



Abbas Kiarostami'nin *Rüzgâr Bizi Götürecek* (1999) Filminde Gündelik Hayatın Sunumu *

Presentation of Daily Life in Abbas Kiarostami's Film *the Wind Will Carry Us* (1999)

Abdurrahim Yalçın

Arş. Gör. Dr., Yozgat Bozok Üniversitesi, Yozgat, Türkiye
abdurrahimyalcin@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6812-0453

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru tarihi: 07.12.2022

Düzeltilme tarihi: 27.12.2022

Kabul tarihi: 10.12.2022

Anahtar Kelimeler:

Gündelik hayat,

İran Yeni Dalga Sineması,

Rüzgâr Bizi Götürecek (1999),

Abbas Kiarostami.

ARTICLE INFO

Article history:

Received: 07.12.2022

Received in revised form: 27.12.2022

Accepted: 10.12.2022

Keywords:

Everyday life,

Iranian New Wave Cinema,

Wind Will Take Us (1999),

Abbas Kiarostami.

ÖZ

Muktedir olana odaklanan ve gücü elinde bulunduran iktidar sahibi yöneticileri tarih yapıcı olarak sunan tarih anlayışı karşısında yaşamın mikro alanlarında yer alan “küçük insanların” gündelik hayatı her daim göz ardı edilmektedir. Halbuki sosyal bilimlerin tarih yazımı yaklaşımı karşısında konumlanan mikro tarih anlayışı ve gündelik hayat çalışmalarının önemli kuramcılarında Henri Lefebvre ise, toplumsal olanın yeniden üretildiği süreçlerde gündelik pratiklerin önemini altını çizerek, tarihe kaynaklık etmesi açısından kültürel ve toplumsal olanın ortaya çıkarılmasında gündelik olanın önemli bir kaynak oluşturduğunu vurgulamaktadır (akt. Köse, 2009: 8). Bu yüzden bu çalışmada da gündelik hayat içinde farkına varıl(a)madan akıp gidenlerin bir örneği olarak İran Yeni Dalgası'nın öne çıkan yönetmenlerinden Abbas Kiarostami'nin *Rüzgâr Bizi Götürecek* (1999) isimli filmi ile genel anlamda kapalı bir toplum örneği olan İran'ın taşrasındaki gündelik yaşam film üzerinden incelenmektedir. Çalışma sonunda toplumsal yaşam alanlarında farklı gündelik ritüelleri barındıran İran'ın taşrasındaki gündelik yaşam hakkında bir okuma olanağı sunulmaktadır.

ABSTRACT

The daily life of “little people” in the micro-spaces of life is always ignored in the face of the understanding of history that focuses on the powerful and presents the rulers who hold power as history makers. However, Henri Lefebvre, one of the important theorists of micro history understanding and daily life studies, which is positioned against the historiography approach of social sciences, underlines the importance of daily practices in the processes in which the social is reproduced, and emphasizes that the everyday is an important resource in revealing the cultural and social in terms of being a source for history (Köse, 2009: 8). For this reason, in this study, as an example of those who flow unnoticed in daily life, one of the directors of the Iranian New Wave, Abbas Kiarostami's film named *Wind Will Take Us* (1999) and Iran, which is an example of a closed society, The daily life in the countryside is examined through the film. At the end of the study, a reading opportunity is offered about the daily life in the countryside of Iran, which includes different daily rituals in social life areas.

Atıf Bilgisi / Reference Information

Yalçın, A. (2022). Abbas Kiarostami'nin *Rüzgâr Bizi Götürecek* (1999) Filminde Gündelik Hayatın Sunumu. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 8 (2), Kış, s. 179-188.

* DOI: 10.46442/intjcss.1216070

** Sorumlu yazar: Abdurrahim Yalçın, abdurrahimyalcin@gmail.com

Giriş

Gündelik hayat pratikleri bugüne dek yaşamış hemen hemen bütün toplumlardaki insan türünün varlığını sürdürmek için geliştirdiği etkinlikleri içermektedir. Bunları genel olarak yeme, içme, üreme, barınma, yaşamak için üretme ve korunma gibi en temel biçimde ihtiyaçlara bağlı olarak sıralamak mümkündür ve bu gündelik faaliyetler içinde bireysel ve toplumsal ilişkiler arasına dağılmış bir sürü etkinliği ve alışverişi kapsamaktadır. Bu anlamda gündelik hayat denildiğinde genellikle toplumu oluşturan her bir öznenin gündelik aktiviteleri arasında yer alan yeme, içme, barınma ve giyinme gibi faaliyetleri anlaşılır ve bu faaliyetler yiyecek, giyecek, ev eşyası vb. nesnelere ile yapılmaktadır. Ayrıca tüm “bu nesnelere ve faaliyetler bir bütünlük içinde o toplumun ‘maddi kültürünü’” oluşturmaktadır (Tekeli, 2000: 42). Modern yaşam faaliyetleri kapsamında düşünülecek olursa ev hayatı ve onun dekorasyonu, beslenme tarzı, zamanın kullanımı, boş vakit eğlenceleri, alışveriş, tatil, iş yaşamı, nesnelere ve onların kullanımı vb. gibi düzenli bir biçimde yapılan aktivitelerin tamamı gündelik rutin olarak kabul edilmektedir (Yiğit, 2012: 127). Dolayısıyla pek farkında olunamasa da bu rutini deneyimleyen bireyler için önem arz eden gündelik hayat üzerine çalışmalar yapılmaktadır. Bu bağlamda bu çalışmada da İran Yeni Dalgası’ndan Abbas Kiarostami’nin *Rüzgâr Bizi Götürecek* isimli filminde daha çok kapalı bir toplum olan İran’ın taşrasında bir köyde gündelik yaşam pratiklerine dair ele alınan film üzerinden bir inceleme amaçlanmaktadır. Böylece kapalı bir toplumsal yapıya sahip olan İran’ın taşrasında gündelik yaşama dair kısıtlı da olsa bir sinema filminde dile getirilen ritüellerin içerik analizi yöntemi ile incelenerek gündelik hayat çalışmaları kapsamında bir okuması yapılacaktır. Ancak filmdeki İran toplumuna ait okumaya geçmeden önce çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan gündelik hayat kavramı ve bu alanda yapılan çalışmalar ele alınacaktır.

