

-Araştırma Makalesi-

Sinemada Alan, Habitus ve Sermaye: “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” Filmine Bourdieucu Bir Bakış

Abdurrahman Kültür

Özet

Yavuz Turgul’un “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” (1990), toplumsal alanda var olan mücadeleleri sinema sektörü üzerinden inceleyen bir filmidir. Bu film, alandaki belirsiz sınırların nasıl çizildiği, kimlerin bu sınırları aşabildiği ve kimlerin dışarıda kaldığı sorularına yanıt niteliğindedir. Pierre Bourdieu’ya göre toplumsal hayat birçok farklı alanı içerisinde barındırmaktadır ve bu alanlarda sürekli olarak mücadelenin varlığından söz edilebilir. Ona göre alanlarda var olan mücadeleler genelde sermaye düzeyine bağlı olarak gerçekleşmektedir. Ayrıca Bourdieu’ya göre alanlardaki aktörler toplumsal olarak inşa ettikleri habituslara sahiptir ve ayrıca bu habitusları ile de mücadele yer almaktadırlar. Pierre Bourdieu’nun üç kavramı (alan, habitus, sermaye) üzerinden değerlendirildiğinde, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminin bu kavramlara dair içeriğe sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmada da söz konusu film Bourdieucu bir perspektifle, alan, sermaye ve habitus kavramları bağlamında ele alınmıştır. Söz konusu filmde yeni bir alana dahil olmaya çalışan başkarakterin mücadelesindeki sermaye yetersizliği ve habitus farklılıklarına dayalı olarak yaşanan başarısızlıklar kendini göstermektedir. Başkarakter, yeni bir alana dahil olmak istediğinde alanın talep ettiği sermayeyi biriktirememesinden ve girmek istediği alanın habitusuna sahip olamamasından dolayı başarısızlığa uğramıştır.

Anahtar Kelimeler: Alan, Sermaye, Habitus, Yavuz Turgul, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni.

* Dr. Öğr. Üyesi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Türkiye.

E-mail: akultur61@gmail.com

ORCID : 0000-0001-8183-0302

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1530599

Kültür, A. (2025). Sinemada alan, habitus ve sermaye: “Aşk filmlerinin unutulmaz yönetmeni” ilmine Bourdieucu bir bakış. *Sinefilozofi Dergisi*, (20), 1–18. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1530599>

Geliş Tarihi: 08.08.2024

Kabul Tarihi: 20.11.2024



-Research Article-

Field, Habitus, and Capital in Cinema: A Bourdieuan Perspective on “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni”

Abdurrahman Kültür

Abstract

Yavuz Turgul’s “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” (1990) is a film that examines the struggles existing in the social field through the cinema industry. This film addresses the questions of how ambiguous boundaries are drawn within the field, who can cross these boundaries, and who remains outside. According to Pierre Bourdieu, social life encompasses many different fields, and constant struggle can be observed within these fields. He posits that the struggles in these fields generally occur based on the level of capital. Additionally, Bourdieu suggests that the actors within these fields possess habitus that they have socially constructed, and they participate in struggles through these habitus. When evaluated through Pierre Bourdieu’s three concepts (field, habitus, capital), the film reveals how these concepts operate. In this study, the film in question is analyzed from a Bourdieusian perspective, within the context of the concepts of field, capital, and habitus. The main character’s failures in trying to enter a new field are evident due to the lack of capital and differences in habitus. The main character fails because he cannot accumulate the capital required by the field he wants to enter and does not possess the habitus of the field he wants to join.

Keywords: Field, Capital, Habitus, Yavuz Turgul, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni.

* Asst. Prof., Karadeniz Technical University, Faculty of Letters, Department of Sociology, Türkiye.

E-mail: akultur61@gmail.com

ORCID : 0000-0001-8183-0302

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1530599

Kültür, A. (2025). Sinemada alan, habitus ve sermaye: “Aşk filmlerinin unutulmaz yönetmeni” filmine Bourdieucu bir bakış. *Sinefilozofi Dergisi*, (20), 1–18. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1530599>

Received: 08.08.2024

Accepted: 20.11.2024



Extended Abstract

Different areas in social life require the acquisition of different types of capital and different habitus. In this context, individuals who sustain their presence in these fields must possess the capital and habitus of the field they are involved in. Yavuz Turgul's "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni" (1990) is a film that addresses the struggles present in the social field through the cinema industry. This film, which answers the questions of how the ambiguous boundaries in the field are drawn, who can cross these boundaries, and who remains outside, can be evaluated through Pierre Bourdieu's three concepts (field, habitus, capital). "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni" tells the story of a director named Haşmet Asilkan, who is tired of making popular love films and attempts to make a socially themed film.

He writes a script titled "Av ve Avcı" and searches for a producer and cast. Although the process does not go as expected, he does not give up on making the film. Throughout the shooting process, Haşmet faces many problems but remains determined not to quit. Even though he is swindled by the producer, he finishes the film with his own resources. However, he does not achieve the success he anticipated. Later, Haşmet attempts suicide but changes his mind when he receives an offer to direct a popular love film and returns to his old life. In this context, the study examines The "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni" from a Bourdieuan perspective, considering the influence of capital and habitus in the struggle to exist in the field.

This study investigates how the struggle of Haşmet Asilkan to escape from the field in which he feels trapped and his efforts to join the field he desires can be addressed within the conceptual triangle of field, habitus, and capital. Accordingly, the concepts of capital, field, and habitus are first explained. Then, the film "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni" is analyzed in the context of the struggle in the field of art, the transformation of habitus, the effort to join a different field, and the insufficiency of necessary capital.

The main character, Haşmet Asilkan, tries to change his habitus and capital to be included in the leftist cinema field due to a film he wants to make. The effort to change his habitus shows itself from the very beginning of the film. In the first scene of the film, Asilkan tries to reconstruct his habitus by changing his appearance and image practices. Additionally, he tries to change his artistic practices by attending events such as opera and art exhibitions, but these efforts remain meaningless because he lacks the cultural capital level to understand them. Similarly, Asilkan changes the interior decoration of his house, completely altering the frames, books, and magazines in his home. However, the new decoration and the books and magazines he brings out do not belong to his habitus, nor does he have the cultural capital to grasp the content of these books and magazines. Asilkan's consumption practices have also changed as part of his efforts to reshape his habitus, depicted in the film by his switch from cigarettes to a pipe and from raki to whiskey. All these efforts reflect his desire to be included in the field he wishes to operate in. However, these efforts fail because his new habitus cannot compete with his dominant habitus and because his level of capital is insufficient to join the power struggle in the field.

Haşmet Asilkan faces the insufficiency of three different types of capital in his struggle in the field. Lacking connections with anyone in the field he wants to enter, Asilkan struggles with the insufficiency of social capital. As a solution to his social capital deficiency, he links with individuals close to the leftist community in his film, but this solution fails because his own social capital is crucial. Another issue he contends with throughout the film is the insufficiency of economic capital. Unable to finance the film himself, Asilkan makes an agreement with a producer, but when the producer abandons the project, he again faces the insufficiency of capital. Another insufficiency of capital evident in the film is in the area of cultural capital. Asilkan, lacking sufficient cultural capital, tries to overcome this by changing his habitus practices and biography. However, his newly constructed habitus remains artificial, and since his biography is based on a lie, all his efforts fail again. In the end, Haşmet Asilkan fails in making the film he wanted. This failure is essentially the failure to be included in the field he desired to join, and this failure brings him back to the field he belongs to.

The fields present in his social life have trapped Haşmet in a cage, and he tries to escape from this cage throughout the film. According to Bourdieu, the fields present in social life contain a struggle, and actors fight with their capital to seize power in the field. Haşmet, in his own field of making popular love films, possesses the capital, the habitus of that field, and is a dominant figure. However, he does not want to be known as a director of love films and wishes to make a film that can prove his intellectualism. In this case, Haşmet, who tries to enter another field, fails because he lacks sufficient capital—both cultural, economic, and social capital. Because to step outside his own boundaries and enter a new field, he needs the necessary habitus and the cultural, social, and economic capital to do so.

