

MODERN İNSANIN “ÖLÜMÜ ÖLDÜRME” ÇABASI: UZUN İNCE BİR YOL

Modern People’s Attempt to Kill Death: Uzun İnce Bir Yol

Burcu ÇETİN*

ÖZ

Bu yazıda, Tunç Başaran’ın *Uzun İnce Bir Yol* (1991) adlı filminin Dede Korkut’un “Duha Koca oğlu Deli Dumrul” hikâyesiyle kurduğu metinlerarası ilişki, Gérard Genette’in “ötemetinsellik” (*transtextualité*) başlığı altında andığı “ana metinsellik” (*hypertextualité*) yaklaşımı aracılığıyla incelenmiş ve metinler arasında yaşanan biçimsel ve anlamsal dönüşümler irdelenmiştir. Başaran, Deli Dumrul hikâyesinden yola çıkarak zaman, yer, karakter özellikleri ve buna bağlı olarak olayların akışının farklılaştığı yeni bir anlatı oluşturmuş, bu dönüşüm işlemi ile modern insanın ölüm algısını beyazperdeye taşımıştır. Filmde, ölüm, Dumrul’da olduğu gibi, gerçekliği kabul edilen bir yazgı niteliğinde değil, bireylerin son ana dek yakasını kurtarmaya, “öldürmeye” çalıştıkları bir olgu olarak anımlandırılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Uzun İnce Bir Yol, Dede Korkut, Deli Dumrul, Metinlerarasılık.

ABSTRACT

This article, based on Gérard Genette’s concept of “hypertextualité”, examines the intertextual relation between Tunç Başaran’s film *Uzun İnce Bir Yol* (1991) and Dede Korkut’s story “Duha Koca oğlu Deli Dumrul”, and explicates the formal and thematic transpositions between these two texts. Başaran, starting from the story of Deli Dumrul, has composed a new narrative in which time, place, characters’ features and the plotting has differentiated, and with this transposition, has transferred the modern people’s perception of death to movie screen. In film, death has been expressed as a fact which the persons try to escape from and to kill, not as a fate whose reality has already been accepted as is the case in the story of Deli Dumrul.

Key Words

Uzun İnce Bir Yol, Dede Korkut, Deli Dumrul, Intertextuality.

Bilgin Saydam, “Türk-İslam Ruhu” üzerine bir kültür psikolojisi denemesi olarak sunulan *Deli Dumrul’un Bilinci* adlı kitabında, destandan halk hikâyesine geçiş döneminin en önemli eseri olma özelliğini taşıyan *Dede Korkut Kitabı*’nda yer alan Deli Dumrul’un hikâyesinin, bireysel boyutta ele alındığında, her ölümünün yaşaması mümkün bir sarsıntının öyküsü olduğunu söyler (9). Tarihsel ve sosyo-kültürel açıdan ise hikâyeyi, çok önemli bir sosyo-kültürel geçiş döneminde, İslamiyet’in kabulü sürecinde yaşananların bir yansıması olarak değerlendirir (9). Deli Dumrul’un hikâyesi, yaşam, ölüm, ölümlülük, Tanrı gibi önemli varoluşsal kavramları ele alması nede-

niyle bir yüzyıldan ötekine yinelenerek yeniden yazılmakta, tiyatro ve sinemaya uyarlanmaktadır.

1991 yılında Tunç Başaran, Dede Korkut’un Deli Dumrul’undan yola çıkarak senaryosunu yazdığı ve yönettiği *Uzun İnce Bir Yol* (1991) filmi izleyicilere sunar. İzleksel olarak “Duha Koca oğlu Deli Dumrul” hikâyesi ile Başaran’ın filmi arasında benzerlikler bulunabile de hikâyenin yeniden yazılarak güncelleştirilmesi sürecinde, biçimsel ve anlamsal düzlemde pek çok değişim ve dönüşüm meydana gelmiş, bir önceki anlatıdan farklı anlamlara ve etkiye sahip yeni bir yapıt ortaya çıkmıştır.

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi (bctin@bilkent.edu.tr)

Bu çalışmada, Tunç Başaran'ın *Uzun İnce Bir Yol* filminin, Dede Korkut'un "Duha Koca oğlu Deli Durnal" hikâyesiyle kurduğu metinlerarası ilişki, Gérard Genette'in "ötemetinsel" (*transtextualité*) başlığı altında andığı "ana metinsellik" (*hypertextualité*) yaklaşımı aracılığıyla değerlendirilerek metinler arasında yaşanan biçimsel ve anlamsal dönüşümler belirlenmeye çalışılacaktır.

