

Sinemada işçi sınıfı temsilleri

Murat Demir*

Özet

Burjuva toplumunda, sanayi devriminden sonra işçilerin gittikçe büyük bir siyasi güç haline gelmeleri kaygı uyandırmıştır. Bu kaygılar, sinemanın ilk yıllarından itibaren korku ve bilimkurgu filmlerine yansımıştır. Ayrıca, işçi sınıfını ya da işçi yaşamını anlatan, Saturday Night Fever, Rocky, Flash Dance ve Billy Elliot gibi pek çok film, işçi yaşamını aşmaya yönelik ve dolayısıyla sınıf sistemini tehdit eden bir arzunun kanıtıdır. Ancak, özellikle muhafazakar işçi sınıfı filmleri, sadece bireysel zaferler resmeder.

Bu zaferler ya da bireysel başarı, yalnızca bireyin diğerlerinden farklı bir yeteneğe sahip olmasıyla mümkündür. Böylece sınıf atlamanın çok zor ama mümkün olduğu ima edilir.

Anahtar kelimeler: İşçi sınıfı, bilim-kurgu, korku sineması

Representations of the working class in cinema

Abstract:After the industrial revolution workers have become a great political power gradually by causing anxiety in the bourgeois society. Aforementioned anxiety has been reflected since the first years of fear and sci-fi films. Additionally most of the films such as Saturday Night Fever, Rocky, Flash Dance and Billy Elliot, narrating either the working class or the life of worker is the evidence of a desire that aims to overcome the life of workers and consequently threatens the class system. Especially conservative films about the working class depict individual triumph.

These gains or individual succes is only possible if the individual has a talent unlike any others. Thus, it is implied that class mobility is a very difficult but possible fact.

Keywords: working-class, science-fiction, horror cinema

Giriş

On sekizinci yüzyılda burjuva, sanayileşme süreciyle birlikte ortaya çıkan sınıfsal bir güç olarak işçi sınıfının, aslında kendi yarattığı yeni bir gücün devrim tehdidi altındaydı. İnsansal yeteneklerinin ve kaderini bile değiştirebileceğinin farkına varan geniş toplumsal alt kesimlerin, kendi başlarına buyruklaşmaya ve bağımsızlaşmaya başlamaları kaygı uyandırmaktaydı. Burjuva, ekonomik ve politik iktidarını ayakta tutabilmek için proletarya gerçeği karşısında kendi “devrimci” geçmişini bastırmaktan başka çare görememekteydi. Burjuvazinin çökertilmekten, dağılmaktan duyduğu bu korku, Aydınlanma aklının doğal güçleri denetim altına alabileceğine duyulan inancın sarsılmasından kaynaklanıyordu

Burjuvazinin bastırmaya çalıştığı politik ya da proletarya korkusu sinemadan önce korku edebiyatına yansımıştı. Bunu özellikle Mary W. Shelley’in Frankenstein’inde açıkça görmek

* Yrd. Doç. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi

mümkündür. Aydınlanma çağının “temsilcisi” gibi görünen araştırmacı bilim adamı Dr. Frankenstein’in mezardan çıkartarak dirilttiği ölü, Dr. Frankenstein’in bütün bilimsel dehasına ve bilgisine rağmen, doğanın gazabı haline gelir ve boyundan büyük işlere kalkışanlara haddini bildirir. Daha sonra korku sinemasının en popüler canavarlarından biri haline gelen Frankenstein’in boy gösterdiği ilk film 1910 yılında J. Searle Dawley tarafından çekilmiştir. Ancak, Frankenstein’li filmlerin en önemlisi şüphesiz James Whale’in 1931’de çektiği Frankenstein’dır. Diğerlerinde olduğu gibi Whale’in filminde de sınıfsal değinmeler vardır. Bizim açımızdan Whale’in filmindeki önemli nokta Dr. Frankenstein’in yaratığına giydirdiği işçi giysileridir. Yaratık, güçlü kasları, iriyarı bedeniyle tam bir işçi görünümündedir filmde.

Bu çalışmamızda, sanayi devriminden bu yana burjuva-kapitalizmi için bir tehdit olarak görülen ve tarihsel süreçte verdiği mücadele sonucu elde ettiği kazanımlarla bu tehdidi büyüterek sürdüren işçi sınıfının ve işçi bireyin, önce bilim-kurgu ve korku sinemasında, daha sonra da Flash Dance ve Billy Elliot gibi müzikli, danslı filmlerde nasıl temsil edildiği ele alınacaktır.

Ele alınan örnek filmler, popüler sinemanın ve Amerikan sinemasının hegemonyası dikkate alınarak, çok sayıda sinema izleyicisine ulaşmış, büyük gişe kazançları sağlamış ve ödüller kazanmış, gösterildiği dönemlerde ve ülkelerde önemli tartışmalara neden olmuş filmlerden seçilmiştir.

İşçi sınıfından duyulan korku

Aydınlanma Çağında aklın insanları geçmişin yanlışlıklarından ve kötülüklerinden kurtarabileceğine, onları barışa, özgürlüğe, açlığın ve sefaletin olmadığı bir yaşama götürebileceğine inanılmaya başlanmıştı. Böylece insanlığın ilerlemesi sağlanacaktı. Aydınlanma Çağı, insan aklının egemen olduğu, ön plana çıktığı bir dönem olarak Rönesans’ın ve Hümanizm’in bir uzantısı olarak görülür.

Aydınlanmanın hazırlayıcısı olan on yedinci yüzyıldaki gelişmelerin nedenlerinden belki de en önemlisi, siyasal ve toplumsal güç ilişkileri açısından ortaya çıkan önemli değişimlerdir. Bu yüzyılda Avrupa’da yepyeni bir düşünce biçimi ortaya çıkmıştır.

On yedinci yüzyıl Avrupası’nda insanlık tarihinde hiç görülmedik bir biçimde dinsel dogmaya veya sağduyuya değil de akılcı sistemler, deney-teori ilişkisine ağırlık veren, “insan” a ve onun aklına güvenen, ölü ve mekanik bir evreni (ve sonra toplumu) ampirik ve analitik biçimde inceleyerek “hakikat” e, gerek doğa bilimlerinde, gerek toplum felsefesinde... “evrensel yasa”lara ulaşabileceğimizi vaaz eden yepyeni bir bilim anlayışı ve uygulaması ortaya çıkmıştır (Göka, 2000).

On yedinci yüzyılın akılcı felsefesini, Tanrı’nın doğadaki ve insanın günlük yaşantısındaki işlevini azaltma anlayışını, On sekizinci yüzyıl daha da güçlü bir biçimde devralmıştır.