Giriş

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, 1990 yılında Yavuz Turgul tarafından yazılıp yönetilmiş ve aşk filmi çekmekten yorulan Haşmet Asilkan isimli bir yönetmenin toplumsal içerikli bir film çekme girişimini anlatan bir filmidir. Yavuz Turgul'un bu filmi, toplumsal alanda var olan mücadeleleri sinema sektörü üzerinden ele alan bir filmidir. Alan, bu çalışma genelinde Bourdieu'nun tanımladığı çerçevede toplumsal hayatta iktidar mücadelelerinin yer aldığı alanlar olarak ele alınmaktadır. Alandaki müphem sınırlar nasıl çizilmektedir, kimler bu sınırların ötesine geçebilmekte, kimler dışarıda kalmaktadır sorularına cevap niteliğinde olan söz konusu film, bu çalışmada Pierre Bourdieu'nu üç kavramı (alan, habitus, sermaye) üzerinden hareketle değerlendirilmiştir. Toplumsal hayatta var olan farklı alanlar, farklı sermaye türlerini ve farklı habitusları edinmeyi gerekli kılar. Bu kapsamda alanlarda varlığı sürdüren bireyler dahil oldukları alanın sermayesine ve habitusuna sahip olmak zorundadırlar.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filmi farklı perspektiflerden çeşitli çalışmalara konu olmuştur. Yavuz Turgul sineması ile ilgili olarak Türkiye'de farklı tezler yazılmıştır (Çatalbaş, 2012; Battal, 2015; Toker, 2019; Kotan, 2017; Özdemir, 2009) ancak bu tezler spesifik olarak *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmine odaklanmamaktadır. Yavuz Turgul sinemasının farklı filmlerine dair araştırmalar da literatürde mevcuttur. Sivas Gülçur (2024) yaptığı bir çalışmada Turgul'un *Yol Ayrımı* filmi değişim teması ekseninde ele almıştır, Oktan (2019) ise yaptığı bir çalışmada Turgul'un *Yol Ayrımı* ve *Muhsin Bey* filmlerini 1980'li yıllarda yaşanan toplumsal değişim sürecini temele alarak sadakat, masumiyet ve dayanışma kavramları doğrultusunda incelemiştir. Dönmez ve Becerikli (2019) tarafından yapılan bir çalışmada ise Turgul'un *Gölge Oyunu* filmindeki geleneksel seyir sanatlarının yansımaları ele alınmıştır. Kılınç (2008) bir çalışmada ise yabancılaşma kavramından hareketle *Muhsin Bey* filmi üzerine bir değerlendirmede bulunmuştur. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmi üzerine yapılan çalışmalarda daha sıklıkla toplumsal değişim temasına özel bir dikkat sarf edildiği görülmektedir. Yüksel (2003, s. 42-43), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmi yaşanan toplumsal değişimler sonucunda bu değişime ayak uydurmaya çalışan bir karakterin hikayesi olarak ele almıştır. Buna göre, film eski ve yeni arasındaki karşıtlık üzerine kuruludur ve eski olandan yeni olana geçişte yaşanan başarısızlığı anlatmaktadır. Bayburtoğlu'na göre (2005, s. 87) *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmi çekildiği dönemde sinema camiasında yaşananları ele almakta ve yaşanan bu değişimler ile eski sinemadan kendisini koparmaya çalışan bir karakterin hikayesine odaklanmaktadır. Esen ve Kayadar (2009, s. 163) *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminin 1980'li yıllarda meydana gelen değişimleri sonucunda bu değişimlere ayak uyduramayan bir karakterin hikayesine odaklanmaktadır. Erdem (2022)'nin çalışması ise Türkiye'de 1980 sonrası dönem ve neoliberal değişim temasına odaklanarak Yavuz Turgul Sineması'nı incelemiş ve bu incelemede sanat alanında sermaye ilişkilerine odaklanmıştır. Erdem (2022)'in bu analizde ele aldığı filmler arasında *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmi de bulunmaktadır. Sanat alanında 1980 sonrası değişimler temasını merkeze koyan bu çalışmada, Bourdieu'nun sermaye türlerine atıfta bulunularak bir analiz geliştirilmiş olsa da ana karakter olan Haşmet Asilkan'ın kişisel dönüşümünü, bu karakterin öykünme ve değişim çabalarını ve habitusu ile verdiği savaşı, 1980 sonrası neo-liberal atmosfer ile ilişkilendirerek 1980 sonrası sanat camiasında yaşanan dönüşümlere ayak uydurma çabası ile kısıtlamıştır. Oysaki *Aşk Filmlerinin unutulmaz yönetmeni* Haşmet Asilkan'ın kendi

habitusunun öykündüğü habitus ile uyumsuzluğu bu karakterin çocukluk yaşlarına, aile kökenlerine, jenerasyonlar boyunca taşıdığı dezavantajlara yani kısacası 1980 sonrası neo-liberal dönüşümün çok öncesinde şekillenen sınıfsal bir konuma dayanmaktadır.

Türkiye'nin değişen toplumsal ve siyasi atmosferinde bireyin değişimi üzerine odaklanan çalışmalardan farklı olarak bu çalışma, topyekûn gerçekleşen bir sosyal değişim üzerinden filmin ana karakterinin pratiklerinin ve alışkanlıklarının değişme çabasını ele almamaktadır. Aşk filmlerinin unutulmaz yönetmeni olarak kendi toplumsal sınıfsal dinamiklerine sıkıştığını düşünen ana karakterin öykündüğü fakat sahip olamadığı bir başka habitusun pratiklerini edinme çabası ve başarısızlığı üzerinde durulmakta ve Bourdieucu bir perspektifle farklı sermaye türleri üzerinden sınıf analizi yapılması amaçlanmaktadır.

Pierre Bourdieu'nun teorisi film çalışmalarına birçok araştırmada konu olmuştur. Cagle (2016, s. 37)'ye göre Bourdieu'nun çalışmaları, birçok film araştırmacısı tarafından olumlu karşılanmıştır. Ona göre, sinema çalışmaları, kültürel sermaye kavramını kullanarak film tercihlerini ve tüketimini sınıfsal farklılıklar üzerinden analiz eden bir zevk sosyolojisi yaklaşımı benimsemiştir. Bu kapsamda araştırmacılar film çalışmalarında Bourdieu'nun kuramsal yaklaşımından yararlanma yoluna gitmişlerdir (Aydoğan, 2020; Baş, 2022; Bedir, 2019; Çelik, 2023; İpek, 2021). Bedir (2019) yaptığı çalışmada Bourdieu'nun dilsel habitus kavramı bağlamında Asghar Farhadi'nin *Bir Ayrılık* filmini incelemiştir ve ona göre bu film kültürel olarak ayrıcalıklı orta sınıf bir aile ile geleneksel alt sınıf bir aile arasındaki dilsel etkileşim ve çatışmayı ele almaktadır. Baş (2022) ise yaptığı bir çalışmada Seren Yüce'nin *Rüzgarda Salınan Nilüfer* filmini Bourdieu'nun alan, sermaye ve habitus kavramları bağlamında ele almıştır. Baş'a göre filmde ailelerin kültürel sermayeye dayalı statü elde etme mücadelesi ve bu mücadelede geliştirdikleri stratejiler ele alınmaktadır. Karademir ve Kaya (2020) Bong Joon Ho'nun *Parazit* filmini Bourdieu'nun habitus ve sermaye kavramları üzerinden ele almıştır. Karademir ve Kaya'ya göre film sadece ekonomik sermaye yetersizliğini değil bununla beraber kültürel, sosyal ve simgesel sermaye yetersizliklerini ele almakta ve dahası bu yetersizliklerin temelde habitusa bağlı olduğunu göstermektedir.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminin ana karakteri olan Haşmet Asilkan, derinliği olmadığını düşündüğü aşk filmleri çekmekten yorulmuş ve toplumsal içerikli bir film çekmeye girişmiştir. Filmi çekme çabası onun tüm hayatını dönüştürmeye yönelik eylemlerinin tetikleyicisi olmuş ve yaşam pratiklerini dönüştürme yoluna gitmiştir. Bu kapsamda, çalışmada *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmi Bourdieucu perspektifle, alanda var olma mücadelesinde sermayenin ve habitusun etkisi dikkate alınarak ele alınmıştır. Bu çalışmada Haşmet Asilkan karakterinin sıkışıp kaldığı alandan çıkarak dahil olmak istediği alanda verdiği mücadelenin alan, habitus ve sermaye üçgeninde nasıl ele alınabileceği incelenmiştir. Bu doğrultuda öncelikle sermaye, alan ve habitus kavramları açıklanmıştır. Daha sonra ise çalışmanın konusu olan *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmi sanat alanındaki mücadele, habitusu dönüştürme, farklı bir alana dahil olma çabası ve sermaye yetersizliği bağlamında ele alınmıştır. Bu kapsamda araştırmada nitel içerik analizi metodu kullanılmış ve söz konusu kavramlardan hareketle derinlemesine analiz yapılmıştır. İçerik analizi Tavşancıl ve Aslan'a göre (2001, s. 21) "sosyal gerçekliği araştıran nesnel, sistematik, tümdengeliye dayalı okuma aracı olarak önceden belirlenen ölçütlere göre kavramlardan, metinlerden, sözlü veya yazılı materyallerden anlamlar çıkarmayı amaçlayan metodolojik araç ve teknikler bütünü" şeklinde tanımlanmaktadır. Zhang ve Wildemuth'a göre (2009, s. 308), nitel içerik analizi, konuşmaların veya metinlerin anlamlarını ve bunların belirli bağlamlarını bir bütün olarak ele alınmasıdır. Bu analiz yöntemi, metinlerdeki kelimeleri saymanın ötesine geçerek, metinlerde açıkça görülen ya da gizli kalmış anlamları, temaları ve desenleri araştırır. Bu sayede, araştırmacılar toplumsal gerçekliği hem öznel hem de bilimsel bir yaklaşımla kavrama olanağı bulurlar.

Sermaye, Alan ve Habitus

Pierre Bourdieu'nun teorisinin en önemli kavramları arasında olan alan, sermaye ve habitus, birbirinden ayrı düşünülemeyecek mahiyettedir. O, ünlü eseri *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* eserinde söz konusu üç kavram arasındaki ilişkiyi "[(habitus) (sermaye)]+alan=pratik" şeklinde formüle etmektedir (Bourdieu, 2015, s. 157). Bu bağlamda habitus ve sermayenin birleşimi ile alanda kullanılabilecek pratiklerin ortaya çıktığı ifade edilebilir.

