



Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni ya da Yeşilçam'da Sembolik İktidarın Sosyolojik Analizi

The Unforgettable Director of Love Films or the Sociological Analysis of Symbolic Power in Yeşilçam

MAHMUT HAKKI AKIN *

* Prof. Dr., İstanbul Medeniyet University, Faculty of Arts and Humanities, Department of Sociology, Campus of South, Kadıköy, İstanbul/Türkiye.

E-mail: mahmuthakin@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8140-8600>

Öz: *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmi, yönetmen Yavuz Turgul'un önemli filmlerinden biridir. Bir yönetmenin yeni bir film yapma macerasını anlatan bu film, Türk sineması açısından öz düşününsel bir yapıt olarak kabul edilebilir. Alışılmış tarzından farklı bir film yapmak isteyen yönetmen Haşmet Asilkan, kendisini de farklılaştırmak ve üst sınıf olarak kabul ettiği kültür çevresi tarafından onaylanmak istemiştir. Bu arzusu do-
layısıyla daha önceki halinden farklı giyinmeye ve farklı mekanlara gitmeye başlamıştır. Eski kültürel çevresinin kaynaklarını kullanarak yeni bir film yapma çabası pek çok ironik durumun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu makalede *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yö-
netmeni* filminde işlenen sembolik iktidar ilişkileri, özellikle Bourdieu sosyolojisinin alan, habitus, hysteresis ve doxa gibi kavramları üzerinden analiz edilmiştir. Türk sineması, Türkiye'de kültür ve sanat alanına bağlı toplumsal gerçekliği yansıtan bir alt alandır. Bir film, yönetmenin bireysel arzusundan çok alanda oluşmuş ve yapılaşmış sosyal ve kültürel konumlara bağlı olarak sınırlandırılmıştır. Film, bu gerçeği başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

Anahtar kelimeler: Sinema sosyolojisi, Türk sineması, Sembolik iktidar, Habitus, Hysteresis

Abstract: *The Unforgettable Director of Love Films* is one of the important films of direc-
tor Yavuz Turgul. This film, which tells the adventure of a director making a new film, can
be considered a self-reflective work in terms of Turkish cinema. Wanting to make a film
that was different from his usual style, director Haşmet Asilkan wanted to differentiate
himself and be approved by the cultural circle he considered as upper class. Because of this
desire, he started to dress differently than before and go to different places. His effort to
make a new film using the resources of the old cultural environment has given rise to many
ironic situations. In this article, the symbolic power relations in the film, *The Unforgetta-
ble Director of Love Films* are analyzed, especially through the concepts of Bourdieu's so-
ciology such as field, habitus, hysteresis and doxa. Turkish cinema is a sub-field that re-
flects the social reality of culture and art in Türkiye. A film is limited by the social and
cultural positions that have been formed and structured in the field rather than by the
individual desire of the director. The film successfully reflected this reality.

Keywords: Sociology of cinema, Turkish cinema, Symbolic power, Habitus, Hysteresis

Gönderim 31 Mart 2025
Düzeltilmiş Gönderim 18 Haziran 2025
Kabul 18 Haziran 2025

Received 31 March 2025
Received in revised form 18 June 2025
Accepted 18 June 2025

Giriş: Sinemanın Sosyolojisini Yapmak

Tarihsel süreçte edebi eserler içinde romanın sosyoloji ile yakın bir ilişkisi olduğuna dikkat çekilmiştir. Her ne kadar modern dönem öncesine ve farklı kültürlerde örneklerle referansla romanın çok eski bir tür olduğu iddia edilse de Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi'nin oluşturduğu büyük toplumsal karmaşa ve bunalımın İngiltere ve Fransa'da modern romanı ortaya çıkardığı inkâr edilemez. Bütün bu gelişmelere bağlı olarak Batı toplumlarında yaşanan değişim, bir sosyal bilim olarak sosyolojinin doğmasına da sebep olmuştur. Modern roman ve sosyoloji, modern toplumun değişimini hem kaynak hem de bir ürün olarak kullanmıştır. Ne var ki roman, toplumsal gerçekliği esas almasına ve güçlü bir şekilde yansıtmasına rağmen kurgusalılık ve öznellik sınırlarında kalmaktadır. Sosyoloji ise aynı gerçekliğe bilimsel metodolojiye uygun bir şekilde yönelerek bilgi üretmek iddiasındadır. Ancak genel sosyolojinin bir alt disiplini olarak edebiyat sosyolojisinde en çok araştırılan ve bu alanın gelişmesine katkı yapan edebi eserin roman olduğu açıktır. Bu konuda Fransız toplumunun büyük değişimini gündelik hayatta tipler üzerinden makro ve mikro sosyolojik yönleriyle gerçekliği yansıtmaya çalışan Balzac öncelikle akla gelebilir (Pasco, 2016, s. 25). Türkiye'de Ahmet Hamdi Tanpınar ve Kemal Tahir'in romanlarının toplumsal gerçekliği yakalama ve yansıma açısından sosyoloji alanında da önemli kaynaklar olduğu inkâr edilemez. Ancak toplumsal gerçekliği edebi bir kurgu olarak yansıma becerisinin usta romancıları sosyolog yapmayacağı da başka bir tartışma konusudur.

Roman gibi sinema da kurguya dayanmaktadır. Roman sosyolojisi gibi sinema sosyolojisinin de temel tartışmalarından biri sinemanın bu kurguya dayanma yönüdür. Burada kurgu ile gerçeklik arasında nasıl bir ilişki kurulacağı, kurgunun gerçeklikle ilişkisi ve gerçekliği ne kadar temsil ettiği gibi pek çok mesele ortaya çıkmaktadır. Ancak yine de roman, tiyatro ya da sinemanın tarihsel ve toplumsal ürünler oldukları ve toplumsal gerçeklikle ilişkileri bu türleri sosyolojik analizin nesne alanına kolayca çekmektedir. Ayrıca kurgu, ister istemez bütünüyle olmasa da belirli yönleriyle gerçekliği yansıtmakta ve olgusal sıfatını kazanmaktadır. Sosyoloji teorilerinde özellikle fenomenolojik yaklaşımlarda vurgulandığı üzere toplumsal gerçekliğin bizatihi kendisi o gerçekliğin içinde yaşayan ve böylece gerçekliği üreten insanların zihninde bir kurgudur. Fenomenolojik sosyoloji, toplumsal gerçekliğin o gerçekliği yaşayanlar ve üretenler tarafından kurgusal hale getirilmesinin zorunlu olduğunu iddia eder. Bir kurgu olarak sinema, sadece rollerin görünen pratikler şeklinde hikaye edilmesinin ötesinde anlam yaratma gücüne sahiptir ve izleyiciyi hakikate şahitlik eder bir konuma koymaktadır (Diken ve Laustsen, 2010, s. 31). Bu nedenle de sosyoloji için çok önemli bir türdür ve bu açıdan Mesut Bostan'ın Nuri Bilge Ceylan'ın sosyolojik muhayyileye dayanarak son filmlerinde sosyolojik deney yaptığı tespiti manidardır (Bostan, 2020). Sinemada gerçekliğin kurgulanması ve bir film olarak izleyiciye sunulması ideolojik, tarihsel, teknik ve kültürel alanın iç dinamiklerine dair pek çok sosyolojik yönü içermektedir. Bu nedenle tüketilen, tartışılan ve kendi kültürel geleneğine dahil olan bir ürün olarak ortaya çıkan sinemanın çok yönlü sosyolojik bir ürün olduğu da iddia edilebilir.

