

Zincire Vurulmuş Özgürleşme: Hollywood'da 'Kadın Sorunu'

Liberation in Chains: 'The Woman Question' in Hollywood"

Çev.: Zeynep ÇETİN ERUS

Yrd. Doç., Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi.

Summary

The role of women in social and political life has been an important issue for American filmmakers since 1960s. Initially, Hollywood had a liberal approach telling stories of women in pursuit of their own goals, leaving traditional social structures. In the 1980s, however, Hollywood took a reactionary standpoint where liberation of women has been despised. Films portrayed feminist lifestyle as miserable and women as emotionally incapable of living their own lives. What women in those movies really wanted was marriage and children. More importantly, even in the films that seemed to defend feminist values, the subtext emphasized weakness of free women and bliss of marriage. Article makes an in depth analysis of those films arguing that they are a sign of the dominant attitudes toward sex and family issues and present the challenge in liberation of women.

Metnin Alındığı Orijinal Eser:

"Liberation in Chains: 'The Woman Question' in Hollywood"
Cineaste, Vol. XVII, No. 1, 1989, ss.4-8.

Yazarı:

Elayne Rapping

1960'lardan beri, 'Kadın Sorunu', Hollywood film yapımcıları açısından, de-yimi bulan Marksistler için olduğundan daha önemli bir olgu haline gelmiştir. Kadınlar, Amerikan yaşamının toplumsal ve politik yelpazesinin neresinde yer almaktadır? Geleneksel rollerin ve yaşam tarzlarının şaşırtıcı bir düzensizlik içinde olduğu bu toplumda aileler ve çocuklar nelerle karşılaşmaktadır? Belki çok daha acil olanı, toplum olarak bizler feminizm ve feminizmin çoğunlukla "yıkıcı" görülen amaç ve değerlerine ilişkin olarak neler yapmaktayız?

Hollywood'da bu sorunlara karşı egemen yaklaşımı, ana çizgileri ile belirlemek kolaydır. Kadın filmi veya daha doğrusu aile filmi, şu anda tematik ve biçimsel gelenek ve dönemsel eğilimleri ile kendine has bir türdür. Önce, liberal Hollywood'un en temel feminist kurallara onay verdiği *Alice Doesn't Live Here Anymore* (Alice Artık Burada Yaşamıyor) dönemi gelmiştir. *An Unmarried Woman* (Evlenmemiş Bir Kadın) filminde Jill Clayburgh ve Alice filminde Ellen Burstyn gibi kadınlar, sonunda kötü ilişkilerini sona erdirip kendi amaçlarının peşine düşerken gösterilmiştir.

Ülkedeki diğer sektörleri olduğu gibi, sinema sektörünü de elinde tutan erkeklerin bu durumdan rahatsız olması şaşırtıcı değildi. Eğer kadınlar kendi benliklerini bulmak için çıkıp gider ve bir daha geri dönmezlerse, ailelerin -erkekler ve çocukların- durumu ne olurdu? Oysa endişeye gerek yoktu. Genellikle kadınlar, ekonomik ve politik nedenlerle aileye geri dönmekteydi. O dönemlerde çalışma dünyası onlara çok para ödemeye henüz hazır değildi. Devlet, çalışan ve yalnız yaşayan annelerin çocuklarının bakımını ve diğer sosyal hizmetleri sağlamıyordu. Bu nedenle çoğu kadının feminist yaklaşımdan geleneksel aile yapısına geri dönmesi, onların "suçu" olmaktan çok, toplumun feministlerin maddi taleplerini karşılamasındandı.

Hollywood, bu konuya farklı bakmayı tercih etmiştir. Hollywood'un "feminist anlayışın gerilemesi ve düşüşü" hakkındaki yorumu, şu ana kadar belirgin birkaç aşamadan geçmiştir. Doğal olarak, hiçbirinde para ve insan ihtiyaçlarından bahsedilmez. Bunun yerine filmler, feminist fikirlerden vazgeçmek ve feminist fikirlere karşı tepkinin sorumluluğunu gittikçe daha fazla kadınların üstüne ykmıştır. İlk olarak "özgürleşme"nin iddia edildiği gibi olmadığı gösterildi. Daha sonra, kadınların kendi ideallerini ve hayallerini gerçekleştirecek duygusal güce sahip olmadıkları sergilendi. Son olarak da, kadınlar bu olumsuz portrelerde "diri diri gömüldükten" sonra; sadece 1950'lerin bilindik sözlerini tekrarlayan birçok film ortaya çıktı:

Bu filmlerdeki ortak temalara göre kadınların gerçekten istediği ve ihtiyaç duyduğu şey; iyi bir erkek, cinsel hayat ve bir bebektir.