Burada öncelikle habitus kavramının neyi ifade ettiğinin açıklanması elzemdir. Bourdieu (2015, s. 254) habitus kavramını "sınıflandırılabilir pratikler ve yapıtlar üretme kabiliyeti ile bu pratikler ve ürünleri ayırt edip değerlendirme kabiliyeti (beğeni) arasındaki ilişki" şeklinde tanımlamaktadır. Buradan hareketle habitus kavramının belirli alanlarda kullanılan pratikler ile bu pratiklere yönelik geliştirilen beğeni yargısını ifade ettiği söylenebilir. Jourdain ve Naulin (2016, s. 42-43), Bourdieu'nun habitus kavramının en genel anlamıyla bir "yatkinlikler sistemi" olduğunu ve bireylerin toplumsallaşma süreçleri boyunca bilinçli veya bilinçsiz olarak benimsedikleri değerleri, yarattıkları algıları ve geliştirdikleri eylem pratiklerini kapsayıcı bir nitelikte olduğunu dile getirirler. Swart (2013, s. 147) ise Jourdain ve Naulin'in ifadelerine benzer şekilde habitusun, sosyalleşme süreci sonucunda bireyin toplumsal hayat içerisinde neyin makul olduğuna karar verebilmesi için geliştirdiği yatkinlikler olduğuna dikkat çeker. Ayrıca ona göre, habitus, bireyin gerçekleştireceği eylemlerin sınırlarını çizer ve toplumsal alanda varlığını sürdürmekte ona yardımcı olur. Smith (2007, s. 188), Bourdieu'nun habitus kavramının içeriğini şu şekilde sıralamaktadır:

1. Belirli davranış kalıplarında hareket etme eğilimi (yaşam tarzı),
2. Dürtüler, beğeniler ve tercihler,
3. Somut hale gelen davranış kalıpları,
4. Bireyin sahip olduğu dünya görüşü,
5. Beceriler ve yetenekler,
6. Fırsatlara ve kariyere yönelik olanaklara ilişkin beklentiler.

Genel anlamda bakıldığında habitus, toplumsal alanda varlığını sürdüren aktörlerin yaşamlarını kolaylaştırabilecek bir mahiyette olup, onların gündelik yaşamlarındaki hedeflerine ulaşmakta ve yaşam pratikleri geliştirmekte onlara yardımcı olan bir dizi alışkanlık sistemini ifade etmektedir. Aktör, geliştirdiği ya da dahil olduğu habitus doğrultusunda yaşamını şekillendirmekte ve bu doğrultuda alanda varlığını sürdürmektedir.

Bourdieu teorisi içerisinde önem arz eden bir diğer kavram ise alandır. Bourdieu alan kavramını "konumlar arasındaki nesnel bağıntıların konfigürasyonu ya da ağı" şeklinde tanımlamaktadır. Ona göre alanda sürekli devam eden bir iktidar mücadelesi söz konusudur ve bu söz konusu iktidara sahip olmak, alanda elde edilecek faydanın da belirleyicisidir. Bourdieu'ya göre toplumsal alan içerisinde siyaset, sanat gibi farklı alanlar mevcuttur. Bu alanlar da farklı mantık yapılarını sahiptir. Bourdieu, burada örnek olarak iktisadi alan ile sanat alanı arasındaki farklılığa dikkat çeker. Ona göre iktisadi alan, işin ön planda olduğu ve akrabalık, arkadaşlık gibi ilişkilerin kabul görmediği bir evreni temsil ederken sanat alanı tam tersi şekilde, maddi kar elde etme yasasının reddini içermektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2016, s. 81).

Bourdieu'ya göre alanlarda, alana yeni gelenler, tekeli savunanlar ve rekabeti yok etmeye çalışanlar arasında bir mücadele söz konusudur. Alandaki bu mücadeleler kaybedilecek ve kazanılacak şeyler olan belirli mücadele nesneleri üzerine kuruludur. Her bir alana has mücadele nesnesi ve bu nesneler için mücadele eden failerin varlığı, alanlar için zaruridir.

Alan içerisindeki mücadeleler genellikle sermayenin nasıl dağıtılacağını belirlemek ve eğer belirli bir dağıtım varsa onu korumakla ilgilidir. Bu alanda iktidarı elinde bulunduran aktörler mevcut durumu korumak için stratejiler geliştirirken, daha az sermaye sahibi olanlar -ki bunlar genellikle yeni katılanlardır- mevcut durumu yıkmak için stratejiler benimserler. Bu durum, herhangi bir alanda yer alan aktörlerin ortak bir dizi çıkarı paylaştığını ve bu çıkarların söz konusu alanın devamlılığını sağladığını göstermektedir (Bourdieu, 2016b, s. 137-140). Bourdieu alanlardaki mücadeleyi oyun metaforu ile açıklar. Tıpkı alanda olduğu gibi oyunlarda da elde edilmesi amaçlanan şey güçtür ve bu gücü elde edilmek sahip olunan sermaye düzeyine bağlıdır. Bourdieu burada oyun metaforunun alanla benzer bir özelliği olarak her ikisinin de kendine has özelliklerinin olmasına dikkat çeker. Bir başka ifadeyle, ona göre, her oyunun kendine has kuralları vardır ve mücadele bu kurallar etrafında devam ettirilir (Bourdieu, 1999, s. 38-39).

Genel anlamda bakıldığında alan kavramı, malların, hizmetlerin, bilginin ve statünün üretildiği ve dolaşıma sokulduğu ortamları ve bu alanlardaki faillerin ellerindeki farklı sermaye türleri ile mücadele ettikleri, yoğun rekabetin söz konusu olduğu bir süreci ifade etmektedir. Bu kapsamda, Bourdieu'nun alanlar teorisinin aslında onun ortaya attığı sermaye türlerine ve ona sahip olunmasına yönelik mücadelelere dayandığı söylenebilir (Swartz, 2013, s. 167).

Bourdieu, alan kavramı ile ilgili tartışmalarında sermaye kavramına sıklıkla vurgu yapmaktadır. O, ekonomik, sosyal, kültürel ve simgesel olmak üzere dört tür sermayeden bahsetmektedir. Ekonomik sermaye, toplumsal alanda varlığını sürdüren bireyin elindeki ekonomik kaynaklarını kapsamaktadır. Ekonomik sermaye düzeyinin yüksek olması diğer sermayelere erişimde kolaylık sağlamaktadır (Jourdain ve Naulin, 2016, s. 106). Bourdieu'nun vurguladığı bir diğer sermaye türü olan sosyal sermaye, ona göre, "sürdürülebilir bir ilişki ağına sahip olma ile bağlantılı mevcut veya potansiyel kaynakların toplamı"nı ifade etmektedir. Ona göre bir gruba ait olmanın sağladığı kazançlar aynı zamanda bu kazançları elde etmenin önünü açan dayanışmanın da temeli konumundadır. Bir kişinin sahip olduğu sosyal sermaye ağı, ihtiyaç duyduğunda harekete geçirebildiği ağlara ve bu ağlardaki kişilerin sahip oldukları sermaye düzeyine bağlıdır (Bourdieu, 1980). Bu kapsamda sosyal sermaye alandaki aktörün ihtiyaç duyduğu zamanlarda kullanabileceği ya da harekete geçirebileceği ağları kapsar mahiyettedir. Aktör, toplumsal alanda varlığını sürdürebilmek ve sermaye düzeyini arttırabilmek için çoğu zaman bu ağlara ihtiyaç duyabilmektedir. Aslında, sosyal sermaye alandaki rekabet içerisinde bireyin varlığını sürdürmesinde etkili olan, çoğu zaman yürüteceği faaliyetleri kolaylaştıran ve ayrıca sahip olduğu habitusu şekillendiren ve ondan şekillenen bir içeriğe sahiptir.

Kültürel sermaye ise Bourdieu'nun sermaye kavramına yönelik tartışmaları içerisinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Kültürel sermaye en genel anlamıyla sosyal sınıflar arasında bilinç düzeyine bağlı olarak ortaya çıkabilen niteliksel ya da niceliksel farklılıkları ifade etmektedir (Moore, 2008, s. 102). Bourdieu'ya göre kültürel sermaye somutlaşmış, nesneleşmiş ve kurumsallaşmış olmak üzere üç şekilde var olabilmektedir. Somutlaşmış kültürel sermaye insanın zihinsel ve bedensel olarak pratikleşen eğilimlerini, nesneleşmiş kültürel sermaye resim, kitap, enstrüman gibi kültür nesnelerini, kurumsallaşmış kültürel sermaye ise bireyin akademik niteliklerini kapsamaktadır (Bourdieu, 2002, s. 282).

Bourdieu kültürel alanda varlığını sürdürme konusunda sınıfsal konuma vurgu yapar ve kültüre yönelik önemli vurguları onu birçok sınıf analistinden de ayırır. Bourdieu, sınıf analizlerinde kültür ve yaşam tarzını göz ardı eden eğilimlere karşı çıkar ve bireylerin yaşam deneyimlerini, şanslarını ve habituslarını şekillendiren sosyal mekânın etkisini vurgular. Ona göre, bir bireyin sosyal konumu ve bu konumdan doğan eğilimleri sınıf bilincine yol açar (Crossley, 2013, s. 85-86). Bourdieu toplumsal sınıfı sermayenin hacim ya da yapısıyla, cinsiyet,

