

Birleşme ve Aidiyetin Simgesi Olarak Yiyecek ve İçecek: “Bashu, Küçük Yabancı” Filmine Folklorik Bir Bakış

Merve GÜNALTAY BAŞAK¹

Öz: Sinema ve halk gastronomisi toplumsal belleğin aktarımı ile kültürel kimliğin güçlendirilmesinde önemli bir işleve sahiptir. Bu iki disiplinin birlikte ele alınması, yemek kültürünün sinemadaki temsili aracılığıyla izleyicinin kültürel aidiyetini pekiştiren özgün anlatılar yaratılmasını sağlar. İran sineması, kültürel kimlik, toplumsal bağlar ve bireyler arası ilişkiler gibi evrensel temaları çokça işlemektedir. Bu temalar işlenirken yiyecek ve içecekler ile sofraya önemli sembolik anlamlar barındırır. Behram Beyzayi'nin eserlerinden *Bashu: Küçük Yabancı* (1986); savaş, kimlik ve dayanışma temalarını ele alırken, filmin önemli anlarından bazıları sofrada geçer. Filmde sofraya, bir mekânsal unsurdan ziyade, karakterler arasındaki bağların kurulduğu, fikirlerin tartışıldığı, kültürel çatışmaların aşıldığı ve toplumsal dayanışmanın sembolleştirildiği bir metafordur. Bu bağlamda, sofraya sahneleri ve kullanılan yiyecekler ile içecekler, karakterlerin kimlik dönüşümünü ve aidiyet duygusunun gelişimini destekleyen önemli anlatısal unsurlar arasında yer almaktadır. Çalışmada, filmde kullanılan yiyecek ve içeceklerin sembolik anlamları ve bu anlamların toplumsal bağlamda nasıl bir dönüşümü ifade ettiği halk bilimsel bir yaklaşımla ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: *Sinema, İran sineması, Sofra kültürü, Behram Beyzayi, Sembol.*

¹ Öğr. Gör. Dr. Merve Günaltay Başak, İstanbul Aydın Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul/TÜRKİYE. mgunaltaybasak@aydin.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0140-6307

Gönderilme Tarihi/ Received: 22 Eylül 2025/ 22 September 2025

Kabul Tarihi/ Accepted: 30 Eylül 2025/ 30 September 2025

Food and Drink as a Symbol of Unity and Belonging: A Folkloric Perspective on the Film “Bashu, the Little Stranger”

Abstract : Cinema and popular gastronomy play an important role in strengthening cultural identity through the transmission of social memory. The combined approach of these two disciplines enables the creation of original narratives that reinforce the viewer's cultural belonging through the representation of food culture in cinema. Iranian cinema frequently addresses universal themes such as cultural identity, social bonds and interpersonal relationships. Behram Beyzayi's *Bashu: The Little Foreigner* (1986) deals with themes of war, identity and solidarity, with some of the film's key moments taking place at the dinner table. In the film, the table is not merely a spatial element but a metaphor where bonds between characters are formed, ideas are discussed, cultural conflicts are overcome, and social solidarity is symbolised. The study examines the symbolic meanings of the food and drink used in the film and how these meanings express a transformation within the social context, employing a folkloristic approach.

Keywords: *Cinema, Iranian cinema, Table culture, Bahram Beizai, Symbol.*

Giriş

İnsanın temel gereksinimleri yalnızca biyolojik zorunluluklarla sınırlı değildir. Bu gereksinimlerin karşılanma biçimleri, içinde bulunulan kültürel ve toplumsal yapılar tarafından belirlenir ve anlam kazanır. Bronislaw Malinowski, bireyin fizyolojik ihtiyaçlarını karşılama sürecinin kültürel araçlar aracılığıyla gerçekleştiğini belirterek, yemeğin yalnızca bir hayatta kalma pratiği değil, aynı zamanda sosyal bir işlev taşıdığını ileri sürer (Malinowski, 1992: 28). Bu bakış açısı, yemeği kültürel bir yapı taşı olarak konumlandırmakla birlikte toplumsal ilişkileri, ritüelleri birleşme ve aidiyet inşasında merkezî bir yere yerleştirir.

Abraham Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisi kuramı ise, insan davranışlarını anlamada evrensel bir çerçeve sunar. Maslow, en alt düzeyde yer alan fizyolojik ihtiyaçların —özellikle beslenmenin— karşılanmadığı bir durumda bireyin daha yüksek düzeydeki ihtiyaçlara yönelmesinin mümkün olmadığını savunur (Maslow, 1970: 36). Bu nedenle yemek, sadece biyolojik bir zorunluluğun yerine getirilmesi değil, bireyin potansiyelini gerçekleştirme yolculuğunda ilk basamağı oluşturan bir işlev taşır.

Malinowski ve Maslow'un yaklaşımları bir arada değerlendirildiğinde, yemeğin hem fizyolojik hem kültürel düzeyde çok katmanlı bir anlam taşıdığı görülür. Yemek, insan bedeninin homeostatik dengesini sağlamanın ötesinde, toplumun sürekliliğini ve bireyin toplumsal kimliğini oluşturan sembolik bir süreçtir. Bu bağlamda, beslenme eylemi doğa ile kültür arasındaki geçiş alanında konumlanarak, insan varoluşunun hem maddi hem manevi yönlerine eş zamanlı olarak hitap eder.

Toplumsal yaşama katılım, bireyi diğer canlı türlerinden ayıran temel bir özelliktir; çünkü doğuştan gelen fizyolojik ihtiyaçlar bile sosyal bağlamda anlam kazanır. Thomas Hylland Eriksen'in (2009: 76) işaret ettiği üzere, giyimden jest ve mimiklere, yemek tercihinden yeme biçimine kadar pek çok gündelik davranış, bireyin içinde bulunduğu kültürel çevre

tarafından belirlenir ve öğrenilir. Beslenme gibi biyolojik zorunluluklar, her toplumda belli normlar ve sembolik kalıplar çerçevesinde düzenlenir. Bu nedenle yiyecekler, yalnızca yaşamı sürdürmenin aracı değil, aynı zamanda kültürel kimliğin ve toplumsal aidiyetin ifadesi olarak işlev görür. Bu kapsamda makalede; kültürel, dönüştürücü ve birleştirici bir mekân olan sofranın İran sofra kültürü üzerinden örneklendirilmesi yapılmıştır. İran sofra kültürünü yansıtan Behram Beyzayi'nin başyapıtı *Bashu: Küçük Yabancı* (1986) filminde bu kültür, yalnızca fiziksel bir yemek alanı değil, aynı zamanda karakterler arasındaki bağların kurulduğu, fikirlerin tartışıldığı, kültürel çatışmaların aşıldığı ve toplumsal dayanışmanın sembolleştirildiği bir metafor olarak ele alındığı için seçilmiştir.