Bilimsel bir disiplin olarak sosyoloji, epistemik ve metodolojik açıdan görünenlerin ardında görünmeyen sosyal yapılar ve ilişkilere yönelmektedir. Bu tespit, sosyolojinin toplumsal gerçeklik olarak ortaya çıkan pek çok görünümün ardında fark edilmeyen ya da kısmen fark edilen daha karmaşık yapılar, nedensellikler ve

ilişkiler olduğunu kabul etmek anlamına gelmektedir. Böylece sinema sosyolojisi de sinemanın bir alan olarak nasıl işlediğine ve bu işleyişin ardındaki çok yönlü yapılara ve ilişkilere odaklanmak durumundadır. Sinema, bir toplumda kendisine göre bir sinema kültürünün oluşmasına da sebep olur. Bu nedenle kendine özgülükler ve tarzlar üzerinden sinema kültürleri toplumdan topluma değişiklik gösterir. Teknik imkanlar ve imkansızlıklar, yapımcıların, yönetmenlerin ve oyuncuların kendi aralarındaki rekabet, piyasa şartları, devlet ve sinema alanı üzerindeki kontrol araçları, dönemlere dair etkiler, izleyicilerin beklentileri ve tepkileri gibi pek çok bileşen sosyolojik bir konu olarak sinemanın sürekliliğini sağlar.

Sinema, bütün bu üretim süreçleri ile sanat alanına dahildir. Alan, Bourdieu sosyolojisinin en önemli kavramlarından biridir ve genel olarak nesnel belirlenimlere bağlı güç ilişkilerinin hakim olduğu toplumsal rekabet konumları olarak tanımlanabilir (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 81, Thomson, 2008, s. 67). Dini, ekonomik, kültürel ya da sanatsal alanlar, bireylerin farklı sermayelerine göre farklı tabakalarda konumlandıkları, tarz ve eylemlerinin farklılaştığı ve bu şekilde güç ilişkilerinin hakim olduğu yapılardır. Bourdieu, alanların kendi içinde yapılaşmış/sistemleşmiş konumlara bağlı güç ilişkilerine dikkat çekerek alan içi mücadeleleri oyuna benzetmiştir (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 82; Kaya, 2014, s. 402). Oyunun bir strateji olduğuna dikkat çeken Calhoun'a (2014, ss. 77-8) göre, hiçbir oyun basitçe onu tanımlayan kurallar olarak anlaşılmaz. "Oyun, sadece kurallara uymayı değil, bir oyun anlayışına, oyunun nasıl oynanması gerektiği anlayışına sahip olmayı gerektirir". Buna göre sanatsal alan ve bir alt sanatsal alan olarak sinemada kültürel, ekonomik ve sosyal sermayelere bağlı eyleyenler açısından sembolik güç mücadeleleri ve buna bağlı olarak da ayrışmalar, ittifaklar, konumlanmalar ve mesafeler oluşmaktadır.

Türk sineması, Türkiye'de kültürel ve sanatsal alanlarda oluşan yapısal konumlanmalara bağlı güç ilişkileri üzerinden anlaşılmaya müsait bir araştırma alanıdır. Türk sinemasının doğuşunda ve gelişiminde devletin öncü bir rolü bulunmaktadır. I. Dünya Savaşı yıllarında milli bir sinemanın oluşması için İttihad ve Terakki yönetiminin önemli ve belirleyici etkileri olmuştur (Odabaşı, 2017, s. 171). Türkiye'de sinemanın devlet desteğinde ve devlet ideolojisine bağlı bir şekilde ortaya çıkması, Türk modernleşmesinin kendine özgü yönleri açısından anlaşılabilir bir durumdur. Cumhuriyet sonrası tek parti iktidarında rejimin ideolojik seferberliğinde (Gökçek, 2022, s. 166) bir araç olarak kabul edilmiştir. Bürokratik ve siyasal kesimlerde çok partili hayat döneminde sinemaya benzer bir bakışın devam ettiği söylenebilir. Her şeye rağmen Türk sineması tarihine bakıldığında tamamen devlet kontrolünde ve güdümünde bir sinemanın var olduğu söylenemez. Bu nedenle Türk sineması, Türkiye'nin kültürel ve sanatsal alanlarında devam eden ilişkisel yapı üzerinde bir bağlama oturmaktadır. Böylece Yeşilçam, sosyolojik bir fenomen olarak ortaya çıkmaktadır. Yeşilçam, Türkiye'de toplumsal gerçekliğin farklı etkilerini çeşitli biçimlerde yansıtan çok yönlü bir gerçeklik olarak anlaşılabilir. Çünkü sinemanın çeşitlenmesi, eski ve yeni arasındaki ve ayrıca siyasal konumlanmalara bağlı ideolojik farklılaşmalar, bir bütün olarak Yeşilçam'ı üretmektedir. Yine sektörün popülist tarafı ve kültür endüstrisi şeklinde işleyen bir mekanizmaya bağlı olması da Yeşilçam fenomenini kendi tarihsel sürekliliğinde kurumlaşmasını anlayabilmek için gereklidir.

