



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 9 Sayı: 46 Volume: 9 Issue: 46

Ekim 2016 October 2016

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

**TÜRK SİNEMASI VE DİN: P. BOURDİEU'NUN ALAN VE HABİTUS KAVRAMLARI BAĞLAMINDA
SİNEMANIN ARAÇSALLAŞTIRILMASI***
**TURKISH CINEMA AND RELIGION: THE INSTRUMENTALIZATION OF CINEMA WITHIN THE
CONTEXT OF P. BOURDİEU'S SPACE AND HABITUS CONCEPTS**

Bahset KARSLI**

Öz

Sinema sadece sinemadır!" veya "sinema yalnızca sinema değildir!" hükümleri literal bir karşıtlık gibi gözükse de her iki söz kendi bağlamlarında bir anlama karşılık gelmekte ve birbirlerini tamamlamaktadır. Sinemanın yapısal, dilsel, kurgusal gerçekliği onu kendi iç dinamikleriyle tanımlamayı zorunlu kılmakta ve sinemayı araçsallaştırmadan anlamlandırmak gerektiğini salık vermekte; buna karşın sinemanın gündelik gerçeklikle olan ilişkisi, gerçekliği anlatıya dönüştüren yapısı ve bir hedefe matuf yeniden üretimlerde bulunması onun yalnızca bir sinema olmadığını göstermekte. Sinemanın bu ontolojik zemini, her iki yaklaşım üzerinden ele alınabileceğini mümkün kılmakta. Ranciere'in *gerçek düşünülebilirlik için kurgulanmalıdır* (Gönen, 2004: 87-91) sözü, sinemanın toplumsal gerçekliği yansıtmak ve yeniden (seküler) gerçeklik üretmek için manipüle edilebilme, ideolojik bağlamlarda kullanıma gibi potansiyeline de vurguyu kapsar. Sinema, bir taraftan toplumsal gerçekliği yeniden üretirken diğer taraftan topluma yeni bir bakış açısı ve vizyon vermek için siyasal, ekonomik, ideolojik toplumsal ve dönemsel şartların oluşturduğu olayların bir aracı niteliğindedir. Yine sinemanın hedeflenen kültürün yerleşik hal alma veya toplumun kimlik kazanma sürecindeki davranışları, gelenekleri, hiyerarşileri ve değerleri etkin olarak empoze ederek dünyayı/gerçekliği yeniden üretmesi ve yansıtması onun gerçeklik ve kurgu denklemindeki önemini göstermektedir. Zira sinema icat edildiğinden itibaren bu gerçekliğin içine oturmuş ve bu konuda bir sanat anlayışıyla kendi özgünlüğünü de yakalayabilmiştir. Modernleşmenin sinema üzerinden okunduğu bu makale, Türk sinemasının 1896 yılındaki başlangıcından 1950'ye kadarki filmleri üzerinden toplumda oluşan yaşam tarzına yönelik (seküler) habitus örneklerinin analizini yapmayı hedeflemektedir. Osmanlı devletinin sonları ve Türkiye Cumhuriyeti devletinin ilk yıllarına tekabül eden bu yıllar, modernleşme tarihinin de önemli yıllarına karşılık gelmekte. P. Bourdieu'nun *habitus* ve *alan* kavramları bağlamında Türk modernleşmesinde sinemanın yaşam tarzı oluş(tur)mada oynadığı önemli rol de ortaya konularak (seküler) habituslarla sinema *alan*ındaki dinin kullanımı ve buradan hareketle geniş *alandaki* mücadelenin analizi yapılmaya çalışılmıştır. İlk önce sinema ve gerçeklik ilişkisi, daha sonra P. Bourdieu tarafından geliştirilen *habitus* ve *alan* kavramlarının sinemayla bağlantılanan noktaları ve 1896-1950 yılları arasında Türk sinemasındaki (seküler) habitus örnekleri üzerinden geliştirilmeye çalışılan bireysel ve toplumsal pratiklerin analizi yapılmıştır.

Anahtar Kavramlar: Sinema, Din, Alan, Habitus, Sekülerleşme, Türk Sineması.

Abstract

Cinema is just a cinema or cinema isn't just a cinema. If these provisions seem adverseness for each other, both of them has a meaning in their own context and they complete each other. The structural, linguistic and speculative reality of the cinema make cinema force to identify with its own internal dynamic and counsel that it needs to give the meaning to cinema from instrumentalisation. On the other hand, relation of the cinema with daily reality, structure of it that makes reality turn into narration, being in a production again for a directed towards target shows it is not only a cinema. The ontological base of the cinema shows that both of these two approaches are possible. Since the cinema was invented, it identified with daily reality and it found its own individuality with an act of intellection about this subject. This article which tries modernization can be read on the cinema, aims to analyse habitus examples that it is being want to seem in society about life style on the films of Turkish cinema between 1896 and 1950. It will reveal the role of P. Bourdieu about habitus and space concept, Turkish modernization and making a life style for the cinema. In this context, analysis of the using religion with habituses in area of the cinema and struggle in large area will be tried to do. First of all, it is going to analyse relation between cinema and reality to prepare a substructure, later " the points which make a relationship between cinema and the concepts of habitus and area " that was developed by P. Bourdieu and last, personal and social practices which is being developed on habitus examples in which local Turkish cinema between 1896 and 1950.

Keyword: Cinema, Religion, Area (or Space), Habitus, Secularization, Turkish Cinema.

GİRİŞ

Osmanlı devletinin askeri ve teknik merkezli modernleşme süreci ve bunu takip eden sosyal-siyasal hadiseler, Cumhuriyet döneminin ulus-devlet inşasının teknik alt yapısını oluşturmuştur. Modern Türkiye'nin kuruluşu 18. 19. yüzyıl modernleşme paradigmasıyla bağlantılı olarak ele alınmalıdır. 1923 yılında resmi olarak kurulan devlet, yeni ulus-devleti oluşturacak ve bir arada tutacak kültürel reformlara

* Bu makale, 21-24 Mayıs 2015 tarihlerinde 2015 Uluslararası Sinem ve Din Sempozyumunda "Türk Sineması 'Alan'ında Din'in Kullanımına İlişkin (Seküler) Habitus Tavırlar" adlı tebliğin geliştirilerek yayıma hazırlanmış biçimidir.

** Yrd. Doc. Dr., Akdeniz Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Din Sosyolojisi.

öncelik vermiştir. Bu kültürel reformlar, modern paradigmalara şekillenmiş ve "yeni" olana ilişkin davranış modelleri kitle iletişim araçları vasıtasıyla ve seçkin bir kültür formuyla insanlara sunulmuştur. Yine farklılık ve birlikte yaşama kaosu, homojenel sosyal bütünleşme bağlamında ele alınmış ve yeni kültürün hâkimiyeti sağlanmaya çalışılmıştır. Belirli bir forma dönüşen ve tikelleşen kültür, bir taraftan *devoletin kültürü* olarak şekillenirken diğer taraftan seküler temelli vurgularla şekillenen devletin kültürü, *kültürün devleti* veya *kültürün iktidarına dönüşmüştür* (Çam, 2011: 133-138). Kültürün iktidarı ise, devletin bekası ve yaşam tarzını kapsamak gibi çok boyutlu olarak işlev görmüştür.

Göle, bu konuyu sekülerizm kavramı çerçevesinde ele alır, Türk sekülerizminin içinde birçok etnisitenin olduğu Osmanlı mirasını tek tipleştirme ve homojenleştirme siyaseti çerçevesinde geliştiğini ifade etmiştir. Oluşan yeni kültürün ve yaşam tarzının iktidarı, bireysel ve toplumsal seküler pratiklerle rutinleştirilmeye çalışılmış; hedefi gerçekleştirmek için sekülerizm hem bir devlet felsefesi hem de gündelik hayat pratiklerine sirayet etmek gibi toplumsal hayatı düzenleyen bir ilke olarak benlik tanımlarına ve habitus düzeylerinde toplumsal hayatı şekillendirme gayretiyle donatılmıştır. Müslüman kültürde toplumsal hayatı düzenleyen habitusun yaratılması seküler içerikli olup, bedensel ve sosyal hayatı düzenleyen birçok değişiklikleri içinde barındırmakta. Kazandırılmak istenilen seküler habitus, bedensel pratiklerde başörtüsü, fötr şapka, geleneksel giyim tarzını terk etmek gibi değişimleri içerirken; toplumsal pratikte kadının sosyal hayata katılması, kamusal alanların düzenlenmesi, kadınların erkeklerle sohbet edip sosyalleşmesi gibi Batılı yaşam tarzlarının prova edilmesini kapsayan *dinsel itaatsizliği* de içermektedir (Göle: 2012: 15-23).

