

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
ОДЕЉЕЊЕ ЗА ИСТОРИЈУ

МАСТЕР РАД:

СЛИКА КОРЕЈСКОГ РАТА У АМЕРИЧКОМ ФИЛМУ

СТУДЕНТ:

Лазар Јовићевић – ИС17/22

МЕНТОР:

Проф. др Радина Вучетић

Београд, 2018.

САДРЖАЈ:

ПРЕДГОВОР.....	2-5
1.УВОД.....	6-12
1.1.Хладни рат, Холивуд и Корејски рат.....	12-17
2.ПРЉАВИ ПЕШАДИНЦИ.....	18-34
3.ЛЕТЕЋИ ВИТЕЗОВИ.....	35-50
4.ЗАРОБЉЕНИЧКО ПИТАЊЕ.....	51-56
4.1.Живот у логорима.....	56-59
4.2.Сажалење или мржња?.....	59-64
4.3.Испирање мозга и „вирус“ мајчинства.....	64-70
ЗАКЉУЧАК.....	71-73
БИБЛИОГРАФИЈА.....	74-78

ПРЕДГОВОР

Свет после Другог светског рата показао се знатно другачијим него претходни. Рат се завршио поразом нацистичке Немачке, и његов крај је резултирао успоном Сједињених Америчких Држава као нове светске силе. Исто тако, Совјетски Савез је почео да све више узима примат у источној Европи, намећући своју власт и успостављајући своју варијанту социјализма на том простору. Иако су нетрпељивости између ове две државе постојале и пре Другог светског рата, политичка ситуација у којој су се након њега нашле довела је до тога да у следећих четрдесет година постану највећи супарници и једине две суперсиле на Земљи. Још један важан фактор у овом новом свету било је опадање великих колонијалних сила и успон покрета за независност у њиховим колонијалним поседима, где ће се САД и Совјетски Савез борити за наклоност народа у својим борбама за независност. Упркос веровањима да ће нови светски сукоб избити у тада подељеној Европи, први конфликт два нова гиганта избиће у Азији, на рушевинама Јапанског царства, и то на вероватно најмање очекиваном месту, на Корејском полуострву.

Корејско полуострво је на почетку XX века било у поседу Јапанског царства, и све до Другог светског рата није било у центру пажње великих сила. Крај рата и пропаст Јапана дао је Кореји много већи значај него раније. Јапанска окупација је створила поделе у корејском друштву по питању уређења ослобођене земље, што се одразило на два покрета за независност, на чијим темељима ће настати две будуће државе. Нетрпељивост и подозрење међу бившим савезницима одразило се и на будуће лидере двеју држава, од којих је сваки имао намеру да уједини цело полуострво под својом влашћу, али ниједан то није могао учинити без помоћи силе на коју се ослањао. Тензије између две Кореје су кулминирале нападом Севера 1950. године и почетком рата који је трајао све до 1953. године. Иако су САД имале велике успехе на почетку рата, успевши не само да ослободу Јужну Кореју, него и да заузму Северну, претња новонастале комунистичке Кине и совјетско поседовање нуклеарног наоружања су овом сукобу дале ширу димензију. Рат се завршио споразумом о примирју, али до данас две Кореје су формално и даље у рату. Додуше, новија политичка ситуација то може променити набоље.

Корејски рат веома је специфичан догађај у историји САД. Ово је био први „врући“ сукоб у Хладном рату, и први рат вођен под заставом Уједињених нација. Био је и први пример

„ограниченог рата“ који се водио уз ризик увлачења СССР и комунистичке Кине и коришћење нуклеарног наоружања. Огроман број живота је био изгубљен са обе стране, а настао је и велики број избеглица и подељених породица. Исто тако, он је у великој мери утицао на друштво САД.

У годинама пре рата у Корејског рата, догађаји попут Маршаловог плана и формирања НАТО-а указивали су на коначно формирање става према СССР-у и намераваном преуређењу новог света, као и на раст утицаја САД-а у западној Европи. Истовремено, догађаји попут првог совјетског тестирања нуклеарне бомбе и победе комунистичких снага у Кини 1949. године водили су све већој милитаризацији и стварању антикомунистичке атмосфере унутар америчког друштва, што је резултирало настајањем посебних, репресивних образаца политичког и друштвеног понашања. Рат је био кап која је прелила чашу, и управо тада период антикомунистичке хистерије познат као „макартизам“ узео је највише маха и довео до масовних прогањања свакога ко је имао било какве симпатије према комунизму или идеологијама које су ишле против америчког патриотизма. Догађаји у Кореји су завршили релативно мирне године после Другог светског рата и подсетиле човечанство да чак ни претња атомске бомбе неће зауставити оружане сукобе широм света. Ипак, упркос наведеним разлозима, ова „полицијска акција“, према речима председника Трумана, била је донекле перципирана као споредна епизода у историји САД-а, до те мере да је названа „заборављеним ратом“, о чему говори и чињеница да је споменик ветеранима Корејског рата постављен тек 1995. године. У односу на Други светски рат који је слављен као борба против највећег зла у историји, и Вијетнамски рат кога су пратила турбулентна политичка и социјална трвења, Корејски рат се чинио маргиналним и неважним.

Један од путева да се овај феномен истражи јесте и разматрање односа Холивуда према Корејском рату. Филмска индустрија је била међу првим метама макартистичких ловова на вештице, и у кампањи против комунизма су важну улогу имале разне десничарске организације са циљем да осигурају улогу Холивуда у промовисању националних интереса. Исто тако, многе холивудске звезде су користиле свој статус за афирмацију „идеја и идеала“ САД-а. Између 1948. и 1953. године, у јеку највеће хладноратовске хистерије и у зениту макартизма, Холивуд је на сцену избацио око седамдесет експлицитно антикомунистичких филмова чија је идеја била да се кроз њих промовишу амерички патриотски идеали као

одговор на комунизам СССР-а. Не може се сматрати случајношћу чињеница да су оваква остварења излазила у јеку корејског сукоба, и да су многа од тих остварења настала под његовим директним утицајем.

Генерална скепса историчара и осталих истраживача у друштвеним наукама поводом коришћења филма као извора за тумачења и анализе којима су се бавили, развила се на основу оптужби за вулгаризацију писаног материјала, дисторзију документарних извора и, нарочито, мелодраматизацију историјских догађаја и њихово поједностављивање ради уклапања у филмски наратив. Недостатак сарадње историчара са редитељима и сценаристима и њихова удаљеност од продукције, представљали су додатни фактор несагласности филма са историјском стварношћу, мада изузеци постоје.¹ Међутим, управо због тога филм се може користити као драгоцен извор о времену у коме је настао, идеологији и ставовима који су га изнедрили.² Овакав приступ је даје увид у *друштвену перцепцију* догађаја које филм приказује, али и указује на који начин су политичка и социјална клима одређеног доба утицала на сам процес снимања филмова.

Битно је овде осврнути се и на пропагандну улогу филма, и његову улогу у обликовању стварности. Пропаганда често носи пежоративну конотацију, и повезана је са нацистичком Немачком и Совјетским Савезом, чији су пропагандни филмови имали за циљ или да афирмишу култ вође, попут *Тријумфа воље (Triumph des Willens)* Лени фон Рифенштал, или да мобилишу широке народне масе попут *Оклопњаче Потемкин (Броненосец Потёмкин)* Сергеја Ејзенштајна. Ипак, интересантнији вид пропаганде се обично може видети тамо где је номинално нема, и која је направљена под маском разбигриге и разоноде.³ Холивудски филмови се најчешће оптужују да под маском лаке забаве индоктринирају публику и да „креирају јавност“ тј. да постављају опште стереотипе, трендове, норме понашања и, консеквентно томе, мишљења.⁴ Према томе, филм који и није смишљен у сврху пропаганде,

¹ Marie-Hughes Warrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York 2007, стр.18-24; Роберт Росенстон ову тенденцију уобличава кроз, како он то назива, „шест филмских грехова“, тј. шест грешака који историјски филмови често праве у покушају да прикажу историјске догађаје.

² William Guynn, *Writing History in Film*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York 2006, стр.1-2, 6-12; Још један битан проблем са којим се историчари суочавају јесте језик кинематографије и његова „неразумљивост“, како га описује већина историчара који се баве филмом.

³ Darko Tadić, *Propagandni film*, Spektrum Books, Beograd 2009, стр.15, Marie-Hughes Warrington, *нав. дело*, стр.144-150.

⁴ Darko Tadić, *нав. дело*, стр.169.

носи одређене културне обрасце који ће утицати на јавно мњење публике. Овако посматрани, холивудски филмови из времена хладног рата пружају нам увид у нову улогу САД-а у политичкој матрици света и у самосвест која ту улогу прати. Они својој публици шаљу слику о томе ко је непријатељ и како треба поступати са њим, посебно када се узме у обзир да је драматичан заокрет у политичким савезима, који се одиграо непосредно након рата, био кључан за обликовање јавног мњења и начин на који су се филмска остварења бавила тим темама.

Главна тема овог рада биће анализа слике Корејског рата у америчком филму која ће обухватати период од почетка тог рата до почетка шездесетих, тачније до 1962. године, будући да је у том периоду хладноратовска хистерија у САД била на врхунцу, а да су после шездесетих филмови о Кореји постали мање заступљени. Поред њиховог пропагандног садржаја, овај рад ће тежити да анализира на који начин су изабрани филмови гледали на Корејски рат. Поред филмова, биће коришћена и литература која се бавила не само филмовима о Кореји, него и филмским пејзажем САД-а за време хладноратовске хистерије.⁵

⁵ Битно је напоменути да је, иако литература о филмовима о Корејском рату постоји, она знатно мања од, рецимо, литературе о Вијетнамском рату; Edwards, Paul M., *A Guide to Films on the Korean War*, Westport, CT, Greenwood Press, 1997.; Falk, Louis Kaye, *The Korean Conflict in Film: A Thesis*, University of New Orleans, 1989.; Habgood, Carol Anne. *Hollywood and the Korean Conflict: A Survey of Films about the War, 1950-1953.*, University of Southern California, 1970.; Lentz, Robert J. *Korean War Filmography*. Jefferson, NC: McFarland and Company, 2003.; Dougherty, Sara Harrison, *Early Cold War Combat Films and the Religion of Empire*, University of Rochester, Rochester, New York 2012. Merritt, Jonathan C., *The Remembered War: Korean War in American Culture 1953-1995: A Dissertation*, Tuscaloosa, Alabama 2017.

УВОД

Године након Другог светског рата виделе су све већу дезинтеграцију савезништва САД и СССР, и политичке одлуке које су биле донете у Европи указивале су на постајање новог, биполарног света. Декларацију Труманове доктрине условљену кризама у Грчкој и Турској пратио је Маршалов план за економски опоравак Европе, и стварање НАТО-а 1949. године. Исто тако, Совјетски Савез је увео блокаду Берлина 1948. године и успоставио њему одане режиме у источној Европи. Прелом у сукобу довео је до потписивања меморандума САД, NSC-68⁶ који је представљао образац за америчку милитаризацију и трку у наоружању, додатно подстакнуту првим совјетским тестирањем нуклеарне бомбе.⁷ Још један важан догађај који ће знатно утицати на формирање хладноратовске климе у САД десио се готово у исто време. 1949. године грађански рат у Кини завршио се победом комунистичких снага Мао Цедонга и оснивањем Народне Демократске Републике Кине, која је, упркос претходним несугласицама и нетрпељивостима са Совјетским Савезом, фебруара 1950. године са њим потписала је уговор о пријатељству.⁸ Управо ће Азија постати поприште првог сукоба у новом, послератном свету, и то на Корејском полуострву, које је све до тог тренутка имало другоразредни значај у светским токовима.

Историја Кореје после рата не може се сагледати без увида у њен положај под Јапанским царством. Кореја је пре периода јапанске окупације, а и током већег дела своје историје, била изолована од остатка Азије услед статуса трибутарне државе Кине, на коју се ослањала у тежњи да се у тој изолацији и одржи. Овакав систем ће почети да се распада слабењем тада владајуће династије Ђинг и уласка Русије и Јапана у њену сферу. Јапан је у периоду Меиђи рестаурације постао доминантна сила у источној Азији што се потврдило и његовом победом над Кином у рату 1894. године. Русија је покушала да овај тренутак искористи да попуни вакуум настао њеним поразом, те је постала супарник Јапана, да би њихов сукоб кулминирао ратом 1905. и јапанском победом. Уз подршку Велике Британије и прећутно одобрење САД, Јапан је 17. новембра 1905. године прогласио протекторат над Корејом, а

⁶ „NSC 68: United States Objectives and Programs for National Security (April 14, 1950)“, *Mount Holyoke College*, <https://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/nsc-68/nsc68-1.htm>, (22. јул 2018).

⁷ Dubravka Stojanović, *Рађање глобалног света 1880-2015: Ваневропски свет и савременом добу*, Удружење за друштвену историју, Београд 2015, стр.204-211.

⁸ Dubravka Stojanović, *нав. дело*, стр.211-215.

пет година потом ју је анектирао.⁹ Јапанска политика у Кореји је имала за циљ да је инкорпорира у своју државну администрацију као део пројекта Велике источноазијске сфере просперитета (јап.*Dai Tōa Kyūeiken*).¹⁰ Она је укључивала идеје које су заговарале јединство Јапана и Кореје (кор.*Naeseon Ilche*; јап.*Naisen Ittai*) под окриљем сличних културних образаца, што је у пракси значило јапанизацију корејског становништва. Номинално су Корејци, као поданици цара имали једнака права као и јапански грађани, али су у пракси она била мртво слово на папиру. Јапанизација је посебно узела маха на почетку Другог светског рата, и укључивала је агресивнију културну политику која се сводила на забрану корејског језика и писма, као и учвршћивање царског култа.¹¹ У оваквим условима, растао је покрет отпора јапанској окупацији започет мартовским протестом, 1. марта 1919. године, који је трајао годину дана све док га јапанске власти нису насилно угушиле. Ови догађаји имали су велики утицај на радикализацију емигрантских снага. Привремена влада је основана 9. априла 1919. године са центром у Шангају, док је Корејски комунистички покрет основан са центром у Манџурији и источном Сибиру од некадашњих герилских покрета. Ово је означило дефинитивну поделу на две фракције; леву, под утицајем марксизма-лењинизма, и десну под утицајем западних либералних идеја и конфучијанизма. Ипак, оба покрета су патила од унутрашњих подела и недостатка интернационалне помоћи.¹² Други светски рат је знатно променио гледиште САД према Корејском полуострву. Све до тада, Кореја није била у фокусу њихове пажње, док су интереси СССР-а на том простору су били много јаснији, с обзиром на географски положај и близину двеју земаља. Заинтересованост САД за Кореју развила се из идеје да оне морају имати активнију улогу у међународној политици, као и да су глобална нестабилност између 1919. и 1939.

⁹ William Stueck, *The Korean War: An International History*, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1995, стр.13. Adrian Buzo, *The Making of Modern Korea*, Routledge Taylor and Francis Group, London and New York 2002, стр.1-9, 14.

¹⁰ „Greater East Asia Co-prosperity Sphere“, *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/Greater-East-Asia-Co-prosperity-Sphere>, (11. април 2018).

¹¹ Jeon Sang-Sook, *The Characteristics of Japanese Colonial Rule in Korea*, *The Journal of Northeast Asian History* Volume 8, Number 1 (Summer 2011), 39-74; „Japanese policy of assimilation“, *The Korea Times*, <https://www.koreatimes.co.kr/www/common/printpreview.asp?categoryCode=165&newsIdx=82414> (11.април 2018); Adrian Buzo, нав. дело, стр.18-20; Ови кораћи су били посебно битни за припрему Јапана за будућу инвазију Манџурије, управо због чињенице да је Кореја представљала пролаз ка централној Азији.

¹² „March First Movement“, *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/event/March-First-Movement>, (13. април 2018); Adrian Buzo, нав. дело, стр.21-23; William Stueck, нав. дело, стр. 14-15.; Један од разлога покретања протеста је била смрт последњег корејског краља Кођонга 22. јануара 1919. године што је целој ствари давало додатни значај. Данас се 1. март слави као државни празник у обе Кореје.

године и агресије Немачке, Италије и Јапана биле последица њене неутралности.¹³ Пораз Јапанског царства на крају рата створио је вакуум на простору источне и југоисточне Азије. САД су на том простору имале далеко већи утицај због чињенице да су оне биле много активније на Пацифичком фронту, као и због касног уласка СССР-а у рат са Јапаном, тек 1945. године. Успешна проба и коришћење атомске бомбе у Хирошими и Нагасакију променили су приоритете САД-а на том простору и знатно охладиле став њихове администрације према недавном уласку СССР у рат на Пацифику. Овакав сплет догађаја је резултирао унилатералном окупацијом Јапана, где су САД постале надлежне за његову постепену трансформацију у модерно демократско друштво.¹⁴ Ситуација у Кореји је била знатно другачија. Корејско питање показало је да се изражена подељеност међу њеним фракцијама неће добро одразити на стабилност на том простору. У ту сврху, председник Рузвелт је предложио мултилатерално старатељство над Корејом у припремању за њену евентуалну независност. На конференцији у Каиру 1. децембра 1943. године, Кина и Велика Британија су се, заједно са САД, сложиле са идејом независне Кореје.¹⁵ Исто тако, у Техерану и на Јалти СССР је подржао идеју о мултилатералној мисији, али нејасно, и без пуно ентузијазма.¹⁶ Ипак, бацање атомске бомбе и Потсдамска конференција срушили су совјетске планове о уједињеној Кореји, мада је по предаји Јапана север био под њиховом контролом. Након предаје Јапана, 8. септембра 1945. године, САД су послале контингент војске на југ. Олакшавајућа околност за САД били су догађаји у Европи, и на предлог да граница између севера и југа полуострва буде 38 паралела¹⁷ Стаљин је одговорио потврдно, пре свега због чињенице да је успостављао своју власт у источној Европи. Совјети су ушли у Пјонгјанг 24. августа и успоставили војну управу на северу.

Овим чином Корејско полуострво је подељено између две окупационе силе. Догађаји од 1945. до 1948. године полако су обелодањивали хаотичну ситуацију на полуострву. При

¹³ William Stueck, *нав. дело*, стр. 16; Везе Кореје и САД су започеле у последњој четвртини XIX века, када је код Инчона 1871. године дошло до сукоба са Сједињеним Државама око трговачког спора.

¹⁴ Џон Л. Гедис, *Хладни рат: Ми данас знамо*, Сlio, Београд 2003, стр.89-91; Унилатерална окупација Јапана била је јасна због невољности да се понови слична ситуација са заједничком окупацијом Немачке.

¹⁵ „First Cairo Conference, 1943“, *Library of Congress*, <https://www.loc.gov/law/help/us-treaties/bevans/must000003-0858.pdf>, (13. јул 2018).

¹⁶ William Stueck, *нав. дело*, стр. 17-18; Стаљинове изјаве о читавој идеји нису биле без разлога. САД су хтеле да избегну операције против Јапана у североисточној Азији, а пошто је Стаљин имао намеру да крене у рат са Јапаном два или три месеца након пада Немачке прорачунао је да би могао да заузме цело полуострво или барем његову већину, што би га ставило на знатно вишу позицију око „старатељства“ над Корејом.

¹⁷ „General Order No. 1“, *Wikisource*, https://en.wikisource.org/wiki/General_Order_No._1 (13. јул 2018).

крају јапанске окупације настао је Комитет за припрему независности са центром у Сеулу, састављен од комунистичких народних комитета. Он је, с циљем да предупреди деловање нових окупационих снага, 6. септембра 1945. године прогласио Народну Републику Кореју, док је десно крило ослободилачког покрета 16. септембра основало Корејску демократску партију. Поделе корејских фракција из међуратног периода сада су дошле до најснажнијег изражаја. Совјетима је било релативно лако да створе функционални режим на северу због спровођења аграрне реформе, током које је три четвртине сељака добило земљу, као и других реформи попут једнаког права на рад, породилског одсуства и борбе против неписмености. С друге стране, на југу је основан војни режим који се показао незаинтересованим за жеље домаћег становништва. Совјети су 14. октобра за свог кандидата изабрали Ким Ил Сунга, искусног герилца и политичара који се показао у борби против јапанске окупације, док су Американци 16. октобра изабрали Сингман Рија, високообразованог политичара, који је већи део свог живота провео у САД, али је на југу Кореје био човек од угледа.¹⁸ Године 1948, након турбулентних избора, формиране су две нове државе, 15. августа је формирана Република Кореја са центром у Сеулу где је Сингман Ри изабран за првог председника, а 9. септембра је формирана Народна Демократска Република Кореја са центром у Пјонгјангу где је Ким Ил Сунг имао титулу врховног вође.¹⁹ Снаге СССР и САД су напустиле полуострво 1948. и 1949. године, надајући се да ће њихови клијентски режими остварити жељену стабилност у региону.

Наде да ће се ситуација на Корејском полуострву смирити биле су узалудне, и непријатељство две Кореје у периоду од 1948-1950. године је све више расло. Ситуација у Јужној Кореји се показала изразито нестабилном због неколико фактора, пре свега због касног спровођења аграрне реформе. Вође севера и југа били су љути супарници, и имали су намеру да нападну један другог и уједине полуострво под својом влашћу, али ниједна страна није имала снаге за напад широких размера без помоћи својих савезника. Ипак, Северна Кореја је имала више изгледа за такав задатак због далеко стабилнијег уређења и надмоћније војне силе.²⁰ Стаљин је крајем четрдесетих оклевао да подржи Кимову инвазију

¹⁸ Dubravka Stojanović, *нав. дело*, стр.229-230; William Stueck, *нав. дело*, стр. 20-21.

¹⁹ Dubravka Stojanović, *нав. дело*, стр.230-231; Adrian Buzo, *нав. дело*, стр.59-67.

²⁰ Adrian Buzo, *нав. дело*, стр.72-76; Исто тако, сукоби између трупа Севера и Југа дуж 38. паралеле су однели око 100.000 живота док је незадовољство влашћу међу левим и десним странкама на југу довело до масовних политичких немира.

југа, али је почетком педесетих година постао убеђен да САД неће интервенисати на том простору и дао је зелено светло за инвазију.²¹

Снаге Северне Кореје прешле су 38. паралелу 25. јуна 1950. године. Њихов напад је изненадио југ, и 27. јуна снаге севера су ушле у Сеул. Једина територија која је била под контролом Јужне Кореје био је појас око градова Пусана и Таегу, на југоистоку полуострва, и чинило се да ће победа Севера бити релативно лака. Али, САД су муњевито реаговале на овакав сплет догађаја. У Савету безбедности Уједињених нација је издејствована резолуција о оружаног интервенцији 16 земаља у Кореји и 30. јуна 1950. године председник Труман је одобрио коришћење копнених трупа састављених од дивизија из Јапана. Упркос чињеници да је ово била оружана акција под командом Уједињених Нација, САД су имале пресудну улогу у рату, и одлука меморандума NSC-68 је почела да се спроводи у пракси.²² Контранапад је уследио из два места; Инчона, луке на западу полуострва 15. септембра, где се генерал Макартур искрцао 15. септембра, иза леђа непријатељу, и са југоистока полуострва, и за две недеље, снаге Севера су биле одбачене иза 38. паралеле. Сада се појавила битно нова околност: циљ рата је од „окруживања комунизма“ прерастао у покушај поновног уједињења полуострва и избацивања комунистичких снага са њега. Нова резолуција је изгласана 7. октобра под изговором да се мора увести стабилност у Кореји, упркос приговорима других чланова. У Вашингтону се сматрало да се може однети прва победа у рату против комунизмом, и 9. октобра су Макартурове снаге прешле границу. Оне су брзо напредовале, и убрзо су стигле до реке Јалу, границе између Северне Кореје и НР Кине. Овај потез је био веома ризикантан, посебно због могућег учешћа НР Кине у рату. Влада у Пекингу је пажљиво пратила ток рата и закључила да неуспех Севера представља озбиљну претњу Кини.²³ Кинеске снаге су прешле реку 25. октобра и изненада напале снаге УН, упркос претпоставкама да ће се држати по страни. Контранапад је покренут 24.

²¹ Џон Л. Гедис, *нав. дело*, стр.111-115; William Stueck, *нав. дело*, стр.32-36; Међу разлозима Стаљиновог одобравања Киму да нападне Јужну Кореју се свакако треба ставити и говор Дина Ачесона 12. јануара 1950. године о искључивању Јужне Кореје и Тајвана из заштитног параметра у западном Пацифику. Исто тако, Стаљин је сматрао да ће јужнокорејске левичарске снаге дати подршку инвазији и да ће снаге НР Кине прискочити у помоћ снагама Севера с обзиром да је СССР био заузет у Европи.

²² Dubravka Stojanović, *нав. дело*, стр.232; Steven Casey, *Selling the Korean War: Propaganda, Politics, and Public Opinion, 1950-1953*, New York: Oxford University Press, 2008, стр. 28; Битно је напоменути да Конгрес никада није прогласио улазак САД у рат, и да је интервенција добила статус „полицијске акције“.

²³ Adrian Vuzo, *нав. дело*, стр.79; Dubravka Stojanović, *нав. дело*, стр.233, Џон Л. Гедис, *нав. дело*, стр.119; У Савету безбедности се на кинеску војску гледало као на безначајан фактор, и неутралност СССР је дала снагама УН ветар у леђа да наставе са операцијама преко границе.

