

BATTALNAME'NİN SİNEMADAKİ YANSIMASI: BATTAL GAZİ DESTANI (1971) FİLMİNDE GÖSTERGELERARASI DÖNÜŞÜMLER

THE REFLECTION OF BATTALNAME IN CINEMA: INTERSEMIOTIC TRANSFORMATIONS IN THE FILM BATTAL GAZI EPIC (1971)



İnan GÜMÜŞ

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Doç. Dr., Isparta Uygulamalı
Bilimler Üniversitesi, Uluborlu
Selahattin Karasoy Meslek
Yüksekokulu, Isparta, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-6124-8881

E-mail: inangumus@isparta.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 28.09.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 22.11.2025

Kaynak Gösterim / Citation:
Gümüş, İnan (2025).

"Battalname'nin Sinemadaki
Yansıması: Battal Gazi Destanı
(1971) Filminde Göstergelerarası
Dönüşümler", Yeni Türk
Edebiyatı Araştırmaları. 17/34,
493-514.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.617>

Öz

İslamiyet sonrası Türk destan geleneğinin önemli örneklerinden olan ve Eski Anadolu Türkçesi döneminde yazıya geçirilen Battalnameler, uzun yıllar yazılı ve sözlü kültürde varlığını sürdürdükten sonra görsel kültürde de kendisine yer bulmuştur. Modern dönemde ise öncelikle romana konu olan Battal Gazi karakteri, Cumhuriyet döneminin düşünsel ortamında, Anadolu'nun Türkleşmesinde aktif rol oynamış bir Türk alpi kimliğinde yansıtılmıştır. Edebiyattan sonra sinemaya da aktarılan Battal Gazi, 1970'li yılların sosyopolitik eğilimlerine bağlı olarak öne çıkmış, televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte geniş kitlelere ulaşmıştır. Bu çalışmada 1971 yapımı Battal Gazi Destanı filmindeki göstergelerarası dönüşümler incelenmekte, ayrıca yazınsal bir metnin sinema sanatına uyarlanması sırasında meydana gelen biçim, içerik ve işleve yönelik türev ilişkileri değerlendirilmektedir. Sinema filminde uygulanan kesip çıkarma ve indirgeme yöntemleri; metnin olay örgüsü, karakter yapısı ve biçiminde ciddi dönüşümler meydana getirmiştir. Destandaki dini vurgu ve motiflere, sinema filminde ulusal kahramanlık söylemleri eklenmiştir. Battal Gazi karakteri, dini kahraman olmanın yanında güçlü bir Türk/Türkmen kimliğiyle de öne çıkarılmıştır. Anlatı yapısı popüler kültürün gereksinimlerine uygun biçimde sadeleştirilmiş, yer yer parodi örnekleriyle çeşitlendirilmiştir. Sonuç olarak Battal Gazi Destanı filmi, geleneksel bir halk anlatısının modern anlatı biçimlerine uyarlanırken geçirdiği ideolojik, sosyokültürel ve estetik dönüşümleri gözler önüne sermektedir.

Anahtar Kelimeler: Göstergelerarasılık, yenidenyazma, destan, sinema, Battal Gazi Destanı.

Abstract

Battalnames, one of the substantial examples of the post-Islamic Turkish epic tradition and written down in the Old Anatolian Turkish period, have found their place in visual culture after continuing its existence in written and oral culture for many years. In the modern period, the character of Battal Gazi, who was primarily the subject of the novel, was reflected in the intellectual environment of the Republican period as a Turkish alp who played an active role in the Turkification of Anatolia. Battal Gazi, which was adapted for cinema after literature, came to prominence in line with the sociopolitical trends of the 1970s and reached a wide audience with the spread of television. In this study, the intersemiotic transformations in the 1971 film Battal Gazi Epic are analyzed, and derivative relations regarding form, content and function that a literary text undergoes during its adaptation to the art of cinema are revealed. The methods of excision and reduction employed in the film have led to significant transformations in the plot, character structure and style of the text. National heroic discourses together with the religious emphasis and motifs in the epic were added to the movie. The character of Battal Gazi is not only a religious hero in the film, but also a strong Turkish/Turkmen identity is emphasized. The narrative structure has been simplified to suit the requirements of popular culture and occasionally diversified with parody examples. In conclusion, the film Battal Gazi Epic reveals the ideological, sociocultural and aesthetic transformations that a traditional folk narrative undergoes through while being adapted to modern narrative forms.

Keywords: Intersemiotics, rewriting, epic, cinema, Battal Gazi Epic.

Extended Summary

Battalnames, one of the important examples of the post-Islamic Turkish epic tradition and written down in the Old Anatolian Turkish period, found a place in visual culture after continuing its existence in written and oral culture for many years. In the modern period, the character of Battal Gazi, primarily the subject of the novels, was represented as a Turkish alp who played an active role in the Turkification of Anatolia in the ideological environment of the Republican period. Battal Gazi, who adapted for cinema after its literary adaptations, became prominent due to the climate of the 1970s, and had the opportunity to reach large masses with the widespread use of television. Battal Gazi, who is essentially a historical figure, has undergone serious transformations in one way or another, first in the process of epicisation and then in the stages of transfer from epic to novel and cinema. In this study, the intersemiotic transformations in the 1971 film Battal Gazi Epic are analysed to reveal the derivative relations of form, content and function that emerge during the adaptation of a literary text to the art of cinema.

Intertextuality, which implies exchanges between texts, has been adapted to other branches of art with Roland Barthes' approach that reduces everything to text and that all meaningful such devices as painting, music, film, etc. may give birth to texts (Aktulum, "Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık" 355-356). Mary Orr also emphasizes that intertextuality extends beyond printed texts; it is a cross-genre relationship based on the fact that operas, radio plays, television documentaries and films are also texts, accordingly. In this context, intertextuality is explained as the relationship between all kinds of texts (Gökalp-Alpaslan 14). What is meant by the term intertextuality here is actually intersemiotics. Kubilay Aktulum also prefers the term intersemiotics instead of intertextuality on the grounds that it becomes difficult to speak of intertextuality when a verbal work refers to a non-verbal work of art, a painting, a sculpture, even though their methods are similar ("Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık" 358).

The adaptation of a literary work to cinema is one of the most common methods of intersemiotics. J. Renoir states that a literary work and a film adaptation are two different practices. The relationship between them is a kind of *palempsest*. The traces of the literary work continue in the film, but the film is now a new work (Aktulum, Sinema ve Metinlerarasılık 330). While this new work is constructed, the story is subjected to a series of processes. Intersemiotics traces the changes and transformations of literary works in cinema by investigating this production process. In this study, an intersemiotic analysis was made on the film Battal Gazi Epic (1971, Atıf Yılmaz), which is the cinematic representation of the character Battal Gazi, who is the subject of the cenknames known as Battalname in Turkish literature, and the exchanges,

changes and transformations between Battalname, which is the hypotext, and the film were investigated in the light of the concepts of intertextuality and intersemiotics.

Battal Gazi, known to be an Umayyad Arab commander with limited information about his historical personality, was transformed in Battalnames and gained an epic identity and was depicted as a hero who fought against Byzantium for the spread of Islam in Anatolia. In this respect, Battalnames function as a literary rewriting and as a cinematic fictionalisation within a historical framework. Within the fictional structure, Battal Gazi type is transformed and reproduced. The adaptation of Battal Gazi to other such works of art as novels and cinema based on the epic text appears as a new production process. Battalname, which is folklorically classified as an epic, has been reshaped by turning it into a cinema object; it has undergone some transformations in terms of form, content and function.

In the film Battal Gazi Epic, in the context of intersemiotics, a great deal of excision and reduction processes have been applied. As a result of these processes, serious transformations have occurred in the plot, character structure and style of the text. The character of Battal Gazi is not only a religious hero in the film, but also a strong Turkish/Turkmen identity. The religious emphasis and motifs in the epic have been largely replaced by national heroic discourses. In this context, the film is a rewriting of oral and written cultural products and it also shows how folk narratives are transformed by modern narrative tools and how they are re-functionalised in different contexts.

Giriş

Köklü bir geçmişe sahip olan Türk destanları, kronolojik olarak İslamlık öncesi ve İslamlık sonrası olmak üzere iki dönemde incelenir. Bu iki dönem kesin ve keskin çizgilerle birbirinden ayrılmaz. İslamlık öncesi alp tipi, İslamlık sonrası Türk destanlarında gazi-veli tipine dönüşür (Kaplan 112-119; Aça 150-164). Bu karakterler savaşçı niteliklerinin yanında bilgelik özelliğine de sahiptir. Söz konusu destanlar bu yönüyle Orhon yazıtlarında ideal karakter olarak yansıtılan alp ve bilge (Gümüş 258-262) tipinin devamı niteliğindedir.

Türklerin İslamiyet'e geçişlerinden sonra ortaya koydukları ürünler daha çok gazavatnama/cenkname adıyla anılır ve bu eserler destani halk hikâyesi görünümündedir. Bunlar arasında kaynağını Türk kültüründen ve tarihinden alan destanların yanında kaynağını Türk kültüründen ve tarihinden almayan, İslam tarihi içerisinde konumlanan ancak Türkler arasında popülerlik kazanarak Türk kültürünün bir parçası hâline gelen destanlar da bulunmaktadır. İlk kategoride Dede Korkut, Danişmendname ve Saltıkname; ikinci kategoride ise Battalnameler, Hz. Ali Cenknemeleri, Hamzanameler, Müseyyebname ve Ebu Müslimname gibi eserler (Demir ve Erdem, Hz. Ali Cenkları 20-21)

bulunmaktadır. Bu iki kategorideki eserlerde ele alınan konular, kullanılan dil ve üslup benzerdir. Konu bakımından Bizans'a karşı girilen cenkler, Anadolu'nun İslamlaşması işlenir. Anadolu'da erken dönemde oluşan Türk yazı dili, destani bir üslupla kullanılır.

