

# BİR UYARLAMA ÖRNEĞİ OLARAK YERALTI FİLMİ

Eren Yüksel

Ankara Üniversitesi

İletişim Fakültesi

## Öz

Bu çalışmada Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* (2012/1864) adlı kitabından uyarlanan *Yeraltı* filmi (Zeki Demirkubuz, 2012), uyarlamanın kaynak metnin aslına ya da ruhuna uygun olmasını temel alan sadakat ya da ihanet gibi her türlü özcü söylemin ötesinde, iki farklı ifade aracı arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları dikkate almaya olanak sağlayan Bakhtin'in kronotop, diyalojizm, karnaval gibi kavramlarından yararlanılarak analiz edilmektedir. Ayrıca çalışmada romanın filme aktarılması sırasında tercih edilen anlatısal, tematik ve sinematografik unsurlar değerlendirilmekte ve uyarlamanın toplumsal ve siyasal bağlamla nasıl bir ilişki kurduğu ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Çalışmanın amacı, Demirkubuz'un toplumsal bir hiciv metni olan ve hem aydınlanma değerlerine, hem döneminin sınıfsal açıdan katmanlaşmış toplumuna, hem de topluma yabancılaşan bireye eleştiriler sunan romanı filme aktarırken anlatısal, tematik ve sinematografik tercihleriyle ne tür bir söylem ortaya koyduğunu araştırmak ve filmde farklılaşan unsurların toplumsal iktidar ilişkileri, ahlaki otorite ve toplum-birey ilişkisi bakımından ne anlam ifade ettiğini değerlendirmektir.

**Anahtar Sözcükler:** *Yeraltı*, Bakhtin, uyarlama, metinlerarasılık, diyalojizm, kronotop, karnaval.

## *Underground* as an Example of Adaptation

### Abstract

In this study, beyond judgments of loyalty or betrayal when comparing an adaptation of a source text with the original or soul of the source text, *Yeraltı* (*Underground*, Zeki Demirkubuz, 2012), adapted from Dostoyevsky's *Notes from Underground* (2012/1864), is analyzed in light of Bakhtin's concepts, such as chronotope, dialogism, and carnival, which allow one to take into account the similarities and differences between different media and materials of expression. In addition, the study evaluates narrative, thematic, and cinematographic elements during the transfer from novel to film and examines the relationship between an adaptation and its social and political context. The aim of the study is to investigate what kind of discourse Demirkubuz has produced through his narrative, thematic, and cinematographic preferences while adapting the novel, which is a social-satirical text criticizing the values of enlightenment, the class-stratified society of the period, and the alienated individual. The study also examines the meaning of differentiated elements in the film in relation to social power, moral authority, and the society-individual relationship.

**Keywords:** *Underground*, Bakhtin, adaptation, intertextuality, dialogism, chronotope, carnival.

---

Bu çalışma 4 Ocak 2017 tarihinde *sinecine* dergisine ulaşmış, 27 Şubat 2017 tarihinde kabul almıştır.  
erennyuksel@gmail.com

