

TOPLUMSAL CİNSİYET VE SİNEMAYA YANSIMASI: YENİDEN ÇEKİMLER ARACILIĞIYLA JAPON VE AMERİKAN SİNEMALARINDA KADININ TEMSİLİNE BİR BAKIŞ

Zeynep Çetin Erus* - Hasan Gürkan**

ÖZET

Bu araştırmada son dönemde çekilen Japon korku filmleri ile bunların Hollywood tarafından gerçekleştirilen yeniden çekimleri karşılaştırılarak, Doğu ve Batı kültürlerinde toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde kadına yaklaşımdaki benzerlikler ve farklılıklar incelenmektedir. Ele alınan filmler 1998'de Hideo Nakata tarafından çekilen Halka (Ringu) ve 2003'te yine aynı yönetmenin çektiği Karanlık Sular (Honogurai mizu no soko kara) filmleri ile söz konusu filmlerin sırasıyla 2001 ve 2005 yıllarında Gore Verbinsky ve Walter Salles tarafından yönetilmiş olan Hollywood sinemasındaki yeniden çekimleridir (Ring ve Dark Water). Çalışmada korku filmleri üzerinden kadının toplumsal hayatta değişen rolü ile ilgili muhafazakar çekincelerin ve küreselleşmenin ve modernleşmenin yaklaştırdığı değişik kültürlerde kadının özgürleşme sürecine farklı bakışların tartışılması amaçlanmıştır. Bunun için konu toplumsal cinsiyet bağlamında incelenerek filmlerdeki ana kadın karakterlerin temsil edilme biçimleri feminist bakış açısıyla karşılaştırılmıştır. Çalışmada incelenen filmler özel güçlere sahip kadının canavara dönüşmesi ve yalnız kadının çocuk yetiştirmekteki yetersizliği gibi muhafazakâr temaları işlemektedir. Her iki filmde de, korku filmlerinde sıklıkla gözlemlendiği üzere, güçlü ve geleneksel rol ve konumundan uzaklaşan kadınların olumsuz olaylarla özdeşleştirilmesi sözkonusudur. Bununla birlikte özellikle de kadının özgürleşmesi ve bunun sonucunda erkeğin oynadığı rol açısından iki film farklılaşır ve Japon çevrimi değişimde sorumluluğun bir kısmını erkeklerin kadınları geleneksel rollerde tutmaktaki yetersizliğine bağlar.

Anahtar sözcükler: Toplumsal cinsiyet, muhafazakârlık, kadının sunumu, Japon ve Hollywood korku filmleri

GENDER AND ITS REFLECTION IN CINEMA: A LOOK AT THE WOMEN REPRESENTATION IN JAPANESE AND AMERICAN CINEMA'S THROUGH REMAKES

ABSTRACT

This article aims to analyze similarities and differences in perception of women from the perspective of social gender in Eastern and Western cultures through a comparison of recent Japanese horror films and their remake by Hollywood. Films considered in this study are Ringu (Ring, 1998) and Honogurai mizu no soko kara (Dark Waters), both directed by Hideo Nakata, and their Hollywood remakes directed by Gore Verbinsky in 2001 and by Walter Salles in 2005 respectively. This is expected to provide a discussion on changing gender roles in society and conservative concerns about it through horror films. It would also provide a look at how these perceptions differ or are similar in different cultures in the modern world where cultures gets closer through globalization. For that aim films are analyzed from the perspective of social gender and main characters in film are compared with a feminist approach. Analyzed films are based on themes of a strong women becoming a monster and inability of single mother raising a kid. Both the American and the Japanese versions relate women's liberation in modern world and her separation from traditional roles to negative developments. Films do differ, in turn, in how they perceive the role of men in this transformation, with Japanese version putting part of the blame on men who failed to keep women in their traditional roles.

Keywords: Social gender, conservatism, representation of women, Japanese and Hollywood horror films

* Doç. Dr., Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi

** İstanbul Üniversitesi SBE Doktora Öğrencisi

GİRİŞ

1990'lı yılların ikinci yarısında Japon korku filmleri önce Japonya'da ardından da uluslararası ölçekte önemli sayıda seyirciye ulaşmayı başarmıştır. 1998 yılında *Halka* ile başlayarak bu filmlerin Hollywood çevrimleri yapılmış ve bunlar da yüksek gişe gelirleri getirmiştir. Bu makalede söz konusu filmlerden iki tanesi, *Halka* (*Ringu*) ve *Karanlık Sular* (*Honogurai mizu no soko kara*) incelenerek Japonya ve ABD çevrimlerinde kadının temsili karşılaştırılmalı olarak ele alınacaktır.

Çalışmada filmlere, erkek ya da kadın olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eden toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde yaklaşılacaktır. Toplumsal cinsiyet olgusu, gündelik yaşamı düzenleyen aile, ekonomi, hukuk, politika gibi toplumsal örgütlenmelerde yapılır, kadın ve erkeğe atfedilen rolleri toplumun görmek istediği şekilde ve var olan ideoloji doğrultusunda tanımlar. Söz konusu roller durağan olmayıp zaman içinde sürekli olarak değişime uğramaktadır. Filmlerin incelenmesinde yoğunlaşılacak öge ise geçtiğimiz yüzyıl içinde radikal bir şekilde değişen kadının ailedeki ve toplumsal hayattaki yeri algısının muhafazakâr olmakla bilinen korku filmlerine yansıması olacaktır.

Korku filmleri genelde takındıkları muhafazakâr tutum açısından kadının konumu ile ilgili algıyı ele almakta önemli bir kaynak olmaktadır. Kadının özgürleşmesi açısından korku filmlerinin toplumun gerisinden geldiğini söylemek yanlış olmaz. Bu anlamda korku filmlerini ele almak kadının toplumsal hayatta değişen rolü ile ilgili muhafazakâr çekincelerin neler olduğu konusunda önemli ipuçları verebilir. Bu yaklaşımı, biri ABD diğeri Japonya'da çekilmiş iki film çerçevesinde ele almak ise küreselleşmenin ve modernleşmenin yaklaştığı değişik kültürlerde kadının özgürleşme sürecine bakışın farklarını tartışma olanağı vermektedir.

Çalışmada ele alınan filmler kadının konumu ile ilgili iki konuyu incelemeye olanak vermektedir. *Halka* (*Ringu/The Ring*) (1) korku filmlerinde sıkça görülen 'canavar kadın' teması çerçevesinde gelişir. Kadınlar korku filmlerinde toplumsal sınırların dışına çıktıklarında sıklıkla canavar imgesi ile özdeşleştirilirler.

Her iki çevrimde de yaşları değişmekle birlikte kadınlar kötülüğün kaynağıdır. *Karanlık Sular* (*Honogurai mizu no soko kara/Dark Water*) filmi ise yalnız başına çocuk yetiştirmeye çalışan ve bu konuda yetersiz kalan kadın/anne teması üzerine inşa edilmiştir.

İki filmin ABD ve Japon çevrimlerinde ortak olarak gözlemlenen öğelerin yanı sıra önemli farklar da bulunmaktadır. Bunlar içinde belki de en önemlisi erkeklerin yeridir. Japon çevrimini erkeklerin toplumsal cinsiyet bağlamındaki rollerini yerine getirmediklerini, kadınlar üzerinde yeterli kontrol sahibi olmadıklarını ve bunun da kadınların canavarlaşmasına veya yetersiz anneler haline gelmelerine yol açtığı şeklinde yorumlamak mümkündür. ABD çevrimlerinde ise kötülüklerin belli bir sebebi yoktur, erkekler geri plandadır, kadınların toplumsal rolleri olumsuz şekilde değişmiştir.

