

# MISIR SİNEMASINDAN BİR TOPLUMSAL ELEŞTİRİ ÖRNEĞİ: YAKUPYAN APARTMANI

Burak Kerem Yalçın ve Ulaş Başar Gezgin \*



Yazınsal ürünleri, çeşitli dillere hakimiyeti ve Tahrir sürecinde **Mübarek**'e yönelik keskin ve istikrarlı muhalefetiyle tanınan Mısırlı yazar **Alaa Al Aswany**'nin (d. 1957; علاء الأسواني) aynı adlı romanından, yönetmen **Marwan Hamed** tarafından uyarlanan **Yakupyan Apartmanı** (The Yacoubian Building; عمارة يعقوبيان 'Imārat Ya'qūbyān / Omaret Yakobean, 2006,) bir bina üzerinden Mısır'ın dününü ve bugününü, apartmanın içinde ve üst katlarında yaşayanların perspektifinden bizlere aktarmaktadır. Apartmanda yaşayan ve toplumun farklı

\* Burak Kerem Yalçın [burakkerem@gmail.com](mailto:burakkerem@gmail.com) ve Prof. Dr. Ulaş Başar Gezgin [ulasbasar@gmail.com](mailto:ulasbasar@gmail.com)

kesimlerinden bireylerin yaşantılarına odaklanarak Mısır özelinde bizlere sınıfların evrensel bir anlatısını sunmaktadır. Usta oyuncuların başrollerini paylaştığı film, ‘Arap dünyasının Hollywood’u’ olarak adlandırılan Mısır sinemasının son dönemdeki başarılı yapımlarından biridir.<sup>1</sup> Tahrir devriminden birkaç yıl önce seyirciyle buluşan film, gösterime girdiği dönemde birçok tartışmanın odağı olmuştur. Muhalif kimliğini sergilemekten kaçınmayan yazar **Alaa Al Aswany**’nin kaleminin de bu hususta büyük payı vardır.



**Alaa Al Aswany**

Film özetle bizlere günümüz Mısır’ından beş farklı anlatıyı beş karakterin üzerinden aktarmaktadır. Anlatılar, sınıf çatışmaları, kadının medeni durumu, LGBTİ+, insan hakları, sistem ve birey karşıtlığı ekseninde şekilleniyor.

### ***Yakupyan Apartmanı ve Mısır’ın Yakın Dönem Siyasi Tarihi***

Film Yakupyan apartmanının kısa bir yapım ve tarih anlatısıyla ağılıyor. Bu kısa girişte binanın yapımının hikayesini ve her devirde değişen apartman sakinlerinin profilini görüyoruz.

1937 yılında, adını aldığı Ermeni tüccar **Bay Yakupyan** tarafından İtalyan bir mimara Avrupa mimarisinde inşa ettirilen binanın, Osmanlı’nın son Mısır valisi

---

<sup>1</sup> Mısır sinemasıyla ilgili bazı kaynaklar yazının sonundaki bölümde listelenmiştir.

olan **Kavalalı Mehmet Ali Paşa** tarafından kurulan Kavalalılar Hanedanlığı'nın son hükümdarlarından olan **Kral I. Faruk** (1920-1965, yönetimi: 1936-1952) zamanındaki ilk sakinleri, bakanlar, paşalar, Kıpti Mısırlılar, Ermeniler ve Yahudilerdir. Bu dönemde binanın çatısında bulunan depolama alanları, çalışan hizmetçiler ve kapıcılar için müstemilatla dönüşür.



1948'deki İsrail-Mısır Savaşı'nın kaybedilmesinden sonra yükselen milliyetçilik akımı, 1952'de **Kral I. Faruk**'a karşı **Cemal Abdünnasır**<sup>2</sup> liderliğindeki 'Hür Subaylar'ın gerçekleştirdiği devrimin (kralcılara göre darbe, cumhuriyetçilere göre devrim) yolunu açmış ve devrim, bina özelinde ve Mısır genelinde ülkenin demografik ve etnik yapısını değiştirmiştir. En başta Yahudiler olmak üzere azınlıkların büyük bir kısmı ülkeyi terk etmiştir. Arap milliyetçiliğinin yükseldiği bu dönemde kalkınma için sosyalist politikalar (Pan Arap – Arap Sosyalizmi veya Nasirizm) çerçevesinde atılan adımlar ve kamusallaştırmalardan bina da payını almış ve azınlıklardan boşalan bu yerlere rütbeli askerler yerleştirilmiştir. Mısır'daki toplumsal değişimler binaya olduğu gibi yansır. Mısır makro-kozmos ise Yakupyan apartmanı mikro-kozmostur; büyük resmin ziplenmiş sürümüdür.

---

<sup>2</sup> Kimi Türkçe kaynaklarda, 'Abdünnasır' yerine 'Abdülnasır' deniyor. Bu, Avrupa dillerinden çeviri dolayısıyla yapılan yaygın bir yanlış. Burada iki sessiz yanyana gelerek dönüşüyor. Ln, yanyana gelince nn oluyor. Bir benzerini Türkçe'de Darüşşafaka (Darülşafaka'dan), Darüşşifa (Darülşifa'dan) vb. örneklerde de görüyoruz.

**Cemal Abdünnasır** (1918-1970, yönetimi: 1954-1970) sonrası, yine aynı Hür Subaylar hareketinden gelen **Enver Sedat**'la (1918-1981, yönetimi: 1970-1981) birlikte yeni ve daha 'liberal' bir dönem başlayınca orta ve burjuva sınıf tekrar güçlenmeye başlamıştır. Fırsatı değerlendirmek isteyen asker sakinler zahmetsizce ve bedavaya sahip oldukları bu evleri para kazanmak için satmışlardır. Binanın yapısı yeniden değişmiştir. Bir kez daha sakinleri değişen binanın yeni sakinleri yerli burjuvalardır.

Filmin geçtiği zaman diliminde monarşiden kalan sınıflar arası uçurumlar, sosyalist yapının dönüştüğü bonapartist idare ve liberalist açılımların getirdiği ekonomik ve kültürel dengesizlikler karşımıza bir kolaj şeklinde çıkmaktadır. Burada sermaye sahiplerini ve sermayenin nasıl el değiştirdiğini görürüz.

## Unvanlar

Anlatı, Zeki Paşa'nın hikayesiyle başlar. Monarşinin son paşalarından El Desouki Paşa olarak anılan Abdul Aal Paşa'nın iki evladından biridir. Paris'te mühendislik eğitimi görmüş ve hatta oradaki yaşantıya hâkim olacak kadar uzun bir süre orada yaşamıştır. Paşa unvanıyla çağırılmayı sever. Her ne kadar burada kullanılan 'paşa' sözü, askeri bir unvan olarak kullanılmasa da günümüz Mısır'ında bir sınıf göstergesidir.