Gündelik Hayat Çalışmaları Üzerine

Devleti, siyasi yaşantıyı ve diplomatik ilişkileri merkezine alan, kral, padişah, imparator gibi önemli kişilerin etrafında şekillenen ya da kronolojik bir üslupla ele alınan¹ klasik tarih anlayışı, resmi belgelerden ve yazılı kaynaklardan yararlanılarak yazılmaktadır. Bu anlamda yerleşik olan tarih anlayışı karşısında bu kaynaklardan ziyade gündelik hayatın içinden bakışa sahip bir tarih değerlendirmesi de yapılabilmektedir. Bu bağlamda farklı bakış açılarıyla gündelik hayat üzerine çalışan Henri Lefebvre, March Bloch, Fernand Braudel, Michel De Certeau, Erving Goffman, Alfred Schutz, Andrew Weigert, Jack Douglas, Harold Garfinkel, Thomas Luckmann, Patricia A. Adler gibi kuramcılar bu alanda çalışmaları ile öne çıkan isimler arasındadır. Ayrıca Henri Lefebvre, March Bloch, Fernand Braudel gibi tarihçilerden oluşan ve bir dergi çevresinde toplanan *Fransız Annales Okulu* da klasik tarih anlayışına karşı çıkışa yönelik kuramsal bir örnektir. Bununla birlikte yine gündelik hayat çalışmalarında Lefebvre, Foucault ve De Certeau’nun kuramsal çalışmaları da önemli bir yere sahiptir (Yiğit, 2012: 127). Bu isimler 19. yüzyılın sonlarından itibaren tarihin odağını politik alanda yaşananlardan toplumsal alandaki gelişmelere kaydırma çabasıyla siyasal/politik gelişmelerin aktörlerinin üzerinden tarihin yazılması durumunu sonlandırma gayesiyle siyasal/politik olayların meydana gelmesine ortam hazırlayan sosyolojik koşulları incelemişlerdir (Tasouji, 2013: 63). Böylece “tarihin sıradan insanların yaşadığı şekilde gündelik yaşam koşullarına dönmesi gereğinin vurgulandığı 20. yüzyılın ikinci yarısında, gündelik hayat vurgusuyla öne çıkan postmodern tarih anlayışı tarafından eleştirilmiş, mikro tarihçilik olarak da bilinen bu yönelim gündelik hayatın sıradan insanların tarihsel incelemelerin öznesi konumuna” getirmektedir (Iggers’dan aktaran Tasouji, 2013: 63). Yine bu anlamda çalışmaları ile önemli tarihçilerden biri olarak değerlendirilen² ve *Akdeniz ve II. Philippe Çağında Akdeniz Dünyası, Uygarlık ve Kapitalizm 15. Yüzyıl’dan 19. Yüzyıl’a, Fransa’nın Kimliği* gibi örnek çalışmalarıyla bilinen Fernand Braudel tarihi, belgelerde, mühürlerde, kitaplarda ve daha başka karanlıkta kalan alanlarında, onu keşfedip bulmayı hedefleyen, tarih yazımında geçmişi inceleyerek ve insanların ürettiklerini kullanım biçimlerini de işin içine katarak toplumsal tarihi oluşturmuş ve böylece

¹ Bu üç tarihsel inceleme biçimi ‘tarihin üç putu’ olarak da anılır.

² Bu yorumu Mehmet Ali Kılıçbay, Fernand Braudel’in *Tarih Üzerine Yazılar* isimli Türkçeye çevirdiği eserde yapmaktadır (Braudel, 1992: 7).



resmi tarih yazımına karşı gündelik yaşamın rutinlerinin de tarih incelemelerine konu edilmesini sağlamıştır (Wallerstein, 2004: 11). Böylece gündelik hayatın sıradanlığı içinde yaşayan “küçük insanların” çok da dikkat çekmeyen yaşamları tüm yönleriyle tarihin odağında yer bulmaya başlamıştır.

Gündelik hayat incelemelerinin gelişmesinde, Postmodernitenin tarih incelemelerine getirdiği bazı yaklaşımlar da etkili olmuştur. Bu anlamda 1980’li yıllarda tarih disiplininin kuşkuculuk perspektifiyle yaklaşan postmodernite, belgelere dayanan tarihçilikten gündelik yaşam tarihine kayan yönelimi önermektedir (Tasouji, 2013: 64). Bu anlamda modernitenin eleştirisi olarak ortaya çıkan postmodernite, gündelik yaşamı inceleyen tarih çalışmalarının ve gündelik yaşam tarihçiliğindeki konuların ele alınışında niteliğin değişmesine olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda postmodernitenin gündelik hayat tarihçiliğine getirdiği iki önemli değişim öne çıkmaktadır. Bunların ilki öznenin silikleşmesi ve gündelik yaşamındaki sınırların belirsizleşmesi, ikincisi ise uluslararası literatürde “grand narrative” olarak tanımlanan büyük anlatıların yadsınmasıyla sosyo-ekonomik değerlendirmeleri daha çok ön planda tutan genel tarih anlayışına ait çalışmalara ilginin azalmasıdır. Tüm bu gelişmelerin sonucunda mikro tarih anlayışı önemsenerak tarih sahnesinden dışlanmış sıradan küçük insanın hayatının önem kazanarak tarih incelemelerinde daha çok öne çıkması sağlanmıştır. Bu anlamda gündelik yaşam içindeki sıradan insanın rutininin anlatılması yönelimi ve sıradan insanın öznelliğinin empatik olarak anlaşılmasına ağırlık veren çalışmalar artmıştır (Tekeli, 2000: 54-55). Gündelik hayatın bilimsel bir çalışma alanı olarak önem kazanması ile ilgili Lefebvre şunları ifade etmektedir:

Gündelik hayatın incelenmesi çağımızda akılcı ile akıldışı arasındaki çatışmaların mekânını gösterir. Böylece, geniş anlamda üretimin somut sorunlarının dile getirildiği mekânı belirtir: Kıtılıktan bolluğa ve değerliden değersiz geçişleri, insanların toplumsal varoluşunun üretilme biçimini belirtir. Bu eleştirel çözümleme, zorlamaların, kısmi belirlemiciliklerin incelenmesi biçimini alır. Bu gündelik hayat çözümlemesi belirlemiciliklerin ve zorlamaların akılcı olarak görüldüğü bu tersine dünyayı alt üst etmeyi hedeflemektedir (Lefebvre, 2007: 34).