Anadolu'da oluşmuş İslami dönem Türk destanlarını bir kronoloji içerisinde değerlendirmek gerekirse bu kronoloji halkasının ilkinin Battalnameler oluşturur. Yazılış tarihi tam olarak bilinmese de Danişmendname'de (1244-45) Battal Gazi ve gaza arkadaşları ile ilgili bilgilerin bulunması, Battalname'nin bu eserden önce yazıldığını ortaya koymaktadır (Ocak, Battalnâme 206; Demir ve Erdem, Türk Kültüründe Destan 109, 114).

Battalname'nin ana karakterini oluşturan Battal Gazi'nin tarihî ve menkıbevi olmak üzere iki kimliğinden söz edilebilir. Tarihî belgelerde (Taberî, İbnü'l-Esir, İbn Kesîr, Sibî b. El-Cezvî, Ebu'l-Mahasin) Emevîlerin 8. yüzyılda Bizans'a karşı açtıkları seferlerde şöhret kazanmış; adının Abdullah, lakabının ise Battal (kahraman) olduğu anlaşılan bir Arap kumandanı olarak kayıtlıdır (Boratav 344). Bazı kaynaklarda (Târîh-i Taberî-i Kebîr Tercümesi, Evliya Çelebi) Battal Gazi'nin, 9. yüzyılda Abbâsî Halifesi Hârûnürreşîd zamanında (786-809) Malatya civarında yaşamış olduğu kaydedilse de Battal Gazi'den bahseden Bizanslı Theophanes ve Süryânî müellif Tell Mahreli Denys gibi klasik Hristiyan yazarlarının eserleri onun 8. yüzyılda Emevîler devrinde yaşamış olduğunu teyit etmektedir. Battal Gazi'yi Türkler, bu Müslüman Arap kumandanı kimliğinden sıyrıp klasik bir Türk alpi kimliğiyle tasavvur ederek bir destan kahramanı hâline getirmişlerdir (Ocak, Battal Gazi 204-205).

Battalnameler, sözü edilen bu Müslüman Arap emirinin Türkler arasında yaygınlık kazanan kahramanlık menkıbelerinin destanlaştırıldığı eserlerdir. Bu eserler yazmalarda Menâkıb-ı Gazavât-ı Sultan Seyyid Battal Gazi, Hikâyet-i Seyyid Battal Gazî gibi isimler taşımaktadır (Ocak, Battalnâme 206). Çeşitli kaynaklarda Battalname'nin, Arapça Zelhimme adlı eserin çevirisi olduğu belirtilse de iki eser karşılaştırıldığında içeriklerinin çok farklı olduğu anlaşılmaktadır. Bunun yanında Battalname'nin bilinmeyen bir Arapça aslının olduğu ya da Zelhimme benzeri Orta Çağ Arap eserleri örnek alınarak meydana getirildiğiyle (Boratav 348) ilgili görüşler de bulunmaktadır. Seyyid Battal'ın ismi etrafında meydana gelmiş hiçbir Arap hikâyesinin mevcut olmayışı eserin İslamiyet'i henüz benimsemiş Anadolu Türklerinin destanı (Köprülü 278) olduğunu destekler niteliktedir. Her ne şekilde olursa olsun Battalname; kendisinden sonraki Danişmendname ve Saltıkname gibi anlatmalara öncülük etmesi, manzum ve mensur birçok nüshasının bulunması, sözlü rivayetlerinin bugün dahi canlı bir şekilde devam etmesi¹ gibi hususlardan dolayı Türk kültür evreninin önemli bir

¹ "Battalname, başta Doğu Anadolu olmak üzere Anadolu'nun bazı bölgelerinde bugün de eski geleneğin bir devamı olarak halk ağzında hâlâ anlatılmaktadır. Ayrıca bazı köylerde zaman zaman Battalnâme nüshalarına rastlanması, eserin Müslüman Türk kültür hayatıyla ne ölçüde bütünleştiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir." (Ocak, Battalnâme 208). Ayrıca Malatya'dan yapılan derlemelerde Battal Gazi, babası Hüseyin Gazi, atı Aşkar, eşi Zeynep ve yakın arkadaşı Abdülvehhab Gazi ile ilgili kısa efsanevi anlatılara rastlanmıştır (Dal 321).

parçasını oluşturmaktadır.

Manzum, mensur ya da matbu birçok nüshasının bulunması, Battal Gazi Destanı'nın yüzyıllar boyunca halk arasında okunduğunun ve sevildiğinin kanıtı niteliğindedir. Cumhuriyet döneminde ise tarihsel roman yönelimi içerisinde kendisine yer bulmuş², ulusal kimliğin inşası bağlamında bir Türk kahramanı olarak yansıtılmıştır.

Türk edebiyatındaki tarihsel roman/hikâye furyasından sonra Türk sinemasında da tarihsel filmler kendisine geniş yer bulur. Cumhuriyet döneminin düşünsel ortamına uygun olarak yaratılan tarihsel karakterler, sinema aracılığıyla geniş kitlelere ulaşır. Bu filmler, temelinde Türk milliyetçiliği düşüncesinin yattığı, ulus kimliğinin inşasına hizmet eden, aynı zamanda endüstriyel sinemanın eğlendirme amacı doğrultusunda mizahi öğeler barındıran bir karakter taşımaktadır.

Türk sinemasında tarihsel film eğilimi 1950'li yıllarda başlar, 1960'ların ortası ve özellikle 1970'lerde canlılık gösterir. Bu gelişimde Türk toplumunun içinde bulunduğu sosyopolitik durum ve dönemin ideolojik eğilimleri etkili olmuştur. İdeolojik gruplaşmalar sinema sanatına da etki etmiş, sinemanın kitlelere ulaşma gücünden yararlanmak isteyen ideolojiler kendi düşüncelerini topluma aktarmada sinemayı aracı kılmışlardır. Tarihsel filmler de daha çok Türk ulusal kimliğini vurgulayan karakteriyle öne çıkarılmıştır. Bu vurgulamanın kökenlerini de Tanzimat'tan beri süregelen, II. Meşrutiyet, Millî Mücadele ve nihayet Cumhuriyet döneminde kurumsallaşan Türk milliyetçiliği düşüncesinde aramak gerekir. Özellikle Cumhuriyet döneminde başlatılan kültür çalışmaları Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumunun kurulmasıyla kurumsal bir kimlik kazanmış, Türk dilinin ve tarihinin köklerinin araştırılması bilimsel bir zemine oturtulmaya çalışılmıştır. Zaten Tanzimat Dönemi'nden beri mevcut olan tarihsel roman/hikâye geleneği Cumhuriyet'e giden süreçte artarak devam etmiş ve konusunu tarihten alan birçok edebî eser kaleme alınmıştır. Battal Gazi'yi konu alan edebî eserler bu ortamda kendisine yer bulmuş ve sinema filmlerine de öncülük etmiştir.

Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşması sürecini işleyen Battal Gazi filmleri, konusunu Türk tarihinden alan Tarkan, Karaoğlan, Hakanlar Çarpışıyor, Kılıç Arslan, Alparslan'ın Fedaisi Alpago, Korkusuz Cengaver, Malkoçoğlu ve Kara Murat gibi yapımlar arasında önemli bir yer edinmiştir. Görsel kültürün en önemli araçlarından biri olan sinema ve devamında televizyon aracılığıyla Battal Gazi ve daha başka tarihi figürler halk arasında yeniden gündeme gelmiş,

2 Battal Gazi Destanı'nı konu edinen tarihsel romanlar şu şekildedir: Abdullah Ziya Kozanoğlu-*Seyyid Battal* (1929), Battal Gazi Destanı (1937); Ziya Şakir-*Seyyid Battal Gazi* (1943); Füzûzan Gediz-Battal Gazi Yahut Alp Aslan'ın Cenk Hikâyeleri (1945); Mehmet Faruk Gürtunca-*Seyyid Battal Gazi* (1966), *Seyyid Battal Gazi'nin Oğlu* (1977), İbrahim Ünsal-Battal Gazi Korkusuz Savaşçı (2013). Battal Gazi üzerine en fazla eser veren yazar ise Murat Sertoğlu'dur: *Battal Gazi* (1967), *Battal Gazi'nin Oğlu* (1968), *Kanlı Takip* (1970), *Battal Gazi'nin Torunu* (1971) ve *Battal Gazi'nin Oğlunun İntikamı* (1972). Ayrıca Halide Edip Adivar çeşitli hikâye ve romanlarında ideal tip olarak Battal Gazi'ye yer verir (Ulutürk 40; Kaya 117-136).

bu filmler âdeta klasik kültürdeki sözlü anlatı geleneğinin (Metin 348) yerini almıştır.

