



ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Martin Scorsese'nin *Silence* (2016) Filmine Dair Sosyolojik ve Kuramsal Bir İnceleme

*A Sociological and Theoretical Analysis of Martin Scorsese's
Silence (2016)*

Ekrem Cinoğlu

Doktora Öğrencisi, Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Din Sosyolojisi Anabilim Dalı
PhD Student, Ankara University, Faculty of Theology Department of Sociology of Religion
Ankara/Türkiye

e.cinoglu@hotmail.com

orcid.org/0009-0004-4968-5175

Geliş Tarihi: 15.08.2025

Kabul Tarihi: 03.11.2025

Yayın Tarihi: 30.12.2025

Date of Submission: 15.08.2025

Date of Acceptance: 03.11.2025

Date of Publication: 30.12.2025

Değerlendirme: Bu makalenin ön incelemesi bir iç hakem (editörler – yayın kurulu üyeleri) içerik incelemesi ise en az iki dış hakem tarafından çift taraflı kör hakemlik modeliyle incelendi.

Peer-Review: Single anonymized - One Internal (Editorial board members) and at least Double anonymized - Two External Double-blind Peer Review

Etik Beyan: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve var ise yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Ethical Statement: It is declared that scientific and ethical principles have been complied with during the preparation of this study and that all studies, if any, have been cited in the bibliography.

Benzerlik Taraması: Benzerlik taraması yapılarak intihal içermediği teyit edildi.

Plagiarism Check: It was confirmed that it did not contain plagiarism by similarity scanning.

Çıkar Çatışması: Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

Conflicts of Interest: The author(s) has no conflict of interest to declare.

Finansman: Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

Funding: The author(s) acknowledge that they received no external funding to support this research.

Atıf/Cite As: Cinoğlu, Ekrem. "Martin Scorsese'nin *Silence* (2016) Filmine Dair Sosyolojik ve Kuramsal Bir İnceleme". *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 69 (2025): s. 387-414

DOI: 10.15370/maruifd.1765943



Martin Scorsese'nin *Silence* (2016) Filmine Dair Sosyolojik ve Kuramsal Bir İnceleme

A Sociological and Theoretical Analysis of Martin Scorsese's *Silence* (2016)

Öz: Bu çalışma, Martin Scorsese'nin *Silence* (2016) filmini bireysel inanç, yapısal tahakküm ve kültürel temsil arasındaki gerilim bağlamında inceleyerek, sinema sanatı ile genelde sosyoloji, özelde din sosyolojisi arasındaki mevcut düşünsel ilişkiye kuramsal ve yöntemsel düzeyde katkı sunmayı amaçlamaktadır. Film, yalnızca teolojik bir inanç krizini değil, aynı zamanda inancın temsil edilebilirliği, sessizlikle ilişkisi ve yapısal şiddet karşısındaki konumlanışını sorunsallaştıran çok yönlü bir anlatı sunmaktadır. Bu yönüyle *Silence*, bireysel iman ile toplumsal baskı arasındaki çatışmayı görünür kılarken, aynı zamanda kültürel karşılaşmaların nasıl bir güç mücadelesi doğurduğunu da sorgulamaktadır. Kuramsal çerçevede makalede, Anthony Giddens'in yapılaşma kuramı, Pierre Bourdieu'nün habitus ve alan kavramları, Peter Berger ve Thomas Luckmann'ın sembolik evren kavramları ile Edward Said'in oryantalizm eleştirisi temel alınmıştır. Bu teorik eksen, bireyin toplumsal yapılar içindeki eylem kapasitesini, kültürel karşılaşmalardaki kimlik çözümlerini ve temsil mücadelelerini analiz etmede işlevsel bir araç sunmaktadır. Böylelikle çalışma, filmi yalnızca bir estetik ürün değil; aynı zamanda farklı sosyolojik paradigmaların uygulanabileceği bir vaka olarak konumlandırmaktadır. Yöntemsel olarak çalışma, eleştirel söylem çözümlemesi ve göstergebilimsel analiz tekniklerini bir arada kullanarak filmi hem metinsel hem görsel katmanlarda çözümlemeyi denemektedir. Sessizlik, bu bağlamda, yalnızca Tanrı'nın yokluğunu değil, aynı zamanda bireyin edilgenliğe ve suskunluğa mahkûm oluşunu da simgelemektedir. Çalışmanın temel katkısı, *Silence* filmini sadece sinemasal bir anlatı değil; aynı zamanda sosyolojik, estetik ve kültürel bir temsil alanı olarak ele alması ve sessizlik, teslimiyet, inanç ve direniş gibi temaları yapı-fail ilişkisi bağlamında tartışmaya açmasıdır. Bu bağlamda film, inancın sınırları, kültürel çatışmalar ve direniş biçimleri üzerine yeni sorular üreterek, sinemanın toplumsal, kültürel ve teolojik düşünme biçimlerini yeniden üretme kapasitesini görünür kılan özgün bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Din Sosyolojisi, Martin Scorsese, Sessizlik, Sinema, Yapı-Fail ilişkisi.

Abstract: This study aims to enrich and deepen the ongoing intellectual dialogue between cinema and the sociology of religion, both theoretically and methodologically, by examining Martin Scorsese's *Silence* (2016) in the context of the tensions between individual faith, structural domination, and cultural representation. The film presents not only a theological crisis of faith but also a multi-layered narrative that problematizes the representability of faith, its relationship with silence, and its positioning in the face of structural violence. The theoretical framework draws on Anthony Giddens's structuration theory, Pierre Bourdieu's concepts of habitus and field, Peter Berger and Thomas Luckmann's notion of symbolic universes, and Edward Said's critique of Orientalism. This framework offers an effective analytical lens for examining individual agency

within social structures, the dissolution of identity in cultural encounters, and struggles over representation. Methodologically, the study integrates critical discourse analysis with semiotic analysis to examine the film across both textual and visual dimensions. The article's main contribution lies in its treatment of *Silence* not merely as a cinematic narrative, but as a sociological, aesthetic, and cultural field of representation, opening themes such as silence, submission, faith, and resistance to discussion within the structure–agency dialectic. In this regard, the film is evaluated as a distinctive example that renders visible cinema's capacity to reproduce social, cultural, and theological modes of thought.

Keywords: Sociology of Religion, Martin Scorsese, *Silence*, Cinema, Structure-Agency Relationship.

Giriş

Sinema sanatı, ortaya çıktığı günden bu yana hem geniş kitlelere hitap eden bir eğlence biçimi hem de toplumsal, kültürel, politik ve psikolojik çözümlemelere imkân tanıyan çok katmanlı bir ifade alanı olarak varlığını sürdürmektedir.¹ Toplumsal olandan beslenen sinema, sahip olduğu anlatım araçlarıyla bu toplumsallığı yeniden üretme kapasitesine sahiptir. Bu yönüyle sinema hem sosyolojik bir inceleme alanı hem de sosyolojinin araştırma nesnelerinden biri olarak değerlendirilebilir.²

Bu çalışma, Martin Scorsese'nin *Silence* (2016) filmi üzerinden bireysel inanç ile yapısal baskı arasındaki gerilimi sinema ve sosyoloji kesişiminde ele almayı amaçlamaktadır. Filmde temel sorunsal, bireyin inanç temelli öznel deneyimlerinin dinsel, kültürel ve siyasal yapılar tarafından nasıl kuşatıldığı ve dönüştürüldüğüdür. Bu dönüşüm, sessizlik, ihanet, yüzleşme ve direniş gibi temalar aracılığıyla dramatik bir anlatı üzerinden aktarılmaktadır. Sessizlik, yalnızca Tanrı'nın suskunluğu değil; aynı zamanda bireyin eylemsizliğe ve temsil edilemezliğe hapsedildiği yapısal kuşatmanın da metaforik karşılığıdır.

Çalışmanın temel amacı, *Silence* filminin bireysel inanç deneyimini yapısal tahakküm, kültürel temsil ve sembolik şiddet bağlamlarında analiz etmektir. Filmdeki karakterlerin, özellikle Rodrigues'in, kendi inancı ile içinde bulunduğu otoriter yapı arasındaki etik, kültürel ve teolojik ikilemde verdiği tepkiler, yapı-fail ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. Filmdeki biçimsel tercihler -sessizliğin kullanımı, ışık-gölge dengesi ve doğa imgeleri- sinemasal söylemin oluşumunda anlam üretici araçlar olarak değerlendirilmiştir.

Kuramsal olarak çalışma, Anthony Giddens'in *yapılaşma kuramı*, Pierre Bourdieu'nün *habitus* ve *alan* kuramı, Berger ve Luckmann'ın *sembolik evren* yaklaşımı ve Edward Said'in oryantalizm eleştirisine dayanmaktadır. Bu çerçevede, birey ile yapı arasındaki karşılıklı ilişkiyi, kültürel uzamlar arasındaki gerilimi ve temsil süreçlerindeki ideolojik işleyişi açıklamak açısından işlevseldir. Yöntem olarak film, eleştirel söylem çözümlemesi ve göstergebilimsel analiz yöntemleriyle incelenmiştir. Böylece *Silence*, sosyolojik, kültürel ve estetik bir temsil alanı olarak değerlendirilmiştir.

Film özetinin ardından ilk bölümde sinema-sosyoloji ilişkisi kuramsal temelleriyle tartışılacak; ardından *Silence* filmi yapı-fail ilişkisi, kültürel temsil, sembolik evrenler ve oryantalist söylem bağlamında analiz edilecektir. Son olarak filmin biçimsel yapısı, sessizlik, ışık, mekân ve anlatı estetiği gibi unsurlar üzerinden çözümlenerek görsel anlatının sosyolojik boyutları açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Böylece çalışma, sinema ile sosyoloji arasında kurulan düşünsel köprüyü *Silence* özelinde görünür kılmayı ve bireyin susturulduğu ya da dönüştürüldüğü yapılar karşısındaki konumunu teorik düzeyde tartışmayı hedeflemektedir.

¹ Gülseren Güçhan, "Sinema-Toplum İlişkileri", 53.

² Burak Medin, "Sinema ve Sosyoloji: Sinemasal Evrene Sosyolojik Yaklaşımlar", 11.

Bu bağlamda dünya sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Martin Scorsese hem yaşam öyküsü hem de filmografisiyle kendine özgü bir yer edinmiştir. Genellikle aksiyon ve mafya temalı filmleriyle tanınsa da Scorsese'nin sineması, açık ya da örtük biçimlerde dinsel temalar barındırır. Bu durum, yönetmenin Katolik bir gelenekten gelmesiyle yakından ilişkilidir. Çocukluk döneminden itibaren dinle kurduğu karmaşık ilişki, filmlerindeki ahlaki ikilemlere yön vermiştir.³

Scorsese, sinema kariyerinde *Mean Streets* (1973), *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974), *Taxi Driver* (1976), *Raging Bull* (1980), *Goodfellas* (1990), *Casino* (1995), *Gangs of New York* (2002), *The Departed* (2006), *Shutter Island* (2010), *The Wolf of Wall Street* (2013) ve *The Irishman* (2019) gibi yapımlarla sinema tarihinde kendisine kalıcı bir konum sağlamıştır. Yönetmenin filmografisinde dinsel temaları doğrudan ele alan üç film özel bir yere sahiptir: *The Last Temptation of Christ* (1988), *Kundun* (1997) ve *Silence* (2016). Özellikle *The Last Temptation of Christ*, Hz. İsa anlatısını insani zaaflar ve içsel çatışmalar üzerinden ele aldığı için Katolik çevrelerden yoğun tepkiler almıştır.⁴ Buna karşın *Silence* hem içeriği hem de epik anlatımıyla *The Last Temptation of Christ*'in bir tür “kefareti” olarak okunabilir.⁵

Silence üzerine yapılan akademik çalışmalara baktığımızda, filmin farklı düzlemlerde yorumlandığını görmekteyiz. “Scorsese’s Silence: Film as Practical Theodicy” adlı makale, Scorsese’nin *Silence* filmini Shusaku Endo’nun romanından uyarlanmış bir “pratik teodise” olarak yorumlayarak, Tanrı’nın sessizliği ve insan acısı karşısındaki “divine absence” (ilahî gizlilik ve kötülük birleşimi) sorununu merkezine alır.⁶ Aynı yıl yayımlanan “Silence, directed by Martin Scorsese (2016). On the Crossroads of History and Fiction” incelemesi, filmin Endo’nun romanına sadık bir uyarlama olduğunu ve tarih ile kurgu kesişimini merkeze aldığını belirtir.⁷ “Martin Scorsese: Interviews, Revised and Updated” adlı çalışma ise yönetmenin inanç arayışını bir “hac yolculuğu” olarak nitelendirir ve *Silence*’ı bu manevi sürekliliğin bir yansıması olarak görür.⁸ “Nasıra’dan Nagasaki’ye: Scorsese’nin Silence Filmi Üzerine Bir Okuma” isimli çalışma, filmi sekülerleşme tartışmaları bağlamında değerlendirir ve Scorsese’nin, Hz. İsa’nın “Tanrım, beni neden terk ettin?” sözünü tersine çevirerek ilahî sessizlikte umudu ve manevi idealizmi vurguladığını öne sürer.⁹ *Scorsese and Religion* kitabı, *Silence*’ı yönetmenin dinî temalı üçlemesinin (*The Last*

³ Peter Brunette, *Martin Scorsese*, vii, 132, 179.