Tanrının yerini, bilime duyulan inancın yanı sıra, Rönesans’tan beri gelişmekte olan ve Aydınlanma Çağında doruğa ulaşan Hümanizm alıyordu. Hümanizm, insanın nedenini efsanede ya da dinde değil, yine insanda aramak gerektiğini ileri sürüyor, bilim ve teknolojik gelişmeyle egemenliğini arttırıyordu. Dinsel büyüün çözülmesi, Hümanizm’i yeni bir insanlık dini haline getiriyor, aklın, bilimin ve tarihin ilerlediği düşünceleri popüler bilince köklü bir biçimde yerleşiyordu (Göka, 2000).

Aydınlanma bireyinin amaçlanan özgürlüğe kavuşabilmesi için en başta, insanın insan üzerindeki denetiminin, bağımlılığın, dolayısıyla boyun eğmenin ve itaatın sona ermesi gerekiyordu. İnsan kendini akılla denetleyebilmeli, “kaotik” tutkularını akılla dizginleyebilmeliydi.

Aydınlanmanın olgun döneminde, aklın temel ilkelerinin işler hale getirilmesi durumunda bireyin her türlü sorunun üstesinden gelebileceğine büyük bir inanç vardı.

Immanuel Kant Aydınlanmayı, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulması diye tanımlamıştır. Kant'a göre bu ergin olmayış durumu, insanın kendi suçudur ve insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamamasından, bu yürekliliği ve kararlılığı gösterememesinden kaynaklanır (2000, Kont). Kant'a göre aydınlanmacı olmak, insanın kendi aklını bir başkasının yönlendirmesi ve kılavuzluğuna yer vermeden kullanabilmesi demektir.

Aydınlanma, gelişen “düşünme”nin en geniş anlamında, başlangıçtan bu yana insanlardan korkuyu kaldırmak ve onları kendilerinin efendisi durumuna getirmek amacını gütmüştür. ...Aydınlanmanın programı dünyayı gizlerinden kurtarmaktı. Mitleri parçalayacak, hamhayalleri bilgi vasıtasıyla alaşağı edecekti. ...Boşınancı alt eden akıl gizlerinden kurtarılmış doğaya egemen olacaktı (Horkheimer ve Theadar, 1995).

Bu mücadele, sömürgeciliği de birlikte getirmiştir. Zaten sömürgecilik bu dönemde ekonomik ve siyasal bir zorunluluk olduğu kadar felsefi bir zorunluluk haline de gelmiştir. Çünkü sömürgecilik aynı zamanda, on sekizinci yüzyıldaki Avrupa sömürgelerinin dünyasını aklın hakimiyeti altına alma anlamında felsefi bir harekettir. Sömürgecilik olmaksızın Aydınlanma Hareketi'nin yol alması pek mümkün değildi (Roloff ve Seeßlen, 1995).

Bütün bu gelişmelerin yanında, Avrupa insanının içindeki “yabancı” da, dönemin belli başlı temalarından biri olmuştur. Ancak insan akli için hala birer yabancı olan ilkel ve vahşi doğa insanının, “deli”nin ve hata çocuğun gerçekliğinin bile Aydınlanmacı akılla ne yorumlanabilmesi ne de anlaşılabilmesi mümkün olabildi. Böylece, Aydınlanmacıların “yabancı” olanı akılla kavrama umutları gitgide zayıflamaya, “yabancı” olan aynı ölçüde bir tehdit haline gelmeye başladı. Doğa, insan tarafından kavranılması gereken ve onu daha iyiye götürecek sonuçların çıkarılabileceği bir araç olmaktan çıkmış, insan için bir tehlikeye dönüşmüştü.

Avrupa egemen düşüncesi, kendi düşünce ve anlayışından ödün vermemek ve aklın çıkarlarını savunmak için alınacak önlemleri her türlü koşul karşısında meşrulaştırmak zorundaydı. Akıl adına birçok cinayet ve kitle kıyımı meşrulaştırıldı. İnsanın akla olan güveni ve inancı zayıflamaya ve böylece akıl dışı olan, akıl karşıtı olan şey en büyük tehlike olarak algılanmaya başladı. Dolayısıyla on dokuzuncu yüzyılın akılcı insanı yabancı hayvanlarla ve vahşi insanlarla daha çok mücadele etmeye, savaşmaya başladı.

Bu gelişmeler insana kendi akıyla kazanmaya çalıştığı mücadelenin bomboş bir çaba olduğunu göstermeye yetti. Kentsoylu insanın kuşkularının, güvensizliklerinin, bir şeyden emin olamama çaresizliğinin ortadan kaldırılması mümkün görünmüyordu artık.

Bu durumun en önemli sebebi Ünsal Oskay'a göre, aristokrasiden burjuvaziye geçiş sırasında geniş halk topluluklarının siyasal yaşamda etkinlik kazanmalarına izin verilmemiş olmasıdır. Voltaire de buna karşıydı. Halkın dünyayı değiştirmek için harekete geçmesine pek razı olmamış, bunu engelleyebilecek olan Kilise Öğretisi'ni desteklemişti. Oskay'a göre Voltaire bunu yapmakla, toplumun gelişmesinde kendisinden çok şeyler beklenen akıl, bilim ve teknoloji çağında sıra insan'ın özgürleşmesine geldiğinde akla, bilime ve teknolojiye kuşku duyduğunu söyleyen günümüz egemen kesimlerinin öncüsü olmuştur. Voltaire aklın ve onun devrimci gücünün, sadece kurulu düzene aykırı gelmediği zaman destekleyicisidir. Düzeni ve insanları daha özgürlükçü daha eşitlikçi bir talebe yöneltmesi halinde akıl ve bilim korku vericidir. Bu Aydınlanma Geleneği'nin sınıflararası ilişkilerinin bir sonucudur ve aynı zamanda korku ve bilim-kurgu türünün bilime ve teknolojiye karşı duyduğu güvensizliğin de temelini oluşturur ([ty]:).

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren artık halk kitleleri siyasal yaşamdan iyice uzak bırakılmıştı. Sanayinin ve kapitalizmin gelişmesiyle birlikte basın ve edebiyatı da daha etkin kontrol eder hale gelen iktidar sınıfı, bilimin ve teknolojinin geniş halk kesimlerinin eline geçmesiyle elde edebileceği kendisine karşıt büyük gücü engelleyebilmek için Aydınlanma'nın kazanımlarından vazgeçmeyi göze almaya, bilimden ve akıldan korkmaya, ona karşı daha tedbirli olmaya başladı.