Battal Gazi'yi işleyen ilk film Sami Ayanoğlu tarafından 1955'te çekilir. Bu filmi Muharrem Gürses'in 1966'da çektiği Battal Gazi - Ölüm Kalesi Cengi filmi takip eder. Battal Gazi'nin asıl olarak üne kavuşması ise Battal Gazi Destanı (1971, Atıf Yılmaz) filmiyle başlayan ve Battal Gazi'nin İntikamı (1972, Natuk Baytan), Battal Gazi'nin Oğlu (1973, Natuk Baytan), Savulun Battal Gazi Geliyor (1974, Natuk Baytan) adlarını taşıyan devam filmlerinin oluşturduğu seriyle gerçekleşir (Ölmez 40; Akpınar 33-34). Bu seriyle birlikte Battal Gazi karakteri, başrolü oynayan Cüneyt Arkın'la özdeşleşir ve geniş kitleleri etkisi altına alır.

Bu çalışmada destani ve tarihsel kişiliği hakkında bilgi verilen, Türk edebiyatında Battalname adıyla anılan cenknamelere konu olan Battal Gazi karakterinin sinemadaki temsili durumundaki Battal Gazi Destanı (1971, Atıf Yılmaz)³ filmi üzerine göstergelerarası bir çözümleme yapılacaktır. Kubilay Aktulum'un kuramsal çerçevesini çizdiği metinlerarasılık ve göstergelerarasılık kavramları ışığında, altmetin konumundaki Battalname ile sinema filmi arasındaki alışverişlerin, değişim ve dönüşümlerin izi sürülecektir.

1. Göstergelerarasılık ve Sinema

Metinlerarasılık kuramını daha geniş perspektife taşıyarak başka alanlara da uyarlayan göstergelerarasılığın temelinde *gösterge* kavramı yatmaktadır. Gösterge kavramı ise ilk olarak modern dilbilim çalışmaları çerçevesinde gündeme gelmiştir. Ferdinand de Saussure'ün, dili *göstergeler dizgesi* olarak tanımlaması ve bir dizgede tek başına alınan öğelerin bir anlamının olmadığını, ancak dizgenin diğer öğelerle ilişkileri ve bağıntılarıyla anlam kazandığını ileri sürmesiyle (Kıran ve Eziler Kıran 112-114) göstergebilimin temelleri atılmış olur. Berke Vardar, göstergeyi "Genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgu; özel olarak, dilsel bir gösterenle bir gösterilenin birleşmesinden doğan birim, (İM de denir)." (106) olarak tanımlar. Göstergelerarasılık kuramı ise, bu tanım çerçevesinde bakıldığında bütün sanat yapıtlarına gösterge olarak yaklaşır ve bu göstergelerin kendi aralarındaki ilişkiyi/alışverişi irdeler.

İki metin arasındaki alışverişleri imleyen metinlerarasılık, Roland Barthes'ın her şeyi metne indirgeyen; resim, müzik, film vb. bütün anlamlı kılıgıların metin doğurabileceği yaklaşımıyla sanatın öteki dallarına da uyarlanmıştır (Aktulum,

3 Filmin künyesi şu şekildedir:

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senarist: Ayşe Yılmaz, Atıf Yılmaz

Yapımcı: Memduh Ün

Yapım Yılı: 1971

Oyuncular: Cüneyt Arkın (Hüseyin Gazi, Cafer, Battal Gazi), Fikret Hakan (Hammer, Ahmet Turani), Meral Zeren (Prenses Elenora, Ayşe Sultan), Kerim Afşar (İmparator Leon), Reha Yurdakul (Kral Hilaryon, Dilencililer Kralı Hagi), Melek Görgün (İren), Aynur Akarsu (Faustina) vd.

Çeşitli kaynaklarda filmin, Özdemir Arıtan'ın (Filmin montajını da yapmıştır) aynı adlı romanından uyarlandığı belirtilmekle birlikte söz konusu romanla ilgili herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

"Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık" 355-356). Mary Orr da metinlerarasılığın, sadece basılı kitaplar arasında olmadığını; opera, radyo oyunu, televizyon belgeseli ve filmlerin de birer *metin* olduğundan hareketle türlerarası bir ilişki olduğunu belirtir. Bu bağlamda metinlerarasılık, her türden metnin birbiriyle ilişkisi olarak açıklanır (Gökalp-Alpaslan 14). Burada metinlerarasılık terimiyle kastedilen aslında göstergelerarasılıktır. Yöntemleri birbirine benzese de metinlerarasılık yerine göstergelerarasılık terimini yeğleyen Kubilay Aktulum, bu durumu şöyle gerekçelendirir:

(...) Sözselsel bir yapıtın, bir metnin sözselsel-olmayan bir sanat yapıtına, bir resme, bir heykele gönderme yaptığı durumlarda metinlerarasılıktan söz etmenin güçleştiğini söylemeliyiz. Buna karşın farklı alanlara ait alışverişler sözselsel yapıtlar arasındaki metinlerarası ilişkilere benzemektedir ve metinlerarasılığın uğraş alanında yer alırlar, ancak bu türden alışveriş işlemlerini göstermek için 'metinlerarasılık' (intertextualité) yerine daha çok 'göstergelerarasılık' (intersémiotique) kavramı yeğlenmektedir ("Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık" 358).

Buradan yola çıkarak gerek sözselsel yapıtlarla sözselsel olmayan yapıtlar arasındaki gerekse sözselsel olmayan yapıtların kendi aralarındaki ilişkilerin/alışverişlerin, daha kapsayıcı olması bakımından göstergelerarasılık terimiyle karşılandığını belirtmek gerekir. Edebî eserlerin yanında diğer sanat dalları arasında da çeşitli anlam ilişkileri kurulur, bu sanat dalları birbirlerinden izler taşır ya da bir benzerlik üzerine kurularak çok sesli bir yapı oluşturur (K. Gariper, 132). Konuya sinema bağlamında yaklaşıldığında ise sözselsel olan görsel olanla göstergelerarası bir ilişki içerisine sokulur (Aktulum, "Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık" 361). Dile dayalı göstergeler sistemi, görüntüye bağlı göstergeler sisteminin ifade alanına taşınarak yeni bir anlatım dili ortaya çıkar (C. Gariper 74).

Yazınsal bir yapıtın sinemaya uyarlanması en sık rastlanan göstergelerarasılık yöntemlerinden biridir. J. Renoir, yazınsal bir yapıtla sinema uyarlamasının iki ayrı uygulama olduğunu belirtir. Aralarındaki ilişki bir tür *palempsest*dir. Yazınsal yapıtın izleri filmde devam eder ancak film artık yeni bir yapıttır (Aktulum, Sinema ve Göstergelerarasılık 330). Bu yeni yapıt kurulurken öykü, bir dizi işleminden geçirilir. Sanatçı, içinde yaşadığı dünyaya "uygun" bir şeyler verebilmek için sahip olduğu malzeme ve içeriği kendi bakış açısına ve zihniyetine göre biçimlendirir (Adanır 55-56), onu yeniden üretir. Göstergelerarasılık, sözü edilen tüm bu üretim sürecini araştırarak yazınsal yapıtların sinemadaki değişim ve dönüşümlerinin izlerini sürer.

2. Battal Gazi Destanı Filmi ve Göstergelerarasılık

Tarihsel kişiliği hakkındaki bilgilerin sınırlı olduğu, Emevî Arap kumandanı olan Battal Gazi, Battalnamelerde dönüşüme uğrayarak destani bir görünüm kazanmış, İslam'ın Anadolu'da yayılması için Bizans'la cenk eden bir kahraman olarak yansıtılmıştır. Bu açıdan Battalnameler, tarihin yenidenyazımı/

kurgulanmasıdır. Kurmaca yapı içerisinde Battal Gazi tipi, dönüşüme uğratılarak yeniden üretilmiştir. Battal Gazi'nin, destan metninden yola çıkılarak roman ve sinema gibi öteki sanat yapıtlarına da uyarlanması yeni bir üretim süreci olarak karşımıza çıkar. Burada Richard Bauman'ın *türsel metinlerarasılık* ve Ute Heidmann'ın *türsel (yeniden) biçimlendirme* olarak tarif ettiği (Aktulum, Folklor ve Metinlerarasılık 64) dönüşüm süreci yaşanır. Folklorik olarak destan sınıfına giren Battalname, sinema nesnesi hâline getirilerek yeniden biçimlendirilmiş; biçim, içerik ve işlev bakımından kimi dönüşümlere uğratılmıştır.

Yazınsal bir metnin sinemaya uyarlanması, biçimsel dönüştürüm türü olan kipsel dönüşüm (değiştirim) kategorisinde değerlendirilir. Kipsel dönüşüm sürecinde ise altmetnin belirgin gösterim kipinde yapılan biçimsel, uzamsal, söylemsel, izleksel vb. değişiklikler araştırılır (Aktulum, Metinlerarası İlişkiler 146). Bu bağlamda Battal Gazi Destanı filmi, göstergelerarasılık çerçevesinde büyük oranda *kesip çıkarma* ve *indirgeme* işlemlerine tabi tutulmuştur. Kesip çıkarmada bir metinden bir parçanın kesilip alınarak yeniden yazılması, söylemlerin kısaltılması, uzatılardan ve anlatılan öykülerin sayısının azaltılması, tarihsel ayrıntıların en aza indirgenmesi (Aktulum, Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık 446); indirgemedede ise bir metinden daha kısa bir metin türetilmesi (Aktulum, Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık 442) söz konusudur. İndirgemeyi de kapsayan kesip çıkarma işlemi kipsel dönüşümle birlikte biçimsel dönüştürüm yöntemidir. Şu ya da bu biçimde tüm bu işlemler bir yenidenyazma/yenidenüretme sürecinin (Aktulum, Metinlerarası İlişkiler 146) parçalarıdır. Sözü edilen bu göstergelerarası dönüştürüm yöntemlerinin Battal Gazi Destanı adlı filmdeki görünüşleri olay örgüsü ve karakterizasyon başlıkları altında irdelenecektir.

