

Köroğlu Filmlerinde Köroğlu, Bolu Beyi ve Halk Tiplemesi

Köroğlu, Bolu Bey and Folkloric Archetype in Köroğlu Movies

Süleyman Teyek¹

Öz

Geçtiğimiz çağda radyo, sinema, televizyon gibi kitle iletişim araçlarında meydana gelen teknolojik ilerlemeler, sözlü halk kültürü mahsullerinin sözlü ve yazılı kültür ortamından dijital kültür ortamına taşınmasına yol açmıştır. Özellikle sinema ve televizyonun halk arasında yaygınlaşması ile bu ortamlarda kullanılacak içerik üretme sıkıntıları da baş göstermeye başlamıştır. Eğlence kültürü içerik üreticileri, içerik üretmede zorlanınca halk kültürü mahsullerine yönelme eğilimi göstermişlerdir. Ayrıca kültür endüstrisi çalışanları, halkın ilgisini sinema ve televizyona çekmek için çalışmalarında halk kültürü mahsullerine sıklıkla yer vermeye başlamışlardır. Köroğlu Destanı, Türk'ün olduğu her yerde anlatılan bir destandır. Köroğlu Destanı sadece Türk Edebiyatında görülmez, aynı zamanda geçmişte Türklere komşu olmuş milletlerin edebiyatına da girmiştir. Köroğlu tiplemesinin Türkler arasında çok sevilmesi, onun popüler yayınlarının yapılmasını beraberinde getirmiştir. Köroğlu Destanı şimdiye kadar müziği, dansı ve anlatısıyla birçok çalışmaya konu edilmiştir. Köroğlu Destanı, Türkiye'de, hali hazırda Köroğlu (1945), Köroğlu-Türkan Sultan (1953), Köroğlu-Dağlar Kralı (1963) ve Köroğlu-Çamlıbel'in Aslanı (1968) adlarıyla dört defa filme alınmıştır. Ayrıca Köroğlu Destanı'nın modern uyarlaması kabul edilen Deli Yusuf (1975) adında bir film daha yapılmıştır. Halk anlatılarının kitle iletişim araçlarına taşınması, kültür endüstrisinin halk kültürünü tükettiği gerekçesiyle birçok araştırmacı tarafından eleştiri konusu edilmektedir.

Bu çalışmada, Köroğlu-Dağlar Kralı (1963), Köroğlu-Çamlıbel'in Aslanı (1968) ve Deli Yusuf (1975) adlı filmler, Bolu Beyi, Köroğlu ve halk tiplemesi açısından ele alınmış ve tespit edilen malzeme Köroğlu Destanı'nın alt metinlerinden bir olan Behçet Mahir (Köroğlu Destanı'nın Erzurum rivayeti) anlatması ile karşılaştırılmıştır. Köroğlu (1945), Köroğlu-Türkan Sultan (1953) adlı filmler ise içeriğine ulaşamadığı için tahlil edilememiş, kaynaklarda yer aldığı kadarıyla

¹ Doktora Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halkbilimi Bölümü, Ankara/Türkiye, suleymanteyek@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0009-0001-5716-7229.

* Geliş tarihi/Received: 12.11.2023 - Kabul tarihi/Accepted: 18.12.2023

bahse konu edilmiştir.

Anahtar sözcükler: *Köroğlu Destanı, Türk Sineması, Köroğlu Filmleri, Halk ve Halk Tiplemesi.*

Abstract

Technological advances in mass media such as radio, cinema and television in the past era, have led to the transfer of oral folk culture products from the oral and written cultural environment to the digital cultural environment. Especially when the cinema and television have become widespread among the public, difficulties in producing content to be used in these environments have begun to arise. When entertainment culture content producers had difficulty producing content, they tended to turn to folk culture products. In addition, culture industry workers have begun to frequently include folk culture products in their works to attract the public's attention to cinema and television. The Köroğlu Epic is an epic that is told wherever there are Turks. The Köroğlu Epic is not only seen in Turkish Literature, but also entered the literature of the nations that were neighbors of the Turks in the past. The fact that the Köroğlu character was very popular among the Turks led to his popular publications. Köroğlu Epic has been the subject of many studies with its music, dance and narrative. The Epic of Köroğlu has been filmed four times in Turkey so far, under the names Köroğlu (1945), Köroğlu-Türkan Sultan (1953), Köroğlu-Dağlar Kralı (1963) and Köroğlu-Çamlıbel'in Aslanı (1968). Additionally, another film was made called Deli Yusuf (1975), which is considered a modern adaptation of the Köroğlu Epic. The transfer of folk narratives to mass media is criticized by many researchers on the grounds that the culture industry consumes folk culture.

In this study, the films named Köroğlu-Köroğlu of the Mountains (1963), Köroğlu-Çamlıbel'in Aslanı (1968) and Deli Yusuf (1975) are evaluated in terms of Bolu Beyi, Köroğlu and folk typification. Further the identified material from the subject evaluation has been compared with Behçet Mahir's narration (Erzurum narration of the Köroğlu Epic) which is one of the subtexts of the Köroğlu Epic. The films Köroğlu (1945) and Köroğlu-Türkan Sultan (1953) could not be analyzed because their content could not be accessed and were discussed only as far as they are available in the sources.

Keywords: Köroğlu Epic, Turkish Cinema, Köroğlu Films, Folk and Folkloric Archetype.

Giriş

Kitle iletişim araçlarının icadı ve yaygınlaşmasıyla birlikte geleneksel anlatıcıların yerini büyük oranda radyo, televizyon ve sinema gibi araçlar, anlatının yerini ise bu araçlar vasıtasıyla sunulan içerikler almıştır. Sinema yayıncılık kabiliyet ve imkanının devlet organları

yanında sivil müteşebbislerin de eline geçmesiyle piyasada bir “senaryo” açığı oluşmaya başlamıştır. 20. yüzyılın başlangıcından itibaren masal, destan, halk hikayesi gibi sözlü halk anlatılarını yerinden etmeye ve onların yerine geçmeye başlayan sinema, artık kendi içerik ve malzemesini üretemez bir duruma gelince hızla bir tüketiciye dönüşmüş ve şahsî veya kolektif olsun, önüne çıkan bütün kaynaklara müracaat eder hale gelmiştir. Bu kaynakların başında ise halk anlatıları gelmektedir.

Sinema başlangıçta, tıpkı tiyatro gibi halkın kolaylıkla ulaşamayacağı seçkin bir eğlence unsuru olarak görülse de zamanla bu algı kırılmıştır. Bu noktada sinema tiyatronun durduğu yerden ayrılarak halkın önemli eğlence unsurlarından biri olmuştur. Kültür endüstrisinin başat aktörlerinden biri olan sinema, maddî kaynağını halktan temin ederken halka da nispeten ucuz bir eğlence vaat etmektedir. Başlangıçta seçkinler, sonra halk için yapılmaya başlayan sinema, müstakil bir sanat olma iddiası ile zaman zaman ferdî anlatılara da yönelmektedir ve bu iddiasını bazı çalışmalarda gerçekleştirerek “yedinci sanat” olma payesini elde etmiştir.

Sinema her zaman halkla ve halk anlatıları ile yakından alakadar olmuştur ve olmaktadır. Onun bu ilgisi elbette tek taraflı değildir. Sinema, her sanat dalı gibi bir yandan halka ve değerlerine karşı direnirken diğer yandan ondan beslenmesini de bilmektedir. Sinema özellikle müşterisi olan halkı kendine çekmek için perdede “halka satacak” filmi göstermeye çalışmaktadır. Böylece halkın dili, edebiyatı, sanatı, değerleri, kültürü vs. sinemada yer aldıkça halk ile sinema arasında bir temessül ortaya çıkmaktadır. Teorik olarak

sinema halkı dönüştürürken halk anlatı ve değerleri de içerik olarak sinemayı dönüştürmekte ve geliştirmektedir. Bir halk anlatısının sinema filmine alınmasının teknik imkân ve kısıtlılıkları göz önünde bulundurulmakla birlikte senaryo yazım aşamasında bazen senaristin yeni bir icracı olarak ortaya çıktığı, alt metin olarak kullandığı halk anlatısını kendi anlayış, amaç, hedef, dil ve değerlerine uygun olacak şekilde yeniden kurduğu ve kurguladığı görülmektedir. Bu durum bazı tartışmaların ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Bu tür tartışmaların başlaması ister istemez halkbilimcilerin dikkatini sinemaya yöneltmelerine yol açmıştır. Bu minvalde Paul Smith (1999), Bruce Jackson (1989) gibi halkbilimciler sinema ve televizyonda gördükleri halk anlatı türleri ve motiflerini araştırırken bazıları da popüler kültür metinlerinin çağdaş inanç geleneklerini, hayran kültürü etnografyalarını, popüler kültürün tüketimini içeren ritüelleri, teknoloji ve teknolojik endüstriler hakkında araştırmalara yönelmişlerdir (bkz. Koven, 2003: 176). Sinemanın halk kültürünü homojenleştirici etkisine dikkat çeken yukarıdaki çalışmalara bakıldığı zaman halkbilimcilerin, halkbilimi ve sinema ilişkisi üzerine yeterince çalışma yapmadıkları anlaşılmaktadır.