Sınıflarda unvan önemli bir husustur. 'Paşa', 'Bey', 'Madam', 'Hacı' gibi sözcükler, Mısır'ın etkileşimde olduğu diğer kültürlerin bu dile kazandırdığı unvanlardır. Orta sınıfın zayıf olduğu bu toplumda unvanlar üst sınıflar içindir. Paşa'nın ait olduğu aile olan El Desouki ailesi bunun ilk göstergesidir.

Mısır'da soyadı olmadığından, kişiyi tanımlamak için, kişinin isminden sonra babasının, büyük babasının ve büyük babasının babasının isimleri arka arkaya yazılır. Bazı aileler ise soy durumlarını belirtmek için aile lakapları kullanırlar. Bir aile lakabına sahip olmak ne kadar köklü bir aileden geldiğinizi gösterir: Zeki El Desouki veya Kemal El Fouli gibi.

Her ne kadar maddi güçle alakalıysa da herkesin her unvanı kullanması hoş karşılanmaz. Daha geleneksel olanlar 'paşa' ve 'hacı' unvanlarını kullanırken, yeni nesil 'Bey' ve evlenmiş veya orta yaş ve üstü kadınlar 'madam' unvanını kullanır. Daha da açacak olursak: Paşa unvanı bize zenginliği ve köklü bir aileden gelmeyi anlatır. Filmde, Hacı Azzam için de paşa unvanı kullanılsa da bunu Zeki pek hoş

görmez. Sınıfsal olarak aynı yerden gelmemektedirler. Azzam, Zeki Paşa'nın anlatımıyla, basit bir sokak boyacısıyken yaptığı illegal işlerle zengin olmuştur. Onun paşalığı parayla satın alınmıştır, aileden gelmemiştir. Zeki fakir olsaydı, şüphesiz, bu unvanı kullanamayacaktı. Azzam gibi 'sonradan türediler' de paraları olduğu için kendilerine daha alt sınıfların böyle seslenmesini istiyor olabiliyorlar. Alt sınıflar için 'hacı', 'bey', 'paşa'... hepsi aynı şeyi ifade ediyor; saygı duyulacak ve kişinin gücüne göre menfaat için gerekirse önünde eğilinecek kişileri...

'Hacı' her ne kadar dini bir terim olsa da yine paranın gücünü göstermektedir. Hacca gidebilmek başlı başına maliyetli bir iştir. Kişi gidebiliyorsa varlıklıdır. Dolayısıyla, bu ifadenin kullanılması maddi olanaklardan gelme saygınlığı göstermektedir. Azzam da toplumsal saygınlığı ve kamuoyundaki imajı için bu unvanı kendi maddi gücüyle almıştır. Tek sorun, bu maddi gücün uyuşturucu satışından gelmesidir. Fakat bunu umursayan olmaz...

Filmde Hatim karakteri için ise 'bey' kelimesi kullanılıyor. Bu, şüphesiz, biraz daha yaşından ve kültüründen dolayı. Yarı Avrupalı, seküler veya aristokrasiden biraz daha uzak ve modern bir seslenme tarzı. Bu hitap bazen orta sınıfın üst kısımları için de kullanılıyor. Bütün bu unvanlar üst sınıf erkeklerini belirtirken, kadınlar için (daha çok evlenmiş olanlar için) 'madam' unvanı orta ve üst sınıf arasında paylaşılmaktadır.

Orta sınıfta ve bazen alt sınıfta üstad (usta/üstad) tabiri sıkça kullanılır. Ayrıca usta dışında mühendis, general ve kaptan vb. gibi kullanılan unvanların bazıları üst sınıfla ortak kullanılır. Üst sınıfta, mühendisin bir üst sürümü olarak 'başmühendis' unvanı tercih edilir. Zeki, bir sekansta, "Mühendis misin?" diye soran Busayna'yı "Başmühendis" diye düzeltir.

Alt sınıflarda, çiftçiler ve köylülerde ise kadın ve erkekler çocukların isimleriyle anılır. Bilmem kimin annesi veya babası gibi. Abdu Rabbou'nun eşi, kocasına oğlunun babası (oğlunun ismini zikrederek) diye seslenir. Aslında bu, sınıfa has olmasından çok kültürel bir hitap şeklidir. Ama çiftçilerin çok büyük çoğunluğunun yoksul olduğunu düşünürsek, bunu sınıfsal tanımın içine sokmak pek yanlış olmaz. Hatta çiftçilik yapmayan ama o kökenden gelen diğer bireylerde de bu görülebilir. Şüphesiz, yukarıdaki unvanlar aynı zamanda farklı sınıflar arasında hitap olarak da kullanılıyor. Ama burada sınıfsal belirteç olması, keskinliğin boyutunu veriyor. Filmde yansıtıldığı gibi, Mısır toplumunda, kültürle sınıfsal hiyerarşi birbirine payanda olarak bir sınıf diktatörlüğünü getirmiştir.

## Sınıflar

Devrim sonrasında Mısır'da **Cemal Abdünnasır**'ın Pan Arap politikalarıyla sistemli olarak göçe veya Araplaşmaya zorladığı Türklerin (soy kütüklerinin yok edilmesi ve bir kısmının göç etmesinden sonra) asimile olmasıyla aristokrasi sınıfı kalmamıştır. Aristokrasi daha çok Türk soyundan gelen Kavalalılar Hanedanı ve yakın paşalara has bir olguydu. Bu, devrimin kazanımlarından biriydi. Mısır, 'yerli ve milli' oluyordu. Ama Arap sosyalizmini diğer sosyalizm akımlarından ayıran esas unsur, sınıfların kalkması değil, sınıflar arası iş birliği yapılması gerektiği düşüncesidir. Bu, kimilerine göre, 'içinde sosyalizm veya Marksizm olmayan sosyalizm' olarak da değerlendirilebilecek, kendi içinde çelişen, iyice sulandırılmış bir biçim(siz) sosyalizm türüdür.

Mısır, 5000 yılı kayıtlı, yaklaşık 7000 yıllık tarihe sahip bir coğrafyadır. Bunun son 2500 yıllık kısmını, Perslerin, Yunanlıların (Büyük İskender), Romalıların, Arapların, Türklerin (Memluk, Osmanlı ve Kavalalı) ve son olarak da Fransızlar ile İngilizlerin kurduğu idarelerin altında yaşamıştır. Kavalalılar dönemi hariç, valilik veya eyalet olan ülke, gerçek anlamda bağımsızlığına 1952'den sonra kavuşmuştur. Derin bir kültüre sahip coğrafyanın kısa bir dönemde yeni bir kültür oluşturması muhakkak zor olacaktır. Filmde, Antik Mısır'da bulunan kimi sınıfları günümüzde farklılaşmış biçimleriyle gözlemleyebiliyoruz: Firavun ve yöneticilerin oluşturduğu üst sınıf, asiller ve ruhbanlar sınıfı, askerler ve yazıcılar, tüccarlar ve zanaatkarlar, çiftçiler ve vasıfsız işçilerle köleler.