Buradan hareketle gündelik kavramını da ele alacak olursak bunun öncelikle bir rutine karşılık geldiği söylenebilir (Yiğit, 2012: 127). Bu yüzden kavram aynılığı, sürekliliği, sıradanlığı ve değişmeye işaret etmektedir. İlhan Tekeli ise, tüm bu tanımlamaları şöyle özetlemektedir:

Gündelik yaşam döngülerden oluşmaktadır. Daha uzun zaman döngüleri içinde yer alan daha kısa süreli döngülerin bütünlüğüdür. Bu tekrarlar o olguları sıradanlaştırır. Her yeni döngünün başlangıcı yeni bir heyecan olmaktan çıkar, çok farkında olunmadan yaşanan haline gelir. Yaşanmışlık ve düşünülmuşlüğü adeta birbirinden ayrılmadığı bir yaşam parçası söz konusu olur (Tekeli, 2000: 45).

Tekeli, gündelik yaşam içerisindeki bu döngüsellik devamını vurguladığı yazısında gündelik yaşamın yeniden üretilmediği durumları ise o toplumun kriz içine girmesi olarak nitelendirmektedir (2000: 43). Bu duruma en uygun örnek ise bugün Ortadoğu’da devam eden savaşlar ve bu savaşlar sonucu ortaya çıkan kaos ortamında bir anda yaşam alanları ve rutinleri tamamen değişerek alt-üst olan toplumlar örnek gösterilebilir. Ancak elbette bu tanım ve örneklerden hareketle gündelik yaşamın tekrara dayanan sıradanlığıyla hiçbir biçimde değişmez olacağı düşünülmemelidir. Bunun yerine “yavaş değişen, zaman içinde oluşan ve değişmez gibi görünen” olduğunu söylemek daha doğru bir yorum olacak, mekana ve zamana bağlı olarak sosyolojik gelişmelerden etkilenerek oluştuğunu, gündelik hayatı tanımının da öncelikle bu oluşumu tanımaktan geçtiğini belirtmek yerinde bir yorumlama olacaktır (Tekeli, 2000: 45). Gündelik hayata dair tüm bu tanım ve düşüncelerin yanında son olarak gündelik hayatın içerisindeki ritüellerin aslında arkasında bir yapının olduğundan da bahsedilebilir. Bu bağlamda Lefebvre, “kapitalist toplumlarda dinamiklerin yalnızca ekonomi ve siyaset üzerinden gitmediğini, bunların yanında gündelik yaşamın da eleştirel olarak çözümlenerek ortaya konulması gerektiğini ileri sürmektedir. Çünkü Lefebvre’e göre gündelik yaşam, sadece bir rutini değil, bilakis bu rutinin” arkasında olan yapıya işaret etmektedir (aktaran Yiğit, 2012: 127). İşaret edilen bu yapı ile ilgili Lefebvre “gündelik olanı küreselleşme, iktidar ve kültürün (veya kültürün çözümlenmesinin)” içinde değerlendirmektedir (2007: 40). Çalışmanın

devamında gündelik hayata dair yukarıda ele alınan kuramsal tanımlamalar ve tesbitlerin ışığında İran Yeni Dalgası'nın önemli yönetmenlerinden Abbas Kiarostami'nin *Rüzgâr Bizi Götürecek* isimli filmi içerik analizi yöntemi ile incelenecektir. Bu anlamda özellikle İran gibi kapalı bir toplumun taşrasında gündelik hayata dair pek çok ögeyi izleyiciye sunan film, İran dışındaki izleyici açısından da İran'a dair toplumsal yaşamı anlamada önemli bilgiler paylaşmaktadır.

***Rüzgâr Bizi Götürecek* de (1999) Gündelik Hayatın Sunumu**

Filmin öyküsü Tahran'da bir yönetmen olan Behzad ve ekibinin, film çekimleri için İran'ın kuzeyindeki bir taşra köyüne gelmesi ile başlamaktadır. Bu köyün yaşlılarından biri ölüm döşeğindedir. Onun ölümü ile yıllardır nesilden nesile sürdürülen ölüm sonrası ritüelleri filme alınacaktır. Fakat yaşlı kadın film sonuna dek ölmeyecektir. Filmde Behzad'ın köyde telefonu çekmediği için çalan telefonlara cevap verememesi ve her seferinde köyden mezarlığın olduğu bir tepeye doğru arabasıyla yol alması anlatılmakta ve bu esnada köylülere dair gündelik yaşam pratikleri gösterilmektedir. Ayrıca film boyunca yaşlı kadının ölümünü bekleyen Behzad ve ekibinin köydeki gündelik hayat içerisinde başından geçenler sinemanın şiirsel diliyle aktarılmaktadır. Filmin sonunda Melek isimli yaşlı kadının ölümü ile beklenen olmuştur fakat bu kez de bekleyişten sıkılan ekibi tarafından terk edilen Behzad bu filmi çekmek istememektedir. Buradan hareketle film oldukça uzun bir çekimle bir arabanın uçsuz bucaksız, sonsuzluğu andıran, kıvrımlı bir yolda ilerleyişini ve bu yolun etrafındaki dağların, ovaların, tepelerin, ağaçların görüntülerini göstererek başlamaktadır. Bu anlamda gösterilenler bize taşraya yolculuğu anlatmaktadır.³ Arabanın zorlu virajlarda yol alışı sırasında dış seste verilen diyaloglar ise izleyiciye arabanın içindeki kişiler ve nereye doğru yol aldıkları hakkında bilgi vermektedir. Ancak yönetmen bunu arabanın içini ve diyalogu gerçekleştiren karakterlerin yüzlerini göstermeden yapmaktadır. Böylece bir yandan izleyicinin merak unsuru diri tutulurken, diğer taraftan çerçeve dışı ustaca kullanılmaktadır. Konuşmalardan arabada bulunanların bir adres aradığı anlaşılmaktadır. Konuşmaları verilen insanların nereye gittikleri, yolculuklarının amacı, nasıl bir yeri aradıkları gibi pek çok soru gösterilmeyen bir alanda, yönetmenin izleyiciye göstermediği çerçeve dışında gerçekleşmektedir. Yine konuşmaları duyulan karakterlerin gidecekleri yerin yol tarifini anlatan bazı notların olduğu, diyaloglar aracılığı ile izleyiciye aktarılmaktadır. Çünkü bu konuşmalarında karakterler, adresin detaylıca anlatıldığı kıvrımlı yol, büyük ve tek bir ağaç gibi notlar okumaktadır.⁴ Yönetmen bu kişilerin yüzünü çerçeve dışında bırakarak filmin çerçeve dışında bırakılan anlamlarıyla da bir bütünlük sağlamaktadır. Filmdeki baş karakter Behzad ve arkadaşlarından oluşan ekip aslında bir 'ölüm' törenini çekmeye gitmektedir. Ancak yönetmen bu bilgiyi film içinde uzunca bir süre izleyiciye aktarmamaktadır. Diğer taraftan filmde ölüm temasının işlenmesiyle gündelik hayata dair bir ritüelin çekileceği bilgisi verilmektedir. Bu anlamda Lefebvre de bir toplumu anlamak için onun gündelik hayatı içinde yer alan kültürel argümanların anlaşılması gerektiğini vurgulamaktadır: "Gündelik hayatı tanımlarken, içinde yaşadığımız toplumun gündelikliği doğuran özelliklerini saptamak zorunludur. Görünüşte anlamsız olgular arasından esas olan bir şey yakalayarak, olguları düzene sokarak onu tanımlamak, bu toplumun değişimlerini ve perspektiflerini tanımlamak söz konusudur. Gündeliklik sadece bir kavram olmakla kalmaz, bu kavram 'toplum'u anlamak için bir ipucu olarak da alınabilir" (Lefebvre, 2007: 40). Yine bu sahnede ve filmin genelinde hâkim olan yavaşlık, daha doğrusu anlatılanların gerçek zamanlı yaşanıyor muşçasına anlatımıyla taşranın kendi zamanına işaret edilmektedir. Çünkü gündelik hayat taşrada kente göre daha yavaş ve kendi döngüsünde akarak geçmektedir. Yine Kiarostami'nin filmlerinde kullandığı uzun sahneler ve sabit kamera açıları filmin çekildiği taşranın kent yaşamına