Sözkonusu filmlerin ilk versiyonunu 1980'lerin başında gördük: İki tipik filmde, *Violets Are Blue* (1986) ve *Just Between Friends* (1982), sırasıyla Sissy Spacek ve Christine Lahti, başarılı ancak yalnız ve umutsuz, erkek patronlarının uysal karılarının ev hayatına gıpta eden iş kadınları rolleriyle uç noktalara taşımışlardır bu görüşü. Filmde Spacek'i dünyaca ünlü bir fotoğrafçı-gazeteci olarak bir kedi veya çiçek gibi basit hayat belirtileri bile taşımayan Paris'teki ıssız apartmanından dertlenirken görmek, geriye dönüşün ilk alarm zillerini çaldırıyordu.

Reagan "devrimi"nin ve onun tutucu cinsel ve aile değerlerinin 80'lerin ortalarında tekrar onaylanmasıyla Hollywood tamamen bu yola girdi. Nörotik ve yetersiz kadınlar ekranın her yerini kaplamıştı. Meryl Streep'in *Plenty*'deki acıklı koca yok edici rolünden, Glen Close'un *Jagged Edge*'deki (ikisi de 1987 yapımı) duygusal yönden zayıf, kolayca kullanılabilen avukat rolüne kadar; kadınlar erkeklerin egemen olduğu bir dünyada kendi başarısızlıkları ve mutsuzluklarının sorumluları olarak gösterilmişlerdir. Güçlü kadınlar artık sadece yalnız değil, inanılmaz bir sıklıkla çılgındırlar- açıkça kendi kendilerini yok etmemeleri ve ayakta durabilmeleri için eski tip kurumsal yapılara ve iyi bir erkeğe ihtiyaçları vardır.

Ancak en yeni kadın filmlerinde, kadınlar sadece erkek egemen dünyada başarısız ve hoşnutsuz varlıklar olarak değil, açıkça *Feminine Mystique* öncesi yaşam tarzı ve değerlerine geri dönerken gösterilmektedir. Kadınlar bir kez daha baş rollerde sıkça belirmeye başlar. Fakat halleri içler acısıdır. İçinden bilimkurgusal ve mizahi kısmı çıkarılmış bir *The Stepford Wives* örneği gibidirler. Bu filmler, az ya da çok ilgi çekici şekillerde, yuvaya ve eve dönüş propagandası yapar. Daha ilginç olanı ile başlarsak, filmlerinde ilişkilerdeki olumsuzlukları modern koşullara bağlayan Woody Allen, *Hannah and her Sisters* (1987) filmi huzursuz ve nörotik kahramanlarının "sonsuzca kadar mutlu yaşadılar" tipi bir evliliğiyle sonuçlandırır.

Diğerleri daha da kötüdür. Örneğin, bir *screwball* komedi filmi olan *Overboard*'da Goldie Hawn, hafıza kaybına uğrayarak bir maço marangoz ve onun sürü halindeki çocuklarına mutlu *kadın/anne/köle*'ye dönüşen varlıklı ve mızız bir kadını oynar. Filmin sonunda da, bu halde kalmayı seçer. Romantik bir korku-gerilim (*noiresque romantic thriller*) filmi olan *Someone to Watch Over Me*'de, varlıklı, iş sahibi kadın, polis sevgilisini, kendisinden çok daha az çekici olan ev kadını karısına kaptırır ve bu film, "diğer kadın"ın kenardan bakakaldığı ve Jerry Falwell'i gülümsetecek, bir çekirdek aile dayanışma tablosuyla sona erer.

Bundan daha duygusal veya açık seçik olunabilir mi? Elbette. 1988'in üç gişe başarısı, fazlasıyla "evliliğin büyük mutluluğu" ve "bağımsızlığın ızdırabına" ilişkin konuları sergiledi. Şaşırtıcı şekilde popüler olan *Moonstruck* filminde, 'Cher' başarılı bağımsız bir kadinken cinsel tutkular ile sözcüğün tam anlamı ile ayakları yerden kesilen bir karakteri oynuyordu. Bu tema -A *Midsummer Night's Dream* (Bir Yaz

Gecesi Rüyası)- sadece kahramanı değil, tüm oyuncularını -geniş bir İtalyan işçi ailesi içine alan gül ve mum ışıklı bir romantizmle vurgulanmaktadır.

