



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue 8 (Ağustos/August 2022), s. 823-838.
Geliş Tarihi-Received: 22.07.2022
Kabul Tarihi-Accepted: 26.08.2022
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.1147332

**Sinemada Toplum Eleştirisi Olarak Dinî ve Mitik Anlatı:
*Gelin, Düğün, Diyet***

Religious and Mythic Narrative as a Critique of Society in Cinema: Gelin, Düğün, Diyet

Emine ÇAKIR*

Öz

Bu çalışmanın konusu Lütfi Ömer Akad'ın "Anadolu Üçlemesi" adını verdiği ve yaygın olarak "Göç Üçlemesi" adıyla nitelenen *Düğün* (1973), *Gelin* (1973) ve *Diyet* (1974) adlı filmlerdeki dinî ve mitik folklorik anlatının incelenmesidir. Bu filmler, sözlü anlatımlar kapsamında *folklor* disiplini odağında ve *metinlerarasılık* yönteminin "mit, alıntı, çağrışım (anıştırma), kendine mal etme, üslup" gibi teknikleri çerçevesinde ele alınmıştır. Göç Üçlemesi ile ilgili mevcut çalışmaların özellikle "köyden kente göç" olgusunu irdeleyen *göç sosyoloji* ya da *toplumsal cinsiyet* kapsamında ele alındığı görülmektedir. Bu çalışmada ise farklı olarak Akad'ın her üç filmde de hedeflediği toplumsal değişimi yine toplumun aşına olduğu dinî bellek üzerinden bir başka ifadeyle kıssa, menkıbe ve hadis gibi dinî metinler ve kadın üzerinden inşa etmek istediği savı ileri sürülmüştür. Akad, toplumu eleştirirken halkın ortak dinî anlatı belleğini kullanmış ve bunu yaparken de *metinlerarasılık* yöntemine başvurmuştur. Akad, *Gelin* filminde İbrahim ve İsmail peygamberlerin kıssasını; *Düğün* filmlerinde Yusuf peygamberin kıssasını, *Diyet* filminde ise bir hadisi doğrudan alıntulamaktadır. Bu dinî göndermeler, filmde olayların akışı ve oyuncuların rolleriyle doğrudan ilişkili olarak sunulmuştur. *Gelin* filminde Kurban Bayramı esnasında İlyas Ağa torunu Osman'ı kucağına alıp kurban mitini anlatır. İsmail peygamberle Osman özdeşleştirilir fakat karşıt mit olarak koç yerine filmde Osman kurban olur. *Düğün* filminde ise hem kahramanın adının Yusuf olması hem de kahramanın Yusuf peygamber kıssasını bizzat kitaptan okuması açısından "çağrışım ve alıntı" tekniği kullanılmıştır. *Diyet* filminde ise ilk iki filmde farklı olarak dinî kıssadan değil hadis alıntısından yararlanılmıştır. Meryem'in babasının ve daha sonra Meryem'in ağzından duyduğumuz bu hadis, filmde olayın gidişatı için önemli bir referans olarak belirlenmiştir. *Metinlerarasılık* olarak belirlenen bir başka husus ise Akad'ın üslubu ve kendi kendine gönderme yapmasıdır. Türsel olarak her üç film, "toplumsal gerçekçi film" olarak değerlendirilebilir. Akad, kadının toplumu değiştirip dönüştürme gücünü her üç filmde de aynı kadın oyuncu üzerinden gösterir. Köyden kente göçü ve kente tutunmaya çalışan insanların hikâyesini anlatan bu filmlerde başrolü üstlenen Hülya Koçyiğit; *Düğün* filminde kentte bekâr kadının, *Gelin* filminde kentte evli ve çocuklu kadının, *Diyet* filminde ise kentte çocuklu ve dul bir kadının yaşam mücadelesine odaklanması açısından kentte kadının üç hâline; "bekâr, evli ve dul" olmayı vurgulaması açısından da manidardır. Akad'ın her üç filmde de *metinlerarası* unsur olarak dinî kaynakları kullandığı, toplumsal değişimi yine dinî göndermelerle eleştirerek inşa etmek istediği tespit edilmiştir.

* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü Toplumsal Uygulamalar Anabilim Dalı, e-posta: eminecakir.thb@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2196-5592.

Anahtar Kelimeler: Halkbilimi, metinlerarasılık, Lütfi Ömer Akad, (Düğün, Gelin, Diyet), mit ve din.

Abstract

The subject of this paper is the examination of the religious folklore narrative in the films *Düğün* (Wedding - 1973), *Gelin* (Bride - 1973) ve *Diyet* (Price - 1974), which Lütfi Ömer Akad called as "Anatolian Trilogy" and is commonly described as "Migration Trilogy." These films are discussed in the focus of folklore discipline and the framework of methods of intertextuality such as "myth, quote, association (reference), self-possession, style" within the scope of verbal narratives. It is seen that the current studies on the Migration Trilogy are discussed within the scope of the concept of *migration sociology* or *gender*, which examines the phenomenon of "migration from village to city." In this study, differently, it is argued that Akad wanted to build the social change he aimed at in all three films on religious texts such as parable, origin and hadith, and women; in other words, through the religious memory that society is familiar with. Akad used the public's common religious narrative memory while criticizing society, and in doing so, he applied the intertextuality method. Lütfi Akad directly quotes the story of Abraham and Ishmael in the film *Gelin*; the story of Joseph in the film *Düğün*; and a hadith in the film *Diyet*. These religious references are directly related to the flow of events and the actors' roles in the film. During the Feast of Sacrifice in the film of *Gelin*, İlyas Ağa takes his grandson Osman in his arms and tells the myth of sacrifice. Osman is identified with the prophet Ishmael, but Osman becomes a victim in the film instead of the ram as the opposite myth. In the *Düğün* film, the "connotation and quotation" technique was used in terms of both the hero's name being Yusuf (Joseph) and the hero's reading of the prophet Yusuf (Joseph) from the book to his sisters. In the *Diyet* film, unlike the first two films, intertextuality was used with a hadith excerpt, not a religious parable. This hadith, which we heard from the mouth of the father of Mary and then from the mouth of Mary, was determined as an important reference for the course of the event in the film. Another issue identified as intertextuality is the way of Akad's style and his use of self-reference. All three films can be considered "social realistic films." Akad shows the power of women to transform society through the same female actress in all three films. Hülya Koçyiğit, who takes the lead role in these films that tell the story of the migration from the village to the city and the people trying to hold on to the city, is significant in terms of focusing on the three states of a woman in the city; she plays a single woman in the city in the film *Düğün*, a married woman with children in the city in the film *Gelin*, and a widow with children in the city in the film *Diyet*. So, it is meaningful that the films focus on the life struggle of a woman in her three stages, "single, married and widowed" in the city. It was determined that the intertextuality element was religious sources and that Akad wanted to build social change by criticizing it with religious references in all three films.

Keywords: Folklore, intertextuality, Lütfi Ömer Akad, (Düğün, Gelin, Diyet), myth and religion.

Giriş

Sinema ve folklor, sosyal bilimlerin ortak inceleme yöntemleriyle çoğu kez aynı potada incelenmekte ve bir metin olarak her biri karşılıklı birbirini beslemektedir. Bu çalışmada Lütfi Ömer Akad'ın *Anadolu Üçlemesi* olarak adlandırdığı fakat yaygın olarak araştırmalarda *Göç Üçlemesi* olarak nitelendirilen *Düğün* (1973), *Gelin* (1973) ve *Diyet* (1974) adlı filmleri, folklor ve sinema disiplinleri kapsamında metinlerarasılık yöntemiyle ele alınmıştır. "Sinema filmleri gerek anlattıkları hikâyeler gerek barındırdıkları doğal ya da kurgusal görüntüler, işitsel veriler ve diyaloglarla halkbilimi çalışmalarına kaynaklık etmektedirler." (Güvenç, 2020, s. 63). Akad'ın toplumsal gerçekçi türde kurguladığı her üç filmde de hedeflediği toplumsal değişimi, dinî anlatı belleği ve kadın üzerinden inşa etmek istediği savı ileri sürülmüştür. Çalışmada öncelikle Göç Üçlemesi ile ilgili mevcut çalışmalara yer verilmiş, ardından filmlerdeki folklorla ilgili metinlerarası unsurlar örneklendirilerek incelenmiştir.

Sinemacılar kuşağının ilk temsilcilerinden biri olan Lütfi Ömer Akad (1916-2011), kendine özgü üslubuyla kendinden sonra gelen yönetmeleri etkilemesi açısından da Türk sinema tarihinde önemli bir isimdir. Ayrıca *Vurun Kahpeye*, *Tahir ile Zühre*, *Arzu ile Kamber*

gibi Türk kültürü için önemli birçok yazılı yapıtı sinemaya aktarması yönüyle metinlerarası bir yaklaşım benimsediği söylenebilir.