---

## Giriş<sup>1</sup>

Sinema ve edebiyat ilişkisine dair temel tartışmanın, uyarılmanın romanın aslına sadık kalıp kalmaması üzerinden yapılmasının hem edebiyat hem de sinema eleştirisine getirdiği sınırlılıklar konusunda pek çok araştırmacı hemfikirdir (Stam & Raengo, 2005; Casetti, 2005). Sinema ve edebiyat arasında bir hiyerarşi yaratarak sinemayı ikincilleştiren, üretim modundaki farklılıkları ve sinema dilinin olanaklarını dikkate almayan bu anlayış bütün metinlerin metinlerarası alandan beslendiğini göz ardı eden özcü bir bakış açısına dayanmaktadır. Sinema edebiyat eserlerini yeniden yaratırken metinlerarası bir alandan beslenir ve metnin özüne ilişkin bir yaklaşım postyapısalcılığın getirdiği yeni tartışmalar ışığında anlamsızlaşır (Stam & Raengo, 2005). Robert Stam'e göre Bakhtin'in diyalojizm kavramından yararlanan ve metne sadakattense metinsel işaretlerin sonsuz olasılığını vurgulayan Kristeva'nın metinlerarasılık teorisi, Foucault'nun yazarın işlevini önemsizleştiren "söylemin nüfuz eden anonimliği" kavrayışı ve Bakhtin'in yazarın var olan söylemlerin orkestra şefi olduğu düşüncesi bütün sanat dalları için orijinalin önemini azaltmaktadır (Stam, 2005, s. 4). Bakhtin'in bir sözcenin diğer sözcüyle zorunlu ilişkisi olarak tanımladığı ve romanın belirleyici özelliği olarak nitelendirdiği diyalojizm daha geniş, metinlerarasılıkla ilişkili bir bağlamda kültürün bütün söylemsel pratikleri tarafından yaratılan sonsuz ve sınırsız olasılığa, sanatsal metnin içinde konumlandırıldığı ve sadece ayırt edilebilir etkilerle değil aynı zamanda yayılma süreci aracılığıyla metne ulaşan iletişimsel sözler matrisine göndermede bulunmaktadır (Stam, 1992, s. 15). Bu kapsamda orijinal ve kopya arasındaki hiyerarşinin geçersizleştiği ve Bakhtin'in hibrit inşa olarak adlandırdığı artistik ifadenin daima birinin sözcüğünü diğerinin sözcüğüyle karıştırdığı söylenebilir. Bu bakış açısına göre adaptasyon da söylemler, beceriler ve izlere ilişkin bir orkestrasyon, farklı medya ve söylemleri bir araya getiren hibrit inşa olarak değerlendirilmelidir (Stam & Raengo, 2005, s. 9). Robert Stam ve Alessandra Raengo'nun da belirttiği gibi artık söz konusu olan metindeki çelişkiler, aşırılıklar ve çatlaklardır. Önemli olan filmin romanın ruhunu yansıtıp yansıtmamasından çok metni yaratıcı bir gözle değerlendirip değerlendiremediği olmalıdır (2005, s. 9).<sup>2</sup> Dolayısıyla anlatı biliminin temel kavramlarından yararlanarak filmin anlatısal, biçimsel (mizansen, bakış açısı, ses ve müzik kullanımı) ve

<sup>1</sup> Bu çalışma 2-4 Mayıs 2013 tarihinde düzenlenen 14. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı'nda sunulan "Zeki Demirkubuz ve Yeryüzü" başlıklı bildirinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş halidir.

<sup>2</sup> Ayrıca uyarlamaların değerlendirilmesi sürecinde, stüdyo stili başta olmak üzere ideolojik moda, auteur yönetmen, kültürel değerler, yıldız, politik ve ekonomik sınırlılıklar gibi pek çok unsurun da göz önünde bulundurulması gerekmektedir (Stam & Raengo, 2005, s. 46).

tematik özelliklerini belirlemek ve bunları toplumsal ve kültürel bir bağlamla ilişkilendirmek sinema ve edebiyat ilişkisini özcü bir bakış açısından kurtarmak açısından daha doğru bir yaklaşım gibi görünmektedir. Bu çalışma da bu doğrultuda bir çaba ortaya koymayı amaçlamaktadır. Zeki Demirkubuz'un Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* (2012/1864) adlı romanından uyarladığı *Yeraltı* filmini<sup>3</sup> Bakhtin'in diyalojizm, kronotop, karnaval ve metinlerarasılık gibi kavramlarından yola çıkarak değerlendirecek olan çalışma, romanın filme aktarılması sırasında yönetmenin tercih ettiği anlatsal, biçimsel ve tematik değişikliklere odaklanacak ve bunların toplumsal iktidar ilişkileri, ahlaki otorite ve toplum-birey ilişkisi bakımından ne anlama geldiğini araştıracaktır. Bu doğrultuda çalışmanın temel varsayımı, Demirkubuz'un romanı kendi tematik ve biçimsel yönelimi çerçevesinde gözden geçirirken, romanın bireycilik eleştirisini ve sunduğu çokseslilik boyutunu sınırlandırmış olduğudur. Filmde varoluşçu izlekler temel alınırken sınıfsal çelişkiler belirsizleştirilmekte ve iktidar eleştirisi geri plana atılmaktadır.

