

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ DALI**

**2000'LERDE HOLLYWOOD'DA YENİDEN ÇEKİLEN JAPON
KORKU FİLMLERİNDE KADIN TEMSİLLERİNİN
KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ**

Yüksek Lisans Tezi

HASAN GÜRKAN

İstanbul, 2009

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ DALI**

**2000'LERDE HOLLYWOOD'DA YENİDEN ÇEKİLEN JAPON
KORKU FİLMLERİNDE KADIN TEMSİLLERİNİN
KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ**

Yüksek Lisans Tezi

HASAN GÜRKAN

Danışman: DOÇ. DR. ZEYNEP ÇETİN ERUS

İstanbul, 2009

Marmara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı İLETİŞİM BİLİMLERİ Bilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi HASAN GÜRKAN'ın 2000'LERDE HOLLYWOOD'DA YENİDEN ÇEKİLEN JAPON KORKU FİLMLERİNDEKİ KADIN TEMSİLLERİNİN KARŞILAŞTIRILMALI ANALİZİ adlı tez çalışması ,Enstitümüz Yönetim Kurulunun 16.07.2009 tarih ve 2009-12/34 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 22.07.2009

1) Tez Danışmanı : DOÇ. DR. ZEYNEP ÇETİN ERUS

2) Jüri Üyesi : PROF. DR. ŞÜKRAN ESEN

3) Jüri Üyesi : YRD. DOÇ.DR. LEVENT ELDENİZ



ÖNSÖZ

Toplumsal yapı ve sinema arasında karşılıklı bir etkileşim süreci bulunmaktadır. Bu açıdan filmler bir anlamda üretildikleri toplumun sosyal ve kültürel kodlarını yansıtırken, bir yandan da bu toplumsal yapı üzerinde etkin olarak rol oynamaktadırlar. Filmlerde bireyler arasındaki ilişkiler ile bireylerin toplumsal yapıyla olan ilişkileri ele alındığında, söz konusu etkileşim sürecini görmek mümkündür.

Toplumsal yapı içerisindeki ilişkilerin konu edildiği bir alan olarak sinema, kadının sunumu açısından önemli kültürel kodları içerisinde barındırmaktadır. Kadın, geleneksel toplum yapısı içerisinde, geleneksel rol ve statülerle donatılmakta ve bu yapının hâkim olduğu toplumlarda sinema içerisinde de bu kalıplar geçerli olmaktadır. Modern toplumsal yapılar ise, bireye yüklenen geleneksel rol ve kimliklerin değişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Kadına yüklenen rol ve davranış kalıplarının içeriğinde meydana gelen değişim, sinemaya da yansımaktadır. Bu nedenle filmler, toplumsal alanda yaşanan değişimlerin bir yansıması olarak dikkat çekmektedir.

Bu araştırmada, 2000’li yıllarda çekilen Japon korku filmleri ile Hollywood’un yeniden çektiği Japon korku filmlerinde yer alan kadın/kadınların toplumsal cinsiyet kavramları göz önünde bulundurularak, gerek aile içi gerek toplumsal ilişkilerindeki benzerliklerin ve farklılıkların ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Farklı toplumlarda özellikle kadına yüklenen rol ve statüler sinemada çoğu kez modern değerler çerçevesinde sunuluyor olsa da, bir yanıyla ataerkil ideolojiyi içinde barındırma niteliğiyle dikkat çekmektedir. Kadın, sinemada çoğu kez modern değerler çerçevesinde sunuluyor olsa da, bir yanıyla ataerkil ideolojiyi içinde barındırma niteliğiyle dikkat çekmektedir.

Dolayısıyla son dönemde çekilen Japon korku filmleri ile Hollywood’un yeniden çektiği Japon korku filmlerinde gözlemlenen kadın tipi, birçok açıdan farklılıklar göstermektedir. Filmlerde yer alan kadın sunumları, kamusal alan içerisinde etkin olarak konumlandırılmakla birlikte, aile içerisinde yaşanan bunalımlar ya da kadının özgürlüğünden kaynaklanan “aile içi mutsuzluklar” dikkat çekmektedir. Filmlerde kadınların erkek dünyasında var olmak için, kadınsı niteliklerini terk etmek zorunda kalmaları ise, toplumsal cinsiyet açısından aslında kadının, kadın olarak var olamadığının bir göstergesi sayılabilmektedir. Dolayısıyla bu araştırmada amaçlanan, toplumsal alanda yaşanan değişimlerin toplumsal cinsiyet sunumları üzerindeki etkisi ve kadının sunuluş biçimidir. Bu temelden hareketle Japon korku sineması ve Hollywood korku sinemasında kadının nasıl

sunulduğuna bakılacaktır. Araştırmanın temelinde son dönemde çekilen bu Japon korku filmlerinin yeniden çekimleri olduğundan, 6 film niteliksel içerik analizine tabi tutulmaktadır.

Yüksek Lisans tez çalışmam boyunca bana yardımcı olan hocam ve tez danışmanım Doç. Dr. Zeynep Çetin Erus'a, kendisi de bir akademisyen olan ve her zaman bana ışık tutan canım ablam Dr. Pelin Gürkan Ünal'a ve sevgili aileme teşekkür ve saygılarımı sunarım.

İstanbul, 2009

Hasan GÜRKAN

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Hasan Gürkan
Anabilim Dalı	: İletişim Bilimleri
Programı	: İletişim Bilimleri
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. Zeynep Çetin Erus
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans – Temmuz 2009
Anahtar Kelimeler	: Toplumsal cinsiyet, kadın, Japon korku filmleri, yeniden çekim.

ÖZET

2000'LERDE HOLLYWOOD'DA YENİDEN ÇEKİLEN JAPON KORKU FİLMLERİNDE KADIN TEMSİLLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Toplumsal yapı ve sinema arasında karşılıklı bir etkileşim süreci bulunmaktadır. Bu açıdan filmler bir anlamda üretildikleri toplumun sosyal ve kültürel kodlarını yansıtırken, bir yandan da bu toplumsal yapı üzerinde etkin olarak rol oynamaktadırlar. Toplumsal yapı içerisindeki ilişkilerin konu edildiği bir alan olarak sinema, kadının sunumu açısından önemli kültürel kodları içerisinde barındırmaktadır. Bu araştırmada amaçlanan; son dönemde çekilen Japon korku filmleri ile bunların Hollywood tarafından gerçekleştirilen yeniden çekimlerinde kadının, Doğu ve Batı kültürlerinde toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde benzerlikler ve farklılıklarını ortaya çıkarabilmektir. Dolayısıyla 2000'lerde çekilen Japon korku filmleri ile Hollywood'un yeniden çektiği Japon korku filmlerinde gözlemlenen kadın tipi, birçok açıdan farklılıklar göstermektedir. Örneğin Japon filmlerindeki kadınlar "kadınsı" ve "uysal" özellikler sergilerlerken, Hollywood'un yeniden çektiği filmlerde temsil edilen kadınların daha "erkeksi" ve "asabi" olduğu gözlenmektedir. Filmlerde yer alan kadın sunumları, kamusal alan içerisinde etkin olarak konumlandırılmakla birlikte aile içerisinde yaşanan bunalımlar ya da kadının özgürlüğünden kaynaklanan aile içi mutsuzluklar dikkat çekmektedir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Hasan Gürkan
Field	: Communication Sciences
Programme	: Communication Sciences
Supervisor	: Ass. Prof. Zeynep Çetin Erus
Degree Awarded and Date	: Master – July 2009
Keywords	: Gender, woman, Japan horror films, remaking

ABSTRACT

COMPARATIVE ANALYSIS OF WOMAN REPRESENTATIONS ON REMAKING OF JAPAN HORROR FILMS IN HOLLYWOOD IN 2000s

There is an interaction process between social structure and cinema. With this point of view, while the films reflect the social and cultural codes of their origin, on the other side they have an important role on this social structure. Cinema as a field which concerns relations inside the social structure consists of important cultural codes in order to present woman. The aim of this research is to expose similarities and differences of woman based on gender concept in East and West cultures in 2000s Japan horror films and Hollywood remaking. Consequently, there are many different woman types in Japan horror films and their Hollywood remaking. For instance, women in Japan horror films, they show as a feminine and agreeable, remaking of Hollywood films women are masculine and nervous. Woman presentations which are represented in public area, depressions and unhappiness which are inside the families are taken attention in these movies.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
TABLO LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1
1. JAPON KORKU SİNEMASININ TARİHSEL GELİŞİMİ	
1.1. “Korku”nun Kökeni ve Doğuşu:	
Edebiyattan Sinemaya.....	4
1.2. Japon Korku Sinemasının Tarihsel Gelişimi ve	
Genel Özellikleri.....	8
1.2.1. Japon Korku Sinemasının	
Tarihsel Gelişimi.....	8
1.2.2. Japon Korku Filmlerinin Genel Özellikleri.....	14
1.3. Japon Korku Sinemasında Alttürler.....	16
2. HOLLYWOOD KORKU SİNEMASININ TARİHSEL GELİŞİMİ	
2.1. “Korku”nun Kökeni ve Doğuşu:	
Edebiyattan Sinemaya.....	22
2.2. Hollywood Korku Sinemasının	
Tarihsel Gelişimi ve Genel Özellikleri.....	26
2.2.1. Hollywood Korku Sinemasının	
Tarihsel Gelişimi.....	26
2.2.2. Hollywood Korku Filmlerinin Genel Özellikleri	31
2.3. Hollywood Korku Sinemasında Alttürler.....	32

3. TOPLUMSAL CİNSİYET (GENDER) VE CİNSİYET (SEX) KAVRAMLARININ İRDELENMESİ

3.1. Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet.....	35
3.2. Erkeklik, Kadınlık, Stereotipler ve Cinsel İşbölümü.....	38
3.2.1. Erkeklik.....	38
3.2.2. Kadınlık.....	38
3.2.3. Stereotipler.....	39
3.2.4. Cinsel İşbölümü.....	39
3.3. Cinsiyet Kimliği ve Cinsel Kimlik.....	40
3.4. Toplumsal Cinsiyet Rollerini.....	40
3.5. Japon ve Amerikan Toplamlarının Sosyal Yapısı ve Toplumsal Cinsiyet.....	42
3.5.1. Japon Toplumunun Sosyal Yapısı.....	42
3.5.2. Japon Toplumunda Toplumsal Cinsiyet.....	45
3.5.3. Amerikan Toplumunun Sosyal Yapısı.....	48
3.5.4. Amerikan Toplumunda Toplumsal Cinsiyet.....	50

4. 2000'LERDE JAPON KORKU FİMLERİNİN HOLLYWOOD SİNEMASINDA YENİDEN ÇEKİLMESİ KAPSAMINDA KADIN TEMSİLLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

4.1. Hollywood'un Yeniden Çekime İlgisi ve Japon Korkuları..	54
4.2. <i>Halka (Ringu ve Ring)</i> Filmlerinin İncelenmesi.....	58
4.2.1. Japon Versiyonunun (<i>Ringu</i>) Konu Özeti.....	58
4.2.2. Japon Versiyonunda (<i>Ringu</i>) Kadının Temsil Ediliş Biçiminin İncelenmesi	59
4.2.3. Hollywood Versiyonunun (<i>Ring</i>) Konu Özeti.....	64
4.2.4. Hollywood Versiyonunda (<i>Ring</i>) Kadının Temsil Ediliş Biçiminin İncelenmesi.....	65

4.2.5. <i>Halka</i> Filminin Japon ve Hollywood Çekimlerinin Konu Açısından Benzerlikleri ve Farklılıkları.....	69
4.2.6. <i>Halka</i> Filminin Japon ve Hollywood Çekimlerinde Kadının Temsilindeki Benzerlikler ve Farklılıklar	71
4.3. <i>Karanlık Sular</i> (<i>Honogurai mizu no soko kara</i> ve <i>Dark Water</i>) Filmlerinin İncelenmesi.....	72
4.3.1. Japon Versiyonunun (<i>Honogurai mizu no soko kara</i>) Konu Özeti.....	73
4.3.2. Japon Versiyonunda (<i>Honogurai mizu no soko kara</i>) Kadının Temsil Ediliş Biçiminin İncelenmesi.....	73
4.3.3. Hollywood Versiyonunun (<i>Dark Water</i>)Konu Özeti...	82
4.3.4. Hollywood Versiyonunda (<i>Dark Water</i>) Kadının Temsil Ediliş Biçiminin İncelenmesi.....	82
4.3.5. <i>Karanlık Sular</i> Filminin Japon ve Hollywood Çekimlerinin Konu Açısından Benzerlikleri ve Farklılıkları	90
4.3.6. <i>Karanlık Sular</i> Filminin Japon ve Hollywood Çekimlerinde Kadının Temsilindeki Benzerlikler ve Farklılıklar.....	91
4.4. <i>Garez</i> (<i>Ju On</i> ve <i>The Grudge</i>) Filmlerinin İncelenmesi.....	92
4.4.1. Japon Versiyonunun (<i>Ju On</i>) Konu Özeti.....	92
4.4.2. Japon Versiyonunda (<i>Ju On</i>) Kadının Temsil Ediliş Biçiminin İncelenmesi.....	93
4.4.3. Hollywood Versiyonunun (<i>Ju On</i>) Konu Özeti.....	98
4.4.4. Hollywood Versiyonunda (<i>Ju On</i>) Kadının Temsil Ediliş Biçiminin İncelenmesi.....	98
4.4.5. <i>Garez</i> Filmlerinin Japon ve Hollywood Çekimlerinin Konu Açısından Benzerlikleri ve Farklılıkları.....	104
4.4.6. <i>Garez</i> Filminin Japon ve Hollywood Çekimlerinde Kadının Temsilindeki Benzerlikler ve Farklılıklar.....	105

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ.....	107
EKLER.....	114
KAYNAKÇA.....	115

TABLO LİSTESİ

Tablo 1	: <i>Ringu (Halka)</i> ve <i>Ring (Halka)</i> Filmlerinde Yer Alan Kadın Karakterlerin Film İçerisinde Cinsel Kimlik ve Rol Özelliklerinin Gösterilişi.....	67
Tablo 2	: <i>Karanlık Sular (Honogurai mizu no soko kara)</i> ve <i>Karanlık Su (Dark Water)</i> Filmlerinde Yer Alan Ana Kadın Karakterlerin Film İçerisinde Cinsel Kimlik ve Rol Özelliklerinin Gösterilişi.....	88
Tablo 3	: <i>Ju On (Garez)</i> ve <i>The Grudge (Garez)</i> Filmlerinde Yer Alan Kadın Karakterlerin Film İçerisinde Cinsel Kimlik ve Rol Özelliklerinin Gösterilişi.....	102

GİRİŞ

Toplumsal alanda meydana gelen değişimler ve ortaya çıkan yeni yapılanmalar, bireyin ve grupların toplumsal alan içerisindeki rol ve statüleri üzerinde etkin olarak rol oynamaktadır. Bu açıdan bakıldığında, toplumsal alanda meydana gelen değişimler, kadının toplum içerisindeki konumunda biçimlendirici etkiye sahiptir. Kadının değişen konumunu net bir biçimde ortaya koyabilmek için tez kapsamında ülkeden ülkeye olan bu değişim süreçleri ve şekilleri göz önünde tutularak, toplumsal yapı ve kadının konumu ilişkilendirilerek genel bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Kadının kimliğinin daha iyi analiz edilebilmesi için farklı toplumsal yapılar içerisinde kadının rol ve statüleri ele alınmaktadır. Japon toplum yapısı, toplumsal cinsiyet ayrımını belirginleştirmekte ve toplumsal cinsiyet söylemleriyle kadına ve erkeğe farklı rol ve statüler yüklemektedir. Daha çok ev içi alanda konumlandırılan kadın, toplum tarafından kendisine atfedilen rol kalıplarının dışına çıkamamaktadır. Gerek ev içi alan, gerek ev içi alanın uzantısı olan ve geleneksel üretim biçiminin yer aldığı alanlarda etkinliği, geleneksel kültürün biçimlendirdiği aktivitelerle donatılmaktadır. Erkeğin egemenliğinde olan ve erkek iktidarının devamlılığını sağlamayı amaçlayan ataerkil yapı, kadının tek başına bir birey olarak toplumsal yapı içerisinde var olmasını bir anlamda engellemektedir. Aile içerisinde bireylerin rol ve statülerinin şekillendiriliyor olması, kadın kimliği üzerinde etkin bir faktör olarak rol oynamaktadır. “Eş, anne, kız kardeş, vb” olarak statü kazandığı bu yapı içerisinde kadının pek çok açıdan erkeğe bağımlı ve erkek karşısında statüsü düşüktür. Kadın, kamusal alanda bir kimlik kazanamadığı ve toplumdaki yaygın gelenek, görenek vb kurumlara aile içinde toplumsallaştırıldığı için, toplumun sunduğu olanaklardan kadının yararlanması durumu ortaya çıkmamaktadır. Kısaca Japon toplum yapısı içerisinde kadın, toplumun kendine atfettiği toplumsal cinsiyet rol ve statüleri yerine getirdiği oranda, toplumsal alanda saygınlık kazanmakta ve kendisine bir yer edinebilmektedir. Bu yapının çizmiş olduğu kalıpların dışına çıkmak, toplum tarafından dışlanma riskini göze almak anlamına gelmektedir.

Toplumsal alanda yaşanan değişimler; modern toplumsal yapının oluşumuna zemin hazırlamıştır. Geleneksel toplumdan modern topluma geçiş sürecinde kadının konumu da değişmektedir. Çünkü modernleşme, kadını endüstrileşme ve kapitalizmin

dinamikleriyle kamusal alana itmektedir. Modernleşme, geleneksel rol ve davranış kalıplarını yıkarak değişimi bir zorunluluk haline getirmiştir. Amerikan toplumu modern bir toplum olarak değerlendirildiğinde, Hollywood, Japon korku filmlerini ele almış ve konularına sadık kalmış olsa da, yeniden çekilen filmlerde kadının kodlanması toplumsal cinsiyet sunumları açısından farklılıklar göstermektedir.

Araştırmadaki hipotez: 2000’li yıllarda Hollywood’da yeniden çekimi yapılan Japon korku filmlerinin, orijinal versiyonu olan (Japon) yapımlar ile yeniden çekimi olan (Hollywood) yapımlar arasında kadının sunumunda toplumsal cinsiyet kavramı açısından farklılıklar olduğudur. Kadın, Doğu ve Batı toplumlarında farklı şekillerde sosyalleşmekte ve bu da kültürel bir sunum olan sinemada yansımaları bulmaktadır.

Temel varsayım ise sinemanın bir kitle iletişim aracı olduğu gerçeğinden hareketle, sinema filmlerinin kültürel bir sunum olduğu ve her toplumun kendine özgü kültürel değerleri olduğudur. Toplumların bu kültürel değer farklılıkları, filmlere de yansımakta ve filmlerde yaşayan insan/insanlar üzerinden verili kültürleri de etkilemektedir. Bu açıdan sinema filmlerinin kurgulanışı ile toplumların kültürel yapıları arasında bir etkileşim bulunmaktadır. Araştırmanın dayandığı bağımsız değişkenler: Toplumsal cinsiyet; araştırmanın dayandığı bağımlı değişkenler: Sinemada kadın figürleri: Cinsiyet, karar vermede aktif olabilme, özel – kamusal alan, aile, rol tanımları, yaş, eğitim, gelir düzeyi, sosyal köken, medeni durum, iş hayatı, giyim, vb...

Çalışma, dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Japon korku sinemasının tarihsel gelişimi ve genel özelliklerine değinilmektedir. İkinci bölümde Hollywood korku sinemasının tarihsel gelişimi ve genel özelliklerine değinilmektedir. Konu “2000’lerde Hollywood’da Yeniden Çekilen Japon Korku Filmlerinde Kadın Temsillerinin Karşılaştırmalı Analizi” olduğundan “kadın”ın anlaşılabilmesi için toplumsal cinsiyet ve cinsiyet gibi kavramların da açıklanması gerekmektedir. Bu açıdan çalışma, bu kavramı ve bu kavram içerisinde toplumda temel cinsiyetler olan kadın ve erkeği açıklamaktadır. Çalışmanın üçüncü bölümünü ise toplumsal cinsiyetin ne olduğu ve genel toplumsal cinsiyet tanımları-kavramları oluşturmaktadır.

Çalışmanın dördüncü bölümünü ise Japon korku filmleri ve Hollywood’da yeniden çekilen versiyonlarının ayrıntılı bir şekilde kıyaslandığı bölüm yer almaktadır. Bu bölümde karşılıklı olarak kıyaslanan bu filmlerde (3 film: *Garez*, *Karanlık Sular* ve *Halka*), “kadın temsilleri, kadın figürleri”nin nasıl işlendiği, değişimlerin nasıl olduğu,

kadın karakterlerin sayısı, kalıp yargılar açısından sunuluş biçimleri, nasıl özelliklere sahip oldukları ele alınmaktadır. Ayrıca Japon korku filmleri ile Hollywood filmleri arasındaki farklılıklar, benzerlikler her iki ülkedeki kadınların toplum içerisindeki konumlarında olan/olagelen değişimler, iletişim biçimleri, vs... ayrıntılı olarak incelenmektedir.

1. JAPON KORKU SİNEMASININ TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. “Korku”nun Kökeni ve Doğuşu: Edebiyattan Sinemaya

Ölüm korkusu, bilinmeyen ve kontrol edilemeyen doğal güçteki dehşet duyguları tüm kültürlerde ortaktır. Çok eski inanış ve mitolojilerde insanların yaşamlarını şekillendiren her olay açıklanmıştır¹.

Korku, Japon edebiyatı, resim ve heykel sanatı ile diğer sanat dallarından daha uzun bir tarihe sahiptir. Bazı araştırmacılar Japon korku edebiyatının ilk yazılı eseri olarak Akinari Ueda’nın *Ay Işığı ve Yağmurun Öyküleri* (*Ugetsu Monogatari, Tales of Moonlight and Rain*) adlı eseri kabul ederler. Bu, Kenji Mizoguchi’nin J-Horror (J-Korku) akımını alevlendiren bir başyapıt olarak da görülmektedir. Sinema açısından bakıldığında ise *Ay Işığı ve Yağmurun Öyküleri* romanı birçok modern korku film yapımcısı için referans olmuştur. Akinari Ueda (1734 – 1809) kendi yaşamını ve trajedisini yazdığı *İlkbahar Yağmurunun Hikâyeleri* (*Ugetsu Haruseme Monogatari, Tales of Spring Rain*) eseri ile Çin, Japon ve çeşitli folk kültürlerini bir arada toplamış; parçalı bir biçimde dramatik ve şiirsel olayları anlatmaya çalışmıştır².

Nanboku Tsuruya (1755 – 1829)’nın *Yotsuya’nın Hayalet Hikâyesi* (*Tokaido Yotsuya Kaidan, The Ghost story of Yotsuya*), Tokyo’da sahnelenen ilk korku eseridir. Cinayetler, aşk, ölüm, şantaj filmde işlenen başlıca temalardır ve film, özellikle cinayet ve ölüm ikileminde Japonya’daki ilk korku eseri olarak anılmaktadır³.

Yüzyılın dönüşümüne yakın yıllarda birçok diğer yazar, yerel kültürlerden beslenerek eserler vermeye başlamışlardır: Junichiro Tanizaki (1886 – 1965) ve Edogawa Rampo (1894 – 1965). Bu iki yazarın her birinin çalışmaları, beyazperdeye uyarlanmıştır. Japon edebiyatındaki popülerlik, fantastik öykülere doğru kaydıkça, bir dizi yeni akım “ukiyo-e” gelişmiştir. Bu yeni akım; gulyabanilerin portreleri, hayaletler, şeytanlar, iblisler ve çeşitli yaramaz yaratıklar ve onların kullanımlarını konu almaktaydı. Şiddet ve cinselliğin görünümüleri etrafında Batı sofuluğundan hareket eden

¹ Alan Jones, *The Rough Guide to Horror Movies*, Penguin Books, London, 2005, s. 3.

² Jay McRoy, *Japanese Horror Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, s. 131.

³ McRoy, s. 133.

ve Japon korku sinemasının türetilmesinin şiddetsel görselliğini anlamak ve görmek için ukiyo-e akımının eserleri zamanla geliştirildi⁴.

Japonya’da sinemanın başlangıcı tiyatro ile eklemlendiğinden, bu durum Avrupa’daki gelişimin aksine her toplumsal kesimden saygı gören bir yapılanmayı doğurmuştu. Filmler, edebiyat ve özellikle de tiyatronun etkisi altında gelişim gösteriyordu. “Japonya’da sinema, Batı’dakinin aksine, fotoğrafın değil tiyatronun uzantısı olarak algılandığından, ilk Japon filmlerinde fotografik gerçeklik hiç önemsenmemiş, bunun yerine pek çok geleneksel tiyatro ögesine yer verilmiştir.”⁵

İlk olarak Lumière ve Edison’un ürettikleri ve başarılı bir şekilde kullanılagelen gelişmeler, elbette Batı’nın karşısında gerek ekonomik gerek teknolojik bir güç olarak duran, doğunun merkezi olarak kabul edebileceğimiz Japonya’da da kullanıldı. “Birçok yerel girişimci en basit haliyle, kendi kısa filmlerini Kabuki oyunlarının fotografik görüntüleri gibi en çok sevilen konular üzerine senaryolar yazıyorlar ve sokaklarda kısa filmlerini çekiyorlardı”⁶. Üretim özellikle iki şehirde kendini gösteriyordu: Tokyo ve Kyoto şehri. Genellikle, Tokyo’daki film stüdyoları modern yaşama dair filmler çekerken ki Japonca’da bu (*gendai-geki*); Kyoto şehrinde ise daha çok geleneksel yaşama dair film (*jidai-geki*) üretimi söz konusuydu⁷.

Başlangıç itibariyle, ithal filmler üzerine kurulu bir yapısı olan sinema, sonraları Japonların geleneksel gösteri sanatlarından etkilenerek, Kabuki versiyonları perdeye taşınmıştır. İlk Japon filmleri de daha çok, tiyatronun filme alınması şeklinde idi. Zaman içindeki mevcut gelişim ile birlikte her ne kadar bunlarla sınırlı kalmamış olsa da, Japonya’da sinema genel olarak Jidaigeki ve Gendaigeki dönem türleri olmak üzere iki ayrı çizgide gelişmiştir. Jidaigeki-Dönem türü; No, Kabuki, meddahlık gibi geleneksel sanatların etkisinde tarihsel konuları işlerken, Gendaigeki-Dönem türü gündelik yaşamla ilgili konuları ve çağdaş Batılı yaşam tarzını ele alan modern filmlerdir. “Japon Tiyatrosu deyince akla ilk gelen türlerden olan ‘Kabuki’, sözcük olarak üç ayrı ögeden oluşuyordu: Ka (müzik, saz), Bu (dans-oyun), Ki (Beceri, ustalık, yaratıcılık). Geniş anlamda Kabuki, tüm öteki sahne, müzik ve oyun sanatlarını da içine

⁴ McRoy, s. 138.

⁵ Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, İstanbul: Om, 2003, s. 82.

⁶ Ephraim Katz, **The International Film Encyclopedia** (A-Z), Macmilian, 1985, s. 613.

⁷ Katz, s. 613.

almaktadır. Soylu sınıfın geleneksel tiyatrosu No; Japon tiyatrolarının en aristokrat olanıdır. No'nun kendine özgü bir maske dağarcığı ve anlatım dili vardır.”⁸

Yapımcı şirketler de kendi aralarında ayrılarak, Kyoto stüdyoları Kabuki ile ilişkilerini sürdürüp Jidaigeki türünde yapıtlar vermişler, Tokyo stüdyoları da Kabuki'nin katı biçimciliğini reddederek Gendaigeki türünde yoğunlaşmışlardır. Batılılaşma öncesi öyküleri içeren Jidaigeki, bunalımlı halkın mutsuz olduğu dönemlerde daha çok ilgi görmüştür. Bu dönemlerde sorunlara, geçmiş içerisinde çözüm bulma çabaları hâkim olmuştur. Bu durumun Japonların psişik yapısı ve tarihe bakışları ile birebir örtüştüğü söylenebilir. Çünkü Japonlar için tarih geride kalmış, olup bitmiş olaylar bütünü değil, yaşayan bir olgu olarak değerlendirilirken, bu düşünce tarzı ülkenin sinemasına da yansımıştır⁹.

Japon Sinemasında ilk başarılı filmler, Hollywood'un etkisiyle 1915'te görülmüştür. Soshiku firması ilk filmini 1920'de yapmıştır. Kabuki Tiyatrosu geleneğine bağlı olan bu firma, sahnede gösterilen her türlü eseri temsil edecek tarzda bir filmler çekmiştir. 1900'de Otani İkiz kardeşler tarafından idare edilen mükemmel bir de tiyatro okulu vardı. Osanai, Minoru Murata ile birlikte *Yolda Bir Canlı* filmini çevirdi. 1920'den hemen sonra Kenji Mizoguchi, Teinosuke Kinugasa ve Tomu Uchida bir grup meydana getirdiler. Japon sinemasının zamana uydurulması fikrini savunarak, bu sanatı filme çekilmiş tiyatro olmaktan kurtarmak istiyorlardı.¹⁰

O dönemdeki sinemacılar, Oyama ve Benshi'leri sinemadan atmak istiyorlardı. Kabuki temsillerine kadın rolünde çıkan erkeklere Oyama deniliyordu. Daha sonra kadın oyuncuların da stüdyoya girip popüler olmaları ile 1922'de Oyama'lar ortadan kalkmış oldu. Benshi'ler ise sessiz filmleri perde arkasında kendi kültürlerine özgü olarak yorumluyorlardı. Zamanla tiyatroya ait beklentileri karşılamak gibi bir işlev kazanan Benshi'ler, kısa sürede çok etkili ve popüler oldu. Benshi'ler, başlangıcından itibaren canlı drama ile iç içe geçen Japon Sineması'nda, sesli filme dek filmin hâkim unsuru oldular. Tiyatral geleneğin üreticilerinden biri olan *benshi* ya da anlatıcılar, sessiz erken filmleri anlatan kimselerdir. Bir diğer tiyatral geleneğin temsilcisi ise

⁸ Bozkurt Güvenç, **Japon Kültürü**, İstanbul: Türkiye İş Bankası, 1983, s. 142.

⁹ Katz, s. 613.

¹⁰ Zahir Güvemli, **Sinema Tarihi**, İstanbul: Varlık, 1960, s. 185.

oyama olarak tanımlanan, erken sinemanın içinde var olan kadın rolüne girerek kadın/kadınları canlandıran kimselerdir. İşte bu bağıllık, Japon sinemasının teknolojik ve üslupsal olarak gelişmesini sağlamıştır. Oyuncular, kameradan uzakta toplu çekim ile görüntüleniyorlardı ve kurgu, çekimler arasındaki basit düzeydeki bağlantılardan oluşmaktaydı. Mekân, tiyatrodaki olduğu üzere yalnızca bir oyun alanıydı; derinlik etkisi yaratılmaya çalışılmıyordu. Gerçeklik önem taşımadığından, gerçekmiş gibilik yanılsamasına da gerek kalmıyor, beyazperde doğrudan mekânın kendisi haline gelip oyun alanı oluyordu. Bu noktada, Batılı anlamdaki mizansenin yerini, yalnızca kendi estetiğini yaratmak olan bir varlık anlayışı almıştı. Bu nedenle, mantıklı bir devamlılığa dayanan, filmsel anlatım yerini parçalılığa bırakmıştı. Amerika ve Avrupa'daki film çalışmalarının aksine, Japonya'nın ilk film çalışmaları, "kötü" şekilde gerçekleşmiştir. Japon sineması kâr amaçlı olarak sinema çalışmalarına başlamıştır. Çalışan sınıf olarak izleyicileri de, filmlerde işleyerek akıllı bir adım atmıştır. Ancak bu, yarar sağlayacağı yerde birçok zararı beraberinde getirmiştir. Amerika ve Avrupa film endüstrileri, tiyatro geleneğinden yola çıkarak kendilerine göre film anlayışları geliştirirlerken, Japon film yapımcıları ise tiyatroya akın eden aynı izleyici kitlesine sinemayı sevdirmeye çalışmışlar ve romanlar ile tiyatro eserlerinden yararlanarak izleyicilerin kendilerini "sinema"nın içinde bulmalarını sağlamışlardır. Böylelikle sinema, izleyicilerin gözünde daha çekici hale gelmiştir. 1920'li yılların başına kadar Japon sineması kendine ait farklı bir anlayışla sinema çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Böylelikle Japon sinemasında yavaş yavaş gerçek "kadınlar" da yer almaya başlamışlardır¹¹.

1923 yılındaki büyük Tokyo depremi stüdyo ve salonların tahrip olmasına neden olmuştur. Bu dönemde yerli film yapım sayısı düşmüş, yabancı film ithalinin ciddi oranda artması ile birlikte eğlendirici filmlere talep artmıştır. Yabancı filmleri izlemek zorunda kalan seyircinin alışkanlıkları ve beklentileri değişmeye başlamış, bu da yönetmenlerin yeni tarzlar denemesine olanak vermiştir. Deprem, halkın modern toplumsal fikirlere daha mesafeli bakmasına neden olan değişik bir ruh hali yaratmıştır. Bir yandan kapitalist sistemin yarattığı haksızlık ve yolsuzluklar eleştiriliyor, bir yandan da aşırı sağ siyasi hareketler güçlenmiştir. Sonuçta, orta ve altorta sınıfın yaşamıyla ilgili yeni bir tür olan "şomingeki" bu dönemde doğmuştur. Karmaşık olmayan olay

¹¹ Katz, s. 614.

örgüsüne dayalı, kararlı karakterleri ve dış mekân çekimleriyle bu filmler, Japonya açısından ‘gerçekçi’ydiler. Ancak, tüm sanatlara egemen olan yalınlaştırma geleneği ortadan kalkmamıştı.¹²

Teinosuke Kinugasa, *Güneş* (1925), *Çılgın Bir Sayfa* (1926), *Kavşak* (1928) filmlerinin ardından 1929’da *Osaka Savaşı* filmiyle yepyeni bir üslup getirmiştir. Kinugasa’nın dışında dönemin diğer bir önemli ismi olan Kenji Mizoguchi, 1926 sonrasında, Meici devrinin önemli çağdaş romanlarını sinemaya aktarmış, 1929’da çevirdiği filmi *Parasız Savaş Olmaz* ile de toplum eleştirisine yönelmiştir. Mizoguchi, 1936’da denediği bir çeşit Japon Yeni Gerçekçiliği çevresinde genç rejisörleri toplamıştır. Bu dönemde, İto Daisuke ve Heinosuke Gosho da Mizoguchi gibi şiirsel ve gerçekçi çalışmalara imza atmışlardır. Minoru Murata ise, dönemin bir başka önemli sinemacısıdır.¹³

1929 yılında Japon Sineması’nda toplam üretilen film sayısı 780’dir. 1933’te toplam 2100 film üretilirken, 750’sini Japonya ve 510’unu ise A.B.D ürettiyordu. 1931’de Japon Sineması sesli filmler üretirken, Heinosuke Gosho ise *Eşim ve Komşumun Eşi* adlı ilk sesli güldürü filmini yönetti.¹⁴

1.2. Japon Korku Filmlerinin Tarihsel Gelişimi ve Genel Özellikleri

1.2.1. Japon Korku Sinemasının Tarihsel Gelişimi

19. yüzyılın ikinci çeyreğinde Japonya tam anlamıyla bir gelişme dönemi yaşadı. Bu gelişim, Japonya’nın kapılarını dünyanın geri kalanına açmasını da beraberinde getirdi. Aynı zamanda Japonya’nın günümüzdeki modernizasyon hareketinin de başlangıcı oldu. İthal edilmiş bu modernizasyon, en yeni Batı ümitlerini, hareketli resimleri ve elbette onun popülaritesini içeriyordu. 1897 yılında

¹² Abisel, *Sessiz Sinema*, s. 84.

¹³ McRoy, s: 55.

¹⁴ Giovanni Scognamiglio, *Dünya Sinema Sanayi*, İstanbul: Timaş, 1997, s. 167.

sinematografin Lumiere kardeşler tarafından keşfinin hemen ardından takip eden günlerde Tokyo’da da hareketli resimler oynatılmaya başlandı¹⁵.

Japon sinema geleneği 1920’lerden itibaren başlar. Yaklaşık bir asırlık süre zarfında Japon korku geleneğinde birçok hayalet öyküleri sinemaya uyarlanmıştır; ancak Japon korku filmleri ilk olarak Kenji Mizoguchi’nin *Ugetsu* (1953) adlı filmi ile Batı’da tanınmaya başlamıştır¹⁶.

İlk Japon filmleri alabildiğine tiyatral özellikler gösteriyordu. Çünkü sinema Japonlara göre baştan beri sahnede performans sergilemek olarak algılanıyordu¹⁷. Japonlar kendi filmlerini yapmaya başladıklarında, “benshi”yi kullandılar. Benshi, sahnede oynanan ve sinemayı çağrıştıran bir performans şekliydi. Oyuncular kameradan oldukça uzakta, uzun görüş açılarıyla performanslarını sergiliyorlardı. İlk Japon filmlerinin tiyatral özelliklerde olması sürpriz değildi: Geyşaların klasik danslarını yapmaları, popüler melodramları oynamaları, kılıçlarla dans etmeleri filmlerin özünü oluşturuyordu. Ancak izleyiciler bu erken filmlerin tadını çıkarırlarken, aynı zamanda yurt dışından gelen çok sayıda sofistike filmi de takip ediyorlar ve farklılıkları anlıyorlardı¹⁸.

Japonya’daki militarist yayılcı tutum, savaş boyunca sürdü. 1942 itibarıyla Japon sinema endüstrisi, ülkeye egemen olan güçlerin güdümüne girdi. Film dünyası, baskı ve sansür ortamı içerisinde var olabilme çabası içerisindeydi. Bu dönemde, bireysel başarıları, aşkı ve eğlenceyi konu alan filmler yerine, yüksek Japon karakteri, vatana ve aileye bağlılık gibi konuları işleyen filmler üretilmiştir. Yönetmenler çoğunlukla, ya geri çekilmişler ve bekleme dönemine girmişler ya da propaganda türü niteliksiz yapımlara imzalarını atmışlardır. Ya da birtakım bağımsız sinemacılar, daha az dikkat çeken Meici dönemini konu alan filmlere yönelmişlerdir.¹⁹ Mizoguchi, Ozu, Kinugasa gibi usta isimler, bu dönemde Japon kültürünü sinema sanatı ile yoğurarak günümüzde de geçerliliğini koruyan önemli, özgün sinema üslubunun oluşmasını

¹⁵ Donald Richie, **Japanese Cinema**, Oxford University Press, 1990, s. 1.

¹⁶ Katz, s: 615.

¹⁷ Richie, s. 2.

¹⁸ Richie, s. 5.

¹⁹ Aldo Tassone, **Akira Kurosawa**, Çev: A.T. Şensılay, İstanbul: Afa, 1985, s. 19-21.

sağlamışlardır. Tadashi İmai, savaş sırasında sinemaya girmişken Keisuke Kinoshita *Carmen'in Dönüşü* ile ilk renkli Japon filmini yapmıştır²⁰.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra Japonya'da sinema yeniden doğdu. 1943–45 arasında filmciliğe başlamış olan Akira Kurosawa, ilk filmleri ile dikkat çekiyordu. Japon korku sinemasının genel özelliklerine bakıldığında ise; korku filmleri kaçınılmaz bir şekilde fark edilebilecek saygıdeğer bir konu olarak ele alınır hale gelmişti. Batı'da korku hikâyeleri, en azından erken dönemde çekilen kısa filmlere konu oldular. Vodvil deneyiminin bir uzantısı olan korku, halkın şehvetli kalbinde anlam buluyordu. Bu durum, kısa zaman içerisinde film yapımcılarına, izleyicileri etkileyebilmek adına güzel bir yol olarak algılanabilir. Bütün bu çalışmalar film yapımcıları için ekstra para ve motivasyon anlamına geliyordu, ki bugün bile 100 yıl sonra korku filmleri, diğer tüm türlerden maddi anlamda daha kazançlı bir türdür. Japonya'da da durum Batı'dan farklı değildir²¹.

Japonya'da korku filmleri, II. Dünya Savaşı ile birlikte varlık göstermeye başladı. Bu dönemde, ünlü kabuki oyunları ile geleneksel Japon folkloru da popülerdi. Ancak savaş sonrası dönemde Müttefik Güçler için çalışmalar yapan rütbeli birlikler, feodal dönemde çekilen korku filmlerinin üretiminde azaltmaya gidilmesi için gözdağı verdiler. Bu dönemde komik olarak tanımlayabileceğimiz batılılaşmış korku filmleri Hammer, B ve C yapımı filmlere aşırı benzerlik göstermeye başladı. Her ne kadar uzun soluklu olmasa da, bu tarz batı korkusunun Japon “yeniden anlamında” hâlâ var olmaktadır. Örneğin Atsushi Muroga'nın fimleri bu fikre meydan okumaktadır.²²

Japon korku sinemasında önemli bir dönüm noktası olarak yönetmen Nobuo Nakagawa kabul edilir. 1905 doğumlu olan yönetmenin, ilk çalışmaları korku öğeleri içermez; ancak yapımcı Mitsugu Okura ile tanışması hem kendi filmografisi hem de Japon korku sineması tarihi için bir dönüm noktası olmuştur. Nakagawa'nın en önemli çalışmaları arasında: *Yotsuya'nın Hayalet Hikâyesi* (1959) ve *Jigoku* (1960) sayılabilir. Nakagawa'nın filmlerinde kehanette bulunan anlatıcıların olmasının yanında, temelde “periler” yer almaktadır. *Yotsuya'nın Hayat Hikâyesi*, bu nedenle tüyler ürpertici ve

²⁰ McRoy, s: 68.

²¹ McRoy, s: 73.

²² McRoy, s: 77.

şaşırtıcı ölçüde gülünç öğeler de içermektedir. 1960'lı yıllarda Japon korku sinemasında, yazar Lafcodia Hearn'in eserlerinden uyarlamalar yaparak 4 kısa film çalışması gerçekleştiren Masaki Kobayashi, insan dramlarını yaratıcı bir şekilde filmlerinde kullanarak yeni ve farklı öğelerle Japon korku sinemasını geliştirdi. Yine bu dönemde Japon korkusunun “modern”e doğru gerçekleşen evriminde Teruo Ishii, Yasuzo Masumuro ve Koji Wakamatsu gibi yönetmenler ile 1960'ların televizyon programlarının yanı sıra Kaiju Films'in* çektiği filmler etken bir rol oynamıştır. Ancak gerçekleşen bu evrim, Japon korku filmlerini büyük ölçüde etkilemiştir. Kendilerini “Eski Okul” ve “Yeni Dalga” olarak tanımlayan birçok yönetmen –özellikle kendilerini Japon Yeni Dalga olarak tanımlayanlar- çeşitli girişimlerde bulundular. Shindo Kaneto'nun 1964 yılında çektiği ve “Yeni Dalga”nın şaheserlerinden kabul edilen *Onibaba* adlı film, sisteme içeriden getirdiği eleştirilerle bir ilki gerçekleştirmiştir. Japon korku sineması tarihinde ilk kez bu film ile cinsellik, korku, şiddet, güzellik ve acı çekme siyah-beyaz olarak sinemada sergileniyordu. Alışlagelmiş Japon korku ölçütlerinde olmayan bu filmi, Hiroshi Teshigahara'nın *Kumullardaki Kadın (Suna na Onna)* filmi takip etti. Kullanılan karanlık ve yakın çekim mesafeleri ile 1980'lerde Shinya Tsukamoto'nun *Demir Adam*'ını çağırırsa da; ne yazık ki geleneksel biçimde dünya stüdyolarının dışında kalamayan Japon film yapımcıları da; cinselliği, fetişizmi, işkenceyi filmlerinde kullanmaya başladılar. Böylelikle “yarı akıllı” ve dehşet verici deneyimleri andıran olayları konu almaya başlayan Japon korkuları, Akiro Kurosawa'nın *Koruyucu (Sanjuro)* filmi ile genel olarak Japon filmlerinde kullanılan dehşet, şiddet ve kan öğelerinin değişimine katkıda bulunmuştur²³.