ноембра не би ли истерао противничке снаге преко реке. Уследио је силовит одговор кинеских снага, и 26. новембра, са снагом од 300.000 војника кренуло се у контраофанзиву. Током децембра, повраћен је Пјонгјанг, кинеске снаге су прешле границу и 4. јануара 1951. заузеле Сеул.

Током 1951. године, рат је ушао у пат-позицију, која се свела на сукобе око 38. паралеле и ниједна страна није имала значајније губитке и добитке, изузев повратка Сеула средином марта. Један од најконтроверзнијих догађаја у том периоду било је отпуштање Генерала Макартура 11. априла 1951. године, због његове вољности да поведе своје трупе на североисток Кине.²⁴ Исто тако, значајно је било и питање коришћења нуклеарног наоружања у Кореји и ризичности његове употребе у савременом добу ратовања.²⁵ Преговори су отпочели 9. јула и линија раздвајања је фиксирана 26. јула. Ситуација око статуса ратних заробљеника и њиховог ослобађања је паузирала рат на две године и тек је долазак Двајта Ајзенхауера на место председника поново покренуо питање стања у Кореји. Републиканска администрација је проценила да би ослобађање Кореје било превелики ризик, стога је у ту сврху потписивање примирја убрзано. Примирје је коначно потписано 27. јула 1953. године, и граница између две Кореје је остала 38. паралела у, додуше, измењеном облику. Исто тако, изнад ње је успостављена и демилитаризована зона која је, упркос свом имену, до дана данашњег остала једна од најмилитаризованијих области на свету.²⁶

Корејски рат однео је око два милиона живота. Јужна Кореја изгубила је милион људи, колико и, на другој страни, Северна Кореја и Кина. Снаге УН имале су 54.000 мртвих од чега је 33.000 било погинулих војника САД. Рачуна се да су болести и повреде у рату однеле још 21.000 људи, а да је рањених било око 110.000. Још једна последица био је и велики број избеглица и подељених породица. Корејски рат имао је велике последице по свет и на неки начин „стандардизовао“ политику Хладног рата која ће бити присутна све до његовог

²⁴ „Military Situation in the Far East, hearings, 82d Congress, 1st session, part 2, p. 732 (1951)“, *HathiTrust's digital library* [https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b643206;view=lup;seq=18](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b643206;view=lup;seq=18), (24. јун 2018); Овакав сплет догађаја је навео тадашњег начелника војног штаба Омара Бредлија да Макартуров предлог опише као улазак у „Погрешан рат, на погрешном месту, са погрешним непријатељем и у погрешно време.“

²⁵ Џон Л. Гедис, *нав. дело*, стр.155-160.

²⁶ Adrian Vuzo, *нав. дело*, стр.81-82; Dubravka Stojanović, *нав. дело*, стр.234; Џон Л. Гедис, *нав. дело*, стр.160-165.

краја. САД су захваљујући овом рату преузеле место Велике Британије као арбитра у дешавањима у Азији, евидентном у каснијој помоћи Французима у Вијетнаму 1954. године, што ће представљати увод у потоњи Вијетнамски рат. Исто тако, војни буџет САД је драстично увећан, што је довело до раста наоружања, посебно нуклеарног. Милитаризација се одвијала и у остатку света, што се видело у изградњи војних база у Европи и на Средњем истоку, као и поновном наоружавању СР Немачке и њеном пријему у НАТО.²⁷

Хладни рат, Холивуд и Корејски рат.

Да би се што боље разумео статус филма и филмске индустрије у САД током Хладног рата, као и његову повезаност са антикомунистичком хистеријом, потребно је осврнути се на политичку климу која га је изнедрила. Антикомунистичка реторика у САД има корене у првом „Страху од Црвених“ (*Red Scare*) који је био на врхунцу у периоду од 1918. до 1920. године. Овај период је обележио низ инцидената попут штрајкова, расних нереда и страха од комуниста и анархиста, колоквијално називаних, „црвенима“, и тада је спроведен низ рација од којих су биле најпознатије оне под вођством Александра Палмера где је депортовано око 30.000 људи.²⁸ Исто тако, она је била присутна у критиковању одређених елемената политике „Новог Договора“ (*New Deal*) председника Френклина Д. Рузвелта, које су конзервативнији чланови Конгреса сматрали утицајем комуниста.²⁹ Семе антикомунизма је овако било засађено у међуратном периоду, и крај рата ће видети његово цветање. Други и кључни период „страха од црвених“ настао је на послератном таласу инфлације и штрајкова, комбинованих са совјетском експанзијом у источној Европи која је цементирила и бојазан од могуће комунистичке инфилтрације у државну администрацију.³⁰

Америчка антикомунистичка пропаганда спроводила се на домаћем и страном фронту. Године 1948. донет је Смит-Мундтов акт у сврху промовисања бољег разумевања и промоције САД у другим државама и појачања међусобног разумевања између америчког

²⁷ Dubravka Stojanović, *нав. дело*, стр.234-235.

²⁸ Christy Schroeder, *Red Scare Propaganda in the United States: A Visual and Rhetorical Analysis*, Tesis, Georgia State University, 2007, 15-17.

²⁹ Landon R. Y. Storrs, *McCarthyism and the Second Red Scare*, Oxford University Press USA, 2016, стр.4-6; Овакав сплет догађаја довео је до оснивања Специјалног комитета за истраживање неамеричких активности (*Special Committee to Investigate Un-American Activities*) 1938. године од стране тексашког демократе Мартина Диеса. Заједно са њим су значајну улогу имали и бивши сарадник Комунистичке партије САД и будући Макартијев сарадник, Џ. Б. Метјуз, и медијски магнат Вилијам Рендолф Херст.

³⁰ Landon R. Y. Storrs, *нав. дело*, стр.7-8; Dubravka Stojanović, *нав. дело*, стр.236.

народа и народа осталих земаља, што се огледало кроз културну дипломатију. Поред овога, радио станице попут Гласа Америке (*Voice of America*) и Радија Слободне Европе (*Radio Free Europe*) преносиле су антикомунистичке поруке широм света, на 23 језика, наглашавајући, између осталог, разлике између богатстава и слободе које је доносио капиталистички свет, насупротив репресијама у комунистичком систему.³¹ На унутрашњем плану, пропаганда је упозоравала на субверзивне елементе друштва и наводне комунистичке петоклонаше, и управо се у овој атмосфери родио феномен знан као *макартизам*, именован по тадашњем сенатору Висконсина, Џозефу Макартију. Главне организације које су стајале иза ових делатности су биле Комитет за унутрашњу безбедност (*Internal Security Committee*) и Комитет за неамеричке активности (*House Un-American Activities Committee* тј. *HUAC*). Књиге, магацини, филмови и серије су биле под строгим присмотром „чуvara морала“ да би се створила атмосфера недозвољености било каквог погледа на непријатеља осим његове демонизације. Мето овог лова на вештице постајале су све личности које су показивале било какве симпатије према комунизму, социјализму, па чак и либерализму, а сваки вид протеста против власти се видео као комунистичка активност усмерена ка уништењу идеја демократије, слободе и једнакости.³² Агент комуниста могао је бити било ко, што је умногоме повећавало параноју америчких грађана. Поред тога, пропаганда је тежила да увери грађане да се мора бити чврст у обрачуну са комунизмом и показати да он не може и не сме постојати унутар граница САД.³³ Догађаји попут већ поменутог тестирања прве совјетске нуклеарне бомбе и суђења брачној парци Розенберг као продужетку тог догађаја, заузимања Кине од стране комуниста и, наравно, Корејског рата, додатно су интензивирали прогон идеолошких непријатеља САД и идеју да су оне биле окружене непријатељским снагама.

Филм као пропагандно оружје *унутар* САД-а представљао је специфичан елемент у хладноратовској пропаганди пре свега због његове могућности обраћања великом броју људи, али и подршци огранака владе САД њиховом снимању и дистрибуцији. После првог

³¹ Више о томе у: Франсис Стонор Сондерс, *Хладни рат у култури: ЦИА у свету уметности и књижевности*, Досије студио 2013; W. L. Hixson, *Parting the Curtain: Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945-1961*, London: Macmillan 1997.

³² Philip M. Taylor, *Munitions of the mind: A history of propaganda from the ancient world to the present day*, Manchester University Press 2003, 256-260.

³³ Christy Schroeder, *нав. дело*, стр.18-20.

„страха од црвених“ антикомунистичка пропаганда је била оличена и у филмовима снимљеним одмах после њега, и овакав тренд се наставио током двадесетих и тридесетих година. Ситуација се драстично променила на почетку Другог светског рата када су се појавили филмови који су имали циљ да промовишу заједничку борбу САД и СССР против фашизма и нацизма. Ове чињенице прилично јасно показују да се холивудски репертоар мењао у складу са политичким оријентацијама САД, што ће бити исти случај током Хладног рата.³⁴ Крај рата и ране педесете представљале су доба својеврсне холивудске објаве рата интернационалном комунизму и макартистички лов на вештице се проширио и на филмску индустрију, а међу најпознатијим жртвама овог феномена била је тзв. холивудска десеторка, група сценариста, редитеља и продуцената оптужених да су њихова остварења садржала прокомунистичке поруке, и која је укључивала људе попут Далтона Трампа и Едварда Дмитрика.³⁵ Просовјетски репертоар филмова током Другог светског рата, комбинован са унутрашњим трвењима у САД на крају рата довео је до веровања многих конзервативних политичара да у Холивуду постоји јак комунистички утицај. У кампањи против наводне инфилтрације комунизма у Холивуду важну улогу су имале разне десничарске, патриотске и религијске организације са циљем да осигурају улогу Холивуда у промовисању националних интереса, као и ФБИ, тада под вођством Џона Едгара Хувера. Такође, многе познате личности у Холивуду су и саме биле вођене антикомунистичким набојем, од којих је вероватно најбољи и најпознатији пример био Џон Вејн.³⁶ Између 1948. и 1953. године, у јеку највеће хладноратовске хистерије и зениту макартизма, Холивуд је на сцену избацио око седамдесет експлицитно антикомунистичких филмова, са идејом да се кроз њих промовише дух капитализма и патриотских идеала као одговор на комунистичку опасност.³⁷ Средина педесетих година је довела до смањења експлицитно пропагандних елемената и нуђења другачијих перспектива у односу на Хладни рат, уз промоцију америчког начина живота као одраза тадашњег економског просперитета, што је представљало још један елемент културног Хладног рата. Почетак шездесетих је, са друге стране, представљао почетак турбуленције која ће трајати током целе деценије, упућујући

³⁴ Tony Shaw, Denise J. Youngblood, *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, University Press of Kansas 2010, стр. 17-19.

³⁵ „Hollywood Ten“, *Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/Hollywood-Ten> (13. јул 2018).

³⁶ Tony Shaw, *Hollywood's Cold War*, Edinburgh University Press, 2007, стр.205-208.

³⁷ Tony Shaw, *Hollywood's Cold War*, стр.45-47.

изазов америчком ултрапатриотизму и ратохушкачким елементима. Прилив нових лица у Холивуд донео је нове теме, а карактеристика тадашњих филмова била је критика америчке спољне политике, повезана са све већим страхом од нуклеарног рата, без сумње под утицајем кубанске ракетне кризе.³⁸

Филмови о Корејском рату, снимљени на самом почетку педесетих и до краја рата 1953. године, трудили су се да што боље емулирају стил остварења која су се бавила Другим светским ратом, али су она била слабог квалитета и направљена са циљем брзе зараде. По завршетку рата у Кореји, Холивуд је између 1954. и 1959. године на сцену избацио много већи број филмова, и тематски опсег се од једноставног ратног акционог филма проширио, што је довело до појављивања квалитетнијих остварења. Циклус филмова је након 1959. године био спорији, и достигао је врхунац 1962. године са *Манџуријским кандидатом* (*The Manchurian Candidate*) Џона Франкенхајмера. Иако се Корејски рат као тема спорадично појављивао у каснијим филмовима, између осталог, у утицајном остварењу *Меш* (*M.A.S.H.*) Роберта Алтмана из 1970. године, који ће касније постати телевизијска серија, он је углавном заборављен.³⁹

Но слоган о „заборављеном рату“ суштински описује то како је – пре свега због своје парадоксалне природе и постепене еволуције од „доброг рата“, који је био ту да окружи комунистички инвазионизам, до „лошег рата“ ком се није знао крај – овакав његов статус коначно установљен идеолошким обрасцима и колективном памћењу. Битно је напоменути да је учешће САД у рату у Кореји у почетку имало знатну подршку јавности, која је била појачана успесима у Инчону и Сеулу, али да је почев од 1951. године, када се Кина укључила у рат и када је он ушао у пат-позицију, она почела да јењава. Статус рата као полицијске акције је имплицирао да је овај подухват био нешто мање од рата, и сличнији казненој експедицији, а критички ставови ветерана према ономе што се могло назвати „Труманов рат“, као и недостатак реакције на рат код куће, потврђивали су овакве тврдње. Рат је такође био перципиран као бруталнији у односу на претходне ратове у којима су САД

³⁸ Tony Shaw and Denise J. Youngblood, *нав. дело*, стр.19-21; 25-30.

³⁹ Robert J. Lentz, *Korean War Filmography: 91 English Language Features Through 2000*, Jefferson, NC: McFarland and Company, стр.1-2, Steven Casey, *нав. дело*, стр.219-223; Битно је напоменути да су се мање студијске куће (*Allied Artists, Real Art, RKO*) бавиле готово искључиво филмовима о борби који су могли бити јефтино произведени уз помоћ Министарства Одбране, док су се веће куће (*20th Century Fox, Paramount, Columbia, MGM*) нагињале специфичним елементима у рату.

учествовале, и укључио је многе случајеве агресије и дивљаштва које су шокирале америчку јавност и доживљавани као противни америчким вредностима.⁴⁰ У послератном периоду, најприсутнија критика Корејског рата била је заснована на наративу да је то био рат у коме се лако могло победити, а који је резултирао поразом због тога што су политичари то онемогућили својом неодлучношћу и некомпетентношћу. Кореја је представљала нерешен рат, сукоб у коме су стратегија ограниченог ратовања и последице неправедног примирја ограничиле способности војника током рата и прокоцкале кредибилитет САД.

Ове ће теме бити присутне кроз популарне приказе Корејског рата и чиниће основу за његово превођење у статус „заборављеног“ рата.⁴¹ Филмови о корејском рату и њихов тематски садржај нам показују драстичну разлику између идеала које су они заступали, и идеала која су заступала остварења која су се бавила Другим светским ратом. Корејски рат је био његова сушта супротност, јер је за разлику од претходног рата био војни пораз.⁴² Они су, поред преношења стандардних антикомунистичких порука, показали и деморализујуће елементе рата, попут већ поменутог „онемогућавања“ победе и последица ограниченог рата, а као заједничку црту имали су одсуство ентузијазма и гледање на рат као на зло нужно ради очувања престижа САД-а као државе која има одговорност да помогне народима у борби против комунистичког непријатеља.⁴³

Остварења анализирана у овом раду подељена су на три категорије. Прва категорија ће се бавити стандардним акционим ратним филмовима и кроз њих ће бити анализирани промене у приказивању обичних војника, у контексту промене гледишта на њих од Другог светског рата до почетка Хладног рата, условљеном политичким околностима везаним за Корејски рат. Друга категорија ће се бавити филмовима о ваздухопловним снагама, и они ће бити сагледани као врста алата за регрутацију и гламуризацију ваздухопловства, чему у прилог иде чињеница да је већина тих остварења била прављена уз подршку Пентагона, с

⁴⁰ Marilyn B. Young, *Korea: the Post-war War*, History Workshop Journal, No. 51 (Spring, 2001), pp. 112-126, стр.113-118.

⁴¹ Jonathan C. Merrit, *The Remembered War: The Korean War in American Culture, 1993-1995*, Tuscaloosa, Alabama 2017, стр.10-12, 21-24; Постојала је и идеја да се ћутало о рату током педесетих ради страха да се његови критичари не означе као комунистички агитатори.

⁴² Paul M. Edwards, *A Guide to Films on the Korean War*, Westport, CT, Greenwood Press, 1997, стр.4-5, 21-24.

⁴³ Junghyun Hwang, "I've Got a Hunch We're Going Around in Circles": *Exceptions to American Exceptionalism in Hollywood Korean War Films*, American Studies in Scandinavia, 49:1 (2017), pp. 61-82, стр.62-65; Sara Harrison Dougherty, *Early Cold War Combat Films and the Religion of Empire*, University of Rochester, New York 2012, стр.4-5.

наглашавањем потребе за наоружавањем у контексту припреме за могући рат. Наглашен ће бити и контраст између пилота и пешадинаца, при чему први представљају „узорног грађанина“, или чак „модерног витеза“ у борби против непријатеља. Трећа категорија ће се бавити филмовима о ратним заробљеницима. Анализа ових филмова биће од посебне важности с обзиром значај потоње кризе везане за америчке ратне заробљенике, као и на њен утицај на ширу антикомунистичку хистерију у САД и страх од феномена „испирања мозгова“.

ПРЉАВИ ПЕШАДИНЦИ

Корејски рат је довео до велике промене менталитета у друштву САД-а, што је првенствено било условљено хладноратовском климом која је довела до еволуције одређених ставова присутних од времена Другог светског рата. Један од показатеља ових промена јесте и слика пешадица тј. „обичних војника“ у филмској продукцији. Промена холивудске перцепције оружаних снага одражава промене у престижу одређених њених огранака који су се нашли у некој врсти сукоба током раног хладног рата, што је праћено својеврсним опадањем угледа пешадије.⁴⁴ Да би се у потпуности схватио однос Холивуда према овом роду оружаних снага у филмовима о Кореји, значајно је упоредити га са остварењима о Другом светском рату и уочити разлику у политичкој и вредносној конотацији њихових приказивања пешадије.

Пре уласка САД-а у Други светски рат у влади се дискутовало о стварању националне агенције за пропаганду. Оваквој идеји се председник Рузвелт у почетку противио, све до напада на Перл Харбор 1941. године. У јуну наредне године основана Канцеларија за ратне информације (*Office of War Information*). Влада САД је Холивуду упутила Приручник за филмску индустрију (*Government Information Manual for the Motion Picture Industry*)⁴⁵ који ће постати „сценарио“ за улогу Холивуда у рату. Приручник је наглашавао теме којима би филмови требало да се баве, а пет најважнијих биле су: објашњавање улоге САД у рату, приказивање савезничких народа у борби против фашизма и нацизма, охрабривање рада и производње у ратне сврхе, јачавање морала на домаћем фронту и прикази подвига оружаних снага. Управо је ова последња ставка битна за наглашавање народног карактера рата, насталог под утицајем Рузвелтове политике „њу дила“. Карактер народног рата је омогућио да се друштвеним питањима попут улоге црнаца у рату или антисемитизму приступи на прогресиван начин, у чему су се истицала остварења Џона Форда и Френка Капре.⁴⁶ Приручник је посебно наглашавао да су САД држава у којој се различите групе људи боре заједно зарад заједничког циља, што се одразило и на остварења која су приказивала

⁴⁴ Sara Harrison Dougherty, нав. дело, стр17, цитирано према: Michael S. Sherry, *In the Shadow of War: The United States since the 1930s.*, New Haven: Yale University, 1995, стр.86.

⁴⁵ „Government Information Manual for the Motion Picture Industry“, *Indiana University Bloomington*, <https://libraries.indiana.edu/collection-digital-archive-gimmpi>, (24. јул 2018).

⁴⁶ Philip M. Taylor, нав. дело, стр.230-231.

мултиетничке армије.⁴⁷ Још једна важна ставка у програму била је да се прикажу и подвизи свих грана војске и других организација које су помагале војницима, с тим што је најачи нагласак ипак стављен на дела и жртве пешадије.⁴⁸ Наратив који се провлачио кроз филмове снимљене током рата наглашавао је жртвовање личних интереса зарад општих, те дисциплину и тимски рад, приказаних у остварењима попут *Наредника Јорка (Sergeant York)* из 1941. и *Ударника острва Мејкин (Gung Ho!)* из 1943. године. Исто тако, на тему „домаћег фронта“ су направљени филмови попут *Џо Смит, Американац (Joe Smith, American)* и *Нежни друг (Tender Comrade)* из 1943. године, који су публици објашњавали разлоге учешћа у рату и рационализовали жртве које су се морале поднети зарад општег добра.⁴⁹ Филмови снимљени одмах после рата, попут *Најбољих година наших живота (The Best Years of Our Lives)* из 1946. године, али и доцнија остварења попут *Момака (The Men)* из 1950. и *Светле победе (Bright Victory)* из 1951. године, наглашавали су тескобе са којима су се суочавали војници који су се враћали из рата и покушавали да се прилагоде новом свету. Исто тако, филмови попут *Ловачког одреда (Fighter Squadron)* из 1948. и *Борбишта (Battleground)* из 1949. године увели су теме попут проблематизовања ауторитета. Особен значају у овом корпусу филмова имао је наратив о изгубљеном батаљону, као примаран тип ратног филма усмереног ка промовисању идеја сарадње међу једнакима којом успевају да изврше свој задатак и стигну до циља. Осим у филмовима о Другом светском рату, он ће бити присутан и у филмовима о „обичним војницима“ у Кореји, иако у измењеном облику.⁵⁰

Један од кључних момената који ће довести до смањења значаја пешадије, и који ће бити најпрепознатљивији елемент Хладног рата, јесте појава атомског наоружања, за које се сматрало да ће обично ратовање учинити превазиђеним и да ће претња атомским ратом ограничити опсег оружаних сукоба. Технологијација рата се посебно огледала у јачању ваздухопловних снага, посебно атомских бомбардера као гаранта безбедности САД-а, и то

⁴⁷ „Government Information Manual for the Motion Picture Industry, Section I. The Issues: Why We Fight“, *Indiana University Bloomington*, <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpii.pdf>, (27. јул 2018).

⁴⁸ „Government Information Manual for the Motion Picture Industry, Section VI. The Fighting Forces: The Job of the Fighting Man at the Front.“, *Indiana University Bloomington*, <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpivi.pdf>, (27. јул 2018).

⁴⁹ Darko Tadić, *нав. дело*, стр.139-140; Посебно битно за доба у ком су настали јесте позитиван приказ америчког радника у тешкој индустрији и начина на који су се жене носиле у тим ситуацијама.

⁵⁰ Robert Eberwein, *The Hollywood War Film*, Wiley-Blackwell, 2010, стр.22-23; Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.20-24.

на уштрб пешадијских снага које су смањене за трећину.⁵¹ Уверење о „анахронизму“ пешадијског ратовања у ери високотехнолошког наоружања добило је најснажнији израз током корејског сукоба, посебно у контексту у јавности раширене идеје да је у том рату лако могла да буде извојевана победа, али да су га САД изгубиле јер су се бориле са „једном руком везаном иза леђа“. У својеврсној деградацији приказа обичних људи на филму значајну улогу имао је памфлет Филмског савеза за очување америчких идеала (*Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*), који је 1947. године написала Ајн Ренд, упозоравајући филмске куће на појаву подривања америчких идеала попут индивидуализма и слободног тржишта путем „деификације обичног човека“.⁵² Поред приказивања пешадијца у Корејском рату као готово варварских индивидуа, филмови о ратним ветеранима и ратним заробљеницима, чије су највеће жртве били управо пешадинци, допринеће оваквој идеји. Филмови о Другом светском рату снимљени током педесетих такође су одражавали политичке промене присутне у том периоду, посебно у приказивању својих бивших непријатеља и културолошких идеја тог доба. Добри примери оваквих остварења су *Пустињска лисица (The Desert Fox: The Story of Rommel)* из 1951. године, усмерен на приказивање Ервина Ромела као „доброг Немца“ и *До пакла и назад (To Hell and Back)* из 1955. године који нагласак ставља на херојство Одија Марфија, најодликованијег војника Другог светског рата, који је уједно био и главни глумац. Овакав тип филма је служио и својеврсној ревитализацији америчког патриотизма у доба Хладног рата у контексту борбе против комунизма и подсећања публике на „добар рат“ у добу када је корејски сукоб оставио горак укус у устима јавности.⁵³

У уводу је речено да су филмови о Кореји снимљени током самог рата настојали да емулирају остварења о Другом светском рату. Ипак, прво холивудско остварење које се бавило тим сукобом је било толико различито од каснијих њему посвећених филмова, и зацртало је образац за многа остварења о Кореји која ће се појавити после рата и бити

⁵¹ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.25-26, цитирано према: Col. David H. Hackworth, *About Face: The Odyssey of an American Warrior*, New York: Simon & Schuster, 1989, стр. 291

⁵² „Screen Guide for Americans“, *Michigan State University*, <https://archive.lib.msu.edu/DMC/AmRad/screenguideamericans.pdf>, (26. јул 2018.).

⁵³ Robert Niemi, *History in the Media: Film and Television*, ABC-CLIO, Santa Barbara, California 2006, стр.86-91; Још један интересантан пример остварења која наглашавају елитизам и индивидуално херојство јесте британско остварење *Разбијачи Бране (The Dam Busters)* из 1954. године, снимљено за време другог мандата Винстона Черчила.