yaş, etnik köken, gelir, eğitim seviyesi, üretim ilişkileri gibi niteliklerle sınırlandırmamakta, o toplumsal sınıfı her bir niteliğin kendine has etkileri ve ilişkileri bağlamında ele almaktadır (Bourdieu, 2015, s. 169-170). Burada Bourdieu'nun bir sınıf habitusundan bahsettiği söylenebilir. Ona göre farklı varoluş koşulları farklı habitusları yaratır, yani farklı habitusların farklı pratikler zinciri oluşturacağı söylenebilir (Bourdieu, 2015, s. 255). Bu bağlamda bakıldığında farklı uzamlar, farklı pratikler zinciri, yani farklı habituslar yaratabilmektedir. Ayrıca farklı toplumsal koşulların farklı sermaye kazanımlarını doğuracağı ve alanlara dahil olmada eşitsizlikler yaratacağı da söylenebilir. Alandaki eyleyiciler sermaye biriktirme ve sınıflar arası geçişte habitus pratiklerini dönüştürme çabası içerisine girebilir. Bourdieu toplumsal uzamda elde edilen sermayenin aslında sınıfsal bir analizini de yapar. Ona göre toplumsal uzamda elde edilen sermaye kendisini fiziksel uzamda göstererek bir ilişkisellik yaratır. Toplumsal uzamda var olan yüksek / alçak ya da sağ / sol gibi ayrımlar kendisini fiziksel uzamda da göstermektedir. Bourdieu bulunulan yer ile tanımlanmaya dikkat çekerek, evsizlerin toplumsal varoluştan yoksun olduğuna, yüksek sosyete mensup olmanın da toplumsal dünyanın yüksek mevkilerini işgal etmek olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda her birey konumlarının varlığı ile toplumsal uzamda yer edilmekte ve tanınabilmektedir (Bourdieu, 2016a, s. 162-163). Egemen sınıflar uzamından bahseden Bourdieu, bunu ekonomik ve kültürel sermaye bağlamında ele almaktadır. Ona göre bir egemen sınıfın kültürel sermayesi daha yüksek ise çocuklarına eğitim vermek ve onların kültürel niteliklerini artırıcı etkinliklere katılması konusunda teşvik etme eğilimi gösterir. Egemen sınıfın ekonomik sermayesi daha yüksek ise kültüre ve eğitime yönelik yatırımın daha azaldığı görülmektedir (Bourdieu, 2015, s. 184) Bu kapsamda bakıldığında Bourdieu'nun toplumsal uzamda toplumsal sınıfların yansımalarına dikkat çektiği görülmektedir.

Bourdieu, *Ayrım*'da farklı toplumsal sınıflardan gelen insanların eğitimdeki ve estetik beğenideki farklı düşüncelerinin temelinde yatan unsurun kültürel sermaye olduğunu iddia eder (2015: 130). Ona göre sanat ve beğeni kavramları da alandaki aktörlerin habitusuna ve kültürel sermayesine bağlıdır. O kültürel sermayesi yüksek olan birinin üst-kültür tarafından üretilen sanat nesnelere ilgi duyacağını ve beğenisinin daha yüksek olacağını iddia eder. Başka bir eseri *Sanat Sevdası*'nda da bu düşüncesini destekleyecek nitelikte kültürel eserlere erişimin kültürlü sınıfın ayrıcalığı olduğunu iddia etmektedir (Bourdieu ve Darbel, 2017). Bourdieu Jean-Claude ile yazdığı *Yeniden Üretim* isimli eserde eğitim ve sermaye ilişkisinden bahseder ve öğrencinin geldiği toplumsal kökenin birey üzerindeki etkisine vurgu yapar. Burada kültürel sermaye ile dil sermayesini birleştirir. Ona göre öğrenci yeterli kültürel sermayeye sahip değilse ya da sermayesi yüksek bir aileden gelmiyorsa dil anlamında da kendini geliştiremeyecek bunun bir sonucu olarak da eğitimden verim alamayacaktır. Çünkü üst tabakadan gelen bir ailenin çocuğu ile işçi bir ailenin çocuğu aynı dilsel becerilere sahip olmayacaktır. Burada Bourdieu aslında eğitimdeki fırsat eşitsizliğini dil üzerinden okumaktadır (Bourdieu ve Passeron, 2019). Eğitim üzerine fikirlerini kaleme aldığı başka bir eseri olan *Varisler*'de bahsettiği ekonomik, kültürel ve sosyal sermayenin tümünün eğitimde etkili olduğu fikrini savunur. Ona göre yeterli imkana sahip olmayan bireylerin çocukları eğitimde belli mesleklere yönlendirilecektir ve burada kalmaları gerekecektir. Zaten kendisinin sosyal sermayesi de diğer alanlara geçişte önünde bir engel olacaktır (Bourdieu ve Passeron, 2015). Alanlar kavramından hareketle sermaye kavramına baktığımızda Bourdieu alanda bir oyunun varlığından söz ederek, bu oyunda başarının anahtarını sermayede görür. Toplumsal alanda oyuna katılmak veya aktör olmak isteyen birey bunu ancak sermayesiyle gerçekleştirebilecektir.

Sanat Alanındaki Mücadelede Sermaye: Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni

Değişen sanat dünyası ve buna bağlı olarak farklılaşan mücadele ortamında filmin başkarakteri toplumcu bir film çekme çabası içerisine girerek ve bunun için birçok zorluğu aşmaya çalışarak yeni bir sanat alanına dahil olmaya çalışmaktadır. Filmde kendi ifadesiyle

“devrimci bir film” çekmek isteyen Haşmet Asilkan karakteri, yazdığı “Av ve Avcı” filmi ile yeni sanat alanına girme çabasını fiili olarak başlatmıştır. Bu doğrultuda yaşam pratiklerini dönüştürme yoluna da gitmiştir. Başkarakterin değişim çabası aslında kendi habitusunu dönüştürerek yeni sanat alanına dahil olma arzusunun bir neticesidir.

Habitusu Dönüştürme Çabaları ve Alana Dahil Olma Mücadelesi

Filmin ilk sahnelerinde başkarakter Haşmet Asilkan’ın habitusunu dönüştürmeye dair çabaları kendini göstermektedir. Habitusunu değiştirebilmek için öncelikle imaj pratiklerini dönüştürmeye çalışan Haşmet Asilkan, filmin ilk sahnesinde yeni pratikleri denemektedir. Haşmet Asilkan, dönemin toplumcu filmlerinin ve sol sinemasının bir üyesi olabilmek için verdiği mücadelede ilk başta en kolay olandan başlamıştır, imajını değiştirmek ve değişiklik için gözlemlediklerini taklit etmek onun için başlangıçta en kolay yoldur. Kabul görmek için bunun zaruri olduğuna inanan Haşmet Asilkan, hayalini kurduğu dünyaya dahil olabilmek için alanın talep ettiği habitusu inşa etmek zorunda hissetmektedir, bunu da kendisi için en kolay gördüğü yoldan başlayarak yapmaktadır. Burada sadece imaj pratikleri değil, gündelik yaşam pratiklerinin de dönüştüğü ilk sahnelerde kendini göstermektedir.



Görsel 1: Haşmet Asilkan’ın imaj pratiklerinin değişimi öncesi (Turgul, 1990)



Görsel 2: Haşmet Asilkan’ın imaj pratiklerinin değişimi sonrası (Turgul, 1990)

Haşmet Asilkan, filmin giriş sahnesinde yeni imajını şekillendirirken karşımıza çıkmaktadır. Değiştirdiği imajı dahil olmak istediği alanın nesneleşmiş pratiklerini kapsamaktadır. Başka bir ifadeyle kendisi dönemin sol sinemasının temsilcilerinin giyim pratiklerini, benimsemeye veyahut taklit etmeye çalışmaktadır. Gözlük takmış, sakal bırakmış, fular ve yelek kombini yapmış ve pipo içmeye başlamıştır. Bunlar aslında dahil olmak istediği yeni alanın beğenilerini, tercihlerini, dünya görüşlerini yansıtan nesneleşmiş göstergelerdir. Asilkan, çekmek istediği yeni filmi için, daha önce hiç dahil olmadığı bir alanın kaidelerini hayata geçirmek ve bu sayede de alanda var olma mücadelesine dahil olmak istemektedir. Aslında burada bir habitus dönüşümünün varlığı söz konusudur. Asilkan’ın habitusuna ait olmayan bu imaj pratikleri, kendisinin dahil olmayı istediği alana özgüdür ve kendisine yabancısıdır. Kendisi “sıradan” aşk filmleri çeken bir kişi olarak bu imajı daha önce hiç denememiştir, bunlar onun habitusuna ait değildir. Filmin ilerleyen sahnelerinde kendisinin bu imaj değişikliği çevresinin dikkatini çekmiş ve dile getirilmiştir. “Sakal yakışmış Haşmet abi” şeklindeki diyaloglar aslında dahil olduğu habitustaki imaj kabullerinin dışında bir pratiği hayata geçirdiğinin ve bu nedenle dikkat çektiğinin göstergeleridir. Dahası yapımcı ile görüşürken çekmek istediği filmde ısrarcı olması sonrasında, yapımcının “sakal koyuvermekle olsa bu işler” şeklindeki ifadesi onun girmek istediği alanın dışında ve bu alanın habitusuna uzak bir konumda olduğunun bir başka göstergesidir.

Haşmet Asilkan, yeni bir alanda dahil olmak için gündelik yaşam pratiklerini değiştirme yoluna giderek operaya gitmiş ama kendi habitusunda olmayan bir pratik olması ve operayı izleyebilecek, anlamlandırabilecek bir kültürel sermayesinin olmayışı dolayısıyla orada

uyuyakalmıştır. Aynı şekilde resim sergisine gittiği sahnede ise resimlerde anlam arayabilecek veyahut onları yorumlayabilecek bir sermaye düzeyine sahip olmadığı için anlamsız yüz ifadeleri ile resimlere baktığı görülmektedir.



