlığı suçlaması nedeniyle mesleki kariyerlerinden uzaklaştırılmaları ve yalnız kalmaları da bu eleştirinin önemli parçasını oluşturmuştur. Çünkü bu suçlamalar birçok sanatçıyı işinden ve hatta ülkesinden etmiştir (İşlek, 2018: 103).

McCarthy yönetimindeki Amerika tüm cephelerde bölünmüştür. Ayrıca McCarthy'nin soruşturmaları medyada da geniş destek görmüştür. ‘’McCarthycilik’’ olgusunun etkili olmasında McCarthy'nin demogoji yeteneklerini medya aracılığıyla kamuoyuna iletilmesi, önemli bir rol oynamıştır; ancak McCarthy'nin CBS'de (California Broadcasting System) çalışan Edward Murrow isimli bir gazeteci ile giriştiği tartışma, medya düzeyinde bir çatışmaya dönüşmüş, Murrow'un yanı sıra Walter Lippmann ve Drew Pearson gibi dönemin önemli isimleri de suçlanmıştır. Edward Murrow'un McCarthy'ye karşı bir televizyon programında verdiği mücadele, senatörün kamuoyunda büyük zarar görmesine neden olmuştur. Oturumda Murrow'un McCarthy'ye ve yöntemlerine yönelik güçlü eleştirisi, aynı oturumda McCarthy'nin kendini savunmasıyla devam etmiştir. McCarthy, Edward Murrow'un Amerika Birleşik Devletleri'ndeki komünistlerin lideri olduğunu iddia etmiş; ancak McCarthy'nin programı takiben feshedilmesiyle sonuçlanan Ordu soruşturması, McCarthy'yi Amerikan siyasi hayatından emekli olmaya zorlamıştır (Medhurst, 1984: 81).

3.4.2. Marlon Brando ve James Dean Etkisi

Kapitalizmin getirisi olan bireycilik ve yalnızlık, sinemanın Amerikalılar üzerindeki etkisini artırmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sosyal koşullar, halkın bu faaliyeti yönlendirmesi için bir fırsat sağlamıştır. Seyircilerin her zaman daha uzun, daha özenle sahnelenmiş filmler ve konforlu sinemalar talep etmelerinin nedeni bundan kaynaklanmaktadır. Bu ucuz ve erişilebilir filmleri anlamak için İngilizce'ye olan talebin yükselmesi, sinemanın her şeyden önce bu göçmen toplum için birleştirici karakter haline geldiğini, kültürel ve sosyal ihtiyaçların karşılanmasındaki boşlukları doldurmanın önemini anlamayı kolaylaştırmaktadır. Endüstrinin ilk yıllarında bile stüdyolar, kadınlara hitap etmeyen filmlerin para kazanmayacağını keşfetmişlerdir. Buradan bile Hollywood sinema endüstrisinin sistemleştirilmesinin nasıl oluştuğunu ve geliştiğini hayal etmek mümkündür. Hem endüstriyel hem de toplumsal bir olgu olan Amerikan sinemasının bu ülkedeki asıl gücü; ancak emekçilerin, yani Orta Amerikalıların ihtiyaç ve isteklerine kulak verdiği ölçüde ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2011: 6).

Ahlaki kodların, milliyetçilik ya da bireycilik gibi değerlerin seyirciye sinema yoluyla öğretilebileceği, o noktaya kadar dünyanın en güçlü etkilerinden biri olan tiyatrodan çok daha hızlı bir şekilde görülmüştür. Birçok Amerikalı entelektüel tarafından popüler sanat olarak tanımlanan sinema, Amerikan demokratik ulusunun bir sembolü haline gelmiştir. Yüzyıllardır elit kesimin egemenliğinde olan sanat ve estetik kavramları değerlendirme hakkının orta kesime de verilmesi, sinemanın çok önemli bir araç olacağı düşüncesini toplum düzeyinde yaygınlaştırmıştır (Yılmaz, 2011: 7).

Sinema; sosyal, politik ve ekonomik alanlardan beslendiği, aynı zamanda onları etkileyebildiği için birbirinden bağımsız olarak ele alınamaz. Bu bağlamda kitle iletişim araçlarına sahip egemen sınıflar, sinemayı egemenliklerini savunmak ve sinema aracılığıyla ideolojiyi yeniden üretmek için kullanırlar; fakat sinema diğer boyutuyla karşıtlıkları da içeren bir sanat olarak öne çıkmaktadır. Ana akım sinemanın öncüsü olan Hollywood film endüstrisi, etkin ideolojilerin tekrar üretimine katkı sağlamaktadır. Öte yandan Hakim değerleri sorgulayan muhalif sinema kavramıyla birlikte Hollywood sinemasında, eleştirel nitelikte filmler de üretilmektedir. Bu anlamda karşıtlıklar içeren filmler de izleyiciye alternatif bir

ideoloji beyan etmekte veya izleyicinin mevcut düzeni sorgulamasına neden olmaktadır. Bu açıdan Hollywood sineması yoğun bir mücadele alanı olarak da değerlendirilmektedir (Arın, 2020: 84).

Hollywood sinema endüstrisinde; tezimizin de konusunu kapsayan Soğuk Savaş ile McCarthy yıllarındaki muhafazakar ve baskıcı sisteme karşı eleştirel bir tutum takınan, başka bir tabirle endüstri içinde başkaldırı niteliği taşıyan temsillerin ortaya çıkışı, Amerikan toplumunun bahsedilen dönem içindeki ruh haliyle doğru orantılı olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. Dünya Savaşı'nın sona ermesi, Amerikan kültürüne bir zafer ve güç duygusu getirmemiştir. Bunun yerine yıkıcı bir güvensizlik, gelecekle ilgili belirsizlik ve geçmiş hakkında netlik eksikliği meydana getirmiştir. Almanların Yahudileri yok etme girişimi, ardından savaşı sona erdiren ve aynı zamanda bir kültür şokuna neden olan Japonya'ya iki atom bombasının atılması, medeniyet ve düzen hakkındaki mitlerin ne kadar kolay yıkılabileceğini doğrulamıştır. 1940'ların sonlarında Sovyetlerin Doğu Avrupa'ya yayılması ve Çin'deki devrim, yüzyılın ikinci büyük savaşının yurtdışındaki her şeyi düzeltereğine inanan bir toplumu daha da geriye itmiştir. Aslında Amerika Birleşik Devletleri'nde 1940'ların başındaki ekonomi, ırk, cinsiyet ve sınıf gibi alanlarda yaşanan dramatik değişimler savaş yılları boyunca devam ederek fazlasıyla endişeye yol açmıştır. İşçi sınıfı bu koşullardan hoşnutsuzluğunu savaş sırasında bir dizi grevle dile getirmiştir (Kolker, 2008: 124).

Afrikalı-Amerikalıların Amerika Birleşik Devletleri'nin kuzey bölgelerine göçü, bazıları için daha önce hiç tanışmadıkları ekonomik fırsatlar yaratırken, beyaz nüfusun büyük bir kısmı bu göç sebebiyle huzursuzluk duymuştu. Bu arada, Afrikalı-Amerikalı askerler yurt dışında ırksal ayırım barındıran bir ordunun mensupları olarak cesurca savaşmışlardır. Bunlara paralel olarak diğer etnik azınlıklar da ülkedeki varlıklarını dile getirmişlerdir. Latin kökenlilere karşı gerçekleştirilen saldırılar, Güney Kaliforniya'dan Detroit, Philadelphia ve New York'a yayılan ayaklanmalara yol açmıştır. Şiddetin patlak vermesi sadece azınlığın sesini yükseltme arzusunu ortaya çıkarmakla kalmamış, aynı zamanda savaş sonrası “suçlu gençlik” olgusunun ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır (Kolker, 2008: 125).

1950'ler, Amerika Birleşik Devletleri için tarihsel olarak iniş ve çıkışlar barındırsa da diğer yandan duygusal değişkenlikler de içermekteydi. 300 yıl önce "Bağımsızlık Bildirgesi"nde (1776) kendilerine tanınan "yaşam, özgürlük ve mutluluk hakkının" geri alınamayacağını kabul eden Amerika Birleşik Devletleri halkının, kendilerini neden endişe ve korku içinde bulduklarını açıklayan farklı parametreler vardır. Byars, bunlar arasında kişisel ve ulusal güvenlikle ilgili endişeleri, teknolojik gelişmelerden duyulan endişeyi ve "komünizm" konusunda artan paranoyayı göstermiştir. Öte yandan böyle bir güvensizliğe düşen ve kendisini düşman tarafından kuşatılmış hissedenden Amerikalıların doğal olarak ilk tepkisinin, kendi geleneksel değerlerine dönme ve bunları haklı çıkarma girişimi olacağını savunmuştur (Byars, 1991: 55).

1950'lerde McCarthycilik'in de parçası olduğu radikal sağ hareketini açıklamak üzere; ırk ayrımcılığı, mezhep çatışması, sınıf sorunları ve daha birçok neden sıralanmaktadır. Temel olarak bazı insanlar Amerikan toplumundaki statü sorununun, sağ hareketinin temel itici gücü olduğunu düşünmektedir. Kimlik kaygısı, Büyük Buhran sonrası toparlanma sürecine giren ve yeni buldukları kimliklerinin ekonomik bir kriz tehlikesi nedeniyle kontrolden çıkacağından korkan yoksul ya da orta sınıftan olanları ifade eder. Dolayısıyla Soğuk savaş ya da komünizm ve bu bağlamda statülerine tehdit olarak gördükleri herhangi bir gruba hoşgörüsüzlük göstermişlerdir. Sonuç olarak, yaygın görüşe göre yeni orta sınıf, göçmenleri veya siyah haklarını savunan aydınlardan şüphelenmeye başlamış, entelektüel kozmopolitliğe düşman olmuş ve eskisinden daha fanatik olarak tanımlanan ırksal-dini-ahlaki değerleri benimsemişlerdir. Toplumun farklı kesimlerini, özellikle yoksullar ve işçi sınıfı arasında ele geçirilmiş bir anomali olarak tanımlayan radikal sağın, bu kesimlerden gelerek alt-orta sınıf statüsüne sahip olmanın hazzını yaşayan bireylerin öncülüğünde yayıldığı düşünülmektedir (Örnek, 2010: 78).

1950'lerde Amerika'da gençlik hareketleri ortaya çıkmıştır. Jack Kerouac ve J.D. Salinger liderliğindeki Beat Kuşağı ile birlikte rock'n'roll müziği ve yeraltı edebiyatının doğuşu, aynı zamanda bu kuşağın Amerikan ana akım kültürünü reddetmesiyle birlikte alternatif ifade biçimleri ve alt kültürler ortaya çıkarmıştır. Bu tür hareketlerin ortaya çıkması gençlerin, yetişkinlerin liderliğine karşı isyanının bir işaretidir. Amaçları Amerikan kültürünün materyalizmini çürütmek, banliyö

yaşamının sıkıcı, tembel tarzından uzaklaşmak ve Soğuk Savaş beyhude bir güç gösterisi olarak sunmaktı. Bu gençler anlamadıkları acılarla dolu bir dünyada eşitsizliklere cevap aramış ve cevabı ana akımda bulamadıkları için alternatif yaşam tarzlarını benimseme ihtiyacı hissetmişlerdir (Yılmaz, 1997: 19).

İkinci Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş dönemindeki egemen ideolojinin, Amerikan toplumu üzerinde uyguladığı korku hegemonyası ve akabindeki McCarthy dönemi ile gerçekleşen baskıcı yaptırımlar, bahsi geçen süreç içinde yavaş yavaş kendini bulmaya başlayan Amerikan yeni gençliğinin isyankar ruh halinin temel gerekçeleri olma niteliği taşımaktaydı.

Hollywood'da; ülkenin baskıcı ortamından bunalan ve hem aile hem de sosyal bağlamda tüm muhafazakar sistemlere başkaldıran asi gençleri konu alan filmler, 1950'lerde çekilmeye başlanmıştır. Laslo Benedek'in yönettiği, 50'li yılların kültürel simgesi haline gelecek olan Marlon Brando'nun başrolünde yer aldığı "The Wild One" (Kanlı Hücum, 1953) filmi, kökleri filmlere dayanan bu dönemdeki gençliğin duygularını yansıtmaktaydı. Nicholas Ray'ın yönettiği ve aynı gençliğin kültürel simgesi haline gelecek bir diğer isim olan James Dean'in başrolde yer aldığı "Rebel Without a Cause" (Asi Gençlik, 1955) adlı film de, yine bu durumun en çarpıcı örneklerden biridir (King, 2002: 18).

Yale Drama Okulu'nu bitirdikten sonra Elia Kazan, Lee Strasberg'in yönettiği "Grup Tiyatrosu"na katılmış, burada oyunlar oynamış ve yönetmiştir. Ardından Arthur Miller'ın "All My Sons" ile Tennessee Williams'ın "A Streetcar Named Desire" oyunlarını yönetmiştir. Sonrasında Amerikan sinema ve tiyatro endüstrisinde çok önemli figürler çıkaracak olan "Actor's Studio"yu (1947), New York'ta kurmuştur. Marlon Brando, James Dean, Montgomery Clift, Paul Newman ve sonrasında Robert De Niro, Al Pacino, Harvey Keitel ve Dustin Hoffman gibi ünlü oyuncular bu okulda eğitim görmüşlerdir. Kazan'ın filmlerinde; yönetmenin tiyatro eğitiminin ve özellikle Stanislavski'nin oyunculuğa sistemli yaklaşımının etkisi görülmektedir; ancak bu filmler, o dönemdeki genç yönetmen kuşağının ortak kaygısı olan yeni bir demokratik kültür bulma konusundaki kaygıları da barındırmaktadır. Bu bağlamda Kazan'ın, toplumsal sorunlara kayıtsız kalamayan bir yönetmen olduğu da görülmektedir (Teksoy, 2005: 367).

"Cadı Avı" soruşturmaları sırasında ihbarları nedeniyle eleştirilse de Elia Kazan; Soğuk Savaş'a ve ardından gelen McCarthy dönemine tepki olarak yeni ortaya çıkmak üzere olan isyankar gençliği, filmlerinde unsur olarak kullanan ilk yönetmenlerden biriydi. Marlon Brando'nun en etkileyici oyunculuklarından birini sergilediği "On The Waterfront" (Rıhtımlar Üzerinde, 1954), Kazan'ın en etkili filmlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Film, cani ve yozlaşmış bir sendika lideriyle (Lee J. Cobb) ve arkadaşlarıyla çatışan, onları bir rahibin (Karl Malden) isteği üzerine yetkililere bildiren bir liman işçisini (Marlon Brando) konu edinmektedir. İlginç bir şekilde "On the Waterfront"; hükümetin, New York'daki liman işçi örgütlerine baskı yapmaya başladığı, ayrıca Kongre'nin de sendika denetimi yasasını tartıştığı bir zamanda çekilmiştir. Bir John Steinbeck'in romanı uyarlaması olan "East of Eden" (Cennetin Doğusu, 1955) ise, Kazan'ın ilk renkli filmi niteliğindeydi. Habil ve Kabil'in bir tür hikayesini konu alan film, James Dean'in sinemadaki kısa macerasının ilk ayağı niteliğindedir (Teksoy, 2005: 368).

Öte yandan mimarlık eğitimi aldıktan sonra Broadway'de oyunculuk yapan ve sonrasında sonra Elia Kazan'ın asistanı olarak Hollywood'a giren Nicholas Ray (1911-1979), özellikle gençlere yön veren tarzda filmler çeken bir yönetmen olarak ün kazanmıştır. İlk filmi olan "They Lived by Night" (Dönülemeyen Yol, 1947), Ray'ın toplum tarafından huzursuz edilen kahramanları içeren ilk örneği idi. Humphrey Bogart'ın başrolde olduğu "Knock on Any Door" (Cinayet Mahkemesi, 1949) filminde ortaya çıkan gençlerin kanunlara karşı isyanı; en önemli yapıyı olan ve çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de değineceğimiz "Rebel Without a Cause" (Asi Gençlik, 1955) filmiyle zirveye ulaşmıştır. Film, muhafazakar ebeveynler ve asi çocukları arasındaki çatışmayı konu alarak James Dean'i, Elia Kazan'ın "East of Eden"dan (Cennetin Doğusu, 1955) sonra ikinci kez beyaz perdeye taşımıştır. "Asi ve bireysel gençliğin" ikonik James Dean tasviri bu filmle daha da netleşmiştir. Ray, içinde yaşadığı toplumla bağdaşmayan insanların davranışlarından siyasi ya da toplumsal kaygıların olmadığı durumlarda dahi bahseden bir yönetmen olarak sinema tarihine geçmiştir (Teksoy, 2005: 375).