Stith Thompson, sinema vasıtasıyla masalların aynı anda haddinden fazla kişiye ulaşabilmesini olumlu karşılayarak sinemanın “harika bir masal yayma kanalı” ve “hikâye anlatma etkinliği” olduğunu dile getirirken bu durum, daha sonra gelen halkbilimciler tarafından halk anlatılarının özellikle Disney eliyle bir varyantının tanımlanarak pekiştirileceği için mahzurlu görülmektedir (Koven, 2003: 177). Frances Clark Sayer tarafından Los Angeles Times’a

yazılan bir mektupta Disney;

Orijinal yaratmalara yeterince saygı göstermediği, kendi amaçları için metni kötüye kullandığı ve bayağılaştırdığı, halkbiliminin antropolojik, ruhî veya psikolojik gerekçelerini yeterince hesaba katmadığı, orijinal formların bir kısmının kesildiği kitaplardaki versiyonlarını filmine eklediği, bu kitapların, tıpkı Cary Grant gibi, her prensi, kötü çizilmiş bir seks sembolü portresi gibi görünen gösterişli resimlerle canlandırdığı gerekçesiyle ağır bir şekilde eleştirmektedir (Koven, 2003: 177).

Medya tarafından kullanılan bilginin homojenleştirici, diğer bir ifadeyle tektipleştirici etkisi sonucu, halk anlatıları “kesin” bir metne indirgenirken insanlar da “kimliksiz birer dünya vatandaşı”na dönüştürülmektedirler. Marshall McLuhan’ın, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile dünyanın “küresel bir köy”e (Altun, 2006: 220) dönüşeceği öngörüsünde sinemanın tektipleştirici etkisi de hesaba katılmalıdır. Elbette sinemanın bazen kitle eğlence vasıtasından sıyrılmaya çalışıp bir sanata dönüşme gayreti güttüğü ve böylece tektipleştirici olmanın aksine daha “insanî” bir boyuta geçmeye çalıştığı da kaydedilmelidir.

Türkiye’de de medya-kültür bağlamında geleneksel kültür, popüler kültür ve kitle kültürü arasındaki bağlantılar üzerine çeşitli çalışmalar yapılmakta, halk kültürünün, kitle kültürü ve popüler kültürden ne gibi farklı yönleri sahip olduğu üzerine yoğunlaşan bu çalışmalar, medyanın halk kültürünü nasıl dönüştürdüğü konularını esas almaktadır (Özdemir, 2008: 11). Bu araştırmalardan anlaşıldığına göre kapital anlayışla birlikte kültür endüstrisi sonsuz

bir kaynak olarak gördüğü halk kültürüne, özellikle de halk edebiyatına yönelerek oradan devşirdiği halk kültürü malzemelerinin içini boşaltmakta, onu kendi kültürel değerleri ile yeniden kodlayarak popüler kültür şeklinde hedef kitleye sunmaktadır (bkz. Erdoğan ve Alemdar, 2005: 48-50).

“Felsefe, tarih, politika, mantık, astronomi, etnoloji, sosyoloji, kültür bilimi, din bilimi, mitoloji, teknoloji, müzik, dans, grafik, heykel, tiyatro ve özellikle de edebiyatla ilişkisi herkesçe kabul edilen” “sinemadan daha eski bir sanat dalı olan edebiyatın etkisi, genellikle senaryo yazımı ve edebî eserlerin filme uyarlaması kapsamında incelenmektedir” (Özdemir, 2008: 165). Ama artık sinema ile bahsi geçen alanlar birbirine geçmiş vaziyettedir ve ayrılmaları da imkânsız gibi görünmektedir. Sinema halkın ilgisini ve dikkatini çekebilmek için halkbiliminin alt dallarından halk edebiyatının alanına girerken sinema filmleri de “anlattıkları hikâyeler, barındırdıkları doğal veya kurgusal görüntüler, işitsel veriler ve diyaloglar” ile halkbilimine kaynaklık etmeye başlamıştır (Güvenç, 2020: 63). Her ne kadar sinema ve halkbilimi arasında böylesi bir karşılıklı ilişki ve iş birliği varsa da sinemanın, özellikle senaryo aşamasında halk anlatıları üzerinde daha baskın bir rol oynadığı görülmektedir. Sinema kendine mahsus dili ve anlatımı sayesinde büyük bir kültürleme gücüne sahip olduğu için zaman zaman sanat amacı ve boyutuna rağmen sinema filmi vasıtasıyla onu inşa ve ibda eden kişinin niyet ve amacına hizmet eden bir araç olarak kullanılabilir.

Türk Sinemasında Köroğlu Filmleri ve Dönemin Siyasî Vaziyetine Genel Bir Bakış

Sinemanın, halkbiliminin ele aldığı halk kültürü unsurlarını farklı şekillerde kullandığı, kültürel unsurların etrafında şekillenen filmlerin yanı sıra içinde halk kültürü ürünlerini barındıran filmlerin de bulunduğu ve bunların kaynağının bilhassa halk edebiyatı olduğu ama türü ne olursa olsun her filmin nihayetinde halkın konuşma dilini kullandığı ifade edilmektedir (Güvenç, 2020: 284). Türk halk edebiyatı sözlü kültür örneklerinden olan Köroğlu Destanı da şimdiye kadar Türkiye’de Köroğlu (1945), Köroğlu-Türkan Sultan (1953), Köroğlu-Dağlar Kralı (1963) ve Köroğlu-Çamlıbel’in Aslanı (1968) adlarıyla sinemaya aktarılmıştır. Bununla birlikte Köroğlu Destanı’nın adını anmadan, ancak müziklerinden motiflerine, olay örgüsünden bazı şahıs isimlerine kadar Köroğlu Destanı’nı taklit eden ve bu özelliği ile Köroğlu’nun “modern bir yorumu” olarak kabul edilen “Deli Yusuf” adlı bir film daha yapılmıştır (Acınan, 2011: 41). Gerek Köroğlu Destanı’nın uyarlaması olsun gerekse onun modern bir yorumu olsun Türk sinemasında Köroğlu Destanı’na gösterilen ilginin, doğrudan veya dolaylı bir şekilde devam ettiği görülmektedir. Son senelerde Türk sinema sektörünün, yaptıkları işin toplum nezdinde makes bulması ve halk tarafından kolayca benimsenmesi için sinema filmlerinde veya televizyon dizilerinde Köroğlu karakterini çağrıştıran karakter ve tipler oluşturduğu görülmektedir. Bu anlamda Kenan İmirzalıoğlu’nun canlandığı “Miroğlu” karakteri “modern Köroğlu” olarak kabul edilmekte ve bu durum medyanın “alp eren kahraman tipini postmodern delikanlılığa/kabadaydan mahalle abisine”, diğer bir ifadeyle “kentli ardıllarına” dönüştürme gücüne örnek olarak sunulmaktadır

(Özdemir, 2008: 226, 2107: 398). Necati Şaşmaz'ın Kurtlar Vadisi'nde canlandırdığı “Polat Alemdar” karakteri de “Türk toplumunun ihtiyaç duyduğu kahraman modelinin mitleştirilmiş” haline bir örnek olarak sunulmaktadır (bkz. Sezgin, 2006: 71).

Halk edebiyatı mahsullerinin sinemada kullanılabilmesi için görsel sunumdan diyaloglara kadar evvela yeniden bir yazma faaliyetine tabi tutulması gerekmektedir (Güvenç, 2020: 289). Bu durum yeni tartışmaları da beraberinde getirmektedir: bu popüler anlatılar acaba folkloru aktarabilirler mi? Elizabeth Tucker (1992), Gerald Thomas (1980) ve Peggy Russo (1992) gibi araştırmacılar, halk anlatılarından kitle iletişim araçları için uyarlanan metinlerin aktarım ortamları sebebiyle “folklor” sayılamayacağını dile getirmektedirler (Koven, 2003: 179). Elizabeth Bird ise popüler kültür ürünlerini folklorun kendisi değil rezonansı olarak gördüğü için bu konuda yapılan tartışmaları yersiz bulmaktadır (Bird, 1996'dan akt. Koven, 2003: 179). Güvenç'in (2020: 293) aktardığına göre Nijat Özön (1995), Köroğlu uyarlamalarının başarılı olmadığını vurgulayarak, “Bu süreçte çekilen dört Köroğlu filminden hangisi Köroğlu'nu Türk halkının dirlik ve düzen kavgası içine yerleştirebilmiştir?” diye sormakta ve “film uyarlamalarının halk anlatıların özünü yansıtması” gerektiğini vurgulamaktadır. Özön'ün görüşünün ilk kısmı, iki açıdan sıkıntılı görünmektedir. Birincisi Köroğlu Destanı çok geniş bir coğrafyaya yayılmış, onlarca varyantı olan bir anlatıdır ve her bölgede değişebilen özelliklere ve ilişkilere sahip tipler vardır. Dolayısıyla bunlardan hangisinin esas metin olduğunu tespit ve kabul etmek kolay bir iş değildir. İkincisi ve daha

önemlisi ise Köroğlu, “Türk halkının dirlik ve düzen kavgası” içine yerleştirildiğinde ister istemez yeni bir Köroğlu anlatısı ortaya çıkacaktır. Özön tarafından eleştirilen filmlerin veya buna benzer metinlerin yaptığı iş, tam da böyle bir şeydir. Bu anlatıları folklorun kendisi olarak kabul etmek yerine Bird’ün de belirttiği gibi onları folklorun birer “rezonansı” olarak görmek daha doğru olacaktır. Bu durumda, “Herkesin Köroğlu’su kendine!” deyip işin içinden çıkılabilir.