İran Sineması Üzerine

İran sineması, estetik bir anlatım biçimine sahip olmanın ötesinde, ülkenin sosyopolitik yapısını, tarihsel kırılma noktalarını ve kültürel kimliğini temsil eden dinamik bir ifade aracıdır. XX. yüzyılın başlarından itibaren gelişim göstermeye başlayan bu sinema geleneği, özellikle modernleşme süreci, dış açılma politikaları ve teknolojik dönüşümlerle birlikte yeni biçimsel ve tematik yönelimler kazanmıştır. Sinemanın, Batı'ya özgü anlatım tekniklerini yerel unsurlarla harmanlayarak bir anlam üretme pratiğine dönüşmesi, İran kültürünün sinema üzerinden yeniden inşasını mümkün kılmıştır. Bu bağlamda sinema, bir sanat dalı olmasının yanında kültürel belleğin taşıyıcısı ve toplumsal söylemlerin yeniden üretildiği bir platform olarak işlev görmüştür (Şafik, 2007: 112). Özellikle 1979 İslam Devrimi sonrasında sinema, ideolojik kontrolün etkisiyle biçimsel bir dönüşüm geçirirken; sansür, metafor kullanımı ve sembolik anlatım biçimleri, İran sinemasının özgün estetik yapısını şekillendiren temel unsurlar hâline gelmiştir.

İran sinemasının tarihi akışına bakıldığında, dünya genelinde sinemanın yarattığı büyük etkinin kısa sürede İran topraklarında da karşılık bulduğu görülür. Lumière Kardeşler'in geliştirdiği sinematograf, 1900 yılında İran'a ulaşarak,

ülkedeki görsel kültürün dönüşüm sürecinde önemli bir eşik oluşturmuştur. Kaçar Hanedanı'nın son dönem padişahlarından Muzafferdin Şah, Avrupa'ya gerçekleştirdiği diplomatik seyahat sırasında Fransa'da kendisine özel olarak düzenlenen bir gösterimde sinematograf ile tanışmış ve bu yeni icattan fazlasıyla etkilenmiştir. Modern Batı teknolojisinin bir yansıması olan bu aygıt, Şah tarafından yalnızca bir eğlence aracı olarak değil, aynı zamanda devletin modern yüzünü inşa etmede potansiyel bir temsil aracı olarak değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda, sinematografin İran'a getirilmesi için dönemin saray fotoğrafçısı Ekkasbaşı görevlendirilmiştir. Eğitimini Avrupa'da tamamlayan Ekkasbaşı, teknik bilgi birikimi sayesinde yalnızca sinematografin kullanımını değil, aynı zamanda bu cihazın görsel bellek oluşturma kapasitesini de saray ortamına taşımıştır. Nitekim Muzafferdin Şah'ın çeşitli etkinlikleri ve özel günleri, Ekkasbaşı tarafından filme alınarak dönemin ilk hareketli görüntü arşivlerinin oluşmasına katkı sunmuştur. Bu gelişme, sinemanın İran'da ilk olarak saray eksenli ve elit bir bağlamda ortaya çıktığını, dolayısıyla başlangıçta halktan çok iktidar elitlerine hizmet eden bir görsel temsil aracı olarak konumlandığını göstermektedir (Aktaş, 2020: 21).

İran'da sinemanın halkla doğrudan temas kurduğu ilk aşama, 1904 yılında Tebriz'de açılan halka açık sinema salonuyla başlamıştır. Bu gelişme, sinemanın saray çevresinden taşarak daha geniş toplumsal katmanlara ulaşmasının önemli bir göstergesidir. Tebriz'in tercih edilmesi, sadece coğrafi değil kültürel olarak da anlamlıdır; çünkü bu şehir, tarihsel olarak Azerbaycan bölgesinin entelektüel ve kültürel merkezlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Aynı zamanda Osmanlı ve Rus kültür çevreleriyle etkileşim hâlinde olan Tebriz, İran'da Batı modernitesine en açık şehirlerden biri olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda, sinemanın ilk halkla teması, İran'da modern kültür formlarının yerel toplumsal dokulara sızdığı bir eşikte gerçekleşmiştir.

Bu dönemde sinema, İran toplumunun seçkin kesimleri tarafından yalnızca bir eğlence biçimi olarak değil, aynı zamanda Batı yaşam tarzının temsil edildiği bir “pencere” olarak algılanmıştır. Filmlerde yer alan karakterlerin giyimleri, saç biçimleri, jest ve mimikleri, mekân düzenlemeleri ve toplumsal ilişkileri yansıtan sahneler, özellikle kentli gençler arasında taklit edilme eğilimi yaratmıştır. Bu tür görsel taklitler, halk bilimi açısından kültürel transferin ve “görsel folklor”un bir parçası olarak değerlendirilebilir.

İran’da yönetici sınıf bu dönüşümün farkına varmakta gecikmemiştir. Sinemanın toplumsal bilinç üzerindeki etkisini erken dönemde kavrayan Kaçar yönetimi, film gösterimlerinden önce millî marşın okutulmasını ve hükümeti öven kısa filmlerin gösterimini zorunlu kılarak sinemayı ideolojik bir aygıt olarak konumlandırmıştır (Oylum, 2019: 9). Öte yandan, sinemanın halkla buluşması sadece modernlik pratikleriyle sınırlı kalmamıştır. İran sineması, özellikle kırsal bölgelerde yaşayan halkın kültürel kodlarını, inanç sistemlerini ve sözlü anlatı geleneklerini de zamanla beyaz perdeye taşır. Bu noktada halk bilimi açısından önemli bir dönüşüm gözlenir: Mit, efsane, masal ve halk hikâyeleri gibi geleneksel türler, sinema aracılığıyla yeni bir anlatım düzlemine kavuşur. Böylece sinema, modern bir anlatı aracı olarak geleneksel kültürün yeniden üretildiği, yorumlandığı ve temsil edildiği melez bir platform hâline gelir.