Burjuvazinin devrimden duyduğu kuşku, doğanın akılla denetlenebileceğinden de kuşku duyulması demektir. Zamanla denetlenemez olduğu anlaşılan doğanın karşı tepkilerinden de korku ve endişe duyulur olmuştur. Sömürgelerden Avrupa'ya getirilen esrarengiz nesnelere, onların fantastik güçlerinden, lanetlerinden korkuluyordu. Hortlağımsı varlıkların kendilerine sahip olan insanları çılgınlıklara sürüklediğine, onları delirttiğine inanılmaktaydı. "Aklın ilkeleri adına doğal dünyadaki çoktanrı inançların ve batılın ezilmesi taleplerinin başışlanmaz bir canilik olduğu ve bu cinayetleri işleyenlerin belalarını bulacakları endişesi, aydınlanmacı aklın karşısına romantik-melankolik bir tepki olarak çıkmakta gecikmeyecektir" (Roloff ve Seeblen, 1995). Esrarengiz bir adadan alıp getirilen yarı tanrı yarı hayvan King-Kong'un, denetimden çıkan saldırganlığında da bu tepkinin izleri vardır.

Tüm bu korku görüngüleri edebiyatta gerçek anlamda ilk kez, "dehşet öyküleri" (tale of terror) ve "korku romanı" denen türlerde görülmeye başlanmıştır.

Konuları eski ortaçağ şatolarında, manastırlarında, ortaçağa özgü bir dekorda geçtiği için, gothic novels (gotik romanlar) olarak adlandırılan roman türü, on sekizinci yüzyılın akılcı klasik akımının, kurallara, geleneksel ölçülere uygun edebiyatının tam karşıtı bir anlama bürünmüştür kısa sürede. Sonuçta klasisizmin akla dayalı dünyası karşısına, gotik roman, düşgücünün, fantezinin ve akılla kavranamaz olanın dünyasını çıkartmıştır. Gerçekleri tamamen göz ardı eden, yazıldıkları zamanın toplumsal yaşantısını, kişilerini hiç ele almayan ve tamamen hayal ürünü olan gotik öyküler ile on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında gelişmeye başlayan pre-romantik akım arasında sıkı bir bağ vardır. Olayların özellikle ortaçağda geçmesi, doğaüstü güçlere yer vermeleri, çoğunlukla "doğanın ıssız ve yabansı" yanlarını betimlemeleri ve kahramanlarının genellikle ahlak kurallarına, yasalara başkaldıran kişiler olması, gotik romanların, romantik öncesi eğilimlerin roman alanına bir yansıması olduğunu gösterir (Roloff ve Seeblen, 1995).

On dokuzuncu yüzyılın ortasında Avrupa'da gotik öykülerin ve korku edebiyatının yaydığı korku, sadece akıl dışı olanın geri gelmesinden duyulan korku değildir; aynı zamanda burjuva toplumu bireyinin, burjuva devriminin kazanımlarını ve iktidarının denetimini de yitirme korkusudur.

Mary Wollstonecraft Shelley'in 1818 yılında yazdığı Frankenstein'da, Dr. Henry'nin (Colin Clive) yardımcısı Fritz'in (Dwight Frye) mezarlıklardan ve tıp okulundan topladığı ceset parçalarını birleştirerek meydana getirdiği yaratığı canlandırması anlatılır. Ancak yaratık önce Fritz'i sonra da küçük bir kızın ölümüne sebep olur. Olayı duyan çevre halkı ayaklanır ve yaratığı, hayat bulduğu yer olan Dr. Henry Frankenstein'in laboratuvarında yakarak öldürürler.

Korku sinemasının en popüler canavarlarından biri, Mary Wollstonecraft Shelley'in 1818 yılında yazdığı Frankenstein veya Modern Prometheus (Frankenstein, or the Modern Prometheus) romanından sinemaya uyarlanan Frankenstein filmlerindedir. İlk Frankenstein uyarlaması 1910 yılında J. Searle Dawley tarafından çekilmiştir. Ancak, Frankenstein'lı filmlerin en önemlisi şüphesiz James Whale'in 1931'de çektiği Frankenstein'dır. Diğerlerinde olduğu gibi Whale'in filminde de yaygın sınıfsal değinmeler vardır. Ancak Whale'in filminde diğer önemli nokta Dr. Frankenstein'in yaratığına giydirdiği işçi giysileridir. Yaratık, güçlü kasları, iriyarı bedeniyle tam

bir işçi görünümündedir filmde. “Öyle ya Dr. Frankenstein yaratığının sırtına kolalı gömlek, smokin ceket, başına silindir şapka da giydirebilirdi, oysa bir işçinin giysilerini seçti” (Wood, 1989).

Robin Wood, “Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış” adlı makalesinde proletaryanın, “belirli bir kültüre özgü olup insanların doğumlarından başlayarak, o kültür içinde önceden saptanmış roller oynamak üzere koşullandırılmaları süreci” diyerek tanımlanan “artı özbaskı” ile sıkıca bağlantılı, hatta ondan ayrılamaz bir kavram olan “Öteki” olduğunu ifade eder. Burjuva ideolojisi kabul edemediği güdü ve dürtülerimizle başa çıkabilmek için iki yol dener: ya bunları yadsır ve elinden gelirse yok eder; ya da olabildiğince törpüleyerek, tehlikelerden arındırarak, özümseme yoluna gider. Öteki kavramı “yalnızca kültürün ve kişinin tümüyle dışında kalan şeyleri değil kişinin içinde bastırılan (ama asla yok edilemeyen) ve yadsınıp dışlanarak kişinin dışında bir şeymiş gibi nefret edilip lanetlenmesine olanak tanınan şeyleri de temsil eder” (Weed 1989).

Franco Moretti’ye göre burjuva uygarlığının korkusu iki isimde, Frankenstein ve Dracula’da somutlaşmıştır. “Tıpkı proletarya sınıfı gibi, bu yaratık da özgün bir ad ve kişilikten yoksun bırakılmıştır. Nasıl bir ‘Ford İşçisi’nden söz edebiliyorsak, bir yaratık da tümünden yaratıcısına aittir, tıpkı proletarya gibi kolektif yaratıcısına aittir. Doğada var olmayıp imal edilmiştir” (1989).