N. Özön'ün ifadesiyle "Bütün sanatların amacı; okuru, izleyiciyi, dinleyiciyi, etkileyen, insanın duyularını çeşitli yönlerden uyaran, onları belirli bir tepkiye yönelten bir ürün ortaya koymaktır." (1984: 9). Bu bağlamda Lütfi Akad'ın da bir sanat olarak sinemayla seyirciyi ortak öğeler üzerinden etkilemeyi ve seyircinin belli tepkiler vermesini amaçladığı söylenebilir. Akad'ın Gelin, Düğün ve Diyet üçlemesiyle arzuladığı esasında bir gerçekliğe dikkat çekmektir: Göç olgusu. Lütfi Ömer Akad, *Işıklı Karanlık Arasında* adlı eserinde özellikle bu üç filmde, büyük kentlerimizi etkileyen, 1940 yılından bu yana, uzun ve aralıksız süren büyük göç olayından üç kesit vermeye çalıştığını, bu insanların eski mevsimlik göçlerle gelenlere hiç benzemediğini, bunların "yurt açan" cinsten gelip yerleştiklerini ifade eder (2021, s. 403). Akad'ın ilgili eserde bu filmleri "Göç Yolları" başlığı altında incelemesi de bu bağlamda manidardır. Akad, sosyolojik olarak Anadolu'dan İstanbul'a göçü çok iyi gözlemlemiştir: "Bu göç olayı, eski göçlere hiç mi hiç benzemiyor. Bir zamanların romantik göçlerinde, aileler dağılır, bireyleri kötü yollara düşerler, sonunda sağ kalanlar yenik, memlekete dönerlerdi. Günümüzde olaylar çok başka geliyor. Gelenlerin hiçbirisi büyük kentin ürküntüsüne kapılmıyor, kendini küçümsemiyor, değişmek, uyum sağlamak diye bir kaygısı yok. Atalarından gelen görgüleri onlara yetiyor (2021, s. 386). Lütfi Akad'ın "atalarından gelen görgü" olarak ifade ettiği bu tespit, çalışmada da üzerinde durduğumuz metinlerarası öğelerle doğrudan ilgilidir. Zira Akad, "atalardan gelen görgü" bir başka ifadeyle kültür kodu üzerinden seyirciyle iletişim kurmak ve toplumun bizzat kendisini yine toplumun çok iyi bildiği dinî kültürel değerler üzerinden eleştirmek istemiştir.

"Göç'ün Diyet'i" olarak nitelediği Diyet filminde Akad, evde sendika konuşmalarını dinleyen babanın bir Hadis-i Şerif'ine yer verir: "İki birden, üç ikiden iyidir, birleşiniz." Buna karşı kadın çok temkinli, kuşkuyla bakıyor sendika oyunlarına. "Bilmediğin atın gerisinde durulmaz." diyor. Ustabaşının işçiyi makinada çalıştırmak için verdiği ödünlere karşın "Bal veren arının kıcında iğnesi vardır." sözüyle bunun bir tuzak olduğunu anlatmaya çalışıyor. Diyet filminde işlenen tema, göç edenlerden bütün vasıflarıyla tam köylü olanların, yabancısı oldukları bir dünyada kendilerini koruyan, o yaman köylü temkinleri, gelenekleri, atalardan gelen bilgelik ve yere sağlam basan sağduyuları oluyor (Akad, 2021, s. 402). Akad'ın diyaloglarda sıkça başvurduğu ve "atalardan gelen bilgelik" olarak ifade ettiği bu durum, esasında onun toplumu eleştirmek ve değiştirmek için yine toplumun dilinden konuşmak gerektiğine inanması için başvurduğu bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Diyet filmi için Akad, "Benim yapacağım iş belli "Göçün senaryosunu bitirmek" (2021, s. 402) der. Bu yönüyle Akad'ın göç temasını parça parça ele aldığı bir başka ifadeyle Gelin filmiyle "giriş", Düğün filmiyle "gelişme" ve Diyet filmiyle ise "sonuç" yazarak göç konusunu zihninde tamamladığı, her üç filmin aslında bütünün parçaları olduğu çıkarımında bulunulabilir. Akad, kendisiyle yapılan bir söyleşide "Son yaptığım üçleme bir rastlantı değildir. Onu isteyerek ve ilk filmimden itibaren bir üçleme yapacağımı bilerek başlattım (Hakan, 2016, s. 351) derken bu bilinçte olduğu açıkça anlaşılmaktadır.

"Lütfi Ömer Akad'ın yönetmenliğini yaptığı ve senaryolarını yazdığı Gelin, Düğün, Diyet filmleri bir üçleme olarak sınıflandırılmıştır. Bu üçlemeye Akad, "Anadolu Üçlemesi" adını vermiştir. Birbirinden bağımsız konuları içeren bu üç film, Anadolu'dan İstanbul'a göç eden ailelerin sorunları üzerine kurgulanmıştır." (Yangın Aslanoğlu, 2018, s. 239). "Lütfi Akad, Yaralı Kurt (1972), Irmak (1972), Gökçe Çiçek (1973), Gelin (1973), Düğün (1973) ve Diyet (1974) filmleriyle bireysel ve toplumsal dramları sinemaya taşımaya devam etmiştir. Özellikle Gelin, Düğün ve Diyet üçlemesi köyden kente göç ve gelişen Türkiye

kapitalizminin nasıl insan eti yemek üzere kurulduğunu tarihsel, toplumsal ve kültürel faktörlere dayalı olarak anlatmaktadır. Bu üçleme Türk sinema tarihi içerisinde Lütfi Akad'ı zirveye taşıyan filmlerdir. Adı geçen filmlerde Akad, toplumsal sorunları bir sosyolog ya da tarihçi gibi soğukkanlı bir şekilde teşhir etmek için kullanmıştır. Toplumsal, tarihsel ve kültürel sorunlar konusunda reçeteci çözüm önerisine itibar etmeyen büyük usta, izleyicilerin bu konularda kafa yormasını istemiştir." (Yaylagül, 2018, s. 30-31).

"Genç Yeni Sinema Dönemi'nde (1970-1987), 1973 yılında Lütfi Akad, Gelin ve Düğün ile üçlünün ilk iki bölümünü verir. Bu filmlerde kırsal kesimden büyük kente daha iyi yaşam koşulları aramak için gelen orta hâlli bir ailenin kabuk değiştirip eski değerlerin yerine yenilerini koyarken karşılaştığı sorunlar irdelenir." (Koncavar, 2017, s. 40). Gelin, Düğün, Diyet üçlemesinde köyle şehir arasında, zihni hâlâ şehirleşmemiş köylü zekasının, bir imkândan daha çok nasıl imkânsızlıklara yol açtığı üzerine bir temsiliyet içinde teşhis amelisine girer. Böylece halktan aldığı ona fazlasıyla geri verir (Yılmaz, 2019, s.144). Bu üç film ağırlıklı olarak köy-kent, doğu-batı, geleneksel-modern, cemaat-cemiyet, folk-şehir gibi çeşitli ikilikler üzerinden inşa edilmiştir (Fazlıoğlu, 2019, s. 46).

Bu filmlere doğrudan odaklanan sekiz çalışma tespit edilmiştir: Mücella Ateş'in (2020), "Sinemada Göç Bağlamında Sınıf, Kimlik ve Mekân: Ömer Lütfi Akad ve Göç Üçlemesi", Mehmet Akif Kara'nın (2016) "Düğün - Diyet - Gelin Üçlemesi Üzerinden Kırdan Kente Göç Olgusunun Analizi", Tuğba Güner ve H. Akyıldız (2014)'ın "Gelin, Düğün, Diyet Filmleri Işığında Geçmişten Günümüze Türkiye'de Göç, İstihdam ve Kentleşme Sorunları", Zehra Eminağaoğlu ve M. M. Yurderi (2018)'nin "Türk Sinemasında Göç ve Mekân İlişkisi Lütfi Akad Filmleri Gelin, Düğün ve Diyet" adlı makalelerinde bu filmler, göç sosyolojisi kapsamında incelenmiştir. Faruk Nafiz Fazlıoğlu'nun (2019) "Lütfi Ö. Akad'ın Göç Üçlemesi: Yaklaşan Erkeklik Krizi ve Kadınların Yükselişi", Defne Özönur Çöloğlu'nun (2009) "Bir Üçlemeyi, 'Modern - Geleneksel ve Kadın - Erkek' Karşıtlığında Yeniden Okumak: Gelin, Düğün, Diyet", Tuğba Kozan'ın (2019) *Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçi Filmlerde Kadın Temsilleri: Gelin, Düğün, Diyet* ve Nagehan Sahra Ünal'ın (2019) *Lütfi Akad Sinemasında Kadının Temsili* adlı yüksek lisans tezlerinde ise filmlere toplumsal cinsiyet açısından odaklanılmıştır. Özetle bu filmlerin göç sosyolojisi ve toplumsal cinsiyet kavramları kapsamında incelendiği fakat halk bilimi bağlamında ve metinlerarasılık yöntemiyle dinî ve mitik anlatılar odağında daha önce ele alınmadığı görülmektedir.

Metodoloji

Metinlerarasılıktan söz edebilmek için en az iki metin gereklidir. Sinema-müzik, sinema-resim ve sinema-folklor gibi disiplinlerarası ilişkiler buna örnek gösterilebilir. Bir metnin bir başka metne esin kaynağı olması tabiidir ve bu durum, yeni ve özgün anlamların yaratılmasına imkân sağlar. Esasında sanatın her alanında karşımıza çıkan metinlerarasılık; postmodern eserlerde kendi yorumunu katar. Bir konunun bir başka hikâyenin parçası olması durumu, anlamdaki derin yapıda ve kültür aktarım işlevinde aranmalıdır. Metinlerarasılıktaki ön koşul; alıcının, okuyucunun ya da seyircinin donanımlı olmasıdır. Hâlihazırda toplumun belleğinde olan bir metin üzerinden inşa edilen ikinci bir metin alıcıya tanıdık geleceği için iletişimi kolaylaştıracaktır. Akad, Göç Üçlemesi ile alıcının entelektüel ve birikimli bir donanıma sahip olmasına gerek olmadığı, fakat genel alıcının bildiğini varsaydığı dinî metinlerden esinlenerek senaryosunu yazdığı ve yönettiği anlatıyı yeni bağlama taşınmış ve böylece ortaya çıkan yeni metin, farklı ve derin anlamları da beraberinde getirmiştir. Dinî metinler asıl metindeki işlevine ilaveten yeni bir anlam evreni kazanmıştır. Anlatının yeni anlamı dinî metinler olmakla beraber din üzerinden toplumun aksayan yönleri eleştirilmiştir.