³ Filmde, ölüm töreninin çekileceği köyü ararken çekilen sıkıntı, aslında gerçekte Kiarostami'nin filmi çekmek için belirlediği bu köye giderken yaşadıklarıdır. İki yıl kadar bu mekânı aradığını söyleyen yönetmen Rosenbaum'a verdiği röportajda bu durumu şöyle anlatmaktadır: "Garip mimariye sahip olan bir köy arıyordum. Yerel cenaze töreniyle ortaya çıkacak tuhaflığı bizim hissettiğimiz gibi izleyiciye de gariplik verecek. Bu köyü buldum, fakat öyle uzak bir yerdedi ki, çekimlere başlamak için geri gittiğimizde orayı bulmakta oldukça güçlük çektik" (aktaran Sheibani, 2010: 109-110).

⁴ Yönetmen bu sahnede, "ekibin köyü ararken aktardığı Sepehri'nin *Adres* adlı şiirine -Ağaca gelmeden bir bahçe yolu var, daha yeşil Tanrı'nın düşünden- ve *Arkadaşımın Evi Nerede?*" gibi filmlerine referanslar vermektedir (Sheibani, 2010: 110).

göre daha sakin ve yavaş olan zamanın/yaşamın akışıyla da uyumluluk göstermektedir. Yönetmenin filmdeki bu sinematografik tercihleriyle “taşradaki hayatın ağır ritmi, seyirci üzerinde tam da gündelik hayatın içindeyken pek de anlaşılamayan yapısı üzerinde düşünme fırsatı” vermekte ve izleyiciye yaşananlar üzerinde anımsama ve değerlendirme olanağı sunmaktadır (Elmacı, 2011: 168). Gündelik hayatın bir parçası olan yaşam ve ölüm döngüsü uzun kıvrımlı yolla ve arabanın içerisindeki film ekibinin ölüm törenini çekmek isteği gibi amaçlarla birleşerek, izleyiciye bir bütünlük içerisinde sunulmaktadır. Burada ‘Tefekkür Sineması’na örnek olan (Contemplative Cinema) Kiarostami’nin filmlerinde işlediği konulara değinmek yerinde olacaktır. Yönetmen, İran halkı gibi kapalı ve baskıcı bir toplumda çocuk eğitimi, intihar olgusu, yaşam ve ölüm sonrası hayatı sorgulayan konuları ele almaktadır (Dönmez-Colin, 2012: 64). Bu anlamda Sheibani’de Kiarostami’nin filmlerindeki konu seçimi ile ilgili “yerel konularla sınırlanmadan sorular sorar, daha çok varoluş gibi evrensel kaygıları, izleyicinin ufkunu açarak” dile getirdiğinden bahsetmektedir (Sheibani, 2010: 103). Bu bağlamda *Rüzgâr Bizi Götürecek*’te de başat tema ölüm ve onun yanı başında filmdeki ırmak gibi akan yaşamın olduğu görülmektedir.

Filmde bazı gündelik olaylar ise sinematografinin minimal dili ile şekillenmektedir. Örneğin yönetmen, köyü arayan film ekibi yolda karşılaştıkları Ferzad isimli çocuğun “-Niçin geç kaldınız?” sorusuna “-Niçin mi geç kaldık? -Bizi beklemeni kim söyledi?” sorusuna karşılık “-Dayım” cevabını vermesi ve Behzad’ın “-Haşimi” cevabını verdiği diyaloglar ile onların bu köyü Behzad’ın bir arkadaşı aracılığıyla bulduğunu izleyiciye aktarmaktadır. Filmdeki bu bilgiler uzak diyarlarda insanların gündelik yaşamlarında nasıl birbirlerine yardımcı olduğunu ve gündelik yaşam içinde ne gibi fedakarlıklar yapabileceklerini anlatmaktadır. Çünkü ilerleyen sahnelerde bu yakınlık sonucu Behzad’ın arkadaşı olan gittikleri köyün sakinlerinden Haşim, onların barınması için kendi ailesinin bulunduğu evde kalmalarını sağlamaktadır. Bu da bu toplumdaki kişilerin dostlarını evinde misafir etme ve ağırlama ritüelini izleyiciye aktarmaktadır. Örneğin böyle bir duruma modern toplumlarda rastlanması oldukça güçtür. Çünkü modern yaşamda misafir kendi imkanları ve tercihleri doğrultusunda barınma ihtiyacını gidermektedir. Yine bu sahnenin devamında köyün girişinde eski bir cip olan arabanın teklemeye başlaması ve motorunun su kaynatarak bozulması aslında köye bir cenaze ritüelini görüntülemeye gelen ekibin işlerinde bir şeylerin ters gideceğini film diliyle en baştan izleyiciye aktarmaktadır.