Türkiye'deki seküler tercihler öncelikle uygulama kolaylığı ve Osmanlı'dan tevarüs edilen alt yapı dolayısıyla kurumsal alanlarda hayat bulmuştur. Kurumlar laiklik ekseninde pozitif hukukla işlerlik kazanmış, bütün bu dönüşümlerin en zor ve en önemli aşaması olan hilafet kaldırılarak (1924) kurumsal bazda bütünsel bir sekülerlik oluşturulmanın ilk adımları atılmıştır. Daha sonra dini okullar, tekke ve zaviyeler kapatılmış, harf inkilâbı yapılmış, 1926 yılında İsviçre'den *Medeni Kanun* ithal edilmiş, yine din-devlet ilişkisi yaşanabilecek sorunlar açısından önemli bir adım olarak Diyanet İşleri Başkanlığı kurulmuştur. Cumhuriyet dönemi kurumsal sekülerlik açısından hayati aşamalar olan bu değişimler, diğer bir tanımlamayla ulus-devlet anlayışının kurumsal sekülerlik aşamaları olarak algılanabilir. Sekülerliğin kurumsal sürecinde pozitif hukukla inşa edilen kurumların yanında Diyanetin ihdas edilmesi, din-devlet veya doğal bir sonuç anlamında diğer kurumlarla bütünleşmenin gereği gibi denklemler üzerinden değerlendirmelere tabi tutulabilir. Fakat Diyanetin seküler kurumsallık içerisinde konumlanışının yapısal tanımlamalara göre de izah edilmesi gerekmektedir. C. Taylor, *Seküler Çağ* adlı eserinde sekülerliği, devletin dinden bağımsızlaşması veya insanın Tanrı'ya sırt çevirerek dinden uzaklaşmasından ziyade köklerinin Batı Hıristiyanlığın tarihsel süreçte geçirdiği dinsel dönüşümlerde aranması gerektiğini söylemektedir. Bu çerçevede Taylor inancın koşullarına odaklanarak *Tanrı'ya sorgusuz, sualsiz ve sorunsuzca inanılan bir toplumdaki hatta inanılmamanın mümkün olmadığı bir toplumdaki inancın en sofular için bile insani seçeneklerden sadece biri haline geldiği bir topluma götüren değişimin izini sürmektedir* (Taylor, 2009: 3-6). Taylor'un inanç merkezli sekülerlik tanımlamasında önemli nokta, Tanrıyı hiç bir şekilde akıllarına getirmeyen bir toplumsallığa geçiştir. Seküler kurumsal bütünlüğü oluşturma adına hilafet kaldırıldı, ancak ontolojik olarak kutsalla bağlantısının kopması mümkün olmayan toplumsal gerçeklik Türkiye'ye özgü sekülerliğin de sonucu olarak Diyanet kurumunu ihdas etmeyi zorunlu kıldığı unutulmamalıdır (bkz. Mardin, 2011: 67-70).

Dinin gündelik hayat pratiklerinden tamamen çıkmasının mümkün olmayışından dolayı insan kendini dindar olarak tanımlamak ve hissetmekle birlikte seküler davranış içerisinde bulunabilmektedir. Sekülerliği dinsizlik olarak telakki etmektense dine karşı kayıtsızlık olarak tanımlamak gerektiği üzerine geliştirilen bir diğer sekülerlik tanımı ise şu şekildedir: *Sekülerleşme, belli bir zaman dilimi içerisinde, modernleşmenin etkisi ile dinin, dinimsi mekanizmaların ve batıl inançların (doğüstüculük ya da halk inançları) toplumsal düzeydeki prestijlerinin ve topluma etki etme güçlerinin göreceli olarak azalmasıdır* (Ertit, 2013: 207-229).

Hem modernleşme sürecinin bir sonucu hem de kurumsal dönüşümün işlerlik kazanması için sekülerleşme, eskiye ait olanı değiştirip yeni bir yaşam tarzıyla bütünleşmek zorundadır. Sosyolojik gerçeklik odur ki, insan hayatına ilişkin istek ve kurgusal sistemler, gündelik pratikler yoluyla işlerlik ve meşruiyet kazanırlar. *Kültürün iktidarının içeriği (seküler) habitus ve dinsel itaatsizliklerle doldurularak geçişler sağlanmaya çalışılmıştır*. Sekülerliğin tarihsel ve etimolojik tartışmasından ziyade, bu çalışma alanıyla bağlantılı olması adına tercih edilen tanımı: *Sekülerleşme, dini alanının gündelik hayat alanından çıktığı ve böylelikle sanat pratiklerinin, cinselliğin ve rasyonelliğin değişimden geçtiği uzun vadeli toplumsal süreç* (akt. Göle, 2012: 46) şeklindedir. Dolayısıyla sekülerleşme mücadelesi bir *alan* mücadelesidir. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte zirveye çıkan bu *alan* mücadelesi, hem devlet eliyle hem de modernliğin doğurduğu yansımalarla

bireysel ve toplumsal pratikler üzerine geliştirilen (seküler) *habituslara* sahne olduğu unutulmamalıdır. Sinema bu *alan* mücadelesinin verildiği, yeni yaşam tarzına ilişkin kurgulara imkan tanıdığı, gerçeklik üzerine oturduğu anlatsal yapısı ve ontolojik konumlanışıyla modernleşme sürecinde önemli işlevler görebilme potansiyeline sahip olmuş ve tarihsel süreç de sinemanın bu işlevini ispatlamaktadır.

1. Sinema ve Gerçeklik

"Sinema sadece sinemadır!" veya "sinema yalnızca sinema değildir!" hükümleri literal bir karşıtlık gibi gözükse de her iki söz kendi bağlamlarında bir anlama karşılık gelmekte ve birbirlerini tamamlamaktadır. Sinemanın yapısal, dilsel, kurgusal gerçekliği onu kendi iç dinamikleriyle tanımlamayı zorunlu kılmakta ve sinemayı araçsallaştırmadan anlamlandırmak gerektiğini salık vermekte; buna karşın sinemanın gündelik gerçeklikle olan ilişkisi, gerçekliği anlatıya dönüştüren yapısı ve bir hedefe matuf yeniden üretimlerde bulunması onun yalnızca bir sinema olmadığını göstermekte. Sinemanın ontolojik zemini bu iki yaklaşım üzerinden ele alınabileceğini mümkün kılmakta. Zira sinema icat edildiğinden itibaren kendini gündelik gerçekliğin içine oturmuş ve bu konuda bir sanat anlayışıyla kendi özgünlüğünü yakalayabilmiştir.

Sinemanın birey ve toplum üzerine etkisi, gerçeklik ve sinema ilişkisini analiz etmekten bağımsız ele alınamaz. Sinema başlangıcından itibaren biçimcilik ve gerçekçilik gibi iki ana yaklaşım üzerinden gelişmiştir. Formalist ve realist kuramcılarının temel paradigmatik farklarını, kurguyu kullanma biçimleri ve kurguya yükledikleri anlamlar belirlemektedir. İzleyicinin kafasında belli bir düşüncelerin oluşabilmesi için o anda var olan, çekilen, fiziksel gerçeklikle ilgisi olmayan başka görüntülerin aralar serpiştirilmesi biçimci sinema kuramcılara özgü bir görüştür. Gerçekçi kuramcılar ise, ele aldıkları konunun dışındaki herhangi bir görüntüye yer verilmesini olumlu karşılamazlar. Burada vurgulanması gereken bir başka husus da gerçekçilik (realism) ile gerçek (reality) aralarındaki farktır. *Gerçekçilik özgün bir biçem iken, gerçeklik bütün filmlere kaynak olan hammaddedir.* Gerçekçi filmler, realiteyi az bozulmaya uğratarak onları yeniden üretir. Objeler ve olaylar görselleştirilirken, gerçek yaşam üzerine bina edilir. Hem gerçekçi hem de biçimci sinemacılar gerçeğin karmaşık bölümlerinden ayrıntılar seçmek zorundadırlar. Dolayısıyla bir filmin klasik ya da biçimci üsluplardan hangisine sahip olduğunu nasıl ayırt ederiz? sorusu karşısında bu tasnifler sadece yardımcı etiket görevi görürler. Çünkü *çok az sayıda filmler tümüyle biçimci, daha azı tümüyle gerçekçi biçimde yapılmışlardır* (Güçhan, 1999: 10-11).

Sinema ve gerçekçilik ilişkisi üzerine özel çalışmaları olan düşünürler Kracauer ve Bazin'e göre sinemanın en önemli özelliği gerçekliği olduğu gibi kaydedebilmesidir. Kracauer 1960'da yayınladığı *Theory of Film* adlı eserinde sinemanın amacını açıklarken örtülü bir şekilde sinemanın teolojisinden bahsederek *kültürün artık inanç, din ya da başka şeyler tarafından bir arada tutulmadıklarını* dile getirmiştir. Sebebini bilimin başarısızlığına bağlayan Kracauer, ideolojik bakıştan uzak ve gerçeklik temelli çözüm önerileriyle insanlığın barış ve toplumsal dostluğa ulaşacağını, sinemanın da bu sürece gerçeklik üzerinden önemli katkılar sunacağını iddia etmektedir (Andrew, 2010: 213-218). Bazin de gerçekçi sinema kuramı üzerine çalışmalar yapan bir düşünürdür. Sinemayı iki farklı çağa bölerek inceleyen Bazin birinci dönemi çocukluk yılları olarak tanımladığı "montaj dönemi" diye adlandırmıştır. *Montaj, imajların nesnel olarak içermediği anlamlar yaratmasıdır.* Diğer bir ifadeyle *gerçekliğin imajları, montajla birlikte gerçekte objektif olarak sahip olmadıkları anlamları (sense) a-priori (önsel) bir biçimde yüklenmektedir: Anlam, imajda değil; montajla seyircinin bilincine gönderdiği gölgededir.* Yönetmenin kurgusunu ön plana çıkartan bu yaklaşımın yanlış olduğunu dile getiren Bazin'e göre sinema, *gerçekliğin izlerini, onlara a-priori anlamlar yüklemeyen bir araya getirmeli ve anlamlar, bu elemanların bütünlüğünden a-posteriori (sonsal) olarak açıklanmalıdır.* Sinemanın modern sanat olarak oluşturduğu özerk güç'ü tanımlaya bu tarif ikinci dönemini oluşturmaktadır (Gönen, 2004: 27-29). Hareket-imaj'dan zaman-imaj dönüşen süreçle sinemayı ele alan Deleuze, onu *bir felsefi yaratım ve bir düşünce faaliyeti* olarak tanımlamaktadır. Yine O'na göre *sinema, düşünceyi hareket ve zaman imgeleriyle kavramsallaştıran insani bir yaratımdır* (Deleuze, 2009 & Deleuze, 2010). Sinemanın salt sanatsal kurgu olarak anlaşılmasına mani olan doğasını, sinemanın gerçeklik ve gerçekliğin de sinema üzerindeki biçimleyici etkisi şekillendirmektedir. Deleuze, Boudrillard ve Zizek eserlerini bu görüş etrafında şekillendirirler (Demir, 69-66).