⁴ Fatih Toktaş, “Sinemada Tanrı Söylemi”, 716.

⁵ Robert Ribera (ed.), *Martin Scorsese: Interviews, Revised and Updated*, x.

⁶ Ian DeWeese-Boyd, “Scorsese’s Silence: Film as Practical Theodicy”, 1-34.

⁷ Hitomi Omata Rappo, “Silence, Directed by Martin Scorsese (2016): On the Crossroads of History and Fiction”, 1-11.

⁸ Ribera, *Martin Scorsese: Interviews*.

⁹ Ahmed Fatih Andi, “Nasıra’dan Nagasaki’ye: Scorsese’nin Silence’ı Üzerine”, 146-150.

Temptation of Christ, Kundun, Silence) son halkası olarak ele alırken,¹⁰ aynı yıl yayımlanan “Of Faith and Faithlessness -Adaptive Fidelity in Shusaku Endo’s and Martin Scorsese’s Silence” makalesi, roman ile film arasındaki adaptif sadakat ilişkisini inceleyerek, her iki eserin de Hristiyan geleneğindeki tarihsel ve kutsal kaynaklardan -özellikle Yahuda anlatısından- nasıl yararlandığını açıklar.¹¹ “Approaches to Silence through Scorsese’s Silence Film: A Comparison between Western and Eastern Perspectives” adlı çalışma ise filmi oryantalizm ve self-oryantalizm teorileri çerçevesinde değerlendirir; sessizlik kavramının Batı’da çile ve acı; Doğu’da ise iç huzur ve aydınlanma ile ilişkilendirildiğini ortaya koyar.¹² Son olarak, “Tanrı Bize Neden Hiç Cevap Vermez? Silence (Sükût) Üzerine Bir Kritik” başlıklı makale, inancı “statik” ve “dinamik” biçimlerde ayırarak Rodrigues’in apostazisini bireysel bir iman biçimi olarak yorumlamakta ve karakterin inanç yolculuğunu geleneksel dogmalardan sıyrılan kişisel bir manevi arayış olarak değerlendirmektedir.¹³

Bu çalışma, önceki yaklaşımlardan farklı olarak *Silence*’ı din sosyolojisi perspektifinden ele almaktadır. Filmdeki bireysel inanç deneyimi; kültürel temsil, sembolik tahakküm ve yapı-fail ilişkisi bağlamında incelenmekte, böylece *Silence*, inancın toplumsal yapılar içerisindeki dönüşümünü görünür kılan sosyolojik bir metin olarak değerlendirilmektedir.

Bu çalışmanın temel itkilerinden biri de, filmin gösterime girmesinin üzerinden geçen dokuz yıla rağmen hâlâ güçlü çağrışımlar üretmeye devam etmesidir. Örneğin Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz, 28 Ocak 2025 tarihli bir sosyal medya paylaşımında *Silence*’ı “insanı, inancı ve varoluşu anlamak isteyenler için izlenmesi gereken bir film” olarak nitelendirmiştir.¹⁴ Bu vurgu, filmin insanın kendini tanıma ve anlamlandırma çabasıyla da ilişkili olduğunu göstermektedir. Kısaca *Silence*, din sosyolojisinin temel meseleleriyle doğrudan ilişkilidir denilebilir. Bireysel inanç deneyimi, dinsel sadakat, irtidat, temsil, kolektif baskı ve Tanrı’nın sessizliği¹⁵ gibi temalar etrafında şekillenen bu anlatı, sosyolojik çözümleme açısından verimli bir zemin sunmaktadır. Bu bağlamda makale, Martin Scorsese’nin *Silence* filmi üzerinden, genel olarak sosyolojik; özel olarak ise din sosyolojisine özgü kavramlar çerçevesinde bir inceleme yapmayı amaçlamaktadır.

¹⁰ Christopher B. Barnett ve Clark J. Elliston (ed.), *Scorsese and Religion, Studies in Religion and the Arts*.

¹¹ Teng-Kuan Ng, “Of Faith and Faithlessness: Adaptive Fidelity in Shusaku Endō’s and Martin Scorsese’s Silence”, 434-450.

¹² Mehmet Ali Aydemir ve Kemal Çelik, “Approaches to Silence Through Scorsese’s Silence Film: A Comparison Between Western and Eastern Perspectives”, 23–39.

¹³ Deniz Kurtyılmaz, “Tanrı Bize Neden Hiç Cevap Vermez? Silence (Sükût) Üzerine Bir Kritik”, 51- 64.

¹⁴ Zeki Demirkubuz, “Ozu veya Bergman da diyebilirdim ama emek, zeka ve dehasını aşamadığım M. Scorsese dedim...”, [\(28.01.2025\)](https://twitter.com/(28.01.2025))

¹⁵ Antonio Spadaro, “Silence: Interview with Martin Scorsese”, <https://www.laciviltacattolica.com/silence-interview-with-martin-scorsese/> (08.06.2017)

1. Filmin Özeti

Martin Scorsese'nin Shusaku Endo'nun aynı adlı¹⁶ romanından uyarladığı *Silence*, 17. yüzyıl Tokugawa Japonya'sında, Katolik misyonerlerin ve yerli Hristiyanların maruz kaldığı baskı ortamını konu alan sinemasal bir anlatıdır. Film, Portekizli Cizvit rahipleri Sebastião Rodrigues (Andrew Garfield) ve Francisco Garrpe'nin (Adam Driver), Japonya'da imanından döndüğü söylenen akıl hocaları Cristovao Ferreira'yı (Liam Neeson) bulmak ve yeraltındaki Hristiyanlara pastoral destek sağlamak amacıyla gerçekleştirdikleri tehlikeli yolculuğu merkezine alır.

Filmde anlatı evreni, Tokugawa Şogunluğu'nun Hristiyanlığa karşı yürüttüğü baskıcı *sakoku*¹⁷ politikası bağlamında şekillenir. Japonya'ya gizlice gelen rahipler inançta zayıf ama hayatta kalma güdüsü baskın olan Kichijiro (Yōsuke Kubozuka) aracılığıyla Tomogi köyündeki gizli Hristiyan topluluğuna ulaşır. Bu köyde yaşayan *kakure kirishitan*¹⁸ topluluğu, inançlarını büyük gizlilik içinde sürdüren, yerel liderlik yapılarıyla (Jiisama, Tosama) organize olmuş bir yeraltı kilisesi görünümündedir.

Narratif çatışma, Rodrigues'in Katolik inancının, Japon otoritelerinin uyguladığı sistematik şiddet ve kültürel baskıyla sınanması üzerinden inşa edilir. Hristiyan kimliğini ortaya çıkarmak amacıyla uygulanan *fumie* ritüeli (Hz. İsa tasvirlerine basma) hem fiziksel bir işkence aracı hem de sembolik bir teslimiyet sınavıdır. Mokichi (Shin'ya Tsukamoto) ve Ichizo (Yoshi Oida) gibi karakterlerin maruz kaldığı baş aşağı asılarak işkence (*tsurushi*) yöntemi, devletin teolojik sapmayı cezalandırma biçimini dramatik olarak görünür kılar. Garrpe'nin ölümü ve Rodrigues'in tek başına kalışı, inanç ile vicdan arasındaki sınırın daha da belirsizleşmesine yol açar.

Rodrigues'in sorgu ve dönüşüm süreci, Magistrat Inoue Chikugo-no-kami (Issei Ogata) üzerinden ilerler. Inoue, bir işkenceci olmanın ötesinde, aynı zamanda teolojik ve kültürel bir tartışma yürüten bir temsilcidir. Onun "Japonya bir bataklaktır" metaforu, Batı'dan gelen Hristiyanlığın bu topraklarda tutunamayacağı düşüncesinin felsefi arka planını sunar. Inoue'nin yöntemleri, kaba zorlamadan ziyade sembolik ikna ve kültürel asimilasyon yoluyla inanç dönüşümünü hedefler.

Rodrigues'in en yoğun sınavı, Tanrı'nın sessizliğidir. İnanç, dua ve acı arasında sıkışmış karakter, Tanrı'nın cevap vermeyişi karşısında içsel bir kriz yaşar. Nihayetinde Peder

¹⁶ Shusaku Endo, *Silence*. (*Silence* filminin özeti yapılırken filmin yanı sıra romanın bu baskısı esas alınmıştır.)

¹⁷ Sakoku, Tokugawa Şogunluğu tarafından 17. yüzyıl ortalarında uygulamaya konulan dışa kapalılık politikasıdır. Bkz. Emine Sicim Kaplan, "Japonya'nın Güney Asya ile İlk Temasları (1582-1639)", 253.

¹⁸ *Kakure Kirishitan*, Tokugawa dönemi Japonya'sında Hristiyanlığın yasaklanmasının ardından inançlarını gizlice sürdüren "Gizli Hristiyanlar" topluluğuna verilen addır. Bkz. Merve Susuz Aygöl, "Japonya'nın Gizli Hristiyanları: Kakure Kirishitan Cemaati ve 'Budist Kitabı Mukaddes'", 409-427.

Ferreira ile yüzleşen Rodrigues, onun inançtan dönerek Sawano Chuan adını aldığını ve Japonya'nın Hristiyanlık gibi "yabancı" bir inancı kabul etmeyeceğini savunduğunu öğrenir.

Doruk noktada, Rodrigues kendisinden fumiye basması istenen anla karşı karşıya kalır. Baş aşağı asılmış Hristiyanların inlemeleri eşliğinde, İsa tasvirinin "Bas, çünkü senin acını paylaşıyorum" şeklindeki içsel sesi, onun kararını şekillendirir. Bu an, Katolik teolojideki *kenosis* (boşalma) kavramı ile örtüşür: Kahramanlıktan ziyade alçalış ve özveri ön plana çıkar.

Rodrigues, inancını açıkça terk eder ve Japon toplumuna asimile olur. Ona Okada San'emon adı verilir ve yetkililer için çalışmaya başlar. Ancak film, onun inancının tamamen silinmediğine dair görsel bir imgeyle kapanır: Ölümünden sonra cesedi yakılmadan önce, elinde gizlice tuttuğu küçük bir haç görünür. Bu sahne, inancın şekil değiştirse de tamamen kaybolmadığına dair bir ima sunar. Ayrıca, söz konusu bu sahne roman ile film arasında dikkat çekici bir farkın bulunduğu tek bölümdür.

2. Sinema ve Sosyoloji İlişkisi

Sinema sosyolojisi, sinemanın toplumsal yaşamın hem bir yansıması hem de biçimlendiricisi olduğu düşüncesinden hareketle, filmsel temsillerin nasıl inşa edildiğini, yansıttığını ve yeniden üretildiğini inceler.¹⁹ Bu bağlamda filmsel metinler, içinde yer aldığı dönemin ve toplumun politik, ekonomik ve sosyo-kültürel yapısının bir göstergesi olarak görülür.²⁰ Sinema, sadece bir eğlence aracı olmanın ötesinde, içinde üretildiği toplumun değerlerini, inançlarını, sorunlarını ve güç ilişkilerini yansıtan önemli bir kültürel üründür. Filmler, toplumsal gerçekliği farklı açılardan yorumlayarak ve yeniden üreterek izleyicilere sunar.

Sinema-sosyoloji ilişkisi çok katmanlı, kesintisiz ve diyalektiktir ve iki temel perspektiften değerlendirilebilir: Sinemanın sosyolojisi ve sosyolojinin sineması. *Sinemanın sosyolojisi*, filmin kendisini, üretim süreçlerini ve izleyicilik süreçlerini kapsar. Bu alandaki incelemeler sinemayı bir endüstri, kitle iletişim aracı, kültür endüstrisi ürünü, bir sanat dalı ve kamusal/bireysel seyircilik açısından ele alabilir.²¹ Üretim, dağıtım, gösterim ve tanıtım aşamaları da sosyolojik bağlamda değerlendirilir.