**Cemal Abdünnasır** zamanında başlayan, tek adamın başkan olduğu sistem, filmde Bakan Kemal ile temsil edilmiştir. Azzam ile olan ilişkisinde, sürekli olarak, temsil ettiği diğer büyük adamlar adına konuştuğunu söylemektedir. Mısır siyasi kadro yapısında bakanın üstünde başbakan ve cumhurbaşkanı vardır. Yani o kadar çok kişi olmaması gerekmektedirken filmde, ülkeyi asıl yönetenlerin görünürdeki kabine olmadığı ima edilmiş olur. Burada basit bir bakanın yolsuzluğundan çok sistemin yapısı anlatılmıştır. Demir yumrukla, polis ve kuvvetli bir istihbarat ağıyla yönetilen ülkede ne kadar güçlü veya zengin olduğunuzun önemi yoktur. Kemal'in temsil ettiği güç, Hacı Azzam'ı bile ezerek avcıyı kurbanı çevirecek olan güçtür. Azzam, bir eli yağda bir eli balda olması yetmezmiş gibi daha fazla sınıf atlamak istemektedir. En üst sınıf ligine girmek ve ömür boyu refah için, **Mübarek** dönemindeki birçok iş adamının yaptığı gibi politikaya atılmak istemektedir.

Kemal, Azzam'a isteğinin gerçekleşebileceğini ama bunun karşılığını ödemesi gerektiğini söyler. Azzam, seçim bölgesindeki rakibinin daha çok taraftarı olduğuna vurgu yaptığında ise, demokrasinin parayla olduğunu ve rakibi ne kadar çabalarsa çabalasın esas seçenin halk değil kendileri olduğunu söyler. İlerleyen zamanlarda kendi hırsına yenik düşen Azzam'ı onun başını bile döndürecek kadar büyük bir güç gösterisiyle hizaya getirir ve her şeyine ortak olarak, sınıf atlamanın bir bedeli olduğunu gösterir. Azzam, elini verir kolunu kaptırır ya da Dimyat'a pirince giderken evdeki bulgurdan olur. İktidar ise, bir avcıyı daha önüne av olarak katar, kendi yandaşlarını güçlendirerek büyür ve güçlenir. Dimyat'ın (Damietta, دميّاط) Mısır'daki bir liman kenti olması ise, herhalde bir ironi olarak not edilmelidir.

Ruhbanlar sınıfı, şeyhler olarak karşımıza çıkmaktadır. Sınıflar arası bir disiplin gibi hareket eder. Şeyhlere tabi olmak üst sınıflar için bir alçak gönüllülük gösterisiyken, alt sınıflar için sığınılacak bir 'liman'dır. Bireyler, şahsi olarak bir şeyhe sahip olmasalar bile, ülkenin ve İslam coğrafyalarının en büyük ilahiyat fakültesine sahip Al Azhar uleması, yeri geldiğinde Türkiye'deki Diyanet gibi çalışarak halkın fetva açığını kapatır. Ülkenin diğer büyük dinsel inancı olan Kıpti Hristiyanlığa - ki Mısır nüfusunun kimilerine (özellikle de Kıptilerin kendilerine) göre % 25'ini, kimilerine (diğerlerine ve resmi kaynaklara) göre % 5.1'ini oluşturur- filmde pek değinilmemiştir. Her ne kadar etnik olarak farklı olmasalar da din konusunda azınlık psikolojisi içerisinde olan bu topluluğun din ile ilişkisi ayrıca bir inceleme gerektirmektedir.

Asiller veya günümüzde 'zenginler' olarak adlandırdığımız sınıf, kendi içlerinde sahip oldukları paraya göre derecelendirilseler bile toplum içerisinde tek sınıf olarak görülmektedir. Hatim, Zeki ve Azzam gibi mülke ve paraya sahip kişilerin servetlerinin nereden geldiğinin önemi yoktur. Zeki, babasından kalan mallarla geçinen bir mirasyedyken, Hatim, seçkin ailesinden aldığı kültürel mirası çoğaltarak belli bir kültür ve refah seviyesine ulaşmıştır. Azzam ise sıfırdan her yolu kullanarak bu sınıfa terfi etmiştir.

Eskil Mısır toplumundaki yazıcılarla bir ölçüde çakışan devlet güvenliği sınıfı, filmde polis (ve/veya askerler) ve istihbarat ile temsil edilmektedir. En üst sınıfın kontrolündeki bu güç, rejimin devamı için klasik anlamda gerekli kolluk gücünü temsil eder. Bütün sınıfları gözetler, bilgi toplar ve bunları yeri geldiğinde en üst sınıfa sunar ve alt sınıftaki rahatsız sesleri bastırır. İstihbaratın Taha'ya yaptığı



işkence ve sorguda, hareketin lideri ve Taha'nın aynı apartmanı paylaşmaktan başka bir ortak yönü olmayan Hatim hakkında sorular sorduğunda veya polisin Azzam'ın işyerini bastığında bunu görürüz.

Konfeksiyoncu Malak ve üniversite mezunu Suad, tüccarlar ve zanaatkarlar sınıfını temsil eder. Şüphesiz, bu sınıfta, Busayna'nın yanında çalıştığı mağaza sahibini de görebiliriz. Aslında filmdeki mağaza sahibi, günümüz dünyasında orta sınıfın biraz altına denk geliyor. Mısır'daki üst sınıflar ile alt sınıflar arası uçurum oldukça geniş ve orta sınıf ile alt sınıf arası fark az iken üst sınıfla bu ara çok fazla açılmıştır. Filmde orta sınıfın yokluğu ya da eksikli temsili, anlatıdan dolayı veya bu farkı belirtmek için verilmemiş olabilir.