Bu filmlerin yayımlandığı yıllar; Soğuk Savaş'ın en şiddetli hissedildiği dönem olduğundan, bu filmler sadece klasik Hollywood hikaye yapısını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda dönemin aile ve toplumsal yapılarını, değerlerini ve

sistemlerini sorgular. Filmler aracılığıyla; Soğuk Savaş sürecinde orta sınıf Amerikan aile fertlerinin, çocukları ve sosyal normlarla bağlarının eksikliği tasvir edilmekte ve vurgulanmaktadır. Bu filmlerin dönem için henüz yeni olan “suçlu gençlik” olgusunu ortaya atan ve gençlerin suça yatkınlığına işaret eden filmler olduğu da söylenebilir; ancak Elia Kazan ve Nicholas Ray gibi yönetmenlerin; gençlerin bu suçları işleme nedenlerini başarılı bir şekilde yansıtması, filmlerle ilgili bu iddiaları geçersiz kılmaktadır (Serter, 2016: 388). Film Yönetmenleri; tarihsel önemini sadece toplumsal ideoloji yaratma aracı olarak egemen güçler için bir ders niteliğinde değil, aynı zamanda egemen ideolojiye bir yanıt olarak da göstermektedir. Başka bir deyişle bu süreç; isyancı güçlerin de ideolojilerini topluma sundukları bir dönemdir.

Bu gelişmeler ışığında 1950'li yılların gençliğinin asi tavırlarının oluşumunda, bahsetmiş olduğumuz yönetmenlerin ve filmlerinin etkisiyle Hollywood sinemasının, ikonlarından esinlendikleri görülmektedir. Yine aynı dönemin gençlerinden gelen, Soğuk Savaş'ın korku ve baskısını solumuş olan Marlon Brando ve James Dean gibi oyuncular; kendilerini sektördeki bir neslin, Hollywood sinemasındaki temsilcileri olarak tanımlanmışlardır. Bu sembollerin oluşumunda dönemin tiyatro okullarından “Actors Studio”nun etkisi de göz ardı edilmemesi gereken bir diğer konudur. Benzer kişiliğe sahip ve “öfkeli” olarak nitelendirilen bu iki oyuncunun “Actor’s Studio” öğretilerinden “method oyunculuğu”nu uygulamış olması; halkla aralarında güçlü bir bağ oluşmasına neden olmuş ve bu durumun sonucunda Brando ve Dean, o dönemin gençlik idolleri haline gelmişlerdir.

Marlon Brando (1924-2004), bir tüccar ve yerel bir tiyatro oyuncusunun oğlu olarak Omaha'da doğmuştur. Sorunlu bir gençlik ve okul çağı geçirmiş; nitekim ilk filmlerinde canlandırdığı agresif ve depresif karakterler, yaşamın doğrudan bir yansıması olarak görülmüştür. Babasıyla hiç anlaşılamayan Brando, çocukluğu ve gençliği boyunca onu memnun etmeye çalışmış ama bir türlü becerememiştir. İçinde yaşadığı travmayı filmlerindeki karakterlerine de yansıtmıştır. 1947'de Tennessee Williams'ın imzasını taşıyan “İhtiras Tramvayı” ile Broadway dünyasında adından söz ettirdikten sonra, aynı oyunun 1951 yılında Elia Kazan tarafından beyazperdeye uyarlanması sonucu canlandırdığı Stanley Kowalski karakteriyle büyük ses getirmiştir. Kowalski'nin hiçbir şeyi umursamayan karakteri, bireyci ve toplumsal

normlara isyanı; Brando'nun "Actors Studio"da öğrendiği method oyunculuğunun ilk örneklerinden biridir. Brando, bu tekniği büyük ekranda ilk uygulayanlardan biriydi. Kazan; yıllar sonra filmlerinde birlikte çalıştığı Brando'yu, burjuva ahlakına karşı olan ve normal düzen içindeki yaşama karşı "başkaldırı" niteliğinde bir kişilik olarak tanımlamıştır. 1953'te çevrilen "The Wild One" filminde yorumladığı; kot pantolon ve deri ceketle motosiklete binen asi bir genç adam karakterinde, zamanın tüm öfkeli genç erkekleri kendi yansımalarını görmüşler; hakim güçlere, baskıya, eski nesillere, düzene ve yerleşik değerlere karşı isyanlarının sinemadaki karşılığını bulmuşlardır (Dorsay, 2005: 298-300).

"The Wild One" filminde giydiği ceket bu sıralarda moda olmuş ve Brando ile özdeşleşmiştir. Yönetmen Laslo Benedek, Marlon Brando'nun beşinci filmi "The Wild One" ile, California'nın ufak bir çiftçi kasabasında korku atmosferi yaratan motosiklet çetesinin gerçek hikayesine anlatmaktadır. Marlon Brando; filmde giydiği kıyafet tarzı ve motosikletiyle bir anda isyan sembolü haline gelmesine şaşırdığını belirtmiş, daha sonra insanların bu filme ilgi duymasının nedeninin, üniversite kampüslerinde başlayacak ve birkaç yıl sonra Amerika Birleşik Devletleri'ne yayılacak olan sosyal ve kültürel çalkantılardan kaynaklandığını öne sürmüştür (Lindsey, 1995: 172-175).

Bu gelişmelerin ışığında Brando, 1950'lerin James Dean ile birlikte en önemli gençlik idolü olmuştur. O ve James Dean, aynı zamanda çok sıkı iki dost olmuşlardı. Sonraki yıllarda yaptığı bir röportajda Brando; James Dean'in çok büyük bir oyuncu olabileceğini ancak hayatını kaybetmesiyle kendi efsanesinin içine sonsuza dek gömüldüğünü söylemiştir (Dorsay, 2005: 298-300). Özellikle New York'lu bir dok işçisini canlandırdığı Elia Kazan'ın 1954 yılında yönettiği "On the Waterfront" (Rıhtımlar Üzerinde, 1954) filmindeki Terry Malloy rolüyle, McCarthy döneminde yaşanan olaylara sessiz kalanlara hesap sorar nitelikte bir başkaldırı figürüne dönüşmektedir. Bu film, bazı kesimler tarafından Kazan'ın günah çıkarması olarak da değerlendirilmiştir.

Marlon Brando; 50'ler gençliğinin baskıcı dünyaya, Soğuk savaş'a, komünizm korkusuna ve muhafazakar değerlere karşı başkaldırı temsili olarak sinema tarihine geçmiş ve adına oyunculuk denen sanatın gurur kaynağı niteliğine dönüşmüştür (Dorsay, 2005: 298-300).

James Dean (1931-1955) ise sinema tarihinde eşsiz bir kişiliktir. Belki de 20. yüzyıl tarihinde hiç kimse onunki gibi az bir sürede bu denli büyük bir şöhrete erişememiş ve başka hiçbir yıldız, kitleleri sonsuz yasa süreklememiştir. Hiçbir aktör onun kadar tüm bir neslin sözcüsü olamamış ve daha sonra zamansız ölümsüzlüğe kavuşmamıştır (Dorsay, 2005: 374). Öfkeli, asi ve üzgün James Dean, beyazperdede görüldüğü anda tıpkı Marlon Brando gibi gençliğin idolü konumuna erişmiştir. Brando, Elia Kazan'ın kendisini "East of Eden" (1955) filminin çekim sürecinde James Dean isminde genç bir oyuncuyla tanıştırdığını ve Dean'ın; oyunculuk tekniği ve yaşam tarzını, özellikle "The Wild One" filmindeki karakterinden aldığını iddia etmiştir (Lindsey, 1995: 172-175).

James Byron Dean, bir dış teknisyenin oğlu olarak Indiana, Marino'da doğmuş, 5 yaşındayken annesini kaybetmiş ve Iowa'daki aile çiftliğine taşınmıştır. Liseden mezun olduktan sonra California'ya taşınan Dean, fazla zaman kaybetmeden Los Angeles Üniversitesi'ne girmiştir. Bu yıllarda deneyimli oyuncu James Whitmore ile tanışarak grubuna katılmış ve oyunculuk kariyeri başlamıştır. Broadway'de oynadığı birkaç küçük rolün ardından kısmeti açılan Dean, Fransız yazar Andre Gide'nin ünlü romanı "L'Immoraliste"nin (Töretanımaz, 1902) uyarlamasında başrolü almıştır. Film, kişiliğinin dışavurumu gibidir: katı ilkeler taşıyan ancak dönüşüm geçirerek hayatın zevklerine, nimetlerine teslim olan, böylece özgürleşen ve mutlu olan bir gencin ironik öyküsüdür. Bu rol James Dean'in birdenbire ünlü olmasına yetmiştir. New York tiyatro çevrelerinde tanınırlık kazandıktan sonra televizyon reklamlarında ve küçük skeçlerde görünmeye başlamıştır. Oldukça kısa sürede yakaladığı bu ivme, Warner Bros.'da bir test filmine ve akabinde anlaşma sağlamasına imkan sağlamıştır. 1955'te John Steinbeck'in çok satan romanından uyarlanan Elia Kazan'ın "East of Eden" (Cennetin Doğusu, 1955) filminde Cal karakterini canlandırmış ve bu rol de onun ikonlaşma yolunda ilk adımı niteliği taşımıştır. Cal rolünde de James Dean: aşka ve şefkate hasret, sorunlu bir genç adamdır (Dorsay, 2005: 374). Kazan, karakter seçmelerinde James Dean'in umursamaz tavrının işe yaradığını, çünkü filmde oynayacağı karakterin öyle bir izlenim bırakması gerektiğini belirtmiştir. Dean, filmde babasını oynayan Raymond Massey ile çekimler boyunca hiç anlaşamamıştır. Bu anlaşmazlık, Elia Kazan için bulunmaz bir fırsattır, çünkü gerçek duygularını ekrana yansıtırlarsa filmin istenilen etkiyi oluşturacağına inanmaktaydı, nitekim öyle de olmuştur. Film gösterime

girdiğinde fazlasıyla ses getirmiş ve genç kitleler sanki yıllardır Dean'i bekliyormuş gibi sevgilerini göstermişlerdir (Onat, 2012: 11).

Bu gelişmeleri, aynı yıl çekimlerine başlanan Nicholas Ray'in "Rebel Without a Cause" (Asi Gençlik, 1955) filmi izlemiştir. Nicholas Ray, birçok filminde Amerikan toplumunun, özellikle gençlerin kaygılarını dile getirmeyi başarmış bir yönetmendir. Bu filmde James Dean, aşkı genç bir kızda bulan, ailesiyle geçinemeyen, yalnız, kayıp bir karakteri canlandırmıştır. Aslında iyi bir adam olan Jim karakteri, sevgiye ve onaylanmaya hazırdır ancak yanlış anlaşılmalara, diyalog eksikliği, nesiller arası farklılıklar, sistemli düşünce ve çelişkiler nedeniyle hep başarısız olmuştur. Filmde Dean'ın ailesine "Beni paramparça ediyorsunuz" demesindeki hüznü özellikle hissettirilmiştir. Bu filmle birlikte James Dean efsanesi başlamıştır. Artık James Dean, savaştan sonraki genç Amerikalıların aileleri başta olmak üzere; devletle, polisle, eğitimle, düzenle ve hemen hemen tüm sistemlerle girdiği tedavi edilemez çatışmaların sembolüdür. Bu durumun radikal bir ayaklanma olmadığı da düşünülmektedir, çünkü filmdeki algıya göre biraz sevgi ve anlayışla işler yoluna girebilecekken toplum ve dönemin düzeni, buna izin vermemiştir (Dorsay, 2005: 374).

Filmde başarılı bir şekilde rol alan Dean, fazlaca olumlu eleştiriler almış, filmde gösterdiği başarı onun George Stevens'in yönettiği "Giant" (Devlerin Aşkı, 1956) filminde Jett Rink karakterini oynamasına yol açmıştır. Çekimlerin tamamlanmasının hemen ardından arkadaşı Rolph Wutherich ile Salinas'daki araba yarışlarına katılmak için Porche marka otomobiliyle yola çıkmıştır. James Dean, aniden karşıdan gelen bir araba ile çarpışınca. Porsche'den fırlayan teknisyen, çarpışmayı hafif sıyrıklarla atlattı ancak James Dean, boynunu kırdıktan kısa bir süre sonra hayatını kaybetmiştir. James Dean'ın 24 yaşında hayatını kaybetmesinin 1950'lerde Amerikan toplumu ve Hollywood için paha biçilmez bir popüler kültür malzemesi haline geldiği söylenebilir. Sadece üç filmde rol alan ve 1950'lerin Amerikan gençliğinin ikonu haline gelen James Dean, Hollywood açısından oldukça uygun bir imajdır. Başrolünde yer aldığı ve aynı yıl (1955) çekilen 3 filmin de ölümünden sonra vizyona girmesi, yıldız sisteminden fayda elde eden Hollywood endüstrisine yardımcı olurken, aynı sorunu yaşayan genç izleyicilerin de beraberinde James Dean'i bir efsaneye dönüştürmesine zemin sağlamıştır (Serter, 2016: 382).

Hollywood'un kendi starlarını ürettiği ve sinema aracılığıyla Amerikan toplumuna yön verdiği 1950'li yıllar, bu anlamda popüler kültür için önemli bir dönem olarak kabul edilmektedir. Böyle bir dönemde sinemaya giren James Dean, Soğuk Savaş döneminde ailesiyle ve toplumla mücadele eden Amerikan gençliğinin sorunlarının vücut bulduğu bir figür haline gelmiştir. James Dean'in oynadığı tüm filmlerdeki rolleri şu veya bu şekilde otobiyografisiyle paralel olsa da, “Asi Gençlik”te oynadığı Jim Stark karakteri onu gençliğin gözünde gerçek bir efsane ve idol haline dönüştürmüştür (Serter, 2016: 389)

Yıldızlar, sadece oyunculuk becerileri ya da yaptıkları filmler sebebiyle yıldız olmazlar. Yıldız oluşumları yalnızca becerilere ya da bedensel çekiciliğe bağlı da değildir. İnsanların gözündeki yansımaları bu konuda belirleyici nitelik taşımaktadır. Yıldızlık, sadece bir görüntü olmaktan ibaret değildir, çünkü görüntüsü oluştuktan sonra yıldızın da o görüntüye dönüşmesi gerekmektedir. Bu görüntünün varlığı kitlesel, sosyal ve politik bağlamının dışında değerlendirilmemelidir (Büker ve Uluyağcı, 1993: 16).

İkinci Dünya Savaşı'nda dünya üzerinde esen faşizm rüzgarı ve savaş tehdidi, akabinde Soğuk Savaş ile beliren komünizm korkusu ve bunun bir getirisi olarak “İkinci Kızıl Tehlike” (McCarthycilik), Amerikan toplumunun 1945-1955 arasında geçirdiği baskı, korku ve denetim yılları, bir gençliğin tepkisini kendi içinden çıkarmasına zemin sağlamıştır. Bu zemin için en uygun araç sinemayken, sahne ise Hollywood'tur. İçinde bulundukları Soğuk Savaş atmosferi ve beraberinde gelen “McCarthycilik” baskısıyla değişen toplumsal değerler; dönemin gençliği için tahammül edilemeyecek boyutlara geldiğinde, Elia Kazan ve Nicholas Ray gibi yönetmenlerin bu tepkileri yansıttığı filmler de kendi tepki figürlerini oluşturmuştur. Nitekim Marlon Brando ve James Dean, 50'li yılların gençliği için toplum içi birer başkaldırı figürlerine dönüşmüşlerdir. Oyunculuktan gençliğin idollüğüne kadar giden bu dönüşüm ancak 50'li yılların politik ve sosyal özellikleri iyi analiz edildiği takdirde bir karşılık bulabilmektedir. Çalışmamızın son bölümünde Marlon Brando ve James Dean'i, gençliğin ikonu haline getiren ve onları “başkaldırı temsili” niteliğine büründüren filmlerin sosyolojik ve ideolojik incelemelerine yer verilecektir.

