

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA KÖTÜLÜK OLGUSU

İshak KOÇ

Özet: Bu çalışmada Zeki Demirkubuz ve sineması, daha özelde ise Demirkubuz Sineması'nda kötülük olgusu ele alınacaktır. Zeki Demirkubuz Sineması ile ilgili bağımsız bir çalışma bulunmamaktadır. Ancak yerel sinemada 2000 sonrası Türk Sineması için üretilen tüm eserlerde az çok adı geçmektedir. Bu anlamda bu çalışmada daha çok bu kaynaklar ve değerlendirmeler kullanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Zeki Demirkubuz Sineması, Kötülük Örneği, Türk Sineması.

THE CASE OF EVIL IN ZEKİ DEMİRKUBUZ CINEMA

İshak KOÇ

Abstract: In this study, Zeki Demirkubuz and his cinema, more specifically, the case of evil in Demirkubuz cinema will be discussed. There is no independent work on Zeki Demirkubuz Cinema. However, in local cinema, in all the works produced for Turkish Cinema after 2000, he is more or less mentioned. In this sense, in this study, mostly these references and evaluations will be used.

Keywords: Zeki Demirkubuz Cinema, The Case of Evil, Turkish Cinema.

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA KÖTÜLÜK OLGUSU

İshak KOÇ



Türkiye’de 2000’li yıllardan sonra Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin ulusal ve uluslararası festivallerde ve özellikle de Cannes Film Festivalinde ödül almaları Türk Sineması için yeni bir soluk olabilme umudunu doğurdu. Bu bağlamda genel olarak sinemanın, özelde ise mezkur yönetmenlerimizin verdiği eserlerin önemine inanarak aralarından birini, Zeki Demirkubuz ve Sinemasını, daha özelde de Demirkubuz sinemasında kötülük olgusunun işlenişini ele almaya, açıklamaya çalışacağız. Zeki Demirkubuz Sineması üstüne ortaya konmuş müstakil bir eser yoktur. Lakin yerli sinemada, 2000 sonrası Türk Sineması için ortaya konmuş tüm eserlerde az ya da çok kendisine değinilmiştir. Biz daha çok bu değinilerden, değerlendirmelerden yararlanmaya çalışacağız. Yönetmenin biyografisi, etkilenimleri ve filmlerini göz önünde bulundurarak filmografisinde yer alan; Üçüncü Sayfa, C Blok, Masumiyet ve Yeraltı isimli filmlerde kötülük olgusunun örneklerini, açıklamalarla serdedeceğiz. Bu açıklamalara bittabi kötülük olgusunun genel çerçevede ele alınışıyla, ne olduğu ve nasıl üstüne görüşlerle başlayacağız.

Zeki Demirkubuz sineması genel olarak “kötülük”le uğraşmaktadır. Bu uğraşı, kötülüğün nedenlerini, menşeyini, menbaini ortaya koymaz; salt göstermeye yani bildirmeye yöneliktir. İyiliğin daha açık şekilde görülebilmesi, tercih edilmesi için kötülüğün kendisiyle uğraşılmaktadır ki asıl amaç, kötüyü göstererek iyiye vurgu yapabilmektir. Bittabi bunun aksi olan durum da düşünülmelidir; en kötüyü göstermek gibi bir işlevi kendilerine görev adeden yönetmenler, gösterdikleri kötünün muadili için emsal teşkil ettiğini de kabullenmek zorundadır. Üstelik bu masumane bir benzerlik değil, daha kötü olabilecekler için zemin işlevi de görebilir. Zira bir malzemenin kaydında içeriğin tarihselleştirilmesi, malzemeye yönelik kökleşmeyi ve onun insan gözünde meşrulaşmasını da beraberinde getirir.