Takip eden bölümlerde önce toplumsal cinsiyet kavramı, bunun ABD ve Japonya'da kadına yüklediği anlam ve korku filmlerinde muhafazakârlık temaları ele alınacak, ardından filmlerin karşılaştırmalı bir incelemesi yapılacaktır.

1. TOPLUMSAL CİNSİYET

Toplumsal cinsiyet, kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade eden cinsiyet teriminden farklıdır. Cinsiyet fizyolojik, biyolojik bir farklılık iken, toplumsal cinsiyet erkek ya da kadın olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eden kültürel bir yapı olup genellikle bireyin biyolojik yapısı ile ilişkili bulunan psikolojik özelliklerini de içermektedir. Literatürde toplumsal cinsiyet, kısaca bireyi kadınsı (feminen) ya da erkeksi (maskülen) olarak kategorize eden psiko-sosyal özellikler şeklinde tanımlanmıştır (Rice 1996: 5).

'Toplumsal Cinsiyet' ve 'cinsiyet' konularını sosyolojiye kazandıran Ann Oakley'e göre, toplumsal cinsiyet erkeklik ile kadınlık arasındaki biyolojik farklılığa paralel olarak toplumsal hayattaki eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet, kadınlar ile erkekler arasındaki farklılıkların toplumsal düzlemde kurulmuş yönlerine dikkat çekmektedir (Marshall 1999: 98). İçinde yaşanan toplum, kadına ve erkeğe hem farklı davranmakta hem farklı anlamlar yüklemektedir.

Örneğin, kadının aile için yetiştirilmesi ve ev işlerini yürütmesi ve bundan sorumlu tutulması ile erkeğin çalışma dünyası için yetiştirilmesi ve evin geçimini sağlaması beklentisi toplumun kadın ve erkeği işgücü içinde farklı konumlaması ve onlara farklı görevler atfetmesi ile ilgilidir (Rowbotham 1987: 105, Powell ve Greenhouse 2010:1012, Moya ve ark. 2000: 825).

Toplumsal cinsiyet olgusu, aile, ekonomi, hukuk, politika ve kitle iletişim araçları gibi günlük yaşamı düzenleyen toplumsal örgütlenmelerde yapılır, kadın ve erkeğe atfedilen rolleri toplumun görmek istediği şekilde ve var olan ideoloji doğrultusunda tanımlar. Doğu ve Batı kültürlerinde kadına bakışta benzerlikler kadar farklılıkların da olması bunun bir sonucudur. Kadın ve erkeklere ilişkin oluşturulan toplumsal beklentilerin toplumdan topluma değişiklik göstermesinin yanı sıra özünde aynı kalması, toplumsal cinsiyet olgusunun, aynı zamanda ideolojik bir yapı olduğunun altını çizer. Her iki cinsle atfedilen rollerin aile, okul, medya gibi sistemin temel kurumları aracılığıyla içselleştirilip yerleştirilmesi, belli kalıpları tekrarlama ve hegemonyaya dayanması gibi özellikler bunun bir göstergesidir.

Toplumsal cinsiyet kavramı 'erkek(s)lik', 'kadın(s)lık' ve 'cinsel işbölümü' gibi kavramları da içermektedir. Erkek(s)liği, erkek cinsine ait olan ve ona atfedilen özellikler olarak tanımlamak mümkündür. Parsons ve arkadaşları, bu tür rollerin küçük çocuklar tarafından içselleştirildiğini ve yetişkin hayatında arzu edilen işbölümüne yol açtığını, bu işbölümü ile erkeklerin ve kadınların toplumsal sisteme daha iyi entegre olduklarını, dolayısıyla sistemin sorunsuz bir şekilde işlemeye başladığını iddia ederler (Marshall 1999: 206-207). Toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde 'erkek' olmanın gereklilikleri ailenin geçimini sağlama, baba, eş olma, aktif, saldırgan, kavgacı olma gibi davranışlar ve roller ile karşılığını bulur (Segal 1990: 25). Kadın(s)lık ise kadınlara özgü hareket ve duygu biçimlerini karşılayan ve erkek(s)likle karşıt olarak kullanılan bir terimdir. Hangi özelliklerin kesin olarak kadınsı diye görülebileceği duruma göre değişmekle birlikte; pasiflik, bağımlılık ve zayıflığın genelde kadınlara özgü olduğu düşünülmektedir (Segal 1990: 374). Kadınlar güçsüzlük ve öfke,

hayal kırıklığı ve az gelişmişlik, kendilerini aşağı görme gibi hisleri paylaşmaktadırlar. Erkeğin temel rolü ailenin ekmeğini kazanmak iken, kadınlar öncelikli olarak eş ve anne olarak dünyaya gelirler (Eichanbaum ve Orbach 1997: 12-13).

Erkek ve kadın rolleri kendi içlerinde tanımlanmalarının yanı sıra birbiri üzerinde etkileri ile de belirlenirler. Erkek aile babası rolünde kadını ev mekânı içinde tutmak, ev işlerini, çocuk bakımını ve iyi annelik yapmasını ondan beklemek, kadının dış dünya ile ilişkisinin kendisi aracılığı ile gerçekleşmesini istemek eğilimindedir. Kadın ise kocasının çalışıp eve para getirmesini, kültürün 'erkek' olmaya yüklediği güçlü, aktif olma gibi nitelikleri taşımasını ve çocuklarına babalık yapmasını bekler. Kendisinden öncelikle iyi bir eş ve anne olması beklenen, genelde hareket alanı ev mekânı ile sınırlanan kadın, bir süre sonra kendi kimliğini kocası dolayımı ile kurmaya başlar. Kimin karısı olduğu, kadının da toplum içindeki pozisyonunu belirler. Kocasının nüfuzu oranında kadın da kendisini 'etkin' bir kişi gibi görme eğiliminde olur. Bu kalıpların toplumun çeşitli kurumları ve kitle iletişim araçları aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilip dolaşımda tutulması, her iki cins tarafından bu rollerin içselleştirilmesini ve var olan rollerin devamıyla sistemin sürekliliğini sağlar.

2. AİLE VE KADIN

Toplumun en küçük birimini oluşturan aile, toplumun temel yapıtaşlarından birisi olarak toplumsal cinsiyetin üretildiği ortamların başında gelir. Aile kavramı günümüze kadar pek çok değişim geçirmiştir. Modernliğin temel parametrelerinden birisi olan endüstri devrimiyle birlikte toplumsal yapının bütününe meydana gelen gelişim ve değişimler kaçınılmaz olarak aile kurumunu da etkilemiş ve değişimlerin yaşanmasına neden olmuştur. Endüstri devrimi ile birlikte ortaya çıkan teknolojik gelişmeler üretim biçimleri üzerinde farklılaşmaya yol açmıştır. 'Aletten makineye geçiş' olarak tanımlanan bu devrim sonrasında, nüfusun büyük bir çoğunluğu tarımsal üretimden ve topraktan koparak kentlere akın etmeye başlamış, bunun sonucunda da kentleşme olgusu ortaya çıkmıştır. Geleneksel yapıdan modern yapıya giden süreç içerisinde yaşanan değişim-

ler geniş aileyi kırsal, çekirdek aileyi (2) ise modern ve kentsel olarak belirlemiştir (Önür 1998: 18-22). Aile yapısında meydana gelen bu değişim süreci, aynı zamanda kadının toplumsal alandaki rol ve statülerinin de farklılaşmasına yol açmaktadır.