заснована посредовању песимистичке атмосфере и одбојност према рату који доживљавају као непотребан. Реч је о остварењу *Челични шлем* (*The Steel Helmet*) из 1951. године у режији Семјуела Фулера, који је такође био и сценариста. Фулер је остварење написао и снимео почетком рата, инспирисан новинским чланцима који су говорили о војницима убијаним од стране севернокорејских трупа.⁵⁴ Заплет филма је фокусиран на наредника Зака (Џин Еванс), јединог преживелог војника у свом воду који покушава да се врати својим трупама, и који се сусреће са другим ликовима, малим јужнокорејским дечаком званом Кратки (*Short Round*) (Вилијам Чан) и војним лекаром, пуковником Томпсоном (Џејмс Едвардс). Њих тројица се сусрећу са остацима патроле чији је задатак да униште севернокорејску осматрачницу, и Зак, као најiskusнији у групи, постаје њен незваничан вођа.

Челични шлем, као једно од првих остварења о Кореји⁵⁵ представља интересантан спој промовисања антикомунистичке политике САД-а и у исто време критике неких од мрачнијих аспеката америчког друштва и актуелне историје. Фулерово искуство из Другог светског рата омогућило му је да направи филм који ратну драму реалистичније третира. Хладноратовски угао гледања се формира из перспективе наредника Зака, који је прилично очигледна персонификација америчких вредности у хладном рату, што се огледа у његовом односу са Кратким, коме у једној сцени даје чоколаду. Кратки цени вредности САД-а, и јасно је да он представља цео народ Јужне Кореје, али чињеница да је он представљен као дете указује да је однос према њему доста снисходљив и да има скоро колонијални подтекст. Однос војника САД-а и азијских народа током Хладног рата представља један од важнијих пропагандних аспеката филма и она ће бити део многих сличних остварења, не само о рату у Кореји, већ и о рату у Вијетнаму. Афирмација вредности из претходног рата се огледа и у чињеници да један од чланова екипе, који није учествовао у рату због приговора савести, на крају одбија пацифизам, и да двојица чланова расправљају о вредности америчке демократије са заробљеним комунистичким војником. Најважнија тачка у његовом представљању Корејског рата је управо у томе да рат као такав није у главном фокусу филма, и ту се долази до његовог главног парадокса. Иако постоји уверење да Фулер није

⁵⁴ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.27, цитирано према: Samuel Fuller, *A Third Face: My Tale of Writing, Fighting, and Filmmaking*, New York: Alfred A. Knopf, 2002, стр.257

⁵⁵ Paul M. Edwards, *нав. дело*, стр.77, 107-108; Међу остварењима која су изашла исте године и која се баве Корејом су и *Корејска Патрола* (*Korea Patrol*) Макса Носика и *Јенки у Кореји* (*Yank in Korea*) Луа Лендерса.

хтео да се бави приказом патриотизма у филму⁵⁶, та тврдња се кроз филм показује као нетачна. Наиме, упркос чињеници да није реч о полетном филму, попут оних о Другом светском рату, иако војници недвосмислено имају осећај бесмислености сукоба у коме учествују, комбинација дијалога и визуелних симбола дефинитивно афирмише позитивну улогу коју САД имају у Кореји.⁵⁷ На овај начин, *Челични шлем* на прилично неуобичајен и субверзиван начин приказује интервенционистичку политику САД-а, и сам крај филма имплицира да ће ова борба још трајати, што на готово пророчки начин говори о будућој улози САД у Хладном рату.⁵⁸

Један од занимљивијих аспеката филма јесте приказивање непријатеља и његове идеологије. Непријатељ у овом филму, што ће бити и образац за многе филмове о Кореји у то доба, приказан је као невидљив, готово као утвара. Ово се вероватно најбоље огледа у сцени када се војници улогоравају у напуштеном будистичком храму где их прогања невидљиви непријатељ за кога се испоставља да је севернокорејски мајор. Непријатељ изгледа другачије од непријатеља из пређашњих ратова, сасвим личи на америчке јужнокорејске савезнике, а тај специфични проблем неразликовања између пријатеља и непријатеља, посебно у контексту непознате територије на којој су се амерички војници нашли, обликован је у некима од ефектнијих сцена филма, попут смакнућа двојице комунистичких герилаца маскираних у јужнокорејске грађане или претресања групе избеглица претресана, у вези са чијим разазнавањем Зак даје коментар да је „ако трчи са тобом“ са Југа, „а ако трчи за тобом“ са Севера.⁵⁹ Ово ће бити један од најприсутнијих елемената у филмовима о Кореји, што због наглашавања комунистичке претње, што због расистичког става према азијским народима који се јавио као одјек и продужетак антијапанског расизма током рата на Пацифику.⁶⁰ Ипак, слика севернокорејског мајора у Фулеровом филму специфична је по томе што он није приказан као карикатурална верзија комунизма, и што је његов лик коришћен за приказивање непожељнијих елемената у

⁵⁶ Robert J. Lentz, *нав. дело*, 2003, стр.333.

⁵⁷ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр. 29-30.

⁵⁸ *The Steel Helmet* (1951), p. Samuel Fuller; „There is no end to this picture.“ („Овој слици нема краја.“)

⁵⁹ *The Steel Helmet* (1951), p. Samuel Fuller; „Don't you want to know how to tell the difference? He's a South Korean when he's running with ya; and he's a North Korean when he's running after ya.“ („Зар не знаш разлику? Он је са Југа ако трчи са тобом, а са Севера ако трчи за тобом.“).

⁶⁰ Thomas Borstelmann, *The Cold War and the Color Line: American Race Relations in the Global Arena*, Cambridge: Harvard University Press, Massachusetts 2001, стр.81.; Junghyun Hwang, *нав. дело*, стр.71-72.

америчком друштву, с циљем да гледаоце са њима суочи. Најбољи пример је сцена где мајор разговара са Томпсоном, црнцием, и наредником Танаком, „нисеи“ Јапанцем, односно потомком прве генерације емиграната. Мајор покушава да деморализује Томпсона питајући га зашто би се борио за државу која га третира као грађанина друге класе, док његов одговор афирмише систем говорећи да се „неке ствари не могу пожуривати“, па чак ни грађанска права.⁶¹ Исто тако, он у разговору са Танаком апелује на чињеницу да су обојица азијског порекла, подсећајући га на америчке логоре за Јапанце у Другом светском рату.⁶² На овај начин, америчке вредности се афирмишу и показују њихове отпорности на покушаје комунистичке индоктринације. Статус мајора као антагонисте потврђен је када се он подсмева Кратком, који припада слоју људи које наводно његова идеологија штити, што доводи до тога да га Зак убија у наступу беса. Овај потез је био веома контроверзан и жестоко критикован од стране Пентагона као антиамерички, што је био разлог за одбијање сарадње са Фулером и захтев за измену сценарија. Исто тако, сматрало се да је аутор кроз лик комунистичког мајора критиковао политику и уређење САД. Фулер се бранио тврдњама да су такви поступци били чести у претходном рату, и да је он просто преносио оно што се дешавало. У доба антикомунистичких ловова на вештице, ово је био прилично храбар потез, и упркос томе, а можда и због тога, филм је добро прошао код публике.⁶³

Док је *Челични шлем* на овако специфичан приказивао корејски рат, врло песимистично, али истовремено афирмишући америчке вредности, представило га је друго Фулерово остварење *Бајонети!* (*Fixed Bayonets!*) из 1951. године, засновано на роману Џона Брофија. Оно много више нагиње приказивањау Корејског рата помоћу типичних хладноратовских клишеа који ће бити дати много отвореније.⁶⁴ Исто тако, већина глумаца из *Челичног шлема* репризира своје улоге у овом филму, као што је случај са Евансом, који глуми једног од главнокомандујућих официра. Радња филма је фокусирана на групу војника САД-а која у зимским данима држи одступницу остатку свог вода пред надлазећим кинеским снагама.

⁶¹ *The Steel Helmet* (1951), p. Samuel Fuller; „A hundred years ago, I couldn't even ride a bus. At least now I can sit in the back. Maybe in fifty years, sit in the middle. Someday even up front. There's some things you just can't rush.“ (,Пре сто година, нисам могао да седим у аутобусу. Барем сада могу да седим позади, а можда за педесет година, у средини, или чак напред. Неке ствари се једноставно не могу пожуривати.“)

⁶² Bernard F. Dick, *The Screen is Red: Hollywood, Communism and the Cold War*, University Press of Mississippi, Jackson 2016, стр.165; Упркос тврдњи да је овај филм био први који је поменуо постојање логора за Јапанце у Другом светском рату, они су били поменути још 1942. године, у филму *Мали Токио* (*Little Tokyo*).

⁶³ Robert J. Lentz, *нав. дело*, 2003, стр.336-337; Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.32.

⁶⁴ Bernard F. Dick, *нав. дело*, стр.167; Овоме иде у прилог да је филм прошао много боље код Пентагона.

За разлику од претходног Фулеровог остварења, *Бајонети* користе Кореју као позадину за причу чији се главни лик, каплар Дено (Ричард Бејсхарт), испрва боји преузимања вођства и одговорности у сукобу да би до краја филма постао компетентан вођа, спреман да „уради праву ствар“. Иако је актуелни рат дат као позадински догађај, може се – кроз дијалог војника о „полицјској акцији“, у коју је требало и послати полицајце – назрети његова суптилна критика, док сама зимска атмосфера доприноси слици Кореје као хладног и непријатељски настројеног места.⁶⁵ Непријатељ је овде приказан много више у складу са стандардом хладноратовске пропаганде, као нема и дехуманизована препрека која се мора превазићи ради остварења циља.⁶⁶ Исто тако, узимајући у обзир да је филм смештен у време почетка кинеске интервенције у Кореји, слободно се може рећи да представља мотивациону поруку чија је сврха да охрабри публику у борби против комунизма. Овакав елемент у значајној мери одражава „зашто се боримо“ менталитет који је био присутан у филмовима о Другом светском рату и има сличности са остварењем *Повлачење, никад!* (*Retreat, Hell!*) из 1952. године у режији Џозефа Луиса, посвећеног борби Првог батаљона маринаца у бици код резервоара Чосин (јап.*Chōshin*; кор.*Changjin*) током кинеске контрафанзиве новембра и децембра 1950. године.⁶⁷ Приказ историјског догађаја овде је сасвим у функцији пропагандне поруке филма, јер битку, која је била прилично погубна за снаге САД и УН, представља као разлог за мобилизацију и наставак борбе против комунистичког непријатеља. Овome у прилог иде и чињеница да током филма, пуковник Корбет (Френк Лавцој) изговара реплику која готово дословно цитира генерала Оливера Смита и афирмише улогу САД у Кореји. Чињеница да су сценаристи филма Милтон Сперлинг и Тед Шердеман били ветерани Другог светског рата, омогућила им је да овај филм лако ставе у образац остварења са том тематиком.⁶⁸ Луисово остварење је пре свега глорификација маринаца и њихове трансформације кроз ригорозан тренинг и гвоздену дисциплину. Исто тако, упркос чињеници да крај филма доноси њихов пораз у актуелном

⁶⁵ *Fixed Bayonets!* (1951), p. Samuel Fuller; „They call this a police action! Why don't they send cops?“ („Ово зову полицјском акцијом! Што не пошаљу пандуре?“).

⁶⁶ *Fixed Bayonets!* (1951), p. Samuel Fuller; „You're not aiming at a man. You're aiming at the enemy.“ („Не циљаи у човека, него у непријатеља“).

⁶⁷ „Battle of the Chosin Reservoir“, *Britannica*, <https://www.britannica.com/event/Battle-of-the-Chosin-Reservoir>, (28. јул 2018).

⁶⁸ *Retreat, Hell!*(1952), p. Joseph H. Lewis; „Retreat, Hell! We're advancing in a different direction! That's what the general said, and that's what I say“ („Повлачење, никад! Напредујемо у другом правцу! Тако је рекао генерал, и тако сад и ја кажем); William Stueck, нав. дело, стр.128.

сукобу са непријатељским снагама, и даље постоји идеја да ће се они брзо вратити на ноге и наставити са борбом. Иако се интервенционистичка улога САД у Кореји подразумева, она се у филму готово уопште не помиње, изузев пар реплика. Ипак, амбивалентност према рату је присутна у лику капетана Пола Хансена (Ричард Карлсон), ветерана Другог светског рата који се на овој непознатој територији не осећа као код куће, али који ипак схвата своју дужност озбиљно и наставља да ради свој посао, што на суптилан начин говори да се сопствени страхови морају жртвовати ради општег добра.⁶⁹ Пропагандна улога филма о Корејском рату није била усмерена само на ратиште, већ се простирала и на домаћи простор, што још једном доказује сличност ових остварења са онима из четрдесетих. Један од примера је остварење Марка Робсона *Желим вас (I Want You)* из 1951. године, које, уз неколико реплика које се јављају као саморазумевајући основ оваквих ставова, афирмише вредности америчке породице, као и прихватање учешћа у Корејском рату.⁷⁰

Још један важан елемент филмова из Другог светског рата који су рани филмови о Кореји тежили да емулирају био је сарадња различитих народа у борби против заједничког непријатеља. Овај елемент је добио нову димензију у остварењу Роберта Веба из 1953. године, *Воду славе (The Glory Brigade)*, чија је радња фокусирана на сарадњу америчких војника и оружаних снага Уједињених нација, прецизније јединица из Грчке.⁷¹ Овај је филм био међу првима који је приказивао интернационално учешће у Кореји, и дало тим трупама главну улогу.⁷² Главни фокус филма јесте превазилажење почетних несугласица, условљених непознатом културом Грка, као и невољношћу америчких војника да ратују под страном командом. Једини изузетак је поручник Сем Прајор (Виктор Мачур), и сам грчког порекла, који је одушевљен идејом сарађивања са „чистокрвним Грцима“ како их он назива. Несугласице између Грка и Американаца су појачане након неуспеле операције за коју су испрва, окривљени Грци због неспоразума, али до краја филма они их превазилазе ради победе над непријатељем. Филм посредује стандардну поруку о сарадњи и кооперацији

⁶⁹ Robert J. Lentz, *нав. дело*, 2003, стр.299-300.

⁷⁰ *I Want You* (1951) p.Mark Robson; „If we do not stop them there, we will have to stop them here.“; „In about ten years he's going to ask me a question: What were you doing, Daddy, when the world was shaking?“, („Ако их не зауставимо тамо, мораћемо их заустављати овде“; „За десет година, он ће ми поставити питање: Тама, шта си ти радио док је свет дрхтао?“).

⁷¹ О промени слике Грка у филмовима САД више у: Dan Georgakas, *From "Other" to "One of Us": The Changing Image of Greek Americans in American film 1943-1963*, *The Journal of Modern Hellenism*, Vol. 32, 2016, стр.11-30.

⁷² Paul M. Edwards, *нав. дело*, стр.68.

америчког са осталим народима, наглашавајући интернационални карактер борбе против комунистичке инвазије. Међутим, не може се рећи да је случајност да су од свих народа баш Грци изабрани за главне помоћнике војсци САД-а, поготово с обзиром на значај који је грађански рат у Грчкој имао за интензивирање Хладног рата у Европи. Вреди поменути да је овај филм био први који је бацио светлост на учешће Уједињених нација у рату. Упркос томе, и даље пати од тога да се о самом рату једва говори, и да би овај сукоб могао да се дешава било где. Мада је ужас рата прилично упечатљиво представио, као ни многа слична остварења снимљена у ратном периоду није оставио неки посебан утисак на публику.⁷³ Интересантнији поглед на међурасне односе у америчкој војсци има остварење Хала Бартлета *Сви млади људи (All the Young Men)* из 1960. године и то пре свега зато што даје прилику да се америчка публика посвети решавању проблема расизма у „свом дворишту“. Прича се концентрише око лика наредника Таулера (Сидни Поатје) који након смрти команданта свог батаљона, на основу његовог последег наређења, биваприморан да преузме вођство и покушава да јединицу одржи у животу док им не стигне појачање. Заплет је пре свега фокусиран на његово задобијање поверења унутар одреда чији поједини чланови немају позитиван став према томе да их води црнац.

Војници мањинских етничких група су се појављивали у филмовима о корејском рату и приказивало се њихово доприношење постизању заједничког циља, али се расизам међу трупама није отворено приказивао, извесно ради спречавања њихове деморализације. Битно је напоменути да је пред корејски сукоб, прецизније 26. јула 1948. године председник Труман донео указ о укидању сегрегације у војсци САД-а⁷⁴, те је овај аспект слике Корејског рата заправо био историјски тачнији од неких остварења из времена Другог светског рата која су стављала црнце у мешане батаљоне, попут *Батана (Bataan)* из 1942. године.⁷⁵ Главни драматични заплет Бартлетовог филма своди се на сукоб Таулера са двојицом војника – Брекеном (Пол Ричардс) који се према њему изразито понаша расистички до те

⁷³ Robert J. Lentz, *нав. дело*, 2003, стр.135-137.

⁷⁴ Mary L. Dudziak, *Cold War Civil Rights: Race and the Image of American Democracy*, Princeton University Press, Princeton 2000, стр. 86-88; “This Day in Truman History July 26, 1948 President Truman issues Executive Order No. 9981 Desegregating the Military“, *Harry S. Truman Presidential Library & Museum*, <https://www.trumanlibrary.org/anniversaries/desegblurb.htm>, (29. јул 2018); Овај је потез био условљен унутрашњим захтевима за десеградацију, као и побољшања интернационалних односа и највише од свега, недостатком особља у војсци.

⁷⁵ Robert Eberwein, *нав. дело*, стр.25.

мере да одбија да призна његово вођство сматрајући да људи попут њега нису за то створени, и Кинкејдом (Алан Лад) који прихвата његово вођство, али се понаша доста снисходљиво, надајући се да ће у тренутку његове слабости, он моћи да преузме команду над одредом. Таулер на крају доказује своју вредност тако што врши трансфузију крви Кинкејду након окршаја са кинеским трупима. Бартлетова идеја је била да прикаже расне односе у ратном контексту, што га дефинитивно чини другачијим од остварења која су се појављивала пре тога, али упркос томе и даље пати од клишеа присутних у филмовима направљеним почетком педесетих, што је доста иронично узимајући у обзир годину када је филм изашао. Занимљиво је видети да ни главна звезда филма, Сидни Поатје, није уживао радећи на филму, и да само остварење није баш најбоље примљено код критичара, упркос циљевима које је имало.⁷⁶ Филм и даље личи на неко од остварења која су била снимљена током Другог светског рата, сама природа сукоба у Кореји се готово не помиње, изузев у дијалогу између Таулера и Маје, власнице куће у којој се вод сместио, а једино оригинално у овом филму остаје то што је ставио расне односе између америчких трупа у први план, за разлику од *Вода славе* и *Корејске патроле* који су нагласак стављали на сарадњу америчких и страних трупа.⁷⁷

Из наведених примера видимо да су филмови о корејском рату, снимљени током његовог трајања, тежили да кроз емулације стила филмова снимљених током Другог светског рата промовишу владајуће идеале. У основним цртама, може рећи да је концепт сликања борбе против нациста „пресађен“ у слику нове борбе против комунистичког и непознатог непријатеља. Ипак, остварења снимљена после рата пружиће прилику да се догађајима у Кореји приђе из другог угла, и да се рат прикаже онако како је углавном запамћен, као немилосрдан сукоб у коме су се САД суочиле се са новим непријатељем и новим начином ратовања. Овакав поглед на рат је вероватно најбоље дат у остварењу *Порк чоп хил (Pork Chop Hill)* из 1959. године, које је режирао Луис Мајлстон, већ познат по остварењима попут *На западу ништа ново (All Quiet on the Western Front)* из 1930. године и *Шетње на Сунцу*

⁷⁶ Robert J. Lentz, *нав. дело*, 2003, стр.25-27.

⁷⁷ *All the Young Men* (1960), p.Hall Bartlett; „Don’t judge us the way we are now... Because we are frightened now, because we have seen too much death and we don’t understand why, because we’ve had to bury our friends in places we can’t even pronounce.“ („Не осуђујте нас због тога какви смо сад... Јер смо сада уплашени, јер смо видели превише смрти, а не знамо зашто. Зато што смо морали да покопамо наше пријатеље на местима чија имена не можемо изговорити.“).

(*A Walk in the Sun*) из 1945. године које се данас сматрају класицима. Филм је заснован на истоименој књизи генерала Семјуела Л.А. Маршала из 1956. године која прати прву од две битке које су се 1953. године одиграле дуж 38-е паралеле док су недалеко, у Панмунџому, вођени мировни преговори између зараћених страна.⁷⁸ Главни заплет се концентрише на покушај одбране истоименог брда, које је америчка војска заузела под вођством поручника Џоа Клеменса (Грегори Пек), од кинеског контранапада док се недалеко од њих одржавају преговори. Филм је током снимања имао подршку Пентагона, а прави поручник Клеменс био је технички консултант.⁷⁹

Порк чоп хил је специфично остварење пре свега по томе што је у њему конкретан сукоб, заснован на стварном историјском догађају, централна тема. Његова суровост подвучена је контрастом између онога што војници на бојишту морају да издрже и истовременим преговорарањем које не води никуда. Непотребност и неразумевање рата овде су представљени кроз три елемента. Први је свест војника о бесмислености ситуације, мада је свеједно прихватају, са изузетком редова Френклина (Вуди Строуд), који врло јасно ставља до знања да му до овог рата није стало.⁸⁰ Други је свест официра војнике шаљу у борбу за непотребну територију и да ће они бити одговорни за њихову смрт. Као и у ранијим остварењима, технологизација ратовања поменута је ради поређења анахроног начина борбе у Кореји са доласком нуклеарног наоружања.⁸¹ Трећи, и вероватно најважнији аспект његове специфичности, јесте на изванредан начин контрадикторан поглед на рат.⁸² Слично *Челичном шлему*, *Порк чоп хил* кроз реалистичнији приказ рата вешто маскира улогу САД у Хладном рату кроз свој наводни антиратни наратив. Ово је очигледно у самом статусу брда као циља. Испрва се брдо посматра као место без икаквог стратешког значаја, али се на крају, по кинеској намери да га заузме, почиње третирање као нешто чега се треба држати и што треба сачувати, и врло брзо се филм претвара у тестирање издржљивости око тога

⁷⁸ „Full text of "Pork Chop Hill: The American Fighting Man In Action Korea Spring 1953", *Internet Archive*, https://www.archive.org/stream/porkchophillthea011690mbp/porkchophillthea011690mbp_djvu.txt, (30. јул 2018.)

⁷⁹ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.46.

⁸⁰ *Pork Chop Hill* (1959) p. Lewis Milestone; „*I don't want to die for Korea. What do I care for this stinking hill? You wanna see where I live back home? I sure am sure I ain't gonna die for that.*” („Не желим да умрем за Кореју. Шта мене брига за ово смрдљиво брдо? Знаш ли како ја живим код куће? Сигуран сам да за то не желим умрети.“).

⁸¹ *Pork Chop Hill* (1959) p. Lewis Milestone; „*Bayonets, right out of the stone age. Where's all this push-button warfare we've been hearing about? We're the push-buttons.*” („Байонети, право из каменог доба. Где је сво то ратовање на дугмад о ком смо толико слушали? Ми смо дугмад.“).

⁸² Robert J. Lentz, *нав. дело*, 2003, стр.280-281.

чија ће идеологија превладати.⁸³ Може се направити извесна јукстапозиција војне безначајности брда и његовог дипломатског значаја. Упркос одбијању војске да пошаље појачање одреду под Клеменсовим вођством, он свеједно решава да га одбрани. Као и у претходним остварењима, Мајлстон овде имплицира да је нови начин ратовања створио околности због којих су војници у тако тешком положају и да они сносе највећи терет, али тежња да се упркос свему истраје у борби са непријатељем, наглашава важност спровођења политике САД у Хладном рату.⁸⁴

Овове у прилог говори комунистичког непријатеља, као тихих непријатељских фигура које делају кроз саботажу. Као и у *Челичном шлему*, једном од кинеских комуниста (Вираћ Амонсин) дат је задатак да говорима на радију деморализује америчке војнике, говорећи им да је рат бесмислен и читајући листу америчких жртава. Иако је психолошко ратовања било често у Кореји, једино се овде користи у сврху прављења контраста између војно снажних американаца и интелектуалних, готово феминизираних комуниста, у чијем опису су присутне и стандардне њима намењене увреде, као и неколико расистичких коментара.⁸⁵ Расни односи су и овде представљени кроз лик Френклина, црнца који је својим пређашњим негодовањем поводом рата имплицирао да нема намеру да се бори за државу која ће га третирати као грађанина друге класе, и који након разговора са Клеменсом ипак решава да остане у групи која истрајава у бесмисленој борби.⁸⁶ Са друге стране, у лику поручника Охашија (Цорц Шибата) дат је приказ „доброг“ азијата, који ратује за америчке циљеве, што

⁸³ *Pork Chop Hill* (1959) p. Lewis Milestone; “*I’m beginning to think they picked it because it’s worth nothing. Its value is that it has no value. That makes it a test of strength, pure and simple. They’re willing to spend lives for nothing or what seems nothing. That’s what they want to know: Are we as willing to do what they are?*” („Почињем да мислим да су га изабрали управо зато што ништа не вреди. Његова вредност је у томе да га нема. То га најједноставније чини тестом снаге. Вољни су да потроше животе низашта, или оно што делује тако. То они желе да знају. Да ли смо вољни да учинимо исто што и они?“).