Eylemsizlik ve C-Blok

Demirkubuz filmlerinin hemen hepsinde kötülük, içeriğe giydirilmiş bir şey, yan anlam ya da bir çıkarsama olarak değil; asıl unsur olarak kendini sunmaktadır. Sunulan değer kötülüğün kendisidir karakterlerin hareketlerinde. Kötülüğün ince, derin kıvrımları, kırılma noktaları bir insanda görülebilecek ve olumsuz olarak algılanabilecek ne varsa o kifayette belirir karşımızda. Tezahür eden sanat, bir motif olarak insanın işlenmesidir. Gerek oyunculuk, gerek kurgu ve gerekse düşünsellik bağlamında herhangi bir malzeme arızı bir şey olarak görünmez. C Blok'ta canı sıkılan, bunalınlaşan ve aynı doğrultuda eylemsizleşen Tülay'ın, kötü giden evliliğinin de etkisiyle, rastgele karşılaştığı bir sevişme sahnesi, kocasını aldatmasıyla sonuçlanır. Karşılaştığı sahne yine bir yasak ilişkinin görüntüsüdür. Filmin genel yapısında var olan, karakterlerin birbirine karşı neredeyse her tutumu bir kötülük örneği olarak alınabilir niteliktedir. Her söz, her fiil o denli negatiftir ki herhangi bir olumsuz eylem münhasır olarak göze çarpmaz. Bu da sonuçların iyilik ya da kötülükle bağdaşımına değil, bizzat oyunun ya da oyuncunun kendisine bakılmasını sağlar.

Burada kötülüklerin ana nedeni sıkıntı, ruhun nedensiz bunalımıdır. Bir sebepsizlik söz konusudur ve şayet sıkıntının bir nedeni olsa çözüme yönelik çareler aranabilecektir. Lakin sebepsizdir, sadece hissedilen duruma katlanılarak geçmesi beklenecektir. Yani durum geçitirilir. Geçitirilen her şeyde olduğu gibi bu durumda da yüzleşmek zorunda kalmanın bir zamanı vardır. C Blok'un Tülay'ında işte o zaman, kocasıyla yüzleştikleri sekans değil; bilakis ilk hatayı işledikten sonra kendisiyle yüzleştigi, için için kendini yediği, 'mahvoldum' dediği ve sonra arkadaşına itirafta bulunduğu andır. Peki içindeki o meşum sıkıntıdan kurtulmuş mudur? Hayır. Demek ki neden ya da nedensizlik ruhtaki sıkıntıyı gidermez ve bu durum da arayış içinde kötülüğü süregenleştirir. Bunu C Blok'un neredeyse son sekansına değin görürüz. Tülay'ın olup biten her şeye, kendini aşkın tutumlarına karşı bile tek savunması vardır: "Çok sıkılıyorum."

Tülay'ın yapmak istediği de aslında içine düştüğü durumun tersidir ve ne olursa olsun tek taraflı sorumsuzluk örneğidir. Diğer yandan gayrı meşru fiilin işlendiği kişinin özürlü oluşu, bir istismar durumunu da akla getirir. Taraflardan birinin özürlü oluşu işlenen fiilin işteşliğini ortadan kaldırır ve tek tarafın sorumluluğuna (sorumsuzluğuna) yükler. Tülay, özürlü şahsın ruhsal açıdan nasıl bir travma yaşayacağını bile aklına getirmez. Bu tutum doğal olarak kötülük içinde kötülüğe örnek teşkil eder.

Masumiyet

Demirkubuz'un ikinci filmi Masumiyet (1997) bir hapisanede, cezaevi müdürünün odasında başlar. Ortamın hapisane olduğunu belli edecek herhangi bir emareye rastlanmaz. Cezası biten Yusuf, oradan çıkmak istemediğini bir dilekçeyle üst makamlara bildirmiş, müdürle de bunu konuşmaktadırlar. Kişi cezaevinden çıkmakla yasalara göre özgür addedilse dahi hakiki manada özgürleşemez demek gibidir bu. Müdüre hitaben; "korkuyorum" der Yusuf. Korktuğu, dışarıya bırakılmaktır. Dışarıya salınmak, her şeyin dışında kalmak; dışarıda bırakılmak gibi gelmektedir ona. Nitekim hissettiği gibi de olur; arka sokak olarak nitelenebilecek bir yaşamın içine bırakılır. Gazinolar, örselenmiş hayatlar, fahişeler, mafya, ucuz otel odaları vs. yekunuyla karanlık bir hayatın içinde kalır. "Kötülüğü özgürleştirmeden iyiliği özgürleştiremezsiniz. Hatta kimi zaman aynı devinim süreci içinde kötülüğün iyilikten daha hızlı bir şekilde özgürleştirildiği söylenebilir."¹