Günümüzde her toplumda olduğu gibi Japon ve Amerikan toplumunda da belirgin olarak görülen aile yapısı 'ataerkilliktir'. Ataerkil sınıflı toplum, aile, özel mülkiyet ve devlet temelleri üzerine kurulmuştur. Aile ile ondan sonra gelen özel mülkiyet arasında kenetlenmiş bir ilişki vardır. Özel mülkiyet, eski toplumsal düzenin yıkılmasında ve yeni, ataerkil, sınıf temeline dayanan toplumun gerçekleştirilmesinde önemli bir araç olmuştur. Daha sonra ortaya çıkan devlet ise hem özel mülkiyeti hem erkek tarafından soy zinciri, miras hakkı, mal ve unvanların babalardan oğullara geçmesi ile baba-ailesini sağlamlaştırmış ve yasal hale getirmiştir. Ataerkilliğe geçiş ve özel mülkiyet ile birlikte kadının erkeğe bağımlı olması kesinlik kazanmış ve kadın aşağı bir varlık olarak görülmüştür (Çetin 1993: 9-10).

Ancak ataerkil aile yapısı içerisinde erkeğin erkek gibi kadının kadın gibi davranması, her iki cinsi de tek yönlü, tekdüze standartlara mahkûm etmektedir. Bu rollerin, türlerin devamı açısından özel bir biyolojik işlevi olmasına karşın, düzenin devamı açısından önemli bir işlevi vardır. Cinsel rollerin korunması toplum düzenini sağlamakta, tekdüzellik ve standartlaştırma insana bir otoritenin varlığını hatırlatmaktadır (Vassaf 1992: 98). Diğer yandan kadınların, kendilerini, erkeklerin arzularının gözüyle görmeleri, bilinçsiz biçimde erkeksi düşüncenin güdülenişine boyun eğmeleri de, 'erkek egemen kültür' ve 'üstün erkek' imajının kadınlar tarafından içselleştirilmesini gündeme getirmektedir.

Geleneksel veya modern toplumlardaki kadının günümüzdeki durumunu etkileyen başlıca olgu, en eski geleneklerin inatla yaşamaya devam etmesidir. Dolayısıyla geleneksel aile formlarının çeşitli şekillerde değiştiği Batılı modern toplumlarda dahi kadınlar bir yandan yüksek öğrenim görüp iş hayatına atılırken aynı zamanda evliliğin ve anneliğin onlar için en onurlu uğraşlardan biri olduğuna inanmayı sürdürmektedir. Bunda basılı ve görsel-ışitsel kitle

iletişim araçlarında sunulan kadın temsillerinin önemli bir payı bulunmaktadır (Beauvoir 1986: 169, Douglas ve Michael 2004).

Gündelik yaşamdaki ataerkil aile yapısı ve yaşam biçimi, elbette sinema filmlerindeki kurmaca dünyanın kurulmasında da etkisini göstermekte, kadın ve erkek karakterlerin temsil biçimleri izleyicilerin gerçek yaşamdaki kadın-erkek ilişkilerini, kadın-erkek dünyasını anlamlandırmalarını ve meşrulaştırmalarını sağlamaktadır.

3. ABD'DE VE JAPONYA'DA KADIN

Amerikan toplumu, kapitalizmin merkezi olması dolayısıyla sınıfsal açıdan eşitsizliklerin de en çok yaşandığı toplumların başında gelmektedir. Kozmopolit bir ülke olmasına rağmen protestanlık etkisi altındaki Amerikan geleneği, çalışmaya olan sıkı bağlılık ve ailesel ödevlere saygı ile karakterize edilebilir. Burada kadının ödevleri belirlidir ve modern hayatın getirdiği zorunluluklara rağmen kadının ödevlerini yerine getirmesi beklenir.

Japon toplumunun ise daha çok bir uyum toplumu olduğu söylenebilir. Dinginliğin, huzurun esas kabul edilip, sabretmenin tıpkı bonsai ağacı yetiştirirken olduğu gibi yüceltildiği bu Doğu toplumunda, Japon insanının kişiliği de Zen Budizmi, Samuray gelenekleri ve Batı değerleri üçgeninde temellenmiştir (Dedousis 2004: 23-25). Japon kültüründe de diğer toplumlarda olduğu gibi erkekler ve kadınlar farklı cinsiyet rolleri edinirler ve cinsiyetler arası eşitsizlik söz konusudur (3). Japon ailesindeki kesin hiyerarşi, Japonlar için en güçlü güvenlik kaynağını teşkil ederler. Aynı zamanda Japon ailesinde çok kuvvetli bir üyelik, aileye ait olma duygusu görülür. Ailenin diğer üyeleri, ailenin başı olan babaya saygı ve ona sadakatla bağlı olmayı meziyet sayarlar, baba da onları bu saygı ve sadakate göre değerlendirir (Oskay 1992: 296).

Japon toplumundaki kadının mevcut konumu Konfüçyizm ve Feodalizm'den beslenen Samuray felsefelerine dayanmaktadır. Bu baskılar hala etkilerini sürdürmektedir. Konfüçyizm, erkeklerin kadınlar üzerinde egemenlik kurmalarına olanak verir. Bu düşünceye göre, bir kadın bir kız çocuğu olarak öncelikle babasına

itaat eder, daha sonra bir eş olarak kocasına, iyi bir anne olarak da oğluna hizmet etmelidir (Osaka 1978: 17). Budizm’de kadınlar için erkek egemen sistem içerisindeki konularından kurtulmanın imkânsız olduğu savunulur ve aynı görüş Samuray gelenekleri için de geçerlidir. Kısaca, kadın ‘iyi bir eş, iyi bir anne’ olması ve kocasına gözü gibi bakmalıdır (Hane 1986: 36). Böyle davranmayan bir kadının sonu ise yalnızlıktır ve bu yalnızlık kadının kendisine ve çevresindeki sevdiklerine yetersiz olması anlamına gelir.

Bununla birlikte Japonya’da modernleşme döneminde toplumsal değişimlerin en net gözlemlenebileceği temel kurumlardan biri de aile olmuştur. Modernleşme ile sosyal konumu değişen kadınlar, artık eşlerinin ailesinin hizmetçiliğini yapmayarak aktif çalışma hayatına katılmayı tercih etmeye başlamışlardır. Erkekler de benzeri bir biçimde kırsalda yaşayan ailelerinin yıllardır yaptıkları işleri sürdürmek yerine eğitimlerine önem vermiş ya da şehirli iş yaşamının birer parçası olmuşlardır. Japon toplum örgütlenmesinde önemli bir yere sahip olan aile olma anlayışı, yerini giderek bireyselliğe bırakmaya başlamıştır. Geleneksel yapının kırılması, tek taraflı, anne ve çocuktan oluşan ailelerin sayısında bir artışı da ortaya çıkarmıştır.

Filmlerin incelenmesinde de görüleceği üzere anneliğe bakış, anneler dâhil pek çok kadının işgücüne katılmasını getiren Japon ekonomisinin 1990’lardaki patlamasına, ABD’de ise daha öncelere giden değişikliklere rağmen çok değişmemiştir. ABD ve Japonya’da kadınların işgücüne gittikçe artan oranlarda katılmasıyla bu yaklaşımlar azalmışsa da söz konusu tavır sürmekte ve kitle iletişim araçlarında eski şekliyle temsil edilmektedir. Annelik, çok sık bir şekilde, dünyada yapılacak en iyi ve en önemli, son derece tatmin edici ve ödüllendirici bir şey olarak verilmektedir. Douglas ve Michaels’ın (2004) çalışmasında da belirtildiği üzere, anneliği hakkı ile yerine getirmenin başlıca yolu, her bir saniyesini sevmekten geçer ve bu doğal bir özelliktir. Modern yaşam koşullarında kadın ev işleri yapma görevinden bir ölçüde kurtulmuşsa da annelik bakidir. Yeni annecilik (new momism) diye adlandırılan bu durum kadınlar da modern hayatta karşılayamayacakları imkânsız istekler ve çelişkiler ortaya çıkarır. Ka-

dınların bir yandan günlük hayata karışması, para kazanacağı bir işte çalışması öte yandan annelik görevlerini sürdürmesi beklenir.