1970'li yıllarda filmler geleneksel kalıplardan iyice kopmuştur. Kenji Misumi'nin çektiği *Vengeance'nin Kılıcı (Sword of Vengeance, 1972)*; Nagisa Oshima'nın *Akın Krallığında (Ai no Corrida, 1976)*; Nobuhiko Obayashi'nin *Ev (Hausu, House, 1977)* filmleri geleneksel kalıpların terk edilmeye başlandığının ilk örnekleridir. Ancak Japon korku sineması, 1970'li yıllarda İnoshiro Honda'nın 1973 yılında çektiği ilk *Godzilla*'dan sonra temelde nükleer savaştan kaynaklanan korkuları bilimkurgusal bir çerçevenin içinde yansıtıyorsa da geleneksel ya da “ithal” korkulardan

* Japonya'da bir film şirketi.

²³ McRoy, s: 112.

da pek uzak kalmamaktadır²⁴. Ayrıca 1970’li yıllarda Japon sineması genel olarak gerileme içine girerek, pazar koşullarına teslim olmuş; birkaç örnek dışında bilim-kurgu, porno, şiddet içerikli filmlere yönelerek ayakta durmaya çalışmıştır. 1975’te ithal yabancı filmlerin yıllık gişe karları, Japon filmlerinkini geçmiş durumda idi. Erkeklerle yönelik Yakuza ve Roman Poruna seks filmleri yapılıyordu. Bundan dolayı Japon filmleri gösteren sinemaların yaklaşık yarısına kadınlar giremez durumdaydı. 1970’lere dek, sinema, televizyon ile yakın ilişki içindeydi. Şirketler, salonlar için yaptıkları filmlere paralel televizyon filmleri yapmaktaydılar. Toei şirketi de; yaz ve kış aylarında sezonluk çocuk filmleri yapıyordu. 1970’lerin ilk yarısı, Japon korku sinemasında Batı sinemasının etkisinin, Toho stüdyolarının ürettiği bir vampir filmleri üçlemesi üzerinden kendisini belirgin biçimde hissettirdiği bir dönem olmuştur. Bu üçlemeden önce de 1968 tarihli bilim-kurgu ve korku karması *Kyuketsuki Gokemidora*’da vampir uzaylılara yer verilmiştir²⁵.

1980’lerde Japon sineması endüstrisinde, özellikle Japon korku filmlerinde bir şeyler değişmeye başladı. “Değersiz” olarak nitelendirilen Amerikan ve Avrupa yapımı birçok korku filmi Pasifiğe de sıçradı. Bu durum, 1980’lerin Japon korku film yapımcılarını da etkiledi. Japon korku filmleri bu dönemde, diğer ülkelerin korku filmlerine benzemeye başladı; ancak Toshiharu Ikeda’nın *Şeytan Ölüm Tuzağı* (*Shiryo no Wana*, 1988) ve 1980’li yıllarda popüler hale gelen seri (devam) filmlerinin Japonya’daki örneği olan *Guinea Domuzu* (1985) filmleri farklılıklar içeriyorlardı. Söz konusu filmlerde aşırı şiddet, öfke, intikam, cinsellik ve kan alabildiğine hızlı bir biçimde sunuluyordu. 1980’li yıllarda ayrıca önemli Japon filmlerinin karakteristik özelliği şiddet yokluğu olarak karşımıza çıkar. 1980’lerin ortasından beri büyük şirketlerin filmlerinin çoğu, öykü kaynağı olan mangaya (animasyon filmler) dayanmaktadır. Canlandırma filmleri, Japonya’da sessiz yıllardan beri vardı. 1980’lerde uzun metrajlı canlandırmalar yapıldı. Hayalet filmleri, II. Dünya Savaşı’ndan sonra da Japon sinemasında yaygınlıklarını sürdürdü²⁶.

²⁴ Scognamillo, s. 94.

²⁵ Anna Powell, **Deleuze and Horror Film**, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, s. 210.

²⁶ McRoy, s. 111.

1990’larda en çok örnek alınan yönetmeni ise 1930–40’ların korku filmi yönetmeni olan Nobuo Nakagawa’dur. Televizyonun giderek sinemanın önüne geçmesi ile 1990’larda Japonya’da televizyon programlarında “hayalet” hikâyelerine oldukça yer verilmiştir. 1990 sonları Japon korku filmleri için önemli yıllar olarak sayılabilir. Özellikle Japon korku ustası Kiyoshi Kurosawa’nın filmleri şiirsel, dolaylı anlatımı tercih eden ve zekice filmler olarak kurgulanmışlardır. *Tedavi* (1997), *Karizma* (1999) söz konusu filmlere örnek gösterilebilir²⁷.

Japon yönetmenler, 1990’lı yıllarda kültürel öğeleri korku filmlerinde fazlası ile kullandılar. Özellikle bu yıllarda korku arenasında Japon korku filmleri “başoyuncu” haline geldi. Korku, eskiden olduğu gibi “peri hikâyelerini” içermiyordu. Korku 1990’lı yıllarda, ruh akımının temel ögesi halini aldı. Böylelikle Shinya Tsukamoto, Kyoshi Kurosawa, Sogo Ishii, Hideo Nakata, Takashi Miike gibi Japon yönetmenler yeni neslin dünya görüşünü ve anlayışını ifade edebilmek adına, filmlerinde kinayeli anlatımlar kullanmaya başladılar. Yönetmenlerin “korku dili” böylelikle çeviride kayboldu²⁸.

2000’li yıllarda ise, Japon Sineması’nda, birkaç farklı tür popülerlik için rekabet etmektedir. Örneğin; 1980’lerin sonunda, başrolde hayvanların oynadığı filmler büyük başarı elde etmiştir. İzleyiciler, Hayao Miyazaki’nin canlandırma filmlerine de büyük ilgi göstermişlerdir. Gençleri çekmek için ise popüler televizyon yıldızlarının oynadığı filmler yapılmıştır. Bu, insanların televizyonda görülemeyen oyuncularını görmek için sinema salonlarına gittiği otuz yıl öncesinin tersi bir durum oluşturur. 1990’larda Japon sinemasının durumu, düşük izleyici sayısı nedeniyle halen sağlıksızdır. Tora-San diziler ve ailelere yönelik canlandırma filmleri hala garantili bir gelir kaynağıdır. Yeni Dalga Yönetmenlerin yaratıcılıklarını özgür biçimde kullandıkları filmler giderek azalmış durumdadır. Japon korku sinemasında bu son dönem içinde önemli örneklerle yer verilmiştir. Japon korku-gerilim sinemasının uluslararası üne sahip olmasında yönetmen Hideo Nakata’nın da büyük rolü vardır. *Halka (Ringu)* (1998), *Hayalet Oyuncu (Ghost Actress)*, 1996), *Kaos* (1999), *Karanlık Sular (Hono gori mi suku kara)*, 2002) gibi filmlere imzasını atmıştır. Japon sinemasının görece popüler sinemacısı Takashi Miike ise, her ne kadar korku türü içinde yer alan bir yönetmen olsa da, denemediği film türü

²⁷ McRoy, s. 113.

²⁸ Jay McRoy, *Nightmare Japan Contemporary Horror Cinema*, Rodopi B.V. New York, s. 6.

yok gibidir. Miike'in korku anlayışının daha çok insan doğası üzerine olduğu söylenebilir. Canavarlar, doğaüstü olaylar kullanmadan insan doğasının ne kadar hastalıklı, korkunç olabileceğini ve gerçekliği sınır tanımadan anlatması yönetmeni farklı kılan özelliklerdir. 13 yıla yaklaşık 60 film sığdıran Miike'in filmleri arasında; *Full Metal Yakuza* (1997), *Çin'in Kuş İnsanları* (1998), *Kayıp Ruhların Şehri* (2000), *Katil Ichi*; (2001), *Katakurilerin Mutluluğu* (2001), *Ölü ya da Diri Üçlemesi* ve *Izo: Kaosu Mataha Fujori no Kijin* (2004) sayılabilir²⁹.

1.2.2. Japon Korku Filmlerinin Genel Özellikleri

Japon korku filmlerini Hollywood korku filmleri ile kıyasladığımızda genel olarak şu benzerlik ve farklılıklar ön plana çıkmaktadır. Kabadayı'nın Amerikan tür sineması içerisinde yer alan korku türüne ait belirlediği özellikleri³⁰ Japon korku filmleri için de tanımlayıcı kıstaslar olarak kabul etmek mümkündür.

Japon korku filmlerinde genellikle orta sınıf aile çevresi verimli bir malzeme oluşturur. Hideo Nakata'nın yönettiği *Karanlık Sular* (*Hono gari mi suku kara - Dark Waters*) bu özellik için uygun bir örnektir. Korku türünde anlatı, ağırlıklı olarak hayalet, peri, canavar, ölüm ve yok olmaya dayalıdır; böylelikle izleyicinin ölümden sonra yaşamın olduğu gerçeği ile kendine dair ölüm korkusu gündeme getirilir. *Halka* (*Ringu - Ring*), *Karanlık Sular* ve *Garez* (*Ju-On, The Grudge*) filmleri bu özelliğe girebilen başlıca film örnekleridir. Tür içinde, ölmüş olan ve daha sonra ruhu huzura kavuşmadığı için bir takım insanları durmadan rahatsız eden kişi/kişiler genellikle “kız” çocuklarıdır. Buna paralel olarak makyaj ve ses efektleri, tür için önemli bir kullanım aracı olarak sunulur. Örneğin *Garez*'de kullanılan ses efekti ve makyaj bu özelliğe girebilir. Japon korku filmleri içerisinde kullanılan “şey”ler, Hollywood korku filmlerinde olduğu gibi, genel itibari ile çevre ve karakterler tanıtıldıktan sonra eyleme geçmezler. Şiddet neredeyse kullanılmaz. Şiddete karşı şiddet kullanmak Japon korku türünün özellikleri arasında yer almaz. Ancak zaman zaman tehlike şiddetle

²⁹ Powell, s. 119.

³⁰ Lale Kabadayı, *Gerilim ve Amerikan Korku Filmleri*, İzmir: Ege Üniversitesi Basılmamış Ders Notları. 2003, s. 4-7. (Açıklamalı film örnekleri bana aittir.)

uzaklaştırabilir. *Katil Ichi (Ichi The Killer)*, bol şiddet sahneleri ile Japon korku türünün dışında bir yerde sınıflandırılabilir. Ancak *Karanlık Sular*, *Halka* ve *Garez* gibi Hollywood’da yeniden çekimi yapılan Japon korkularının şiddeti kullanmadığını; korku öğelerinin bile ilk dakikalarda yer almadığı görülmektedir. Japon korku filmlerinin sonunda özellikle “son dönemde” çekilen filmlerde, korku unsurlarından –hayaletler, periler, lanetler, ölüm ve ölüm ötesi yaşam- tümüyle kurtulunamayacağı konusu işlenmektedir. Japon korkularında da, aynı Hollywood korkularında olduğu gibi, öykülerinin çoğu kültürle ilişkilidir. Örneğin nasıl ki Hollywood korku filmlerindeki vampirler, kan ögesi ya da iyilik-kötülük çatışmasının insanın özünde var olduğunu gösteriyorsa; Japon korku filmlerinde de insanların ölmesi ve daha sonra ruhlarının bir takım insanları rahatsız etmesi gibi durumlar, Japon kültüründe ruhların ne derece önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Japon korkularında, korkunun temelini oluşturan “bilinmeyen”in ne ya da kim olduğunun öğrenilmeye çalışılması, diğer kişi/kişiler için de bir korku kaynağı olarak kullanılır. Korku filmlerinde genel yargı; izleyicide katharsis sağlandığı düşüncesidir. Bu, özellikle Hollywood korku filmlerinde savunulan bir düşüncedir. Japon korku filmlerinde anlık eylemler ve bol şiddet, kan, aksiyon olmamasına rağmen, kullanılan makyaj, ses efektleri ve öykünün dramatik yapısı izleyicide katharsis sağlamaktadır. Japon korku filmlerinde tehdit unsurunun etki sınırları, Hollywood korku filmlerinde olduğu gibi önemli değildir. Örneğin; *Karanlık Sular*’da, hayalet/hayaletlerin tehdit ettiği bir evde/apartmanda yaşayan tek bir aile olabilir ya da *Halka* filminde Sadoko (ya da Samara), sadece televizyondaki video kaseti izleyenleri hedef alabilir. Japon korku filmlerinde Hollywood’da olduğu gibi mümkün mertebe yinelemeler kullanılmaz. Örneğin Hollywood korku filmlerinde: *Elm Sokağı Kâbusu (Nightmare on Elm Street)* ya da *Cadılar Bayramı (Halloween)* yinelemenin devamlı olarak yapıldığı korku türü için ideal örneklerken; Japon korku filmlerinde birkaç örnek hariç –*Halka* bu yinelemelere örnek olarak gösterilebilir- diğer filmlerde yinelemelerden kaçınılmaktadır. Japon korkularında “mekân”, karakterlerin psikolojik durumlarının birer göstergesi olarak ele alınmaz. Japonların değer verdikleri ve özel alanları olarak tanımlayabileceğimiz evleri, korku filmlerine malzeme olan mekânlardır: *Karanlık Sular*, *Garez* gibi. Japon korku filmi kahramanları, Hollywood korku filmi kahramanlarının aksine, yalıtılmışlık duygusunun hâkim olduğu yalnız karakterler değildirler. Çünkü onlar zaten yaşamamaktadırlar; ölüdürler ve bir nevi

ruhlarının laneti insanların üzerinde dolaşmaktadır. Japon korku filmlerinde tehlike ortaya çıktıktan sonra mekân “kapalılık” ve “yalıtılmışlık” duygusunu verebilecek şekilde ışılandırılır. Filmlerde korkuyu daha güçlü bir şekilde verebilmek için çekimler gündüzden geceye doğru kayar. Kişiler dar bir çevreye, çerçeveye hapsedilir. Japon korkularında aniden kapanan kapılar, şok etkisi yaratan ses efektleri, arkadan geçen gölgeler, cevapsız aramalar, haç, maskeler, tipik ikonlardır. Japon korku filmleri, Hollywood korkularının aksine, şok edici “son”larla bitirilmez. Filmin devamı olmasa dahi, izleyici ne/nelerin olabileceğini filmin sonunda anlayabilir.

Ayrıca Williams’ın genel olarak korku filmleri üzerinde belirlediği ölçütler olan estetik şiddet, ürperme, kan, küçük kız çocukları, anneler, sadomazoşizm, cezalandırma, işkence, vb özellikleri³¹ Japon korku filmlerinde de görmek mümkündür.

1.3. Japon Korku Sinemasında Alttürler

Japon korku filmleri genellikle gerçeküstü bir senaryoya sahiptir ve çoğunlukla “öç alma” filmlerin ana temasını oluşturmaktadır. Ayrıca Japon korku filmlerinin senaryoları, izleyenlerin akıllarını karıştırarak Amerikan korku filmleri gibi bir sonraki sahnede nelerin olacağını kestirmelerine izin vermemektedir.

Korku filmleri ve müzikal filmler çoğu ulusal sinemada kendi yerini bulmuştur. Hollywood stüdyoları dışında çekilen en iyi korku filmleri Hammer Stüdyoları tarafından üretilen İngiliz kökenli filmlerdir. Hammer, özellikle 1950 ve 1970’li yıllarda daha çok klasik Gotik, Drakula, Frankeşteyn ve mumya gibi canavar ve yaratıkları filmlerde kullanmıştır. Hammer korkuları daha çok orta sınıf insanının durumunu ortaya sermektedir. Bunun yanı sıra korku filmleri Avrupa ve Amerika’nın dışında Uzak Doğu’da, özellikle Japonya’da bir halk kültürü ve ulusal tiyatral geleneklerden beslenmektedir (*Onibaba* ve *Kwaidan* buna en iyi örnektir). Ancak Japon korku filmlerinin son dönemde “vücut-korkusu” şeklinde ortaya çıktığını gözlemlemek

³¹ Linda Williams, **Film Genre Reader III**, Austin: Texas Press, 2003, s. 144.

mümkündür. Vücut-korkusu, Japon korku sinemasında bir alttür olarak kendisini göstermektedir³².

Japon Toplumu Film Merkezi (Japan Society Film Center) 2003 yılının Aralık ayında verdiği bir demeçle Japon korku filmlerini kendi içerisinde “Japon korku hikayeleri, korku edebiyatı, tiyatro oyunları, katil dramaları, sapık” olarak 5’e ayırmıştır. Genel olarak Japon korku filmlerinin alttürlerine bakıldığında ise 3 ana tip alttürün olduğu görülür. Bunlar hayalet öyküleri (belli bir döneme ait olan ya da modern zamanda geçen), psikopat katiller, umutsuzluğu anlatan gelecekçi syber-punk korku filmleridir³³.

Geçmiş anlatan korku filmlerinde sunulan “karanlık”, terörün bir kaynağı olarak gösterilirken; günümüzü anlatan filmlerde geniş-korkutucu bir delilik paranoyası ortaya konmaktadır. Geleceği anlatan filmler ise; vücut mutasyonu, kimlik bunalımı ve teknolojinin insanı öldürmesi gibi konuları ele alır. Genel olarak bakıldığında tüm bu temalar birbiri içine geçmektedir; ancak bu durum aynı zamanda Japon korku sinemasındaki baskın eğilimlerin gösterdiği gizli akımların amacına hizmet etmektedir³⁴.

Psikopat filmleri de kendi içinde 2 alttüre ayrılmakta ve 3 “ana” alttürün kendi içinde birleştiği filmleri de Japon korku filmlerinin alttürüne dâhil ettiğimizde toplam 4 Japon alttürü korku filmleri ortaya çıkmaktadır³⁵.

Bu alttürlerin başında ‘Hayalet Filmleri’ gelmektedir. “Hayalet Filmleri”, Shinto³⁶ inancının kurallarına uymaktadır. Ancak filmlerin özüne bakıldığında, Batı formatlı

³² Barry Langford, **Film Genre Hollywood and Beyond**, Edingburgh University Press, 2005, s. 175.

³³ Dejan Ognjanovic, “The Best Japanese Horror Films of All Time, Part 1”, <http://www.kfccinema.com/features/articles/besthorrorjapan1/besthorrorjapan1.html> (23 Mart 2007)

³⁴ Ognjanovic, a.g.m.

³⁵ Ognjanovic, a.g.m.

³⁶ Japon mitolojisine göre birbiriyle hem kardeş, hem karı-koca olan Gök (Inazagi) ile Yeryüzü (Inazami) kaostan ayrıştıktan sonra gökyüzünün yüzen köprüsünden, tanrısal mücevherlerle süslü bir mızrakla okyanusu karıştırarak, ilk kara parçalarını yaratırlar. Sonra bütün Japon adalarını ve diğer tabiat Tanrılarını doğururlar. Japonya’da 8 milyon ilah vardır. Dağ, ırmak, ateş, gök gürlemesi, fırtına, yağmur, vb. ilahlar dışında her meslek sahibinin de ayrı bir ilahı vardır. Inazagi ve Inazami ilk olarak Hiruko’yu doğururlar. Çocuk sakat olduğu için ondan iğrenir ve onu bir teknenin içine koyup sulara terk ederler. Yeni çocuklar doğurmaya başlarlar. Ateş Tanrısı Kagutsuchi doğar. Inazagi’nin sol gözünden Güneş Tanrıçası Amaterasu, sağ gözünden Ay Tanrısı Tsukiyomi, burnundan Fırtına Tanrısı Susanowa doğar. Güneş Tanrıçası Amaterasu mitolojide önemli bir yere sahiptir. Inazagi, Amaterasu’ya inci bir gerdanlık

yapılan filmlerden, özellik olarak çok ayrılmadıkları görülmektedir. Filmlere konu edinilen hayaletler, genellikle bir insan öldüğünde birden ve vahşice yaratılırlar, böylelikle ölmek, somut anlamda hayattan kopmak anlamına gelmemekte ve “gerçek dünya” olan bu yaşamdan “ölü” ayrılmamaktadır. Ölülerin yanlış defnedilmesi de hayaletlerin bu dünyadan kopmamasına neden olabilmektedir. İntikam, “hayalet” filmlerinin en temel öğelerinin başında gelmektedir. Temele inildiğinde hayalet temasını işleyen Japon korku filmlerinde özellikle kadın – dişilerin kullanıldığı görülmektedir. Kadın, filmlerde adeta bir “korku” nesnesine dönüştürülmekte ve böylelikle, geleneksel Japon toplumu içerisinde emir altındaki kadının yeri imgelenmiş olmaktadır. Filmlerde kadınlar çoğunlukla yanlış yönlendirilmektedir. Ancak erkeklerin de hayalet olarak yer aldığı filmler bulunmaktadır. Ancak erkeklerin hayalet olarak yer aldığı korku filmlerinde, hayalet erkek ortaya çıktığı an, savaş alanlarının unutulmaz (efsanevi) savaşçıları olarak gösterilmektedirler. Filmlerde kimonoyu andıran uzun, beyaz bir elbiseyi giyen hayaletler (daha çok kadınlar), soluk yüzleri, uzun ve siyah saçları ile korkuyu bir dehşete dönüştürebilmektedir. Son dönem inanışlara göre, hayaletlerin kol ve bacakları yoktur³⁷.

armağan etmiş ve ona Kami'lerin oturduğu Takamagahara'nın sorumluluğunu vermiştir. 'Kami' kelimesi üstün, yüce anlamına gelmekte olup Japon mitolojisinde Tanrılara verilen addır. Denizler Fırtına Tanrısı Susanowa'nın yönetimi altına girmişti. Susanowa kız kardeşi Amaterasu'nun sarayında taşkın davranışlarda bulunmuş ve bu nedenle cennetten kovulmuştu. Daha Susanowa'nın oğlu Okuni-Nushi bütün ülkenin Tanrısı olur. Amaterasu'nun torunu Ninigi ile ülkeyi paylaşır. Dinsel işlerin yönetiminden Okuni-Nushi, siyasal işlerden de Ninigi sorumlu olur. Ukemoçi no Kami Yiyecek Tanrıçasıdır. Yiyecek, Giyecek ve Barınak Tanrısı Tayuke Okami ile birlikte anılır. Sukunahikona, dünyayı kurmak ve hastalıklarla vahşi hayvanlara karşı korunma çarelerini bulmak için Okuni-Nushi'ye yardım eden Cüce Tanrıdır. Amenouzume dansçıların koruyucu tanrıçasıdır. İnari pirinç üretiminin koruyucu tanrısıdır. Yedi Şans Tanrıları (Shichi Fukujin) mitolojide önemli yere sahipler. Ebisu balıkçıların ve tüccarların koruyucusudur. Daikoku zenginlik Tanrısı ve çiftçilerin koruyucusudur. Bişamon doğruların ve savaşçıların koruyucusudur. Fukurokucu saflığı ve bilgeliği, uzun yaşamı simgeler. Bente edebiyat, müzik, zenginlik ve dişilik Tanrıçasıdır. Hotei çocukların eşlik ettiği, neşe saçan, halinden memnun bir Tanrıdır. Jurojin uzun yaşam ve mutluluk tanrısıdır. Fuji-Yama Dağı kutsal dağlar silsilesinin en önemlisidir. O-Ana-Mochi - bu kutsal dağlarda kriterlerin efendisidir. Gongen Japon mitolojisinin Dağ Tanrısıdır. Ruhu yeniden vücut bularak insanların içlerinde yaşar. Shinto inancına göre Buddha enkarnasyonudur. Dağ turmanıcıları onun bilgeliğini ele geçirebileceklerine inanırlar. Japon mitolojisinde her yıl Tanrılar kutsal Izumo tapınağında bir araya gelip toplantı yaparlar. Orada insanların aşkla ilgili alın yazgısı belirlenir. Tanrılar hangi insanın hangisini sevmesi gerektiğine inanırlar. Uba ("yaşlı kadın, yağmur hemşire") mitolojide çam ağacının ruhudur. O ve kocası Jo ("sevgi") evlilikteki aşkı ve sadakati sembolize ederler. Hirai, Naofusa. "Shinto: A Portrait. In Beversluis", **A Sourcebook for Earth's Community of Religions.**, Joel (Ed.). Grand Rapids: CoNexus Press: 1995.

³⁷ Dejan Ognjanovic, "The Best Japanese Horror Films of All Time, Part 2"
<http://www.kfccinema.com/features/articles/besthorrorjapan2/besthorrorjapan2.html> (23 Mart 2007)

Japon korku sinemasında “hayalet” korku filmleri dendiğinde ilk akla gelen filmler: Nobuo Nakagawa’nın *Kasane Bataklığı’nın Hayaletleri* (*The Ghosts of Kasane Swam*,1957), Yotsuya’nın *Hayalet Hikâyeleri* (*The Ghost Story of Yotsuya*, 1959), Masaki Kobayashi’nin *Kwaidan* (1964), Hideo Nakata’nın *Halka* (*Ringo*, 1998), Kyoshi Kurosawa’nın *Seance* (2000) ve *Nabız* (*Pulse*) (2001), Hideo Nakata’nın *Karanlık Sular* (*Dark Water*, 2002) ve *Garez* (*The Grudge*, 2002), Takashi Shimizu’nun *Cevapsız Çağrı* (*One Missed Call*, 2003) gibi yapımlardır. Söz konusu filmler, Japon korku geleneğinde temelinde “hayalet” figürlerini kullanan başlıca filmlerdir³⁸.

Japon korku sinemasında “psikopat” filmler 2 kategori içerisinde sınıflandırılmaktadır. İlk sınıf içerisinde: psikopatlar, çılgın adamlar ve katiller yer almaktadır. Japonlar bir şeyleri ya da birilerini saplantı haline getirdiklerinde sonuçlar dünyanın bir başka yerindekinden çok daha farklı olmaktadır. Oshima’nın *Duygu İmparatorluğu* (*In The Realm Of the Senses*, 1976) filmindeki klasik sonuca bakıldığında; güçlü inançların bir kadının sevgilisinin penisini kesmesine neden olduğu görülür. Töre, terbiye, hiyerarşi ve geleneklerin katı kuralları yıllar boyunca güçlü inançların dizginlenemeyen patlamaları için her zaman verimli ortam olan oldukça katı şartlar yaratmıştır. İşte bu yüzden klasik Japon edebiyatı (Yukio Mishima) ve sineması *Kumalda Bir Kadın* (*A Woman In the Dunes*) ve *Duygu İmparatorluğu* örneklerinde zalimce, iğrenç psikoseksüel davranışlar içinde kaynaşmışlardır³⁹.

Japonya’da meydana gelen modernleşme hareketleri korku filmlerine ve dolayısıyla Japon korkusunun bir alttürü olan “saplantılı sapık” türüne de yansımıştır. Bu türe ait birçok filmde şiddet ve işkenceye fazlasıyla yer verilirken diğer yandan da, insanların yaşam biçimleri ve gündelik yaşam pratikleri üzerinde de durulmaktadır. Bu tür filmlerin başını çoğunlukla ergenler ya da 20’li yaşlarının ilk çeyreğinde olan gençler çekmektedir. Söz konusu gençler televizyon, video, Internet gibi medyalar aracılığı ile fiziksel temasta bulunarak toplumla iletişim kurarlar. Özellikle 1970’lerden sonra Japon toplumunun sosyo-kültürel açıdan değiştiğine dikkat çeken Yamazaki Koichi,

³⁸ McRoy, s. 124.

³⁹ McRoy, s. 124.

teknolojinin ve medyanın, çocukları, filmlerde yeniden biçimlendirdiğini iddia etmektedir⁴⁰.

Birçok Japon korku filminde psikopat seri katiller ya da sapıklar görülmektedir. Ancak Japon sapıkları, bazı açılardan Batılı sapıklardan –özellikle de ABD (Hollywood)- farklıdır. Toplum içerisinde var olan ve bir şekilde insanlar içinde yaşayarak kendilerini ifade etmeye çalışan “sapıkları” Japon filmlerinde görmek mümkündür. Kullanılan öğelerin başında ise “çılgınlık” gelmektedir ve bu özellik, filmi ve içindekileri daha da bir “Japon” yapmaktadır⁴¹.

Batılı anlamda yaratılan sapıklara baktığımızda geçmişin köleleri olduklarını görürüz. Geçmişte yaşanan bir olay ve sonrasında gelişen travmalar kişinin “hastalıklı” olmasına neden olmaktadır. Kişi kendisini tanımlarken “hasta annem/babam yüzünden ben böyleyim!” şeklinde ithamlarda bulunmaktadır. Erkek çocuklar kız gibi, kız çocuklar ise erkek gibi yetiştirilmekte ve dinle ilgili temel sorunları olmaktadır. Alfred Hitchcock’un *Sapık (Psycho)* filmindeki Norman Bates’i buna iyi bir örnektir. Ancak Japon korkularındaki “sapık” figürüne bakıldığında bu kişilerin geçmişle ilgili sorunları ya yoktur ya da Amerikan yapımı olan filmlerdeki sapıklara oranla daha azdır. Onların birincil ve tek sorunu “şimdi”de, “günümüzde” geçmektedir. Toplumdan uzak değillerdir, fakat şiddet, işkence ve kan söz konusu filmlerde kullanılan başlıca öğelerdir. Bu, izleyicinin katharsisi için de etkilidir. Bu nedenle Japon korkularında yer alan “sapıklar”, “içeride” ve “dışarıda” olarak ikiye ayrılmaktadır. Çılgın adamlar ve onların yaptıkları; hastalıklı beyinlerin ortaya çıkardığı ya da yaptığı/yapacağı işler, şeyler, eylemlerdir. Diğerleri ise polisiye dramları andıran ve Hollywood’da *Se7en* filmi ile örnekleyebileceğimiz ve zaman zamanda slasher (insanların katledilmelerini ya da korkunç bir şekilde ölümlerini gösteren film türü) filmlerini andıran yapımlardır. *Mağara (Onibaba, The Hole, 1964)*, *Kör Canavar (Moju, The Blind Beast 1969)*, *Gemini (1999)* ve *Audition (1999)* bu tarz Japon korku filmlerine örnek teşkil etmektedirler⁴².

⁴⁰ Powell, s. 171.

⁴¹ McRoy, s. 124.

⁴² McRoy, s. 125.

Diğer bir alttür ise “Gelecek Kaygısı Taşıyan Syber-Punk Korkular”dır. Birçok Japon korku filmi, Japonların endişe ve korkularını ele almaktadır. Özellikle 1945 yılında Hiroshima ve Nagasaki’de meydana gelen atom bombası felaketinin insanlık dışı sunumu *Godzilla* ve *Tetsuo* gibi filmlerin çekilmesine ön hazırlık olmuştur. Teknoloji ve endüstri alanında da oldukça ileri seviyede olan Japon toplumu elbette tarih boyunca birçok badire atlatmış ve bu toplumun izinde varlıklarını sürdüren sanatçılar yaşanan/yaşanmış tüm bu olumsuzlukları gösterebilmek, teknoloji ve endüstrileşme ile ilgili sevgi ve çoğu zaman nefretlerini ifade edebilmek, maddesel dünyaya karşı tutumlarından da bahsedebilmek için yedinci sanat sinemayı kullanmışlar ve kullanmaya devam edeceklerdir. Takashi Shimizu, Kiyoshi Kurosawa’nın *Tedavi (Cure)*, *Nabız (Pulse)* filmleri ile Hideo Nakata’nın *Halka* ve Takashi Mike’nin *Cevapsız Çağrı* filmleri hem kendi hem de Japon toplumunun teknoloji hakkındaki korkunç düşüncelerini, geleceğe yönelik saplantılı endişelerini gözler önüne seren başlıca korku filmleridir⁴³.

⁴³ McRoy, s. 126.

2. HOLLYWOOD KORKU SİNEMASININ TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1. “Korku”nun Kökeni ve Doğuşu: Edebiyattan Sinemaya

İlk çağlarda gök gürültüsünden, selden depremde korkan insanı⁴⁴, modern yaşamda ise savaşlar, nükleer bombalar, ekonomik krizler, gündelik pratikler, kısaca modern yaşamın her türlü eylemi korkutur hale gelmiştir. Ancak ilk çağlardan günümüze insanı/insanları korkutmaya devam eden tek şeyin “ölüm” kaygısı olduğu bilinmektedir.

Giovanni Scognamillo; eskiden sirk oyunlarını, idamları ve işkenceleri izlemek için arenalarda toplanan, meydanlara dökülen, Fransız devriminde giyotinlerin etrafına üşüşen, alkış tutan, heyecanlanan, bayram eden kalabalıklarla bugün beyazperdenin ya da bir televizyon ekranının karşısında ürperenler arasında hiç fark olmadığını⁴⁵ vurgular. Scognamillo gerilmenin, korkmanın ve sonra da bir düştten, bir kâbustan uyanır gibi gerçek yaşama dönülebileceğini vurgular. Aynı zamanda beyazperdedeki canavarlardan, sapıklardan, çılgınlardan, akan kanlardan ve parçalanmış vücutlardan ve ürkütücü gölgelerden kurtulup normal dünyaya dönmenin de olabileceğini söyler. Korku filmlerini perdedeki ya da ekrandaki karabasanlardan uzaklaşıp gündelik ve olağan canavarlıklarını gizlemeye çalışan yaratıklara dönmek⁴⁶ olarak tanımlamaktadır.

İnsana özgü bir duygu olan korku, bir taraftan soğuk ve kötüdür. Ancak insanları hayatta ve ayakta tutmaktadır. Bir anlamda yaşama enerjisini pekiştirmektedir. İlginç bir şekilde, korkunun zevk haline gelmesi ise başlı başına edebiyat sayesinde gerçekleşmiştir. Edebiyatın en favori duygusu ‘aşk’ ise, ikincisi de ‘korku’dur. Modern edebiyatın Frankenştayn ile başlayan korku macerası, günümüzde de şiddetle devam etmektedir. İlk bakışta sinema endüstrisi hakimiyeti eline almış, ‘korku filmi’ kavramı ‘korku romanı’ kavramının üzerine geçmiş gibi görünse de yazarlar korku yazmaktan vazgeçememektedir. Ve aslında sinema da bu dirayetli korku yazarlarından

⁴⁴ Okan Arpaç, **Korku Sinemasına Bir Bakış Denemesi**, İstanbul: Antrakt, 1992, s. 56.

⁴⁵ Giovanni Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, İstanbul: İnkılâp, 1996, s. 65.

⁴⁶ Scognamillo, s. 65.

beslenmektedir. Örneğin güzel birer korku filmi olan *Cinnet (The Shining)*, *Hayvan Mezarlığı* ve *Misery* aslında başarılı birer Stephen King uyarlamalarıdır. Aynı şekilde korku filmi klasiklerinden olan *Şeytan Çıkarma (The Exorcist)* William Blatty'nin, Hitchcock'un ünlü filmi *Sapık (Psycho)* ise Robert Bloch'un romanlarıdır.

19. yüzyılda Robert Louis Stevenson, Mary Shelly ve Edgar Allan Poe'nin yazdıkları ile gelişen fantastik korku edebiyatı yoğun etkisini yedinci sanat sinemaya da aktardı. İnsanoğlunun medeniyetle tanıştığı andan itibaren gündelik yaşam pratikleri ile sanatın ve dolayısıyla edebiyatın içine giren “korku” kavramı, zamanla yedinci sanat sinemaya da girmiştir. İlk Amerikan sineması da fantastik ve doğaüstü konulara el attığında şok yaratacak durumlardan değil de, klasik edebiyatın ürünlerinden yararlanmıştır. İlk *Frankenstein*, bir Edison yapımı olarak 1910'da çekilir. Film J. Searle Dawley yönetir ve canavarı uzun ve dağınık saçlı, çuval giysili Charles Ogle oynar. Mary Shelley'in Gotik başyapıtı resimlendirilerek korku, sinemanın içine aktif bir şekilde sokuldu⁴⁷.

Korku sineması diğer türler gibi sessiz dönemden kalma klasik yapıtlara ve uzun bir edebiyat geleneğine sahiptir. Korku sineması; ölümsüz mitoslarla beslenen, varolanlara başkaca ve yeni mitoslar ekleyen bir gelenektir⁴⁸.

Korku sineması bir gereksinim yaratır; kendimize bile açıklamak istemediğimiz kaygılarımızı, tutkularımızı yönlendirerek, bizleri beyazperdedeki o kötü, iğrenç tiksindirici yaratıklara transfer eder ve asıl işlevini gerçekleştirmiş olur⁴⁹.

Korku film türü, sinema tarihi içinde en çok ilgi gören türlerin başında gelmektedir. Korku filmlerinin ucuz yapım maliyeti ve evrensel olarak anlaşılabilir olma özelliği ile izleyici çekme potansiyeli her zaman yapımcıların hoşuna gitmiştir. Korku filmleri cinsellik, sınıf, iktidar, ırk gibi kavramları incelemek için ilgi çekici kaynaklar oluşturmaktadırlar⁵⁰.

⁴⁷ Scognamillo, s. 68.

⁴⁸ Scognamillo, s. 66.

⁴⁹ Scognamillo, s. 65.

⁵⁰ Williams, s. 141.

Korku filmlerinde bilinmeyene yönelik merak ve korku, temel çıkış noktasını oluşturur. Açıklanamayan ve denetlenemeyen “şey”, insan için her zaman korku yaratmaktadır. Bunlardan en önemlisi de ölüm korkusudur⁵¹. Cinsellik, şiddet ve heyecan korku filmlerindeki temel öğeler olarak sergilenirler. Korku filmleri üzerine eleştirilerde bulunan James Twitchell, korku filmlerinde ensede hissedilen bir tüyün film süresince ve sonuna kadar izleyiciyi ürpermesi ve heyecanladırması ile ilgili olduğunu vurgulayarak, “dövüş” ve “uçuş”un temel eylem biçimleri olduğunu belirtir. Erkek kurbanların iyi bir biçimde ürperip bağırdığını, ancak kadınların ise korku filmlerinde her zaman “en iyi kurban” olduklarını öne sürer⁵².

19.yy’da yaşanan sanayi devrimi ile birlikte kentlerde yaşayan kitlelerin yaşam tarzları ve tüketim talepleri değişime uğramıştır. Belli gelenekleri ve deneyimleri paylaşmayan, belli bir toplumla kendini özdeşleştirmeyen bu insanların birbirine bağlanmasında, iletişim araçları birleştirici bir rol oynamıştır. Sinema ise, bu araçların tam ortasında yer almaktadır. Kentlerde oluşan sanayileşme ile birlikte, yapısı değişen geniş halk kitlesinin istekleriyle tam olarak örtüşmektedir. Sanayi devrimi, nüfusun kentlerde yoğunlaşmasına ve bireyin kapitalist pazar ekonomisi içerisinde bir tüketici konumuna gelmesine neden olmuştur. Böylesine bir değişim süreci içerisinde ortaya çıkan bu yeni yaşam tarzı, her alanda olduğu gibi film endüstrisinde de yeni yönelimleri ve arayışları beraberinde getirmiştir. Sinemada türlerin ortaya çıkışı ve egemen ideoloji içerisinde kendisine yer edinmesi, bu sürecin içerisinde gerçekleşmiştir. Bunun bir yansıması olarak ortaya çıkan tür filmleri, kitlesel olarak kabul gören bir niteliğe sahiptir. Çünkü herkes tarafından kolayca anlaşılabilen, günlük olaylarla bağlantılı bir yapısı bulunmaktadır. Ayrıca yeni yaşam tarzının kodlarını içinde barındırıyor olmasından dolayı kitleleri yeni yaşamın gereklerine hazırlayan bir nitelik taşımaktadır. Sonuçta tür kavramı, popüler kültür içerisinde kendisine bir yer edinmiştir. Amerikan sineması dünya çapında büyük izleyici kitlesine sahip olan bir nitelik taşımaktadır. Öyle ki Hollywood sinemasının bu denli ilgi çekici olması, diğer ülkelerin de benzer temalara sahip filmler üretmesine yol açmaktadır. Temel hedefin kâr elde etme arzusu olduğu kapitalist sistem içerisinde tür filmlerinin ortaya çıkması da kaçınılmaz bir süreçtir. Tür

⁵¹ Kabadayı, s. 3.

⁵² Williams, s. 144.

filmleri, popüler kültür endüstrisinin bütün ürünleri gibi, toplumsal kültürel yaşamla çok yakın bir ilişki ve etkileşim içerisinde. Dolayısıyla da toplumsal yaşam içerisinde meydana gelebilecek olan herhangi bir değişimden de etkilenme olasılığı çok yüksek bir oran taşımaktadır. Tür filmlerinin önemli bir diğer yönü ise, çabuk anlaşılan bir niteliğe sahip olmasıdır. Bunun nedeni ise sürekli yinelemelerle dolu olmasıdır. Kitlemel tüketime uygun formatlarda üretilen bu tarz filmler, geniş kitleler tarafından da kolayca tüketilebilmektedir. Olay örgüleri, karakterleri, mekânları aynı tür filmler için ortak kodlar taşımaktadır. Bu gibi niteliklere sahip olması, tür filmlerinin popüler kültür içerisinde konumlanmasına olanak sağlamaktadır. Sinemada tür, esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol ve yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır⁵³.

Kapitalist sanayi toplumuna geçişle birlikte, ölüm olgusunun estetize edilmiş görünümleri, biyolojik anlamdaki ölüm olgusunu çok aşan bir simgesel düzenlenim olarak, çağdaş toplum yaşamının en yaygın iletişim türlerinde yer almaya başlamıştır. Bu yeni dönemde, ölümün tasarlanması toplumsal yaşamdaki sınırlanmışlıkların, edilginleşmelerin, bir başına kalmışlığın, güvensizliğin, çeşitli toplumsallaşma sorunlarının kişiye gitgide daha yoğun olarak duyumsattığı toplumsal bir gereksinimin dile getirilmesini işlev edinmiştir⁵⁴.

Sinemanın ABD’de bir endüstri haline gelme süreci 1930’lı yıllarda tamamlanmıştır. Sesin devreye girmesiyle birlikte bugün “klasik sinema” “Hollywood Stüdyo Sistemi” ya da popüler sinema adı verilen yapının temeli oluşmuştur. Önemli bir diğer gelişme ise film türlerinin ortaya çıkmasıdır⁵⁵. Bu açıdan bakıldığında popüler filmler, kapitalizmin kurallarına göre yapılanan sinema endüstrisinin, yeni teknolojik gelişmeleri kullanarak ortaya çıkan kültür endüstrisinin ilk örnekleridir. Bu sistem film türlerini de devreye sokarak gangster, western hatta bilim kurgu bile olsa sıradan yaşanabilecek gündelik konularla bağlantı kurarak filmde oluşturulan dünyanın pek çok insan tarafından benimsenmesini sağlamıştır. Örneğin tür filmlerinin ortak

⁵³ Gülseren Güçhan, **Tür Sinemasında Görüntü Ve İdeoloji**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 1171, 1999, s. 199.

⁵⁴ Ünsal Oskay, **Popüler Kültür Açısından Çağdaş Fantazy Bilim-Kurgu ve Korku Sineması**, İstanbul: Der, 1982, s. 65.

⁵⁵ Mehmet Açar, “Sinema Tarihinin Kırılma Noktası”, *Sinema*, Sayı: 79, Kasım 1999: 78.

özelliklerinden birisi, sağladıkları geniş seyirci kapasitesidir. Böylelikle tür filmleri, sinema endüstrisinin finansal anlamda gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Ayrıca, filmsel anlatımın oluşturulmasında ve geliştirilmesinde büyük önem taşımaktadırlar. İlk önce sinemanın kendisinin büyük bir tür olduğu, belli kodları tekrarlayan filmsel yapısının bulunduğu, her bir filmin önceki filmde yararlandığı bilinmektedir. Film türleri ise, büyük türün alt türleri gibidirler. Her biri kendine özgü bir anlatım biçimi geliştirmiştir. Türsellik dışı filmler, genel bir anlatım biçiminin gerekliliklerini tekrarlarlarken, türler daha özgül bir anlatım biçiminin gerekliliklerini tekrarlamışlardır⁵⁶.