“Metinlerarasılık¹ kavramı ilk olarak 1960’larda Julia Kristeva tarafından ortaya atılmıştır. Kristeva, metinden çıkardığımız anlamın kökenlerinin metinle aklımız arasındaki ilişkide değil de metnin diğer metinlerle olan ilişkisinde olduğunu ileri sürer. Metinlerin gerçek anlamda kendilerine ait bir hayatları vardır, birbirlerine ilham verirler, birbirlerinin oluşmasına olanak sağlarlar, birbirlerine üretirler.” (Hunt vd. 2015, s. 70). Kristeva’nın “metnin diğer metinlerle olan ilişkisi” olarak ifade ettiği bu durum çalışmada folklor metni olarak ele aldığımız dinî anlatıların sinema metinlerine ilham kaynağı olmasına dayanmaktadır. K. Aktulum, *Folklor ve Metinlerarasılık* adlı eserinde yazıya dökülüp metinleştirildikleri andan başlayarak sözlü geleneğin ürünlerinin yeniden kurgulama nesnesi durumuna geldiğini; değişik dönemde sanatçılar, yazarlar söz konusu şu ya da bu folklorik bir ürünü yeni bağlamlarda biçimsel, anlamsal ve işlevsel dönüşümlerle yeniden yazdıklarını ifade eder (2013, s. 53). “Metinlerarasılık, bir metnin başka metinler tarafından şekillendirilmesi, metinler arasındaki ilişkidir.” (Hunt vd. 2015, s. 70). “Metinlerarasılık kendisini tek bir araçla sınırlandırmaz hem popüler hem de bilge diğer sanatlar ve araçlarla söyleşimci ilişkilere olanak tanır.” (Stam, 2014, s. 212). Film ve metinlerarasılık ilişkisi konusunda Hunt (2015, s. 69-71), filmlerin uzay boşluğunda yaratılmadığını, sinemasal bir gelenekten beslendiğini hem filmin kendisinin hem de filmin belli bir sosyal bağlamda üretildiğini söyler ve tüm filmlerin, kültürel mirastan beslendiğini ve var olan malzemelerden yararlandığını belirtir. Hunt’un bu söylemi film ve kültür ilişkisi özelinde metinlerarasılık durumuna işaret eder. Göç Üçlemesi’nde yönetmenin başvurduğu kültür kodu, çoğunluğu Müslüman olan Türk toplumun çok iyi bildiği dinî ve mitik anlatılardır.

Film, önceden var olan unsurları dikkatli bir biçimde seçip bir araya getirme işidir. Her film, eski “mit”ler, tanıdık karakter örnekleri ve basmakalıp anlatı gelenekleri gibi bir dizi standart hayati organ tarafından desteklenir. Film, kültürel bir üründür. Kendi kendine ortaya çıkmaz, inşa edilir. Her film (ve biçim) kendisinden önce gelenlerin üzerine kurulur (Hunt vd. 2015, s. 69- 71). Göç Üçlemesi’nde dinî ve mitik unsur olarak kurban ve kuyuya atılma motifleri karşımıza çıkmaktadır. Mitik göndermeler iki ana kategoride incelenebilir: alıntı ve anıştırma (çağırışım).

Alıntı, diğer metinlerin yeniden üretilmesi ve üretilen metnin içerisinde yedirilmesi anlamına gelirken; anıştırma, seyircinin ilgili bağlantıyı kendi kendine kurabileceğine güvenerek, diğer filmin görsel ya da sözel olarak çağrıştırılması, akla getirilmesi anlamına gelir (Hunt vd. 2015, s. 78). Göç Üçlemesi’nde de kutsal kitap *Kur’an-ı Kerim*’den “alıntılama” söz konusudur. Bu alıntı sözel, yazılı ve görsel şekildedir. K. Aktulum, *Sinema ve Metinlerarasılık* adlı eserinde “alıntı” başlığı altında “Kimi filmlerde bir kitaptan bir bölüm okunarak alıntı yapılır. Okunan ya da görünen, kitaptan bir parça, sayfa, paragraf, tümce, sözcüktür. Sinema tekniklerine uygun olarak bir kesit okunur, işitilir, görülür.” (Aktulum, 2018: 346) der. Anıştırmanın en açık örneği ise *Düğün* filminde kahramanın adıyla Yusuf peygamberin özdeşleştirilmesi ve Yusuf’un kitaptan Yusuf peygamberin kıssasını okumasıdır. “Kimi filmlerde kitaba, başlıkla da gönderme yapılır. Kişi adları bir gönderge ya da alıntı olarak kullanılır. Her türden gönderme belli bir amaca yöneliktir; filmin yapısına katılıp onu belirleyen unsurlardan birisi olur.” (Aktulum, 2018, s. 347). *Gelin* filmindeki alıntı; dinî ve mitik bir anlatı olan İsmail peygamberin kurban edilme ritine, *Düğün* filminde “kitaptan okunan” dinî ve mitik bir metin olan Yusuf peygamberin kuyuya atılma mitine *Diyet* filminde ise dinî bir söylem yani hadise dayanmaktadır. “Alıntı

¹ “Metinlerarası” terimi ilk kez 1960’larda Kristeva’nın 1930’larda Bakhtin’in türettiği “söyleşimcilik” kavramını çevirisinde ortaya çıktı. Söyleşimcilik herhangi bir sözcenin diğer sözcelerle olan zorunlu ilişkisine atıfta bulunur (Bakhtin’e göre bir sözcü söylemiş bir ifadeden bir şiire ya da şarkıya ya da oyuna ya da filme kadar tüm “göstergelerin karmaşıklığına” gönderme yapar.) (Stam, 2014, s. 211).

aracılığıyla eski yapıtlar yeni bağlamda yaşama dönerler. Alıntı unsurların önceki bağlamda belirlenmiş anlamları başka bir bağlamda yenilenirler. Dolayısıyla her alıntı kullanımında düzenlam, yananlam işlevi görür.” (Aktulum, 2018, s. 347-348). Göç Üçlemesindeki dinî ve mitik alıntılarının da yeni bağlamda yananlam kazandığı bir başka ifadeyle dinî olmaktan çok toplumu eleştirmek için kullanıldığı söylenebilir.

“Çağrışımında bazı anıştırmalar çok daha örtüktür; bir oyuncunun daha önceki filminden filme taşıdıkları gibi.” (Hunt vd. 2015, 79). Göç Üçlemesi’nde ortak oyuncular farklı rolleri oynamakla birlikte esasında hikâyeler izlek olarak benzemektedir. “Filmlerde alıntılanan içerik değişiklik sunar. Kimi zaman bir isme, kimi zaman bir film adına gönderme yapılır. Kimi zaman bir yapıttan bir kesit doğrudan alıntılanır.” (Aktulum, 2018, s. 358). Kendine mal etme, en aleni alıntı yapma biçimi bir metnin başka bir metin tarafından kendisine mâl edilmesidir. Bu “kes ve yapıştır” usulü alıntılama biçimi oldukça az kullanılır ama çok öğreticidir (Hunt vd. 2015, s. 74). “Kendine gönderme; bazı filmler kendi kendilerini sömürürler. Örneğin, Harry Potter süresinde sürekli olarak eski olaylar tekrar tekrar gündeme getirilir. Bunun yapılmasının ardındaki sebep, sadece üzerinden zaman geçmiş olması gerekir. Olay örgüsü karmaşık olduğu için seyirciye bir hatırlatma yapmak ve çocukların daha erken yaşta hallerine duyduğumuz nostaljik bağı güçlendirmektir de aynı zamanda. Genel olarak devam filmlerinin en çekici tarafı da işte bu tanıdıklık hissidir.” (Hunt vd. 2015, s.78). Bu tanıdıklık hissi Göç Üçlemesi’nde birçok yönden sağlanmıştır. Her üç filmin temasının da göç olması, başrolü aynı kadın karakterin canlandırması ve her üç kadın karakterin de güçlü olması, temayla filmdeki müziklerin uyumlu olması, belli klişe ifadelerin filmlerde tekrar edilmesi, benzer oyuncuların rol alması, mekân olarak avlunun işlevselliği, filmlerin mutsuz ama umutlu sonla bitmesi gibi birçok ortak husus Lütfi Akad’ın her üç filmi de kendine özgü bir üslupla yoğurduğunu ve senaryonun tek bir kalemden çıktığını göstermektedir. “Üslup, belirli sinemasal teknikleri ve biçimsel özellikleri benimseyerek de bir yönetmen başka bir yönetmenin işlerine anıştırma yapabilir.” (Hunt vd. 2015, s. 79). Bu bağlamda Akad’ın başka bir yönetmenden çok üslup olarak yine kendi filmlerine anıştırma yaptığı söylenebilir.

Bulgular

B. Yangın Aslanoğlu (2018, s. 239), menkıbe unsuru taşıyan Türk filmlerinin genellikle dinî hikâyeler, peygamber kıssaları, menkıbeler içine girdiğini ifade eder ve Türk filmleri içinde peygamber kıssaları üzerine oturtulmuş bazı filmlerin olduğunu söyleyerek Lütfi Akad’ın Anadolu Üçlemesi’ni buna örnek olarak gösterir. N. Özön ise bu tarz filmleri dinsel film olarak niteler ve adından da anlaşılacağı üzere, temeli dine dayanan filmleri kapsayan bir tür olduğunu söyler. Dinsel film türüne giren ürünlerde kutsal kitaplarda yer alan öyküler, kişiler, peygamberler, ermişler, din uluları geniş yığınların ilgisini çeksün diye çoğunlukla “Hollywood kalıpları” içine yansıtıldığını ifade eder (2008, s. 211-212). Göç Üçlemesi bu bağlamda doğrudan toplumsal gerçekçi film türü olmakla birlikte aynı zamanda işledikleri motifler bakımından dinî göndermeler içerir. A. Yılmaz ise “Akad’ın ‘folklorik imgelemi’ Türk sinemasını nasıl etkilemiştir?” sorununu “Akad’ın Diyet’te Hülya Koçyiğit’in birdenbire hadis okuması, Düğün filminde Yusuf kıssasına yer verilmesi gibi dinî öğeler de Akad’ın folklorik tercihlerine örnek teşkil eder.” (2019, s. 144) şeklinde yanıtlar. Göç Üçlemesi’nde kullanılan öğelerin dinî folklor kapsamında bilinçli bir tercih olduğu söylenebilir.