2.1. Olay Örgüsü

Battalname, Battal Gazi'nin gelişinin Hz. Muhammed tarafından müjdelenmesi, doğumu, çocukluğu ve mücadelelerini içeren on dokuz bölümden oluşan geniş bir eserdir. Bu bölümlerde anlatılan olaylar sırasıyla şu şekildedir:

1. Battal Gazi'nin Doğumu
2. Battal Gazi'nin Ahmer ile Cengi
3. Battal Gazi'nin Kayserin Dört Oğlunu ve Askerlerini Yenmesi
4. Abdüsselam'ın Rum'a Gidip Esir Olması
5. Battal Gazi'nin Mihran'ı Öldürmesi
6. Kayser-i Rum Vezirinin Kızı Biyza'yı Seyyid Battal Gazi'ye Göndermesi
7. Battal Gazi'nin Magrib'e Gidip Firdevs'i Katletmesi
8. Battal Gazi'nin Rum'a Gitmesi ve Esir Olması
9. Battal Gazi'nin Saka Suretine Girip Kayseri Katletmesi

10. Fitne Ukbe Kadı Melunun Hikâyesi
11. Battal Gazi'nin Hindistan'a Gidip Devi Katletmesi
12. Battal Gazi'nin Ketayun ile Macerası
13. Battal Gazi'nin İstanbul'a Gitmesi
14. Abdülvehhab Gazi'nin Rum'a Gidip İslam'dan Çıkması
15. Battal Gazi'nin Kaf Dağı'na Gitmesi
16. Battal Gazi'nin Babek Melunu Katletmesi
17. Battal Gazi'nin Raid Cazu ile Macerası
18. Battal Gazi'nin Havariciler ile Cenk Etmesi ve Reisleri Hakem Melunu Katletmesi
19. Battal Gazi'nin Şehit Olması (Demir ve Erdem, Battal-nâme 114-144).

Battal Gazi Destanı filminde yukarıda sayılan bölümler içerisinde yalnızca Bizans'la olan mücadelelere yer verilmiş, öteki coğrafyalardaki olaylar ve Battal Gazi'nin olağanüstü varlıklarla mücadeleleri kesip çıkarılmıştır. Bu bağlamda Battalname'nin içeriği, söylemi ve kişiler kadrosunda büyük dönüştürümlere gidilmiştir.

Destan metni⁴ Hz. Muhammed tarafından Battal Gazi'nin doğumunun müjdelenmesi, dört halife döneminin olayları, Battal Gazi'nin babası Hüseyin Gazi, Hüseyin Gazi'nin bir av sırasında geyik tarafından bir mağaraya götürülüşü ve mağarada Battal Gazi'ye verilmek üzere Allah tarafından yerleştirilen Aşkar adlı bir at, süngü, Âdem peygamberin iki bölüm saç, Davud peygamberin zırhı, İshak peygamberin zırhlı örtüsü, Hz. Hamza'nın bütün silahları ve sonrasında Hüseyin Gazi'nin bu sayılanların oğlu Cafer'e ait olduğunu rüyasında görmesiyle (Demir ve Erdem, Battal-nâme 70-72) başlar. Asıl metinde bu durum şöyle aktarılmıştır⁵:

"Yâ Rabbi! Ca'fer kimdir ki bunun gibi at ve bunun gibi âlât aña virile" deyü fikirde iken uyku galebe eyledi. Atdan aşağı indi. Atı bağladı. Kendi yatdı, uyudu. Düş gördi. Bir pîr gelir iyder: "Yâ Hüseyin! Beşâret olsun sağa kim ol Ca'fer senin oğludur. Az kaldı kim zuhûra gele. Tamâmet Rûm'ı Müslümânlık ide. İşler ide kim hîç pehlivanlar itmemiş ola" didi (Demir ve Erdem, Battal-nâme 72).

Destan, Emir Numan'ın ölümü ve yerine oğlu Ömer'in Malatya emiri olması, Hüseyin Gazi'ye oğlu olduğunun hizmetçisi Tavabil Rumi tarafından müjdelenmesi ve Emir Ömer'in çocuğa Cafer ismini koymasıyla devam eder (Demir ve Erdem, Battal-nâme 72-73). Filmde bu kısımlar da atlanmıştır. Sinema

4 Metin örneklerinde şu kaynaktan yararlanılmıştır: Necati Demir ve Mehmet Dursun Erdem, *Battal-nâme (Eski Türkiye Türkçesi)*, Hece Yayınları, Ankara 2006.

5 Asıl metin alıntılarında çeviri yazı sistemi kullanılmamış, yalnızca ayın-hemze (kesme işaretiyle - 'ı), uzun ünlüler (düzeltme işaretiyle) ve damak n'si (ŋ) gösterilmiştir.

filmi⁶, Bizans İmparatorluğu'nun Malatya Beyliği'ne beş yıldır haraç ödediği ve Malatya Serdarı Hüseyin Gazi'nin, Ömer Bey'in izniyle haracı artırmak istemesini bildirmesiyle başlar. Haracın artırılması görüşmesine, kendisini Amoryon Valisi Leon'un kardeşi Bizans Kartalı Polemon olarak tanıtan komutan katılır. Bu sırada Hüseyin Gazi'nin oğlu Cafer büyümüş, at binecek ve kılıç talimi yapacak yaşa gelmiştir. Bu kısımların destan metniyle örtüşen yanları bulunmaktadır:

(...) Ca'fer büyürdi, üç yaşına girdi. Her kim görse altı yaşında sanurdu. Şunun gibi hûb oldu kim nazîri yok idi. Kayser dahı her yıl Halîfe'ye harâc virirdi. Hüseyin Gazi hazretlerine dahı tuhfeler ve armaganlar virir idi (Demir ve Erdem, Battal-nâme 73).

Destan metni ile filmin örtüştüğü yanlardan biri de Abdüsselim'in, Hüseyin Gazi'nin ölümünden sonra serdar oluşudur. Abdüsselim filmde Hüseyin Gazi'nin ölümüne neden olabilecek düzeyde hilekâr olarak çizilirken destanda kıskanç bir tip olarak betimlenmiştir.

Filmde en baştan beri Bizans iş birlikçisi olan Abdüsselim, Hüseyin Gazi'nin Süleyman Gazi Türbesi'nde pusuya düşürülerek öldürülmesi konusunda Polemon'la anlaşır. Hüseyin Gazi, oğlu Cafer'i Akkoyun Düzü'nde yetiştirir. Abdüsselim bir bahaneyle Hüseyin Gazi'yi pusuya düşürmek için Bizans sınırlarında bulunan Süleyman Gazi Türbesi'ne çekmek ister. Akkoyun Düzü'nde Cafer, Tevabil ustadan eğitim almaktadır. Cafer, kılıç taliminde Tevabil ustayı alt eder ve Hüseyin Gazi, Cafer'in yaptığı vuruşun Anadolu'da yenişemediği tek silahşor olan Kayserili Hammer'e ait olduğunu belirtir. Cafer'i gelecek yıl ona çırak göndereceğini söyler. Tevabil buna itiraz eder ancak Hüseyin Gazi, Hammer'in mertliğine vurgu yapar. Burada standaki Müslüman-kâfir ayrımındaki keskinlik; mertlik ve adalet çerçevesinde daraltılmış olur. Cafer, kılıçtan sonra ok atımında da Tevabil'i yener ancak Hüseyin Gazi ona gururlanmaması gerektiğini salık verir: "Bak, dinle oğul! Bir gün ben de ölüp gideceğim herkes gibi. Sakın hak yolundan, doğruluk yolundan ayrılma oğul! Tanrı sana büyük güçler bağışladı. Bunları daima iyilik yolunda kullan."

Daha sonra Tevabil, Cafer'e babasıyla binicilik yarışı yapmasını teklif eder. Abdüsselim, Hüseyin Gazi'nin atının Aşkar (Dünyanın en hünerli atı olduğunu söyler) olduğunu ileri sürerek Cafer'in yolunun daha kısa olması gerektiğini, Cafer'in Savut Deresi'nin ünlü yeşil taşlarından almasını, Hüseyin Gazi'nin ise Süleyman Gazi Türbesi'nin çevresini dolaşıp gelmesini söyler. Tevabil, Süleyman Gazi Türbesi'nin Bizans topraklarında kaldığını söyleyerek bu iddiaya itiraz eder. Hüseyin Gazi, teklifi kabul eder ve Süleyman Gazi Türbesi'nde Amoryon Valisi Leon ve kardeşi Polemon (Hüseyin Gazi'nin Bizans Kargası dediği) tarafından pusuya düşürülür. Hüseyin Gazi, Testor adlı kumandanı cahil ve budala olduğu gerekçesiyle küçümser. Leon, Amoryon'un Malatya'ya ödediği verginin

⁶ Sinema filminden yapılan alıntılarda şu kaynaktan yararlanılmıştır: Atif Yılmaz (Yönetmen). *Battal Gazi Destanı*. Senaryo Ayşe Yılmaz ve Atif Yılmaz. Oyuncular Cüneyt Arkın, Fikret Hakan, Meral Zeren vd. DVD. Fanatik Film. 2007.

kaldırılmasını talep eder. Hüseyin Gazi bu talebi kabul etmeyince Leon'un askerleri tarafından oklanır ve kılıç darbeleriyle öldürülür.