Toplumsal hayatın yapısını ve biçimini belirleyen temsillerle sinemadaki temsiller bağıntılı olduğundan ileri sürerek, sinema gibi kültürel temsiller toplumsal yaşam ve kurumların şekillendirilmesinde çok önemli bir rol oynamaktadır. Bu çerçevede söz konusu temsiller, örneğin zayıfların ezildiği sömürüne dayanan bir sistem olarak mı, yoksa daha özgürlükçü bir sistem olarak mı sunulacağını belirler⁵⁷.

Hollywood, mekanik işçinin gündüz gördüğü düşlerin endüstrileşmiş biçimini üretmektedir. Bu tür fantazyalar, görenek gereği, dinlenmek ve eğlenmek için ayrılmış sayılan serbest zamana ritüel bir biçimde yayılmış bulunmaktadır. Bu tür filmlerle sinema, toplumdaki nevrozları ve psikopatik hastalıkları hem yansıtıyor, hem de pekiştiriyor. Sinemadaki öykülerin eğilimi, psikanalizin ortaya koyduğu ve açıkladığı nevroz ile psikopatları vurgulamak ve pekiştirmek olunca, bunların toplumlar için yeni yeni sorunlar da yaratması olağandır⁵⁸.

2.2. Hollywood Korku Sinemasının Tarihsel Gelişimi ve Genel Özellikleri

2.2.1. Hollywood Korku Sinemasının Tarihsel Gelişimi

Özellikle 18. yüzyılın sonlarından 20. yüzyıla kadar devam eden değişimlerde modern yaşama karşı duyulan güvensizlik ve endişe, ölüm korkusu kadar yaşama dair

⁵⁶ Zafer Özden, **Film Eleştirisi: Film Eleştirisine Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, İstanbul: Afa, 2000, s. 33-44.

⁵⁷ Ryan ve Douglas Kellner, **Politik Kamera**. Çev: Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı, 199, s. 34.

⁵⁸ Oskay, s. 61.

korkuların da edebiyatta ve diğer sanat yapıtlarında dile getirilmesine neden olmuştur. Özellikle 1970’li yıllarda karşımıza çıkan korku filmleri, Amerika Birleşik Devletleri’nde yaşanan orta sınıfa ait güvensizliğin sürekliliğini yansıtan paranoya filmleri şeklindedir. *Sapık* filmi ile şekillenen çizgide ise, ırk çatışmaları, suikastlar ve sokaklardaki şiddetin yoğunluğu karşısında sarsıntı geçiren Amerikan toplumunun durumunun yansımaları görülür. Sembolik ifadelerle filmlere yansıyan Hollywood korku filmleri geçmişten günümüze şu şekillerde ulaşmaktadır: Başlangıçta göçmenler, daha sonraları kadınlar, *Alien (Yaratık)* filminde olduğu gibi, etnik gruplar, farklı kültürler, alternatif ideolojiler, eşcinseller, çocuklar ve “yabancı”, “öteki” olarak çılgın bilim adamları, düzenin bozulmasının yarattığı huzursuzluğun yansıması olarak “vampirler” sınıfsal dengesizliklerin artmasıyla kan emici soyluları/zenginleri ve daha sonra da siyasal düzeni kasederek, “kişilik bölünmesi” kişinin yabancılaşması gibi özelliklerle karşılıklarını bularak Hollywood korku türüne yansımalarını göstermiştir⁵⁹.

20. yüzyılın başlarında daha çok I. Dünya Savaşı’nın insanlar üzerinde yarattığı yıkım ve ağır psikolojik etki ile sinemada yaygınlaşan ekspresyonizm/dışavurumculuk akımını temsil eden filmlerde hep abartılı, aşırı, mantık dışı bir takım soyut dekorlar, mekânlar ve insanlıktan çıkmış, garip “kahramanlar” dikkat çekmektedir⁶⁰.

Korku filmlerinde tam olarak bir ülkenin tarihi ya da coğrafi sınırlarını görmek mümkün değildir. Dolayısıyla bu film türü için sadece Amerikan sinemasının bir ürünü değildir demek mümkündür. Ancak Batı kültürüne ait temel batıl inançları içinde barındırdığı görülmektedir. Örneğin, 13 rakamına dayanan pek çok korku filmi bulunmaktadır. Ayrıca haç işaretinin sembolize edilmesi, vampir, kurt adam gibi mitler korku filmlerinin temelini oluşturan batıl inançlardır. Batı toplumlarında ise Hristiyanlığın derinden derine işlediği “günah” teması insanın günah işledikçe cezalandırılacağına ilişkin o yaygın inanış nedeni ile rağbet gördü. Bu yolla gelen taleplerle yapılan “Vampir”, “Kurt Adam”, “Kötü Ruh”, “Zombi/Yaşayan Ölü” çeşitlemeleri de sinemanın bir türü olarak korku sineması içindeki yerini aldılar.

⁵⁹ Nilgün Abişel, **Popüler Sinema ve Türler**, Ankara: Alan, 2000, s. 27.

⁶⁰ Arpaç, s. 56.

Özellikle 1930’lu yıllardan sonra Hollywood korku sineması “tür” olarak daha çok gelişmeye başladı ve izleyiciyi sinema salonlarına çeken türlerin başında geliyordu. Hollywood korku geleneğinde, 1930’lu yıllarla birlikte artık bir patent haline gelen korku filmleri ya edebiyat eserlerinden yararlanıyordu ya da Amerikan (Hollywood) sinemasının ortaya attığı ve dünya sinemalarını da etkileyen bir kavram olan “star” (yıldız) sisteminin bir uzantısı olan yıldızlardan besleniyordu. 1930 ve 1940’lı yılların Amerikan korku sineması, belirli marka ve patentlere dayanan bir sinema haline gelir. Ancak bu yıllar korku türüne emek veren yönetmenler ve yıldızlara olanaklar sağlayan bir dönemdir. Hollywood korku sinemasının bu “yenilik” dönemi, evrensellik kazanan mitoslar ile beslenmenin yanı sıra fantastik edebiyat, folklor, masal, destan, büyücülük ve gizem gibi kaynaklardan da yararlanır. Bu yıllarda Hollywood korku sineması atağa kalkarak *İki Ruhlu Adam*, *Eski Karanlık Ev*, *King Kong* ve *Mumyalar Müzesi* gibi dünya sinema tarihinde oldukça önemli yer edinen filmleri çeker. Daha önce hiçbir şekilde kullanılmayan ve fantastik olarak tanımlayabileceğimiz *Kurt Adam* figürü de 1930’lu yıllarda ilk olarak kullanılır. Ancak söz konusu bu yıllar, Hollywood korku sineması için yenilikleri yarattığı kadar, tekrarlayıcılığı da beraberinde getirir. Canavarlar, yaratıklar, klasik öyküler ve dehşetler hemen her korku filminde varolan benzer öğeler olarak kullanılır⁶¹.

II. Dünya Savaşı’nın patlak vermesi ve gerçek dehşet/vahşetlerin dünyanın hemen her noktasında boy göstermesi, Hollywood’un çektiği/çekeceği filmlerin gelişmesini sağlar. Amerika Birleşik Devletleri’nin savaşa katılması ile birlikte, dönemin yaygın filmlerinin ilk sırasında “savaş filmleri” yer alınca, korku filmleri daha çok sorgulanmaya ve hatta zaman zaman bir “eğlence unsuru” olmaya başlar.

1950’li ve 1970’li yıllar Hollywood korku sinemasının yeniden çekimleri için aktif bir dönem olarak tanımlanabilir. Özellikle Hammer film şirketi bugün dahi klasikler arasına giren birçok korku filmini “dizi” haline getirir ve kısa süre içerisinde filmlerin tüketilmesini sağlar. *Frankenstein’in Laneti*, *Frankenstein’in İntikamı*, *Dracula* o dönemde çekilen başlıca filmler olarak sıralanabilir. 1970’li yıllarla birlikte teknik olanakların gelişmiş olması, korku filmlerinin beyazperdede daha çok görünmesine yol

⁶¹ Scognamillo, s. 79.

açmıştır. Şeytanlar, hayaletler, katiller, ruhlar ve periler, düşünsel anlamda insanı etkilemekten çok ani şoklar yaratıp müzikten, hareketli kameradan ve sürükleyici montajdan aldığı destekle korku türünün gelişiminde etkili olan unsurlardır⁶².

Korku sinemasının bir toplumda ya da kültürde bastırılmış unsurların geri dönüşü üzerine kurulu olduğu⁶³ gerçeğinden yola çıkarak insanların sistemin işleyebilmesi için kurdukları ilişkinin bir devamı olarak 1980’li yıllar korku türünde “devam” süresini anlatan yıllar olarak tanımlanmaktadır. 1980’li yıllarda çekilen korku filmleri; bir grup gencin, mahsur kaldıkları sınırlı bir mekânda, korkunç bir güç tarafından teker teker ve en şiddetli bir şekilde öldürülmeleri/ortadan kaldırılmalarını konu alan oldukça tutucu ve muhafazakâr filmler şeklinde özetlenebilir.

1990’lı yıllarda Hollywood korku filmleri kendilerine özgü özelliklerini daha açık bir şekilde ortaya koyarak “korku ve fantastik” alanında kategorize edilebilen ve gittikçe artan bir ilgi ile karşılanan filmler olarak tanımlanabilirler. Özel efektlerin ilk olarak kullanılmaya başlandığı, teknolojiden daha fazla yararlanıldığı, daha orijinal ve “özgün” eserlerle seyirciyi çekmeye çalışan 90’lı yıllar Hollywood korkuları, hâlâ insanoğlunun “ölüm korkusu”nu işleyen yapımlar olarak sınıflandırılabilirler.

2000’li yıllar Hollywood korku sinemasının genel özelliklerine baktığımızda ise, yeni kuşak seyirciye uygun, yenilenmiş, çağdaşlaşmış canavarlar sunma yöntemi gitgide ağırlık kazandığı ve bu bağlamda örneğin vampirler salondaki izleyiciler ile bütünleşerek meşin ceketli, motosikletli ya da metalci olabildikleri görülmektedir.

Robin Wood yaptığı araştırmalar sonucunda korku filmlerindeki “ötekilik” kavramına dikkat çekmektedir. Ataerkil burjuva ideolojisinin kabul edemediği, korktuğu güdüler, dürtüler, kısacası reddedip, bastırmaya çalıştığı her şey ötekidir. Wood, burjuva ideolojisinin bu güdü ve dürtülerle başa çıkmak için iki yol izlediğini belirtir: ya bunları yadsır ve elinden gelirse yok eder ya da özümseyerek tehlikeden arındırır. “Öteki” kavramı yalnızca kültür tarafından dışlanan şeyleri değil, kültür içerisinde bastırılan ama yok edilemeyip yadsınan, lanetlenen şeyleri de temsil

⁶² Scognamillo, s.88-91.

⁶³ Gözde Onaran, “**Garez: Asla Unutulmaz, Asla Affetmez**”, *Altıyazı Aylık Sinema Dergisi*, Ocak 2005: 82.

etmektedir. Wood, ataerkil kültür tarafından öteki olarak kabul edilen kavramlara örnek olarak, başka insanlar, kadın, proletarya, başka kültürler, etnik gruplar, alternatif ideolojiyi örnek göstermektedir. Bu bağlamda Wood, korku filmleri için de basit bir formül sunmaktadır: Sıradanlığın canavar-yaratık tarafından tehdit edilmesi. Wood'un sıradanlıktan kast ettiği "dominant toplumsal normlarla uyum içinde olan"dır. Dominant toplumsal normlar, ataerkil toplumun bireylere dayattığı ve uymalarını beklediği değerlerdir. Sıradanlık, heteroseksüellik, aile, polis, kilise, ordu, okul gibi kurumlar ataerkil ideolojinin dominant kurumlarını temsil ederken, bunları tehdit edici olarak ise canavar, yani "öteki"; kadın, proletarya, başka kültürler ve ideolojilerdir⁶⁴.

Ayrıca çok Tanrılı dinler döneminde kurban etme ayinleri yaygınlaşmış, tek Tanrılı dinler döneminde ise dünyanın ikiliği kullanılmıştır (cennet ve cehennem). Yasak elmanın yenmesi ve cennetten kovulma miti geleneksel olarak "yasak bilginin" cinsellikle ilgili bir göndermeyi içermesinin temelini oluşturmuştur. Ayrıca bu suçun ataerkil bir yapı içerisinde olan dinler tarafından kadına yüklenmesi, zayıf ve kolay şaşıran kadın, erkeği felakete sürükleyen şehvetin temsilcisi kadın ve şeytan kadın imgelerinin, yüzyıllar boyu sürüp gitmesine olanak sağlamaktadır⁶⁵.

Dolayısıyla korku filmlerinde yer alan kadın imgeleri genelde tanrısal düzene ya da toplumsal düzene başkaldıran, var olan düzene karşı isyankâr kadınlardır. Korku sinemasında olay örgüsünün içerisinde çoğu zaman öyküyü taşıyıcı durumda olan kadınların filmlerde büyücü* ya da cadı** olarak yer aldıkları görülmektedir. Bunun temelinde ise, eski çağlardan itibaren kadınların büyücü ve cadı olarak suçlanması yatmaktadır. Ayrıca II. Dünya Savaşı sonrası kadınların toplumsal konumlarında meydana gelen değişimler, ekonomik yaşamda daha çok söz sahibi olmaları, cinsel

⁶⁴ Robin Wood, "Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış", Argos, Ağustos 1989, No:12, s. 149-150.

⁶⁵ Abisel, s. 135-145.

*İlkelerde din ve büyüün, erkekten çok kadına ait bir alan oluşu, örneğin ataerkil dönemlerde bile erkek Şamanların güçlü olabilmek için kadın kıyafetlerine girip kadın rolü oynamaları kadının büyük hayat verici ile doğrudan teması ve doğurma gücüyle ilişkilidir. Kadının dinsel büyüsel alanda farklı bir rolü bulunmaktadır. Mualla Türköne, **Eski Türk Toplumunda Cinsiyet Kültürü**, Ankara: Ark, 1995, s. 28.

** Cadı popüler kültür ürünlerinde kadınla özdeşleştirilen ve tarihsel bir kökeni olan imgedir. Her türlü kötü büyü, iğrenç sıvılar garip otlar beslediği garip yaratıklar cadı imgesinin çağrıştırdığı unsurlardır. Cadıya yüklenen en büyük suç ise şeytanla işbirliği yapmasıdır. Bu çerçevede içerisinde kadın Âdem'in cennetten kovulmasına neden olan bir nesne olarak aşağılanmakta ve cadı imgesiyle bütünleştirilmektedir. Jean Mitcel Sallma, "Cadı" Sanat Dünyamız", Araf Dergisi, Yaz 1996, s. 61- 62.

özgürlüklerini kazanmaya başlamaları dolayısıyla, ataerkil sisteme yönelik bir tehdit oluşturmaktadır.⁶⁶

2.2.2. Hollywood Korku Filmlerinin Genel Özellikleri

Kabadayı'nın Hollywood korku filmleri ile ilgili tespitleri genel olarak şöyledir: Orta sınıf aile çevresi korku filmleri için verimli bir malzeme oluşturur. Buna Roman Polanski'nin *Rosemary'nin Bebeği* (*Rosemary's Baby*, 1968) adlı filmi örnek verilebilir. Korku türünde anlatı, ağırlıklı olarak ölmeye, öldürmeye, yok olmaya dayalıdır; böylelikle izleyicinin kendine dair ölüm korkusu gündeme getirilir. 13. Cuma (*Friday, 13th*) (1980), *Cadılar Bayramı* (1987) gibi slasher filmleri* bu özelliğe girebilen başlıca film örnekleridir. Tür içinde, ölüm ve öldürme biçimleri çeşitlidir. Buna paralel olarak şiddet, tür için önemli bir kullanım aracı olarak sunulur. *Hellraiser* (1996) filmi kullanılan şiddetin yoğunluğu, öldürme sahnelerinin alternatifliği/çeşitliliği açısından bu özellik içinde sayılabilir. Hollywood korku filmleri içerisinde kullanılan “şey”ler, genel itibari ile çevre ve karakterler tanıtıldıktan sonra eyleme geçer/geçerler. Doruk noktada şiddet en üst seviyeye çıkar. Şiddete karşı şiddet kullanmak türün önemli özelliklerindenidir. Tehlike ancak şiddetle uzaklaştırılabilir. Klasik anlatı geleneğini benimseyen ve korku türü içerisinde önemli bir yere sahip olan Hitchcock filmleri genel itibari ile bu özellik içinde sayılabilir. Filmlerin sonunda özellikle “modern korku” olarak adlandırılan alttürlerde korku unsurundan tümüyle kurtulunamayabileceği konusu da işlenmektedir. *Elm Sokağı Kâbusu* (1984) gibi yapımlar, modern korku olarak adlandırılmakla birlikte tehlikenin ve dolayısıyla korku unsurunun asla bitmeyeceğini gösterir. Korku öykülerinin çoğu kültürle ilişkilidir. Örneğin vampir filmlerinde kan ögesi ya da iyilik-kötülük çatışmasının insanın özünde var olduğuna inanılması gibi. Kan, yaşamsal bir sıvı olarak ölümsüzlüğün temel sağlayıcılarından biri olarak kabul edilir. Korkunun temelini oluşturan “bilinmeyen”in belli kişi/kişilerin

⁶⁶ Y. Gürhan Topçu, “Korku Sinemasında Cadılar”, *Sanat Dünyamız*, Yaz 1996, Sayı: 63, s: 61 – 70.

* Slasher filmleri, insanların katledilmelerini ya da korkunç ölümelerini gösteren korku filmleridir. Slasher filmlerinin bir de alttürü vardır. Bu tür ilgi çektiği için ortaya çıkmıştır. Bu alt türün adı ise “teen-slasher”dir. Kent Byron Armstrong, *Slasher Films: An International Filmography, 1960 Thorough* 2001, McFarland & Company, 2003, s. 8.

elinde olması, diğer kişi/kişiler için de bir korku kaynağı olarak kullanılır. James Whale'nin 1931 yılında çektiği *Frankenstein* filmi örneğinde olduğu gibi. Hollywood korku filmlerinde izleyicide katharsis sağladığı düşüncesi savunulur.

Hollywood korku filmlerinde tehdit unsurunun etki sınırları önemli değildir. Örneğin; *Ötekiler (The Others)* filminde olduğu üzere hayalet/hayaletlerin tehdit ettiği bir evde yaşayan tek bir aile olabilir ya da *13. Cuma'da* katil, yaz kampındaki gençleri hedef alabilir. Hollywood korku filmlerinin bir diğer tipik özelliği ise, sürekli olarak “yinelemelerin” kullanılıyor olmasıdır. *Elm Sokağı Kâbusu* (1984) ya da *Cadılar Bayramı* yinelemenin devamlı olarak yapıldığı korku türü için ideal örneklerdir. Hollywood korkularında “mekân”, karakterlerin psikolojik durumlarının birer göstergesi olarak ele alınır. Özellikle Amerikalıların en çok değer verdikleri ve özel alanları olarak tanımlayabileceğimiz evleri, korku filmlerine malzeme olan mekânlardır. Buna örnek olarak *Ötekiler ve Gizli Gerçek (What Lies Beneath)* gibi filmler örnek verilebilir. Korku filmi kahramanları, yalıtılmışlık duygusunun hâkim olduğu yalnız karakterlerdir. Korku filmlerinde tehlike ortaya çıktıktan sonra mekân “kapalılık” ve “yalıtılmışlık” duygusunu verebilecek şekilde ışıklandırılır. Filmlerde korkuyu daha güçlü bir şekilde verebilmek için çekimler gündüzden geceye doğru kayar. Kişiler dar bir çevreye, çerçeveye hapsedilir. Hollywood korkularında aniden kapanan kapılar, şok etkisi yaratan ses efektleri, arkadan geçen gölgeler, cevapsız aramalar, haç ve maskeler tipik göstergelerdir. Korku filmleri genellikle şok edici “son”larla biter⁶⁷. Ayrıca Hollywood korku filmlerinde şiddet, estetik şiddet, ürperme, kan, yetişmekte olan genç erkekler ve genç kızlar, sadomazoşizm, cezalandırma, vb unsurlar çoklukla yer alır⁶⁸.

2.3. Hollywood Korku Sinemasında Alttürler

Alttürlerinin çokluğunun yanı sıra, bilim-kurmaca türünün bazı örneklerini taşıyan bir grup melez filmi kapsadığı için korku sineması, sınıflandırma açısından sorun yaratmaktadır⁶⁹. Korku filmlerinde tüm kurmaca, çoklukla “öldürme” eylemi üzerine kurgulanır. Bu durum, seyreden kişinin ölüm korkusunu da beraberinde getirir. Korku türünün özünde, normal bir durumun, ölüm ve felaket imgesinin hâkim olduğu

⁶⁷ Kabadayı, s. 4-7. (Açıklamalı film örnekleri bana aittir.)

⁶⁸ Williams, s. 144.

⁶⁹ Abisel, s. 117.

bir duruma dönüşmesi yatar. Korku sinemasının arkasında folklor ve korku edebiyatı yattığından, bu filmlerin öykülerinin çoğu bu alanlardan aktarılmıştır⁷⁰.

Bu bağlamda ele alındığında korku filmlerinin çeşitliliği, çeşitli sınıflandırmalara ve alttürlerine ayırmalara yol açmıştır. Dubois korku filmlerini kendi içinde alttürlerle ayırarak, filmleri 4 ana başlık altında toplamaktadır⁷¹. *King Kong*'un içinde yer aldığı ve klasik korku filmleri olarak tanımlayabileceğimiz bu türde; kahraman kadın ile canavar arasında güçlü bir yakınlık vardır ancak bu yakınlık, canavarın öldürülmesi (yok edilmesi, ortadan kaldırılması) ve kadını seven adamın kadını kurtarmasına kadar devam eder. Psikolojik filmlerde *Sihirli Eller (The Seventh Veil)* bu türe iyi bir örnektir; genellikle doktor hastalarını tanır, hastanın kendisiyle veya sevdiği adam arasında gelgitler yaşamasına sebep olur. Seri katil filmlerine *Sapık (Psycho)* iyi bir örnektir; toplumsal cinsiyet farklılıkları ve rolleri doğal olarak ön planda tutulur ve bu durum film boyunca durmadan desteklenir. Erken yapım olarak tanımlanan korku filmleri ise *Operadaki Hayalet (The Phantom of the Opera)*; genç bir kadının akıl hastası birinin şeytancıl oyunlarının kurbanı olması ile ilgilidir. Ve bu şeytansal güdü kadını himaye altına alma hırsıyla eş değerdir. Ve kadın daha sonra, akıl hocasının esaretinden kurtulmanın yollarını arar⁷².

Maurice Yacowar korku filmlerinde doğal saldırıların, tarih öncesinden kalma dev yaratıkların, yırtıcı hayvanların, ev hayvanlarının, fırtınaların, depremlerin, yanardağların kullanıldığını ve zamanla bu malzemeler ile korkunun kendi içinde alttürler oluşturulduğunu ifade etmektedir. Ona göre “düşen kent” tehlikenin sezilmemesini ve uygarlığın tümüyle yok oluşunu; “canavar”, doğal saldırı dışında öteki dünyalardan ya da yerin, denizin derinliklerinden gelen yaratıkları; “hayatta kalma”, herhangi bir felaketin ardından verilen yaşam mücadelesini; “savaş”, savaşın getirdiği ve getireceği yıkım tehlikesini; “tarihi olanlar”, geçmiş ve geleceğe ilişkin felaketleri⁷³ simgeler.

⁷⁰ Abisel, s. 149.

⁷¹ Diane Dubois, “**Seeing the Female Body Differently: Gender Issues in The Silence of the Lambs**”, *Journal of Gender Studies*, Vol.10, NO.3, 2000: 298.

⁷² Dubois, a.g.m., s. 299.

⁷³ Maurice Yacowar, “**The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre**”, Barry Keith Grant (Ed.). *Film Genre Reader*, Austin: University of Texas Pres, 1986: 217–223.

Charles Derry’ye göre ise, korku filmleri kişiliğin dehşeti, ölüm kalım savaşının dehşeti ve şeytani olanın dehşeti altında toplanabilir⁷⁴.

Bruce F. Kawin ise korku filmlerini üç farklı başlık altında toplamaktadır. Bunlar: canavar öyküleri, psikoz ya da psikopat öyküleri ve doğaüstü hikâyelerdir. Kawin bu öykü türleri arasında geçişlilik olabileceğini belirtmekle birlikte, her korku filminin muhakkak bir hayalet ya da doğaüstü güç içermesi gerekmediğini, aynı şekilde psikolojik bir çevreye uyulmasının da zorunlu olmadığını söylemektedir⁷⁵.

Türk sinema yazarı ve eleştirmeni Kutlukhan Kutlu da, Amerikan korku filmlerini kendi içinde 15 alttüre ayırmıştır. Bunlar: “Gotik Korku, Lanetli Ev Filmleri, Slasher Filmleri, Splatter Filmleri, Kült Korkular, Psişik Korkular, Yaratık, Sürrealist Korkular, Polisiye-Gerilim Filmleri, Bilim-Kurgu Korku, Erotik Korku, 90’lar Sonrası Korku Filmleri, Vampirler, Zombiler, Kurt adamlar” filmleridir⁷⁶.

Kerem Sanatel Hollywood korku filmlerinin hâlâ kendi tarihinden/geçmişinden yararlanarak ayakta kaldığını ve genel olarak Hollywood korku türünü kendi içinde, anti-kahramanlı, şeytan ve yaratık, edebiyat uyarlamalı korku filmleri şeklinde alttürlere ayırmaktadır⁷⁷.

⁷⁴ Abisel, s. 152.

⁷⁵ Abisel, s. 151.

⁷⁶ Kerem Sanatel, “**Korku-Gerilimde Rönesans**”, *Sinema*, Temmuz-Ağustos 2000: 91-95.

⁷⁷ Sanatel, s. 91-95.

3. TOPLUMSAL CİNSİYET (GENDER) VE CİNSİYET (SEX) KAVRAMLARININ İRDELENMESİ

3.1. Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet

Toplumun temelini oluşturan kadın ve erkek biyolojik özellikleri bakımından farklıdırlar; bu farklılığın literatürdeki tanımı “cinsiyet” olarak anlam bulmaktadır. Kadın ve erkek olmanın biyolojik özellikleri dışında toplumsal anlamları da vardır. Toplum, kadın ve erkeğe farklı davranmakta, kadına ve erkeğe farklı anlamlar yüklemektedir. Örneğin kadının “ev işlerini” yürütüyor olması ve erkeğin “evin geçimini sağlaması” toplumun kadın ve erkeğe atfettiği başlıca görevlerdir.

O halde “cinsiyet” ve “toplumsal cinsiyet” arasında farklar olduğu söylenebilir. *Cinsiyet* (sex) fizyolojik bir farklılık ise *toplumsal cinsiyet* (gender) kültürel bir farklılıktır. *Cinsiyet* toplumsal bakımdan nötrdür, *toplumsal cinsiyet* ise değildir. Toplumsal cinsiyet olmadan, fiziksel cinsellik sadece biyolojik bir olgudur ve diğer herhangi bir fiziksel cinsiyeti, toplumsal, kültürel ve cinsel bağlamda anlamlı kılar⁷⁸.

“Toplumsal Cinsiyet” ve “cinsiyet” konularını sosyolojiye sokan ve bu konuda derin araştırmalar yapan Ann Oakley’e göre, *cinsiyet*, biyolojik erkek-kadın ayrımını anlatırken, *toplumsal cinsiyet*, erkeklik ile kadınlık arasındaki buna paralel ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla *toplumsal cinsiyet*, kadınlar ile erkekler arasındaki farklılıkların toplumsal düzlemde kurulmuş yönlerine dikkat çekmektedir⁷⁹. Bu farklılıkların biyolojik temelli olanları *cinsiyet* ile, sosyokültürel temelli olanları ise *toplumsal cinsiyet* ile özdeşleştirilirken; kadınlarla erkekler arasındaki farklılıkların ikisinden de kaynaklandığını ileri süren görüşler de vardır.

Toplumsal cinsiyet terimini, feministler kadınlarla erkekler arasındaki farklılıkların kültürel ve sosyal açıklamalarını vurgulamak üzere kullanmayı tercih ederken, bazıları da *cinsiyet* terimini politik olarak yanlış buldukları için

⁷⁸ Serdar Kaypakoglu, **Toplumsal Cinsiyet ve Medya: Medyada Cinsiyet Stereotipleri**, İstanbul: Naos, 2004, s. 9.

⁷⁹ Gordon Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat Yay., 1999, s. 98.

kullanılmaktadırlar⁸⁰. “Çünkü toplum içersinde her zaman bir cinsiyetler siyaseti vardır, yani herkes için bilinçli ya da bilinçsiz bir siyaset yürütme zorunluluğu vardır, çünkü cinsiyetlerin gerçeği diye bir şey yoktur, cinsiyet ayrımının mutlak bilgisi yoktur ve ona kesin bir konum verebilmek için doğru ve açık bir yol yoktur”⁸¹.

Cinsiyet terimi, kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade eder ve biyolojik bir yapıya karşılık gelmektedir. *Cinsiyet*, bireyin biyolojik cinsiyetine bağlı olarak belirlenen demografik bir kategoridir. İnsanların nüfus cüzdanlarında yazan cinsiyet bu terimin anlamına uygundur⁸². *Toplumsal Cinsiyet* terimi ise, kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade etmektedir; kültürel bir yapıyı karşılamaktadır ve genellikle bireyin biyolojik yapısı ile ilişkili bulunan psikolojik özelliklerini de içermektedir. Kısaca *toplumsal cinsiyet*, bireyi kadını ya da erkeksi olarak kategorize eden psikososyal özelliklerdir⁸³.

Ancak *cinsiyet* ve *toplumsal cinsiyet* tamamen birbirinden ayırmak mümkün değildir; çünkü kültürün kadından ve erkekten bekledikleri (toplumsal cinsiyet) kadının ve erkeğin fiziksel bedenlerine (cinsiyet) ilişkin gözlemlerden tamamen ayrı değildir⁸⁴. Buna göre toplumsal cinsiyetin kültürel yapılandırmaları bir anlamda biyolojik cinsiyeti de içermektedir. Genellikle kadınlarla erkekler arasındaki bazı farklılıkların biyolojik mi yoksa kültürel mi olduğunu tam olarak bilmek mümkün değildir; esasen çoğu farklılık ikisinin birlikte etkisinin bir sonucudur⁸⁵.

Cinsiyet ve *toplumsal cinsiyet* terimlerine yüklenen farklı anlamların ayırt edilmesini sağlamak amacıyla Gentile, beş ayrı terim önermektedir: (1) *Cinsiyet*; biyolojik işlevi –cinsel eylemleri- kastetmek üzere, (2) biyolojik olarak cinsiyetle bağlantılı; kadın ya da erkek olmanın biyolojik kökenine bağlı özellikleri kast etmek üzere, (3) toplumsal cinsiyetle bağlantılı; kadın ya da erkek olmanın kültürel ya da toplumsal yönüne bağlı özellikleri –erkeklerin daha saldırgan olmaları gibi-, (4)

⁸⁰ R. Unger ve M. Crawford, In D. L. Anselmi ve A. L. Law. *Questions of Gender: Perspectives and Paradoxes*, Boston: McGraw-Hill, 1983, s. 18.

⁸¹ Sylviane Agacinski, *Cinsiyetlerin Siyaseti*, Çev: İsmail Yergüz, Ankara: Dost Yay., 1998, s. 30

⁸² Y. Zehra Dökmen, *Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar*, Ankara: Sistemi, s. 4.

⁸³ F. P. Rice, *Intimate Relationships, Marriages, and Families* (3. Edition). California: Mayfield Publishing, 1996, s. 5.

⁸⁴ H. M. Lips, *Sex and Gender: An Introduction*, 4. Edition, Mountain View, California: Mayfield Publishing Company, 2001, s. 8

⁸⁵ Y. Dökmen, s. 5.

cinsiyetle ve toplumsal cinsiyetle bağlantılı; hem biyolojik hem de toplumsal kökenli olan özellikleri –kadınların bebek bakımı ile ilgilenmeleri gibi-; (5) cinsiyetle ilişkili; kadın ya da erkek olmakla ilişkili ama kökeni biyolojik mi yoksa kültürel mi olduğu bilinmeyen özellikleri kast etmek üzere⁸⁶.

Cinsiyet ikili bir sınıflamaya karşılık gelir: Kadın ve Erkek. Ancak Fausto-Sterling, insanların ille de erkek ya da kadın olarak kategorileşmesine karşı çıkmaktadır; ona göre insanları iki cinsiyetten birine ait olarak düşünmek yeterli değildir; bazı insanların biyolojik yapıları bu ikili sisteme uymayabilmektedir. Bu açıdan Fausto-Sterling, 5 cinsiyetten sözeder: Kadın ve erkeğin yanı sıra, biyolojik olarak hem erkek hem kadın olanlar (hermaphrodites), baskın olarak erkek olan ama kadın özellikleri de taşıyanlar (male pseudohermaphrodites) ve baskın olarak kadın olan ama erkek özellikleri de taşıyanlar (female pseudohermaphrodites) vardır⁸⁷.

İnsanların cinsiyetleri, normal koşullarda farklı iki üreme organına göre iki türdür: Kadın ve erkek. Toplumsal cinsiyet ise çeşitlilik gösterir. Kadınlar genellikle kadınsı (feminen), erkekler ise genellikle erkeksi (maskülen) olarak sosyalleştirilirler, ancak bu toplumsal beklentilere gerçekten uyma dereceleri bakımından insanlar arasında farklılıklar vardır. Bem yaptığı araştırmalar sonucunda; kimi kişilerin kendi cinsiyetindekiler için geleneksel olarak uygun bulunan cinsiyet rolünü daha çok benimsediğini (kadınsı kadın ya da erkeksi erkek), kimilerinin ise bu rolün tam karşıtını daha çabuk benimsediklerini (kadınsı erkek ya da erkeksi kadın) ileri sürmüştür. Öte yandan kimi kişilerin geleneksel olarak hem kendi cinsiyetine hem de karşı cinsiyete uygun bulunan rollerin ikisini de yüksek düzeyde benimsediğini (hem kadınsı hem erkeksi: androjen) ileri sürerken, kimilerinin ise düşük düzeyde benimsediğini (ne kadınsı ne erkeksi: farklılaşmamış) ileri sürmüştür⁸⁸.

⁸⁶ Gentile, D. A. "Just What are Sex and Gender, Anyway? A Call for a How Terminological standart". D. L. Anselmi ve A. L. Law. *Questions of Gender: Perspectives and Paradoxes*, Boston: McGraw-Hill, 1993, s. 5-6

⁸⁷ A. Fausto-Sterling, "The Five Sexes: Why Male and Female Are Not Enough", In D. L. Anselmi ve A. L. Law. *Questions of Gender: Perspectives and Paradoxes*, Boston: McGraw-Hill, s. 24- 28.

⁸⁸ S. L. Bem, "Gender schema Theory and its Implications for Child Development: Raising Gender-Aschematic Children in a Gender-Schematic Society". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1983, s. 588- 599.

3.2. Erkeklik, Kadınlık, Stereotipler ve Cinsel İşbölümü

Bu bölümde *toplumsal cinsiyet* kavramı içerisinde yer alan “erkek(s)i”lik”, “kadın(s)i”lik”, “stereotip” ve “cinsel işbölümü” gibi kavramlar açıklanmaktadır.

3.2.1. Erkek(s)i”lik

Erkek(s)i”liği, erkek cinsine ait olan ve ona atfedilen özellikler olarak tanımlamak mümkündür. Özellikle işlevselcilik ve rol kuramı perspektiflerinden hareketle Talcott Parsons da, erkek ve kadının cinsiyet rollerini araçsal ve ifade edici roller olarak açıklamıştır. 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 olmaya başladıklarını⁸⁹, dolayısıyla sistemin sorunsuz bir şekilde işlemesine yol açtığını iddia ederler. Erkeklik, maskülenlik ile özdeşleştirilirken toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde “erkek” olmanın gereklilikleri ise ailenin geçimini sağlama, baba, eş olma, aktif, saldırgan, kavgacı olma, vb... gibi davranışlar ve roller ile karşılığını bulur. Doğa ile kültürün farkını belirtmek için kullandığımız ‘güçlü, şiddetli, hayvansı ve içgüdüsel’ gibi kimi simgelerin “eril” ilkeye daha yakın olduğu da görülmektedir⁹⁰.

3.2.2. Kadın(s)i”lik

Kadınlara özgü hareket ve duygu biçimlerini karşılayan ve erkek(s)i”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 düşünülmektedir⁹¹. Kadınlar güçsüzlük ve öfke, hayal kırıklığı ve az gelişmişlik, kendilerini tamamlanmış insanlardan daha aşağı görme gibi hisleri paylaşmaktadırlar. Erkeğin temel rolü ailenin ekmeğini kazanmak iken, kadınlar ise öncelikli olarak eş ve anne olarak dünyaya gelirler⁹². “Dişil” ilke kültürün ürünüdür;

⁸⁹ Marshall, s. 206- 207.

⁹⁰ Lynne Segal, **Gelecek Kadın Mı?**, Çev: Suğra Öncü, İstanbul: Afa Yayınları, 1990, s. 25.

⁹¹ Segal, s. 374.

⁹² Luise Eichenbaum ve Susie Orbach, **Kadınları Anlamak**, Çev: Sezgi Altınok, Meral Kara, İstanbul: Yayınevi Yay., 1997, s. 12- 13.

terbiye olmuş, evcil ve uygardır. “Eril”, kültürün yaratıcısı olarak görülür; “dişil” ise içgüdüye ve biyolojiye dönüşür⁹³.

3.2.3. Stereotipler

Yunanca stereos (*katı*) ve typos (*damga*) sözcüklerinden türetilip 18. yüzyılın sonunda teknik bir terim olarak kullanılan stereotip kavramı, Kuzey Amerikalı gazeteci Walter Lippman’ın *Public Opinion* (1922) başlıklı kitabında, sarsıcı değişimlere karşı genelde dirençli olan “kafamızdaki sabit, dar ufuklu resimleri” karşılayacak şekilde geliştirilmiştir. Genellikle aşağılayıcı bir anlam yüküyle kullanılan bu kavram, sosyolojik tipleştirme sürecinin karşısında yer alan bir bakışı temsil etmektedir⁹⁴. Walter Lippman tarafından ortaya atılan bu kavram, sosyal gruba dâhil olan üyeleri tanımlamak için kullanılır. Stereotipler, sosyal grupları kategorize etmeye ve belli formlar içinde değerlendirmeye yarar⁹⁵.

3.2.4. Cinsel İşbölümü

Cinsiyet bağlamında erkekler ve kadınlar toplum genelinde belirli işlere yönlendirilmektedirler. Hemen hemen tüm toplumlarda kadın ve erkekler farklı görevler üstlenirler; işler cinsiyetlere göre paylaştırılır⁹⁶. Cinsel işbölümü eve ekmek getiren erkek ile ev işlerini yapan kadın şeklinde belirlenmiş olan toplumsal cinsiyet rollerini ya da Talcott Parsons’ın terminolojisine göre ifade edecek olursak “araçsal” ve “dışavurumcu” rolleri karşılayan bir terimdir⁹⁷. Yapılan araştırmalar, sanayi öncesi dönemlerde de erkek ve kadınlar arasındaki işbölümlerinin birbirlerinden daima farklı olduğunu göstermektedir⁹⁸. Örneğin bazı toplumlarda ürün yetiştirmek ve dokuma yapmak kadınların işi iken, avcılık ve çanak çömlek yapmak erkeklerin sorumluluğundadır.

⁹³ Segal, s. 25- 26.

⁹⁴ Marshall, s. 701.

⁹⁵ Tony Dimmik ve Sandra Felton, “Accountant Stereotypes in Movies Distributed in North America in the Twentieth Century”, *Accounting Organizations and Society*, 2006, s. 129-155.

⁹⁶ Kaypakoğlu, s. 18.

⁹⁷ Marshall, s. 98.

⁹⁸ Conrad Philip Kottak, *Antropoloji*, Çev.: Sibel Özbudun vd., Ankara: Ütopya Yay, 2001, s. 459.

3.3. Cinsiyet Kimliği Ve Cinsel Kimlik

Cinsiyet kimliği, kişinin kendini kişilik ve davranış olarak belli bir cinsiyette hissetmesi ve ona göre davranmasıdır. *Cinsel Kimlik* ise, daha çok tercih edilen cinsel yönelimi ifade etmek üzere kullanılmaktadır ve heteroseksüellik, homoseksüellik, biseksüellik, transseksüellik ya da aseksüellik olarak sınıflanması mümkündür. Heteroseksüellik (karşı cinse yönelim), karşı cinsiyetten bireylerin cinsel obje olarak görülmesini ifade eder. Homoseksüellik (eşcinsellik), kendi cinsiyetinden bireylerin cinsel obje olarak tercih edilmesi anlamına gelir ve kadınlar için lezbiyen, erkekler için gay terimleri kullanılır. Biseksüellik, cinsel obje olarak her iki cinsiyetteki bireylerin de tercih edildiği, aseksüellik hiçbir belirgin cinsel yönelimin olmadığı ve transseksüellik de her bakımdan kendini diğer cinsiyetten biri olarak görme ve hissetme anlamına gelmektedir⁹⁹.

Cinsiyet kimliğinin belirlenmesinde biyolojinin rolü çok küçüktür; çünkü (eğer böyle koşullar varsa) eril ya da dişil cinsi kimliğin biyolojik eğilimi kültürel öğrenme yoluyla kesin ve giderilmesi olanaksız biçimde alt edilir¹⁰⁰.

3.4. Toplumsal Cinsiyet Roller

Rol, belirli statü ya da toplumsal konumlara atfedilen toplumsal beklentileri ortaya koyar ve bu tür beklentilerin gerçekleşip gerçekleşmeme sürecini analiz eder¹⁰¹. Yeni doğan çocuğun biyolojik bir cinsiyeti vardır ama henüz toplumsal bir cinsiyete sahip değildir. Çocuk büyürken toplum da, çocuğun önüne cinsiyete uygun bir kurallar, şablonlar ya da davranış modelleri dizisi koyar. Belirli toplumsallaştırma etkenleri – özellikle aile, medya, arkadaş grupları ve okul – söz konusu bu beklentileri ve modelleri somutlaştırarak çocuğun bunları sahipleneceği ortamları hazırlar. Bunun yanı sıra çeşitli öğrenme mekanizmaları da işin içine girmektedir: koşullanma, öğretim, model alma, özdeşleşme gibi. Toplumsal modeller ya da kurallar az ya da çok içselleştirilir¹⁰².

⁹⁹ Y. Dökmen, s. 14.

¹⁰⁰ Ann Oakley, **Sex, Gender and Society**, London: Temple Smith, 1972, s. 170.

¹⁰¹ Marshall, s. 624.

¹⁰² R. W. Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Çev: Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yay, 1998, s. 255.

Toplumsal cinsiyet rolleri terimi, cinsiyet kalıp yargılarını ya da toplumun belirlediği cinsiyet farklılıklarını yansıtmak üzere kullanılır. Daha özelde, bu terim, geleneksel olarak kadınla ve erkekle ilişkili olduğu kabul edilen rolleri ifade eder¹⁰³.

Cinsiyet rolleri; erkeklerin ve kadınların yapabilecekleri faaliyetleri sınırlayan toplumsal beklentileri içermektedir. Toplumsal beklentiler insanlara bu beklentilere uymaları konusunda bir baskı yaratmaktadır¹⁰⁴.

Toplum tarafından kız ya da erkek olarak etiketlenmelerinin ardından çocuklar cinsiyetin kültürel anlamlarını öğrenmeye ve kazanmaya başlarlar. Cinsiyetin kültürel anlamları, toplumsal cinsiyet rolleri olarak görülür. Toplumsal cinsiyet rolü, toplumun tanımladığı ve bireylerin yerine getirmelerini beklediği cinsiyetle ilişkili bir grup beklentidir. Sosyalleşme süreci ile kızlar ve erkek çocuklar, çeşitli nesneleri, etkinlikleri, oyunları, meslekleri ve hatta kişilik özelliklerini onlar için “uygun” ya da “uygun değil” olarak ayırt etmeyi öğrenirler¹⁰⁵.