Bu kuramsal alt yapı ve farklı perspektifler, sinema ve gerçeklik ilişkine yönelik mülahazaların dayandığı zihniyet temellerini içermektedir. Sinemanın bir yaratım olup olmadığı veya gerçekliğin ontolojik yapısını bozmadan sunup sunmadığı gibi karşıtlıklar üzerinden bir söylem geliştirilse de, hem gerçekçilik hem de biçimcilik gibi sinemanın kurgusal ve yeniden inşa edici özelliği her zaman var olmuştur. Hattı zatında bu konu en temelde sinemanın sanatsal tanımlanma sürecine ilişkin argümanlarda da kendini göstermektedir. Sanat; *en bilinen anlamıyla duygu ve düşüncelerin dışı vurumudur; bireysel duygululuk içinde tarihsel ve toplumsal gerçeğin anlatıldığı yoldur* (Moran, 1974, 97-100). Sanat bir düşünce biçimidir. Bir sanat

olarak sinemadaki düşünme biçimi sinema-fikirler sayesinde olmaktadır. Bu bağlamda Jean Epstein sinemayı *beyin makine* veya *zeki makine* (Gönen, 2004: 37-39), Deleuze ise *düşünen makine* olarak açıklamaktadırlar. Gönen, sinemayı sanat yapanın *çerçeveleme, çekim, montaj gibi sinematografik tekniklerin organik operasyonlarıyla duyulur ve kavranır sinema-fikir'ler yaratarak, için bir biçimde düşünme kapasitesiyle tanımlamaktadır*. Yani sinema kendine has olarak *çerçeveleme-çekim-montaj operasyonunun diyalektiğinde hareket-zaman blokları yarattıkça sinema fikir'ler doğmakta ve sinema-düşünce'ler gelişmektedir* (Gönen, 2004: 74) Alain Bodiou ise, *sinema bir sürekli geçmiş sanattır* görüşüyle sinemanın resim sanatındaki gibi anlık görmüş-olma sanatı olmadığını ifade etmektedir. Sinemanın bir sinema-fikirler doğurmasını daha önce görülen ve duyulanın daha sonra da görülecek ve duyulacakları ziyaret etmesine bağlanılmaktadır. Bir diğer ifadeyle *sinema-fikirler ve sinema düşünceler bu geçmiş ve geçmekte olan arasındaki gelip-gitmeler sayesinde oluşmaktadır* (Gönen, 2004: 73). Sinemanın sanatsal gücünü vurgulamak için Ranciere'den alınan meşhur bir tanıma göre, *gerçekliği düşünmek için onu önce bir yapıntı (fiction) haline getirmek gerekir*. Sinemanın çerçeveleme-çekim-montaj gibi operasyonelliği dolayısıyla sinema bir imaj ve söz diyalektidir; sinema görsel ve işitsel kompozisyonudur; sinema bir anlatı ve tasvir ardışıklığıdır; sinema ayrıksı gerçekler ve karşıt imajlar yaratan paradoksal bir sanattır (Gönen, 2004: 87-91).

Bu çerçevede sinema-toplum ilişkisi üzerine geliştirilen tanımda sinemanın birçok boyutları sıralanmaktadır. Nitekim Özön'a göre *sinema tek bir sanat değil, bir çeşit sanatlar bileşimidir. Sinema yalnız sanat değil, aynı zamanda endüstridir. Bir tek insanın işi değil birçok kimsenin elbirliğiyle çalışmasının ürünüdür. Sinema, diğer birçok sanat gibi sınırlı sayıdaki alıcıya değil, milyonlarla sayılması gereken alıcıya seslenmek zorundadır* (Özön, 1995, 96). Sinema ve gündelik hayat temellendirmesi bağlamında sinema, toplumun "bakış açısına" katkıda bulunmak için kurgular, yönlendirir, duygu ve düşünceleri boyutlandırıp zenginleştirir. Yine o yeni bir dünya görüşünün inşası için az bilinen konuyu gündemde tutar ve yaptığı vurgularla işlerlik kazanmasını sağlar. Haddi zatında genel anlamda bütün sanat dalları belli bir dünya görüşünü ve yaşam anlayışını yansıtır. Fakat sinema doğasından kaynaklanan bazı özellikleri dolayısıyla diğer sanat dallarından ayrılmaktadır. Çünkü Jean Mitry'in de belirttiği gibi sinema nesnel ve somut yanı aracılığı ile toplumsal gerçekliğin ya da yaşanan olayın tam olarak içinde yer almaktadır (Güçhan, 1992, 5-6). Sinemanın gerçeklikle yakın ilgisi bağlamında Zizek, *Filmlerle Sosyoloji* kitabına yazdığı sunuşta *bir film asla film veya eğlendirici hafif kurgu değildir; Filmler yalan söylerken bile toplumsal dünyadaki yalanı yani o andaki gündemi yansıtır* der. (Diken&Laustsen, 2010: 15)

Ranciere'in *gerçek düşünülebilirlik için kurgulanmalıdır* (Gönen, 2004: 87-91) sözü, sinemanın toplumsal gerçekliği yansıtmak ve yeniden (seküler) gerçeklik üretmek için manipüle edilme, ideolojik bağlamlarda kullanılma gibi potansiyeline de vurguyu kapsar. Sinema, bir taraftan toplumsal gerçekliği yeniden üretmek diğer taraftan topluma yeni bir bakış açısı ve vizyon vermek için siyasal, ekonomik, ideolojik toplumsal ve dönemsel şartların oluşturduğu olayların bir portresi niteliğindedir. Yine sinemanın hedeflenen kültürün yerleşik hal alma veya toplumun kimlik kazanma sürecindeki davranışları, gelenekleri, hiyerarşileri ve değerleri etkin olarak empoze ederek dünyayı/gerçekliği yeniden üretmesi ve yansıtması onun gerçeklik ve kurgu denklemindeki önemini göstermektedir. Bu bağlamda Cumhuriyetin ilk yıllarını hem kurumsal hem de toplumsal dönüşümlerin uzunca bir zaman devam eden gelen Batı merkezli modernleşmelere sahne olduğu dikkate alındığında görülecektir ki, Türk sineması, toplumsal gerçekliği yeni bir gerçeklik üzerinden kurgulamaya ve ideolojik çerçevedeki kazanımlarının gelenekleşmesi ve yaşam tarzı haline gelmesi için (seküler) habitus tavırlar geliştirmeye çok müsait bir zemin sunmuştur.

2. Sinema ve Habitus kavramlarının analizi

Sinemanın gerçeklikle ilişkisi ve kurgusal yapısı dönemin siyasal ve sosyal şartlarından bağımsız düşünülmez. Ulus-devlet inşası için kurumsal dönüşümler gündelik hayat pratikleriyle beslenmesi gerekir ki, tehlike olabilme potansiyeli taşıyan yapısal unsurların toplumsal hayattaki kitlesel etkisi kırılmış olabilsin. Gerçeklik üzerinde gerçeği yeniden inşa eden sinemanın sunumu ve içeriği, bazen doğrudan bir hedeflemeyle bazen de uzun vadeli zihniyet temellendirmesiyle sınıfsal yaratıma veya seküler pratikler oluşturmaya hizmet edebilmektedir. P. Bourdieu'nun yaşam biçimlerine dayalı "habitus" kavramsallaştırması, sinema alanının gerçeklik inşasındaki yatkınlıklar, pratikler ve sınıfsal vurgular için önemli ipuçları barındırmaktadır. Habitus kavramını alan kavramıyla birlikte ele almak ve bu iki kavrama alt yapı oluşturması bağlamında Bourdieu'nun kültür ve sınıf yaklaşımlarından ne anladığını izah etmek gerekir. Bourdieu'ya göre, *insanlar arasındaki iletişimin ve etkileşimin zemini olduğu gibi aynı zamanda bir tahakküm kaynağı olan kültür; inançları, gelenekleri, değerleri, dili kapsar; aynı zamanda bireyleri ve grupları kurumsallaşmış hiyerarşilere bağlayan pratikleri dolaylıdır. Yatkınlıklar, nesnelere, sistemler, kurumlar vb. hangi biçim altında olursa olsun, kültür, iktidar ilişkilerini somutlaştırır* (Swartz, 2011: 11). Toplumsal sınıf ise, cinsiyet, sosyal

köken, etnik köken, gelir, eğitim düzeyi vb. gibi bir özellikle tanımlanamayacağı gibi, neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde üretim ilişkileri içindeki konum gibi temel özellikten doğan bir özellik zinciriyle de tanımlanmaz. Sınıf, habitus bağlamında ele alınmalıdır. Tek bir göstergenin hiçbir zaman yeterli olmadığı sınıflar, aynı habitusa sahip biyolojik bireyler kümesidir. Bir başka ifadeyle, Bourdieu, *benzer toplumsal hayat koşullarına ve bunlara tekabül eden yakınlık kümelerine sahip her türlü birey grubunu, toplumsal sınıf* olarak tanımlar. Bu bağlamda, Bourdieu'nün sınıfı inşa edildiğini söylemek mümkündür. Sinemadaki simgesel vurgularının da böylesi bir yapıya hizmet edebilme potansiyeli unutulmamalıdır (Bourdieu, 1984: 106).