Bu makale, Yavuz Turgul'un senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini yaptığı, Şener Şen'in başrolünü oynadığı *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990) filmi sosyolojik açıdan analiz etme amacındadır. Bu film, Türk Sineması'nı konu almasının yanında kurgusunda Şener Şen'in oynadığı yönetmen Haşmet Asilkan karakterini tipleştirerek sinema sektöründeki tahakküm ilişkilerini yansıtmaktadır. Makale için neden bu film seçilmiştir sorusuna birbirine bağlı ve birbirini tamamlayan birkaç cevap verilebilir. Öncelikle bu film, Kurtuluş Kayalı'nın (2015, s. 65) da tespit ettiği üzere Yeşilçam'ın hikayesine yönelmekte ve sathi tarafları da olsa onu sorgulamaktadır. Başka bir deyişle bu film, kurgusuyla sinema alanının kendi gerçekliğine yönelen ve onu yansıtan bir film olması dolayısıyla farklıdır. Hatta iddia edilebilir ki kendisi bir sinema sosyolojisi eseridir. İkinci olarak film, Yeşilçam'ın hikayesini sembolik güç ilişkileri üzerinden sunan bir kurguya sahiptir. Film, kültürel farklılaşma ve ayrışma, alan içi güç mücadelesi, onaylanma ve dışlanma gibi tutum ve pratikleri güçlü bir şekilde yansıtmıştır. Bu tutum ve pratikler, Türkiye'de sinema sektörünü sürdürdüğü gibi bu alanın eğitim, akademi, siyaset, sanat gibi diğer alanlarla ilişkileri dolayısıyla şekillenmektedir. Filmde kendi bireysel hikayesini ve belirlenmiş konumunu değiştirmek, hatta dönüştürmek isteyen bir yönetmenin sadece arzu ederek aşamayacağı sınıfsal ve kültürel sınırlar olduğu vurgulanmıştır. Bu vurguya bağlı hikaye, sosyolojik süreçlere bağlı olduğu için makro ve mikro analizler açısından önemli bir imkân sağlamaktadır.

Bir yönüyle bir film analizi olarak hazırlanan bu makalede, genelde film analizlerinde çokça kullanılan söylem analizi, içerik analizi, göstergebilimsel analiz tekniklerinden bir tanesine odaklanılmamıştır. Makalede özellikle Bourdieucü sosyolojinin bazı temel kavramlarından faydalanılmıştır. Ancak özellikle teori güdümlü bir anlayışla film sahnelerinden veri elde etme yoluna da gitmemeye dikkat edilmiştir. Yukarıda da değinilen alan kavramının dışında özellikle analiz edilen filmin baş karakteri Haşmet Asilkan'ın hikayesini Türk sineması ve Yeşilçam bağlamında tespit etmeye imkân sağlayan habitus, doxa ve hysteresis kavramları da analiz için kullanılmıştır. Veriler ve bulgular yorumlanırken Bourdieu'nün tespitlerinin doğrulanması gibi bir amaç da belirlenmemiştir. Bourdieu'nün alan ve sermaye odaklı analizleri ve bu analizlerden üretilen kavramlar oldukça geniş bir sosyolojik perspektif sunmalarına rağmen sosyolojik bir analizde toplumsal ve kültürel gerçekliğin kendine özgü özellikleri dikkate alınmak zorundadır. Bu nedenle yorumlarda Türkiye'de kültürel üretim, sanatsal alan ve Yeşilçam'ın kendine özgü yönleri de göz önünde bulundurulmuştur. İki alt başlık altındaki inceleme ve değerlendirmelerde öncelikle Şener Şen'in yönetmen Haşmet Asilkan rolüne bağlı bireysel değişim iddiası ve elbette macerası üzerinde durulmuştur. Burada birey-yapı ve birey-alan ilişkisi, bireysel değişim tecrübesi odağında çok yönlü bir şekilde analiz edilmeye çalışılmıştır. Diğer alt başlıkta yine filme bağlı olarak Yeşilçam'da alana bağlı onaylanma ve dışlanma pratikleri yorumlanmıştır.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Haşmet Asilkan'ın Değişimi

Yavuz Turgul'un hem senaristliğini hem de yönetmenliğini yaptığı ilk Şener Şen filmi *Muhsin Bey*'dir (1987). 1990 yapımı *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, Yavuz Turgul-Şener Şen ikilisinin seri olarak da takip edilecek filmlerinden ikincisidir. Bu filmler, Türkiye'nin toplumsal değişimini çeşitli açılardan farklı tipler, hikayeler ve temalar üzerinden yansıtmayı başarmıştır. Turgul'un yalnız senaristliğini ya da hem senaristliğini hem de yönetmenliğini yaptığı filmler, özellikle

toplumsal değişimin 1980'li yıllardaki görünümünü bireycilik, yabancılaşma, çelişkiler ve kriz temaları üzerinden yansıtmayı başarmıştır (Yüksel, 2013, ss. 282-3). Bu filmlerde Türk modernleşmesinin ortaya çıkardığı kültürel durumlar, genelde Doğu-Batı ve eski-yeni ikilemleri üzerinden kurgulanmıştır. Toplumsal değişimin sonucu olarak eski ile yeninin arada kalmışlığı ve gerilimi *Muhsin Bey*'de müzik üzerinden, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde sinema üzerinden aktarılmıştır. Şener Şen, her iki filmde de eskiye ait ve yalnız olan karakterleri canlandırmıştır (Scognamillo, 2005, ss. 120-2). Söz konusu arada kalmışlık ve gerilim hem komedi hem de trajediyi birlikte üretmektedir.

Yavuz Turgul'un sinema anlayışını temsil eden önemli filmlerden biri olan *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nin de geleneksel sinema ile değişen yeni sinema şeklinde bir ikilik üzerine inşa edildiği söylenebilir (Esen ve Kayador, 2009, s. 155). 1980'li yıllarda Yeşilçam'ın ve Türk Sineması'nın krize girdiği yönündeki tartışmalar gündemi epey meşgul etmiştir. Film, bu tartışmaları da barındırır ki başrol oyuncusu Şener Şen'in Yeşilçam'ın tam da içinden alaylı bir şekilde sosyalleşen bir yönetmeni canlandırması, gündem olan tartışmalara da göndermede bulundurmaktadır. Ayrıca Yeşilçam'da romantik filmlerin yaygın olması ve bu filmlerin neredeyse Yeşilçam sembolleştirmesine de kaynaklık etmesi, başrol oyuncusunun aşk filmleri yönetmeni olmasına ayrıca bir anlam yüklemektedir. Filmde özellikle eski filmlerin vazgeçilmez isimleri olan Nubar Terziyan, Sami Hazinses, Cevat Kurtuluş gibi Yeşilçam'ın bilindik figürlerinin arada kalmışlığına yapılan göndermeler önemli detaylardır. Oyuncuların, yönetmenlerin, teknik elemanların ve yapımcıların birlikte bulundukları, ancak eski hareketliliğini kaybetmiş Yeşilçam Kahvesi de bu detaylara tamamlayıcı bir unsur olarak dahil edilebilir.