⁸⁴ Jonathan C. Merrit, *нав. дело*, стр.53-56.

⁸⁵ Paul G. Pickowicz, *Revisiting Cold War Propaganda: Close Readings of Chinese and American Film Representations of the Korean War*, *Journal of American-East Asian Relations* 17 (2010) 352–371, стр.363.

⁸⁶ *Pork Chop Hill* (1959) p. Lewis Milestone; „*Chances are you’re gonna die, like it or not. So am I, whether you shoot me or not. At least we’ve got a chance to do it in pretty good company. A lot of them came up here last night. They don’t care anymore about Korea than you do. A lot of ‘em had it just as rough at home as you did. But they came up and fought. There’s about 25 of them left. It’s a pretty exclusive club, but you can still join up. If you want to.*” („Врло вероватно ћеш умрети, свидело ти се то или не. И ја ћу, упуцаиш ли ме или не. Барем имамо шансу да то урадимо у добром друштву. Много њих је дошло синоћ. Ни њих Кореја не занима, ништа мање него тебе. Многима од њих је било исто тако тешко код куће као и теби, али су свеједно дошли и борили се. Остало их је око двадесет и пет. Прилично је ексклузиван клуб, али се и ти можеш придружити. Ако желиш.“).

га опет чини сличним Танаки из *Гвозденог шлема*.⁸⁷ Још једна чињеница која оповргава тврдње да је *Порк чоп хил* антиратни филм јесте завршни монолог који афирмише жртве војника говорећи да су они погинули не би ли донели слободу милионима.⁸⁸ Кад се ово узме у обзир, *Порк чоп хил* је истовремено филм који говори о томе како се углавном гледало на корејски рат, и зашто је он био тако непопуларан у САД, и онај који на релативно суптилан начин, под маском антиратног става, афирмише америчке хладноратовске вредности. Сличну историјску подлогу има и остварење Дениса Сандерса *Ратни лов (War Hunt)* из 1962. Године, чије се збивање одвија у завршним годинама рата. Ипак, он искуство кроз које су прошле САД у Корејском рату приказује другачије од *Порк чоп хила*, на прилично провокативан начин, што је и разлог зашто Пентагон није давао подршку снимању филма.⁸⁹ Заплет прати редова Роја Лумиса (Роберт Редфорд, и то у његовој првој улози) који се пред сам крај рата придружује једном батаљону, и долази у сукоб са још једним редовом, Рејмондом Ендором (Џон Саксон) који се у току ноћи, уз прећутно одобрење свог команданта и осталих војника, шуња у непријатељски логор и убија непријатељске војнике на спавању. Њихов главни сукоб ће бити око добијања поверења јужнокорејског дечака Чарлија (Томи Мацуда) који је Енторов сапутник, слично Кратком из *Челичног шлема*.

Ратни лов представља вероватно најбољи пример метакоментара на корејски рат, у смислу да представља америчко суочавање са новим начином ратовања. Ово је најочигледније у лику редова Лумиса који представља типичну слику херојског и помало наивног америчког војника из Другог светског рата и који се у Кореји нашао на непознатом терену, што се одражава како у његовим интеракцијама са сарадницима, тако и у разговорима са локалним становништвом. Он је пре свега фрустриран стагнацијом на фронту и суочавањем са мрачнијом страном људске природе,⁹⁰ које су дате првенствено у

⁸⁷ Junghyun Hwang, *нав. дело*, стр.75.

⁸⁸ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.47-48, Paul G. Pickowicz, *нав. дело*, стр.369; *Pork Chop Hill* (1959) p. Lewis Milestone; „*Pork Chop Hill was held - bought and paid, for at the same price we commemorate in monuments at Bunker Hill and Gettysburg. Yet you will find no monuments on Pork Chop Hill. ...but those who fought there know what they did, and the meaning of it. Millions live in freedom today because of what they did.*” („*Порк чоп хил* је било заузето, купљено и плаћено, јер за исту цену ми славимо у споменицима у Банкер хилу и Гетисбургу. Ипак, нећете наћи споменике на *Порк чоп хилу*. ...али они који су се ту борили знали су шта су радили, и његово значење. Милioni данас живе у слободи због њихових дела.“).

⁸⁹ Paul M. Edwards, *нав. дело*, стр.105-106.

⁹⁰ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.51; *War Hunt* (1962) p. Dennis Sanders; „*Sweetheart, you know what my trouble is? I can't even believe I'm here.*” („*Душо, знаш ли шта ме мучи? Не могу да уопште поверујем да сам овде.*“).

лику редова Ендора и слици његовог односа са Чарлијем, кога учи како да буде што бољи убица. Иако он на први поглед делује као типичан крвожедни убица, касније се види да је неиспаван и помало неуротичан. Иако се у филму не говори експлицитно о разлозима његових „авантура“, може се претпоставити да га је рат претворио у психопатског војника, што даје слику о томе шта рат уради обичном човеку. Ендоров лик сигнализира уверење да је у овом новом ратовању стандардни образац херојског војника из Другог светског рата превазиђен. Слична тема се може видети у остварењу *Људи у рату (Men in War)* Ентонија Мана из 1957. године, где је приказаа слична интеракција између доброг и честитог поручника Бенсона (Роберт Рајан) и наредника Монтане (Алдо Реј) који кроз свој агресиван став према непријатељу, па чак и према домаћим снагама, представља ону сорту војника која ће добити овај рат (додуше, без индикација менталне оболелости), и који од поручника добија критике за своје поступке. Штавише, овакво нехеројско приказивање војника ће, упркос ефикасности у борби против комунистичког непријатеља, вероватно бити један од фактора њихове дехуманизације у новој политичкој клими САД, што ће се касније одразити у филмовима о ветеранима и ратним заробљеницима из Кореје.⁹¹ Јукстапозиција Лумиса и Ендора је нешто што ће се показати сличним ономе што ће Оливер Стоун учинити у филму *Вод смрти (Platoon)* из 1986. године, у коме упоређује два лица војске САД, једно добро и једно лоше, и њихову борбу за очување дечје чистоте.⁹² Главни проблем настаје када се рат коначно завршава и примирје потписује, што доводи до тога да Ендор, заједно са Чарлијем одлази у још један убилачки поход. Ризикујући наставак рата, вод организује лов за њим, и након неуспелих преговора он бива убијен, а Чарли успева да побегне. Овај чин представља коначан слом Лумисове вере у херојство што доводи филм до трагичног краја.⁹³ Ендор је у овој сцени приказан као човек који не може постојати без рата, и неко кога ће рат пратити свуда, па чак и код куће, што имплицира да је рат место где се рађају психопате и да су они једини који могу преживети овакав рат. Овакав елемент ће се показати сличан каснијим

⁹¹ *Men in War* (1957) p. Anthony Mann; „*God help us, if it takes your kind to win this war!*“ („Нека нам је Бог упомоћ, ако ће твоја сорта добити овај рат.“).

⁹² Sara Harrison Dougherty; *нав. дело*, стр.49-50.

⁹³ *War Hunt* (1962) p. Dennis Sanders; „*You alright soldier? No.*“ („Јеси ли добро војниче? Не.“)

остварењима која су се бавила вијетнамским ратом попут Кополине *Апокалипсе данас* (*Apocalypse Now*) из 1979. године и може се, у неку руку, сматрати његовим претходником.⁹⁴

Када се упореде *Порк чоп хил* и *Ратни лов*, јасно је да су њихови прикази моралних зала и деморализације у рату су сасвим другачији. Док прво остварење критикује политичке махинације као главну кривицу за бесмислено проливање крви, у другом је то мало нејасније и не види се да ли се специфично критикује Корејски рат или рат као концепт. На основу претходних поређења, ово остварење се може видети као изванредан претходних вијетнамском ратном филму, и инспирисало је слична остварења која су се на суморан начин бавила Корејом попут *Снајперовог гребена* (*Sniper's Ridge*) из 1961. године Џона Бушелмана, *Куке* (*The Hook*) из 1963. године Џорџа Ситона, и *Рат је накао* (*War is Hell*) из 1964. године Берта Топера.⁹⁵

Настављајући се на дехуманизујући приказ војника у Корејском рату, приказ ратних ветерана, као и ратних заробљеника је такође допринео негативном приказу повратника из Корејског рата. Ипак, оваква перцепција ветерана као опасних и нестабилних људи био је присутан још и код ветерана Другог светског рата. Овом погледу су доприносили многи случајеви убистава чији су главни кривци били ратни ветерани.⁹⁶ Поновно увођење ратних ветерана у цивилни живот САД се показао као посебан случај, и грађани су их сматрали за проблем који се морао решити, а њихово присуство је покренуло широку дебату у друштвеним наукама, као и о психијатрији, о природи њиховог стања. Теорија војних психијатара Роја Гринкера и Џона Шпигела је постулирала да су војници навикли на зависност од групе и негирање индивидуалности у Другом светском рату били неспособни да поврате свој такмичарски и независан дух и да су чак очекивали да се о њима брине цео живот. Такав став би их чинио лаким пленом за ауторитарне групе где би се осећали комфортно, али се у победничкој клими САД-а оваква тврдња показала мало вероватно.⁹⁷ Вероватно најбољи приказ ветерана Другог светског рата на филму дат је у поменутиим

⁹⁴ Bernard F. Dick, *нав. дело*, стр.184; Овоме у прилог иде чињеница да је Стенфорд Витмор директно засновао Ендора на лику пуковника Курца из романа Џозефа Конрада, *Срце Таме* (*Heart of Darkness*), који ће служити као основа за *Апокалипсу Сад*.

⁹⁵ Jonathan C. Merrit, *нав. дело*, стр.57.

⁹⁶ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.105-108.

⁹⁷ Sara Harrison Dougherty; *нав. дело*, стр.109-110, цитирано према: Roy R. Grinker and John P. Spiegel, *Men under Stress*, Philadelphia: Blakiston, 1945, стр.459.

Најбољим годинама наших живота из 1946. године и *Момцима* из 1949. године који на драматичан начин приказује ветеране који покушавају да се врате у грађански живот, али ће у жанру *film noir* овај приказ бити далеко песимистичнији, приказујући ратне ветеране који се због фактора попут нестабилности и недостатка посла и новца окрећу злочинима. Остварења попут *Плаве далије (The Blue Dahlia)* Џорџа Маршала из 1946. године и *Унакрсна ватра (Crossfire)* Едварда Дмитрика из 1947. године су, додуше, своје наративе стављали у функцији приказивања неправде у друштву САД-а, док су каснија остварења, попут *Човека у сивом фланелском оделу (The Man in the Gray Flannel Suit)* Нанелија Џонсона из 1956. године и *Без депозита (No Down Payment)* Мартина Рита из 1957. године, приказивала ветеране Другог светског као особе чија је ратна прошлост била фактор који им је онемогућавао да се уклопе у грађанско друштво, и на које се гледало са извесним подозрењем.⁹⁸ Корејски рат донео је већу дозу негативности у приказу ратног ветерана САД-а, а учешће у Корејском рату користило се као изговор за нестабилност главног лика и његово антисоцијално понашање. Још један важан фактор у подозрењу према ветерану Корејског рата био је његов низак социјални статус који је имплицирао регресивне културне обрасце произашлих из ниског образовања и пароксијализма, а случајеви ратних заробљеника још више ће будити сумњу у јавности.⁹⁹ У многим од тих остварења, ветерани Корејског рата били су повезивани са неморалним, непожељним или чак криминалним активностима. Остварење Фреда Цинемана, *Доста ми је кише (A Hatful of Rain)*¹⁰⁰ из 1957. године фокусира се на двојицу браће, Џонија (Дон Мареј), ратног ветерана, и Пола (Ентони Франшоса). Главну окосницу филма чини Џонијева зависност од морфијума, као и породична драма која из ње произлази, и која укључује Полову заљубљеност у Џонијеву жену Целиу (Ева Мари Сејнт). *Злочин против Џоа (Crime Against Joe)* Лија Шолема из 1956. године приказује Џоа Менинга (Џон Бромфилд), ветерана оптуженог за убиство певачице. Џо је у старту приказан као „промењен човек“ због рата, и то од његове мајке, са којом

⁹⁸ Sara Harrison Dougherty; *нав. дело*, стр.125-135, „Veterans (1940s Film Noir – #AtoZChallenge)“, *The Old Shelter*, <https://theoldshelter.com/veterans-1940s-film-noir-atozchallenge/> (3. септембар 2018).

⁹⁹ Sara Harrison Dougherty; *нав. дело*, стр.135, цитирано према: Raymond B. Lech, *Broken Soldiers*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000, стр.36; Оваквој промени допринела је чињеница да је велики део војске САД у Корејском рату био у просеку млађи и мање образованији од војника у Другом светском рату. Изненадност рата представљала је нужност да се војска брзо попуни, и према речима војног историчара Рејмонда Леа, многи од њих били су неписмени, избачени из школа и са криминалним досијеима.

¹⁰⁰ *A Hatful of Rain* (1957), p. Joe Zinnemann.

живи.¹⁰¹ Његов статус ветерана у контексту филма не значи ништа осим што полицији даје основе сумње за учешће у убиству, а он је економски немоћан. Тема Корејских ветерана као економски немоћних особа присутна је и у остварењу Артура Риплија из 1958. године, *Пут грома (Thunder Road)*, где се главни лик, Лукас Дулин (Роберт Мичам) бави илегалном продајом алкохола у Апалачији.¹⁰²

Ратни филмови снимљени за време Другог светског рата имали су највећи утицај на прва холивудска остварења о Корејском рату, и током рата подизање морала је било најважнији задатак. Упркос томе, касније године су виделе његову све већу тривијализацију и маргинализацију која ће врхунац достићи током шездесетих. Иако је било изузетака, већина филмова о обичним пешадинцима током рата је користила рат као позадину за приче које су могле бити испричане у било ком другом рату, што је доприносило девалуацији њиховог учешћа у рату који нико није волео, али у ком су морали да се боре. До шездесетих година на филму се одвијала дехуманизација војника из Кореје и њихово повезивање са непожељним активностима за друштво, које су биле наглашене приказивањем ратних ветерана као криминалних и опасних, антисоцијалних индивидуа. Унижавање и анахроност постојања пешадијске војске у ери технолошког напретка захтевало је појаву нових хероја који су могли боље исказати индивидуалистичку културу САД.¹⁰³

¹⁰¹ *Crime Against Joe* (1956), p.Lee Sholem; „*The army changed you, Joe. You went away a boy, and came back a man. I wish I knew what kind of man.*” („Војска те је променила, Џо. Отишао си као дечак, и вратио се као човек. Једино бих волела да знам као какав човек.“).

¹⁰² Sara Harrison Dougherty; *нав. дело*, стр.137-139

¹⁰³ Sara Harrison Dougherty; *нав. дело*, стр.52-53.

ЛЕТЕЋИ ВИТЕЗОВИ

Други тип ратног филма о Корејском рату је приказивао је другу врсту војног деловања. Корејски рат је донео многе технолошке иновације које су се највише утицале на развој ваздухопловства. Филмска романтизација ваздухопловних снага и њихових пилота представљала је контраст прљавом ратовању на земљи и атавистички представљеним пешадинцима, а кроз холивудска остварења се усталио приказ пилота као суме свега што би САД требало да представљају у новом сукобу. Ови „летећи витезови“ били су идеални војници, грађани и персонификације америчких вредности, и филмска остварења су их приказивала у оквиру средњекласног друштва чији је он продуктиван члан.¹⁰⁴ Ово је било у оштром контр

асту са сликом пешадинаца, који су углавном представљали остатак неких прошлих времена или асоцијалне девијанте подложне психолошким манипулацијама. Филмови о ваздухопловним снагама су такође приказивали нову технологију у свој њеној слви, и на тај начин чинили готово савршено пропагандно оруђе у мобилизацији маса за борбу са новим непријатељем, те су им војне снаге САД-а радо пружале материјалну помоћ у виду оружја, али и званичну и техничку подршку војног врха.

Управо у време Корејског рата догодио се велики напредак у развоју ваздухопловних снага. Био је то први рат у коме су млазни авиони постали главно ваздухопловно оружје. Модел F-86 био је први прави млазни авион направљен током рата да парира совјетским Миговима који су претили да отму примат УН, замењујући претходне пропелерне моделе.¹⁰⁵ Исто тако, стратешка снага ваздухопловства и коришћење нуклеарног наоружања у сврху одбране од потенцијалног напада СССР стављена је на центар Ајзенхауерове политике „Новог Погледа“ (*New Look*) која је имала за сврху да балансира коришћење нуклеарног наоружања и војне спремности САД са разумнијим трошковима. Ова политика је била формализована у документу NSC-162/2 донетог 30. октобра 1953. године.¹⁰⁶ Ајзенхауерова тактика инвестирања у ваздухопловство, и то, посебно, Стратешку

¹⁰⁴ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.55.

¹⁰⁵ James L. Stokesbury, *A Short History of Airpower*, William Morrow and Company. Inc., New York 1986; „The First Jet Versus Jet War: Air Power in the Korean War“, *War History Online*, <https://www.warhistoryonline.com/korean-war/first-jet-versus-jet-war-air-power-korea.html>, (20. Август 2018).

¹⁰⁶ „NSC 162/2 : A Report to the National Security Council by the Executive Secretary on Basic National Security Policy“, *Federation of American Scientists*, <https://fas.org/irp/offdocs/nsc-hst/nsc-162-2.pdf>. (20. Август 2018).

ваздушну команду (*Strategic Air Command*) и нуклеарно наоружање била је један од фактора све већег примата технолошког на уштрб стандардног ратовања, узимајући у обзир да се буџет за друге гране војске и морнарице смањило због стратегије инвестирања у одбрамбени систем дугог домета.¹⁰⁷ Ваздушна надмоћ САД представљала је важан фактор превентиве могућег нуклеарног рата.

Романтизација авиона и ваздухопловних снага у холивудским филмовима има корене још од првог појављивања авиона као оружаног средства. Концепт ваздушног ратовања је створио мишљење о летећим асовима као последњем оличењу витештва у ери модерновог, технологизованог и анонимног рата, и представљаће један од најдуготрајнијих елемената холивудског блокбастера.¹⁰⁸ Први филм о ваздухопловцима, а уједно и први филм који је освојио Оскара, *Крила* (*Wings*) Вилијама Велмана из 1927. године, представљао је интересантан случај алата за регрутацију јер је годину дана пре тога Конгрес донео Акт о ваздушној патроли (*Air Corps Act*) који је имао за циљ проширење ваздушних снага на чији се позив за регрутацију одазвало 16.000 мушкараца. *Крила* су у овом контексту била користан алат за пропаганду, и представљала су пример сарадње сниматеља и војске која ће бити честа у будућности. Овај тренд се наставио и са два остварења из 1930. године, *Јутарњом патролом* (*The Dawn Patrol*) Хауарда Хокса и *Анђелима пакла* (*Hell's Angels*) Хауарда Хјугса, који ће на позитиван начин приказати учешће САД-а у Првом светском рату и који су се ослањали на технички спектакуларне приказе ваздушног боја.¹⁰⁹ Други светски рат видео је појаву нових филмова о ваздушном ратовању, и тада су се појавила остварења попут *Желео сам крила* (*I Wanted Wings*) Мичела Лајсена из 1941. године, *Тридесет секунди над Токијом* (*Thirty Seconds over Tokyo*) Мервина ЛеРоја из 1944. године и *Летећи тигрови* (*The Flying Tigers*) Дејвида Милера из 1942. године. Исто тако, као интересантан случај издваја се пропагандни филм у продукцији Волта Дизнија, *Победа кроз ваздушну надмоћ* (*Victory Through Air Power*)¹¹⁰ из 1943. године, заснован на истоименој књизи Александра П. Де Северског. Пропагандни постери имали су

¹⁰⁷ „Herman S. Wolk - The New Look“, *Air Force Magazine*, <http://www.airforcemag.com/MagazineArchive/Documents/2003/August%202003/0803look.pdf>, (20. Август 2018).

¹⁰⁸ Steffen Hantke, *We Own the Sky: Jet Airplanes and Cold-War Propaganda in American Cinema after the Korean War*, *Journal of Popular Film and Television*, 45:4, 2017, 202-210, стр.203.

¹⁰⁹ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.57-58.

¹¹⁰ „Victory Through Air Power“, *Internet Archive*, <https://archive.org/details/VictoryThroughAirPower>, (21. Август 2018).

тежњу да информишу публику о важности ваздушног ратовања, а многе познате филмске звезде имале су главне улоге у оваквим филмовима. Оваква остварења имала су паузу по крају рата и тек ће појава филма *Командна одлука (Command Decision)* Сема Вуда из 1948, заједно са два остварења из 1949. године – *Командном јединицом (Task Force)* Делмера Дејвиса и *Полетањем усред поднева (Twelve O'Clock High)* – ревитализовати жанр ваздушног ратовања.¹¹¹

Филмови о ваздухопловним снагама снимани током рата били су слабијег квалитета, што је била последица политичких трвења у војсци, слабости мобилизације и потребе за ресурсима попут носача авиона у ратне сврхе. Један од примера је филм *Маринци над Гвадалканалом (The Flying Leathernecks)* Николаса Реја, из 1953. године, чији продуцент био Хауард Хјукс, а чији је првобитан сценарио фокусиран на Корејски рат. Међутим, због недостатка помоћи Морнарице, суочене са растућим ратним потребама, збивање је морало бити „премештено“ у период Другог светског рата. Филмови попут *Мисије над Корејом (Mission over Korea)* Фреда Сирса, *Сабље (Sabre Jet)* Луиса Кинга и *Летеће болничарке (Flight Nurse)* Алена Двана, сви из 1953. године, била су нискобуџетна акциона остварења, а филмови вишег квалитета ће се појавити након прекида рата.¹¹² Остварења о ваздушном ратовању смештена у време Корејског рата имала су за циљ драматичан приказ ваздушних снага САД, као и естетизацију технолошки напредних млазних авиона, и одражавали су веровање педесетих, условљено Ајзенхауеровим „новим погледом“, да су ваздухопловство и атомска бомба гаранција безбедности. Ово су посебно наглашавали филмови снимљени на молбу Стратешке ваздушне команде, који су подвлачили важност улоге војске САД и њеног нуклеарног наоружања, а чији ће поглед на свет бити извргнут руглу у Кјубриковом *Доктору Стрејнцлаву (Doctor Strangelove)* из 1964. године.¹¹³ Поред гламуризације битака у ваздуху, многа од тих остварења стављала су и нагласак на обуку и тренинг пилота за рат,

¹¹¹ Robert Eberwein, *нав. дело*, стр.23.

¹¹² Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.62-64.

¹¹³ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.78-91; Joyce Evans, *Celluloid mushroom clouds: Hollywood and the atomic bomb*, Critical Studies in Communication and in the Cultural Industries, Westview Press 1998, стр.47, „Strategic Air Command Movies“, *Strategic-Air-Command.com*, <http://www.strategic-air-command.com/gallery/movies/movie-posters.htm> (31.август 2018) ; Реч је о четири остварења која су се појавила између 1952 и 1962. године, *Горе и Изнад (Above and Beyond)* Мелвина Френка из 1952. године, *Стратешка Ваздушна Команда (Strategic Air Command)* Ентонија Мена из 1955. године, *Бомбардери Б-52 (Bombers B-52)* Гордона Дагласа из 1957. године и *Окупљање Орлова (A Gathering of Eagles)* Делберта Мана из 1962. године. Ова су остварења поред промовисања ваздушних снага имала и елементе романсе и мелодраме, не би ли привукле женску публику.

што на специфичан одаје њихову улогу као алата за регрутацију у војне снаге САД маскираног у популаран вид забаве. Филмови о ваздушном ратовању су имали вероватно највећи престиж у филмовима о Корејском рату и задобили највећи публицитет.¹¹⁴ У складу са променљивом климом хладног рата, ставом према „обичним“ људима проистеклом из нових политичких трендова, оличених и у ретроспектном приказу Другог светског рата, филмови о пилотима су имали тенденцију да приказују хероизоване људе, насупротив дивљим и нестабилним пешадинцима, чији је рат био прљав и безначајан. Исто тако, пилоти, заједно са својим породицама које су се често појављивали у оваквим типовима филмова, имали су за циљ да прикажу идеал америчке породице као својеврсног амбасадора вредности САД у Хладном рату.