4. İDEOLOJİ VE FİLMDE YANSIMASI

Belli bir yer ve zamanda belli bir sınıf veya insan grubuna özgü görece sistematik fikirler, tavırlar, değerler, algılar ve düşünceler bütünü olarak tanımlanabilen ideoloji, toplumsal gerçekliğin tam olmayan çarpık bir anlayışını yansıtır. Zira bir sınıfın çıkar ve görüşlerini evrensel gerçeklik ve geçerliliğe sahipmişçesine öne sürer (Erus 2006: 156). Bir başka deyişle, iktidarda olan sınıfın gerçekliği çarpıtarak ve yanlış temsil ederek kendi eylemlerini haklılaştırmaya yarar (Croteau ve ark. 2012). Raymond Williams (1977: 109) ise ideolojiyi, “bir dünya görüşü ya da bir sınıf bakışı olarak soyutlanabilecek, göreceli olarak biçimsel ve eklemelenmiş anlamlar, değerler ve inançlar sistemi” olarak tanımlar.

İdeoloji (filmler aracılığıyla) dile getirilirken kişilerin ve grupların düşünceleri, deneyimleri, yaratıcılıkları ve ihtiyaçları süzgecinden geçer. Ancak modern toplumlarda ideolojinin işleyişi, çelişkin öğelere yer vererek gerçekleşmekte, böylece çoğulculuk izlenimi yaratılırken, özel mülkiyet ve eşitsizlik gibi kapitalist sistemin temel yapı taşlarına dokunulmamaktadır. Cormak’a (1994: 11) göre, politik ve toplumsal alanlarda belli bir ölçüde anlaşmazlığa ve farklılığa izin vermek, sistemin bir bütün olarak kabul ve devamını kolaylaştırır.

Hollywood bu ideolojik mesajı, seyircileri yanıltıcı, aslında çözümü içermeyen, birlik ve mutluluk gibi varsayımlarla illüzyon yaratan film türleri ile ulaştırır. Bu yolda teknik ve biçimsel yolları kullanarak seyredilenin kurmaca bir dünya olduğunu hissettirecek tüm öğeleri ortadan kaldırır ve dikkatin anlatılana yoğunlaşmasını sağlar. Özdeşleşme mekanizmasıyla bu etkisini arttırarak seyirciye film medyumunun varlığını unutturur. Böylelikle popüler film, seyirciye güven aşılar. Bu koşullar altında Hollywood filmlerindeki inanç, tavır ve değerler Amerikan toplumunun baskın inanç, tavır ve değerleri ile örtüşür, böylece Hollywood bu değerleri seyirciye kanıksatır (Erus 2006: 157). Hollywood filmlerinin dünyanın değişik ülkelerindeki seyirciler tarafından izlendiği ve

ulusal sinema endüstrilerindeki üretilen filmlerin önemli bir kısmının da benzer türde filmler olduğu göz önüne alınırsa, söz konusu filmlerin ideolojik açıdan etkinliği ve yaygınlığı daha iyi anlaşılacaktır. Kitlelere filmler aracılığıyla aktarılan bu düşünceler bütünü egemen güçlerin kontrolünde olup onların yararını gözetecek şekilde düzenlenir.

Bu bağlamda filmlerin insanlara hoş vakit geçirmelerini sağlayacak bir eğlence olarak sunulması da, ideolojik işlevlerini kuvvetlendirmektedir. Çünkü filmin eğlence için yapıldığı söylemi, seyircinin bir propaganda veya belgesel filme göstereceği direnci göstermemesine ve kendini savunmasızca filme bırakmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla bu durum, filmlerin içinde saklı olan ideolojinin tartışılmasını engellemektedir (Erus 2006: 157-158).

Korku filmleri çoğu zaman muhafazakâr bakış açısını yansıtmakla itham edilmiştir. ‘Muhafazakâr’ sözcüğü Arapça kökenli bir sözcük olmakla birlikte kökü ‘hıfz, hafız ve hafıza’ya dayanmakta ve ‘saklanan yer’ anlamına gelmektedir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde (2005: 434) “muhafaza: koruma, saklama”, “muhafaza altına almak: korumak, saklamak, bir yerde tutmak” anlamlarında kullanılmaktadır. Muhafazakârlık, toplumların yapılarındaki geleneksel değerleri korumaya çalışır. Gelenek, bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup, kuşaktan kuşağa iletilen kültürel kalımlar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlardır. Gelenekçilik ise, toplumsal kurumları ve inançları yalnızca geçmişten süregeldikleri için benimseyen, saygın olarak değerlendirip destekleyen, yeni kültür öğelerini ise değersiz sayan tutumdur. Muhafazakârlık, modern zamanlarda doğan ve ona karşı ortaya çıkan bir fikir hareketi olduğu için temelde anti-modernidir. Avrupa uluslarının geleneksel siyasal ve toplumsal düzenini savunmak için oluşmuştur. Bu yüzden, saf muhafazakârlık, gelenekçiliktir. Muhafazakârların tarihi ise, gelenek tarafından yönetilen tarihtir. Diğer bir deyişle muhafazakârlık, “bilinçli hale gelmiş gelenekçilik”tir (Beneton 1991: 7-8).

5. FİMLERİN İNCELENMESİ

Makalenin inceleme konusunu oluşturan her iki film de, Koji Suzuki’nin romanlarına dayan-

maktadır. 1998 yılında Japon korku filmlerine olan ilgiyi yeniden canlandıran *Halka (Ringu)* filmi, ardılı olan intikamcı hayalet filmleri için bir temel örnek teşkil etmiş ve genel olarak Japon korku sinemasının üretimini canlandırmıştır. *Halka* filminden önceki dönemde video ve DVD için çekilen filmler ve doğaüstü konulara olan ilginin varlığı, 1990 sonrası değişen Japon korku sinemasının zeminini oluşturmuştur.

Halka filminin Japon ve ABD çevrimleri, lanetli bir videokasetin etrafında gelişen bir olayı anlatır. Videokaseti izleyen kişiler, takip eden yedinci günde ölmektedirler. Olay örgüsünü yedi gün önce kaseti izlediği söylenen kız yeğeninini ani ölümünün izini süren kadın gazetecinin, bu ölümün ardındaki gizemi çözmek için yaptığı araştırma süreci oluşturur. Kasetteki görüntüleri izleyen gazeteci, kaset hakkındaki şehir efsanesinin peşine düşerek kasetin hikâyesini ortaya çıkarmaya ve bir hafta dolmadan önce laneti sonlandırmaya çalışır.

Japon çevriminde kasetin gizeminin arkasında doğaüstü güçlere sahip fakat toplumsal açıdan uygunsuz olan Sadako’nun öyküsü vardır. Sadako, annesinin ve kendisinin başına gelenlerin öcünü almak için videokaseti izleyen herkesi öldürerek, kasetin dolaşımı aracılığıyla yaşayanların dünyasına dönen bir genç kızdır. Amerikan çevriminde ise kasetle gelen ölümlerin kökeninde gizemli güçlere sahip olan Samara vardır. Japon çevriminden farklı olarak Samara 5-6 yaşlarında küçük bir kız çocuğudur ve geçmişi daha farklıdır. Samara evlatlık olarak alınmıştır.