Sosyolojinin sineması ise temsil üzerinden filmleri incelerken, filmlerin sosyolojiyi açıklamasına odaklanır.²² Bu bağlamda sinema filmleri, toplumsal gerçekliği doğrudan

¹⁹ Burak Medin, "Sinema ve Sosyoloji Arasındaki İlişkiye Dair", 17.

²⁰ Medin, "Sinema ve Sosyoloji Arasındaki İlişkiye Dair", 23.

²¹ Gizem Parlayandemir, "Sinema Sosyolojisi: Sinemanın Sosyolojisi ve Sosyolojinin Sineması", 11.

²² Parlayandemir, "Sinema Sosyolojisi: Sinemanın Sosyolojisi ve Sosyolojinin Sineması", 11-13

yansıtmak yerine, onu kurgusal olarak yeniden inşa eden ve temsil eden yapıntılardır.²³ Yönetmenin tercihlerine ve sinematografik kodlara göre tasarlanan bu “film-dünyalar”, bir gerçeklik algısı yaratır ve izleyicinin tutum ve davranışlarını, hatta dünyayı algılama biçimlerini etkileyebilir.²⁴ Dolayısıyla bu yaklaşım, sinema ile toplum arasındaki ilişkiyi tek yönlü bir yansımadan ziyade, karşılıklı bir etkileşim süreci olarak ele alma gereğini ortaya koyar.

Sosyolojik film eleştirisinde ise, sinemasal imgeler toplumsal bir kültür ve sanat ürünü olarak ele alınır. Bu sanat ürününe bir toplumun değer yargıları, normları, dünya görüşleri, gündelik yaşam pratikleri, deneyimleri ve kolektif bellekleri sirayet eder. Bir film, sosyolojik veriler sağlayan bir toplumsal belge olarak değerlendirilmelidir.²⁵ Bu nedenle, filmlerin sosyolojik açıdan incelenmesi hem sinemanın toplumsal etkilerini anlamak hem de toplumsal yapıları ve bireysel eylemleri daha derinlemesine analiz etmek için değerli bir yöntemdir. Diğer taraftan sinema bir endüstri, bir kitle iletişim aracı, bir sanat dalı ve bir kültür endüstrisi ürünü olarak toplumdan etkilenirken, aynı zamanda toplumu da çeşitli şekillerde etkiler.²⁶ Filmlerin üretimi, temsilleri ve izleyiciler tarafından alınılması sosyolojik bağlamlarda gerçekleşir.²⁷ Filmler sadece sinema için değil, aynı zamanda sosyolojik olguları anlamak için de araçsallaşabilir.²⁸

Kuramsal çerçevede filmi analiz ederken sosyolojik yaklaşımımızın merkezinde yer alan Giddens’in yapılaşma teorisi, toplumsal yapıların ne tamamen bireylerin eylemlerinden bağımsız ne de bireysel eylemlerin sadece bir sonucu olduğunu savunur. Aksine, yapı ve failin birbirini sürekli olarak karşılıklı olarak etkilediği ve yeniden ürettiği dinamik bir süreç söz konusudur.²⁹ Toplumsal yaşam, becerikli, bilgili ve refleksif faillerin -yani insan öznelerinin- özel bağlamlar veya yapılar içinde yer alan eylemlerinin ürünüdür. Failin zamanda belli noktalarda “başka türlü davranabilmesi” eylemin ayrılmaz bir özelliğidir. Bu, “dünyadaki olayların” akışına müdahale etme veya onlardan kaçınabilme anlamını içerir.³⁰

Giddens, yapı kavramının genellikle görsel benzetmelerle (bina kırımları, beden anatomisi) anlaşılan kalıplar veya ilişkilerden ziyade, somutlaşmada (konuşma veya metin)

²³ Medin, “Sinema ve Sosyoloji Arasındaki İlişkiye Dair”, 17.

²⁴ Medin, “Sinema ve Sosyoloji Arasındaki İlişkiye Dair”, 47.

²⁵ Medin, “Sinema ve Sosyoloji Arasındaki İlişkiye Dair”, 23-24.

²⁶ Nijat Özön, *100 Soruda Sinema Sanatı*, 5.

²⁷ Seda Aktaş, “Beyaz Bant Film Anlatısında Yer Alan Göstergeler Üzerinden İktidarın Oluşum Süreci ve Şiddet Kavramı”, 131.

²⁸ Bülent Diken- Carsten Bagge Laustsen, *Filmlerle Sosyoloji*, 23.

²⁹ Anthony Giddens, *Toplumun Kuruluşu: Yapılaşma Kuramının Ana Hatları*, 24.

³⁰ Anthony Giddens, *Sosyal Teorinin Temel Problemleri: Sosyal Analizde Eylem, Yapı ve Çelişki*, 194.

gömülü olan “orada-bulunanlar ve bulunmayanların” ilişkilerinden oluştuğunu belirtir;³¹ bu, yapısalcı geleneğin yapı anlayışıdır. Yapılaşma teorisi, toplumsal ilişkilerde ve toplumsal düzende gücün önemine ışık tutar. Güç konumunda olanlar ile tâbi konumdakiler arasındaki ilişkiyi belirler. Ancak Giddens, “zayıf... her zaman kaynakları güçlüye karşı dönüştürebilecek bazı kapasitelere sahiptir”³² diyerek, tâbi grupların bile toplumsal değişim yaratma potansiyeline sahip olduğunu ima eder.

Silence filminde rahiplerin (failler) Japonya’daki dinî ve siyasi yapının (yapı) kısıtlamaları altında misyonlarını yürütme çabaları, bu yapılaşma dinamiğinin bir göstergesidir. Rahiplerin eylemleri, mevcut yapı tarafından şekillendirilirken, aynı zamanda yapıları etkileme (veya dönüştürme) potansiyeli taşır, tıpkı dilin kurallarının bireysel konuşma eylemleriyle hem belirlenip hem de zamanla değişmesi gibi. Onların refleksif dikkat anları ve pratik bilinç düzeyindeki düzenlemeleri, kriz anlarında nasıl davrandıklarını ve yapıya karşı nasıl konumlandıklarını anlamak için önemlidir. Film, bireyin (fail) kolektif olarak benimsenen ve onaylanan ölçütler adına mahkûm edildiğinde ve kimliğini yeniden oluşturma mücadelesi verdiği ortaya çıkan çatışmaları, Giddens’in bu perspektifinden ele alabilir niteliktedir. Kısaca bu teori, rahiplerin Japonya’daki dinî ve siyasi yapının kısıtlamaları altında misyonlarını yürütme çabalarını ve bu çabaların zamanla yapıları nasıl etkileyebileceğini (veya etkileyemeyeceğini) analiz etmek için önemli bir çerçeve sunmaktadır.

Bourdieu’nun (ö.2002) *habitus* ve *alan* kavramları ise, bireylerin içinde bulundukları toplumsal alanların (dinî kurumlar, misyonerlik örgütleri, Japon toplumu vb.) onların düşünce ve eylem biçimlerini derinden şekillendiren habituslarını (bilişsel ve davranışsal eğilimler) nasıl etkilediğini açıklar. Buna göre habitus, eylemlerin ya da tasarımların ve bunların varsaydıkları toplumsal gerçekliğin oluşturulma işlemlerinin ilkesini oluşturan, edinilmiş, biçimlenmiş ve aynı zamanda biçimlendirici bir yapıdır.³³

Toplumsal uzam, sermaye türleri (ekonomik, kültürel vb.) temelinde belirlenmiş bir çerçeve olarak görülebilir. Bu uzamda, farklı toplumsal konumlardan oluşan bir küme ve belli bir etkinlik ya da mal kümesine benzeşiklik bağıntısıyla bağlanan pratikler yer alır.³⁴ Filmdeki rahiplerin habitusları, Katolik inançları ve misyonerlik eğitimleriyle (özellikle kültürel sermaye) şekillenmiştir. Japonya ise, kendi kuralları, güç ilişkileri ve farklı habituslara sahip aktörleri (Japon yetkililer, yerel halk, diğer Hristiyanlar) olan bir “alan” veya toplumsal uzamdır.

³¹ Giddens, *Sosyal Teorinin Temel Problemleri*, 578.

³² Martin Slattery, *Sosyolojide Temel Fikirler*, 490.

³³ Pierre Bourdieu, *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*, 168

³⁴ Bourdieu, *Pratik Nedenler*, 19

Rahiplerin sahip oldukları habitus ile Japonya'daki toplumsal alanın yapısal özellikleri arasındaki uyumsuzluk, onların bu yabancı ve kimi zaman düşmanca ortamda nasıl bir mücadele verdiklerini anlamamıza yardımcı olur. Bourdieu, belirli bir toplumda belirli bireylere ya da gruplara özgü davranış ve tercihlerinin, değişmez biyolojik ya da kültürel özelliklerden kaynaklandığını öne süren tözselci (essentialist) yaklaşımlara karşı çıkar. Ona göre farklılıkları, insanların “doğasında” değil, her grubun sahip olduğu kendine özgü kolektif tarihsel deneyimlerde aramak gerekir.³⁵ Bu perspektif, Japon otoritelerinin Hristiyanlığı bastırma politikasını, farklı kolektif tarihlere ve toplumsal alanlara sahip iki kültürün çatışması olarak görmemize olanak tanımaktadır.

Berger (ö. 2017) ve Luckmann'ın (ö. 2016) *Gerçekliğin Sosyal İnşası* çalışması ise, sembolik evrenlerin, sosyal olanın varlık hiyerarşisi içinde kapsadığı alanı tanımlayarak farklı fenomenlere mertebeler tayin ettiğini belirtir. Bu, farklı insan tipleri için de geçerlidir ve bazen söz konusu kolektivitinin dışında kalan herkes insandan başka ya da insandan daha aşağı bir şey olarak tanımlanabilir.³⁶ Bu durum, filmde anlatılan o dönemin Japonya'sında Hristiyanların (*kirishitan*) nasıl bir öteki olarak görüldüğünü anlamak için dikkate değer bir bakış açısı sunar.

Alternatif bir sembolik evrenin ortaya çıkışı, diğer evrenin hiç de kaçınılmaz olmadığını kendi varlığıyla kanıtladığı için bir tehdide yol açar.³⁷ *Silence* filminde Katolik Hristiyanlığın gelişi, Japonya'daki yerleşik Budizm ve Şintoizm'in yanı sıra siyasi düzenin sembolik evrenine karşı bir alternatiftir ve bu nedenle bir tehdit olarak algılanır.

Alternatif evrenin misyonerce bir cazibeye sahip olması da mümkündür.³⁸ Misyonerler, geleneksel evrenden *göçmek* ve hatta eski düzeni yeninin imajı içinde değiştirmek üzere baştan çıkarma potansiyeli taşırlar. Bu çerçevede, 17. yüzyıl Japon otoritelerinin misyonerlik faaliyetlerini, “papazların bilim ya da tıp gibi özel bilgileri kullanarak halkı etkileyip kendi inançlarına çekmesi ve bu yolla Budist düzeni zedelemesi”³⁹ şeklinde tanımlayan yasal düzenlemeleri, Hristiyanlığın mevcut sembolik evreni tehdit eden bir unsur olarak algılandığını açıkça göstermektedir.

Aynı şekilde, dinin kamusal alanda sürekli yeniden şekillenen ve müzakere edilen bir toplumsal olgu olduğu düşüncesi, sembolik evrenler arasındaki çatışmaların sadece bireysel ya da özel alanda değil, aynı zamanda kamusal ve siyasal düzeyde de yaşandığını ortaya koyar. Dinî sınırların nasıl tanımlanacağına dair kararlar, çoğu zaman iktidar ilişkilerinin etkisi altındadır. Bu nedenle, dinî kimlikler ve inanç sistemleri, modern toplumlarda

³⁵ Bourdieu, *Pratik Nedenler*, 18-19

³⁶ Peter L. Berger-Thomas Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası*, 149.

³⁷ Berger-Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası*, 156-157.

³⁸ Berger-Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası*, 157.

³⁹ Ayhan Kuşçuluo, “Japonya’da Hristiyan Misyoner Hareketleri (1542-1587)”, 149.

politik anlamlar taşıyan sosyal yapılardır.⁴⁰ Bu da sembolik evrenler arasındaki karşılaşmaların kaçınılmaz biçimde toplumsal ve siyasal sonuçlar doğurduğunu göstermektedir.