Çiftçiler ve vasıfsız işçiler toplum içerisinde aynı yerlerini koruyan (Anadolu ağzıyla söyleyeceksek, 'ne uzayan ne kısalan') ve ismi değişmeyen tek sınıflar toplamıdır. Abdu Rabbou ve Busayna, çiftçi ve çalışan olmaları dolayısıyla bu sınıfları temsil ederler. Büyük şehrin büyümesine inanan ve sınıf atlayacaklarının ümidi ve inancıyla yaşayanlardandırlar. Ne de olsa, Kahire'nin ya da İskenderiye'nin taşı toprağı altındır. Köleler ise günümüz Mısır'ının hizmet (temizlik, ev işleri vb.) sektöründe çalışan emekçileridir. Köleliğin yerini ücretli kölelik almıştır. Ücretli kölelik düzeninde, hep sopa değil havuç da gösterilir. Öte yandan, ücretli köleler, havucun alternatifinin sopa olduğunu gayet iyi bilirler. Karın tokluğuna çalışır, 'buna da şükür' derler. Paşa, bey, hacı olma şansları olmadığına göre, hayatlarındaki tek ufukları olarak onlara hizmet etmeyi kabullenirler.





Diğer bütün sınıflar dolaylı da olsa bir üst sınıfa hizmet ettiği halde, dolaysız olarak hizmetçi veya hizmetli olmak saygı duyulacak bir toplumsal konum değildir. Filmde kapıcılar ve hizmetçiler binanın çatısında yapılan depolama yerlerinden bozma odalarda yaşıyor. Buralar sıcak bir iklim için yaşanması en zor yerlerdir. Hatta apartman sakinlerinin bazen köpeklerini gezdirdiği yerlerdir. Bu insanlara saygıyla yaklaşılmaz ve sudan nedenlerle ve sık sık aşağılanırlar. Taha ve babası da kimi zaman bu tarz diyalogların muhatabıdır. Babası durumunu ve sınıfını kabullenmiştir. Oğlunu gözleriyle sakinleştirmeye çalışır. Taha'nın kendince çözümü ve tek umudu ise sınıf atlamaktır.

Taha'nın polis akademisi sınavlarında yüksek not almasına rağmen sözlü mülakattan kalması, ait olduğu sınıfa ilişkin algı ve toplumsal adaletsizlikler nedeniyledir. Taha'nın anlatısında bu, şüphesiz, önemli bir dönüm noktasıdır. Taha, mülakatı yürütenin “*Babanız ne iş yapıyor?*” biçimindeki sorusuna “*Çalışan*” diye cevap verdiğinde, görevli, “*Kapıcı, değil mi?*” diye düzeltiyor. Taha'nın “*Ne fark var?*” demesine bile fırsat vermeden elendiğini söyleyerek onu kovar gibi gönderiyor. Sosyal ‘*apartheid*’ın ve eşitsizliğin yüzümüze vurulduğu bu sekans, bize, kapıcıların alt sınıfın da altında ve kesinlikle saygı duyulmayacak bir sınıfa ait olduğunu söylüyor. Mısır’da kapıcılar, paryalar gibi, sınıf bile sayılmayan bir sınıf.

Sınıflar her ne kadar keskin ve sert olsalar da buna tam bir kast sistemi diyemeyiz. Zira sınıflar arası geçiş yapmak mümkün. Azzam’ın sokakta çalışan bir ayakkabı boyacısıyken uyuşturucu işine girerek parlamentoya kadar yükselmesi ve Busayna’nın Zeki’yle evlenerek sınıf atlaması bunun göstergesi. Öte yandan, sınıf atlamanın uyuşturucu ve evlilik dışında başka bir yolu olmadığına göre, sistemin yoksullara çok fazla seçenek de sunmadığını görüyoruz. Kaldı ki Suad’ın Azzam’la evliliği, ona sınıf atlama yolunu açmayacaktır. Her uyuşturucu satıcısı da parlamentoya giremeyecektir.

### **Film Kişileri Üzerinden Mısır’da Kadının Toplumsal Konumu**

Busayna, çatıda dul annesi ve kardeşleriyle yaşayan ve işyerlerinde gördüğü taciz yüzünden düzenli çalışamayan genç bir kadındır. Sistemin çarklarında kendi üstüne düşen görevi yerine getiremediği için annesi ve ailesi tarafından eleştirilmektedir. Nedeni ne olursa olsun ve her koşulda suçlu sayılmaktadır. Annesi, akıllı bir kadının onurunu koruyarak da patronunu memnun edebileceğini

ve işini elinde tutabileceğini söyler. Daha sonra arkadaşının yardımıyla bir adamın mağazasında işe girer. Burada kızların, adamla birlikte sırayla depoya girdiklerini ve adamın onların üstlerindeki giysilere sürtünerek mastürbasyon yapmasına izin verip karşılığında da bahşiş aldıklarını görür. Arkadaşı bu durumu “*Sınırları aşmadığı sürece birçok şey yapılabilir*” diyerek olağanlaştırır. Burada bahsedilen sınırlar, cinsel ilişki ve bekarettir. Bu, bir tür öğrenilmiş çaresizliktir. Hizmetçilik yapan ve “*Akıllı bir kadın ne yapacağını bilir*” diyen öz annesi de bu tarz ‘olay’larla karşı karşıya kalmış veya bunlara tanık olmuştur. Şüphesiz sınıfın getirdiği kendini savunamamanın da bunun üzerinde etkisi vardır. Busayna, Zeki’yle ‘basılıp’ karakola düştüğünde Zeki’nin avukatı ve nüfuzu sayesinde kurtulmuştur. Her ne kadar birbirlerine âşık olsalar da bu durum nedeniyle evlenmişlerdir.



Suad, İskenderiye’de yaşayan üniversite mezunu, orta halli bir aileye mensup dul bir kadındır. Azzam, onu ikinci eşi olarak almak ister. Aralarında bir aşk mevzu bahis değildir. Birçok Arap toplumunda dul kadından ya evlenmesi ya da kendini çocuklarına adaması istenir. Aile için bir dul veya evlenmemiş kadın sorumluluktur. Aslında mesele kadının cinselliğiyle alakalıdır. Suad biraz da kendi durumunu güçlendirmek ve aile evinden çıkarak kendi evinin kadını olmak için evlenmeye razı gelir. Bu sırada Azzam’ın istediği şartlar konuşulur. Karşılığında verdiği başlık (veya süt parası), boşanırsa vereceği tazminat ve eve alınacak eşyalar erkek olarak onun yerine getireceği şartlardır. Erkeğin şartları maddi, kadınıninkiler ise manevidir. Azzam daha sonra onu Yakupyan Apartmanı’nda hazırladığı daireye

yerleştirir. Kadın daha sonra hamile kalınca bebeği aldırmasını ister; bunun anlaşmalarına aykırı olduğunu söyler. Dini nikahla evlenen Suad, bunun tanrının takdiri olduğunu, karşı gelmenin dine aykırı olduğunu ve bunun bütün diğer anlaşmaların üstünde olduğunu söyler. Neticesinde zorla kürtaja maruz kalır ve bayıltılarak zorla getirildiği hastanede gözünü açtığında hem bebeğinin alındığını hem de artık 'boş ol'duğunu öğrenir. Kürtajın yasak olduğu Mısır'da bu kuralların üst sınıflar için işlerliğinin olmadığını görüyoruz. Her hâlükârda kadının kendi bedeni üstünde tasarrufu yoktur. Filmde açıkça gösterildiği gibi, kadının bedeni, Mısır'da asla kendisinin değildir; kendisi dışında herkesindir.