İnsan alıştığı ortamdan çıkarıldığı anda tüm tutamaklarını yitirmiş demektir. Hayat, ezeli sürgünlüğün izini sürmek oluverir. Hayata katılmak hususunda acemilik gösteren insan kendini sürekli boşlukta hissedecek, farkına varamasa da içinde bulunduğu sürgüne göğüs germe provaları geliştirecektir. Yusuf bu halet-i ruhiye ile çıkar cezaevinden; gitmek olgusunu sindiremeden. Birisi içerden çıktığını söyleyince, oraya neden girdiği sorulur. Bekir, kaç yıl kaldığını, nerden gelip nereye gittiğini, hatta neden gittiğini sorar ama suçunun ne olduğunu, neden hapse girdiğini sormaz Yusuf'a. Suç kanıksanmış bir şeydir filmin sunduğu karakter yapısında. İçeri girmek, ölmek, öldürmek, fuhuş, bataklık vs. doğaldır. Tam da toplumun kabullenemediği, toplumu kabullenemeyen insan tipleri sunar Demirkubuz filmografisi. Çoğu zaman gitmekten söz ederler bütün sıkıntı mekansal bir hapsedilmişlikmiş gibi.

Zeki Demirkubuz'un filmleri her zaman seyircide bıraktığı kirlenmişlik hissi ve büyük yıkımla kendini gösterir. Bu düşünce yersiz değildir. C Blok'tan Yeraltı'na yönetmenin filmografisi kötünün coğrafyasında dolaşır. Kabul edilmeyen, görüntüye, dile gelmeyen, getirilmeyen hikâyeleri merkezin bakışının dışında anlatır. Ana akımın diline alışkın seyirci için bu hiç şüphesiz bir çöküntüye sebep olur. Kirlenmişlik hissini göstermek için Demirkubuz kahramanlarının su ile münasebeti ayrı bir önem taşır. C Blok'un delisi deniz kenarında dalgaların getirdiği suyla ellerini, kollarını yıkar. Yeraltı'nın Muharrem'i günah kavramıyla alakası olmasa da sürekli duş alır, lakin duşta kendisini neredeyse çitiler. Bu bize kötülüğün yüzeysel çabalarla giderilemeyeceğini hatırlatır nitelikte bir imge sunar.

¹ Konstantinos Kavafis, *Bütün Şiirleri- Kent*, Türkçesi: Herkül Millas, Özdemir İnce, Varlık Şiir, s. 19.

Demirkubuz'un filmleri daima "içeride" geçen öyküler anlatır. C Blok (1994) İstanbul'un dış cephelerindeki yeni orta sınıf apartman bloklarının içlerinde gezinir; Masumiyet (1997) adı belirtilmeyen bir taşra kentinde ucuz otel odalarında geçer; Üçüncü Sayfa (2000), İstanbul'da yoksul, izbe, karanlık bir bodrum katı dairesinde başlayıp üst katlara çıkar; Yazgı'da (2001) öykünün geçtiği ana mekân, İstanbul'da alt-orta sınıf bir giriş katı dairesidir; İtiraf (2001), Ankara'da şık, pahalı, manzaralı bir üst-orta sınıf apartman dairesinde başlar, şehrin dış cephelerinde yoksul bir gecekonduda biter; Bekleme Odası (2004), bizi yönetmenin kendi evinin içine sokar ve nihayet Yeraltı (2012) neredeyse yekunu iç çekimlerden oluşan bir Ankara havası sunar. İç çekimler ve filmlerin yapısına hakim olan kasvetli hava, insana özel bunalgınlığı da açıklayıcı bir nitelik arz eder.

Bir Kaybediş Öyküsü; Üçüncü Sayfa

Üçüncü sayfa perdesini İsa'nın 50 dolar sebebine yediği okkalı dayakla açar. Bin bir türlü küfür ve hakaretin havada uçtuğu sekans boyunca, televizyondan duyulmakta olan Galatasaray- Rosenborg futbol maçı anlatımı dışında olumlu görülebilecek hiçbir şey yoktur. Televizyonun bu ironik kullanımını Demirkubuz filmlerinin tümünde görmek mümkündür. Gerek sesle, gerekse görüntüyle televizyonun filme katılımı hem ironik, hem de nispetlenebilen bir anlam taşır. Filmin gösterdiğiyle alay eder gibidir televizyondan yansıyan ses. Televizyonda genellikle bir Yeşilçam melodramı oynamaktadır. Bu melodramlardan taşan replikler ya filmin gösterdiği durumla doğrudan örtüşmekte ya da filmde dönmekte olan kurguyla alay etmektedir.