Köroğlu Filmleri ve künyeleri şöyledir (Aslanoğlu, 2018:70-71, Güvenç, 2020: 332):

I. Film: “Köroğlu”

Yıl: 1945

Türü: Tarihi, toplumsal, aşk

Yönetmen: Refik Kemal Arduman, Mümtaz Ener

Senaryo: Muharrem Gürses

Oyuncular: Mümtaz Ener, Haşim Evcı, Gülistan Güzey, Kadri Ögelmen, Sezer Sezin, Avni Dilligil, Nebile Teker

II. Film: “Köroğlu-Türkan Sultan”

Yıl: 1953

Türü: Tarihi, toplumsal, aşk

Yönetmen: Faruk Kenç

Senaryo: Faruk Kenç

Oyuncular: Belgin Doruk, Bülent Ufuk, Cihan Işık, Aliye Rona,

Mahir Özerdem, Vedat Karaokçu, Kadir Savun

III. *Film: "Köroğlu-Dağlar Kralı"*

Yıl: 1963

Türü: Tarihî, toplumsal, aşk

Yönetmen: Mehmet Dinler

Senaryo: Fikret Arıt²

Oyuncular: Fikret Hakan, Türkan Şoray, Atıf Kaptan, Hüseyin Peyda, Sevil Candan

IV. *Film: "Köroğlu-Çamlıbel'in Aslanı"*

Yıl: 1968

Türü: Tarihî, toplumsal, aşk

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Ayşe Şasa

Oyuncular: Cüneyt Arkın, Fatma Girik, Hayati Hamzaoğlu, Reha Yurdakul, Mümtaz Ener, Hüseyin Baradan

"Deli Yusuf" adında, Köroğlu Destanı'nın modern versiyonu olarak sinemaya uyarlanan filmin künyesi ise şöyledir (Acınan, 2011: 116):

² Birgül Yangın Aslanoğlu "Geçmişten Günümüze 41 Türk Sinemasında Folklor İzleri" (2018) Köroğlu-Dağlar Kralı filminin senaristi için Bülent Oran adını vermiştir. Gerek filmin jeneriğinde gerekse internet ortamında Fikret Arıt ismi geçmektedir. Aynı hata Başak Acınan'ın "Türk Sinemasında Köroğlu Destanı" (2011: 114) adlı çalışmasında da tekrarlanmaktadır (URL-1).

V. *Film: “Deli Yusuf”*

Yıl: 1975

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Oyuncular: Cüneyt Arkın, Zerrin Arbaş, Osman Alyanak, Ali Şen, Rukiye Göreç, Erol Keskin, Mümtaz Ener.

Senaryo:³ Bülent Oran, Umur Bugay, Berrin Giz, Atıf Yılmaz

Yapımcı: Hürrem Erman (Erman Film)

Görüntü Yönetmeni: Cahit Engin

Müzik: Cahit Berkay

Türkiye’de 1915’te “Almanya örneğinde Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin kurulmasıyla” başlayan sinema çalışmaları, “Tiyatrocular Dönemi”⁴ olarak tasnif edilen 1922-1939 yılları arasında Muhsin Ertuğrul’un önderliğinde yürütülmüştür ve 1939-1950 “Geçiş Dönemi” olarak kabul edilirken 1950-1970’lerin sonuna kadarki dönem “Yeşilçam” merkezinde gelişmiştir (Özön, 2003: 41-115, Özdemir, 2008: 163, Güvenç, 2020:45). Köroğlu Destanı ilk önce, Türk sinemasının “geçiş dönemi” içinde kabul edilen 1945 yılında filme alınmıştır ve ancak 1946 yılında gösterime girmiştir. Bu dönem II.

³ Başak Acınan’ın “Türk Sinemasında Köroğlu Destanı” (2011: 116) adlı çalışmasında Deli Yusuf filminin senaristi olarak “Ayşe Şasa”nın adı verilmiştir. Doğrusu “Bülent Oran, Umur Bugay, Berrin Giz, Atıf Yılmaz” şeklinde olmalıdır (URL-2).

⁴ Tiyatrocular Dönemi’nden kasıt Türk sinemasında oyunculuk yapan ilk kişilerin sinema oyuncusu değil tiyatrodan gelen oyuncular olmasıdır. Muhsin Ertuğrul tiyatrosundan gelen bu oyuncular başlangıçta sinemayı da tiyatro gibi görmüşler ve ona göre oyunculuk sergilemişlerdir.

Dünya Savaşı'nın daha yeni yaşanıp bittiği ama birçok açıdan olumsuz etkisinin uzun yıllar süreceği buhranlı bir zamana denk düşmektedir.

Piyasada aranan temel ihtiyaç maddelerinin yokluğu yanında hükümetin ordu ihtiyaçları için elde edilen ürünün belli bir miktarına el koyması ve bunun temini için uyguladığı baskılar özellikle dar gelirli vatandaşın üzerinde tesirini göstermiştir. Aranan ihtiyaç maddelerini üreten ve pazarlayan büyük çiftçi ve tüccar kesiminden bu yıllar içerisinde “savaş zenginleri”, “vurguncu-tefeci”, “ağalar” gibi tanımlanan şahsiyetler çıkmıştır. Bu gibilerin yönetimden bazılarıyla irtibat halinde olması vatandaşın hükümete olan güvenini önemli ölçüde sarsmıştır (Yeşil, 1988: 25).

Savaşın ekonomik etkileri bir yandan “enflasyonun yanı sıra spekülâtör savaş zenginlerini” ortaya çıkarırken diğer yandan yönetimin uyguladığı sıkıyönetim ve sansür sebebiyle ülkede şartlar iyice ağırlaşmıştır (Özön, 1968: 21). Sinema sektörü diğer vasıflarının yanında aynı zamanda ekonomiye dayalı bir sektör olduğu için o dönemin ekonomik ve siyasî şartları Türk sinemasını da ziyadesiyle etkilemiştir. Bu durum, yapılan filmlerin hem içeriğinde hem de miktarında kendisini açıkça göstermektedir. 1938’de 2 film, 1939’da 3 film, 1940’ta 5 film, 1941’de 1 film, 1942’de 4 film, 1943’te 2 film, 1944’te 1 film olmak üzere 1916-1944 yılları arası yıllık film sayısı ortalaması 1.46 iken bu oran 1945-1959 yılları arası 41.46’ya yükselecektir (Özön, 2003: 116, Makal, 1987: 14-15).

Köroğlu Destanı'nın ilk filme alındığı 1945 yılında Türkiye’de iktidarda Cumhuriyet Halk Partisi vardır ve o yılın temmuz ayında Nuri Demirağ tarafından, halkın “kuzu partisi” dediği Milli Kalkınma

Partisi kurulmuştur (Akın, 2001: 10). 7 Ocak 1946 tarihinde Demokrat Parti'nin kuruluşuna ve 1950 genel seçimlerinde iktidara gelişine kadar Cumhuriyet Halk Partisi “tek parti niteliğini” devam ettirmiştir (Özdemir, 2017: 118). Savaş şartlarında artan maliyetler sebebiyle bir yandan Türk filmi yapımı azalırken diğer yandan “tiyatrocu yönetmenlerin bazılarının, ABD ve Mısır yapımı yabancı filmlere sahneler ilave edip Türkçe dublaj yaparak piyasaya çıkarmaları” durumu daha da kötüleştirmiştir ve 1938-1944 yılları arasında Türkiye’de çekilen film sayısı, aynı dönemde Mısır’dan gelen film sayısına eşit hale gelmiştir (Özön, 1968: 21). Bu durumu düzeltmek için tali bir hamle olmaktan ileri gidemeyen bir adım atılmıştır. II. Dünya Savaşı sırasında CHP Genel Sekreterliği, özellikle Adana ve Mersin’de Arapça çevrilmiş filmlerin popülerlik kazandığını ve bu durumun Türkçeye olan ilgiyi azalttığını iddia ederek bu filmlerin yasaklanması için İçişleri Bakanlığı’na başvuruda bulunmuştur. Talep kabul edilmiş ve sansür uygulaması 1957 yılına kadar devam etmiştir (Acınan, 2011: 23). Bununla birlikte aynı dönem içinde ABD yapımı filmlere sansür uygulanmadığı için “sinemalarımızda en büyük yeri” onlar kaplamıştır (Özön, 2003: 116). Bu durum, günümüzde de büyük oranda devam etmektedir.

Halk Kavramı ve Köroğlu Filmlerinde Halk

Halk tabiri ülkemizde halkçılık, Türkçülük ve milliyetçilik hareketlerinin tesiri ile ortaya çıkmış ve “Türkçede bazen ‘kavim’ bazen devletin ‘tebaası’ bazen de ‘millet’ ve ‘ümme’ manalarında kullanılmış” olan bir kavramdır (Elçin, 1998: 1). Alan Dundes, halk kavramının 19. yüzyılda Batı’da, “aşağı tabakayı oluşturan, genel

nüfus içinde bir sürü, bayağı ve kaba insan grubu”, “medenileşmiş toplum içinde medenileşmemiş bir unsur”, “vahşi veya ilkel toplumdaki üstün”, “medeniyetin kenarında eski moda yaşayan köylü”, “okuryazar bir toplumda cahil kısım”, “Avrupalı köylü” olarak kabul edilmekte olduğunu belirtmekte ve kendisi ise halk kavramını “en az iki kişiden oluşan” ve “en azından bir ortak faktörü paylaşan herhangi bir insan grubu” olarak tarif etmektedir (Çobanoğlu, 1999: 280-284). “İslamiyet’ten önceki Türk hayatında idare eden sınıfla (aile, zümre) idare edilen (boy, il, ulus veya bodun) arasında duygu, düşünce, ülkü, kısa bir ifadeyle hayat ve kâinat anlayışı bakımından büyük bir fark” yoktur ama “İslam ilimleri” okutulan medreselerin açılmasıyla “bütün insanları içine alan halk telakkisi medreseliler tarafından ‘havâs’ ve ‘avâm’ olarak” sınıflandırılmıştır (Elçin, 1998: 1-2).