Film, Haşmet Asilkan rolünde Şener Şen'in kendisini aynada izlerken oval gözlük taktığı, boyun bağı bağladığı, yün bir yelek giydiği ve ağzına bir pipo yerleştirdiği bir sahne ile başlar. Filmin ilerleyen sahnelerinden anlaşılacağı üzere karakterin asıl adı Mümin'dir. Ortaokul mezunu bile değildir ve sinemalarda yer göstericilikten makinist yardımcılığına, makinistliğe ve yönetmenliğe uzanan bir biyografiye sahiptir. Yeşilçam'da figüranlık da yapmıştır ve Mümin adıyla sinema sektöründe oyuncu ya da yönetmen olunmayacağını farkındadır. Film boyunca Haşmet Asilkan, kendisini başkalarının; onayını almaya çalıştığı zümrenin gözüyle görmeye çalışır. Mümin isminden Haşmet Asilkan'a geçiş de bu onaylanma arayışını yansıtmaktadır. Oval gözlük, boyun bağı, deve tüyü yelek ve pipo, kendi bedeninde taşıdığı ve kullandığı objelerdir. Ayrıca yeni bıraktığı anlaşılan ve tanıdıkları tarafından "hayırlı olsun" denilerek karşılanan sakal ve dış sahnelerde fark edilen atkı ve postacı çantası detayları da bedenden yansıyan sembolizmi tamamlamıştır.

Beden üzerindeki değişim ve sembolizm, Haşmet Asilkan'ın görüldüğü yeni mekanlarda da işlenmiştir. Ortaköy'de antikacılar ve ikinci el kitap satanlara, bir resim sergisine, operaya ve özellikle alanın seçkinleri olarak kabul edilen insanların gittikleri bir bara gitmektedir. Haşmet Asilkan'ın bu mekanlara ve mekanlardaki süregiden doğal ilişkilere yabancılığından kaynaklanan ironik durum, Şener Şen'in başarılı oyunculuğuyla izleyiciye aktarılmıştır. Resim sergisindeki resimlere anlamadığını belli eder tarzda bakar, opera dinlerken uyuyakalır, barda ünlü senarist, tiyatro ve sinema yönetmeni ve çevirmen Başar Sabuncu'ya sanki kırk yıllık ahbabıymışçasına gülümseyerek el sallayıp öpücük atar. Başar Sabuncu karşılık

vermediği gibi “bu da kim” dercesine eşine mimik yapar. Burada üzerinde durulması gereken hususlardan biri, Başar Sabuncu’nun İstanbullu, Saint-Joseph Lisesi mezunu, Fransızcaya hakim, tiyatro ve edebiyat çevrelerinde gençlik yıllarından itibaren yer edinmiş ve sosyalist dünya görüşüne bağlı bir entelektüel olmasıdır. 12 Mart 1971 Askerî Muhtırası sonrasında yurtdışına gitmek zorunda kalan Başar Sabuncu’nun 12 Eylül 1980 Askerî Darbesi sonrasında İstanbul Şehir Tiyatrosu’ndaki yönetmenlik görevine son verilmiştir (Özbek, 2023, s. 10-13). Bu biyografik detaylar, Başar Sabuncu’nun sanat alanında farklı konumuna ve dolayısıyla daha fazla kültürel sermayeye sahip olmasına işaret eder. Haşmet Asilkan’ın Yeşilçam Kahvesi’nden ziyade “sosyete”nin ve sol entelektüellerin kullandıkları mekanlarda görünme çabası, bedenindeki sembolik değişimin mekana yansımaları olarak anlaşılabilir. Ancak o, yabancı olduğu mekanlarda ortama ait olmadığını belli eden halleriyle kendisinin onaylanmasını beklemektedir. Ne var ki film boyunca Yeşilçam Kahvesi’nde figüranlar ve teknik elemanlar arasındaki hali, yeni ve alışık olmadığı mekanlardaki gibi ironik değildir ve sırtmamaktadır.

Filmde Haşmet Asilkan’ın değişiminden ya da değişme çabasından ortaya çıkan bu durumu Pierre Bourdieu sosyolojisinin temel kavramlarından biri olan habitus açıklamaya imkân sağlamaktadır. Bourdieu, habitusu tanımlarken dışsal gerçeklik olarak toplumsal olan ile içsel gerçeklik olarak benliğin birbirlerini biçimlendirmesinden hareket etmiştir. Yapısal ve yerleşik eğilimlerin benlik pratiklerinde ve bedende somutlaşmasını açıklayan habitus, alan ve sermaye ile ilişkilidir (Maton, 2008, ss. 51-52). Habitus, bireyin karakteristik eylem seti olarak ortaya çıkar (Calhoun, 2014, s. 104) ve ürünü olduğu bir toplumsal dünyayla ilişkiye girdiğinde onu doğal bir gerçeklikmiş gibi kabul eder (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 118). Tarzlar ya da pratiklerin doğal gözükmesi, sermaye ve habitus arasındaki ilişkiyi yansıtır. Haşmet Asilkan’ın sosyetenin takıldığı barda şeklen onlara benzemeye çalışsa bile yabancı olarak algılanmasına karşılık Yeşilçam Kahvesi’nde bir yabancı gibi algılanmaması, habitus ve sermaye ilişkisi üzerinden anlaşılabilir. Bourdieu’ye (2015, s. 357) göre habitus, ürünü olduğu nesnel koşullara daima görüldüğünden daha çok uygunlaştırılmış temsillere ve pratiklere yol açar. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde entelektüel kesimin gittiği barda Başar Sabuncu’nun temsil ve pratiğini ortama uygun, Haşmet Asilkan’ın kileri de uyumsuz kılan farklı sermayelere ve habituslara sahip olmalarıdır. Bourdieu (2018, ss. 171-2), bedenlen kişi olarak anlaşılan bireylerin birer giysi gibi taşıdıkları habituslar aracılığıyla toplumsal yapıda halihazırdaki ve geçmişteki yerlerini her zaman ve her yerde beraberlerinde götürdüklerini iddia etmiştir. Habitus, sosyal olanın öznellikte ve bedende görünmesine bağlı olduğu için sıradan bir gömlek ve kravat takan Başar Sabuncu ortama uyumlu olduğu halde entelektüel gibi gözükmeye çalışan Haşmet Asilkan, yeleği, boyun bağı, oval camlı gözlüğü, sakalı ve piposuyla ortamın dışındadır. Çünkü habitus gerçekliği görünümü, benzemeyi ya da taklidi aşan tarihsel ve sınıfsal bir gerçeklik kaynağından gelmektedir. Bu iki tipin aynı mekanda bulunmalarına ve aynı şeyleri tüketmelerine rağmen farklı insanlar olarak algılanmaları, sadece kendileri ile ilgili bir durum değildir.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Haşmet Asilkan, erotik film furyasında farklı isimle bu tür filmler çekmiş ve kendisi ile ilgili değişim kararına kadar şarkıcı filmlerinin de yönetmenliği yapmıştır. Scognamiglio’ya (2005, s. 122) göre, Haşmet Asilkan aslında “koyu Yeşilçamlı yönetmen”dir. Yapımcılar da kendisinden şarkıcı filmi çekmesini beklemektedir. Ancak o teröristleri kahraman gibi gösteren