O halde cinsiyet rolleri, erkek ya da kadının nasıl davranması gerektiğini belirleyen kültürel beklentiler olarak tanımlanabilir¹⁰⁶. Cinsiyet rolleri büyük ölçüde, erkeğin ailenin yiyecek gibi ihtiyaçlarını temin etmesini, kadının da çocukların bakımını üstlenmesini içermektedir. Bu durum kamusal ve özel alan arasında bir iş bölümü olarak da ifade edilebilir. Kamusal alanda çalışma, güç, para ve saygınlık ile ödüllendirilmiş, özel alanda çalışma ise tecrit edilmiş ve değersizleştirilmiştir. Kadın çoğu zaman erkeğin parasal desteği karşılığında onun cinsel ve ev içindeki ihtiyaçlarını karşılayan biri olarak görülmektedir¹⁰⁷.

Oysa toplum, bu rol öğrenme çözümlenmesinde bireyin dışında ama kendini zorla ona kabul ettiren, adeta durağan ve yekpare bir birim olarak görülüyordu. Ann Oakley’in deyişiyle, cinsiyet tıpkı kast gibi bireyin kendi niteliklerine ve içsel yeteneklerine bağlı olma zorunluluğu taşımayan toplumsal bir yükleme sorunudur.¹⁰⁸

¹⁰³ Y. Dökmen, s. 16.

¹⁰⁴ Kaypakoğlu, s. 20.

¹⁰⁵ Y. Dökmen, s. 16.

¹⁰⁶ James W. V. Zanden, **Sociology**, 3. Edition, New York: McGraw-Hill, 1982, s. 228.

¹⁰⁷ W. V. Zanden, s. 227.

¹⁰⁸ Oakley, s. 204.

Bu açıdan cinsiyet rollerinin, aynı cinsiyetten olan ebeveynle özdeşleşme sayesinde içselleştiği kabul edilmektedir. Kadınlar ilgili ve şefkatli olmayı; erkekler hırslı, akılcı ve rekabetçi olmayı öğrenirler. Rollerin açık biçimde tanımlanmadığı durumlarda lider olan erkekler daha emredici, görev odaklı, kadınlar ise takım ruhuna önem veren ve daha demokratik yaklaşım göstermektedirler. Erkekler, kadınlardan daha fazla kazanmaya, öne çıkmaya ve diğerlerine baskın olmaya öncelik vermektedir¹⁰⁹.

Tüm bu bilgiler ışığında cinsiyet rolleri, eşitsizliklerinin kabulünü içermektedir. Toplumsal roller ve özellikle de cinsiyet rollerinin, toplumun yapısal ve kültürel özelliklerini biçimlendirdikleri ve yansıttıkları söylenebilir¹¹⁰.

3.5. Japon ve Amerikan Toplamlarının Sosyal Yapısı Ve Toplumsal Cinsiyet

Bu bölümde, Amerikan ve Japon toplumlarının sosyal yapısı ve toplumsal cinsiyet sunumları ele alınacaktır. Konumuz, “Japon korku filmlerinin Hollywood’da yeniden çekilmesi ve toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde her iki sinemadaki kadın figürlerinin temsilleri” olduğundan ayrıntılı bir biçimde Batı ideolojisi, Amerikan toplumunun içinde feminist hareketler, Japon ideolojisi ve Japon toplumunda kadının yeri gibi konuların detaylandırılması gerekmektedir.

3.5.1. Japon Toplumunun Sosyal Yapısı

Binlerce adadan oluşmuş ‘Tanyeri Ülkesi’ anlamına gelen Japonya, bir yandan dağları, ormanları, denizleri, bambu ağaçları, kiraz baharları, kasımpatılarıyla, öte yandan depremleri, yanardağları, tayfunları, muson yağmurları ile doğayla iklimin yaşamın bir parçası olduğu, doğa, kültür ve insanın birbiri içine geçerek kimi zaman uyum, kimi zaman çatışma şeklinde dinamik bir öge olarak varlıklarını her an yaşamın içinde hissettirdikleri bir ülkedir¹¹¹.

¹⁰⁹ David G. Mayers, **Social Psychology**, 5. Edition, New York: McGraw-Hill, 1996, s. 199.

¹¹⁰ Kenneth Kammeyer, George Ritzer, Norman Yetman, **Sociology-Experiencing Changing Societies**, 7. Edition, Boston: Ally Bacon, 1997, s. 334.

¹¹¹ Bozkurt Güvenç, **Japon Kültürü**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1995, s. 30 - 32.

Japon Birliği, Neolitik Çağ'dan beri Doğu Asya kültürünün etkisi altında olan Japon adalarında İ.S. 4.yüzyılda oluşmuştur. Geleneksel Budacılık ve saray kültürünün hâkim olduğu 6. ve 19. yüzyıllar arasında Japonya, Çin kültürüyle beslenirken, aynı zamanda çağdaş dönem kültür ve sanatında Batı'nın önemli bir etkisi olmuştur. Japonya'nın sürekli olarak dış kültürlere açık varlığı bazen taklitçiliğe, bazen korumacılığa yol açarken genel eğilim, çoğunlukla, dış kültürleri reddetmeden kendine özgü bir biçem oluşturarak benimseme şeklinde olmuřtur¹¹². 'Samuray' olarak isimlendirilen Japon Savaşçı sınıfına dayalı birlik 12. ve 13. yüzyıllarda kurulur. Genellikle anlaşılmaz bulunan Japon ruhu da samuraylığın verdiği savaşçı ruh ile Zen Budizm'inden gelen sezgiye ve sanata yönelik yaklaşımı beraberinde taşır. Samuray kültürünün özelliği, 'savaşta yürekliliğe, seçilmiş bir öndere bağlılığa, ne kadar yoksul ve davası ne kadar umutsuz olursa olsun, herkesin ve her savaşcının kişisel onurunu korumasına önem veren kendi davranış kurallarını ve kendi savaşçı ülkülerini geliştirdikleri' davranış kurallarına dayalı olmasıdır¹¹³.

14. ve 16. yüzyıllarda, samurayların topraklarını kaybetmeleri ve kentte canlanan yaşam ile birlikte kültür ve sanat yaşamı da canlılık kazanmıştır. Samuray kültüründen daha incelikli olan bir kültür yaratılır. Japon kültürü içerisinde gösteri sanatları önemli bir yere sahiptir. Yaklaşık sekiz tür tiyatro içinde geleneksel Japon Kültürü'n en çok temsil eden iki tiyatro türü No ve Kabuki'dir. XVI. Yüzyılda doğan, soylu sınıfın geleneksel tiyatrosu No'nun kendine özgü simgesel bir dil anlayışı ve anlatım biçimi vardır. Geleneksel Kabuki tiyatrosu ise, 17. yüzyılın ilk yarısında gelişmiş, zamanla çağdaş Kabuki türüne doğru evrilmiştir. Tokugava Dönemi (1603-1867) dışta, ticareti denetim altında tutma ve Hıristiyanlığın yaygınlaşmasını önleme amacıyla izlenen kapalı, yalnızlık politikasının, ite ise temel olarak samuray sınıfına dayalı savaşçı, çiftçi, zanaatçı ve tüccar olmak üzere çok katı bir sınıf sistemine dayalı yönetim anlayışının egemen olduğu yıllardır. Her ne kadar katı sınıfsal ayrımlara dayansa da, bu dönemde izlenen korumacı politikalarla ülkenin kendine dönük yaşamı, bütün sınıfların, inanç ve beğenilerinde bir tekbiçimlilik yaratmıřtır¹¹⁴.

¹¹² Süreyya Çakır; "Japon Kültürel Yapısı ve Sineması", 25. Kare, Sayı: 30, Ocak-Mart 2000, s. 60.

¹¹³ Çakır, s. 61.

¹¹⁴ Yavuzer Çetinkaya, "Japon Sinemasında Gelenekten Özgünlüğe", Bilim ve Sanat, Mart 1988, s. 26.

18. yüzyılda, kapalı tarım ekonomisinin çözülmesi, samuray sınıfının gücünü yitirmesi, iç ayaklanmaların yaşanması sonrasında, Batı Kültürü'nün ağır bastığı, Japonya'nın çağdaşlaşma sürecine girdiği Meici Dönemi (1868–1912) gelir. Akira Kurosawa, Şiba Ryota'nın bir kitabında anlattığı gibi, Meici dönemindeki insanların yaşamlarından söz ederken onların bu dönemde 'tırmandıkları tepenin üzerindeki bulutlardaymış gibi yaşadıklarını', 'Taişo (1912) döneminin başlangıcında ise Meici'den kalan güzelliklerin gitmemek için direndiğini' söyler¹¹⁵.

Meici sonrasındaki dönemde, ekonomik kriz ve huzursuzluklarla dolu bir süreç yaşanır. Yayılımacı, militarist bir politika izlenir ve Japonya'nın II. Dünya Savaşı'nda yer alacağı koşullar hazırlanmış olur. İkinci Dünya Savaşı'ndaki yenilgi ile A.B.D'nin denetimine giren ülkede, bu süreç içinde Japon İmparatoru'nun tanrısal niteliği kaldırılarak parlamenter bir anayasa kabul edilir; askeri, siyasi, ekonomik ve kültürel reformlar gerçekleştirilir. Savaş sonrasında kısa sürede tekrar toparlanarak ekonomisi canlanan, hızlı bir büyüme süreci içine giren Japonya, 1960'larda ileri teknoloji kullanmasıyla Doğu'nun büyük bir endüstri gücü haline gelir ve 1980'lerde endüstri ürünlerinde dünya pazarlarında ilk sırada yer alır¹¹⁶.

Günümüzde de kapitalist rekabet koşullarının baş aktörlerinden biri Japonya'dır. Modernleşmeye bağlı meydana gelen dönüşüme rağmen, Japon toplumunun daha çok bir uyum toplumu olduğu söylenebilir. Dinginliğin, huzurun esas kabul edilip, sabretmenin tıpkı bonsai ağacı yetiştirirken de olduğu gibi yüceltildiği bu Doğu toplumunda, Japon insanının kişiliği de Zen Budizmi, Samuray gelenekleri ve Batı değerleri üçgeninde temellenmiştir. Japon kültürü, yaşamın tüm alanlarında olduğu gibi, sanatsal üslubunda da varlığını tümüyle bulmaktadır.

Japon toplumundaki temel kültürel değerler; resmiyet, durağanlık, kayıtsızlık, dikkatli olmak, hazırlıklılık, kuralcılık, müsamalı olmak gibi dinamikleri içermektedir. Ayrıca kurumsal kültürün genel tip(ler)i ise: yapıcı-olumlu, uysal ve savunmaya açık bir yapı göstermektedir. Tüm bunların yanında Japonya, erillik endeksinin yüksek olduğu

¹¹⁵ Akira Kurosawa, **Kurbağa Yağı Satıcısı**, Çev: Deniz Egemen, İstanbul: Afa Yayınları, 1994, s. 44-45.

¹¹⁶ Çakır, s. 62.

bir ülkedir ve dolayısıyla başarıya ve kişinin maddi şeyleri elde etme yeteneğine inanılır¹¹⁷.

Eril kültürün kendini fazla hissettirdiği toplumlarda erkekler iddialı; kadınlar ise besleyici, bakıcı, yetiştirici olarak farklı cinsiyet rolleri edinirler ve cinsiyetler arası eşitsizliğin ortaya çıktığı görülür¹¹⁸. Amerika ise bireyselliğin ön plana çıktığı bir toplum olarak kendini göstermektedir. Bireyselliğin ön planda tutulduğu, “ben”in egemen olduğu, rekabetin ve ataerkilliğin önemsendiği bir toplumdur Amerika¹¹⁹.

İnanış açısından oldukça zengin olan Japonya’da dinsel deneyimlerde de farklılıklar söz konusudur. Şinto, Budizm, Hristiyanlık bu inanışların başlıcalarıdır. Şinto; bir tür çok tanrıcılık yoludur. Yalnızca belirli sayılarda tanrılardan oluşan tek bir tapınak değil, toplumun tüm ölmüşlerini içine alan geniş bir tarih birikimidir¹²⁰.

3.5.2. Japon Toplumunda Toplumsal Cinsiyet

Modernliğin temel parametrelerinden birisi olan endüstri devrimiyle birlikte toplumsal yapının bütününde 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 değişimler geniş aileyi kırsal, geleneksel çekirdek aileyi ise modern ve kentsel olarak belirlemiştir¹²¹.

Modern toplum yapısı için ideal olarak sunulan yapı ise çekirdek ailedir¹²². Aile yapısında meydana gelen bu değişim süreci, aynı zamanda kadının toplumsal alandaki rol ve statülerinin de farklılaşmasına yol açmaktadır. Ev hayatı alanı, toplumsal var

¹¹⁷ Evangellos Dedousis, “A Cross-Cultural Comparison of Organizational Culture: Evidence from Universities in the Arab World and Japan”, Volume11, Number 1, 2004, s. 23-25.

¹¹⁸ Serdar Kaypakoglu, **Toplumsal Yaşam ve Birey**, İstanbul: Naos Yayıncılık, 2006, s. 121-122.

¹¹⁹ Kaypakoglu, **Toplumsal Yaşam ve Birey**, s. 121.

¹²⁰ Robert Christopher, **The Japanese Mind**, New York: Fawcett Columbine, 1983, s. 116.

¹²¹ Nimet Önür, **Medya ve Eğitim**, Ankara: Atilla Yayınevi, 1998, s. 18 – 22.

¹²² Çekirdek aile anne baba ve evlenmemiş çocuktan oluşan bir yapıya sahiptir. Geleneksel aileye göre hem işlevleri hem de üye sayısı azalmıştır. Birincil ilişkiler yoğun olarak yaşanmaktadır. Aile içi karar mekanizmasının işleyişinde bu mekanizmaya tüm aile üyeleri katılmaktadır. Marshall, s. 112.

oluştaki kadınsı ilkeyi temsil etmektedir¹²³. Japon toplumunda da modern aileyle ilintilendirilen karakteristiklerin kadınsı olarak kavranması ve bu karakteristikler bazında bir kadınlık kavramının inşa edilmesi söz konusudur.

Japon ailesindeki kesin hiyerarşi ve diğer özellikler, Japonlar için en güçlü güvenlik kaynağını teşkil ederler. Aynı zamanda Japon ailesinde çok kuvvetli bir üyelik, aileye ait biri olma duygusu görülür. Ailenin diğer üyeleri, ailenin başı olan babaya saygı ve sadakatla bağlı olmayı meziyet sayarlar, baba da onları bu saygı ve sadakate göre değerlendirir¹²⁴.

Japon toplumu 2 farklı özellikte kategorize edilebilir: Kamusal ve özel. Batı’da boyun eğen Japon kadı imajı popülerdir; ancak bu yalnızca bir imajdır. Aile içi ilişkilerde kadın genellikle yönlendiricidir. Batı standartlarına göre Japon kadını genellikle ailelerine adanmıştır. Japon toplumundaki kadının mevcut konumu Konfüçyizm ve Feodalizm’den beslenen Samuray felsefelerine dayanmaktadır. Bu baskılar hala etkilerini sürdürmektedir. Ancak özellikle 2. Dünya Savaşı başladıktan sonra bu yana kadının kamusal alan içerisindeki rollerinde değişim göze çarpmaktadır. Konfüçyizm, Budizm ve feodalizme bağlı Samuray etkisi altında olan Japon toplumunda, grup her şeyden önce gelmektedir. Aile ya da küçük bir grup topluluk, her zaman için bireysellikten önde gelmektedir. Bu, Japonlarda topluluğun önemini ve topluluk ile gerçekleştirilen işlerde her zaman daha verimli ve başarılı sonuçların elde edildiğini göstermektedir¹²⁵.

Konfüçyizm, Budizm ve feodalizme bağlı Samuray kültürleri Japon toplumunda, kadınlara karşı ayrımcılık yapılmasını beraberinde getirir. 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 ve oğluna da iyi bir anne olarak hizmet etmelidir¹²⁶. Budizm’e göre kadınlar için

¹²³ Önür, s. 23.

¹²⁴ Ünsal Oskay, Kitle Haberleşmesi Teorilerine Giriş, İstanbul: Der, 1992, s. 296.

¹²⁵ Christopher, s. 116.

¹²⁶ Masako Murakami Osako, “Dilemmas of Japanese Professional Women”, *Social Problems*, XXVI October 1978, s. 17.

kurtulmanın imkansız olduğu savunulur ve aynı görüş Samuray inancı için de geçerlidir. Kısaca kadın kocasına gözü gibi bakmalıdır¹²⁷.

Geleneksel toplumlarda erkeklik ve kamusal alan arasındaki bağlantının temelinde, kamusal hayatın gerektirdiği kapasitelerin “eril kapasiteler” olarak kavranması ve kamusal hayat tarafından inşa edilmiş kimlik biçimlerinin, bir eril kimlik biçimi olması yatmaktadır. Kamusal ve özel, eril ve dişil arasındaki bu ayırım biçimi modern tarihin bir ürünü olarak görülmektedir. Bu süreç içerisinde ortaya çıkan cinsiyetler arası işbölümünü, bir otorite paylaşımı olarak değerlendirebilmek mümkündür. Bu çerçevede içerisinde “modern duygusal ailenin” aynı zamanda ataerkil aile olduğu da ileri sürülebilir.¹²⁸

Modern sanayi toplumlarının ailesi olarak bilinen çekirdek ailenin egemen hale gelmesinin bazı nedenleri bulunmaktadır. Söz konusu nedenler; mülkiyet, hukuk, bireysel mutluluk ve herkesin kendi hayatını yaşamak istemesi gibi genel toplumsal idealler ile coğrafi ve toplumsal hareketlilik gibi alanlara yansıyan bireysel felsefenin gelişmesidir¹²⁹. Özkalp’in bu tespiti, Japon toplumunu da ilgilendirmektedir.

Herkese eşit olarak açık olan kamusal alan ile bireysel aşka ve sevgiye dayalı özel-mahrem alan arasındaki ayırım, kamusal genel çıkarlar ile özel ilgiler arasındaki karşıtlık modern batı toplumlarının yalnızca kurumsal yapısını oluşturmakla kalmamakta, aynı zamanda onlarda egemen olan mantık ve rasyonalizm anlayışını da biçimlendirmektedir¹³⁰. Bunun yanı sıra Japonya’da aile başkanlığı babadan oğula geçer. Erkekler kadınlardan, yaşlılar gençlerden üstün sayılır¹³¹.

Sanayi toplumu için çok işlevsel bir alt sistemi olan çekirdek ailenin iki işlevi bulunmaktadır. Bunlardan birisi çocuğun toplumsallaştırılmasını ve insan türünün devamını, diğeri ise aile üyelerinin psikolojik doyuma ulaştırılmasını sağlamaktır¹³². Çekirdek aile yapısı içerisinde akrabalara güven eskisi kadar yoğun yaşanmamaktadır.

¹²⁷ Mikiso Hane, **Modern Japan: A Historical Perspective**, Boulder: Westview Press, 1986, s. 36.

¹²⁸ Ross Pole, **Ahlak Ve Modernlik**, Çev: Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1993, s.73.

¹²⁹ Enver Özkalp, **Sosyolojiye Giriş**, Esbav Yayınları, No:87, Eskişehir, 1990, s.97

¹³⁰ Semire Ruken Öztürk, **Sinemada Kadın Olmak**. İstanbul: Alan, 2000, s. 96.

¹³¹ Güvenç, s. 179.

¹³² Önal Sayın, “Avrupa’daki Düşünce Akımlarının ABD’nin Toplumsal Düzeninin Oluşumuna Etkileri”, **500. Yılında Amerika**, Yayına Hazırlayanlar: Recep Ertürk, Hayati Tüfekçioğlu, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1994, s. 10-11.

Ayrıca akrabaların birbirleri üzerine değer ve ahlak denetimi de azalmıştır. Dolayısıyla kadın, aile içerisinde geleneksel aileye oranla daha özgür hareket edebilmektedir. Japonya’da aile içi karar mekanizmasında kadının da söz hakkının olması bunu destekler nitelik taşımaktadır¹³³. Aile içinde daha önceden var olan erkeğe dayalı otoritenin değişmesinin arka planında, yaşanan teknolojik ve toplumsal farklılaşmanın, aileyi üretici konumundan alarak tüketim birimi konumuna sokması rol oynamaktadır.

3.5.3. Amerikan Toplumunun Sosyal Yapısı

Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa Kültürü’nün türevidir. Amerikan demokrasisinin düşünsel kökleri, Avrupa’nın fikir dünyasında mevcuttur. Özellikle de Aydınlanma Çağı düşünürlerinin etkileri, Amerika’nın toplumsal ve siyasal yapısının oluşumunda çok net bir şekilde kendini göstermektedir. Amerikan toplumunun başat özellikleri Avrupa’da bulunmaktadır. Ama Amerikan toplumunun oluşumuna ve günümüzdeki durumuna bakıldığında, kendine özgü niteliklerinin olduğu görülmektedir¹³⁴.

ABD’de kapitalizm ve demokrasi, Protestanizm ve Darwinizm çok etkili olmuştur. Federalistlere göre insanlar eşit değildir. İnsanlar karakterlerine ve kapasitelerine göre farklılıklar gösterirler, kimileri daha güçlü, enerjik ve cesurdur. Bu da doğanın yasasıdır. Max Weber, dünyevi başarılarla seçilmişlerin dünyasına ait olma arasında bir ilişki olduğunu savunur. Özellikle de zengin olmak, Tanrı’nın sevgili kulu olmanın bir göstergesidir. Protestanlık, toplumsal başarının ve liberal kapitalizmin bireyselliğinin meşrulaşmasına imkân sağlamıştır. Protestanlık dinsel açıdan, Darwinizm ise doğal açıdan insanların eşit olmadıklarını savunur¹³⁵.

Amerikan toplumunda “yükselen yeni değerler” formüle edildiğinde, geleneksel değerler, inanç, aile ve özgürlük terimlerinde ifadesini bulur. Üç büyük dinin yaratım mitoslarında “kadın”, erkeğin cennetten kovulmasına yol açan, “fettan” kişidir; günah işlemeye, baştan çıkarmaya yakındır. Batı Hristiyan kültüründe geçen bazı Hristiyan

¹³³ Hane, s. 37.

¹³⁴ Jean Baudrillard, **Amerika**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 41.

¹³⁵ Sayın, s. 83.

şövalye destanlarında kendine el sürdürmeden yıllarca kocasını, şövalyesini veya prensini bekleyen “temiz” kadınların hikâyeleri mevcuttur. Bunlar kadını baskı altında tutma çabası gösteren efsanelerdir. Babaerkil kişilikteki erkekler için iki tür kadın vardır: Tehdit oluşturmayan “azize” yani “anne” ve dişi cinselliğinin sınırları iyice belirlenmiş ve bütününden yalıtılmış bir getto içerisinde cinselliği temsil eden “fahişe”¹³⁶. Oysa “cinsel devrim”, “kadın hakları” davası, Batı’lı toplumlara yüzyıllardır hükmeden Yahudi/Hristiyan ahlakının yıkılmasıdır¹³⁷.

Amerika’da din ve dolayısıyla Hristiyan ahlak sorunları sürekli tartışla gelen konular olarak kamuoyunu meşgul etmektedir. Okullarda ve benzeri kamusal alanlarda dua etme hakkı, çeşitli dini gösteriler ve törenler düzenlemek, eğitimde dini kriterleri ön planda tutup/tutmamak sorunları başlıca dini sorunlar olarak sıralanabilir¹³⁸.

Amerikan toplumu; kapitalizmin merkezi olması dolayısıyla sınıfsal açıdan eşitsizliklerin de en çok yaşandığı toplumların başında gelmektedir. Fırsat eşitliği/eşitsizliği çılgınlığının en kötü etkisi “kadınlar” konusunda da kendisini göstermektedir. Muhafazakâr bir düşünce sistemi ile Amerikalılar, insanların yeteneklerinin eşit olmadığı hususunu bir kenara iterek, fırsat eşitliği ilkesinin aile üstündeki etkisini ön plana çıkarırlar. Anne, herhangi bir şekilde çalışmak istediğinde “annelik” vazifesini ihmal etmiş olur; böylelikle kadın ve erkek kendi hayat tarzlarını belirleyerek yaşamlarını sürdürürler. Ancak çocuklar, devletin korumasına bırakılırlar. Yani okullar, çocuk evleri, kulüpler, bakım evleri ailenin yerini almaya başlar¹³⁹.

Her şeyin yapılmasına izin verilen bir toplumun varlığı imkânsız gibi görünmektedir. Toplumsal düzen, kurallar tarafından oluşan bir düzenlemedir. Bu nedenle her şeye izin verilmesi mümkün değildir. İzin verildiği takdirde tüm kurumsal yapıların (okullar, kiliseler, aile, vb.) dağılması, çözülmesi olasılığı bulunmaktadır. Bu da muhafazakâr Amerikan toplumunun savunduğu önemli bir ilkedir¹⁴⁰.

¹³⁶ Bernhard Rolof, Georg Seeblen, **Erotik Sinema (Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi)**, İstanbul: Alan Yayınları, 1996, s. 38-39.

¹³⁷ Atilla İlhan, “Bu ne perhiz, Bu ne turşu?”, Cumhuriyet Gazetesi, 29 Ocak 1999.

¹³⁸ İlhan, Cumhuriyet Gazetesi, 29 Ocak 1999.

¹³⁹ Agnes Hellner, “Modernitedeki Ahlaki Durum”, Modernite Versus Postmodernite, Çev.: Nilgün Tatal, Ankara, 1994, s. 74-75.

¹⁴⁰ Hellner, s. 77.

3.5.4. Amerikan Toplumunda Toplumsal Cinsiyet

Marable, cinsiyetçiliği şu şekilde tanımlamaktadır. “Kadının kültürel, toplumsal, siyasal ve eğitimsel haklarının baskı altında tutulması ve kadın ile erkek arasındaki güç ve kaynak paylaşımında, kadının aleyhinde bir eşitsizlik uygulanması”¹⁴¹.

Özellikle Kuzey Amerika’da toplumsal cinsiyet rolleri hızla değişiklik göstermektedir. “Geleneksel” olan, “kadının yeri evidir” düşüncesi, aslında ABD’de, 1900’lerden sonra sanayileşmenin yayılmasıyla ortaya çıkmıştır. Önceleri, Orta Batı ve Batı’da öne çıkan kadınlar, tarımda ve ev sanayinde üretken işçiler olarak bilinirler. Endüstrileşmeyle, cinsiyete dayalı işbölümü konusundaki tutumlar, sınıfa ve bölgeye göre değişim göstermeye başlamıştır¹⁴².

Erkekler, kadınların tarihe boyun eğmeleri için mitoslar ve cinsel tabular yaratmışlardır. Erkekler, kadınları ispatlanmış gözüken dogmalar, ön yargılı düşünceler ve mitoslar ile sürekli iktidarın uzağında tutmaktadırlar. İncil’in yaradılış ile ilgili ilk yorumlarından Havva Mitosu, bekâretin evlilikten daha üstün olmasından Bekâret mitos, kadını bir kaidenin üstüne yerleştirmesinden kutsal kadın mitos, kadının daha güçsüz olduğuna inanarak, kendini kadının koruyucusu ilan etmesinden kadının güçsüzlüğü mitosu doğmuştur¹⁴³. Bu mitosların çeşitli çağrışımlarına, mitolojiye dayanan çeşitli korku filmlerinde de rastlanmaktadır.

Feminizm hareketinin temelleri 17.yüzyıla dayanmaktadır. Feminizm, insanlığın eşitliğini en yüksek ülkü sayan devrimci burjuva geleneğinin bir parçası olarak doğmuştur. 17.yüzyıl feministleri, esas olarak davalarını, feodalizmin sona erip kapitalizmin başlamasıyla ortaya çıkan büyük değişiklik bağlamında savunan orta sınıf kadınlarıydılar. Bu kadınların tezlerinin üç önemli yönleri vardı: İlki, kadınların doğal olarak erkeklerden farklı olduklarını reddetmekte kadınları, toplumsal bakımdan belirlenmiş özelliklere sahip bir toplumsal grup olarak tanımlamaktadır. İkincisi, bunun uzantısı olarak erkekleri, kadınları ezen bir toplumsal grup olarak değerlendirmektedir. Onlar, erkeklere değil, onların toplumsal iktidarına karşıdırlar. Feministler için

¹⁴¹ Manning Marable, “Siyah Amerika”, *Fatihler Yargılanıyor*, İstanbul: Tüm Zamanlar Yayıncılık, 1992, s. 111.

¹⁴² Kottak, s. 459.

¹⁴³ Ney Bensadon, *Başlangıcından Günümüze Kadın Hakları*, Çev. Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990, s. 134.

kadınların ezilmesi “erkeklerin zorbalığı ve geleneğin tiranlığı”nın sonucudur. Ayrıca hem erkeklerin dünyasına girme talebinde bulunmuşlardır, hem de erkeklerin kadınlardan bir şeyler öğrenmesini istemişlerdir¹⁴⁴.

19.yüzyılda Feminist kuramdaki en güçlü eserlerden biri *Kadın, Kilise ve Devlet*, 1893 (*Woman Church and State*) adlı eseri ile Matilda Joslyn Gage’e aittir. Ayrıca Elisabeth Candy Stanton’un 1895 ve 1898 yıllarında iki bölüm olarak basılan *Kadının İncili* (*The Woman’s Bible*) ve *Anaerkillik* (*The Matriarchate*) adında iki önemli eseri vardır. Bu eserler, ataerkil Hıristiyanlığa eleştiridir. Kadının İncil’inde, doğal haklar öğretisinin, İncil’den daha yüksek bir ahlaki düzeyde olduğu, İncil etiğini ve Yüde-Hıristiyan geleneğini reddetmek için bu kuramın kullanılması gerektiği ifade edilir¹⁴⁵.

Freudçu Feminist kuramı savunan Keller, erkeğin diğer bütün erkekler gibi erkek kimliği kurabilmek için dışı olanı reddetmek zorunda olduğuna dikkat çeker¹⁴⁶. Azizah al-Hibri, ataerkil yıkıcılığın kökü olarak gördüğü erkeklerin kadın düşmanlığını açıklayan bir kuram geliştirmiştir. Tarih öncesi erkeklerin kadınların yeniden üretim güçlerine ve büyüsel kanama olgusuna karşı kıskançlık duyduklarını varsayar. Erkekler, bu fiziksel süreçleri kendilerinin paylaşmadıkları ölümsüzlük araçları olarak görürler. Kendilerini hayatın sonsuz yeniden üretimi döngüsünden mahrum edilmiş ve dışlanmış gören erkekler, kadınları asıl öteki olarak ama üstün bir “öteki” olarak görmüşlerdir. Bu nedenle erkekler ölümsüzlük yolunu bulabilmek için üretime dönerler. Üretim, yeniden üretimin bir taklidi haline gelir. Erkek, tüm enerjisini teknolojiye dönüştürmeye harcar. Bu ona bir güç duygusu verir. Aşkın erkek benliğinin kurulması için ötekinin, kadının ve dışlaştırılmış doğanın egemenlik altına alınması gerekmektedir¹⁴⁷.

Gage’in *Kadın, Kilise ve Devlet* adlı eserinde kadınlara uygulanan baskının Hıristiyan öğretisinden, özellikle de yaradılış düşüncesinden dolayı olduğu savunulur. Erkeği Tanrı’nın yerine koyarak, kadının sorumlulukları çalınmış, kilisenin tüm kurumları kadınlara yasaklanmış, kadınları erkeğin kullanması amacıyla İkincil Statü’de

¹⁴⁴ Juliet Mitchel, Ann Oakley, **Kadın ve Eşitlik**, Çev. Fatmagül Berkay, İstanbul: Pencere Yayınları, 1998, s. 117.

¹⁴⁵ Elisabeth Candy Stanton, “The Woman’s Bible”, 2 cilt (1895 ve 1898: New York; Arno, 1972), 1: 127, Aktaran: Josephine Donovan, **Feminist Teori**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997, s. 79.

¹⁴⁶ Evelyn Fox Keller, “Gender and Science”, Hintikka ve Harding *Discovering Rwality*, s. 197, Aktaran: Josephine Donovan, s. 336-337.

¹⁴⁷ Azizah al-Hibri, “Capitalism is an Advanced Stage of Patriarch: But Marxism is not Feminism”, Sargent, **Women and Revolution**, s. 171.” Aktaran: : Josephine Donovan, s. 337-338.

ilan ederek, bağımsız bir şekilde düşünmesi ve hareket etmesi engellenmiş, hatta sırf varlığından dolayı utanç duyması gerektiğini düşündürterek cinsiyetini lanetlemiştir¹⁴⁸.

Kadınlar, çalışma hayatına girdiklerinde de durum değişmemiştir. Kapitalizmin ilk dönemlerinde kadınlar, fabrika çalışması için erkeklerle rekabet haline girmişlerdir. Ancak zaten mevcut olan aşağı durumları bu durumda yeni bir alana aktarılmıştır. Bu sefer de ucuz iş gücü olarak değerlendirilmişler, erkeklerin ücretlerini azaltmada araç olarak kullanılmışlardır. İdeologlar, yüksek çocuk ölümü oranı ve sağlıksız işçi ordusu gibi birçok toplumsal hastalığın nedeni olarak, çalışan anneyi hedef göstermişlerdir. Sundukları çözüm ise, burjuva ailesini örnek alan bir proleter aile biçimidir. Bu, ekmek parasını erkeğin kazandığı ve kadının da ev işleri ve çocuk bakımıyla ilgilendiği, “yuvayı dişi kuş yapar” formulünün geçerli olduğu biçimdir. Kadınların ve çocukların çalışmalarına getirilen kısıtlamalarla sanayi üretimi erkeklerin egemen olduğu bir sektör olmuştur. Böylelikle kadının erkeğe bağımlılığı yeniden güçlendirilmiştir¹⁴⁹.

Kapitalizm, kendisinden çağlar önceye dek uzanan eril ve dişil nosyonları devralıp yeniden kurmuştur. Tipik olarak erkeklere ait olan rekabetçilik, rasyonalite, tahakküm eğilimi gibi özellikler, endüstriyel kapitalist toplumsal dünyaya denk düşen niteliklerdir. Cinsiyetçi ideoloji, eril özellikleri ile kapitalist değerleri yüceltme, dişil özellikleri ile toplumsal gereksinimleri aşağılama gibi ikili bir amaca hizmet etmektedir. Kapitalizm, değişime dönük ürünlere kullanıma dönük ürünlerden daha fazla önem verdiğinden dolayı, ideolojisi, kullanım değeri alanını, kadınlar dünyasını ve o dünyaya ait duygusallık, çocuk bakma ve büyüme gibi özellikleri aşağılamaktadır¹⁵⁰.

19. yüzyılda Amerikan toplumundaki genel kanı “kadının yerinin evi” olduğu düşüncesi idi. Bu düşünceden hareketle, eş, kız çocuğu ve anne olarak kadın, aile içi ilişkilerde ailenin diğer üyelerine moral veren, toplumun kuralları doğrultusunda hareket ederek ulusal ahlak ve erdem gibi değerler doğrultusunda yetiştirilir ve hareket etmeleri sağlanırdı. Kadın fedakar, duygusal, terbiyeli ve saygılı olarak yetiştirilmekteydi. Ancak zamanla ve endüstrileşmenin artması ile birlikte kamusal

¹⁴⁸ Azizah al-Hibri, s. 86-87.

¹⁴⁹ Mitchell, Oakley, s. 128-129.

¹⁵⁰ Donovan, s. 156.

alandaki kadına duyulan işgücünün artması, kadınların da özel alandan kamusal alana çıkmalarını beraberinde getirdi. Böylelikle kadın zamanla kamusal alan içerisinde yer almaya başladı. ‘Ev’inden çıkarak okul, iş gibi kamusal alana girdi. Çalışmaya ve eğitim almaya başlayan kadın, erkek gibi özellikleri de kazanmaya başladı. Kadın seçme, seçilme haklarını kazanmaya başladı ve otorite üzerinde de söz sahibi olmaya başladı¹⁵¹.

Amerika Birleşik Devletleri’nde kadın, çatışan iki düşünce akımının kesişme noktasındadır. Bunlar: gelenek ve ilerlemedir. Gelenek, peşinden sürüklediği önyargılı fikirlerle, eşitsizlik durumunu olduğu gibi sürdürmek için, kadını evde tutmaya, onu, dışına çıkmasını istemediği, sınırları çizilmiş dar bir alanın içine hapsedmeye çalışır. İlerleme ise, kişinin kökeni ya da cinsiyetine bağlı olmaksızın, mutlak ve kuramsal hak eşitliğine ulaşmayı ve hayatta etkin olmayı istemeyi anlatır¹⁵².

¹⁵¹ Paula Baker, **The domestication of Politics: Women and American Political Society, 1780 – 1920**, Harward University Press, 1984, syf. 620.

¹⁵² Virginia Sapiro, **Women in American Society: An Introduction to Women’s Studies**, California, Mayfield Publishing, 1999, s. 321.

4. 2000'LERDE JAPON KORKU FİLMLERİNİN HOLLYWOOD SİNEMASINDA YENİDEN ÇEKİLMESİ KAPSAMINDA KADIN TEMSİLLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

4.1. Hollywood'un "Yeniden Çekime" İlgisi ve Japon Korkuları

Günümüzde Amerikan sineması, eskisi gibi kendi alanında oldukça özerk faaliyet gösteren bir girişim olmaktan çıkarak içine müzik piyasasını, televizyonu ve video, bilgisayar, DVD gibi birçok yan dalları da içine alan eğlence endüstrisinin birimlerinden biri haline gelmiştir. Amerikan popüler sinema alanında değişmeyen iki olgudan birincisi kâr amacı, diğeri ise bu konudaki tahminlerin gerçekleşme garantisinin olmamasıdır¹⁵³.

Amerikan sinema sermayesi içerisinde, başta Japonya ve Arap ülkeleri olmak üzere başka ülkelerin de payları yer almaktadır. Bu tür ilişkiler ve popüler film yapımcılığının kendine özgü heyecanlı, gerilimli ve çekici yaşam tarzının dışında kalan, dolayısıyla da sinemayı yalnızca "bir yatırım alanı" olarak gören sermayedarların soğuk ve mesafeli yaklaşımları, yapılmakta olan filmleri farklı bir biçimde belirlemektedir¹⁵⁴.

Hollywood korku filmleri, küresel üretimin aracıcıları; kültürel kapitalizmin sonucu olarak oluşturulmaktadır. Amerika'da korku türü, Amerikan halkının korkularını yansıtmak amacı ile ortaya çıkmıştır¹⁵⁵.

Japon korku filmleri farklı bir estetiğe sahiptir. Söz konusu filmlerin benzersiz estetiği; belirsizlik, kararsızlık, efekt ve durgunluk üzerinden kurgulanarak izleyiciyi korkutma yolunu seçmektedir. Bu nedenle Japon korku filmleri Batı (Hollywood) korku filmlerinden farklı olarak, atmosferik ve derin bir psikolojik ruh barındırmaktadır. Japon korku filmlerinin bu karakteristik özelliği; iyi bir örnek olarak *Halka (Ringu/Ring)*, *Garez (Ju-On, The Grudge)* ve *Karanlık Sular (Hono gori mi suku kara, Dark Water)* filmlerinde verilebilir. Bu filmler Hollywood korku filmlerinin aksine, psikolojik bir

¹⁵³ Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, s. 225- 226.

¹⁵⁴ Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, s. 226.

¹⁵⁵ Eimi Ozawa, "Remaking Corporeality and Spatiality: U.S. Adaptations of Japanese Horror Films", **Conference Special Edition**, Tokyo: University of Tokyo, 10 Eylül 2006: 1.

görüştten türetilmektedir. *Halka*, *Garez* ve *Karanlık Sular* gibi yeniden çekimi yapılan Japon korku filmleri, görülen (bilinen) şeylerden ziyade, görülmeyen (bilinmeyen) şeyleri içerdiklerinden dolayı Batı'nın ve özellikle kâr amacı güden Hollywood yapımcılarının ilgisini çekmektedir. Amerikan Film Kurumu bu durumu: *Halka* ve *Garez*'i düşük bütçeli korku filmleri için tanımlanan PG-13* kategorisine koyarlarken, kendilerine ait olan ve yeniden çekimi yapılan Hollywood filmlerinden *Teksas Katliamı* (*The Texas Chainsaw Massacre*) ve *Ölümler Ülkesi* (*Land of The Dead*)'nı R** sınıfına koyarlar. Söz konusu bu üç filmin, Hollywood yeniden çekimlerinde de neredeyse hiç dondurucu ve ürpertici sahne yoktur. Geçtiğimiz 5 yıl içerisinde Hollywood'da en etkileyici ve en sarsıcı olarak nitelendirilen korku filmleri, Japon versiyonlarından uyarlanarak yeniden çekimi yapılan *Halka*, *Garez* ve *Karanlık Sular* filmleri olmuştur¹⁵⁶.

Hollywood'da yeniden çekimi yapılan filmlerin Amerika'da neden ilgi gördüğünü ve Hollywood yapımcılarının bu filmleri neden yeniden çekmek istediklerini anlamak için *Cadılar Bayramı* öncesine gitmek gerekmektedir. Kültürün beslediği değerlerle birlikte yerleşen geleneksel hayaletlerin varlığı inancı ve her şeyin hayal gücüne bağlı olması durumuna dikkat eden Japonlar gibi, Batılılar da (ve Hollywood yapımcıları) yeni ve farklı şeyler arayışı içerisinde girmektedirler¹⁵⁷.

2000'lerde Hollywood'da yeniden çekimi yapılan Japon korku filmleri Amerika'da yeni bir film türü ortaya çıkarmıştır. Bu yeniden yapımlar sinema endüstrisinin hızlanmasını sağlayarak, bunu karlı bir işe dönüştürmüştür.

Halka, *Garez* ve *Karanlık Sular* filmlerinin Hollywood yeniden çekimlerinde; yasaklı ev, hayalet ve o hayaletin lanetinin insanlar üzerinde bıraktığı etkiler konu alınmaktadır¹⁵⁸. Konularının birbirine oldukça benzediği bu filmlerin Batı kültürüne

* 13 yaş altı çocukların izlemelerinin sakıncalı olduğu filmlerdir. Anne ve babanın izni ile çocukların izleyebilecekleri filmlerdir.

**R Sınıfı Korku Filmleri: Güçlü bir dili, şiddeti, çıplaklığı, uyuşturucu batağı ve ötesini konu alan filmler olarak tanımlanmaktadır.

¹⁵⁶ Ozawa, s. 2.

¹⁵⁷ Tadayuki Naito, "J-Horror Looms over Hollywood", *Asian Pop Catching Curses*, <http://int.kateigaho.com/win05/horror.html>, 10 Temmuz 2005.

¹⁵⁸ Jeff Yang, "Ultrascary Japanese 'Virial Horror' Spreads its Paranoia to U.S. Screens again with The Grudge", *Asian Pop Catching Curses*, 22 Ekim 2004.

farklı ve ilginç gelmesi, Hollywood’lu yapımcıları, bu filmlerin yeniden çekimlerini yapmaya teşvik eden önemli unsurların başında gelmektedir.

Hollywood’un özellikle bir başka kültürde üretilmiş filmleri ithal edip yeniden çekmesindeki en önemli neden, sinema endüstrinin içindeki kâr mantığıdır. Özellikle 1980’li yıllardan sonra film üretim maliyetlerinin inanılmaz bir hızla artması sonucu uluslararası piyasanın önem kazanmasıyla, yeniden çekim için Amerika Birleşik Devletleri dışındaki ülkelerin filmlerinin seçilmesine daha da sık rastlanılmaya başlanmıştır. Yabancı filmleri yeniden çekmek, yapımcılar için hem ulusal hem de uluslararası pazarda daha güvenli bir alan anlamına gelmektedir¹⁵⁹.