19. yüzyıl yalnız imparatorlukların yıkılıp yerine halk egemenliğine dayalı ulus devletlerin kurulduğu bir dönem değil, aynı zamanda halk ve halkçılık kavramlarının, ilmî, siyasî, sosyal, iktisadî, kültürel hayatta daha baskın bir şekilde ifade edildiği bir dönem olmuştur. Anayasa’nın ikinci maddesinde Türkiye Cumhuriyeti’nin demokratik, lâik ve sosyal bir devlet olduğu belirtilmektedir. Bu tarifte geçen “sosyal” kelimesi tam olarak halk; halk için üretilen politikalar da halkçılık kavramlarına işaret etmektedir. Dönemin Başbakanı “İsmet İnönü, 1937 yılında 153 arkadaşı ile Anayasa’nın bazı maddelerinin değiştirilmesi hakkında kanun teklifi vermiş ve kanun teklifini şu şekilde gerekçelendirilmiştir:

Eski Anayasa’nın esas hükümlerini gösteren birinci

maddesinde Türkiye Devletinin bir Cumhuriyet olduğu yazılı olup bununla sadece devletin şekli açıklanmış oluyor. Oysa ki devletin şeklinin yanında idarede ve siyasette izleyeceği yolların temel niteliklerinin de belirtilmeleri gerekir. Bu düşünce ile ikinci maddeye Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik ve İnkılapçılık vasıfları da eklenmiştir (Karanis, 1994: 187).

Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'nda yer alan halkçılık ilkesinin politikaya dönüştürülmesi sürecinde bazı problemler ve tartışmalar ortaya çıkmıştır. Bilim insanlarının “halk” tariflerinin dışında siyasî anlamda nasıl bir halk olduğu veya olması gerektiği konusu, bu tartışmaların odağını oluşturmaktadır. Halkın hakimiyetine dayanan bir iktidar anlayışını benimseyen halkçılık, “milletin vicdanı ve milliyetçilik idealleri etrafında millî birliği sağlama vasıtası olarak hedeflense” de “uygulamada büyük ölçüde halka karşı işlemiştir” (Eriş, 1998: 642).

Tek Parti döneminde ilkenin teorik yapısına bağdaşık bir uygulamaya rastlanmadığı gibi aksine ‘halka rağmen’ politikalar resmi kurum ve mekanizmalar aracılığıyla halka empoze edilmeye çalışılmış ve her halükârda halk yönetimden uzak tutulmuştur. Fakat ilginç olan nokta çok partili hayata geçildikten sonra da ülkede ‘halksız demokrasi’ taraftarlarının eksik olmamasıdır (bkz. Baydur ve Karaman 1994: 28).

Siyasî partilerin günümüzde bile halka birtakım “halkçı” vaatlerle ortaya çıkmaları halk ve halkçılık alanlarının siyaseten hâlâ problemlili ve aynı zamanda kullanışlı görüldüğüne işarettir. Halk ve halkçılık konusu, siyasî programlar dışında öteden beri toplumun

aynası olan edebiyat, sanat ve sinemanın da başlıca konularından bir olmuştur. Edebî bir metin olan Köroğlu Destanı da doğuşu itibariyle “zalim bey-mazlum halk” karşıtlığına dayandığı için bir yönüyle siyasî anlamlar içermektedir. Bu temsilî karşıtlık, Köroğlu Destanı’ndan hareketle çekilen filmlerin de ağırlık noktasını teşkil etmektedir. Dolayısıyla günümüzde Bolu Beyi’nin “zalim” iktidar, Köroğlu’nun da halkı ondan kurtarmaya çalışan muhalefet partisi başkanını temsil ettiği söylenebilir.

Köroğlu (1945)⁵ ve Köroğlu-Dağlar Kralı (1963) filmleri çekildiğinde iktidarda Genel Başkanlığını İsmet İnönü’nün yaptığı Cumhuriyet Halk Partisi vardır. Köroğlu-Türkan Sultan (1953)⁶, Köroğlu-Çamlıbel’in Aslanı (1968) ve Deli Yusuf (1975) filmleri çekildiğinde ise Adalet Partisi iktidardadır. 1953 yılında Adalet Partisi’nin Genel Başkan olarak Adnan Menderes, 1968 ve 1975 yıllarında ise Süleyman Demirel iktidardadır. Köroğlu filmlerinin farklı iktidarlar döneminde tekrar tekrar çekilmiş olması, muhtemelen iktidar ve muhalefetin sık sık yer değiştirmesinden kaynaklanmıştır.

Köroğlu filmi senaryosunun alt metni⁷ olan Köroğlu Destanı ve varyantları ile epey farklılaştığı ve film yapımcılarının elinde dönemin siyasî şartlarına ve ihtiyaçlarına cevap verme düşüncesi ile yeniden kurgulandığı görülmektedir. Köroğlu Destanı’nın “alt

⁵ Bahsi geçen filmin içeriğine ulaşamadım.

⁶ Bahsi geçen filmin içeriğine ulaşamadım.

⁷ Bakınız: Mehmet Kaplan, Mehmet Akalın ve Muhan Bali, (1973), Köroğlu Destanı, Anlatan: Behçet Mahir Anlatması, Ankara.

metninde yer almasa” da 1963 yılında çekilen “filmde, Köroğlu’nun babasının gözlerinin kör edilmesinden itibaren Ayvaz’la beraber hareket ettiği, köyünde kalabalık bir aileye sahip olduğu, kendi köylerini ve civar köylerin halkını Bolu Beyi’ne karşı örgütlediği” görülmektedir (Güvenç, 2020: 332). Deli Yusuf (1975) filminde de halk ve halkçılık söylemi açısından daha sembolik bir anlatım olmakla birlikte daha ileri bir tutum söz konusudur. Senaryosu Muharrem Gürses tarafından yazılan ilk Köroğlu (1945) filminin tanıtımı şöyle yapılmaktadır (URL₃): “Saz ustası Ruşen, zevk için kör bırakılan Seyis Yusuf’un durumuna üzümlüp haksızlığa uğrayan herkesin öcünü almak için ‘Köroğlu’ adıyla Bolu Beyi’ne karşı gelir ve ezilen halkı da arkasına alarak büyük bir çete oluşturur.” Benzer bir anlatım Ahmet Kutsi Tecer tarafından “Koçyiğit Köroğlu” (1969) adıyla yazılan tiyatro uyarlamasında da görülmektedir. Bu metinde başlangıçta Köroğlu ile halk arasında bir bağ yoktur. Metne göre Köroğlu, Bolu Beyi’nin kervanlarına geçit vermeyip malını elinden alır. Bolu Beyi, Köroğlu ile baş edemeyince zebunküş bir tavır göstererek oba halkına yönelir ve Köroğlu tarafından gasp edilen kervanlarının ve mallarının zararını halktan çıkarmaya çalışır. Bunun üzerine obabaşı, Bolu Beyi’ne karşı koymak ve ondan hesap sormak yerine ironik bir şekilde oba halkıyla birlikte Köroğlu’na gelerek, “Senin ucundan⁸ bize düşman Bolu Beyi!” der ve mallarının Bolu Beyi tarafından ellerinden alınmasının mesuliyetini Köroğlu’na yükler. Böylece Köroğlu’nu, Bolu Beyi’ne karşı “halk uğruna” savaşması için kışkırtmaktadır. Halbuki alt metinde Bolu Bey/leri’nin halka karşı fiilî bir durumu söz konusu

⁸ Senin yüzünden, senden dolayı.

değildir. Alt metinde garlangoç uşakları, çiftçiler, çerçi, derviş, kasap, demirci, nalbant gibi halktan kimseler yer alsa da bunlar, Köroğlu filmlerindeki halk tasavvuruna benzememektedir.

Köroğlu-Dağlar Kralı (1963) filminde halk, Bolu Beyi ve adamlarının elinde sürekli ezilen, dövülen, ırzına tasallut edilen, yeri geldiğinde sorgusuz sualsiz öldürülen, evi ateşe verilen, haksız ve ölçüsüz vergilerle emeği sömürülen, ekmeği elinden alınan bir güruh olarak tasavvur edilmektedir. Filme göre halk gördüğü baskılar ve zulümler sonucu iyice korkmuş, sinmiş, çaresizlik ve yokluk içinde kendi kabuğuna çekilmiş bir haldedir. Ama diğer yandan kendisinden korkulan bir topluluktur. Bolu Beyi ile onun adamı arasında geçen konuşma bunun delili mesabesindedir.

Bolu Beyi, yalnız halka zulmeden gaddar bir bey değil, aynı zamanda Bolu tahtının sahibi olan kardeşini, yanında beslediği Zalim adlı adamına öldürterek tahtını ele geçiren ve hile, kıtal ve desise ile Bolu tahtına geçen liyakatsiz ve devletsiz bir mütegalibedir. Bu açıklarını kapatacağını ve gücüne güç katacağını düşündüğü için ağabeyinin biricik kızı Türkan Sultanı Karaman Beyi'ne verme düşüncesindedir. Böylece daha çok kuvvet elde edeceğini, yıkılmaz olacağını, herkesin kendisinden korkacağını ve karşısında kimsenin duramayacağını ifade eder. Ama diğer yandan, "Kardeşinizi öldürme şerefini bana vermişsiniz. İsterseniz veziri de..." diyen adamı Zalim'in sözünün keserek, "Halk bu sinsî veziri de kardeşimin kızı Türkan Sultan'ı çok seviyor. Ters bir hareket halkı ayaklandırabilir." der. Zalim bunun üzerine, "Biz de ezeriz kafalarını." diye karşılık verince Bolu Beyi, "Halkla oyun olmaz, Zalim!" der. Filmin akışı, bu halk imajı

doğrultusunda seyretmektedir ve Bolu Beyi ve askerleri, Köroğlu tarafından örgütlenen halkın karşısında duramayarak yıkılması mukadder olur.