### Yeraltından Notlar

Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* adlı romanı 19. yy'da ilerleme, modernleşme gibi doktrinlerin ve akıl ve bilime dair inancın üstünlük kazandığı Rusya'da yaşayan 40 yaşlarındaki bir entelektüelin hem dönemin sınıfsal açıdan hiyerarşik, katmanlaşmış Rus toplumuna yönelik gözlemlerini hem de çeşitli felsefi doktrinler üzerine düşüncelerini, yaşamından seçtiği kimi örnek olaylar etrafında sorgulaması üzerine kurulmuştur. Bu sorgulama Aydınlanma teorisyenlerinin iddia ettiğinin aksine,<sup>4</sup> medenileşmenin bireyin iyi ve güzel şeyleri arzulamasını gerektirmediğiyle ilişkilidir.<sup>5</sup> Anı, otobiyografi

<sup>3</sup> *Yeraltı* filmini farklı felsefecilerin görüşlerinden yararlanarak, özellikle Nietzsche ve nihilizm bağlamında tartışan çalışmalar için bkz. Liktor, C. (2016) ve Erbalaban Gürbüz, Ö. N. (2013).

<sup>4</sup> Dostoyevski romanda bunu şu şekilde ifade etmektedir: “aydınlanan insanın gerçek çıkarını görünce kötülük yapmayı hemen bırakıp iyi ve onurlu biri olacağını, çıkarının sadece iyilik yapmakta olduğunu anladığı ve hiç kimse de kendi çıkarına aykırı davranamayacağı için hep iyilik yapmak zorunda kalacağını ilk kim uydurdu?” (2012, s. 23).

<sup>5</sup> Romanın Rus rasyonalizminin temsilcisi olan Nikolay Çernişevski'nin *Ne Yapmalı* (1863) adlı eserine göndermelerle dolu olduğunu ifade eden pek çok eleştirmen, eserin Dostoyevski için anlamı konusunda karşıt fikirler ileri sürmektedir. Bu eleştirmenlerden biri olan Peter Roberts Batı Avrupa'daki kardeşlik hukukunun düşüşe geçmesinden, yeni bireyciliğin ve çıkar etiğinin yükselmesinden rahatsız olan Dostoyevski'nin bu dönemin ürünü olan romana eleştirel bir mesafeyle baktığını vurgularken (2013, s. 397), Marshall Berman, Dostoyevski'nin Çernişevski'nin politik fikirlerine katılmasa da, sinizm karşısında en azından bir şey yapmaya çalışan insanları takdir ettiğini vurgulamakta ve Çernişevski'nin romanında yer alan ve öğrencinin yolda rastladığı subaya yol vermeyip ona çarpmasıyla neticelenen

gibi çeşitli türleri içine alan ve itiraflar biçiminde kaleme alınan roman iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, romanın hem anlatıcısı hem de kahramanı olan yeraltı insanının akıl, bilim, aydınlanma, romantizm ve insan doğası üzerine görüşlerini dile getirmesi üzerinden kurgulanırken, ikinci bölüm kahramanın eski okul arkadaşları, meyhanede karşılaştığı subay, “fahişe” Liza ve uşağı Apollon’la geçmişte yaşadığı olayları anlatmaktadır. İnsanın yalnızca rasyonel bir varlık olmadığı, kendi çıkarına ve yararına olmayan şeyleri de arzulayabileceğinin ifade edildiği romanda kötülük, kıskançlık, haset, hınç, kin, zaaf gibi insan ruhunun karanlık yönlerine dikkat çekilmekte ve insan doğasının anlaşılmaz karakteri vurgulanmaktadır. Bu bağlamda kahramanın acı çekmeye, aşağılanmaya ve küçük düşürülmeye yönelik eğilimleri, Terry Eagleton’ın Dostoyevski romanlarının çoğunda karşımıza çıktığını belirttiği sado-mazoşizm<sup>6</sup> dinamiği tarafından belirlenmektedir. Eagleton’ın da ifade ettiği üzere, Dostoyevski’nin romanlarında ister memur isterse toprak sahibi, soylu rolünde sunulsunlar kendi yozlaşmalarını hem başkalarına saldırarak hem de kendilerini şiddetli bir cezalandırmaya tabi tutarak gösteren karakterler, tuhaf ve gülünç bir şekilde davranmakta, sıklıkla “acılı bir alçalma deneyimi” yaşamaktadırlar (2012, s. 231). İnsanlarla tahakküm içeren ilişkiler kuran yeraltı insanı da, ya kendisini küçük düşürecek eylemlere girişmekte, insanlara boyun eğmiş gibi görünerek içten içe bir hınç beslemekte ya da onları kendi otoritesine tabi kılmaya çabalamaktadır. Öteki insanların yüksek mevki sahibi olmaya, para kazanmaya ve şöhretli olmaya yönelik hırslarını küçümserken eş zamanlı olarak kendisinin de en az onlar kadar hatta onlardan daha kötü, aşağılık ve ahlaksız olduğunu ifade etmektedir. Kahramanın yeraltında yaşamasının nedeninin yalnızca toplum tarafından dışlanmasıyla değil, aynı zamanda topluma yabancılaşmasıyla ilgili olduğu açığa çıkmaktadır. Bu bağlamda, romanın Rene Girard’ın da belirttiği üzere romantik eleştirmenlerin nitelendirdiği biçimde varoluşçu özgürlük ve isyanın bir örneği olarak görülemeyeceği<sup>7</sup>, Dostoyevski’nin kahramanı ile alay ettiği, bireyci iddiaları