Örneğin, İran sinemasında “kahramanlık” temasının işlenişi sıklıkla geleneksel halk anlatılarındaki destansı yapıya yaslanır. Bu, yalnızca bir tür estetik tercih değil, aynı zamanda geçmiş ile şimdi arasında kurulmak istenen kültürel bir köprüdür. Yönetmenlerin çoğu, özellikle kırsal kesimlere ait halk motiflerini, mitolojik unsurları ya da sufi düşünceye dayalı halk inançlarını filmlerinde dramatik yapı unsuru olarak kullanarak, sinemayı modernleşme ile gelenek arasında bir müzaker alanına dönüştürmüştür. Bu bağlamda sinema, yalnızca modern yaşam pratiklerinin taşıyıcısı değil, aynı zamanda ye-

rel kültürün bir tür “arşivi” olarak da işlev görmektedir. İran halkı için sinema hem yeni olanla tanışma hem de kendi geleneksel kültürünü yeniden görme ve tanıma imkânı sunar. Bu çok katmanlı etkileşim, halk bilimi açısından incelendiğinde, sinemanın modernitenin araçlarından biri olarak değil, halk kültürünün yeniden üretildiği dinamik bir anlatı alanı olarak da ele alınmasını gerekli kılar.

Bashu: Küçük Yabancı (1989)

Bashu: Küçük Yabancı (1989) İran sinemasının tanınmış yönetmenlerinden Behram Beyzai'nin öne çıkan çalışmalarından biridir. Film, İran sinemasında hem estetik hem de tematik açıdan dikkat çekici bir yapıt olarak kabul edilmektedir. İran-Irak Savaşı sırasında ailesini kaybeden Arap kökenli küçük bir çocuk olan Bashu'nun hikâyesinin anlatıldığı filmde; savaş, kimlik, kültürel farklılıklar ve dayanışma gibi evrensel temalara yer verilir. Ayrıca İran'ın sosyal ve kültürel yapısına dair detaylı veriler sunulmaktadır.

Filmde, Güney İran'daki köyünden kaçarak kuzeyde bir köye sığınan Bashu, burada yalnız bir kadın olan Naii ile karşılaşır. Naii, köyün geleneksel yapısına meydan okuyarak Bashu'yu himayesine alır. İkilinin arasındaki dil ve kültürel bariyerlere rağmen gelişen bağ, filmin ana çatışma noktalarından birini oluşturur. Bashu'nun hikâyesi, yalnızca bir savaş çocuğunun hayatta kalma mücadelesini değil, aynı zamanda İran toplumundaki etnik ve kültürel çeşitliliği de ortaya koyar. Filmde, Farsça ve Arapça dillerinin yanı sıra Naii'nin kuzey İran'daki yerel lehçesi, kültürel kimliğin çeşitliliğinin altını çizer.¹

Yöntemsel açıdan Bashu: Küçük Yabancı filmi

İran sinemasında halk anlatılarının sinemasal temsilleri yalnızca kahramanlık gibi büyük anlatı yapılarına indirgenemez; gündelik yaşam pratikleri de kültürel belleğin sinema aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini göstermesi bakımından önemli bir katman oluşturur. Bu bağlamda yemek kültürü ve

¹ Bashu, the Little Stranger (Bahram Beizai, 1989), Carlotta Films, Dvd 2.

özellikle sofraya etrafında şekillenen ritüeller, bireyler arasındaki sosyal ilişkileri kurmanın ötesinde, geçmiş kuşaklardan aktarılan değerlerin ve kimliklerin taşıyıcısı olarak sinemasal hafızada yeniden inşa edilir. Jan Assmann'ın kültürel bellek kuramı, bu tür kültürel unsurların tarihsel süreklilik içinde nasıl sembolleştirildiğini ve kolektif kimliğin yapı taşları hâline geldiğini açıklamada işlevsel bir çerçeve sunar. Assmann'a göre kültürel bellek, yalnızca geçmişi hatırlamakla kalmaz, onu anlamlandırır, temsil eder ve çağdaş bağlamlarda yeniden işler (Assmann, 2011: 36). Bu açıdan değerlendirildiğinde, sinemada temsil edilen sofraya pratikleri, bireysel hafızanın ötesinde kolektif belleği harekete geçiren sembolik mekânlara dönüşmektedir. Kahramanlık anlatılarından gündelik yaşamın ritüellerine kadar uzanan bu temsil alanı, İran sinemasını güçlü bir kültürel hafıza mecrası hâline getirmektedir.

Görsel anlatının kültürel hafızayı nasıl şekillendirdiğini anlamak açısından sinema, yalnızca kurmaca dünyalar yaratmakla kalmaz; aynı zamanda gündelik yaşam pratiklerinin ideolojik, sosyal ve sembolik yönlerini görünür kılan güçlü bir temsil alanı sunar. İran sineması bu bağlamda, halk kültürünün maddi ve manevi unsurlarını perdeye taşıyarak, seyirciye hem tanıdık hem de yeniden düşünmeye değer bir anlatı evreni kurar. Bu çerçevede, çalışmada yer alan temel hususlardan birisi de *Bashu: Küçük Yabancı* (1989) filminin içeriğine bağlı sofraya kültürü ve kahramanın etrafında teşekkül eden olayların sembolik bir yorumudur.

Sofra, tarih boyunca insanların bir araya gelerek iletişim kurduğu, paylaşım ve dayanışma duygularını güçlendirdiği bir alan olarak kültürel ve birleştirici bir rol üstlenmiştir. Antropolojik açıdan bakıldığında, yemek pratikleri sadece maddi bir ihtiyacın karşılanmasıyla sınırlı kalmayıp, toplumsal normların ve aidiyet duygusunun şekillendiği sosyal ritüeller hâline gelmektedir (Douglas, 1972: 66). Hem bireysel hem de toplumsal düzeyde önemli bir sembol olan sofraya, sadece yemek yeme mekânından ibaret değildir; aynı zamanda bir kimlik

alanı ve sosyal ilişkilerin kurulduğu platform niteliği de taşımaktadır. Çünkü yemek yeme eylemi yalnızca beslenme ihtiyacının karşılanması olarak kabul edilmez; o aynı zamanda içsel kontrolü sağlar ve bunun değişkenliği bakımından kültürel bir ifade aracı olma işlevine de sahiptir. Özellikle kriz ve çatışma dönemlerinde, sofranın etrafında şekillenen ritüeller, kolektif hafızanın yeniden yapılandırılmasında etkili olmaktadır. İnsanlar biyolojik bir ihtiyaç olan yemek yemeyi kültürel bir ihtiyaca dönüştürmekte, yemek yeme pratiğini sosyal ilişkilerin itici gücü olarak kullanmaktadır. Bu da sofrada bulunma ve aidiyet kurma isteğini beslemektedir. Carneiro'nun da ifade ettiği üzere, "ne yenildiği kadar ne zaman, nerede, nasıl ve kiminle yenildiği" de kültürel bağlamda anlam kazanmaktadır (Carneiro, 2003 Akt. Nishimura ve Queiroz: 2015:952).