Köroğlu-Çamlıbel'in Aslanı (1968) filminde halk, sadece bir sahnede Bolu Beyi tarafından yerinden sürülen bir topluluk olarak sunulmaktadır. Bununla birlikte halk, beyi tarafından hüneri takdir edilmek yerine haksız yere zulme uğrayan sıradan bir seyisin oğlu olan Köroğlu ile özdeşleşmiştir. Ayvaz, çocuk yaşta cevval bir hırsız olarak sunulmaktadır. Koca Yusuf, Bolu Beyi'nin seyisi olarak vazife görse de şehrin dışında, küçük bir kulübede, oğlu ile yaşayarak at yetiştiriciliği yapar. Çamlıbel'den geçen ihtiyar yolcu ile fakir çerçi de halkı temsilen filmde yer alan diğer şahıslardır. Filmde Bolu çarşı pazar halkının kendi işinde gücünde, varlıklı kimseler olduğu, Köroğlu ile Bolu Beyi arasındaki meselelere dahil olmadığı görülmektedir. Ayrıca Çamlıbel'in hâkimi Cıdalı Kenan'ın yanındaki kadınlar halktan kimseler ve "kapatma" olarak sunulmaktadır.

Deli Yusuf (1975) filminde ise halk, gecekonduda yaşayan, işsiz güçsüz ve aşırı meraklı bir tipolojiye sahiptir. Bolulu Abbas, Deli Yusuf'tan kendisini düşmanlarına karşı koruyacak bir araba icat etmesini istemeye geldiğinde halk onun Deli Yusuf'tan ne istediği konusunda meraka düşer. Halkın Bolulu Abbas'tan tapu beklentisi vardır. Ama halk sanki tapu meselesini unuttur, Bolulu Abbas'ın ne istediği konusuna yoğunlaşır. Kadının biri Deli Yusuf'un izin verip eve gönderdiği Ayvaz'ı durdurup atölyede neler döndüğünü öğrenmeye çalışır. Başka bir evde yeni düğün olmuştur, damat gerdeğe girecekken gelin merakından dayanamaz olur, camdan çıkıp kaçar ve

Deli Yusuf'un dükkanının önüne gelir. Bir başkası gece yarısı kocasını uyandırıp Deli Yusuf'un dükkanında neler döndüğünü öğrenmesini ister, nihayet tuvalet ihtiyacı için uyanan bir kadın çocuğunu kucaklayıp gece yarısı Deli Yusuf'un dükkanının önüne koşar. Görüldüğü gibi filmde aşırı parodileştirilmiş bir halk tipolojisi vardır ve bu tipolojide halk Bolulu Abbas'ın elinden başına açılacak belanın farkında olmayan, gecesini gündüzünü gaflet ve dalaletle geçiren aymaz bir güruhtan başka bir şey değildir. Hatta bazıları Bolulu Abbas lehine halktan laf bile taşırlar. Deli Yusuf, halkı, aymazlığı ve saflığı sebebiyle Bolulu Abbas'tan gördüğü zulme müstahak görür. Ama yaptığı araba Bolulu Abbas tarafından beğenilmeyip de kemikleri kırılışına dövülünce ve oğlu Ali tek başına Bolulu Abbas'ın adamları ile baş edemeyince o beğenmedikleri halka gitmekten ve onları Bolulu Abbas aleyhine kışkırtmaktan ve ayaklandırmaktan başka çareleri kalmaz. Nitekim Ali, Bolulu Abbas'ın elinden kurtardığı arkadaşından başlayarak halkı Bolulu Abbas'a karşı isyana teşvik eder. Ama arkadaşı gözü yılmış bir halde, "Tek başımıza nasıl savunuruz burayı?" der. Ali, biraz ümitsizce, "Tek başımıza mı?" der. Daha sonra mahallenin berberinin yanına gider, berber yüz çevirir. Mahallenin sarhoşu her zamanki gibi kendi halindedir. Kahveye vardığında bütün kahve boşalır ve kahveci dışarı çıkarak Ali'ye, "Biz Bolulu'yla baş edemeyiz yeğen, başına iş açacaksın!" der. Tekrar sarhoşun önünden geçerken sarhoş şişeyi kapıp kırar ve Ali'ye yanında olduğunu söyler ama iki adım atmadan yere yığılır. Köşeden kocasını elinden sürükleyerek bir kadın çıkar. Öbür elinde merdane vardır: "Ali, al oğlum, bu Çamlıbel'de erkek kalmamış. Bizim herif

yaşayacağı kadar yaşadı zaten, al götür.” der. Kocasının sırtına bir tokat atıp Ali’nin önüne katar. Ali, sarhoş ve ihtiyarla bir olup Bolulu Abbas’a karşı harekete geçer. Bunu gören gecekonducular tek tek Ali’nin arkasından giderler. *Köroğlu-Dağlar Kralı* filminde de olduğu gibi Bolulu Abbas’a karşı halk uyanışı başlamış olur. Yavaş yavaş cesarete gelen halk Ali’nin yanında yer alır ve halk gücünün birleşmesiyle Bolulu Abbas alt edilir. Böylece “El mi yaman, bey mi yaman!” atasözü fehvasınca halk gücünün bey gücünden üstün olduğu ancak kendisini ileri taşıyacak “kahraman”⁹ bir lider beklediği söylemi vurgulanmış olur.

Köroğlu Filmlerinde Bolu Beyi Tiplemesi

Köroğlu-Dağlar Kralı filminde Bolu Beyi ve Köroğlu anlatısı, Karamanoğlu ve Osmanlı beylikleri döneminde, tarihî bir zeminde ele alınmaktadır. Filmin, tarihî bir zemine oturtulması, zımnen Köroğlu karakterinin protest tavrının o günkü iktidara karşı olmadığı mesajını içermektedir.

Film, alt metinlerdekine benzer bir şekilde Deli Yusuf’un Bolu Beyi için eşsiz bir at araması ve seçmesi sahnesiyle başlar. Deli Yusuf ve yanında bulunan Bolu Beyi’nin adamları arasında geçen konuşmalara bakıldığında, Bolu Beyi, halka karşı zalim, gaddar, bencil, güç düşkünü, hesabî, çıkarıcı, korkak, hain, katil, kendi selameti ve çıkarı için başkalarının malını, canını, namusunu hiçe sayan,

⁹ Axel Olrik’in ortaya koyduğu “Epik Yasalar Teorisi” çerçevesinde Köroğlu Filminin tahlili için bakınız: Mehmet Emin Bars, (2014), “Halk Anlatılarının Epik Kuralları Bağlamında Köroğlu Filmi”, *International Journal of Languages Education and Teaching*, December, s. 66-78.

kolayca gazaba gelen ve zayıfı, kadını, çocuğu ezmekten geri durmayan zebunküş bir tip olarak gösterilmektedir. Filmde Bolu Beyi, emirlerinin aksine davrandığı ve kendisiyle alay etmek için öyle bir tay getirdiğini düşündüğü Seyis Yusuf'un gözlerine mil çektirir. Böylece Bolu Beyi, hükmünü zulüm ile yürüten, suçlu, suçsuz, haklı haksız, kadın erkek ayırmayan yeni bir tip olarak tebarüz eder. Filmde Bolu Beyi önüne gelene sistematik bir şekilde zulmeden bir tip olarak ortaya konulmaktadır.

Yukarıda çizilen Bolu Beyi imajı doğrultusunda filmin ikinci sahnesinde Bolu Beyi'nin adamları köylülerden birini ellerinden at ardına bağlayarak yüz üstü bir su göletinin içinde yüzdürerek sürükler ve kıyıya geldiğinde kafasını tekmeleyerek, "Bolu Beyi'nden vergi kaçıracağınızı mı sanıyorsunuz? Geliriniz azsa Bolu Beyi'ni, efendinizi düşünerek daha çok çalışın!" der. Merhamet dilenen adamı tekmeleyerek suya düşürürler ve bu esnada kocasının yardımına koşan karısını mızrakla öldürürler. Ondan sonraki sahnede Bolu Beyi'nin adamları köylülerden birini yere yatırıp, "Bolu Beyi'nden vergi kaçırırsın, ha! Bolu Beyi'nin hakkına el atılmaz." diye kırbaçlar. Onlara, "Yapmayın, etmeyin!" diye yalvaran bir kadını biri okla vurur ve bir başkası köyün evlerini ateşe verir.

Adamları geri dönüp Bolu Beyi'ne durumu arz ettiklerine Bolu Beyi, "Ölecekler tabii. Ölmeleri lazım bana karşı gelenlerin. Ölüm kuvvettir. Kudretin ve hakimiyetin temelidir." der. Görüldüğü gibi filmde çizilen Bolu Beyi imajı, halktan haksız yere vergi adı altında rüçhan hakkı isteyen, verecek durumu olmayanı en hafifinden kırbaçlatan, ona yardım etmek isteyeniyi öldürten, evlerini ateşe

verdiren, bu durumu normal karşılamaşının ilerisinde “kudret ve hakimiyetin temeli” olarak gören nobran, zorba, zebunküş, zalim, gaddar, hain bir tip olarak gösterilmektedir. Bolu Beyi şahsında çizilen imaj, “Beylik vermekle...” diyen atasözünün aksine bir beyden ziyade bir eşkıyaya benzemektedir.

Köroğlu-Çamlıbel'in Aslanı filminde Bolu Beyi, devlet erkanından kişilere kıymetli hediyeler vermek suretiyle onların gücünü kendi lehine imale eden ve böylece kanun nizam tanımayarak halkın üzerinde istediği gibi sultasını yürüten bir tip olarak sunulmaktadır. Ayrıca Bolu Beyi, nüfuzunu artırmak için kız kardeşine siyasî evlilik yaptırmaya kalkan, Köroğlu'nun karşısına çıkacak cesareti olmadığı için Hoylu Beyi yalanla onun üzerine salan, hırsız Ayvaz'a altın akçe vererek Köroğlu'nun atı çaldıran, birebir er meydanına çıkamayan, Köroğlu ile karşı karşıya kalınca kılıca değil, tüfeğe sarılan korkak, düzenbaz, çıkarıcı, yalancı bir tip olarak takdim edilmektedir.