P. Bourdieu, kültür, iktidar, yeniden üretim ilişkilerinde cevabı aradığı soru şudur: tabakalaşmış toplumsal hiyerarşi ve tahakküm sistemlerinin, güçlü bir dirençle karşılaşmaksızın, kuşaklar boyunca nasıl idame edip yeniden üretilmektedir. (Swartz, 2011: 18). Bu soruyu tanımlayan diğer bir soru: *eyleme düzenliliğini veren nedir; eylem, kurallara, normlara ya da bilinçli niyetlere itaatin ürünü olmaksızın nasıl düzenli istatistiksel örüntüler sergiler?* (Swartz, 2011: 137). Her iki sorunun üzerine bina edildiği soru Bourdieu'nun şu ifadelerinde yatmaktadır: *şunu söyleyebilirim ki düşüncenin tek bir hareket noktası vardır: davranış, kurallara itaatin ürünü olmaksızın nasıl düzenli hale gelir?* Bütün bu açmazları dikkate alan bir dil bulmaya çalışan Bourdieu, *habitus* ve *alan* gibi iki kavramla bu sorunlara cevap bulmaya çalışır (Swartz, 2011: 137).

Bourdieu, *habitus*'u birey-toplum denkleminde bir epistemik yansıma şeklinde tanımlamaktadır: *Geçmiş deneyimleri bütünleştirerek, her an bir algılar, beğeniler, eylemler matrisi işlevi gören ve şemaların analogik biçimde aktarılmasıyla, benzer sorunların çözümüne imkan vererek sonsuz çeşitlilikteki görevi yerine getirmesini mümkün kılan, kalıcı bir yakınlık sistemi* (Swartz, 2011: 144). *Habitus*, insanların belli olay ve olgular –politik olaylar, ekonomik gelişmeler, sanatsal etkinlikler vd.- karşısında gösterdikleri tepkileri ve geliştirdikleri tavırları inceleyerek bunların niçin başka türlü değil de bu şekilde ortaya çıktığını, başka algılayıcılarda – farklı sınıflar, farklı kültürler, farklı coğrafyalar vs.- ne şekilde ortaya çıkabileceğini araştırma konusunda son derece kullanışlı bir kavramdır (Kutay, 2012: 6). *Habitus* bireyin kendi kendine oluşturup geliştirdiği bir mekanizma değildir; toplumsal etkileşimden doğar ve bu kaynağı besleyip yeniden üretir. *Habitus*'un gelişimi, aileden okula, okuldan meslek hayatına ve kültüre kadar tüm toplumsal alanda 'telkin aygıtları'nın 'bir üst düzeyin bir alt düzeyi belirlemesi' prensibi üzerinden birbirlerini yönlendirmeleriyle gerçekleşir (Bourdieu ve Passeron, 1990: 284).

Bourdieu'nun *habitus* için kullandığı diğer ifadeler, *kültürel bilinçdışı, temel-derinlemesine içselleştirilmiş büyük örüntüler, zihinsel alışkanlık, zihinsel ve bedensel algı, beğeni ve eylem şemaları, düzenli doğaçlamanın üretici ilkesi*'dir (Swartz, 2011: 144-145). Hem bilişsel hem de bedensel alışkanlıklara sahip olan kavram, daha çocukluk döneminde başlayan toplumsallaşma süreçlerini içeren eylem kuramlarıdır. Dolayısıyla *tarihin ürünü olan habitus, bireysel ve toplu uygulamaları, yani tarihi yeniden üretir. Bu yolla, bir şema şeklinde her bireyde oluşan pratiklerin aktifliğini temin eder; formel kurallar ve net normlardan daha etkin bir şekilde pratiklerin senkronizasyonunu ve zamansal sürekliliğini sağlamlaştırmak eğilimindedir.* (Bourdieu ve Passeron, 1990, 91). Bourdieu'nun *habitus* fikriyle aktarmak istediği iki asli unsura olan *yapı* ve *eğilim* kavramları kilit öneme haiz *yakınlık* kavramına işaret eder. Bu boyutuyla *habitus*, dışsal yapıların içselleştirdiği ilk sosyalleşme deneyimlerinin ürünüdür. Diğer bir ifadeyle nesnel olan içselleştirilir ve bu bedensel süreçleri de kapsamaktadır (Swartz, 2011: 147).

Bourdieu'nun *habitus* kavramı *habitus*'un işlev gördüğü toplumsal ortamın yapısını belirleyen *alan* kavramıyla birlikte ele alınmalı ve düşünülmalıdır. *Alan*, tıpkı bir oyunda olduğu gibi insanların üzerinde manevra yaptıkları, strateji geliştirdikleri toplumsal alanlardır (Wallece-Wolf, 2012: 164). *Alan*, *konumlar arasındaki nesnel ilişkiler ağı veya konfigürasyonu (kümeleşmesi/dizilişi) olarak tanımlanabilir* (Bourdieu, 1992: 97). Alanlar, malların, hizmetlerin, bilginin ya da statünün üretildiği, dolaşıma girdiği ve temellük edildiği arenaları ve aktörlerin bu farklı sermaye türlerini biriktirip tekellerine alma mücadelesinde işgal ettikleri rekabete dayalı konumları ifade eder. Bu bağlamda Bourdieu'nun *alan* kavramıyla ele aldığı konular arasında *toplumsal sınıflara özgü hayat tarzları, yüksek öğrenim kurumları, din, edebiyat ve konut politikası* bulunmaktadır. Aslında Bourdieu'nun *alan* analizi kültürel üretimi şekillendiren mücadelenin toplumsal koşullarına dikkat çekmektir (Swartz, 2011: 167-168). Alanın özelliklerinden bahsederken Bourdieu, onun toplumsal iktidar ilişkisi işlevi gördüğünü ve *alan* mücadelesinin ekonomik, toplumsal, kültürel, bilimsel, dinî, sanatsal gibi belirli sermaye biçimleri etrafında döndüğü ifade eder. Yani ne kadar sermaye varsa o kadar sayıda *alan* vardır (Swartz, 2011: 174).

Bourdieu'un kültürel sermaye başlığında ele aldığı *habitus* (alışılmışlık/yakınlık) kavramını nesnel şartlar tarafından oluşturulan, ama bu şartların değişmesinden sonra bile devam etme eğiliminde olan, kazanılmış devamlı bir algılamaya, düşünce ve eylem şemaları sistemidir (Wallace-Wolf, 2012: 169). Sınıfsal yaklaşımlara da temel oluşturabilen bu tanımlamaya göre toplumsal alandaki kültürel iktidar ilişkileri bazen

daha mikro alanlarda da yapılabilmektedir. Büyük resmi görmek için bireyler, gruplar ve kurumlar (özellikle eğitim sistemi) arasındaki iktidar ilişkisine bakılması gerektiğine inanan Bourdieu'ya göre sanatsal beğenilerden, giyim tarzlarına, yeme-içme alışkanlıklarından dine, bilime, felsefeye, hatta bizatihi dile kadar bütün kültürel simgeler ve pratikler çıkarları somutlaştırmakta ve toplumsal ayrımları pekiştirme işlevi görmektedir (Swartz, 2011: 18).

Gerçekliği yeniden kurgulayan ve anlatıya dönüştüren sinema, *derinlemesine içselleştirilmiş büyük örüntüler, zihinsel alışkanlık, zihinsel ve bedensel algı, beğeni ve eylem şemaları, düzenli doğaçlamanın üretici ilkesi* gibi kavramlarla ifade edilen habitus için kitlesel ve bireysel hedefleri gerçekleştirmede önemli bir arena olabilmektedir. (Swartz, 2011: 145). Yine sinemayı felsefi bir yaratım ve bir düşünce faaliyeti olarak tanımlayan Deleuze, bedensel ve toplumsal yatkinlikler ve alışkanlıklar için geliştirilebilecek stratejilere kapı aralamaktadır. İçkin bir düşünebilme kapasitesiyle sinema-fikirlerin yaratıldığı (Gönen, 2004: 74) *sinema-alan*, siyasal ve sosyal içerikli kurgular ve dönüşümler için uygun bir zemin sunmaktadır. Sinema ve alan ilişkisinde dikkat çeken bir diğer vurgu *süreklilik* kavramıyla açıklanabilir. Bodiou sinemayı *bir sürekli geçmiş sanatı* olarak tanımlar (Gönen, 2004: 73). Bu bağlamda sinema, sinema-fikirler doğurarak daha önce bilinenle daha sonra bilinecek arasında sürekliliği sağlayan köprü vazifesi görmektedir. Dolayısıyla sinemanın toplumsal gerçekliği yeniden üretmedeki bu gelip gelip-gitmeleri, dönemin felsefi, sosyolojik, ekonomik vb. bağlamlarından beslenmesini zorunlu kılmaktadır. Toplumsal yatkinlik ve benzer sorunlara benzer tavırların mümkünlüğünün nasıl meydana geldiği gibi sorular üzerine bina edilen Bourdieu'nun habitus ve alan kavramlarındaki kilit kavramlardan birisi *sürekliliktir*. Güç ilişkilerinin meydana geldiği *alandaki tarihin ürünü olan habitus, bireysel ve toplu uygulamaları, yani tarihi yeniden üretmektedir. Habitus bu yolla, her bireyde oluşan pratiklerin aktifliğini temin eder; formel kurallardan ve net normlardan daha etkin bir şekilde pratiklerin senkronizasyonunu ve zamansal sürekliliğini sağlamlaştırır* (Bourdieu ve Passeron, 1990, 91). Habitus'un toplumsal gerçeklik üzerine oturttuğu gerçekliliğin yeniden üretimi, sinemanın gerçekliği anlatıya dönüştürerek ürettiği yeniden gerçeklikle benzerlikler taşımaktadır. Bu benzerliklerin başında gerçekliğin kurgusu ve süreklilik gelmektedir. Sinema bir gerçeklik üzerine yeni bir gerçeklik yaratırken bireysel ve toplumsal pratikleri dönemin gerçekliği üzerinden okumakta ve yönlendirmektedir. Geçmiş ve geleceğin sürekliliğini sağlayan sinema gibi habitus da benzer sorunlarda toplumsal yatkinlik oluşturarak sınıfsal tavırlarla bir süreklilik sağlamaktadır.