Bu doğrultuda makalede; geçmişten geleceğe İran sinemasına kısaca değinildikten sonra sofranın kültürü halk bilimsel bakış açısıyla yorumlanmıştır. Film analizi öncesinde yapılan bu kuramsal çerçeveleme, gündelik yaşama dair sıradan görünen sembollerin aslında ne kadar çok katmanlı bir anlam dünyasına sahip olduğuna dikkat çekmektedir. Çalışmada, İran sinemasının gündelik mekânlar aracılığıyla kimlik, aidiyet ve kültürel dönüşüm meselelerini nasıl görünür kıldığını ortaya koymaktadır. Böylece sinema, toplumsal hafızanın görsel olarak yeniden üretildiği bir platforma dönüşürken, aynı zamanda yerel kültürel değerlerin zamansal ve mekânsal bağlamda nasıl dönüştüğünü analiz etmeye imkân tanımaktadır. Jan Assmann'ın belirttiği gibi kültürel bellek, sadece geçmişin hatırlamak değil, o geçmişin güncel bağlamlar içinde yeniden yorumlanmasını da içerir (Assmann, 2011:36). *Bashu: Küçük Yabancı* (1989) gibi filmler, bu çok katmanlı kültürel anlatılar aracılığıyla sinemanın hem estetik hem de antropolojik derinliğini gözler önüne sermektedir.

Filmde yer alan sofranın kültürü

Sofra kültürü, yalnızca beslenme pratiğini değil, aynı zamanda toplumsal ilişkileri, kültürel kimliği ve ritüelleri de

kapsayan çok boyutlu bir olgudur. Tarihsel olarak, insan topluluklarında yemek paylaşımı, sosyal bağları güçlendiren, topluluk içi dayanışmayı pekiştiren ve kültürel değerleri aktaran temel bir pratik olmuştur. Sofra etrafında bir araya gelmek, bireyler arasında aidiyet hissini pekiştirirken, aynı zamanda sözlü kültürün kuşaktan kuşağa aktarılmasına da aracılık etmektedir. Öte yandan, sofranın düzeni, yemeklerin sıralaması ve tüketim ritüelleri, her toplumun kendine özgü normlarını ve etik anlayışını yansıtan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Küreselleşme süreciyle birlikte değişen beslenme alışkanlıklarına rağmen, sofranın kültürü, kültürel sürekliliğin sağlanmasında ve sosyal dayanışmanın korunmasında temel bir yapı taşı olma özelliğini korumaktadır.

Farklı kültürlerde sofranın geleneği ve görenekleri somut bir ifadesidir. Sofrada sunulan yemekler, uygulanan ritüeller ve oturma düzeni, bir toplumun değerlerini ve yaşam tarzını yansıtır. Örneğin, İran, Türk veya Arap kültürlerinde sofranın misafirperverlik, paylaşım, birleşme ve saygının bir göstergesidir. Bayram sofraları, düğün yemekleri veya anma törenlerinde hazırlanan sofralar, kültürel kimliğin korunmasında ve aktarılmasında önemli bir araçtır. Bunların yanı sıra, toplumun en küçük birimi sayılan aile içinde sofranın, bireylerin günün sonunda bir araya gelerek duygusal bağlarını güçlendirdiği bir alandır. Toplumsal düzeyde ise yemek paylaşımı, komşuluk ilişkilerini pekiştirir ve dayanışmayı artırır. Sofranın farklı kültürel grupların birbirini tanıması ve anlaması için bir iletişim aracı olarak da işlev gördüğünü söylemek de mümkündür. Ortak bir sofrada bir araya gelen bireyler, farklılıklarına rağmen bir deneyimi paylaşarak birbirlerine karşı empati geliştirirler.

İnsan hayatının önemli eşiklerinden oluşan geçiş dönemlerine de genellikle sofralar eşlik eder. Nitekim sofralarda doğum, düğün, eğlence, festival, panayır ya da cenazede hazırlanan yemekler yenir. Bazen mutluluk bazen de hüznün göz yaşları sofrada kendine yer bulur. Uğur Çerikan'a göre sofranın: *“Kültürel değerlerin ve normların öğrenildiği bir kültür*

merkezi; kimi zaman çeşitli davranış kalıplarının kazanıldığı bir eğitim kurumu; kimi zaman aile ile ilgili ciddi kararların alındığı bir toplantı salonu, kimi zaman güven duygusunun yaşandığı psikolojik bir terapi merkezi, kimi zaman ise yemek öncesinde ve sonrasında dua edilen bir tapınak olma işlevini üstlenmektedir.” (2019: 482).

Sofra, bu nitelikleri sayesinde sanat ve edebiyatın birçok ürünü içerisinde kendine yer bulur. Örneğin, mutfağıyla dünyanın en zengin kültürlerinden birine sahip olan İran'ın sinema sanatında yemek ve sofraya kültürüne fazlaca yer verildiği dikkat çekmektedir. Bu filmlerde gerek sembolik anlamları gerekse ritüelleriyle yiyecek ve içecekler önem taşımaktadır. Burada yemekler, yalnızca beslenme aracı olmayıp gelenekler ve toplumsal bağların bir sembolüdür. İran halkının yaşamında geleneksel sofralar ve özel günlerde hazırlanan yiyecek-içecekler büyük bir yer tutar. Bu bağlamda, İran sineması da bu kültürel unsurları hikâyelerine dâhil ederek izleyiciye tanıtık ve etkileyici bir anlatı sunmaktadır. İran sineması, yemek sahnelerini sadece görsel bir öğe olarak kullanmaz, toplumsal, psikolojik ve felsefi mesajları iletmek için bir araç olarak kullanır. Bu filmler, yemek ve sofraya üzerinden insan ilişkilerini, sınıfsal farkları ve kültürel değerleri gözler önüne serer.

İran sineması, zengin bir tarih ve derin toplumsal yapı ile dünya sinemasında kendine özgü bir konuma sahiptir. Gelenek ve modernitenin buluştuğu bu sinema, izleyicilere kültürel ve sanatsal bir deneyim sunar. İran'ın sofraya kültürü, toplumun sosyal yapısına dair önemli ipuçları taşıırken, bu unsurların filmlerde yer alması izleyicilerle sağlanan kültürel iletişimi güçlendirir. Yemek sahneleri, misafirperverlik ve aile ilişkileri gibi unsurlar, kültürün aktarımında bir araç olarak işlev görmektedir. İran filmlerinde sıkça rastlanan sofraya kültürü, sanatsal ve sosyolojik bağlamda incelenmektedir. Sofra, günlük yaşamın önemli bir unsuru olup bireyler arasındaki ilişkileri, toplumun değerlerini ve kimliğini gösterir. Sinema, bu unsurları görsel bir dile çevirerek hem yerel hem de uluslararası iz-

leyicilere sunar. Bu çerçevede, sofrta kültürü aracılığıyla İran toplumunun dinamikleri ve değişim süreçleri hakkında daha fazla bilgi edinmek mümkündür. Araştırmanın önemi, kültürel temsilin derinliğini ve sinemanın bu temsili iletmedeki rolünü ön plana çıkarmasında yatmaktadır.