“Akad’ın filmlerinde kullandığı kurban simgesi, dilek ağacı, güneş ve ay motifleri, konar göçerlik teması, dualar, beddualar, Anadolu’da Şamanizm’den kalma veya sözlü edebiyat geleneğine yaslanan ve halk edebiyatı temelinde şekillenen destansı anlatı yapısı, halka ait, anonim, kuşaktan kuşağa geçerek gelenekselleşmiş dinsel ve kültürel motifler,

güçlü kadın figürleri, filmlerinde, aynı ortak bir bilinçaltının yansıması gibi folklorik bir imgeleme dönüşür.” (Yılmaz, 2019, s. 144).

Lütfi Ömer Akad, *Işıklı Karanlık Arasında* adlı yapıtında “Biliyorum bu filmde [Düğün] de dinsel kaynaklardan faydalaniyorum. Büyük kardeşler kendi çıkarları için, Yakup’un oğulları gibi, küçük kardeşleri Yusuf’u gözden çıkarıyorlar. Ağabeylerinin yerine hapse girmeden önce, bir gece kız kardeşlerine, Kıssa-ı Enbiyadan Yusuf’un öyküsünü okuyor, aynı şeyin kendi başına geleceğini okurcasına.” (Akad, 2021, s. 391) derken dinî referanslardan özellikle yararlandığı anlaşılmaktadır. Bu kapsamda filmlerin çekim yılları esas alınarak sırasıyla dinî ve mitik folklorik unsurlar tespit edilerek incelenmiştir:

1. Gelin (1973) Filminde Metinlerarasılık Unsuru Olarak Dinî ve Mitik Anlatı

Göç Üçlemesi ya da Anadolu Üçlemesi olarak nitelendirilen filmlerin ilk halkasını oluşturur. L. Akad, “Göç Yolları” başlığı altında *Gelin* filminin, “Bu, Yozgatlı sermaye sahibi bir ailenin göç öyküsü.” (2021, s. 385-386) olduğunu söyler. Yönetmen bu filmde Hz. İbrahim’in oğlu İsmail’i kurban etmesi kıssasına yer verir. Bu kıssa, film boyunca aile içinde okunur. Filmin sonunda da Osman’ın ölümü, kutsal kitaptan alınmış bu dinî kıssa ile bağlanır (Yangın Aslanoğlu, 2018, s. 239). L. Akad, *Gelin* filminde Kurban Bayramı ritüeliyle Kur’an-ı Kerim’de bahsedilen bu miti alıntı ve çağrışım tekniğini kullanarak dinî metinden hareketle toplumsal eleştiride bulunur. Topluma ayna tutmayı amaçladığı anlaşılan Akad, sözde dindarlığı sorguladır. Bu bağlamda Akad’ın tercih ettiği eylem, “kurban etmek” deyimidir. Bu deyim hem gerçek hem mecaz anlamda kullanan Akad, kurban mitinden hareketle filmle yeni bir metin inşa eder. Bireylerin toplumsal normlara karşı nasıl mağdur bir başka ifadeyle kurban olabileceğine dikkat çeker. Bunu yaparken de yine toplumun çok iyi bildiği metinler olan dinî belleğe başvurur.

Kur’an-ı Kerim’in Sâffât Suresinde² İbrahim ve İsmail peygamberlere atfedilen kurban miti detaylı bir şekilde anlatılmaktadır. Peygamber Tarihi’nde de Hz. İbrahim kıssasında “İsmail Aleyhisselamın Kurban Edilmek İstenilişi” başlığı altında kurban mitinden şu şekilde bahsedilmektedir:

İsmail Aleyhisselam, yedi yaşına bastığı sıralarda, İbrahim Aleyhisselam, Şam’daki evinde uyurken, rüyasında oğlu İsmail Aleyhisselam’ı kurban ettiğini görmüştü. İbrahim Aleyhisselam, oğluya baş başa kalınca oğluna rüyasını anlattı. Bunun üzerine İsmail babasına “emrolunanı” yapmasını ve “İnşallah beni sabredenlerden bulacaksınız!” der. İbrahim Aleyhisselamın bıçağı İsmail Aleyhisselamın boğazını kesmedi. Yüce Allah tarafından “Ey İbrahim rüyana sadakat gösterdin! İşte sana oğlunun yerine boğazlayacağın kurbanlık! Boğazla onu!” buyruldu. İbrahim Aleyhisselam doğrulup bakınca Cebrail Aleyhisselam’ın yanında iri boynuzlu bir koçun veya önünde iri bir dağ tekesinin dikip durduğunu gördü. “Kalk yavrucuğum! Sana bir fidye indi!” dedi (Köksal, 2013, s. 186-190).

² 99-100: (Oradan Kurtulan İbrahim): Ben Rabbime gidiyorum. O bana doğru yolu gösterecek. Rabbim! Bana Salihlerden olacak bir evlat ver, dedi. 101: İşte o zaman biz onu uslu bir oğul ile müjdeledik.102: Babasıyla birlikte yürüyüp gezecek çağa erişince: Yavrucuğum! Rüya seni boğazladığımı görüyorum; bir düşün ne dersin? dedi. O da cevaben: Babacığım! Emr olduğun şeyi yap. İnşallah beni sabredenlerden bulursun, dedi. 103-104-105-106: Her ikisi de teslim olup onu alını üzerine yatırınca Ey İbrahim! Rüya gerçekleştirdin. Biz iyileri böyle mükafatlandırırız. Bu, gerçekten, çok açık bir imtihandır, diye seslendik. 107-108-109-110-111: Biz oğluna beden ona büyük bir kurban verdik. Geriden gelecekler arasında ona (iyi bir nam) bıraktık: İbrahim’e selam! Dedik. Biz iyileri böyle mükafatlandırırız. Çünkü o bizim mümin kullarımızdandır (*Kur’an-ı Kerim Açıklamalı Meâli*, 2008, s. 440).

Gelin filminde İlyas Ağa, kurban pazarında kurbanlık koç için pazarlık yapar. Koçu evin avlusuna getirir ve hasta torunu Osman'ın avucuna yiyecek vererek ona "Sevdin mi?" der. Osman koçu besler ve "Bunu bana mı aldın ağa baba?" deyince İlyas, "Yo bu kurban olacak!" der. Bunun üzerine Osman, "Kurban ne demek ağa baba?" deyince İlyas Ağa, Osman'ın elini tutup "Gel anlatayım." der ve onu kucağına alıp kurban mitini anlatmaya başlar:

İlyas Ağa: Vaktin bir evvelinde İbrahim peygamber varmış. Bir de oğlu varmış, adı İsmail. İbrahim peygamber oğlunu Allah'a kurban etmek istemiş. Allah'a olan inancını ispatlamak için dağ başına götürmüştü.

Osman: Çocuk korkmuş mu?

İlyas Ağa: korkmamış, boyun eğmiş acı kadere. İbrahim peygamber tam bıçağı çalacakken göklerden bir koç göndermiş Allah. "Ben senden razıyım İbrahim." demiş. "Oğlunu bağışladım, var koçu kurban et." demiş. O gün bugündür koçlar bayramda kurban edilir. Anladın mı bayrama kadar bu koç senin, onu bir güzel besle" [Gelin Filmi]

Filmde İlyas Ağa'nın anlattığı bu kıssa, yukarıda bahsedilen gerek Kur'an-ı Kerim'deki gerekse *Peygamberler Tarihi* adlı yapıttaki kıssayla birebir örtüşmektedir. Akad'ın hem alıntı hem de çağrışım yaparak sinemada yeni bir metin inşa ettiği anlaşılmaktadır.

Osman, koçun yanına gider. Veli ve Hıdır'ın akli fikri yeni dükkandadır. Osman koçla oynar ve ona nazar boncuğu bağlar. Koçu beslerken Osman yine fenalaşır. Meryem kayınpederinin dükkanına gider. Hesap kitapla ilgilenen İlyas "Yarın bayram sabahı bir ödemem var, sonra hepsi Osman'ın gelinim." der ve çocuğun ağzına şeker verip yollar. Meryem eşine ikinci çocuğuna hamile olduğunu ve dayanacak gücü olmadığını söyler. Bayram sabahı Meryem, "Her birimiz bu dükkâna kurban olacak, bir bebemiz olacak gözün dükkândan başka bir şey görmüyor." deyince Veli, "Bu gelen de erkek mi olur, doğumdan sonra evi ayırırız." deyince Meryem ona, "Osman önce iyileşmeli!" der. Ertesi sabah namaza gidilir. Bayram sabahı kurban kesileceği vakit Hıdır, kurbanı kesmek için bıçakları biler, diğer amca çocuklarının peşinde sokağa koşan Osman ise fenalaşır, annesi onu alıp eve götürür ama Osman ölmüştür. Veli dükkândan gelir. Oğlunun cenazesi evden çıkarken Meryem koşar kurbanın yanına ve elinde bıçakla "Hacı İlyas Ağa kurbanın mübarek olsun, kurbanın hayırlı olsun." der koçu çözer, koç cenazenin ardından gider.

Akad'ın metinlerarasılık yöntemine başvurduğu gerçek, yan ve mecaz anlamla kullandığı eylem "kurban olmak" deyimidir. Filmde, Allah'a kurban olmak yerine gerçekleşen edim dükkâna bir başka ifadeyle paraya, kapitalist sisteme kurban olmaktır. Dinî bir ritüel olan "kurban olmak" eyleminin toplumsal bellekte sorgulanmasını isteyen Akad, bu mitik metni ve ifadeyi yeni ve derin başka bir anlam evrenine çekerek toplumu eleştirir. Paranın insan canından daha değerli tutulduğu bir dünyada her ne kadar dindar olunduğu iddia edilse de bu durum samimi değildir. Bu tutumun kurbanları da masum insanlar olacaktır.