Deli Yusuf filminde ise Bolu Beyi, Bolulu Abbas olarak yer almaktadır. Film, kitabesinde, “Su akarken testiği doldurmalı.” yazılı bir çeşme açılışı töreni ile başlar. Halk toplanmıştır. Davullar ve zurnalar çalınmaktadır. Kurbanlar kesilir. Gazeteciler gelmiştir. Bir gazeteci, hayrat sahibi olarak Bolulu Abbas'a, “Kazancınızın ne kadarını hayır işlerine ayırıyorsunuz?” diye sorunca Bolulu Abbas, dozerlerin halkın barınağı olan gecekonduları yıkması, bir çocuğun oyuncak bebeğini paletleri altına alması, başını ellerinin arasına almış annelerin bakışları, paket paket taşınan kaçak Marlboro sigaraları, grev pankartları, gökdelen görüntüleri, gecekonduların yıkıntıları

eşliğinde,

Kazanç ne demek! Canımız feda olsun bu asil millete! Sayın Çamlıbelliler! Pek muhterem aziz ve Müslüman hemşehrilerim! Nurlu ufuklara doğru önce huzuru getireceğiz, arkadaşlar! Birlik ve beraberlik ruhu içinde, kanun ve hukuk dairesinde birbirimizi sevelim, arkadaşlar! Ülkemizin işini bilen müteşebbis müminlere ihtiyacı vardır. Bu ülkeye para gökten yağıyor, doldur! Zenginlik ilk hedefimizdir. Sömürücü yoktur, arkadaşlar! Bu mamur ve müreffeh ülkede, işte kalkınmamızın ispatı! Eserlere eser katıyoruz. Karşınızda yükselen şu abideyi... (Deli Yusuf, 1975).

derken halktan pos bıyıklı bir genç çıkararak, “İnanmayın! Yalan söylüyor. Hep kendi çıkarları için! Size mi bırakacak sanıyorsunuz bu toprağı?” der ve bu esnada Bolulu Abbas’ın siyah giyimli dört adamı konuşan kişiyi, ağzını kapatarak oradan uzaklaştırır ve döverler. Arkadan tekrar sesi duyulur: “Dün bizim evlerimizi yıktı, yarın sizinkileri yıkacak.”

Deli Yusuf filminde Bolulu Abbas (Bolu Beyi), dilinden Müslümanlık, vatan ve millet vurgusunu düşürmeyen, güya birlik ve beraberlik uğruna kanun ve nizam dairesinde hareket ettiğini, gayri meşru bir iş yapmadığını söyleyen, “sömürücü” gibi sosyalist söylemlere ve suçlamalara karşı çıkan, çeşme, yol gibi hayır işleri yaptırarak hayırsever bir iş adamı olduğunu gösteren ama gerçekte öyle olmayan, devlet arazilerini gasp ederek üstüne alan, bu arazilerin tapusunu sonra vermek kaydıyla halka satan, talep edildiği halde tapuları vermeyip onların barınaklarını başlarına yıkan, hayır

hasenat için yaptırdığı yolları ve çeşmeyi aslında oraya sonradan yapacağı çiklet fabrikası ve gökdelenlere zemin teşkil etmesi için yapan, halkı bastırmak için yanında yüzlerce adam besleyen, halktan ses çıkaran olduğunda adamları vasıtasıyla seslerini kesen, zalim, gaddar, menfaatperest, değer tanımaz biri olarak ortaya çıkar. Elde ettiği mallar sayesinde bir eli yağda, bir eli balda yaşayan zevk düşkünü bir hedonist olarak yaşarken dara düşünce yalvar yakar rakibinden aman dileyen ama bu esnada da bir hile düşünen güvenilmez bir tip olarak sunulmaktadır.

Filmin 1975 yılında çekildiği ve Bolulu Abbas'ın ettiği sözlere bakıldığında bunların dönemin iktidardaki siyasetçiler olan Süleyman Demirel, Necmettin Erbakan, Alparslan Türkeş ve Turhan Fevzioğlu'nu temsil ettikleri anlaşılmaktadır. 1975 yılında Adalet Partisi Genel Başkanı Süleyman Demirel, Millî Selamet Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi ve Cumhuriyetçi Güven Partisi'ni "I. Milliyetçi Cephe Hükümeti" adı altında toplayarak bir koalisyon hükümeti kurmuştur. Muhalefette Genel Başkanı Bülent Ecevit olan Cumhuriyet Halk Partisi vardır (URL-4). Süleyman Demirel o dönemde, "Elinde Kuran, kalbinde iman, geliyor nurlu Süleyman" sözüyle özdeşleşmiş biridir. Bolulu Abbas'ın tipi, fötr şapkası, çeşme açılışı yapması, konuşmasındaki, "nurlu ufuklar", "su akarken testiği doldurmalı" gibi unsur ve ifadeler hep Süleyman Demirel'i çağrıştırmaktadır. Bolulu Abbas'ın çeşme açılışı ile "barajlar kralı" olarak bilinen Süleyman Demirel arasında bir bağ kurulmak istendiği açıktır. Dahası, "Pek muhterem aziz ve Müslüman hemşehrilerim!" ifadesi Necmettin Erbakan'ı, "Canımız feda olsun bu asil millete!" sözü

Alparslan Türkeş'i, "Birlik ve beraberlik ruhu içinde, kanun ve hukuk dairesinde birbirimizi sevelim, arkadaşlar!" cümlesi de Turan Fevzioglu'nun konuşmalarını andıran ifadelerdir. Bu dört şahıs Bolulu Abbas'ın, muhalefetteki Ecevit de Köroğlu'nun şahsında tebarüz ettirilmek istenmektedir.

Deli Yusuf'un oğlu Ali ile Bolulu Abbas'ın kızı arasında geçen konuşmalara bakıldığında kız, babasını "dünyanın en dindar, iyilik sever, hayır ve hasenat sahibi adamı" olarak tanı(tı)r. Ali ise Bolulu Abbas'ın tefeci, faizci biri olduğunu, eroin kokain sattığını, ayağına dolaşan olduğunda cinayet işlediğini, insanları sömürdüğünü, kendisine ait olmayan toprakları başkalarına sattığını, ilerde kuracağı zengin mahallesine hazırlık yapmak için mahalleye su, yol elektrik getirdiğini, eğer halk el ele verip ona karşı durmazsa o topraklarda zenginler için yapılmış apartmanların yükseleceğini... dile getirir.

Halbuki alt metinde Bolu Beyi, yanlış bir kanaatle Seyis Yusuf'u kör ederek cezalandırır ama onu kör etmenin kisası, diyeti veya bedeli olarak hem getirdiği tayıları kendisine verir hem de çeşnici başına, mutfaktan, Koca Yusuf'un ve çocuklarının ömür boyu yiyeceklerini vermelerini emreder. Dolayısıyla alt metinde Köroğlu filmlerindeki gibi bir halk da halka zulmeden bir Bolu Beyi de yoktur. Hatta bey tarafından zulüm gören halkı kurtarmak için mücadele eden bir Köroğlu da yoktur. Alt metinde olay, Bolu Beyi ile Seyis Koca Yusuf arasında geçmektedir ve Bolu Beyi'nin zulmü genel geçer değil, ferdî bir olaya dayanmaktadır.

Köroğlu Filmlerinde Köroğlu Tiplemesi

Köroğlu-Dağlar Kralı filminde Köroğlu babasının gözlerine mil çekildiğinde arkadaşı Ayvaz'la ok ve yayla kuş avlayan, dağda bayırda gezen, dünya galesinden uzak soylu bir genç olarak ortaya çıkar. Bolu Beyi o vakte kadar vergi yüzünden halk üzerinde zulümle hüküm yürütse de Köroğlu veya filmdeki adıyla Ali, babasının gözlerine mil çekilene kadar bu durumdan bihaber yaşamaktadır. Ne zaman ki Bolu Beyi'nin zulmü onun semtine de uğrar, Köroğlu o zaman Bolu Beyi'ne karşı mücadele etmeye başlar.

Filmde Köroğlu, tek eğlencesi av avlamak, kuş kuşlamak olan ve savaş becerisine sahip, edep, erkan, yol, iz bilir, işret işlerinden uzak, eline, diline ve beline sağlam bir yiğit olarak sunulmaktadır. Bolu Beyi'nin yeğenine görür görmez âşık olur ve sadakatle ona bağlanır. Obada ona âşık olan bir kız vardır ama Köroğlu ona dönüp bakmaz bile. Hatta bu kız, Bolu Beyi'nin adamlarınca Köroğlu'na atılan bir okun önüne kendini siper ederek hayatı pahasına onu kurtarır.

Köroğlu, kendi başına Bolu Beyi ile baş edemeyince halkı toplar ve onları Bolu Beyi aleyhine örgütlemek için şu nutku atar:

Yeter ezildiğiniz! Yedisinden yetmişine, yetiminden duluna, kızından kısrığına birleşin! Teker teker ezilmektir bu. Yavrularımızın hakkını, ekmeğinizin katığı zeytini niye ellere kaptıracaksınız, ha! Avratlarınızın namusuna dokundurtmaktansa baş kaldırmanız gerekir. Ölüm esaretten iyidir. Bolu Beyi de bir candır alt tarafı. Ondan bu kadar korkacak ne var sanki? Güneş altında kar nasıl erir, ha! İşte biz de birleşirsek Bolu Beyi'nin zulmü de karşımızda

öylece erir (Köroğlu-Dağlar Kralı, 1963).