Bununla birlikte Frankenstein’in yaratığının giysileri Moretti’ye göre, feodal çağların ahlaksal, toplumsal kurallarına duyulan bir özlemi ifade etmektedir. Bu kurallar toplumun her sınıfına özgün bir giyim tarzı empoze ederek onun kolayca seçilebilmesini sağlar ve sınıfları toplumsal rollerine fiziksel olarak hapseder. “Eşitsizlik sahiden de insanların tenine, özlerine, bedenine işleyen bir şeydir, ... insan güzeldir, o çirkin; insan iyidir, o kötü. Yani bu canavar insanın ters çevrilmiş, olumsuz açıdan görülmüş bir kopyasıdır” (Moretti, 1989).

Filmde “yaratık,” Fritz’in onu kırbaçlamasına daha fazla dayanamayıp kaçtıktan sonra Dr. Henry’nin evlenmek üzere olduğu Elizabeth’in (Mae Clarke) odasına girer ve arkasından kapıyı kilitletler. Sonraki görüntüde evin diğer tarafında Elisabeth’in çığlığını duyan insanlar vardır. Kapıyı kırıp odaya girdiklerinde Elizabeth’i kırışmış gelinliğine inilteler içinde dağınık yatağında yatar halde bulurlar. Yaratığın suçu sadece odaya girmektir, geline bir şey yapmamıştır; ancak odadaki görüntü, “farklı bir sınıf” ya da ırktan olan bir gücün diğerine yaptığı “tecavüz” gibi görünür (Young, 1996).

Korku ve bilim-kurgu sinemasında işçi sınıfı

Fritz Lang Metropolis’de, egemen sınıfın gökdelenlerde, köle-işçilerin ise yeraltındaki mağaralarda yaşadığı bir dünya tasarlamıştır (Roloff ve Seeßlen, 1995).

Şehirde hiç durmadan çalışan işçilerin güçlü patronu Johann Fredersen (Alfred Abel)’in oğlu Freder (Gustav Fröhlich) bir işçi kıza aşık olup babasının acımasız bir patron olduğunu öğrendiğinde saf değiştirip işçilerin mücadelesine katılır. Freder, babası ve “kaçık bilim adamı” Rotwang’ın (Rudolf Klein-Rogge) çevirdiği bütün entrikalara rağmen, Maria (Brigitte Helm) ile işçilerin “isyanıyla” başlayan ayaklanmadan son anda kurtulurlar.

“Bunların oluşturdukları sevgi ve dostluk örneği, işçiler ile kapitalistler arasındaki barışın da habercisidir. Filmin sonunda ‘yürekten birleşmedikleri sürece beyin ve elin birlikte çalışamayacakları’ gerçeğini anlamış olan işçi temsilcisi ile Johann Freder el sıkışırlar” (Roloff ve Seeßlen, 1995).

Özellikle finalinden dolayı, filmin sık sık faşizmle ilintilenmesinin sebebi, sermaye ile emeğin şiddet ve duygusallık yoluyla bir araya getirilmeleridir. Film için harcadığı tüm çabaya rağmen Lang sonuçtan memnun olmamıştır. “Yıllar sonra Metropolis’i ‘yanlış bir film’ olarak

yargılayan Lang, ‘işgücüyle akıl arasındaki aracılığı, bir aşk hikayesi üstüne oturtan bir film toplumsal bir film olamaz!’ diyecektir” (Çapan, 1985).

Filmde işçiler her türlü etkiye açık, kendi başına karar vermekten aciz, aptal yaratıklar olarak gösterilir. Kendilerini kışkırtmayı başaran robot Maria’dan bile daha mekaniktirler. Alman halkına Metropolis’le, başlayabilecek bir işçi hareketinin neden olacağı tehlikeleri ve böyle bir durumda üst sınıfın bu tehlikeyi ortadan kaldıracak güçte olduğu gösterilmiştir (Abisel, 2007: 1).

Oskay’a göre çağdaş teknolojinin rasyonalitesinin toplumdaki egemenlik yapısının kendi rasyonalitesinden kaynaklandığını göz ardı eden bir yaklaşım vardır Metropolis’de.

Makineler ve teknolojinin özdeksel yanı olan gelişkin makine sistemleri, bel ağrıtan ağır işlerde çalışan işçileri bu makinelerin brutalize ettikleri bile vurgulanarak eleştirilmekte; ama bu teknolojinin toplumsal belirleyicilerinin de içinde yer aldığı çağdaş toplumun kendisi eleştirilmemekte, gökdelenler ve gökdelenlerle dolu bir Cermen ormanına dönmüş kente ise hayranlıkla bakılmaktadır. Öyle ki, kent bir sanat dekoru gibi gösterilmektedir (Oskay, [ty]:).

Metropolis’den yaklaşık otuz yıl sonra, 1960 yılında yönetmen George Pal’in, H. G. Wells’in aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı Zaman Makinesi (The Time Machine) adlı filmde, bir zaman makinesi icat eden George (Rod Taylor), 1899 yılının 31 Aralık günü iş adamı olan dört ahabını evine çağırır ve icadının deneysel bir modelini tanıtır. Bir deney yapar ve küçük zaman makinesi George’un şahitleri önünde gözden kaybolur. Genç mucidin arkadaşı David (Alan Young) endişelidir. Tanrının kurallarına karşı gelmek olduğunu düşünmektedir bu zaman makinesinin. Eğer bu icat gerçekten zamanda yolculuk yapabilecekse onu hemen imha etmesini tavsiye eder arkadaşına. George, David’in nasihatlerine kulak asmaz. Sırasıyla önce 1917 yılına giderek I. Dünya Savaşı’na, daha sonra da 1940 yılında II. Dünya Savaşı’na tanık olur. Gelecekte gördüklerinden hoşnut olmayan George’un sonraki yolculuğu 802701 yılıdır. Ulaştığı uzak gelecekte karşılaştığı bir grup insanın tuhaflığı karşısında şaşkına döner. Sadece oyunlar oynayan, kahkahalar atıp eğlenen aynı tip kıyafetler giymiş genç insanlardır bunlar. Yemek, içmek ve eğlenmekten başka bir şey yapmayan, çevresine tamamen tepkisiz bu insanlar Morlocklar’a yem olma korkusuyla yaşamaktadırlar. İnsan ırkı Eloiler ve Morlocklar olarak ikiye bölünmüştür. Yeraltında yaşayan Morlocklar, Eloiler’le beslenmektedir. Daha sonra George, Eloiler’in de yardımıyla makinesini Morlocklar’ın elinden alır ve yaralı ve yorgun bir halde kendi zamanına, evine ulaşır. Yolculuktan önce davet ettiği konukları onu beklemektedir. George yaşadıklarını anlatır uzun uzun; ama David dışında hiçbiri George’un anlattıklarına inanmaz. George bunun üzerine tekrar zaman makinesine biner ve yeni bir yolculuğa çıkar.