Dawlat (ki adını talih ve iktidar anlamıyla 'devlet'ten alır), kardeşi Zeki'yi dava ederek, kendi evinden kovarak ve hatta küçük düşürmeye çalışarak onun sahip olduğu eve sahip çıkmaya çalışır. Bunun nedeninin, Zeki'nin vurduğu duymazlığıyla aile servetini eritmesi olduğunu söyler. Zeki bütün bu olanlara rağmen iyi davranmaya çalışır. "Ne de olsa kardeşim ve çocuğum olmadığı için zaten her şey onun olacaktı niye böyle yaptı" diyerek durumu iyice garipser. Burada kötülüğü yapan Dawlat değil Mısır'ın İslami kurallara dayanan miras hukukudur. Zeki, erkek olduğu için mirasın büyük kısmını almıştır. Dawlat de kocası ölünce onun evine sığınmıştır. Bu, günümüzde Arap ülkelerinde tartışılan önemli bir konudur. Bu konuyu ilk olarak Tunus gündeme almış ve gerekli adımları atmıştır.

Öte yandan, filmde, Dawlat örneğiyle birlikte, toplumsal cinsiyetle sınıfsallığın keşişmesini görürüz. Bu düzende kapıcı oğlu, paşa kızından daha çok ezilir. Üst sınıf, toplumsal cinsiyete baskın çıkar. Dawlat, abisini evden kovarken, bu,

Busayna'nın asla yapamayacağı bir harekettir. Bu, bize Yeşilçam sinemasındaki toplumsal cinsiyet temsillerini düşündürür. Bunları ataerkil yapımlar olarak bir kenara atmak ilk bakışta mantıklı gelebilir; oysa ayrıntıya girildiğinde, bu filmlerde, üst sınıf kadınların her tür özgürlüklerinin olduğunu görürüz. Evleri, arabaları, malları, mülkleri vardır, altlarında erkek hizmetçileri vardır. Alt sınıf kadınlarsa çoğunlukla ataerkinin kurbanları olarak resmedilirler. Kadın hakları yasalarca tanınsa da, ondan yalnızca üst sınıf kadınlar yararlanabilmiştir, tıpkı ulaşım özgürlüğünün kamusal hizmet sunmayan bir düzende parası olmayan için bir anlamının olmaması gibi...

Abdu Rabbou'nun karısı, kocasının yanında çalıştığı Hatim hakkında dedikoduları duymuş olacak ki onu sorguluyor. Adamın izahı daha çok şiddetle ve tecavüzle bitiyor. Bir kez daha, Mısırlı kadının bedeni herkesin; bir tek kendisinin değil...

Madam Christine ise korunaklı sınıfında lüks restoran işleten bir kadındır. İlişkileri konusunda daha rahattır. Modern bir kültürle yetiştirilmiştir ve toplumun kurallarının dışında kalabilmek için her türlü güce sahiptir. Her sınıftan kadının sorunları bir üst sınıfta farklılaşmaktadır. Suad her ne kadar üst sınıftan biriyle evlense de sınıfını yine aşamamıştır ve sorunları ve gücü sınıfı kadardır. Dawlat ise hakkını negatif yöntemle de olsa arayabilmekte ve bunun için gerekli gücü etrafında toplayabilmektedir. Christine örneğinde bir kez daha, sınıfın toplumsal cinsiyete baskın geldiğini görürüz.

### **Dinin Mısırlıların Gündelik Yaşamındaki Yeri**

Mısır, % 5-25 Kıpti Hristiyan nüfusuna rağmen, kanunlarında şeri hükümleri barındırır. Ramazan ayında alkol satışının yasaklanması, kürtaj yasağı, dini nikah, miras hukuku gibi örnekler anılabilir. Ayrıca din, hayatın içinde kültürel bir boyut da kazanmıştır. Yani bazı dinsel öğeler, toplumsal yaşamda, din için değil, kültürün bir parçası olarak da yer alır.

Toplumsal yaşamda Fatih Suresi'nin yaygın kullanımı burada önemli bir göstergedir. Azzam'ın bakan Kemal ile anlaştıktan sonra karşılıklı olarak Fatih okuması bir niyet anlaşmasıdır. Burada anlaşılan husus Azzam'ın rakiplerinin engellenerek kendisinin parlamento'ya yerleş(tiril)mesidir. Fatih'nin evliliklerden önce damat ve kız babası tarafından okunması bir nevi sözlenme merasimi

niteliğindedir. Gerçi evlenme seremonisi de damat ve kız babası arasında, 'aldım' ve 'verdim' ritüeliyle devam eder. Sonra da kutlama amaçlı olarak, filmde de görüldüğü gibi zılgıtlar çekilir. Bu arada, zılgıt/tilili çekmenin, Türkiye'den, Arap coğrafyasına ve Hindistan'a dek çok yaygın olduğunu not edelim (İngilizcesi: *ululation*).



Mısır'da, çoğu insanın bir danıştığı veya günümüz moda söyleyişle 'yaşam koçu' gibi başvurduğu bir şeyhi vardır. Ama burada önemli olan, kişinin ihtiyaçlarına uygun sayılacak olan davranışın fetvaya büründürülmesi işlevidir. Diğer bir deyişle, minareyi çalan kılıfını hazırlar. Günah çıkarmanın söz konusu olmadığı bir inanç bağlamında, 'söyleyip ruhunu kurtarmak' olanaksızdır; onun yerine, yapılan kötülük için kötülüğü yapan bireyin kendisi değil başkaları, özellikle kafirler ve kadınlar suçlanacaktır. Çeşitli şeyhlerden aynı konuya ilişkin olarak farklı farklı fetvalar alınabilir. Bebek doğumu, ilahi lütuf olarak görülmektedir; kürtaj ise günah sayılmaktadır. Azzam, Suad'la evlilik öncesi anlaşması yaparken, çocuk istemediğini belirtmiştir; Suad da bunu kabul etmiştir. Ancak, Suad bir süre sonra gebe kalır ve Azzam'ın, anlaşma koşulunu anımsatmasına karşı, gebeliği Tanrı'nın lütfu olarak görerek, bunun bütün anlaşmaları geçersiz kıldığını söyler. Suad'ın karnındaki bebek, ataerkinin istediği gibi yorumladığı bir inanç sistemine kurban gidecektir. İki yorum, birbiriyle çatışacak ve ataerki kazanacaktır: Eğer doğum kutsalsa ve kürtaj günahsa, bu evliliğin - ki Azzam'ın eşzamanlı ikinci ve gizli evliliğidir- sürmesi beklenirdi. Ancak, bunun yerine, günah olduğu açıkça belirtilen kürtaj Suad'a uygulanmış ve evliliği son bulmuştur. İşin daha da dikkat çekici yanı, Suad'ı kaçırap ilaçla uyutup



bebeğini aldırınlar, bir grup erkek değil, bir grup akraba kadın olacaktır. Ataerki, yalnızca erkeklerin değil kadınların sayesinde de ayakta kalır.