Kültürel *habitus*, gerçekliği yeniden kurgulayarak anlatı halinde dönüştüren *alan* olarak tarif edilebilen sinemada siyasal, sosyal, ekonomik vb. dinamiklerden bağımsız değildir. Bu durumda kültürel temsiller iktidar ilişkilerini somutlaştırarak (Swartz, 2011: 11) ideolojik bir zeminde işlev görmeye başlar. Kültürel temsiller bağlamında ideoloji ile olan ilişkisi ekseninde sinema, çeşitli ideolojileri içinde barındırarak egemen değerlerin meşrulaştırıldığı ve yeniden üretildiği veya egemen olana alternatif değerlerin üretildiği bir sanat alanı olarak araçsallaşmaktadır. Dolayısıyla sinema, ideolojiler için önemli bir alan olup gerçeklik ve kurgu ilişkisinde hedeflenen yeni gerçekliğin meşrulaştırım aygıtı olarak işlev görmektedir. Özellikle (seküler) habitus tavır alışlarla toplumsal inşa etme ve var olan uygulamayı güçlendirme hedefi, ideolojik yaklaşımın kaçınılmazlığını da göstermektedir. Ancak bu sayede egemen olan yapı daha da güçlenmekte veya toplumda var olan egemen ideoloji, sinema aracılığıyla daha da işlerlik kazanmaktadır. Unutulmamalıdır ki sinema, siyasal iktidarlar ve egemen yapıların kendi düşünce sistemlerini kitlelere aktarmanın veya dayatmanın en meşhur yoludur. Bundaki temel unsurların başında sinemanın kurgu gücü, kitleleri etkileme potansiyeli, izleyici ve sektörde istikrarlı bir şekilde artan ilgi gelmektedir.

3. Türk Sineması Tarihi: 1896-1950 Yılları Arası

Sinemanın icat edilmesinden çok kısa bir süre sonra bu topraklara gelişi göstermektedir ki, sinema Osmanlı'ya Batıdaki diğer yenilik ve sanatların gelişinden çok daha hızlı bir şekilde gelmiştir. 1895 yılında Lumiere Kardeşler sinematograf adını verdikleri aygıtlarıyla ilk özel sinema gösterileri Paris'te yapmışlar ve ilk gösterimden bir yıl sonra 1896 yılında İstanbul'un görüntülerini çekmek üzere gelmişlerdir. Özön'a göre sinemaya ilk ilgi duyanlar *taçlılar* veya *taçlılar ailesine* mensup olan kişilerdir. Dolayısıyla Osmanlı'da ilk sinema Yıldız Sarayı'nda gerçekleşmiştir. Halka açık ilk gösteri 1879'da Romen asıllı Leh Yahudisi Sigmound Weinberg tarafından Beyoğlu Sponeck Birahanesinde yapılmıştır. Dinsel kültürden dolayı bu icadın günah olduğunu söyleyenler olsa da sinema kısa bir sürede kabul görmüştür.

Türk Sinema tarihinin önemli görülen aşamaları şunlardır: 1903 yılında Osmanlı Devleti *sinema nizamnamesi* oluşturur; müstehcenlik gerekçesiyle yasaklanan ilk olay Ekim 1908'de meydana gelir; ilk sinema sayılan Pathe II. Meşrutiyet'ten sonra açılır; sinema-din açısından önemli sayılan sinemaya kadınların gitme konusu belli aşamalardan sonra gerçekleşir ve 1909 yılında silahlı bir grup sinemayı basıp

içeri adım atmaya cesaret edecek bir kadın varsa hemen bıçaklamakla tehdit ederler; 1914 yılında *Sinema* adıyla bir sinema gazetesi çıkar; sinema tarihçileri ilk Türk filmi olarak Fuat Uzıkanay'ın 1914'te *Ayestefonas'daki Rus Anıtı'nın Yıkılışını* gösterirler; 1915'de Enver Paşa Merkez Ordu Sinema Dairesi'ni kurdurur; dernek Cumhuriyetin kuruluşuna kadar askeri veya yarı askeri kuruluşlar olan Müdefaa-i Milliye Cemiyeti ve Malul Gaziler Cemiyetlerince devam ettirilir; 1917'de Sedat Simav tarafından ilk konulu aynı zamanda ilk müstehcen film *Pençe*, Müdafaayı Milliye Cemiyeti adına çekilir; 1917'de ikinci konulu Türk filmi *Casus*, yine oldukça çüretkar sahnelere sahip üçüncü konulu film 1919'da Mürebbiye adında çekilir; 1919'da Yusuf Ziya Ortaç'ın *Binnaz* adlı eserinden uyarlanıp Ahmet Fehim tarafından Malul Gaziler Cemiyeti adına çekilen filmde ilk defa göbek dansı beyazperdede görülür; aynı yıl Osmanlı Donanma Cemiyeti adına *tombul Aşığın 4 Sevgilisi* adlı film çekilir; Türk sinemasında ilk saldırı ve baskın Muhsin Ertuğrul'un *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* adlı filmin çekimleri esnasında meydana gelir; yine Bektaşî şeyhinin yaşadıklarını ve cinselliğin dini duygulara alet edilerek sömürülmesini konu alan ilk film olma özelliğini taşıyan *Nur Baba* diğer bir ismiyle *Boğaziçi Esrarı-1922* adlı film Bektaşî tarikatının müritleri tarafından basılır; 1916'dan 1922 yılına kadar çekilen konulu filmlerde Türk kadını yer almazken bu ihtiyaç daha çok gayrimüslim kadınlar yoluyla karşılanır; sinemanın tanınmasına yardımcı olan öncüler arasında Vafiadis, Didor ve Sigmoun Weinberg gibi gayrimüslimlerin ismi geçerken bunun yanında sürece Müslüman Türkler de katılmıştır (Bkz. Diriklik, 1995; Özön: 1962: 15-18; Lüleci, 209: 44; Enderun, 2013: 17-21).

Türk Sinemasında 1922-1939 yıllarına *Tiyatrocular ve Muhsin Ertuğrul Dönemi* adı verilir. Sinema faaliyetinde bulunan yönetmen, sanatçı ve diğer görevlilerin tiyatrocuları dolayısıyla bu adı alan döneme damgasını vuran tiyatrocular-yönetmen Muhsin Ertuğrul ve o zamanki tek ödenekli tiyatro olan Dar-ül'Bedayi kadrosudur. 1923 yılında Muhsin Ertuğrul'un yönettiği Türk sinemasında ilk kez gayri Müslimler dışında *Neyyire Neyir* isimli bir Türk kadın oyuncu rol almıştır. Türk sinemasının 17 yıllık serüvenine M. Ertuğrul damga vurmuştur. Özön, Türk sinemasını Muhsin Ertuğrul'un etkisini hayatı üzerinden yola çıkararak ele alır ve onun yurtdışı eğitiminin sinema üzerine etkilerinden bahseder. 1916 yılından itibaren Almanya'da oyuncu ve yönetmen olarak film çalışmalarına başlayan tiyatrocular Muhsin Ertuğrul'un yurda dönmesi ve ilk özel film yapımevi olan Kemal Film şirketinin kuruluşuyla Türk sinemasında yeni bir dönem başlamıştır. Yine İpek Film şirketiyle 1939'a kadar M. Ertuğrul ve Dar-ül'Bedayi kadrosunun hakimiyeti devam etmiştir (Bkz. Diriklik, 1995; Özön: 1962: 15-18; Lüleci, 209: 44; Enderun, 2013: 17-21).

Türk sinema tarihinde 1939'dan 1950'ye kadar olan süreç ise *Geçiş Dönemi* olarak isimlendirilmiştir. Bu *Geçiş Dönemi*, yeni yönetmenlerin ortaya çıkmasıyla Muhsin Ertuğrul'un otoritesinin zayıfladığı, II. Dünya savaşından olumsuz olarak etkilendiği, devletin yerli yapım filmlere destek çıkmasıyla film yapma ortalamasının 1945'den sonra hızlıca yükseldiği ve seküler perspektifte kurgulanıp icra edilen ideolojik filmlere -Necip Fazıl örneğinde olduğu gibi- itirazların yükseldiği bir dönem olarak özetlenebilir. Diğer taraftan Türk Sinema tarihinde dinin sinemada kullanımına ilişkin çarpıcı örneklik (Örn. Lütfü Ö. Akad'ın *Vurun Kahpeye* adlı filmi) oluşturan yapıtların da üretildiği unutulmamalıdır (Bkz. Diriklik, 1995; Özön: 1962: 15-18; Lüleci, 209: 44; Enderun, 2013: 17-21).