Sinema endüstrisi açısından yeniden çekim mantığının özünde bir değişiklik yoktur. Video piyasasının yanı sıra festivallerin de aracılığı ile yalnızca kendi ülkelerinde değil, Uzakdoğu ile ilgisi olmayan bir kültürel arka plana sahip ülkelerde de bu filmleri takip eden geniş bir kitlenin olması, son yıllarda Uzakdoğu’dan çıkan filmlerin, yapımcıların ilgisini çekmesi için yeterli nedenleri oluşturmaktadır. Hollywood’un bugüne kadar yeniden çekmek için seçtiği filmler genellikle özgün bir öyküye sahip, senaryo çatısı sağlam ve tekrar edilebilir formüle dayanan filmlerdir. Bu özgün fikirler ve kurulu yapı esas alınarak, senaryodaki sadece birkaç yapı ve karakter üzerinde de oynandığında –kısaca güncelleştirildiğinde- film piyasada iyi ses getirebilmektedir.

Sinema endüstrisinin merkezi olan Hollywood, “yeniden çekim”i bir gelenek haline getirmiş durumdadır. Sinemanın icadından bu yana, gerek kendi bünyesi içinde çekilen gerek Avrupa ve Uzak Doğu’da üretilmiş birçok filmi yeniden çekme yolunu seçen Hollywood, bunu kâr için yapmaktadır. Ancak Japon korku filmlerinin derinlikli psikolojisi ve insanların ilgisini çekiyor olması da elbette bunda etkili bir faktör olmaktadır.

Yeniden çekimi yapılan Hollywood korku filmleri, kaynak alınan Japon korku filmlerinin birer yeniden sunumudur (representation). Bu nedenle gerek yeniden çekimi

¹⁵⁹Ryan Coates, “How Japanese Horror Films Influenced Hollywood”, An In-Depth Look, http://www.associatedcontent.com/article/5888/how_japanese_horror_films_have_influenced.html, 19 Temmuz 2005.

yapılan filmlerde ve gerek orijinal Japon korku filmlerinde anlam ve toplumsal değer dizgelerine örtülü ya da açık bir biçimde yer verilmesi söz konusudur. Yeniden sunumla üretilen her ürün gibi, elektronik olarak imajların üretildiği filmler de toplumun yaşayan kültüründen etkilenmektedir. Kullanılan dil statü, konum, ilgili rol tanımları, kimlikler gibi birçok toplumsal hiyerarşilerin yeniden sunumu olarak biçimlenmektedir.

Filmlerde kullanılan teknoloji ve konuşma dili, yaşayan kültürün bir tür ifade aracıdır. Dolayısıyla bu tür yapımlarda bireylerin karakterleri dönemin popüler kültürü ve kitle kültürü kullanılarak anlatılmaktadır. Bireylerin toplumsal katılımlarını belirlemede değer ve anlam dizgeleri, belirli amaçlar temelinde gerçekleştirilmektedir. S. Hall dil yoluyla bir anlam çerçevesi çizildiği ancak bu tür üretimlerde dört sürecin iç içe geçtiği görüşündedir. Bunlardan ilki, dilin bir kültürün anlatım aracı olarak nasıl kullanılacağına düzenlenmesidir. Bu nedenle Saussure'un de belirttiği gibi, dildeki anlamlar bir takım zıtlıklar içinde (kadın/erkek, siyah/beyaz, alt sınıf/üst sınıf...vb) stereotipleştirmelerle sunulmaya çalışılmaktadır. İkincisi, bir takım anlam kurguları, "öteki" ile diyaloglar yoluyla kurgulanmaya çalışılır. Çünkü bu diyaloglarda konuşmacılar, belirtmek istediklerine göre kelimeler seçerek anlama uygun hale getirmektedirler. Kuşkusuz kelimeler kişisel değildir. Ancak bu diyaloglarda kurgulanan bir anlam dizgesi vardır. Üçüncüsü; dilin anlamlarının antropolojik olmasından kaynaklanmaktadır. Kültür olarak isimlendirilen sembolik toplumsal düzen, olayların ve karakterlerin tanımlanmasında "yapısal" bir sınıflama sistemi yaratmaktadır. Olayların ve karakterlerin bu sistem içinde yazılı ve yazısız kurallardan oluşmuş "kodları" söz konusudur. Dördüncüsü, psikanalitik ve fiziksel yaşamın farklı rolleri ile ilgilidir. Freud'cu bakış açısıyla toplumsal öznelerle ilişkin cinsiyet kimliklerinin tanımlanmasında bir takım bilinçaltı oluşumların ve elektra-oidipus komplekslerinin tanımladığı eğilimler kullanılmaktadır. Filmlerde yapımcıların algıladıkları ve yapmayı düşündükleri çeşitli kurgulamalarda, hep olay ve özneler arasında öznel bir sıralama ve hiyerarşik anlam dizgeleri söz konusudur. Ancak filmlerde bir yönüyle realiteye dayanarak diğer yandan yaşayan kültürü yeniden kurgulayarak bir yapay metafor yaratılmaktadır¹⁶⁰. Örneğin; yapımlarda yer alan

¹⁶⁰ Stuart Hall, **"The Spectacle of The Other; Representation; Cultural Representations and Signifying Practices"**, Edit: S. Hall, London, Sage Publications, 1997, s. 234-236.

farklılıklar-benzerlikler, yakınlıklar-uzaklıklar gibi ilişki örüntüleri öznel kurgulamalardır. Bu nedenle filmler yapay gerçeklikler sunmaktadır.

2000’li yıllarda Hollywood, Japon korku filmlerinden *Halka* ve *Halka 2 (Ringu 2)*, *Karanlık Sular*, *Garez*, *Garez 2 (Ju-On 2)* filmlerinin yeniden çekimlerini yapmıştır. Çalışmada örneklem olarak ise *Halka* ve *Garez* filmlerinin birincileri ile *Karanlık Sular* filmi seçilmiştir. Çalışmada bu filmlerin seçilme nedeni ise, söz konusu yapımların orijinal versiyonlarının Japonya’da büyük ses getirmesinin ardından, popülerliklerinin artarak ilginin Pasifiğin ötesine geçmesi ve filmlerdeki kültürel kodların farklı şekillerde yansıtılmış olmasıdır. Ele alınan üç filmde de, gerek kadının temsil edilişi, gerek toplumsal ve kültürel temsiller arasındaki farklar, değişik bir biçimde kodlanmaktadır.

4.2. *Halka (Ringu ve Ring) Filmlerinin İncelenmesi*

Bu bölümde, *Halka* filminin Japon ve Hollywood versiyonlarının konu özet ve incelemeleri ile kadının her iki filmdeki temsil ediliş biçimi karşılaştırmalı bir biçimde ele alınmaktadır.

4.2.1. Japon Versiyonunun (*Ringu*) Konu Özeti

Gazeteci Reiko Asawaka’nın (Nanako Matsushima) yeğeni bir arkadaşı ile evde yalnız iken garip bir şekilde ölür. Genç kızın kalbi birden bire durmuştur. Yanındaki arkadaşı ise paralize olmuş ve bir akıl hastanesine kaldırılmıştır. Uzmanlar bu ölüme bir anlam veremezken, Reiko garip bir şehir efsanesi hakkında ilginç şeyler duyar ve bu konunun üzerine eğilir. Yeğeni, öldüğü gecenin bir hafta öncesinde bir grup genç arkadaşı ile bir pansiyonda kalmıştır. Gruptaki arkadaşlarının her biri, genç kızla aynı gece ölmüşlerdir. Ancak film ilerledikçe anlaşılır ki, olup biten her şeyin sebebi bir videokasettir. Gençler o gece kaldıkları pansiyonda bir videokaset izlemişlerdir. Kaset bittikten hemen sonra ise, kaldıkları odanın telefonu çalmış ve bir kadın sesi bir hafta içinde öleceklerini söylemiştir. Olayın peşine düşen Reiko ise bu pansiyona gider ve kaseti bulur, ardından izler. Kaseti izleyen Reiko, aynı telefon konuşmasını deneyimler. Başlangıçta bu hikâyeye inanmak istemese de, eski kocası Ryuji’den (Hiruyoki Sanada)

yardım ister ve kaseti Ryuji de izler. Reiko ve Ryuji kasette gördüklerinin neler olduklarını anlamaya çalıştıkça, efsanenin ne olduğu konusunda bilgi sahibi olmaya başlarlar. Kendilerini, bir medyum ve kızın trajik kaderindeki gizleri çözmeye çalışırken bulurlar.

4.2.2. Japon Versiyonunda (*Ringu*) Kadının Temsil Ediliş Biçiminin İncelenmesi

Japon filmi *Halka (Ringu)*, sahip olduğu “şehir efsanesi” kalıpları nedeni ile Amerikalıların ünlü korku filmi *Şeker Adam (Candy Man)*’ı andırıyor olsa da, aslında Japon korku sineması içerisinde önemli bir alttür olan “hayalet filmleri” türü içerisinde yer almaktadır. Film, “insan ötesi” durumu, kültürel yaşam üzerinden tekniksel araçlar (kamera, televizyon, televizyon seti, videokaset, telefon ve diğer medeni eşyalar) ile ortaya koymaktadır. Filmin başındaki imgelem ise, okyanusun görülemeyen değişebilirliğini, tehdit edici geleneksel metaforlar ile desteklemektedir. *Halka (Ringu)* filmindeki korku 2 kutuptan oluşturulmaktadır: Bilgi teknolojisinin yarattığı korku ve doğanın (yaradılışın) yarattığı korku. Filmde söz konusu her iki tür korku da karıştırılarak birleştirilmektedir.

Bu durum, açık bir şekilde, beden politikalarında da betimlenmektedir. İzleyiciler için filmin en muhteşem sahnesi olan, ölü kız Sadako’nun farklı görünümü beden politikaları için bir örnektir.

Filmde düğüm, son sahnelerde çözülmemektedir. Sadako televizyon monitöründen çıkmakta ve kurbanlarına doğru ilerlemektedir. Kurbanın önüne gelir gelmez ise, kamera Sadako’nun yüzüne odaklanmaktadır. Sadako’nun yüzü saçları tarafından tamamen saklıdır. Sadako’yu yetişkin bir aktör canlandırmaktadır. Yüzü oldukça aseksüel görünmekte ve aynı zamanda zaman zaman erkeksi ve kadınsı olabilmektedir.

Sadako’nun hareketleri güçlü bir şekilde Japonya’daki korku filmlerindeki hayaletlerin kimlik kazanmış halini simgelemektedir. Bu, tamamıyla Japonların deneysel avant-garde dans performanslarını anımsatmaktadır. Tatsumi Hijikita ve Kazuo Ohno tarafından 1960’larda ortaya atılan ve “Karanlığın Dansı” (Ankoku Butoh -Dance of Darkness) olarak tanımlanan bu dans figürleri; birçok Batılı için şok edici etki yaratabilir. Aslında hareketler, ruhun isyanında baş göstermektedir. Bu figürleri

yapanlar, bedenlerinin her taraflarını kullanırlar ancak konuşmazlar; bedenin kendi için konuşmasına izin vermektense doğruları açığa çıkarmayı, güvenilirliği ve derinliği ile gündelik yaşamın yüzeyselliğini reddetmeyi yeğlerler¹⁶¹.

Böylelikle “Butoh”; garipliği, karanlığı ve çürüyen dünyayı araştırmayı amaçlar. Bedenler; böcekler, hayaletler, hayvanlar, sis ya da toz gibi maddelere ya da varlıklara dönüşmektedir. Son dönemde çekilen birçok korku filminde Butoh’un kendine has hareket ve figürleri kullanılmaktadır. Hayaletler, Butoh dansçıları ya da aktörler tarafından canlandırılmaktadır¹⁶².

Filmde ölü kızın karakterleşmesi, korkunun vurgusunda ortaya çıkmaktadır. Filmde korku, insan olmanın hayvansal yolların içgüdüsel bir istek gibi bastırılması ile yaratılmaktadır. Kültür, intikam almaya yönelmekte ve bu intikam sürecinde medya araç olmaktadır. Söz konusu bu hayvansallık ise Sadako’nun bedeni ile sunulmaktadır.

Filmde hayvansallık ve teknoloji arasındaki titreşim tekrarlanmaktadır. Öykü, hareketlilik ve hareketsizlik arasında gidip gelmektedir. Filmde görüldüğü gibi, lanet, bilgi teknolojileri üzerinden verilmektedir. Filmin fikri, yalnızca kuyuya gömülen kızın şahsına göndermeler yapmamaktadır; ayrıca lanet, dünyanın içinde aynı bir virüsü andıran benzersiz bir yerin merkezinden yayılmaktadır. Laneti ortadan kaldırmak için, karakterler kızın gömülü olduğu yeri araştırmaya odaklanmakta ve yedi gün içerisinde bulmaktadırlar. Bu durum filmi, her ne kadar bir yol filmine dönüştürse de, ruhun hareketliliği ve ölü bedenin hareketsizliği birbiriyle mücadele etmektedir. Burada ölü kızın “Bedenimi bulun!” çağrısı; yaşayan bedenlerin unutulmuş cismaniliğini anlatmaktadır.

Halka filmi, 1990’ların ruh halini özlü bir biçimde saptamayı başarmaktadır. Yaygın bir belirsizlik duygusu, çekirdek ailenin bölünmesinden duyulan endişe, teknolojinin altüst edilen yaşamlarımıza akıl sır ermez tehlikeli sonuçlar doğuracak şekilde etkilerde bulunması, kaçınılmaz bir ölüm-kalım duygusu içine sıkışmışlık ve başka çarenin olmayışını¹⁶³ göstermektedir.

Günümüz enformasyon (bilgi) toplumuna göndermeler yapan ve aynı zamanda teknolojinin insanın/insanların gündelik yaşamlarını kolaylaştırmanın ötesine geçerek

¹⁶¹ Ozawa, s. 4.

¹⁶² Ozawa, s. 4.

¹⁶³ Steven Jay Schneider, *Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Film*, İstanbul: Caretta, 2006, s. 891.

“İnsan mı teknolojiye hâkim, yoksa teknoloji mi insana?” sorusunu düşündüren film, küresel dünyamızda tam anlamıyla bir teknoloji devi olan Japon toplumunun, aslında toplum olarak teknolojiden ve onun araçlarından korkularını göstermektedir. Sosyal yapı olarak, zamana ayak uyduran Japon toplumu içerisindeki geleneksel aile kalıplarının yok olduğu gerçeğinden yola çıkarak “öz”ün bir şekilde kaybedildiğini belirten film, dolaylı yollarla Japon insanını eleştirmekte, Japon toplumunun önem verdiği “aile” kurumunun biçim değiştirmesini anlatmaktadır. Sözlü kültürel zenginlikler ve geleneksel görsel Japon sanatları da filmi diğer açılardan besleyen başlıca dinamiklerdir.

Filmde kadının temsil edilişine bakıldığında ise: Kadının kimliğinin biçimlenmesinde önemli bir rol oynayan etkenlerden birisi kadının içinde yer aldığı toplumsal alanlardır. *Halka*, genel olarak Japonya’da geleneksel toplum yapısı içerisinde ev kadını kimliği ile ev içi alanda sınırlandırılan ve erkeğin gerisinde bırakılan kadını, modern toplumsal yapı içerisinde farklı bir alanda konumlandırmaktadır. Filmde verilen mesajlardan biri, özellikle kadının “ev içi” alanları terk ederek “iş hayatına” atılmasıdır. Filmde kadının kamusal alandaki konumu değerlendirildiğinde, evde ve sosyal yaşamda geleneksel rolünden çok daha fazlasını üstlenmek zorunda kaldığı ortaya çıkmaktadır. Kadınların çalışma hayatında yer almalarının toplumun siyasal, kültürel ve sosyal yapılarında önemli değişimleri beraberinde getirdiğine dikkat çeken Öztürk’ün bu düşüncesi¹⁶⁴ filmde gazeteci Asawaka’nın çalıştığı medya şirketi üzerinden kurgulanmakta ve izleyiciye aktarılmaktadır.

Film, Japonya’da, özellikle endüstrileşmeyle başlayan gelişim sürecini işgücünün metalaşması üzerinden vermektedir. Kentleşmenin yoğun olarak yaşandığı dönemi, Asawaka’nın kendisi ve oğlu için verdiği mücadele üzerinden kurgulayan film, kentli olmanın kadın için bir bakıma özgürleştirici bir nitelik taşıdığının altını çizse de, aile baskısının ve yoğun denetimin olduğu ataerkil aileden kurtulan Asawaka’nın, bu açıdan özgürleşip özgürleşmediğini de sorgulamaktadır. Ancak karmaşa ve kalabalık içerisinde Asawaka geleneklerini, namusunu ve dolayısıyla tüm değerlerini kaybetme korkusunu

¹⁶⁴ Öztürk, s. 130.

da açık bir şekilde taşımaktadır. Japon gelenek ve göreneklerini kendine özgü değerleri içerisinde barındırmaya çalışan Asawaka için, yaşam mücadelesi ve oğlunu kurtarma çabaları daha fazla baskı ve dayatmanın mekânı haline gelmektedir. Ancak Asawaka, filmde geleneksel Japon kadını imajının biraz dışındadır ve hala “kadınsı” özelliklerine sahip çıkmaktadır.

Asawaka’nın durumu, bir bakıma Japon ideolojisinde geliştirilen kadın cinselliğinin başat özelliklerini ortaya koymaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde (edilgenlik, annelik ..vb) filmde de bu tür öğeler kullanılmaktadır. Modern toplumsal yapının getirdiği çoğalan işbölümü ve buna bağlı olarak rol çeşitlenmesi, Asawaka’nın kadın kimliği üzerinde de çeşitlenmeye neden olmaktadır. Normal kullanımında kalıp yargı (önyargı), bir şeyin ya da kişinin aleyhine (veya bazen de lehine) olarak, önceden oluşturulmuş bir kanaat ya da yanlılığı göstermektedir¹⁶⁵. Kalıp yargılar, bir gruba ilişkin bilgi, inanç ve beklentilerimizi içeren bilişsel yapılardır¹⁶⁶.

İrk, cinsiyet, yöre, ulus ve meslek grupları gibi çeşitli gruplardan olan insanların kategorileştirilerek aslında çok çeşitli özellikler gösterebilecekleri/gösterdikleri halde, hepsinin aynı özelliği/özellikleri gösteriyor gibi düşünülmesi eğilimine de *kalıp yargılı* düşünme denilmektedir¹⁶⁷. Ancak yine bahsedildiği gibi Asawaka için öncelikli olan; evin düzeninin sağlanması ve çocuk bakımındır. Bunlar hâlâ kadının temel görevleri arasında yer almaktadır. Toplumsal cinsiyet bağlamında kadının öncelliğinin, kadının çalışmasından yana olmayan bir tavır içerisinde olduğu gerçeğinden hareketle, filmde Asawaka’nın çalıştığı işler vasıfsız olarak nitelendirilmekte ve yine kadının statü atlaması, evlenmesi ve “evinin kadını” olması en güvenilir yol olarak sunulmaktadır.

Asawaka; duyarlı, romantik, evcil, eski kocası Ryuji ise bencil olarak sergilenmektedir. Söz konusu bu kalıplar bir bakıma ataerkil kapitalizmin ortak bileşenleridirler. Bendason toplum içerisindeki kadın ve erkeğin kalıp yargıları ile ilgili olarak, erkeğin böyle davranmasının nedeni, onun dinlenme hakkı kazanmasına, kadınların romantik olmalarının nedenini ise, kadınların gerçek mutluluğu kariyer yapmada ya da başka doyumlarda değil, bir erkeğin aşkında bulabilecek olmaları

¹⁶⁵ Marshall, s. 559.

¹⁶⁶ Z. Kunda, **Social Cognition: Making Sense of People**, Cambridge: MIT Press, 1999, s. 3.

¹⁶⁷ Stephan Franzoi, **Social Psychology**, Dubuque: Brown ve Benchmark, 1996, s. 8.

düşüncesinde yattığını belirtmektedir¹⁶⁸. Bu durum Batı ve Amerikan toplumu için de geçerlidir.

Görünen önemli bir gerçek; toplumda erkeklerin geleneksel egemen rolü üstlenip sürdürme eğilimi içine girerlerken, kızların geleneksel bastırılmış kadın rolüne zorlanmalarıdır¹⁶⁹. Filmde küçük yaşta erkek-kız çocuklarına cinsiyet rollerinin öğretilmesi durumu doğrudan gösterilmemektedir. Asawaka'nın oğlu ile olan anne-oğul ilişkisi, sevgiden daha farklı bir türde bağın gelişmesine yol açmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, filmde sosyal yapı içerisinde, toplumun en temel birimi olan aileden başlayarak çocuk belli yönlendirmeler ile toplumsal cinsiyet ayırımının temeline yönelik mesajları fark etmeden içselleştirebilmektedir. Asawaka'nın oğlu erkekliğe geçişi üç basamakta gerçekleştirmektedir: Anneden ve kadın dünyasından kopmak, bir ritüel yardımıyla erkekliğe geçiş ve erkek olarak toplumun içerisinde kabullenilmek. Bir erkeğin erkek olarak kabul edilmesi için, kadın dünyasından ve sevgi nesnesi olarak anneden uzaklaşması zorunludur. Bu açıdan “kadın gibi olmamak” erkek olmanın ilk koşuludur.

Filmde toplumsal cinsiyete yapılan atıflar açısından örnekleme yoluna gidildiğinde: Asawaka'nın kadınsı kıyafetleri tercih ettiği saptanmaktadır. Ayrıca Asawaka oldukça sakin ve geleneksel Japon değerleri ile yetiştirilmiş kadın modelini sunmaktadır. Oğlu ile olan ilişkilerinde tam bir annedir ve sosyal ilişkilerinde de, “kadınsılık” özellikleri ile özdeşleştirilen sakinlik, sevecenlik, söz dinleyen ve daha bağımlı davranışlar sergilemektedir. Filmde bozulmuş, dağılmış, parçalanmış bir çekirdek aile yapısı söz konusu edilmektedir. Japon toplumu için de toplumun en küçük birimini oluşturan aile, önemli bir kurumdur. Ailenin zarar görmesi, toplum için önemli bir tehlike olarak kabul edilmektedir. Filmde aile/aileler çekirdek aile olarak gösterilmektedir.

Filmde kadının –Asawaka- rolü anneliktir. Her ne kadar modern ve çağdaş bir Japon kadını simgeliyor olsa da, annelik onun birincil görevidir. Ayrıldığı eski kocasından yardım istemesi ve Ryuji'nin yardımını fazlasıyla alması, Japon toplumunda

¹⁶⁸ Bendason, s. 12-13.

¹⁶⁹ Jaen Stockard, Miriam M. Johnson, “Gender Inequality In Cultural Symbolism and Interpersonal Relations”, *Sex and Gender In Society*, New Jersey: Prentice-Hall, 1996, s. 3.

kadının yalnız başına çok yol alamayacağını göstermektedir. Filmde dolaylı olarak Japon toplumunda kadın; her şeyden önce “annedir” mesajı verilmektedir.

Filmde Asawaka, geleneksel ile modern arasında bir noktada sunulmaktadır. Daha çok geleneksel kimlik kalıpları içerisinde davranmaktadır. Asawaka, kadınsı roller içerisinde hareket etmektedir. Her hangi bir şekilde erkeksi bir rol veya davranış kalıbını benimsememektedir. Oğlunu Sadako’nun lanetinden koruması ise, tamamen annelik içgüdüsünün vermiş olduğu bir tetiklemedir ki, bu da kadınsılık rolü ile özdeşleştirilebilir. Kamusal alan içerisinde gerek kadın gerek erkeklerle olan ilişkilerinde oldukça sınırlı ve sevilidir. Geleneksel Japon kadın imajının dışında da olsa, bir “Japon” kadını olarak yerini bilmekte ve ona göre davranmaktadır.

Asawaka’nın karar verme sürecindeki aktifliği herhangi bir şekilde gösterilmemektedir. Esrarlı olayı çözme girişimine eski kocası Ryuji ile başlaması, Asawaka’nın zaman zaman Ryuji’nin söylediklerine uymasını bile sağlamaktadır. Bu durumda Asawaka’nın uyumlu karakterinin altında, karar verme sürecinde aktif bir rol üstlendiği söylenemez.

Bu bağlamda Asawaka; yumuşak, uyum gösteren, güçsüz, kabullenici, kararsız, bağımlı, edilgen özelliklerini taşıması nedeni ile tam bir Japon kadını simgelemektedir.

4.2.3. Hollywood Versiyonunun (*Ring*) Konu Özeti

Filmin Hollywood versiyonunun olay örgüsü Japon versiyonununki ile aynıdır. Yalnızca karakterlerin isimleri değiştirilmiştir. Japon versiyonundaki gazeteci Asawaka (Nanako Matsushima)’nın yerine Hollywood versiyonunda gazeteci Rachel (Naomi Watts); eski kocası Ryuji (Hiroyuki Sanada) yerine ise Noah (Martin Henderson) karakterleri yer almıştır.

4.2.4. Hollywood Versiyonunda (*Ring*) Kadının Temsil Ediliş Biçiminin İncelenmesi

Halka (Ring), bir alttür olarak “sürrealist korku filmleri” ile “hayalet korku filmleri”ni andırmaktadır. Film, kültürel yaşam üzerinden “insan ötesi” durumu tekniksel araçlar (kamera, televizyon, televizyon seti, videokaset, telefon ve diğer medeni eşyalar) ile ortaya koymaktadır.

Halka filminde düğüm, son sahnelerde çözülmemektedir. Samara televizyon monitöründen çıkmakta ve kurbanlarına doğru ilerlemektedir. Kurbanın önüne gelmez ise, kamera Samara’nın yüzüne odaklanmaktadır.

Halka filminde ölü kızın karakterleşmesi, üretilen korkunun vurgusunda ortaya çıkmaktadır. Filmde üretilen korkuda merkez rol üstlenen etken, toplum ya da kültürdeki yaygın teknolojik bakışlardır. Filmdeki korku; insan olmanın günümüzde cyborg*lara dönüşülebileceğini de sergilemektedir; Samara’nın konuşma biçimi de bunu örneklemektedir. Filmde, Samara’nın babası elektrikle kendini öldürür; bu durum aslında, teknolojiden duyulan korkunun takıntılı bir şekilde dışavurumudur. İnsan olmanın hayvansallığı (sosyalleşememe) ise atların, güzel yerlerin, ağaçların ve okyanusun yerine geçmesi ve sergilenmesi ile sunulmaktadır.

Film, kontrol altında tutulan bedenleri normal gibi göstermektedir. Örneğin, Samara’nın hastane odasına yatırıldığı sahnede ayaklarında elektrik kablolarının oluşu ve prize bağlı olması, aynı bir şeytan tuzağını andırmaktadır. Böylelikle filmde bedenler medenileştirilmekte ve evcilleştirilmektedir. Çünkü lanetli ve deli olarak nitelendirilen Samara’nın akıl hastanesinde oluşu ve sürekli gözetim altında tutuluşu, onun lanetinin ve hastalığının evcilleştirilmesi anlamına gelmektedir. Lanetin evcilleştirilmesi, Samara’nın bedeninin medenileştirilmesi anlamına da gelmektedir. Toplumun geneli gibi olan kişi (Samara) normal olduğunda, bir anlamda da medenileşmiş olmaktadır. Bu nedenle filmde bedenlerin konuşmasına izin verilmemektedir; onların maddeselliği inkâr edilmektedir.

Ancak *Halka* filmi, karakterlerin fiziksel hareketlerinin yörüngesini belirlemektedir. Sonunda kuyunun ve ölü kızın yerini bulsalar bile, bu mutlu bir sona

* Canlı doku ile robotun bir araya gelmesidir. Örneğin yapay bir insanın yapay bir kolu var ise, söz konusu o kişinin cyborg olduğu söylenebilir.

işaret etmemektedir. Ta ki, lanetli videokasetin sayısını arttırmaya gerek kalmadığı sürece. Böylelikle, öykü daha açık bir sona kavuşmaktadır. Sanki öykü bize, insan olmanın ön koşulunun bedensel bir takım şeyler ödemekten geçtiğini anlatmaktadır. Ancak sahip olduğumuz teknolojilerin sömürülerinden başka bir seçeneğimiz olmadığına da dikkat çekmektedir.

Genel olarak bakıldığında, Hollywood filmlerinde kadın düşmanlığının en fazla olduğu film türünün “korku” olduğu söylenebilir. Korku türü içerisinde yer alan kadınlar; edilgen, tehlike anında kurtarılması gereken, ayak bağı olan, aptal, kendine kötü muamele edilmesini adeta isteyen kişiler olarak inşa edilirler¹⁷⁰. Ancak *Halka* genel Hollywood korku kalıplarını yıkmaktadır. Filmin ana karakteri sarışın bir kadın olmasına karşın; genel tanım içerisinde kabul edilen edilgen, tehlike anında kurtarılması gereken, ayak bağı olan, aptal kişi imajı çizmemektedir. Aksine daha etken, beklemeyen, pratik ve akıllı bir model oluşturmaktadır. Bunda, son yıllarda kadının Amerikan toplumu içerisindeki konumunun da etkisi olduğu söylenebilir.

Halka filmi, oldukça başarılı bir yapım olmakla birlikte, Amerikan kültürüne başarılı bir şekilde uyarlanan bir filmidir. Öyküdeki mekânlar, muhteşem şekilde Amerika’ya uyarlanmıştır. Film, korkunun yaratılma yollarını sunarak, bunu olağanüstü derece büyütmektedir.

Filmde kadının temsil ediliş biçimine bakıldığında ise: Kültürel temsil olarak kadın, Hollywood filmlerinde hâlâ bağımlı olarak temsil edilmektedir. Hollywood geleneği; kadını, erkek arzularını tatmin edici bir arzu nesnesi olarak kullanmaktadır. Kadın çoğu zaman sorunlara akılcıl çözüm yolları üretememektedir. Aşk ve evlilik arasında gidip gelen kadınlar; genellikle bir özel alan olan “ev”i seçerek kamusal alan olarak tanımlanabilecek “iş yerlerinden” kendilerini uzak tutmaktadırlar. Ancak *Halka*, kadını bahsedilen bu kalıbın dışına yerleştirmekte ve sunmaktadır.

Batı dünyasında kabul gören Havva mitosunu, filmdeki kadın-kızların neden düşkün olduğu gerçeğini açıklamak için uygun olabilir. Havva mitosunda, evreni hiçlikten kurtaran Tanrı’nın erkeği, kendi imgesine benzer yarattığı söylenmiştir. Tanrı Âdem’e yasak elmaya dokunmamasını emrederek, ona Âdem’in kaburgasından yarattığı Havva

¹⁷⁰ Abisel, s. 97.

adlı eşini verir. Bir yılan gelir ve Havva'yı yasak meyveyi tatmaya yani yasağı çiğnemeye teşvik eder. Böylelikle Tanrı öfkelenir; Âdem'i sorguya çeker, Âdem Havva'yı ele verir, yargılanırlar ve mahkûm olurlar. Cezaları; Âdem ve soyundan gelenlerin sonsuza kadar çalışmasıdır. Havva'nın cezası ise sonsuza kadar acı içinde doğumdur. Yılan da sonsuza kadar onun karnında dolanmaya ve tozla beslenmeye mahkûm olur¹⁷¹. Metin'de anlatılan suçun sorumlusu Havva'dır. Bu yüzden tüm felaketlerin kökeninde Havva vardır. Özetle kadın, kötülüğün kökenidir ve erkeği de kötülük yapmaya teşvik eder. Kadının Bekâreti mitosunda ise, uzun süre halkların bekâreti kutsal saymaları, hatta tanrıçalardan ve rahibelerden bakire olmalarını beklemeleri söz konusudur.

Bu bağlamda filmde kadının neden kötü olduğu açıklık kazanmaktadır. Orijinal filmde farklı olarak, *Halka* filminde Samara'yı öldüren kişi, annesi Anna'dır. Anna, kocasını Havva mitosundaki gibi baştan çıkardığı gibi, evlatlık kızı Samara'yı öldürdüğü için ayrıca kötüdür. Bu nedenle filmde, Anna'nın, toplumdan uzaklaşması ve özgürlüklerinin kısıtlanması verilmektedir. Anna, toplumsal cinsiyet literatüründe erkek egemenliğinin aşağısında bir yerlerde görülse de, aslında film boyunca genel yargı, Anna'nın her zaman kutsal bir yeri olduğu gerçeğidir.

Toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde toplumun/toplumların iki cinsiyete atfettiği roller bellidir: Kadına edilgenlik, susma, muhtaçlık, örgü örme, yemek pişirme gibi roller; erkeğe ise aktiflik, sosyal yaşamda hareketlilik, kendi kendine yetebilme, söz sahibi olması gibi rollerdir. Genel olarak "kadın", kültürlerde kutsal bir yere sahip ise, o halde filmde de söz konusu bu kutsallık toplumsal cinsiyet bazında bazen açık, bazen ise dolaylı anlatımlar ile sergilenmektedir. Örneğin anne Rachel, hem Samara için hem oğlu için, hem de eski eşi Noah için kutsaldır. Rachel, Samara için bir yerden sonra hayatın anlamı, Noah için de kurtarılması gereken kutsal biri olarak tanımlanmaktadır, oğlu için ise yaşamının tek amacı ve tapılası bir yaratık halini almaktadır.

Halka filminde Rachel, karar verme sürecinde aktiftir. Ne yapmak isterse onu yapmakta ve eski kocası Noah ister ona uysun, ister uymasın, Rachel yine de bildiğini okumaktadır. Fikirlerini ve düşündüklerini, pratiğe geçirirken her hangi birinin

¹⁷¹ Bensadon, s. 15-20.

desteğine ya da olumlamasına ihtiyaç duymamaktadır. Bu nedenle Rachel, karar verme sürecinde daha aktif bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda Rachel; sert, uyum göstermeyen, güçlü, yargılayıcı, kararlı, bağımsız, etken özellikleri taşıması nedeni ile tam bir Amerikan kadını simgelemektedir.

Halka filmlerinde şimdiye dek anlatmaya çalıştığımız Japon ve Hollywood versiyonlarında yer alan kadın karakterlerin (Asawaka ve Rachel) cinsel kimlik ve rol özellikleri aşağıdaki tabloda karşılaştırmalı olarak verilmektedir.

Tablo 1: *Halka (Ringu)* ve *Halka (Ring)* Filmlerinde Yer Alan Kadın Karakterlerin Film İçerisinde Cinsel Kimlik ve Rol Özelliklerinin Gösterilişi.

	<i>Ringu</i> Japon Versiyonu	<i>Ring</i> Hollywood Versiyonu
Cinsel kimlik ve rol özellikleri	Asawaka	Rachel
	Edilgen	Etken
	Uysal	Agresif
	Bağımlı	Bağımsız
	Kadınsı Giyimler	Erkeksi Giyimler
	Pratik	Pratik
	Üretken değil	Üretken
	Yumuşak	Sert
	Uyum gösteren ve kabullenici	Hükmetmeyen; ancak yargılayan ve kabullenmeyen
	Karar vermede pasif	Karar vermede aktif
	Kadınsı	Erkeksi

4.2.5. *Halka* Filminin Japon ve Hollywood Çekimlerinin Konu Açısından Benzerlikleri ve Farklılıkları

Halka (Ringu) ve *Halka (Ring)* filmleri gerek Japonya’da gerek Amerika’da büyük yankı uyandıran filmlerdir. Orijinal yapım olan *Halka (Ringu)* filmine, Hollywood’un yeniden çekimini yaptığı *Halka (Ring)* filmi, konu açısından sadık kalmış olsa da, söz konusu iki film arasında farklılıklar göze çarpmaktadır. Söz konusu bu farklılıklar; Doğu kültürünü örnekleyen Japon toplumu ile Batı kültürünü örnekleyen Amerikan toplumunun farklı toplumsal yapı ve kültürel kodları içermelerinden kaynaklanmaktadır. Söz konusu iki filmde toplumsal yapı, aile, din, insan ilişkileri, devlet mekanizmasının farklı işleyişi gibi toplumsal ve siyasal değerlerin birbirlerinden farklı olmasından kaynaklanan değişik inceleme alanları oluşmaktadır.

Örneğin filmin yeniden çekimi olan Hollywood versiyonunda Samara’nın görünümüne daha az önem verilmektedir. Sadako, yetişkin bir genç kız – 18 yaş civarında- Samara daha genç karakterize edilmektedir. Her iki kızın da saçları uzun ve siyahtır, bu özellik geleneksel Japon hikâyelerindeki “öç alan ruh” figürünün anahtar özelliğidir. Ancak Samara’nın yüzü her an gösterilirken, Sadako’nun yüzü film boyunca gösterilmez; yüzü saçları tarafından kapatılmaktadır. Sadece gözü, filmin en korkutucu sahnesi olarak söyleyebileceğimiz sekansta gösterilmektedir. Yüze doğru yöneltilen bu değişik bakış; Batı ve Doğu toplumlarının konu ve kimlik kavramlarına bakışlarını göstermektedir.

Filmlerde bir başka farklılık ise, filmin Hollywood versiyonunun Japon versiyonundan daha çok teknolojik bakış sunuyor olmasıdır. Özellikle Hollywood versiyonunda, teknolojiden duyulan korku keskin hatlarla ayrılmaktadır.

Teknolojiden duyulan korku, açık bir şekilde beden politikalarında da betimlenmektedir. Orijinal yapım olan *Halka (Ringu)*’da beden politikaları ile ilgili dans figürleri bile yer alırken, filmin yeniden çekimi olan Hollywood versiyonunda durum biraz daha farklıdır.

Halka (Ring) filmi, orijinalinden farklı olarak Amerikan sisteminin temeline inmektedir. Çünkü Amerikan ideolojisinde; insan ve anlamlı olmak ya da mevcut

sistemlerin en iyisi içinde var olmak iddiası yer almaktadır. Film, bu yol aracılığı ile Amerikan toplumunun temel inançlarını gündeme getirmektedir.

Erkek egemen söylemin, bakışı ve ideolojisi *Halka (Ring)*'da perdedeki yerini almaktadır. Erkek yönetmenlerin kadınlara uyguladıkları ikili yapı, kariyer ve aşk ya da kariyer ve evlilik temalarıdır. Bu karşıtlıklar büyük toplumsal önem taşımaktadır. Çocuk büyütme işinin ve hayatının kadına ait olması ve kamusal rekabet alanının erkeklerin elinde olmasından kaynaklanan kadına yönelik dolaylı erkek baskısı da filmde rastlanılan başlıca temalardır. Bu açıdan *Halka (Ring)*, genel Hollywood geleneğini bozmamaktadır.

Çünkü genel olarak Hollywood filmlerinde kadınlara en sık uygulanan ikili yapı; kariyer ve aşk ya da kariyer ve evlilik temalarıdır. Yapılması gereken seçim genellikle ya işle çocuklar arasında ya da zorlu bir kamusal yaşamla erkek himayesi arasında seçim yapmaktır. Hollywood geleneğinde bağımsız kadınlar genellikle evcilleştirilirler¹⁷². *Halka (Ring)*; iş, çocuk, kamusal alan mücadelesi, erkek himayesi ve evcilleşme sürecini hissettirmektedir. Ancak bu özelliklere *Halka (Ringu)* filminde rastlanmamaktadır.

Birçok korku filminde hayaletler, ölümle yaşam arasında ya da maddesel beden sınırlarını ihlal edici olarak sunulmaktadır. *Halka (Ring)* ve *Halka (Ringu)* filmlerinde bu sınırlamalar; insan ve hayvan olmak ya da insan olmak ve teknoloji arasında saptanmaktadır. Ancak kritik nokta; bedenlerin ve ruhların maddesel, fiziksel görünümü olmaksızın elde edilememektedir. Bu sınırlar arasındaki sarsıntı, “*Ring* ve *Ringu*” filmlerindeki hayaleti, güçlü bir şekilde geri çağırmakta ve izleyicilere bedenlerin, yerlerini göstermektedir.

¹⁷² Ryan ve Douglas Kellner, s. 220-221.

4.2.6. *Halka* Filminin Japon ve Hollywood Çekimlerinde Kadının Temsilindeki Benzerlikler ve Farklılıklar

Halka (Ringu), film boyunca kadın karakter Asawaka'nın sadece aile içerisinde herhangi bir rolle konumlandırılıyor olmaması ya da sadece özel alandan çok kamusal alan içerisinde yer alıyor olması açısından farklı bir özellik taşımaktadır. Ancak görünürde kadın, erkeklerin egemenliğinde bulunan bir alanda yer alıyor olsa da, bu alanda var olabilmenin koşulunun “erkek gibi” olmak gerekliliği göz önüne alındığında bunun kadın açısından özgürleştirici nitelikler taşıyan bir film olduğunu söylemek mümkün değildir.

Hollywood yapımı *Halka (Ring)* filminde ise film boyunca kadın karakter Rachel “iyi anne” ve “iyi eş” tanımlamalarından çok, özel ve kamusal alanda da farklı ve çeşitli rol kalıpları içerisinde hareket etmektedir. Burada da kadın, cinsiyet sınıflaması açısından daha çok erkek egemenliğinde olan bir alanda yer almasına karşın, bu alanda var olabilmenin koşulunun “erkek gibi” olmak gerekliliği göz önüne alındığında bu filmin de kadın açısından özgürleştirici nitelikler taşıdığını söylemek pek mümkün olmamaktadır. Kadın çeşitli şartlar ile birlikte bu rolü/rolleri benimsemek ya da tercih etmek durumunda kalabilmektedir. Ancak unutulmaması gereken bir diğer nokta ise, *Halka (Ring)* filminin Amerikan değerlerini çok iyi yansıttığı gerçeğinden hareketle toplumsal cinsiyet tanımları açısından kadının kadınsı ya da erkeksi tavırlarının şartlardan daha çok sosyalleşme ile ilgili bir durum olduğudur.

Filmde toplumsal cinsiyete yapılan atıflar açısından örnekleme yoluna gidildiğinde: Rachel daha çok, erkeksi giyim olarak adlandırabileceğimiz pantolon, eşofman altı gibi giyimleri tercih etmektedir. Filmde Rachel'in karakteristik özellikleri *Halka (Ringu)* filmindeki Asawaka'dan biraz daha farklıdır. Filmin başında Rachel'in oğlunun öğretmeni ile aralarında geçen diyalogda öğretmenin, “Bağımsızlığı seviyorsun!” cümlesi bile Rachel'in Asawaka'dan ne kadar farklı olduğunu göstermektedir. Rachel yer yer saldırgan, yırtıcı, daha girişken, bağımsız ve kimseden medet ummayan bir yapı sergilemektedir. Ancak Rachel da özünde kadın olmanın verdiği annelik içgüdüğü ile oğluna sahip çıkmaktadır. *Halka (Ring)* filminde bozulmuş, dağılmış, parçalanmış bir çekirdek aile yapısı söz konusu edilmektedir. Amerikan toplumu için de aile önemli bir kurum olmakla birlikte, toplumun en küçük kurumu

olarak kabul edilmekte ve ailenin zarar görmesi, toplum için önemli bir tehlike olarak görülmektedir. Ancak Hollywood yeniden çekiminde durum oldukça farklıdır. Rachel, bağımsız ve başına buyruk bir kadındır. Oğlu için gerekirse canını verebilir, ama eski kocası olan Noah'ın yardımını beklemez. Bu sorunun altından kendi imkânları ile kalkacağını bilir ve kendinden emindir. Çünkü Rachel, düğümlerin ve gizillerin büyük çoğunluğunu tek başına bulmaktadır. Bu da, bağımsız, özgür yaradılışı altında Rachel'in aslında kadın olarak kendi ayakları üzerinde var olabildiğini ve ne olursa olsun bir erkeğe ihtiyacı olmadığını göstermektedir.