fazlaca siyasal meselelere odaklanan bir film yapmak istemektedir. Filmi yapmaya ikna ettiği yapımcıya şunları söylemiştir: “Bırakalım artık şarkıcı-türkücü filmle-rini. Bu film sana büyük itibar getirecek. Para da getirecek. Büyük hasılat yapan filmler, yenilikçi, toplumcu filmler. Seyirci her gün değişiyor. Çünkü insanlar de-ğişiyor. Sen, ben değişiyoruz. Değişmeliyiz. Değişim diyalektiğin yasası değil mi?” Bu sözler, yapımcının boş bakışları ve “evet” demesiyle karşılanmıştır. Haşmet Asilkan’ın film yapım süreci boyunca etrafındakilere yalan söylemek durumunda kalması, Müjde Ar’ın filmde oynayacağına kendini inandırması ve filmin çok tak-dir göreceğine dair beklentisi, kendi kültürel, sosyal ve ekonomik sermaye sınırlı-lıklarına ve dolayısıyla habitusuna rağmen sınırlı toplumsal ve kültürel gerçekliği-nin dışına çıkma çabasının bir sonucudur. Çevresini ve kendisini kandırması ile sonuçlanan bir gerçeklikten kopuş ve arada kalmışlık hali ortaya çıkmıştır.

Değişim ve kriz, Bourdieu sosyolojisinde hysteresis kavramı üzerinden analiz edil-mektedir. Marx’ın yabancılaşma ve Durkheim’in anomi kavramlarını çağrıştıran hysteresis, habitus ile alan arasındaki kopuşa bağlı olarak yaşanan değişimin belir-siz ve öngörülemez olmasını açıklayan kavramdır (Hardy, 2008, s. 132). Bourdieu, pratiklerin nesnel olarak uyum sağladıkları ortamdan çok uzak olduklarında her zaman olumsuz yaptırımlara maruz kalmaya yatkın olduklarına işaret etmiştir (Hardy, 2008, s. 134). Ayrıca alandaki konumlara bağlı kendi normallerini belirle-yen kolektif beklentiler oluştuğu/oluşturulduğu için bu beklentileri karşılamamak ve dolayısıyla normatif yapıya uymamak da anlaşılabilir ve tuhaf olmakla sonuçlan-maktadır. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* Haşmet Asilkan örneğinde, bi-reysel bir eğilim ve çaba ile farklı alanda var olma iddiasının ortaya çıkardığı bir kültürel hysteresis durumu söz konusudur. Filmde bu konuda çelişkiler ve ironiler üzerinden pek çok detay işlenmiştir. Sadece beden ve mekan sembolleri değil, aynı zamanda kurguladığı değişimi ispat edeceğini düşündüğü filmi de bir ürün olarak kültür ve sanat alanlarında kendi konumuna mesafeli farklı konumlardaki yapısal eğilimlere onay sunulmakta ya da arz edilmektedir. Bütün bu unsurlar, birbirleri ile ilişkili bir şekilde işlemektedir.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni’nde Öykünme, Onaylanma ve Dışlanma

Onaylanma ve dolayısıyla meşru kabul edilme, toplumsal örgütlenmelerin ve yapı-ların en önemli üretim süreçlerinden biridir. Farklı toplumsallıkların kendilerine göre onaylama ve dışlama pratikleri bulunmaktadır. Hatta toplumsallıklar arası mesafeler ve ayrışmalar da bu pratikler dolayısıyla oluşmaktadır. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde yönetmen Haşmet Asilkan’ın yeni yaptığı sol ide-olojik film, kendisine kültürel olarak mesafeli olan entelektüel kesim ile arasındaki mesafeyi kapatma girişimlerinden biridir. Onun için bu film, aynı zamanda sanat alanında onaylanmanın ve sınıf atlamanın da bir imkanıdır. En azından buna inan-maktadır. Bu nedenle “bu film benim her şeyim, hayatımın en önemli projesi” de-miştir. Ne var ki entelektüel jargonu kullanma arzusuna rağmen bu çaba da ironik bir duruma dönüşmektedir.

Film için yönetmen yardımcısı olarak seçtiği gencin sol çevreden olması, 12 Eylül sonrasında hapse girip çıkması ve “sol takımla yakın ilişkileri var, bize lazım olabi-lir” şeklinde faydacı bir bakışla istenmesi de onaylanma ve dışlanma pratiklerini hesaba katmasının bir sonucudur. Yine film çekimleri başlamadan önceki basın

toplantısında viski gibi farklı içkilerin alınması, ancak tamamen eskiden aşına olduğu ekiple çalışmak zorunda kalması ve film başlamadan önce bir horozun kurban edilmesi gibi detaylar, habitus ile alan arasındaki çelişkilerin ve dolayısıyla hysteresisin pratiğe yansıyan görünümüleri olarak yorumlanabilir.