George, Viktorya Çağının ideal bir burjuva erkeğidir. Viktorya Çağı emperyalizminin araştırma ve keşfe düşkünlüğü, sömürgeci, işgalci ideolojisi, burjuva erkeğinin de ideolojisidir. Viktorya Çağının ideal burjuva tipinin keşfe düşkünlüğüyle, sömürgeler ve laboratuvar, siyasal ve zihinsel bir sosyalizasyonun her iki mitik olanağını temsil eder. “Burada kendini kanıtlayarak ve başarılar elde ederek popüler anlayışa tam uygun erkek oluyordu. Serüven edebiyatının kahramanı sömürgelere gider ve başka, yetişkin biri olarak geri döner; yaşadıkları onu olgunlaştırmıştır, artık kendinden emir bir şekilde kadının karşısına çıkabilir” (Roloff ve Seeßlen, 1995).

Abraham H. Lass’a göre Wells’in bu romanı sadece, bilim sayesinde giderek doğanın meydan okuyucu gücünden kurtulan insanoğlunun geleceği hakkında yapılan tahminlerdir. Sakin, tembel ve son derece medeni Eloiler, bir bakıma insanoğlunun hiçbir zaman sindirilemeyeceğine inanılan yönlerini temsil eden hayvani Morlocklar kadar soysuzlaşmışlardır. Wells kendi zamanındaki yönetici ve hizmet edici sınıflara bölünmüş toplumu, geleceğe doğru taşır (Lass,1998).

Gelecekle ilgili sağcı liberal veya muhafazakar filmler, sosyalizme, terörizme, teknolojiye ya da verili toplumu tehdit eden farklı, özgürlükçü toplumsal hareketlere dönük muhafazakar korkuları canlandırır. Zaman Makinesi burjuva kapitalizminin gittikçe büyüyen ve daha fazla hak talep eden işçi sınıfından kaynaklı korkuyu dile getirmiştir.

Wells'in diğer romanlarında olduğu gibi Zaman Makinesi'nde de, okuyucuya realiteye karşı eleştirel bir tutum kazandırılmamış ve okuyucularda bir şok yaratılmışsa olsa bile sonunda yine, var olan toplumsal sistemin algılama biçimine dönmüştür (Oskay). Yani insanların içinde buldukları realiteye karşı eleştirel bir tutum takınmalarına ya da var olanı değiştirmeye yönelik heveslendirmemekte ve cesaret vermemektedir.

Proleterin sınıf atlama arzusu: cumartesi gecesi ateşi, flash dance ve billy elliot

İşçi sınıfını ya da işçi yaşamını anlatan filmlerin pek çoğunda, sınıf sistemini tehdit eden, işçi sınıfı yaşamını aşmaya yönelik bir arzuya rastlanır. Ryan ve Kellner'a göre bu arzu, genellikle verili toplumsal düzenin ve sınıf sisteminin hasar görmeden yeniden inşasıyla son bulur. İşçi sınıfı yaşamından ve kapitalizmin dayattığı sınırlamalardan duyulan hoşnutsuzluğu ifade eden bu arzular bireysel kazanımlarla sınırlı kalır. Bu kazanımlar ya da bireysel başarı, yani işçi sınıfının dışına ya da üstüne çıkmayı başaran bireyin ancak sınıfaşlarından farklı bir yeteneğe sahip olmasıyla mümkün olabilir. Böylece sınıf atlamanın çok zor ama mümkün olduğu; ancak bunun sadece diğerlerinden farklı olağanüstü bir yeteneğe sahip olmakla sağlanabileceği ima edilir. Bununla birlikte bu filmler "...yapısal eşitsizliğe dayalı sınıf sisteminin, kapitalist sistemin sürekliliği isteniyorsa şu ya da bu biçimde doyurulması gereken yoğun bir maddesel tatminsizlik yaratmasının kaçınılmazlığını da haber verir" (Ryan & Kellner, 1957).

Bu filmlerde bireyin mahkum edildiği beden iççiliğinden, sınıf sömürsünün bağlarından kurtulmasının yolu üstün yeteneklerini kullanmasıdır. Kendi sınıfından olan diğerlerinin sahip olmadığı bu şansı veya fırsatı kullanması tek çıkış yoludur. Cumartesi Gecesi Ateşi (Saturday Night Fever, 1977), Rocky (1976), Flash Dance (1983) ve Billy Elliot (2000) bu tür filmlere örnek verilebilir.

Türk Sineması'nda ise Faruk Kalkan'a göre sınıfsal sorunlar gerçekçi bir biçimde ilk kez 1960'lı yıllardan sonra yapılan filmlere konu olmuştur. "Türk Sineması, işçi-işveren ilişkilerini, grev ve sendikal hareketleri ve yabancı sermaye komplolarını da anlatmaktan çekinmemiştir. Önemli bir sorun olan işsizlik ve bunun getirdiği toplumsal, bireysel sorunlarla, bunlardan kurtulma çabaları, Türk Sineması'nın el attığı bir başka konu olmuştur" (Kalkan, 1988).

Türk Sineması'nda sınıf atlama sorunu, genellikle komedi filmlerinde toplumsal eleştiri aracı olarak kullanılır. Bununla birlikte "gerçekçi kent öyküleri" türündeki filmlerde bu sorun daha gerçekçi bir şekilde ele alınmıştır. Bu filmlerdeki sınıf atlama isteği, yaşanan ekonomik koşulları değiştirme çabasıdır. Bu tür içindeki iki öncü film, Osman F. Seden'in Namus Uğruna (1960) ve Yılmaz Güney'in Umut (1970) adlı filmleridir (Çelikcan, 1998).

İşçi sınıfı bireyinin sosyal sınıf hareketliliğine ilişkin muhafazakar ve popülist filmler özellikle 70'li yılların ikinci yarısında her zamankinden çok yaygınlık kazanmıştır. "Bu belki de, yetmişli yılların ortalarının giderek daha katlanılmaz hale gelen gerçekliğini aşmaya yönelik güçlü arzuların bir göstergesidir" (Ryan ve Kellner 1997).

Cumartesi Gecesi Ateşi'nde, bir boyacı dükkanında çalışan Tony'nin (John Travolta) çevresindeki tüm gençlerden üstün olan dans yeteneği ile yaşadığı Brooklyn'den nehri karşı yakasına Manhattan'a, daha "kaliteli" bir hayata ulaşma çabasını izleriz. Cumartesi Gecesi Ateşi, hem Tony ve birlikte yaşadığı ailesinin hem de kendisi gibi bedensel işlerde çalışan arkadaş grubunun yaşamlarıyla olumsuz bir işçi sınıfı tablosu çizer. "İşçi sınıfı dünyasının bayağı

cinselliğinde, şiddetinde, sarhoşluğunda, işsizliğinde, niteliksiz işlerinde, aile dalaşlarında, hayal kırıklıkları ve öfkelerinde “bok” sözcüğü yankılanır durur” (Ryan ve Kellner, 1997).