Међу већ поменутих остварењима Семјуела Фулера, *Челични шлем* и *Бајонети!* из 1951, и *Повлачење, никад!* из 1952. године, која су приказивала борбу на земљи, издваја се остварење Теја Гарнета, *Минут до нуле (One Minute to Zero)* из 1952. године, у продукцији већ поменутог Хауарда Хјукса, тада управника филмске куће РКО, које је представљало последње остварење под његовом продукцијом.¹¹⁵ Заплет филма смештен је на сам почетак рата, и прати пуковника Стива Јановског (Роберт Мичам) и његов однос и каснију романсу са лекаром Уједињених нација Линдом Деј (Ен Блајт). Ово остварење донекле представља прелазни период од сликања борбе пешадинаца на хероизовање пилота, пре свега због чињенице да је његов главни заплет фокусиран на рат на тлу.¹¹⁶ Ипак, упркос томе, сцене борби у ваздуху су живописно приказане и касније ће послужити као образац за слична остварења. Други аспект филма је приказивање хероја као центлмена, добро спроведено кроз лик Јановског, који се понаша у складу са својим чином, што наглашавају сцене његовог присуства међу не тако добро артикулисаним пешадинцима. Најважнија равна заплета јесте пуковников сукоб са Линдом по питању адекватног поступања у рату. Линда је докторка из УН-а која покушава да помогне избеглицама и рањенима у рату и која има идеалистички и готово наиван поглед на свет. Насупрот њој, Јановски се залаже за рат и кроз своју опаску да „*нада не добија ратове*“ већ на почетку филма цементира свој поглед на ситуацију. После догађаја о коме ће бити речи, Линда схвата своју погрешку и

¹¹⁴ Paul M. Edwards, *нав. дело*, стр.32; Robert J. Lentz, *нав. дело*, стр.434-435.

¹¹⁵ „One Minute to Zero (1952)“, *Turner Classic Movies*, <http://www.tcm.com/tcmdb/title/1482/One-Minute-to-Zero/articles.html> (23. август 2018).

¹¹⁶ Steffen Hantke, *нав. дело*, стр.203.

доживљава такво преобраћење да се у ратом разрушеној цркви моли богу за опрост јер му се замерила.¹¹⁷

Про-ратни став Јановског представља главну окосницу филма чији наратив стаје на његову страну, сматрајући да на напад комунистичких снага треба одговорити истом мером. Учесће СССР-а у Кореји је директно повезано са овим ставом, уз помињање да је њихово наоружање напредније него што су очекивали.¹¹⁸ Интернационални карактер борбе против комунизма присутан је још у првој сцени, када припадници војске САД јужнокорејске снаге обучавају у руковању тешким наоружањем. Кроз филм се исто тако појављују и аустралијске и британске снаге као помоћ снагама САД-а. У филму постоје два сегмента која се могу сматрати пропагандним, иако су прилично контроверзни. Први од њих је коришћење аутентичних снимака из Кореје, прецизније – снимака спаљених лешева војника, не би ли публика заузела непријатељски став према починиоцима ових дела. Коришћење снимака са ратишта није било ништа ново у остварењима о Кореји, али само ово остварење користи такве снимке у овом контексту. Други, и можда битнији елемент јесте сцена у којој Јановски наређује масакр јужнокорејских избеглица након неколико хитаца упозорења. Ово је урађено под претпоставком Јановског да се у колони налазе комунистички агенти, који током сцене присиљавају избеглице да иду напред, упркос упозорењима војске САД-а. Овај догађај биће камен спотицања односа Линде и Јановског и када јој један од његових сарадника покаже тела мртвих и спаљених војника, она одлази у разрушену цркву и моли се за опроштај. Исто тако, рационализацију одлуке Јановског доноси један од доктора са којим Линда ради, правећи аналогију са уклањањем здравог ткива, заједно са мртвим.¹¹⁹ Кроз овакав дијалог, филм оправдава одлуку Јановског и афирмише да је једини начин на који треба поступати са комунистима оружана акција. Слично *Челичном шлему* из 1951. године, сцена масакра била је прилично контроверзна. Одељење за одбрану, као и војне и ваздухопловне снаге САД пружиле су материјалну подршку филму, али су по његовом изласку захтевали да се сцена масакра уклони, што је

¹¹⁷ *One Minute to Zero* (1952), p. Tay Garnett.

¹¹⁸ *One Minute to Zero* (1952), p. Tay Garnett; „*Didn't you say the North Koreans had no Air Force? Practically none, but Uncle Joe has.*“ („Ниси ли рекао да Севернокорејци немају ваздушне снаге? Они не, али ујка Џо има.“).

¹¹⁹ *One Minute to Zero* (1952), p. Tay Garnett; „*War is the most malignant condition of the human race... We sometimes have to cut out the good tissue with the bad.*“ („Рат је најмалигнантнија болест људске расе... Понекад морамо да здраво ткиво уклонимо заједно са лошим.“)

РКО одбила те је Одељење за одбрану повукло своју сарадњу. Далеко већа контроверза око ове сцене појавиће се тек 29. септембра 1999. године, када се у *Асошијетед Пресу* (*Associated Press*) појавио чланак о масакру 250 јужнокорејских цивила код моста Но Гун Ри (кор.*Nogeun-ri*) јула 1950. године, и чији се извештај појавио 11. јануара 2001. године¹²⁰, што је довело до теорије да је сцена масакра била заснована на овом догађају.¹²¹ Гарнетово остварење представља прилично јасан позив на борбу против комунистичке претње, и кроз конфликт Линде и Јановског подржава његову увереност у нужност те борбе. Упркос чињеници да не представља стандардни „пилотски“ филм какав ће се појавити после рата, *Минут до нуле* испуњава своју пропагандну сврху. По приказу рата у коме се улога pilota не издваја од улоге осталих припадника војске, он се разликује од остварења Џозефа Певнија *Летећи кадет* (*Air Cadet*) из 1951. године, нискобуџетног остварења снимљеног током самог рата. Иако се корејски сукоб не спомиње у филму, централна тема овог остварења јесте пилотска обука и приказивање младића на путу да постану пилоти. Посебно се издваја лик Џозефа Чаночека (Алекс Никол), бившег пешадинца, који жели да постане, по његовим речима, „официр и џентлмен“¹²² и који касније током филма постаје негативац, претходећи идеји да су пешадинци неотесана гомила у односу на часне пилоте.

Други талас квалитетнијих пилотских филмова појавио се одмах по завршетку рата, 1954. године. Он је започео са два остварења, *Мостови Токо-Рија* (*The Bridges at Toko-Ri*) Марка Робсона и *Пантеров одред* (*Men of the Fighting Lady*) Ендруа Мартона. Оно што повезује ова два остварења јесте то да су она настала као адаптације дела писца Џејмса Миченера, прво према истоименом роману из 1953. године, а друго према његовом чланку из *Saturday Evening Post*-а, *Заборављени јунаци Кореје* (*The Forgotten Heroes of Korea*)¹²³, као и још једном чланку Харија Бернса из 1952. године, *Случај слепог pilota* (*The Case of the Blind Pilot*).¹²⁴ Миченерова каријера је била изграђена на формирању односа САД и азијских држава, а започела је његово службом у морнарици током Другог светског рата.

¹²⁰ „U.S. Department of the Army No Gun Ri Review Report“, *Wikisource*, [https://en.wikisource.org/wiki/U.S. Department of the Army No Gun Ri Review Report#.I. The Associated Press \(AP\) special report](https://en.wikisource.org/wiki/U.S._Department_of_the_Army_No_Gun_Ri_Review_Report#.I.The_Associated_Press_(AP)_special_report) (23. Август 2018).

¹²¹ Robert J. Lentz, *нав. дело*, стр.270-272.

¹²² *Air Cadet* (1951), p. Joseph Pevney.

¹²³ „May 10 1952 Saturday Evening Post, The Forgotten Heroes of Korea“, *USS Oriskany CVA 34, The "Mighty O"*, <http://www.ussoriskany.us/Oriskany/omag/10%20May%201952.pdf> (25. август 2018).

¹²⁴ „Nov 29 1952 Saturday Evening Post "The Case of the Blind Pilot"“, *USS Oriskany CVA 34, The "Mighty O"*, <http://www.ussoriskany.us/Oriskany/omag/29%20Nov%2052.pdf> (25. август 2018).

Као резултат његових путовања по Пацифику је настала његова прва књига, *Приче са Јужног Пацифика (Tales from the South Pacific)*, која је освојила Пулицерову награду 1947. године. Успех књиге му је покренуо каријеру, и током педесетих је писао чланке, есеје и кратке приче о догађајима у Азији и Пацифику, претежно за *Reader's Digest*. Од његових осталих дела се издвајају књиге *Глас Азије (The Voice of Asia)* и *Повратак у Рај (Return to Paradise)*, обе из 1951. године, као и његово већ поменуто дело из 1953. године које рационализује учешће САД у Корејском рату.¹²⁵ Миченеров значај лежи у томе што је приказивао сусрете САД и азијских држава, са изузетком НР Кине, и у томе што је „донео Азију у САД“, као и у његовој посвећености интеграцији некомунистичких азијских држава у њихову сферу утицаја. Ово је значило и подржавање интервенционистичке политике у Вијетнаму и Малаји, и, сходно томе, нуклеарном наоружавању САД као гаранту светске безбедности.¹²⁶

Миченеров роман из 1953. године, као и његова адаптација, говоре о пилоту са носача авиона који има сумње и недоумице по питању учествовања у Корејском рату. Кроз роман је Миченер имао намеру да јавности да слику разлога због којих је рат почео, као и слику људи који су у њему учествовали. Наглашавајући да су се војници у Кореји борили за исте идеале слободе и суочавали се са истим опасностима као и у претходним ратовима, Миченер је изјављивао подршку војницима, не самом рату.¹²⁷ Робсонова адаптација се фокусира на поручника Харија Брубакера (Вилијам Холден), адвоката и ветерана Другог светског рата, као и вештог пилота који се из свог мирног грађанског живота враћа у акцију за време Корејског рата, и управо овај обрт чини основу филмске приче. У филму се види Брубакерова фрустрација ситуацијом у којој се нашао, и његова одбојност према рату, али га ипак то не зауставља да одради свој посао на најбољи могући начин. Овај наративни елемент је у складу са наративом о Корејском рату као непожељном збивању, у коме се учешће мора узети у име извршења задатка: одбране вредности и интереса САД. Филмски

¹²⁵ Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945–1961*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California 2003, стр.117-119.

¹²⁶ Christina Klein, *нав. дело*, стр.120-121, 124-126; На унутрашњем плану, Миченер је био демократа и оштар критичар Макартизма. Исто тако, критиковао је председника Ајзенхауера због његове колебаљивости по питању грађанских права и 1960. године је подржавао Џона Кенедија.

¹²⁷ Robert J. Lentz, *нав. дело*, стр.66.

дијалог, називајући рат трагедијом, то и потврђује.¹²⁸ У Брубакеровој дискусији са надређеним, адмиралом Тарантом (Фредрик Марч), налазимо аргумент да је напредак свега на свету био „у рукама неколицине“, који имплицира да су управо они та група, чиме се уједно афирмише елитистички карактер пилота.¹²⁹ Елемент који ће се појављивати и у осталим филмовима фокусираних на ваздушну надмоћ САД биће и носачи авиона, као носиоци њихових вредности у друге делове света. Про-ратни елемент филма је наглашен и ставом о нужности заустављања комунистичке инвазије управо у Кореји, изнетом као одговор на Брубакеров предлог о повлачењу из рата, будући да би иначе морали „да се бране у Мисисипију“.¹³⁰ Важан разлог Брубакерове нелагодности по питању учествовања у рату јесте његова породица, жена Ненси (Грејс Кели) и две ћерке, за које се боји да их не изгуби. Кроз филм, Брубакер је приказан као племенит, породичан човек и пример узорног грађанина, у контрасту са типичним радником на палуби, Мајком (Мики Руни), који је приказан као неотесани пијанац и грубијан, посебно у сукобу са другим морнаром око девојке. Брубакерова жена је скептична и забринута због свог мужа и његове мисије уништења мостова, али се на крају мири са чињеницом да он мора извршити ту мисију ради виших циљева. Брубакерова мисија је успела, али по цену његовог живота, и на крају филма, нови талас авиона узлеће са платформе носача.

Уништавање мостова није случајно изабрано за центар филмског заплета, али је у исто време снимљено тако да се улога ваздухопловних снага нагласи на уштрб других снага војске САД. У стварности, мостови на реци Јалу нису имали толико важну улогу, пре свега због чињенице да су били опасне мете, као и да су Кинези могли да на друге начине пренесу залихе. Исто тако, ваздухопловство је служило као подршка рату на земљи, који се у остварењу готово и не помиње.¹³¹ У остварењу, мостови пре свега имају метафоричну

¹²⁸ *The Bridges at Toko-Ri* (1954), p.Mark Robson; „*Militarily, this war is a tragedy.*“; „*All through history men have had to fight the wrong war in the wrong place, but that's the one they're stuck with.*“ („Војно гледано, овај рат је трагедија.“; „Кроз историју, људи су морали да воде погрешан рат на погрешном месту, али такав им је рат запао.“)

¹²⁹ *The Bridges at Toko-Ri* (1954), p.Mark Robson; „*Son, whatever progress this world has made has always been because of the efforts and the sacrifices of the few.*“ („Синко, сваки напредак који је овај свет имао је одувек био због труда и жртвовања неколицине.“)

¹³⁰ *The Bridges at Toko-Ri* (1954), p.Mark Robson; „*That's rubbish, son, and you know it. If we did, they'd take Japan, Indochina, the Philippines. Where would you have us make our stand - at the Mississippi?*“ („То је будалаштина, синко, и ти то знаш. Ако бисмо то учинили, заузели би Јапан, Индокину, Филиппине. Где би ти да држимо одступницу – на Мисисипију?“).

¹³¹ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.69-70.

функцију, и служе проратној антикомунистичкој политици. Мостови представљају слабу тачку Запада и зида који брани слободну цивилизацију од комунистичке инвазије. Овај зид се морао бранити на идеолошком и психолошком фронту. Исто тако, мостови представљају и слабост америчког карактера, или барем средство којим те слабости долазе до америчких грађана, које се морају сузбити, и чија су главна мета образовани људи попут Брубакера, опхрвани сумњом и nelaгодношћу због новог рата. Односи између мушкараца и жена су уз помоћ тих метафоричких мостова учвршћени и исто тако, мушкарци попут Брубакера се ослобађају женског утицаја у сврху извршавања мисије, и метафорички уништавају мостове између њега и истих тих утицаја. У овом смислу, Форни се лакше одупире оваквим психолошким недоумицама због своје католичке вере, мада је тај елемент више наглашен у роману, и исто тако он мора учити Брубакера вештинама борбе на тлу, којој он није вичан.¹³²

Пантеров одред Ендруа Мартона прати мање-више сличан заплет о носачу авиона и његовој посади и уништавању стратешких положаја непријатеља: разлике су у томе што место мостова заузимају железничке шине, док је друга, можда важнија разлика у томе што се у филму појављује сам писац, Џејмс Миченер (Луис Калерн), који надгледа читаву операцију. Два чланка на којима је филм заснован, и који су на различите начине гледали на Корејски рат, у филмском наративу повезани су мисијом пилота САД-а да униште железничке шине којима комунисти превозе своје залихе. Као и у претходном остварењу, види се одбојност према корејском рату, за који се каже да „*чак ни Шекспир не може да учини овај прљави мали рат романтичним*“, и који се кроз негативно поређење противставља Другом светском, као „добром рату“.¹³³ Из овог наратива ипак се издваја прихватање рата као дужности која се мора извршити да би се претња комунизма зауставила, и није случајно што се идеја „*заустављања пожара*“ помиње као аналогија са ратом.¹³⁴ Наратив пилота невољног да ступи у рат дат је кроз контраст команданата Пола

¹³² Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.71-72, Jonathan C. Merrit, *нав. дело*, стр.59.

¹³³ *Men of the Fighting Lady* (1954), p.Andrew Marton; „Even Shakespeare couldn't make this dirty little war romantic.“; „There are no heroes this time. And no Ernie Pyles to write about 'em. This isn't a war. Haven't you heard? It's a 'police action'. And nobody back home wants to read about it.“ („Чак ни Шекспир не би могао да учини овај прљави мали рат романтичним.“; „Овог пута нема јунака. И нема Ернија Пајла о коме се може писати. Ово није рат. Зар ниси чуо, ово је полицијска акција. И о њој нико не жели да чује.“).

¹³⁴ *Men of the Fighting Lady* (1954), p.Andrew Marton; „They know there are no answers as to why they're here. They've been told that it's a "police action", which makes them cops. And others have told them that they're containing a blaze, which makes them firemen. All they know is they're buying time... now and then paying with a life.“ („Они знају да нема одговора на питање зашто су овде. Речено им је да је у питању „полицијска акција“, што их

Грејсона (Френк Лавцој) и Теда Додсона (Кинан Вин). Грејсон је приказан као неко ко ужива у свом послу, и као одважан пилот и војник. Са друге стране, Додсон је сличнији Брубакеру, у смислу да је он ожењен човек и ветеран Другог светског рата, невољан да учествује у рату због идеје да, по њему, за овај рат нису постојали добри разлози у односу на претходни.¹³⁵ Као и Брубакер, Додсон гине извршивши задатак. И Мартоново остварење формира двоструки поглед на рат, што је у вези са његовом пропагандном улогом. Први од њих подразумева да је за овај нови рат потребан и нови човек, и таква идеја је Миченеру пала напамет док је писао чланак, врло вероватно од историчара Теодора Ференбаха, који је 1963. године написао књигу *Нова врста рата* (*This Kind of War*) 1963. године, историју Корејског рата која је постулирала да ће за нове ратове у Хладном рату бити потребна врста војника која ће бити вољан да „умре у блату“. Поред тога, наглашава се и пример сарадње међу војницима зарад остваривања заједничког циља, заснован на Бернсовом чланку. Главни пример овакве сарадње налази се у последњој сцени филма када млади пилот Кен Шлехтер (Дјуи Мартин) бива погођен противваздушним оружјем и привремено ослепљен. Упркос томе, његов авион и даље лети, али он сам не може да њиме управља. Њему у помоћ стиже пуковник Хауард Тејер (Ван Џонсон), у филму приказан као пилот сличан Грејсону, одважан и невољан да слуша наређења. Ипак, он је тај који несебично помаже свом ратном другу да се спусти безбедно на палубу. Идеја тимског рада је још више наглашена на самом крају филма када се након ове сцене приказује чувени цитат Џона Дона о томе како „ниједан човек није острво“, још више наглашавајући ову поруку.¹³⁶ Што се тиче приказа авијације, у филму су, попут *Сабље*, приказивани млазни авиони, који су тада били примери нове технологије. Док је Корејски рат дао војсци прилику да тестира ове нове технологије, Робсонова и Мартонова остварења су их публици приказивала у акцији, тежећи да на живописан начин истакну њихову надмоћ у рату. Оба филма приказују начин функционисања авиона и живот на носачу авиона, користећи снимке из рата, а у својим уводним кадровима исказују захвалност војсци САД за помоћ у снимању, што јасно говори

чини полицајцима. А други су им рекли да задржавају пожар, што их чини ватрогасцима. Све што знају је да држе одступницу... и да плаћају својим животом.“).

¹³⁵ *Men of the Fighting Lady* (1954), p. Andrew Marton; „1942. We were all heroes then—we knew what we were fighting for—a pinup of Betty Grable, the right to boo the Dodgers, and come home to Mom’s apple pie.“ („1942. Тад смо сви били хероји – знали смо за шта смо се борили – слику Бети Грејбл, право да скандирамо Доџерсима, и да се вратимо мајчиној пати од јабука.“).

¹³⁶ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.75-76.

о сврси филмова као суптилних пропагандних средстава.¹³⁷ У гламурозном приказивању подвига ваздушних снага који се боре против непријатељске војске, филмови покушавају да створе слику рата у ком цивилне мете нису постојале, изостављајући оно што су ваздушни напади САД-а учинили градовима Северне и Јужне Кореје, као и цивилним инфраструктурама.¹³⁸ Избегавањем контроверзних дешавања у рату у филмским остварењима овог типа, САД су се трудиле да, повезујући Корејски рат са већим наративом о ваздухопловним снагама као спасиоцима слободне цивилизације, прикажу пилоте америчке војске као отелотворење хероја који ће одбранити вредности САД-а од страних и непријатељских утицаја комунизма.

Поред гламуризације ваздухопловних снага САД и санитизације негативних последица њиховог деловања, још један аспект приказивања пилота је посебно значајан, а тиче се филмова о стварним личностима из Корејског рата. Реч је о остварењима *Прича о МекКонелу (The McConnell Story)* Гордона Дагласа из 1955. године, фокусираној на Џозефа МекКонела, бомбардерског навигатора у Другом светском рату и најуспешнијег летећег аса у Кореји познатом по обарању 16 мигова¹³⁹, и *Бојној песми (Battle Hymn)* Дагласа Сирка из 1957. године, посвећеној пуковнику Дину Хесу, свештенику и пилоту који је током рата покренуо незваничну акцију спасавања корејске сирочади и чија су дела кулминирала у акцији пребацивања сирочади на острво Ђеђу-До (кор.*Jejudo*) 1951. године, током опсаде Сеула. Његови мемоари, објављени 1957. године, служили су као основа за Сирково остварење.¹⁴⁰

Дагласово остварење представља можда најбољи пример глорификације пилота као индивидуалца, а пропагандни ефекат филма ослањен је чињеницом да се бави животом историјске личности. Ипак, структурирање приче је необично утолико што МекКонелове

¹³⁷ Steffen Hantke, *нав. дело*, стр.205-206.

¹³⁸ John R. Eperjesi, *The Unending Korean War in Film: From The Bridges at Toko-Ri to Welcome to Dongmakgol*. *Journal of American Studies*, 52(3), 2018, 787-809, стр.791-793, Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.77; Након уласка Кине у рат, Макартур је наредио да се „створи пустара између ратног фронта и реке Јалу и да се униште сва постројења, фабрике, градови и села широм Северне Кореје.“ У интервјуу из 1984. године, генерал Кертис Лемеј, управник Стратешке ваздушне команде током рата је потврдио да је у периоду од 3 године убијено око 20 процената популације у ваздушним нападима.

¹³⁹ „Phillip Farris - Jet War“, *Air Force Magazine*, <http://www.airforcemag.com/MagazineArchive/Pages/1990/June%201990/0690jetwar.aspx> (27. Август 2018).

¹⁴⁰ „Col. Dean Hess (National Museum of the US Air Force)“, *Internet Archive*, <https://web.archive.org/web/20091006080639/http://www.nationalmuseum.af.mil/factsheets/factsheet.asp?id=1913> (27.август 2018).

(Алан Лад) подвиге приказује тек у другој половини филма. У првој половини приказује се његова ранија служба у војсци и бунтовни став, који се огледа у бежању од службе, условљеном нетрпељивошћу према војној дисциплини, као и у његовом пријатељству, а касније и романси и женидби са Перл (Џун Алисон), очигледно у функцији наглашавања његове индивидуалности. Овај аспект филма представља интересантан вид критике војне бирократије САД-а, посебно када се узме у обзир да се сматрало да је њена неефикасност довела до нејасног завршетка рата.¹⁴¹ Исто тако, имплицира се да је МекКонелов индивидуализам главна карактеристика која га је учинила пилотом, што иде у прилог идеји о пилоту као херојском појединцу. Следећа специфичност овог филма је да се у њему Други светски рат изричито не приказује као „добар рат“, већ се далеко више инсистира на његовом приказивању кроз призму технолошке разлике између тадашње гломазне и споре авијације, оличене у бомбардеру Б-17 чији је МекКонел био навигатор, и актуелне технолошки напредне и брзе авијације, оличене у ловцу Ф-86, уз чију помоћ он успева да изведе подвиге којима заслужује статус летећег аса, иако се овакав успон може чинити антиклимактичним пошто се већи део филма фокусира на МекКонелов породични живот.¹⁴² Корејски рат се кроз дијалог приказује као трка у наоружању „где нико неће бити безбедан ако Црвени победе“ што опет ставља нагласак на ширу технологизацију Хладног рата и трку у наоружању која ће бити једна од његових главних карактеристика.¹⁴³ Улога МекКонела као браниоца слободног света је, као и у *Мостовима Токо-Рија* наглашена кроз његов однос са женом, која је забринута због његових подухвата, али ипак прихвата његову улогу у тестирању технологије потребне за спашавање слободног света, чак и по његовој смрти. Институција ваздухопловства остаје, чак иако он гине током тестирања новог, експерименталног авиона.¹⁴⁴ Још на самом почетку филма, где посвету ваздушним снагама износи МекКонелов командујући официр; жртвовање се кроз ову посвету приказује као

¹⁴¹ Jonathan C. Merrit, *нав. дело*, стр.40.

¹⁴² Robert J. Lentz, *нав. дело*, стр.233-234; Један од интересантних аспеката остварења је тај да није приказао МекКонелов брзи успон у рату. МекКонел је ушао у сукоб тек 1952. године, и за девет месеци је оборрио више авиона него било ко други, и то пилотираних од стране далеко искуснијих пилота.

¹⁴³ *The McConnell Story* (1955), р.Gordon Douglas; „You see, Korea is a testing ground for the Reds. If their arms succeed against us here, then there will be no place in the world where it's safe.“ („Видите, Кореја је поље тестирања за Црвене. Ако њихово оружје успе против нас овде, онда нигде на свету неће бити безбедно.“).

¹⁴⁴ Steffen Hantke, *нав. дело*, стр.207.