4. ÖRNEK FİLM İNCELEMELERİ

4.1. Sosyolojik ve İdeolojik Film İncelemesi Tanımı

Filmleri sosyal bilimlere dayalı bir çerçeve kullanarak sosyolojik kriterlere göre değerlendirmeyi amaçlayan "Sosyolojik Eleştiri" açısından sinemasal anlatı, toplumsal bir sanat ve edebi bir ürün kimyası olarak görülmektedir. Bu yaklaşım, filmin öznel yaklaşımlar bağlamında ele alınmasından çok, filmin çekildiği dönemin sosyo-politik değerlerinin dikkate alınmasına vurgu yapmaktadır (Özden, 2004: 154).

Sosyolojik film eleştirisi, akademik dergilerde ve film ya da sosyal bilimlerle ilgili kitaplarda önemli bir yer tutar. Bu eleştirel yaklaşım, film bağlamları ve belirli tarihsel dönemlerin içindeki film ve sinema kurumlarıyla ilgilenir. Sosyolojik bir yaklaşımla film eleştirisi; onları toplumun değerlerini, normlarını, ideallerini ve dünya görüşlerini yansıtan kültürel ürünler olarak kabul etmektedir. Sinema üzerine çalışan sosyologlar farklı sonuçlara ulaşmış olsalar da çıkış noktaları genellikle aynıdır. Bu nokta sinemanın, toplumların hayat tarzını ve kültürünü şekillendirmede kuvvetli bir unsur olduğunu nitelemektedir. Bu anlamda sinema, toplumları çevreleyen “materyalist kültür” için destek işlevi de görmektedir. Diğer yandan etkili görsel unsurları vasıtasıyla modern kültürün estetik yönüne katkısı da göz ardı edilmemelidir (Kalkan, 1988: 4).

Sosyolojik eleştiri yaklaşımının özünde; filmlerin sınıf, ırk, cinsiyet, ülke gibi kavramlar etrafında değerlendirilmesi bulunmaktadır. Bu yaklaşım, daha çok deneme yanılma ile tutarlı bir araştırma çerçevesinde belirli dönemlerin özelliklerini sergileyen, film ve izleyici bağlamında üretilen filmlerin analizini ifade etmektedir (Özden, 2004: 154).

İdeolojik film eleştirisininse birincil amacı, filmin özünü ideolojik olarak yeniden üretim bağlamında bir araç olarak tanımlamaktır. Sosyolojik film eleştirisi yaklaşımı gibi ideolojik film eleştirisi de filmleri, toplumun ve üretildiği dönemin bir yansıması olarak ele alır, altyapının sosyoekonomik arka planla ilişkisini araştırır, filmi üstyapının bir ürünü olarak tanımlar, sinemadaki ideolojik kararları vurgular. Nichols’a göre bu yaklaşım vasıtasıyla eleştiriler; genellikle toplumsal temsilin birincil kurumu olarak sinemaya odaklanacak; ancak aynı zamanda hareketsiz görüntülerde algı ve temsil de dahil olmak üzere çok sayıda ilgili alanı da ele alacaktır (Nichols, 1981: 3).

İdeolojik bir yaklaşım sergilerken, sistemin doğasının filmi sadece ideolojiye hizmet eden bir araç haline getirmesinden çekinenler de bulunmaktadır. Ryan ve Kellner, ana akım ideolojinin en büyük kalesi olarak kabul edilen Hollywood'un ürettiği tüm gerçeklik anlatı ürünlerini ideoloji olarak ele almanın yanlış olacağını savunmuşlardır. Farklı tarihlerde çekilen filmlerin bu şekilde ele alınmasıyla birlikte, içerdiği değişik toplumsal ve sosyolojik koşulların dikkatlerden kaçması kaçınılmazdır. Yazarlara göre; yapısal ideoloji teorisinin sorgusuz sualsiz kabul ettiği Hollywood sinemasının bir bütünlük içindeki modelini bölmek ve ayırt etmek için tarihsel kategoriler kullanılıyorsa, o zaman filmin anlamı veya ideolojisi; sosyal ve politik bir boyut içerisinde gerçekleştirilen çözümlemeler barındıracaktır. Diğer bir ifadeyle filmler; yalnızca Hollywood hikayeleri olduğu için değil, politik ve sosyolojik altyapılarına kayıtsız kalınamayacağı için ideolojik olarak değerlendirilmektedir (Ryan ve Kellner, 2016: 19).

Filmlerin, içerdikleri sosyal ve kültürel unsurlarla beraber oluşturuldukları dönemin sosyal, politik ve ideolojik ortam ışığında incelenmesi; filmlerin toplumsal işlevinin çözümlenmesi açısından önem arz etmektedir. Nitekim bu önem, filmlerin söylemlerinin yıllar sonra dahi anlamsal kabulünde bir aracı niteliği taşımaktadır.

4.2. “The Wild One” (1953)

Columbia Pictures imzalı, Frank Rooney'nin kısa hikayesinden uyarlanan, senaryosunu John Paxton ve Ben Maddow'un yazdığı 1953 yapımı “The Wild One” (Kanlı Hücum) filmini, Stanley Kramer yapımcılığında Laslo Benedek yönetmiştir. Filmin başrollerini ise Marlon Brando, Mary Murphy ve Robert Keith üstlenmiştir.

4.2.1. “The Wild One” Filminin Özeti

Film, California'nın Carbonville bölgesinde düzenlenen bir motosiklet yarışıyla başlamaktadır. Johnny Strabler (Marlon Brando), “Black Rebels Motorcycle Club” (B.R.M.C.) adlı bir motosiklet çetesinin lideridir. Çete, düzenlenen yarışın ortasına ansızın dahil olur ve yarış sabot eder. Meydana gelen kargaşa sonucu polis devreye girer ve çetenin derhal oradan uzaklaşmasını ister. Polislerle arası pek iyi olmayan Johnny, gönülsüz de olsa polisin uyarısını kabul eder. Ayrılmadan hemen önce çetenin üyelerinden biri olan Pigdeon, yarış için hazırlanmış olan kupalardan birini gizlice çalmak ister; ancak birincilik kupası çok büyük olduğu için ikincilik kupasını montunun cebine koyar. Kupayı farketmeden

liderleri Johnny'ye verir. Kupayı alan Johnny ve çetesi, motorlarına binip kasabayı terk eder. Bir süre sonra benzin almak amacıyla Wrightsville kasabasındaki istasyona uğrarlar. Benzin aldıkları sırada çete üyeleri, asi tavırlar sergilemeye ve kendilerince eğlence olarak gördükleri taşkınlıklar yapmaya başlamakta; ancak kasaba sakinlerine zarar vermemektedirler. O sırada gençlerin bu tavırları sebebiyle kasaba sakinlerinden Art Kleiner, hızını alamayarak istasyon yakınlarındaki bir direğe çarpar. Bu çarpma sonucu çete üyelerinden biri hafifçe yaralanır. Kasaba sakinleri gençlerin aykırı tavırlarına müdahale etmesi için kasabanın polisi Harry Bleeker'dan yardım isterler. Çok sert mizaçlı bir yapıya sahip olmayan, kısmen anlayışlı sayılabilecek bir polis olan Harry; bu duruma müdahale etmekle etmemek arasında kararsız kalır, nitekim müdahale etmez. Bunu fırsat bilen çete, hem arkadaşlarının kendine gelmesini beklemek hem de içki içip biraz gevşemek için bir süre daha kasabada kalmaya karar verir.

Polis memuru Harry'in kardeşi Frank'e ait olan barı, Harry'nin genç ve güzel kızı Kathie ile yaşlı Jimmy işletmektedir. Bir şeyler içmek için bara giren Johnny, girer girmez gördüğü Kathie'den etkilenir ve ona kur yapmaya başlar. Kathie de Johnny'den etkilenmiştir. Johnny, gösteriş yapmak için çaldıkları ikincilik kupasını Kathie'ye gösterir ve kendisi için çok değerliymiş gibi rol yapar. Kathie'de bu kupayı çok güzel bir kız için saklaması gerektiğini Johnny'ye söyler ve bunun üzerine Johnny, kupayı Kathie'ye verir. Ardından Johnny, Kathie'yi akşam düzenlenecek dans partisine davet eder. Johnny'den her ne kadar etkilenmiş olsa da Kathie, Johnny ve çetesinin tavırlarından ürkmüş olduğu için teklifi uygun bir dille reddeder. Bu sırada da Kathie'nin, kasaba polisi Harry'nin kızı olduğunu öğrenen Johnny, durumdan fazlasıyla rahatsız olur ve verdiği kupayı geri alarak ani bir kararla kasabayı terketmeye hazırlanır; ancak ansızın kasabaya gelen bir başka motosiklet çetesi işleri değiştirecektir.

Chino önderliğindeki bu çete, öncesinde B.R.M.C. ile birlikteyken Johnny çeteleri ayırmış ve herkes kendi yoluna gitmiştir. Bu nedenle Johnny ve Chino, eski dost olsalar da artık birbirlerinin rakibidirler. Kasabada Johnny ve çetesinin olduğunu gören Chino, Johnny'nin motorunda gördüğü kupayı alır. Bunu gören Johnny'le tartışmaya başlarlar ve sonunda iki lider kavgaya tutuşur. Kavgayı Johnny kazanır ve kupasını geri alır; ancak çıkan kargaşa sırasında çetenin varlığından rahatsız olan

kasabanın bir diğ er  yesi Charlie, arabasını inatla gençlerin üzerine sürer ve gençlerden birinin motordan düşerek sakatlanmasına neden olur. Bunu gören Chino, Charlie'yle arbedeye tutuşur. Polis Harry, önce ikisini de tutuklar. Akabinde kasabalıların, Charlie'yi tutuklamanın Harry için problem olabileceği doğrultusundaki tehditvari baskısı sonucu Harry, istemeyerek de olsa Charlie'yi bırakır ve yalnızca Chino'yu tutuklayarak nezarete atar. Bu haksızlığı hazmedemeyen Johnny, çetesiyle birlikte karanlık çökünce bir plan yapar.  nce santrali basarlar ve santral  alışanı Dorothy'yi devre dışı bırakarak kasabanın birbiriyle olan tüm bağlantısını keserler. Ardından Charlie'yi bulup karakoldaki nezarete, Chino'nun yanına atarlar. Biraz zaman geçtikten sonra kasabalılar nezarethanede buldukları Charlie'yi çıkarır ve kapıyı açık unuttur, bu sayede Chino da nezarethaneden ka ar. Bu sırada çetenin birkaç  yesi, parti sonrası yolda g rd kl ri Kathie'yi rahatsız edip kovalamaya başlar. Bunu gören Johnny, Kathie'yi onların arasından alır ve motoruna bindirerek oradan uzaklaşır. Gittikleri yerde sohbet etmeye başlarlar. Kathie,  mr  boyunca iyi bir erkeğin bir gün kasabaya gelerek kendisini uzaklara götürmesini hayal ettiğini ve bu kişinin Johnny olabileceğini ima eder; ancak Johnny, Kathie'den hoşlansa da içindeki asi ruh davranış şekline yansır ve sert bir şekilde Kathie'yi reddeder. Bunun  zerine gururu incinen ve ağlamaya başlayan Kathie, koşarak Johnny'den uzaklaşır. Johnny de onun peşinden gider. Onları gören ve zaten çeteye karşı tahammülleri kalmamış olan Charlie önderliğindeki kasabalı birkaç kişi, Johnny'nin Kathie'yi rahatsız ettiğini düşünerek onu yakalar ve öldüresiye dövmeye başlar. Birşekilde ellerinden kurtulan Johnny, hızlıca motosikletine atlayıp onlardan uzaklaşmaya çalışırken, kasabalılardan biri elindeki demir levveyi Johnny'ye fırlatır. Johnny motosikletinden düşünce başboş motosiklet, yoldan geçen yaşlı Jimmy'e çarpar ve Jimmy bu kaza sonucu ölür. Kasabalı bunun suçlusunun Johnny ve  etesi olduğunu iddia eder ve bunun üzerine şerif Stew Singer, hem Johnny'yi hem de çeteyi tutuklar.

şerif, Johnny'yi sorguya çekerek olayları açıklamasını istediğinde Johnny, sorulara cevap vermez. Bunun  zerine Kathie, görgü tanıkları olan amcası Frank ve kasabalı Art Klenier ile birlikte karakola gelerek şerif'e herşeyi anlatır. Johnny'nin olaydan sorumlu olmadığını ve karakterinden ötürü bunu söyleyemediğini açıklar. Frank ve Art'ın da durumu doğrulaması  zerine Johnny suçsuz bulunur. şerif, Johnny ve çetesinin kasabadaki tüm hasarı ödemelerini ve derhal kasabayı terk

etmelerini ister. Ertesi gün, kasabayı terk etmeye hazırlanan Johnny, bir gün evvel karakolda teşekkür edememesinin verdiği mağubiyetle bara gelir. Bir kahve ister, kararsız bir tavırla tekrar ayaklanır ve tam çıkacakken geri dönerek kupayı Kathie'ye verir. Ardından bardan çıkar, motoruna biner ve hızla kasabadan ayrılır. Bu sahneyle film sona erer.

4.2.2. Sosyolojik ve İdeolojik Bağlamda "The Wild One" Filminin İncelemesi

Filmin açılış sahnesinde, uçsuz bucaksız bir yol belirmektedir. Kamera bir süre bu boş yolu çekerken, ansızın kameraya doğru hızla gelen motosikletli bir grup, tüm ihtişamıyla karşıdan belirir. Bu grup, 1950'li yılların yükselmekte olan isyankar gençliğinin yansımasıdır. Diğer açıdan filmde motosikletli bir çete liderini canlandıran Marlon Brando, bu genç jenerasyonun sesi olarak oynadığı karakterle idolleştirilecektir. Brando'nun filmdeki imajı zamanla onu beyaz perdede izleyecek olan genç neslin imajına dönüşecektir. Filmdeki Johnny karakteriyle Brando; uzun favorileri, paçası katlanmış kot pantolonu, havalı güneş gözlükleri, motosikleti ve asi bir çeteye ait olduğunu simgeleyen siyah deri montuyla dönemin geleneksel Amerikan toplumu için fazlasıyla aykırıdır. Nitekim bu uzun favoriler, 50'ler gençliğinin bir başka sembolü olan Elvis Presley'e de ilham verecektir.

Filmde Johnny önderliğindeki B.R.M.C. çetesinin üyesi olan gençler; aileleri tarafından sevgi görememiş, hem aileleri hem de toplum tarafından sürekli baskılanmış ve bu nedenle her daim öfkeli, toplumsal değerleri ve kuralları tümüyle hiçe sayan, otoriteyle iyi geçinemeyen, kendi kurallarıyla yaşayan küçük bir komün topluluktur. Onlar için kaos, düzenden çok daha makul bir sistemdir. Nitekim İkinci Dünya Savaşı'ndan çıkmış, hali hazırda Soğuk Savaşı yaşayan ve Kızıl Tehlike korkusuna kapılmış muhafazakar Amerikan toplumu, bahsi geçen sosyolojik parametreler doğrultusunda bu komün gençleri asla kabullenmemektedir. Öyle ki filmin başlarında motosiklet yarışını basan çeteyi Carbonville'den kovan polis ve bir kasaba sakini, Johnny ve çetesinin kasabayı terketmesinin ardından girdikleri diyalogla toplumun bu yaklaşımını yansıtmışlardır. Polis, kasaba sakinine bu serserilerin nereden çıktığını sorar ve kasaba sakini her yerden çıkmış olabileceklerini, nereye gideceklerini kendilerinin bile bilmediklerini düşündüğünü söyler. Bunun üzerine polis, böyle gençler yüzünden herkesin motorcuları çılgın sandığını ve bu gibi gençlerin çıkıntılık yaparak güçlerini kanıtlamaya çalıştıklarını

söyler. İşte bu diyalog, dönemin Amerikan toplumunun ve bilhassa egemen güçlerin, sosyolojik normlarını henüz filmin başında izleyiciye sunmaktadır. Çünkü toplum için bu çete ve onlar gibi yaşayan, onlar gibi düşünerek sorgulayan gençler; bir nevi çıkıntı ya da derhal bastırılması gereken bir isyan niteliğindedir. Aksi takdirde toplum zarar görecektir ve belki de yozlaşacaktır.