**Mübarek** dönemi sonrasında liberaller tarafından başlatılan laiklik tartışmalarına dindarlar tarafından karşı çıkılmış ve yerine ılımlı İslam modeli olarak Türk tipi İslam öne sürülmüştür. Hem laik hem ılımlı ya da hem dindar hem ılımlı gibi alaşımlar yine de güç kazanamamıştır. 'Laik' kelimesinin - Arapça karşılığı 'alamani'; bu alemden olan, dünyevi gibi bir kökeni var - dinsizlik olarak algılanmasının bunda payı büyüktür.



Alt sınıflar hayata çok basit olarak geçim noktasından bakmaktadırlar. En alt sınıftan olan ve aşağılanan Taha'nın elinde, sahip olduğu din inancından başka bir şey yoktur. Tanrıya dua etmek ve beklemek tek umududur ve yaşadıkları kaderdir. Üst sınıfların diğer kısmı da, laikliğe sınıfların korunması ve/veya din inancı yüzünden karşıdır. Bu düzenin böyle sürmesinin garantisi dindir; öyleyse laikliğin bu düzenin çarkına çomak sokmasına izin verilmemelidir. Bu, çok uzun bir zaman çözülemeyecek bir açmaz gibidir. Kader, fitrat, razı olmak, Allah'ın iznine tabi olmak, Allah'a havale etmek, tevekkül vb. ifadelerin günlük dil kullanımı içerisinde sıkça kendine yer bulduğunu filmde de görebiliyoruz. Fakat Mısır'ın egemen sınıfları bir din devletinden yana da değildir; düzeni sorgulayan bir laikliğe olduğu kadar aynı ölçüde sorgulayıcı bir ezilenlerin İslamı'na da -sözcüğün iki anlamıyla- şiddetle karşıdırlar. Türkiye'den ünlü bir sözle uyarılama yaparsak, "bu ülkeye laiklik de gelecekse İslam da gelecekse onu ancak onlar getirebilir"; bunun için ancak onların izni ve ruhsatı vardır.



Mısır'da, filmde de gösterildiği gibi, din eksenindeki radikalliğin temeli, alt sınıflarda başlıyor. İslam'ın siyasi yapısı ve doğası gereği şeriat talebi hep daha yüksek bir sesle öne çıkmaktadır. İngilizlere karşı bir hareket olarak başlayan Müslüman Kardeşler'den, irili ufaklı birçok tarikata kadar bu talep çeşitli kesimlerce dile getirilmektedir. Filmde de gördüğümüz gibi, sınıf ayrımcılığının derin olduğu ülkelerde, bu tür yapılar için taraftar toplamak zor değildir.

Babasının mesleği yüzünden polis okuluna kabul edilmeyen Taha'nın üniversitede sınıfsal nedenlerle kendine yakın bulduğu kişilerin sayesinde git gide radikalleştiğini görürüz. Sorguda gördüğü ağır işkence ve tecavüz sonunda, mücahit olarak cihat davasında yerini alacaktır. Mısır, onun için artık bir 'darül harp' yani İslamlaştırılması gereken yerdir. Etki tepkiyi, devlet şiddeti sivil şiddetini doğuracaktır.

Kiptilere gelirse, Malak ve Fanous başka bir cemaat ileri geleniyle yaptıkları anlaşmayla çatıdaki işyerine kavuşur. Bu, her ne kadar azınlık dayanışması gibi görünse de, burada belli bir dini cemaatin (mezhepler veya tarikatlar da dahil olmak üzere) üyesi olmanın etkisini görürüz. Mısır'da kimi cemaat/tarikat üyelerinin birbirini destekleyerek zenginleşmesi de bunun iyi bir örneğidir. Kimi mücahitler, müteahhite dönüşecektir.<sup>3</sup>

## LGBTİ+

Toplumun ve endüstrinin baskıcı yapısına rağmen LGBTİ+ bireylerin olduğu veya benzeri konulu birçok yapım, Mısır sineması külliyatında yerini almıştır. Kişilerin ve anlatıların işlenişi açısından bu tarz yapımlar kendi aralarında ayrılır. Kimisinde bu bireyler ve izlekler, karikatürize edilmiş klişelerle ele alınırken, kimisinde biyografik, politik veya sanatsal kaygılarla işlenir.

Bu filmde ise, Hatim özelinde eşcinsellik, eleştiri oklarını yönelttiği toplumun perspektifinden tam anlamıyla kurtulamamış bir açıyla anlatılmıştır. Hatim'in eşcinselliğinin ilgisiz ebeveynler ve tacizden kaynaklandığı vurgulanarak, eşcinseller, sempatiyle yaklaşılması ve yardım edilmesi gereken kişiler olarak tariflenmiştir. Filme göre, eşcinsellik ebeveynlerin vurdumduymazlığının ve bohem batı yaşantısının bir ürünüdür. Hatim, geçmişinden kaçmak ister, ama

---

<sup>3</sup> Konuyla ilgili kimi tartışmalar için bkz. Bozan, İ. (2016). 'Solcular reklam yazarı, mücahitler müteahhit oldu'. Aljazeera, 12.01.2016.

kaçamaz; o, zengin olmakla birlikte filmde eşcinselliğe ömür boyu mahkum olmuş bir kişiliktir. Taha'nın sorgusundan, Hatim'in sırf eşcinsel olduğu için poliste kaydı olduğunu öğreniriz. Zengin olarak ayrıcalıklıdır; ama ağlatılı bir son onu beklemektedir. Yatakdaşı Abdu Rabbou ise, askerlik yapmak için Kahire'ye gelmiş, parasızlıktan eşcinsel olmuştur. Hatim ona köyünde asla bulamayacağı maddi bir zenginlik sağlamıştır. Fakat bu durum, kendi ailesinde yıkıma yol açacaktır. Film, bu konuda birçok açıdan gerçekçidir.<sup>4</sup>