Filmde kurban mitinden farklı olarak koç yerine karşıt mit olarak Osman kurban olmuştur. Peki buradaki sorun nedir? İbrahim peygamber sınanıp teslim olduğunda Allah tarafından İsmail peygamber yerine koç kurban gönderilmişken yani evladını kazanmışken filmde kim neden, neye teslim olmamıştır ki koç yerine Osman kurban olmuştur? Akad'ın esasında dinî ve mitik anlatı üzerinden yanıtlamak ve eleştirmek istediği tam da budur. Filmde teslim olmayanlar Veli ve ailesi gibi paraya tapanlardır. Zira, onlar kentte, daha çok para kazanma hırsı nedeniyle Osman'ın hastalığına çözüm olacak modern tıbbı teslim olmamışlardır ve karşıt mit olarak da bunun neticesinde Osman bu düşüncenin kurbanı

olmuştur. İbrahim peygamberle mukayese edildiğinde Veli ve ailesinin dindarlık, çocuk sevgisi ve tıbbi teslimiyet konusunda samimi olmadığı ve bunun da bedelini evlatlarıyla ödedikleri söylenebilir.

Filmde dinî olarak doğrudan alıntılanan bir başka husus ise Veli, Hıdır ve İlyas Ağa'nın yeni satın aldıkları dükkânın duvarında asılı olan tablodaki yazıdır: "Kazanan Allah'ın kuludur." hadisi alıntılanmıştır. Akad, burada da yine dinî bir metne gönderme yaparak toplumsal eleştiride bulunmaktadır. Tıpkı kurban etmek deyiminde olduğu gibi burada da mecazi bir anlam taşıyan eylem, "kazanmak" kelimesidir. Maddi kazanç için marketin duvarına asıldığı düşünülen tablodaki bu hadisin gerçek anlamını düşündürmekte ve "asıl neyi kazanan" sorusunu akla getirmektedir. Bir yandan para kazanılırken öte taraftan bir can kaybedilmiştir. Maddiyatın dinin önüne geçmesi ve sözde dindar edimler bu göstergeler üzerinden eleştirilmektedir. Bu kapsamda Fazlıoğlu'nun "Hacı İlyas'ın torunu için sağlık harcaması yapmaması ve onu karısına okuyup üfletmesi yanında kendi romatizma ağrıları için ilaç kullanması veya her vakit namaza gidiyor olmasına rağmen bakkal dükkanında şarap satışını görmezlikten geliyor olması, sadece bir ahlaki zafiyet olarak değerlendirilebilir mi?" (2019, s. 50) sorusu dikkate değerdir. Eleştirilen aynı zamanda samimi olmayan dindarlıktır.

Metinlerarası bir başka husus ise Meryem karakterinin yine dinî çağrışım olan Hazreti Meryem mitini akla getirmesidir. Filmde Meryem karakterinin fiziki olarak oğlunun babası olsa da verdiği mücadelede yalnızdır ve hatta bir yerde "Kadın başıma üstesinden yalnız gelmeye çalışacağım." der. Meryem'in arkasında ailesinden eril bir güç yoktur. Tıpkı Hazreti Meryem gibi oğluya tek başına mücadele verir.

Metinlerarasılık konusunda dinî olmamakla birlikte Akad'ın başvurduğu bir başka mitik çağrışım ise Yunan mitolojisiyle ilgilidir. Veli Meryem'e "Bu İstanbul bir başka canım, her bir köşesi cennet İstanbul'un taşı toprağı altın" deyince Meryem: "Tuttuğu altın olan adam acından ölmüş, ekmeği suyu hep altın olmuş" der. Meryem'in anıştırdığı anlatı Midas mitidir. Bu bağlamda Akad'ın sadece İslami alıntı ve anıştırmalara başvurmadığı da söylenebilir.

Gelin filminde olay, doğrudan dinî ritüellerle ilişkilendirilmiş bir zamanda geçer. Osman'ın hastalığı Ramazan ayında öğrenilir. Osman'ın ölümü ise Kurban Bayramı'ndadır. Bu süreçte kahramanlar dinî olarak toplumsal uygulamaları ve ritüelleri (sahur, iftar, bayram namazı, kurban ritüeli vs.) sırasıyla gerçekleştirir. Akad, dine sıkı sıkıya bağlı bireylerin bir çocuğun bile bile ölme riskine karşı kör ve sağır kalmasını eleştirir. Dindar kişilerin bu duyarsızlığına bir yerde ayna tutan Akad, körü körüne dindarlığı toplumun bizzat kendi yapıp ettikleri üzerinden sorgulamak ister.

Gelin filminde metinlerarasılık konusunda tespit edilen son husus ise Akad'ın üslubuyla ilgilidir. Akad'ın bu üç filmde kendine gönderme dediğimiz tekniğe başvurduğu görülmektedir. Gelin filminde Hıdır, erkek kardeşi Veli'yi ve eşini karşılamaya gider. Vapurda yolculuk yaparlar. Hıdır, Veli ve Meryem'in İstanbul karşısındaki şaşkın bakışlarını görüp onlara "İstanbul dediğin insan denizi" der. Bu ifade doğrudan "kes kopyala" şeklinde *Düğün* filminde de geçmektedir ki bu durum teknik olarak Akad'ın kendi kendine üslup olarak gönderme yaptığını gösterir. Doğrudan devam filmleri olmamakla birlikte Akad'ın Göç Üçlemesi üslup olarak "köyden kente göç" temasına yer vermesi ve diğer karakterlerin rolleri değişse de baş karakter Hülya Koçyiğit'in üç filmde de aynı olması açısından yine kendine gönderme yaptığı söylenebilir. Üslup konusunda bir başka ortak husus ise Akad'ın her üç filmde olduğu gibi Gelin filminin de mutsuz ama umutlu sonla bitmesidir.

2. Düğün (1973) Filminde Metinlerarasılık Unsuru Olarak Dinî ve Mitik Anlatı

Göç Üçlemesinin ikinci halkası olan Düğün filmi, Urfa'dan İstanbul'a yeni göç³ eden üçü kız üçü erkek, altı kardeşin kentte tutunma mücadelesini konu edinmektedir. Düğün filminde metinlerarasılık en küçük kardeş Yusuf karakteriyle sağlanmıştır. "Düğün filminde Yusuf, Hz. Yusuf'un kardeşleri tarafından kuyuya atılma kıssasını okur zaman zaman. Filmde Yusuf'un akıbeti Hz. Yusuf'a benzer. Bilindiği gibi Hz. Yusuf'u babası çok sevmektedir. Onu kıskanan kardeşler, Yusuf'u bir kuyuya atıp gömleğini kana bulayarak babalarına 'öldü' diye götürürler. İşte, Düğün'de kardeşlerin, Hz. Yusuf'a yaptığı bu kötülük Urfalı aileye uyarlanmıştır âdeta. Erkek kardeşlerine öfkelenen Zilha, "Yusuf'u kuyuya kendi elinizle attınız." der. Kuyu ile hapishane arasında bağlantı kuran Zilha; Hz. Yusuf kıssasındaki kardeşlerin, Yusuf'u kuyuya atması ile Halil ve İbrahim'in kardeşleri Yusuf'u hapse göndermelerini farklı görmez. Zilha, suçsuz kardeşi Yusuf ile Hz. Yusuf'u âdeta özdeşleştirir." (Yangın Aslanoğlu, 2018, s. 240). "Yusuf kıssasının her dönemde insanlara söyleyeceği bir şeylerin olmasında şaşılacak bir şeylerin olmasında bir şey yoktur. Çünkü insan, her yerde her zaman Yusuf gibi sınanmaktadır. Erdemle zillet, zindanla taht, zorlukla kolaylık, yükselişle düşüş hep iç içe olarak hayatı kuşatmıştır." (Tosun, 2014, s. 42).

*Kur'an-ı Kerim'*de detaylı bir şekilde anlatılan Yusuf peygamberin⁴ kıssası *Peygamberler Tarihi* adlı eserde kısaca şu şekilde geçer:

Yusuf Aleyhisselam'ın üvey annesinden doğma kardeşleri, babalarının Yusuf Aleyhisselamı gerek çocukluğu ve gerek gençliği çağında böyle çok sevdiğini ve onun üzerine titrediğini gördükçe, onu kıskanmaya başladılar. Yusuf Aleyhisselam rüyasında on bir yıldızla güneş ve ay'ın kendisine secde ettiklerini görüp bunu babasına anlatmıştı. Yakub Aleyhisselam ona: "Ey oğulcuğum! Rüyanı kardeşlerine anlatma! Sonra sana tuzak kurarlar. Çünkü şeytan, insanın apaçık düşmanıdır!" demiş rüyasını yormuştu. Yusuf Aleyhisselam'ın kardeşleri bu rüyayı öğrenince onu kıskandılar ve öldürmek istediler. İçlerinden en büyüğü onu öldüremeyeceklerini söyledi ve bir

³ Düğün filminin köyden kente göç kapsamında toplumsal değişme odağında incelenmesi için bk. (Güçhan, 1992).