Karanlık Sular (Honogurai mizu no soko kara) filminin hikâyesi ise, kocasından yeni ayrılan Yoshimi ile beş yaşındaki kızı Ikuko’nun yeni bir eve taşınmaları etrafında döner. Mali nedenlerle Yoshimi, kentin dış mahallesinde bakımsız ve ruhsuz görünen kocaman bir binadaki bir daireye taşınır. Kızı apartmanın çatısında oynarken, parlak kırmızı renkli bir okul çantası bulur ve bu noktada Yoshimi, kendi kızıyla aynı yaşlarda olan sarı yağmurluklu bir kızın imgesini görür. Yaşadıkları dairenin tavanındaki küçük rutubet lekesinin giderek kötüleşmesi ve apartman yönetiminin sorunu çözmeye çalışmaması, Yoshimi’nin bir üst kata çıkıp suyun nereden geldiğini bakmasına ve

önceden bu dairede yaşayan gizemli küçük kızın hikâyesini öğrenmesine yol açar. Bundan sonra hayatları değişir.

Filmdeki intikamcı hayalet ögesini, ailesinin ihmali sonucu su deposuna düşerek ölen küçük kız Mitsuko oluşturur. Yoshimi ile kızı İkuko, Mitsuko'nun ölmeden önce ailesi ile yaşadığı dairenin alt katına taşınmıştır. Yoshimi ve kızı birbirine bağlıdır, iyi bir iletişimleri vardır. Onların bu bağlılıkları, annesi tarafından terk edilen Mitsuko'nun huzura kavuşamamış ruhunun yalnızlığının altını çizer. Başlangıçta açıkça kötü sayılabilecek eylemlerde bulunmaz, ancak 'karanlık/kirli su' aracılığı ile sürekli bir şekilde varlığını hissettirmeye, kanıtlamaya ve duyurmaya çalışır.

Amerikan yapımı *Karanlık Sular* filminde de büyük ölçüde benzer bir hikâyeye vardır. Kocasından yeni ayrılan Dahlia, kızı Cecilia'nın velayetini almaya çalışmaktadır. Kızına bakabileceğini ispatlamak için bir ev bulması gerekir. Mali sebeplerle o da, kentin merkezine uzak bir semtte kocaman bakımsız bir binada küçük bir daire tutar. Cecilia'nın yatak odasının tavanındaki küçük rutubet lekesi sürekli bir şekilde büyür ve su sızmaya başlar. Çaresiz biçimde yeni yaşamaya başladıkları bu garip binada neler olup bittiğini anlamaya çalışan Dahlia, apartman yönetiminin ilgisizliği karşısında, suyun sızdığı üst kattaki daireye çıkar ve burada yaşayan ailenin başına neler geldiğini araştırır. Gizemin ardında Japon çevriminde olduğu gibi ailesinin ihmali sonucu su deposuna düşerek ölen küçük bir kızın hayaleti vardır.

Karanlık Sular ve *Halka* filmlerinin temaları ve kadın karakterleri arasında benzerlikler vardır. Her iki filmde de intikam almak isteyen bir kadın ruhu, boğulma ile ölüm, çalışan ve kocasından ayrı yaşayan/yalnız anne gibi benzerlikler vardır. Ancak *Karanlık Sular*'da, yalnız annelik ve aile ihmalinin yarattığı korku daha baskın iken *Halka*'da kadın canavar imgesi ağırlık kazanır. Aşağıda önce filmleri genel anlamda kısaca karşılaştırdıktan sonra bu iki temayı ilgili filmler aracılığıyla ele alacağız.

5.1. Genel Karşılaştırma

Filmleri cinsiyet açısından ele almadan önce genel bir karşılaştırma yapmakta fayda bulun-

maktadır. Korku filmleri Batı'da oldukça geniş kitlelere ulaşan, her zaman çok iş yapan ve izleyici çekebilen filmler olmuşlardır. Batılı korku filmleri genellikle mantığa bağlı kalır. Fantastik canavar ve hayaletler, ruhun rasyonel dünyadaki varlığı açıklanabilir olmalıdır. Japonya'da kültür ve masallar yoluyla sızmış olan hayaletlere bunlar rasyonelleştirilemeye dahi daha sık rastlanır. Ruh, yaşayan canlılardan cansız objelere kadar her şeyde bulunabilir. Buna inanıyor olmak da ölümden sonra yaşam olasılığına inanmayı mümkün kılar. Ölüm sonrası yaşam ögesine örnek olarak evlerde ataların ruhlarının yaşadığına inanılan temsili sunakların gösterilebileceğini söyleyen Rucka (2005), bunun Doğu/Japon insanı ve Batı/Batılı insanın ölüme ve yaşam sonrasına dair farklı kavrayışlarını ortaya koyan bir örnek olduğunu ve bu temel farkın Japon korku filmlerini Batı'daki korku filmlerinden ayırdığını dile getirmektedir.

Bu bağlamda Japon çevrimi *Halka* filminin dünyası, doğaüstü ve paranormalin/mistiğin daha geniş bir gerçekliğin parçası olarak kabul edildiği bir dünyadır. Bu temel farklılık nedeniyle Japon filmleri Batılı filmlerden farklı olarak, bilimsel açıklaması yapılamayan psişik güç ve ne ölü ne de canlı olan hayaletin varlığını kendiliğinden kötü olarak görmez.

Ozawa'ya (2006: 4) göre, Doğu ve Batı perspektifi, en açık biçimde orijinal Japon filmi ile Amerikan çevrimindeki ana karakter olan ölü kız Sadako'nun/Samara'nın vücudunun farklı temsillerinde görülebilir. Her iki kızın da, pek çok geleneksel Japon gotik hikâyelerinde görülen 'oç alıcı ruh'un önemli bir özelliğini oluşturan uzun siyah saçları vardır. Sadako'nun yüzü, uzun siyah düz saçlar ile saklanıp film boyunca hiç görülmezken Amerikan çevrimindeki Samara'nın yüzü hep gösterilir. Filmin en korkunç sahnesinde bile, Sadako'nun yüzü yerine yalnızca tek gözü gösterilir. Karakterin yüzüne karşı bu farklı yaklaşım, özneler ve kimlikler konusundaki Batı düşüncesi ile bağlantılandırılır. Batı düşüncesine göre, orijinal çevrimdeki, dünyada yaşayanlara saldırmak için öteki dünyadan geri dönen yüzü olmayan hayalet, insanoğlunun ve temsilin ötesinde açıklanamayan varoluş, mantıksız bir şey olarak görülebilir. Bu nedenle Amerikan çevriminde hayalet bir yüze kavuşturularak, mantık

sınırları ve insan kavrayışı dahilinde kalınmasına özen gösterilmiştir.

Benzer bir şekilde Japon ve Amerikan çevrimleri arasında Sadako'nun/Samara'nın TV monitöründen çıktığı filmin doruk sekansında da önemli bir farklılık bulunmaktadır. Elleri ve kolları üzerinde emekleyerek kurbanına doğru yaklaşan Sadako/Samara, TV monitörünün içinden dışına çıkar. Kurbanının önünde ayağa kalkar kalkmaz, kamera yüzüne zoom-in yapar. Sadako'nun yüzü saçları arasından görülen tek gözü hariç gizlenirken, Samara'nın yüzünün birdenbire değiştiği, olgunlaştığı, tipik bir Hollywood canavarına dönüştüğü görülür. Japon çevrimi 'insanötesi' müdahale korkusunu gündeme getirirken, yeniden çekimdeki bu sekans Samara'yı, orijinalden çok daha fazla bir şekilde siberetik bir canavar, 'insanötesi' olarak temsil etmeye çalışmaktadır.