Yönetmenin görüntünün arka planında izleyiciye aktarmaya çalıştığı anlamlar, film boyunca seyircinin zihnini meşgul etmektedir. Tüm bunların oluşmasında yönetmenin kamerasının renklere, ışığa, karanlığa ve çerçeve içinde kullandığı nesnelere üzerinden ışığın yansımalarına karşı duyarlılığında önemli bir etkisi vardır. Ayrıca Kiarostami’nin profesyonel fotoğrafçılıkla ve resim sanatı ile uğraşması filmlerinde yer alan ormanları, doğayı, uçsuz bucaksız tarım arazilerini dolayısıyla yaşamın sade ve huzurunu şiirsel bir dille ifade edişine karşılık gelmektedir. Ayrıca İran kültüründe önemli bir yere sahip olan kutsallık, tanrısallık ve melankoli kavramları filmlerinde tek başına gösterilen ağaçlarla ifade edilmektedir (Sheibani, 2010: 115). Bu anlamda filmdeki sabit kamera ile yapılan geniş plan kullanımı ve tablo planlar sanatsal anlamlarının yanında İran kültüründeki tüm bu anlamları izleyiciye aktarmayı amaçlamaktadır. Kameranın ustalıklı kullanımı ve görüntüler arasındaki geçişlerin hissettirilmeden gerçekleştirilmesi filmde izleyiciyi tedirgin etmeden konunun sade⁵ bir biçimde ele alınmasını sağlarken aynı zamanda gündelik yaşamın detaylarını da resmetmektedir.

Filmde mekân olarak İran’ın kuzeyindeki uzak bir köyü seçen Kiarostami, filmde kullandığı yukarıda değinilen kamera ve görsel özelliklerle bir arada üslubunu oluşturan, uçsuz bucaksız uzanan tepeler, yollar, tek başına gösterilen ağaçlar, köydeki evlerin mimarisi ve altın başaklı tarlaların gösterimi ile

⁵ Kiarostami filmlerindeki sade anlatı biçimi ile ilgili şunları söyler: “Sadelik etkiliyor beni. Benim amacım, sadelik. Yalın iş, yalın insanlardan etkilenirim. Yaşadığımız bu karmaşık dünyada basitlik en iyi çözüm...” (Dönmez-Colin, 2012: 69).

biçimsel bir estetik kaygı içinde filmdeki taşranın gündelik mekânlarını ustaca kullanmaktadır. *Rüzgâr Bizi Götürecek*'te sanatsal estetiği oluşturan görüntülerde kahraman, film boyunca evlerin birbirine bağlı olan geçitlerinden, dehlizlerinden, kapılarından, koridorlarından, damlarından ve avlularından geçerken labirentte dolaşır gibidir. Aslında tüm bunlar filmin kahramanının içinde bulunduğu durumu anlatırken, gündelik yaşam adına o köydeki mahremiyet anlayışını da göstermektedir. Bu bağlamda evlerin avlularının duvarlarla çevrili olması o evlerde yaşayan ailelerin dışarıya karşı mahremiyet sınırlarını göstermektedir. Böylece dışarıdan gözükmeyen avlular insanların özellikle de kadınların kendi evlerinin bahçesinde daha rahat, kendilerine açık ancak duvarın dışarısına karşı kapalı bir mahremiyet anlayışına işaret etmektedir. Buradan hareketle film izleyiciye, İran toplumunun dışı kapalı oluşunu en küçük birim olan ailenin yaşam alanından başlayarak çıkarımsama olanağı sunmaktadır. Yönetmen, filmde kahramanın Tahran'daki şirketten arayan Godarzi isimli kadın ile telefonda konuşabilmek için bu labirent gibi dehlizlerin içinde koştururken ve yine Behzad'a köyde rehberlik yapan Ferzad ile yürüyüşleri sırasında izleyiciye bir yandan da köydeki gündelik yaşam hakkında bilgiler aktarmaktadır. Bu anlamda *Rüzgâr Bizi Götürecek*, erkeklerin çok fazla gözükmediği ve kadınların daha ön planda olduğu bir filmidir. Çünkü erkekler filmdeki diyaloglardan da anladığımız ve görüntülerde gördüğümüz üzere mısır ve arpa hasatında tarlalarda geçimini temin etme çabasıdadır. Delikanlılık çağına olan erkek çocuklar hayvanları güderken gösterilmektedir. Filmin kahramanlarından Ferzad gibi daha küçükleri ise okula gitmektedir. Ancak okulda ya da diğer alanlarda kız çocukları gösterilmemektedir. Buradan kız çocuklarının okula gönderilmesinin yaygın olmadığı bir toplum olduğu gösterilenlerle anlatılmaktadır. Bu anlamda filmde "kadın'ın temsili" için İranlı kadının üzerinde oluşan hem dini hem de kültürel etkiler belirgin bir şekilde ifade edilmektedir. Filmde kadının kültürel ve dini anlamda kurallarla çevrelenmiş bir yaşama sahip olduğu en çok da dış görünüşü yani kıyafet ve tavırları ile anlatılmaktadır. Bu anlamda İran filmlerinde toplumda kadının giymesi gereken 'hicab' isimli siyah giysi ve *Rüzgâr Bizi Götürecek* de olduğu gibi köylü kadınların renkli yöresel elbiselerle gözükmesinin hem İran'ın hem de İran sinemasının dünyanın değişik coğrafyalarındaki izleyicileri karşısında nasıl bir anlam taşıdığını Azade Ferahmend şöyle açıklamaktadır:

Devletin kadın sinema oyuncularına dayattığı islami giyim kuşam kaideleri ve kısıtlamaları, İran'da kadını beyaz perdeye taşımakta fevkalade güçleştirmektedir. Bu durumun üstesinden gelinebilmesi için, kadınlara hicab giydirmenin ötesinde, çekici veya renkli kıyafetler içinde gösterilmemeleri, görünecekleri sahnelerde de yakın çekimin kullanılmaması gerekmektedir. Kadınların oynayabileceği rolleri ve kamera önündeki görüntülerini kısıtlamaya dönük şiddetli baskılara karşı, bahis konusu âdetlerin uygulanımı büyük ölçüde doğal karşılansın hale gelmiştir. Örneğin, gerçek dünyada ne denli gerçek dışı gözükse de bir kadın oyuncunun rol icabı kendi ailesiyle beraberken, hatta yatak odasında dahi tesettür içinde gözükmesi İranlı seyirci açısından mâkul bir görüntüdür. Seyirci İranlı değilse şayet, aynı görüntü İran toplumunun geri kalmışlığının, baskıcı, köktendinci davranış kurallarının bir sembolü olarak algılanmaktadır (Ferahmend 2007: 129).

Filmdeki kadınların kıyafetlerindeki benzerlik ile ilgili ise gündelik hayat çalışmalarında Tekeli'nin değerlendirmesi bu durumun anlaşılmasına yardımcı olmaktadır: "Bir toplumda aynı toplumsal katmanlardan gelenler tarafından yapılan seçmeler birbirlerine çok benzerler. Ve bu toplumsal katmanlara mensubiyeti içeren işaretler haline gelirler" (Tekeli, 2000: 48). Filmde dışarıda çalışanlar olarak erkeklerin yanında kadınların da tarla ve bahçelerde çalıştığı gösterilmektedir. Bununla birlikte evdeki yemek yapma, temizlik, çocuk büyütme ve onların bakımı gibi sayılabilecek pek çok ev işi de yine kadınların sorumluluğundadır. Bu anlamda Lefebvre'nin dediği gibi "gündelik hayatın ağırlığı kadınların üzerindedir. Kadınlar var olan durumu tersine çevirerek gündelik hayattan bir çıkar sağlayabilirler ancak her durumda bu yükü taşımaya devam" etmektedir (Lefebvre, 2007: 87).

Rüzgâr Bizi Götürecek de çok sayıda köylü kadın rol alırken, filmde şehirli ve köylü kadının tanımı de birbirinden farklıdır. Melek Hanım'ın cenaze törenini çekmek için Behzad ve ekibini gönderen şirketteki yapımca olan Godarzi isimli kadın ile köyde resmedilen kadınlar birbirinden farklıdır. Ferahmend bu durumu şöyle değerlendirmektedir: "Behzad ve yapımca kadın ikisi birden lüzumsuz

ve komikliğe varan sıkıntı verici telefon konuşmaları yapmaktadır. Bu ruh gibi kentli kadınların sıkıcılığının önüne de gizemli sessizlikleri, suskun bilgelikleri ve yaşam mücadelesi içinde büyüdüğü anaçlıkları ve metanetleriyle köylü kadınların egzotizmi konmuştur” (Ferahmend 2007: 130). Bu anlamda yönetmen biçim ve içerik açısından taşrayı ağır bir ritim içinde buna karşılık kent yaşamını ise hızlı olması üzerinden kodlamaktadır. Dolayısıyla “kentteki hızla akan gündelik hayata paralel olarak hızla devinen kamera hareketleri, taşrada yerini uzun planlar, yavaş kamera devinimine” bırakmaktadır (Elmacı, 2011: 168). Filmdeki taşra ve kent insanının ayrımı hususunda bir başka örnekse, Tahran’dan taşradaki bu köye bir ölüm sonrası yerel ritüeli çekmeye gelen Behzad’ın çevresindeki herkesle rahatça diyalog kurabilirken, orada yaşayan insanların dışarıdan gelen biri olarak Behzad ile çok fazla diyalog kurmamasıdır. Bu durum yerel halkın dışarıdan gelen kişilere karşı iletişim kurmama ya da kısıtlı iletişim kurma tercihini göstermektedir.

Filmde Behzad’a mühendis olarak hitap edilmesi İran’ın gündelik hayatta kültürel bazı kodlamalarına işaret etmektedir. “Ekonomik ya da sınıfsal yapı olarak üstün kabul edilen kişilere, alt sınıf tarafından, ait oldukları sınıf veya yaptıkları işlerle hitap edilir: doktor, mühendis, kumandan gibi. İnsanlar diğerlerine saygılarını göstermek için böyle yapar. Gerçekten doktor ya da mühendis olsun ya da olmasınlar, saygılarını göstermek için benzer mesleklerdeki farklı unvanlardan birini kullanabilirler. Örneğin, bir hemşireye doktor ya da bir çavuşa albay diye” hitap edilebilmektedir (Sheibani, 2010: 109). Ayrıca filmde gösterilen gündelik yaşam içinde İran kültüründe yer alan bâtil inançlara da atıf yapılmaktadır. Örneğin filmde ölüm döşeginde olan birine yollanan yemeği yeyip yememesi, o yemeği hastaya yollayanın yaptığı adağın kabul olup olmadığını göstermektedir. Yönetmen İran toplumundaki bu gibi bâtil inançların altını çizerek toplumun aslında bağnaz ve geri kalmış yönlerini, böylece bâtil inançlar üreten bir toplum olduğunu vurgulamaktadır. Filmde toplumun kapalı oluşunuysa Behzad’ın kahvehanede fotoğraf çekmek istediğinde çaycı kadın Tacdolat Hanım’ın ona müdahale ederek fotoğraf çekmesine engel olması ile anlatılmaktadır.