Edward Said (ö. 2003), oryantalizm eleştirisinde, Doğu'nun Batı tarafından oluşturulmuş bir tahayyül ve söylem olduğunu, genellikle Batı'nın üstünlük duygularına ve hegemonyasına dayandığını öne sürer.⁴¹ Buna göre oryantalizm, Doğu hakkında doğru ve pozitif bilgiler ortaya koymanın yanı sıra, "Esrarlı Doğu'nun Mitolojisi", "Anlaşılmaz Asyalar" gibi konular etrafında düğümlenen bir edebiyat da yaratmıştır.⁴²

Filmdeki Japonya, Batılı (misyonerlerin) gözünden görülen bir *Doğu* parçasıdır. Misyonerlerin taşıdığı Hristiyanlık ve Batılı epistemolojiler, bu oryantalist bağlamın bir parçası olarak okunabilir. Yine Japon otoritesinin Hristiyanlığı bastırma stratejileri, sadece dinî bir baskı değil, aynı zamanda Batılı epistemolojilere ve hegemonyaya karşı bir direniş olarak da okunabilir. Japonya ile Avrupa arasındaki ilk bağlantıların ticaret (silah) yoluyla başlaması ve misyonerlerin bu temasların bir parçası olması, Batı'nın Japonya üzerindeki etkisinin çok boyutlu olduğunu gösterir.

Japonya'da Hristiyanlığın *tehdit edici bir unsur* olarak görülmesi ve papazların *kanun dışı* ilan edilip sınır dışı edilmesi, bu direnişin somut tezahürleridir. Bu direniş, Said'in Batı'nın Doğu üzerindeki "üstün pozisyonunu"⁴³ koruma çabaları ve Batı'nın kendi gerçeklerine, isteklerine ve projelerine dayanarak Doğu'yu tanımlaması tezine karşı, Doğu'nun (bu durumda Japonya'nın) kendi kimliğini ve egemenliğini koruma mücadelesi olarak yorumlanabilir.

Bu teorik çerçeve, *Silence* filminin, yapısal kısıtlamalar altında eyleyen bireylerin mücadelesini (Giddens), farklı kültürel ve kurumsal alanlardaki habitusların çatışmasını (Bourdieu), sembolik evrenler arasındaki gerilimi ve tehdit algısını (Berger/Luckmann) ve Batı'nın Doğu üzerindeki hegemonyası bağlamında kültürel direnişi (Said) nasıl işlediğini çok katmanlı bir şekilde analiz etmemize olanak tanır. Film, bu teorik lenslerle bakıldığında, inancın sadece bireysel bir vicdan meselesi olmasının ötesinde bir kültürel kimlik ve hegemonya alanı, bir kamusal-özel gerilimi ve bir tehdit biçiminde de deneyimlenebileceğini estetik bir derinlikle sunmaktadır.

3. Yöntem

Bu makalenin teorik yapısı ve analitik yaklaşımı, *Silence* filmi özelinde yapı ve fail arasındaki dinamik ilişkiyi anlamlandırmaya odaklanan ve yukarıda serimlemeye çalıştığımız çeşitli sosyolojik teorilere dayanmaktadır. Analitik açıdan ise film hem eleştirel

⁴⁰ Berger-Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası*, 157

⁴¹ Edward W. Said, *Oryantalizm (Doğubilim): Sömürgeciliğin Keşif Kolu*, 12-20.

⁴² Said, *Oryantalizm (Doğubilim)*, 83.

⁴³ Said, *Oryantalizm (Doğubilim)*, 19-20.

söylem çözümlemesi hem de göstergebilimsel yöntemler aracılığıyla çok katmanlı bir biçimde incelenecektir.

Sinema filmlerinin incelenmesi, filmlerin çok katmanlı ve karmaşık yapısı göz önüne alındığında, çeşitli disiplinlerden ve analitik yöntemlerden faydalanmayı gerektiren bir süreçtir.⁴⁴ Bu süreçte amaç, filmi yalnızca izlemekle kalmayıp onu “okumak”tır; yani film kültürüne sahip, etkin ve sorgulayıcı bir izleyici konumuna ulaşarak,⁴⁵ filmsel metnin görünenin ötesindeki anlamlarını ve yapılarını çözmektir. Bu bağlamda, filmlerin toplumsal ve ideolojik boyutlarını anlamak için kullanılan iki önemli yaklaşım eleştirel söylem çözümlemesi ve göstergebilimsel çözümleme olarak öne çıkmaktadır.

Bunlardan ilki olan eleştirel söylem çözümlemesi, dilsel ve görsel metinlerdeki iktidar ilişkilerini, ideolojik yapıları ve toplumsal anlam üretim süreçlerini açığa çıkarmayı amaçlayan bir yöntemdir. Yöntemin haber incelemelerine özgü bir çerçevede algılanması, filmlere uygulanmasının karmaşık görülmesi ve filmlerin yazılı bir metin olarak değerlendirilmemesi gibi nedenlerle film çalışmalarında sıklıkla tercih edilmemektedir. Ancak bununla birlikte, filmleri toplumsal sorunlar bağlamında incelemek açısından da oldukça etkili bir veri toplama aracı niteliğindedir.⁴⁶ Bu yöntemin film analizine uyarlanması'nın temel nedenlerinden biri, sinemanın hem görünür hem de alt zemininde gizil anlamlar barındıran çok katmanlı bir metin olarak kurgulanmasıdır. Ayrıca, sinema ideolojik bir çerçeve içerisinde inşa edilir ve söylemsel temelleri bu bağlamda şekillenmektedir.⁴⁷

Göstergebilimsel analiz ise, filmi farklı bakış açısıyla kültürel ve ideolojik işaretlerin karmaşık bir ağı olarak görmemizi sağlar.⁴⁸ Denotatif ve konotatif anlamın katmanlarını çözümlyerek, filmsel metnin altında yatan kültürel varsayımları ve ideolojik mesajları gün yüzüne çıkarmaktadır.⁴⁹

Her ne kadar ayrı yöntemler olsalar da eleştirel söylem çözümlemesi ve göstergebilimsel analiz, filmin toplumsal ve ideolojik boyutlarını anlama hedeflerinde kesişirler. Her iki yöntem de filmin yalnızca görünen yüzüyle ilgilenmez; söylemin, kodların, altta yatan ideolojilerin, toplumsal yapıların ve normların filmsel temsildeki izlerini sürerler.⁵⁰ Sinemanın kültürel bir ürün olarak toplumu yansıttığı ve etkilediği ve bu etkileşimin filmsel yapının kendisinde kodlandığı kabulü, her iki analitik yaklaşım için de zemin

⁴⁴ James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?-Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı-Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası*, 14.

⁴⁵ Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?*, 14.

⁴⁶ Anıl Kaan Uçar, “Film İncelemelerinde Yöntem Arayışı: Eleştirel Söylem Çözümlemesi”, 153.

⁴⁷ Uçar, “Film İncelemelerinde Yöntem Arayışı”, 153.

⁴⁸ Türkay Türkan Ünlü, “‘Kampa Gönderseler Ne Olur? Bunlar Her Yerde Yaşar’ Politik Kameradan Türk Sinemasındaki Temsillerle Suriyelileri Görmek”, 200.

⁴⁹ Susan Hayward, *Sinemanın Temel Kavramları*, 522.

⁵⁰ Uçar, “Film İncelemelerinde Yöntem Arayışı”, 158.

oluşturmaktadır.⁵¹ Özellikle sinema sosyolojisi gibi alanlarda, filmin toplumsal kavramları nasıl işlediğini anlamak için eleştirel söylem analizi ve diğer sosyolojik analiz yöntemleri bir arada kullanılabilir.⁵² Benzer şekilde, kimlik, ötekilik veya toplumsal cinsiyet gibi konuların temsilini incelerken hem söylemsel yapıları hem de filmsel işaretlerin (görüntü, ses, kurgu vb.) bu temsilleri nasıl inşa ettiğini analiz etmek, bu yöntemlerin ortak veya tamamlayıcı kullanım alanlarına işaret eder.⁵³ İzleyicinin filmle kurduğu özdeşleşme ve etkileşim süreci de filmsel kodların ve söylemin alınlanmasıyla doğrudan ilişkilidir.

Özetle, eleştirel söylem çözümlemesi filmin dilsel ve söylemsel yapılarının toplumsal ve ideolojik bağlamdaki analizine odaklanırken, göstergibilimsel çözümleme filmi genel bir işaretler sistemi olarak görerek anlamın görsel, işitsel ve kültürel kodlar aracılığıyla nasıl üretildiğini inceler. Her ikisi de filmlerin sadece birer eğlence ya da sanat eseri olmanın ötesinde, içinde yaşadıkları toplumun karmaşık dokusunu barındıran ve onu yeniden şekillendiren kültürel metinler olduğunu ortaya koymada güçlü analitik araçlardır.

4. Filmin Analizi

4.1. Yapılaşma: Anthony Giddens

Anthony Giddens'ın yapılaşma kuramı, toplumsal yapılar ile bireylerin eylemleri arasındaki karşılıklı ilişkiye odaklanır.⁵⁴ Giddens'a göre yapılar, yalnızca bireyleri sınırlayan katı çerçeveler değildir; aynı zamanda bireyler tarafından yeniden üretilen ve dönüştürülebilen dinamik düzeneklerdir.⁵⁵ *Silence* filminde bu kuramsal çerçeve, Cizvit rahip Rodrigues'in Japonya'daki feodal, kolektivist ve anti-Hristiyan yapıyla olan çatışmasında görünür hale gelir.

Rodrigues, Batılı-Katolik bir inanç sisteminin temsilcisidir. Filmde Japon otoriteler, Hristiyanlığı mevcut düzeni tehdit eden bir *dış yapı* olarak görmektedir. Yapısal olarak Rodrigues'in varlığı, mevcut dinsel ve siyasal düzenin *iç tutarlılığını* tehdit eder. Bu nedenle, yalnızca inancın bastırılması değil, failin bizzat dönüştürülmesi hedeflenir. Rodrigues'in, Japon köylülerin işkence görmemesi için *fumieye* (İsa figürünün olduğu plaka) basmaya zorlandığı sahne, yapının bireyi nasıl etik, psikolojik ve sembolik bir düzlemde kuşattığını gösterir. Buna göre yapı, ahlaki sorumluluğu failin üzerine yıkarak da işleemektedir.

⁵¹ Özlem Çağlan Bilsel, "Kültür Olgusunu Kış Uykusu Filmi Üzerinden Okumak", 59.

⁵² İbrahim Öksüz, "Sinema Sosyolojisi Bağlamında Sosyal ve Ekonomik Yapılar, Örnek Olarak Toz Bezi Filminin İncelemesi", 30.

⁵³ Erdem Başhan, "Sinemada Sosyal Kontrol ve Düzen: Sosyal Normlar Ekseninde Yeraltı Filminin İncelemesi", 99.

⁵⁴ Giddens, *Sosyal Teorinin Temel Problemleri*, 185-186.

⁵⁵ Giddens, *Toplumun Kuruluşu*, 67-68, 227.

Rodrigues'in çelişkisi burada netleşir: Bir yandan kendi içsel inanç yapısını korumaya çalışırken, diğer yandan bu yapının başkalarının acısını çoğaltabileceğini fark eder. Bu ikilem, Giddens'ın vurguladığı "eylemin beklenmedik sonuçları ve yapının geri beslemeyle yeniden üretilmesi"⁵⁶ ifadelerine denk düşer. Rodrigues'in fumie'ye basması, görünürde bir teslimiyet olsa da film bunu ahlaki bir özveri olarak konumlandırır. Bu bağlamda yapı, Rodrigues'in anlam evrenini şekillendirmiştir; aynı zamanda Rodrigues'in öznel ve bilinçli eylemleri, yapının yeniden üretim süreçlerinde etkin bir rol oynamıştır.

Filmdeki önemli bir sahne, Rodrigues'in Japon köylülerle birlikte yakalanmasının ardından ilk kez Magistrat Inoue ile yüz yüze geldiği sorgu sahnesidir. Bu sahnede Inoue, Rodrigues'e karşı doğrudan fiziksel şiddet kullanmaz; bunun yerine, iktidarını sembolik ve söylemsel yollarla kurar. Rodrigues'e, Hristiyanlığın Japonya gibi bir "bataklıkta" kök salamayacağını, çünkü bu toprakların yabancı fikirleri boğduğunu söyler. Bu metafor, Giddens'ın yapı anlayışında vurgulanan normatif ve anlamsal boyutlara işaret eder:⁵⁷ Japonya'daki toplumsal yapılar, bireysel farklılıkları sadece bastırmakla kalmaz; aynı zamanda onları kendi sembolik evreni içinde anlamsızlaştırarak geçersiz kılar.