Rachel'in pratik ve girişkenliği; onun kamusal alandaki hareket genişliği ve ilişkilerinde zaman zaman agresifleşebilmesi; meraklı ve erkeklerle kurduğu ilişkileri onun tipik Amerikan kültüründe/toplumunda modern kadının yerini yansıttığının yanı sıra, Asawaka'dan farkını da ortaya koymaktadır. Rachel, kadınsı rollerin yanı sıra erkeksi rolleri de gösterebilmektedir. Tam anlamıyla heteroseksüel bir kadın olan Rachel, yaşadığı toplumun vermiş olduğu kültürleşme/sosyalleşmenin etkisiyle Asawaka'dan farklı rol performansı gösterebilmektedir. Oğlunu Samara'nın lanetinden koruması, annelik içgüdüğü ve dolayısıyla kadınsı bir rol kalıbıdır. Ancak kamusal alandaki kadın-erkek ilişkileri –ki buna dağ evinin çalışanı ile olan sohbeti gösterilebilir- Asawaka'ya göre daha erkeksidir.

Filmin başında, oğlunu okuldan almaya giderken yaptığı telefon görüşmesinde ani çıkışları ve ses tonunu yükseltmesi, Rachel'in erkeksi rollerinin fazla olduğunu göstermektedir. Giyiminde, Batı kültüründe çok normal olan, ancak erkeksilik ile özdeşleştirilebileceğimiz pantolonun bulunması; daha meraklı ve aktif olması; pratik, üretken ve kendi işini yapabiliyor olması Rachel'in Asawaka'ya göre rol performansı içerisinde daha fazla erkeksi roller taşıdığını göstermektedir.

4.3. *Karanlık Sular (Honogurai mizu soko no kara ve Dark Water)* Filmlerinin İncelenmesi

Bu bölümde Hideo Nakata'nın yönettiği *Karanlık Sular (Honogurai mizu soko no kara)* filmi ile söz konusu filmin yeniden çekimi olan ve Walter Salles'in yönettiği *Karanlık Sular (Dark Water)* filminin konu, özet ve incelemeleri ile kadının her iki filmdeki temsil ediliş biçimi karşılaştırmalı bir biçimde ele alınmaktadır.

4.3.1. Japon Versiyonunun (*Honogurai mizu soko no kara*) Konu Özeti

Yoshimi Matsubara (Hitomi Kuroki) eşinden yeni ayrılmış, 6 yaşındaki kızı Ikiko'nun (Rio Kanno) velayet davası için mücadele vermekte olan bir annedir. Kendisine yeni bir iş ve kızı ile birlikte yaşayabileceği yeni bir ev aramaktadır. Yoshimi de kızı Ikiko'nun yaşlarındayken anne ve babası ayrılmıştır. Anne ve babasının ayrılmalarından sonra, çoğu gün okul çıkışında kendisini alacak olan annesini beklemiştir. Yoshimi, kızının da benzer bir sorun yaşamaması için yoğun bir çaba sarfetmektedir. İyi bir anne olmak için çabalarken, kocasının Ikuko'nun velayetini almak için oynadığı kozlara karşı da mücadele etmek zorundadır. Tam da bu sıralarda evlerinin tavanında gün be gün büyüyen su birikintisi dikkatini çeker. Çoktan terk edilmiş, üst katlarındaki daireden damlayan sular, beraberinde davetsiz bir misafiri de getirmektedir. Böylelikle küçük bir kızın (Mitsuko) hayaleti, anne ve kızın yaşamına bir şekilde girmektedir.

4.3.2. Japon Versiyonunda (*Honogurai mizu soko no kara*) Kadının Temsil Ediliş Biçiminin İncelenmesi

Karanlık Sular (*Honogurai mizu no soko kara*) konusundan da anlaşılabilceği gibi korku sineması içerisinde, özellikle Japon korku sineması içerisinde önemli bir alttür olarak tanımlayabileceğimiz “hayalet filmleri” içerisinde yer almaktadır. Japon korku filmlerinde “hayalet filmlerinin” genellikle bilinmeyene dair olan korkulardan ciddi şekilde beslendiğine çalışmanın birinci bölümünde ayrıntılı bir şekilde yer verilmiştir. Bu bağlamda film genellikle hayata açılan yeni bir sayfadan bahsetmektedir. Kocasından ayrıldıktan sonra kendisi ve kızı için yeni bir yaşam başlatma çabası içerisinde olan Yoshimi'nin çabaları buna örnek olarak gösterilebilir. Ancak toplumsal alanda var olabilme çabası ve Japonların “hayalet” inancı, Yoshimo ve kızı Ikuko için farklı bir yaşam deneyimi sunmaktadır.

Filmin öyküsü, oldukça duygusal ve zaman zaman psikolojik temellerden beslenmektedir. İlerlediği çizgi ise mümkün ölçüde sistematik ve organik bir şekilde

kurgulanmıştır. Yoshimi ve kızı Ikuko'nun yaşamlarına giren hayalet kız Mitsuko, anne ve kızın (Yoshimi ve Ikuko) kurmaya çalıştıkları yaşama karşı bir tehdit unsuru olarak değerlendirilmemelidir. Film, bir başarısızlık öyküsü de değildir.

Hemen her korku filminde, mistik olan, karakterlerin ruh halinin yansımasıdır. Dolayısıyla hayalet filmlerinde de diğer dünyadan gelen misafirler, çoğunlukla karakterlerin bilinçaltlarına ittikleri ve unutmaya çabaladıkları şeylerin yeniden ortaya çıkışı, bir nevi onların peşini bırakmayan geçmişin tezahürüdür¹⁷³. Filmde anne Yoshimi de, bu anlamda başarılı bir şekilde kurulmuş bir karakterdir. Sadece kendisine ihtiyacı olacağını çok iyi bildiği kızını kaybetmemek için mücadele veren anne, dışarıdan gelen engellerle psikolojik bir savaşa da maruz kalmaktadır. Bu savaştan aldığı yaralar, giderek kırılmaşmasına, duygusal açıdan ise iyiden iyiye hassaslaşmasına neden olmaktadır. Tam bu noktada ortaya çıkan hayalet kız Mitsuko, aslında Yoshimi'nin ilgisiz geçen çocukluk döneminin bir yansımasıdır. Film, bu anlamda psikolojik kavramları kullanmakta ve bunu karakterler üzerinden iyi bir şekilde verebilmektedir.

Film "hayalet korku" filmi alttürü içerisinde yer almasının yanı sıra, psikolojik korku/gerilim ya da dram olarak da yorumlanabilir. *Karanlık Sular*'da korunaklı, kurallı ve saf bir dünyanın ters yüz edilmesini görürüz. Yönetmen bu durumu simsiyah, bulanık yüzlü şeytani kız çocuğu aracılığı ile vermektedir¹⁷⁴.

Filmin konusu da, *Halka (Ringu)* filminde yer alan konularla oldukça yakın bir ilişki içindedir. Her iki filmde de, eşinden yeni ayrılmış ve çocuğuyla beraber yaşayan bir anne karakteri vardır. Ayrıca kötü deneyimler yaşamış çocukların, neredeyse bir imdat çağrısıyla gerçek hayata müdahale eden hayaletleri de ortak bir temadır. Suyun ve halka formunun kullanımında da benzerlikler söz konusudur¹⁷⁵. Film, sakın ve ağırbaşlı olabilmeyi başarmaktadır. Film, *Halka*'da olduğu gibi aslında bir roman uyarlamasıdır. Japonya'nın Stephen King'i olarak adlandırılan Koji Suzuki'nin romanından bir uyarlamadır. Yönetmen ise *Halka (Ringu)*'nin da yönetmeni olan Hideo Nakata'dır.

Bu bağlamda *Karanlık Sular* filmi, *Halka (Ringu)* filmi ile çok fazla ortak noktada birleşiyor olsa da; teknolojinin insan yaşamına etkileri gibi korkuları vermek yerine,

¹⁷³ Engin Ertan, Suda Büyüyen "Halka", *Sinema*, 2003 Aralık, s. 72-73.

¹⁷⁴ Mitsuyo Wada-Marciano, *Adapting the Modern: Images of Women in Interwar Japanese Cinema*, Carleton University, 1999, s. 98.

¹⁷⁵ Ertan, s. 73.

daha sosyal temalar içerisinde ilerlemektedir. Özellikle “aile” kavramının parçalanmış olduğu gerçeğine dikkat çeken film, toplumun, bir grup olarak kadınların ve bir grup olarak da erkeklerin göstermelerini beklediği özellikler olarak tanımlanabilecek kalıp yargılar gerçeğinin de altını çizmektedir. Bu açıdan bakıldığında, toplum içerisinde birey olarak kadınların ve erkeklerin –ancak filmde özellikle kadınların- toplumsal, psikolojik ve ekonomik sorunları konu edilmektedir. Bu sorunların çoğu, filmde, kadına toplum tarafından biçilen rollere ilişkin yaşanan çatışmalardan kaynaklanmaktadır. Filmde Mitsuko’nun annesinin toplumun beklentilerini karşılamaması bunu örneklemektedir. Yani anne, sahip olduğu çekirdek ailesini koruyup kollamak ve geleneksel Japon inancı olan “iyi bir eş, iyi bir anne” modeli yerine, kendini alkolizme vermektedir. Bu da, Mitsuko’nun ölümüne neden olmaktadır. Böylelikle film, kalıp yargı kavramına dikkat çekerek, bu durumun kadının ve erkeğin karşısına sıklıkla bir çifte standart çıkarttığını göstermektedir.

Y. Dökmen kalıp yargılar hakkında, bireylerin kendilerini gerçekleştirmek konusunda engellerle karşılaştıklarını ve toplumun beklentilerini gerçekleştirmek üzere çeşitli yönlendirmelere maruz kaldıklarını¹⁷⁶ belirtmektedir. Ancak kişi, bunlara uymak istemeyebilir.

Bu açıdan incelendiğinde film, yönetmen Hideo Nakata’nın diğer filmi olan *Halka* (*Ringu*) kadar başarılı olsa da ve konu açısından benzerlikler taşısa da, “iyi eş, iyi anne” kavramı üzerinde ısrarla durmaktadır. *Karanlık Sular*, Japon toplum yapısı içerisinde yüceltilen “ev kadını” kimliğini, kadınları eve kapatmanın bir yolu olarak sergilemektedir. Ancak sanayileşme süreci içerisinde kadınların işgücüne duyulan talebi göz ardı edilemeyecek boyutlara ulaşmıştır. Bu durumda kadının iş hayatına girmesi ile birlikte özel alandan kamusal alana çıkış süreci başlamıştır. Ancak kadınlar için tek kamusal alan işyerleridir. Yaşam koşullarının zorlaşması, kapitalist yapı içerisinde kadını çalışmaya itmiştir¹⁷⁷. Film de, bu bağlam çerçevesinde kamusal alan ve özel alan tartışmalarını kadın karakter üzerinden vermektedir.

¹⁷⁶ Y. Dökmen, s. 23.

¹⁷⁷ Donovan, s. 161.

Miyao'ya göre Japon sinemasına estetik ve politik bakış olmak üzere iki farklı açıdan bakmak mümkündür. Estetik bakışa göre, “Japonizm”; toplum içerisindeki kadınların kapalı (içe dönük) konumlarını ifade etmektedir. Politik bakışa göre ise kadınların ideal rolleri; modern öncesi dönemde ev ve ev işleri ile ilgili faaliyetleri ve saflığı ifade etmekte iken, modern dönemde Japon sanatı, ideal orta sınıf kadınının karakteristik özelliklerine göndermeler yapacak şekilde ele alınmaktadır. *Karanlık Sular* filminde, orta sınıfın toplumsal cinsiyet yapısına uzanmaktadır¹⁷⁸. Film de tüm bu öğeleri vermektedir.

Karanlık Sular filmi, Japon korku filmlerinde kullanılan “kadın” figürünü kullanmaktadır. Ataerkil ideoloji içerisinde kurallara uymayan, marjinal olarak değerlendirilen kadınlar ya da kız çocukları bir şekilde ölümle cezalandırılmaktadır. Filmde de kadın olarak Yoshimi ataerkil ideoloji kalıpları dışında hareket ettiğinden ölümle cezalandırılmaktadır.

Filmde Japon kadını olarak Yoshimi'nin özerk bir birey olarak kabullenilmesi; onun doğasını değiştirmek, aile düzeninin çöküşünü hızlandırmak ve cinsiyetler arasında karışıklık doğurmak anlamına gelmektedir. Özgür iradeyi yücelten modern değerlerin tersine, evini yönetmeye çalışan Yoshimi, parçalanmış bir aileye sahiptir – ya da artık bir aileye sahip değildir-. Yoshimi kendine değil kutsal normlarla doğrudan bağlantılı olarak “doğası gereği” aileye ait olmalıdır. Uzun süre iş hayatından uzak tutulan, eş ve anne olarak toplumsal rol ve görevlerini yerine getiren Yoshimi, “verimli” bir misyon yüklenmektedir: “Tutumlu olmak, kızı ile yeni başladığı hayatta evi idare etmek, kızına iyi bir gelecek hazırlamak”. Filmde aile, erkekten (Yoshimi'nin kocasından) çok kadın için (Yoshimi) önem taşıyan bir kurum olarak görülmektedir. İş hayatı ise, kadından (Yoshimi'den) çok erkeğe (kocasısı) özgü bir ayrıcalıktır. Aile alanında, Yoshimi'nin bireyselliği kocasınınkinden daha merkezci, iş alanında ise daha merkezkaç konumda yer almaktadır. Bunun nedeni, ailenin bir toplumun çekirdeği ve en vazgeçilmez unsuru olarak yer almasından kaynaklanmaktadır. Buna göre Yoshimi, aile içindeki yerini bilmek ve konumunun gereklerini yerine getirmek zorundadır. Çalışan ya da çalışmayan kadın için geçerli olan kadınlık vasıflarını taşıyan, ama bunun

¹⁷⁸ Daisuke Miyao, *Exoticism, Japonisme and Nationalism in Cinema from Madame Butterfly to Ringo*, Berkeley: University of California, 1999, s. 18.

yanında “iyi bir eş”, “iyi bir anne” olma özelliklerini kaybetmeyen Yoshimi, modern hayatın gereklerine bu koşullarda uyum sağlayan kadınlardandır. Bu açıdan Yoshimi kendi başına bir birey olarak değil, kendi dışında ve başkaları (kızı Ikuko) için yaşayan bir birey olarak mutlu olmaktadır. Dolayısıyla kocası serbest, kayıtsız, kendine hâkim birey figürünü temsil ederken, Yoshimi hâlâ doğal olarak bağımlı, başkaları (kızı Ikuko) için var olan aile düzeni içerisine gömülmüş olarak resmedilmektedir.

Film, Japonya’da kadınların ev içi alandan çıkarak dışarıda çalışmaya başlamalarının zamanla evin ve ailenin ihmal edilmesine neden olduğunu da göstermektedir. Yoshimi’nin kızı Ikuko’nun okul çıkış saatlerine zaman zaman yetişememesi bunu örneklemektedir.

Rekabetçilik, rasyonalite, manipüle etme ve tahakküm eğilimi film boyunca erkeklere atfedilen özellikler olarak sunulmaktadır. Bu açıdan cinsiyetçi ideoloji, eril özellikleri ile kapitalist değerleri yüceltme, dişil özellikleri ile aşağılama yönünde eğilim göstermektedir. Kapitalizm değişime dönük ürünlere kullanıma dönük ürünlerden daha fazla değer verdiği için onun ideolojisi kullanım değerleri alanını, dolayısıyla da Yoshimi’nin dünyasını ve o dünyaya ilişkin özellikleri (duygusallık, bakış büyütme) aşağılamaktadır.

Filmde, ev yaşamı alanı kadınsı ilkeyle temsil edilmektedir. Bu durum daha çok modern aile ile ilintilendirilen özelliklerin kadınsı olarak anlaşılıp kavranması ve bu özellikler bazında bir kadınlık kavramının kurulmuş olması ile ilgili bir kavramdır. Filmde erkeklik ve kamusal alan arasındaki bağlantı da yalnızca üretim, dağıtım ve yönetim dünyasına büyük ölçüde erkeklerin egemen olduğu gerçeğiyle ilgili değildir. Bu açıdan filmde, Japon toplumsal yapısı içerisinde cinsiyetler arasındaki işbölümü bir otorite paylaşımı olarak da görülmektedir.

Kamusal alandaki rolü sayesinde bir erkek, geleneksel toplumda baba, koca ve evin reisi olarak, aile üyeleri üzerinde otorite sahibidir. Kamusal alanda* kadına en uygun

* “Kamu sözcüğünün İngilizce’de bilinen ilk kullanımı kamu’yu toplumun ortak çıkarları ile bir tutmaktadır. Kamusal sözcüğü herkesin denetimine açık anlamına gelirken “özel” sözcüğü kişinin ailesi ve arkadaşları ile sınırlanan gizli yaşam bölgesidir. 18.yy’da kamusal yaşam ile aile yaşamı arasında belirgin bir sınır yer almaktadır. İnsan kendini kamusal alanda kurarken özel alanda özellikle de aile

görülen iş türü, içeriği ve statüsü açısından kadının ev içi rollerinin bir uzantısıdır¹⁷⁹. Yoshimi'nin durumunda olduğu gibi.

Dolayısıyla Yoshimi'nin belli bir aradan sonra tekrar iş hayatına katılmasına rağmen, erkeklerle aynı konumda yer alamadığı gözlemlenmektedir. Bunun temelinde ise toplumsal cinsiyet ayrımının yer aldığı görülmektedir. Yoshimo'nun büro işleri, sekreterlik ve redaktörlük gibi işlerde uygun görülmesinin yanında, erkekler bilimsel, teknik ve profesyonel olarak nitelendirilen ve aynı zamanda yetenek gerektiren işlerde çalışmaktadırlar.

Filmde Yoshimi'nin ev işleri ve çocuklarla bağlantılı görevlerden sorumlu olması, ev dışında yer aldığı zamanda bile ev içi işlerden sorumlu tutulması söz konusudur. Yoshimi, cinsiyet olarak toplumsal iktidarın ve özel mülkiyetin dışında tutulmaktadır. Bu ikincilleştirmenin önemli desteği, onun özel alandaki etkinlikleri olarak görülmektedir. Eğer Yoshimi ev, aşk ve cinsellik anlamına geliyorsa; içinde yer almadığı alanlar ise genelde para, iş ve siyaset olarak görülmektedir.

Dolayısıyla cinsiyete dayalı işbölümüne göre, kadın “kamusal” olanın uzağında yer almaktadır. Ev ile ilgili faaliyetler kadını politik olanın dışına çıkarmaktadır. Aynı zamanda politikanın da kadını dışlayan bir yapısının bulunduğu düşünülmektedir¹⁸⁰.

Karanlık Sular filminin, *Halka* filminden farkı anne-oğul (Rachel ve oğlu) arasındaki ilişki yerine, anne-kız ilişkisini vermektedir. Bu, filme toplumsal cinsiyet açısından farklı bir bakış kazandırmaktadır. Eichenbaum ve Orbach bu konu hakkında şunları söylemektedirler: “Bilindiği gibi psikolojik gelişim doğumda başlar ve bebeğin bakıcısıyla yaşadığı ilişki bağlamında oluşur. Kadınların psikolojik gelişimi, böylece anne ve kız çocuk arasındaki kadın psikolojisinin oluşumunda önemli olan ilişkiyle gelişmektedir. Anneler ve kızları aynı cinsel kimliği, toplumsal görevi ve toplumsal

içerisinde kendi yaşamını geliştirmektedir. 19.yy'da başlayan değişim aileyi tikel kamusal olmayan bir alanın merkezi olmaktan giderek çıkararak, kamusal alandan daha yüksek ahlaki değerler taşıyan salt kendi başına bir dünya, idealize edilmiş bir sığınak görüntüsü vermektedir. Dolayısıyla kamusal alan insan yaratımı, özel alan ise insanlık durumu olarak nitelendirildi. Başka bir deyişle kamusal alan erkeğin yaratması sonucu oluştu, özel alan ise kadının doğal olarak içinde yaşadığı ve bulunduğu bir dünyaydı”. Öztürk, s. 129.

¹⁷⁹ Öztürk, s. 65.

¹⁸⁰ Aksu Bora, “Kamusal Alan/Özel Alan Mahrumiyet Özgürleşme İkileminin Ötesi”, *Toplum Ve Bilim Dergisi*, 75. Kış, 1997, s. 87.

beklentileri paylaşmaktadırlar. Her ikisi de ataerkil bir kültür ve aile içinde ikinci sınıf vatandaşlar. Bir kadın, kız bebeğe annelik yaparken, kızını kendisine benzemesi için, bir genç kız ve kadın olması için yetiştirmektedir. Erkek çocuğuna annelik yaparken ise onu “öteki” olmak üzere, bir delikanlı ve erkek olmak üzere yetiştirmektedir”¹⁸¹. Cinsiyetin toplumsal sonuçlarından ötürü, anneler, kızlarına ve oğullarına farklı şekillerde davranmaktadırlar. Bu açıdan filmde de, Ikuko büyürken etrafındaki kadın – annesi - imgelerini, gelecekteki kendi imgesini oluşturmak için bilinçli ve bilinçsiz olarak almaktadır. Kendi cinselliğini geliştirme sürecinde onu izlemektedir. Ancak film, Ikuko’nun, annesi Yoshimi’yi model almasını örneklese dahi, anlatısında Ikuko’nun çeşitli yönlerden babaya dönmesini desteklemektedir. Baba ailenin dış dünyaya olan köprüsüdür ve Ikuko o dünyaya ulaşmak için babayı kullanmalıdır. Baba, toplumsal yaşamda daha güvenli bir yere sahip olduğundan, Ikuko babanın kendisini koruyacağını hayal edebilmektedir. Böylelikle sosyal ve psikolojik temellerden beslenen/beslenecek olan Ikuko, Simone de Beauvoir’in “Kadın Nedir?” adlı yapıtında cinsiyetleri ayırdığı gibi kadın olabilecektir¹⁸². Çünkü film, kadının gizemli, sonsuz ve ölümsüz dişi olarak erkekten farklı olduğunu vurgulamaktadır.

Filmde toplumsal cinsiyete yapılan atıflar açısından örnekleme yoluna gidildiğinde: Yoshimi’nin geleneksel Japon kadınına değil, daha çok modern Japon kadınına temsil ettiği ortaya çıkmaktadır. Ancak modern olmasına rağmen Yoshimi’nin oldukça geleneksel kimlik ve rol kalıpları taşıdığı da görülmektedir.

Japonya toplum olarak kadınları, erkeklerden daha aşağı olduklarına inandırmayı koşullandıran, kadınların dünyaya geliş amaçlarının erkeğe hizmet etmek ve erkeğin kendisini büyük görmesini sağlamak olduğunu savunan bir toplum yapısıdır¹⁸³. Aslında bu durum ataerkilliğin ön planda tutulduğu her toplumda geçerlidir. Bu nedenle Yoshimo’nun da kendi kimliğini –burada kimlik derken kamusal alan içerisinde aktif bir şekilde çalışırken, bundan vazgeçerek, evinin kadını olması durumu kast edilmektedir- harcadığı görülmektedir. Filmde Yoshimi daha zayıf, sakın, ılımlı, çabuk etki altında bırakılabilen, daha düşkün ve yardıma muhtaç konumda sunulmaktadır.

¹⁸¹ Eichenbaum ve Orbach, s. 53-54.

¹⁸² Simone de Beauvoir, **Kadın Nedir?**, Çev: Orhan Suda, İstanbul: Düşün Yayınevi, 1962, s. 45.

¹⁸³ Sheila Rowbotham, **Kadının İşi Hiç Bitmez**, Çev: Şükrü Alpagut, Payel Yayınları, 1987, s. 103.

Tüm bu özellikler, toplumsal cinsiyet metodolojisi içerisinde “kadınsılık” özellikleri içerisinde değerlendirilmektedir¹⁸⁴. Filmdeki kadın karakter olarak Yoshimi, erkeğe daha bağımlı ve zaman zaman aşağı düzeydedir; ancak rolünü yerine getirme çabası içinde olduğunu da unutmamak gerekmektedir.

Filmde erkek karakterler –ki burada Yoshimi’nin kocası ve kocasının asansörde sigara izmaritini düğmeye basması kast edilmektedir- suç işleme ve şiddete başvurma biçiminde tepki göstermektedir. Rowbotham’a göre ise kadın, bir koşullanma biçiminin sonucu olarak suç işlemekten çok, nevroz durumu içerisine girmektedir¹⁸⁵.

Filmde Ikuko’nun anneye olan mutlak bağımlılığı, anne üzerindeki mutlak iktidarı olup çıkar. Çünkü Rowbotham çocuğun ruhsal durumunun, annenin ruhsal durumunu belirlediğini¹⁸⁶ ileri sürmektedir.

Tüm bunların yanı sıra film cinsel iş bölümüne de yer vermektedir. Örneğin anaokulunda öğretmen olmak kadınların uğraş alanı olarak belirlenirken, müdür olan ise erkektir. Çünkü ekonomik yapı içerisinde kadınlar bazı sektörlerde yığılmış, bir başka deyişle ayrılmıştır. Buna kadınların o iş bölümü içerisinde gettolaşması ve bazı işlerin kadınlaşması da denilmektedir¹⁸⁷.

Orta sınıftan bir kadın için, bir işte çalışmak özgür olmanın kapılarını açmaktadır¹⁸⁸. Film bu anlayışı da özünde barındırmaktadır. Yoshimi’nin eşinden ayrılması kendi özgüvenini kazanması açısından bir ilk adımken, hemen ardından bir iş bulması da bunu göstermektedir.

Karanlık Sular (Honogurai mizu no soko kara) filminde Ikuko’nun sessiz, zaman zaman utangaç, sakın, ılımlı ve uyumlu bir kız çocuğu karakteri çizdiği görülmektedir. Ikuko, bu nedenle filmin yeniden çevirimi olan Hollywood versiyonundaki Cecilia’dan farklıdır. Çünkü Cecilia hem Amerikan toplumuna özgü, hem de erkeksilik rolleri ile özdeşleştirilebilecek olan maddecilik ve bireysellik özelliklerini daha fazla taşımaktadır. Çünkü Cecilia, barbie bebeği gördüğünde apartmana taşınmak istemekte ve durmadan bebeği sormaktadır.

¹⁸⁴ Rowbotham, s. 107.

¹⁸⁵ Rowbotham, s. 107.

¹⁸⁶ Rowbotham, s. 109.

¹⁸⁷ Yıldız Ecevit, Ücretli Kadın Emeği, *Yapıt*, Sayı 9, Şubat-Mart 1985, s. 73.

¹⁸⁸ Shelia Rowbotham, *Nelli’nin Yanına Oturmak*, Çev: Şükrü Alpagut, Payel Yayınları, 1987, s. 133.

Filmde Mitsuko'nun sarı yağmurluğu ise, Japon kültüründe ön planda yer alan bir giysidir. Güvenç, Japon kültüründe “sarı” rengin giyimde bol bol kullanıldığını ve “Dikkat! Dikkat!” anlamına gelen bu rengin özellikle küçüklerde ve yaşlılarda kullanıldığına¹⁸⁹ dikkat çekmektedir.

Filmde kadın karakterler cinsel kimliğini belli eden simgeleri ve giyimleri özenle seçmektedirler. Etek, bluz, iskarpinler bunların sadece bir kaçıdır. Bu açıdan filmde yer alan kadın karakterler –Yoshima ve anaokulundaki öğretmen kadınlar-kadınısı giyimleri tercih etmektedirler.

Filmde Yoshimo, kadınısı rolleri taşımakta ve yansıtmaktadır. İş, ev, sosyal ilişkilerinde de bu durum görülmektedir. Filmde özellikle bozulmuş, dağılmış, parçalanmış bir aile yapısı söz konusu edilmektedir. Yoshimo ve kocasının ayrılmaları, bunun yanı sıra Mitsuko'nun anne ve babası arasındaki anlaşmazlıklar ve annesinin evden kaçması aile kurumunun parçalandığını ve geleneksel Japon düşüncesinden uzaklaştığını göstermektedir.

Bem''in toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde yaptığı sınıflandırma¹⁹⁰ filmde de kullanılmaktadır. Filmde kadının –Yoshimo'nun- rolü anneliktir. Ondan daha fazlası beklenmez; bu hem kocası tarafından hem de toplum tarafından böyle kabul edilmektedir. Yoshimo kızı Ikuko için iyi bir anne; kocası için iyi bir eş; evin sorumluluklarını yerine getirebilen; evine ve evliliğine sahip çıkan; okul, iş ve sosyal faaliyetleri organize edebilecek kadar yetenekli; iyi yemek yapabilen bir “kadın” modelidir. Ancak kocası ile aralarındaki anlaşmazlıklar, yukarıdaki olumlayıcı tanımlamanın bozulmasına da neden olmaktadır.

Filmde Yoshimo ve anaokulundaki kadınlar geleneksel ile modern arasında bir noktada sunulmaktadır. Ev içi alanda aktif bir konum üstlenen bu karakterler, kendi ayakları üzerinde durmak zorunda kaldıklarında, kamusal alanda da yer alabilmekte ve yaşamlarını devam ettirmektedirler. Ancak filmin ana karakteri Yoshimi, daha çok geleneksel kimlik kalıpları içerisinde davranmaktadır.

Filmde Yoshimo, kadınısı roller içerisinde davranmaktadır. Her hangi bir şekilde erkeksi bir rol veya davranış kalıbını benimsememektedir. Kızı olan Ikuko'yu Mitsuko'nun lanetinden koruması ise, tamamen annelik içgüdüsünün vermiş olduğu bir

¹⁸⁹ Güvenç, s. 58.

¹⁹⁰ Bem, s. 588-599

tetiklemedir ki, bu da kadınsılık rolü ile özdeşleştirilebilir. Kamusal alan içerisinde gerek kadın gerek erkeklerle olan sosyal ilişkilerinde oldukça sınırlı ve seviyelidir. Geleneksel Japon kadın imajının dışında da olsa, bir “Japon” kadını olarak yerini bilmekte ve ona göre davranmaktadır.

Filmde Yoshimo’nun karar verme sürecindeki aktifliği doğrudan görünmemektedir. Boşanmayı hem Yoshimo, hem de kocası ortak bir karar sonucunda istemişlerdir, ancak bunun haricinde evde meydana gelen tinsel olayları fark ettiği an taşınmak istediğinde sırf emlakçısı ve avukatı “kalabilirsin” dediği için kalması, Yoshimo’nun karar verme sürecinde geri planda kaldığını göstermektedir.

Filmde toplumsal cinsiyet rollerinin yerine getirildiği alanlar ise ev, okul, iş ve sokaklardır. Bu bağlamda Yoshimi edilgen, uysal, az meraklı, pratik ve üretken olamayan, yumuşak, uyum gösteren ve kabullenici, bağımlı ve kadınsı gibi toplumsal cinsiyet çerçevesi içerisinde “kadınsı” tanımlamalarla özdeşleştirilebilir.

4.3.3. Hollywood Versiyonunun (*Dark Water*) Konu Özeti

Bir yeniden çekim olan Hollywood yapımı *Karanlık Sular (Dark Water)*’ın konusu, orijinali olan Japon versiyonu ile aynıdır. Ancak filmin, Hollywood versiyonunda, konu daha hafif bir işleyişle ele alınarak ve popülerleştirilerek daha çok insana ulaşabilme avantajını elde ediyor. Filmin konusu: Kocasından ayrılan ve yeni bir evde, yeni bir hayata başlamaya çalışan Dahlia, oturdukları dairede olup biten bir sürü doğüstü olayla karşılaşır. Evin çatlağından sızan koyu renkli su, garip sesler ve daha önce o apartmanda yaşamış küçük bir kızın hayaleti peşlerine takılır. Dahlia, bu kâbustan kendisini ve kızını bir şekilde korumaya ve kurtarmaya çalışmaktadır.

4.3.4. Hollywood Versiyonunda (*Dark Water*) Kadının Temsil Ediliş Biçiminin İncelenmesi

Karanlık Sular (Dark Water) konusundan da anlaşılabilceği gibi korku sineması içerisinde yer almaktadır. Ancak Japon korku filmlerinde “hayalet filmleri” olarak bir alttür içinde değerlendirilebildiği halde, Hollywood sinemasında bu filmi

böyle bir alttüre yerleştirmek doğru olmayabilir. Çünkü Hollywood korku sinemasında alttür olarak hayalet filmleri görülmemektedir. Bu nedenle film, daha çok lanetli ev filmleri kategorisi içerisinde değerlendirebilecek bir Hollywood alttür korku filmidir. *Karanlık Sular*, orijinal yapımı olan *Honogurai mizu no soko kara* filmindeki gibi hayatta açılan yeni bir sayfadan bahsetmektedir. Kocasından ayrıldıktan sonra kendisi ve kızı için yeni bir yaşam başlatma çabası içerisinde olan Dahlia'nın çabaları buna örnek olarak gösterilebilir.

Karanlık Sular (Dark Water) psikolojik, doğaüstü ve karakter temelinde gelişen bir filmidir. Ancak filmin öyküsü, duygusallık temellerinden de beslenmektedir. İlerlediği çizgi ise mümkün olduğunca sistematik ve organik bir şekilde kurgulanmıştır.

Filmdeki hayalet kız Natasha, aslında Dahlia'nın ilgisiz geçen çocukluk döneminin bir yansımasıdır. Film bu bağlamda “lanetli ev” korku filmi alttürü içerisinde yer almasının yanı sıra, psikolojik korku/gerilim ya da geçmişinden psikolojik olarak kopma ile ilgilidir. Buraya kadar filmin orijinal yapımı olan *Honogurai mizu no soko kara* filminden farklı olmadığı anlaşılabılır. Ancak her iki filmi birbirinden ayıran temel özellikler de vardır.

Amerika Birleşik Devletleri'nde aile bir mahremiyet sığınağıdır, kendi üzerine kapanan bir dünyadır, “dışarıdan” gelecek hiçbir tecavüzü kabul etmeyen bir yüz yüze yakınlık mekânıdır. “Dışarı”, ailevi yakınlığın bozulması olarak tanımlanır ve muhafazakârların toplum için tehlikeli bulduğu bir dizi şeyle bağlantılıdır: Boşanma, tekli yaşam, cinsel hastalıklar, kürtaj, kadınların çalışması, vb. Ancak bunların hepsinden daha can alıcı olan, aile “sevgisi”dir¹⁹¹. Filmin sonunda verilmek istenen mesaj, aslında budur: Ailenin gerçekten kutsal olduğu ve “aile sevgisi”.

Genel Hollywood korku filmlerinde katil, çoğu zaman insan ve erkektir. Öfkesi ise cinsellikten kaynaklanmaktadır. Kurbanları ise çoğunlukla kadın; sıklıkla da özgür, genç ve güzel olan kadınlardır. Ancak *Karanlık Sular (Dark Water)*, genel Hollywood korku filmleri özelliklerinin dışında yer alan bir katil-kurban ilişkisi içinde ilerlemektedir. Filmin orijinal yapımı olan *Karanlık Sular (Honogurai mizu no soko kara)* Japon toplumu, inancı ve yaşantısı açısından genel Japon korku filmleri içinde

¹⁹¹ Ryan ve Kellner, s. 255.

değerlendirebilecekken, Hollywood versiyonu ise bir yeniden çekim olması dolayısıyla genelin dışında değerlendirilmektedir.

Klasik Hollywood korku filmlerindeki kadın kurban, tehlikeyi, film boyunca canavarla gülünç bir şekilde paylaşarak geçirir. Örneğin 1933 yapımı *King Kong* filmi, bu tanım için uygun bir örnektir. 1960 yapımı *Sapık (Psycho)* filmi ise, kadına uygulanan şiddet ve işkence bakımından cinselliğin ön plana çıkarılması açısından iyi bir örnektir. *Yabancı (Halloween)* ise, kadın kurbanlara uygulanan şiddet açısından çağdaş bir örnektir. 13. *Cuma* da, benzer eylemlerin kadın karakterler üzerinde uygulanması açısından bir devam filmi örneği olarak değerlendirilebilir¹⁹². Hollywood korku filmlerinde zaman içinde katil; köpekbalığı, goril, kuşlar olabilse de kurban değişmez bir şekilde genç bir kızdır. Bu yaklaşım bir ölçüde, “genç bir kızın ölümü, dünyanın en şiirsel konusudur” biçiminde formüle edilebilmektedir¹⁹³. Ancak *Karanlık Sular (Dark Water)*’da genelin aksine katil, ölü bir küçük kız çocuğunun lanetli ruhu iken, kurban ise bu lanetli ruhun sahibi küçük kızın “anne” arayışına yanıt olabilecek yetişkin bir kadındır.

Batı toplumlarında erkek model, her zaman titizdir ve seçer. Hiçbir zayıflığa izin vermeyen, hiçbir ayrıntıyı küçümsemeyen, seçmeyi bilen ve yanılmayan erkek, uzlaşmazlık, karar, erdem gibi askeri ve püriten erdemlere sahiptir. Erkek seçim “mücadelecidir”. Erkek olmak, “sözünün eri, savaşçı, fedakâr, değerli ve erdemli olmak” ile eş anlamlı tutulmaktadır. Kadın modelde ise kadın yalnızca eril yarışmaya rekabet nesnesi olarak daha iyi girmek için kendi kendini memnun etmekle yükümlüdür (daha çok hoşla gitmek için kendinden hoşlanmak). Kadın, rekabete (erkeklerin bakış açısından diğer kadınlarla girdiği rekabetin dışında) asla girmez. Kendi kendini memnun etme görünümü altında dişil model, bu “hizmet”in yerine getirilmesinde vekâletle görevlendirilmiştir. Kadının belirlenimi özerk değildir¹⁹⁴. Baudrillard’ın erkeklik ve kadınlık durumu arasında belirlediği bu farklılıklar *Karanlık Sular* filmi için de açıklayıcıdır. Çünkü film boyunca bir kadının “kadınsı” mücadelesinin erkek

¹⁹² Williams, s. 144.

¹⁹³ Coral J. Clover, “Her Body Himself”, Joanne Hollows, Peter Hutchings, Mark Jankovich (Ed.). **The Film Studies Reader**, London: 2000, s. 256.

¹⁹⁴ Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, İstanbul: Ayrıntı, 1997, s. 109-110.

toplumu içerisinde zaman zaman zayıf kaldığını, erkeklerle/erkeklerle rekabet bile edemediğini göstermektedir.

Film özellikle cinsiyet rollerinin nasıl öğrenildiğini ve sınırlarının nasıl belirlendiğini de göstermektedir. Bilindiği gibi çocuklar kendilerini doğru bir biçimde erkek ya da kız olarak adlandırmadan önce, bir dizi sözle ifade edilmeyen sinyaller alırlar¹⁹⁵. Çocuk büyürken toplum da, çocuğun önüne cinsiyetine uygun kurallar, şablonlar ya da davranış modelleri dizisi koymaktadır. Belirli toplumsallaştırma etkenleri – özellikle aile, medya, arkadaş grupları ve okul – söz konusu bu beklentileri ve modelleri somutlaştırarak çocuğun bunları sahipleneceği ortamları hazırlamaktadırlar¹⁹⁶. Bununla birlikte çocuklar ilk beş-altı yıl boyunca, kişinin toplumsal cinsiyetinin değişmediğini, herkesin bir toplumsal cinsiyeti olduğunu ve kızlar ile erkekler arasındaki seks farklılıklarının anatomik temelli olduğunu bilmemektedirler. Bu tanımlama çerçevesinde Cecilia'nın bir kız çocuğu olarak, gördüğü oyuncak barbie bebeği, erkek ve kadın özellikleri arasındaki farklılıkları vurgulama eğilimindedir.

Film, kadınların vücutlarına yönelik karmaşık kültürel tutumlarını, kadın vücudunu alçaltarak ve yücelterek sergilemektedir. Dahlia'nın taşındığı apartmana sık sık gelen ve bodrumda gezinen iki genç erkek, kendilerini Dahlia için mahvedecekleri ya da öldürecekleri kadar güçlü olarak duyumsamaktadırlar. Dahlia'nın cinselliği, erkek cinselliği ve erkek saldırganlığından sorumlu tutulabilir. O halde, Dahlia'nın kızı Cecilia ile ilişkilerinde, kendi vücudu ve kendi cinselliğinin gücüne ilişkin korkunun da yeri bulunmaktadır.

Film, kadın cinselliğinin aktarılmasında, kız çocuklarının cinselliğini şekillendirme işlemine başlayanların genellikle anneler olduğunu da göstermektedir. Cecilia'nın psikolojisinin belirli bir yönde şekillenmesinde etkin olan anne-kız iletişiminin önemli yönlerinden birinin aynı cinsiyeti paylaşmalarından ötürü annesi Dahlia'nın kendisini kızı Cecilia ile özdeşleştirmesi olduğu söylenebilir.

¹⁹⁵ Anthony Giddens, **Sosyoloji**, İstanbul: Ayraç Yayınları, 2000, s. 100.

¹⁹⁶ Kaypakoğlu, s. 21.

Çünkü anne, bir kız çocuğu dünyaya getirdiği zaman kendi kendini kopyalıyormuş gibi hissederek. Kızına baktığı zaman kendisini görür. Bir anne erkek çocuğuna baktığı zaman ise tamamıyla kendinin dışında, bambaşka bir yaşamı olacak ve onun için farklı olasılıkları düşünebildiği birini görür¹⁹⁷. Ama Dahlia, Cecilia'nın onun ayak izlerini takip edeceğini bilmektedir. Bu nedenle Eichenbaum ve Orbach'un anne-kız ilişkisi için söylediklerini Dahlia için de uyarlamak mümkündür. Dahlia, kızı Cecilia'ya kadın olmaya uyan duygu ve davranışları göstermektedir¹⁹⁸; saçlarını taraması bunu örnekleyen bir ilişki biçimidir.

Filmde Cecilia, annesinin hem model hem de yol göstericisi olmasıyla kadın olmanın ne olduğu hakkında gerekli dersleri öğrenmektedir ve bunun ötesinde anne-kız ilişkileri, Cecilia tarafından başka sevgi ilişkileri için bir taslak olarak ele alınmaktadır. Cecilia'ya göre, çizilen anne resmi karmaşıktır. Dahlia ise Nancy Friday'ın tanımıyla bir anne olarak ona gereksinim duyduğunu veren; besleyen, temizleyen, kucaklayan, onunla oynayan, konuşan, ona tepki veren insandır. O, önünde gitgide yeni ufuklar açandır. Aynı zamanda anne “hayır” diyebilen, hayal kırıklığı yaratan veya engelleyen, çabuk sinirlenebilen ve yanlış anlayabilen insandır¹⁹⁹. Dahlia'ya uyan bu özellikler, bu tanımlar ve yaşadığı aşırı psikolojik sorunları ve depresif halleri, kızı Cecilia'nın olgunlaşması ve kadınsılaşmasında da etken olabilecek davranışlardır.

Film, toplumsal cinsiyet rollerinin birçok yol aracılığı ile öğrenilebileceğini de göstermektedir. Bunlardan biri de, doğrudan eğitimidir. Dahlia'nın kızı Cecilia'nın geleneksel cinsiyet rolleri ile uyumlu davranışlarını ödüllendirmesi, buna örnek olarak gösterilebilir: Saçlarını taradığında kızına karşı daha yumuşak oluşu bunu göstermektedir. Toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenilmesinde etkili olan bir diğer öğrenme modeli ise, “örnek alma” modelidir. Çocuklar aynı cinsiyetten önemli kişilerin (anne ya da baba) davranışlarını örnek alır ve taklit ederler. Örneğin Cecilia, annesini yemek yaparken ya da izlerken görmektedir ve bir sonraki sahnede kendi tabağını sofradan kaldırmaktadır.

¹⁹⁷ Eichenbaum ve Orbach, s. 57-58.

¹⁹⁸ Eichenbaum ve Orbach, s. 58.

¹⁹⁹ Nancy Friday, **My Mother, My Self**, New York, 1977, s. 3.

Filmde Dahlia'nın geleneksel Amerikan kadınına değil, daha çok modern Amerikan kadınına temsil ettiği görülmektedir. Dahlia, film boyunca aktif, zaman zaman sinirli olabilen, çabuk etki altında bırakılamayan konumda sunulmaktadır. Tüm bu özellikler, toplumsal cinsiyet metodolojisi içerisinde "kadınsılık" özellikleri içerisinde değerlendirilmekten ziyade "erkeksilik" özellikleri içerisinde yer almaktadır. Bu nedenle Dahlia bir kadın karakter olarak, erkeğe sanıldığı kadar da bağımlı değildir.