Filmde öne çıkan temalardan “cinsellik” konusu ise İran toplumuna uygun bir biçimde zımni olarak işlenmektedir. Yalnız yönetmen bunu hem toplumun kendi içerisinde uyguladığı toplumsal ve dini kurallar hem de resmi olarak devletin uyguladığı sansür gereği bazen kameranın önünden geçen hayvan sürülerinde hayvanların çiftleşme görüntüleri ile bazen de Behzad’ın köydeki insanlarla yaptığı sohbetler sırasında metaforik anlamlarla üstü kapalı bir biçimde izleyiciye aktarmaktadır. Örneğin filmdeki kahraman Behzad, fotoğraf makinesini almak için uğradığı kahvehaneyi işleten Tacdolat isimli kadının kahvehanede ismini bilmediğimiz adamla yaptığı konuşmasında kadınların üç işinin olduğundan bahsetmesi ve gece de çalıştıklarını dile getirmesi filmde cinselliğin dile getirilerek görünür olmasını sağlamaktadır. Başka bir sahnede misafir oldukları evin kadını ile Behzad tıraş olurken aralarında geçen sohbet sırasında, erkeklerin pek gözükmediğinden bahsetmesi üzerine, kadının hasat zamanı olduğunu söylemesi ve üç ay çalıştıklarını daha sonra kış boyu evde çalışmadan oturduklarını söylemesi sonrası Behzad’ın kadına, “-Kışın da boş durmuyorsunuz anlaşılır, bazı ürünlerde kışın ekilir” ve “-Yakında yeni mahsülünüzü alacaksınız, tebrikler!” diyerek kadının hamile oluşunu vurgulaması da cinselliğin bir başka vurgulandığı sahnedir. Bu anlamda filmdeki pek çok örnekten biri de mezarlık sahnesinde mezarlıkta kuyu kazan Yusuf’un yanında Behzad’ın geldiğini gören kırmızı elbiseli bir kadının⁶ kuyunun yanından köye doğru hızla koşmasının gösterilmesi ile aralarında cinsel ilişki olduğunun ima edilmesi ve daha sonra ahır sahnesinde Behzad’ın süt almak için aynı kadın ile ahırda karşılaştığında aralarında geçen konuşmalarda ima ve metaforik anlamların kullanımı ile cinsellik vurgusu yapılmaktadır. Hamid Dabaşı, *İran Sineması* isimli eserinde özellikle ahır sahnesini “sinema tarihinin en vahşi tecavüz sahnelerinden biri olarak” (2004: 260) yorumlamaktadır. Bu anlamda İran toplumunun inanç değerleri doğrultusunda cinsellik konusu zımni ve sınırlı biçimde gündelik hayatta yerini

⁶ Filmin ilerleyen sahnelerinde bu karakterin isminin Zeynep olduğu belirtilmektedir.

almaktadır. Yönetmen, filmde cinsellik temasının en belirgin olduğu sahnelerden biri olan ahır sahnesinde, filme ismini veren şiirin sahibi İranlı ünlü şair Furuğ Ferruhzad'a da referanslar vermektedir.⁷ Filmdeki bu sahnenin ve özellikle cinsellik temasının daha iyi anlaşılması adına Kiarostami'nin sinema anlayışında etkili olan Ferruhzad'dan burada bahsetmek yerinde olacaktır. Şairin şiirsel dilinin, İran'da bireysel öznelğin biçimlenmesinde önemli bir yere sahip olduğunu söyleyen Dabaşı (2004: 33), Ferruhzad'ın toplumda gerek dini gerekse kültürel anlamda sürekli baskı altında kalan kadının sesi olduğunu ve “pek çok yasaklı düşünceyi de yüksek sesle dile getirerek kuşağının en dikkate değer” şairlerinden biri olduğundan bahseder (2004: 37). Bu anlamda Sheibani'de Ferruhzad'ın, “ataerkil bir toplumda, kadın sanatçıların kendi cinsel arzularını gizlemesi ve onun yerine sosyal konulara öncelik vermesi gerektiği yönündeki beklentileri” kırıdığını söyleyerek “1960'larda Müslüman bir ülkede asi bir kadın olarak Ferruhzad şiirinde kendi gerçek duygularının, aşkın ve cinselliğin hisleri” üzerine eğildiğinden bahsetmektedir (Sheibani, 2010: 102-103). Bu anlamda şair, İran'ın baskılanan toplumsal yapısına aykırı bir yaşam ve edebi sanat anlayışı nedeniyle içinde yaşadığı toplumda yaşamının sonuna dek tartışmalı bir figür olarak kalmıştır (Sheibani, 2010: 102-103).

Filmde geleneksel cenaze töreninin yapılması için ölümü beklenen Melek Hanım çerçeve dışında bırakılarak, kendisi gizemli bir hale büründürülmekte ve böylece ölüm sonrası hayata dair bilinmezlere de atıf yapılmaktadır. Çünkü ölüm sonrası hayatın nasıl olacağı Behzad'ın doktorun motorsikletine bindiği sırada geçen konuşmaları esnasında da Hayyam'ın şiirleri ile muğlaklığı vurgulanarak bu dünyadaki hayatın önemini altı çizilmekte ve kıymetinin bilinmesi gerektiği yönetmen tarafından film dili ile izleyiciye aktarılmaktadır. Sheibani, filmdeki bu durumu şöyle yorumlamaktadır: “Behzad'ın sembolik olarak ölü dünyadaki eski değerleri temsil eden bir insan kemiğini, canlı, yaşayan ve geleceğe koşan akan suya fırlatması, önyargılardan bir biçimde kurtulduğunu da göstermez mi? Niyeti bir cenazeyi çekmektir. İronik olarak, yaşlı kadının ölümünden sonra töreni çekmez. Bunun yerine kendi alışkanlık ve inanışlarıyla sarmalanmış eski 'epistemolojik' paradigmaları imha etme başarısını gösterir” (2010: 113). Sadece bu sahne bile İran Yeni Dalgası'ndan Abbas Kiarostami'nin içinde yaşadığı inanç ve ahlaki kurullarla baskı altında olan İran toplumunun gündelik yaşamında “büyük” konuları irdelemesine bir örnektir. Bu temalarla birlikte son olarak filminin sonunda oluşan anlamsal boşluğa dair Kiarostami ise şu yorumu yapmaktadır: “Seyirci için filmin sonunda anlamı yoruma açık bırakma fikri sınırlı değildir. Bu anlamda filmde boşluklar bırakmayı isterim aynen bir puzzle gibi. Oraları izleyicinin doldurması gerektiğini düşünüyorum” (aktaran Mahdi, 1998). Bu anlamda İran toplumu dışındaki izleyiciler de filmde o topluma ait İran taşrasından sunulan bir kesiti kendi bulunduğu gündelik hayat ve toplumsal dinamikler içinden kendi yargılarıyla yorumlayarak tamamlaması beklenmektedir.