İran sinemasında sofrta temsilleri, kültürel ve sosyal yapıların bir yansıması olarak önemli bir rol oynar. Bu temsiller, genellikle ailenin bir araya geldiği anları, toplumsal ilişkileri ve sosyal hiyerarşiyi izleyiciye aktaran sahneler arasında yer alır. İran filmlerinde sıklıkla görülen sofrta sahneleri, ülkedeki misafirperverlik anlayışını, geleneksel aile yapısını ve yemeklerin toplumsal bağları güçlendiren bir araç olarak kullanımını anlatır. Sofrada ele alınan konular, karakterler arasındaki ilişkileri derinleştirir ve izleyiciye kültürel bağlamlar hakkında bilgi sunar.

Aile ve toplumsal bağlar, ritüel ve dini gelenekler, yoksulluk, kadınların rolleri ve mutfağın önemi gibi kavramlar İran sinemasında halk gastronomisinin sunulması için bir pencere açmaktadır. *Bashu: Küçük Yabancı* (1989) filminde, sofrta yalnızca yemek için değil, karakterlerin bir araya gelip duygusal bağlarını güçlendirdiği bir alan olarak tasvir edilir. Yemek sahneleri, karakterler arasındaki çatışma ve uzlaşma anlarını yansıtmak için önemli bir zemin sağlamaktadır.

Dönüşüm, aidiyet ve kabulün sembolü olarak sofrta

Yiyecek ve içecekler, kültürel çeşitliliğe rağmen insanlık tarihinde evrensel bir iletişim ve aidiyet zemini oluşturur. Törenlerden gündelik yaşama, göçten yerleşikliğe kadar uzanan geniş bir toplumsal yelpazede, yemek pratikleri hem bireysel kimliğin hem de kolektif belleğin taşıyıcısıdır. Bu bağlamda halk gastronomisi, sadece beslenme alışkanlıklarını değil, aynı zamanda değer sistemlerini, inanç yapısını ve toplumsal ilişkiler ağını anlamak için bir anahtar işlevi görür. Bir araya gelme, paylaşma ve ritüelleştirme gibi sosyal süreçler, yemek aracılığıyla somutlaşır; böylece sofrta, kültürlerin birbirini tanıma, etkileşim kurma ve birlikte var olma biçimlerini görünür kılar.

Bu yönüyle yiyecek ve içecekler, insanlığın ortak duygulanım coğrafyasında sınırları aşan bir bağ kurar.

Filme yer verilen sofraya kareleri, filmin kilit noktası olarak değerlendirilebilir. Sofra sahneleri, Bashu'nun kendini yabancı hissettiği bir dünyada yavaş yavaş kabul görmeye başladığını simgeler. Naii'nin Bashu'ya yemek sunması, sadece fiziksel bir ihtiyaç değil, aynı zamanda annelik ve sahiplenme duygusunun bir göstergesi gibidir. İçten bir sofrada sunulan yemekler, Bashu için hem savaşın yıkıcılığından bir kaçış hem de yeni bir topluluğa aidiyetin ilk adımıdır.

Filmde sofraya, toplumsal dayanışmanın bir mikrokozmosu olarak işlenir. Naii, köyün baskıcı normlarına rağmen Bashu'yu sofraya kabul ederek, farklılıkların üstesinden gelme ve bir arada yaşama mesajı verir. Bashu'nun sofradaki varlığı, köy halkına ve izleyiciye, bir bireyin sevgi ve empatiyle kabul edilmesi için sofranın bir araç olabileceği fikrini sunar.

Sofra, Naii ve Bashu'nun ilişkilerindeki dönüşümü de yansıtır. Başlangıçta bir yabancı olan Bashu, zamanla Naii'nin ailesinin bir parçası haline gelir. Bu dönüşüm, sofraya etrafında gelişen paylaşımlar sayesinde mümkün olur. Naii'nin Bashu'ya yemek sunması ve Bashu'nun bu sunumu kabul etmesi, aralarındaki bağın güçlenmesini ve kültürel farklılıkların ötesine geçilmesini sağlar. Sofra sahnelerindeki dönüşüm, filmin genel temasını, savaşın yıkıcı etkilerine rağmen insan bağlarının sofraya etrafındaki onarıcı gücünü vurgular. *Bashu: Küçük Yabancı* (1989) filminde sofraya sahneleri, kültürel çatışmaların, dayanışmanın ve toplumsal kabulün işlendiği temel mekânlardan biridir. Bu sahneler hem karakterlerin bireysel hikâyelerindeki akışı hem de filmin evrensel temalarını anlamak için kilit bir rol oynar. Sofra, Naii ve Bashu arasındaki bağın kurulmasında ve filmin ana mesajının iletilmesinde güçlü bir metafor olarak kullanılır.

Merhametin dili olarak ekmek

Ekmek, insanlık tarihinin en eski besinlerinden biri ola-

rak tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Farklı coğrafyalarda, iklim koşullarında ve mutfak kültürlerinde adı, yapım şekli ve pişirme teknikleri değişse de temel gıda olma özelliğini korumuştur. Görgülü (2023) İran’da yer alan ekmek kültürü için şunları belirtir: “İranlılar arasında “Ekmek getirenin imanını sorgulama”, “Bir ekmek ye, Yüz ekmek ver” deyişi- atasözü ekmeğin İran için temsiliyet boyutunun anlaşılması noktasında önemlidir. İranlılar için ilk ekmeğin ne zaman, nerede ve nasıl yapıldığına ilişkin kesin bilgiler bulunmamaktadır. Buğday ve arpa gibi ürünlerin ise Asurlar döneminde ekilmeye başlandığı ve bu dönemle birlikte ilk ekmek pişirme kültürünün İran’da oluşmaya başladığı çeşitli çevrelerce ifade edilmektedir. Ekmek fırınlarının Kaçarlar döneminde popülerliğini artırmıştır.” (s.39)

Filmde, metaforik olan sofranın yanı sıra sembolik olarak ele alınabilecek yiyecek ve içecekler de mevcuttur. Örneğin, İran kültüründe olduğu gibi filmde de ekmek temel bir yaşam kaynağı ve dayanışmanın sembolü olarak bulunur. Naii, tarlada Bashu’nun bir yabancı olduğunu fark eder. O esnada sofrada elleriyle çocuklarını doyurmaktadır. Bashu’ya da bir ekmek uzatır. Onunla iletişim kurması için ısrar etse de sonuç alamayınca bırakıp gider. Ancak çocukları ile evine dönmek üzere yola çıkarken, son anda dönüp ona kendi yaptığı bir ekmeği bırakır.