Bunlara ek olarak teknik farklılıklar da dikkat çeker. Japon çevrimi *Halka* filminin ilk sahnesindeki kötü olayların olacağını ima eden karanlık dalgalı bir deniz görüntüsü ve müzik, izleyiciye insanın denetimi dışında kalan doğüstü güçler hakkında gizemli, psikolojik ve atmosferik bir korku filminde olduğunu bildirir. Bu, bir anlamda Japon toplumunda tarih boyunca denize karşı oluşan bilinçaltı korkunun görselleştirilmesidir. Amerikan çevriminde ise, pek çok popüler Amerikan korku filmi gibi orijinal filmin incelikli korku, dehşet duygusunun yerini görsel efektler alır. Bunun açık bir örneği, lanetli videoyu izleyen ve yedinci günde ölen kişilerin yüzlerinde görülür. Orijinal filmde kurbanların yüzü büyük bir dehşet anında sanki donmuş gibiyken, Amerikan yeniden yapımında ise bu incelikli atmosferik korkunun yerini ucuz şoke edicilik almış gibi görünmektedir (O'Gara, 2008). Diğer yandan *Halka* ve *Karanlık Sular* gibi Japon korku filmlerinde, Hollywood korku sinemasında yaygın olan kalıplaşmış ses ipuçları yoktur. Oysa Amerikan yeniden yapımlarında ses, filmlerin korku atmosferinin yaratılmasında önemli bir yer kaplamakta, filmin etkisini en yüksek dereceye çıkarmak için her türlü ses öğesi kullanılmaktadır.

İncelemenin konusunu oluşturan filmlere bakıldığında, öyküler temel çerçeve olarak benzer olmakla birlikte, Amerikan çevriminde öykü-

nün arka planı, seyircinin dikkatini çekecek ve merakını canlı tutacak şekilde daha ayrıntılı ve daha eylem ağırlıklı olarak verilmiştir. Bunda seyircinin sıkılmaması ve olan-bitene rasyonel bir açıklama getirilmesi, ana etmenddir. Bu yukarıda da belirtildiği üzere Doğu ve Batı perspektifleri arasındaki farklılığın sonucudur.

5.2. Canavar Kadın

Kadın karakterlerin canavarlaşması korku filmlerinde sık rastlanan bir durumdur. Canavar kadın ve korku ilişkisini ele alan feminist yazar Barbara Creed (2001: 67), Freud'un 1927 tarihli *Fetişizm* adlı çalışmasından yaptığı alıntıyla, tüm toplumlarda canavar kadın kavramı olduğunu ifade eder. Bu, kadının şok edici, dehşete düşürücü, korkutucu ve aşağılık olması ile ilişkilendirilir.

Hem orijinal hem de Amerikan çevrimi *Halka* filminde, canavar kadın karakteri filmin ana öğesini oluşturur ve ölümlerin arkasındaki gizemin kaynağıdır. Geleneksel Japon tiyatrosu ve korku sinemasında 'canavar kadın' teması açıkça yer almaktadır. Hatta masallarda, oyunlarda ve filmlerde hemen hemen tüm canavar, hayalet ve olumsuz nitelikler yüklenmiş doğüstü karakterlerin kadın olduğu söylenebilir. Aynı şekilde Hollywood sinemasında canavar kadın teması tekrar tekrar karşımıza çıkar.

Öte yandan filmlerde canavar kadınlar arasında belirgin farklar vardır. Japon çevrimi *Halka* filmindeki Sadako 18 yaşlarında genç bir kız iken, Samara küçük bir kızdır. Daha da önemlisi Sadako gizemli doğüstü güçlere sahip Shizuko'nun çocuğudur ve filmde onu kötülüğe iten talihsiz olaylar açık bir şekilde anlatılır. Samara ise orta halli bir Amerikalı aile olan Morganların evlat edindiği bir kızdır ve gerçek ailesi/kökeni bilinmediği için gizemlidir.

Bu gizemli kadınların yaşayan insanlara zarar verme motivasyonları birbirinden farklıdır. Japon çevriminde Sadako'nun annesinden devraldığı güçlerini kullanması, insanlara kalp krizi geçirterek öldürmesi annesinin başından geçen bir olaya bağlanmış, ABD çevriminde ise muğlak bırakılmıştır. İki çevrim arasındaki bu farklılık Doğu ve Batı bakışını göstermesi açısından önemlidir. Çünkü orijinal çevrimin anlatısını oluşturan temel düşünce, düzen ve

kaos gibi birbirine zıt kuvvetler arasındaki nazik dengeye inanan tipik Japon/Doğu bakışını göstermektedir. Budizmde, Tanrı ve Şeytan gibi kavramlar yoktur. Bunun sonucu olarak Budistler 'iyi' ya da 'kötü' yerine doğru ve yanlış üzerine yoğunlaşmakta, doğru seçimler ve yanlış eylemler önem kazanmaktadır. 'Doğru' seçimler ve eylemler düzeni ve dengeyi sağlayıp uyumu güçlendirirken, 'yanlış' eylemler ise dengeyi bozarak kargaşa, başkaldırı ve yıkıma yol açmaktadır. Sui-Lin (2007) orijinal filmdeki korkutucu ve yıkıcı kadın hayalet Sadako'nun ortaya çıkışını, bazı 'yanlış' eylemler ile bağlantılandırır. Bir basın toplantısında geleceği görme yeteneğine sahip annesinin bir gazeteci tarafından saldırıya uğrayarak alay edilmesi, bir dizi hatanın başlangıcını oluşturur. Duruma tanık olan ve kızın Sadako, yüzünü örten uzun siyah saçları arasından yalnızca bakışıyla/düşüncesiyle annesiyle alay eden gazetecinin ölümüne neden olur, daha sonra ise babası Dr. Ikuma tarafından kuyuya atılarak öldürülür. Bu iki durumda da kargaşanın düzene, korkunun sorumlu/doğru davranışa baskın geldiği görülür. Bu andan itibaren filmin anlatısı, söz konusu olayların sonuçlarını takip eder. Sadako'nun suç işleminin nedeni, kendisiyle alay edilen, küçük düşürülen annesini basın toplantısındaki gazetecilere karşı savunmaktır. Bu Sadako'nun cinayet işlediği gerçeğini değiştirmemekle birlikte onu bu eyleme/eylemlere iten nedenleri anlamamızı sağlayan bir bağlam oluşturur.

Amerikan çevrimindeki Samara karakteri ise yıkıcı, doğaüstü gücün bir örneğini oluşturur. Sadako'nun aksine, *Şeytan (The Omen)* benzeri Amerikan doğaüstü korku filmleri geleneğini takip eder görünmektedir. Samara'nın Morgan ailesi tarafından evlatlık olarak alınmasının ardından ailede; atların gizemli bir hastalığa yakalandıktan sonra intihar etmeleri, Samara'nın üvey annesi Anna'nın gittikçe paranoyaklaşarak cinayet ve intihara sürüklenmesi gibi bir sürü felaket birbirini izler. Sadako'dan farklı olarak Samara'nın kötülük ile bağlantısının kaynağı açık değildir, gizemlidir. Tedavi amacıyla klinikte kalan Samara, annesinin gördüğü görüntülerin kaynağının kendisi olduğunu, doğaüstü güçlere sahip olduğunu kabul eder, ama bunlara engel olamadığını da ekler. Böylece Samara'nın kötülük yapmasına neden olan gizemli gücün kaynağı,

Batı'nın doğaüstü kötü tanımlarına uyar gibi görünür.

Japon çevriminde kötülüklerin ortaya çıkışının arkasında erkeğin de bir rolü bulunur. Toplumsal işlevi kadınları koruyup göz kulak olması gereken erkekler tarafından hunharca öldürülene kadar, kadınlar Japonların patriyarkal kültüründe beklendiği üzere oldukça sıradan, tamamıyla boyun eğen, kurallara saygılı olarak gösterilir. Sadece bu ihanetten sonra, söz konusu kadınlar güç sahibi ve tam öcünü alma yeteneğine sahip dehşet verici doğaüstü varlıklara dönüşürler (Sui-Lin, 2007). Sadako babası tarafından haksızlığa uğramıştır ve bunun telafi edilmesi için ilgi ve sevgi gereklidir. Burada Japonya'da çocukların büyütülmesi ile ilgilenmeyen ve geleneksel bir aile yapısı içerisinde bile hep eksik bir figür gibi kalan babaların modern toplumda izdüşümünü görmek mümkündür. Öte yandan, unutulmamalıdır ki, babasının Sadako'yu kuyuya atmasının sebebi de onun toplumun onaylamadığı psişik güçlere sahip olmasıdır.