Bir başka çarpıcı sahne, Rodrigues'in tercüman eşliğinde Hristiyan köylülerin çarmıha gerilişini izlemek zorunda bırakıldığı andır. Bu sahnede Rodrigues, fail olmaktan çıkıp yalnızca tanıklık eden bir özneye dönüşür; yapının kurbanı olanları kurtaramaz, edilginliğe hapsolür. Bu durum, Giddens'ın zaman-mekân uzamında failliğin koşulları olarak tanımladığı "co-presence" (eş-zamanlılık ve eş-mekânlılık) kavramı bağlamında okunabilir.⁵⁸ Fiziksel olarak olayın içinde bulunmak, failin sorumluluğunu ve müdahale imkânını artırsa da yapısal tahakküm bireyin bu potansiyelini sınırlar. Burada yapı Rodrigues'in bedeninin yanı sıra vicdanını ve etik reflekslerini de kuşatır. Rodrigues'in şiddet karşısındaki sessizliği, Giddens'ın yapılaşma kuramında failin refleksif özelliği ile yapısal sınırlar arasındaki gerilimli⁵⁹ ilişkiye dair açıklamalarıyla ilişkilendirilebilir.

Rodrigues'in Japonya'ya gelişi, kendi dini yapısal sistemini yeni bir bağlama taşıma girişimidir. Ancak karşılaştığı Japonya, onu sadece kültürel bir farklılıkla değil, aynı zamanda katı ve dışlayıcı bir yapısal düzenle karşılar. Japon köylülerin dinsel inançları gizli tutulmak zorundadır; kamusal alanda herhangi bir dinsel farklılık açıkça cezalandırılır. Buradaki yapısal baskı, Giddens'ın tanımladığı şekliyle bireysel failin alanını daraltan, ancak hiçbir zaman tamamen ortadan kaldırmayan bir kuşatma biçimidir.⁶⁰ Özellikle *kuyu işkencesi* sahnesi, failin yapısal sınırlar karşısında ne ölçüde hareket alanı olduğunu sorguladığı bir dönüm noktasıdır. Rodrigues, hem inancını korumak hem de başkalarının

⁵⁶ Giddens, *Toplumun Kuruluşu*, 71.

⁵⁷ Giddens, *Toplumun Kuruluşu*, 35.

⁵⁸ Giddens, *Toplumun Kuruluşu*, 29.

⁵⁹ Giddens, *Toplumun Kuruluşu*, 289.

⁶⁰ Giddens, *Toplumun Kuruluşu*, 232.

acısını sona erdirmek arasında etik bir seçimle yüzleşir. Bu an, Giddens'in "pratik bilinç" (bireyin gündelik hayatında sorgulamadan uyguladığı eylem kalıpları) ve "refleksif izleme" (kendi davranışlarını ve içinde bulunduğu durumu bilinçli olarak değerlendirme) kavramları açısından anlamlıdır.⁶¹ Rodrigues'in davranışı, içinde bulunduğu yapıyı etik olarak yeniden değerlendirme çabasının sonucudur.

Rodrigues'in sonunda fumie'ye basmayı kabul etmesi, bireyin yapı karşısındaki "başka türlü davranabilme kapasitesi"ni dramatik bir biçimde ortaya koyar. Bu sahne, failin bireysel anlamda yapının içindeki ahlaki ve varoluşsal sınırları yeni baştan kurduğu bir yeniden üretim anı olarak da okunabilir. Ancak burada şu soru önemlidir: Rodrigues yapıyı gerçekten dönüştürmekte ne kadar başarılıdır? Film, Giddens'in "yapıyı dönüştüren özne" fikrini desteklemekle birlikte, failin bu dönüşümde ne ölçüde etkili olabildiğini de sorgular.⁶² Rodrigues, inanç sistemini içselleştirerek sürdürse de, yapının onu dışsal olarak dönüştürdüğü açıktır. Dolayısıyla film, yapının yeniden üretimine karşı bireysel mücadelenin hem gücünü hem de sınırlarını aynı anda görünür kılar. Daha açık bir ifadeyle Rodrigues, fumie'ye basmak zorunda kalsa da, bunu bilinçli bir tercih ve inancını koruma biçimi olarak yaparak, yapının dayattığı sınırları kendi bakış açısıyla yeniden yorumlamıştır diyebiliriz.

4.2. Habitus ve Alanlar Arasında: Bourdieu

Pierre Bourdieu'nün sosyolojik kuramı, toplumsal eylemleri açıklarken birey ve yapı arasındaki dinamik ilişkiye dikkat çeker. Bu çerçevede *habitus*, bireyin içinde yetiştiği toplumsal, kültürel ve tarihsel koşulların sonucu olarak gelişen, düşünme, hissetme ve davranma kalıplarını ifade eder.⁶³ *Alan* ise belirli bir sermaye yapısına, kurallara ve hiyerarşiye sahip toplumsal uzamları tanımlar.⁶⁴ Habitus ve alan arasındaki ilişki, bireyin belirli bir sosyal bağlamda ne tür stratejiler geliştireceğini, hangi sembolik sermayelere yatırım yapacağını ve nasıl konumlanacağını belirler. Ancak bu ilişki her zaman uyumlu değildir.⁶⁵ Özellikle bireyin habitusu bir alandan başka bir alana geçtiğinde veya farklı alanlarla karşılaştığında, çeşitli çatışmalar ve kırılmalar yaşanabilir.⁶⁶

Martin Scorsese'nin *Silence* filmi, bu çatışmayı temsil eden anlatılar açısından oldukça zengin bir metin sunar. Film, 17. yüzyıl Tokugawa Japonya'sında Katolik misyoner Rodrigues'in yaşadığı teolojik ve kültürel krizi konu edinir. Rodrigues'in taşıdığı *habitus*, Katolik teolojisinin merkezi kavramları olan bireysel kurtuluş, günah, itiraf, tövbe ve ilahî

⁶¹ Giddens, *Toplumun Kuruluşu*, 95.

⁶² Giddens, *Toplumun Kuruluşu*, 56.

⁶³ Pierre Bourdieu, *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*, 153,243.

⁶⁴ Pierre Bourdieu, *Sosyoloji Meseleleri*, 101.

⁶⁵ Loic Wacquant, "Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri, Entelektüel Gelişimi", 64-65.

⁶⁶ Pierre Bourdieu, *Sosyoloji Meseleleri*, 243.

affedicilik gibi değerlerle şekillenmiştir. Bu habitus, Avrupa'daki Hristiyanlık alanı içinde işlevseldir; ancak Rodrigues'in Japonya'daki karşılaşmaları, onun taşıdığı habitusun bu yeni alanla çatışmasını kaçınılmaz kılar.

Tokugawa döneminin yerel ve kapalı Japon sosyal alanı, Batı'dan gelen bireyci ve evrenselci inanç sistemine karşı oldukça dirençlidir. Japon köylüler Hristiyanlıkla temas etmiş olsalar da Rodrigues'in Tanrı tasavvuru ve kurtuluş anlayışı onlar için soyut ve anlaşılması güçtür. Köylüler daha çok açlık, hastalık ve şiddet gibi maddi tehditlerle baş etmenin yollarını ararken, Rodrigues'in teolojik dili bu pratik ihtiyaçlara yanıt veremez. Bu durum özellikle Rodrigues'in köylülerle yaptığı ilk vaaz sahnesinde belirginleşir. Köylüler, "cennetin ne zaman geleceğini" ya da "ölünce aileleriyle yeniden buluşup buluşamayacaklarını" sorarken, Rodrigues soyut bir kurtuluş öğretisiyle yanıt verir. Ancak köylülerin beklentisi, Tanrı'nın somut bir kurtarıcı olarak acılarını dindirmesidir. Benzer biçimde, Kichijiro'nun sürekli günah çıkarma sahnelerinde de görüldüğü üzere, köylülerin dinle kurdukları ilişki, Rodrigues'in Katolik dogmalarından çok, hayatta kalma mücadelesiyle iç içedir. Film bu karşıtlığı, Rodrigues'in ruhani rehberlik iddiasının yerel gerçeklik karşısında nasıl yetersiz kaldığını göstermek için kullanır. Bu durum, Bourdieu'nün kuramında *habitus* ile *alan* arasındaki yapısal uyumsuzluğa karşılık gelir. Bourdieu'ye göre, bireyin habitusu ait olmadığı bir toplumsal alanla karşılaştığında, anlamlandırılmaz hale gelebilir; bu da pratiğin dışlanmasına veya bozulmasına yol açar.⁶⁷ Bu bağlamda Rodrigues'in habitusunun Japonya'daki toplumsal alanda kodlanamaması, onun anlam sisteminin bu yeni alan tarafından dışlanması veya dönüştürülmesi anlamına gelir.

Filmdeki bir sahnede Rodrigues, Tomogi köyündeki gizli Hristiyanlara ayin düzenlediğinde, köylülerin onun ellerine dokunarak onu adeta kutsal bir figür gibi idealize etmeleri, bu sembolik uyumsuzluğu açığa çıkarır. Batı'daki papazlık kurumu, dinsel liderliğe ruhbanlık ve eğitim temelli bir meşruiyet kazandırırken, Japonya'da dinsel otorite daha çok kolektif aidiyet ve yerellik üzerinden tanımlanır. Rodrigues, bu karşılaşmada hem *kendi dinî kimliğini* korumaya çalışır hem de yerel halkın beklentilerine yanıt vermek zorunda kalır. Bu ikili pozisyon, onun habitusu ile yeni alan arasındaki gerilimi derinleştirir ve ontolojik bir krize yol açar.

Filmin ilerleyen bölümlerinde bu kriz, Rodrigues'in Japon otoriteler tarafından zorla *Sawano Chuan* adını alarak Japon düzenine entegre edilmesiyle doruğa ulaşır. Bu, habitusun, egemen bir alan tarafından yeniden yapılandırıldığı noktadır. Bourdieu'nün kuramında habitus her ne kadar dirençli bir yapı olarak tanımlansa da özellikle baskın sembolik ve fiziksel şiddet formlarıyla karşı karşıya kaldığında çözülmeye uğrayabilir.⁶⁸ Rodrigues'in inanç sisteminden taviz vermesi, habitusun, alanın güçlü yapısal koşulları karşısında dönüşüme zorlanmasının göstergesidir.

⁶⁷ Neşe Öztimur, "Feminist Teoride Pierre Bourdieu Tartışmaları", 584, 586-587.

⁶⁸ Wacquant, "Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri, Entelektüel Gelişimi", 56.

Benzer bir dönüşüm, Rodrigues'in hocası Ferreira'da da gözlemlenir. Ferreira, Japonya'daki iktidar yapısıyla uzlaşarak Hristiyanlıktan vazgeçmiş ve yeni bir kimlik benimsemiştir. Bu, Bourdieu'nün kavramlarıyla açıklanacak olursa, bireyin habitusunun alanla tam bir uyum sağlayacak şekilde yeniden düzenlenmesi, yani bir *conversion* (dönüşüm) örneğidir.⁶⁹ Ancak burada dikkat edilmesi gereken, bu dönüşümün habitusun bireyi “doğal” bir içselleştirme süreciyle şekillendirmesinden çok, *zorlayıcı* bir uyum biçimi olarak ortaya çıkmasıdır. Ferreira'nın yaşadığı bu dönüşüm, habitusun bireyi yavaş yavaş biçimlendirdiği bir süreçten ziyade, bireyin hayatta kalabilmek için alanın kurallarına mecburen boyun eğdiği bir zorunlu habitus uyumu örneğini temsil eder. Dolayısıyla *Silence*, habitus ve alan arasındaki çatışmanın birey üzerindeki etkilerini ve bu çatışmanın nihai sonucunda bireysel kimliğin nasıl çözülüp dönüştüğünü görünür kılar.

4.3. Sembolik Evrenler Arasında: Berger ve Luckmann

Peter L. Berger ve Thomas Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası* adlı eserlerinde toplumsal gerçekliği, bireylerin etkileşim yoluyla kurduğu bir anlamlandırma süreci olarak ele alırlar. Onlara göre, toplumsal kurumlar, normlar ve anlam sistemleri tarihsel olarak inşa edilir, içselleştirilir ve kuşaktan kuşağa aktarılır.⁷⁰ Bu çerçevede *sembolik evren* kavramı, bir toplumun varlık, düzen ve kutsal üzerine geliştirdiği bütünlüklü anlam sistemini ifade eder.⁷¹ Sembolik evrenler, bireylere dünyayı açıklama, yaşamlarına yön verme ve sosyal düzeni meşrulaştırma işlevi görür. Ancak farklı sembolik evrenlerin karşılaştığı durumlarda, bu anlam sistemleri arasında çatışmalar kaçınılmaz hale gelir.⁷²

Silence filmi, Batılı Hristiyan misyonerler ile Tokugawa dönemi Japonya'sı arasındaki sembolik evrenler çatışmasını çarpıcı bir şekilde görünür kılar. Filmdeki Katolik misyoner Rodrigues'in taşıdığı sembolik evren, Hristiyan inanç sistemi çerçevesinde şekillenir: Tanrı'nın aşkın varlığı, kurtuluş, günah, şehitlik ve tövbe gibi kavramlar bu evrende merkezî bir yere sahiptir. Bu sembolik evren, bireyin dünyayı algılama, anlamlandırma ve eylemde bulunma biçimini belirleyen bir gerçeklik zemini oluşturur.