највећа врлина, а жртве која су поднели пилоти попут МекКонела залого слободног живота грађана САД-а.¹⁴⁵

Док *Прича о МекКонелу* кроз већ виђене наративе о пилотима и њиховим женама глорификује нове технологије у борби против комунизма, као и индивидуалистички карактер њихових корисника, *Бојна песма* представља слојевитије остварење које има неколико тематских целина кроз које комуницира са публиком. Пропагандна улога филма у промоцији његовог протагонисте је очигледна још у уводу филма где генерал Ерл Партриц говори о Хесовим херојским подвизима и његовом спајању „*људских способности да чине добро, и потврђење есенцијалне доброте људског духа.*“¹⁴⁶ Иако су сцене авиона који се херојски боре против непријатеља свакако присутне, филм се, уместо тога, фокусира на Хесова спашавања сирочади. Прва, и вероватно најважнија тачка јесте религија. У америчком друштву и кинематографији религија је током Хладног рата играла значајну улогу као једно од оружја против атеистичког СССР-а. Паралелно са овим, дошло је до успона организоване религије у САД.¹⁴⁷ Један од главних знакова појачане религиозности у Америци је било и мењање националног мотоа из дотадашњег „Од многих, један“ (*E Pluribus Unum*) у „У Бога верујемо“ (*In God We Trust*) 30. јула 1956. године, док се стварала пропагандна слика САД као земље где припадници свих религија могу живети у миру и слози, насупрот агресивно атеистичком Совјетском Савезу.¹⁴⁸ Религија је вероватно најприсутнији елемент у свим филмовима о Кореји, а главни разлог Хеса (Рок Хадсон) да се пријави за Корејски рат, мада само као тренер јужнокорејских пилота, јесте искупљење за случајно бомбардовање немачког сиротишта током Другог светског рата. Он је због својих подвига добио и надимак „Хес убица“, чиме се не поноси. Кроз филм, Хес се труди да се држи својих пацифистичких идеала, али два разлога га присиљавају да се укључи у

¹⁴⁵ *The McConnell Story* (1955), р.Gordon Douglas; „*Tonight, you and your families will sleep in the safety of your homes. Through the week, you will go about your chores as a free people... There are no chains on your bodies or your minds. At week's end you may pray at a church of your own choosing. These freedoms are yours, you own them outright. They have been paid for by the sacrifices of dedicated men through the ages.*“ („Вечерас, ви и ваше породице ћете спавати у безбедности својих домова. Кроз недељу, ићи ћете својим пословима као слободни људи... На вашим телима и умовима нема ланаца. На крају недеље можете се молити у цркви по вашем избору. Ове су слободе ваше и ви их поседујете. Оне су зарађене жртвама посвећених људи кроз историју.“).

¹⁴⁶ *Battle Hymn* (1957), р.Douglas Sirk; „*But the story of Colonel Hess is more than a dramatic demonstration of one man's capacity for good; it is an affirmation of the essential goodness of the human spirit.*“ („Али прича Пуковника Хеса је више од драматичне демонстрације људске способности за добро; она је потврда суштинској доброти људског духа.“).

¹⁴⁷ Tony Shaw, *Hollywood's Cold War*, стр.105-108.

¹⁴⁸ „Public Law 84-851“, Wikisource, https://en.wikisource.org/wiki/Public_Law_84-851 (30. август 2018).

рат као праведан циљ. Први је немилосрдност комунистичких непријатеља према цивилном становништву, приказана у само једној сцени, али сугерисана преко последица остављених у околини. Други је његова интеракција са двојицом ликова, црнца и азијата који се кроз своју „наивну“ духовност враћају Хесу. Први је лик поручника Мејплса (Џејмс Едвардс), црног pilota који случајно погађа камион пун избеглица, сматрајући да је био пун непријатељских снага. Када Хес покушава да га утешу, Мејплс окреће дијалог не би ли њему помогао да превазиђе своју кривицу из Другог светског рата, говорећи му да је оно што се десило била божја воља. Други лик је стари корејац Лу-Ван (Филип Ан) који му читајући делове Библије потврђује да чак и компромитујућа дела могу бити извршена ако се раде у добре сврхе, и да некад „*уништење нечега ствара нови живот.*“¹⁴⁹ На овај начин, религија је милитаризована у ратне сврхе, и кроз њу се налази нови разлог за праведан рат против непријатеља. Оваква идеја има корене у филмовима из Другог светског рата, где приговорач савести на крају решава да се дигне на оружје у бој против непријатеља.¹⁵⁰

Друга тема филма јесте Хесово спасавање деце остале без родитеља која су се нашла између две ватре у рату, што је била једна од његових трагичних последица. Ипак, начин на који се то приказује у складу је са промовисањем интервенционистичке политике САД-а, која за циљ има да их прикаже као спаситеља сиромашних и некомпетентних држава од непријатељске инвазије. То је присутно и у приказу два азијска лика у филму, Ен Сун Јанг (Ана Кашфи) и већ поменутог Лу-Вана. Јанг је учитељица која помаже Хесу у намери да спаси сирочад, и која показује романтично интересовање за њега све док не сазна да је ожењен. Током спасавања деце од непријатељског ваздушног напада она гине, и Хес њој у част диже споменик код изграђеног сиротишта. Лик Јангове и њена интеракција са Хесом представљају његову мисију у Кореји кроз призму мелодраме и романсе, што је било присутно у другим остварењима која су се бавила сличном тематиком романсе између белог Американца и азијске жене, попут *Јапанске ратне невесте (Japanese War Bride)* Кинга

¹⁴⁹ *Battle Hymn* (1957), p. Douglas Sirk; „*In times like these can a man of good conscience ask others, 'Protect me, kill for me, but do not ask me to stain my hands.'* What must one do when a choice between two evils is all that is offered? To accept the lesser can sometimes be the only choice. In order to save at times we must destroy and in destruction creates new life.“ („У оваквим временима, може ли човек добре савести питати друге, „Штити ме, убиј за мене, али не тражи од мене да испрљам руке?“ *Шта неко може учинити када се поставља избор између два зла? Прихватање мањег зла може некад бити једини избор. Да би били способни да спасемо, у исто време морамо уништити, и из тог уништења се ствара нови живот.*“); Junghyun Hwang, нав. дело, стр.77-78.

¹⁵⁰ Sara Harrison Dougherty, нав. дело, стр.229-230, 258-259.

Видора из 1952. године и *Сајонара* (*Sayonara*) Џошуе Логана из 1957. године. У овом контексту, Јангова представља оријентални и егзотични женски архетип који служи као секундарна и романтична улога за протагонисту, белца.¹⁵¹ Што се тиче Лу-Вана, он је већ поменуто као лик који Хесу даје разлог да настави са часним ратом, али он такође представља врсту физички онемоћалог мудраца, директно у сукобу са физичким идеалом који представља Хес. Са друге стране, кога и шта тачно његов лик представља отвара низ интерпретација које иду од Хесовог религиозног алтер ега до самог председника Јужне Кореје, Сингмана Рија.¹⁵²

Приказ сирочади у филму је елемент који најбоље одражава патерналистичку политику САД-а према азијским народима. Ликови корејске деце били су присутни у *Челичном шлему* и *Ратном лову* као сапутници америчких ликова, а исти је случај и у овом остварењу са Чуом (Чунг Ку-Пју) једним од сирочића који је посебно везан са Хеса и Јангову, до те мере да их назива родитељима. Један од аспеката приказа сирочади у овом филму, значајан за његову пропагандну вредност, јесте да је реч о правим сирочићима спашеним током рата, и да је један од њих 5 348 и сам дечак који глуми Чуа. Јужна Кореја се увек и наглашено приказује као слабија државе коју су моћне САД дошле да заштите (што је „утемељено“ и на писму Сингмана Рија Харију Труману 19. јула, 1950. године¹⁵³), а азијска деца приказивана у америчким филмовима, и то не само онима о Корејском рату, имала су улогу маскоте, пре свега с циљем да персонификују ове народе као детињасте и незреле у односу на напредне и „одрасле“ САД, чије вредности треба да прихвате не би ли имали бољи живот, што филмовима даје јасан колонијалистички елемент.¹⁵⁴ Сирочићи у филму су ту пре свега да играју на емоционалну ноту публике, будући да су приказани у неповољном положају,

¹⁵¹ Hye Seung Chung, *Hollywood Asian: Phillip Ahn and the Politics of Cross-Ethnic Performance*, Temple University Press, Philadelphia 2006, стр.153-156; Најзначајнији аспект филма у приказивању Јангове био је тај да је њен лик био заснован на стварној историјској личности, Он-Сун Хванг, јужнокорејске социјалне раднице знане као Корејска Мајка Тереза, и која је постала директор сиротишта на острву Чеђу са којом је Дин Хес у стварном животу био у контакту.

¹⁵² Hye Seung Chung, *нав. дело*, стр.157-163; Слично претходном примеру, Ван такође може бити интерпретиран као приказа доктора Кеја Вона, који је заједно са Хвангом основао сиротиште на Чеђу острву, и са ким је Хес био веома близак.

¹⁵³ Hye Seung Chung, *нав. дело*, стр.164-165.

¹⁵⁴ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.181-183; Још један добар пример се налази и у филму *Зелене Беретке* (*The Green Berets*) из 1968. године, смештеног у Вијетнамски рат, где је дечак из јужног Вијетнама представљао сапутника главном лику кога је играо Џон Вејн, већ познат по својим проратним и антикомунистичким ставовима.

истовремено као егзотична бића према којима публика може развити наклоност.¹⁵⁵ Прихватање вредности САД комплетирано је на крају филма, када је сиротиште на острву изграђено и када сирочићи, сада обучени по западњачкој моди, певају патриотску Бојну химну републике, завршавајући свој пут ка бољем животу који САД пружају.

Филмови о пилотима и ваздушним снагама настали су у веома специфичном времену за САД, када је фасцинираност технолошким развојем, посебно условљена појавом нуклеарног наоружања, узела маха, као и када је нова политика председника Ајзенхауера стављала нагласак на њихов значај за одбране САД од потенцијалног напада СССР-а. Приказ пилота као летећих витезова и гламуризација њихових подухвата била је присутна још од прве појаве бојних авиона, али је појава нових типова авиона који су могли извршити своје задатке брже, јаче и боље, комбинована са хладноратовским менталитетом у САД-у, довела до нове врсте пропаганде, која ће бити усмерена ка наглашавању нужности за константним наоружавањем. Приказ пилота као носилаца идеала САД-а је исто тако имао пропагандни задатак, и филмови о историјским личностима су на најбољи начин служили тој сврси. Ово је била још једна разлика од филмова где су пешадинци имали главну улогу, јер међу њима није било хероја попут Одија Марфија, Џозефа МекКонела и Дина Хеса, и појава херојских индивидуалаца, условљена хладноратовском културом у САД супротстављеном совјетском колективизму, могла је да ефективније мобилише амерички народ у манихејској борби против СССР и њихових савезника. Пропагандна улога у оба типа филма се одразила и на готово колонијални приказ азијских народа као заосталих и детињастих, не би ли се оправдала улога САД у њиховом „спасавању“, што ће се пренети и у филмове о Вијетнамском рату.

¹⁵⁵ Robert J. Lentz, *нав. дело*, стр.51; Играње са емоцијама и шећерење Корејског рата било је присутно до те мере да је један од критичара пишући за магазин Time изјавио да ће људима „бити потребан инсулин током пројекције.“

ЗАРОБЉЕНИЧКО ПИТАЊЕ

Идеја да је Хладни рат више него било који други сукоб у историји представљао рат идеја и њихову борбу за срца и душе људи у САД-у је уско повезана са питањем ратних заробљеника из Кореје. Контрверза око корејских ратних заробљеника представљала је црну мрљу на угледу како војске, тако и САД-а као државе и довела је до настанка идеје о „испирањима мозга“, за које је велики број људи сматрало да се дешава у севернокорејским и кинеским логорима. Ове представе снажно су утицале и на Холивуд и филмско приказивање субверзивних елемената друштва, убачених с циљем уништавања америчког начина живота. Филмови о корејским ратним заробљеницима приказивали су или ужасно стање у логорима, што је служило пропагандном приказивању непријатеља и његове нехуманости, или судске процесе затвореницима, који су имали функцију коментара на друштво у коме су се одвијали, као и на поступање непријатеља усредсређеног на „превођење“ заробљеника на сопствену страну. Као контраст подлегању заробљеника процесу „испирања мозга“, јавља се афирмисање жртвовања за племените циљеве повезане са заступањем америчких патриотских идеала, да би се доцније јавила пародична критика хладноратовске параноје у САД-у, уз импликацију да се права пета колона налази у високим слојевима друштва.

До јесени 1951. године, војска САД је проценила да је 10.624 војника нестало у акцији у Кореји. Иако је Пентагон имао мало доказа да су они били убијани, мучени или заробљени, према незваничним проценама око 4500 војника је преживело и било распоређено по логорима у Северној Кореји и Манџурији.¹⁵⁶ Први талас заробљавања настао је одмах по завршетку битке код Осана. Од тада па све до уласка Кине у рат, број заробљеника је растао, да би се у периоду пат-позиције знатно смањио. Прва година се показала посебно погубном по заробљенике, и у маршевима су многи умрли због изузетно хладне зиме. Исто тако, лоша организација севернокорејских логора, где су тешки услови довели до ширења болести, однела је велики број жртава. По уласку Кине у рат и њеном преузимању заробљеника стопа смртности се смањила, пре свега због бољих услова у њиховим логорима дуж реке Јалу.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Steven Casey, *нав. дело*, стр.279.

¹⁵⁷ Charles S. Young, *Name, Rank, and Serial Number: Exploiting Korean War POWs at Home and Abroad*, Oxford University Press, New York 2014, стр.24-25, 27-29; Штавише, заробљеници су, упркос бруталности маршева и тешких услова, више преферирали кинеске логоре од севернокорејских.

Бољи услови су довели до првих систематских покушаја индоктринације војника кроз уцењивање. Један од првих центара ове делатности био је привремени логор код Кангјеа, међу заробљеницима зван „мирна долина“. Храна и медицинска нега била је давана у замену за идеолошку приврженост комунистима. Исто тако, затвореници су били у стању несигурности због ограниченог протока информација, као и због сегрегације официра и обичних војника.¹⁵⁸

Управо ће третирање америчких заробљеника од стране Кинеза чинити основу за њихово оптуживање за сарадњу са непријатељем и настајање параноје у вези са операцијама „испирања мозга“. Главни циљ кинеске обуке био је да од војника створи следбенике комунизма, на основу уверења да су амерички војници било само радници присиљени да се боре за интересе великих корпорација. Кинески кадрови у логорима су имали јаку веру у то да ће комунизам донети светску правду презренима на свету, и сматрали су учење војника највеће империјалне силе посебном привилегијом. Њихова делатност одвијала се у неколико етапа, које су укључивале добар третман ради придобијања за комунистичку идеологију, али уз постојање гвоздене дисциплине. Затвореници су били подељени на „реакционаре“, за које се сматрало да неће прихватити комунизам и који ће остати привржени идеологији САД-а, и „прогресивце“, који су прихватили кинеску политику. Комунистички оперативци су користили комбинацију страха, физичког кажњавања, агресивних испитивања и идеолошке индоктринације не би ли добили жељене информације од својих затвореника. Пропагандна предност била је централни разлог и циљ деловања њихових кадрова, и укључивала је признања затвореника да су учествовали у биолошком ратовању, њихово одрицање од рата и политике САД-а и, с друге стране, задобијање поверења међу затвореницима и ширење комунистичке идеологије. Колаборација, ипак, није била комплетна током каснијих година рата, и видело се да су затвореници постајали мање подложни утицајима њихових татора, чему је један од разлога била и извесна аполитичност војника.¹⁵⁹ Разлози сарађивања заробљеника са комунистима били су

¹⁵⁸ Charles S. Young, *Name, Rank, and Serial Number*, стр.29-31; Занимљивија чињеница је да су затвореници пушили марихуану која је расла у изобиљу код логора да би им прошло време, што ће бити коришћено као један од примера критиковања корејских заробљеника.

¹⁵⁹ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.147, Charles Stuart Young, *Name, Rank, and Serial Number*, стр.47-49, 52-53, 57-58, 80-81; Један од изузетака политици доброг третирања заробљеника била је група 78 пилота САД која је била много горе третирана од пешадије, и чега су били поштеђени након признања коришћења биолошког наоружања.

разнолики, и показују да приврженост комунизму, која је свакако постојала, није била једини разлог. Затвореници су сарађивали са Кинезима из опортунизма, да би имали боље материјалне услове за живот, док су поједини просто радили каки им је речено, у недостатку других фигура ауторитета. Ипак, постојао је и део затвореника који је био фасциниран комунистичком идеологијом и из тог разлога прешао у непријатељски табор.¹⁶⁰

Размена заробљеника била је једна од главних тачака корејског сукоба, и на америчкој страни била је везана за низ политичких маневара не би ли дошло до добровољне размене заробљеника, упркос правилима Женевске конвенције која је диктирала обавезно враћање свих заробљеника, али и у сврху националне пропаганде, која се огледала у спречавању враћања великог броја заробљеника непријатељу. Априла 1953. године, када је дошло до великих промена попут Стаљинове смрти и интензивнијих бомбардовања Северне Кореје условљених Ајзенхауеровом администрацијом, дошло је до двеју размена затвореника, „мале“ која је укључивала болесне и повређене и „велике“ која је трајала од августа до септембра, и која је укључивала враћање свих оних који су тако желели.¹⁶¹ Тада ће се догодити нешто што ће у великој мери утицати на дочек ратних заробљеника и однос према њима. На 3600 затвореника који су се вратили у САД, 23 војника су решила да остану у Кини. Ова прича је у америчкој јавности потисла чињеницу да је 20.000 кинеских и корејских војника одбило да се врати у Кину и Северну Кореју и покренула је низ оптужби да су они издали САД и њихов начин живота и обезвредили покушаје да буду враћени кући. На крају су се двојица војника, пуковник Едвард Дикенсон и каплар Клод Бачелор предомислили и вратили кући. Овај догађај довео је америчко друштво до запитаности зашто и како се тако нешто могло десити, али и до хистерије које ће уследити потом. Исто тако, војници о којима је реч су због овог чина постали национална сензација.¹⁶²

Питање колаборације војника са сопственим тамничарима у Кини је постало посебно осетљиво, и било је потребно утврдити колики је степен сарадње са Кинезима заиста постојао, и колику претњу је представљао. Стављање затвореника у положај објекта

¹⁶⁰ Susan L. Carruthers, *Cold War Captives: Imprisonment, Escape, and Brainwashing*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California 2009, стр.193, 195-196; Црнци су били посебна мета индоктринације, пре свега због свог незадовољства расизмом у својој држави.

¹⁶¹ Susan L. Carruthers, *Cold War Captives*, стр.180-185; Битно је напоменути да су две трећине заробљених кинеских и севернокорејских војника били бивши припадници Куоминтанга и десних фракција у Кореји.

¹⁶² Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.150, Charles S. Young, *Name, Rank, and Serial Number*, стр.119-126.

пропагандне, што се, између осталог, испољавало кроз читање антиамеричких пропагандних порука преко радија, навело је америчку администрацију да се прилично забрине. Ово је постало очигледно током прве размене заробљеника 1953. године, када је од 149 повратника 20 одведено на психијатријску евалуацију у клинику „Вели Форџ“ (*Valley Forge*) у Пенсилванији, а испитивања су се настављала и након друге размене на путу кући. Истраживања су касније показала да је већина тврдњи о индоктринацији била преувеличана, али у исто време није постојао конкретан став према колаборацији. Ипак, код куће су бивши заробљеници постајали предмет сумње, али је у исто време постојао немали број људи којима је било изузетно драго што су се момци вратили, што показује да сумња није била униформан став према повратницима.¹⁶³ Став према заробљеницима који су сарађивали представљао је у исто време мешавину сажаљења и сумње. Са једне стране, постојала је емпатија за оно кроз шта су прошли сматрајући се да би свако „пукао“ под притиском окружења у коме се налазио, али са друге стране од њих се очекивало да изврше своју дужност, и сматрало се да су неки од затвореника унизили своју униформу и своју земљу рекавши својим тамничарима било шта осим имена, чина и серијског броја. Војска је имала намеру да забележи сваки случај колаборације, почевши од двојице војника који су се предомислили приликом велике размене и решили да се врате у САД, али је интересантно приметити да таквих случајева није било у ваздухопловним снагама и морнарици, те су многи пилоти били часно отпуштени, за разлику од пешадинаца. У исто време, постојао је и јак јавни одговор због преоштрих оптужби за ствари од минорног значаја.¹⁶⁴

Колаборација са непријатељем у контексту у ком је настала представљала је одраз националне слабости САД у сукобу са новим непријатељем и новом идеологијом, и постојао је сукоб око тога због чега је тако нешто могло да се деси, а једна од главних оптужби била је да није постојало довољно патриотског морала унутар америчких снага, који би помогао заробљеницима да се изборе са непријатељем. Са друге стране, постојала је и критика образовања о комунистичкој идеологији, или боље речено, њеног недостатка, која је комбинована са генералним необразовањем већине војника произвела драматичне

¹⁶³ Charles S. Young, *Name, Rank, and Serial Number*, стр.109-117.

¹⁶⁴ Susan L. Carruthers, *Cold War Captives*, стр.202-205; Charles S. Young, *нав.дело*, стр.147-150.

резултате.¹⁶⁵ Овакав недостатак патриотизма је, према речима неких у војном врху, доводио до одустајања и ефективне колаборацијет. Једини хероји у том догађају су били они заробљеници који су били називани реакционарима, и коришћени су као пример онога што би војник требало да буде.¹⁶⁶

Макартистичка антикомунистичка хистерија се одразила и на Холивуд и њихове приказе комуниста, који су били изразито негативни. Они су представљали мешавину криминалаца, убица, социјалних изопштеника и сексуалних девијаната, док су „прави“ Американци представљани као поштоваоци закона, способни и пожртвовани, и упркос својој традиционалној мирољубивости спремни на сукоб са непријатељем. Комунисти су нападали САД различитим средствима, попут саботаже, шпијунаже и увлачења у универзитете и цркве ради ширења пропаганде. Комунистички империјализам се ширио светом, а у исто време налазио се и у самом средишту демократије преко шпијуна и петоколонаша.¹⁶⁷ Демонизација комуниста се могла видети као продужетак ранијих америчких демонизација свега што је претило америчком начину живота, које је хронолошки ишло од демонизације „нижих и примитивнијих“ раса, радничке класе сачињене претежно од имиграната и, на крају, комуниста.¹⁶⁸ Повратак затвореника је утицао на холивудска остварења, и постојала је јасна прогресија у филмским формулама док је Холивуд тражио најбољи начин да се приђе тој теми. Када се први од ових филмова појавио, у јавности САД-а се већ учврстио наратив о заробљеницима испраних мозгова који су патили од „синдрома одустајања“, али су поједина остварења у знатној мери одступала од тако утврђене слике.¹⁶⁹ Типични херојски заплети из другог светског рата нису се могли трансплантовати у овај образац, док су се осуде заробљеника показале неумесним а сцене

¹⁶⁵Jonathan C. Merritt, *нав. дело*, стр.64, Charles S. Young, *Name, Rank, and Serial Number*, стр.53-54; Може се рећи да је и антикомунистичка клима у САД условљена макартизмом спречавала да се комунизам и било шта везано за њега уопште помиње, ефективно га претварајући у табу тему.

¹⁶⁶ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.151-152.

¹⁶⁷Tony Shaw, *Hollywood's Cold War*, стр.49-52; Још једна специфичност у приказу комуниста је била сличност са начином на који се приказивао живот у Трећем рајху и рециклажа глумаца из таквих филмова да би уместо злих нациста играли зле Совјете. Ово је вид изједначавања нацизма и комунизма као злих, експанзионистичких покрета са циљем да униште америчке демократске вредности.

¹⁶⁸Michael Rogin, *Kiss Me Deadly: Communism, Motherhood, and Cold War Movies*, Representations, No. 6 (Spring, 1984), pp. 1-36, University of California Press, стр.1-3; Од посебног значаја јесте говор председника Вудроа Вилсона пред Први светски рат, у коме је демонизовао и нападао грађане САД „рођених под другим заставама који су унели отров раздора у наш национални живот.“ Иста реторика демонизације странаца се видела и у Палмеровим рацијама, приликом којих их је он називао „страном гамади“.

¹⁶⁹ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.153.

затварања превише депресивним, чиме су имплицитно доводиле рат у питање. На крају се судска драма показала као идеалан поджанр за приказивање комплексности искуства затвореника, а носила је и имплицитне критике система у коме су се ове драме одвијале, заједно са афирмацијом националних вредности у борби са новим непријатељем.¹⁷⁰

Живот у логорима

Прва два холивудска остварења о корејским ратним заробљеницима првенствено су приказивала логоре на непријатељској територији и методе које су Кинези користили ради испирања мозга америчких заробљеника. Они су покушали да ове догађаје прикажу на стандардно авантуристички начин. Реч је о остварењима *Ратни заробљеник (Prisoner of War)* Ендруа Мартона и *Затвор од бамбуса (The Bamboo Prison)* Луиса Сајлера, оба из 1954. године. Прво остварење је познатије, вероватно због чињенице да је главни протагониста био Роналд Реган, у улози капетана Веба Слоуна, који, пред крај рата, добија задатак да се убади у један од комунистичких логора прерушен у затвореника-прогресивца, са намером да сазна све оно што се дешава иза непријатељских линија, а изнад свега да упозна технике испирања мозга и открије размеру сарадње са комунистима.