Hüseyin Gazi'nin öldürülmesi, destan metninde bir av sırasında gerçekleşir. Ma'muriyye tarafında ava giden Hüseyin Gazi, bir geyikle karşılaşır ve o geyik Hüseyin Gazi'yi bir kaleye götürür. Kalenin eteğinde bulunan Ma'muriyye şehrinin beyi ve aynı zamanda Hüseyin Gazi'nin kovaladığı geyiğin sahibi, Rum Kayseri'nin karısının kardeşi Mihriyâyil'dir. Kardeşleri Mihrân ve Şâmseb ile birlikte yaşamaktadır. Hüseyin Gazi, geyiği kendisine vermelerini isteyince Mihriyâyil sinirlenir ve askerleriyle birlikte Hüseyin Gazi'yi ortaya alır. Uzun süren cenkten sonra Hüseyin Gazi şehit edilir:

Ahşam namâzına değin ceng eyledi. İki def'a Mihriyâyil'e ugradı. Birer darb-ıla yıkdı, geçdi. Kendi dahı zahımlı oldu. Zahmından kanı katı çok akdı. Tâkatı kalmadı kim askerden çıka, gide. Kazâ-yı âsumânî yetişdi, guluv kıldılar, kemendler atup ol arada Hüseyin Gâzî'yi şehîd itdiler. Andan sonra niçe kim cehd eylediler, atını tutamadılar. At kızıl kana gark olup Malâtıya yolın tutup revâne oldu (Demir ve Erdem, Battal-nâme 73-74).

Destanda Hüseyin Gazi'nin ölümü üzerine Abdüsselam serasker olur. Cafer on üç yaşına geldiğinde dört kitabı ve din ilimlerini öğrenir, vaiz olur. Ardından Gazan adlı bir silahşordan eğitim alır. Bu kısımlar filmde yoktur. Kılıç eğitimini destanda hizmetçi ve lala olarak geçen Tevâbil'den alır. Ayrıca filmde Cafer'in din ilimleriyle ilgili eğitimine dair bir ipucu da yoktur.

Bundan sonraki kısımlar hem destanda hem de filmde intikam üzerine kuruludur. Cafer, babasının intikamını almak için uğraşlar verir. Destanda sırasıyla Mihriyâyil'in kardeşi Şâmseb, Mihriyâyil ve ün yapmış on dört beyi öldürür. Kelleleriyle birlikte Malatya'ya döner (Demir ve Erdem, Battal-nâme 76-80). Sinema filminde ise Cafer, babasının ölümünün üzerinden on yıl geçtikten sonra Amoryon Kalesi'ne gelir ve Vali olan Polemon ile kale kumandanı Testor'u öldürerek kellelerini Malatya'ya getirir. Destan metninde kendisini Çin'den gelen Sercâil olarak tanıtan, at binme ve silah kullanma talimine geldiğini bildiren Cafer (Demir ve Erdem, Battal-nâme 78), sinema filminde Şam'dan geldiğini ve Kayserili ünlü silahşor Hammer'in yanında kılıcını bilemek istediğini belirtir. İntikam aldığı düşmanlarının kellelerini Malatya'ya getirmesi ve Abdüsselam'ın bu duruma inanmaması destanda ve filmde ortaktır. Destanda bu olay şu şekilde aktarılır:

Abdü's-selâm bu haberleri eşidicek kakhaha ile güldi. Kaçan kim güldi kamusı gülüşdiler. Abdü's-selâm eyitdi: "Eger Mihriyâyil olsa seniñ gibi anı yerinden kaldırmaya, bu ne yalan sözdür" didi. Ca'fer eyitdi: "Yalan söylemek erenler işi degildir" deyüp: "İşde on beş baş atlar-ıla ve tonlar-ıla bizim bagda turur" didi. Andan Tevâbil'i çağırdı. Eyitdi: "Var, ol yeñi Müslümân olan adamı ve başları al, gel!" didi. Tavâbil vardı, Eflâhun'ı ve başları aldı, geldi. Ortaya bıraktılar. Mihriyâyil ile Şâmseb'in başını bildiler (Demir ve Erdem, Battal-nâme 80).

Filmde de Abdüsselam, Cafer'in Polemon ve Testor'u öldürdüğüne inanmaz. Cafer ise kellelerini yere atarak durumu ortaya koyar ve Abdüsselam'ın casus olduğunu şu sözlerle ima eder: "Düşümde Bizans casusu gördüm Abdüsselam."

Destanın ikinci bölümünde Kayser, daha büyük ordu toplayarak oğlu Şemun'u; Şemmas, en önemli pehlivanı Ahmer (amcasının oğlu) ve iki yüz bin asker ile birlikte Malatya üzerine gönderir (Demir ve Erdem, Battal-nâme 87). Müslümanlar ise on iki bin silahlı asker ve üç bin piyadeyle karşılık verirler. Ahmer sırasıyla Ali Bin Said, Abdüsselam, Abdülvehhab, Emir Ömer'i alt eder. Daha sonra Cafer'in sabrı kalmayıp Ahmer'in karşısına çıkar. Ahmer ve Cafer cenk eder, yenilemeyince cenk ertesi güne kalır. Ahmer, Cafer'i şu sözlerle över:

Dem-be-dem Ahmer Ca'fer'in erligin ve pehlivanlığını aşıp 'acaba kaldı. Şol kadar öğdi kim Şem'un ve Şemmâs eyitdiler: "Yâ Ahmer! Bu gün sen çok dürüşdiñ, yohsa ol kandasın, kanda?" didiler. Ahmer eyitdi: "Ben dahı 'ömrim içinde bir bunculayın oğlan görmedim" didi (Demir ve Erdem, Battal-nâme 91).

Cafer, Rum elbiseleri giyip Şemmâs'ın çadırına girer. Ahmer orada da Cafer'i öven cümleler kurmaktadır: "Ömrim içinde ve bunculayın oğlan güzel yüzlü görmedim." (Demir ve Erdem, Battal-nâme 91).

Cafer, oradan ayrılan Ahmer'i takip eder. Ahmer sahranın ortasındaki bahçede bulunan bir köşke gelir. Cafer yukarı çıkarak Ahmer'i takip eder. Ahmer'i taht bulunan bir odada güzel bir kız karşılar ve ziyafet vardır. Yiyip içtikten sonra yine Cafer'le ilgili övgü dolu cümleler sarf eder:

Ben bu şarabı anıñ 'aşkına içerem ki bu gün meydân içinde beni zebûn kıldı. Ahmer başladı Ca'fer'in erligin ve güzelliğin ve merdliğin şol kadar vasıf eyledi ki ta'bır mümkün degil (Demir ve Erdem, Battal-nâme 92).

Cafer, Ahmer'in bulunduğu yere gelir ve güreş tutmaya karar verirler. Güreşte kim yenerse, yenilen onun dinine girecektir. Cafer, Ahmer'i yener ve Ahmer Müslüman olup Ahmed Tarran ismini alır. Ahmed Tarran ise Cafer'e Battal Gazi ismini verir. Ahmed Tarran, Müslüman saflarına geçer ve kâfir ordusu bozguna uğrattılır:

Ca'fer göksinden turı geldi. Ahmer dahı kalkdı, Ca'ferin öñünde baş kodı. Yüzin yere urdu, eyitdi: "Ne diyem ki Müslimân olam?" Ca'fer Gâzi kelime-i şahâdeti Ahmer'e ta'lîm idüp öğretti. İmânı 'arz kıldı. Kız dahı bilesince Müslimân oldu. Andan Ahmer Ca'fer hazretlerinin elin tutup kasma çıkdılar, oturdılar. Tîz Ahmer bir kadeh toldurdu, Ca'fer'e sundu. Ca'fer eyitdi: "Bizim dînimizde şarâb içmezler, harâmdır" didi. (...) Ahmer eyitdi: "Yâ Ca'fer! Gerekdir kim bu demde sağa bir lagab koyam. Baña hatırın kalmasun" didi. Ca'fer eyitdi: "Hoş ola!" Ahmer eyitdi: "Senin adın Battal olsun" didi. Ca'fer eyitdi: "Ben dahı sağa bir ad koyam" didi. Ahmer eyitdi: "Hoş ola!" Eyitdi: "Senin adın Ahmed Tarrân olsun" didi. Birbirlerine şâd ve hurrem oldılar (Demir ve Erdem, Battal-nâme 92).

Sinema filminde bu kısımlar destanda anlatılanlarla benzerlik gösterir. Bizans orduları başkumandanı Delibaş Alyon, Cafer'in teslim edilmesini ve haracın üç katına çıkarılmasını, aksi durumda savaş açılacağını belirtir. Malatya Beyi geri adım atmaz. Cafer ise gerekirse tek başına savaşacağını söyleyerek Bizans'a sefere çıkar. Yolda Bizans askerleriyle karşılaşır. Kafilde Elenora (İmparator Leon'un kızı, Amoryon Valisi Polemon'un yeğeni), Alyon ve Hammer de vardır.

Cafer, Hüseyin Gazi'nin oğlu olduğunu ve atının da Aşkar'ın tayı olduğunu belirterek Hammer'le cenge girer. Güneş batana kadar yenilemezler. Delibaş Alyon ve askerleri Cafer'i kovalar. Cafer onlardan kaçarak Kırk Bakire Tapınağı⁷ adlı geneleve gelir. Bu sırada Hammer de Faustina adlı bir fahişeye odada muşaka etmektedir. Hammer, Cafer'i saklayarak Alyon'dan kurtarır ve karşılıklı kadeh kaldırır. Faustina'nın, "Hanginiz daha kuvvetlisiniz, merak ediyorum" demesi üzerine güreş tutmaya karar verirler. Cafer kim yenilirse diğerinin dinine girmesini şart koşar. Güreşi Cafer kazanır ve Hammer kelime-i şahadet getirerek Müslüman olur, sarılırlar.