Haşmet Asilkan'ın kültürel alanda konum değişikliği talebini yansıtan en önemli sahnelerden biri de çektiği filmin başrol oyuncularından filmdeki ismi Jeyan olan Pıtırıcık Akkerman'ın evine geldiği sahnedir. En üste Birikim dergisi konulmuş vaziyette Görüş, Adam, Varlık ve başka sol dergiler sehpanın üstüne bırakılmıştır. Klasik Batı Müziğinden Vivaldi'nin bir kaseti kasetçalara konulmuştur. Bir Bob Dylan plağı da sahnede görünür. Sembolik ama önemli bir detay da Ayhan Işık, Vahi Öz, İzzet Günay, Ahmet Tarık Tekçe, Zeynep Değirmencioğlu, Öztürk Serengil, Neriman Köksal ve Belgin Doruk'un fotoğraflarının duvardan kaldırılması ve görünmeyecek bir yere konulmasıdır. Bu sahnede Haşmet Asilkan "sizi temizlemenin zamanı geldi" der. Kendisini kadın oyuncuya Galatasaray mezunu olarak tanıtır ve fakülteyi sinema için bıraktığını söyler. Jeyan, kütüphanesine göz gezdirip "ne kadar çok kitabın var" deyince Haşmet Asilkan, "bir o kadar da topladılar" şeklinde karşılık verir. Nazım Hikmet, Maksim Gorki, Orhan Pamuk, Orhan Kemal, Hilmi Yavuz, kitapların sırtlarından seçilen isimlerdir. Ancak birkaç Nazım Hikmet kitabı kaldırıldığında bir sıra arkada kalan, ilk bakışta görülmeyen ve Jeyan karakterinin görmesini istemediği Kerime Nadir romanları görünür.

Bir alanda oluşmuş ve dolayısıyla oluşturulmuş eğilimler, genelde sorgulanmadan doğru ve gerekli kabul edilen bir dizi temel değer ve söylemden oluşur. Bu sorgulanmadan kabul edilen ve eğilimleri yönlendiren temel değer ve söylemler, Bourdieu sosyolojisinde "doxa" olarak kabul edilir (Webb, Schirato ve Danaher, 2002, s. xi). Sanatsal alanda da doxaya bağlı bir gizli anlaşma söz konusudur. Oyuna katılacak olanların oyun tarafından bilinçlerinin ve pratiklerinin belirlenmesi illusio kavramı ile açıklanır (Webb, Schirato ve Danaher, 2002, s. 26). Haşmet Asilkan'ın durumu, önyargılara kaynaklık eden sorgulanmayan doxanın ve bir oyunda oynandığının farkında olduğunu göstermektedir. Ne var ki bir alanda oynanan oyun, imkanları belirleyen sermayelere sahip olmaya ve bu sermayeleri kullanabilecek bir habitusa bağlıdır. Dolayısıyla buradaki farkındalık ve onay talebi, Haşmet Asilkan'ın kendi çabası ya da arzularının ötesinde başka bir yapının kabulünü gerektirmektedir. Burada sembolik bir güç mücadelesi devam etmektedir. Aşk ya da arabesk şarkıcılarının filmlerini yapma sınırındaki bir Haşmet Asilkan'ın kendi sermaye kaynaklarına bağlı konumunda kalması farklı kültürel konumlardakilerin de dolaylı olarak bekledikleri bir durumdur. Ancak o, aşamayacağı sınırları zorlamaktadır.

Filmin devamında Haşmet Asilkan, başrol oyuncusu Jeyan rolündeki Pıtırıcık Akkerman'a aslında ne olduğunu itiraf etmiş, Galatasaray mezunu olmadığını, ortaokulu bile bitiremediğini ve hapishaneye girmediğini söylemiştir. Aidiyet duyamadığı bir toplumsal kesimi kıskanmış ve onlar gibi olmak istemiştir. Onlar dediği, "ressamlar, heykeltıraşlar, edebiyatçılar, diplomat çocukları, kolej mezunları, Galatasaray mezunları"dır. Kendisine döndüğünde karşılaştığı sosyolojik gerçeklik ise "kundura tamircisi Fahri'nin oğlu Mümin"dir. Binlerce kitap okuyarak kendisini yetiştirdiğini iddia etmiş ve İngiltere'ye giderek dil öğreneceğini belirtmiştir. Burada tam da Bourdieucü sosyolojinin önemli kavramlarından biri olan sembolik şiddet akla gelebilir. Kendisini yetiştirmesi, farklı tarihsel ve sosyolojik kaynaklara

sahip onlar gibi olamayacağını ve arada oluşmuş yapısal mesafelerin bireysel çabalarla kolayca kapatılamayacağını göstermektedir. Sanat alanında yapılaşmış güç hiyerarşisinde sınıf atlamak isteyen kundura tamircisi Fahri'nin oğlu Mümin, takdis edilmek için onların normallerine ve değerlerine uygun bir film yapmak istemiştir. Değişme çabası, sanatsal alanda oluşmuş hiyerarşiyi ve takdis mercilerinin otoritesini kabul ettiği anlamına gelir (Bourdieu, 2023, s. 87). Halbuki sanatçının oyunu oynama biçimini bizzat içinde yaşadığı nesnel koşullar şekillendirir ve sanatçının kökeninin nesnel özellikleri, onun çalışmasını doğrudan değil, daha ziyade sanatsal alan üzerinden etkiler (Calhoun, 2014, s. 111). Dolayısıyla sanatçının biyografisi, sadece öznel bir yaşamışlığın ötesinde sosyolojik bağlamda oldukça önemli bir ayırt edici unsurdur.

Bourdieu'ye (2023, s. 85) göre, meşru kültürden dışlanmış olma duygusu, bağımlılığın ve mensubiyetin en keskin ifadesidir, çünkü dışlayıcı dışlamanın imkansızlığına işaret eder. Dışlayan konumunda bulunmak, ister istemez bu konumu kaybetmeme yönünde bir gerilimi ve iktidar mücadelesini de beraberinde getirecektir. Aynı zamanda işleyen şartlar, oluşmuş konumların yer değiştirmesini değil, yeniden üretilmesini sağlayacaktır. Türkiye'de kültürel iktidar tartışmalarının böyle bir yöne sahip olduğu ve hükümetlerin el değiştirmesinin bu alanda bir iktidar değişikliği olmadığı tartışılmaktadır (Çil, 2020, s. 29). Bir yandan da kültürel iktidar tartışmaları, Türkiye'de siyasal bir bağlama çekilmektedir. Bir alanda var olan sembolik güç ilişkilerini bütünüyle siyasal bağlam üzerinden okumak ya da siyasal bağlamdan ayrı, yalıtılmış kendine özgü bir mücadele olarak kabul etmek mümkün değildir. Siyasal bağlamın işin bir yönü olduğunu kabul etmek gerekir (Çil, 2022, s.146). Ancak siyasal bağlam, kültürel alanın bütününe kapsayacak ya da belirleyecek bir bağlam değildir. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde de siyasal bağlamın bir yeri olduğu görülmektedir. Haşmet Asilkan'ın sol çevrenin onayını alma ve o çevreye yakınlaşma girişimleri bu açıdan manidardır. Solcu olmadığı halde solcuymuş gibi yapmıştır. Yeniden kurguladığı kimliğinde kitapları toplanan ve fikirleri yüzünden hapse girmiş entelektüel bir yönetmen olmak önemlidir. Ancak bir yandan da bir Yeşilçam gerçekliği ve Türk sinema tarihi vardır ki sadece ayrılmış bir kesimin ötesinde farklı ilişkileri ve bağlamları görmeyi gerektirmektedir.