---

karşılaşma sahnesinin Dostoyevski’ye ilham verdiğini belirterek, *Yeraltından Notlar*’da Dostoyevski’nin bir memur ve subay arasında gerçekleşen karşılaşma ve çarpışma sahnesini daha gerçekçi ve devrimci biçimde ele aldığını savunmaktadır (2016, s. 295-296).

<sup>6</sup> Freud’dan hareketle, bu durumu süper egonun sadizminin ve egonun mazoşizminin aynı etkileri üretmek üzere bir araya gelmesi olarak tanımlayabiliriz (2013, s. 406).

<sup>7</sup> Arnold Hauser’e göre Dostoyevski’nin başta *Yeraltından Notlar* olmak üzere romanlarındaki kahramanlar sınırsız bir özgürlüğün acısını çekmekte, bencillik ve bireyselliğin kıyısında yok olup gitme tehlikesiyle savaşmaktadır. Hauser’in deyişiyle; “Dostoyevski’nin bireyciliğe karşı gelmesi, usçu ve özdekçi Avrupa’yı eleştirmesi, insanlar arasındaki dayanışmayı ve sevgiyi yüceltmesi, Flaubert’in nihilizmine varacak olan bir gelişimi engelleme çabalarından başka bir şey değildir” (2006, s. 307).

yerle bir ettiği ve romanı acı ama aynı zamanda gülünçlükler içeren bir hiciv metni olarak kurguladığı söylenebilir (2001, s. 210-211).<sup>8</sup> Girard'ın deyişiyle; "Akılcı, romantik ve 'varoluşla ilgili' soyutlamaların ardında saklanan hakikattir yeraltı. Yeraltı zaten var olan bir hastalığın ağırlaşması, ortadan kalktığı sanılan bir metafiziğin kanserli hücreler gibi çoğalmasındır. Yeraltı, kişinin soğuk akılcı mekanizmalardan aldığı ölçü değildir. Bize kurtuluşu getirecekmişçesine dalmamak gerekir ona" (2001, s. 210). Benzer biçimde Dostoyevski'nin romanda modern burjuva insanının yalnızlığını konu aldığını belirten Georg Lukács da romanın bu durumu idealize etmek yerine çıkmaz bir yol olarak sunduğunu vurgulamaktadır (1986, s. 71).