Buna karşılık, Tokugawa Japonya'sının kolektif gerçekliği, farklı tarihsel ve kültürel kodlar üzerine kuruludur. Japon otoriteleri, Hristiyanlığı mevcut toplumsal düzeni tehdit eden yabancı bir yapı olarak görür. Filmde Magistrat Inoue'nun Hristiyanlığı *bataklıkta kök salmaya çalışan bir bitki* olarak nitelemesi, bu algıyı sembolik düzeyde ifade eder. Bu metafor, yerel sembolik evrenin dışarıdan gelen anlam sistemlerini *yutucu* ve *dönüştürücü* niteliğini vurgular. Bu bağlamda Japon otoriteler, Hristiyanlığı düzen bozucu bir kültürel ithalat olarak konumlandırır.

⁶⁹ Wacquant, “Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri, Entelektüel Gelişimi”, 65.

⁷⁰ Berger-Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası*, 92-93.

⁷¹ Berger-Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası*, 139-140.

⁷² Berger-Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası*, 157.

Filmdeki fümie sahneleri, bu sembolik evrenler çatışmasının en somut örneklerini sunar. Hristiyanlar için İsa figürüne basmak, sembolik evrenlerinin merkezindeki kutsalın inkârıdır; bir başka deyişle, bu eylem ontolojik bir ihlaldir. Ancak Japon yetkililer için bu ritüel, yalnızca sadakati sınavan bir idari mekanizma, yani sembolik düzenin yeniden üretimini sağlayan dünyevi bir araçtır. Aynı hareket, iki farklı evrende taban tabana zıt anlamlar taşır; bu da Berger ve Luckmann'ın işaret ettiği anlamın sosyal bağlam içinde inşa edildiği⁷³ tezini doğrular niteliktedir.

Rodrigues'in içsel çatışması da bu noktada derinleşir. O, İsa figürüne basmayı Tanrı'ya ihanetten ziyade, ruhsal çözülmenin ve anlam kaybının bir işareti olarak görür. Buna karşılık, eski misyoner Ferreira ve Japon yetkililer, bu eylemi daha *akılcı* ve pragmatik bir zemine oturtur. Özellikle Ferreira'nın "Bunu Tanrı'nın kendisi senden istiyor" yönündeki telkini, sembolik evrenin içinden konuşma gibi görünse de aslında o evrenin çözülüşüne tanıklık eden bir cümledir. Böylece film, inanç sistemlerinin, insan-acı ilişkisi, ahlaki yükümlülükler ve bireysel sorumluluk gibi alanlarda da farklılaştığını ortaya koyar.

Rodrigues'in film sonunda Japon kimliğiyle görünür bir uzlaşma içine girmesi, sembolik evreninin tamamen çözülmesi olarak okunmamalıdır. Berger ve Luckmann'a göre sembolik evrenlerin yeniden üretimi sadece toplumsal alanlarda değil, bireyin iç dünyasında da mümkündür.⁷⁴ Rodrigues'in sessizliğe çekilmesi ve içsel bir inancı sürdürmeye devam etmesi, onun sembolik evrenini kamusal alanda değilse bile kişisel anlam dünyasında yeniden kurduğunu ima eder. Bu durum, *içselleştirilmiş sembolik evrenin* toplumsal baskı altında dahi sürekliliğini koruyabileceğini gösterir.

4.4. Oryantalist Temsiller ve Kültürel Egemenlik: Edward Said

Edward Said'in *Oryantalizm* adlı çalışması, Batı'nın Doğu'yu *öteki* olarak inşa etme sürecini hem epistemolojik hem de politik bir tahakküm ilişkisi olarak yorumlar.⁷⁵ Oryantalizm, akademik bilgi üretiminin ötesinde, aynı zamanda kültürel temsiller aracılığıyla işleyen ideolojik bir aygıttır.⁷⁶ Bu kuramsal çerçevede, Doğu genellikle irrasyonel, durağan, mistik ve tehditkâr biçimde temsil edilirken; Batı akılcı, ilerlemeci ve kurtarıcı konumunda sunulur. Bu asimetrik temsil yapısı, Batı'nın Doğu üzerindeki hegemonik söylem üretimini görünür kılar.⁷⁷

Martin Scorsese'nin *Silence* filmi, bu anlamda çelişkili ve katmanlı bir temsil pratiği sergiler. Film, anlatı yapısı itibarıyla Batılı bir öznenin -Portekizli Cizvit misyoner

⁷³ Berger-Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası*, 3-4.

⁷⁴ Berger-Luckmann, *Gerçekliğin Sosyal İnşası*, 226-227.

⁷⁵ Said, *Oryantalizm (Doğubilim)*, 26.

⁷⁶ Said, *Oryantalizm (Doğubilim)*, 13-14.

⁷⁷ Said, *Oryantalizm (Doğubilim)*, 279.

Rodrigues'in- bakış açısını merkeze alır. Japonya, baştan sona Rodrigues'in gözünden algılanır; bu da izleyiciyi Batılı bir bilinç konumuna yerleştirir. Said'in oryantalist temsillerde sıkça vurguladığı "epistemik bakış üstünlüğü", bu filmde de görünür hale gelir: Japonya, başlangıçta *sessiz*, *anlaşılmaz* ve *gaddar* bir mekân olarak resmedilir. Yerli halk ya yardıma muhtaç kurbanlar ya da mutlak otoritenin temsilcileri olarak sunulur. Bu bağlamda film, Batı merkezli temsil kalıplarından tümüyle arınmış değildir.

Ancak *Silence*, bu temsil biçimini sorgulayan ve hatta tersine çevirmeye çalışan anlatı stratejileri de barındırır. Özellikle Japon otoritelerle yapılan diyaloglar, Batı'nın misyonerlik faaliyetinin epistemolojik ve kültürel bir müdahale olduğunu açığa çıkarır. Magistrate Inoue'nun Rodrigues'e "Deus burada Dainichi'ye dönüştü" sözleri, sadece Hristiyanlığın reddini değil, Doğu'nun Batı'dan gelen anlam sistemlerini dönüştürme kapasitesini de ortaya koyar. Bu söylem, oryantalist temsilin tek yönlü bir hegemonya biçimi değil, aynı zamanda çatışmalı ve karşılıklı etkileşimli bir alan olduğunu düşündürür.

Ferreira karakteri, bu karşılaşmanın en uç örneğidir. Bir zamanlar Batı'nın dinî temsilcisi olan Ferreira, Japon düzenine entegre olmuş ve *Sawano Chuan* ismini alarak yeni bir kimliğe bürünmüştür. Onun tıpkı Inoue'de olduğu gibi, "Japonya bir bataklıktır; burada hiçbir şey kök salamaz" ifadesi, hem oryantalist bir stereotipi dile getirir hem de bu stereotipin Batılı özne tarafından içselleştirildiğini gösterir. Ferreira'nın bu dönüşümü, Batı'nın epistemik üstünlük iddiasının sınırlarına ulaştığı ve bu iddianın kendi içinden çözüldüğü bir duruma işaret eder.

Yine de filmde, oryantalist mirasın tam anlamıyla aşılamadığına dair ipuçları bulunmaktadır. Japon karakterlerin çoğu isimlidir ve stereotipik nitelikler taşır. Örneğin tercüman figürü, sürekli olarak alaycı, sinsice yönlendiren ve gerçek niyetini gizleyen bir figür olarak sunulur. Bu, oryantalist söylemin klasik öğelerinden biri olan *kurnaz Doğulu* imgesini yeniden üretir.⁷⁸ Ayrıca, film boyunca Japonya'nın fizikî ve sembolik mekânı, sessizlik, yabancılaşma ve çözümsüzlük imgeleriyle ilişkilendirilir. Bu durum, Japonya'yı bir *anlam kaybı* alanı olarak kuran Batı merkezli temsile kapı aralayabilir. Bununla birlikte, *Silence*, Japonya'yı irrasyonel ve egzotik bir alan olarak basitçe indirgemez. Aksine, Japonya'nın iç tutarlılığı olan, yerel rasyonaliteye dayalı bir sosyal düzen sunduğunu da gösterir. Japon yetkililerin Hristiyanlığa karşı aldıkları tavır, bir epistemik sistemin bütününe yönelik stratejik ve bilinçli bir savunmadır. Bu yaklaşım, Doğu'yu özne konumunda resmetmesi açısından oryantalist temsile mesafe alan bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Yine Japon yetkili Inoue ile Rodrigues arasında geçen bir sahnede, Japonya'nın Batılı ülkelerle olan ilişkisi, alegorik bir anlatımla dört cariyesi olan Takenobu Matsuura'nın hikâyesi üzerinden yorumlanır. Inoue, Japonya'yı bir erkek olarak, Batılı ülkeleri ise kendi aralarında kıskançlıkla rekabet eden cariyelere benzetir. İspanya, Portekiz, Hollanda ve

⁷⁸ Said, *Oryantalizm (Doğubilim)*, 26-27.

İngiltere'nin Japonya üzerinde etkili olma çabaları, bu ülkelerin birbirlerini karalayan kışkanç cariyeler gibi davranmalarıyla eşleştirilir. Bu alegori üzerinden Inoue, Japonya'nın Hristiyanlığı yasaklamasının aslında *mantıksız* olmadığını savunur. Rodrigues ise Katolik Kilisesi'ni yasal eşe benzeterek tek eşliliği savunur, ancak Inoue buna karşı çıkarak Japonya'nın artık yabancılardan değil, kendi kültürel kimliğine uygun bir *kadınla* -yani kendi yerli değerleriyle- birleşmesi gerektiğini ifade eder. Burada Batı, arzularıyla birbirine düşen cariyeler olarak sunulurken, Japonya özne konumundadır; tercihte bulunan, seçen ve reddeden aktif bir aktördür. Misyonerlik faaliyetleri ise aynı zamanda epistemolojik ve kültürel bir tahakküm aracı olarak temsil edilir. Bu nedenle Japonya'nın direnci, Batı'nın evrensellik iddiasına karşı bir yerli kültürel direniş söylemidir denilebilir. Film bu sahne aracılığıyla, Batı'nın Doğu'yu temsil etme hakkına sahip olduğu varsayımını tersine çevirerek, temsil edilenin de kendi anlatısını kurabileceğini ortaya koyar.

4.5. Göstergebilimsel Kodlar ve Söylem Yapısı: *Silence* Filminin Anlatı Estetiği Üzerine

Silence, yalnızca içeriksel temalarıyla değil, aynı zamanda biçimsel tercihleriyle de katmanlı bir anlam dünyası inşa eder. Sessizlik, ışık-gölge kullanımı, doğa imgeleri, miklere dayalı oyunculuk ve sabit kadrarlar gibi estetik araçlar, yalnızca sinematografik tercihler değil, aynı zamanda söylemsel üretim araçları olarak işlev görür. Bu bağlamda film, Roland Barthes'ın göstergebilimsel analizlerinde vurguladığı gibi, bir *gösterge sistemi* olarak çözümlenebilir. Buna göre her sahne, izleyiciye duygusal, etik ve düşünsel bir konum teklif eden kodlanmış bir yapıdır.⁷⁹

4.6. Sessizlik: Anlatının Biçimsel ve Kavramsal Eksen

Filmin en dikkat çekici yapısal tercihi, adını da taşıyan “sessizlik” temasının hem içerik hem de biçim düzleminde ana eksen olarak kurgulanmasıdır. Tanrı'nın sessizliği ile karakterlerin suskunlukları, film dilinin kendisi aracılığıyla kurulan bir anlam katmanıdır. Özellikle Rodrigues'in içsel monologları sırasında çevresel seslerin tamamen kaybolması, sessizliği dolu bir anlatım aracı haline getirir. Bu durum, Barthes'ın denotatif anlamın *doğal* ve *tarafsız* olduğu yanılmasına dair eleştirisini çağırıştırır:⁸⁰ Sessizlik burada bir yokluktan ziyade, öznenin Tanrı'yla kurmaya çalıştığı ilişkiyi somutlaştıran gösterge-dir. Sessizlik hem Tanrı'nın yokluğunu hem de Tanrı'nın deneyimlenme biçimini temsil eder.