Tony yaptığı işten ve patronundan genelde şikayet etmeden çalışan, vaktini çoğu sınıfdaşının yaptığı gibi dans ederek ve küçük arkadaş grubuyla sokak kavgalarına karışarak, kız tavlayarak geçiren bir gençtir. Bir gün Stefanie’yle karşılaşır. Stefanie, Tony’nin peşinden koşan Brooklyn kızlarından farklıdır. Kadınlığını kullanarak da olsa Manhattan’da tutunmayı başarmış, Tony’nin de küçümsediği yaşamdan “kurtulmuş”, ailesinden ayrılıp yalnız yaşamaya başlayan, dansa da Tony kadar yeteneği olan genç ve güzel bir kızdır. Yeni yetenekleri bulup çıkararak bir ajansta çalışan Stefanie, Tony’yi ve yaşantısını küçümser bir tavırla, ne kadar önemli bir işte çalıştığını, her gün ünlü insanlarla tanıştığını anlatır durur. Arkadaş grubu içinde Tony’nin diğerlerinden tek farkı dans yeteneği değildir. Tony olgunluğu, kadınlarla kurduğu ilişkileri, ailesine ve hatta pederliği terk edip eve dönen ağabeyine karşı duyduğu sorumluluğu ile güçlü bir kişiliktir. Tony, Stefanie ile katıldığı dans yarışmasında kazandığı ödülü onlardan daha iyi dans eden çifte vermekte de tereddüt etmez. Tony, filmin sonunda Stefanie’ye, birlikte Manhattan’da yaşamayı teklif etmeden önce, kendisine hala aşık olan eski sevgilisine diğer arkadaşlarıyla birlikte olmasından ötürü aşağılamasıyla da, daha “kaliteli” bir hayata başlamak için hazır olduğunu kanıtlar gibidir.

Cumartesi Gecesi Ateşi ve Rocky gibi 70’li yılların sonlarında çekilen ve bireysel zaferleri konu alan işçi sınıfı filmlerinin büyük gişe kazancı sağlamaları, “sınıf atlama arzularına” başarıyla seslendiklerini göstermektedir. Gelgelelim bu tür arzular aynı zamanda servet edinme idealine olan eğilimi de gösterir. Bu eğilim de, sınıf sömürsü sistemini daha da güçlendirmekten başka bir sonuç vermez (Ryan ve Kellner, 1997).

Tony çalıştığı işinden, babasının bir türlü iş bulamamasından, ailesiyle birlikte yaşıyor olmaktan çok şikayetçi değildir. Annesinin her fırsatta evden ayrılarak rahip olmayı seçen ağabeyini Tony’den daha çok sevdiğini ima etmesine de katlanmaktadır; ancak yine de tüm bunlardan kurtulabileceği başka bir dünyanın, Stefanie’nin dünyasının hayalini kurar. Tony Rocky, Saturday Night Fever, Flashdance gibi pek çok örneğinde “işçi sınıfı yaşamı”ni aşmaya yönelik bir arzu bulunmaktadır. Ancak bu arzu, genellikle sınıf sisteminin meşrulaştırıcı ideolojisini pekiştirme eğilimindeki bireyci biçimlerle sınırlıdır. Bununla birlikte bu filmler, işçi sınıfının kapitalizmin dayattığı sınırlamalardan ne kadar hoşnutsuz olduğunu ve bunu alt etme ihtiyacının da bir o kadar güçlü olduğunu göstermiş olur. “Bu yüzden de birden çok, hatta çelişkili anlamlar taşır. Yapısal eşitsizliğin meşruiyetini pekiştirmekten kaçınmaz, çünkü işçi sınıfının dışına çıkmayı başaranların sınıfdaşlarından daha üstün, birey olarak daha yetenekli kişiler olduğunu ima eder” (Ryan ve Kellner, 1997).

İşçi sınıfını veya işçi bireyi konu alan filmlerde en sık karşımıza çıkan motif, sınıf atlama arzudur. Bu konuları ele alan daha özgürlükçü ve ilerici filmler kişisel gayretle başarıya ulaşma modelini sorgular. Ancak bu yaşamı yapısal olarak ortadan kaldırılması gereken bir durum olarak ele almayı başaramazlar.

Adrian Lyne’in yönetmenliğini yaptığı 1983 tarihli Flash Dance adlı filmde, gündüzleri fabrika işçiliği, akşamları da dansçılık yapan Alex (Jennifer Beals)’in yaşam öyküsünü izleriz. Dans ettiği bir akşamlardan birinde Alex’i tesadüfen patronu Nick (Michael Nouri) de izler. Alex bir bale okuluna gitmeyi arzulamaktadır. Ancak diğer adayların yanında şansının olmadığını anlayarak seçmelere girmekten son anda vazgeçer. Henüz 18 yaşındaki Alex diğer kızların aksine hiç dans eğitimi almamıştır. Sonraki sahnede Alex’i kilisede günah çıkarırken görürüz. Pedere utanç içinde seksi çok fazla düşündüğünü söyler.

Alex’in arkadaşı Jeanie (Sunny Johnson) de tıpkı Alex gibi dansçı olmayı hayal etmektedir. Ancak Jeanie dansta başarısız olur. Alex’in bir diğer arkadaşı Richie (Kyle T. Heffner) de ünlü bir

komedyen olmak istemektedir. Daha sonra Richie mutfağında çalıştığı bardan kovulur ve hayalinin peşinden Los Angeles'a gider. Bu arada Alex, dansından ve güzelliğinden çok etkilenen patronu ile aşk yaşamaya başlamıştır. Patronuyla birlikteyken oldukça cüretkar dekolte kıyafetler içinde gördüğümüz Alex, sınıfdaşlarıyla arkadaşlık eden Alex'den çok farklı görünmektedir. Nick'e kalabalık bir restoranda teşhirciliğe varan hafifmeşrep tavırlarla şakalar yapar ve peşinden sorar: "Telefon kulübesinde yapar mısınız?"