Filmin ilerleyen safhalarında Wrightsville'e gelen gençler, ilk zamanlarda aykırı halleriyle bu tavırlara alışkın olmayan kasaba sakinlerini tedirgin etseler de ilerleyen zamanlarda gençlerin kendilerine zarar vermeyeceklerini anlayan kasaba sakinleri, onlara sempati duymaya başlar. Gençler, Frank'in barını işleten yaşlı Jimmy ve Frank'le de oldukça eğlenceli zaman geçirirler. Hatta filmin başında arabasını çarpan Art bile onlarla sohbet etmeye başlar. Bu sahneler, farklılıklara karşı hoşgörü ve anlayış içindeki tutumların toplumsal birliği sağlayacağını altını çizmektedir; ancak Amerikan toplumunun ve hatta günümüz dünyasının da hastalığı sayılabilecek bir olgu olan "öteki" kavramı, bu noktada devreye girmektedir. Senatör McCarthy'nin Amerikan toplumunda ideolojik olarak gerçekleştirmeye çalıştığını, fimde Charlie karakteri dener ve bu konuda tıpkı McCarthy gibi başarılı da olur. Kasabalının nezdinde bu aykırı ancak zararsız gençleri, sırf onların geleneksel tutumlarını benimsemedikleri için ötekileştirir. Diğer yandan Johnny, bahsedilen sebeplerden ötürü hayata karşı öyle öfkeli ki adeta insani duygularından arınmıştır. Hoşlandığı kız, duygularını kendisine söylediğinde bile ondan hoşlanmasına rağmen kızı reddetmesi gerektiğini hisseder. Çünkü kendi değerlerine göre sevmek bir zayıflıktır ve ötekileştirilmiş biri için zayıflık, asla kabul edilemeyecek bir olgudur.

Charlie'nin kasabalının algısını değiştirmesinin ardından artık gençlerin her hareketi, kurulan hegemonik düşünce sisteminin bir getirisi olarak tehlike arz edecektir. Nitekim Charlie bilinçli olarak arabasını gençlerin üzerine sürse de polis Harry, üzerinde kurulan baskı sonucu Charlie'ye dokunmayarak yalnızca Chino'yu nezarete atmıştır. Çetenin lideri Johnny'ye göre bu sistem, kokuşmuştur ve asla adil olamayacaktır. Bu nedenle Johnny, polisler karşısında her daim sert bir tutum izlemektedir. Ayrıca bardaki sahnede Johnny'le konuşan Kathie, babasının bir polis olmak için fazla iyi olduğunu ve yanlış meslek seçtiğini söylemiştir. Nitekim izlemsiz olmasına karşın Chino'yu tutuklayan Harry olay yerinde Johnny'i kenara çeker. Eğer çetesini

de toplayıp derhal kasabayı terkederse olayları unutacağını ve Chino'yu bırakacağını söyler; ancak Johnny, bunu kendine yediremeyerek, asla polisle anlaşmayacağını söyler ve kendi adaletini kendi sağlama yoluna girer. Filmdeki bu olay, çalışmamızda bahsettiğimiz McCarthy döneminin Cadı Avı sorgularına açık bir göndermedir. Aynı döneme yapılan bir başka gönderme ise Şerif'in karakolda Johnny'i sorguladığı sahnedir. Johnny, suçsuz olmasına rağmen yaşlı Jimmy'i öldürmediğini söylemez, ya da bu olaya sebep olanların adını vermez.

50'ler gençliğinin başkaldırı niteliğindeki yükselişi, işte bu filmdeki Marlon Brando ve yasıttığı gençlik figürüyle ilk tohumlarını atmış, kendinden sonraki birçok şeyi değiştirmiş ve Marlon Brando, bu filmde itibaren yeni jenerasyonun başkaldırı temsili niteliğine bürünmüştür. İsyankar anlatım tarzının gençliği başkaldırıya teşvik ettiği gerçeğiyle film, Britanya'da sansürden geçemeyerek tam 15 yıl boyunca yasaklanmıştır ve 1968 tarihinde ancak gösterime girebilmiştir. Öte yandan filmin Britanya'daki gösterim tarihinin, 50'lerden çok daha büyük çapta bir başka gençlik hareketinin filizlendiği 1968 yılına denk gelmesi de, filmin misyonunun Britanya özelinde güncellenmesine vesile olmuştur.

4.3. "On the Waterfront" (1954)

Yapım yılı 1954 olan Columbia Pictures etiketli "On the Waterfront" (Rıhtımlar Üzerinde) filminin yapımcısı Sam Spiegel'dir. Filmin senaryosunu Budd Schulberg kaleme almış ve yönetmenliğini Elia Kazan üstlenmiştir. Başrollerinde Marlon Brando, Karl Malden, Lee J. Cobb, Eva Marie Saint ve Rod Steiger yer almaktadır.

4.3.1. "On the Waterfront" Filminin Özeti

Film, 50'li yıllarda New Jersey şehrinde geçmektedir. Şehir limanının tüm ticari faaliyetleriyle birlikte işçilerin yönetimi, mafyalaşmış ve yozlaşmış sendika lideri Johnny Friendly'nin kontrolündedir. Johnny, limana giren ve çıkan her ticari faaliyetten hakkı olmadığı halde illegal olarak komisyon almakta ve yalnızca kendisine her gün haraç veren işçileri limanda çalıştırmaktadır. Kurduğu bu sistemin içinde, eski bir boksör olan Terry Malloy (Marlon Brando) ve ağabeyi Charlie de bulunmaktadır. Terry, kariyeri yıllar önce karıştığı şikeyle sona ermiş bir boksör olarak artık kendini serseri olarak kabul etmiş ve yoksulluğun da etkisiyle çok fazla sorgulamadan yıllarca Johnny'nin basit ayak işlerini yapmıştır. Ağabeyi Charlie ise

Johnny'nin mali işlerini yürüten en sadık adamlarından biridir. Film, örgüt tarafından kendisine verilen görev doğrultusunda Terry'nin, çocukluk arkadaşı ve bir dok işçisi olan Joey Doyle'un evinin önüne gitmesiyle başlar. Joey, sendikada dönen yolsuzluklarla ilgili polise bilgi vermek üzeredir. Terry'nin göreviyse Joey'i çatıya çıkartıp Johnny'nin adamları tarafından biraz korkutularak polise konuşmaktan vazgeçirilmesini sağlamaktır. Terry bunu başarır; ancak birkaç dakika sonra Joey, çatıdan aşağıya düşer ve ölür. Johnny'nin adamları onu çatıdan aşağıya atarak öldürmüştür. Bu durumu hiç beklemeyen Terry şaşkına uğrar ancak elinden birşey gelmez. Çünkü Johnny ve adamları Joey'nin bir muhbir olduğunu ve muhbirlerin sonunun böyle olacağını Terry'e açıkça ifade eder. Olay yerine gelen Rahip Barry (Karl Malden), Joey'nin kız kardeşi Edie'nin söyledikleriyle durumdan şüphelenir ve sendikanın çevirdiği işlerin peşine düşer. Yaşanan olayları konuşmak üzere herkesi kilisesine davet eder. Bundan haberdar olan Johnny, Rahip'i takip etmesi için Terry'i görevlendirir.

Kilisede Rahip, Joey gibi her şeyi bilen ve yaşananlardan rahatsız olanların konuşmasını ister; ancak kimse buna cesaret edemez. Terry, rahibin tavırlarından etkilenmeye ve olayları sorgulamaya başlar. Bu nedenle rahibin niyetini sendikaya belli etmez. Diğer yandan o gün kilisede bulunan Dogan'da rahibin teklifini sonradan kabul ederek polise her şeyi anlatmaya karar vermiştir. Johnny bunu başka bir kanaldan öğrenir ve bu nedenle Terry'den şüphelenmeye başlar. Ertesi gün, limanda bir iş kazası süsü verdirterek adamlarına Dogan'ı da öldürtür. Bu, hem Terry hem de Rahip Barry için bardağı taşıran son damladır. Rahip, yine olay yerine geldiğinde işçilerle etkileyici bir konuşma yapar ve bir şeyler bilen herkesin artık konuşması gerektiğini, bunun yapılması gereken insani bir görev olduğunu haykırır. Bu arada Terry ve Edie, birbirinden hoşlanmaya başlamıştır. Edie, Terry'ye iyi biri olduğunu ve sendikanın pis işleriyle neden ilgilendiğini sorar. Terry cevap veremez ama Edie'ye hak verir. Rahip Barry'nin de etkisiyle daha sonra Edie'ye, Joey'nin ölümünde payı olduğunu itiraf eder ve sert bir karşılık alır; ancak sonrasında Edie'i ikna eder. Zamanla Rahip ve Edie'nin yaklaşımlarıyla çelişkiler içerisinde kalan Terry, polisle konuşmaya karar verir. Bunu öğrenen Johnny, ağabeyi Charlie'den Terry'i vazgeçirmesini ister. Charlie bunu dener ancak başarısız olur. Bunun üzerine Johnny, Charlie'yi öldürtür. Gözü dönen Terry için artık korkacak bir şey kalmamıştır ve aldığı silahla Johnny'i öldürmeye gider. Onu Rahip Barry engeller ve

Terry'e bu yöntemin yanlış olduğunu, doğru olanın polise her şeyi anlatmak olduğunu söyler.

Mahkemeye çıkan Terry, bildiği her şeyi anlatır. Ardından tanıdığı herkes onu dışlar. Yalnızca Edie ve Rahip Barry onun yanındadır. Güvercinlerinin de bir mesaj niteliğinde öldürülmesiyle Terry, Johnny ve adamlarıyla hesaplaşmak için limana gider. Çıkan kavga sonucu yaralanır; ancak onun bu başkaldırısını gören diğer işçiler, ilk defa duruma kayıtsız kalmaz ve Joey'nin babası Pop, attığı yumrukla Johnny'yi denize düşürür. Bu düşüş, Johnny ve çetesinin sonu olur. İşçiler, artık Terry'yi liderleri olarak görür. Bunu anlayan Terry, yaralarına rağmen ayağa kalkar, kancasını eline alır ve zorlukla yürüyerek işinin başına geçer. Tüm işçiler de onu takip eder. Terry ve işçilerin limana giriş sahnesiyle film sona erer.

4.3.2. Sosyolojik ve İdeolojik Bağlamda “On the Waterfront” Filminin İncelemesi

“On the Waterfront” filmi çalışmamızın da çerçevesini oluşturan; daha önce bahsettiğimiz Soğuk Savaş iklimindeki Amerikan toplumunda baskıcı egemen güçlere karşı tepki niteliğinde ortaya çıkan, Hollywood özelindeki başkaldırı temsillerinin en önemli örneklerindendir. Yönetmen Elia Kazan'ın bizzat dahil olduğu McCarthy dönemi ve Cadı Avı soruşturmaları, bu bağlamda filmin önemini artırmaktadır; ancak sosyolojik ve ideolojik bakış açısıyla incelendiğinde, filmin kendi içinde özellikle ideolojik anlamda çelişkiler barındırdığı ortaya çıkmaktadır. Bu kaotik durum, Elia Kazan'ın kendi geçmişi ve geleceğiyle yaşadığı bir hesaplaşma olarak da kabul edilebilir. Çünkü Kazan, bahsi geçen soruşturmalarda muhbirlik yapmış ve aynı zamanda çektiği filmlerle bu soruşturmalara karşı eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir. Özellikle bu filmle; sinemanın gücünü kullanarak muhbirliğini gerekçelere dayandırıp kendini haklı çıkarmaya, diğer yandan ise baskıcı iktidar sahiplerine karşı direnişçi bir tutum yansıtmaya çalıştığı düşünülmektedir.

Bu bağlamda film, iki ayrı perdede incelenebilir. İlk perde incelemesi olan filmin salt anlatı yapısı analiz edildiğinde; dönemin Amerikan toplumunda yozlaşmış egemen güçler tarafından yönetilen işçi sınıfının yaşadığı zorluklar ve baskılar bizi karşılamakta, bu baskılar neticesinde ortaya çıkan Terry Malloy ve Rahip Barry gibi karakterlerin isyanlarıyla işçi sınıfının haklarını geri kazanması ya da sistemin

düzeltilmesi resmedilmektedir. Öyle ki daha önce bahsettiğimiz “The Wild One” filmiyle hali hazırda toplumda bir başkaldırı figürü olarak nitelendirilen Marlon Brando, bu filmdeki Terry Malloy karakteri için adeta biçilmiş bir kaftandır.

İlk perdede dönemin sosyal koşullarına, işçi sömürüsüne, kentleşmenin özelinde ortaya çıkan mafyatik örgütlenmelere odaklandığı algısını oluşturan film; bu anlamda emperyalizm eleştirisi niteliği taşımaktadır. Sendikayı yöneten Johnny Friendly, organizmanın başındaki egemen gücü temsil etmektedir. Yıllar boyu yönetimine aldığı ve sömürdüğü işçiler üzerinde bir korku hegemonyası kurmuştur. Filmin başında Joey, çatıdan düşerek öldüğünde annesi polise her şeyi anlatmak üzereyken; kendisi de limanda işçi olan Joey’nin babası Pop, karısını engeller. Çünkü Johnny ve örgütünden korkmakta, aynı zamanda işini kaybetmek istememektedir. Tıpkı McCarthy döneminde işlerini kaybetme korkusuyla “yandaş olanlar” gibi. İşçiler her gün çalışabilmek için işverenlere rüşvet vermek zorundadırlar. Sistemden herkes rahatsız olsa da kapitalizm ve egemen ideolojinin kurduğu korku hegemonyası, onları devam etmeye mecbur bırakmıştır. Bu noktada iki karakter ön plana çıkar. Kahramanımız Terry Malloy ve korkusuz Rahip Barry.

Terry, birkaç yıl önce şampiyonluk seviyesine kadar yükselebilmiş bir boksörken, Johnny ve çetesinin oynadığı bahisler doğrultusunda şampiyonluk maçında bilerek kaybetmiş ve boks kariyeri sonlanmıştır. İçinde sürekli bunun pişmanlığını yaşamaktadır. Çünkü o gün biraz para kazanmış olsa da, tüm itibarını kaybetmiştir. Yine McCarthy dönemindeki “yandaş olanlar” gibi. Arkadaşı Joey’nin ölümüne vesile olmasıysa artık Terry’i içinden çıkılamayacak sorularla baş başa bırakmıştır. Hatta gittikleri barda sohbet ederken Edie, Terry’e neden sendika ve adamlarıyla pis işlerin içinde olduğunu sorduğunda Terry önce çok sinirlenir. Ardından ikileme düşerek normale döner ve elinden bir şey gelmediğini ima eder. Ama yine de haksızlığa karşı durma dürtüsü onu rahat bırakmaz ve tarafını yavaş yavaş değiştirmeye yönelir. Sendikayı, ağabeyini, kendini, sistemi ve sisteme boyun eğmelerini iyiden iyiye sorgulama başlamıştır. Tıpkı her baskı ortamının kendi içinde ortaya çıkan bir başkaldırı gibi.