Baby Boom, kadın için iyi bir yaşamı anlatırken hemen hemen en az yukarıdaki kadar tatsızdır. Bu filmde, üstüne kalan bir bebek için her şeyi terkedip Vermont'a yerleşen, geçimini kendi elleriyle ve veteriner Sam Shepard'ın -duygusal ve fiziksel- desteğiyle giriştiği bebek maması işinden elde eden başarılı bir mali danışman anlatılmaktadır.

Tüm zamanların kadın düşmanı gişe filmi, kuşkusuz *Fatal Attraction* (Öldüren Cazibe)'dir. Kadın kahramanın daima mutlu anne, eş rolünü canlandırmasıyla yetinilmemiş; başarılı fakat tatminsiz çalışan kadın bir korku filmi canavarı olarak yaratılmıştır. Seksi, akıllı bir yayımcı olan bu kadın, saygıdeğer bir aile babasını gözlerimizin önünde bir seks tutkunu psikopata çevirmektedir. Senaryo, bu tip kadınların doyumsuzluğunu gözden kaçırmamız için, özelliklerine düzensiz beslenmeyi de eklemiştir. Vahşi ve zalimce final sahnesinde, iyi kadın kötü kadını öldürdüğünde, seyircilerin tepkisi de -safi kana susamışlık- senaryonun kendisi kadar üzücüdür.

Gülünç ve saçma olandan kafa karıştırıcı olana geçerse, *Crossing Delancey*'de, Joan Micklin Silver'in en son New York versiyonunu incelememek mümkün değildir; bu filmin "ilerici görüşlerle özdeşleşmiş" bir kadın tarafından yapılmış olması daha da üzücüdür. Bu defa kadın kahraman *Upper West Side*'da oturan kariyer sahibi, yerel sanatçılar için okuma seansları düzenleyen bir kitapçı dükkanında çalışan birisidir ve onun yardım ettiği sanatçılardan birisi sahte tavırlarıyla onu neredeyse baştan çıkarır. Büyükannesi ve eski tarz bir çöpçatanın ayarladığı, *Lower Eastside* yöresinden bir turşu satıcısı olan iyi bir erkek tarafından, son anda kurtarılır.

Bu filmin en itici tarafı, anti-entellektüel olmasıdır. Bir kadının entellektüel bir hayat yaşamasının neresi yanlışır? Tüm yazarlar kadın düşmanı aşağılıklar değildir. Ne de çoğu turşu satıcıları, bu filmdeki kadar zeki ve seksidir. Neyse, yeni kadın kahramanımız, tüm diğer aptalca versiyonlara benzer şekilde, "kutsal ve kalıcı mutluluğa" doğru ilerler.

Kuşkusuz bu filmler, sıklıkları (başka örnekler de verilebilir) ve açıkça anti-feminist olmalarıyla tehlikeli bir eğilim oluşturmaktadır. Buna rağmen söz konusu filmlerin anlaşılması o kadar kolaydır ki, bir çok açıdan, kadın sorunu veya feminizm konusunda görünüşte muğlak veya taraftar olan bir kısım filmlere nazaran daha az rahatsız edicidir.

Örneğin, aile yaşamı, evlilik ve çocuk özlemi ile filmde ciddi bir şekilde incelenmiş gibi gözükken bazı değerler arasında bocalayan kadınların hayatını konu edinen *Broadcast News*, *Running on Empty* ve *The Good Mother* gibi filmleri ele alalım. Bu filmlerin tümünde, kadın kahramanların "her şey"i elde etmekten çok

uzak kaldığı görülür. Bu mesajın içerdiği anti-feminizm ve kadın düşmanlığı, *Fatal Attraction* gibi filmlerden daha az belirgindir. Bunlar evlilik ve yatak konularından daha önemli konuları ortaya koyan ve çözmeye çalışan anlatılarında kadınlara yönelik gerici tutumları gizlemektedir.