Bir cinayetin içinden bir diğeri çıkar, bir ihanetin ardında bir diğeri gizlidir. Ev sahibi cinayeti, başta İsa'nın sırrı gibi görünürken, ardında Meryem'in sırrını, kadının ev sahibiyile evlilik dışı ilişkisini gizlemektedir. Ancak bu ilişkinin arkasında, aslında herşeyi bildiği, karısını bir yandan maddi çıkar için gizliden pazarladığı, bir yandan da taciz ettiği anlaşılan koca figürü vardır. "1940'lar ve 50'ler Hollywood sinemasının bir grup örneğini adlandırmak için film yazarlarının ortaya attığı 'kara film' kategorisi, içinde suç ve gizem unsuru barındıran, kader oyunları ve rastlantıların çetrefilleştirildiği öykülere dayanır. Biçimsel olarak kara filmi tanımlayan ışık-gölge oyunları, belirgin şekilde vurgulanan alçak ya da yüksek kamera açıları, yadırgatıcı, dengesiz kompozisyonlar, çerçeveleme ve yakın çekimlerle yaratılan klostrofobik kapatılmışlık duygusudur. Olaylar daima kentte ve gece geçer. Sanıyorum Masumiyet ve Üçüncü Sayfa'yı en iyi ifade eden türsel kategori 'kara melodram' olacaktır."²

² Zahit Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, Cadde Yayınları, 2011, s. 339.

İsa, intihar etmek üzere silahı başına doğrultur, tetiğe dokunacağı anda kapı zilinin çaldığı duyulur. Film boyunca İsa'nın karşılaştığı tüm karakterler gibi, bin türlü hakaret yağdıran ev sahibidir kapıdaki. Yani girişilen her iş, intihar bile yarın kalmaya mahkumdur İsa karakterinde. Tamamlamaya, tuttuğunu koparmaya asla gücü yetmeyecektir. Söz konusu sekansın hemen öncesinde hapsedilmişlik metaforuna örnek teşkil edecek şekilde tel örgü ardından görüntüleme söz konusudur. Filmin ilerleyen sekanslarında da rastlanabilecek bu yapıdaki çekimler, özelde İsa'nın, genelde insanın daimi hapsedilmişliğine vurgu yapar gibidir. İnsanın acizliği muhtaçlığına dönük sonuç vermiştir. Muhtaç olmak ise mahkumiyetin sürekli hale gelmesini, bağımlı bir yaşamı, bir boyunduruğa girmeyi doğurur. Üçüncü sayfa'nın İsa'sı devamlı olarak birilerinin yardımına ihtiyaç duyandır. Bu hayata, hayatın yüküne; acımasızlığına ve eziciliğine mahkumdur. Muhatap olduğu insanlar da sözleşmişçesine bu mahkumiyeti perçinlemektedir. İşte bu menfur karakterler arasında İsa, içten, şefkatli, merhametli; her ihtiyaç hissettiğinde yanında bitiveren karşı komşusu Meryem'i tanıyacaktır. Gerek duygusal ve ruhsal, gerekse maddi açıdan bir sığınak olacaktır Meryem İsa için. En büyük aldanmanın ondan geleceğini bilmeden...

İçinde en az dört adet üçüncü sayfa haberi barındıran Üçüncü Sayfa, "Yeniklere, unutulmuşlara ve Ajlan Aktuğ'a..." ithafıyla nihayet bulur. Kaybetmek, sıradanlaşmaya meydan okumaktır. Cemil Meriç tecrübe için; "Bayağılaşmak ve bayağılığa alışmak" ifadesini kullanmış. Kaybediş, bir edim olarak tecrübenin fevkindedir. İşe atılma cesaretine sahip olmayan, kaybetmenin dayanılmaz hafifliğinden de yoksun kalacaktır. Diğer yandan kaybetmek, belki avuntu diye algılansa dahi tek taraflı bir olgu olarak düşünülemez. Kaybeden kadar kaybedilen yani başarısızlıkla sonuçlanan söz konusu hedef de kaybedeni bünyesine katma yahut kaybedenle ilişki kurma olanağından vazgeçmiştir. Hazmedememek nefsin tahakkümü altına girmektir.