Cafer: "Bundan sonra ustam, adın Ahmet, Ahmet Turani olsun."

Hammer: "Ben de sana evlat, büyük, cesur, kahraman anlamına gelen Battal adını veriyorum. Bundan böyle adın Battal Gazi diye anılacak."

Hem destanda hem de sinema filminde Ahmer ve Cafer'in yeni kimlik kazanma süreci küçük farklarla tamamlanmış olur.

Sinema filmine, destan metninde olmayan sahneler eklenmiştir. Cafer'in Delibaş Alyon'dan kaçışı, askerlerle savaşı ve Ahmer'le karşılaşmaları parodiyle aktarılmıştır. Destan metnindeki köşk, filmde genelev olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine filmde Ahmer ve Cafer'in karşılıklı içki içmeleri destanda bulunmaz, hatta Cafer içkinin kendi dininde haram olduğunu belirterek bu teklifi reddeder: "Tiz Ahmer bir kadeh toldurdu, Ca'fer'e sundu. Ca'fer eyitdi: 'Bizim dînimizde şarâb içmezler, harâmıdır' didi." (Demir ve Erdem, Battal-nâme 92).

Ahmer karakteri, destanda Müslüman olduktan sonra Ahmed Tarran adını alırken sinema filminde Ahmet Turani adını alır.

Battalname'nin üçüncü bölümünde Battal Gazi'nin; Kayser'in dört oğlunu ve beş yüz bin askerini bozguna uğratması anlatılır. Daha sonraki kısımlarda da Bizans'la ve Kayser'le olan mücadelelerin yanında farklı coğrafyalardaki savaşları ve doğaüstü varlıklarla olan mücadelelerine de yer verilir. Sinema filmindeki odak noktası ise Bizans'la olan mücadelelerdir. Battal Gazi Destanı filminin devamı niteliğindeki filmlerde de Bizans merkezdedir ve bu mücadeleler Battal Gazi'nin her biri yine Battal Gazi olarak anılan nesli tarafından devam ettirilir. Mücadelelerin ana temasını Bizans'ın hileleri, entrikaları, Türkleri ve

7 Battalname'de bulunmayan Kırk Bakire Tapınağı, Ziya Şakir ve Murat Sertoğlu'nun romanlarında Kırk Bakireler Manastırı olarak geçer (Taştan 38).

Müslümanları pusuya düşürmesi ile Battal Gazi'nin intikam alması oluşturur. Battal Gazi Destanı filminde de Ahmet Turani'nin Müslüman oluşundan sonraki Bizans'la olan mücadele ve Bizans'tan intikam alınması kısımları eklenmiştir.

Battal Gazi, Bizans İmparatoru Leon'u öldürmek için Bizans'a gider. Malatya Serdarı Abdüsselam'ın elçisi-casusu kılığında kendisini Arap olarak tanıtip saraya girer. Leon, kızı Elenora'yı öldüreceği sırada Arap elçi-casus atılır ve "Kuzuyu saklayacaksınız ki kurt gelecek, kurt gelip tuzağınıza düşecek" diyerek Elenora'nın yem olarak kullanılmasını önerir. Casus Akabe (Battal), mektubu verir ve İmparator Leon, Malatya'nın sefer hazırlığına girdiğini anlar. Savaş hazırlığı için İmparator'a kılıç talimi teklifinde bulunur. Battal, İmparator'u öldürmek üzereyken Elenora onu affetmesini söyler ve casusun Battal olduğu anlaşılınca Bizans askerleriyle mücadeleye girer ve bir ağla yakalanır. Alyon, Battal Gazi'ye işkence eder ve bütün kemikleri kırılır.

Büyücü Zazima'nın kılığına giren İren, Elenora'ya gerçekleri anlatır. Leon, İmparatorluğu hırsıyla Hilaryon'un elinden almıştır. Elenora, şövalye Hilaryon'un, yani dilenciler kralı Hag'ın kızıdır. Elenora, Ahmet Turani ve Kral Hilaryon, Battal'ı kurtarıp tedavi ettirirler. Battal, Leon'u; Ahmet Turani de Alyon'u öldürür. Battal, Hilaryon'a kraliyet tacını takar ve Hilaryon tekrar kral olur. Böylece Bizans'tan intikam alınarak görev tamamlanmıştır. Battal, Ahmet Turani ve Elenora, Malatya'ya dönmek üzere yola çıkarlar. Yolda Battal, Ahmet Turani'ye Elenora hakkında, "Elenora değil ustam, karım Ayşe Sultan artık" diyerek Elenora'nın kimlik değişim sürecinin tamamlandığını vurgular. Son bir görev kalmıştır: Malatya'da Abdüsselam'dan alınacak öç.

Destan ve sinema filmi arasındaki dikkat çeken dönüştürümlerden biri de olayların geçtiği zamanın kurgulanmasında kendisini gösterir. Battalnameelerde anlatılan olayların geçtiği zaman dilimi Emevîler devrinden Haçlı seferlerine uzanan bir yelpazede karşımıza çıkmaktadır. Battal Gazi Destanı filminde ise olaylar kronolojik bir çizgi takip etmektedir. Filmin başında bulunan Süleyman Gazi Türbesi vurgusundan Malazgirt Zaferi sonrası Türklerin Anadolu'ya akın ettikleri ve yerleşmeye başladıkları bir zaman dilimi anlaşılmaktadır. Hâl böyle olunca Büyük Selçuklu Devleti'nden Türkiye Selçuklu Devleti'ne uzanan bir kronolojinin izlendiğini söylemek mümkündür. Tüm bu durumlar, Battal Gazi figürünün Türk tarihinin bir parçası olarak okunmasına olanak tanımaktadır.

Yukarıda sıralanan dönüştürüm örneklerine bakıldığında Battal Gazi Destanı filmi bir yenidenyazma örneğidir. Battalname'deki detaylar çıkarılmış, Bizans dışındaki coğrafyalarda gelişen olaylara ve doğaüstü varlıklarla olan mücadelelere filmde yer verilmemiştir. Bizans'la olan mücadele ise yalnızca Battal Gazi'nin babasının intikamı üzerine kurulmuş, devam filmlerinde de bir sebebe bağlı olarak Bizans'tan alınacak intikam ana tema olarak varlığını sürdürmüştür.

2.2. Karakterizasyon

Battal Gazi Destanı filmi, destan metnindeki birçok karakterin dönüşüme uğratıldığı bir yapıya sahiptir. En başta Battal Gazi, destanda herhangi bir milliyet vurgusu yapılmaksızın Müslüman kimliğiyle öne çıkarılırken sinema filminde Müslüman kimliğinin yanı sıra asıl olarak Türk/Türkmen kimliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Bu durum özellikle Bizans kumandanlarının ve askerlerinin Battal Gazi'yi tanımlamak için kullandıkları -zaman zaman küçümseyici- ifadelerde kendisini göstermektedir. Bu ifadelerden bazıları aşağıda sıralanmıştır:

Testor: "Amoryon'da ne arıyor bu tüysüz Türkmen."

Polemon: "Hazır ol sefil Türkmen."

Bir Bizans Askeri: "Bir Türkmen savaşmak için önümüzü kesti."

Hammer: "Bu yiğit aklıyla dövüşüyor. Türkmen kazanacak, bahse girer misin?"

Battalname, baştan sona Hristiyan-Müslüman mücadeleleri üzerine kurulu bir yapı sergiler. Battal Gazi öncülüğündeki Müslüman ordusu, her defasında Kayser'i ve ordularını alt eder, onların türlü hileleriyle başa çıkar. Malatya Emirliği, halifeye bağlıdır ve tüm mücadeleler halife adına yapılır, kazanılan zaferler halifeye adanır. Sinema filmi, altmetin konumundaki Battalname'den bu yönüyle ayrılır. Müslüman kimliğine yer verilse de asıl olarak Türklük vurgusu esastır. Battal Gazi, İslam için savaşan bir kahraman olmanın yanında güçlü bir Türk/Türkmen kimliği vurgusuna da sahiptir. Filmde, destanda güçlü bir şekilde kendisini hissettiren dinsel motifler eksiltilmiş, Battal Gazi Türk ulusal kimliğinin bir temsilcisi olarak yansıtılmıştır. Battal Gazi karakteri dolayımında, Battalname'de bulunan ancak sinema filminde eksiltelen dinsel motifleri şu şekilde sıralayabiliriz:

- Battal Gazi, Hz. Muhammed'in soyuna dayandırılır.
- Metnin hemen girişinde Battal Gazi evliya olarak tanıtılır.
- Battal Gazi, dört kutsal kitabı okumuş, tefsir ve hadis ilimlerini öğrenmiştir. Şehrin vaizi olur.
- Battalname'nin sonlarına doğru Battal Gazi'nin hac yaptığından bahsedilir. Battal Gazi hac vaktinde Mekke'ye gider. Hac yapıp oradan Medine'ye geçer ve artık orada ikamet eder.

Sinema filminde, eksiltelen dinsel öğelerin yerini ulusal öğeler doldurmuştur. Battal Gazi, Türk gazi-alp tiplmesiyle yansıtılmıştır. Düşman askerlerinin, Battal Gazi'yi tanımlamak için kullandıkları Türk/Türkmen ifadeleri de ulusal kimliğe yapılan vurgunun temsidir.