Bu filmlerin öyküleri, kuşkusuz feminizm üzerine odaklanmamaktadır. Aslında bu tür filmler deyim yerindeyse, kendilerini 'bunları aşmış' olarak sunmaktadır. Evet, evet, evet, onlar konunun genel çerçevesi etrafında dolaşır; feminizm ve kadın haklarıyla alıp veremedikleri bir şey olmadığını söylerler. Bu görüşü ifade etmekle birlikte, sözkonusu filmler kadın kahramanlarının eşitlik, onur, adalet, çalışma ve cinsel doyum gibi haklarını göz ardı etmekte ve tekrar aile ve evliliğin kadının en iyi beklentileri olduğunu ima etmektedirler. Bu yaklaşım, post-feminist film yapıcılığı olarak nitelendirilebilir. Bu, aynı zamanda dönemin kaba ve açık anti-feminizminden daha aşağılayıcı ve tehlikeli görülebilir.

Broadcast News, belki de post-feminist filmlerin ilk örneklerinden biridir. Bu film, daha önceki kadın filmlerinin aksine kadınların erkekler gibi önemli işlerde çalışabileceği ve çalışması gerektiğini baştan kabul etmiştir. Filmin kadın kahramanı Jane, -kökleri 1960'ların politikalarına dayanan ve kendisinden sonraki nesillerin kişisel ve profesyonel hakları için uğraşmış ikinci dalga bir feministin kızı, klasik bir post-feministtir. Ta küçük kızlığından bu yana Jane, erkeklere ait olan dünyada başarılı olmaya hakkı ve gücü olduğuna kesinlikle inanan, kararlı ve ihtiraslı biridir. Bununla birlikte filmin gizli alt metinlerinde O'nun takıntılı ve saplantılı biri olduğu vurgulanmaktadır.

Jane, otuzlu yaşların başındaki bir yetişkin olarak işinde başarılıdır ve zirveye çıkmakta olan büyük bir televizyon haber yapıcısıdır. Anlatım iki ana tema etrafında geçmektedir. Filmin isminin de ortaya koyduğu gibi, film büyük ölçüde televizyon haberciliğinin bir eleştirisi olarak kendini sunmaktadır. Fakat daha temeldeki tema ise, erkekler ve kadınların eşit olarak birlikte çalışmalarında ortaya çıkan sorunlar, iş arkadaşları arasındaki cinsel gerilim/etkileşim ve bunların iş ve özel yaşamlara yansıyan etkileri ile ilgilidir. Jane, iki erkek tarafından sevilmetedir -biri zeki, ciddi ve iş ve kafaca anlaştığı Aaron, diğeri ise çok parlak bir yayın yönetmeni olmayan, mesleki açıdan nefret ettiği her şeyi temsil eden fakat cinsel olarak arzuladığı Tom'dur.

The Mary Tyler Moore Show'un da ortak yaratıcısı olan James L. Brooks tarafından etkili bir durum komedisi (*sitcom*) tarzında yönetilen film, Walter Cronkite'nin kutsallaştırılmış 'ciddi gazetecilik' geleneğine bir tepki olarak *Happy News*'in ciddi bir eleştirisini yapar görünmektedir. Film gerçekten de iyi bir durum komedisi dizisine benzemiştir ve çalışma yaşamındaki kişisel ilişkilere benzer bir anlayış, gösteriş ve yüzeysellikte yaklaşır.

Olaylar örgüsünün, Jane'in seçimi etrafında döndüğü söylenebilir. Jane ilkelerine bağlı mı kalacaktır yoksa saygı duymadığı bir adama boyun mu eğecek-

tir? O, ilkelerine bağlı kalır. Tom, işten çıkarılır, zira Jane'in görüşüne göre, temel ahlaki bir hata yapmıştır. Jane bu seçimi yaparken, en hafif deyim ile, sevimsiz, yaşanmayacak bir hayat tarzını da seçmiş olur. Aynı şekilde ahlakçı fakat samimiyetsiz medya problemi bir yana bırakılırsa, Jane'in kendisi de pek çekici olmayan biri olarak sunulmuştur. Jane, tırnaklarını yiyen, sürekli endişeli, devamlı olarak içki içen ve çoğunlukla da sevimsiz biridir. Hayattan hiçbir zevk almamakta, gösterişsiz bir şekilde giyinmekte, yemeğini koşturmakta içinde yemek ve hiçbir sosyal yaşamı olmayıp, çok sınırlı bir seks yaşamına sahip bulunmaktadır.