⁴ "Yûsuf" maddesi hakkında bakınız (Pala, 2000, s. 418-419). "İsmâîl" maddesi hakkında bakınız (Pala, 2000: 214-215). Ayrıca *Kurân-ı Kerim'*deki Yusuf kıssası için bk. 4.ayet: "Bir zamanlar Yusuf, babasına (Ya'kub'a) demişti ki: Babacığım! Ben (rüyamda) on bir yıldızla güneşi ve ayı gördüm; onları bana secde ederlerken gördüm. 5. ayet: (Babası:) Yavrucuğum! dedi, rüyayı sakın kardeşlerine anlatma; sonra sana bir tuzak kurarlar! Çünkü şeytan insana apaçık bir düşmandır. 8. ayet: (Kardeşleri) dediler ki: Yusuf'la kardeşi (Bünyamin) babamıza bizden daha sevgilidir. Halbuki biz kalabalık bir cemaatiz. Şüphesiz ki babamız apaçık bir yanlışlık içindedir. 9. ayet: (Aralarında dediler ki:) Yusuf'u öldürün veya onu (uzak) bir yere atın ki babanızın tevaccühü yalnız size kalsın! Öndan sonra da (tevbe ederek) salih kimseler olursunuz! . 10. ayet: Onlardan biri: Yusuf'u öldürmeyin, eğer mutlaka yaparsanız onu kuyunun dibine atın da geçen kervanlardan biri onu alsın (götürsün) dedi. 11. ayet: Dediler ki: "Ey Babamız! Sana ne oluyor da Yusuf hakkında bize güvenmiyorsun! Oysaki biz onun iyiliğini istemekteyiz. 12. ayet: Yarın onu bizimle beraber (kıra) gönder de bol bol yesin (içsin), oynasın. Biz onu mutlaka koruruz. 13. ayet: (Babaları) dedi ki: Onu götürmeniz beni mutlaka üzer. Siz ondan habersizken onu bir kurdun yemesinden korkarım. 14. ayet: Dediler ki: Hakikaten biz (kuvvetli) bir topluluk olduğumuz halde, eğer onu kurt yerse, o zaman biz gerçekten âciz kimseler sayılırız. 15. ayet: Onu götürüp de kuyunun dibine atmakla ittifakla karar verdikleri zaman biz Yusuf'a: And olsun ki sen onların bu işlerini onlar (işin) farkına varmadan, kendilerine haber vereceksin, diye vahyettik. 16. ayet: Akşam ağlayarak babalarına geldiler. 17. ayet: Ey babamız! Dediler, biz yarışmak üzere uzaklaştık. Yusuf'u eşyanızın yanında bırakmıştık. (Ne yazık ki) onu kurt yemiş! Fakat biz doğru söyleyenler olsak da sen bize inanmazsın. 18. ayet: Gömleğinin üstünde sahte bir kan ile geldiler. (Ya'kub) dedi ki: Bilâkis nefisleriniz size (kötü) bir işi güzel gösterdi. Artık (bana düşen) hakkıyla sabretmektir. Anlattığımız karşısında bana yardımcı olacak ancak Allah'tır. 19. ayet: Bir kervan geldi ve sucularını (kuyuya) gönderdiler, o da (gidip) kovasını saldı, (Yusuf'u görünce) "Müjde! İşte bir oğlan!" dedi. Onu bir ticaret malı olarak sakladılar. Allah onların yaptıklarını çok iyi bilir. 20. ayet: (Kafile Mısır'a vardığında) onu değersiz bir pahaya, sayılı birkaç dirheme sattılar. Onlar zaten ona değer vermemişlerdi." (*Kur'an-ı Kerim Açıklamalı Meâlî*, 2008, s. 222-223).

kuyuya bırakıp oradan gelip geçen yolcu kabilelerinden biri onu bulup alsın, götürsün şeklinde fikrini önerdi. Yusuf Aleyhisselamın kardeşleri babaları Yakup Aleyhisselamı ikna ettiler ve kardeşlerini koruyacaklarına dair söz verip gittiler. Kardeşleri Yusuf Aleyhisselama işkence etti, dövdü. Bunun üzerine hiçbirinin kendisine acımadığını gören Yusuf Aleyhisselam “Ey babacığım! Onlar, senin ahdini bozdular, vasiyetini zayi ettiler.” diyerek feryad ediyordu. Daha sonra kardeşleri Yusuf Aleyhisselamın gömleğini çıkarıp kuyuya attılar ve gömleği kana bulayıp babalarının yanına geldiler. Kanlı gömleği delil gösterip kardeşlerini kurdun yediğini söylediler. Kardeşlerden biri her gün Yusuf Aleyhisselama yemek getirdi. Bu esnada bir kervan geldi ve kuyuya kova saldı. Yusuf Aleyhisselam kovanın ipine sarıldı ve yukarıya çıktı. Yemek getiren kardeşi bunu görünce diğer kardeşlerini çağırırdı. Kardeşleri kafileye “Bu bizden kaçan kölemizdir!” dediler. Yusuf Aleyhisselam hâlini gizler ve kardeşleri Yusuf Aleyhisselamı kervandakilere sattılar (Köksal, 2013, s. 272-278).

Düğün filminde Yusuf peygamberin burada bahsedilen kıssası hem alıntı hem de araştırma yapılarak kullanılmıştır. En küçük kardeşin adının Yusuf olması, ad olarak bir çağrışıma başvurulduğunu gösterir. Yusuf peygamberin kardeşleri tarafından kuyuya atılması motifi filmde Yusuf’un kardeşleri tarafından hapse atılmasıyla örtüşür. Ayrıca Yusuf karakteri ablalarına kitaptan aşağıdaki Yusuf peygamberin kıssasını okur:

Yusuf’un büyük kardeşleri ona haset ettiler ve bir hile ile onu kıra götürüp bir kuyuya attılar. Ondan sonra geri döndüler, Yusuf’u kurt yedi diye babalarına yalan söylediler. Daha sonra içlerinden birisi yemek götürmüştü. Bir de baktı ki kuyu başına bir kervan gelmiş. Yusuf kuyudan çıkarılmış, dönüp diğer kardeşlerine haber verdi. Hep oraya gittiler, bu bizim kölemizdi kaçtı deyip pazarlık ettiler. Çok ucuz bir değerle Yusuf’u sattılar. Yusuf o vakit çok küçüktü, kardeşlerinden korkup sustu ve Allah’a güvenerek kervana katılıp gitti. [Düğün Filmi]

En büyük abla Zeliha, Yusuf’un okuduğu bu kıssadan çok etkilenir ve ağabeyi Halil’in kız kardeşlerini başlık parası karşısında satmasını tıpkı Yusuf peygamberin kardeşleri tarafından köle olarak satılmasına benzetir ve Cemile’nin başlık parasıyla satılması neticesinde bunu şekilde dile getirir: “Cemile’ye gittim bugün, kendi derdimizden kıza ne oluyor diyemedik bunca zaman. El yanına hizmete vermiş Yaşar. Kız zebun, kız perişan. Kendisini satan kardeşlerinin yanına niye dönsün. Halil, İbrahim; Yusuf’un kıssasını bildiniz mi? Kardeşleri ondan kurtulmak için kuyuya atmışlar. Biz de ona döndük. Cemile’nin cesedi üzerinde düğün sofrası kurmuşuz. Yiyip içip şükür diyoruz. Bu mu kardeşlik, Urfa’dan bunun için mi geldik, birbirimize bunu mu edecektir ha, ana derdi yazıklar olsun bana, önünüze geçememişim, Cemile’yi elinizden alamamışım.” Zeliha’nın erkek kardeşlerine “Yusuf’un kıssasını bildiniz mi?” demesi esasında Akad’ın seyirciye sorduğu bir sorudur. Akad seyirciden kendisine tanıdık gelen bu dinî ve mitik kıssayla günlük hayatta yapıp edilenleri özdeşleştirerek pekiştirmesini ve toplumsal kararları sorgulamasını ister. Tıpkı Gelin filminde olduğu gibi Düğün’de de para için kapitalist düzene boyun eğen kişiler, toplumca bilinen dinî anlatı üzerinden eleştirilmektedir.

Halil ve İbrahim daha sonra arabayla satışa çıkarlar fakat suça karışırlar. Yaşı küçük olduğu için Yusuf suçu üstlenir ve hapse girer. Bunu üzerine Zeliha, Halil ağaya, “Cemile’yi sattın şimdi de Yusuf’u kuyuya atıyorsun.” der. Burada Zeliha, kardeşi Yusuf ile Yusuf peygamberin kuyuya atılmasını özdeşleştirir. Metinsel benzerlik, küçük kardeşin büyük kardeşleri tarafından mağdur edilmesidir. Akad, senaryoda Kur’an kıssasına hem çağrışım hem de alıntı yaparak başvururken amaçladığı toplumun genelince bilinen dinî bir anlatı üzerinden topluma ayna tutmak, gelenekleri ve kapitalist sistemi sorgulatmaktır.

Başlık parası neticesinde gençler, ekonomik kazanç için küçük çocuklar da zarar görmektedir.

Zeliha'nın nişanlısı Ferhat, ona "Kim ki insan eti yemeğe alışmıştır gayrı durmaz, ağaların Cemile'yi yemiştir. Kim ki başkalarını sırtından geçinmiş insan eti yemiştir." der. Zeliha, Ferhat'tan duyduğu bu sözlerden etkilenir ve erkek kardeşlerinin tıpkı Cemile gibi Habibe'nin de başlık parası karşılığında evlendirilmesine itiraz eder: "Şimdi de Habibe'nin cesedi üzerinde mi düğün sofrası kuracaksınız?" der. Zeliha, "Şu İstanbul ormanında kimseye dişini geçiremeyince aciz kardaşlarının etini yemek kolay mı geldi?" der Halil'e. Zeliha; "Cemileyi köle etmişiz, Yusuf'u cehennemden kuyusuna attın, Habibe'nin etini ha köpeklerin önüne attın ha Cabbar'a vermişsin, bir ben rızamla kendimi adamışım, ana olayım demişim ama bir faydası olmamıştır, elimden bir şey gelmemiştir, bu düğün olmayacak mümkünü yok olmayacak!" der ve Habibe'nin sevdiği çocukla evlenmesi için mücadele eder. Zeliha'nın en küçük kardeşi Yusuf için "Hapse attınız." yerine "Yusuf'u cehennemden kuyusuna attınız." demesi anıştırmaya başvurulduğunu gösterir.