Kazan bu filmle, dönemin New Jersey’sini çok daha büyük bir “Potemkin Zırhlısı” olarak tasvir etmektedir. Nitekim limandaki dok işçilerinin kullandığı kanca da, Sovyetler Birliği bayrağındaki iki simgeden biri olan “örak”a

benzemektedir. Terry ile Rahip Barry’de, Potemkin Zırhlısı’ndaki gibi isyanı başlatan karakterlerdir. Dogan, limanda öldürüldüğünde olay yerine gelen Rahip Barry; tüm işçilere ne biliyorlarsa anlatmaları gerektiğini ve haksızlığa boyun eğmemelerini söylediği sahnede, yerde cansız yatan Dogan’ın başında dikilmektedir. Mekanın en alt zeminindedirler. Bu saniyelerde kamera onları yukarıdan kuş bakışına yakın bir açıyla çekmektedir. En üst katta bulunan ve Rahip’in işçileri ayaklandırmasını öfkeyle izleyen Johnny ve adamları, aşağı açıdan bakıldığında siyah silüetler olarak görülmekte ve kameranın kuş bakışı objektifi, aynı zamanda Rahip’in serzenişini Tanrısal bir bakış açısıyla izleyen emperyalist güçlerin gözüne dönüşmektedir. Öte yandan Rahip konuştuğu onu dinleyen işçilerin yüzündeki etkilanmışlik ifadesi artarken, kamera açısı da alçalmaya başlamaktadır. En sonunda Terry de dahil olmak üzere tüm işçiler ikna olmuş gibi görünürken kamera, Rahip’in de altında bir seviyeye inerek onu alt açıdan bir Tanrı figürü olarak yansıtmıştır. Konuşması biten Rahip, Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesi gibi izleyenlerin bakışları arasında asansörle yavaşça yukarı çıkar. Bu sahne: gücün el değiştirmesi ve bunun sonuncunda zaafları olan insanoğlunun da tarafını değiştirebileceği (Elia Kazan’ın Cadı Avı’nda yaptığı gibi) anlamı taşımaktadır.

Kazan, aynı zamanda bu sahnede; söylem gücüyle uygulanan propaganda yönteminin kitle kontrolündeki etkisine ve ideoloji transferindeki başarısının niteliğine vurgu yapmaktadır. Nitekim kendisi de bu yöntemi Hollywood’da uygulamayı başaran yönetmenlerden biridir. Çünkü tüm hatalarına, kirli işlere bulaşmasına ve hatta arkadaşının ölümüne sebep olmasına karşın taraf değiştirdikten sonra seyirci, Terry’i asla yargılamaz ya da niyetini sorgulamaz. Böylece Terry karakteri, film ilerledikçe güçlenen bir figüre dönüşür. Bu, hem Elia Kazan’ın bir yönetmen olarak başarısı hem de kendi tavrını ideolojik olarak meşrulaştırmasıdır.

Terry’nin mahkemede bildiği her şeyi açıklaması, televizyonda da yayınlanmaktadır. Johnny ve kurduğu sistemi asıl yöneten patron da yayını televizyondan izlemektedir. Bu sahnede Kazan, patronu televizyon izlerken arka açıdan göstermiş ve onu bir şahsiyete büründürmeden kapitalizmin sembolü halinde yansıtmıştır. Patron (kapitalizm), Johnny ve örgütünün halk karşısında deşifre olduğunu anladığında sinirle televizyonu kapatarak kalkar ve gider. Artık Johnny’e olan desteğini çekmiştir. Kapitalist sistemin devamı için yeni yöneticiler

gerekmektedir. Filmin sonlarında Terry, hesap sormak için sendikayı bastığı sahnede Johnny'nin adamları tarafından acımasızca dövülür; ancak sonuna kadar mücadele eder. Bundan çok etkilenen işçiler de yeni önderlerini bulmuşçasına Terry'i cesaretlendirirken, yalnızca onun önderliğinde işe döneceklerini söylerler. Bunu üzerine Terry elindeki kancasıyla (orak), Potempkin Zırhlısı filmindeki Odessa merdivenlerini tırmanırcasına yaralı olmasına rağmen limandaki işine doğru yürümeye başlar. Karşısında onu bekleyen patron (kapitalizm) bulunmaktadır. Patronu yaralı gözleriyle belli belirsiz gören Terry, yine de ona yaklaşır ve işçiler de onu takip eder. Böylece işçilerin hakkı, kapitalizmin tüm zorlamalarına karşın geri kazanılmış olur. Tüm bunlar Kazan'ın, ilk bakışta beyaz perdeye yansıttıklarıdır ki yıllar boyunca bu film, içerdiği kapitalizm eleştirisiyle ve işçi sorunlarına yönelik sağduyusuyla takdir kazanmıştır.

Filmin diğer boyutuysa, Kazan'ın şahsi mücadelesidir. Bu ikinci perdeden incelemede Terry, Kazan'ın kendisidir. Johnny'nin yönettiği işçi sendikasıysa Komünist Parti'dir. Çünkü film henüz proje aşamasındayken Columbia Pictures'ın başkanı Harry John, Elia Kazan'dan senaryoda mafyatik sendika yerine komünistlerin yer almasını istemiştir. John'un bu isteğine cesaret edemeyen Kazan, bir şekilde şirketi ikna etmiş ve komünistlerin senaryoya dahil edilmesine engel olmuştur; ama yine de işçi sendikası olarak senaryoya yerleştirdikleri mafyatik örgüt, aslında film boyunca üstü örtülü olarak anlatılan komünistlerdir. Diğer yandan filmin senaryosunu yazan Budd Schulberg'in de tıpkı Elia Kazan gibi komünist avı soruşturmalarında muhbirlik edenlerden biri olması, durumu destekler niteliktedir. Kazan, muhbirliği neticesinde tüm entelektüel Hollywood camiasından dışlanmış. Bu nedenle filmi, kendini ifade edebilmek için bir fırsat olarak görmüştür.

Film ilk perde incelemede bahsettiğimiz gibi işçi sorunlarına yönelmektedir ancak bunu yaparken işçilerin çalışma koşulları, ülkenin sosyal ve kültürel durumunu göz ardı etmiştir. Oysa nitelikli bir kapitalizm eleştirisinde işçi sınıfının sorunlarının altında yatan ekonomik ve sosyal nedenler, ilk incelenecek parametrelerdir. Diğer yandan Kazan, betimlediği Rahip Barry karakteriyle de yine kapitalizmin modernize ettiği teokratik değerleri ve bunların toplum üzerindeki etkisini göstermiştir. Rahip Barry, geleneksek bir rahipten beklenmeyecek şekilde bira içmekte, yumruk atmakta ve sistemi sorgulamaktadır. Ayrıca bir devlet birimi olan suç komisyonuna destek

olmakta ve bunu tam da kapitalizme uygun biçimde halkın nezdinde, halkın seviyesine inerek gerçekleştirmektedir. Kapitalizm gibi başarılı da olur. Bu bağlamda Barry, Devletin İdeolojik Aygıtları'ndan "Kilise"yi temsil etmektedir. Diğer yandan Terry, suç komisyonuna muhbirlik etmek için kararsızken Rahip Barry ile buluşur. Barry'e sırtında çok ağır bir yük olduğunu, kendisinden ağabeyini suçlamasını istediklerini ve bunu kabul ettiği takdirde hayatının zerre kadar değeri kalmayacağını söyler. Karşılığında Barry'den, bu durumun bir irade meselesi olduğu ve kabul etmediği takdirde ruhunun zaten hiçbir kıymeti kalmayacağı yanıtını alır. Barry, yine ikna teşebbüsünde başarılı olmuştur. Daha da ileriye giderek Terry'den, Edie'ye ağabeyinin ölümünde payı olduğunu da itiraf etmesini ister. Burası, Elia Kazan'ın günah çıkardığı sahnedir. Çünkü Barry'nin telkinlerine kulak veren Terry itirafta bulunurken bir tren sesi, seyircinin konuşmaları duymasını engeller. Terry konuşuyor ama izleyici yalnızca tren sesi duyuyordur. Bu sahne, hem Kazan'ın kendi muhbirliğinden duyduğu rahatsızlığı hem de bunun büyük resimde çok da önemli bir hadise olmadığını anlatmaktadır.

Terry'nin hesaplaşmak için limana gittiği son sahnede yine Kazan'ın, komünizme eleştirisi görülmektedir. Terry, daha önce bahsettiğimiz gibi Sovyet bayrağında bulunan "orak" niteliğindeki kancasını, komünistleri temsil eden mafyatik işçi sendikasına fırlatır. Çıkan kavga sonunda bir lider edasıyla limandaki depoya yani işinin başına doğru yürürken yine kancasını (orak) eline alır. Yaşadığı onca şeye rağmen patrona (kapitalizm) doğru yürür. Yürürken belli belirsiz ortaya çıkan patron görüntüsü, Terry ona yaklaştıkça netleşir ve patron herkesi işinin başına dönmeye davet eder. Terry başta olmak üzere tüm işçiler, işlerinin başına döner. İlk perde incelemesinde, zorlu mücadelelerle işçi haklarının geri kazanılması gibi görünen bu sahne, ikinci perde incelemesinde direnenlerin (komünistlerin) neticede yine kapitalizme boyun eğmesi olarak tasvir edilir. Yani her ne olursa olsun, egemen ideoloji kazanmıştır.

Kazan bu filmle hem kendisinin hem de Amerikan toplumunun yaşadığı baskıcı süreçlere bir tepki göstermiştir. Bunun yanı sıra topluma, yaptıklarının sebebini anlatmaya çalışmış; fakat iki şeyi öngöremediği düşünülmektedir. İlki: hiçbir zaman entelektüel camia tarafından affedilemeyeceği; ikincisiyse günah

çıkarmaya çalışırken Hollywood'un en önemli başkaldırı figürlerinden birini (Marlon Brando) ortaya çıkaracağı gerçeğidir.

4.4. ‘‘Rebel Without a Cause’’ (1955)

‘‘Rebel Without a Cause’’ (Asi Gençlik) filmi; Warner Bros. şirketine bağlı olarak, David Wiesbart yapımcılığında 1955 yılında çekilmiştir. Yönetmenliğini Nicholas Ray'in gerçekleştirdiği filmin senaryosu Stewart Stern ve Irving Shulman'a aittir. Filmin başrollerinde James Dean, Natalie Wood ve Sal Mineo yer almaktadır. Jim Backus, Ann Doran, Corey Allen ve William Hopper ise filmde rol alan diğer oyuncularlardır.

4.4.1. ‘‘Rebel Without a Cause’’ Filminin Özeti

1950'li yılların Los Angeles şehrinde geçen film, alkolü fazla kaçıran ve caddelerde bilinçsizce dolaşan lise öğrencisi Jim Stark'ın (James Dean) polisler tarafından tutuklanarak karakola getirilmesiyle başlar. Alkolün de etkisiyle karakolda ufak tefek taşkınlıklar yapan Jim'in ailesine haber verilmiştir. Jim için bu olay ilk değildir. Daha önce de başı çok kez belaya girmiştir. En son kendisine tavuk (argo olarak korkak anlamında kullanılmıştır) diyen biriyle kavga etmiş, bu nedenle ailesiyle birlikte Los Angeles'a taşınmak zorunda kalmışlardır. Bu sırada karakolda Jim'le birlikte iki genç daha bulunmaktadır. Babasıyla yaşadığı sorunlar sebebiyle evi terkeden Judy (Natalie Wood) ve silahıyla izinsiz ava çıkan Plato (Sal Mineo). Babasını, annesini ve büyükannesini karşısında gördüğünde Jim, karışık duygular içine girer. Jim'in aile bireyleri, birbiriyle bile bir türlü anlaşamamaktadır. O gece de karakolda, her biri kendi açısından konuşmaya ve Jim'in düştüğü durum için birbirlerini suçlamaya başlamıştır. Tüm hayatı zaten bu kaos içinde geçen Jim, o halde bile aynı tabloyla karşılaşınca ansızın öfke patlaması yaşar ve herkesi susturur. Bunun üzerine Jim'i sorguya çeken polis, ondan davranışlarının sebebini ve neden bu kadar öfkeli olduğunu açıklamasını ister. Jim konuşmak istemez ve polisin tavsiyesi üzerine öfkesini, masayı yumruklayarak çıkartır. Sonrasına polisin onu bir nebze de olsa anlayabildiğini düşünen Jim sakinleşir. Polis, Jim'e ne zaman kendini kötü hissederse gelip kendisiyle konuşabileceğini söyler. Jim odadan çıkarak aliesinden özür diler ve evlerine giderler.

Ertesi gün, aynı zamanda okulun ilk günüdür. Yeni bir çevrede, yeni bir okulda, yeni bir hayata başlamak üzere olan Jim, oldukça heyecanlıdır. Eski

hatalarını tekrarlamamaya kararlıdır; ancak bu durum kısa sürer. Okula gitmek üzereyken, bir gün evvel karakolda gördüğü Judy'le karşılaşır ve birbirlerinden etkilenirler. Diğer yandan Judy, okulda Buzz önderliğindeki bir grup belalı gençle arkadaşır ve bu gençler Jim'den hiç hoşlanmazlar. Okulun ilk günü ders çıkışında Buzz ve arkadaşları, Jim'le kavga etmek ister. Bunu aylayan Plato, az önce arkadaş olduğu Jim'i uyarır; ancak Jim'in korkmadığını görünce ona hayranlık beslemeye başlar. Gençlerin tahriklerine uymamaya çalışan Jim, bir şekilde zorla olaya dahil edilir ve Buzz'la bıçaklı bir sürtüşmenin içine girerek hafifçe yaralanır. Güvenliğin yanlarına geldiğini gören Buzz ve Jim, kozlarını akşam yapılacak araba yarışıyla paylaşmaya karar verir; ancak bu yarış, farklı kurallara sahiptir. İki yarışçı, uçuruma doğru arabalarını sürerken aracından ilk atlayan korkak sayılmakta ve yarış kaybetmektedir.

Jim, gece yapılacak yarışa gitmekte kararsızdır ve bu nedenle eve gelip babasına danışmak ister. Babasından beklediği yanıtı alamayan Jim, yarışa gitmeye karar verir. Buzz'la birlikte arabalarına binen ikili, yarışa başlar. Buzz, uçuruma yaklaştıklarında Jim'den önce atlamak için hamle yapar ancak montu kapı koluna takılınca atlayamaz ve uçurumdan düşerek hayatını kaybeder. Jim, arabasından atlayıp kurtulabilmiştir. Bunun üzerine gençler hızla olay yerini terkeder. Jim eve gidip ailesine her şeyi anlatır ve yine ailesi tarafından anlaşılamaz, babasıyla fiziki mücadeleye girer ve annesinin müdahalesi ile ayrılırlar. Jim, bu olayın ardından evi terkeder. Öte yandan Judy de yine babasıyla tartışmaya girmiştir. O da evi terketmeye karar verir ve Jim'le buluşur. Daha önce Plato'nun bahsettiği terk edilmiş bir evi hatırlayan Jim, Judy ile birlikte bu eve gider. Plato'da, Buzz'ın arkadaşlarının Jim'in peşine düşeceğini bildiğinden o evde olabileceklerini tahmin ederek silahıyla birlikte Jim'i uymaya gider. Jim, Judy ve Plato, çok iyi arkadaş olurlar. Öyle ki Plato, Jim ve Judy'i ailesi olarak görür ve fazlasıyla benimser. Buzz'ın arkadaşlarının evi keşfetmesiyle çıkan arbede sonucu Plato elindeki silahı ateşler, çocuklardan biri vurulur ve Plato polislerin de gelmesiyle panik olup kaçarak okuldaki gözlem evine saklanır. Jim ve Judy de ona yardım etmek için yanına giderler. Polisler gözlem evini çevrelemiştir. Jim, Plato'yu silahını verip dışarıya çıkması için ikna etmeye çalışır. Plato'da bunu kabul eder ancak dışarı çıktıklarında polislerin tuttuğu ışıktan ürken Plato kaçmaya başlar, elindeki silahı gören polisler de ona ateş ederek öldürürler.

Jim, belki de ilk defa gerçekte anlamda arkadaş olabildiği Plato'nun ölümü için çok üzülür. Ailesi Jim'in yanına gelir ve onu teselli eder. Bu sırada Jim, Judy'yi kız arkadaşı olarak ailesiyle tanıştırır. Aile açısından bir yenilik olarak kabul edilebilecek bu sahneyle film son bulur.