### **Kahire ve Mısır'a Çokçu Bir Bakış**

Yirmi milyonluk nüfusuyla devasa bir şehir olan Kahire, bizlere kişilerin gözlerinden ayrı ayrı anlatılır. Zeki, bir zamanlar Paris'ten bile ileride olduğunu belirterek bu şehre dönüşünü aşkla, romantik duygularla anlatır. Azzam için ise Kahire, sınıf atlama hedefinde fethedilmesi gereken bir yerdir; kapitalist açıdan bir darülharptır. Taha için ise yeni bir Asr-ı Saâdet Devri için kurtarılması olmazsa olmazdır. Busayna ise kenti terk etmek ister. Hatim için ise nostaljiyle kuşatılmış bohem bir hapishanedir. Özellikle, Zeki ile Busayna'nın Mısır'la ilgili eş konuşmaları evrensel konuları işler: Gitmek mi, kalmak mı? Kendi ülkemiz cehennem, başka ülkeler cennet mi? Başka ülkelere kapağı atıp mutlu olunabilir mi? Gerçekte, film, bu sorulara sınıfsal bir bakışla, bilgece bir yanıt veriyor: Egemen sınıf temsilcileri olan Zeki, Azzam ve bakan Kemal, Mısır'ı terk etmeyi akıllarının ucundan bile geçirmiyor. Yurtdışı gezileri geçici. Onlara Mısır cennet; ezilen çoğunluk içinse cehennem. Elbette ezenler memlekette kalmayı, ezilenler çekip gitmeyi düşünecekler. Bir insanın kendi ülkesindeki koşulları iyiyse başka ülkede neden yaşamak istesin? Peki kötüyse neden kalmak istesin? Egemen sınıfların yardımına bu noktada (yurtseverlik gibi olumlu türden bir memleket sevgisinden farklı olarak) milliyetçilik ideolojisi yetişiyor. 'Hepimiz aynı gemideyiz' söylemiyle, forsalar kürek çekmeye devam ediyor. Oysa gemi batarsa, belki zincirleri de kırılmış olacak. Ekim Devrimi'nde olan, tam da buydu. İktidardakiler, elbette, çocuklarını cepheye sürmeyeceklerdir; nasılsa öl denince ölecek nice yoksul vardır...

---

<sup>4</sup> Filmdeki LGBTİ+ izleğine ilişkin kaynaklar yazının sonunda sunulmuştur.

Ezenlere cennet, ezilenlere cehennem olan bu Kahire’de, bu Mısır’da, filmdeki farklı kişilikler, fiziksel olarak aynı dünyada yaşarlar, ancak sosyolojik ve psikolojik olarak bambaşka ‘dünyaların insanlarıdır’. Aynı olay, farklı kişilerce farklı farklı yorumlanır. *Yakupyan Apartmanı* filmi aynı ülke ve aynı kentin farklı kişilerce nasıl deneyimlendiğini konu edinir. Film önümüze şu soruyu koyar: Bütün bu kişilikler gerçekten aynı ülkede mi, aynı kentte mi ve hatta aynı binada mı yaşamaktadırlar?

*Yakupyan Apartmanı*, bu yönleriyle seyirciye çeşitli duygusal perspektifler sunarken, anlatıdaki mekanlarla da anlatının biçimden bağımsız olamayacağını gösterir. Batakhaneleri, üst sınıf mekanları, karanlık sokakları, büyük ve küçük daireleriyle de anlatıyı görsel olarak zenginleştirmektedir. Görüldüğü gibi, *Yakupyan Apartmanı* kesinlikle izlenmesi gereken bir film.<sup>5</sup> Düşündürdükleriyle yalnızca Mısır sinemasında değil, dünya sinema tarihinde de özel bir yere sahip. Yeni filmler esinleyeceğine kuşku yok...<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> ‘Yakupyan Apartmanı’ şuradan izlenebilir: [\(bağlantı\)](#)

<sup>6</sup> Filmle ilgili çeşitli akademik değerlendirmelerin listesi yazının sonunda yer almaktadır.

## **Mısır Sineması, LGBTİ+ ve *Yakupyan Apartmanı* ile ilgili Kaynaklar**

### **Mısır sinemasıyla ilgili olarak bkz.**

- Akbaş, E. (2019). The Effect of Egyptian Films on Turkish Cinema. İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 2(4), 277-336.
- Alıcı, B. (2017). Ortadoğu'nun Hollywood'u: Mısır Sineması. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (26), 45-68.
- Cengiz, G. (2018). Mısır Sineması: 1952'den 2000'e. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi, (3), 50-64.
- Reesh, M. A. A. (2015). Analysis for Selected Comedy Films in Egyptian Cinema (Master's thesis, Eastern Mediterranean University (EMU)-Doğu Akdeniz Üniversitesi (DAÜ)).[\(bağlantı\)](#)
- Soyer, S. (2015). Mısır Sinemasında Feminist Bir Temsil: Kahire 678 Örneği / A Feminist Performance in Egypt Cinema: Cairo 678 Sample. Şarkiyat Mecmuası, (27), 67-84.

### **Filmdeki LGBTİ+ izleğine ilişkin olarak bkz.**

- Murray, S. O. (2013). Conceptions About and Representations of Male Homosexuality in the Popular Book and Movie, The Yacoubian Building. Journal of homosexuality, 60(7), 1081-1089.
- Rhee, M. (2014). LGBT transnational identity and the media ed. by christopher pullen. Cinema Journal, 53(2), 169-174.
- Salem, R. A. (2013). The representation of homosexuality between text translation and movie adaptation in Midaq Alley and The Yacoubian Building. [\(bağlantı\)](#)
- Yacoub, M. A. (2015). Paradoxical Representation of Queers in the Egyptian Movies versus the Islamic Ruling. International Journal of Social Science and Humanities Research, 3(1), 370-375.

### **Filmle ilgili çeşitli akademik değerlendirmeler için bkz.**

- Alkharashi, N. (2016). Ficción moderna árabe en inglés: Yacoubian Building; un caso ilustrativo. Clina, 2(1), 43-59.
- Aouragh, M. (2012). Framing the Internet in the Arab revolutions: myth meets modernity. Cinema Journal, 52(1), 148-156.
- Asmaa, S. (2016). Egypt's Struggle Between Islamic Traditions and Western Modernity in Midaq Alley (Zuqaq al Midaq) and The Yacoubian Building (Omaret Yacoubian). [\(bağlantı\)](#)
- Assaad, J. A. (2015). Feminine Plural: Representations of Vulnerabilities and Vulnerabilities of Representations: Narratives of Women in Contemporary Egyptian Cinema (Doctoral dissertation, University of Washington Libraries).
- Booth, M. (2011). House as novel, novel as house: The global, the intimate, and the terrifying in contemporary Egyptian literature. Journal of Postcolonial Writing, 47(4), 377-390.
- Boutrig, O. (2012). Agents in Translation: Bridging Gaps or Consolidating Stereotypes. The Case of the English and French Translations of Alaa Al-Aswany's The Yacoubian Building (Doctoral dissertation, Concordia University). [\(bağlantı\)](#)