4. Türk Sineması ve Habitus

Türk modernleşmesi, en temelde askeri ve teknolojik bir süreçtir. Dünyadaki teknolojik yeniliği yakalama kaygısının şekillendirdiği modernleşme, kurumsal dönüşümlerle elde edilmek istenilmiştir. Ama bu dönüşen kurumların toplumu da etkilemesi kaçınılmazdır. Bu anlamda *Türk sinema tarihi aynı zamanda (seküler) kültürel habituslarla gündelik hayat üzerindeki -kimi zaman filmlerin bütüncül kurgusuyla kimi zaman karşıtlıklar üzerinden, kimi zaman doğrudan tanımlamalarla- çatışma tarihidir*. Türk sineması alanında (seküler) habitus örneklerinden önce bu örneklige alt yapı oluşturacak ve bu toprakların modernleşme tarihine de ışık tutabilecek bir seyir anlamında Lüleci'nin ifadesine göre *sinemanın Türkiye'ye geliş tarihi, aynı zamanda bu ülkedeki sinema ve din arasındaki etkileşimin de başlangıç tarihidir* (Lüleci, 209: 37). En genel manada söylenilecek olursa sinemanın tarihsel süreci Batı tarihinin modernleşme sürecinden bağımsız ele alınamaz. Dolayısıyla bu topraklara gelişinde de pozitivist bakışın izleri unutulmamalıdır. Cumhuriyeti'nin kültürel modernleşme projesinde sinemanın -ciddi bir sanat olarak değil, basit bir halk eğlencesi olarak değerlendirildiği görüşü genel kabul görmüş olmasına rağmen- eğitici-öğretici, -terbiyevi ve -propaganda amacıyla matbuattan sonra en önemli kültür aracı olarak işlev gördüğü de tarihi bir vakiydir (Bkz. Öztürk, 2005).

Osmanlı'nın teknolojik yenilgi ve geri kalmışlık karşısında ürettiği çözüm, teknik ve bürokratik personeli Batı'nın eğitiminden geçirerek o yeniliği doğuran moral zemin ve zihniyetten ari kurumsal modernleşmeyi gerçekleştirmek şeklinde olmuştur. Fakat bu yaklaşım teknik temelde kalmamıştır. Bir bütün olarak inançtan uzaklaşmayı açıklamasa da bireysel ve toplumsal pratiklerde dinle kurulan yoğun ilişkinin sarsılmasını da getirmiştir. Aynı şekilde sinemanın Batıda 1895 yılında çıkışından bir yıl sonra

Osmanlı'ya gelişi, uzun süredir dillendirilmeye çalışılan *Bat'ının zihniyetini almayalım fenni'ni alalım* gibi söylemlerin pratikte söylenildiği kadar kolay olamayacağını da göstermiştir. İşte böylesi bir bağlamda sinemanın bu topraklardaki seyrine ilişkin şu üç bilgi sinemanın yeni bir yaşam tarzı ve düşünüş şekli oluşturmadaki habitusların beslendiği kaynağı göstermektedir. Birincisi, Batı'da sinemaya ilk ilgi duyanlar *taçlılar* (yönetim erkini elde tutanlar) veya *taçlılar ailesine* mensup kişiler olduğu gibi Osmanlı'da da ilk sinema Yıldız Sarayında gerçekleşmiş olup bu topraklara gelişi de aristokratik bir hüviyette cereyan etmiştir (Özön: 1962: 19-20). İkincisi, Türk Sinema tarihinin şekillenmesinde önemli bir figür olan Muhsin Ertuğrul tiyatro eğitimini Paris'ten almıştır. Yine bu bağlamda Türk sinemasının ilk oyuncularını gayr-i müslimlerden seçilmiştir. Üçüncü olarak Türk modernleşme tarihinde olduğu gibi 1915'de Enver Paşa'nın Merkez Ordu Sinema Dairesi'ni kurması, ordunun askeri ve teknik merkezli yeniliklerin yanında toplumu dönüştürücü iradeyi de elinde tutmak istediğini beyan etmesi anlamına gelmektedir. Bu dernek daha sonra Cumhuriyet kuruluncaya kadar Müdafaa-i Milliye Cemiyet ve Malul Gaziler Cemiyetlerince idare edilir (Bkz. Diriklik, 1995; Özön: 1962: 15-18; Lüleci, 209: 44; Enderun, 2013: 17-21).

Birbirini besleyen, yine belirli bir yaşam tarzından çıkan veya belirli bir yaşam tarzını hedefleyen bu dinamikler, dinin birey ve toplum hayatında oynadığı rolü ilerlemeci bir anlayışla ele alan bir bakış açısının sonucudur. Sinema bir şehir yaşamının parçasıdır. Abisel, sinema salonlarının sayısını tam olarak bilinmediğini belirttiğinden sonra bazı gazete bilgilerine dayandırarak 1928-1933 yılları arasında İstanbul'da 35, 1935-1949 yılları arasında 40 sinema salonu olduğundan bahsetmektedir. Yine bilet fiyatlarının yükseklerinden dolayı halkın sinemaya gidemeyişi tartışılmakta ve bu çerçevede farklı fiyatlarda biletler basıldığından ve hükümetin kesilen biletlerin harçlarından indirim yapıldığı belirtilmektedir. Hüseyin Avni'den (1938) 40-50 kuruşa bir işkence gibi başını kaldırarak sinema seyretmenin zorluğu anlatılmakta ve *çinde büyük fikrileri taşıyan filmleri halka ucuza göstermeliyiz* temennisi paylaşılmaktadır (Abisel, 1994: 11-20).

Bu noktada *halkevlerinin* parasız film gösterileri düzenlediği ve 1939 yılında 124 *halkevinin* faaliyetlerine ilişkin tabloda 1330 temsil, 1049 konser ve 713 film gösterisinin yer aldığı belirtilmektedir. Ama Türk sinemasının ilk yıllarında seyirci profilini kimler oluşturmakta? sorusu karşısında verilen cevaplar, sinemaya ilişkin sınıfsal ve zihinsel bağlantıları güçlendirmektedir. İlk yıllarda sinemanın dilinin yabancı olması dolayısıyla seyircilerin büyük çoğunluğu yabancılardan oluşurken dublajla birlikte yabancı dil bilmeyen ve dar gelirli insanlar da sinemaya rağbet göstermiştir. Örneğin 1929 yılında *Resimli Uyanış'a* dayandırılan bir haberde şu ifadeler yer almaktadır: *sinema bu memlekette münevver halk tarafından pek ziyade rağbet görmektedir. Opera, Majik, Melek gibi sinemalar, kibar seyircileri Amerikan filmleriyle cezbediyor. Ama o dönemin tartışmalarına bakıldığında seyircilerin önemli kesiminin gençler, çocuklar ve öğrenciler olduğu belirtilmektedir* (Abisel, 1994: 11-20). Sinemanın telkin ve propaganda kuvvetine ilişkin *Resimli Uyanış'ta* 1932 yılında yer verilen şu ifadeler sinemanın bir yaşam teklif etmedeki veya oluşturmadaki rengini açıklar mahiyettedir: *Sinema doğrudan doğruya dimağımıza hitap etmek itibarıyla emsalsizdir, görünüşünüzü, duygularınızı, bütün ruhunuzu ihata eder ve ruh üzerinde çok müessir olur. Evet sinema, hatta kitaptan bile mühimdir. Sinemanın telkin kudreti kitabınkine nispetle daha çok üstündür. Çünkü, manzara bütün canlılığıyla kara cahiller kütlesine kadar tesir yapabilir. Büyük şehirlerin meydanlarında, köylerde projektörlü kamyonlar vasıtasıyla halka terbiyevi filmler göstermektedir. Halka iyi telkinler vermek ve kitapların sesini işitmeyen kalabalıkları medeniyetin ışığıyla aydınlatmak için bu ne kadar kuvvetli bir vasıta* (akt. Abisel, 1994: 41-42). Bütün bu yaklaşımlar, sinemanın Türkiye'ye girişi ve takip eden yıllardaki sinemanın beslendiği kaynağın toplumun hangi doğrultuda şekillendirilmek istenildiğini göstermesi açısından önemsenmelidir.

Aynı kaynaktan beslenen ve aynı yöntemi kullanan Türk sinema tarihinde önemli bir yönetmen M. Ertuğrul'un çektiği filmler de benzer yaklaşımın ürünü olara göze çarpmaktadır. Onun filmlerinde kullanılan mekanlar ve kahramanların görüntüleri, ilgileri modern ve Batı'yla bütünleşmeyi hedefleyen habitus örnekleri olarak değerlendirilebilir. Efdal Sevinçli'ye göre M. Ertuğrul, *sansasyon oluşturarak iş yapan film çevirme düşüncesinde olan bir yönetmendir* (Sevinçli, 1987: 169). Bu çerçevede İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (1922) adlı filmin çekimleri esnasında ilk saldırı M. Ertuğrul'un filmlerine karşı gerçekleştirilmiştir. Yine onun Yakup Kadri'nin *Nur Baba* adlı romanından uyarlanan filminde Bektaşî şeyhinin yaşadıklarını ve cinselliğin dini duygulara alet edilerek sömürülmesini konu edinmektedir. *Bir Millet Uyanıyor, Karım Beni Aldatırsa, Söz Bir Allah Bir, Aynaroz Kadısı*, vb. filmler M. Ertuğrul'un ulusal bilinçle Cumhuriyet etrafında bir araya gelme düşüncesiyle icra edilmiş; devletin yüceltilmesi, hilafet, saltanat ve din adamlarının yerilmesi üzerine kurgulanmış filmleridir (Bkz. Diriklik, 1995; Özön: 1962: 15-18; Lüleci, 209: 44; Enderun, 2013: 17-21).