Yeraltı'na Dipnot Düşmek

Demirkubuz'un tüm zamanlarının loş ev ortamı gittikçe karararak 'Yeraltı'nda bir yer altı atmosferi yaratırcasına neredeyse karanlığa bırakmıştır yerini. Gittikçe diyoruz çünkü her filmine hakim olan loşluk, kasvetli ev ortamı, 'itiraf'ta daha bir kararmıştı. Evler Demirkubuz'da her zaman loştur. "İnsana dair benlik de karanlıktır."³ Yeraltı'nda tüm gündüz sahneleri ev içinde, gece sahneleri ise dışarıda devşirilmiştir. Efektiv olarak da filmin kopuş noktalarında, yeraltından dirilme, çatlama, kabuğunu yarma gibi argümanlar kullanılmıştır. Ahmet Uluçay filmlerinden bildiğimiz duvarda beliriveren ürkü-

³ Andre Bazin, Sinema Nedir?, Doruk Yayınları, İstanbul, 2000, s. 107.

tücü gölgelerle oynama, Demirkubuz'un 'yeraltı'sında yenice peydah olmuş, ancak köksel kaygıdan uzak manidar imgelere dönüşmüştür.

Demirkubuz filmlerinin kadınları kanıksanmış bir cinselliğe hitap etmez. Aksine fena halde kadındırlar, sığınıldığında dahi gözleri 'Ve l-fecr' okuyup göze takıldıkları anda 've leyalin aşr' diye devam edebilen... Dozundalığını hafif aşan erotizmde de hafif çaplı tiksinişlik barındırır. Belki yönetmenin gözünde kadın olgusunun kabul edilmiş şeklini yansıtıyordu. Makyajından ve bilcümle markajlandırılmaldan arındırılmış kadın, en olağan haliyle, tüm zihinsel arınış örtülerinden uzak bir halde çıkar karşımıza. Aslan Bey'e söven, onu öldürmeyi kurgulayan, hatta öldürmek için bir planı uygulamaya koyan Türkan bir anda cümle aleme sırtını dönüp Aslan Bey'in karısı oluverir.

Beklerken onuru ayakta tutma çabası, inanç-inançsızlık, kibir gibi kavramları usdan geçen birer ide olarak ortaya çıkarır. Bunun yanında hiçbir bekleyişi, arantısı olmayan aylıklık da yansıtılmaya değerdir. Bu bireyin ayrıca düçar olduğu, içinde yer eden, içinde yer aldığı açmazlardan biridir. Sadece kendisi için öngörölmüş rolü sorgusuz oynamak derdinde olan (hatta bu kendisi için pek dert sayılmaz) aktör, her tür bunaltıdan ya da dibe vurmaktan uzak olacaktır. Oysa Demirkubuz fena halde bir dibe vuruş hikayesidir.

Görüntölenen aktör için filmin sonunda bir farklılık yakalama, aydınlanma ya da bir epifani söz konusu değildir. O kendisi için hep olağan olanın tam ortasında hayatına devam edecektir. Genelde ölüm ilgi uyandıran bir tema olarak işlenirken söz konusu aktör için bu fena halde sıradandır Demirkubuz filmlerinde. Bu sıradanlık onu asla bunaltmaz. Bunaltı için de entelektüel bir çaba, bir itiraz yükseltme söz konusu olacaktır. Ancak 'Yeraltı' filminde, başkarakterin ağzından ölüm vurgusu yapılması, toprağın soğukluğu ve yerin altının ürkütücülüğünün dillendirilmesi hayret celp edicidir. Acaba dedirtir Demirkubuz, acaba yönetmen artık dinsel olana daha yakın mı durmaktadır?