Görsel 3: Ev içi dekorasyon öncesi (Turgul, 1990) Görsel 4: Ev içi dekorasyon değişimi (Turgul, 1990)

Haşmet Asilkan'ın ev içi dekorasyonunda da habitusunu değiştirme arzusunun yansımaları kendini göstermektedir. Filmin ilk sahnelerinde evinin duvarlarında asılı olan Yeşilçam Sineması'nın önemli isimlerinin fotoğraflarını, evine Jeyan'ı davet ettiğinde "artık sizleri kaldırmamanın vakti geldi" şeklindeki ifadesi ile duvarından indirmiştir. Onlar yerine hayatını toplumcu filmlere adanmış bir kimlik inşa etme çabasına bağlı olarak yukarıdaki görseldeki çerçeveleri yerleştirmiştir. Ayrıca Jeyan'ı evine davet ettiği sahnede evdeki eski kitapları raf arkalarına saklamış, dönemin önemli sol dergilerini görünür kılabilmek için sehpanın üzerine koymuş, evde klasik müzik çalmaya başlamıştır. Yaşam alanını değiştirmeye yönelik bu çabalarının arkasında sadece Jeyan'dan hoşlanmış olması yer almamaktadır, aynı zamanda bir oyuncusuna kendini kanıtlama arzusunun varlığı da burada oldukça önemlidir. Kendisi dönemin önemli yönetmenlerinin ve sol sinemaya yönelik filmler çeken kesimin içerisinde olduğuna dair bir imaj çizerek oyuncusuna filmi için yeterli habitusa sahip olduğunu kanıtlamak istemektedir. Asilkan'ın bu çabası aslında alanda var olabilecek habitusa sahip olmamasını gizlemek ve çekmek için mücadele ettiği filminin içeriğine dair bir yaşanmışlığı olduğu imajını çevresine kabul ettirebilmektir. Toplumsal uzamda sınıfsal konumu dolayısıyla farklı habitus pratiklerine sahip olan Asilkan, kendi sınıfsal konumundan kurtulabilmek ve kültürel anlamda yeni bir alana dahil olabilmek için sınıf habitusunu da dönüştürmeye çalışmaktadır. Ancak geçmiş deneyimleri ve toplumsal uzamda elde ettiği sermayenin fiziki alana yansıma biçimi farklılaştığı için bu çabası yapay kalmıştır. Kültürel sermayesinin fiziki uzama yansıması ana akım filmler çeken yönetmenlerin görsellerini içerirken, fiziki uzamını değiştirmiş ve yeni görseller kullanmış olsa dahi sınıfsal konumu dolayısıyla sahip olduğu sermaye düzeyi bu değişimin başarısız olması sonucunu doğurmuştur. Neticede alandaki eyleyicilerin habitus pratiklerini fiziki uzamına yansıtarak yeni bir kimlik yaratma çabası sonuçsuz kalmıştır. Asilkan'ın yaptıkları aslında girmek istediği alandaki egemen sınıfın habitus pratiklerini bir taklitten öteye geçememektedir.

Filmde habitusunu değiştirmeye yönelik çabalarının bir yansıması da Haşmet Asilkan'ın tüketim pratiklerindeki değişimlerde görülmektedir. Eskiden sigara içen Asilkan, artık pipo içmektedir. Çünkü kendisi dahil olmak istediği alanda pipo içildiği ve bunun kabul gören tüketim pratiği olduğuna inanmaktadır. Bu sebeple dahil olmak istediği alanın tüketim pratiklerini de benimsemeye veyahut taklit etmeye çalışmaktadır. Ancak filmin son sahnelerinde, çektiği filmde beklediğini alamayan Asilkan, tekrar sigara yakmıştır ve Jeyan ona "sen sigara içer miydin" şeklinde bir tepki vermiştir. Habitusunu dönüştürmekteki asıl amacı olan alana dahil olma mücadelesinde yenik düşmesi, ait olduğu habitusunun pratiklerinin de geri dönmesi sonucunu doğurmuştur. Ayrıca Av ve Avcı filminin tanıtım galasında da benzer bir tüketim pratiği dönüşümüne rastlanılmaktadır. Galada içki olarak viski dağıtılmış, buna

karşılık yapımcı neden viski dağıtıldığını sorduğunda “Valla Haşmet Bey söyledi” şeklinde cevap almıştır. Haşmet Asilkan, girmek istediği alanda iktidar sahiplerinin tüketim pratiğinin viski olduğunu düşünmüş ve yapımcının “rakı, cin neyinize yetmiyor” şeklindeki ifadesinden de anlaşılacağı üzere kendi pratiklerini reddetme yoluna gitmiştir. Burada Asilkan, ortaya koyacağı sanat nesnesinin beğenilmesi ve kabul görebilmesi için öncelikle kendi habitusunun onaylanması gerektiğinin de farkındadır.



Görsel 5: Haşmet Asilkan'ın ilk ailesi, çocuğu ve torunu (Turgul, 1990)



Görsel 6: Haşmet Asilkan'ın ikinci ailesi, eski eşi ve ailesi (Turgul, 1990)

Haşmet Asilkan'ın bahse konu olan habitusunu dönüştürme çabası hayatındaki ilk değişim çabası değildir. Görsel 5 ve Görsel 6'daki aileleri ilk habitusunun dönüşümünü ortaya koymaktadır. Görsel 5, “kundura tamircisi Fahri'nin oğlu Mümin”, Haşmet Asilkan olarak kendini yeniden kurgulamadan önceki habitusuna ait olan kızını izleyicinin tanıdığı sahnedir. Görsel 5'te ayrıldığı ilk eşinden olan çocuğu ve torunu, onun ilk evliliğinin yapısını temsil etmektedir. Kunduracının oğlu Mümin olarak Asilkan'ın ilk ailesi dindar bir yapıdadır. Ancak Görsel 6'ya bakıldığında ise onun ikinci evliliğinin oyunculuk için çabalayan bir kadınla olduğu ve bu kadının ise daha seküler olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Asilkan'ın muhafazakar bir aileden geldiği ve ilk habitusunun bu çerçevede şekillendiği söylenebilir. Ancak daha sonra aşk filmlerinin unutulmaz yönetmeni Haşmet Asilkan olarak habitusunu dönüştürmüştür. Asilkan, aslında kundura tamircisi Fahri'nin oğlu Mümin'den aşk filmlerinin unutulmaz yönetmeni Haşmet Asilkan'a dönüşmeyi başarabilmiştir. Aile geçmişinde toplumsal olarak alt sınıftan gelen Asilkan, daha sonra aşk filmleri çekerek sınıfsal konumunu değiştirmiş ancak kültürel sermaye düzeyi geldiği sınıfsal konum dolayısıyla fazla gelişmemiştir. Asilkan, ekonomik sermayesini arttırarak sınıfsal konumunu ilerletmiş bu sayede de habitusunu bir kere değiştirmeyi başarabilmiştir. Yani eski sınıf habitusu pratiklerini dönüştürebilmiştir. Ancak ailesinin sınıfsal konumu onun sadece ekonomik sermayesini değiştirebilmesine kültürel sermayesinin ise belirli bir noktada kalmasına sebep olmuştur. Dahil olmak istediği sol orta sınıfın habitus pratikleri için geçmişten gelen bir sermaye birikimi olması gerekirken, Asilkan bu pratikleri edinebilecek bir aile ve sermaye geçmişine sahip değildir.

Genel anlamda bakıldığında Haşmet Asilkan karakteri yıllarca yönetmeliğini yaptığı aşk filmlerini çekmekten vazgeçerek, yeni bir senaryo yazarak ve bunu da toplumcu bir film olarak ifade ederek habitusunu dönüştürme, yeni bir alana girme çabasının temelini atmıştır. Bunu başarabilmek için de öncelikle imaj pratiklerini değiştirmiş, tükettiği sanat nesnelerinde dönüşüme gitmiş ve tüketim pratiklerini farklılaştırmaya çalışmıştır. Ancak nihayetinde kendisini, habitusunu dönüştürme ve yeni bir kimlik inşa etme çabaları en temelde ekonomik, kültürel ve sosyal sermayesinin yetersizliği dolayısıyla başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Dahil Olmak İsteddiği Alanda Mücadele ve Sermaye Yetersizliği

Haşmet Asilkan'ın, *Av ve Avcı* filmini çekebilmek için ihtiyaç duyduğu sermayeye sahip olabilmek adına hayatında yaptığı tüm değişiklikler amacına ulaşmada oldukça önemli adımlardır. Ancak nihayetinde yaptığı tüm değişiklikler yetersiz kalmış ve mücadelesinde başarısız olmuş, kendi alanının habitusunu işletebildiği eski yaşantısına geri dönmüştür. Tüm bu çabası temelde habitusun dönüşümünün zor olması ve bireyde gömülü olması sebebi dolayısıyla başarısızlığa uğramıştır. Haşmet Asilkan, film boyunca hem ekonomik, hem kültürel, hem de sosyal sermaye yetersizliği ile mücadele etmiştir. Bunun için de tüm sermaye yetersizliklerini aşabilmek adına belli stratejiler geliştirmiştir. Ekonomik sermayesi yetersizliğini çözmek için önce bir yapımcı ile anlaşmış ancak daha sonra yapımcının projeyi yarıda bırakıp kaçmasıyla sermaye yetersizliği ile yeniden yüzleşmek zorunda kalmıştır. Kültürel sermaye yetersizliğini çözebilmek için ise imaj ve tüketim pratiklerini değiştirmeye çalışmış, ancak bu da girmek istediği alandaki aktörlerde olduğu gibi çocukluktan beri tekrarlanan pratikler olmadığı için yapay kalmış ve yine sermaye yetersizliği ile yüzleşmiştir. Sosyal sermaye yetersizliğini aşmak için ise eski çalışma arkadaşlarıyla çalışmamayı tercih etmiş, sol kesime yakın kişileri ekibine dahil etmiştir. Ancak bu kişileri ekibine dahil etse bile girmek istediği alandaki sermaye düzeyi yüksek ve iktidara sahip aktörlere ulaşma konusunda başarısız olmuştur.