Као пропагандно дело, овај филм првенствено тежи да прикаже грозну нехуманост и бруталност у комунистичким логорима, што је најизразитије у прилично експлицитним сценама физичке тортуре. Највећи терет у филму подносе они који се опирају индоктринацији, попут групе пилота која се на крају предаје и преко радија признаје своје учешће у биолошком ратовању. Приказ комунистичких, совјетских и кинеско-корејских официра, у складу је са атмосфером Хладног рата и граничи се са карикатуром, с обзиром да се један од официра презива Робовник (Стивен Бекаси). Одбацивањем америчких тековина они потврђују своју нехуманост и нецивилизованост, а посебно, али и иронично, Женевске конвенције.¹⁷¹ Ипак, постоји разлика између совјетских официра који су вичнији психолошкој тортури и кинеских и корејских управника који су представљени као чисти садисти. Ипак, специфичан аспект филма јесте његов приказ колаборације са непријатељем, који нагиње ка субверзији устаљеног наратива о затвореницима који су

¹⁷⁰ Charles S. Young, *Missing action: POW films, brainwashing and the Korean War, 1954–1968*, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1998, 18:1, 49-74, стр.55-56.

¹⁷¹ *Prisoner of War* (1954), p.Andrew Marton; „*The Geneva Convention is merely a tool of decadent capitalism, comrade.*“ („Женевска конвенција је алат декатентног капитализма, друже.“).

пристали на сарадњу са непријатељем због слабе воље. Насупрот томе, сценариста Ален Ривкин се, након истраживања и интервјуисања бивших заробљеника, потрудио да прикаже америчке војнике у што бољем светлу, што се и наглашава у прологу филма.¹⁷² Приказ колаборације је врло специфичан, првенствено с обзиром на лик капетана Слоуна који се претвара да је прешао у непријатељски табор. Такође, за још једног од затвореника, редова Џесија Тредмана (Дјуи Мартин), који је пристао да сарађује са комунистима, испоставља се је тајни агент који покушава да прикупи информације. На крају филма он, заједно са осталим „прогресивцима“ одлази у Совјетски Савез да тамо води тајни рат против комунистичког непријатеља. На овај начин, филм је тежио да прикаже америчке војнике у најбољем светлу, као контраст монструозности њихових тамничара, на шта су вероватно утицала пређашња остварења попут *Био сам комуниста за ФБИ (I Was a Communist for the F.B.I.)* из 1951. године.¹⁷³ Исто тако, види се да су неки од колабораната променили страну под притиском комунистичке тортуре, што окреће на главу наратив о личној слабости као разлогу за прелазак у непријатељски табор.

Друго остварење, *Затвор од Бамбуса*, пуштено у биоскопе исте године кад и *Ратни заробљеник*, заснива се на наративу о америчком агенту, нареднику Џону Ренду (Роберт Френсис), убаченом у логор под маском прогресивца ради прикупљања информација, овог пута о непријављеним заробљеницима током преговора у Панмунџому. Заплет филма је фокусиран на његове покушаје да до информација дође завевши Тању (Дајан Фостер), жену Клејтона (Мареј Метисон), бившег дописника америчких комунистичких листова. Као и у претходном остварењу, Ренд решава да остане на заробљеничкој страни да би могао да води свој тајни рат против комуниста. За разлику од претходног, ово остварење има ведрији тон и више заједничког са филмовима Б-продукције. Због ведријег тона је био упоређиван са филмом *Сталаг 17 (Stalag 17)* Билија Вајлдера из претходне године, мада не баш похвално.¹⁷⁴ Иако су комунисти приказани слично онима у претходном филму, овде је њихова идеологија (што тамо није био случај) подвргавана подсмеху, без сумње као „превентивни одговор“ на могуће питање да ли је марксистичка пропаганда тварно била

¹⁷² Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.155; *Prisoner of War* (1954), p. Andrew Marton; „*The spirit of man can run deep - far beyond the reach of communist torture.*“ („Људски дух је несаломив – далеко од досега комунистичке тортуре.“).

¹⁷³ Susan L. Carruthers, *Cold War Captives*, стр.196.

¹⁷⁴ Robert J. Lentz, *нав. дело*, стр.36.

пријемчива „презренима на свету“. Током филма, видимо како заробљеници исмевају своје тамничаре кроз субверзивне чинове попут спавања током политичких индоктринација и у исто време промовишу амерички начин живота као надмоћнији у односу на комунистички. Исто тако, комунисти су приказани као толико заслепљени да не могу да процене да их њихови „гости“ исмевају.¹⁷⁵ Као и у *Челичном шлему*, један црни затвореник, Џонсон (Ерл Хајман), поносно истиче своју патриотску приврженост, што очигледно за сврху има афирмацију система САД-а.¹⁷⁶ Тањино присуство и њена заљубљеност у Ренда треба сугеришу сексуалну надмоћ Американаца у односу на комунисте, који су, по њима, емаскулирани.¹⁷⁷ Најинтересантнији, али и најконтроверзнији аспект филма, по коме се највише разликује од претходног остварења, јесте да и непријатељ има свог колаборанта, католичког свештеника Френсиса Долана (Е. Г. Маршал), кога су комунистичке снаге убациле с циљем да открије постојање америчких шпијуна. Он на крају страда од Рендове руке, а његова појава није промакла католичким организацијама које су жестоко критиковале увођење овог лика.¹⁷⁸

Из ових остварења може се видети да су се кроз њих америчке вредности афирмисале у сукобу са комунизмом и да су тежила да на свој начин прикажу оно што се дешавало у логорима. Кроз приказ комунистичке бруталности и америчког херојства публика је требало да одахне, знајући да су њени хероји остали нетакнути, због чега ови филмови имају велику пропагандну вредност. Ипак, овај потез је носио и доста ризика пошто је био у директном сукобу са тадашњим консензусом да су амерички затвореници били „мекушци“ који су сами од себе прешли код непријатеља.. Снимање Мартоновог филма Одељење за одбрану је у почетку помагало, сматрајући га извршним образовним материјалом и дајући екипи консултантске услуге једног од официра, бившег заробљеника који је провео тридесет и три месеца у логору. Ипак, по појави филма, војска га је оштро критиковала и дистанцирала се од њега, и наређено је да војска ни на који начин не помаже публици

¹⁷⁵ Charles S. Young, *Missing Action*, стр.60; Bernard F. Dick, *нав.дело*, стр.179.

¹⁷⁶ *The Bamboo Prison* (1954), p. Lewis Seller; “*The problem of the Negro in America will one day be ended... I would rather be black than Red!*“ („Проблем црнца у Америци ће једног дана нестати... Пре бих био црн него Црвен!“).

¹⁷⁷ *The Bamboo Prison* (1954), p. Lewis Seller; „*The communists have ceased to be men.*“ („Комунисти су престали да буду мушкарци.“)

¹⁷⁸ Susan L. Carruthers, *Cold War Captives*, стр.200

филма.¹⁷⁹ Што се тиче Селеровог остварења, ту помоћи није ни било. Један од разлога за прекидање испомоћи, према продуценту Хенрију Берману, било је противљење психолошке дивизије Одељења због могућности да се створи консензус супротан оном који је тада био доминантан, поготово што је у време изласка филма започело и прво војно суђење бившим заробљеницима. Поред тога, постојале су и стандардне жалбе на нетачност филма и његовог приказивања ситуације у логорима.¹⁸⁰ Исто тако, филм је био и критикован због експлицитног приказивања насиља, као и због идеје да су колаборанти били заправо амерички тајни агенти. Селерово остварење је добило мање-више исте критике, чија је оштрина била појачана због контроверзног приказа католичког свештеника као издајника.¹⁸¹

Ова остварења су у свом добу била прилично контроверзна, пре свега по противљењу тадашњем консензусу око ратних заробљеника. Она успевају као пропагандна средства, али нису претерано добра у приказивању правих искуства заробљеника иза непријатељских линија, а поготово психолошких траума које су добили. Та ће остварити филмови који се тим питањем баве кроз жанр судских драма.

Сажалење или мржња?

Судске драме су у приказивању проблема заробљеника из Кореје имале јачу конекцију са публиком због своје актуелности, као и због чињенице да су судови били много конкретније повезани са њиховим појединачним случајевима. Исто тако, на ова остварења утицао је и јавни консензус ојачан публикованим судовима, и осећање згрожености неправедним пресудама затвореницима због неких минорних прекршаја, који су били условљени тортуром и недаћама кроз које су прошли у непријатељским логорима. Међу таквим примерима неправедног суђења били су случајеви Вилијама Олсона, који је добио две године затвора само због читања говора и писања чланака који су били сматрани нелојалним и Харолда Дана, који је био осуђен зато што је својим родитељима слао писма током боравка у логору. Упркос овоме, озбиљнијих случајева свакако јесте било, али се

¹⁷⁹ Susan L. Carruthers, *Cold War Captives*, стр.201.

¹⁸⁰ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.156-157, цитирано према: "Rivkin Says Army Praised His Film; Writer Lays Withdrawal of P.O.W. Movie Endorsement to Office of Adjutant" New York Times (20 March 1954): стр.11.

¹⁸¹ Charles S. Young, *Missing Action*, стр.56-57; 59-60.

сматрало да су овакви имали далеко већи одјек и да је једини разлог за њих била освета.¹⁸² Јавно мњење, које је било јако, представљало је проблем за Пентагон и филмске продуcente који су радили са њима пошто је стало на страну измучених заробљеника, и управо због тога што је било у сукобу са идејом да су САД омекшале у новом рату. Био је потребан нови начин да се направи компромис између ова два наратива и да се покаже публици да затвореништво не чини некога херојем, дефинитивно под утицајем пријема *Ратног заробљеника*.¹⁸³ Као одговор, снимљена су два остварења која кроз призму судске драме имају намеру да прикажу разлоге заробљеничке колаборације, као и друштво које је их је произвело, и то како се треба носити са њима. Поред тога што су она представљала начин ношења са овим националним питањем, ова дела имају и јасну пропагандну улогу по питању тога какав став друштво треба да заузме у борби против унутрашњих слабости које га коче у борби са спољним непријатељима. Реч је о остварењима *Губилиште (The Rack)* Арнолда Лејвена из 1956. године, засновано на телевизијској драми Рода Серлинга из 1955. године¹⁸⁴, и *Критична тачка (Time Limit)* Карла Малдена из 1957. године засновану на драми Хенрија Денкера и Ралфа Беркија.¹⁸⁵

Радња Лејвеновог остварења је фокусирана на капетана Едварда Хола (Пол Њумен), бившег заробљеника у логору, његовог оца Едварда Старијег (Волтер Пицен) и жене његовог покојног брата Еги (Ен Френсис). Хол је оптужен за сарадњу са комунистима, и позван је на суд где му се, на крају изриче казна за сарадњу са непријатељима. *Губилиште* на много реалистичнији начин приказује ситуацију са заробљеницима, укључујући обраћања војних службеника породицама повратника, као и психијатријске евалуације, што му даје дозу верности. Ипак, оно пре свега има за циљ да, у складу са наративом о измученом заробљенику, прикаже свог протагонисту као некога ко је морао да сарађује са непријатељем не због опортунизма, већ због сплета околности које су се десиле да би га ту довеле. Хуманизација и потреба за емпатијом је наглашена и кроз филмски језик, посебно у сцени када му један од бивших заробљеника, капетан Џон Милер (Ли Марвин), током

¹⁸² Charles S. Young, *Name, rank and serial number*, стр.146-147; Међу таквим примерима били су поручник Џејмс Галагер који је био прогресивац и који је био осуђен за убиство двојицу америчких војника оболелих од дизентерије и редова Ротвела Флојда који је нападао и крао храну од осталих затвореника,

¹⁸³ Charles S. Young, *Missing Action*, стр.60.

¹⁸⁴ Paul M. Edwards, *нав. дело*, стр.91.

¹⁸⁵ Paul M. Edwards, *нав. дело*, стр.103. Susan L.Carruthers, *Cold War Captives*, стр.202.

бравка у болници качи папир са натписом „издајник“ и, гонећи га кроз ходник болнице, ломи четврти зид уз узвик „Шта си очекивао да ћу учинити?“, директно од публике тражећи емпатију за своја недела.¹⁸⁶ Када бива оптужен од војног врха за сарадњу, он једноставно жели да призна своју кривицу и да заврши са тим. Упркос томе, пуковних Френк Возник (Едмонд О'Брајен) је збуњен његовом одлуком пошто је пре заробљавања био одликован за храброст, те инсистира да га брани на суду. Тачка од које креће објашњавање Едвардове ситуације јесте његов однос са породицом. Током филма се открива да су односи Едварда и његовог оца били прилично затегнути и пре рата, и да му је на признање да је сарађивао са непријатељима рекао да је „*требало да умре*“ и да би то била боља алтернатива, правећи поређење са његовим старијим братом који је погинуо у рату. Исто тако, током суђења се открива да је његова мајка умрла кад је био мали, и да је то додатно оптеретило на његов већ затегнути породични живот. Његови тамничари су ово искористили да би га придобили, и управо ће смрт његовог брата бити разлог његове колаборације, што је према њему била „*јакo добра погодба*.“¹⁸⁷ Смрт Едвардове мајке у оригиналном сценарију се може на неки начин протумачити као утицај идеологије „мамизма“ на америчке мушкарце која је ослабила и феминизирала америчку мушкост, и контраст између њега и његовог брата који је херојски погинуо. Таква идеја је присутна и у филму, али у ублаженој верзији, када Едвард у дискусији са Еги помиње да је под утицајем своје мајке „*постао човек, али у погрешно време*.“¹⁸⁸ На овај начин филм жели да прикаже да је на крају америчко друштво било одговорно за оно што му се десило, прецизније, да је недостатак образовања о непријатељској идеологији, као и да је лоша породична ситуација гурнула људе попут њега ка сарадњи са непријатељем.¹⁸⁹ На крају филма, отац и син успевају да изгледе односе.

¹⁸⁶ *The Rack* (1956), p. Arnold Laven.

¹⁸⁷ *The Rack* (1956), p. Arnold Laven; „*I sold my soul for a blanket that smells of fish and urine and three lousy hours of uninterrupted sleep, and you know what else, Colonel? At the time I thought I was getting one hell of a bargain!*“ („Продао сам душу за ћебе које је заударало од рибе и мокраће и три сата непрекинутог сна, и знате шта још Пуковниче? Тад ми се то чинило као проклето добра понуда!“).

¹⁸⁸ Sara Harrison Dougherty, нав. дело, стр.159; *The Rack* (1956), p. Arnold Laven; „*I went out to my mother's grave and stood there for a long time, and I said, 'Mom, I'm sorry. I turned out human like you wanted me, but I picked the wrong time.*“ („Отишао сам до мајчиног гроба и стајао тамо неко време, и рекао сам, „Мама, жао ми је. Постао сам човек као што си хтела од мене, али се то десило у погрешном тренутку.“).

¹⁸⁹ Jonathan C. Merrit, нав. дело, стр.99-100; *The Rack* (1956), p. Arnold Laven; „*Gentlemen, if there is guilt, where does it lie? In that small number who defected under pressure, as Capt. Hall did? Or do we not share it? At least those of us who created *part* of a generation which may collapse, because we have left it uninspired, uninformed, and - as in the case of Capt. Hall - unprepared to go the limit, because he had not been given the warmth to support him*

Ипак, упркос наведеним разлозима, и иако филм препознаје постојаност оваквих ситуација и њихов утицај на сарадњу са непријатељем, кроз судске сцене он кривицу пребацује на Едвардов карактер истичући да је, упркос свему томе он и даље крив за колаборацију. Контраст у филму се ствара са поменутиим капетаном Милером који је био још један од ратних заробљеника и, за разлику од Едварда, подвргнут физичкој тортури, па ипак није потпао под утицај својих тамничара. Овај сплет догађаја пре свега служи да прикаже да су постојали војници који су, упркос физичкој тортури, одбили да сарађују са непријатељем и да су они пример који треба следити. Овакав поглед је потврђен сценом у судници са идејом да иако је друштво одговорно за злочине индивидуе, да оно исто тако мора да буде спремно да казни оне који су прекршили његове законе, са тврдњом да „*ако се капетан Хол сматра невиним за сарадњу, да су исто тако сви остали Американци који су одбили да сарађују криви због своје глупости.*“¹⁹⁰ По изрицању коначне пресуде, Едвард одржава говор, настао као резултат његовог пређашњег разговора са капетаном Милером, о нади да нико други неће проћи кроз исто што и он.

Малденово остварење прати мање-више исти заплет о војнику оптуженом за колаборацију, али је истовремено јавља и као коментар на дебате око новог војничког Кодекса понашања, уведеног 1955. године од стране Савезног комитета за ратне заробљенике, тзв. Барцесовог комитета, као одговор на тврдњу да је дошло до колапса дисциплине иза непријатељских редова. Овај кодекс је увео и познату максиму да се непријатељу у крајњој нужди требају дати само „име, чин и серијски број“. Кодекс је пре свега требало да буде оно што би спојило емпатију према заробљеницима и поштовање јавне симпатије према њима, као и стварање отпора према потенцијалној индоктринацији код заробљених војника. Кодекс је имао за циљ и да исправи грешке које је проузроковао недостатак друштвене ангажованости током спремања трупа за рат, наглашавајући нужност већег колективног труда у спремању војника за будуће случајеве.¹⁹¹ Заплет филма је

along the way.“ („Господе, ако кривица постоји, где она лежи? У том малом броју људи који је поклекао под притиском, као капетан Хол? Или је ми сви делимо? И то они који су створили део генерације која може поклекнути, јер смо је оставили немотивисаном, неинформисаном, и – као у случају капетана Хола – неспремну да иде до крајњих граница, јер му није дата топлина која би му дала подршку.“).

¹⁹⁰ *The Rack* (1956), р. Arnold Laven; „If you find Capt. Hall innocent of collaboration, then you find all those other Americans who refused to collaborate guilty of stupidity.“ („Ако сматрате да је капетан Хол невин због колаборације, онда сматрате да су сви други амерканци који су одбили да сарађују криви због глупости.“).

¹⁹¹ Charles S. Young, *Missing Action*, стр.62-64; Susan L. Carruthers, *Cold War Captives*, стр.206-207; Charles S. Young, *Name, Rank and Serial Number*, стр.158-161.

фокусиран на мајора Хенрија Каргила (Ричард Бејсхарт) оптуженог за сарадњу са комунистима у севернокорејском логору, чије отворена потврда да је тамо признао учешће у вођењу биолошког рата и читао пропагандне изјаве преко радија изненађује његовог адвоката, пуковника Вилијама Едвардса (Ричард Видмарк), који је, упркос његовом прихватању кривице, решен да се избори за то да има поштено суђење. Један од људи који је жељан да Каргил иде на војни суд јесте генерал Конорс (Карл Бентон Рид), чији је син погинуо у истом логору. Едвардс, скептичан поводом претпоставке о једноставности Каргиловог случаја, кроз истраживање од поручника Џорџа Милера (Рип Торн) сазнаје да је разлог за његову сарадњу био спашавање његовог вода од егзекуције. Штавише, откривено је да је син генерала Конорса био колаборант одговоран за смрт једног од војника који је на почетку филма покушао бег, те је остатак његовог вода решио да га убије у знак одмазде. Каргил пристаје на сарадњу не би ли сачувао животе остатка свог вода од севернокорејских тамничара којима је Конорс био драгоцен извор информација.¹⁹²

Иако филм има заплет тематски сличан *Губилишту*, стилски је значајно другачији. Једна од разлика је приказивање живота у логору путем флешбекова. Ове су сцене мање су усмерене на приказивање комунистичких зверстава него на општу слику живота у логорима, а мотивације за колаборацију главних ликова су радикално другачије. Док је Едвардова сарадња са комунистима настала као последица несигурности условљених ранијим животом и грешкама друштва које су довеле до недостатка знања о опасностима комунизма, Каргил је сарађивао из несебичног циља спашавања својих сабораца, не због идеолошке симпатије. У исто време, кроз његов лик филм поручује да се колаборација може десити било коме, не само онима за кога се сматрало да су „слабог ума“.¹⁹³ За Каргила се испрва мисли да је он некритички прихватио комунистичку идеологију, а његово претходно занимање професора јавило се као основ за сумњу да је симпатије према комунизму имао и пре но што је био заробљен. Сцена у којој Едвардс разговара са Каргиловом женом, када се она жали да у периоду од његовог повратка није било интимних односа између њих двоје, може се чинити као доказ да је његова импотенција нека врста „симптома“ његове болести од комунизма.¹⁹⁴ Разлози због којих је Каргил био толико решен да нагласи своју кривицу

¹⁹² *Time Limit* (1957), p. Karl Malden.

¹⁹³ Jonathan C. Merrit, *нав. дело*, стр.96-97.

¹⁹⁴ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.160.

били су двоструке природе. Он је изнад свега желео да заштити свој вод од сигурних последица убиства сина важног официра.¹⁹⁵ Ипак, други мотив је много важнији за контекст у ком је филм настао и који сумира тему борбе између хуманости и поштовања дужности. Када се најзад открива истина да је генералов син био колаборант, његов отац га се врло лако одриче, говорећи да је као војник „*био одгајан да буде бољи.*“ Каргил потом устаје у његову одбрану, сматрајући да постоје ситуације када човек не може бити херој и да постоји критична тачка када неко попусти под притиском.¹⁹⁶ Ипак, генерал му одговара репликом која наглашава потребу за херојством у оваквим тренуцима и поступањем у складу са правилима Кодекса понашања. Он свакако има симпатије и разумевања за оно што је учинио, али у исто време наглашава да је „*као војник, подбацио.*“¹⁹⁷ На овај начин, филм пре свега говори о нужности домаће спремности за борбу и афирмише институције САД као узор према коме треба тежити. Вероватно највећа иронија у читавој ситуацији је та да Милер, који је гајтаном убио генераловог сина, вероватно неће ићи на војни суд, док Каргил хоће.

Судске драме о ратним заробљеницима имале су двоструку сврху. Морале су да у исто време прикажу идеју да сви ратни заробљеници нису били кукавичке и опортунистичке личности, и да су многи сарађивали са својим тамничарима пре свега због спољашњих околности и идеолошке необавештености, али и да прикажу да је њихов чин, без обзира на разлог, био погрешан и у супротности са начелима САД. Ово је стварало наратив о нужности идеолошке спремности условљене стварима попут Кодекса понашања. Ипак, ако би се могла направити замерка овим остварењима, то би било да је феномен испирања мозга суштински био слабо истражен, мада је овај недостатак израженији у *Губилишту*. Ипак, том темом ће се на значајнији начин бавити следеће остварење које се на јединствен начин бави тим феноменом.

¹⁹⁵ Robert J. Lentz, *нав. дело*, стр.372-373.

¹⁹⁶ *Time Limit* (1957), p. Karl Malden; „*Your son was a hero for hundreds of days ... And on only one day did he break. In the name of God, aren't all those other days worth something?!*“ („*Вау је син био херој сто дана... И само једном је попустио. Забога, зар ти други дани ништа не вреде?!*“).

¹⁹⁷ *Time Limit* (1957), p. Karl Malden; „*The choice you had to make in that prison camp is no different than the choice that confronts every military leader – the decision involving the life and death of his men. You are a sensitive man, a humane man. I sympathize with that man. But you are also a soldier. And as a soldier, you have failed, just as my own son failed.*“ („*Избор који си направио у том логору није ништа друкчији него избор са којим се суочава сваки командант – одлука која укључује живот и смрт његових људи. Ти си осећајан човек, хуман човек и поштујем га. Али си такође и војник. И као војник, подбацио си, као и мој син.*“).

Испирање мозга и „вирус“ мајчинства

Колаборација са непријатељем ће, заједно са антикомунистичком пропагандом, изнедрити и један од најзначајних феномена Хладног рата, феномен „испирања мозга.“ Сам термин потекао је од Едварда Хантера, новинара и агента СИА, који је сковао израз у својој књизи из 1951. године *Испирање мозга у Црвеној Кини (Brainwashing in Red China)*. Ова синтагма је, према његовој тврдњи, превод кинеског термина *хси-нао*. Иако се на крају испоставило да ово није тачно, израз се одомаћио за описивање начин на који би се независност особе могла угрозити, она могла постати аутомат који извршава наредбе својих „тутора“.¹⁹⁸ Узимајући у обзир да су се заробљеници вратили усред врхунца макартистичке антикомунистичке хистерије и совјетског тестирања хидрогенске бомбе 1953. године, прича о убаченим комунистичким темпираним бомбама имала је посебну тежину. Штампана је посебно доприносила причама о заробљеницима испраних мозга кроз своје сензационалистичке наративе, али је још један фактор био важан у њеном цементирању. Сматрало се да је психолошко условљавање имало посебан значај за испирање мозга, где је његова жртва могла да се контролише попут Павловљевог пса, до те мере да су заробљеници називани „Павловљевим затвореницима“.¹⁹⁹ Још један пропонент идеје испирања мозга био је и психијатар Јуст Мерло, који је сковао појам „ментацид“ како би дао научни кредибилитет тој идеји, што је утицало и на Алена Далса, тада директора СИА, да у говору из 1953. године проговори о „*битци за умове људи*“.²⁰⁰ Испирање мозга је у овом контексту виђено као напад на индивидуалност, али је у исто време и одражавало и националну слабост коју су САД показале током овог новог сукоба, што је и доводило до оштријих судова према враћеним војницима. Холивуд је кроз научнофантастичне филмове попут *Инвазије трећих бића (Invasion of the Body Snatchers)* из 1956. године и *Освајача са Марса (Invaders from Mars)* из 1953. из посебног наративног и пропагандног угла америчке грађане испраних мозга и њихове контролоре приказивао као нељудска створења, што је опет одражавало поглед на непријатељу у том времену. Ипак, феномен испирања мозга ће бити „приземљен“ и много темељније повезан са политиком САД-а у остварењу Цона Франкенхајмера *Манџуријски Кандидат (The Manchurian Candidate)* из 1962. године,

¹⁹⁸ Sara Harrison Dougherty, *нав.дело*, стр.146-147; Charles S. Young, *Name, Rank, and Serial Number*, стр.134.