Resim 1. Bashu: Küçük Yabancı filminde ekmek

Ekmek hem Naii’nin Bashu’ya yönelik merhametinin hem de Bashu’nun bu yeni çevreye uyum sağlamasının mümkün olacağına dair bir işarettir. Ayrıca, kırsal bir toplulukta ekmek üretiminin emek ve dayanışma gerektirdiği düşünüldü-

günde, bu sahneler insanın doğayla ve toplulukla kurduğu ilişkiyi de yansıtır. Naii, Bashu'ya kendi elleriyle yaptığı ekmeği sunduğunda, bu sadece bir yemek sunumu değil, aynı zamanda kabul ve güvenin bir ifadesidir. Filmde, “düşküne, yetime ve esire seve seve yemek yedirirler” ifadesi geçmektedir.

Filmde, bir yetişkin tarafından yiyecek ikramıyla çocuğa “güvendesin” mesajı verilir. Bashu, savaşta neler yaşadığını ve nasıl kaybolduğunu kendi dilinde ayrıntılarıyla anlatır ve Naii onun dilini anlamasa da acısını hisseder. Filmde Naii, kartal ve tavuk gibi hayvanlarla ses çıkararak anlaşır. Burada, doğa ve kadın arasında kurulan derin bağa bir gönderme vardır. Kadının şefkati ve insanı kucaklayıcılığı, tıpkı toprağın her canlıyı besleyip bağrına basması gibi, yaşamın sürekliliğini sağlayan bir güç olarak öne çıkar. Bu bağlamda bir anne olarak Naii hem doğanın döngüselliğini hem de insan ruhunun şifasını taşıyan evrensel bir sembole dönüşür. Naii, sırayla bazı eşyaların ve özellikle de yiyeceklerin Farsça isimlerini çocuğa öğretmeye başlar. Birbirlerinin isimlerini de öğrendikten sonra, Bashu ile tanışmak üzere insanlar gelmeye başlar.

İyi niyetin ve yoksulluğun simgesi olarak pirinç

Karikazi (2016) çalışmasında, İran'ın farklı bölgelerine özgü geleneksel pirinç bazlı yemeklerin etnolojik açıdan sistematik bir analizini sunmaktadır. Çeşitli eyaletlerde yürütülen saha çalışmalarıyla birlikte hane halkı ile yapılan yüz yüze görüşmeler aracılığıyla elde edilen nitel veriler, İran mutfak kültüründe pirincin yerine dair örnekler içerir. Çalışmada, İran mutfak kültürünün kökenlerinin Sasani dönemine kadar uzandığı, tarihsel belgeler ve sözlü kaynaklar doğrultusunda ortaya koyulmuştur. Nitekim İran mutfak kültürü, seyyahların kaleme aldığı anlatılarda ayrıntılı biçimde betimlenmiş; İran'da özellikle toplumsal tabakalar arasındaki tüketim farklılıkları dikkat çekmiştir. Bu dönemde elit kesimin sofrası ile halkın gündelik yeme alışkanlıkları arasında belirgin ayrımlar gözlemlenmiştir. İran'a özgü yemek pişirme tekniklerinin pirinç etrafında şekillendiği ve bu ürünün hem beslenme alışkanlık-

larında hem de kültürel temsilde merkezi bir konuma sahip olduğu saptanmıştır. Özellikle Mazandaran, Golestan, İsfahan ve Huzistan gibi eyaletlerin yüksek üretim kapasiteleriyle ülke genelinde pirinç temininde stratejik rol üstlendiği belirtilmektedir (Karikazi, 2016: 87). Ancak filmde pirinç lapası, bir yoksulluk sembolüdür. Bu durum, pirinç tüketimi noktasında, yıllar içerisinde İran yemek kültürü için bir dönüşümün gerçekleştiğine işaret etmektedir.

İran yemek kültürü, tarihsel süreklilik taşıyan yapısı, ritüel öğeleri ve estetik anlayışıyla halk gastronomisinin çok boyutlu doğasını yansıtır. Bu kültürel zenginlik içerisinde pirinç, bir beslenme öğesi olmasının ötesinde toplumsal düzeyin, misafir kabul etme anlayışının ve belleğin bir parçası olarak değerlendirilir. Geleneksel İran sofralarında pirincin öne çıkması, bireyin toplumla olan kültürel bağlarını pekiştiren bir gösterge olarak işlev görür. Saberi (2011), pirincin “İranlıların kültürel aidiyetlerini yansıttığı temel unsurlardan biri” olduğunu belirtir ve bu maddenin hem gündelik hem de törensel yemeklerde özel bir yer tuttuğunu vurgular (s. 84). Bu nedenle pirincin İran yemek kültüründe kimlik ve gelenekle iç içe simgesel bir ürün olduğu söylenebilir.

Toplumsal geçiş dönemi ritüelleri ve mevsimsel törenlerde pirincin üstlendiği anlam katmanları oldukça dikkat çekicidir. Nevruz’da sunulan safranlı shirin polow, umut ve bereketin sembolü olarak sofraları süslerken; yas dönemlerinde ikram edilen sade pirinç yemekleri, topluluğun ortak duygusunu yansıtan bir aracı temsil eder. Najmabadi (2005), bu yemeklerin yalnızca damak tadına değil, toplumsal değer aktarımına da katkı sunduğunu, pirincin kültürel kodlarla yüklü bir anlatı taşıyıcısına dönüştüğünü ifade eder (s. 132). Dolayısıyla pirinç, törensel bağlamlarda sadece bir gıda ürünü değil, aynı zamanda ortak hafızanın ve duygulanımın şekillendiği bir sembol olarak işlev kazanır.

İran halk mutfağında pirincin hazırlanışı ve sunum biçimi, toplumsal değerlerle iç içe geçmiş anlam katmanları

barındırır. Özellikle tahdig olarak bilinen kızarmış tabaka, sadece lezzet açısından değil, sabır, emek ve özen kavramlarını çağrıştırmalarıyla da önemlidir. Haeri (2002), bu tür ayrıntıların “gündelik yaşamın sessiz anlatıcıları” olduğunu, özellikle kadınların mutfaktaki deneyimleri aracılığıyla bu değerlerin yeniden üretildiğini söyler (s. 59). Bu açıdan bakıldığında, pirinç yalnızca fiziksel açlığı gideren bir unsur değil, aynı zamanda kültürel hafızanın aktarılmasını sağlayan bir araç olarak da işleve sahiptir.