Görsel 7: Haşmet Asilkan bir etkinlikte bulunurken (Turgul, 1990)



Görsel 8: Haşmet Asilkan kahvehanede bulunurken (Turgul, 1990)

Haşmet Asilkan, Görsel 7'de bir etkinlikte masasının etrafında kimse olmadan etraftaki insanlara selam vermektedir. Etraftaki insanlar ise kendisini tanımayan, selam verdiğinde şaşkınlık yaşayan kişilerdir. Görsel 8'de ise bir kahvehanede arkadaşları ile oyun oynamaktadır ve aynı zamanda sinema camiasından tanıdıkları ile burada diyaloglar kurmaktadır. Görsel 7'de bulunduğu mekandaki yalnızlığı ile Görsel 8'de yer alan etraftaki kalabalık sosyal sermaye düzeyinin ve biçiminin bir göstergesi niteliğindedir. Bir başka ifadeyle çekmek istediği filmin kabul göreceği alanın aktörlerinin bulunduğu bir baloda yalnız kalan Asilkan, aşk filmlerinin hâkim olduğu alanda ise adeta iktidara sahip bir aktör konumundadır. Alanları belirleyen sosyal sermaye biçimine bakıldığında kendi ifadesiyle "solcu bir film" çekmek isteyen Asilkan, bu filmi sunmak istediği alanın sosyal sermaye düzeyine sahip değilken aşk filmlerinin hâkim olduğu alanda yeterli sermayeye sahip konumdadır.

Haşmet Asilkan'ın sosyal sermaye yetersizliği çekmek istediği filmdeki kast sürecinde ve film ekibini belirleme aşamasında kendini belli etmektedir. Müjde Ar'ı filmde oynatmak isteyen Asilkan, bir şekilde ona ulaşır ancak beklediği karşılığı bulamaz. Müjde Ar filmde oynamak istememiştir. Yönetmen asistanı olarak seçtiği kişiyi belirlerken becerilerinden ziyade onun sosyal sermayesini dikkate alarak belirlemiştir. Asistan Tolga, Asilkan için sol sinema içerisinde önemli bağlantıları olan ve bu sayede de filmini bitirdiğinde camiaya filmin ulaşmasında önemli katkısı olacak biridir ve yeni hapisten çıkmasını olumsuzlayan yapımcısına karşı Asilkan bunu filmde "daha iyi, sol takımla ilişkileri var ve zamanı gelince bize yarayacak" şeklinde ifade ederek savunmaktadır.

Yeni sosyal sermaye kurma çabasında, eski sosyal sermayenin reddi de filmde dikkat çekmektedir. Asilkan, aşk filmleri çekerken oluşturduğu sosyal sermayesini bazen gönüllü olarak bazen de gönülsüzce reddetme yoluna gitmiştir. Daha önceden filmlerinde sürekli oynattığı Yeşilçam'ın tanınmış simalarını Av ve Avcı filminde de oynamak istediğinde asistanı Tolga tarafından uyarılmış ve bu kişilere filmde yer vermemiştir. Yeni bir alana girerken eski sosyal sermayesini bir kenara bırakmaya çalışan Asilkan, yine de filminin başkarakteri olarak eski arkadaşı olan Nihat'ı seçmek zorunda kalmıştır. Müjde Ar filminde oynamayı reddedince de Jeyan'ı kadın başkarakter olarak seçmiş ve "içeri girip çıkmış" şeklindeki ifadesi ile de bunu bir başarısızlık olarak görmemeye çalışmıştır. Çünkü içeri girip çıkması Asilkan için sol camiada önemli bir kaidedir ve filmim bu camiaya ulaşması için de oldukça mühimdir. Müjde Ar'ın reddini de kendi başarısızlığı olarak görmek istemeyen Asilkan bunu filmde "“Müjde neden olmadı. Çok basit ben istemedim. Dün gece düşündüm madem yeni yüz yeni yüz diyoruz, Müjde yeni mi, hayır eski. Açtım telefonu kusura bakmayın film ertelendi dedim. Napayım önce film (Turgul, 1990)” şeklinde kendi arkadaşlarına yalan söyleyerek ifade etmiştir. Sosyal sermaye yetersizliğini gizlemek isteyen Asilkan, Müjde Ar'ın reddini filmi öncellemesine bağlayarak sosyal sermaye yetersizliğini ve aktör olmak istediği alanda başarısız olabileceği ihtimalini gizlemeyi amaçlamıştır.

Haşmet Asilkan'ın "hem bu film ciddi, daha öncekiler gibi değil" şeklinde ifade ettiği filmini çekmek için sosyal sermaye yetersizliği ile mücadele ederken aynı zamanda ekonomik sermaye yetersizliğiyle de yüzleşmiştir. Filme başladığı yapımcı istediği maddi kaynağı film çekimine aktarmadığı için Asilkan, ekonomik anlamda sorunlar yaşamaya başlamıştır. Sis makinesi istediğinde yapımcının bunu kabul etmemesi üzerine Asilkan "“yeni reklam filmlerine bakın, onları yapanlar da Türk çocukları (Turgul, 1990)” diyerek medya camiasında yaşanan dönüşümü ve buna ulaşabilmek için de yeterli ekonomik sermayeye sahip olunması gerektiğini vurgulamıştır. Ancak film ekibinden "para, senin prodüktörünün donu yok" şeklinde karşılık almış ve yapımcısının ekonomik sermayesinin durumunu gözler önüne sermiştir. Filmin devam eden bölümünde yapımcı piyasaya yüklü bir miktar borçlanarak kaçmış ve Asilkan tek başına kalmıştır. Ekonomik sermayesinin yetersizliği ile burada derinden bir yüzleşme yaşamasıyla, Asilkan eski kızının ve eşinin yanına giderek yardım istemekte çareyi bulmuştur. Bu da eski sosyal sermayesinin devreye girdiğinin bir göstergesidir. Burada eski eşinde belli bir miktar para bulan Asilkan zorluk içerisinde filmi bitirmiş ancak filmin kurgusu için yeterli parayı bulamadığı için sonunda film kopyalarını çalmak zorunda kalmıştır. Asilkan'ın "bu benim ilk filmim bundan önce film yapmış saymıyorum kendimi" diye ifade ettiği filmi için hırsızlık dahi yapmayı göze alması, içinde bulunduğu alandan çıkabilme arzusunun bir yansımasıdır. Ancak bunu yapabilmek için ne sosyal ne de ekonomik sermayesi yeterli kalmıştır, çareyi hırsızlık yapmakta bulması bunun filmdeki en net göstergesidir.

Haşmet Asilkan film boyunca mücadele ettiği en önemli sermaye yetersizliği kültürel sermayede olmuştur. Filmin giriş sahnesinden itibaren kültürel sermaye düzeyinin değiştirmeye ve bazen de gizlemeye çalışan Asilkan, tüm mücadelesini girmek istediği alanda var olabilmek için vermiştir. Asilkan'a göre artık Yeşilçam Sineması düşüş yaşamakta ve yönetmen sinemasını hakimiyeti söz konusu olmaktadır. Bunun için de artık sol sinema anlayışıyla film yapılması gerekiyordu. Ancak Asilkan'ın asıl amacı hatırlanabileceği ve ölümsüz olabileceği bir film yapabilmektir. Kültürel sermaye düzeyinin oldukça önemli olduğu sanat alanında sermayenin edinilmesi sadece kişisel çabaya bağlı olmamakta, geline sosyal çevre ve aile sermayenin gelişimi için oldukça önemlidir, buna bağlı olarak da söylenebilir ki aslında Asilkan, film boyunca gelmiş olduğu sosyal çevreyi, aile geçmişini değiştirmeyi amaçlamaktadır. Kendi ailesinin yanı sıra evlilikleri de sermaye düzeyine etki eden ve onun sermaye düzeyini gösteren mahiyete sahiptir. Asilkan burada sol sinemaya ideolojik olarak yaklaşma çabası içerisinde değildir, o çocukluğundan beri öykündüğü "galatasaraylılar, diplomat çocukları, kolejlılar"ın var olduğu alan olduğu için sol sinemaya film yapmak istemektedir. Bir başka ifadeyle geçmişten beri öykündüğü bir gruba yaklaşabilmek için sol ideolojije yakın bir film çekme çabası içerisine girmiştir.

Asilkan imajını değiştirerek, sosyal çevresine girmek istediği sanat alanından birilerini alarak kültürel sermayesini arttırmaya çalışmıştır. Kültürel sermaye düzeyine dair söylemleri genellikle Jeyan karakteri ile kurduğu yakın ilişkilerde kendini göstermektedir. Jeyan'dan etkilenen Asilkan onu etkileyebilmek için ve aslında çektiği filmin gerektirdiği sermayeye sahip olduğunu kanıtlayabilmek için ona geçmişi ile alakalı olarak yalanlar söylemiştir. O, Jeyan'ı evine ilk davet ettiğinde sadece evindeki dekorasyonu değiştirmekle kalmaz aynı zamanda hayat hikayesini de değiştirir. Jeyan'a Galatasaray mezunu olduğunu, okulu sinema için bıraktığını ve içeri girip çıktığını söylemiştir. Bu göstermektedir ki Asilkan, girmek istediği sanat alanının gerekli kıldığı sermaye düzeyine ulaştırabilecek kaidelerin bunlar olduğuna inanmaktadır ve biyografisini bu doğrultuda yeniden inşa etmektedir. Aslında o, kendi habitusunu, biyografisini değiştirerek yeniden kurgulamakta ve kültürel sermaye düzeyini gizlemeye çalışmaktadır. Biyografisini yeniden kurgulamasının bir sebebi de aslında geçmişten beri hayatını etkileyen sınıfsal konumunu gizleme çabasıdır. Geldiği sınıfsal konumun hayatındaki başarısızlıkları ya da sıkışıp kaldığı alanı belirlemesi gerçeğinden kaçma girişimidir.