Yönetmen ve sinema araştırmacısı Mesut Uçakan, Ertuğrul dönemini Türk sinemasının özgünlükten uzak, taklitçiliğe dayanan bir dönem olarak ifade etmektedir. *1922-1939 dönemini ise tek başına Muhsin*

Ertuğrul kaplar. Batı'da Batı kültürü ile yetişen ve koyu taklitçiliği ile meşhur olan bu zat, Batı insanının düşünce ve davranışlarını, Batı sineması örneklerini kare kare kopya edecek raddeye gelmiş ve devletin desteğini alarak 17 yıl Türk sinemasını tekelinde tutmuştur (Uçakan, 1977: 18).

4.1. Türk Sinemasında (Seküler) Simgesel Habitus Örnekleri

Sinema, kurguladığı gerçeklik üzerinden bireysel ve toplumsal etkileri hedefleyen bir sanattır. Bütüncül anlamda beslendiği düşünsel zeminden hareketle bir zihniyet oluşturmayı hedeflerken bunu daha spesifik temelde bireyin gündelik hayat pratikleriyle güçlendirmeye çalışır. Bu bağlamda Türk sineması, Osmanlıdan döneminden başlayan modernleşmenin düşünsel dünyası üzerine oturarak hem beslendiği kaynak hem de hedeflediği zihniyet algısı itibariyle seküler tonlar barındırmaktadır. Bir üst başlıkta dile getirildiği gibi sinemanın Türkiye'ye gelişi; *taçlılar* eliyle başlayan, Batıda eğitim almış yönetmenler ve oyuncularla şekillenen ve Ordu'nun kurumsallaştırmasıyla devam eden bir süreci kapsamaktadır. Bu süreç daha genelde Batı'yla hem kurumsal hem de toplumsal bütünleşmeyle iç içe geçen bir gerçeklik dünyasını ifade etmektedir. Bir başka ifadeyle bu üç aşama Türk sinemasının (seküler) kültürel habituslarla gündelik hayata ilişkin bütüncül söylemlerinin felsefi alt yapısını oluşturmaktadır.

Türk sinemasının ilk iki filmi *Pençe* ve *Casus* böylesi yaklaşımın örnekleri olarak zikredilebilir. *Pençe* Simavi'nin ele aldığı ilk eser, *Servet-i fünun* yazarlarından Mehmet Rauf'un 1909'da yayımlanan dört perdelik oyundu. *Pençe*, hem tekniği hem de konusu itibariyle sıkıntılı bir film olup evliliğin insanlığa büyük acılar veren bir *Pençe* olduğunu belirterek serbest ilişkinin övgüsünü yapan bir filmidir. Yine de evliliğin ehveni-şer olduğuna karar kılan filmde o dönem için cüretkâr sayılabilecek açık sahneleri barındırdığı belirtilmektedir Muhsin Ertuğrul, 1917'de hem teknik olarak hem de konu boyutuyla sıkıntılı olan bu filme Berlin'de sinema çalışmalarına katılan *Müdafaa-i Milliye Cemiyeti*'nin sahip çıkıp reklam yapmasını eleştirmiştir Bir diğer film olan *Casus* ise, derneğin ikinci uzun filmi olup 1917'de çekilmiştir. Birinci Dünya Savaşında geçen bir casusluğu konu aldığı söylenen filmden günümüze her hangi bir kayıt ulaşmamıştır (Özön, 1962: 41-42).

Türk sinema'sındaki bazı simgeler ve doğrudan tanımlamalar, toplumsal ve bireysel pratiklerde (seküler) eylem bütünlükler ve yatkınlıkları oluşturmanın aracı olarak kullanılmıştır. Bunu oyuncuların kıyafetleri üzerinden bir modelleme yaparken özellikle kadın oyuncuların hem bedensel hem de davranışsal simgeleriyle izleyicilerin algılarının şekillenmesi istenilmiştir. Modern kıyafetli insanlar geleneksel kıyafetlerin imgesel zıtlığıyla varlık bulurken, geleneksel kadın erkek ilişkisini kodları yeni (seküler) habituslarla örneklikler üzerinden değişime davet edilmiştir.

Türk filmlerindeki kadın ve mekan gibi bu simgesel (seküler) habitusların yanından en fazla vurgusu yapılan diğer temayı ise din adamı teması oluşturmuştur. Sinemadaki din adamı simgesi, izleyicilerde istenilen davranışın meydana gelebilmesi için iki açıdan şekillenerek davranış yatkınlığını hedefleyen (seküler) habitusları sunmaktadır. Birincisi din adamı ve öğretmen karşıtlığı üzerinden simgesel sunumlar çerçevesinde sağduyuyu (seküler) habitus imajı taşıyan öğretmende toplarken; ikincisi olarak ise, toplumun din adamı imajı üzerinden şekillenen geleneksel yapısı dini inanç ve bilim, bağımsızlık ve itaat gibi temalar üzerinden tartışmaya açılmaya çalışılmıştır. Türk sinemasının din adamının olumsuz bir karakter olarak çizildiği filmlerin başında özellikle Milli Mücadeleyi anlatan tarihi filmler gelir. Bilindiği gibi Milli Mücadele yıllarını anlatan bazı edebi eserlerde, din adamları ve dindarlar, işgalci düşmanla işbirliği yapan, kurtuluş mücadelesine muhalif karakterler olarak kullanılmışlardır. Bu dönemi işleyen ve genelde romanlardan uyarlanan bazı sinema filmlerinde de durum benzerdir. Bu filmlerde de bazı din adamları, bağımsızlık mücadelesine karşı duran, sevimsiz ve ahlaksız kişiler olarak yansıtılırlar. Öyle ki bazı tarihi filmlerimizde, Milli Mücadele'nin, Kuvay-ı Milliyeci ve padişahçı-hilafetçi ikilemine oturtulmuş ve Milli Mücadele aslında Batıcı/aydın (Kuvay-ı Milliyeci), gerici-doğucu (padişahçı/hilafetçi) çevreler arasındaki bir mücadele, adeta bir iç savaş olarak takdim edilmiştir. Bu ikilemde, din adamına, genelde padişahçı-hilafetçi cephesinde yer biçilmiştir. Bir yanda vatanı kurtarmak isteyen Kuvay-ı Milliyeciler, öbür yanda vatanın kurtarılmasını istemeyen, Milli Mücadele düşmanı, vatan haini din adamları (padişahçı-hilafetçiler) vardır. Bu filmlerde işlenen teze göre, Milli Mücadele sanki Yunan, İngiliz, Fransız vb. işgalci emperyalistlere karşı değil de, sanki padişahçılara/hilafetçilere karşı yapılmıştır. Mücadelenin sonunda da vatan bu gericilerden, bu hainlerden kurtarılmıştır (Menekşe, 2005: 49-50).

1922-1939 yılları arasında çekilen 13 filmde 5 tanesi, içerik ve etki itibariyle din ve din adamı ögesi barındırmaktadır. Bunlar; Nur Baba (Boğaziçi Esrarı-1922), Ateşten Gömlek (1923), Ankara Postası (1929), Bir Millet Uyanıyor (1932), Ayranoz Kadısı (1938) ve Bir Kavuk Devrildi (1939) filmleridir. Dini unsur bulunduran bu beş filminin konu dağılımına bakıldığında ise, üç tanesinin doğrudan Milli Mücadeleyi anlattığı görülmektedir. Kurtuluş Savaşı konulu bu filmlerdeki din ve din adamı öğeleri ise temel hikâyenin

alt metinlerinde ortaya çıkmaktadır. Diğer iki film ise Tekke Hayatı (Nur Baba) ve geleneksel Osmanlı saray hayatını (Bir Kavuk Devrildi) konu edinmektedir. Bu haliyle beş filmde rastlanan bulguların özelliği, din olgusunun din adamı karakteri aracılığıyla temsil edilmekte olduğudur. Din adamı karakterleri ise özellikle Kurtuluş Savaşı dönemlerinde tasvir edilmektedir (Yenen, 2011: 33-34). Bu tasvirlerde din adamı simgesi, izleyicilerde istenilen davranışın meydana gelebilmesi için bazen karşıtlıklarla bazen de modern hayat tarzını hedeflemede olumsuz simgeler taşıyan içeriklerle sunulmaktadır. Örneğin 1932 yılında çekilen *Bir Millet Uyanıyor* filmi, Milli Mücadeleyi ele alır. Filmdeki Molla Said karakteri, işgalci güçlerle işbirliği yapan hain bir din adamı olarak canlandırılır.

Türk sinemasında kurtuluş savaşı ve 1950'ye kadarki dönemde din adamı genelde başkahramanın karşısında yer alan bir ana karakter olarak resmedilir. Yine bu dönemdeki din adamı imajı kırsaldır, köydedir ve bilimin karşısındadır. Kırsalı aydınlatmak üzere yola çıkanlar ise, modernleşmenin öncü kuvvetleri olarak sunulan başta öğretmenler, doktorlar, mühendislerdir. Din adamının simgesel vurguları ise çoğunlukla eskinin, yozluğun ve köhnemiş düşüncelerin temsilcisi olmaları ve rasyonel bilginin karşısında durmaları üzerine yapılır. Hatta bu konuda en önemli filmlerden biri olan Vurun Kahpeye'nin (Ö. Lütfi Akad) ilk versiyonunda Aliye öğretmen bu uğurda tüm köylünün taşlı saldırısına uğrayarak hayatını kaybeder. İlk dönem Türk filmlerinde, bir kahramanın şahsında somutlaşan modernleşme ve bu yöndeki değişim topluma yeni bir yaşam biçiminin sunumunu ifade ederken, bir yönüyle de toplumun yönlendirilme merkezini bilimsel bilginin temsil noktalarına kaydırma çabasını ifade etmektedir (Karakaya, 2008: 118-119).