Orta sınıftan bir kadın için bir işte çalışmak özgür olmanın kapılarını açmaktadır²⁰⁰. Bu nedenle Dahlia'nın eşinden ayrılması onun için kendi özgüvenini kazanması açısından bir ilk adımdır. Hemen ardından bir iş bulup çalışmaya başlaması da bunu göstermektedir. Bu durum, filmin orijinal versiyonu ile benzerlik göstermektedir.

Filmin Hollywood versiyonunda kadın karakterler cinsel kimliğini belli eden simgeleri ve giyimleri özenle seçmemektedir. Etek, bluz, iskarpinleri tercih etmek yerine, erkeksi giyimler olarak tanımlayabileceğimiz pantolon, kot gibi giysileri tercih etmektedir. Film, cinsiyet açısından değerlendirildiğinde Dahlia'nın kadınsı rollerinin yanında erkeksi rollere de sahip olduğu görülmektedir. Bunun için Dahlia'nın evde, işte, sokakta ve insanlarla olan ilişkilerine bakmak yeterlidir.

Filmde rol çeşidine bakıldığında çok değişmediği görülür. Ancak Dahlia'nın daha pratik ve girişken olması, kamusal alanda daha girişken ve sosyal ilişkilerinde zaman zaman agresifleşebilmesi, daha meraklı olması ve erkeklerle kurduğu ilişkileri açısından daha açık olması tipik Amerikan kültüründe/toplumunda modern kadının yerini yansıtmaktadır. Bu, aynı zamanda Dahlia'nın farkını da ortaya koymaktadır.

Filmde erkeksi ve kadınsı rollere bakıldığında; Dahlia, kadınsı rollerin yanı sıra erkeksi rolleri de zaman zaman gösterebilmektedir. Tam anlamıyla heteroseksüel bir kadın olan Dahlia, yaşadığı toplumun vermiş olduğu kültürleşme/sosyalleşmenin etkisiyle Yoshimo'dan farklı rol performansları gösterebilmektedir. Kızı Cecilia'yı Natasha'nın lanetinden koruması, annelik içgüdüğü ve dolayısıyla kadınsı bir rol kalıbıdır. Ancak kamusal alandaki kadın-erkek ilişkileri –ki buna cinsiyeti erkek olan avukatını ve iş görüşmesi için gittiği ve görüştüğü siyah kadınla ilişkileri de örnek gösterilebilir- Yoshimo'ya göre daha erkeksidir. Apartman görevlisi ve emlakçıya

²⁰⁰ Rowbotham, *Nelli'nin Yamna Oturmak*, s. 133.

zaman zaman tavırlarını göstermesi ve insanlara nerede, nasıl davranmaları gerektiğini söylemesi Dahlia'nın erkeksi rollerine örnek olarak verilebilir. Giyiminde, Batı kültüründe çok normal olan, ancak erkeksilik ile özdeşleştirilebileceğimiz pantolonun bulunması; daha meraklı ve aktif olması; pratik, üretken ve kendi işini yapabiliyor olması Dahlia'nın Yoshimo'ya göre rol performansı içerisinde daha fazla erkeksi roller taşıdığını göstermektedir.

Bu bağlamda Dahlia etken, sinirli, meraklı, pratik, üretken, sert, yargılayıcı, kabullenmeyen ve zaman zaman erkeksi rol kalıplarını sergileyebilen bir yapı göstermektedir.

Filmin Hollywood versiyonunda kadının karar verme sürecine aktif olarak katıldığı söylenebilir. Boşanmayı Dahlia ve kocası ortak bir karar sonucunda almışlardır. Bunun yanı sıra, daha başına buyruktur; gerekmeyen şahıslara hesap verme zorunluluğu hissetmez, ancak bunları yaparken de saygıdan ve kadınsılığın dinamiklerinden olan sakinlikten ödün vermemektedir.

Filmde toplumsal rollerin yerine getirildiği alanlar ev, okul, iş, sokaklar ve sinemadır. Yani her iki film arasında toplumsal rollerin yerine getirildiği alanlar açısından farklar bulunmamaktadır.

Karanlık Sular filmlerinde şimdiye dek anlatmaya çalıştığımız Japon ve Hollywood versiyonlarında yer alan kadın karakterlerin (Yoshimi ve Dahlia) cinsel kimlik ve rol özellikleri aşağıdaki tabloda karşılaştırmalı olarak verilmektedir.

Tablo 2: *Karanlık Sular (Honogurai mizu no soko kara)* ve *Karanlık Sular (Dark Water)* Filmlerinde Yer alan Ana Kadın Karakterlerin Film İçerisindeki Cinsel Kimlik ve Rol Özelliklerinin Gösterilişi.

	<i>Honogurai mizu no soko kara</i> (Japon Versiyonu)	<i>Dark Water</i> (Hollywood Versiyonu)
Cinsel kimlik ve rol özellikleri	Yoshimi	Dahlia
	Edilgen	Etken
	Daha uysal	Daha sinirli
	Daha az meraklı	Meraklı
	Kadınsı giyimler	Erkeksi giyimler
	Pratik değil	Pratik
	Üretken değil	Üretken
	Yumuşak	Sert
	Uyum gösteren ve kabullenici	Hükmetmeyen; ancak yargılayan ve kabullenmeyen
	Bağımlı (kızı Ikiku ve genel olarak birçok şeye)	Bağımlı (kızı Cecilia'ya)

4.3.5. *Karanlık Sular* Filminin Japon ve Hollywood Çekimlerinin Konu Açısından Benzerlikleri ve Farklılıkları

Karanlık Sular (*Honogurai mizu no soko kara*) ve *Karanlık Sular* (*Dark Water*) filmleri gerek Japonya’da gerek Amerika’da büyük yankı uyandıran filmlerdir. Hollywood versiyonu orijinal yapıma konu bakımından sadık kalmış olsa da, söz konusu iki film arasında farklılıklar göze çarpmaktadır. Bu farklılıklar; Doğu kültürünü örnekleyen Japon toplumu ile Batı kültürünü örnekleyen Amerikan toplumunun farklı toplumsal yapı ve kültürel kodları içermelerinden kaynaklanmaktadır. Söz konusu iki filmde toplumsal yapı, aile, din, insan ilişkileri, devlet mekanizmasının farklı işleyişi gibi toplumsal ve siyasal değerlerin birbirlerinden farklı olmasından kaynaklanan değişik inceleme alanları oluşmaktadır.

Hollywood versiyonunu konu ve inceleme açısından orijinalinden ayıran noktalar kısaca şöyledir: Dahlia’nın film süresince daha çok insanla iletişim içinde bulunması (avukatı, apartman görevlisi, apartmanda yaşayan diğer adam, iki genç çocuk, vb...); Cecilia’nın hayali arkadaşının gözle görülür bir şekilde herkes tarafından biliniyor olması; çocuk hakları ve aile kurumunun işlevselliğine gönderilen bol mesajlar...

Dahlia film boyunca Yoshimi’den çok daha fazla insanla (kadın-erkek) iletişim kurmaktadır. Avukatı, kocası, apartman görevlisi, iki genç çocuk ve arkadaşları ile yaptığı telefon görüşmeleri filmin, Japon kültüründen ayrı olarak Amerikan toplumun içerisinde bireylerin iletişim ihtiyaçlarını ön planda tutmaktadır. Bunun yanı sıra, film Japon versiyonundan farklı olarak psikanalizi ve geçmişi çok daha fazla kullanarak, bir şekilde meydana gelen olayları nedensellik temellerine oturtmakta ve somutlaştırmaktadır. Filmde Dahlia’nın, olup biten tüm esrarengiz olayları, kocasının ya da iki genç çocuğun yaptıklarını savunması, bunları avukatına ve diğer insanlara aktarması, Amerikan toplumunun soyutluktan çok somutluğa önem verdiğini ve akılcı bir şekilde hareket etmek istediklerini ortaya koymaktadır. Dahlia’nın zaman zaman geçmişini anımsaması ise filmde “ayrıca” ayrıntılı bir şekilde verilen bir durumdur. Filmin Japon versiyonundan bir diğer farkı ise, olayın herkes tarafından su yüzüne çıkartılarak çocuk ve insan hakları gibi olgulara değer verildiğinin altının çizilmesidir. Tüm bunların yanında filmde, orijinalinden farklı olarak, “aile” dolaylı olarak değil de

doğrudan gösterilerek aile kurumunun işlevselliği vurgulanmaktadır. Dahlia ve kocasının filmin son dakikalarında aralarında geçen konuşma ve uzlaşma çabaları ve anlaşma yoluna gitmeleri bunu göstermektedir.

4.3.6. *Karanlık Sular* Filminin Japon ve Hollywood Çekimlerinde Kadının Temsilindeki Benzerlikler ve Farklılıklar

Karanlık Sular (*Honogurai mizu no soko kara*), modern kadını tekrar geleneksel kalıplara sokmaya çalışma çabası açısından dikkat çeken bir filmidir. Kamusal alanda söz sahibi olan bir kadının, özel hayatında mutsuz olması, bir anlamda ataerkil ideolojinin savunduğu tezi destekler niteliktedir. Kadının iş hayatında başarılı olması ve bir erkeğe bağlı olmadan “yalnız” yaşaması onun mutsuz olmasının temelinde yer alan faktörlerdir. Ancak aynı zamanda geleneksel rolleri reddetmeyen ve özellikle çocuğu (kızı) için sayısız özveride bulunan kadın ise, filmde, toplumun ona atfettiği birçok rolü yerine getirmiş bile olsa ne yazık ki yine de mutlu olmayı hak eden kadın olamayacaktır.

Filmin Hollywood versiyonu, kadının özel alanından kurtularak kamusal alan içerisinde bulunmasını bir mücadele dili ile aktarmaktadır. Söz konusu modern kadın, zaman zaman geleneksel kalıplara sokulmaya çalışılsa da, kadın kamusal alanda olabildiğine söz sahibidir. Bir erkeğe bağlı olmadan “yalnız” yaşam mücadelesi ise, kadının ne olursa olsun mutsuz olmasının temelinde yer alan faktörlerden biridir. Ancak aynı zamanda geleneksel rolleri reddetmeyen ve özellikle çocuğu (kızı) için sayısız özveride bulunan kadın, filmde, toplumun ona atfettiği birçok rolü yerine getirmiş bile olsa ne yazık ki yine de mutlu olmayı hak eden kadın olamayacaktır.

Kalıp yargılar, “onlar” ve “biz” ayrımını kapsayan iç-gruplar ile dış-grup varlığının hem bir sonucudur, hem de onu güçlendirmektedir. İç-grup ve dış grupların tutumları özünde birbirlerine benzer, çünkü iç grup duygusu mutlaka bir dış-grup duygusuna yansır ve tersi için de aynı şey geçerlidir²⁰¹. Bu nedenle Dahlia’nın kızı Cecilia ile kurduğu iç-grup ilişkisi, Dahlia’nın başkaları ile kurduğu/kuracağı dış grup ilişkilerine de yansımaktadır. Japon versiyonundaki Yoshimi karakterinden daha farklı ve aktif bir

²⁰¹ Marshall, s. 560.

iletişim ilişkisi içerisinde olan Dahlia iç-grup ve dış-grup ilişkisi çerçevesinde de farklılıklar göstermektedir.

Filmin Hollywood versiyonundaki aile biçimine bakıldığında ise; durum orijinalinde gösterildiğinin tersi değildir. Dahlia ve kocası arasındaki şiddetli anlaşmazlıklar ve bunun sonucunda boşanma durumu, aynı şekilde Natasha'nın anne ve babası arasındaki anlaşmazlıklar da ailenin yok olduğunu göstermektedir. Aile, Amerikan toplumu için de oldukça önemli bir kurumdur. Ancak filmin Hollywood versiyonunda aile yapısı için farklı olarak söylenebilecek nokta, filmin son dakikalarında Dahlia ve kocasının arasında bir uzlaşmanın olduğudur. Söz konusu bu uzlaşma, film üzerinden aslında, “Ne olursa olsun Amerika’da ve Amerikan toplumu içerisinde yaşayan insanlar arasında aile önemli bir kurumdur ve herkes ailesine bağımlıdır. İnsanlar bu önemli kurumun varlığını devam ettirebilmek için elinden geleni yapmalıdır” mesajı verilmektedir.

Hollywood versiyonundaki filmde aile biçimine göre rol performanslarındaki kadın modeli ise –Dahlia-, Yoshimo’dan daha farklıdır. Dahlia’dan da iyi bir anne ve eş olması beklenmektedir, ancak Yoshimo’dan beklendiği kadar çok şey beklenmemektedir. Bu nedenle aile içindeki konumları açısından Yoshimo ve Dahlia arasında niceliksel ve niteliksel olarak farklılıklar bulunmaktadır.

4.4. Gareiz (*Ju-On* ve *The Grudge*) Filmlerinin İncelenmesi

Bu bölümde, *Gareiz (Ju-On)* ve *Gareiz (The Grudge)* filmlerinin konu, özet ve incelemeleri ile kadının her iki filmdeki temsil ediliş biçimi karşılaştırmalı bir biçimde ele alınmaktadır.

4.4.1. Japon Versiyonunun (*Ju-On*) Konu Özeti

Film, evde huzuru bulamamış ve ölümcül bir gareizle evde bulunan herkesi katleden kötü bir ruhun çevresinde gelişmektedir. Sosyal görevli olarak çalışan Rika, o gün, lanetli evde oğlu ve gelini ile birlikte yaşayan yaşlı kadına bakmaya eve gider. Ev, Japon bir karı-kocanıdır. Ama Rika, evde sadece adamın hasta annesini bulur. Kadın

çok korkmuştur ve yalnızdır. Rika, üst katta gizemli bazı olaylar olduğunu görür ve dehşet verici olaylar da böylelikle başlar. Film, olay sırasına pek bağlı kalmadan zaman üzerinde gidip gelerek bu evde yaşanan olayları anlatmaya başlar. Tüm olayların merkezinde ise Rika var gibi görünür, birbiri ardına gerçekleşen ölümler, Rika'yı da takip etmeye başlar.

4.4.2. Japon Versiyonunda (*Ju-On*) Kadının Temsil Ediliş Biçiminin İncelenmesi

Film, Japon yaşamının kendine özgü hallerini –teknoloji ile geleneğin organik olması, travmatik bellek, yayılma- içinde taşımaktadır. *Halka (Ringu)* serisinde olduğu gibi, filmin tonunu belirleyen lanet, var olmak için bir şekilde yayılmak zorundadır. Bu lanet, yeniden üretmek, görülmek, unutulmamak istemektedir. Telefonlardan, güvenlik kameralarından, fotokopi makinelerinden, televizyondan, fotoğraflardan bir şekilde insanların hayatlarına sızmakta ve kurbanlarını hep son bakışta yakalamaktadır. Öte yandan geçmişin lanetini bugün taşıyanlar, hayalet olmak zorunda bırakılanlar, hep ya uzun saçlı kadınlar ya da küçük çocuklardır²⁰².

Filmin klasik anlatım kalıbından (giriş-gelişme-sonuç) uzak olması da, onu ilginçleştiren bir başka özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadının yok sayıldığı, fotoğraflardaki yok edilmiş kadın yüzlerinden anlatılmaktadır. Bunun yanında film aslında, Japon kadınlarının arzu, tutku ve öfkeleri ile dolu olduğunu da göstermektedir. Çünkü Kayako'nun kocası tarafından öldürülmesi, bunun için uygun bir örnektir. Gözler ise, bunun birleşimidir. Filmin öyküsü, Japon geleneğinden, geleneksel bir kültürel hikâyeden gelmektedir. Japonlar bunu “Kral Efsanesi” olarak adlandırmaktadırlar. Öyküye göre, Kral ve uşak satranç oynar ve uşak kralı yener. Kral ise buna dayanamayıp uşağı idam ettirir. Aynı zamanda uşağın, eşini, çocuğunu ve çocuğun kedisini de öldürtür. Çocuğun ve kedinin ruhları ise, öfkeyi taşıyıp şeytana dönüşürler. Ve intikamlarını yavaş yavaş alırlar. Film aynı zamanda, Japonya'da önemli bir dinsel inanış olarak kabul edilen “Budizm”den de beslenmektedir. Çünkü Budizm, temelini şiddetten almaktadır ve filmde de şiddet ön planda tutulan bir dinamiktir²⁰³.

²⁰² Nadir Öperli, Uzakdoğu, Hollywood'da: Melez Yeniden Yapımlar, *Altyazı*, Kasım 2004, s. 38.

²⁰³ The Grudge (Garez) DVD filmi Takashi Shimizu ile yapılan röportaj.

Budizm inancı çerçevesinde, çocuğun masumluluğu ile kedinin masumluluğu birleşerek aslında Budizm'den gelen dogmaların, şiddetin ve lanetin oluşmasına neden olmaktadır.

Garez (Ju-On), geleneksel Japon korku filmlerinin aksine farklı bir yapı sergilemektedir. Genel olarak, Japon korku filmlerinde öykü, “kuşku” üzerine kurulmaktadır. Merak, olayı çözmek için; sonuç ise ne olacağıya yöneliktir, dolayısıyla gerilim de buradan kaynaklanır. Olay örgüsünü karakterle birlikte adım adım izlerken, seyirci keşif serüvenine heyecanla katılır, bazı ipuçlarından yararlanmaya çalışır. Bu nedenle Japon korku filmleri, Hollywood korku filmlerinin aksine seyirciyi entrika ve gerilimle cezp etmek yerine şoklarla sarsabilmek için zaman zaman teknik olanakları ses efektleri gibi kullanmakta ve bunlar ölümün (ya da şiddetin) biçimi olmaktadır. Ancak *Garez*'de izleyici ne kadar korksa da, klasik anlatı kalıbı içinde ilerlememesi onun merak, gerilim ve sonuç üçgenini bağdaştırmasını engellemektedir.

Filmde birden fazla “kadın” karakter kullanılmaktadır. Kadının cinselliğinin doğaüstü güçlerle birleşmesiyle meydana gelen tehdit, Japon korku sinemasında sık olarak yer alan bir olgudur. Ruhu ele geçirilen kadınlar ataerkil yapıyı tehdit eder niteliktedir. Aile ve toplumsal düzen için adeta bir tehlike unsuru olan kadınlar, filmlerde ruhları ele geçirilecek kadar zayıf karakterler olarak verilmektedir. Filmde özellikle Kayoka'nın durumu bunu örneklemektedir.

Japon korku filmlerinde kadınlar birer kurban olarak görülürler ve kocalarının kimlikleri ile Japon mizansenleri içinde hayat bulurlar²⁰⁴. Kadın karakterler adaplı, sınırlandırılmış bir dünyada yaşamaktadır. Dışarıda korkulacak ya da paranormal (telepatik, mistik bir güç) herhangi bir şey yokmuş gibi davranmaktadırlar. *Garez*, alttan alta bunu örneklemektedir. Kayoka'nın platonik aşkının olması, ama eşine bunu yansıtmaması, kendi iç dünyasında bu gizini paylaşması bunu simgelemektedir.

Film, genel itibarı ile Japon toplumunun ataerkil yapısını vurgulamaktadır. Japon filmlerinin çoğunda olduğu gibi, *Garez* şu ya da bu anlamda bir “erkek” filmidir. Japon kadınlarının erkek toplumsal iktidarından özgürleşme ve eşitlik mücadelesi, erkek iktidarının kadınlarca, özellikle duyumsandığı iki alanı doğrudan doğruya etkilemiştir:

²⁰⁴Wada-Marciano, s. 95.

Aile ve cinsellik. Ailede kadınlar üzerindeki hâkimiyet, kadın cinselliği üzerinde hâkimiyeti de içermektedir²⁰⁵. *Garez* bu anlamda aile, kadın, cinsellik, ev içi şiddet gibi birçok alana bakışlar atmaktadır.

Japon korku filmlerinde, istisnalar dışında zor durumda olan ve ruhunun kurtarılmasını bekleyen çoğu zaman “kadın”dır. Bunun açıklaması ise tamamıyla cinsiyet ile ilişkilidir. Bu durumda kurban, çoğunlukla kadındır. Sıklıkla özgür olmak istese de bunu ne yazık ki başaramaz. Bu açıklamadan da anlaşılabileceği gibi, genel Japon korku filmleri içerisinde kadın, kurtarılmayı bekleyen ve acı çeken konumda gösterilmektedir. Bu durum, ele alınan üç filmde de (*Halka*, *Karanlık Sular* ve *Garez*) görülmektedir. Ancak bu özellik, özellikle *Garez*’de ayrıntılı bir şekilde ele alınmaktadır.

Olca İmamoğlu’nun Türk filmlerinde toplumsal cinsiyet rolleri üzerine yaptığı çalışmalardan elde edilen bilgileri²⁰⁶ *Garez* filmi için de kullanmak mümkündür. Filmde özellikle ataerkil aile yapısında, toplumsal alanda ve aile yaşantısında babanın egemenliği söz konusudur. Baba ve koca rollerine sahip olan erkek, her ne kadar filmde başrolü oynamasa da aslında sosyal yapı ve kültürel değerler olarak başrolde. Karısının ve çocuğunun yaşamlarını denetleme hakkına sahiptir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet kalıp yargıları, filmde yer alan insanların temel ihtiyaçlarını cinsiyetlerine göre ayırmakta, etkinlik ve kontrol işlevini çoğunlukla erkeğe, ilişkiler kurma ve bütünleştirme işlevini ise çoğunlukla kadına (*Kayako*) yüklemiştir. Dolayısıyla bu noktada cinsiyetçilikten* bahsetmek mümkündür.

Japon toplum yapısı içerisinde genellikle kadının konumunu belirleyen öğeler aynıdır. Çocuk doğurma ve yaşlanma olarak sınıflandırılabilen bu ayırım kadının toplumsal statüsü üzerinde etkili bir rol oynamaktadır. Yerleşik köy toplumlarında

²⁰⁵ Ryan ve Kellner, s. 247- 248.

²⁰⁶ Olca İmamoğlu “Değişen Dünyada Değişen Aile İçi Roller” Değişen Dünyada Aile- Birey-Toplum Konulu Seminer Bildirisi, İstanbul, Mayıs, 1991. Akt; Emine Demiray, **Türk Sinemasında 1960–1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile**, T.C Anadolu Üniversitesi, Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, No: 603, Eskişehir, 1999, s. 25.

* Cinsiyetçilik şu şekilde tanımlanabilmektedir. Kadının kültürel toplumsal siyasal ve eğitimsel haklarının baskı altında tutularak kadın ve erkek arasındaki güç paylaşımında kadının aleyhine bir eşitsizliğin olmasıdır. Manning Marable, “Siyah Amerika” **Fatihler Yargılamıyor**, Çev: Veli Yılmaz, İstanbul: Tüm zamanlar Yayıncılık, 1992, s. 111.

kadının üretime katkı biçimleri de bu statülerine bağlı olarak değişmektedir. Aile içerisinde kadın ve erkeğin yapması ve yapmaması gerekenler belirlenmiş durumdadır. Geleneksel yapıda aile reisi rolü erkeğe yüklenmiştir. Düzene egemen olan ataerkil yapı erkeğin temsil gücünü de arttırmıştır. Buna bağlı olarak kadın, aile içinde edilgen bir konumda olmakla birlikte aynı zamanda erkek egemen söylemin baskısı altına alınmaktadır. Ev içi karar verme mekanizması erkeğin lehine çalışmaktadır. Toplumun erkeğe ve kadına yüklediği cinsiyet rolleri temelinde şekillenen yapı, ev içi kararların verilmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Dolayısıyla cinsiyete dayalı ayırım bu aşamada da kadının aleyhinde yer almaktadır.

Film, Japon ideolojisinde Kayako'nun cinselliği üzerinde de sıkı bir denetim uygulamaktadır. Japon inancına göre, kadının cinselliği ve ailenin şerefi arasında sıkı bir bağ vardır. Kadınlara, yapacakları herhangi bir kötü davranış nedeniyle topluluğa ve aileye utanç verecek olumsuz bir nitelik yüklenmektedir. Erkeğin erkekliğini ispatlaması, bir kaygıyı beraberinde taşımaktadır. Bu da kaybetme korkusudur. Bu kaygıdan dolayı da kadın cinselliğinin sıkıca denetlenip, öte yandan erkeklerin erkeklik becerilerini sürekli olarak teşhir etmeleri bazı kültürlerde şaşırtıcı olmamaktadır. Filmde Kayako'nun doktora âşık olması, kötü bir davranış olarak kabul edilmektedir. Kayako'nun kocası ise erkek olmanın verdiği yükümlülüğün bir getirisi olarak, “erkekliği” kaybetmeme adına Kayako'yu zalimce öldürebilmektedir. Söz konusu edilen asıl durum ise, aslında Kayako'nun cinselliğinin sıkıca denetlenmesi ve kocasının erkeklik becerisi olarak onu öldürmesidir.

Birçok korku filminde kadın, duygusal, eve bağlı ve bağımlı olarak konumlandırılmaktadır²⁰⁷. Japon geleneği, kadını erkek arzularının nesnesi olarak konumlamaktadır. Ancak zaman zaman “kadınlar, meşruiyet sınırlarını ihlal eden kural yıkıcılar olarak resmedilirler. Aynı zamanda erkek arzularının fetişi, erkek iktidarlarının pasif doğrulayıcıları olarak konumlanırlar”²⁰⁸. Filmde Kayako'nun sunuluş biçimi bunu örneklemektedir. Tam bir kural yıkıcı olarak tanımlanabilecek olan Kayako, kocasının da arzu fetişi ve ölüm oyuncağı olmaktadır.

²⁰⁷ Ryan ve Kellner, s. 218-219.

²⁰⁸ Ryan ve Kellner, s. 219.

Film, cinsiyet stereotiplerini güçlendirmektedir, çünkü bu karakter tespitini kolaylaştırmaktadır. Genel Japon kadınının (Kayako, Kazami gibi) “iyi eş, akıllı anne” olarak tanımı filmde durmadan vurgulanmaktadır. Ancak Kayako, bu tanıma uygun değildir ve sonuçta cezasını çekmektedir.

Garez filminde diğer iki filmde (*Halka* ve *Karanlık Sular*) daha fazla sayıda kadın karakter vardır. Film, toplumsal cinsiyet rolleri açısından da değişik bakışlar sunmaktadır. Örneğin, Kazumi ile kocası Katsuya arasındaki ilişki geleneksel karı-koca ilişkisine göndermelerde bulunmaktadır. Kazumi’nin ev hanımı olması ve filmdeki rolü süresince evden –özel alanından- dışarıya çıkmaması, eşinin annesi olan Saçi ile ilgilenmesi ve yemek yapıp kocasını beklemesi bunu örneklemektedir. Katsuya da, geleneksel erkek tanımlarına uygun özelliklere sahiptir. Katsuya’nın kardeşi Hitomi de, geleneksel kadın tanımlamalarına uygunluk göstermektedir. Özellikle abisi Katsuya’nın evine gelerek mutfığa girip bir şeyler hazırlamak isteyişi, abisini görüp onun “git buradan şimdilik” gibi tavsiyelerini sakın ve uysal bir şekilde dinlemesi bunları göstermektedir. Hitomi’nin yalnız başına yaşaması ise son yıllarda Japon kadınının, iş hayatında kazandığı kimliğin toplumsal statüsünün belirlenmesinde önemli olduğunun altını çizmektedir. Ancak bu durum, Hitomi öznelerinden Japon kadınının tam olarak bağımsızlığını kazandığını söylememektedir. Çünkü Hitomi, özgür olsa ve bağımsızlığını ekonomik açıdan ilan etse de ölmektedir. Parsons’ın belirttiği gibi, erkeksi ve kadınsı rollerle ailesel alt sistemin ayakta kalması ve çocuğun toplumsallaşmasında bir temel sağlamaktadır. Bu durumda babanın ve annenin rollerinin ayırt edilmesi gerekmektedir. Araçsal rol en başta ailenin maddi gereksinimlerini karşılamak için babaya verilirken, kadına ise aile içinde anlamlı rol düşer. Babanın araçsal rolü her şeyden önce ailenin statüsünü de belirleyen mesleğidir. Ev işleri ve çocuklara bakmak ise kadınsı rolün temel etkinlikleridir²⁰⁹. Ancak Hitomi, bu geleneksel kalıpları alt üst ederek kendi var oluşunu kanıtlama çabası içindedir; bu da Parsons’ın belirttiği sosyal yapı içerisinde toplumsal cinsiyet rol tanımlarının değiştiğini vurgulamaktadır. Ancak bu değişim, bir şekilde cezalandırılmaktadır.

²⁰⁹ Sayın, s. 54.

4.4.3. Hollywood Versiyonunun (*The Grudge*) Konu Özeti

Film, tıpkı orijinalinde olduğu gibi içinde öldürüldüğü evde huzuru bulamamış ve ölümcül bir gazele eve bulaşan herkesi katleden kötü bir ruhun çevresinde gelişmektedir. Japonya’da okuyan değişim programı öğrencisi Amerikalı genç kız Karen (Sarah Michelle Gellar) bir yandan boş vakitlerinde sosyal görevli olarak çalışmaktadır. O gün işe gelmeyen bir bakım görevlisinin yerine bakmaya bir eve gider. Ev, Amerikalı bir karı-kocanıdır. Ama Karen evde sadece adamın rahatsız annesini bulur. Kadın çok korkmuştur ve yalnızdır. Karen, üst katta dolaba kilitlenmiş küçük bir erkek çocuk bulduğunda dehşet verici olaylar da yavaş yavaş başlar. Film, olay sırasına pek bağlı kalmadan zaman üzerinde gidip gelerek bu evde yaşanan olayları anlatmaya başlar. Tüm olayların merkezinde ise Karen vardır. Birbiri ardına gerçekleşen ölümler, Karen’ı da takip etmeye başlar.

4.4.4. Hollywood Versiyonunda (*The Grudge*) Kadının Temsil Ediliş Biçiminin İncelenmesi

Hollywood’un yeniden çektiği *Garez (The Grudge)*, “perili ev” alttürü içerisinde değerlendirilebilecek bir yapıdır: “Eve giriyorsun ve lanetleniyorsun.” Batı’da, özellikle de Amerika’da kesin bir yapı vardır: Önce keşfetmek ve ardından nasıl çözeceğini bulmak. Ancak Doğu’da bu biraz daha farklıdır. Hiçbir şey yok olmamaktadır; çözümü yoktur. Film, genel Hollywood filmlerinin aksine suç ve ceza yaptırımlarını uygulamamaktadır. *Garez*’de sebep ve sonuç yoktur. Hiç kimse aslında suçlu değildir. Görünürde masum acı çekmektedir; ancak özüne inildiğinde hiçbirinin masum olmadığı da anlaşılmaktadır.

Hollywood yapımı birçok korku türü filminde, hem kadının cinselliği ve güzelliğiyle filme/filmlere çekicilik kazandırılır, hem de ahmaklığı, korkaklığı ve sakarlığıyla düştüğü kötü durumlardan erkek tarafından kurtarılacak izleyici heyecanlandırılır. Bu duruma Steven Spielberg’in *Jaws* (1975) filminde, dev köpek balığına ilk olarak genç ve güzel bir sarışının ikram edilmesi örnek verilebilir. Bugün

hâlâ kadınların beyazperdedeki zenciliği sona ermemiştir²¹⁰. Ancak *Garez (The Grudge)*, bu kalıptan biraz daha farklı bir şekilde ilerleme göstermektedir. Filmde kadının zenciliği sona ermemiş dahi olsa; kadın cinselliği, ahmaklığı, korkaklığı ya da sakarlığından bahsetmek yanlış olacaktır.

1970’lerde Hollywood korku filminde, kadınlar duygusal, eve bağlı ve bağımlı olarak konumlandırılmaktadır²¹¹. Hollywood geleneği, kadını erkek arzularının nesnesi olarak konumlamaktadır. Ancak zaman zaman “kadınlar”, meşruiyet sınırlarını ihlal eden kural yıkıcılar olarak resmedilirler. Aynı zamanda erkek arzularının fetişi, erkek iktidarlarının pasif doğrulayıcıları olarak konumlanırlar²¹². Kayako’nun platonik aşkı, aslında kendi meşruiyet sınırını ihlal ettiğini gösterirken, aşık olduğu Amerikalı doktorla aralarında bir şeylerin yaşanmaması ise erkek arzularının fetişi, erkek arzularının pasif doğrulayıcıları genel yargısından filmi uzaklaştırmaktadır.

Amerikan kültürünün temel sorunlarından biri olan, iyi kadın ile kötü kadın arasında kalan erkek figürü, klasik öykülü anlatım filmlerinin en verimli konusudur. Kötü kadın, erkeğin saygıdeğer bir kadınla bağdaşamayacağını düşündüğü cinsel isteklere neden olur. Kadının “kötü” imajında, erkeklerin onur kırıcı bulduğu cinsel isteklerin tatmin edilmesi söz konusudur. Diğer yanda, erkeğin annesini ve kız kardeşini anımsatan iyi kadınlar tarafından uyandırılan sevecen tepkiler vardır. İyi kız, erkeğin sevebileceği bir tiptir, ama cinsellik konusunda eksiktir²¹³. *Garez (The Grudge)*’de kötü kadın imajından bahsetmek yanlış olacaktır. Ancak Kayako’nun kocasının dışında başka bir erkeğe aşık olması ve platonik bir aşk beslemesini “kötü” olarak tanımladığımızda, Kayako’yu bu film içerisinde kötü kadın modeli içerisinde değerlendirebiliriz. Bu bağlamda filmdeki kötü kadın imajı daha ideal duyguların nesnesi olacak biçimde değiştirilebilir ve sivrilikleri olabildiğince törpülenmiş bir iyi-kötü kadın karşımıza çıkabilir.

²¹⁰ Âdem Ayakta, “Yatakta Üste Çıkan Kadınlar”, *Cumhuriyet Dergi: Cumhuriyet Gazetesi Pazar Eki*, sayı: 658, 1 Kasım 1998: 13.

²¹¹ Ryan ve Douglas Kellner, s. 218-219.

²¹² Ryan ve Kellner, s. 219.

²¹³ Serdar Kaypakoğlu, *Medyada Cinsiyet Stereotipleri*, İstanbul: Naos, 2004, s. 110.

Genellikle iyi-kötü kadın bağımsız bir cinsellik yaşayan ya da kötü adam tarafından sürüklenen biri olarak görülmektedir²¹⁴. Ancak Kayako sadece aşkının esiridir ve yasak aşkın sonucunda kötü kadın olarak tipleştirilebilir.

Erkek sevdiği kadını göklere çıkarmakta, sembol değeri vermektedir. Kadının güçsüzlüğü mitosunda, erkek kadının koruyucusu olmak istemektedir. Erkekler, katedralleri, köprüleri ve yolları inşa ederken, kadın daha az önem verilen ev işlerini yapmak için evde kalmaktadır. *Garez*, aslında kadının güçsüz ve işlevsiz özellikleri içerisinde, erkeğin de güçlü, üretken ve her şeyin sahibi özelliklerinin içerisinde kaybolmuşluklarını anlatmaktadır.

Genel olarak Hollywood korku filmlerinde, kadının cinselliği ve güzelliğiyle filmlere çekicilik kazandırılmaya çalışılmaktadır. Kadınlar korku filmlerinde ahmak, korkak, sakar ya da düştüğü kötü durumlardan erkek tarafından kurtarılmayı bekleyen kişiler olarak sunulmaktadır. Bu duruma örnek olarak; 1980’li yılların slasher filmi *13. Cuma* serisi verilebilir. Ancak *Garez*, genel Hollywood korku filmlerinden konu bakımından farklı durduğu gibi, kadının sunuluş ve konumlandırılışı açısından da farklılıklar göstermektedir. Filmde kadınlar, arzu nesnesi-cinsel nesne olarak sergilenmemektedir.

Filmde, en sıkça ölüm, evlilik, ruh ve düşkünlük gösterilmektedir. Klasik Hollywood korku filmlerinde, kadın tehlikeyi film boyunca kişisel olarak deneyimleyebilmektedir. Ancak *Garez*, bu tanım için uygun bir örnek değildir. Bu film, kadına uygulanan şiddet ve işkence ile cinselliğin ön plana çıkarılması açısından farklı bir örnektir. Kadın cinselliğinin, seksapalite şeklinde verilmediği filmde, kadın karakterlerden Kayako’nun uzun siyah saçları, duru ve saf beyaz yüzü, özellikle erkeklerin tahammül edemedikleri farklı bir arzu nesnesine bürünmektedir. Kadın cinselliği film boyunca önemsenmemektedir, ancak kadınlar orijinal filminden farklı olarak alternatif bir şekilde sunulmaktadırlar.

Film, özellikle Jennifer’in erkeksi tavırları ile dikkat çekmektedir. *Garez*, orijinal versiyonundan toplumsal cinsiyet sunumu açısından bu noktada ayrılmaktadır. Jennifer, giyiminden sosyal ilişkilerine kadar japon versiyonundaki Kazumi’den farklılık

²¹⁴ Nurçay Türkoğlu, **Görüyorum-Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü**, İstanbul: Der, 2000, s. 82-83.

göstermektedir. Süper markete giderek alışveriş yapması da, bir Amerikan kadını olarak Jennifer'in alanını sınırlandırmamaktadır.

Film, Kayako özelinde Japon kadınının geleneksel yapı içerisinde temel görevlerinin üreme ile ev ve ailenin bakımı olması gerektiğini de vurgulamaktadır. Bu bağlamda film, geleneksel kadın kimliğini “ev kadını”, “iyi anne” rolleri ile pekiştirmektedir. Film için kadının toplum içinde saygınlık kazanması, iyi bir eş ve anne modeli oluşturmaya bağlanmaktadır. Kadının toplumsal prestij sağlamak için başvurduğu iki yol vardır. Bir erkeğin eşi olmak (eşi olunan erkeğin toplumsal değerine bağlı olarak) ve anne olmak. Ancak bu iki durum da kadının kendisini geliştirmesiyle ilgili değildir. Bu bağlamda film, orijinal versiyonundan farklılık göstermemektedir.

Steve Rasnic Tem Hollywood korku filmlerinde karakter yaratımına dair yaptığı belirlemelerde bazı noktalara dikkat çekmektedir²¹⁵. Bu noktaları *Garez* filmine uyarlamak mümkündür. Orijinal versiyonundan farklı olarak olay örgüsü, tüm nesnelerin/kişilerin, başrol oyuncusunun – ya da kurbanın – durumunu yansıtmaktadır. Filmin her bölümü, izleyiciye başrol oyuncusu hakkında bir şeyler anlatmakta ve desteklemektedir. Ancak orijinal filmde durum, biraz daha farklıdır. Hollywood versiyonunda ise, genel Hollywood korku filmlerinde alışık olduğumuz olayların, başrol oyuncusundan (başkahramandan) başka kimseye olmaması durumunun karakterin ne kadar masum ya da sıradan görüldüğü gibi gerçekliklerin önemi yoktur. Bu nedenle *Garez*, genel Hollywood korku filmlerinden ayrılmakta ve başrole yüklediği Karen (kadın) karakterine de göndermelerde bulunmaktadır.

Kadın düşmanlığının en fazla ortaya çıktığı film türü, Hollywood sinemasında korku filmleridir. Korku filmlerinde kadınlar: aptal, pasif (edilgen), erkeğe ayak bağı olan, kurtarılmayı bekleyen, hemen öldürülen karakterler olarak sergilenirler. Bu örneklerin dışında kalan filmlerde ise kadın genellikle, sistemin (mevcut statükonun) koruyucusu, bir bebek saflığı ya da masumiyeti ile canavarı baştan çıkaran olarak resmedilir. Ancak *Garez*, bu durumu değiştirmektedir. Filmdeki hiçbir kadın, koruyucu ya da masum değildir.

²¹⁵ Steve Rasnic Tem, **How to write tales of Horror, Fantasy&Science Fiction**, Ohio: Cincinnati, 1988, s. 37.

Robert Philip Kolker, popüler Hollywood filmlerinde erkek fantezileri ile korkularının ve yerleşik eril tiplerin etkisi ile gerçek olarak adlandırılan fakat gerçek olmayan kadınlar yaratıldığını öne sürmektedir. Ona göre, bu tür filmlerde kadının tutarlı ve etkin bir prototipi yoktur. Erkekler tür filmleri içerisinde kendilerini kadınların sahibi, mahvedicisi olarak görmüşler; hatta kadınları kendilerinin birer uzantısı olarak imgelemişlerdir. Bunun gerçekleşmesi için iki tür fantezi vardır: Bunlardan ilki, baş kaldıran, asi, doyumsuz, yıkıcı kadına/kadınlara ilişkin fanteziler iken; diğeri boyun eğen, pasif, köle olan ya da olmaya meyilli kadına/kadınlara ilişkin fantezilerdir²¹⁶.

Tüm bu bilgiler ışığında ele alındığında, Hollywood korku filmlerinde yaratılan ve sunulan kadın karakterlerin, çoğu filmde aynı, benzer toplumsal cinsiyet rollerini sergilediklerini görürüz. Bu, aynen Hollywood yapımı bilim-kurgu filmlerindeki kadın karakterlerin benzer rollerde olmaları ile doğru orantılıdır. Nasıl ki, çoğu bilim-kurgu filminde “çılgın bilim adamı” rolü, kadınlara verilmiyor²¹⁷ ise; çoğu korku filminde de “katil” rolü kadınlara verilmez. Bilim-kurgu filmlerinde profesyonel olan erkeklerdir, kadınlar ise çoğu zaman asistan olarak sergilenirler. Eğer profesör bir kadın ise, seyirci şaşırır²¹⁸. Korku filmlerinde de seyirciyi şaşırtan, kadının “katil” olması gerçeğidir. Çünkü klasik korku filmlerinden beri kadın karakterlerin birer “kurban” olarak sunulması, onların katil olabilmeleri gerçeğinden izleyiciyi uzaklaştırmıştır. Bilim-kurgu ve korku filmlerinde teşhir edilen kadın oyuncuların belki de tek ve benzer özellikleri: her iki tür içerisinde yer alan kadın karakterlerin oldukça güzel, genç, zayıf, çoğu zaman atletik bir vücuda sahip olmalarıdır²¹⁹.

Toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde baktığımızda, bilim-kurgu filmlerinde kadın karakterler (kadın profesörler), kariyerleri ile özel yaşamları arasında bir seçim yapmak durumunda kalmaktadırlar. Çünkü kültür onlara bunu dayatmaktadır. Korku filmlerinde ise kadına/kadınlara bir seçim şansı bile sunulmamaktadır. Tamamen eril egemen dünyanın hâkim olduğu bir yaşamda, kadın sadece hayatta kalma savaşı vererek varlığını devam ettirmeye çalışmaktadır.

²¹⁶ Robert P. Kolker, “**Woman as Genre**”, Janet Todd (Ed.). *Women and Film*, New York: Holmes and Meier, 1988: 130-131.

²¹⁷ Eva Flicker, “**Between Brains and Breasts – Women Scientists in Fiction Film: on the Marginalization and Sexualization of Scientific Competence**”, Sage Publications: Public Understanding of Science, 2003: 316.

²¹⁸ Flicker, s. 316.

²¹⁹ Flicker, s. 316.

Garez filmlerinde şimdiye dek anlatmaya çalıştığımız Japon ve Hollywood versiyonlarında yer alan kadın karakterlerin (Rika ve Karen; Jennifer ve Kazumi; Susan ve Hitomi; Kayako ve Kayako) cinsel kimlik ve rol özellikleri aşağıdaki tabloda karşılaştırmalı olarak verilmektedir.

Tablo 4: *Garez (Ju On)* ve *Garez (The Grudge)* filmlerinde Yer Alan Kadın Karakterlerin Film İçerisinde Cinsel Kimlik ve Rol Özelliklerinin Gösterilişi.