4.4.2. Sosyolojik ve İdeolojik Bağlamda ‘‘Rebel Without a Cause’’ Filminin İncelemesi

Film, ‘‘The Wild One’’ ile ortaya çıkmaya başlayan öfkeli, asi ve aykırı 50'ler gençliğini tüm dünyaya tanıtan ve James Dean'i ölümsüz bir ikon haline getiren sinemasal fenomen niteliği taşımaktadır. Nitekim filmin galasından yalnızca 27 gün önce geçirdiği trafik kazasıyla dramatik bir şekilde hayata veda eden James Dean'in kısa sürede nasıl bir şöhrete kavuştuğu ve ölümsüzleştiği, galadaki izdihamdan anlaşılmıştır. James Dean'i özellikle bu filmiyle efsaneleştiren en önemli etken, kuşkusuz filmdeki karakteriyle gerçekte fazlasıyla benzemesidir. Dean, aile sevgisinden mahrum büyümüş ve toplum normlarını sorgulayan, onları kabul etmeyen bir gence dönüşmüştür. Jim Stark gibi. Soğuk Savaş döneminde, savaştan yeni çıkmış olmak toplum üzerinde zaten bir tedirginlik yaratmışken bir de aşılana Sovyet tehdidi, insanların giderek kalıplaşmasına ve toplumun her kademesinde kurallara riayet edilmesine yol açmıştır. Bu uğurda karşılaşılan her engel, tehlike arz etmektedir. En önemli engel, 1950'lerin gençleridir. Çünkü birkaç yıl önce savaştan dönmüş babalar ve onları beklemiş olan anneler tarafından büyütölmüşlerdir. Dolayısıyla bu anne babalarda hayatta kalma dürtüsü; çocuk sevgisi ya da bunun hissettirilmesinden daha fazla önem taşımaktadır. Nitekim bunu da aile ilişkilerinde açıkça belli etmişlerdir. Aile yapısıyla birlikte dönemin toplumu da genel anlamda kurallara sıkı sıkıya bağlanmış, kuralların en ufak sorgulanması bile isyan olarak kabul edilmiştir.

İşte bu korku ve baskı ortamında yaşamaya çalışan filmimizin kahramanı Jim Stark, karakolda annesiyle babası birbirine bağırırken ‘‘beni paramparça ediyorsunuz’’ diye haykırarak onları susturmaktadır. Bu durum, dönemin gençliği için oldukça anlaşılabilir bir ifadedir. Çünkü dönemin Amerikan aile yapısı, ülkeyi yöneten birimler gibi otorite figürlerinden ibarettir. Amerikan toplumunun döneme ait sosyal dinamikleri bu bağlamda oldukça keskindir. Bir ailede bu otorite anneyken, diğerinde baba olarak ortaya çıkabilmektedir. Sonuçta otorite, kabul edilmemeyi

kabullenemez. Jim, yine sert bir büyükannenin büyüttüğü naif bir babanın oğludur. Babası, tıpkı annesi gibi kendi üzerinde otorite kurmaya çalışan ve yeri geldiğinde karşısında ezileceği bir kadınla evlenmiştir. Jim'in hayalindeki baba figürünün, gerçekteki babasıyla uzaktan yakından alakası yoktur. Jim'e karşı hep arkadaşça yaklaşırsa da babası, Jim için bir hayal kırıklığından ibarettir. Kavga yaptıktan sonra eve dönen Jim, annesinin önlüğünü takmış olan babasını görür. Babası elindeki tepsiyi yere düşürmüştür ve karısı fark etmeden temizlemeye çalışmaktadır. Jim, bu duruma anlam veremez ve babasından ayağa kalkmasını, bir kere olsun erkek gibi davranmasını ister. Hatta ona bir şans daha vererek bu kavgaya gidip gitmeme konusunda akıl danışır. Bunun bir onur ve erkeklik meselesi olduğunu; ancak başının yine belaya girebileceğini, bu nedenle gidip gitmemek hususunda karar veremediğini söyler. Babasının kaçamak cevaplarından çok sıkılan Jim, o sinirle evi terk eder.

Diğer yandan Judy, yaşı büyüdükçe babasından sevgi görememeye başlamıştır. Ailesinin tüm sevgisi küçük erkek kardeşinin üzerine yönelmiştir. Babası için Judy artık genç kız olmuş ve daha akıllı başında hareket etmesi gereken bir yaşa gelmiştir. Dolayısıyla sevgi gösterileri için artık çok büyüktür. Judy bu durumu kabullenemez ve tüm öfkesi bunun üzerinedir. Bu konuda babasına duyduğu öfkeyi, Buzz ve arkadaşları gibi asi gençlerle arkadaşlık yaparak üzerinden atmaya çalışmaktadır. Plato ise Asya kökenli bir aileden gelmektedir. Ayrıca siyahi bir dadı tarafından büyütülmüştür. Babasını hiç görmemiş, annesini ise seyahatleri sebebiyle nadiren görebilmiştir. Bu nedenle aile sevgisinden mahrum büyüyen üçüncü bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerekçeleri farklı olmakla birlikte sevgisizliğin getirdiği öfkeyle yaşayan bu üç genç, filmde birbirlerinden güç alırlar. Plato; Jim'i babası, Judy'yi de annesi olarak benimser. Jim'de babasından göremediği babalık figürünü Plato üzerinde uygular. Özellikle dönemin Amerikan toplumunda önemli bir yer teşkil eden ırkçılık da filmde işlenen unsurlardan biridir. Filmin başlarındaki karakol sahnesinde, polisin sorgusunda Plato'nun siyahi bakıcısı da bulunmaktadır. Kadın her konuşmaya kalkıştığında polis onu duymazdan gelir. Hatta bir kez bile kadının yüzüne bakmaz. Bu sahne, 50'li yılların Amerika'sında siyahi kökenli insanlara yapılan tutumun bir yansıması niteliğindedir. Ayrıca okulun ilk gününde Plato, yanlışlıkla motosikletiyle bayrak direğine çarparak durur. Bunun sonucunda istemeden de olsa bayrağı göndere çekmiş olur. Bu durum da toplumun farklı kesimlerine zorla dayatılan Amerikan ideolojisine yapılan açık bir eleştiridir. Yine

Plato, okuldayken dolabını açtığında, dolabın kapağında Gary Cooper'ın resmi görülmektedir. Plato saçlarını bu resme bakarak tarar ve Cooper'a özenir. Dönemin toplumsal olaylarına filmlerinde sıklıkla yer vermeye çalışan bir yönetmen olan Nicholas Ray, bu sahnede McCarthy dönemi ve "Cadı Avı" soruşturmalarına göndermede bulunmaktadır. Çünkü Gary Cooper, soruşturma sürecinde hükümetten yana bir tutum takınmış ve komünizmden hiç haz etmediğini defalarca belirtmiştir; ancak soruşturma sürecinde yaşananları ve yapılan haksızlıkları gördükten sonra Cooper, çalışmamızın önceki bölümlerinde de değinmiş olduğumuz "High Noon" (Kahraman Şerif, 1952) filmi için teklif edilen rolü kabul etmiş ve oynadığı Şerif Will Kane karakteriyle McCarthy dönemine sinemasal anlamda yapılmış en önemli eleştirilerden birine imza atmıştır. Bu nedenle filmde Ray, Plato'nun idolü olarak Cooper'ı simgelemiştir. Diğer yandan film boyunca Plato'nun farklı renkteki çoraplarına dikkat çekilmektedir. Bu renklerin Amerikan bayrağında bulunan kırmızı ile lacivert renkleri olması ve Jim'in de çorapları her gördüğünde kahkaha atarak dalga geçmesi, dönemin bahsi geçen Amerikan normlarına karşı en önemli eleştirilerdendir. Jim ve Buzz bıçaklı arbedeye girdiği esnada yanlarına gelen öğretmenleri gençlere derhal orayı terk etmelerini söylediğinde gençlerden biri, Hitler takliti yaparak öğretmenle dalga geçer. Bu sahne, otoriteye karşı 50'ler gençliğinin tavrının bir özeti niteliğini taşır.

Judy babasından tokat yiyerek evi terkettiğinde yemek masasında bulunan babası, annesine: artık ne yapacağını bilemediğini ve gençlerin neden böyle hareketler yaptığını sorar. Annesiyse merak etmemesi gerektiğini, bunun geçici bir süreç olduğunu ve "bu çağda" her şeyin normal olduğunu söyler. Tam da o sırada Judy'nin kardeşi, elindeki lazer tabancasıyla ses çıkararak "uzay çağı" der. Anne ve babası çocuğa şaşkınlıkla bakar. Bu sahne, Nicholas Ray'in her şeyi cevapladığı sahnedir. Çocuğun "uzay çağı" diye nitelendirdiği dönem, Ray'e göre Soğuk Savaş'tır ve ailelerin bu tarz sorunları, Soğuk Savaş döneminin bir ürünüdür. Bu dönemde ABD ile SSCB arasında gerçekleşen uzay yarışları ve daha birçok rekabet; McCarthy döneminin komünizm algısıyla da birleşerek insanlarda korku hegemonyası oluşturmuş ve sevgi, daha sonra düşünülmesi gereken bir kavram olarak ikinci plana atılmıştır. Bu psikolojiyle ailelerin gençliğe olan bakış açısı, filmin orjinal adına yansıtılmış ("Rebel Without a Cause"; "Sebepsiz Yere Asilik")

olarak Türkçe'ye çevrilmiştir); ancak filmin anlamsal karşılığı olarak ‘‘Asi Gençlik’’ kavramı, Türkçe'deki ismi olarak kabul edilmiştir.

Jim olayların olduğu gece ailesine suçluluk duygusundan bahsederek polise her şeyi anlatmak istediğini söylediğinde, yine ailesinden bunun aksi yönünde cevap alır. Babası onu tekrar hayal kırıklığına uğratmıştır ve babasını tartaklayarak evden çıkarken, gözüne çarpan büyükannesinin ailenin temsili niteliğindeki resmine tekme atar. Bu durum, aile kavramına karşı hissiyatını yansıtmaktadır. Ailesinden beklediği yanıtları bulamayan Jim, karakolda daha önce yakınlık kurduğu polisle konuşmaya gider. Çünkü polis, daha önce konuşma ihtiyacı duyduğunda yanına gelmesini söylemiştir; fakat polis, yanına gelen Jim'i farketmemiştir bile. Jim; ailesine, polise, otoriteye ve kısacası kimseye kendini ifade edememiş, böylelikle dönem gençliğinin psikolojisi somutlaştırılmıştır.

Filmin son sahnesinde Plato'nun öldürölmesiyle artık ailesinden, toplumdan, otoritelerden ve tüm sistemden ümidini kesen Jim, arkadaşının ölü bedeninin yanında ağlamaya başlar. O sırada yanına ailesi gelir. Babası Jim'i sıkıca tutar ve ayağa kaldırır. Hayatı boyunca hep dik durmasını, ayağa kalkmasını istediğı babası; belki de ilk defa ama en önemli noktada Jim'i ayağa kaldırmıştır. Nitekim onca iletişimsizliğe, anlayışsızlığa rağmen güven ve sevgi, toplumdaki tüm sorunları çözebilecektir.

Film; söylemi, anlatım tarzı, oyuncular ve stiliyle bir döneme yön vermiştir. Başrol oyuncusu James Dean ise bugün bile popüler kültürün en ikonik simgelerinden biri olarak kabul edilmektedir. Aykırı yaşam tarzını filmdeki karakterine yansıtmış, trajik ölümüyle onu gençliğin gözünde efsaneye dönüştürmüştür. Bu sayede Marlon Brando ile beraber dönem gençliğinin ‘‘sinemasal tepkisi’’ halini almıştır. Bu durum, sinema sanatının kitleleri etkileyebilme gücünün en somut örneklerinden biri olarak görölmektedir.



5. SONUÇ

Tarih boyunca toplumsal yapılar, belirli kurallar ve değerler çerçevesinde bir araya gelmişlerdir. Toplumlar içinde ortaya çıkan kanaat önderleri, tasarruflarını kitlelere aktararak düşünceyi yaygınlaştırma ve böylelikle toplumsal normları belirleme arayışına girmişlerdir. Nitekim toplumsal gelişimin ve kitle yönelimlerinin çeşitlenmesiyle kanaat önderlerinin tasarrufları, zaman içinde egemen güçlerin ideolojilerine dönüşmüştür. Bu durum, iktidarı ele geçirerek kendi ideolojisinin benimsenmesi arzusuna giren grupların doğmasına yol açmıştır. İdeolojiyi kitlelere benimsetme, zor kullanarak ya da rızaya dayalı olarak gerçekleştirilmektedir. Zor kullanılarak yayılmaya çalışılan ideolojiler de beraberinde kitle üzerinde hegemonya kurulması gerekliliğini ortaya çıkarmış; ancak tarih göstermiştir ki zor kullanarak dayatılan ideolojiler ve bu doğrultuda kurulan hegemonya, her daim kendi sonunu hazırlamıştır. Çünkü baskı içeren her süreç, kendi başkaldırısını meydana getirmiştir. Zaman içerisinde toplumların üzerinde algı yönetimini amaçlayan devletler, amaçları doğrultusunda propaganda yöntemlerine başvurmuştur. Bu bağlamda dünya savaşları; hali hazırda savaş sebebiyle hassasiyet gösteren toplum psikolojilerini, propaganda faaliyetleriyle kendi ideolojilerine yönlendirme çalışmalarına girişen iktidar sahipleri açısından oldukça elverişli koşullar oluşturmuştur.

Çalışma kapsamında sinemanın toplum üzerindeki etkisi; özellikle Soğuk Savaş yıllarındaki siyasal ortam özelinde ele alınmış ve sinemanın muhalif gücü vasıtasıyla Hollywood içerisinde meydana gelen başkaldırı temsilleri ile bunların ortaya çıkmalarına zemin sağlayan sosyal ve siyasi dinamikler analiz edilmiştir. Bu doğrultuda öncelikle II. Dünya Savaşı öncesi Amerikan toplumunda görülen, özellikle 1929 ekonomik buhranı ve getirisi olan toplumsal sorunlar araştırılmış, bu sorunlara tepki niteliğinde ortaya çıkan ‘sol’ organizmalar ve faaliyetleri, dönemin basın kaynakları incelenerek belirlenmiştir. İnceleme esnasında görülmüştür ki zaman içerisinde bu organizmaların, dünyaya yayılan ‘kızıl tehlike’ olgusuna ABD özelinde zemin hazırladığı yönündeki algı; iktidar sahiplerinin, Hollywood üzerinde birtakım önlemler almasına neden olmuştur. Çünkü komünizm ya da benzer düzeyde ‘tehlike’ içeren ideolojik oluşumlar, sinema vasıtasıyla toplumsal kabul seviyesine ulaşmaktadır. Bu durumun farkında olan Amerikan egemen ideolojisi, Hollywood içerisinde oluşturduğu yasalar ve komiteler vasıtasıyla film endüstrisi üzerinde baskı

oluşturmaya çalışmıştır. Bu baskı; I. Dünya Savaşı'nda "kıızıl tehlike", II. Dünya Savaşı'nda "faşizm" ve Soğuk Savaş döneminde ise "komünizm korkusu" üzerinden şekillenmiştir.

I. ve II. Dünya Savaşı sırasında başvuru propaganda faaliyetleri, kitle yönetimi hususunda devletlerin ya da egemen güçlerin işini fazlasıyla kolaylaştırmıştır. Bahsedilen propaganda faaliyetlerinin uygulanmasında kitle iletişim araçları, en önemli rolü üstlenmiştir. 20. yüzyıl teknolojisinin ilk evrelerinde en önemli propaganda araçlarından biri olarak kullanılan radyo, kısa bir süre sonra bu görevini sinemaya devretmiştir. Nitekim II. Dünya savaşında gerek Sovyetler Birliği gerek de Nazi Almanyası, ideolojilerini filmler vasıtasıyla halka iletmeyi başarmışlardır.