Sonuç

Hamid Dabaşı Abbas Kiarostami için “Fars şiirinin en görkemli günlerini yaşadığı dönemde doğdu ve bu şiiri İran sinemasının o tarihteki en iyi örnekleriyle buluşturmayı görev edindi” (2004: 26) ifadesi ile aslında İran Yeni Dalgası'nın önemli isimlerinden Kiarostami'nin sinema anlayışını en iyi

⁷ Behzad, daha önce kuyu kazan Yusuf'un yanında gördüğü genç kadından süt almak için karanlık, mezarı andıran mağara gibi bir ahıra girdiğinde yaşamın nasıl hızla geçtiğini anlatmak için Furuğ'un filme ismini veren şu şiirini okur:

Küçükük gecemde benim, ne yazık
rüzgârın yapraklarla buluşması var
küçükük gecemde benim yıkım korkusu var
dinle,
karanlığın esintisini duyuyor musun?
bakıyorum elgince ben bu mutluluğa
bağımlıyım ben kendi umutsuzluğumun...
dinle,
karanlığın esintisini duyuyor musun?
Rüzgar bizi götürececek...

biçimde özetlemektedir. Kiarostami filmlerinde ve özellikle bu çalışmada ele alınan *Rüzgâr Bizi Götürecek* de (1999) İran kültürünü ve bu kültürün içerisindeki gündelik yaşamı sinematografinin imkânları nisbetinde şiirsel bir dille izleyiciye sunmaktadır. Yönetmenin geçmişten gelen edebiyat ve resim sanatına olan ilgisi ise filmlerinin özgünlüğünü pekiştiren ve filmlerine anlamsal zenginlik katan unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Buradan hareketle “gündelik hayat döneminin aurasını veren ve yaşanan dönemin zihniyet kalıplarının neye benzediği üzerine en net bilgiyi verebilecek alandır. Çünkü insanlar dâhil oldukları fakat yaşamın içerisinde akıp giderken çok da fark edemedikleri bu ortamdaki yapıp etmelerini planlı bir düzenlemeye tabi tutmazlar. Anlık yaşananların farklı bir okuma ile açığa çıkartılması, bireylerin o toplumsal yapı içerisindeki çok da düşünmeden gerçekleştirdikleri eylemleri, toplumsal düşünüşe ve kültürel yapıya ilişkin en sağlam bilgiyi” vermektedir (Elmacı, 2011: 163). Dolayısıyla Kiarostami’nin *Rüzgâr Bizi Götürecek* isimli filmi de İran taşrasındaki bir köyde gündelik hayatta yaşananları yukarıdaki tanımlamaya uygun bir biçimde yansıtmaktadır. Filmde İran taşrasındaki bir köyün kendi toplumsal ilişkileri, ritüelleri, yaşamsal faaliyetleri ve iletişim biçimleri açık bir biçimde ele alınmaktadır. Gündelik hayatın sıradan bir iş olarak gözükken yemek, içmek, alışveriş yapmak gibi pek çok faaliyeti siyasetten uzak olarak değerlendirilse de aslında gündelikliğin kendisi rutin olarak niteleyebileceğimiz pek çok şey toplumsal değerlerle özdeşleşerek var olan toplumsal yapının ve iktidar ilişkilerinin de anlaşılması adına irdelenmesi gereken kültürel ve politik bir alana karşılık gelmektedir (Tasouji, 2013: 66). Kiarostami de filmde ele aldığı konularla İran toplumuna dair önemli bilgiler aktarmaktadır ve kapalı bir toplum olan İran toplumunda *Rüzgâr Bizi Götürecek* isimli film aracılığıyla İran’daki gündelik yaşama dair önemli referanslar vermektedir. Dolayısıyla son günlerde toplumsal kargaşa ve çatışmalarla uluslararası gündemde de yerini koruyan İran’da yaşanan toplumsal olayların anlaşılması adına filmde ele alınan gündelik yaşama dair işlenen konular bu toplumun tanınması ve daha sağlıklı değerlendirilmesi adına da bir perspektif sunmaktadır.

Kaynakça

- Braudel, F. (1992). Tarih Üzerine Yazılar. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Dabaşı, H. (2004). İran Sineması. Barış Aladağ ve Begüm Kovulmaz (Çev.). İstanbul: Agora Yayınları.
- Dönmez-Colin, G. (2012). Öteki’nin Sinemaları: Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk. İstanbul: Agora Yayınları.
- Elmacı, T. (2011). Taşrada Gündelik Hayatın İdeolojisinin *Vavien* ve *Süt* Filmleri Perspektifinden Okunması. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 7(1), (161-173).
- Ferahmend, A. (2007). Son Dönem İran Sineması Üzerine Perspektifler. Richard Tapper (Editör). Kemal Sarısözen (Çev.). Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik (107-135). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Köse, H. (2009). Lefebvre ve Modern Gündelik Hayatın Toplumsal Eleştirisi. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, 27, 7-25.
- Mahdi, A. A. (1998). In dialogue with Kiarostami. The Iranian. 25 Ağustos 1998. <http://iranian.com/Arts/Aug98/Kiarostami/> (Erişim Tarihi: 22 Aralık 2015).
- Sheibani, Khatereh (2010). Kiarostami ve Modern Fars Şiir Estetiği. Sevcan Sönmez (Çev.). *Sinecine*, Bahar, Yıl:1, Cilt:1, 97-122.
- Lefebvre, H. (2007). Modern Dünyada Gündelik Hayat. Işın Gürbüz (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Tasouji, C. D. (2013). Gündelik Hayat İncelemelerinde Kadınlık Halleri. *Mülkiye Dergisi*. 37 (4), (62-78).
- Tekeli, İ. (2000). Tarih Yazımında Gündelik Hayat Tarihçiliğinin Kavramsal Çerçevesi Nasıl Genişletilebilir?. Tarih Yazımında Yeni Yaklaşımlar: Küreselleşme ve Yerelleşme III. Tarih Kongresi 9-11 Aralık 1999 içinde (42-60). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.



- Wallerstein, I. (2004). “Braudel’den Hareketle Güncellik Olarak Tarih” Fernand Braudel. Maddi Uygarlık: Gündelik Hayatın Yapıları içinde (11-16). Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.). Ankara: İmge Yayınları.
- Yiğit, Z. (2012). “Modernliğin Arka Yüzü” Olarak Gündelik Hayat: *Aşkı Memnu*. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14 (2), (125-144).