Richie bir süre sonra Los Angeles'ta umduğunu bulamayarak döner. Bu arada Nick nüfuzunu kullanır ve Alex'i bir dans seçmesini kazanmasını sağlar. Ancak gerçeği öğrenen Alex Nick'i hemen terk eder. Jenie ise bir striptizci olarak çalışmaya başlamıştır. Ancak Alex arkadaşına yardım eder ve Jenie'yi bu hayattan kurtarır. Filmin sonunda Nick, kendisini terk eden Alex'i başka bir seçmeye katılmaya ikna eder ve Alex sınavı kazanır.

Flash Dance ve Cumartesi Gecesi Ateşi filmlerinin önemli benzerlikleri bulunmaktadır. Bu filmde Alex'in de tıpkı Tony gibi kendi dünyasından ikincisine yolculuğunu izleriz. Kendisinininkine benzer hayalleri olan arkadaşları Alex'in yardımlarına rağmen birinci dünyalarından kurtulamazlar. Hayalini gerçekleştirecek kadar üstün bir yeteneğe sahip olmayan Jeanie başarısız olmuş ve bulunduğu sınıfın içine hapsolmüştür. Ancak Alex'in yardımcısı Nick ve Tony'nin yardımcısı Stefanie, onları diğerlerinden ayıran dans yetenekleri ile üst sınıfa geçmelerini sağlarlar. Bir zamanlar alt sınıftan biri olan Nick'in zenginliği, pahalı arabası ve lüks yaşantısı Alex'e ve Stefanie'nin imrendirici özgür yaşamı Tony'ye başarı yolunda itici birer güç olur.

Bununla birlikte her iki filmde hem Tony'nin, hem de Alex'in sınıfdaşlarından üstünlükleri de oldukça belirgindir. Cinsel arzusu ve hafifmeşrep davranışlarına rağmen Alex, Jeanie'ye göre daha iyi bir 'Hristiyan'dır. Jeanie'nin başarısızlığı ve striptizciliğe kadar varan "düşüşü", yeterince iyi olmayan, diğerlerinden üstün bir yeteneğe sahip olmayan bireyin üst sınıfa geçmek gibi bir çabası olmaması gerektiğini salık verir. Richie'nin başarısızlığı ve "ilk dünyası"na dönüşü bu sonucu destekler.

"Müzikal filmlerde dans, geleneksel olarak, günlük rutinin ötesine geçmeyi sağlayan bir metafor olarak işlev görmüştür, ...danslı müzikaller umut rüyalarını ve sefaletten zenginliğe yükselişi sergilemekte geleneksel olarak başvuru araçları olagelmüştür. Dans, bambaşka bir öteki'nin günlük yaşamın içinden beliriverme olasılığına işaret eder, cılız beklentilerle örölü bir gerçekliğe katlanmak zorunluluğundan kurtuluş imkanı sunar" (Ryan ve Kellner, 1997).

Billy Elliot (2000), İngiliz yönetmen Stephen Daldry'nin ikinci sinema filmidir. Filmde küçük bir maden kasabasında işçi bir ailenin on bir yaşındaki oğlu Billy'nin dans tutkusuyula, kısıtlanmış yaşamından ve çevresinden kurtuluşu anlatılır. Durham'da maden işçileri sendikası greve gitme kararı almış, Billy'nin (Jamie Bell) babası Jackie (Gary Lewis) ve ağabeyi Tony (Jamie Draven) de bu uzun greve katılmıştır. Yaşlı babaannesinin sorumluluğu Billy'ye aittir. Billy piyano çalan, gizlice ağabeyinin plaklarını dinleyen müziğe ilgili bir çocuktur. Babasının isteği üzerine kasabadaki her erkek çocuk gibi Billy de boks dersleri almaya başlar. Ancak Billy boksa değil baleye ilgi duyar. Bu durumu fark eden bale öğretmeni Bayan Wilkinson (Julie Walters) Billy'nin bale grubuna ücretsiz katılmasını sağlar. Billy babasının boks dersi için verdiği parayla sinemaya gidip Fred Astair filmleri izlemektedir. Oğlunun kendisini aldattığını öğrenen Jackie Billy'ye baleyi yasaklar. Bunun üzerine Bayan Wilkinson Billy'ye gizlice özel dersler vermeye başlar. Bu arada grevcilerin eylemleri sertleşmiş ve Tony hapse atılmıştır. Aile zor durumdadır. Billy derslere devam edemeyince öğretmeni Bayan Wilkinson, Jackie'den Billy'nin kraliyet bale okulunun seçmelerine katılmasına izin vermesini ister. Hapisten yeni çıkan Tony ve baba Jackie'nin tepkisi sert olur. Bir türlü sona ermeyen grev ailenin geçimini gittikçe zorlaştırmıştır. Jackie bir gece oğlunu spor salonunda dans ederken yakalar. Ancak Billy'yi ilk kez dans ederken gören Jackie gördüklerinden ve oğlunun yeteneğinden etkilenmiştir. Katı tutumundan vazgeçerek diğer grev kırıcılarla birlikte işinin

başına döner. Ancak bu yeterli olmayacak ve oğluna bir şans tanımak için karısının mücevherlerini satacaktır. Billy seçmelerde başarılı olur ve okula kabul edilir. Filmin son sahnesinde artık Billy büyümüş ve ünlü bir balet olmuştur.

Öyküsü 1984 yılında kuzey İngiltere'nin Durham kasabasında geçen filmde, Billy'nin danslarına işçilerin protesto eylemleri ve polisle girdiği sokak çatışmaları eşlik eder. Teatcher hükümeti ülkedeki birçok madeni kapatma kararı almıştır. Sendikalar grev kararı alır. İşçilerin yaşamı uzun grev sürecinde gittikçe kötüleşir. Filmde farklı sonuçlara ulaşmaya çalışan iki farklı mücadelenin seyrini izleriz. Bir yanda işlerinin ve böylece tüm hayatlarının ellerinden alınması tehlikesine karşı direnen Jackie ve oğlu Tony'nin direniş mücadelesi, diğer yanda da nüfusun büyük kısmı maden işçisi olan kasabada kendisine başka bir seçim şansı yaratmaya çalışan Billy'nin mücadelesi anlatılır. Ataerkilliğin katı kurallarının geçerli olduğu ailede Billy'nin bale derslerine katılması babası tarafından engellenir. Babası, “erkekler bale yapmaz, futbol oynar, güreş yapar boks yapar”, der Billy'ye; “Erkeğin bale yapması yanlıştır.” Jackie'nin daha açık dile getiremediği homoluktur.

Bununla birlikte filmde Billy'nin cinsel kimliği belirsiz bırakılmıştır. Bill, ne bale yaptığını saklamadığı biricik arkadaşı Michael'a (Stuart Wells), ne de kendisine Michael'dan daha açık bir şekilde kur yapan Bayan Wilkinson'ın kızı Debbie'ye (Nicola Blackwell) karşılık verir Billy (Monk, 2000).