Akad'ın bu filmde üslup olarak üzerinde özellikle durduğu ve eleştirdiği edim ise "satmak"tır. Bu eylem, filmde gerçek, yan ve mecaz anlamda kullanılmıştır. Aile, seyyar satıcılıkla yiyecek ve kıyafet satmaktadır. Fakat bu satma eylemi yan anlam olarak daha sonra ağabeylerin kız kardeşlerini başlık parasıyla satma eylemine dönüşmektedir. Son olarak suçu işleyen İbrahim'in yerine Yusuf'un suçu üstlenmek zorunda bırakılması ve hapse girmesi mecazi olarak "insanın insanı satması" eylemini imlemektedir. Halil'in üç ayaklı arabayı satması üzerine İbrahim'e Zeliha "Sattı İbrahim, hepimizi sattı" der. Satmak eylemi, hem Yusuf peygamberin kardeşleri tarafından köle olarak satılmasına hem başlık parasıyla satılmaya hem de insanın insanı para için satmasına gönderme yapar. Tıpkı kurban olmak deyimi üzerinden olduğu gibi satmak eylemi üzerinden kapitalist toplum eleştirisi söz konusudur.

Gelin filminde modern tıp yerine geleneksel uygulamalara başvurmak eleştirilirken Düğün filminde de sosyal norm olarak başlık parası geleneği eleştirilmiştir. "Toplum, kimi ve neden kurban etmektedir?" sorusu Akad'ın her üç filmde de üzerinde durduğu bir meseledir. Üç filmde esasında üç kurban vardır: Gelin filminin kurbanı modern tıba direnen ve bu yüzden toplumun geleneksel uygulamalarına ve yobazlığa, özünde paraya kurban olan küçük hasta bir çocuk, Düğün filminde geleneksel ve toplumsal uygulamalar neticesinde başlık parasıyla satılan genç kızlar, Diyet filminde ise geçimini sağlamak için çok ağır şartlarda çalışmak zorunda olan yetişkin erkektir. Çocuk, genç kız, yetişkin erkek kısaca toplumun her kesiminden herkes bu yanlış düzenin kurbanı olmaktadır. Her üç kurbanın ortak özelliği her ne kadar görünüşte geleneksel uygulamalar neticesinde mağdur görülseler de esasında arkada yatan tetikleyicinin ekonomik nedenler olduğudur.

Akad'ın üslup olarak kendine yani bir önceki filmine gönderme yaptığı belirlenmiştir. Düğün filminde seyyar satıcılık ve tüccarlık yapan amca, "Bildiğin İstanbul insan ormanı, ağaç denizi değil, insan denizi." der. İstanbul için bu klişe benzetme Gelin filminde Hıdır karakteri tarafından da âdeta "kes kopyala" şeklinde tekrar edilmiş, gönderme yapılmıştır.

Metinlerarasılık konusunda tespit edilen bir başka husus Akad'ın filmlerinde metin içeriğine uygun olarak seçilen müziklerdir. Arka fonda "Şu Urfa'nın düzüne, Kardeş kalk gidelim Urfa'ya doğru, kardeş kalk gidelim sılaya doğru..." sözleri vurgulanır. Bir sahnede Halil, babadan bir şey kalmadığını, kentte tutunmanın güç olduğunu söyler ve Urfa'ya mı dönsük, der. Yönetmen tarafından Urfalı aileyle Urfa sözlerini içeren müzik anıştırma yapılarak özdeşleştirilmiştir.

Akad'ın her üç filmdeki bir başka ortaklık ise mekânla ilgilidir. Olayların büyük kısmı açık mekân olan avluda geçmektedir ve işlevseldir.

Akad, tıpkı Gelin filminde olduğu gibi Düğün filminde de başrol kadın oyuncusu olarak Hülya Koçyiğit'i oynatır. Düğün'de kentte bekâr ve annelik rolüne bürünen Anadolu kadını olmanın güçlüğüne işaret ettiği söylenebilir. Zeliha da Meryem gibi güçlüdür. Ağabeyi Halil'in Urfa'ya dönelim fikrine karşı çıkar ve "Benim elim, senin ayağın senin aklın, kızların yüreği oldukça İstanbul'da bize de yer var." der. Duruşu ve konuşmasıyla aileyi toparlar ve ailesine ekonomik anlamda destek olur. Zeliha da Meryem gibi evde ve daha çok evin avlusunda çalışarak ailesine ekonomik anlamda katkı sağlar. Diyet filminde ise Hacer onlardan farklı olarak evin dışına çıkmıştır, fabrikada çalışmaktadır.

Akad'ın her üç filmde ortak kullandığı üslup özelliklerinden biri de el öpme edimidir. Akad, "Toplumda kim, kimin elini ve neden öpmek zorundadır?", sorusunu örtük anlamda düşündürür. Düğün filminde kadın karakterler, küçük büyük demeden tüm erkeklerin elini öpmek zorundadır. Gelin filminde ise küçük gelinler büyük gelinlerin ve aile büyüklerinin, Diyet filminde fakir erkek zengin erkeğin elini öpmek zorundadır. Akad'ın beden folkloru olarak "el öpme" edimini her üç filmde bilerek vurguladığı ve eleştirdiği söylenebilir. Filmlerin bir başka ortak özelliği de Akad'ın Düğün filmini tıpkı Gelin filminde olduğu gibi mutsuz ama umutlu sonla bitirmesidir.

3. Diyet (1974) Filminde Metinlerarasılık Unsuru Olarak Dinî ve Mitik Anlatı

Diyet'te Akad, ilk iki filmde kullandığı geleneği sürdürür ve kutsal kitaptan alınmış simgelere yine yer verir. Gelin'de yer alan "kurban" baş motifi, Düğün'de ustaca konuya yerleştirilmiş Hz. Yusuf kıssası, Diyet'te ilginç bir hadis-i şerif "İki birden, üç ikiden, dört üçten ve beş dörtten daha iyi değil midir?" Birlik ve dayanışmayı vurgulayan bu hadisle Akad, halkın bildiği özdeyişler ve motiflerden yararlanarak onlara daha yakın olmaya çalışır (Yangın Aslanoğlu, 2018, s. 240). Oğuz Makal'ın Diyet filmiyle ilgili eleştirisinde; daha önceki filmlerde yer alan 'kurban' simgesi, Düğün'de ustalıkla konuya yerleşmiş olan Hz. Yusuf efsanesi yanında Diyet'te ilginç bir Hadis-i Şerif yer almıştır. "İki birden, üç ikiden, dört üçten ve beş dörtten daha iyi değil midir?" Böylelikle Akad sendika olgusunu temellendiriyor, insanca yaşama çabalarının ancak "birlikle" olabileceğini vurgulamak istiyor (Hakan, 2016, s. 358-359). Diyet'te Hasan ve Hacer'in üretim sürecini kavrayışındaki gecikmeye karşın, sokaklarda balon satmak durumunda kalan yaşlı baba, evde konuşulan sendika meselelerini dinleyince, Peygamber'in bir Hadis'i Şerif'ini hatırlatarak "İki birden, üç ikiden iyidir. Birleşiniz." diye öğütler. Akad diğer filmlerde olduğu gibi Diyet'te de dinî bilgiyi insanoğlunun en eski bilgi ve deneyim şifreleri olarak kullanmıştır (Kara, 2016, s. 512).

Diyet filminde atıfta bulunan ve sahihliği tartışılan hadis, Ahmed Ziyaeddin Gümüşhanevi'nin Hz. Ebû Hüreyre (r.a.)'nin ravi olduğunu belirttiği *Ramuz el-Ehâdis* eserinde geçen 11. hadistir:

İki (kişi) bir'den hayırlıdır. Ve üç iki'den hayırlıdır. Ve dört de üç'ten hayırlıdır. Öyle ise siz cemaatle birlikte olunuz. Muhakkak ki Allah'ın eli (Rahmet ve yardımı) cemaat üzerindedir. Aziz ve Celil olan Allah ümmetimi ancak hidayet üzerinde birleştirir. Biliniz ki cemaatten uzak olan her kişi için ateşe düşme vardır (<https://www.hadisarabul.com>)

Diyet filminde Hacer sendikanın söylemlerini babasına söyler. Babası "Ne isterler kızım?" deyince Hacer, "Bir sendika derler tutturmuşlar, birlik olursak bunlar olur der, makinayı değiştirelim, yevmiyeleri arttıralım, yemekleri düzeltelim daha bir sürü şey, birlik olursa bunlar olur." der. Hacer'in babası bunun üzerine bir hadisi şerif var;

“Peygamber efendimiz iki birden ve üç ikiden ve dört içten iyidir, birleşiniz diye buyurmuşlardır.” diyerek sendikacıların “birleşme” fikrini dinî referans ve atalardan gelen bilgelikle desteklediğini göstermektedir.

Hacer, sonraki sekanslarda sendikacıların yanına gider. “Çok şükür seni de yanımızda gördük.” der sendikacı işçilerden Mevlüt. “Buraya habersiz geldim, Hasan’ın haberi yok, işin aslını bana anlatın.” der Hacer. Mevlüt ise “Bizim bir araya gelmemiz kanunladır. Biz bir araya gelsek pazarlığa otursak maaşımızı arttırırlar.” der. Hacer, “Benim derdim para değil Hasan, tek dayanağım. Mustafa kapı komşumuz gayrı anlayın.” der. Sendikacılardan biri: Önce bir araya gelmemiz lazım deyince Hacer “Rahmetli babam bir hadisi şerif var dediydi. İki birden ve üç ikiden ve dört üçten iyidir, birleşin.” der. Daha önce babasından duyduğu bu dinî referans Hacer’in sendikaya gitmesi ve üye olmasında etkili olur. Metinlerarası birebir alıntılanan bu hadis, yeni bağlamda çok derin ve farklı bir anlam koduna bürünmüştür. Burada Akad’ın bilerek kullandığı edim ise “birleşmek” eylemidir. Filmde birleşmek ifadesi hadisteki anlamından çok sosyolojik bir olgu olarak sendikacılık hareketini imlemektedir.