Filmde Jeyan ikinci defa Asilkan'ın evine geldiğinde onunla sohbet ederken kurduğu cümleler Haşmet'in geçmişi ve toplumsal sınıfı hakkında bize bilgi vermektedir. Mümin'in "çok isterdim bir fakülte bitirmeyi, onlar gibi olmayı. Onların sanat dergilerinde fotoğraflarını gördüğüm zaman hep kıskandım. Onlar dediğim, ressam, heykeltıraşlar, edebiyatçılar, diplomat çocukları, kolej mezunları, Galatasaray mezunları. Bir de ben, kundura tamircisi Fahri'nin oğlu Mümin (Turgul, 1990)" şeklindeki ifadeleri girmek istediği alan için verdiği mücadeledeki eksikliklerini ortaya çıkarırken geldiği toplumsal sınıfı da bize göstermektedir. Kendisi geldiği toplumsal sınıftan ötürü yeterli eğitime, kültürel ve sosyal sermayeye sahip olmadığı için sinemada belirli sınırlar içerisinde kalmıştır. Burada aslında Haşmet'in alanda var olma çabası ilk olarak isim değişikliğiyle başlar, kendisinin gerçek ismi Mümin'dir. Ancak sinema alanında kabul görmemesi ihtimaline karşı ismini değiştirir. Bu göstermektedir ki sınırları içerisinde bulunduğu ya da içerisine girmeye çalıştığı alanın koşullarını sağlamak için Haşmet uzun süreden beri çabalamaktadır.

Asilkan aslında kültürel sermayesi düzeyinin etkisiyle filmde bir dil sermayesi yetersizliği de yaşamaktadır. Özellikle Müjde Ar'ı ikna etmek için evine gittiğinde filmini anlatırken kurduğu "baba ve kız teröristleri fikri platformda ideolojik olarak ele geçirirler, terörü sorgularlar, av iken avcı olurlar. Kısacası her biri için bir iç hesaplaşma ve kimlik arayışı söz konusudur. Bu film içimizdeki ve dışımızdaki terörü sorgulamaktadır (Turgul, 1990)" şeklindeki cümleler dil sermayesinin yetersizliğini ortaya koymaktadır. Burada sermayesinden dolayı kurduğu cümleler düşük kalmamakta, kurduğu cümlelerin anlamlandırmasını Asilkan'ın kendisinin bile yapmakta zorlanmasından kaynaklanmaktadır. Kurduğu cümlelerin girmek istediği alanın dil sermayesini kapsayacak bir mahiyette olması için Asilkan, kendisine ait olmayan yapay bir dil kullanmaktadır. Yine filmde yapımcısını çekmek istediği film için ikna etmeye çalışırken kurduğu "seyirci her gün değişiyor. Çünkü insanlar değişiyor. Sen, ben değişiyoruz. Değişmeliyiz. Değişim diyalektiğin yasası değil mi (Turgul, 1990)?" şeklindeki diyalog da bunu doğrular niteliktedir. Asilkan bu ifadeleri kullandıktan sonra yapımcısı anlamsız gözlerle sadece "evet" diyebilmiştir. Asilkan'ın kendi sosyal ve kültürel sermayesine ait olmayan bir dil kullandığı ve bunun da yapay kaldığı söz konusu sahnede karşımıza çıkmaktadır.

Haşmet Asilkan büyük bir çaba sonucunda bitirdiği filminin galası için asistanı Tolga'nın çevresine davetiye göndermesini istemiş ve onun bağlantıları vasıtasıyla filmin galasına sol camiadan birilerini davet etmiştir. Filmde Asilkan, Tolga'nın sosyal sermayesine fazlasıyla ihtiyaç duymakta ve bunu "gösterim yapacağımız zaman senin çevrene (sol) ihtiyacımız olacak, biliyorsun onlar olmadan olmuyor (Turgul, 1990)" şeklinde ifade etmektedir. Onlar olmadan filminin başarısız olacağına inanan Asilkan, Tolga ile beraber davetiye dağıttığı sahnede filmin başında bize gösterdiği imaj pratiklerini devreye sokmuştur ancak davetiye bıraktıkları kişiler onu tanımamış ve "bu kim yahu" şeklinde tepkiler vermişlerdir. Asilkan, sosyal sermaye

yetersizliğini ortadan kaldırma çabasında Tolga'dan yardım almış, kültürel sermaye düzeyini gizlemek için imaj pratiklerini değiştirmiş ancak filmin başından beri verdiği mücadele galada başarısızlık ile sonuçlanmıştır. Başka bir ifade ile girmek istediği alandaki başarısızlığı galada tatmıştır.

Galadan sonra yemek sahnesinde sigara içmek için dışarı çıkan Asilkan ve onun peşinden giden Jeyan arasındaki diyalog alanlarda var olan iktidar mücadelesi ve bu mücadelelerdeki sermaye düzeyinin etkisini derin bir şekilde gözler önüne sermektedir. Asilkan Jeyan'a "onların gözüne girebilmek için daha ne yapmam lazımdı? Evet hapishaneye girmem lazımdı, işkenceden geçmem lazımdı, en azından gözaltında olmam lazımdı (Turgul, 1990)" şeklinde bir diyalog kurmuş, Jeyan ise ona "gerek yoktu, iyi bir film yapsan yeterdi" şeklinde cevap vermiştir. Burada Asilkan girmek istediği yeni alandaki gerekli olan habitus için dönemin şartları gereği hapis cezası alması gerektiğini düşünmektedir ve kendi habitusunu sorgulamaktadır. Ancak bu karşılık Jeyan'ın verdiği, "iyi film yapsan yeterliydi" ifadesi Asilkan'ın devrimci film çekmek için yeterli olmayan sermaye düzeyini de gözler önüne sermektedir. Aslında onun sol sinema için çekmek istediği film, kendi sermayesinin ortaya çıkartacağı bir ürün olmalıydı. Ancak buna karşılık Haşmet Asilkan, yıllarca ana akım aşk filmleri çekmişti ve bundan dolayı da bahse konu olan filmi çekmek için yeterli bir sermaye düzeyine sahip değildi.

Sahnenin devamında Jeyan'ın Asilkan'ın başarısızlığının nedeni olarak ortaya koyduğu "çünkü sen dışardasın" şeklindeki açıklama, Asilkan'ın girmek istediği alana hiçbir zaman dahil olmadığını ve olamayacağını göstermektedir. Bu cümle ile Asilkan, ne yaparsa yapsın istediği alanda iktidar sahibi olamayacağını çünkü iktidar sahibi olabilmek için verdiği mücadelede yeterli sermayeye sahip olmadığını farkına varmıştır. Bunun farkına vardktan sonra ise intihar girişiminde bulunan Asilkan'a tam o sırada bir telefon gelir ve bir başka aşk filmi yönetmenliği teklif edilir. Kendisine usta denmesi ile zaten kendi alanında iktidar sahibi olduğunun farkına varan Asilkan, intihar etmekten vazgeçer ve film yönetmenliğini kabul eder. Bu da Asilkan'ın farklı bir alana dahil olabilmek için verdiği mücadele sonucunda başarısız olsa dahi kendi alanında elindeki sermayesi ile iktidarda olduğunun göstergesidir. Bu durum Asilkan'ın kendi habitusu ile barışmasını temsil etmektedir.

Sonuç

Toplumsal hayatta var olan alanlara dahil olma mücadelesini sermaye düzeyi şekillendirir. Burada alan, sermaye ve habitusun birbiriyle olan ilişkisi oldukça önemlidir. Alanda var olabilmek veya iktidar sahibi olabilmek, alandaki aktörün ya da alana dahil olmak isteyen bireyin sermaye düzeyine bağlıdır. Bu sermaye düzeyi de en temelde bireyin habitusunu belirleyici bir niteliğe sahiptir. Bu çerçeveden bakıldığında bireyin habitusu ve sahip olduğu sermaye, dahil olmak istediği alanda başarılı ya da başarısız olma sonucunu doğurur. Ayrıca eğer birey alanda iktidar sahibi ise bunu korumak için hâkim olan habitusu şekillendirebilme ve sermayenin mahiyetini belirleyebilme gücüne de sahip olabilmelidir.