Geleneksel olarak "metin" kelimesi, edebiyatla ve yazılı metinlerle ilişkilendiriliyor olsa da edebiyat ürünleri dışındaki sanatsal üretimler de "metin" olarak ele alınabilmektedir. Graham Allen, metinlerarasılık kavramının kökenini ve tarihsel gelişimini aktardığı *Intertextuality* (Metinlerarasılık) adlı kitabında metinlerarasılığın bir terim olarak salt yazınsal üretimlerle sınırlandırılmayacağını, Saussure'ün semiyoloji ile ilgili görüşlerinden hareketle sinemanın, resmin ya da mimarinin 'dilleri'nden söz etmenin de mümkün olduğunu söyler (174). Sonuç olarak, filmler, binalar ya da resimler de tıpkı edebî metinler gibi, birbirleriyle olduğu kadar diğer sanatlarla da durmaksızın söyleşirler (175).

Tunç Başaran'ın *Uzun İnce Bir Yol* filmi bağlamında bizi ilgilendiren ilişki türü, temanın ("can yerine can verme") ortak kalıp biçimin dönüştüğü bir ana metinsellik ilişkisidir. Genette, "ana metinsellik" ilişkisini, "bir B metnini ("ana metin"), daha önceki bir A metnine ("alt metin") hiçbir yorum yapmadan bağlayan her tür ilişki" (Allen 108) olarak tanımlar. Kubilay Aktulum da öncü kuramcılarının kavramla ilgili görüşlerine ve yöntemlere yer verdiği *Metinlerarası İlişkiler* adlı çalışmasında, B metninin A metnine bağlanmasının yalın bir dönüşüm ya da öykünme işlemi sonucunda gerçekleştiğini söyler (84). Allen'ın

belirttiği üzere, "ana metinsellik" ilişkisinde Genette'in önemsedığı unsur, metinlerarası ilişki kuran bir anlatının bunu isteyerek ve bilinçli bir şekilde gerçekleştirmesidir (108).

Aktulum, Genette'in ana metinsellik dönüşümlerini, biçimsel değişimler (dönüştürümler) ve izleksel ya da anlamsal değişimler (dönüştürümler) olarak sınıflandırır (142). Biçimsel dönüşümde, anlamdan ziyade biçimsel dönüşümler yapılmakta, anlama rastlantısal olarak el atılmaktadır. Anlamsal dönüşümlerde ise anlam, açıkça ve bilerek dönüştürülmekte, çözümlemenin odağı anlamdaki dönüşüm olmaktadır (142). Öte yandan Aktulum'un belirttiği üzere, "bir yapıt biçimsel olarak dönüştürülürken alt-metnin anlamı da ister istemez şu ya da bu biçimde az çok değişikliğe uğrar" (Aktulum 147). *Uzun İnce Bir Yol* filminde de alt metinden alınan temanın farklı bir tarihi ve coğrafi alan içerisine yerleştirilmesiyle ortaya çıkan biçimsel dönüşümler, kuşkusuz anlamı da etkilemektedir.

Yapıtların anlamsal dönüşümü ise iki şekilde gerçekleşmektedir: "Birincisi, öyküsel ya da içeriksel değişikliği öne çıkaran bir "öyküsel dönüşüm"; ikincisi ise olayları ve eylemi kuran yolların değiştirilmesi olan "pragmatik (edimsel) dönüşüm"dür (147). "Genette 'öykü' ile 'tarihsel ve coğrafi çerçeveyi' anlar. Buna göre, bir eylem, bir öykü zamanından bir başka öykü zamanına ya da bir yerden başka bir yere aktarılırken eylemde meydana gelecek değişiklikler 'öyküsel dönüşüm' adı altında ele alınır. Bunun sonucunda da edimsel bir dönüşüm, yani eylemin-olayın akışında bir dönüşüm ortaya çıkar" (147). Sonuç olarak, öyküsel dönüşüm ile edimsel dönüşüm de birbiri ile ilişkilidir.