Her üç filmde de Akad, ana karakteri Hülya Koçyiğit’e oynatır. Koçyiğit, bu nedenle filmler arasında bir dış bağlantı sağlamış olur. Sadece başrol değil, yardımcı rollerde de kadınlar ağırlıklı yer işgal eder. Film anlatısı, örneğin *Düğün*’de çoğunlukla kadınlar arasındaki ilişkiler üzerinden ilerler. Akad’ın dinî ve mitik anlatı üzerinden eleştirdiği esasında erkeklerdir. Eril otoritenin karşısında dişil güç baskındır ve haklıdır.

Usta, Hasan’a “Adam sana iş veriyor elini öpmek aklına gelmedi mi?”, deyince Hasan ustasının elini öper. Akad’ın her üç filmde de “el öpmek” eylemine dikkat çektiği söylenebilir. Filmin sonunda el öptüğü kapitalist düzenin bedelini Hasan, makinaya kaptırarak öder. Filmin adının “Bedel” olması da “Hasan’ın kopan kolu neyin bedeli?” sorusunu düşündürür. Bedeli; sendikalaşmayan, birlik olmayan ve kapitalist düzene boyun eğen, adil çalışma düzenine karşı mücadele etmeyen bilakis bu sisteme el öpen kişiler ödeyecektir. Diyet filmi de tıpkı Gelin ve Düğün gibi mutsuz ama umutlu sonla bitmektedir.

Sonuç

Lütfi Akad’ın Göç Üçlemesi olarak nitelenen Düğün, Gelin, Diyet filmlerinin üçünün ortak özelliği olarak toplum eleştirinin dinî ve mitik anlatı üzerinden kurguladığı tespit edilmiştir. Türsel olarak her üç film, “toplumsal gerçekçi film” olarak değerlendirilebilir. Yeniliği, kenti ve modern hayatı kadın temsil ederken (fabrika, hastane, sendika) erkeğin bu modernliğe direnç gösterdiği görülmektedir.

Akad, *Gelin* filminde İbrahim ve İsmail peygamberlerin kıssasını; *Düğün* filmlerinde Yusuf peygamberin kıssasını, *Diyet* filminde ise bir hadisi doğrudan alıntulamaktadır. Bu dinî göndermeler, filmde olayların akışı ve oyuncuların rolleriyle ilişkili olarak sunulmuştur. *Gelin* filminde Kurban Bayramı ritüeli esnasında İlyas Ağa torunu Osman’ı kucağına alıp kurban mitini anlatır, İsmail peygamberle Osman özdeşleştirilir fakat karşıt mit olarak koç yerine Osman kurban olur. Toplumun aşına olduğu bu kurban miti sayesinde Akad, seyircinin kendini sorgulamasını ister, yeni ve derin bir metin inşa eder. Bunu yaparken de metinlerarası çağrışım ve alıntı tekniğine başvurur. *Düğün* filminde ise hem kahramanın adının Yusuf olması hem de Yusuf peygamber kıssasını Yusuf’un kitaptan ablalarına okuması yönüyle iki türlü metinlerarasılık söz konusudur: çağrışım ve alıntı. Diyet filminde ise hadis üzerinden metinlerarasılık belirlenmiştir. Meryem’in babası ve daha sonra Meryem’in ağzından duyduğumuz bu hadis, filmde olayın gidişatı için önemli bir referans olarak belirlenmiştir. Akad’ın her üç filminin metinlerarasılık unsurunun dinî ve mitik anlatılar olduğu, toplum eleştirisini yine dinî göndermelerle inşa

etmek istediği anlaşılmaktadır. Her üç filmde de dinî metinler, kullanıldıkları anlamın ötesinde yeni anlam kazanmıştır. “Kurban olmak, satmak, kazanmak, birleşmek, el öpmek” ifadeleri filmlerde gerçek, yan ve mecaz anlamlarını çağrıştırarak ve toplumsal eleştiri odağında kullanılmıştır.

Köyden kente göçü ve kente tutunmaya çalışan insanların hikâyesini anlatan bu filmlerin başrol oyuncusu Hülya Koçyiğit'tir. *Düğün* filminde kentte bekâr kadının, *Gelin* filminde kentte evli ve çocuklu kadının, *Diyet* filminde ise kentte çocuklu ve dul bir kadının yaşam mücadelesine odaklanması açısından kentte kadının üç hâli; “bekâr, evli ve dul” olmanın güçlüğünü temsil ettiği söylenebilir.

Metinlerarasılık olarak belirlenen bir başka husus ise Akad'ın üslubu ve kendi kendine gönderme yapmasıdır. Göç Üçlemesi'nin konusu farklı olmakla birlikte filmlerde birçok ortaklık söz konusudur: Temanın Anadolu'dan İstanbul'a göç ve İstanbul'da tutunma mücadelesi olması, benzer oyuncuların oynaması, dış mekân olarak avlunun işlevsel kullanımı, müzikle içeriğin uyumu, her üç filminin de esasında toplumun her kesiminden kurbanlara bir başka ifadeyle mağdurlara odaklanması ve her üç kurbanın ortak özelliğinin de her ne kadar görünüşte geleneksel uygulamalar görülse de aslında arkada yatan tetikleyicinin ekonomik nedenler olması, kapitalist sistemin eleştirilmesi, bazı klişe ifade ve benzetmelerin ortak kullanılması, yobazlığın dinî metinler üzerinden eleştirilmesi, Hülya Koçyiğit'in her üç filmde de başrolde olup güçlü kadın karakterini canlandırması ve son olarak üç filmin de mutsuz ama umutlu sonla bitmesi örnek olarak gösterilebilir.

Lütfi Akad (2021) bu filmlerinde dinî kaynaklardan yararlanmasını her ne kadar belli kesimlerin yobazlık olarak değerlendirileceğini ifade etse de esasında o, bu eğilimiyle toplumun çok iyi bildiği dinî ve mitik anlatı belleğine başvurarak toplumla daha iyi iletişim kurmak ve bizzat topluma ayna tutarak aksayan yönleri eleştirmeyi amaçladığı söylenebilir.

Kaynakça

- Akad, L.Ö. (2021). *Işıklı Karanlık Arasında*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Aktulum, K. (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*. Ankara: Çizgi Kitabevi Yayınları
- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık*. Ankara: Çizgi Kitabevi Yayınları
- Ateş, M. (2020). Sinemada Göç Bağlamında Sınıf, Kimlik ve Mekân: Ömer Lütfi Akad ve Göç Üçlemesi, *Necmettin Erbakan Üniversitesi Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 4(2), 128-141.
- Baş, E. (2015). Kur'an Kıssaları ve Sinema, *Sinema ve Din* (Ed. Bilal Yorulmaz vd.). İstanbul: Pasifik Ofset.
- Diyet* Filmi, https://www.youtube.com/watch?v=3ka_r5YAlIA, [Erişim Tarihi: 20.05.2022].
- Düğün* Filmi, <https://www.youtube.com/watch?v=nWeUcZkjtXM>, [Erişim Tarihi: 18.05.2022].
- Eminağaoğlu, Z. ve M. M. Yurderi (2018). Türk Sinemasında Göç ve Mekân İlişkisi Lütfi Akad Filmleri Gelin, Düğün ve Diyet. *ZfWT*, 10(2), 123- 136.
- Fazlıoğlu, F. N. (2019). Lütfi Ö. Akad'ın Göç Üçlemesi: Yaklaşan Erkeklik Krizi ve Kadınların Yükselişi. *TRT Akademi*, 4(7), 42-60.

- Gelin Filmi*, <https://www.youtube.com/watch?v=jp39aHURnpQ>, [Erişim Tarihi: 19.05.2022].
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Yayınları
- Güner, Tuğba ve H. Akyıldız (2014). Gelin, Düğün, Diyet Filmleri Işığında Geçmişten Günümüze Türkiye’de Göç, İstihdam ve Kentleşme Sorunları. *Çalışma ve Toplum*, 1, 187-210.
- Güvenç, A. Ö. (2020). *Folklor ve Sinema*. İstanbul: Ötüken Yayınları
- Hakan, F. (2016). *Türk Sinema Tarihi* (Der. Nigar Pösteki). İstanbul: İnkılap Kitabevi
<https://www.hadisarabul.com/hadis/7411-Iki-kisi-birden-hayirlidir-ve-ile-baslayan-hadis>, [Erişim Tarihi: 24 Temmuz 2022].
- Hunt, R. E. vd. (2015). *Film Dili* (Çev. Senem Aytaç). İstanbul: Literatür Yayınları
- Kara, M. A. (2016). Düğün - Diyet - Gelin Üçlemesi Üzerinden Kırdan Kente Göç Olgusunun Analizi. *The Journal Of Academic Social Science Studies*, 51, 505-516.
- Koncavur, A. (2017). *Türk Siyasal Sineması 1960-1990*. İstanbul: Pales Yayınları
- Kozan, T. (2019). *Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçi Filmlerde Kadın Temsilleri: Gelin, Düğün, Diyet*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Köksal, M. A. (2013). *Peygamberler Tarihi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları
- Kur'an-ı Kerîm Açıklamalı Meâli* (2008). (Haz. Prof. Dr. Hayrettin Karaman vd.). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özonur Çöloğlu, D. (2009). Bir Üçlemeyi, 'Modern - Geleneksel ve Kadın - Erkek' Karşıtlığında Yeniden Okumak: Gelin, Düğün, Diyet. *Selçuk İletişim*, 6(1), 144-153.
- Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Pala, İ. (2000). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Yayınları
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (Çev. Selda Salman ve Çiğdem Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Tosun, N. (2014). *Doğunun Hikâye Kuramı*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları
- Ünal, N. S. (2019). *Lütfi Akad Sinemasında Kadının Temsili*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Yangın Aslanoğlu, B. (2018). *Geçmişten Günümüze 41 Türk Sinemasında Folklor İzleri*. Konya: Palet Yayınları
- Yaylagül, L. (2018). *Sinema Toplum Siyaseti*. Ankara: Dipnot Yayınları
- Yılmaz, A. (2019). *40 Soruda Türk Sineması* (Haz. Mesut Bostan). İstanbul: Ketebe Yayınları