Büyük zorluklarla filmi tamamladıktan sonra solcu yönetmen asistanı ile özellikle sol sanat çevresine davetiye götürmüşlerdir. Davet ettikleri bir yazara “devrimci, ilerici yazarlar bu filmi desteklemeli” demesi, Cumhuriyet Gazetesi'ne özellikle uğramaları, sembolik iktidar ilişkileri açısından onaylanma ve takdis edilme arzusunun pratikleridir. Ne var ki filmin galasına çok az kişi gelir, gelenlerin bir kısmı erkenden ayrılır ve film itibar görmez. Filmin sonunda Jeyan ile aralarında geçen diyalog bütün süreci ve hysteresis krizini ortaya koymaktadır:

-Neredeydi seninkiler? Çok iyi tanırırsın. Onların gözüne girebilmem için daha ne yapmam lazımdı? Aa evet. Hapishaneye girmem lazımdı. İşkenceden geçmem lazımdı. En azından gözaltında olmam lazımdı.

-Gerek yoktu. İyi bir film yapsan yeterdi.

-Ben iyi bir film yaptım.

-Hayır yapamadın. Keşke yapabilseydin. Zaten bu koşullarda nasıl iyi bir film yapabilirdin ki?

-Niye oynadın o zaman?

-Benim senden ne farkım var ki? Çaresiz oradan oraya saldırıp duruyorum. Bir umut, bir yerlerden yırtmak. Aslında hepimiz birbirimize benziyoruz. Niye aşk filmlerinin yönetmeni olarak kalmadın sanki?

-Saçlarım beyazlaşıyordu. Beyazlaştıktan sonra içimi bir korku aldı. Ölüm korkusu. Düşünebiliyor musun, 100'den fazla film çektim ben ama kimse ne aradı ne sordu. Tek bir satır yazan olmadı. Adam yerine koymadılar beni. Yok farz ettiler. Onlar için böyle bir adam yaşamadı, yaşamıyor. Bir kere bile ödül vermediler. Kiraz festivali ödülüne bile razıydım. İstedim ki ben öldükten sonra bile "aa o mu, filanca filmin yönetmeniydi" desinler. Ama yine gelmediler. Gelenler güldü, dalga geçti.

Haşmet Asilkan'ın aşk filmleri yönetmeni olmanın ötesine geçme çabası böylece karşılıksız kalmıştır. Yukarıda alıntılanan diyalogun geçtiği sahne, Haşmet Asilkan'ın "kıvıramayan başkalarına uzanan el bana neden uzanmıyor" şeklindeki isyanına Jeyan'ın "sen dışarıdasın" karşılığıyla tamamlanmıştır. Beklentilere yönelik hasımlıklar, alan içinde gizli anlaşmalar özellikle rekabetin yoğun olduğu sanat alanında yaygındır (Bourdieu, 1999, s. 263). Haşmet Asilkan iyi bir film yapmış olsa bile tanınmış ve benimsenmiş bir sanatçı olarak kabul edilmesi ve onaylanması başka kültürel alanlardaki yazar, akademisyen, gazeteci, reklamcı gibi aktörlerin iş birliğini gerektirmektedir. Böylece oyunun dışında olan, ancak oyuna dahil olmaya ve oyunun daha güçlü ve kaderini belirleyici aktörlerinin onayını almaya çalışan yönetmen, bireysel arzularının ötesinde toplumsal gerçekliğin kendisi dışındaki makro ve belirleyici yönü ile karşılaşmıştır.

Sonuç

Filmlerinde Türkiye'nin tarihsel ve toplumsal değişimini farklı konular ve temalar üzerinden yansıtmaya çalışan Yavuz Turgul'un *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmi, bir öz düşünömsellik örneği olarak Yeşilçam gerçekliğine yönelmiştir. Filmde kendisini ve çevresini değiştirerek taklit ettiği üst sanat çevresine uyum sağlamaya çalışan alaylı bir yönetmenin sınıf atlama çabası işlenmiştir. Sınıf atlama gibi bir değişim, sosyolojik olarak bireylerin arzularının ötesinde, makro ve mikro gerçeklik alanlarına bağlı ilişkilerin karmaşık çok yönlülüğünde anlaşılabilir. Yeşilçam ya da Türk sineması, Türkiye'de sanat alanına dahildir. Bu alanda ilişkiler farklı sermaye kullanımlarına bağlıdır. Böylece zümreler arasında farklı habituslar, kültürel konumlanmalar, yakınlık ve uzaklık mesafeleri oluşmaktadır. Sembolik iktidar ilişkileri, onaylanmalar, takdis edilmeler, ödüllendirmeler, dışlanmalar ve cezalandırmalar, alanın karmaşık ilişkileri üzerinden işlemektedir. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, Şener Şen'in usta oyunculuğunda bu karmaşık ilişkileri sembolik iktidar ilişkileri ve sembolik şiddet üzerinden kurgulanan bir hikaye olarak yansıtmıştır. Bu anlamda filmin başarılı bir kurgusu vardır ve sosyolojik analize de imkân sağlamaktadır.