Köroğlu böyle deyince erkeklerden evvel yaşlı bir kadın cesaretle ileri atılır ve “Sağ ol evlat! Doğru konuştun. Benim yaşım yetmiş, işim bitmiş. Ama damarlarımda bu yolda akıtacak birkaç damla kan daha bulunur elbet.” der. Bir adam, “Senin yolun ölüm yolu bile olsa dönen namerttir.” deyince herkes bir yerden Köroğlu’na bağlılıklarını bildirir ve Köroğlu böylece Bolu Beyi aleyhine halkı örgütler ve sanki “halk uyanışı” başlatan siyasî bir lider gibi tebarüz eder.

Bu nutukta ve onun üzerine beyan edilen ifadelerde senarist tarafından gerek Köroğlu gerekse halk hakkında ne düşünüldüğü net bir şekilde ortaya konmaktadır. Bu anlatıda Köroğlu, Bolu Beyi’nin elinden diğer halktan kişiler gibi zulüm görenlerden sadece birisidir. Her ne kadar haksız yere onun babasının gözlerine Bolu Beyi tarafından mil çektirilmişse de halktan kiminin ırzına tasallut edilmiş, kiminin evi yakılmış, kiminin de malı ve canı alınmıştır. Dolayısıyla metinde zımnen halkın, “halk düşmanı Bolu Beyi” karşısında birleşmesi ve içinde bulunduğu korkmuşluk, sinmişlik ve eziklik halinden kurtularak direniş başlatması, halka karşı düşmanlaşan idareye baş kaldırması, isyan etmesi, hakkını çiğnetmemesi gerektiği dile getirilmektedir.

Filmde Köroğlu, halkın gücünü arkasına alarak zalim Bolu Beyi’ni hal edince Bolu tahtının gerçek sahibinin biricik varisi ile evlenir. Bir nevi yeni Bolu Beyi olur.

Köroğlu-Çamlıbel’in Aslanı filminde Köroğlu, babasının bir

sözünü ikiletmeyen, ne derse harfiyen yapan, söz dinleyen, itaatkâr, sabırlı, sebatkar, eline, diline ve beline sahip bir karakterdedir. At bakıcılığı ve biniciliğinde hünerlidir. Ayrıca iyi kılıç ve kalkan kullanmayı bilmekte, gerektiğinde gözünü budaktan esirgemez tarzda cesaretle ileri atılmaktadır. Meydana çıktığında mertçe dövüşür. Mazluma, garibe ve fakire merhametlidir. Harama uçkur çözmez. Ona meyleden kadınlara dönüp bakmaz. Kendi aralarında söz kestikleri Hüsnü Bala Hatun'la nikahlanmadan aynı yatakta yattıklarında aralarına kılıç koyar. Halk, Bolu Beyi tarafından yerinden sürüldüğünde onlara içi acıyarak bakar. Tek eşeğinden başka bir şeyi olmayan yaşlı yolcu Çamlıbel'e geldiğinde merhametle yol verir. Bolu Beyi, Kırat'ı çaldırınca onu geri almak için Arap kılığına girerek bir yandan sözüne kuvvetli olduğunu gösterirken diğer yandan da oyunculuğu ile göz boyamasını bilir. Köroğlu, paranın turasını iki parmağı ile silecek kadar güçlüdür. Zalim Bolu Beyi'ni öldürüp babasının intikamını ondan alır ve Bolu tahtının biricik varisi olan kız kardeşi ile evlenerek taht üzerinde hak sahibi olur.

Deli Yusuf filminde ise daha sonra Köroğlu gibi ortaya çıkacak olan Ali, gecekondu mahallesindeki bir tamirci dükkanında elektrik, elektronik, patlayıcı vs. çalışmaları yanında hava ve uzay çalışmaları da yürüten kendinden emin idealist, çalışkan, zeki, yakışıklı, namuslu, kendi halinde bir genç olarak sunulmaktadır. Ali, babası Deli Yusuf'la birlikte Bolulu Abbas için olağanüstü özelliklere sahip bir araba icat eder. Bu araba, kır atın sembolik bir anlatımı olmak yanında aynı zamanda Ali'nin akıl, zekâ, marifet ve hünerinin de bir göstergesidir. Ali, diğer filmdeki gibi destan anlayışının dışında çok daha gerçekçi

bir dünyaya aittir ve gücünü öncelikli olarak bilimden ve bilgisinden almaktadır. Ama ihtiyaç halinde tıpkı Köroğlu gibi diline ve eline de kavi olup icap ettiğinde cesaretle ortaya atılmasını bilmektedir. Ali, Bolulu Abbas'ın kızını, babasının görüldüğünün aksine kötü bir insan, halkın kanını emen bir asalak olduğu konusunda kolayca ikna eder. Kız, “aşağı tabakadan” gördüğü bir oğlanın babası hakkında ettiği sözlere kolayca inanır ve sonunda babasına rağmen ona kaçar. Böylece Ali, zalim Bolulu Abbas'ın tek varisi ile evlenerek onun yerini alır.

Alt metinde Köroğlu, kendisi gibi namlı, şanlı ve hünerli bin dokuz yüz doksan dokuz yiğidini ya mücadelede yenerek ya kaçırarak veya hile ile kendisine ram ederek etrafına toplar. Hatta Köroğlu'nun namını duyup ona kendiliğinden katılan yiğitler de vardır. Köroğlu Çamlıbel'i yurt tutar ve gelen geçen kervandan bağ alır. Hatta zamanla onun Sultan Murat'tan aldığı fermanla¹⁰ kervanlardan bağ aldığı, aldığı bağları fakire fukaraya dağıttığı, diğer bir ifadeyle yiğitliği, mertliği ve cömertliği ile dilden dile, ilden ile, ülkeden ülkeye nam saldığı belirtilmektedir. Dolayısıyla alt metinde Köroğlu devletin emrinde, kervan yollarının güvenliğini sağlaması karşılığında kırkta bir bağ alan, topladığı parayı da fakire, güçsüze, dervişe dağıtan cömert bir yiğit olarak sunulmaktadır.

Alt metinde Köroğlu iyi vasıflarına karşılık işrete düşkün, obur, dervişlerin getirdiği resimdeki kızların peşinden giden, kız uğruna servet döken, gördüğü güzelleri çekip alan bir tip olarak

¹⁰ Bkz. Kaplan vd. (1973: 278). Aynı yerde Sultan Murat'ın Köroğlu'nun “yiğitliği ve doğruluğuna” da ferman verdiği belirtilmektedir (Kaplan vd., 1973: 300)

geçmekteyken filmlerde, özellikle halkçılık vurgusu ile idealize edilmektedir. Köroğlu-Dağlar Kralı filminde Köroğlu, devlet namına değil zalim gördüğü “devlet” rağmına hareket eden bir tip olarak tasavvur edilirken Deli Yusuf filminde ise kapitalist bir türedi zengine karşı sosyal düzeni savunan bir devrimci olarak sunulmaktadır.

Sonuç

Son yüzyılda ses, görüntü ve sesli görüntü teknolojilerinin ilerlemesiyle radyo, televizyon, sinema ve sosyal medya ortamları birer icra zeminine, buralarda yer alan anlatılar da birer icra ve takdime dönüşmüşlerdir. İnsan iletişimi ve etkileşiminin çok ileri seviyede yürütüldüğü bu ortamlarda maddî-manevî, halk kültürü unsurları ve anlatıları fazlaca kullanılmaya başlanmıştır. Başlangıçta kitle iletişim araçlarının halk kültürünü homojen hale getirerek tek tipleştirdiği, yerli ve millî kültür unsurlarının içini boşaltarak kendi amaç ve niyeti doğrultusunda yeniden kodlayarak piyasaya sürdüğü, böylece yerel değerleri yok ettiği yönünde eleştiriler olmuştur ve olmaktadır. Her uyarlamanın yeni bir anlatım olduğu ve ekranda yer alan anlatının bizzat folklor olmadığı göz önünde bulundurulursa bu yöndeki eleştirilerin aşırıya kaçtığı anlaşılmaktadır. Ayrıca radyo, televizyon, sinema gibi kitle iletişim araçları vasıtasıyla her ne kadar halk kültürü unsurları, eğlence endüstrisinin bir malzemesi olarak tüketilse de aynı zamanda bu kültür unsurlarını kayıt altına aldıkları için bir halk kültürü arşivi görevi de görebilmektedirler.

Halk anlatılarının görsel bir anlatı aracı olan sinema veya başka bir yayına aktarıldığı sırada nasıl bir değişime ve dönüşüme uğradığı halkbilimcilerin görmezden gelmemesi gereken bir konudur.

Zamanın ve anlayışın değişim süreci, yönü, hedefi pekâlâ bu tür kültür yayımları üzerinden de takip edilebilir. Köroğlu Destanı'ndan uyarlanan senaryolara çekilen filmlere bakıldığı zaman halk anlatılarının bazı unsurlarının senaristler tarafından çıkarıldığı, alt metinde olmadığı halde bazı unsurlar eklendiğı, bazı kahraman ve tiplerin alt metnin ihtiva ettiği anlayışın dışında yeniden kurgulandığı görölmektedir. Bahsi geçen filmlerde özellikle Köroğlu ve Bolu Beyi karakterlerinin halk ve halkçılık ideolojisi ve söylemi çerçevesinde yeniden kurgulanmaları ve böylece alt metinde sıradan bir güruh olan ama gerektiğinde ilişki kurulan halkın, uğruna mücadele edilen bir topluluğa dönüşmesi filmlerin çekildikleri dönemin zihniyeti ve verilmek istenen siyasî mesajlarla açıklanabilir. Çalışmaya konu edilen filmlerden hareketle söylenecek olursa gerek Türk halkının gerekse onun taleplerine cevap vermek isteyen yapımcı ve yönetmenlerin Köroğlu Destanı'na karşı ilgisi sürecektir ve böylece herkes kendince gördüğü Köroğlu'nu konu edinen yeni anlatılar oluşturacak kanaatindeyiz.