Çalışma doğrultusunda yapılan kapsamlı literatür araştırmaları sonucunda görüldüğü üzere; I. Dünya Savaşı'ndan psikolojik yıkımla ayrılan Avrupa'da sinema sektörü, ilk başvuru diriliş yöntemlerinden biri olarak ön plana çıkmıştır. Çünkü Avrupalı halklar savaşın getirdiği ruh haliyle toplumsal bilinçlerini, değerlerini ve hatta milli benliklerini kaybedecek duruma gelmişlerdir. Ortaya çıkan yeni Avrupa düzeninde, kaos sonucunda liberalleşmesi düşünülen Avrupalı devlet sistemleri, domino etkisiyle birer birer milliyetçi stratejilere yönelmişlerdir. Dönemin politik yaklaşımına göre ülkeler, bu durumdan ancak milliyetçi stratejiler vasıtasıyla çıkabileceklerdir. Bu doğrultuda sinema, bu ideolojilerin kitlelere nakledilmesinde en önemli araç olarak görülmüştür. Bir propaganda aracı olarak sinema, o dönemde hali hazırda Sovyet Birliği'nde etkin bir şekilde kullanılmaktaydı. Joseph Stalin'in de isteği ve desteğiyle çekilen filmler, Bolşevik Devrimi'ni, sosyalist devlet anlayışını ve Sovyetler Birliği'ni açıkça öven nitelikler taşımakta ve hatta doğrudan bu amaca hizmet etmekteydiler. Böyle bir süreçte Eisenstein, Vertov ve Kuleşov gibi yönetmenler ile kullandıkları yeni film teknikleri, kitlelerin sinemasal mesajları çok daha ciddi oranda algılamasına zemin sağlamıştır. Ayrıca sinemada simge üretimi ve metafor gibi kavramların ayrıntılı olarak bu dönem sinemasında kullanıldığı da görülmüştür. Rus sinemasındaki bu dönem, Bolşevik devrimi'nden başlayarak Soğuk Savaş'ın sonuna kadar devam etmiştir.

Çalışmalar doğrultusunda Nazi Almanyası'nda da sinemanın çok etkin bir şekilde propaganda aracı olarak kullanıldığı ve ideolojilerin kitlelere benimsetilmesi

anlamında ciddi sonuçlar elde ettiği anlaşılmıştır. Yine araştırmalar sonucunda görülmüştür ki iktidarının ilk yıllarında Hitler, radyoyu ideolojik söylemleri için kuvvetli bir kitle iletişim aracı olarak kullanmış ancak özellikle propaganda bakanı Goebbels'in yoğun çalışmaları sonucunda propaganda çalışmalarını sinema sanatına yönlendirmiştir. Bu dönemki Alman sineması, Hitler ve Nasyonal Sosyalist düşüncesinin halk tarafından meşrulaştırılmasında büyük katkılar sağlasa da savaş sonrasında Alman sinemasında propaganda unsurları, azalarak önemini yitirmiştir.

Sinemanın ideolojik algı yayılımındaki bu kudreti, Amerika Birleşik Devletleri tarafından çok daha önce keşfedilmiştir. Kültür endüstrisi ve popüler kültür kavramlarının da hali hazırda üreticisi olan Birleşik Devletler, 20. ve 21. yüzyılın her döneminde sinemayı ideolojik bir algı aracı olarak kullanabilmeyi başarmıştır. Çalışma kapsamında yapılan kaynak incelemelerinde, özellikle II. Dünya Savaşı sürecinde Hollywood sinemasının, Amerika Birleşik Devletleri'nin politik stratejilerine büyük oranda hizmet ettiği görülmüştür. Bu dönemde Frank Capra öncülüğündeki Hollywood'un önemli sayılabilecek birkaç yönetmeni, devlet tarafından askeri kademelere getirilmiş ve Amerikan ideolojisine hizmet eder nitelikte propaganda unsuru içeren filmler ve belgeseller üretmişlerdir. Bu filmler incelendiğinde özellikle sinemada "düşman kavramı" unsurunun ağırlığı görülmektedir. Dönemi içeren Amerikan politik anlayışının, siyasi stratejilerin ve savaşa girme sebeplerinin halk tarafından düşünsel anlamda uygun bir zemine oturtulmasını sağlayan bu filmler ve belgeseller, faşizmi dünyanın sonunu getirebilecek ideolojik bir tehdit olarak işlerken; bu ideolojinin temsilcisi olan Benito Mussolini ve Adolph Hitler gibi liderler ile onların ülkelerini "düşman unsuru" olarak ele almışlardır. II. Dünya Savaşı'nın ardından gelen Soğuk Savaş sürecinde ise Hollywood'da faşizm olarak işlenen düşman kavramı, yerini komünizme bırakmıştır.

İkinci Dünya Savaşı ve ardından gelen Soğuk Savaş sırasında Senatör McCarthy'nin baskıcı uygulamalarını da arkasına alan Hollywood, tıpkı II. Dünya Savaşı'nda olduğu gibi dönemin toplumu üzerinde filmler vasıtasıyla hegemonya kurulması için kullanılmıştır. Öte yandan sinema; yalnızca egemen güçlerin ideolojilerini yaymak için değil, egemen ideolojiyi eleştirmek için kullanılabilen muhalif bir araç olma özelliği de taşımaktadır.

Araştırmalar doğrultusunda Savaş döneminde ‘‘komünizm tehlikesi’’ iddiasıyla özellikle Senatör McCarthy’nin gerçekleştirdiği sorgulamalar ve uyguladığı yaptırımların; dönemin iç ve hatta dış politikasında ideolojik yol haritasının belirlenmesine ve toplumsal düzeyde bir korku hegemonyasının oluşmasına neden olduğu görülmüştür. Bu bağlamda Senatör McCarthy, özellikle Hollywood sinema endüstrisindeki ‘‘Cadı Avı’’ soruşturmalarıyla, hem bir komünist tehlike yuvası olarak nitelediği Hollywood sektöründe kontrol sağlamaya kalkışmış hem de bu vesileyle toplum üzerinde muhafazakar bir ideolojik algı oluşturmaya çalışmıştır. Dönemin ABD başkanı Truman’ın da desteğini alan McCarthy, agresif bir politika uygulayarak ulusal düzeyde bir ideolojik temizlik gerçekleştirmiştir. Süreç içinde HUAC’ın da başkanlığını yapan McCarthy, Hollywood özelinde gerçekleştirdiği soruşturmalar neticesinde birçok sinema endüstrisi çalışanını ‘‘öteki’’leştirmiş ve bu insanların camia tarafından dışlanmasını sağlamıştır. Soruşturmaların halka açık oturumlar olarak gerçekleşmesi ve medya tarafından da desteklenmesi, dönemin Amerikan Soğuk Savaş ideolojisinin halk nezdinde kabul görmesine vesile olmuş; ancak bu kabul durumu, başlarda halka bir güven duygusu aşılamış olsa da ilerleyen zamanlarda tepkisel bir tutuma dönüşmüştür.

Kaynaklar incelendiğinde; II. Dünya Savaşı’nın halk üzerinde oluşturduğu tedirgin havanın, akabinde ortaya çıkan Soğuk Savaş kavramıyla beraber giderek şiddetini artırdığı, bu dönemin baskıcı ideolojisinin halkın tahammül sınırlarını zorladığı ve toplum içinde başkaldırı örneklerinin ortaya çıkmasına neden olduğu çıkarımına varılmıştır. Başkaldırı ilk olarak Hollywood’da kendini göstermiştir. Araştırmalar sonucunda McCarthy soruşturmalarında ifade vermeyi reddeden ve daha sonra ‘‘Hollywood On’lusı’’ olarak anılacak olan bir grup sinemacının, Soğuk Savaş ve McCarthy dönemlerine karşı Hollywood’un ilk başkaldırı figürleri olduğu belirlenmiştir. Bu dönemde çekilen ve çalışmamızın önceki bölümlerinde bahsettiğimiz ‘‘High Noon’’ filminin de açıkça bu dönemi eleştiren nitelikler barındırdığı görülmüştür. Sonrasında sinemanın egemen ideolojiye hizmet eden yönünün yanı sıra muhalif ideolojilerin de propaganda yapmalarına zemin sağlaması, bahsi geçen döneme karşı filmlerin içinden çıkagelen başkaldırı figürleri meydana getirmişlerdir. Bu başkaldırı figürleri özellikle Hollywood sinema endüstrisinde filmler vasıtasıyla ortaya çıkmış ve zamanla etkisini tüm Amerikan toplumu üzerinde hissettirmiştir. Araştırma kapsamında bu başkaldırı temsillerinin ortaya çıkışının

politik ve sosyolojik alt yapısı incelenmiş, neticesinde Hollywood’da dönem içerisinde üretilen bu muhalif filmlerin ideolojik söyleminin; toplum psikolojisinde en az McCarthy’nin söylemleri kadar etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

1950’li yılların başında ABD’de, egemen ideoloji tarafından oluşturulmak istenen “Amerikan rüyası” kavramıyla birlikte kitle iletişim araçlarının da desteğiyle yapay bir “ideal Amerikan ailesi” tablosu çizilmiştir. Henüz çok yeni olan; fakat sonuçlarının gelecekte büyük ekonomik krizlere yol açacağı banka kredisi sistemiyle evlerini almış, düzgün bir işe sahip ve aynı zamanda her Pazar günü kiliseye giden muhafazakar aileler, Amerikan rüyası idealini gerçekleştirmeye çalışmaktaydı. Bu aile yapıları, Soğuk Savaş dönemi ideolojisiyle birlikte hızla gelişen dünya dinamiklerine ayak uydurmaya çalışırken, çocuklarını gözden kaçırmaktaydılar. Onlar için toplumca güçlü durabilmek, bireysel olarak ödevlerini yerine getirmek ve olası bir komünist saldırıya karşı hazırlıklı olmak gibi kavramlar, çocuk gelişiminin önüne geçmiştir. Diğer bir ifadeyle çocuklarını hayatta tutabilmek, onları mutlu etmekten çok daha önemlidir. Nitekim McCarthy önderliğindeki dönemin Amerikan ideolojisi, bu anlamda oldukça başarılı olmuştur.

Bu gelişmelerin ışığında 50’li yılların Amerikan gençliği; kendi öfkesinin, sevgisizliğinin ve baskıya karşı tahammülsüzlüğünün yansımasını Hollywood’da bulmuştur. Önce Marlon Brando, kariyerinin başında olmasına karşın bu dönemde yer aldığı filmlerle Amerikan gençliğini fazlasıyla etkilemeyi başarmıştır. “A Streetcar Named Desire” filmiyle Hollywood’a adımını atan Brando, oynadığı karakterle dönemin abartılı tiyatral oyunculuğuna zıt bir tarzda gerçekçi bir oyunculuk sergilemiştir. Bu gerçekçilik, sinema sanatında bir yeniliktir. Yakışıklı, ağzı bozuk ve cezbedici niteliklerini barındıran bu karakteri, Brando’ nun daha ilk filminden itibaren farkedilmesine yol açmıştır. Sonrasında çalışmamızda incelemesini gerçekleştirdiğimiz “The Wild One” filmiyle gençliğin idolu haline geldiği görülmüştür. Bu filmde oynadığı karakterin sıradışı fiziksel özellikleri ve kural tanımazlığı, dönemin gençliğine yön vermiş ve uzun vadede Brando, toplumun daha geniş alanlarına yayılan bir başkaldırı figürüne dönüşmüştür. Çalışmamızın inceleme bölümünde yer alan bir diğer filmde ise yine Marlon Brando’nun, bu kez daha çok toplumsal ve sosyal sorunlarla boğuşan ancak yine otoriteye kafa tutan bir karakteri canlandırması, dönemin işçi sınıfının başkaldıran liderine dönüştüğü

gözlemlenmiştir. Araştırmalarımız sonucunda filmin özellikle McCarthy soruşturmalarını ve ‘‘Cadı Avı’’ süreçlerini eleştiren başkaldırı nitelikleri barındırmasının, filmin yönetmeni olan Elia Kazan’ın da bu süreçte muhbirlik yapmasından çok daha fazla etki bıraktığı çıkarımına ulaşılmıştır. Brando’nun ardından bir başka genç isim olan James Dean, çalışmamızın konusunu içeren diğer başkaldırı figürü olarak ele alınmıştır. Aynı yıl içinde çevirdiği üç filmin ardından 24 yaşında hayatını kaybetmesi, Hollywood sinema endüstrisi tarafından çok etkili bir şekilde kullanılmış ve yıllar boyunca bir sinema ikonu olarak toplum tarafından kabul edilmiştir. Hollywood, döneme ait başkaldırısını Dean’in oynadığı ve çalışmamızın film incelemesi bölümünün son aşaması olan ‘‘Rebel Without a Cause’’ ile kuvvetlendirmiştir. 50’li yıllar Amerikan toplumunun en önemli sosyal sorunlarından olarak görülen aile içi sevgisizlik, toplumsal baskılar ve bunun sonucunda isyan eden gençlerin anlatıldığı filmin, incelememiz sonucunda oldukça kuvvetli toplumsal eleştiri unsurları taşıdığı ve bununla beraber ‘‘Amerikan rüyası’’ ütopyasına karşı da o döneme dek yapılan en ciddi eleştirilerden biri olduğu kanısına varılmıştır.

Çalışmamızda ayrıntılı bir şekilde yer verdiğimiz Elia Kazan ve Nicholas Ray öncülüğündeki birkaç yönetmen, toplumsal sorunlara eğilen filmler üretmeyi başarmışlardır. Kazan’ın; her ne kadar entelektüel camiada bir muhbir olarak nitelendirilse de, McCarthy dönemi ve ‘‘Cadı Avı’’ soruşturmalarına karşı en cesur eleştirel figürlerden biri olduğu görülmüştür. O dönemde çektiği eleştirel nitelikte filmlerin yanı sıra keşfettiği Marlon Brando ve James Dean gibi genç oyuncular, 50’ler gençliğinin rol modellerine dönüşmüşlerdir. Kazan, filmlerinin anlatı yapısıyla dönemi eleştirirken, keşfettiği oyuncularla da Hollywood’da doğan ve hızla tüm topluma yayılan bir başkaldırı hareketi başlatmıştır. Bu durum bazı kesimler tarafından Elia Kazan’ın, soruşturma süreçlerindeki tavrına karşın bir günah çıkarma olarak değerlendirilmiştir.

Nitekim araştırmamız kapsamında gerçekleştirdiğimiz film incelemeleri de döneme dair hipotezimizi destekler bir nitelik taşımaktadır. Çalışmamız bize göstermiştir ki her baskı ortamı gibi 50’ler Amerikasının McCarthy dönemi politikası da kendi başkaldırı figürlerini oluşturmuş, zamanla bu figürlerin toplumsal kabulüyle ideolojik zayıflama sürecine girmiştir. James Dean ve Marlon Brando gibi

Hollywood yıldızı olarak başlayan ancak zamanla toplumun başkaldırı temsillerine dönüşen figürler, birçok siyasetçinin ya da ülkenin yapamadığını yapmış ve bir neslin hem sosyal hem de ideolojik algısını kökten değiştirmiştir.





KAYNAKLAR

- Abisel, N. (2006). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Adorno, T.W. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Adorno, T.W. (2011). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi* (N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akarcalı, S. (2003). *İkinci Dünya Savaşında İletişim ve Propaganda*. Ankara: İmaj Yayınları.
- Akyıl, L. (2017). Uluslararası İlişkilerde Algı Yönetimi Aracı: Propaganda Sineması. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 2(2), 129-139.
- Albertini, J. M. (1995). *Ekonomik Sistemler* (C. Unay, Çev.). Bursa: Ekin Kitabevi.
- Alpteki, N. (2009). Tennessee Williams'ın Söylenmemiş Bir Şey Oyunu'nun Dramaturji Dosyası ve Reji Defteri. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul*.
- Altay, S. ve Uğur, U. (2018). Sinemanın Propaganda Aracı Olarak Kullanılması: Ben Küba Filmi. *Aydın Sanat Yıl*, 4(8), 13-32.
- Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arı, T. (2004). *Irak, İran ve ABD-Önleyici Savaş, Petrol ve Hegemonya, 1.Baskı*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Arın Karaçay, E. (2020). İdeoloji ve İdeolojik Eleştiri Paradoksunda Sinema. *Egemia*, 6, 70-90.
- Armaoglu, F. (1991). *Belgelerle Türk-Amerikan Münasebetleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Armes, R. (1975). *Film and Reality*. Penguin Books Press.
- Bacevich, A. J. (2005). *The New American Militarism*. New York: Oxford University Press.
- Baydur, M. (2004). *Sinema Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bekar, N. (2019). Güvenlik Kavramının Değişimi ve Türkiye'nin Barışı Koruma Faaliyetlerine Katkısı. *Avrasya Etüdleri*, 25(56), s.179-202.
- Bektaş, A. (2002). *Siyasal Propaganda*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Blum, J. M. and William S. Mc Feely, (eds.) (1988). *The National Experience: A History of the United States*. New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.
- Büker, S. ve Uluyağcı, C. (1993). *Yeşilçam'da Bir Sultan*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Byars, J. (1991). *All That Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950s Melodrama*. London: Routledge.
- Cavalier, J. J. (2004). *Medya ve İletişim Teknolojileri* (M. Çamdereli, Çev.). İstanbul: Salyangoz Yayınları.