5.3. Yalnız Anne

Karanlık Sular filminde de hem Japon hem Amerikan yeniden yapımı film tarafından paylaşılan tema, kocasından yeni ayrılan bir kadının çocuğunun ihtiyaçlarını karşılamadaki yetersizliği ve bunun çocuk üzerine olumsuz etkisidir. Filmin önemli bir kısmı koskocaman, ruhsuz beton bir apartmanın içinde geçer. Gerek apartmanın gerek oturdukları evin sevimsiz duvarları ve koridorları, bir bakıma tek başına çocuk yetiştirmeye çalışan annenin çaresizliğinin altını çizer. Martin'e (2008:1) göre oturdukları dairenin tavanından su sızması, duvar kağıtlarının bozulması ve duvarın nemden çürümesi, lavabonun tıkanması, taşması ve binadaki bozuk asansör, küçük kızına bakmak için mücadele eden genç annenin kırılğan zihin durumunu göstermektedir. Söz konusu problemlerin çözülmesi yerine gittikçe kötüleşmesi, annenin zihin durumunu daha kırılğan hale getirir.

Boşanmanın yarattığı parçalanma ve modern toplumun gerekleri nedeniyle çocuğuyla ilgilenemeyen anne teması hem orijinal hem Amerikan yapımı filmde değişik şekillerde sık sık karşımıza çıkar ve çapraz kesme sahneleri ile

birbirine bağlanır. Ancak çalışan kadın imgesi Japon çevriminde Amerikan çevrimine göre daha olumsuz yansıtılır, kadının çocuğu ile ilgilenmesinde bir engel olarak sunulur.

Genç anne Yoshimi/Dahlia da çocukluğunda annesi tarafından ihmal edilmiştir. Filmde bu ihmal ile İkuko/Cecilia ve Mitsuko/Natasha'nın ihmal edilmeleri arasında bir paralellik kurulur. Özellikle Japon çevriminde bu daha da belirgindir. Örneğin, Japon çevriminde Yoshimi iş görüşmesinde beklemek zorunda kaldığında, kreşte onu bekleyen kızı İkuko'yu kapı aralığında, yalnız başına ve küçük silüet şeklinde görürüz. Sınıfta kimse yoktur ve sessizdir. İkuko da tıpkı kendisinden önce benzer deneyimi yaşamış olan Mitsuko ve annesi Yoshimi gibi, oldukça durgun ve sessiz bir şekilde diğer çocukların aileleri ile buluşmasını dikizler. Yoshimi'nin ise yayıncılık firmasından bir türlü ayrılamadığını ve telaşlı bir şekilde telefon ile okula ulaşmaya çalıştığını görürüz. Bu sırada Yoshimi'nin kendi annesi tarafından okulda terk edildiğini anımsatan bir flashback görülür ve Yoshimi utanç ve umutsuzluk hissederek. Görüntü birden sağanak yağmurda şemsiyesi ile okulun bahçesinde bekleyen yalnız İkuko'ya kesme yapar. Caddenin karşısına bakarken, kendi yaşında olan sarı yağmurluklu bir kız çocuğunu görür, o da yalnızdır. Bu, İkuko'yu seyreden Mitsuko'nun hayaletinin görüntüsüdür. Daha sonra film, en son iki yıl önce aynı kreşte görülen Mitsuko'nun ailesi tarafından yağmurlu bir günde terk edilmesine flash back yapar (Martin 2008: 2). ABD çevriminde de Dahlia'nın annesi ile sorunlu ilişkisi tekrar tekrar ve özellikle de Dahlia'nın çaresiz kaldığı sahnelerde karşımıza çıkar. Her iki filmde de eşlerinden yeni ayrılan anne Yoshimi/Dahlia'nın kendi çocukluklarındaki yalnızlık ve terk edilme deneyimlerini hatırlamaları, kendilerinin hem anne hem kadın olarak başarısızlığa uğradığı sahnelere denk gelmektedir.

İhmal edilen çocuk teması, filmdeki intikamcı hayalet ögesi ile de ortaya çıkar. Olumsuz olaylar su deposuna düşerek ölen küçük kız Mitsuko/Natasha'nın yalnızlığı, kendine ilgi ve şefkat gösterecek bir anneden yoksun olmasından kaynaklanır. Ne yaparsa yapsın mükemmel olamayan annelik fikri, filmin sonunda da karşımıza çıkar. Mitsuko/Natasha'nın küçük kız İkuko/Cecilia'ya ele geçirmesi, anne

Yoshimi/Dahlia'yı seçim yapması imkânsız bir pozisyona yerleştirir. Yoshimi/Dahlia filmin doruk noktasında, çok zor bir karara zorlanır: Kızını kaybetme tehlikesi ile karşı karşıya kalan Yoshimi/Dahlia, umutsuz bir şekilde kızının yaşama dönmesini ister. Ancak kendi kızını bırakıp Mitsuko/Natasha'ya annelik yapmayı kabul etmesi ile kendi kızının hayatını kurtarabilir. Böylelikle kızı İkuko/Cecilia'nın yaşamına devam edebilmesi için kendisini feda eder. Böylece Yoshimi/Dahlia, kendisinden önce başka bir annenin işlediği günahın, yaptığı hatanın bedelini kendi hayatıyla ödemek zorunda kalır.

Canavar kadın tartışmasında olduğu gibi filmler arasındaki başlıca farklılık, erkeklerin oynadığı rol ile ilgili olarak karşımıza çıkar. Filmlerde çok sayıda erkek karakter yer almaktadır: avukat, eski koca, kocanın avukatları, Japon çevriminde anaokulu müdürü. Amerikan çevriminde erkeklerin yalnız anneye destek olmaya daha yakın oldukları görülür. Genç/yalnız anne Dahlia, kızı Cecilia ve eski kocasına ulaşamadığında avukatından yardım ister ve sonunda avukatının da yardımıyla kızının iyi olduğu haberini alır. Avukatın yardımcı olmak için çabaları filmin önemli bir kısmını oluşturur. Japon çevriminde ise avukat daha silik bir rol oynar.

Japon çevriminde, kızı kreşte hastalandığında iyi davranmadıkları için Yoshimi öğretmeni suçlar. Ancak koridorda kendisiyle konuşan erkek müdür, bir otorite figürü olarak, İkuko'nun garip davranışının Yoshimi'nin boşanması yüzünden olabileceğini ima eder. Amerikan çevriminde ise Cecilia'nın gittiği anaokulunda önceki çevrimde olduğu gibi erkek bir müdür yoktur. Anne Dahlia doğrudan güler yüzlü kadın öğretmen ile iletişimde bulunur. Filmin hastalık sahnesinde anneye ulaşamadığı için babaya haber verilmiş ve Cecilia okulun kurallarına göre bir hastaneye gönderilmiştir. Doğrudan bir suçlama sahnesi yoktur. Bu, Batılı modern toplumda keskin bir şekilde ayrılmış kadın-erkek rolleri yerine paylaşmaya dayalı cinsiyet rolleri anlayışına geçildiği şekilde yorumlanabilir.