Jane gibi kadınların başına ne gelmektedir? Filmin sonunda, bu üç film karakterinin yıllar sonraki durumlarına ilişkin gelişmeler verilmektedir. Aaron'un bir karısı vardır, çocukları olmuştur. Tom'un çok güzel ve kendisini çok seven bir karısı vardır. Ya Jane? O'nun, oldukça yeni ve yaşamının çok küçük bir kesitini oluşturan, uzaklarda bir aşığı vardır.

Çoğu insan Jane'in kişiliğini anlayabilir ve onun gibi olan kadınları tanıdığını iddia edebilir; fakat hiç kimse onun yerinde olmak istemez. Çok daha önemlisi, film gizli den gizliye insanlara "Tom ve Aaron gibi olun ve 'her şey'i elde edin" der. Karmaşık, ilginç ve gerçekçi bir "Yeni Kadın" gösterme maskesi altında, Broadcast News feministlerin bütünlükçü bir hayat, iş kadar mutluluk isteklerini görmezden geliyor ve kariyer peşindeki kadınları o kadar zevksiz gösteriyor ki, bu yolu kimse gitmek istemez. İma edilen ise açıktır: Evlilik ve çocuklar tekrar düşünülmalıdır.

The Good Mother benzer noktayı benzer şekilde ortaya koyuyor. Sue Miller'in bestseller eserinden uyarlanmış filmde, bir kadın, baskıcı ve geleneksel evliliğini terk ediyor ve daha sonra da eski kocasının kendisi ve artist sevgilisini çarpık ilişkiler nedeniyle suçlamasıyla, kızının velayetini kaybediyor. Film kadının cinselliğini yaşama hakkıyla ilgili ve kişinin özel hayatını sorgulayan yargı sistemine karşı gibi gözüküyor. Ancak yine bu ciddi konu gerici bir mesajı gizlemek için kullanılıyor.

Brooks gibi, yönetmen Leonard Nimoy da kadınların tarafında imiş gibi gözüküyor. Anna sempatik gösteriliyor; aynı şekilde onun sevgilisi Leo da. Tüm erkek otorite figürleri olumsuz olarak tanımlanıyor. Broadcast News'teki Jane'in seçimi gibi, Anna'nın da seçimi -çocuğunu kaybetmeme uğruna sevgilisini terk etmek- bu post-feminist çağda, kadınların neyi umut edebilecekleri neyi umut edemeyecekleri konusunda politik imalar ile yüklüdür. Anna hiçbir zaman kendi yaşam tarzını savunmamaktadır. Tam tersine, o sosyal politikayı belirleyen erkeklere teslim olur ve Leo'yu aslanların önüne atar, mahkemede "kendi hatası" diye sunulanların cezasını Leo'nun çekmesine göz yumar.

Molly'nin annesi olarak kalma tutkusu anlaşılır. Fakat bir kadın olarak cinsel ve duygusal mutluluk hakkına ne demeli? Çok daha karmaşık ve sofistike kaynağının aksine, film bu idealleri "ya o ya bu" sisteminin kadın için trajik bedelini düşünmeden feda eder. Seks sahneleri ise -ki film bu sahnelerde acınacak şekilde

başarısızdır- sadece sıcak olmamakla kalmamakta, romandaki tematik güç ve merkeziliği de kaybetmektedir. Seyirciler Leo'nunkinden çok Molly'nin trajik kaybını hissedecektir, çünkü Leo boşanma sonrası "ucuz bir ilişki" olarak sunulmuştur.

Broadcast News'teki gibi en rahatsız edici olan, sonuç sahnesidir. Anna ve Molly plajdadırlar, bu sırada Anna kendisine mutluluk içinde güler. Çünkü Molly 'gerçek bir aile' içindedir ve bir gün kendisinin de bu şekilde mutlu olacağını hayal eder. Karşımızda yine feminist değerleri üzerinde uzlaşmış gibi gösteren, fakat sonra sinsice feminizmin temel dayanaklarını yıkararak, eski idealleri tekrar ifade eden bir film var; bu eski ideal ise, doyumla ancak evlilik ve annelik ile ulaşılacağı, bekarlığın ne nedenle olursa olsun keyifsiz ve eksikli bir yaşam olduğunu ifade etmektedir.