Din adamı imajını karşıtlıklar üzerinden sunun bu yaklaşımla bütünleşen bir diğer simgesel sunum ise kılık-kıyafet üzerinden şekillenmiştir. Özellikle din adamları, giyim tarzı olarak da oldukça itici bir biçimde tasvir edilmektedir. Bu karakterler, başlarında sarık ya da takkeleri olabildiğine dağınık ve uzun sakalları, uzun cüppe biçiminde bir hırka ya da yelekleri, ellerinde doksan dokuzluk tespihleri ve şalvar ya da şalvar biçimli pantolonları ile genellenmiş bir giyim tarzına sahiptirler. Kırsal yörelerde din adamının sunumu, gerek biçimsel olarak gerekse düşünsel olarak geride bırakılmak istenen değer ve yaşam biçimlerinin temsilcisi niteliğindedir (Karakaya, 2008: 123). Eski ve yeni kurgusuyla aydın ve imam karşıtlığı üzerinden devletin vatandaşlarına daha doğrusu yeni rejimin istediği modern kıyafetler ve düşünme biçimleri (seküler) habitus içeriklerle verilmeye çalışılmıştır (Türkiye'nin sekülerleşme tarihindeki imam ve öğretmen sembollerinin karşılaştırılması için ayrıca bkz. Mardin, 2011: 70-75).

SONUÇ

Sinemanın gerçekliği yeniden kurgulayarak gerçek hayat üzerine söz söylemesi onun araçsallaştırılabilme potansiyeline sahip olduğunu göstermektedir. Gerçekliği dilsel ve görsel anlatıya dönüştüren sinema, en temelde bir mesaja matuf kurguyu içermektedir. İcat edilme döneminin sosyo-politik atmosferinden bağımsız olamayan seküler paradigmanın sinemayı hem yapısal hem de işlevsel olarak şekillendirdiği görülmüştür. Sinemanın eğlenceden sanata dönüşen tarihi hem *sinema sadece sinemadır*; hem de *sinema yalnızca sinema değildir* paradoksunun ele alındığı, işlendiği ve farklı zaviyelerden hareketle sonu gelmez tartışmaların yaşandığı bir sürece tekabül etmektedir.

Sinemanın icat edildiği toplumsal tahayyüle ve onu icat ettiren paradigmal tutuma denk gelecek şekilde bu topraklardaki sinemanın tarihini *taçlılar, Batıda eğitim almış yönetmenler ve askerler* şekillendirmişlerdir. Bu üç itici güce asıl şekil veren sosyolojik zeminin ise, Osmanlı'dan ulusa evrilen değişim dönemi olduğu unutulmamalıdır. Gerek çıktığı bağlam gerekse de bu topraklardaki tarihi serüveniyle sinema, *habitus* tavırlar sunulabilen bir *alan* olabilme potansiyeli içermektedir. Belirli yaşam tarzı sunan *habitusun* hangi tür içeriğe sahip olacağını ise, onun doğduğu zeminin tahayyülü ve gelişmesini içeren tarih belirlemiştir.

Osmanlı'nın modernleşme tarihinin teknik ve askeri dönüşümleri sadece bu alanlarla sınırlı kalmamış ve Cumhuriyet Dönemi'nin kurumsal alt yapısını oluşturmanın yanında toplumsal dönüşümleri sağlayan yeni gelişmelere de zemin hazırlamıştır. Bu çerçevede gerçekliği yeniden kurgulayan sinema *alan*'ında (seküler) habituslarla toplumsal yaşam modellemelerin oluştuğu ve yeni gelişmelerin bireysel-toplumsal pratikleri söz konusu sosyolojik zemine uygun tarzda şekillendirmeye çalıştığı gözlemlenmiştir. Sinemanın araçsallaştırılması anlamına gelen bu yaklaşımda bazı simgeler, (seküler) habituslarla bir yatkınlıklar sistemi çerçevesinde dönüşümlerin rutinleştirilmesine katkı sağlamıştır.

1950 yılına kadarki Türk sinemasının (seküler) habitusları, bazı simgeler üzerinden modernleşme sürecine katkı sağlarken sınıfsal yatkınlıklara yol açan bir kurgu içerdiği gözlemlenmiştir. Sinemada kullanılan *mekanların* simgeleri ve kadın oyuncuların kılık-kıyafet ve ilişki tarzları hem doğrudan hem de zıtlıklar üzerinden (seküler) habitus tavırlar olarak algılanabilir. Doğrudan simgesel anlamı, izleyicide

oluşturulmak istenilen hayranlığı kapsarken zıtlıklar üzerinden geliştiren simgesel anlamı ise verili yapının eleştirisi üzerinden yeni bir yaşam tarzıyla doldurulmak istenilmiştir. Bir diğer (seküler) hatibus tanımlama ise din adamı imajıdır. Sinemadaki din adamı simgesi, izleyicilerde istenilen davranışın meydana gelebilmesi için iki açıdan şekillenerek davranış yatkınlığını hedefleyen (seküler) habitusları sunduğu gözlemlenmiştir. Bir taraftan din adamı ve öğretmen karşıtlığı üzerinden simgesel sunumlar çerçevesinde sağduyuyu (seküler) habitus imajı taşıyan öğretmen üzerinde toplanırken; diğer taraftan toplumun din adamı imajı üzerinden şekillenen geleneksel yapısı dini inanç ve bilim, bağımsızlık ve itaat gibi temalar üzerinden tartışmaya açılıp olumsuzlanarak karşıtlıklar üzerinden anlamlar çıkartılmak istenilmiştir.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Kitapevi.
- ALTHUSSER, I. (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- BOURDİEU, P. & Wacquant, L. J. D. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*, Cambridge: Polity.
- BOURDİEU, P. (1984). *Distinction A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- ÇAM, A. (2011). *Türk Ulu Kimliğinin İnşası Sürecinde Sinema Politikaları*, 18. Uluslararası Altın Koza Film Festivali, Adana: 133-138.
- DELEUZE, G. (2009). *Cinema 1: The Movement-Image*, Usa: Minnesota Pres.
- DELEUZE, G. (2010). *Cinema 2: The Time-Image*, Usa: Minnesota Pres.
- DİKEN B. & Lausten, C. B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*, İstanbul: Metis Yayınları.
- DİRİKLİK, S. (1995). *Fleşbek, Cilt: 1*, İstanbul: Söğüt Ofset.
- ENDERUN, M. A. (2013). *Beyza Perdenin Din Algısı*, İstanbul: Işık Yayınları.
- ERTUĞRUL, M. (2007). *Benden Sonra Tufan Olmasın*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- GÖLE, N. (2012). *Seküler ve Dinsel: Aşman Sınırlar*, İstanbul: Metis Yayınlar.
- GÖNEN, M. (2004). *Paradoksal Sinema*, İstanbul: Es Yayınları.
- GÜÇHAN, Gülseren. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge Kitabevi.
- JENKİNS, R. (2006). *Pierre Bourdieu*. New York: Routledge.
- KALKAN F. (1990). *Sinema Toplumbilimi*, İzmir: Ajans Tümer Yayınları.
- KARAKAYA, H. (2008). *Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi, Elazığ: (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*,
- KUTAY, U. (2012). *Habitus Kavramı Çerçevesinde Belgesel Sinemada İzleyici Alışkanlıkları Ve Gerçeklik Yanılsamaları*, İstanbul: (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik/Doktora Tezi).
- LÜLECİ, Y. (2009). *Türk Sineması ve Din*, İstanbul: Es Yayınları.
- MARDİN, Ş. (2011). *Türkiye, İslam ve Sekülerizm*, İstanbul: İletişim Yay.
- MENEKŞE, Ö. (2005). *Türk Sinemasında Din ve Din Adamı İmajı*, II. Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- MORAN, Berna. (1974). *Edebiyat Kuramları*, İstanbul: Cem Yayınevi
- MORİN, E. (2005). *The Cinema or the Imaginary Man*, Minneapolis: University of Minnesota Press,
- ÖZÖN, N. (1962). *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Artist Yayınları.
- ÖZTÜRK, S. (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema-Seyir-Siyaset*, Ankara: Elips Kitap.
- ÖZTÜRK, S. (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema-Seyir-Siyaset*, Ankara: Elips Kitap.
- SEHAN A. (2006). *Serhan Ada'nın Jean Baudrillard ile Söyleşisi*. <http://v3.arkitera.com/h13491-serhan-adanin-jean-baudrillard-ile-soylesisi.html>, Erişim Tarihi: 29.04.2015.
- SEVİNÇLİ, E. (1987). *Meşrutiyetten Cumhuriyete Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul*, İstanbul: Broy Yayınları.
- UÇAKAN, M. (1977). *Türk Sinemasında İdeoloji*, İstanbul: Düşünce Yayınları.
- WALLECE, R. A. & Wolf, A. (2012). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*, İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- YENEN, İ. (2011). *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık Ve Din Adamı Olgusu*, Ankara: (Yayımlanmamış Doktora Tezi).