Uzun İnce Bir Yol filminde Başaran,

Doğu Anadolu ve Kafkasya coğrafyasında yaşadığı anlaşılan animistik-şamanistik Türklerin, İslamiyet'e geçiş sürecinde yaşadıklarını yansıtan Deli Dumrul hikâyesindeki "can yerine can verme" temasını, 20.yy'ın sonlarında Edirne'den Bodrum'a uzanan bir coğrafyaya yerleştirmiştir ki bu da Genette'in öyküsel dönüşümde söz ettiği "bir zamandan bir başka zamana, bir yerden bir başka yere aktarımla" özelliği ile örtüşmektedir.

Filmin konusunu özetlemek gerekirse, yıllardır İngiltere'de yaşayan Müşfik ve İngiliz eşi Mary, oğulları Adem'i sünnet ettirmek için Türkiye'ye gelirler. Sınır kapısından giriş yaptıkları andan itibaren karısının uyarılarına aldırmayarak oldukça süratli araba kullanan ve birçok kez hatalı sollama yapan Müşfik, yaptığı sollamalardan birinde, karşıdan gelen bir minibüsün yoldan çıkarak devrilmesine ve can kaybına neden olur. Yollarda kol gezen Azrail bunu görüp öfkelenir ve Müşfik ile ailesinin peşine düşer. Anne ve babasının yaşadığı Bodrum'a gelinceye dek birçok defa Azrail ile karşılaşmış konuşan Müşfik, Azrail'in peşinde olduğunu ve canını almakla görevlendirildiğini kabul etmek istemez.

Uzunca bir yolculuktan sonra köyüne gelen Müşfik, eski sevgilisi Zeynep'in öldüğünü duyar. Zeynep, kendi oğlunun zıpkınından "kazayla" fırlayan mızrakla ölmüştür. Kazanın olduğu mekânda Azrail'i gören Müşfik, Zeynep'in canını alanın kendi peşine düşen Azrail olduğunu anlar. O gece, rüyasında, Azrail elinde tırpanı ve beyaz peleriniyle yeniden Müşfik'e görünür ve kendisine inanmadığı için Zeynep'in canından olduğunu söyler. Müşfik af diler ancak Azrail, bağışlayanın kendisi değil, Tanrı olduğunu belirtir. Ertesi gün, bir türbenin yakınındaki ağaca çaput bağlayıp camiye gide-

rek Tanrı'dan af dileyen Müşfik'e Azrail, kendisinin ve ailesinin canlarının, yerlerine rızasıyla can verecek birini bulması koşuluyla bağışlandığını bildirir. Müşfik, böyle birşeyi ne anne babasından ne de karısından isteyebilir.

Geri dönüş yolculuğunda, E5 karayolu levhasını ve yeniden karşısına çıkan Azrail'i görünce onun canlarını orada alacağını anlayarak karısı ve çocuğuyla birlikte arabayı terk edip bir harabeye sığınır ve olanları ailesine anlatır; Azrail'in en başından beri peşlerinde olduğunu, yerlerine can istemesine karşın kimseden bunu isteyemediğini, olabilecekleri kadere bıraktığını ama Azrail'in peşlerini bırakmadığını, Allah'la aralarından çekilmesini istediğini, onunla dövüşeceğini söyler. Azrail, ölümden kaçılmayacağını belirterek Müşfik'in canını almak için harekete geçtiğinde Mary, kocası yerine kendi canını almasını söyleyerek Müşfik'in önüne geçer. Bunun üstüne Müşfik, Azrail'e saldırır. Tam o sırada köyde, Müşfik'in annesi, "Allahım sen onları kazadan koru, alınacak can varsa benimkini al" diye dua eder. Babası da "benimkini de" diyerek annesinin elini tutar ve böylelikle canları alınır. Ölümden kurtulan Müşfik ve ailesi yola devam eder.