Running on Empty, hem genel olarak hem de ciddi kadını tanımlaması bakımından politik olarak üç film içinde en rahatsız edici olanıdır. Askeri bir merkezi bombaladıktan sonra, 15 yıl saklanmak zorunda kalan 1960'ların radikal bir çiftini ele alan film, diğerleri gibi, temelinde aile yaşamının kadınlar için ilkeli ve kararlı bir çalışma yaşamından iyi olduğunu savunur.

Kimlik ve işlerini değiştirerek kasabadan kasabaya taşınırken iki çocuklarını yetiştiren Annie ve Artie Pope, aile birlikteliğinin -dünyada tek sahip oldukları şey- 17 yaşındaki çocuklarının müzisyen olmak için koleje gitmek istemesiyle bozulması tehlikesi ile karşı karşıya kalıyorlar. Diğer iki filmde olduğu gibi bu film de kendisini büyük sorunlara ilişkinmiş gibi gösterirken, feminist ilkeleri zayıflatıyor. Burada feminist ilkeler aynı zamanda daha kapsamlı politik prensipler. Pope'lar, kendi yaşamlarını politik değişime adanmışlardır. Ancak 15 yıl sonra amacın ne olduğunu zar zor hatırlayabilmektedirler.

Annie, ikilinin daha güçlü ve daha ilginç olanıdır, geçmişteki hatalarını apaçık itiraf etmekte ve "Biz hiçbir şeyi başaramadık" demektedir. Ayrıca egemen sınıfa mensup babasından kendi geçmişi için ağlayarak özür dilemekte ve ona oğlunu alıp yetiştirmesi ve Juilliard'a göndermesi için yalvarmaktadır. "Yeni sol" için nostalji dolu bir yılda, bu film oldukça atipik bir üniversiteli eylemci çifti ele alıyor (sonuçta, medya öyleymiş gibi yansıtırsa da, 60'lar bina bombalamaktan ibaret değildi) ve politik eylemciliği eleştiriyor. Seyirciyi iyi bir aile ebeveyni olmak ya da bir eylemci olmak gibi yanlış bir ikileme sevk ediyor. Bir kez daha kadınlar her şeyi elde edemiyor. Annie, 1970'lerin kadın kahramanı Norma Rae'nin aksine politikaya karşı anneliği seçiyor.

Annie'nin feminizmi savunmuyor olması, bir anlamda politik suları daha da bulandırıyor. Sanki feminist ilkeler, güçlü kadınlar hakkındaki filmlerde esas konunun dışındaymış gibi. Filmde politika ile uğraşan bir kadının anne olma hak ve yeteneği olmadığı ima ediliyor. Sadece geleneksel evlilik ve aile normları, kadınların şahsi mutluluğu için standart olarak ortaya konuyor. En üzücü olanı ise, politik faaliyetler ve değerlerin gerçekten anne olma kabiliyetini arttırabileceği ve çocuk-

lara çok daha fazlasını verebileceği fikri gözardı ediliyor.

80'ler feminizm için genel olarak kötü geçen yıllardır. Kadınların -yirmi yıl içinde şaşırtıcı bir biçimde- başardıkları her yerde azımsanıyor, yanlış gösteriliyor. Kadın yöneticilere yönelik dergi ve reklamlar hemen hemen tüm diğer gruplara yönelik olanlardan daha çok. Her şeye sahip olabileceğimize dair bir mit var ama gizli bir şekilde şu söyleniyor: Eğer kurallara uyar ve tüm ihtiyaçları -çocuk bakımı, ev ihtiyaçları, araba bakımı- karşılayacak kadar para kazanırsak, bu haysiyetli ve rahat yaşamamızı sağlayacaktır. Sorun, bunu çok az kadının yapabilmesi değildir. Yapılabilse bile, bu feminizmin ibaret olduğu birçok şeyi bırakmak ve bir Joan Crawford karakteri olmak anlamına gelecektir.

90

Yaşadığımız dönemin yansımaları olan bu filmler, neyin tehlikede olduğunu göstermekte, cinsellik ve aile konularında baskın tutumlar hakkında oldukça gerçekçi bir tutum sergilemektedirler. Sözkonusu filmler çocuğunu kaybetme, yalnız yaşama veya vicdan azabı çekme gibi temaları ile çekici ve dolayısıyla çok daha "korkutucu"durlar.