Billy'nin, Bayan Wilkinson'dan da aldığı güçle balet olmak için verdiği mücadele, aynı zamanda kendisine daha baştan biçilmiş olan toplumsal rolü reddederek farklı bir dünyaya geçişini sağlayacak bileti elde edebilme mücadelesidir. Billy babasından ve ağabeyi Tony'den farklıdır. Bayan Wilkinson baleyle karşılaştığı daha ilk derste onun sahip olduğu yeteneğin farkına varmıştır. Yedi göbek işçi ailenin oğlu Billy'nin mahkum edildiği beden işçiliğinden kurtuluşunun yolu sahip olduğu üstün yeteneği ve dans tutkusu olacaktır. Billy'nin kraliyet bale okulunun seçmelerine katılması için gereken parayı bulduktan sonra baba oğul Londra'ya giderler. Billy ile Jackie arasındaki farklılık otobüste yolculuk sırasında aralarında geçen konuşmada kendini gösterir. Billy: “Londra neye benziyor?” Jackie: “Bilmiyorum evlat, Durham'dan hiç dışarı çıkmadım.” Billy: “Hiç mi gitmedin Londra'ya?” Jackie: “Neden gitmek isteyeyim ki oraya?” Billy: “Tanrı aşkına orası başkent.” Jackie: “Ama Londra'da maden ocağı yok ki.” Billy: “Tanrım! Senin tek düşündüğün bu mudur?”

Billy'nin okul seçmelerini kazandığını bildiren mektubu aldığı gün bir başka haber daha alır Jackie. Maden işçileri sendikası grevi bırakma kararı almış, işçiler kaybeden taraf olmuştur. Daha sonra Billy'yi, onu Londra'ya yeni bir hayata götüren otobüsün içinde, Jackie ve Tony'yi ise başlarında sarı kasklarıyla onları yeraltına, ocaklara indiren asansörün içinde görürüz.

Sonuç

Sinemanın, temsil görenekleri ile, üretildiği ülkenin ya da coğrafyanın egemen kurumlarını, belli değerlerini meşrulaştırmak, siyasi iktidarın ideolojisini aşılacak yönünde işlevsel bir gücü vardır.

Kapitalist ideolojiye, babaerkil anlayışa ve muhafazakar ahlak değerlerine aykırı olan öğeler ve anlayışlar hem Batı sinemasında hem de Türk Sineması'nda genellikle olumsuz temsil edilir.

Sanayi devriminden itibaren her dönemde burjuva-kapitalist toplum için bir tehdit olan işçi sınıfı sinemanın ilk yıllarından günümüze kadar, hem bilim-kurgu ve korku filmlerinde, hem de diğer sinema türlerinde farklı şekillerde ancak benzer bir bakış açısıyla olumsuz temsil edilmiş ve bir korku kaynağı olarak yer almıştır.

Bununla birlikte, özellikle 1970’li yıllardan günümüze kadar çekilmiş işçi sınıfını ya da işçi yaşamını anlatan filmlerin pek çoğunda, sınıf sistemini tehdit eden, işçi sınıfı yaşamını aşmaya yönelik bir arzuya rastlanır. Ancak bu arzu, genellikle verili toplumsal düzenin ve sınıf sisteminin hasar görmeden yeniden inşasıyla son bulur. İşçi sınıfı yaşamından ve kapitalizmin dayattığı sınırlamalardan duyulan hoşnutsuzluğu ifade eden arzular bireysel kazanımlarla sınırlı kalır. Bu filmlerde bireyin mahkum edildiği beden işçiliğinden, sınıf sömürsünün bağlarından kurtulmasının yolu üstün yeteneklerini kullanmaktır. Kendi sınıfından olan diğerlerinin sahip olmadığı bu şansı ve fırsatı kullanması tek çıkış yoludur. Böylece sınıf atlamanın çok zor ama mümkün olduğu ancak bunun sadece diğerlerinden farklı olağanüstü bir yeteneğe sahip olmakla mümkün olabileceği ima edilir.

Kaynaklar

- Abisel, N., (2007).** *Sessiz Sinema*, 1.b. (De-Ki Yayınlar)
- Çapan, S., (1985).** *Metropolis*”, Gelişim Sinema, (Mayıs)
- Çelikcan, P., (1998).** *Türk Sineması’nda Sınıf Atlama Sorunu*, İletişim Fakültesi Dergisi, (İstanbul)
- Göka, E., (2000)** *Güç İlişkileri Açısından Aydınlanma*, Toplumbilim: Aydınlanma Özel Sayısı, Sayı 11, (Temmuz)
- Horkheimer, M ve A, Theodor W., (1995)** *Aydınlanmanın Diyalektiği*, cilt 1, çev. Oğuz Özügül, 1. b., (İstanbul: Kabalcı Yayınevi)
- Kafalı, N., (1998).** *Sessiz Alman Sineması-*”, Kurgu, Sayı 15, (Temmuz)
- Kalkan, F., (1988).** *Sinema Toplumbilimi*, 1.b. (İzmir: Ajans Tumer)
- Kant, I., (2000).** *Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt*, Toplumbilim: Aydınlanma Özel Sayısı, Sayı 11, çev. Nejat Bozkurt, (İstanbul: Bağlam Yayınevi)
- Lass, A, H., (1998).** *100 Büyük Roman*, 2. cilt, çev. Nejat Muallimoğlu, 2. b., (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları)
- Monk, C., (2000).** *Billy Elliot*, Sight and Sound, (October)
- Moretti, F., (1989).** *Korkunun Diyalektiği*, çev. Nihal Yeğınobalı, Argos Sayı 13, (Eylül)
- Oskay, Ü., ([ty]).** *Çağdaş Fantazya; Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması*, (İstanbul: Der Yayınevi)
- Roloff, B ve Seeßlen, G., (1995).** *Ütopik Sinema; Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*, çev. Veysel Atayman, 1. b., (İstanbul: Alan Yayıncılık)
- Ryan, M. ve Kellner, D., (1997).** *Politik Kamera; Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, çev. Elif Özsayar, 1. b., (İstanbul: Ayrıntı Yayınları)
- Wood, R., (1989).** *Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış*, çev. Nihal Yeğınobalı. Argos. Sayı 13. (Ağustos)
- Young, E., (1996).** *Here Comes the Bride: Wedding Gender and Race in Bride of Frankenstein*”, *The Dread of Difference*, ed. Barry Keith Grant, 1. Edition, (Austin: University of Texas Pres)