Sinemada yiyecek ve içecek temsilleri, fiziksel beslenmenin yanı sıra toplumsal yapıyı, ekonomik gerçeklikleri ve tarihsel hafızayı da açığa çıkaran anlatı öğeleri arasında yer alır. Kıtık ya da yoksulluk temalarının işlendiği sahnelerde, sofranın boş kalışı, tek tip ve yetersiz besinlerin varlığı, karakterlerin yaşadığı maddi zorlukları ve sosyal dışlanmayı görürüz. Filmde yer alan bir sahnede Bashu için uzun ve gök gürültüsü sebebiyle korkutucu geçen bir gecenin sonunda sabah olur. Nahi hiç konuşmadan, samanlıkta geceyi geçiren Bashu’yu görür görmez ona ona bir kâse pirinç lapası uzatır.



Resim 4. Filmde pirinç lapası ikramı

Bashu’ya ikram edilen bir kâse lapa pirincin kadrajda belirmesi tesadüf değil, yoksunlukla şekillenen hayatların görsel bir ifadesidir. Lapanın besin değeri ve görünüm bakımından sadeliği, karakterlerin karşı karşıya kaldığı çaresizliğin, kay-

nak kıtlığının ve tekdüze yaşamın sessiz bir temsiline dönüşür. Sinema, bu tür detaylar aracılığıyla elzem bir durumu gözler önüne sermekle kalmaz; aynı zamanda izleyicinin duygusal ve duygusal katılımını da teşvik eder. Bu sayede, sade bir yemek sahnesi, izleyicinin hafızasında derin bir toplumsal eleştiri olarak yer edinebilir.

Anlaşmanın sembolü olarak çay

Çayın tarihsel kökenine ilişkin yapılan değerlendirmeler, bu bitkinin oldukça erken dönemlerde insan yaşamına dâhil olduğunu ortaya koymaktadır. Farklı kültürel ve coğrafi bağlamlarda çayın yayılımı çeşitli zaman dilimlerine tekabül etse de uzun süreli bir tarihsel süreç içerisinde çayın birçok toplum tarafından benimsendiği anlaşılmaktadır. Alan yazınında genel kabul gören görüşe göre, çayın tüketim geçmişi yaklaşık beş bin yıl öncesine, yani M.Ö. 3000’li yıllara kadar uzanmaktadır. Bu durum, çayın yalnızca bir içecek olmanın ötesinde, tarihsel ve kültürel bir olgu olarak değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır (Kuzucu, 2012: 6). Sunum biçimleri ve tüketildiği ortam çevresinde gelişen sosyal etkileşimler, çayı kültürel belleğin yapıtaşlarından biri hâline getirmiştir. Misafir karşılamadan gündelik sohbet ortamlarına kadar uzanan geniş pratikler dizisi içinde çay, insanlar arasındaki iletişimi düzenleyen ve toplumsal aidiyeti güçlendiren bir araç işlevi üstlenmiştir. Toplumsal yapı ve kültürel kimliğin anlaşılmasında öncelikli gösterge niteliği kazanan tüketim alışkanlıklarından biri çay olmuştur.

Sinema bağlamında değerlendirildiğinde de gündelik yaşam pratiklerinin ötesine bir simge olan geçen çay tüketimi, İran yemek kültüründe hem toplumsal etkileşimin hem de kültürel temsillerin taşıyıcısı olarak özel bir konumda yer alır. Bu durum, birçok İran filminde olduğu gibi *Bashu: Küçük Yabancı* (1989) filminde de dikkat çekmektedir. Sıradan bir içecek olmanın çok ötesinde, çay; sosyal bağların kurulmasını sağlayan, misafirlik kültürünü şekillendiren ve toplumsal nezaketin incelikli biçimde ifadesine olanak tanıyan bir gelenek

olarak yaşamaktadır. Saberi (2011), çayın İran’da “misafirperverliğin ilk adımı” olarak sunulduğunu ve bu ikramın yalnızca bedensel değil, aynı zamanda toplumsal bir ihtiyaca karşılık geldiğini belirtir (s. 112). Filmde, çayın öncelikli işlevi misafire ikramdır. Her çay sunumu, kültürel hafızada yer etmiş bir davranış örüntüsünü yeniden üretir; böylece toplumsal aidiyetin gündelik yaşamla iç içe geçmesine olanak tanımaktadır.

Törenler ve toplumsal buluşmalar çay kültürünün en belirgin ifadesini barındırır. Yas ortamlarında sade çay, sevinçli kutlamalarda ise şekerli çay tercih edilerek içeceğin anlamı bulunduğu bağlama göre değişkenlik gösterir. Bu yönüyle çay, yalnızca damakta değil, kolektif duygularda da iz bırakan bir öğeye dönüşür. Najmabadi (2005), çayın gündelik hayattaki rolünü aşarak, duygusal aktarım ve kültürel dayanışmanın aracı hâline geldiğini vurgular (s. 145). Her bir ikram, sessiz ama güçlü bir toplumsal iletişim biçimi olarak algılanır; duygular sözsüzce çay aracılığıyla paylaşılır. Çay, filmde adeta bir anlaşma içeceğidir. Nahi ile aynı fikirde olmayan topluluk, çayını bitirmeden evi terk etmek zorunda kalır.

İran halk yaşamında çay tüketimi, zamanla kurulan ilişkinin ritmik bir yansımasıdır. Gün içerisinde belirli aralıklarla tekrarlanan çay molaları, bireylere yalnızca dinlenme değil, düşünsel bir duraklama ve içsel bir düzen kurma fırsatı da sunar. Haeri (2002), bu tekrarların “gündelik akışın dinginleştirici bir yapı kazandığı anlar” yarattığını dile getirir (s. 73). Çay, böylece yalnızca bedenin değil zihnin de ritmine eşlik eden bir unsur olarak işlev kazanır. Simgesel anlamı, bireysel deneyimle toplumsal bağlamı buluşturan bir halk kültürü öğesine dönüşmesini sağlar. Özellikle semaverin filmde görünür kılınması tesadüf değildir.