Bunun yanında Battal Gazi'nin mizacı da film ve destan metninde farklılıklar göstermektedir. Destan metninde ciddiyetini her daim koruyan Battal Gazi, filmde yer yer alaycı söylemlerde ve mizahi öğeler barındıran davranışlarda

bulunan bir karakter olarak çizilmiştir. Sinemanın kitlesel bir sanat dalı olması, eğlendirme ereği taşıması dolayısıyla destan metninin dilinde popüler kültüre uygun olarak basitleştirmelere gidildiği görülmektedir. Popüler sinema için doğal karşılanabilecek bu durumlar, öteki karakterlerde de kendisini hissettirmektedir. Sinema filmini baştan sona alaycı dönüştürüm örneği olarak değerlendiren çalışmalar (Timuroğlu 67-68) olsa da filmdeki parodi örneklerinin sinemanın kitlesel ve popüler kültüre hizmet eden bir sanat dalı olmasıyla açıklanabileceğini, bu bağlamda filmin bütünsel olarak parodi örneği olmadığını belirtmek gerekir. Nitekim parodide destan ve ağılatı gibi soylu bir metnin sıradan bir konuya indirgenmesi (Aktulum, Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık 479) söz konusudur. Battal Gazi Destanı filmi, bütünüyle sıradan bir konuya ve söyleme indirgenmiş değildir. Filmde söylem ve davranış düzeyinde yer verilen parodik unsurlara şu örnekler verilebilir:

- Hüseyin Gazi, Amoryon Valisi Leon'un kardeşi Polemon'a *Bizans Kargası* olarak hitap eder. Testor adlı kumandanı da cahil ve budala olduğu gerekçesiyle küçümser.
- Testor, Battal Gazi'ye "Amoryon'da ne arıyor bu tüysüz Türkmen" der.
- Battal Gazi, kaçak yollardan saraya girer ve komik ögesi de katılarak Bizans askerlerini alt eder.
- Cafer, Elenora'ya "Leon gibi bir iblisten senin gibi bir melek nasıl türemiş, hayrettir. Hoşça kal düşman beldenin yaman güzeli" diye hitap eder.
- Cafer, "Kahpe Bizans, ilk günden doğru yolu şaşırttı bize" diyerek Bizans askerlerinin üzerine atılır. Bu sırada Polemon gelir ve Cafer kendisini tanıtarak intikam almaya geldiğini söyler. "Ben senin kancık kelleni ödle bedeninden ayırmaya geldim."
- Polemon ve Cafer arasında şöyle bir diyalog geçer:
- Polemon: "Hazır ol, sefil Türkmen."
- Cafer: "Hele davran Bizans kargası."
- Cafer ve Polemon arasında uğraş başlar ve Cafer, Polemon'a şöyle seslenir: "On altı yerinden daha deleceğim pis gövdeni. Bu, kancıklığın için; bu, ödlekliğin için; bunlar, Malatya halkından. On yedi kahpe yara için on yedi delik, gebereceksin Polemon."
- Elenora kılık değiştirerek Cafer'in yanına gelir ve muaşaka ederler. Ardından birlikte ırmakta yıkanır. Elenora ayrılırken Cafer, "Seni bekleyeceğim kahpe Bizans'ın yiğit güzeli" der.
- Alyon'un Elenora'ya tecavüze yelteneceği sırada yetişen Cafer'le Delibaş Alyon arasında şöyle bir diyalog geçer:

Alyon: "Bana Delibaş Alyon derler Elenora."

Cafer: "Ben Öküzbaş Alyon diye duymuştum şövalye."

Alyon: "Sefil Türkmen."

Cafer: "Soylu Şövalye"

Alyon: "Senin derinden davul yaptıracağım, düşünümde çaldırmak için."

- Cafer, Alyon ve Bizans askerleri ile cenk eder ve kaçmayı başarır. Kırk Bakire Tapınağı adlı geneleve gelir. İçeriye girmeden önce kapıyı açmaları için şöyle bir ifade kullanır: "Kırk bakireye tapmaya, bal yanaktan tatmaya geldim" Bu bölümde müstehcen sahneler vardır.
- Kırk Bakire Tapınağı'nda Cafer ve Alyon arasındaki mücadele sırasında Cafer, Alyon'a "Askerlerinle fahişelerin yerini değiştir Öküzbaş Alyon. Boynuzlu olduğundan sana fahişe kumandanlığı yaraşır" diyerek hakaret eder.

Sinema filminde, altmetin konumundaki Battalname'den yapılan en önemli dönüştürümlerden biri Battal Gazi'nin evlilikleridir. Destanda sırasıyla amcasının kızı Zeynep, Bizans Kayseri'nin küçük kızı Mehpeyrûz, Bizans Kayseri'nin kız kardeşi Ketayun, Bizans Kayseri'nin vezirinin kızı Beyzâ, Harcın Beyi'nin kızı Gülendâ, Malatya Emiri Ömer'in kızı Fatma, Asced adlı bir padişahın kızı Hüma-yı Dilefruz ve Bağdat Halifesi'nin kızı Safiye Banu olmak üzere birçoğu Hristiyanlıktan dönen kadınla evlenir. Eşlerinden bazıları çeşitli sebeplere bağlı olarak vefat eder (Özçelik 32-35; Kocakaplan). Sinema filminde ise Battal Gazi, Bizans prensesi Elenora'yla (sonradan Ayşe Sultan adını alacaktır) evlenir. Battal Gazi Destanı'nın devamı niteliğindeki Battal Gazi'nin İntikamı filminde Andre Alfons tarafından kaçırılan Elenora'ya tekrar Hristiyan olması teklif edilir. Elenora, bu teklifi kabul etmez ve Battal Gazi'nin gözleri önünde yakılarak öldürülür. Oğlunu kurtarmak için Amoryon Kalesi'ne gelen Battal Gazi, Bizans askerleri tarafından yaralanır. Prenses Anjela'nın yardımıyla askerlerden kaçmayı başarır. Elenora'ya çok benzeyen ve teyzesinin kızı olduğu öğrenilen Anjela ile aralarında aşk başlar. Filmin sonunda Battal Gazi saflarında savaşan ve Bizans'a karşı elde edilen zaferde payı bulunan Anjela'nın Battal Gazi ile evlenmiş olabilecekleri ihtimali de göz önünde bulundurulduğunda Battal Gazi'nin sırasıyla iki evlilik yaptığı söylenebilir. Her ne şekilde olursa olsun aynı anda birden fazla kadınla evli olmaması ve tek eşlilik vurgusu yapılması, sinema filminin destandan ayrılan açık yönlerinden biridir. Bu durum, filmin modern dönemin anlayışına uygun bir şekilde dönüştürülmesi kaygısından kaynaklanmış olmalıdır.

Ana karakter konumundaki Battal Gazi'deki dönüştürümlere değindikten sonra destan ve filmde ortak olarak bulunan öteki karakterlerdeki dönüştürümleri bir tablo hâlinde şu şekilde verebiliriz⁸:

⁸ Battalnamelerdeki karakterizasyon için bk. Hasan Köksal, *Battalnâmelerde Tip ve Motif Yapısı*. Başbakanlık Basımevi, 1984.

Karakter	Battalname	Battal Gazi Destanı
Hüseyin Gazi	Destanın başında yer verilir. Hüseyin Gazi'nin Kayser'in adamlarından Mamuriye Kalesi Beyi Mihriyâil tarafından öldürülüşü Battal Gazi'nin ortaya çıkışını hazırlayan en önemli etkindir. Milliyetiyle ilgili vurgu yoktur, kâfirlerle mücadele eden bir Müslüman kimliğine sahiptir.	Filmin başında yer verilir. Bütün bir film, onun öldürülüşünün intikamı üzerine kuruludur. Bizans sınırında bulunan Süleyman Gazi Türbesi'nde Abdüsselam'ın iş birliğinde Amoryon Valisi Leon, kardeşi Polemon ve Testor adlı kumandan tarafından pusuya düşürülerek öldürülür. Bu durum, Battal Gazi'nin ortaya çıkışında önemli bir etkindir. Müslüman kimliğinin yanında Türk kimliği de güçlü bir şekilde vurgulanmıştır.
Ömer Bey	Malatya Beyi Çok fazla ön planda değildir. Karar alma süreçlerinde yer verilir.	Malatya Beyi Çok fazla ön planda değildir. Karar alma süreçlerinde yer verilir.
Abdüsselam	Kıskaç	İş birlikçi ve hain
Ahmer	Müslüman olduktan sonra Ahmed Tarran adını almıştır. En başta verdiği sözden dönerek Battal Gazi'yle tekrar cenge girmiştir ancak Battal Gazi'nin yiğitliği üzerine bu defa dönmek üzere Müslüman olmuştur. Battal Gazi'nin en yakın yoldaşı olmuştur.	Müslüman olduktan sonra Ahmet Turani adını almıştır. Baştan beri verdiği sözde durarak Müslüman kimliğinden taviz vermemiştir. Battal Gazi'nin en yakın yoldaşıdır.
Tevabil	Lala ve hizmetkâr olarak görevlidir. Âkil ve bilge bir kişiliğe sahiptir. Karar alma süreçlerinde yer alır. Çeşitli gazalarda ve cenklerde bulunur.	Tevabil Usta olarak anılır. Âkil ve bilge bir kişiliğe sahiptir. Filmin başında Cafer'e kılıç ve ok talimi yaptırır. Daha sonraki süreçlerde yer almaz.