- Chomsky, N. (1998). *Savas Sonrası Yılların Entelektüel Tarihi-Soğuk Savaş ve Üniversite* (M. Ceylan, Çev.). İstanbul: Kızılelma Yayıncılık.
- Crick, B. (2003). *McCarthyilik, Blackwell'in Siyaset Bilimi Ansiklopedisi* içinde (C. II, s. 31.) (E. Yükselci vd. Çev.). Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Çağlar, D. (2006). Kamuoyu Oluşturulmasına Bir Örnek: 1945-1955 Yılları Arasında Gazetelerde Antikomünizm. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- Çakı, C., Gazi, M.A., Çakı, G. Ve Almaz, F. (2019). Goebbels Liderliğinde Nazi Almanyası'nda Propaganda Sineması. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(4), 1-14.
- Çelik, A. (2018). Soğuk Savaş Süreci ve Türkiye'ye Etkileri. Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Elazığ.
- Çiğdem, A. (2008). *Akıl ve Toplumun Özgürleşimi. Jürgen Habermas Üzerine Bir Çalışma*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Davis, W. (2003). Death's Dream Kingdom: The American Psyche After 9- 11. *Journal for the Psychoanalysis of Culture & Society*, 8(1), 127-132.
- Demir, Y. K. (2006). Soğuk Savaş Sırasında Amerikan Propagandası-Türkiye Örneği-.*Yüksek Lisans Tezi*, Kırıkkale Üniversitesi.
- Diken, B. Ve Laustsen, C. B. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Divine, R. A. (1981). *Eisenhower and the Cold War*. Oxford: Oxford University Press.
- Doherty, T. (2003). *Cold War, Cool Medium, Television, McCarthyism and American Culture*. Colombia: Colombia University Press.
- Dorsay, A. (2005). *100 Yılın 150 Oyuncusu*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Dural, B. (2012). Antonio Gramsci ve Hegemonya. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(39), 309-321.
- Dündar, A. (2020). Ölüm Kaygısının Tüketici Davranışları Üzerindeki Etkisi: Soğuk Savaş Döneminde ABD Toplumu. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Başkent Üniversitesi. Ankara.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji* (M. Özcan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eisenstein, S. (1993). *Sinema Sanatı* (N. Sarman, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Erdoğan, İ., ve Korkmaz, A. (2005) *Öteki Kuram*. Ankara: Erk Yayınları.
- Erkan Ülker, A. (2010). Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği Arasındaki Soğuk Savaş Yıllarında Amerikan Dış Politikası. *Sosyal Bilimler*, 8(1), 183-194.
- Ertem, B. (2009). Türkiye-ABD İlişkilerinde Truman Doktrini ve Marshall Planı. *BAÜ SBED*, 12(21), 377-397.
- Erus, Z. Ç. (2007). Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü. *Selçuk İletişim*, 4(4), 6-10.

- Fırat, N. S. (2008). Savaş Fotoğraflarının Kullanımı Bağlamında Propaganda ve Manipülasyon. *Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Finch, L. (2002). Psikolojik Propaganda: Yirminci Yüzyılın İlk Yarısında Fikirlerin Fikirlerle Savaşı (R. Gün Çev.). *Avrasya Dosyası, İstihbarat Özel*, 8(2), 80-99.
- Fried, A. (1997). *McCarthyism, The Great American Red Scare, A Documented History*. New York: Oxford University Press.
- Gaddis, J. L. (1972). *The United States and the Origins of the Cold War 1941- 1947*. New York: Columbia University Press.
- Gaddis, J. L. (2005). *Soğuk Savaş (Pazarlıklar, Casuslar, Yalanlar, Gerçek)* (D. Cenkçiler, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Geuss, R. (2002). *Eleştirel Teori* (F. Keskin Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gevgili, A. (2014). *Çağını Sorgulayan Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Gezmen, B. ve Gürkan, H. (2016). V for Vandetta Filmi Üzerinden İdeolojik Bir Okuma. *Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi*, 24(2). 198-213.
- Glazar, N., Antony, L. and Tanerhaus, S. (2004). Have You No Sense of Decency; McCarthyism 50 Years Later. *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 57(3), 21-27.
- Gramsci, A. (1986). *Hapishane Defterleri* (K. Somer, Çev.). İstanbul: Onur Yayınları.
- Griffith, R. (1987). *The Politics of Fear: Joseph R. McCarthy and the Senate Acls Humanities*. e-book.
- Gönlübol, M. (2000). *Uluslararası Politika (İlkeler-Kavramlar-Kurumlar)*, Siyasal Kitabevi, 5.Baskı, Ankara.
- Güler, Y. (2004). II. Dünya Harbi Sonrası Türk-Amerikan İlişkileri (1945-1950). *Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 209-224.
- Güner, A. (2014). Amerika Birleşik Devletleri'nde McCarthy Dönemi ve Dış Politika Üzerindeki Etkileri. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(1), 62-78.
- Hall, S., Lumley, B. Ve McLennan, G. (1985). *Siyaset ve İdeoloji: Gramsci* (S. Emrealp, Çev.). Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Halle, L. J. (1971). *The Cold War As History*. Harper & Row Press
- Halliday, T. C. (1982). McCarthyism In Civil Era, The idiom of Legalism in Bar Politics; Lawyer, McCarthyism, and Civil Era. *American Bar Foundation Research Journal*, 7(4), 911-988.
- Harlow Giles D. ve Maerz G. C. (der.) (1991). Measures Short of War: The George F. Kennan Lectures At the National War College, 1946-47, Washington, DC: National Defense University Press, Fort Lesley J. McNair.
- Hart, L. (2004). *II. Dünya Savaşı Tarihi I, 6. Baskı*, İstanbul: YK Yayınları.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları* (U. Kutay ve M. Çavuş, Çev.). İstanbul: Es Yayınları.

- Herman, E. Ve Chomsky, N. (2012). *Rızanın İmalatı: Kitle Medyasının Ekonomi Polisiği* (E. Abadoğlu Çev.). İstanbul: bgst Yayınları.
- Hobsbawm, E. J. (2020). *Milletler ve Milliyetçilik* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Holz, H.H. (2012). *Frankfurt Okulu Eleştirisi* (O. Geridönmez, Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Horkheimer, M. (1998). *Akıl Tutulması* (O. Koçak, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hürriyet “Amerikan Cumhurbaşkanı Bir Roma imparatoru Kadar Selahiyetlidir”, Hürriyet, 15 Subat, s.2; Vatan, 20 Mart, 1954, s.4
- Isaacs, J. (1993). *Cold War*. London: Bantam press.
- İşlek Tolunay, S. (2018). Biz Bu Kasabada Yabancıları Sevmeyiz. *SEKANS Sinema Kültürü Dergisi*, 9, 102-119.
- Kalkan, F. (1988). *Türk Sineması Toplumbilimi*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları.
- Kellner, D. (2010). *Medya Gösterisi* (Z. Paşalı, Çev.). İstanbul: Açılım Kitap.
- Kennan, G. (1946). February 22, 1946 George Kennan's 'Long Telegram'. *Wilson Center, Digital Archives*. (digitalarchive.wilsoncenter.org, Erişim tarihi: 23 Mayıs 2022).
- Kennan, G. F. (1947). *The Sources of Soviet Conduct, Foreign Affairs*.
- Kennan, G. F. (1985). *American Diplomacy: 1900- 1950*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kılınç, B. (2012). Sinemada Politik Eleştiri: Marksist Kuram ve Sinema. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Anadolu Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir.
- King, G. (2002). *New Hollywood Cinema: An Introduction*. London: IB Tauris & Co.
- Kissinger, H. (2002). *Diplomasi*, 3.bsk. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kolker, R. (2008). *Kültürel Pratik Olarak Sinema. Sinema İdeoloji Politika: Sinemasal Yazılar İçinde* (ss. 97-145). Ankara: Nirengi Kitap.
- Kumova, C. (2011). Travma ve Amerikalılık: Hollywood Sinemasında “11 Eylül”. *Yüksek Lisans Tezi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Lindsey R (1995). *Brando Annemin Öğrettiği Şarkılar* (G. Koca, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Longlois, G. (Ed.) (2000). *20. Yüzyıl Tarihi*. İstanbul: Nehir Yayıncılık.
- Mannheim, K. (2002). *İdeoloji ve Ütopya* (M. Okyayuz, Çev.). Ankara: Epos Yayınları.
- Mardin, Ş. (1997). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marx, K. Ve Engels, F. (2014). *Komünist Manifesto* (C. Üster ve N. Deriş, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Mayers, D. A. (1988). *George Kennan and the Dilemmas of US Foreign Policy*, Birinci baskı. Newyork: Oxford University Press.

- McGhee, G. (1992). *A.B.D.-Türkiye-NATO Ortadoğu* (B. Çorakçı, Çev.). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- McGowan, T. ve Kunkle, S. (2014). *Lacan ve Çağdaş Sinema* (Y. Ertuğrul ve C. Turan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- McMahon, R. J. (2013). *The Cold War in the Third World*. New York: Oxford University Press.
- Medhurst, M. J., Ivie, R. L., Wander, P., Scott, R. L. (1984). *Cold War Rhetoric, Strategy, Metaphor and Ideology*. Michigan: Michigan State University Press.
- Medin, B. Ve Kaymak, A. (2021). İdeolojik Bir Aygıt Olarak Sinema: American Sniper Filmi Bağlamında Başat İdeolojinin İmaja ve Söyleme Tezahürü. *Erciyes İletişim Dergisi*, 8(1), 153-175.
- Meşe, E. (2016). *Komünizmle Mücadele Dernekleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Nichols, B. (1981). *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Indiana University Press.
- Nyre, J. S. (2003). *Amerika'nın Gücünün Paradoksu* (G. Koca, Çev.), İstanbul: Literatür Yayınları.
- Oakley, R. J. (1990). *God's Country America in the Fifties*. New York: Dembner Books.
- Onat, E.S. (2012). Amerikan Film Sansür Yasası Olarak Yapım Yönetmeliği'nin Doğuşu ve 1948 Yılına Kadar Kara Film Üzerindeki Etkisi. *Doktora Tezi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Oran, B. (2012). *Türk Dış Politikası* (C.I , 17.bsk.). İletişim Yay.: İstanbul.
- Önder, E. (2020). Başkanların Doktrinleri Çerçevesinde, ABD'nin Yeni Güvenlik Anlayışı ve Soğuk Barış. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(1), 27-39.
- Örnek, C. (2010). 1950'li Yıllarda ABD ile Buluşma: Anti- Komünizm, Modernleşmecilik Ve Maneviyatçılık. *Doktora Tezi*, Marmara Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Özçağlayan, M. Ve Apak, D. (2017). Soğuk Savaş Yıllarında Algı Yönetimi, Haber ve Propaganda İlişkisi. *Marmara İletişim Dergisi*, 28, 107-130.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Özkan, B. (2011). Soğuk Savaş Sonrası Amerikan Dış Politikası. *Stratejik Araştırmalar*, 9(16), 52-91.
- Özsoy, O. (1998). *Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Öztürk, G. (2017). *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi* (AKAR), 2(3), 157-174.
- Öztürk, S. (2017). Sinema ve İdeoloji İlişkisi Bağlamında Slumdog Millionaire Filminin

- Analizi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(62), 216-232.
- Rotha, P. (1996). *Sinema Tarihi Ülke Sinemaları* (İ. Sener, Çev.). Sistem Yayınları, İstanbul.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2016). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Ryan, M. (2015). *Sinema Politikaları: Söylem, Psikanaliz, İdeoloji* (H. Erkıılıç, Çev.). *Sinecine*, 6(2), 77-90.
- Sadakaoglu, M.C. (2018). Reklam Estetiği ve Mit Üretimi Açısından “Marlboro Man” ve “Marlboro Country” Reklam İmgelerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 4, 25-44.
- Said E. (2004). *Oryantalizm, Batı'nın Şark Anlayışları* (B. Ünler, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sander, O. (1979). *Türk Amerikan İlişkileri 1947-1964*. Ankara: SBF Yayınları.
- Sander, O. (2000). *Siyasi Tarih 1918-1994, 30.baskı*. İstanbul: İmge Yayınları.
- Sarıtaş, İ. (2018). Nazi Döneminde Sinemanın Propaganda Aracı Olarak İşlevi. *Journal of Communication Theory & Research/İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (47).
- Sarıtaş, İ. (2019). Alman İmparatorluğu'nun Türk Dünyasına Yönelik Propaganda Faaliyetleri: Arkeolog Max Freiherr von Oppenheim ve Doğu Haber Ajansı. *Bilig, Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 91, 113-135.
- Schmidt, R. (2004). *RED SCARE FBI and the Origins of Anticommunism in the United States, 1919-1943*. e-Book.
- Scognamillo, G. (1997). *Dünya Sinema Sanayii* (H. İbeyi, Ed.). İstanbul: Timas Yayınları.
- Seçkin, G. (1996). Medya: Ekonomik ve Politik Elit İktidar Grubu. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 6.Baskı, İstanbul.
- Serter, S. (2016). Sinemada Yıldız İmgesi: James Dean ve Asi Gençlik (Rebel Without a Cause, 1955). *Gümüşhane Ü. İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 4(1), 371-391.
- Shawn J. P.G. (2002). *The Rhetorical Presidency, Propaganda, and the Cold War, 1945-1955*. Praeger Publishers, Westport.
- Slater, P. (1998). *Frankfurt Okulu: Kökeni ve Önemi Marksist Bir Yaklaşım*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Solanas, F., ve Gettino, O. (2008). Üçüncü bir sinemaya doğru. B. Bakır, Ü. Yörükhan, & S. Saliji (Dü) içinde (s. 167-195). *Sinema İdeoloji Politika*, Ankara: Orient.
- Spanier, J. (1992). *American Foreign Policy since World War II*. Washington: A Division of Congressional Quarterly Inc.

- Taşpınar, H. (2009), Amerika Birleşik Devletleri'nin Petrol Politikası-Ortadoğu Örneği-(1950-1990). Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, *Yüksek Lisans Tezi*, Edirne.
- Teksoy, R. (2005). *Sinema Tarihi, 1*. İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.
- Türkkaya, A. (1968). Marshall Planından NATO'nun Kuruluşuna Kadar Soğuk Harb. *Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 23(3), 276.
- Uçarol, R. (2015). *Siyasi Tarih (1879-2014)*. (10. bsk). İstanbul: Der Yayınları.
- Ülman, H. (1991). *Türk-Amerikan Münasebetleri*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- Weir, F. (1994). *Russia in the Winter of Democracy*. Covert: Action Quarterly.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Z. Aracagök ve B. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Wood, R. (1989). *America in The Movies*. New York: Columbia University Press.
- Yılmaz Keskin, Y. (2007). Propaganda Aracı Olarak Sinema: 1990 Sonrası Amerikan Filmlerinde Propagandanın Kullanımı Üzerine Bir Çalışma. *Yüksek Lisans Tezi*, Selçuk Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Yılmaz, E. (1997). *1968 ve Sinema*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Yılmaz E. (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine (Der.), *Sinema, İdeoloji, Politika*.
- Yılmaz, H.S. (2011). Amerikan Sinemasına Egemen Mutlu Son İdeolojisi. *Yüksek Lisans Tezi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Zinn, H. (2005). *Amerika Birleşik Devletleri Halkları Tarihi* (S. Sayan Özer, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Koçak, Utku
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri :
Medeni hali :
Telefon :
Faks :
e-mail :



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	AHBV – Radyo, Televizyon ve Sinema	2022
Lisans	Gazi Üniversitesi İİBF – Ekonometri	2018
Lise	Ankara Cumhuriyet Lisesi (YDA)	2006

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
-----	-----	-------

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Hobiler

Metin yazarlığı, içerik üretimi, video kurgu-montaj, seslendirme.