Yeşilçam'ı bir film üzerinden analiz etmek elbette mümkün değildir. Yeşilçam'ın analizi, Türkiye'de tarihsel ve toplumsal gerçekliğin alanlar arasındaki ilişkilerini tespit etmeyi ve karmaşık bir yapının varlığını kabul etmeyi gerektirir. Film,

kurgusu ve sınırlı süresi dolayısıyla bu karmaşık yapının bütün bileşenlerine değilse de birçoğuna temas etmiştir. Sinema sektörünün görünmeyen iktidar ilişkilerinin nasıl işlediği izleyiciye sunulmuştur. Ayrıca bu sektördeki bölünmüşlüğe bağlı kültürel mesafeler, birbirine temas etmeyenlerin farklı konumlanmaları güçlü bir şekilde işlenmiştir. Bu nedenle görünen ya da gösterilen bir Yeşilçam'ın ardında görünmeyen pek çok konumlanma ve bu konumlanmalara bağlı ilişkilerin olduğu yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu yapısal duruma bağlı pratikler, beden ve sembollerde ortaya çıkmaktadır. Filmin kahramanının giyim-kuşamının ve gidip geldiği mekanların özendiği kesimle uyumlu olmasına dikkat etmesi, ironiye ve bir arada kalmışlığa sebep olmuştur. Bu ironi, aşk ve arabesk şarkıcı filmleri çekerek Yeşilçam'da konum edinmiş ortaokul terk eğitime sahip alaylı bir yönetmenin, geçmişinden gelen sosyalleşme unsurlarının ürettiği gerçeklik ve bu gerçekliğin peşini bırakmaması dolayısıyla anlaşılabilir.

Bu makalede özellikle teorik ve ampirik çalışmalarında sanatsal alan ve sanatsal üretim üzerine ciddi bir şekilde eğilen Pierre Bourdieu'nün kavramlarına başvurulmuştur. Alan, habitus, hysteresis ve doxa kavramları, Haşmet Asilkan'ın hikayesinin sadece bireysel değişim ve onaylanma arzularının ötesinde alan gerçekliğinin çok yönlülüğünü anlamada ve açıklamada yardımcı unsurlar olarak kullanılmıştır. Hızlı toplumsal değişim, bireylerde rol ve kimlik karmaşalarına sebep olurken sadece psikolojik etkiler bırakmamakta, aynı zamanda toplumsal konumları ve ilişkileri de etkilemektedir. Haşmet Asilkan'ın hikayesi, Yeşilçam içinde kurgulanmış olsa da eğitimde, akademide, medyada, çalışma hayatında ve pek çok alanda kendisi olmaktan başka birisi olmaya öykünmenin benzer ironik durumlar ortaya çıkardığı takip edilebilir. Bu tespit, Yeşilçam'ın Türkiye gerçekliğinden yalıtılmış, kendisine göre oluşmuş bir sanatsal alan olmadığını, diğer alanlarla ilişkili ve genel olarak toplumsal gerçeklikle güçlü bağları olduğunu göstermektedir. Yeşilçam'da farklı temsiller, farklı sermaye ve habitus ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Türkiye'de kültürel iktidar ve kültürel hegemonya tartışmalarının önemli bir ayağını da sinema alanı oluşturmaktadır. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, Yeşilçam odağında daha geniş toplumsal ve tarihsel kaynaklar üzerinden kültürel iktidar meselesini tartışmaya da imkân sağlamaktadır.

Kaynakça

- Bostan, M. (2020, Nisan 11). Türk toplumuna sinemadan bakmak. *Star Gazetesi*.
- Bourdieu, P. (1999). *Sanatın kuralları*. (N. K. Sevil, Çev.). Yapı ve Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2014). *Düşünsel bir antropoloji için cevaplar*. İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayrım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi*. D. F. Şannan ve (A. F. Berkut, Çev.). Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2018). *Bir pratik teorisi için taslak: Kabiliye üzerine üç etnolojik çalışması*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bourdieu, P. (2023). *Kültür üretimi: Sembolik ürünler/sembolik sermaye*. S. (Yardımcı ve E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.
- Calhoun, C. (2014). Bourdieu sosyolojisinin ana hatları. (G. Çeğin, Çev.). İçinde G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan (Der.), *Ocak ve zanaat* (ss. 29-77). İletişim Yayınları.

- Çil, H. (2020). Kültürel iktidar: Kavramlar, kuramlar ve tartışmalar. *Sosyoloji Divanı*, 8(15), 11-34.
- Çil, H. (2022). Türkiye’de kültürel alan ve sembolik mücadele: Tematik bir analiz. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 129-158. <https://doi.org/10.47951/mediad.1117840>
- Diken, B. ve Laustsen C. B. (2010). *Filmlerle sosyoloji*. (S. Ertekin, Çev.). Metis Yayınları.
- Esen, H. ve Kayador, V. (2009). Yavuz Turgul sinemasında nostalji. *Selçuk İletişim Dergisi*, 6(1), 154-171.
- Gökçek, Y. Z. (2022). Erken cumhuriyetin hayra yorduğu düş: Yerli ve muasır çizgiler arasında Türk sineması. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 159-176. <https://doi.org/10.47951/mediad.1120687>
- Hardy, C. (2008). Hysteresis. İçinde M. Grenfell (Der.), *Pierre Bourdieu: Key concepts* (ss. 131-148). Acumen Publishing.
- Kaya, A. (2014). Pierre Bourdieu’nün pratik kuramının kilidi: Alan kavramı. İçinde G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı ve Ü. Tatlıcan (Der.), *Ocak ve zanaat* (ss. 397-419). İletişim Yayınları.
- Kayalı, K. (2015). *Yönetmenler çerçevesinde Türk sineması*. Tezkire Yayınları.
- Maton, K. (2008). Habitus. İçinde M. Grenfell (Der.), *Pierre Bourdieu: Key concepts* (ss. 49-65). Acumen Publishing.
- Odabaşı, İ. A. (2017). *Milli sinema: Osmanlı’da sinema hayatı ve yerli üretime geçiş*. Dergâh Yayınları.
- Özbek, D. (2023). *Türk tiyatro yazınında Başar Sabuncu* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pasco, A. H. (2016). *Balzac, literary sociologist*. Palgrave Macmillan.
- Scognamillo, G. (2005). *Türk sinemasında Şener Şen*. Kabalcı Yayınları.
- Thomson, P. (2008). Field. İçinde M. Grenfell (Der.), *Pierre Bourdieu: Key concepts* (ss. 67-81). Acumen Publishing.
- Turgul, Y. (Yönetmen). (1987). Muhsin Bey [Film]. Umut Film.
- Turgul, Y. (Yönetmen). (1990). Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni [Film]. Erler Film.
- Webb, J., Schirato, T. ve Danaher, G. (2002). *Understanding Bourdieu*. Allen&Unwin.
- Yüksel, S. E. (2013). Yavuz Turgul sinemasında toplumsal değişim ve kriz anlatısı. *Selçuk İletişim Dergisi*, 8(1), 282-294.