<i>Ju-On</i>	<i>The Grudge</i>	<i>Ju-On</i>	<i>The Grudge</i>	<i>Ju-On</i>	<i>The Grudge</i>	<i>Ju-On</i>	<i>The Grudge</i>
Japon	Hollywood	Japon	Hollywood	Japon	Hollywood	Japon	Hollywood
Versiyon	Versiyon	Versiyon	Versiyon	Versiyon	Versiyon	Versiyon	Versiyon
Rika	Karen	Kazumi	Jennifer	Hitomi	Susan	Kayako	Kayako
Etken	Etken	Edilgen	Etken	Edilgen	Etken	Edilgen	Edilgen
Erkeksi giyim	Erkeksi giyim	Kadınsı giyim	Erkeksi giyim	Kadınsı giyim	Erkeksi giyim	Kadınsı giyim	Kadınsı giyim
Yumuşak	Yumuşak	Yumuşak	Sert	Yumuşak	Sert	Yumuşak	Yumuşak
Uyum gösteren	Uyum gösteren	Uyum gösteren	Uyum göstermeyen	Uyum gösteren	Uyum göstermeyen	Uyum gösteren	Uyum gösteren
-	-	Kabullenici	Yargılayıcı	Kabullenici	Yargılayan	-	-
-	-	Kadınsı	Erkeksi	Kadınsı	Erkeksi	Kadınsı	Kadınsı
Meraklı değil	Meraklı	Meraklı değil	Meraklı	-	-	-	-

4.4.5. *Garez* Filmlerinin Japon ve Hollywood Çekimlerinin Konu Açısından Benzerlikleri ve Farklılıkları

Filmde bir korku öyküsünün bir rüya ya da karabasandan ortaya çıktığı iddiası, bunun bir esinleyici gücü uyaran bir şey olduğundan kuşkulandırmaya başlanmasıyla ortaya çıkmaktadır. Film, bu anlamda ataerkil bir toplum içerisinde kadınların toplum içerisindeki yerini belirlemektedir. Bu bağlamda *Garez (The Grudge)*, orijinal yapımı olan *Garez (Ju-On)*'den farklılık göstermemektedir.

Garez (Ju-On), fantastik konusu ve masalsı anlatımı ile çatışan temaları aynı anda hem çekici hem de itici bir şekle dönüştürebilmektedir. Ancak *Garez (The Grudge)*, sahip olduğu bütünsellik ve her şeyin basamak basamak ilerleyişi nedeni ile çizgisel bir anlatıma sahiptir.

Her iki filmde de “lanet imajından” bahsedilebilir. Her iki filmin içerisinde bulunan lanetli ruh figürü, her şeye gücü yeten, boyun eğmez ve büyük amaçlar nedeniyle ölümsüz olarak algılanmaktadır.

Cinsel bir edim olan bakmak, sinemada erkeğe özgüdür ve seyirciler bakabilecekleri güzel nesneler istemektedirler. Bakışın maskülenliği ve bakılan nesnenin dişillliği Freud'un ve Lacan'ın teorileri üzerinden gidilerek kurgulanmaktadır. Sinemanın cevap verdiği cinsel hazlar ve temel ihtiyaçlar, en başta diğer insanlara bakarken alınan cinsel haz olan skopofili, daha sonrasında anneyle özdeşleşerek kendini dünyanın bir tanesi sanmanın perdedeki karaktere bakarken ikame ettirilmesiyle bir kendinden geçmeye yol açması olmaktadır. Laura Mulvey'e göre skopofiliyi güzel ve insanın aklını başından alan kadın karakter, özdeşleşmeyi de o karakteri kendi cinsel nesnesi haline getiren mükemmel erkek karakter sağlamaktadır²²⁰. Filmin Hollywood versiyonunda canlandırılan Kayako karakteri, orijinal yapımından farklı olarak farklı şekilde karakterize edilmektedir. Kayako, Mulvey'in ısrarla üzerinde durduğu skopofiliyi gerçekleştirmektedir. Çünkü güzel ve alımlıdır.

²²⁰Mulvey, L. (1975) Görsel Haz ve Anlatı Sineması. *Screen*. Vol. No. 28 – 46. <http://www.filmhor.com/default.asp?sayfa=66>. Çev. Veysel Atayman, (25/06/2007)

4.4.6. *Garez* Filminin Orijinal ve Hollywood Çekimlerinde Kadının Temsilindeki Benzerlikler ve Farklılıklar

Filmin orijinal versiyonunda birden fazla kadın karakter yer almaktadır. Film özellikle uzun siyah saçlı, ince, kırılgan, sessiz genç kadını/kadınları kullanmaktadır. Filmde erkeklerin hor gördüğü, eve kapattığı, cinselliklerini bastırdığı, konuşmalarına ya da belirli konulara karışmalarına izin vermediği ve yalnızca kendi (erkek) zevklerine hizmet etmesi için kullandıkları kadının/kadınların isyanı ve intikama dönüşmüş biçimi dolaylı yollardan gösterilmektedir. Canavarın kadın olmasının en temel nedeni ise, kadının daima eziliyor olmasıdır. Filmde kadının gıcırdama sesi, haykırmak istemesi ancak buna sesinin yetmemesinden kaynaklanmaktadır.

Hollywood yapımı *Garez* (*The Grudge*) de tıpkı orijinal yapımı gibi birçok kadın karakteri içinde barındırmasına karşın Japon yapımından farklıdır. Kadın karakterler daha pratik ve erkeksi özellikler göstermektedir. Kahramanın oluşturulması ve bu rolün de bir kadına verilmesi tipik Hollywood yıldız (star) sistemini anımsatsa da, orijinalinden farklı olarak film, kadın sunumları açısından gelenekçi değil, gelişimcidir.

Dolayısıyla incelenen Japon korku filmleri genelinde kadının sadece aile içi rollerde anne ya da eş olarak konumlandırılmasına rastlanmamaktadır. Kadın kamusal alanda var olma mücadelesi veren, ekonomik açıdan kendince güçlü olduğu için karar verme sürecinde etkin olarak yer alabilen yine de çeşitli faktörlerin etkisi altında kalan bir kadın imajı çizmektedir. Niteliksel içerik analizine tabi tutulduğunda, filmler genelinde ailenin resmedildiği sekanslar çok yoğun olarak yer almamakla birlikte “aile kurma” düşüncesi ve aile içinde kadına ve erkeğe atfedilen rollerin yerine getirilmemesi durumunda ortaya çıkan sapkınlıklar sık sık yinelenmektedir. Ele alınan filmlerin hemen hepsinde canavar figürünün resmedilişi; uzun siyah saçlı, ince, kırılgan, sessiz genç kadınlar ya da kız çocuklarıdır. Bunun nedeni, Japon erotikası ile ilgili bir durum olabilir. Hatta liseli kızlar ya da daha küçük kız çocukları da bu olgu içerisinde tutulabilmektedir. Bu savunmasız, zayıf, güçsüz kadınlar birer cinsel nesne olarak erkeklerin hizmetlerine sunulurlarken, olabildiğince hareketsiz ve sessiz kılınmaktadır. Aynı zamanda bu durum, söz konusu kadın figürlerinin geleneksel toplum yapıları içerisinde (ki Japon toplumu için bu iyi bir tanımlamadır) ideal eş olarak tanımlanmalarını da desteklemektedir. Çünkü ideal kadınlar; savunmasız, itaatkâr, söz dinleyen, sadık kişiler olarak değerlendirilmekte ve kadına atfedilen söz konusu bu sıfatlar

toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde “birincil kadınsı” özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmlere uygulanan niteliksel içerik analizi yönergesinden elde edilen veriler doğrultusunda, Japon ve Hollywood filmlerinde kadının sunumu açısından benzerlikler olduğu gibi bazı alanlarda da farklılıklar saptanmaktadır. Kadının filmlerde demografik açıdan yapılan sunumlarına bakıldığında, gerek Japon gerek Hollywood filmlerinde kadınların evlilik kurumu içerisinde resmedilme oranları aynıdır. Bu açıdan Japon ve Hollywood filmlerinde kadının evlilik kurumu içerisinde daha sık olarak yer alması söz konusu değildir. Filmlerde iş hayatına katılım açısından ise, Japon ve Hollywood filmlerinde kadınların konumlandırılması farklılık taşımamaktadır. Filmlerde yer alan kadın karakterlerin çoğu çalışan kadınlar olarak sunulmaktadır. Filmlerde aile yapısına bakıldığında ise dikkat çeken, filmler genelinde düzenli bir aile görüntüsüne rastlanmıyor olmasıdır. Hem Japon hem de yeniden çekimleri olan Hollywood yapımlarındaki aile; iletişim kopukluğu olan, parçalanmış ya da parçalanmak üzere olan aile görünümündedir. Geleneksel aile sadece geçmişe duyulan bir özlemi gidermek amacıyla zaman zaman kullanılsa da genellikle modern çekirdek aile yapısı, filmler genelinde daha sık yer almaktadır.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bireylerin içinde bulundukları toplumsal yapı, onlara atfedilen rol ve statülerin değişmesine zemin hazırlamaktadır. Toplumsal yapıdaki söz konusu değişimler, bireylerin toplumsal rol ve statülerinin farklılaşmasını da beraberinde getirmektedir. Bu nedenle toplumsal yapı, toplumsal roller ve statü sistemleri üzerinde şekillendirici bir etkiye sahiptir. Kadının toplumsal konumu ve yeri de bu süreçten doğrudan ya da dolaylı olarak etkilenmektedir. Toplumsal alanda yaşanan değişimler kadının özel ve kamusal alanda farklı rol ve statülerle donatılmasına yol açmaktadır. Dolayısıyla bu rol ve statüler kadının konumlandırılmasını farklılaştırmaktadır. Söz konusu farklılaşmalar modern ve geleneksel toplumlarda benzerlik ve farklılıklar ortaya çıkarmaktadır.

Bu açıdan geleneksel toplum yapısına bakıldığında, bireylere yüklenen rol ve statüler aile yapısı içerisinde de belli alanların sorumluluklarını kadına, belli alanların sorumluluklarını da erkeğe yükleyerek, bir anlamda aile içinde cinsiyete dayalı bir ayırımın ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Kadın ve erkeğin dünyaya geldiği ve cinsiyet rollerinin olduğu aile ortamı, bu yapı içerisinde ataerkil sistemin egemenliğinde olduğundan geleneksel geniş aile yapısı içerisinde kadın, çocuk doğurmak, yemek yapmak, evin düzenini sağlamak gibi ev içi rollerle sınırlandırılmış, ayrıca tarımsal alanda erkeğe ait rolleri de çoğu zaman üstlenmiştir. Erkek egemen yapı içerisinde kadının ev içi alana hapsedilerek erkek egemen söylemin devamlılığının sağlanmaya çalışılması söz konusudur. Akrabalık ilişkilerinin yoğun olduğu ve aidiyet duygusunun yaşandığı bu toplum yapısı içerisinde kadın, özel alan içerisinde sıkışıp kalmış ve genellikle “anne” ve “eş” olarak toplum içerisindeki yerini almıştır. Bu nedenle iktidarın erkeğin egemenliğinde olduğu bu yapı içerisinde kadın, ezilmekte ve toplum içerisindeki konumlandırılması ancak “birinin eşi” ya da “kızı” olarak gerçekleşmektedir. Toplum içerisinde ekonomik açıdan güçlü olan erkek belirleyici rollerde yer alırken, kadının daha çok düzenleyici rollerde yer aldığı görülmektedir. Toplumsal cinsiyet ayırımına bağlı olarak ortaya çıkan bu ayrımcılık, etkinlik ve kontrol işlevini erkeğe vermekte, ilişkiler kurma ve bütünleştirme işlevini ise çoğunlukla kadınla bütünleştirmektedir. Erkek egemen ideoloji ve toplumsal cinsiyet kavramıyla dikkat çeken bir başka özellik ise, kadının cinselliğinin erkek tarafından denetleniyor

olmasıdır. Kadının cinselliği denetim altına alınmakta aile şerefi ile ilişkilendirilerek bu denetim meşrulaştırılmaktadır.

Modernleşmeyle birlikte kadınların geleneksel yapıdan kurtularak modern bir görünüme kavuşmaları, toplum içerisinde üretken ve söz sahibi bireyler olarak yer almaları söz konusudur. Bu durumda ortaya çıkan paradoks, kadının bir yarıyla iş hayatında başarılı olmaya çalışan üretken birey olmanın mücadelesini vermesi, diğer taraftan da kitle iletişim araçları kanalıyla kendisine sürekli olarak dayatılan “ideal kadın” ölçülerine uymaya koşullandırmasıdır. Erkek egemen ideoloji kadını bir yarıyla özgür bırakır gibi görünse de bu sefer de farklı biçimlerde denetim altına almaktadır.

Konumuz olan farklı iki sinema geleneğindeki filmlerde kadının sunumu da toplumsal yapıdaki değişimlerden etkilenmektedir. Kadın sunumunun en çok tartışılan alanlarından biri olan sinema da, bu anlamda 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, kadına filmler aracılığıyla toplumsal yapı içerisinde yerine getirmesi gereken rolleri hatırlatır bir nitelik taşımaktadır. Sinemada belli türlerde kadın önceden belirlenmiş olan bir çerçeve içerisinde yer almaktadır. Bu açıdan türlerin incelenmesi kadının sunumunu daha rahat analiz etmek açısından önem taşımaktadır. Örneğin, tezin çalışma alanının bir parçası olan “korku filmlerinde” kadının ruhunun şeytan tarafından ele geçirilmesi, bu tür filmlerinde yer alan kadın görünümlerinden biridir. Erkek egemenliğin etkili olduğu filmlerde, kadın erkekle aynı konumda yer almak için sürekli mücadele vermekte, ancak bu mücadelesi çoğu zaman başarısızlıkla sonuçlanmaktadır.

Sinemada kadının mücadele verdiği alanlardan bir diğeri de “aile”dir. Aileyi korumak ve aile içi düzeni sağlamak için kadın pek çok filmde tüm zorluklara katlanmakta, hatta bu mücadele için hayatından bile vazgeçmektedir –ki bu incelenen filmlerde de sunulmaktadır-. Ailenin kutsallığı ve kadının aile içerisindeki görevleri bu kez sinema yoluyla kadına hatırlatılmaktadır. Kadını daha çok özel alanda konumlandıran, anne ve iyi bir eş olmanın kutsallığını sürekli olarak yineleyen sinemanın, bu açıdan ataerkil ideolojiyi destekler nitelikte olduğu savunulmaktadır. Son dönemde çekilen filmlerde ise, sinemada kadına farklı açılardan yaklaşan filmler yer almaktadır. Kadının sadece ev içi anlamlı rollerde konumlandırıldığı filmlerden farklı

olarak, kamusal alanda araçsal rollerde yer aldığı filmler dikkat çekmektedir. Japon ve Hollywood sinemalarında dikkat çeken bu yaklaşım, kadını bir anlamda özgürleştiriyor olsa da, kadının çalışmasından ya da toplum tarafından kendisinden beklenen toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirmemesinden kaynaklanan sorunlar, film içinde verilerek aslında olması gereken bu sefer daha farklı bir yönüyle sunulmaktadır.

Niteliksel içerik analizinde yer alan kodlamalar üç Japon yapımı ve üç Hollywood yapımı (Japon yapımların yeniden çekimleri) filme uygulanarak kadının filmler içerisindeki rol tanımları, hangi toplumsal alan içerisinde konumlandırıldıkları gibi kriterler saptanmaya çalışılmıştır. Bu kriterler doğrultusunda Japon korku filmlerinde ve Hollywood korku filmlerinde kadının toplumsal alan içerisinde nasıl sunulduğu araştırılmıştır. Ayrıca Japon korku filmleri ve Hollywood korku filmleri arasında kadının sunumu açısından benzerlikler ve farklılıklar olup olmadığına da bakılmıştır. Bu perspektifte oluşturulan niteliksel içerik analizi yönergesine göre incelenen filmler, kadının “kadın” olarak kendini kabul ettiremediği bir sistemin içerisinde erkeksi özellikler kazanarak var olması açısından farklılık taşıdığı için inceleme kapsamına alınmıştır.

Çalışmada araştırma yöntemi olarak toplumsal cinsiyet kuramı kavramları ve kavramlar arası ilişkilerden yararlanılmıştır. Cinsiyet, cinsiyetçilik, erkeksilik, kadınsılık, stereotipleşme, cinsiyet rolleri, cinsiyet rollerinin öğrenilmesi gibi kavramlar toplumsal cinsiyet olgusunu oluşturmaktadır. Toplumsal cinsiyet bu parametreler doğrultusunda oluşan bir bütündür. Amacı, toplum içerisinde yaşayan insanların cinsiyet rollerini tanıtmaktır. Son dönemde çekilen Japon korku filmleri ile Hollywood tarafından gerçekleştirilen yeniden çekimlerinde kadının temsilinde değişiklikler söz konusudur. Küresel alanda -özellikle Batı- yaygınlık kazanan medya ürünleri, içerik bakımından ulusal yapımları da etkilemektedir. Bu nedenle küresel dolaşım içinde yer alan kültürler ulusal yapımlarda da kullanılarak melez imgeler üretilmekte ve evcilleşmektedir. Küresel yapımların, benzerliklerinin çok farklı olduğu ya yerli versiyonları üretilmekte ya da bazı yönleriyle küreseli çağrıştıran, bazı yönleriyle de yerli kültürün özelliklerinin birlikte sentezlenerek yeniden sunulduğu ürünler ortaya konmaktadır. Konumuz olan “2000’lerde Hollywood’da Yeniden Çekilen Japon Korku Filmlerindeki Kadın Temsillerinin Karşılaştırmalı Analizi” içerisinde incelemeye alınan *Halka*, *Karanlık Sular* ve *Garez* filmlerinde kadının sunumu da,

sözünü ettiğimiz ikinci duruma daha uygun bir özellik taşımaktadır. Söz konusu filmlerde kadın, bir yanıyla Japon kadınının, diğer yanıyla da Japon kültürü temelinden yeniden yaratılan Amerikalı kadın tipinin var olma mücadelesine yaklaşmaktadır. Bu iki durumu ortaya koyabilmek için Japon ve Hollywood filmlerinde kadının sunum biçimlerinin karşılaştırılması yoluna gidilmiştir. Örneğin *Halka (Ringu)*, film boyunca kadın karakter Asawaka'nın sadece aile içerisinde herhangi bir rolle konumlandırıyor olmaması ya da sadece özel alandan çok kamusal alan içerisinde yer alıyor olması açısından farklı bir özellik taşımaktadır. Hollywood yapımı *Halka (Ring)* filminde ise film boyunca kadın karakter Rachel “iyi anne” ve “iyi eş” tanımlamalarından çok, özel ve kamusal alanda da farklı ve çeşitli rol kalıpları içerisinde hareket etmektedir. Burada da kadın, cinsiyet sınıflaması açısından daha çok erkek egemenliğinde olan bir alanda yer almasına karşın, bu alanda var olabilmenin koşulunun “erkek gibi” olmak gerekliliği göz önüne alındığında bu filmin de kadın açısından özgürleştirici nitelikler taşıdığını söylemek pek mümkün olmamaktadır. Ayrıca *Halka* filminin Hollywood versiyonunda, toplumsal cinsiyete yapılan atıflar açısından Rachel daha çok, erkeksi giyim olarak adlandırabileceğimiz pantolon, eşofman altı gibi giyimleri tercih etmektedir. Rachel'in karakteristik özellikleri *Halka (Ringu)* filmindeki Asawaka'dan biraz daha farklıdır. Filmin başında Rachel'in oğlunun öğretmeni ile aralarında geçen diyalogda öğretmenin, “Bağımsızlığı seviyorsun!” cümlesi bile Rachel'in Asawaka'dan ne kadar farklı olduğunu göstermektedir. Tez kapsamı içerisinde incelemeye alınan filmlerden bir diğeri olan *Karanlık Sular* filminde ise, Japon ve Hollywood versiyonlarında farklılıklar göze çarpmaktadır. *Karanlık Sular (Honogurai mizu no soko kara)*, modern kadını tekrar geleneksel kalıplara sokmaya çalışma çabası açısından dikkat çeken bir filmidir. Kadının iş hayatında başarılı olması ve bir erkeğe bağlı olmadan “yalnız” yaşaması onun mutsuz olmasının temelinde yer alan faktörlerdir. Ancak aynı zamanda geleneksel rolleri reddetmeyen ve özellikle çocuğu (kızı) için sayısız özveride bulunan kadın ise, filmde, toplumun ona atfettiği birçok rolü yerine getirmiş bile olsa ne yazık ki yine de mutlu olmayı hak eden kadın olamayacaktır. Filmin Hollywood versiyonu, kadının özel alanından kurtularak kamusal alan içerisinde bulunmasını bir mücadele dili ile aktarmaktadır. Söz konusu modern kadın, zaman zaman geleneksel kalıplara sokulmaya çalışılsa da, kadın kamusal alanda olabildiğine söz sahibidir. Bir erkeğe bağlı olmadan “yalnız” yaşam mücadelesi ise, kadının ne olursa olsun mutsuz olmasının temelinde yer

alan faktörlerden biridir. Ancak aynı zamanda geleneksel rolleri reddetmeyen ve özellikle çocuğu (kızı) için sayısız özveride bulunan kadın, filmde, toplumun ona atfettiği birçok rolü yerine getirmiş bile olsa ne yazık ki yine de mutlu olmayı hak eden kadın olamayacaktır. Tezin çalışma kapsamı içerisinde yer alan *Garez* filmi de Japon ve Hollywood versiyonlarında kadın/kadınların sunumu açısından farklılıklarla göze çarpmaktadır. Filmin orijinal versiyonunda birden fazla kadın karakter yer almaktadır. Film özellikle uzun siyah saçlı, ince, kırılgan, sessiz genç kadını/kadınları kullanmaktadır. Filmde erkeklerin hor gördüğü, eve kapattığı, cinselliklerini bastırdığı, konuşmalarına ya da belirli konulara karışmalarına izin vermediği ve yalnızca kendi (erkek) zevklerine hizmet etmesi için kullandıkları kadının/kadınların isyanı ve intikama dönüşmüş biçimi dolaylı yollardan gösterilmektedir. Canavarın kadın olmasının en temel nedeni ise, kadının daima eziliyor olmasıdır. Filmde kadının gıcırdama sesi, haykırmak istemesinden ancak buna sesinin yetmemesinden kaynaklanmaktadır. Hollywood yapımı *Garez (The Grudge)* de tıpkı orijinal yapımı gibi birçok kadın karakteri içinde barındırmasına karşın Japon yapımından farklıdır. Kadın karakterler daha pratik ve erkeksi özellikler göstermektedir. Kahramanın oluşturulması ve bu rolün de bir kadına verilmesi tipik Hollywood yıldız (star) sistemini anımsatsa da, orijinalinden farklı olarak film, kadın sunumları açısından gelenekçi değil, gelişimcidir.

Kadının toplumsal konumunun net ve belirgin bir biçimde tanımlanabilmesi için “ideal tip” olarak erkeğin konumu hep dikkate alınmıştır. Böylece kadının, her alanda erkekle ne denli eşit, ne denli gerisinde ya da önünde olup olmadığına yorum getirilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle her ne kadar konumuz filmlerde kadının sunumu ise de, erkeğin sunumu da kadının sunumunun tanımlanması için temel alınmıştır. Araştırmanın tekniğinde niteliksel içerik analizi kullanılmıştır. Böylelikle niteliksel araştırmaların kendi içindeki eksik ya da zayıf özellikleri azaltılmaya çalışılmıştır. Toplumsal cinsiyet kuramı çerçevesinde oluşturulan niteliksel içerik analizi yönergesine göre filmler ayrıntılı incelenerek, Japon korku filmleri ve yeniden çekimleri yapılan Hollywood korku filmleri içinde kadının konumunun benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konmuştur. Niteliksel içerik analizinin yapılabilmesi için inceleme kapsamına alınan her film (3 orijinal ve 3 yeniden çekim) teker teker izlenmiş ve alt okumaları yapılmıştır. Korku türünün özellikle seçilmesinin nedeni ise, kadının korku türü içerisinde konumlandırılma ve sunulma biçimleridir. Bu nedenle tezin ikinci bölümünde Japon ve

Hollywood korku türünde kadının sunumuna yönelik olarak genel bir değerlendirme verilmiştir.

Sinemada yaşanan değişimler bireylerin değişimleri ile ilgili olduğundan, bozulmalar da elbette her alanda hissedilecektir. Sonuç olarak son dönemde çekilen Japon korku filmleri ile bu filmlerin yeniden çekimleri olan Hollywood yapımlarında araştırma kapsamı içerisine giren filmlerde modern yapıların getirdiği değişimler temel alındığında, kadının Japon ve Hollywood sinema geleneklerinde zaman zaman eşit koşullarda konumlandırıldığı görülmektedir. Bu açıdan karar verme sürecinde katılım (aktif -pasif) ve katılım biçimi (kadınsı - erkeksi) açısından, gerek Japon gerek Hollywood filmlerinde kadınlar arasında farklılıklar yer almaktadır. Japon filmlerindeki kadın karakterler daha pasif ve kadınsı roller üstlenirlerken, Hollywood filmlerindeki kadın karakterler ise daha aktif ve erkeksi rolleri üstlenmektedirler.

Filmlerde özel alanın, kamusal alana oranla daha sık yer alması da dikkati çekmektedir. İncelenen filmlerde kadının özel ya da kamusal alanda konumlandırılmaları Japon filmlerinde daha çok eviyle sınırlandırılırken, Hollywood filmlerinde ise kadının özel-kamusal alanı birbirine eşittir denebilir.

Kadının film içerisindeki konumlandırılmasını daha iyi anlayabilmek için aile yapısına yönelik olarak yapılan incelemelerde kadının belli bir aile yapısı içerisinde daha sık olarak yer almasına rastlanmamaktadır. Bu açıdan Japon korku filmleri ile yeniden çekimi olan Hollywood korku filmlerinde aile yapısının biçimine göre kadının konumlandırılması açısından benzerlik bulunmaktadır.

Rol çeşidi ve rol performansını yerine getirmede kadınsı ve erkeksi kalıplar açısından filmlere bakıldığında, Japon korku filmlerinde ve Hollywood'un yeniden çektiği korku filmlerinde kamusal alanda kadının film içerisinde erkeksi özellikleri benimseyerek ve kendi cinsiyetinden uzaklaşmayı tercih ederek, erkek dünyasında var olmaya çalıştığı gözlenmektedir. Bu durum Hollywood yeniden çekimi olan filmlerde daha çok yer almaktayken, Japon korku filmlerinde ise bu kadınsı ve erkeksi rol kalıplarının uygulanması kritik bir alan oluşturmaktadır.

Tüm bu verilerden hareketle son dönemde çekilen Japon korku filmleri ile Hollywood'un yeniden çektiği korku filmleri arasında zaman zaman benzerlikler bulunmakla birlikte, 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. Aynı zamanda gelişim içerisinde, küresel film endüstrilerinin, ulusal film endüstrisi üzerinde bazı alanlarda etkili olduğu görölmektedir. Benzerliklerin oluşması, geleneksel unsurları ön plana çıkarması ve bunların filmlere yansıması biçiminde değerdendirilebileceği gibi kapitalizmin dinamiklerinin betimlediği filmlerde yer alan “modern kadın” imgesinde de erkeğin karşısında kadının genel anlamda daha geleneksel rollerinin dışına çıkmış, kısmen erkekle aynı konumlara getirilmiştir. Ancak hâlâ birçok konuda daha edilgen bir biçimde erkek dünyasında var olma mücadelesi içindeki kadının resmedildiği dikkat çekicidir.

Toplumsal cinsiyet kavramı ve tanımları, her ne kadar içerisinde bulunulan toplumun kültürel değerdlerinden besleniyor olsa da, günümüzde “erkeksilik” ve “kadınsılık” tanımları ve farklılıkları değışmektedir. Günümüzde, cinsiyetler arasındaki ayırt edici sembolik farklılıklar, kültürel sistemin altında yer almaktadır.

EK 1: Japon Filmlerin Yönetmen ve Yapım Yılları

<i>Ringu Halka</i>	<i>Ju-On Garez</i>	<i>Honogurai karai no soko kara Karanlık Sular</i>	<i>Ringu 2 Halka 2</i>
Yön. Hideo Nakata	Yön. Takashi Shimizu	Yön. Hideo Nakata	Yön. Hideo Nakata
Yapım yılı: 1998	Yapım yılı: 2000	Yapım yılı: 2003	Yapım yılı: 1999

EK 2: Hollywood Versiyonu Filmlerin Yönetmen ve Yapım Yılları

<i>Ring Halka</i>	<i>The Grudge Garez</i>	<i>Dark Water Karanlık Sular</i>	<i>Ring 2 Halka 2</i>	<i>The Grudge 2 Garez 2</i>
Yön. Gore Verbisky	Yön. Takashi Shimizu	Yön. Walter Salles	Yön. Hideo Nakata	Yön. Takashi Shimizu
Yapım yılı: 2001	Yapım yılı: 2004	Yapım yılı: 2005	Yapım yılı: 2004	Yapım yılı: 2006

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abisel, Nilgün. **Popüler Sinema ve Türler**. Ankara: Alan Yayıncılık, 2000.

Abisel, Nilgün. **Sessiz Sinema**, İstanbul: Om, 2003.

Agacinski, Sylviane, **Cinsiyetlerin Siyaseti**, Çev: İsmail Yerguz, Ankara: Dost Yayınları, 1998.

Arpaç, Okan. **Korku Sinemasına Bir Bakış Denemesi**. İstanbul: Antrakt Yayınları, 1992.

Armstrong, Kent Byron. **Slasher Films: An International Filmography, 1960 Thorough 2001**, McFarland & Company, 2003

Baker, Paula. **The domestication of Politics: Women and American Political Society, 1780 – 1920**, Harvard University Press, 1984.

Baudrillard, Jean, **Tüketim Toplumu**, İstanbul: Ayrıntı, 1999.

Baudrillard, Jean, **Amerika**, İstanbul: Ayrıntı, 1996.

Bendosan, Ney, **Başlangıcından Günümüze Kadın Hakları**, Çev.: Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.

Clover, Carol J. “Her Body Himself”, **The Film Studies Reader**. Joanne Hollows, Peter Hutchings, Mark Jankovich (Ed.). London: 2000.

Connell, R. W., **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Çev: Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yay, 1998.

de Beauvoir, Simone, **Kadın Nedir?**, Çev: Orhan Suda, İstanbul: Düşün Yayınevi, 1966.

Donovan, Josephine, **Feminist Teori**, Elisabeth Candy Stanton, “The Woman’s Bible”, 2 cilt (1895 ve 1898: New York; Arno, 1972), 1: 127, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997

Dökmen, Zehra Y. **Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar**, Ankara: Sistem Yayıncılık, 2004.

Eichenbaum, Luise ve Susie Orbach. **Kadınları Anlamak**, Çev. Sezgi Altınok, Meral Kara. İstanbul: Yayınevi Yay., 1997.

Fausto-Sterling, A. “The five sexes: Why male and female are not enough”. D. L. Anselmi ve A. L. Law (Ed.). Questions of Gender: Perspectives and Paradoxes, Boston: McGraw-Hill, 1989.

Franzoi, Stephan. **Social Psychology**, Dubuque: Brown ve Benchmark, 1996.

Friday, Nancy, **My Mother, My Self**, New York, 1977.

Gentile, D. A. “Just what are sex and gender, anyway? A call for a how terminological standart”. D. L. Anselmi ve A. L. Law. Questions of Gender: Perspectives and Paradoxes, Boston: McGraw-Hill, 1993.

Giddens, Anthony, **Sosyoloji**, İstanbul: Ayraç Yayınları, 2000.

Güçhan, Gülseren. **Tür Sinemasında Görüntü Ve İdeoloji**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999.

Güvemli, Zahir. **Sinema Tarihi**, İstanbul: Varlık, 1960.

Güvenç, Bozkurt. **Japon Kültürü**, İstanbul: Türkiye İş Bankası, 1983.

Hane, Mikuso. **Modern Japan: A Historical Perspective**, Boulder: Westview Press, 1986.

Hellner, Agnes, “Modernitedeki Ahlaki Durum”, **Modernite Versus Postmodernite**, Çev.: Nilgün Tural, Ankara, 1994

Jones, Alen, **The Rough Guide to Horror Movies**, Penguin Books, London, 2005.

Kammeyer, Kenneth ve George Ritzer, Norman Yetman, **Sociology-Experiencing Changing Societies**, 7. Basım, Boston 1997.

Katz, Ephraim. **The International Film Encyclopedia (A-Z)**, Macmillian, 1985.

Kaypakoğlu, Serdar, **Toplumsal Cinsiyet ve Medya: Medyada Cinsiyet Stereotipleri**, İstanbul: Naos Yay, 2004.

Kaypakoğlu, Serdar, **Toplumsal Yaşam ve Birey**, İstanbul: Naos Yayıncılık, 2006.

Kolker, Robert. “Woman as Genre”, **Women and Film**. Janet Todd (Ed.). New York: Holmes and Meier, 1988.

Kottak, Conrad Philip, **Antropoloji**, Ankara: Ütopya Yay, 2001.

Kunda, Ziva. **Social Cognition: Making Sense of People**. Cambridge: MIT Pres, 1999.

Kurosawa, Akira, **Kurbağa Yağı Satıcısı**, Çev: Deniz Egemen, İstanbul: Afa Yayınları, 1994.

Langford, Barry. **Film Genre Hollywood and Beyond**, Edinburgh University Press, 2005.

Marshall, Gordon, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat Yay., 1999.

Mayers, David G. **Social Psychology**, 5. Basım, New York: McGraw-Hill, 1996.

McRoy, Jay. **Japanesse Horror Cinema**, Edinburgh: Edinburgh University Pres, 2005.

McRoy, Jay. **Nightmare Japan Contemporary Horror Cinema**, Rodopi B.V. NewYork, 2007

Mitchel, Juliet ve Anna Oakley, **Kadın ve Eşitlik**, Çev. Fatmagül Berktaş, İstanbul: Pencere Yayınları, 1998.

Miyao, Daisuke. "Exoticism, Japonisme and Nationalism in Cinema from Madame Butterfly to Ringu", Berkeley: University of California, 1999.

Naofusa, Hirai. "Shinto: A Portrait. In Beversluis", **A Sourcebook for Earth's Community of Religions.**, Joel (Ed.). Grand Rapids: CoNexus Press: 1995.

Oakley, Ann, **Sex, Gender and Society**, London: Temple Smith, 1972.

Oskay, Ünsal. **Popüler Kültür Açısından Çağdaş Fantazya Bilim-Kurgu ve Korku Sineması**, İstanbul: Der, 1982.

Oskay, Ünsal. **Kitle Haberleşmesi Teorilerine Giriş**, İstanbul: Der, 1992

Önür, Nimet. **Medya ve Eğitim**, Ankara: Atilla Yayınevi, 1998.

Özden, Zafer. **Film Eleştirisi: Film Eleştirisine Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, İstanbul: AFA Yayınları, 2000.

Özkalp, Enver, **Sosyolojiye Giriş**, Eskişehir: Esbav Yayınları, 1990.

Öztürk, Semire Ruken. **Sinemada Kadın Olmak**. İstanbul: Alan, 2000.

Pole, Ross, **Ahlak Ve Modernlik**, Çev: Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1993.

Powell, Anna. **Deleuze and Horror Film**, Edinburgh: Edinburgh University Pres, 2005.

Rice, P. **Intimate Relationships, Marriages, and Families** (3. Edition). California: Mayfield Publishing, 1996.

Richie, Donald. **Japanese Cinema**, Oxford University Pres, 1990.

Rolof, Bernhard ve George Seebler, **Erotik Sinema (Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi)**, İstanbul: Alan Yayınları, 1996.

Rowbotham, Sheila. **Kadının İşi Hiç Bitmez**, Çev: Şükrü Alpagut, Payel, 1987.

Rowbotham, S. **Nelli'nin Yanına Oturmak**, Çev: Şükrü Alpagut, Payel, 1987.

Ryan, Micheal ve Kellner, Douglas. **Politik Kamera**. Çev: Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı, 1997.

Sapiro, Sapira. **Women in American Society: An Introduction to Women's Studies**, California, Mayfield Publishing, 1999

Schneider, Steven Jay. **Ölmeden Önce Görmeyiz Gereken 1001 Film**, İstanbul: Caretta, 2006.

Scognamillo, Givoanni. **Dünya Sinema Sanayi**, İstanbul: Timaş, 1997.

Scognamillo, Giovanni. **Korkunun Sanatları**. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1996.

Segal, Lynne, **Gelecek Kadın Mı?**, Çev: Suğra Öncü, İstanbul: Afa Yayınları, 1990.

Stockard, Jean ve Miriam M. Johnson, **Gender Inequality In Cultural Symbolism and Interpersonal Relations, Sex and Gender In Society**, New Jersey: Prentice-Hall, 1992.

Tassone, Aldo. **Akira Kurosawa**, Çev: A.T. Şensılay, İstanbul: Afa, 1985.

Tem, Steve Rasnic. **How to Write Tales of Horror, Fantasy&Science Fiction**, Ohio: Cincinnati, 1988.

Türkoğlu, Nurçay. **Görüyorum-Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü**, İstanbul: Der, 2000.

Türköne, Mualla. **Eski Türk Toplumunda Cinsiyet Kültürü**, Ankara: Ark, 1995.

Unger, R. ve M. Crawford. **Questions of Gender: Perspectives and Paradoxes**, Boston: McGraw-Hill, 1972.

Wada-Marciano, Mitsuyo. "Adapting the Modern: Images of Women in Interwar Japanese Cinema", Carleton University, 1999.

Williams, Linda. **Film Genre Reader III**. Austin: Texas Press, 2003.

Yacowar, Maurice. "The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre", **Film Genre Reader**. Barry Keith Grant (Ed.). Austin: University of Texas Press, 1986.

Zanden, James W. V., **Sociology**, 3. Basım, McGraw-Hill, 1990

Süreli Yayınlar

Açar, Mehmet. "Sinema Tarihinin Kırılma Noktası", Sinema, Sayı: 79, Kasım 1999.

Ayakta, Adem. "Yatakta Üste Çıkan Kadınlar". Cumhuriyet Dergi: Cumhuriyet Gazetesi Pazar Eki. Kasım 1998.

Bem, S. L, “Gender schema theory and its implications for child development: Raising gender-aschematic children in a gender-schematic society”. Signs: Journal of Women in Culture and Society, 1983.

Bora, Aksu, “Kamusal Alan/Özel Alan Mahrumiyet Özgürleşme İkileminin Ötesi”, Toplum Ve Bilim Dergisi, 75. Kış, 1997.

Coates, Ryan. “How Japanese Horror Films Influenced Hollywood”, An In-Depth Look, 19 Temmuz 2005.

Çakır, Süreyya, “Japon Kültürel Yapısı ve Sineması”, 25. Kare, Sayı: 30 Ocak-Mart 2000.

Çetinkaya, Yavuzer, “Japon Sinemasında Gelenekten Özgünlüğe”, Bilim ve Sanat, 1998.

Dedousis, Evangellos, “A Cross-Cultural Comparision of Organizational Culture: Evidence from Universities in the Arab World and Japan”, Volume11, Number 1, 2004.

Dimmik , Tony ve Sandra Felton, “Accountant stereotypes in movies distributed in North America in the Twentieth Century”, Accounting Organizations and Society, 2006.

Dubois, Diane. “Seeing the Female Body Differently: Gender Issues in The Silence of the Lambs”, Journal of Gender Studies, Vol.10, NO.3, 2000.

Ecevit, Yıldız “Ücretli Kadın Emeği”, Yapıt, Sayı 9, Şubat-Mart 1985.

Ertan, Engin. “Suda Büyüyen “Halka”, Sinema, 2003 Aralık.

Flicker, Eva. “Between Brains and Breasts – Women Scientists in Fiction Film: on the Marginalization and Sexualization of Scientific Competence”, Sage Publications: Public Understanding of Science, 2003.

Hall, Stuart. “The Spectacle of The Other; Representation; Cultural Representations and Signifying Practices, Edit: S. Hall, London, Sage Publications, 1997

Hirai, Naofusa. “Shinto: A Portrait. In Beversluis”, A Sourcebook for Earth’s Community of Religions., Joel (Ed.). Grand Rapids: CoNexus Press: 1995.

İlhan Atilla, “Bu ne perhiz, Bu ne turşu?”, Cumhuriyet Gazetesi, 29 Ocak 1999.

Lips, H. M. “Sex and Gender: An Introduction”, 4. Edition, Mountain View, California Mayfield Publishinh Compony, 2001

Marable, Manning, “Siyah Amerika”, Fatihler Yargılanıyor, İstanbul: Tüm Zamanlar Yayıncılık, 1992.

Mitcel Sallma, Jean. “Cadı” Sanat Dünyamız”, Araf Dergisi, Yaz 1996

Mulvey, L. (1975) Görsel Haz ve Anlatı Sineması. *Screen*. Vol. No. 28 – 46. <http://www.filmor.com/default.asp?sayfa=66>, (25/06/2007)

Naito, Tadayuki. “J-horror Looms over Hollywood”, Asian Pop Catching Curses, 2005. <http://int.kateigaho.com/win05/horror.html>, 10 Temmuz 2005.

Ognjanovic, Dejan. “The Best Japanese Horror Films of All Time, Part 1”,

<http://www.kfccinema.com/features/articles/besthorrorjapan1/besthorrorjapan1.html> (23 Mart 2007)

Ognjanovic, Dejan. “**The Best Japanese Horror Films of All Time, Part 2**”
<http://www.kfccinema.com/features/articles/besthorrorjapan2/besthorrorjapan2.html> (23
Mart 2007)

Onaran, Gözde. “Garez: Asla Unutulmaz, Asla Affetmez”, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Ocak 2005: 82.

Osako, Masaka Murakami “Dilemmas of Japanese Professional Women”, Social Problems, XXVI October 1978

Ozawa, Eimi. “Remaking Corporeality and Spatiality: U.S. Adaptations of Japanese Horror Films”, **Conference Special Edition**, Tokyo: University of Tokyo, 10 Eylül 2006.

Öperli, Nadir. “Uzakdoğu, Hollywood’da: Melez Yeniden Yapımlar”, Altyazı, Kasım 2004.

Sallma, Jean Mitcel. “Cadı” Sanat Dünyamız”, Sayı: 63: 61-70, Aktaran: Y. Gürhan Topçu, Korku Sinemasında Cadılar, Yaz 1996, Sayı: 21.

Sanatel, Kerem. “Korku-Gerilimde Rönesans”, Sinema, Temmuz-Ağustos 2000.

Sayın, Önal, “Avrupa’daki Düşünce Akımlarının ABD’nin Toplumsal Düzeninin Oluşumuna Etkileri”, 500. Yılında Amerika, Yayına Hazırlayanlar: Recep Ertürk, Hayati Tüfekçioğlu, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1994.

Spence, J. “Gender Idendity and its Implacitons for the Concepts of Masculinity and Feminity”. In T.B. sonderegger (Ed.). psychology and gender. Nebraska Symposium on Motivation, 1985, London: University of Nebraska Press Stanton, Elisabeth Candy, **The Woman’s Bible**, New York, 1972.

Topçu, Y. Gürhan. “Korku Sinemasında Cadılar”, Sanat Dünyamız, Yaz 1996, Sayı: 63

Wood, Robin. “Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış”, Argos, Ağustos 1989, No:12

Yang, Jeff. “Ultrascary Japanese ‘Virial Horror’ Spreads its Paranoia to U.S. Screens again with The Grudge”, Asian Pop Catching Curses, 22 Ekim 2004

Diğer Yayınlar

İmamoğlu, Olcay, “Değişen Dünyada Değişen Aile İçi Roller” Değişen Dünyada Aile- Birey-Toplum Konulu Seminer Bildirisi, İstanbul, Mayıs, 1991. Akt; Emine Demiray, **Türk Sinemasında 1960–1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile**, T.C Anadolu Üniversitesi, Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, No:603, Eskişehir, 1999.

Kabadayı, Lale. **Gerilim ve Amerikan Korku Filmleri**, İzmir: Ege Üniversitesi Basılmamış Ders Notları. 2003.