Öncelikle, zamansal ve uzamsal düzlemdeki değişiklikler dışında filmde belirgin olan ana değişiklik, Dumrul'un, kuru bir çayın üzerine inşa ettiği ve geçenden otuz üç, geçmeyenden de döve döve kırk akçe aldığı köprüünün anlatıdan çıkarılmasıdır ki bu da Genette'in sözünü ettiği gibi, hikâyedeki eylemleri ve dolayısıyla olayların akışını dönüştürmektedir. Başaran, Dumrul'un inşa ettiği ve herkesi geçmeye zorladığı "köprü"nü yerine "uzun ince bir yol"u, trafik anarşisinin egemen olduğu, Azrail'in kol gezdiği karayollarını koyar. Dumrul, köprü

aracılığıyla, dünyada kendisinden daha güçlü, yürekli ve deli birisinin olmadığını kanıtlama ve şöhretini tüm dünyaya yayma çabası içindedir: “Onun için ki benden deli, benden güçlü er var mıdır ki çıksın benimle savaşsın der idi, benim erliğim, bahadrlığım, kahramanlığım, yiğitliğim Ruma, Şama gitsin, ün salsın der idi” (Ergin 121). Filmde, Müşfik’in, Dumrul gibi bir ün kazanmak iddiasında olduğu elbette söylenemezse de Dumrul’un köprüsüyle Müşfik’in fütursuzca direksiyon salladığı otoyol, toplum üzerinde hükümlanlık kurma ve zorbalık bakımından eş anlamlara sahip görünmektedir. Müşfik, yolculuğun en başından itibaren, son derece dikkatsiz, bencilce ve süratli araba kullanmakta, tehlikeli sollamalar yapmakta, karısının uyarılarına “burada herkes hızlı sürer” diyerek aldırılmamakta, sıkıldığını öne sürerek emniyet kemerini çıkarmaktadır. Nasıl ki “büyüklik, tümgüçlülük ‘delisi’ Dumrul, kendisine itaat etmeyenlere karşı acımasız[saj]” (Saydam 123), her türlü üstünlük ve önceliği kendinde gören Müşfik de hata kendisinde olsa bile hiddetlenerek karşısındakine küfretmekte, Dumrul gibi o da bir anlamda kendi kanunlarını koymaktadır. Dolayısıyla, Müşfik, büyüklenmeci, kendine aşırı güvenen ve kendini dünyanın merkezine koyan bir tutum sergileyerek Dumrul’un köprü aracılığıyla yarattığı dehşet ortamını sürüşüyle yaratmaktadır.

Filmde görülen bir diğer belirgin ayırım, Dumrul’un ölüm meleğiyle tanışmasına vesile olan “iyi güzel yiğit”in anlatıdan çıkarılmasıdır. Saydam’ın belirttiği üzere, “güzel yiğit’in Azrail karşısında düşmüş olduğu çaresizlik, Dumrul için bir tehlikenin, abartılı öz-erki içinde görmek istemediği ölümün habercisi olmuştur”, diğer bir deyişle, “zaman tünelinin

bir yerinde karşılaşacağı sonluluğun taşıyıcısıdır” (128). Başaran, Dumrul’un köprüsünün yanı başında ölen “iyi güzel yiğit”in yerine, yol kenarındaki yanmış ya da kaza yapmış araçlar ile üstü örtülü cesetleri koymuştur. Dumrul’un, yiğidin canını kurtarmak için Azrail’le savaşmak istemesi, insanın yeryüzündeki sonluluğu, ölümlüğünün inkârıdır. Filmde de Müşfik’in, Edirne’den Bodrum’a uzanan uzun yolculukta, karşılaştığı kazalar ve gördüğü cesetlerin suretinde, ölüm denen katı gerçeklikle defalarca yüz yüze gelmesine karşın umarsızca aynı sorumsuz ve hatalı davranışları sürdürmesi de ölebileceğini ve öldürebileceğini aklına bile getirmiyor olması bakımından bir anlamda ölümün yadsınması, ölüm bilgisinin bir kenara atılması olarak değerlendirilebilir. Ancak bu noktada şu soru aklı gelmektedir: Dumrul’da, tektanrılı bir din olan İslam’la karşılaşma sürecinde “yaşamın hâkiminin aynı zamanda ölümün de hâkimi olduğunun” (Saydam 184) henüz benimsenmemiş olması söz konusuysa, bugün, artık “can veren can alan Ulu Tanrı”nın varlığı ve mutlak gücünü içselleştirmiş olması beklenen Müşfik’in bu inkârının arkasındaki asıl etken ne olabilir? Bu noktada, modern insanın, ölüm düşüncesini mümkün olduğunca kendinden uzak tutma çabasında olduğunu söyleyen Zygmunt Bauman’ın görüşleri hatırlanabilir. Bauman’a göre, modernite, “ölümlülüğün yapısını sökmüştür. Yapısöküm ölümü ortadan kaldırmamıştır. Onu, beğenilmeyen, çıplak, önemini kaybetmiş bir durumda bırakmıştır. Ölüm, yaşamın üretilme sürecinde atıktan başka bir şey değildir; yararsız bir artık, becerikli ve yaratıcı oyuncularla dolu zengin, meşgul, kendinden emin dünyada tam bir yabancı. Ölüm, modern yaşamın *Ötekisi*’dir” (174). Bu bağlamda, örneğin Baudrillard, 1976’da