Tablo 1: Battalname ve Battal Gazi Destanı Filmindeki Karakterlerin Karşılaştırması

Destan metninde önemli karakterlerden biri olan, Hz. Muhammed'in emanetlerini Battal Gazi'ye ulaştıran ve gazalarında ona yoldaşlık eden Abdülvehhab Gazi'ye filmde yer verilmemiştir. Bunun yanında filmde Bizanslı karakterler olarak yer bulan Prenses Elenora (Ayşe Sultan), İmparator Leon, Bizans Kartalı (Bizans Kargası) Polemon, İren, Delibaş (Öküzbaş) Kiryos Alyon, Kumandan (Budala) Testor, İmparator Hilaryon (Dilenciler Kralı Hag), Fahişe Faustina gibi karakterler Battalname'de olmamakla birlikte Battal Gazi'yi konu edinen halk anlatılarında ve farklı romanlarda yer bulan karakterlerin (Bk. Taştan 25-40) bir derlemesidir. Destanda sayıca fazla olan ve çeşitlilik arz eden Bizanslı karakterler, sinema filminde olay örgüsüne hizmet edecek şekilde sadeleştirilmiş ve bütüncül bir yapı oluşturulmuştur.

Sonuç

Battal Gazi Destanı filmi, Battalname'den olay örgüsü, karakterizasyon ve biçem yönüyle ciddi anlamda dönüştürülmüştür. Müslüman-Hristiyan mücadelelerine odaklanan ve zaman bakımından geniş bir döneme yayılan destan metni, sinema filminde Anadolu'nun Türkleşmesi sürecinde Bizans'la olan mücadelelerin anlatıldığı bir görünüm kazanmıştır. Battal Gazi'nin farklı coğrafyalardaki mücadeleleri ile doğaüstü varlıklarla olan savaşlarına da yer verilmemiştir. Battal Gazi'nin Bizans'tan intikam alması ve Hammer'in Müslüman kimliğine dönüşümü her iki eserde de ortaktır. Ancak bu ortaklıkların anlatımı sırasında ayrıntılarda büyük farklılıklar bulunmaktadır. Konuya sinema ve göstergelerarasılık açısından yaklaşıldığında Battal Gazi Destanı filmi, altmetin konumundaki destan metninin yalnızca bir esin kaynağı olarak kullanıldığı ve ondan ayrı, yeni bir yapıt hâline getirildiği bir uyarlama (Bk. Aktulum, Sinema ve Göstergelerarasılık 337) olarak değerlendirilebilir. Kipsel dönüşüm, kesip çıkarma ve indirgeme gibi göstergelerarası stratejilerle metin büyük ölçüde yeniden yazılmıştır.

Yenidenyazma sürecinde Battal Gazi, İslami kimlikten çok Türk/Türkmen kimliğiyle yansıtılmış, dinsel motiflere ulusal kimlik ve kahramanlık söylemleri eklenmiştir. Destanda çok eşli olarak yansıtılan Battal Gazi'nin, filmde tek eşli bir karakter olarak sunulması, filmi modern döneme uyarlama çabasının bir sonucudur. Battal Gazi karakterinin söyleminde ve davranışlarında kendisini gösteren mizah ve parodi unsurları ise sinemanın popüler kültüre hizmet eden bir sanat dalı olmasıyla ilişkilidir.

Sonuç olarak Battal Gazi Destanı filmi, Battalname anlatısının hem biçim hem de içerik olarak yeniden üretildiği bir göstergelerarası dönüşüm örneğidir. Bu dönüşümde sadece anlatım tekniği değil, anlatının ideolojik boyutu da değişmiş; din temelli bir gazilik anlayışına, ulusal kimliğe dayalı bir kahramanlık söylemi eklenmiştir. Dolayısıyla film, yalnızca bir uyarlama değil, aynı zamanda kendi döneminin sosyokültürel ve politik eğilimlerine yanıt verme amacını taşıyan bir yenidenyazma örneğidir.

KAYNAKÇA

- Aça, Mehmet. "Türk Destancılık Geleneğine Bütüncül Yaklaşabilme ve Alp Kavramı Üzerine Bazı Yeni Yaklaşım Denemeleri". *İslamiyet Öncesi Türk Destanları*. Hazırlayanlar Saim Sakaoğlu ve Ali Duymaz, Ötüken Neşriyat, 2006. ss. 150-164.
- Adanır, Oğuz. *Sinemada Anlam ve Anlatım*. Alfa Yayınları, 2003.
- Akpınar, Neslihan Şeref. *Türk Sineması'nda Kahraman Miti*. Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi, 2014.
- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. Öteki Yayınevi, 2000.
- Aktulum, Kubilay. "Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık." *Frankofoni*, s. 19, 2007, ss. 355-378.
- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Kanguru Yayınları, 2011.
- Aktulum, Kubilay. *Folklor ve Metinlerarasılık*. Çizgi Kitabevi Yayınları, 2013.
- Aktulum, Kubilay. *Sinema ve Metinlerarasılık*. Çizgi Kitabevi Yayınları, 2018.
- Boratav, Pertev Naili. "Battal". *MEB İslâm Ansiklopedisi*. 2. Cilt, Millî Eğitim Basımevi, 1979, ss. 344-351.
- Dal, Sevgi. "Malatya'da Yaşayan Bir Anlatı Olarak Battal Gazi Destanı." *Uluslararası Folklor Akademik Dergisi*, c. 2, s. 2, 2019, ss. 311-322.
- Demir, Necati ve Mehmet Dursun Erdem. "Türk Kültüründe Destan ve Battal Gazi Destanı." *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, c. 1, s. 1, 2006, ss. 106-159.
- Demir, Necati ve Mehmet Dursun Erdem. *Battal-nâme (Eski Türkiye Türkçesi)*. Hece Yayınları, 2006.
- Demir, Necati ve Mehmet Dursun Erdem. *Hazret-i Ali Cenklere*. Destan Yayınları, 2007.
- Gariper, Cafer. "Cengiz Aytmatov'un Al Yazmalım Selvi Boylum Hikâyesi ve Göstergelerarasılık." *Bilgi Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 74, 2015, ss. 71-95.
- Gariper, Kağan, "Köroğlu ve Deli Yusuf Filmlerinin Göstergelerarasılık ve Metinlerarasılık Bağlamında Değerlendirilmesi." *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 42, 2017, ss. 131-140.
- Gökarp-Alpaslan, Gonca. *Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanının Çağdaş Yorumları*. Multilingual Yayınları, 2007.
- Gümüş, İnan. "Orhon Yazıtlarında Erdem Üzerine Söylem Çözümlemesi." *SOBİDER-Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 3, s. 8, 2016, ss. 254-264.
- Kaplan, Mehmet. *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*. Dergâh Yayınları, 1996.
- Kaya, Muharrem. *Türk Romanında Destan Etkisi*. Kesit Yayınları, 2015.

- Kıran, Zeynel ve Ayşe Eziler Kıran. *Dilbilime Giriş*. Seçkin Yayınları, 2001.
- Kocakaplan, İsa. "Battal Gazi Destanı'nda Kadın ve Aile." *dibace.net*. Erişim 27 Mayıs 2025. <https://www.dibace.net/kitaplik/battal-gazi-destaninda-kadin-ve-aile/>
- Köksal, Hasan. *Battalnâmelerde Tip ve Motif Yapısı*. Başbakanlık Basımevi, 1984.
- Köprülü, M. Fuad. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Akçağ Yayınları, 2009.
- Metin, Mustafa. "Sözlü Anlatıların Bir Devamı Olarak Battal Gazi Filmlerinin Epik Karakteri Üzerine Tespitler." *Folklor Akademik Dergisi*, c. 3, s. 2, 2020, ss. 347-380.
- Ocak, A. Yaşar. "Battalname." TDV İslâm Ansiklopedisi. 5. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992, ss. 206-208. Erişim 19 Haziran 2024. <https://islamansiklopedisi.org.tr/battalname>
- Ocak, A. Yaşar. "Battal Gazi." TDV İslâm Ansiklopedisi. 5. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992, ss. 204-205. Erişim 19 Haziran 2024. <https://islamansiklopedisi.org.tr/battal-gazi>
- Ölmez, Emine. *Battal Gazi Destanı'nda Kadın Tipi ve Kadın Eğitimi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2021.
- Özçelik, Mustafa. *Seyyid Battal Gazi*, Eskişehir Valiliği, 2009.
- Taştan, Zeki. "Türk Halk Anlatı Geleneği İçinde Yer Alan Battal Gazi'nin Türk Romanındaki Yansımaları." *Arayışlar -İnsan Bilimleri Araştırmaları-*, s. 16, 2006, ss. 25-40.
- Timuroğlu, Senem. "Battal Gazi Destanı Adlı Filme Alaycı Dönüştürüm Bağlamında Bir Yaklaşım." *Millî Folklor*, c. 17, s. 67, 2005, ss. 20-22.
- Ulutürk, Yasemin. "Türk Romanında Destanî Bir Kahraman: Battal Gazi." *ANASAY*, s. 4, 2018, ss. 37-46.
- Vardar, Berke vd. *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. Multilingual Yayınları, 2007.
- Yılmaz, Atif. *Battal Gazi Destanı*. Senaryo Ayşe Yılmaz-Atif Yılmaz. Oyuncular Cüneyt Arkın, Fikret Hakan, Meral Zeren vd. DVD Fanatik Film, 2007. <https://www.imdb.com/title/tt0182765/>