Filmde çay sahneleri, Nahi’nin Bashu’ya yönelik artan kabullenme duygusunu ve köydeki diğer bireylerin baskısına rağmen Bashu’ya yönelik koruyuculuğunu simgeler. Çay, karakterler arasındaki iletişim ve kültürel farklılıkların aşılmasında bir köprü işlevi görür. Yabancı çocuğun kim olduğunu

merak edip ziyarete gelenleri Nahi elinde semaver ile karşılar. Çayın, ilk olarak bir sevmaver ile Nahi'nin elinde görülmesi, konuşulması beklenen önemli ve uzun bir konunun varlığına bir işaret sayılabilir.



Resim 5. Filmde çay sahnesi

Daha sonra Bushu da dahil olmak üzere herkes bir sofrada buluşur. Ayrıca çayın, büyük bir semaverde herkes için hazır oluşu sembolik olarak birlik beraberliğin, kalabalığın sofraya kabulünün simgesi olarak da kabul edilebilir.

Sinemada, sofrada yer alan yiyecek ve içecekler, sadece beslenme aracı olarak değil, aynı zamanda karakterlerin duygusal ve toplumsal dönüşümünü yansıtan semboller olarak kullanılabilir. Özellikle, ekmek ve çay gibi yiyecekler, kültürel kimlik, kabul, dayanışma ve insan ilişkilerindeki bağların güçlenmesini simgeleyen metaforlar olarak anlam kazanır. Bu unsurlar, filmin temalarını derinleştirir ve izleyiciye kültürel ve insani değerler üzerine düşünme fırsatı sunar.

Sonuç

Sofra, bir yandan kültürel değerlerin taşıyıcısı olarak geçmiş ile gelecek arasında bir köprü kurarken, diğer yandan bireyleri ve toplulukları birleştirici bir rol oynar. Kültürel ve sosyal boyutlarıyla sofraya, yalnızca bir yemek alanı değil, aynı zamanda kimliklerin, ilişkilerin ve dayanışmanın somut bir ifadesidir. Bu nedenle hem bireysel hem de toplumsal düzeyde önemini koruyan bir unsurdur.

İran sinemasında sofranın toplumsal ilişkileri, kültürel kimliği ve bireyler arası bağları anlamak için zengin bir anlatı aracı olarak işlev görmektedir. Behram Beyzai'nin *Bashu: Küçük Yabancı* filmi, sofranın kavramını, bireylerin ve toplulukların dönüşüm süreçlerini ve çatışma alanlarını birleştiren bir sembol olarak etkili bir şekilde kullanır. Filmde sofranın yalnızca fiziksel bir yemek paylaşımı değil, aynı zamanda kültürel aktarımın, toplumsal dayanışmanın ve insan ilişkilerinin onarıcı gücünün bir mekânı olarak öne çıkar. Filmde dönüşüm, aidiyet ve kabulün sembolü olan sofranın kültüründe; merhametin dili ekmek, iyi niyetin ve yoksulluğun simgesi pirinç ve anlaşmanın sembolü çay önemli mesajlar yansıtmaktadır. Bahsedilen her bir unsur, filmdeki şahısların vermek istedikleri bireysel ve toplumsal mesajların aktarılması hükmünde sembolik ürünlerdir. Bu ürünlere yüklenen manalarla, sofranın folklorik kültürdeki durağan olmayan bir kültürel aktarıcı ve birleştirici konumu da gözlemlenmiştir.

Naii ve *Bashu*'nun sofranın etrafında kurduğu ilişki, farklılıkların aşılması ve yeni bir aidiyet duygusunun inşa edilmesi sürecini simgeler. Ekmek, süt ve meyve gibi sembolik yiyecekler, bu ilişkinin fiziksel ve manevi boyutlarını pekiştirirken, Naii'nin *Bashu*'yu toplumsal önyargılara rağmen sofrasına kabul etmesi, filmdeki direniş ve dayanışma temalarını derinleştirir.

Bu bağlamda, sofranın sahneleri, kültürel ve toplumsal bağlamda bir dönüşüm alanı olarak, İran sinemasının insan ilişkilerindeki evrensel temalarını vurgular. *Bashu: Küçük Yabancı*, sofranın metaforuyla, kültürel çeşitlilik ve uyumun önemini öne çıkararak izleyiciye güçlü bir birleştiricilik mesajı sunar. Bu nedenle, film, İran sinemasında sofranın kavramının toplumsal ve bireysel bağlamdaki çok katmanlı anlamlarını araştırmak için ideal bir örnek teşkil etmektedir.

Kaynakça

Aktaş, Y. (2020). İran sineması: tarihsel gelişim ve tematik inceleme. İstanbul: Değişim Yayınları.

Assmann, J. (2011). Cultural memory and early civilization: writing, remembrance, and political imagination. (R. Livingstone, Trans.). England: Cambridge University Press.

Atashparast, M. (2022). The politics of national cinema in Iran: identity, modernity, and resistance. London: Bloomsbury Publishing.

Carneiro, H. (2003). Food and society: Anthropological perspectives. In Nishimura, T. & Queiroz, M. (Eds.), Cultural studies on consumption and food (945–962). São Paulo: Academic Press.

Chehabi, H. E. (1993). Staging the Emperor's new clothes: dress codes and nation-building under Reza Shah. *Iranian Studies*, 26(3/4): 209–229.

Douglas, M. (1972). Deciphering a meal. *Daedalus*, 101(1): 61–81.

Eriksen, T. H. (2009). Küçük yerler büyük meseleler: sosyal ve kültürel antropoloji (Erkan Koca Çev.). Ankara: Birleşik Yayınevi.

Görgülü, Y. (2023). İsrail ve İran Mutfak Kültürü ve Gelenekleri Üzerine Betimleyici Bir Araştırma. *TUCADE - Turizm Çalışmaları Dergisi Journal of Tourism Studies*, 5(2), 27-46

Haeri, S. (2002). No shame for the sun: lives of professional Pakistani women. New York: Syracuse University Press.

Karikazi, M, V. (2016). Ethnic and traditional Iranian rice-based foods. *Journal of Ethnic Foods*, 3(2): 1-14.

Kuzucu, K. (2012). Bin yılın çayı Osmanlı'da çay ve çayhane kültürü. İstanbul: Kapı Yayınları.

Najmabadi, A. (2005). *Women with mustaches and men without beards: gender and sexual anxieties of Iranian modernity*. USA: University of California Press.

Oylum, Y. (2019). *İran sineması: geçmişten günümüze politik ve estetik bir serüven*. İstanbul: Kriter Yayınları.

Saberi, H. (2011). *Persian food and cookery*. New York: Hippocrene Books.

Uğur Çerikan, F. (2019). Türk ailesinde sofrada adabı, Denizli örneği ve işlevselliği. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 8(1): 481–511.