- Carrez-Maratray, J. Y. (2011). From Homer to the Yacoubian Building. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, (4), 107-114.
- Ciecko, A. (2007). Cinema "Oriental": Asian and Arab Films at the Cairo International Film Festival. *Asian Cinema*, 18(2), 288-293.
- Daniels, K. (2008). Film Review: The Yacoubian Building (2006) Director Marwan Hamed, 172 mins. *Global Media and Communication*, 4(1), 107-111.
- El-Ghobashy, M. (2008). Cairo Cosmopolitan: Politics, Culture, and Urban Space in the New Globalized Middle East. *Arab Studies Journal*, 15(2/1), 210.
- Elmarsafy, Z. (2012). Alaa al-Aswany and the Desire for Revolution. In *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures* (pp. 27-43). Routledge.
- Elshahed, M. M. K. (2007). *Facades of modernity: Image, performance, and transformation in the Egyptian metropolis* (Doctoral dissertation, Massachusetts Institute of Technology). ([bağlantı](#))
- Gardaz, M. (2016). The Path of Jihad in the Yacoubian building. *Journal of Religion & Film*, 13(1), 4.
- Gomaa, S., & Raymond, C. (2014). Lost in Non-Translation: Politics of Misrepresenting Arabs. *Arab Studies Quarterly*, 36(1), 27-42.
- Goytisolo, J., & Bush, P. (2011). Liberation Square. *The Massachusetts Review*, 52(3/4), 380-390.
- Greenberg, N. (2017). The politics of perception in post-revolutionary Egyptian cinema. In *Arabic Literature for the Classroom* (pp. 210-222). Routledge.
- Hammond, M. (2013). Remembering Cosmopolitan Egypt: Literature, Culture and Empire by Deborah Starr. *Comparative Literature Studies*, 50(2), 375-378.
- Jacquemond, R. (2016). h-Satiric Literature and Other "Popular" Literary Genres in Egypt Today. *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 16, 349-367.
- Ismail, S. H. (2015). Arabic Literature into English: The (Im) possibility of Understanding. *Interventions*, 17(6), 916-931.
- Jacquemond, R. (2013). The Yacoubian Building and Its Sisters: Reflections on Readership and Written Culture in Modern Egypt. In *Popular Culture in the Middle East and North Africa* (pp. 151-168). Routledge.
- Khatib, L. I. N. A. (2010). Arab film and Islamic fundamentalism. *Media and society*, 316-334.
- Lewis, D. (2013). Politics, freedoms and spirituality in Alaa Al Aswany's Yacoubian Building. *Journal for Islamic Studies*, 33(1), 101-126.
- Mahmoud, J. Z. (2014). Political struggle and cultural resistance in translated Arabic novels:(Re) representing the self. *International Journal of English Literature and Culture*, 2(6), 94-103.
- Mansour, D. (2012) 'Egyptian film censorship: safeguarding society, upholding taboos'. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 4, 1-17.
- Moore, L. (2015). 'Drives in the name of freedom': Desire and death in North African Islamization plots. In *Islamism and Cultural Expression in the Arab World* (pp. 165-183). Routledge.
- Moosa, E. (2011). Aesthetics and transcendence in the Arab uprisings. *Middle East Law and Governance*, 3(1-2), 171-180.

- Morison Jr, S. (2013). The revolution: report from literary Egypt. *Poets & Writers Magazine*, 41(2), 23-33.
- Mostafa, D. S. (2009). Cinematic representations of the changing gender relations in today's Cairo. *Arab Studies Quarterly*, 1-19.
- Pace, M. (2008). A Tale of Two Egypts: Profile. *Mediterranean Politics*, 13(3), 439-444.
- Radwan, N. (2016, August). One Hundred Years of Egyptian Realism. In *Novel: A Forum on Fiction* (Vol. 49, No. 2, pp. 262-277). Duke University Press.
- Rakha, Y. (2012). In *Extremis: Literature and Revolution in Contemporary Cairo* (An Oriental Essay in Seven Parts). *The Kenyon Review*, 34(3), 151-166.
- Rooney, C. (2011). Egyptian literary culture and Egyptian modernity: Introduction. *Journal of Postcolonial writing*, 47(4), 369-376.
- Rooney, C. (2009). The disappointed of the earth. *Psychoanalysis and History*, 11(2), 159-174.
- Selim, S. (2012). Urban Space in Contemporary Egyptian Literature: Portraits of Cairo. *The Arab Studies Journal*, 20(1), 142-146.
- Selvick, S. (2012). Queer (Im) possibilities: Alaa Al-Aswany's and Wahid Hamed's *The Yacoubian Building*. In *LGBT Transnational Identity and the Media* (pp. 131-145). Palgrave Macmillan, London.
- Seymour-Jorn, C. (2012). The Literary Life of Cairo: One Hundred Years in the Heart of the City. *Northeast African Studies*, 12(2), 148-149.
- Shamma, T. (2016). Arabic Literature in Translation: Politics and Poetics/Literatura árabe traducida: política y poética. *Clina*, 2(1), 7-11.
- Sheffer, Y. (2018). *The Individual and the Authority Figure in Egyptian Prose Literature*. Routledge.
- Starr, D. (2009). *Remembering Cosmopolitan Egypt: Literature, Culture, and Empire*. Routledge.
- Street, S. (2007). *The Yacoubian Building*. *The Missouri Review*, 30(1), 143-144.
- Suleiman, C. (2016). The Arabic Language Ideology and Communication: An Image from Egypt. In *The Handbook of Communication in Cross-cultural Perspective* (pp. 64-74). Routledge.
- Tabishat, M. (2012). Society in cinema: Anticipating the revolution in Egyptian fiction and movies. *Social Research: An International Quarterly*, 79(2), 377-396.
- Tartoussieh, K. (2012). "The Yacoubian Building": A Slice of Pre—January 25 Egyptian Society?. *Cinema Journal*, 52(1), 156-159.
- Walonen, M. K. (2012). Urban Space in Contemporary Egyptian Literature: Portraits of Cairo. *African Studies Quarterly*, 13(1/2), 157-158.
- Webb, A. (2012). The Theme of Justice. In *Teaching the Literature of Today's Middle East* (pp. 53-70). Routledge.
- Zeidanin, H. H., & Al Zuraigat, A. M. (2016). Naturalistic Extremes in Al Aswaany's *The Yacoubian Building*. *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, 5(1), 245-249.