1963 yapımı Köroğlu-Dağlar Kralı filminde olayın geçtiğı zamanın Anadolu Selçuklu Devleti Beylikler Dönemi'ne taşınması hayli manidardır. Bu hareketin, filmin çekildiğı zamanla organik bağlarını gizlemeye yönelik bir hamle olduğu düşünölmektedir. Filmde “ezilen halk” imajı yanında sürekli “vergi” vurgusunun yapılması 1942 yılında çıkarılan “varlık vergisi” kanununu ve II. Dünya Savaşı sırasında Anadolu'da yaşanan kıtlık ve darlık durumunu akla getirmektedir. O dönemin ağır ekonomik şartları yanında artan vergileri ve halka zulmeden vergi memurlarını konu

edinen birçok fıkra ve anekdot olduğunu belirtmek gerekir. 27 Mayıs 1960 darbesi ve 1962 ve 1963'te meydana gelen Talat Aydemir olayları da hesaba katıldığında filmin devrinin olaylarının sembolik bir anlatımı, dolayısıyla bir yansıması olduğunu düşünülmektedir.

Her üç film de değerler bakımından iyilerin hep iyi, kötülerin hep kötü olarak tasavvur edildiği masalsi bir anlatım söz konusudur. Zıtlıklar ilkesi uyarınca Bolu Beyi'nin karşısına Köroğlu yerleştirilerek muhabata iyi-kötü mücadelesinde iyinin yanında yer alması gerektiği mesajı verilmektedir. Böylece Köroğlu, Bolu Beyi'nin aksi bir karakter olarak zulme baş kaldıran, haksızlıklara meydan okuyan, zalime boyun eğmeyen biri olmasının yanında merhametli, hamiyetli, himmetli, iyiliksever, halk uğruna kelle koltukta savaşıyan bir cengâver imajı ile ortaya çıkmaktadır. Film yapımcıları, Bolu Beyi ile iktidarı veya iktidarın bir unsurunu, halk ile seyirciyi ve Köroğlu ile de muhalefeti veya daha iyi şartlara sahip bir toplum için görevi muhalefet olan sanatkarı, yani kendilerini özdeşleştirmektedirler. Bahsi geçen filmler, bizzat kendilerinin kurdukları Köroğlu anlatısı ile çekildikleri dönemin şartlarını birbirine benzetmekte ve böylece filmlerdeki anlatılar üzerinden ilgili yerlere siyasî mesajlar vermektedirler. Köroğlu Destanı da burada, onların mesaj ve niyetlerinin zarfı ve kılıfı mesabesinde bir işlev görmektedir.

Deli Yusuf (1975) filminde Bolulu Abbas'a dönüşen Bolu Beyi, dindar kisvesi altında zenginlik peşinde koşan ve fakir halkı sömüren kapitalist bir tiptir. Bu filmde halk ve halkçılık söylemi Köroğlu-Dağlar Kralı filminden bir adım daha ileri giderek "dindar kapitalist-emekçi sosyalist" seviyesine taşınmıştır. Dolayısıyla modern Köroğlu

ezilen emekçi halkın yanında dindar kapitalist zalim “beye” karşı “hak” mücadelesi vermeye girişmiştir. Hatta Bolulu Abbas’a söylenen, “kızzılar” gibi sıfatlar Köroğlu’nu “sosyalist bir halk devrimcisi” olarak görmenin ve göstermeye çalışmanın ifadesidir.

Köroğlu Destanı’ndan hareketle yazılan ve filme alınan bu yeni metinlerde senaristler, Köroğlu Destanı’nı kendi zihniyeti ve hedefleri doğrultusunda yeniden yorumlamışlar ve kendi duygu ve düşüncelerini Köroğlu Destanı’nın halk nezdinde var olan tanınırlık, anlam ve çağrışım dünyası üzerine inşa etmek istemişlerdir. Filmin çekildiği dönemin ekonomik ve siyasî şartlarını halk ve halkçılık söylemiyle Köroğlu anlatısı üzerinden tarif ve tenkit etmişlerdir. Böylece senaristinden yönetmenine, yapımcısından oyuncusuna, filmin kadrosunun, yaptığı Köroğlu filmi ile dönemin siyasî otoritelerine karşı bir Köroğluluğa soyunduğu, diğer bir ifadeyle resmî otoriteler eliyle “zevk için ezilen halkı” kurtarmak gayesiyle ortaya atıldığı mesajı verdikleri de kaydedilmelidir.

Kaynaklar

Acınan, B., (2011), “Türk Sinemasında Köroğlu Destanı”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Türk Halkbilimi Bilim Dalı basılmamış Yüksek Lisans tezi, Ankara.

Akın, B. F., (2001), *Matbuat Basın Derken Medya*, Doğan Kitap, İstanbul.

Altun, F., (2006), “M. McLuhan ve J. Baudrillard’ın Medya Kuramlarının Karşılaştırmalı Çözümlemesi”, İstanbul.

Arduman, Refik Kemal ve Ener, Mümtaz, (1945), Köroğlu, Senaryo: Muharrem Gürses. Türkiye.

Aslanoğlu, B., Y., (2018), *Geçmişten Günümüze 41 Türk Sinemasında Folklor İzleri*, Konya.

Bars, M., E., (2014), “Halk Anlatılarının Epik Kuralları Bağlamında Köroğlu Filmi”, *International Journal of Languages Education and Teaching*, December.

Baydur, M., Karaman, M. L., (1994), “Retoriye Karşı Pratik”, Türkiye Günlüğü, Mayıs-Haziran, 1994.

Bird, S. E., (1996), “Cultural Studies as Confluence: The Convergence of Folklore and Media Studies”. In *Popular Culture Theory and Methodology*, ed. Harold E. Hinds. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press.

Dinler, Mehmet, (1963), Köroğlu-Dağlar Kralı, Senaryo: Fikret Arıt, Türkiye.

Elçin, Ş., (1998), *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Erdoğan, İ., Alemdar, K., (2005), *Popüler Kültür ve İletişim*, Erk Yayınları, Ankara.

Eriş, M., (1998), “Cumhuriyet: Kuruluştan İdeolojik Saplantıya”, *Yeni Türkiye: Cumhuriyet I Genel Değerlendirme ve İdeoloji*, Editör: Hasan Celal Güzel.

Güvenç, A. Ö., (2020), *Folklor ve Sinema*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Jackson, Bruce, (1989), A Film Note, *Journal of American Folklore*, 102: 388-89.

- Kaplan, M., vd., (1973), *Köroğlu Destanı*, Anlatan: Behçet Mahir, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Kenç, Faruk, (1953), *Köroğlu-Türkan Sultan*, Senaryo: Faruk Kenç, Türkiye.
- Koven, M. J., (2003), “Folklore Studies and Popular Film and Television: A Necessary Critical Survey”, *The Journal of American Folklore*, March.
- Makal, O., (1987), *Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı*, İzmir.
- Özdemir, N. (2008), *Medya, Kültür ve Edebiyat*, Geleneksel Yayınları, Ankara.
- Özdemir, N., (2017), *Kültür Bilimi ve Yönetimi*, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Özön, N., (1968), *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Özön, N., (2003), *Dünden Bugüne Türk Sineması Tarihi: (1896-1960)*, Ankara.
- Russo, P. A., (1992), “Uncle Walt’s Uncle Remus: Disney’s Distortion of Harris’s Hero”. *Southern Literary Journal* 25(1):19–32.
- Sezgin, N., (2006), “Bir Popüler Kültür Olarak Kurtlar Vadisi Dizisi’nde Erkek Kimliğinin Sunumu”, Maltepe Üniversitesi Radyo-Sinema ve Televizyon Ana Bilim dalı, Basılmamış Yüksek Lisan Tezi, İstanbul.
- Smith, Paul, (1999), *Contemporary Legend on Film and Television:*

Some Observations, Contemporary Legend: The First Five Years, Abstracts and Bibliographies from the Sheffield Conference on Contemporary Legend 1982-1986, ed. Gillian Bennet and Paul Smith, pp.138-48. Sheffield Academic Press.

Tecer, A. K., (1969), *Koçyiğit Köroğlu*, MEB Yayınları, İstanbul.

Thomas, G., (1980). "Other Worlds: Folktale and Soap Opera in Newfoundland's French Tradition". In *Folklore Studies in Honour of Herbert Halpert—A Festschrift*, ed. Kenneth S. Goldstein and Neil Rosenberg, pp. 343–51. St. John's: Memorial University of Newfoundland.

Tucker, E., (1992), "Text, Lies and Videotape": *Can Oral Tales Survive?* *Children's Folklore Review* 15(1):25–32.

Yılmaz, Atıf, (1968), *Köroğlu-Çamlıbel'in Aslanı*, Senaryo: Ayşe Şasa, Türkiye.

Yılmaz, Atıf, (1975), *Deli Yusuf*, Senaryo: Bülent Oran, Umur Bugay, Berrin Giz, Atıf Yılmaz, Türkiye.

Yeşil, A., (1988), *Türkiye'de Çok Partili Hayata Geçiş*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

URL-1: <https://www.youtube.com/watch?v=i-KxgX58Qxc>.

URL-2: <https://www.youtube.com/watch?v=eNL-UEFzCGY>.

URL-3: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Köroğlu_\(film,_1945\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Köroğlu_(film,_1945)).

URL-4: https://tr.wikipedia.org/wiki/Süleyman_Demirel.