Sonuç Yerine

Ağırlıklı olarak iç mekânda geçen tüm bu filmlerde görsel atmosfer klostrofobiktir. Her film, sınıfsal konumları ne olursa olsun kendilerini kısıtılmış hissedenden, çıkmaza saplanmış karakterler etrafında kurulur. Kendilerini kuşatan koşulların kısılacında çaresizce çırpınan, her ne yapsalar bir çıkış yolu bulamayan, hep başladıkları noktaya dönen karakterlerdir bunlar. Ancak ilginç şekilde Demirkubuz'un filmlerinde çaresizlik, kapalılık, kısıtılmışlık duygusu dışsal koşulların değil, karakterlerin iç dünyalarının dayatması sonucu çıkar ortaya. Bu anlamda diyebiliriz ki bu filmler aslında insan ruhunun kuytularına, arka odalarına, karanlık yanına ya da başka bir deyiş-

le, “insanın taşrası”na bakarlar. İnsan varoluşunun temelindeki açıklanamaz akıldışılık ve özyıkıcılık bu ortak izleklerin en belirginlerinden biridir. Dolayısıyla, Demirkubuz sinemasını tanımlayan kapalılık duygusu bir yönüyle de filmlerin karakterlerin iç dünyalarındaki açmazlara, karanlık arzulara odaklanmasından kaynaklanır.

Bir filmin konusunu oluşturan hayat kesitleri gerçeklikle bağdaşım açısından kabını dolduran izlenimler vermeyebilir. Ancak ne denli gerçek üstü bir şey gösterilirse gösterilsin, kökünü, var olandan; olması muhtemel olandan, yahut oluşu tasarlanan bir şeyden almıştır. Bu sebepten en gerçeküstü olan görüntünün dahi belli süre sonra, algılanan evrendeki oluşsal sıradanlığına döküldüğünü görürüz. Bu yadırganacak bir şey değildir; aksine fena halde doğaldır ve ezeli sanatın insan algısına yönelik yansımasıdır. Çünkü, insan eliyle oluşan her şey türetilmiştir ki bu türetme işi mutlak olanın eserini taklit yoluyla mümkündür.

Sinemacı, evinden ayrılan ve bulunduğu her mekanda evini arayan insan gibi, hazırladığı görüntüde geçmişini; yani o ana değin edindiği birikimi ve geleceğe dair kaygılarını aramaktadır. Yaşanmakta olunan an içre mevcut olan, sonrasında da varlığını koruyan bunalgınlık, belirsizlik, hatta korkular tahayyül edilen, kurgulanan ev içinde mündemiçtir. Ancak bunun izleyiciye yansıtılışı farklı olacaktır. Bu bağlamda Pascal Bonitzer’in şu tespiti önemlidir: “Ekranın sunduğu gerçeklik, hiçbir zaman hakiki bir tatmin sağlamaz; afallatabilir ya da korkutabilir.”⁴

Kaynakça

- Atam, Zahit, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, Cadde Yayınları 2011.
- Baudrillard, Jean, *Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği*, Türkçesi: Oğuz Adanır, Doğu-Batı Yayınları, İstanbul 2012.
- Bazin, Andre, *Sinema Nedir?*, Türkçesi: İbrahim Şener, Doruk Yayınları, İstanbul 2000.
- Beckett, Samuel, *Godot’yu Beklerken*, Türkçesi: Uğur Ün, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2000.
- Arslan, Umut Tümay, *Bu Kâbuslar Neden Cemil?*, Metis Yayınları, İstanbul 2005.
- Bonitzer, Pascal, *Bakış ve Ses*, Türkçesi: İzzet Yaşar, Metis Yayınları İstanbul.
- Bonitzer, Pascal, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, Türkçesi: İzzet Yaşar, Metis Yayınları, İstanbul.
- İbn Miskeveyh, *Tehzibu’l-Ahlak*, Türkçesi: Abdulkadir Şener- İsmet Kayaoğlu- Cihat Tunç, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2013.
- Kavafis, Konstantinos, *Bütün Şiirleri*, Kent, Türkçesi: Herkül Millas, Özdemir İnce, Varlık Şiir, İstanbul 2012.

⁴ Pascal Bonitzer, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s. 87.

- Kuspit, Donald, *Sanatın Sonu*, Türkçesi: Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul 2006.
- Mevlana Celaleddin Rumi, *Mesnevi*, V. Cilt, 1415-1420 Beyitler; Tercüme: Şefik Can, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2011.
- Pay, Ayşe, *Yönetmen Sineması*: Zeki Demirkubuz, Küre Yayınları, İstanbul 2009.
- Suner, Asuman, *Hayalet Ev*, Metis Yayınları, İstanbul 2006.