yazdığı “Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm” adlı kitabında eskiden şehrin içinde yapılagelen ve gündelik yaşamın bir parçası olan mezarlıkların zaman içerisinde köy ve kent merkezlerinin dışına taşınmalarına dikkat çekerek mezarlıkların ilk gettolar olduğunu söyler (195). Dolayısıyla, Dumrul’un inkârıyla Müşfik’in inkârı arasında önemli bir fark vardır; Dumrul, ölümün kaçınılmazlığının tam manasıyla farkında olamayarak hareket ederken Müşfik, gördüğü ve bildiği bu katı gerçeği gözünün önünden ve zihninden uzaklaştırmakta, Bauman’ın ifadesiyle söylersek, çöpe, unutulmaya neden olacak şekilde lağımına atmaktadır (174). Sonuç olarak, zaman ve mekân değişikliklerine bağlı olarak oluşan kültürel farklılıklar, karakterlerde de farklılaşmaya neden olmaktadır.

Öyküsel düzlemde iki metin arasında başka dönüşümler de karşımıza çıkar. Tanrı’nın Dumrul’un canını alma kararı, onun, “al kanatlı Azrail’le dövüşmek istemesi üzerine belirirken, filmde, yollarda kol gezen Azrail’in Müşfik’in peşine düşmesi, yaptığı hatalı sollamaların birinde kazaya ve can kaybına neden olmasıyla gerçekleşir. Aslında iki metinde de Tanrı’ya karşı işlenmiş bir suç söz konusudur. Dumrul, Azrail’e diklenirken Tanrı’nın birliğini ve gücünü tanınamakta, Müşfik ise sonu öldürmeye varan büyülenmeci, kendine aşırı güvenen ve aldırılmaz tavırlarıyla, farkında olmasa da bir anlamda Tanrı’yı oynamakta, insanlara ölümü ve yaşamı pay etmekte, arabasının gücünü Tanrısallıkla eşdeğer bir güç olarak görmektedir. Hükmedici, karar verici ve belirleyicidir; Tanrı’nın hiddetini üzerlerine çeken de budur. Öte yandan, ölüm, Dumrul için ancak Azrail’in “ak göğsünün üzerine basıp kon[masıyla]”, Müşfik içinse eski sevgi-

lisi Zeynep’in ölümüyle “gerçek” olmuştur.

Ayrıca üzerinde durulmaya değer bir ayrım da şudur: Dumrul, ölümün soğuk gerçekliğiyle karşılaştığında alttan alıp geri adım atarken, Saydam’ın deyişiyle “narsistik (şişinik) kendiliğın sönmesi” (128) söz konusu olurken, Müşfik, çaput bağlayıp camide dua etse de son ana kadar Azrail’e diklenmeye, onunla mücadeleye devam eder. Dumrul’da olduğu gibi bir “us’lanma” sürecinden söz etmek mümkün değildir. Azrail’in, kazaya neden olduğu ve başkalarının canını aldığı için peşlerine düştüğünü öğrenen Müşfik’in verdiği karşılık ilgi çekicidir: “O kazayı ben yapmadım ki, sen aldın onların da canını”. Müşfik, düşünce ve davranışlarına bir düzen vermediği gibi yaptığı hatayı da kabul etmemekte, sebep olduğu ölümlerde, aslında ebedi bir Tanrının hükmünün belirleyici olduğu inancına yaslanarak kendini temize çıkarmaya çalışmakta, diğer bir deyişle, hayatta kalma adına çeşitli stratejiler geliştirmektedir. Film boyunca da, neden olduğu kazayla ilgili en ufak bir suçluluk hissi duymaz. Aslında ölüm getirenin insan değil, Azrail aracılığıyla Tanrı olduğu inancına filmde başka bir bölümde de değinilmektedir. Müşfik’in yol üzerinde mola verdiği bir yerde, gazetede bir traktörle kamyonun çarpıştığı haberini okuyup “O kadar adamı dolduruyorsun arkaya, cehâlet işte” yorumu yapan bir kişiye diğeri, “Cehâlet değil ecel” karşılığını verir. Sonuç olarak, Başaran, gerek “kazayı ben yapmadım” diyerek Azrail’le pazarlığa giren Müşfik’in, gerekse kazayı “Cehâlet değil ecel” diye yorumlayan kişinin şahsında, insanların sırtından ölüme sebebiyet vermenin ağır sorumluluğunu alan “ecel” / “Azrail” anlayışını eleştirmektedir.