⁷⁹ Roland Barthes, *Görüntünün Retoriği*, Sanat ve Müzik, 84-85.

⁸⁰ Barthes, *Görüntünün Retoriği*, 29.

4.7. Görsel Kodlar ve Mekânsal Anlamlandırma

Filmin görsel düzleminde doğaya ilişkin unsurlar –sis, çamur, yağmur, toprak, gölge– salt atmosfer kurucu öğeler değil, aynı zamanda Japonya’nın *kapalı* ve *tanrısal açıklama-dan yoksun* bir evren olarak kodlandığı birer göstergesi olarak kabul edilebilir. Bu imgeler, anlamı doğrudan sunmaz; aksine, yorumlanmaya açık çok katmanlı bir anlatı zemini oluşturur. Rodrigues’in yüzünün sıklıkla yarı karanlıkta, yarı aydınlıkta gösterilmesi, onun inanç ile şüphe arasında sıkışmış ontolojik durumunu metaforik olarak temsil eder. Bu tür görsel yerleştirmeler aynı zamanda, Erwin Panofsky’nin ikonografik anlamı çözümlmek için önerdiği “ikincil veya uzlaşımsal konu” üzerinden de çözümlenebilir.⁸¹ Bu bağlamda, doğa unsurlarının betimlenişi, mekânsal gerçekliği inşa etmenin yanı sıra kültürel, teolojik ve felsefi anlam katmanlarının taşıyıcısı haline gelir. Panofsky’nin üçüncü düzeyde tanımladığı *özgün anlam* ya da *içerik* aşamasında, bu imgeler Japonya’nın dışarıya kapalı dinsel-toplumsal yapısını Batılı misyonerlerin gözünden yeniden üretir. Sis, belirsizliğin ve Tanrı’nın sessizliğinin görsel karşılığı olurken; yağmur ve çamur hem fiziksel hem de ruhsal arınma süreçlerini zorlaştıran unsurlar olarak sembolleşir. Rodrigues’in yüzündeki ışık-gölge oyunları ise, farklı inanç sistemleri arasındaki epistemolojik kopukluğu da görünür kılar. Böylece film, seyirciyi yalnızca bir öykünün pasif tanığı olmaktan çıkarak, anlamın çözümlenmesine aktif biçimde katılan bir *yorumcu* konumuna davet eder.

4.8. Kadraj ve Tanıklık: İzleyicinin Etik Konumu

Fumie sahnelerinde kullanılan sabit kamera ve göz hizası çekimleri, seyirciyi edilgen bir izleyici konumundan çıkararak etik bir tanık konumuna yerleştirir. Seyirci, Rodrigues gibi acıya müdahale edemeyen bir *görgü tanığına* dönüşür. Bu görsel tercihler, izleyicinin de ahlaki bir konum alma zorunluluğunu ima eder. Kamera burada bir temsil aracı olmaktan çıkar, izleyiciyi içine çeken ve ona sorumluluk yükleyen bir araç haline gelir. Barthes’ın *Camera Lucida*’da fotoğrafı “ölü bir şeyin yaşayan görüntüsü”⁸² olarak tanımlaması, bu sahnelerde adeta görselin travmatik bir hakikati bedenleştiren bir alan haline geldiğini gösterir niteliktedir. Bu sahnelerdeki durağan kadraj, zamanın akışını neredeyse askıya alarak izleyicinin bakışını kaçınılmaz biçimde görüntü üzerinde sabitler. Böylece, acının estetikleştirilmesinden ziyade, onun etik ağırlığıyla yüzleşme deneyimi öne çıkar. Sabitlik, her bir kareyi görsel bir “tanıklık belgesi”ne dönüştürürken, sessizlik ve mekânın durağanlığı da bu tanıklığın yoğunluğunu artırır. Bu durum, Barthes’ın “ölü bir şeyin yaşayan görüntüsü” ifadesini, yalnızca fotoğraf için değil, travmatik sinemasal imge için de geçerli kılarak, izleyicinin hafızasında kalıcı bir yarılma yaratır.

⁸¹ Erwin Panofsky, *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*, 37.

⁸² Roland Barthes, *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, 76.

4.9. Söylem, İroni ve İktidar

Tercüman karakterinin ironik ve alaycı üslubu, filmin söylem düzleminde inşa edilen ideolojik yapısının önemli bir göstergesidir. Örneğin, “Kendi dinine aykırı olanı yapmıyorsun, onları kurtarıyorsun” gibi ifadeler, Foucaultcu bir iktidar anlayışıyla değerlendirildiğinde,⁸³ bireyin etik sınırlarını dönüştüren söylemsel iktidarın açık bir ifadesi olarak okunabilir. Bu tür söylemler, öznenin eylem kapasitesini hem belirler hem de meşrulaştırır; böylece iktidar, dilsel araçlar üzerinden dolaylı biçimde de tesis edilir. Bu bağlamda film, iktidarın gündelik ve dolaylı işleyiş biçimlerini açığa çıkaran söylem çözümlemeleri için verimli bir metin sunmaktadır.

5. *Silence* Filminin Biçimsel Anlatım Araçları

Silence filmi, biçim ile içeriği birbirine içkin biçimde kurgulayarak, sinemanın düşünsel bir yüzey olduğunu gösterir. Kamera kullanımı, ses tasarımı, ışık ve gölge dengesi, kurgu yapısı ve görsel ikonografi gibi biçimsel tercihler, sosyolojik ve teolojik derinliğini de belirler. Bu bağlamda film, hem sinematografik kodlar hem de temsil siyaseti açısından çok katmanlı bir analiz alanı sunar.

5.1. Kamera Hareketleri ve Kadraj: İç Mekânın Görselleştirilmesi

Scorsese'nin kamera kullanımındaki belirgin sadelik ve kontrollü hareket tercihleri, filmin tematik merkezinde yer alan içsel sorgulama sürecini yansıtır. Özellikle protagonist Rodrigues'in içsel çatışmalarının yoğunlaştığı sahnelerde, sabit kamera ve uzun plan-sekanslar tercih edilerek izleyiciye karakterin duygusal ve bilişsel süreçlerine odaklanma imkânı tanınır. Bu statik kadrajlar, Gilles Deleuze'ün “zaman-imge” kavramı bağlamında düşünülebilir.⁸⁴ Görsel eylem, dışsal hareketin değil, zihinsel bir sürekliliğin ifadesidir. Kamera hareketlerinin yavaşlığı, Rodrigues'in karar verememe halini ve teolojik belirsizliğini yansıtan biçimsel bir karşılıktır.

5.2. Işık, Gölge ve Görsel Kompozisyon: Görünürlüğün Sınırları

Film boyunca kullanılan doğal ışık ve gölgeler, karakterlerin psikolojik ve inançsal durumlarını temsil eden görsel kodlara dönüşür. Japonya'nın kırsal doğası; sis, nem, karanlık ve dar alanlarla karakterize edilerek içe kapanık bir dünyayı simgeler. Rodrigues'in yüzünün yarı aydınlık, yarı gölgede bırakıldığı sahnelerde, ışık kullanımı onun inanç ile kuşku arasında bölünmüş ruh halini temsil eder. Bu tür görsel kompozisyonlar, sinemada “ikonografik temsilin parçalanması” olarak adlandırılabilir bir estetik stratejiyi izler. Aydınlık ile karanlık arasındaki geçişler, böylece, ahlaki sınırların da temsili haline gelir.

⁸³ Michel Foucault, *Özne ve İktidar: Seçme Yazılar*, 20.

⁸⁴ Gilles Deleuze, *Sinema II- Zaman ve İmge*, 39-40.

5.3. Ses Tasarımı ve Sessizlik: İşitsel Boşluğun Anlamı

Silence filminin belki de en belirgin biçimsel tercihi, sessizliğin hem dramatik hem de teolojik bir yapıtaşısı olarak kullanılmasıdır. Film boyunca sessizlik, ontolojik yokluk olmanın ötesinde, yoğun bir anlamsal ve anlatsal gerilim taşıyan bir anlatı unsuru olarak konumlandırılmaktadır. Tanrı'nın suskunluğu, doğadaki seslerin -rüzgarın uğultusu, kuşların ötüşü, su damlalarının sesi- dikkat çekici biçimde ön plana çıkarılmasıyla belirginleşir. Bu estetik tercih, sessizliği metafizik bir varoluş biçimi olarak yapılandırır. Sessizlik, bu bağlamda hem anlatının merkezine yerleşen bir eksen hem de karakterin inançla, yalnızlıkla ve bilgiyle kurduğu gerilimli ilişkinin somutlaştığı bir çatışma alanı haline gelir. Özellikle Rodrigues'in iç sesi ile dış dünyadaki işitsel boşluk arasındaki karşıtlık, onun ruhsal ve düşünsel yalnızlığını derinleştirir.

5.4. Kurgu ve Ritim: Zamanın Tinsel Kuruluşu

Filmin kurgusal yapısı, klasik Hollywood sinemasının lineer, nedenselliğe dayalı ve dramatik yoğunluklu anlatı biçimlerinden ayrılarak daha durağan, içe dönük ve meditatif bir anlatım biçimini benimser. Filmdeki ağır ritim, anlatının duygusal tonunu ve karakterin zamanla kurduğu varoluşsal ilişkiyi görünür kılar. İzleyici bu yavaş ve yoğun anlatı aracılığıyla Rodrigues'in deneyimlediği tarih dışı, tinsel ve psikolojik zamansallığa adım atar. Bu bağlamda, Tarkovsky'nin "zamanı mühürleme" olarak adlandırdığı sinemasal anlayışla benzeşen biçimde,⁸⁵ *Silence* filminde zaman, ölçülebilir ve sıradan bir kronoloji olmaktan çıkar; içsel bir ruh halinin, ontolojik bir duraksamanın ifadesine dönüşür. Özellikle uzun sessizlik anları, sabit kamera kullanımı ve sahnelerin durağan yapısı, zamanın akışını yavaşlatır ve yoğunlaştırır. Bu durum, izleyiciyi pasif bir gözlemciden çok, karakterin zihinsel ve ruhsal deneyimine ortak olan aktif bir özneye dönüştürür.

5.5. Görsel ve İşitsel Kodların Söylemsel İşlevi

Filmin görsel-işitsel kodları,⁸⁶ ideolojik ve söylemsel araçlar olarak işlev görür. Özellikle fümie üzerindeki toz birikintisi, bastırılmış bir inancın ve yere indirgenmiş Tanrı imgesinin simgesine dönüşür. Bu tür mikro göstergeler hem sosyolojik hem de teolojik açılardan yorumlanabilecek çok katmanlı simgesel anlamlar taşır. Aynı şekilde sisli ormanlar, puslu dağ manzaraları ve karanlık mağaralarla oluşturulan atmosfer, bilgiye, hakikate ve inanca dair bir epistemolojik belirsizliği de imler. Film, bu yönüyle eleştirel bir düşünsel düzlem üzerinden de anlam üretir. Çünkü görüntü, burada salt betimleyici bir unsur değil; söylemin taşıyıcısı, yapılandırıcısı ve dönüştürücüsüdür.⁸⁷

⁸⁵ Andrey Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*, 71-72.

⁸⁶ Christian Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, 192.

⁸⁷ Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, 37.

Sonuç

Çalışmamız, Martin Scorsese'nin *Silence* (2016) filmini bireysel inanç deneyimi, dinsel otorite, kültürel tahakküm, toplumsal direniş ve temsil olguları üzerinden inceleyerek; din sosyolojisi bağlamında inancın toplumsal görünümü ile kültürel yapılar arasındaki etkileşimi tartışmayı amaçlamıştır. Film, görünürde bir misyonerlik anlatısının ötesine geçerek, bireyin inançla kurduğu ilişkinin; tarihsel, kültürel ve ideolojik bağlamlar içinde nasıl sınındığını gösteren güçlü bir anlatı örneği sunar. Rodrigues'in inancı, yalnızca Tanrı'yla kişisel bir bağ olarak kalmayıp içinde bulunduğu yapılarla sürekli müzakere halinde olan bir kimlik biçimi olarak temsil edilir.