Yavuz Turgul tarafından yazılıp yönetilen *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmi alan, sermaye ve habitus kavramları çerçevesinde şekillenen bir içeriğe sahiptir. Başkarakter Haşmet Asilkan, sol sinema alanına dahil olabilmek ve kendi habitusu dışına çıkabilmek için çekmek istediği bir filminden dolayı habitusunu, sermayesini değiştirmeye çalışmaktadır. Filmin en başından itibaren habitusunu değiştirme çabası kendini göstermektedir. Daha filmin ilk sahnesinde Asilkan, imaj pratiklerini değiştirerek habitusunu yeniden inşa etmeye çalışmaktadır. Ayrıca opera, resim sergisi gibi etkinliklere katılarak sanata dair pratiklerini de değiştirmeye çalışır ancak onları anlamlandırabilecek sermaye düzeyine sahip olmadığı için bu çabaları anlamsız kalmaktadır. Benzer şekilde ev içi dekorasyonunu da değiştiren Asilkan, evindeki çerçeveler, kitaplar ve dergileri tamamen farklılaştırmıştır. Ancak yeni dekorasyon ve ortaya çıkarttığı kitaplar ve dergiler onun habitusuna ait değildir, dahası bu kitap ve dergileri anlamlandırabileceği kültürel sermaye düzeyine de sahip değildir. Haşmet Asilkan'ın tüketim

pratikleri de habitusunu yeniden şekillendirme çabaları kapsamında değişmiştir, bu çaba filmde sigara yerine pipo içmeye ve rakı yerine viskiyi tercih etmeye başlaması ile karşımıza çıkmaktadır. Asilkan'ın tüm bu çabaları aslında faaliyette bulunmak istediği alana dahil olma arzusunun bir yansımasıdır. Lakin bu çabaları inşa etmek istediği habitusu karşılık kendi habitusunun baskın gelmesi ve en temelde de sermaye düzeyinin alandaki iktidar mücadelesine dahil olabilmek için yetersiz kalması dolayısıyla başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Haşmet Asilkan, alandaki mücadelesinde sermayenin üç farklı türüne dair yetersizliğiyle yüzleşmiştir. Girmek istediği alandaki hiç kimseyle bağlantısı olmayan Asilkan, sosyal sermaye yetersizliği ile mücadele etmiştir. Sosyal sermaye yetersizliğine çözüm olarak sol camiaya yakın kişilere sinema filminde görev vermiş ancak asıl önemli olan kendi sosyal sermayesi olduğu için başarıya ulaşamamıştır. Film boyunca mücadele ettiği diğer bir sorun ise ekonomik sermaye yetersizliği olmuştur. Ekonomik olarak filmi çekebilecek güce sahip olmayan Asilkan, yapımcı ile anlaşmış ancak yapımcı da filmi yarıda bırakıp kaçınca sermaye yetersizliği ile yeniden yüzleşmiştir. Filmde kendini gösteren başka bir sermaye yetersizliği ise kültürel sermaye alanında olmuştur. Kültürel sermayesi yetersiz olan Asilkan, bunu aşabilmek için habitus pratiklerini ve biyografisini değiştirmiştir. Ancak yeni inşa ettiği habitus yapay kaldığı ve biyografisi de bir yalan üzerine kurulu olduğu için tüm çabası yine başarısızlıkla sonuçlanmıştır. En sonunda Haşmet Asilkan, çekmek istediği filmde başarısız olmuştur. Bu başarısızlık aslında dahil olmak istediği alanın onu dışarıda bırakmasıdır ve bu başarısızlık onu kendi ait olduğu alana döndürmüştür.

Toplumsal hayatta var olan alanlar, Haşmet'i bir kafese almış durumdadır ve Haşmet film boyunca bu kafesten çıkmaya çalışmaktadır. Bourdieu'ya göre toplumsal hayatta var olan alanlar içerisinde bir mücadele barındırır ve aktörler iktidarı ele geçirmek için alanda sermayeleriyle mücadele ederler. Haşmet aşk filmleri çektiği kendi alanında sermaye sahibi, o alanın habitusunu barındıran ve alanda iktidar sahibi bir karakterdir. Ancak kendisi bir aşk yönetmeni olarak anılmak istememekte ve entelektüelliğini kanıtlayabileceği bir film çekmek istemektedir. Bu durumda başka bir alana geçme çabası içine giren Haşmet yeterli sermayesi olmadığı için, ki bu sermaye hem kültürel hem ekonomik hem de sosyal sermayedir, başarısızlığa uğrar. Çünkü kendi sınırları dışına çıkarak yeni bir alana girmesi için gerekli olan habitusa da kültürel, sosyal ve ekonomik sermayeye de sahip değildir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Aydoğan, D. (2020). Melodram'dan Anti-Melodram'a; Popüler Türk Sineması'nda iktidar, arzu ve kaygı söyleminin dönüşümü, Recep İvedik orneği. *SineFilozofi*, 5, 589-610.
- Baş, E. (2022). Rüzgarda Salınan Nilüfer filmini Bourdieu'nün alan ve sermaye kavramları çerçevesinde yeniden okumak. *Süleyman Demirel Üniversitesi Vizyoner Dergisi*, 13(34), 473-485.
- Battal, V. (2015). Yavuz Turgul Sinemasında mizah ve toplumsal eleştiri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, Erzurum.
- Bayburtoğlu, S. (2005). 1980 sonrası Türk sineması ve Yavuz Turgul. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bedir, U. (2019). Pierre Bourdieu'nün 'Dilsel Habitus' kuramı çerçevesinde Asghar Farhadi'nin 'Bir Ayrılık' (A Separation) filminin incelemesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 48, 135-152.
- Bourdieu, P. (1980). Le capital social: Notes provisoires. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 31. ss. 2-3.

- Bourdieu, P. (1999). *Sanatın kuralları*. (Çev. Necmettin Kamil Sevil). İstanbul. YKY Yayınları.
- Bourdieu, P. (2002). The forms of capital. içerisinde Nicole Woolsey Biggar (Ed.), *Readings in economic sociology* (ss. 280-292). Oxford: Blackwell Publishing.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayrım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi*. (Çev. Derya Fırat ve Günce Berkurt). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2016a). *Akademik aklın eleştirisi: Pascalca düşünme çabaları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourdieu, P. (2016b). *Sosyoloji meseleleri*. (Çev. Filiz Öztürk, Büşra Uçar, Mustafa Gültekin ve Aslı Sümer). İstanbul: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Darbel, A. (2017). *Sanat sevdası: Avrupa sanat müzeleri ve ziyaretçi Kitlesi*. (Sertaç Canpolat, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Passeron, J. (2015). *Varisler: Öğrenciler ve kültür*. (Levent Ünsaldı ve Aslı Sümer, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Passeron, J. (2019). Yeniden üretim: Eğitim sistemine ilişkin bir teorinin ilkeleri. (Aslı Sümer vd., Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2016). *Düşünümsel antropoloji için cevaplar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cagne, C. (2016). Bourdieu and film studies: Beyond the taste agenda. içerisinde Guy Austin (Ed.), *New uses of Bourdieu in film and media studies* (ss. 35-51). Oxford: Berghahn Books.
- Çatalbaş, A. Ü. (2012). Yavuz Turgul sinemasının Türk modernleşmesindeki yeri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, Konya.
- Çelik, T. (2023). Batı'ya açılan pencereden Akad'ın kadrajına: Avrupa sinema geleneği ve kültürel yatkinlikler bağlamında Lütfi Akad'ın auteur kimliğinin analizi. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 39, 113-137.
- Crossley, N. (2013). Social class. içerisinde Michael Grenfell (Ed.), *Pierre Bourdieu: Key concepts* (ss. 85-98). Acumen Publishing.
- Dönmez, A., ve Becerikli, R. (2019). Gölge oyunu filminde Geleneksel Türk Seyir Sanatları'nın yansımaları. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 7(1), 430-455.
- Erdem, B. (2022). Yavuz Turgul sinemasında sanat alanı ve sermaye ilişkileri: Türkiye'de 1980 sonrası dönem ve neoliberalizm üzerinden bir inceleme. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Çanakkale.
- Esen, H. ve Kayadar, V. (2009). Yavuz Turgul sinemasında nostalji. *Selçuk İletişim*, 6(1), 154-171.
- İpek, B. (2021). Başka bir sinema deneyimi: "Başka Sinema" seyircilerine yönelik bir alan araştırması. *İLEF Dergisi*, 8(1), 157-183.
- Jourdain, A. ve Naulin, S. (2016). *Pierre Bourdieu'nun kuramı ve sosyolojik kullanımları*. (Çev. Öykü Elitez). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karademir, C. Ö., ve Kaya, M. (2020). Sınıf eşitsizliğinin Bourdieu'nun sermaye ve habitus kavramları üzerinden değerlendirilmesi: Parazit filminin betimsel analizi. *TRT Akademi*, 5(10), 644-667.
- Kılınç, B. (2008). Yabancılaşmış karakterler ve politik eleştiri: Yavuz Turgul Sinemasından 'Muhsin Bey' örneği. *Selçuk İletişim*, 5(3), 220-235.

- Kotan, Y. (2017). Yavuz Turgul filmlerinde kır kent çatışması. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, Erzurum.
- Moore, R. (2008). Capital. içerisinde Michael Grenfell (Ed.), *Pierre Bourdieu: Key Concepts* (ss. 101-119). Acumen Publishing.
- Oktan, A. (2019). "Muhsin Bey" ve "Yol Ayrımı" ekseninde Yavuz Turgul Sinemasında içtenliğin ilgası ve masumiyet hezeyanları. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(1), 373-398.
- Özdemir, F. (2009). Sinemasal anlatılar ve Yavuz Turgul sineması. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sivas Gülçur, A. (2024). Yavuz Turgul Sineması'nda değişim teması ekseninde Yol Ayrımı filminin okuması. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 22, 7-18.
- Smith, P. (2007). *Kültürel kuram*. (Çev. Selime Güzelsarı ve İbrahim Gündoğdu). İstanbul: Babil Yayınları.
- Swartz, D. (2013). *Kültür ve iktidar: Pierre Bourdieu'nun sosyolojisi*. (Çev. Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tavşancıl, E. ve Aslan, E. A. (2001). *Sözel, yazılı ve diğer materyaller için içerik analizi ve uygulama örnekleri*. İstanbul: Epsilon Yayınları.
- Toker, D. (2019). Yitik zamanın romantik bekçileri: 1980 sonrası toplumsal değişim bağlamında Yavuz Turgul sineması ve nostalji. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turgul, Y. (Yönetmen). (1990). *Aşk filmlerinin unutulmaz yönetmeni* [Sinema Filmi]. Türkiye: Erler Film.
- Yüksel, S. E. (2003). Yavuz Turgul sineması. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Zhang Y., ve Wildemuth, B. M. Qualitative Analysis of Content. içerisinde Barbara M. Wildemuth (Ed.), *Applications of social research methods to questions in information and library science* (ss. 308-319). London: Libraries Unlimited Publishing.