SONUÇ

Toplumsal alanda yaşanan değişimler kadının özel ve kamusal alanda üstlendiği rol ve statülerde değişikliklere yol açmaktadır. Kadın

sunumunun en çok tartışılacağı alanlarından biri olan sinema, toplumsal alanda yaşanan bu değişim sürecinden etkilenmekte, dolayısıyla farklı kültürel gelenekler içerisinde kadının farklı biçimlerde sunulduğu bir alan olarak sıkça konuşulmaktadır. Kadının sunumunun erkek egemen ideoloji doğrultusunda biçimlendiği egemen sinema ve özellikle muhafazakâr tutumuyla korku sineması, kadına filmler aracılığıyla toplumsal yapı içerisinde yerine getirmesi gereken rolleri hatırlatır bir nitelik taşımaktadır.

Korku filmlerinde kadının ruhunun şeytan tarafından ele geçirilmesi, erkek egemenliğine karşı mücadele veren kadının başarısızlığa uğraması gibi temalar sıklıkla karşımıza çıkar. İncelenen *Ringu / Ring* ve *Honogurai Mizu No Soko Kara / Dark Water* filmlerinde de bu temalar tekrar karşımıza çıkmaktadır. Gerek kötülüklerin kaynağında bulunmak, gerek aileyi korumak ve aile içi düzeni sağlamak için zorluklara katlanan ve hatta hayatından vazgeçen (fakat yine de başarılı olamayan) kadın temaları söz konusu filmler üzerinden Japon/ABD yapımı filmler aracılığı ile hatırlanmaktadır.

Kadını daha çok özel alanda konumlandıran, anne ve iyi bir eş olmanın kutsallığını yalnız annelerin başarısızlıkları/yetersizliklerini göstererek yineleyen söz konusu filmlerin, bu açıdan ataerkil ideolojiyi destekler nitelikte olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu filmler, kadına farklı açılardan yaklaşan filmlerdir. Kadının sadece ev içi anlamlı rollerde konumlandırıldığı filmlerden farklı olarak, kamusal alanda araşsal rollerde yer aldığı dikkat çekmektedir. Bu yaklaşım, kadını bir anlamda özgülleştiriyor olsa da, kadının çalışmasından ya da toplum tarafından kendisinden beklenen toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirmemesinden kaynaklanan sorunlar, filmler içinde verilmektedir.

Orijinal filmin kadınların toplumsal hayattaki rolü ile ilgili muhafazakâr denebilecek bakışı Hollywood korku sineması için çekici bir senaryo oluşturmaktaysa da kültürel artalanla ilgili olan toplumsal cinsiyet tanımlamalarının da her toplumda farklı hızda ve farklı yapıda şekillenmesinden dolayı Japon ve Amerikan toplumunun yapısına bağlı olarak filmlerde de farklılaşmalar yer almaktadır. Japon toplumunun

da erkeğin aileyi kontrol altında tutmakla ilgili merkezi konumu ABD için artık geçerli değildir. Dolayısıyla filmler erkek karakterler üzerinden ayrışır. Kültürel öğeler de, canavar kadın geleneklerindeki farklılıklar aracılığıyla bunda rol oynar.

SONNOTLAR

(1) Parantez içindeki ilk isim, filmin orijinal Japon çevriminin, ikinci isim ise Amerikan yeniden yapımının ismini göstermektedir. Ancak metinde, akıcılığı sağlamak amacıyla aksi gerekmedikçe filmlerin Türkçe isimleri kullanılacaktır.

(2) Çekirdek aile, anne baba ve evlenmemiş çocuktan oluşur.

(3) Japon toplumu ve kültürü üzerine daha ayrıntılı bilgi için bkz: (Hendry 1987, Benedict 1988).

KAYNAKÇA

Beauvoir S (1986) Kadın: İkinci Cins, Bertan Onaran (çev), Payel Yayınevi, İstanbul.

Benedict R (1988) The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture, Houghton Mifflin, Boston.

Beneton P (1991) Muhafazakârlık, İletişim Yayınları, İstanbul.

Cormak M (1994) Ideology and Cinematography in Hollywood, 1930-1939, St. Martin's Press, New York.

Croteau D, Hoynes W ve Milan S (2012) Media/Society: Industries, Images and Audiences, Sage Publications, Inc., Los Angeles.

Çetin Z (1993) "Ergil Kültür Ortamında TV Dizileri ve Kadın", Yüksek Lisans Tezi, MÜ Sos. Bil. Enst., İstanbul.

Erus Z Ç (2006) Amerikan Toplumunun Bir Yansıması Olarak Hollywood Çocuk Filmlerinde Aile, Medyada Olmayanlar (Medya Eleştirileri 2006), Can Bilgili (Der.), Beta Yayınları, İstanbul, 153-170.

Creed B (2001) Horror and The Monstrous-Feminine, An Imaginary Abjection, Horror, the Film Reader, Mark Jancovich (ed.), Routledge, USA.

- Douglas S J ve Michaels M W.(2004) *The Mommy Myth*, Free Press, New York.
- Dedousis E (2004) "A Cross-Cultural Comparison of Organizational Culture: Evidence from Universities in the Arab World and Japan", *Cross Cultural Management: An International Journal*, 11/1.
- Eichenbaum L ve Orbach S (1997) *Kadınları Anlamak, Sezgi Altınok, Meral Kara (çev), Yayınevi Yay., İstanbul.*
- Hane M (1986) *Modern Japan: A Historical Perspective*, Westview Press, Boulder.
- Hendry J (1987) *Understanding Japanese Society*, Croom Helm, New York.
- Marshall G (1999) *Sosyoloji Sözlüğü*, Osman Akinhay (çev), Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yay., Ankara.
- Martin N K, "Dread of Mothering: Plumbing the Depths of Dark Water", *Jump Cut*, <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/darkWater/index.html>, erişim tarihi: 12.03.2012.
- McRoy J (2005) *Japanese Horror Cinema*, Univ of Hawaii Press, Honolulu.
- Moya M, Expósito F ve Ruiz J (2000) *Close Relationships, Gender, and Career Salience, Sex Roles*, 42 (9-10), 825-846.
- O'Gara D (2008) *Comparing The Ring to the Original Ringu*, "<http://www.helium.com/items/1111654-ringu-vs-the-ring>, erişim tarihi, 11.12. 2011.
- Osako M M (1978) *Dilemmas of Japanese Professional Women, Social Problems, Social Problems Journal*, 26 (1), 15-25.
- Oskay Ü (1992) *Kitle Haberleşmesi Teorilerine Giriş*, Der Yayınları, İstanbul.
- Ozawa E (2006) *Remaking Corporeality and Spatiality: U.S. Adaptations of Japanese Horror Films*, 49th Parallel Conference Special Edition, Autumn 2006: 1-7, <http://www.49thparallel.bham.ac.uk/back/issue19/Ozawa.pdf>, erişim ta- rihi: 8.10. 2011.
- Önür N (1998) *Medya ve Eğitim*, Atilla Yayınevi, Ankara.
- Powell G N ve Greenhaus J H (2010) *Sex, Gender, and Decisions at The Family - Work Interface*, *Journal of Management*, 36 (4), 1011-1039.
- Rice P (1996) *Intimate Relationships, Marriages, and Families* (3. Edition), Mayfield Publishing, California.
- Rucka N (2005) "The Death of J-Horror, Midnight Eye, <http://www.midnighteye.com/features/death-of-j-horror.shtml>, erişim tarihi: 12.2.2012.
- Segal L (1990) *Gelecek Kadın Mı?*, Suğra Öncü (çev), Afa Yayınları, İstanbul.
- Sui-lin V W (2007) *Culture and Horror: Valerie Wee Sui-Lin, Ringu and The Ring*, (Sui-Lin ile söyleşi), <http://www.theofantastique.com/culture-and-horror-valerie-wee-sui-lin-ringu-and-the-ring> , erişim tarihi: 15.4. 2011.
- Vassaf G (1992) *Cehenneme Övgü: Gündelik Hayatta Totalitarizm*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Williams R (1977) *Marxism and Literature*, Oxford University Press, New York.