Kuramsal çerçevede, Giddens'in yapılaşma kuramı, Bourdieu'nün habitus ve alan teorisi, Berger ve Luckmann'ın sembolik evren kavramsallaştırması ve Said'in oryantalizm eleştirisi, filmdeki fail-yapı, kültür-inanç, Doğu-Batı ve anlam-dil gerilimlerini açıklamak için kullanılmıştır. Bu teorik yaklaşımlar, yalnızca filmin içeriksel katmanlarını değil, aynı zamanda estetik tercihleriyle nasıl ideolojik ve toplumsal bir anlam üretimi yaptığına da ışık tutmuştur. Özellikle *sessizlik* teması, sinematografik anlamda yalnızca bir atmosfer değil, Tanrı'nın görünmezliği, yapının baskısı ve bireyin yalnızlığı gibi çoklu anlamlarla yüklü bir temsil olarak analiz edilmiştir.

Çalışmamızın alana ilişkin düşündüğümüz katkılarından biri, filmi yalnızca bir dini anlatı olarak değil, aynı zamanda yapısal şiddetin, kültürel kod uyumsuzluklarının ve ideolojik tahakküm biçimlerinin sinemasal bir temsil alanı olarak ele almasıdır. Sessizlik, bu bağlamda, Tanrı'nın yokluğunun yanı sıra bireyin temsil edilmediği, konuşma ve eyleme gücünden yoksun bırakıldığı alanların metaforu olarak da işlev görür. Filmde Rodrigues'in yaşadığı kriz, bir epistemolojik çatışmadır: Batılı öznenin, Doğu'nun yerli bilgi, iktidar ve anlam üretim biçimleriyle karşılaşmasından doğan bir gerilim alanı. Ayrıca, göstergebilimsel ve eleştirel söylem analizleri aracılığıyla filmdeki görsel ve işitsel kodların nasıl bir ideolojik söylem ürettiği çözümlenmiştir. Bu yönüyle çalışma, sinema çözümlemelerinde sıklıkla göz ardı edilen estetik tercihler ile toplumsal bağlam arasındaki ilişkiye dikkat çekerek, görsel anlatının düşünsel ve politik boyutlarını açığa çıkarmaktadır.

Bu analiz, sinema sosyolojisi alanına hem teorik hem de metodolojik katkılar sunmaktadır. Birincisi, *Silence* gibi yüksek sinematografik değere sahip filmlerin din sosyolojisiyle kesişen temalar üzerinden okunabileceğini ve bu okumanın toplumsal yapılar ile bireysel öznellik arasındaki ilişkileri görünür kıldığını göstermektedir. İkincisi, disiplinler arası bir perspektif sunarak sosyoloji, film çalışmaları ve kültürel analiz gibi alanları bir araya getiren bir çözümleme modeli önermektedir. Böylece film, yalnızca estetik bir nesne değil, toplumsal dinamiklerin, inanç biçimlerinin ve kültürel çatışmaların derinlemesine çözümlenebileceği bir düşünsel yüzey olarak konumlandırılmıştır.

Sonuç olarak bu çalışma, *Silence* filminin sunduğu sessizlik, yüzleşme, inanç, teslimiyet ve direniş gibi temaları; fail, yapı ve kültür etkileşimi bağlamında çözümleyerek, sinema-sosyoloji kesişimine hem teorik hem de analitik düzeyde katkı sağlamayı hedeflemiştir. Sessizliğin kendisi, bu bağlamda bir anlatı boşluğundan öte, bir söylem biçimi, bir direniş stratejisi ve bir temsil gerilimi olarak yeniden düşünülmüştür. Bu yönüyle *Silence*, yalnızca Tanrı'nın sessizliğiyle değil, aynı zamanda bireyin temsil edilmediği, dışlandığı ya da dönüştürüldüğü yapısal alanlarda yankılanan daha geniş bir toplumsal sessizlikle de ilgilidir.

Bu tür sinemasal metinlerin farklı sosyolojik kuramlarla analiz edilmesi, gelecekte hem sinema çalışmalarına hem de din, kimlik ve kültür sosyolojisine yönelik araştırmalarda yeni yollar açacaktır. Özellikle farklı coğrafyalardan, farklı inanç sistemlerine dair temsillerin karşılaştırmalı olarak ele alınması; sinemanın bir düşünme biçimi olarak da nasıl çalıştığını anlamamıza katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

- Aktaş, Seda. "Beyaz Bant Film Anlatısında Yer Alan Göstergeler Üzerinden İktidarın Oluşum Süreci ve Şiddet Kavramı". *Film Okumaları* içinde, editör F. Neşe Kaplan, 125-158. İstanbul: Urzeni Yayınevi, 2019.
- Andı, Ahmed Fatih. "Nasıra'dan Nagasaki'ye: Scorsese'nin *Silence*'ı Üzerine." *Karabatak Dergisi* 39 (2018): 146-150.
- Aydemir, Mehmet Ali, ve Kemal Çelik. "Approaches to *Silence* through Scorsese's *Silence* Film: A Comparison between Western and Eastern Perspectives." *Mediad: Journal of Media and Religion Studies* 6:2, (2023): 23-39.
- Aygül, Merve Susuz. "Japonya'nın Gizli Hristiyanları: Kakure Kirishitan Cemaati ve 'Budist Kitabı Mukaddes'". *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi* 28:1 (2024): 409-427.
- Barnett, Christopher B., ve Clark J. Elliston, ed. *Scorsese and Religion*. Studies in Religion and the Arts, cilt 15. Leiden ve Boston: Brill, 2019.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çeviren Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 1996.
- Barthes, Roland. *Görüntünün Retoriği: Sanat ve Müzik*. Çeviren Ayşenaz Koş ve Ömer Albayrak. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Başhan, Erdem. "Sinemada Sosyal Kontrol ve Düzen: Sosyal Normlar Ekseninde Yeraltı Filminin İncelenmesi". *Türk Sinemasından Örneklerle Sinema Sosyolojisi* içinde, editör Gizem Parlayandemir, 97-111. İstanbul: Eğitim Yayınevi, 2022.
- Berger, Peter L., ve Thomas Luckmann. *Gerçekliğin Sosyal İnşası: Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi*. Çeviren Vefa Saygın Ögüt. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2008.
- Bilsel, Özlem Çağlan. "Kültür Olgusunu Kış Uykusu Filmi Üzerinden Okumak". *Türk Sinemasından Örneklerle Sinema Sosyolojisi* içinde, editör Gizem Parlayandemir, 55-69. İstanbul: Eğitim Yayınevi, 2022.
- Bourdieu, Pierre. *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*. Çeviren Hülya Tufan. İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *Sosyoloji Meseleleri*. Çeviren Filiz Öztürk vd. Ankara: Heretik Yayıncılık, 2016.
- Brunette, Peter. *Martin Scorsese*. Çeviren Serap Işık. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.
- Deleuze, Gilles. *Sinema II: Zaman-İmge*. Çeviren Burcu Yalın ve Emre Koyuncu. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2021.
- Demirkubuz, Zeki. "Ozu veya Bergman da diyebilirdim ama emek, zeka ve dehasını aşamadığım M. Scorsese dedim...", [\(28.01.2025\)](https://twitter.com/(28.01.2025))
- DeWeese-Boyd, Ian. "Scorsese's *Silence*: Film as Practical Theodicy." *Journal of Religion & Film* 21:2 (2017): 1-34.
- Diken, Bülent ve Carsten Bagge Laustsen. *Filmlerle Sosyoloji*. Çeviren Sona Ertekin. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Endo, Shusaku. *Silence*. İngilizceye çev. William Johnston. New York: Taplinger Publishing Company, 1980.
- Foucault, Michel. *Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2*. Çeviren Işık Ergüden ve Osman Akinhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Giddens, Anthony. *Sosyal Teorinin Temel Problemleri: Sosyal Analizde Eylem, Yapı ve Çelişki*. Çeviren Ümit Tatlıcan. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2005.
- Giddens, Anthony. *Toplumun Kuruluşu: Yapılaşma Kuramının Ana Hatları*. Çeviren Hüseyin Özel. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1999.
- Güçhan, Gülseren. "Sinema-Toplum İlişkileri". *Kurgu Dergisi* 12 (1993): 51-71
- Hayward, Susan. *Sinemanın Temel Kavramları*. Çeviren Uğur Kutay ve Metin Çavuş. İstanbul: Es Yayınları, 2012.
- Kaplan, Emine Sicim. "Japonya'nın Güney Asya ile İlk Temasları (1582-1639)". *Tarih Araştırmaları Dergisi* 39/67 (2020): 237-261.

- Kurtyılmaz, Deniz. "Tanrı Bize Neden Hiç Cevap Vermez? Silence (Sükût) Üzerine Bir Kritik." *Sekans Sinema Kültürü Dergisi* e26 (2024): 51-64.
- Kuşculuo, Ayhan. "Japonya'da Hristiyan Misyoner Hareketleri (1542-1587)". *Bilimname* XIII: 2 (2007): 139-151.
- Medin, Burak. "Sinema ve Sosyoloji Arasındaki İlişkiye Dair". *Sinema ve Sosyoloji: Sinemasal Evrene Sosyolojik Yaklaşımlar* içinde, editör Burak Medin, 17-48. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2023.
- Metz, Christian. *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. Çeviren Oğuz Adanır. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012.
- Monaco, James. *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı- Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası*. Çeviren Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2002.
- Ng, Teng-Kuan. "Of Faith and Faithlessness: Adaptive Fidelity in Shusaku Endō's and Martin Scorsese's Silence." *Literature & Theology* 33:4 (2019): 434-450.
- Omata Rappo, Hitomi. "Silence, Directed by Martin Scorsese (2016): On the Crossroads of History and Fiction." *Histoire Politique (book review)*, (2017).
- Öksüz, İbrahim. "Sinema Sosyolojisi Bağlamında Sosyal ve Ekonomik Yapılar, Örnek Olarak Toz Bezi Filminin İncelemesi". *Türk Sinemasından Örneklerle Sinema Sosyolojisi* içinde, editör Gizem Parlayandemir, 21-35. İstanbul: Eğitim Yayınevi, 2022.
- Özön, Nijat. *100 Soruda Sinema Sanatı*. Gözden 4. Basım. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1984.
- Öztimur, Neşe. "Feminist Teoride Pierre Bourdieu Tartışmaları". *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* içinde, editörler Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı ve Ümit Tatlıcan, 581-604. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Panofsky, Erwin. *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*. Çeviren Orhan Düz. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2012.
- Parlayandemir, Gizem. "Sinema Sosyolojisi: Sinemanın Sosyolojisi ve Sosyolojinin Sineması". *Türk Sinemasından Örneklerle Sinema Sosyolojisi* içinde, editör Gizem Parlayandemir, 9-19. İstanbul: Eğitim Yayınevi, 2022.
- Ribera, Robert, ed. *Martin Scorsese: Interviews. Revised and Updated*. Jackson: University Press of Mississippi, 2017.
- Said, Edward W. *Oryantalizm (Doğubilim)-Sömürgeciliğin Keşif Kolu*. Çeviren Neziha Uzel. İstanbul: İrfan Yayıncılık, 1998.
- Slatery, Martin. *Sosyolojide Temel Fikirler*. Çeviren Özlem Balkız, Gülhan Demiriz, Hacer Harlak, Cevdet Özdemir, Şebnem Özkan ve Ümit Tatlıcan. İstanbul: Sentez Yayıncılık, 2014.
- Spadaro, Antonio, "Silence: Interview with Martin Scorsese." *La Civiltà Cattolica (blog)*, [https://www.laciviltacattolica.com/\(08.06.2017\)](https://www.laciviltacattolica.com/(08.06.2017))
- Tarkovski, Andrey. *Mühürlenmiş Zaman*. Çeviren Füsün Ant. İstanbul: Afa Yayınları, 2000.
- Toktaş, Fatih. "Sinemada Tanrı Söylemi." *Sinema ve Din* içinde, editörler Bilal Yorulmaz vd., 713-735. İstanbul: Dem Yayınları, 2015.
- Uçar, Anıl Kaan. "Film İncelemelerinde Yöntem Arayışı: Eleştirel Söylem Çözümlemesi". *Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimlerde Yeni Arayışlar ve Çalışmalar* içinde, editör Ayşe Çatalcalı Ceylan, 153-172. İzmir: Serüven Yayınevi, 2021.
- Ünlü, Türkay Türkan. "'Kampa Gönderseler Ne Olur? Bunlar Her Yerde Yaşar' Politik Kameradan Türk Sinemasındaki Temsillerle Suriyelileri Görmek". *Türk Sinemasından Örneklerle Sinema Sosyolojisi* içinde, editör Gizem Parlayandemir, 195-223. İstanbul: Eğitim Yayınevi, 2022.
- Wacquant, Loic. "Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi". *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* içinde, editörler Güney Çeğin vd., 53-76. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.