Bu yazıda, öyküsel düzlemde gerçekleşen son dönüştürüm işlemi olarak can yerine can bulma peşinde Dumrul ile Müşfik'in izlediği yollara değinilecektir. Bilindiği gibi, annesi ile babasından can isteyen Dumrul, her ikisinden de "Dünya tatlı can aziz canıma kıyamam" yanıtını alır. Müşfik ise "ben onlar için ölmem, onlar da benim için ölmesinler, sabahı görmek, havayı koklamak benim hoşuma gidiyor, onlar neden mahrum olsunlar" diyerek annesiyle babasından canlarını isteyemez. Dumrul'un anne-babasının canlarını vermemesinin nedeni olan yaşamın tatlılığı, güzelliği, filmde, Müşfik'in annesiyle babasından (ve de eşinden) can isteyememesinin nedeni olacak biçimde dönüştürülmüştür. Dumrul'daki bencil anne-baba ise filmde fedakâr anne-babaya dönüşür, Müşfik'in hiçbir talebi olmasa da "alınacak can varsa benimkini al" diye dua eden yaşlıların canı alınır. Başaran, ne kendinden ve sevdiklerinden ne de Azrail'e diklenmekten vazgeçen Müşfik'in bu inadını, insanın her anını dolu dolu yaşamak arzusu ile ölümü son ana kadar aklına getirmek istememesine dayandırır. Oysa, başlangıçta ölebileceği düşüncesinden çok uzak olan Dumrul, her ne kadar iki durumda da ölümden kurtulmuş olsa da, Azrail göğsüne çöküp onu "hırlattığında" ve sonrasında yerine can bulamadığında mutlak güce boyun eğerek ölüme kucak açar. Müşfik ise son ana kadar "ölümü öldürmeye" çabalamıştır, dönüş yolunda karşısına çıkan Azrail'e süratlenerek çarpması da bu çabasını sembeler niteliktir. Bu da, Bauman'ın, modern insanın ölümlülüğün üstesinden gelemediğine ilişkin görüşünü desteklemektedir.

Bu çalışmada, Dede Korkut'un Deli Dumrul hikâyesinden alınarak *Uzun İnce Bir Yol* filmi içerisine yerleştirilen "ölümden kaçma" / "can yerine can ver-

me" temasının, zaman, coğrafya, karakter özellikleri ve sonuç olarak olay örgüsünde yaşanan dönüşüm işlemi sayesinde yeni metnin bağlamında nasıl yeni bir anlamla belirlediği gösterilmiştir. Başaran, Dumrul'dan yola çıkarak, ölüm fikrini öteleyen, ölüme karşı koyan ve sonuna kadar hayatta kalmanın yollarını arayan Müşfik'in şahsında, modern insanın ölüm bilgisi karşısındaki konumunu beyazperdeye taşımıştır. Bu bakımdan film, sözlü kültür ürünlerinin, Walter Ong'un "ikincil sözlü kültür" çağı olarak nitelendirdiği günümüzde sinema ile nasıl dönüştürüldüğüne ve yapıtların oluşumunda verimli bir kaynak olarak görüldüğüne dair iyi bir örnek oluşturmaktadır.

KAYNAKLAR

- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. Londra: Routledge, 2000.
- Baudrillard, Jean. *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. İstanbul: Bogaziçi Üniversitesi, 2002.
- Bauman, Zygmunt. *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*. Çev. Nurgül Demirdöven. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.
- Saydam, M. Bilgin., *Deli Dumrul'un Bilinci*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.