¹⁹⁹ Susan L. Carruthers, *Cold War Captives*, стр.192, Jonathan C. Merritt, *нав.дело*, стр.69-70.

²⁰⁰ Jonathan C. Merritt, *нав.дело*, стр.85-86.

адаптацији истоимене књиге Ричарда Кондона. Главни заплет филма је фокусиран на мајора Бенета Марка (Френк Синатра), бившег ратног заробљеника који сазнаје за план свог бившег команданта Рејмонда Шоа (Лоренс Харви), коме су мозак испрали комунистички агенти, да убије председничког кандидата. Током филма се постепено открива да су особе одговорне за његово стање заправо блиске државном врху, чиме се остварење позиционира као критика ултрапатриотизма САД. Испирање мозга као главна тематска основа филма је, према речима сценаристе Џорџа Акселрода, имало циљ да прикаже не само војнике испраног мозга, већ и идеју да је један проблематичан део друштва, оличен у сенатору Макартију „затровао“ јавно мњење САД.²⁰¹

Франкенхајмерово остварење настало је у специфичном периоду историје САД-а. Почетак шездесетих година донео је својеврсну ерозију америчке хладноратовске хистерије и промене у филмским представама традиционалних америчких институција. Долазак Џона Кенедија на место председника је полако почео да мути црно-беле границе које су поставиле педесете између доброг демократског света и злог света комунизма. Ово се посебно огледало у међународној политици када су НР Кина и СССР раскинули сарадњу. Догађај који је обележио ову еру свакако је била кубанска ракетна криза, која је довела амерички народ лице у лице са стварношћу потенцијалног нуклеарног сукоба и навела га да преиспита своје поверење у институције које су до тада биле приказиване као непогрешиве и свемогуће. Кубанска ракетна криза представљала је кулминацију оваквих ставова, представљајући веома реалну могућност да би могло доћи до нуклеарног рата.²⁰² У филму, на поменуте појаве се реферира кроз критику макартистичке хистерије. Лик Рејмондовога очуха Џона Ајслина (Џејмс Грегори) је готово идентичан Макартију, пре свега због сцене где на јавној телевизији прокламује да у САД –у постоји комунистички утицај и да се тачно 57 комуниста налази у Министарству одбране. Ово је јасна алузија на телевизијске преносе његових иступања, током којих је број наводних комуниста варирао од 207 до 57, што указује на то да је Макарти вероватно намерно преувеличавао цифре.

Франкенхајмеров приказ макартизма често се наводи као разлог да се овај филм уброји у политичке трилере, али у њему заправо има јако мало политике, боље речено он, попут

²⁰¹ Sara Harrison Dougherty, нав. дело, стр.166, цитирано према: George Axelrod, “*Profitable Progress; A Broadway Expatriate Finds the California Climate Enriching*,” *New York Times* (21 October 1962): стр.135.

²⁰² Joyce Evans, нав. дело, стр.157.

Челичног шлема кроз наизглед субверзивне приказе политичких актера заправо афирмише хладноратовску политику САД-а. Кроз филм се на крају открива да је Џонова жена и Рејмондова мајка, Еленор Ајслин (Анђела Ленсбери) сарађивала са комунистима не би ли искористила њихову помоћ да се преко свог мужа докопа власти. Приказ Џоновог лика у овом контексту имплицира да он нема појма да је заправо унутрашњи непријатељ, којим манипулише његова жена. Идеја да су ултрапатриотски елементи у САД агенти комуниста није била ништа ново, и сам Макарти је сматрао да се под маском антикомунизма скрива највећа петоколонашка активност. Међу примерима била је оптужба против Џејмса Векслера, уредника *New York Post*-а и једног од оснивача организације *Американци за демократску акцију* (*Americans for Democratic Action*) да кроз антикомунизам сакрива своју припадност комунизму. Исто тако, крајње десничарска организација *Друштво Џон Бирч* (*John Birch Society*), настављајући Макартијево дело, сматрала је да је Двајт Ајзенхауер био под комунистичким утицајем.²⁰³ Пред крај филма, госпођа Ајслин обећава свом сину да ће се осветити комунистима који су је искористили а њега употребили за своје планове не би ли је држали на узици.²⁰⁴ Приказ испирања мозга је такође поједностављен, и од вишемесечног процеса током кога је подвргнута особа подражавала ставове и идеологију свог татора остао је једноставан метод којим се жртва претвара у аутомат чији је ум однесен на „хемијско чишћење“, и који на команду извршава све наредбе.²⁰⁵ Рејмонд је у филму приказан као несвестан агент комуниста који своје послове извршава по команди, а потом их заборавља. По том питању, филм представља оличење митова о испирањима мозга у САД-у током педесетих година. Исто тако, комунистички совјетски и кинески тамничари Рејмонда и Марка приказани су на стандардан пропагандни начин, без могућности да своје ставове артикулишу ван датих оквира, што га чини друкчијим од *Челичног шлема*, али не на бољи начин. Политички гледано, Франкенхајмерово дело се може посматрати као дело које субверзивне елементе користи у сврху афирмације доминантних политичких трендова,

²⁰³ Susan L. Carruthers, 'The Manchurian Candidate' (1962) and the Cold War brainwashing scare, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1998, 18:1, 75-94, стр.82-83.

²⁰⁴ *The Manchurian Candidate* (1962), p. John Frankenheimer; „I wanted a killer from a world filled with killers and they chose you because they thought it would bind me closer to them... and then when I take power, they will be pulled down and ground into dirt for what they did to you. And what they did in so contemptuously underestimating me.“ („Хтела сам убицу из света убица и изабрали су тебе јер су мислили да би ме везало ближе њима... а када добијем то што желим, бацаћу их у прашину због онога што су ти учинили. А оно што су урадили било је то да ме тако снисходљиво потцене...“).

²⁰⁵ *The Manchurian Candidate* (1962), p. John Frankenheimer; „His brain has not only been washed, as they say... It has been dry cleaned.“ („Његов мозак није само био испран, као што се каже... био је хемијски очишћен.“).

имплицирајући да је једина грешка патриотских елемената било потпадање под утицај комунистичке пропаганде.²⁰⁶ Ово га чини знатно слабијим од наредног остварења истог аутора, *Седам дана у мају* (*Seven Days in May*) из 1964. године, који на интригантан начин приказује могућност да САД постану војна диктатура због ултрапатриотских и готово фашистичких елемената у њиховом друштву. Иако као критика макартизма можда није испунио своју улогу, филм се може гледати као приказ ерозије политике у САД и њене замене медијским манипулисањем комбинованим са политичким превирањима иза сцене.²⁰⁷ Још један, можда важнији елемент Франкенхајмеровог остварења, који има директније везе са стањем корејских ратних заробљеника и њиховим наводним недостатком чврстине, провлачи се кроз филм, а то је феномен „мамизма“ (*Momism*). Сам термин сковао је писац Филип Вајли, и кодификовао кроз књигу *Генерација Гуја* (*Generation of Vipers*) из 1942. године, која је била проширена у време Корејског рата.²⁰⁸ Тврдња о феминизацији мушкараца као последици екокомског просперитета педесетих је била популарна као објашњење наводне пасивности војника у корејским и кинеским логорима, што је прихватао и војни психијатар пуковник Вилијам Мајер. Он је сматрао да је пасивност инхерентно женска карактеристика, а њено усађивање у мушкарце било је условљено повлађивањем „маминим синовима“ и појавом жена у сферама рада које су углавном биле намењене мушкарцима.²⁰⁹ Вајлијева теза је била та да су амерички мушкарци постали превише везани за своје мајке, што их је као особе уништавало и деградирало. Ово је било приказано кроз тада популарне Фројдове теорије о сексуалности кроз које су се анализирали односи мушкараца са њиховим мајкама, импликације о инцестуозности, као и потенцијална хомосексуалност, која је имала корене у повезаности хомосексуалности са комунизмом, присутној током страха од црвених.²¹⁰

Мамизам је као негативна појава у филму дат у лику Рејмондове мајке, као и слици њихових односа. Кроз филм се може видети њена доминација која превазилази ситуацију где се он био њен политички пион. Ово је евидентно током уводне сцене када се Рејмонд

²⁰⁶ Susan L. Carruthers, *The Manchurian Candidate*, стр.84.

²⁰⁷ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.167-169.

²⁰⁸ „Generation of vipers“, *Internet Archive*, <https://archive.org/details/generationofvipe00wylj>, (17. Август 2018).

²⁰⁹ Charles S. Young, *Name, Rank and Serial Number*, стр.152-156; Susan L. Carruthers, *Cold War Captives*, стр.207-208; Други светски рат и учешће жена у њему, као и економске промене су довеле до идеје да је постојао страх да ће жене заменити мушкарце у пословима у којима су они генерално били доминантни.

²¹⁰ Charles S. Young, *Name, Rank and Serial Number*, стр.156-158; Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.169.

враћа из Кореје, и доцније када га натерује да раскине везу са ћерком сенатора Џордана (Џон МекГивер). Касније током филма, на њен миг он убија њу и њеног оца, и то на дан када се они венчавају, зато што је он имао намеру да раскринка Рејмондовога очуха. Кроз филм се види да је госпођа Ајслин доминантна фигура у плану да њен нови муж постане председник САД-а, а да су и он и Рејмонд њени алати за ту мисију.²¹¹ Мамизам у филму није ограничен само на лик госпође Ајслин. Током сцена испирања мозга, које су добиле похвале с техничког аспекта, сцене комитета комуниста се преплићу се са сценама отмених жена које испитују војнике, где се преплићу прикази женствености и оријентализма.²¹² Повезаност женског са оријенталистичким приказом азијских непријатеља је био елемент присутан у многим остварењима о Корејском рату, а наглашава је прерушавање комунистичких герилаца у жене, што је било присутно у *Челичном шлему*, као и приказ непријатељске севернокорејске герилке у *Бојној песми*. Сличан принцип се такође и везује за радијског оператера у Порк чоп хилу, који је приказан доста феминизирано у контрасту са америчким војницима. Овај приказ би одговарао Вајлијевом тумачењу да су „*снобовске жене које играју брици и пију бурбон са глупавим апетитом ајкуле чекићаре*“ уништиле мушкарце. Играње карата у контексту филма није изабрано случајно, будући да је као главни окидач Рејмондовога програма карта дама херц.²¹³ Односи мајке и сина били су присутни још у *Губилишту*, али су овде далеко више наглашени, а инцестуозност снажније сугерисана када Еленор љуби Рејмонда пред његову последњу мисију убиства супарничког председничког кандидата. Филм се завршава на веома неочекиван и напет начин када, уместо да убије супарничког кандидата током његовог говора, Рејмонд убија мајку и очуха који су на подијуму, а на крају самом себи одузима живот. Овако гледано, једини начин на који се Рејмонд могао ослободити негативног мајчинског утицаја био је да је коначно уништи. Занимљивост везана за филм је да је сцена атентата на председничког кандидата била запањујуће пророчка с обзиром да је годину дана потом убијен председник Џон Кенеди, што је довело до теорија да је филм због тога био повучен са биоскопских репертоара све до 1988. године, што се на крају показало нетачним.²¹⁴

²¹¹ *The Manchurian Candidate* (1962), p. John Frankenheimer.

²¹² Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.174.

²¹³ Sara Harrison Dougherty, *нав. дело*, стр.170-171.

²¹⁴ Susan L. Carruthers, 'The Manchurian Candidate', стр.76; „A 'Manchurian' myth“, *Los Angeles Times*, <http://articles.latimes.com/2008/jan/27/entertainment/ca-pulloutletter27>, (17. Август 2018).

Холивудско приказивање заробљеничког питања није се одвијало у вакууму и било је производ низа политичко-идеолошких збивања које су прожимале САД на почецима хладноратовске хистерије. Најбитније питање које се постављало у САД-у било је зашто су војници поклекли пред непријатељем? Одговори су били различити и ишли су од идеје да је за њихов пад био крив њихов карактер условљен превеликим везивањем за мајке и недостатком чврстине, до става да је означавање марксизма као табу теме онемогућило војницима да се адекватно упознају са њим. Филмови су из различитих углова покушавали да се носе са овим идејама. Филмови о ратним логорима имали су вероватно највећу пропагандну вредност, али су лоше прошли код публике како због непријатних слика тортуре у логорима, тако и због сукоба са јавним мњењем. Судске драме су, иако приказују заробљенике као људска бића која су са непријатељем сарађивала из различитих побуда, а ипак афирмисале потребу за јаким националним карактером у борби, док је *Манџуријски Кандидат* кроз квазисубверзивну поруку представљао кулминацију страхова од доминирајућих мајки и оријенталног напада на индивидуалност, и афирмисао америчку политичку позицију у односу на леви и десни екстремизам.

ЗАКЉУЧАК

Слике Корејског рата на америчком филму није било могуће анализирати без познавања околности у којима су снимљени.

Корејски рат био је први отворени сукоб у Хладном рату и догађај који ће цементирати улогу САД-а у наредних четрдесет година, али је ипак добио етикету заборављеног рата, посебно када се упореди са Другим светским ратом и Вијетнамом. Разлози за то били су вишеструки. Свет у коме се Корејски рат догодио био је знатно другачији од ранијег, обликован новим структурирањем снага у годинама после Другог светског рата, што се сводило на капиталистички фронт који су представљале САД и социјалистички фронт који је представљао СССР. Појава атомског наоружања, успон СССР и НР Кине и подела Европе били су догађаји који су обележили прве послератне године, али ће Азија на крају постати поприште првог отвореног сукоба у Хладном рату. Поред тога што је видео учешће новостворене НР Кине, Корејски рат представљао је и први оглед у ограниченом ратовању, и овај аспект, заједно са слабљењем подршке рату, биће разлог због ког Кореја није имала толики одјек у јавности САД-а. Неприпремљеност војника за нову врсту рата, у коме су се јављали и случајеви идеолошке индоктринације, такође је допринео осећају националне слабости и потребе за ревитализацијом националног духа ради спремности за борбу против комунизма. Са друге стране, Корејски рат је видео и велики технолошки напредак по питању наоружања, посебно у авијацији и нуклеарном оружју, које ће представљати стожер политике наоружавања САД-а у Хладном рату. Антикомунистичка пропаганда ће захваљујући овом рату узети маха у САД, и случајеви „испирања мозгова“ били су један од фактора који је допринео хладноратовској хистерiji током педесетих и почетка шездесетих.

Филмска индустрија је, као један од инструмената промовисања сарадње САД-а и СССР-а у борби против фашизма и нацизма, у новој политичкој клими Хладног рата постала прва мета антикомунистичке политике, и промена репертоара филмова у складу са патриотском политиком САД-а биће једна од тачака њихове хладноратовске политике. Кроз филм је требало промовисати патриотске елементе и борбу слободног света против комунистичког колективизма, али и нагласити битне разлике између ова дијаметрално супротна система.

Филмови о Корејском рату су одражавали амбивалентан став јавности САД о самом рату, као и политичке промене условљене Хладним ратом. Ово је било најочигледније у контрасту ових остварења са онима која су приказивали Други светски рат, како по приказу рата, тако и по идеолошком садржају. Филмови снимљени током рата су покушавали да пресликају идеје присутне у Другом светском рату, али су ретко кад у томе успевали. Ратни филмови пратили су два курса – филмове о пешадинцима и филмове о ваздухопловним снагама, и оба типа филма одражавала су различите погледе на рат, као и огранке војске који су учествовали у њему. Филмови о пешадинцима су приказивали рат као нужно зло које се морало извршити у сврху одбране вредности САД, и уједно приказивали рат на тлу и његове учеснике као прљаве, гнусне и безначајне. Са друге стране, филмови о ваздухопловним снагама су имали мање-више истоветне погледе на Корејски рат, али су кроз гламуризацију нових ваздухопловних технологија представљали далеко значајније пропагандно средство које је афирмисало потребу за јаком војском и наоружањем у новој борби против потенцијалне комунистичке агресије. Односи САД и азијских држава су такође представљали важан аспект ових филмова, и он се углавном сводио на патерналистичко помагање неразвијеним азијским народима у сврху њиховог довођења у сферу утицаја САД.

Питање ратних заробљеника је био вероватно најконтроверзнији аспект Корејског рата. Приче о идеолошкој индоктринацији у комунистичким логорима довеле су до стварања мита о испирањима мозга и претварања војника САД у темпиране бомбе, док је тој причи додата и идеја да је наводна феминизираност у култури САД довела до тог феномена. Филмска остварења су, приказујући елементе попут живота у комунистичким логорима, имала најјаснију пропагандну функцију оцрњења комунистичког начина опхођења према затвореницима, а каснија остварења, која су приказивала судске драме и сложене приче о испирањима мозга и политичким превратима, имала су намеру да прикажу околности које су у САД-у довеле до тих феномена и помире наративе о заробљеницима присиљеним да раде за непријатеље и одговорности за њихову наводну слабост.

Ако се приказ самог рата и ставова о њему у овим филмовима може сумирати, гласио би да је разговора о рату било врло мало, а и ако га је било, они су се углавном сводили на критику рата као полицијске акције која није имала полет и жар какав је обележио учешће

у Другом светском рату. Слободно се може рећи да су филмови о Корејском рату били један од фактора због којих је овај рат, којим је започео значајан период у људској историји, био перципиран као заборављен и безначајан подухват.

БИБЛИОГРАФИЈА:

ИЗВОРИ:

ФИЛМОВИ:

The Steel Helmet (1951), p.Samuel Fuller.

Fixed Bayonets! (1951), p.Samuel Fuller.

Air Cadet (1951), p.Joseph Pevney.

I Want You (1951), p.Mark Robson.

One Minute to Zero (1952), p.Tay Garnett.

The Glory Brigade (1953), p.Robert D. Webb.

The Bridges at Toko-Ri (1954), p.Mark Robson.

Men of the Fighting Lady (1954), p.Andrew Marton.

The Bamboo Prison (1954), p.Lewis Seller.

Prisoner of War (1954), p.Andrew Marton.

The McConnell Story (1955), p.Gordon Douglas.

The Rack (1956), p.Arnold Laven.

Crime Against Joe (1956), p.Lee Sholem.

A Hatful of Rain (1957), p.Joe Zinnemann.

Battle Hymn (1957), p.Douglas Sirk.

Men in War (1957), p.Anthony Mann.

Time Limit (1957), p.Karl Malden.

Pork Chop Hill (1959), p.Lewis Milestone.

All the Young Men (1960), p.Hall Bartlett.

War Hunt (1962), p.Denis Sanders.

The Manchurian Candidate (1962), p. John Frankenheimer.

БЕБ-САЈТОВИ:

Air Force Magazine, <http://www.airforcemag.com/>.

Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/>.

Federation of American Scientists, <https://fas.org/>.

Harry S. Truman Presidential Library & Museum, <https://www.trumanlibrary.org/>.

HathiTrust's digital library, <https://babel.hathitrust.org/>.

Indiana University Bloomington, <https://libraries.indiana.edu/>.

Internet Archive, <https://www.archive.org/>.

Library of Congress, <https://www.loc.gov/>.

Los Angeles Times, <https://www.latimes.com>.

Michigan State University, <https://archive.lib.msu.edu/>.

Mount Holyoke College, <https://www.mtholyoke.edu/>.

Strategic-Air-Command.com, <http://www.strategic-air-command.com/>.

The Korea Times, <https://www.koreatimes.co.kr/>.

The Old Shelter, <https://theoldshelter.com/>.

Turner Classic Movies, <http://www.tcm.com/>.

War History Online, <https://www.warhistoryonline.com>.

Wikisource, <https://en.wikisource.org/>.

ЛИТЕРАТУРА:

МОНОГРАФИЈЕ:

Adrian Buzo, *The Making of Modern Korea*, Routledge Taylor and Francis Group, London and New York 2002.

Bernard F. Dick, *The Screen is Red: Hollywood, Communism and the Cold War*, University Press of Mississippi, Jackson 2016.

Charles S. Young, *Name, Rank, and Serial Number: Exploiting Korean War POWs at Home and Abroad*, Oxford University Press 2014.

Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945–1961*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California 2003.

Darko Tadić, *Propagandni film*, Spektrum Books, Beograd 2009.

Dubravka Stojanović, *Rađanje Globalnog Sveta 1880-2015: Vanevropski svet u savremenom dobu*, Udruženje za društvenu istoriju, Beograd 2015.

Hye Seung Chung, *Hollywood Asian: Phillip Ahn and the Politics of Cross-Ethnic Performance*, Temple University Press, Philadelphia 2006.

James L. Stokesbury, *A Short History of Airpower*, William Morrow and Company. Inc., New York 1986.

Jonathan C. Merrit, *The Remembered War: The Korean War in American Culture, 1993-1995*, Tuscaloosa, Alabama 2017.

Joyce Evans, *Celluloid mushroom clouds: Hollywood and the atomic bomb*, Critical Studies in Communication and in the Cultural Industries, Westview Press 1998.

Marie-Hughes Warrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York 2007.

Mary L. Dudziak, *Cold War Civil Rights: Race and the Image of American Democracy*, Princeton University Press, Princeton 2000.

Paul M. Edwards, *A Guide to Films on the Korean War*, Westport, CT, Greenwood Press, 1997.

Philip M. Taylor, *Munitions of the mind: A history of propaganda from the ancient world to the present day*, Manchester University Press 2003.

Robert Eberwein, *The Hollywood War Film*, Wiley-Blackwell, 2010.

Robert J. Lentz, *Korean War Filmography: 91 English Language Features Through 2000*, Jefferson, NC: McFarland and Company, 2003.

Robert Niemi, *History in the Media: Film and Television*, ABC-CLIO, Santa Barbara, California 2006.

Sara Harrison Dougherty, *Early Cold War Combat Films and the Religion of Empire*, University of Rochester, Rochester, New York 2012.

Susan L. Carruthers, *Cold War Captives: Imprisonment, Escape, and Brainwashing*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California 2009.

Thomas Borstelmann, *The Cold War and the Color Line: American Race Relations in the Global Arena*, Cambridge: Harvard University Press, Massachusetts 2001.

Tony Shaw, Denise J. Youngblood, *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, University Press of Kansas 2010.

Tony Shaw, *Hollywood's Cold War*, Edinburgh University Press, 2007.

William Guynn, *Writing History in Film*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York 2006.

William Stueck, *The Korean War: An International History*, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1995.

Џон Л. Гедис, *Хладни рат: Ми данас знамо*, Клио, Београд 2003.

РАСПРАВЕ:

Charles S. Young, *Missing action: POW films, brainwashing and the Korean War, 1954–1968*, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1998, 18:1, 49-74.

Christy Schroeder, *Red Scare Propaganda in the United States: A Visual and Rhetorical Analysis*, Tesis, Georgia State University, 2007.

Dan Georgakas, *From "Other" to "One of Us": The Changing Image of Greek Americans in American film 1943-1963*, *The Journal of Modern Hellenism*, Vol. 32, 2016, 11-30.

Jeon Sang-Sook, *The Characteristics of Japanese Colonial Rule in Korea*, *The Journal of Northeast Asian History* Volume 8, Number 1 (Summer 2011), 39-74.

John R. Eperjesi, *The Unending Korean War in Film: From The Bridges at Toko-Ri to Welcome to Dongmakgol*. *Journal of American Studies*, 52(3), 2018, 787-809.

Junghyun Hwang, *"I've Got a Hunch We're Going Around in Circles": Exceptions to American Exceptionalism in Hollywood Korean War Films*, *American Studies in Scandinavia*, 49:1 (2017), pp. 61-82.

Landon R. Y. Storrs, *McCarthyism and the Second Red Scare*, Oxford University Press USA, 2016.

Marilyn B. Young, *Korea: the Post-war War*, *History Workshop Journal*, No. 51 (Spring, 2001), pp. 112-126.

Michael Rogin, *Kiss Me Deadly: Communism, Motherhood, and Cold War Movies*, *Representations*, No. 6 (Spring, 1984), pp. 1-36, University of California Press.

Paul G. Pickowicz, *Revisiting Cold War Propaganda: Close Readings of Chinese and American Film Representations of the Korean War*, *Journal of American-East Asian Relations* 17, 2010, 352-371.

Steffen Hantke, *We Own the Sky: Jet Airplanes and Cold-War Propaganda in American Cinema after the Korean War*, *Journal of Popular Film and Television*, 45:4, 2017, 202-210.

Susan L. Carruthers, *'The Manchurian Candidate' (1962) and the Cold War brainwashing scare*, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1998, 18:1, 75-94