Romanda karakterin arzuları ve hedefleri net bir biçimde tanımlanmamaktadır. Yeraltı insanı geçmişle ilgili bazı itiraflarda bulunacağını söylese de, kendisiyle ve yaşadığı olaylarla ilgili çelişkili yorumlarda bulunarak, aynı cümle içinde iki karşıt fikri dile getirerek ve sıklıkla yalan söylediğini ifade ederek okuyucunun hem onun hakkında hem de anlatı hakkında sabit bir yargıya varmasını güçleştirmektedir. Bu durum da hem romanın karşıt seslerden oluşan çoğulcu bir yapıya kavuşmasını sağlamakta hem de anlatıcının güvenilirliğini zayıflatmaktadır. Bu kapsamda karakterin bir subay tarafından küçük düşürülmesine dair anlattığı öykünün, anlatıcının güvenilmezliğine dikkat çeken önemli örneklerden biri olduğu ifade edilebilir (Stam, 2005, s. 198). Karakter intikamını planlı biçimde kurguladığı çarpışma gösterisiyle aldığını ve subayla eşit hale geldiğini söylese de, romanda subayın onu gördüğüne ve varlığının farkına vardığına ilişkin hiçbir geçerli kanıt sunulmamaktadır. Okuyucuyla karşılıklı konuşma üslubuna yaslanan roman hem anlatıcının kendi düşüncelerini hem de kendisini öteki insanların yerine koyarak onların cevaplarını dile getirmesi bağlamında Bakhtin'in diyalojik ve çokseslilik olarak adlandırdığı bir yapıya karşılık gelmektedir. Bakhtin'in Dostoyevski'nin romanlarına dair saptamaları *Yeraltından Notlar* özelinde de geçerlidir. Dostoyevski'nin romanlarının çok katmanlı olduğunu ifade eden Bakhtin, her seste rekabet halindeki çelişkili öteki sesin duyulabileceğini belirterek, her ifadede bir çatlağın ve başka çelişkili bir ifadeye geçme hazırlığının söz konusu olduğunu vurgulamaktadır (2004, s. 79). Bakhtin'in deyişiyle; "Bir karakterin her deneyimi, her düşüncesi içsel olarak diyalojiktir, polemikle yüklüdür, mücadeleyle doludur ya da aksine kendi dışından gelecek esinlere açıktır -ama hiçbir durumda yalnızca kendi nesnesi üzerinde

<sup>8</sup> Romanın sonunda, kahramanın itirafı da bu durumu ifade etmektedir: "Yani bu, edebi eserden ziyade, günahlarımın kefareti ödemedim. Bir köşeye çekilip ahlak bozukluğumla bütün bir ömrü nasıl heba ettiğimi, kötücül, boş gururum yüzünden yaşayan alemle her türlü bağı keserek nasıl yeraltına çekildiğimi uzun bir öykü gibi anlatmanın hiçbir ilginç yanı yok elbette" (Dostoyevski, 2012, s. 138).

yoğunlaşmış değildir; sürekli başka bir kişiye bir yan-bakış eşlik eder ona. Dostoyevski'nin sanat biçimine bürünmüş bir bilinçler sosyolojisi sunduğu söylenebilir” (2004, s. 81).

Son olarak romanın tematik yapısına bakıldığında ise üç temel izleğin ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Bunlardan ilki “Tek başınayım, ama onlar hep birlik” biçiminde sunulan toplum karşısındaki bireydir. İkincisi akıl ve bilime duyulan inançla arzular arasındaki karşıtlıktır. Sonuncusu ise bununla da bağlantılı olarak sunulan ahlaki doğru ve yücelik karşısında duyulan öfke ve bilinçli biçimde onu tahrip etme isteğidir.

### **Yeraltı Filminde Metinlerarasılık ve Diyalojik Söylem**

Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* romanından uyarlanan filmin pek çok noktada romandan farklılaştığı görülmektedir. Filmin olay örgüsü memurluk yapan ve ailesinden kalan bir apartman dairesinde tek başına yaşamını sürdüren Muharrem'in eski okul arkadaşlarıyla, karşılaştığı “fahişeyle” ve gündelikçi Türkan'la ilişkisi üzerinden yapılandırılmaktadır. Bu bağlamda yeraltı insanının intikam almayı planladığı, kendisinden daha üst bir sınıfa mensup subay anlatıdan çıkarılmış ve uşak Apollon'un yerine de anlatıya gündelikçi Türkan karakteri ilave edilmiştir. Ayrıca 19. yy.'da St. Petersburg'ta geçen roman 2000'ler Türkiye'si'ne uyarlanmış, dolayısıyla anlatıcının Rus toplumuna yönelik gözlemlerinin yerini Türkiye'nin toplumsal hafızasına kayıtlı bazı kültürel, politik ve toplumsal olaylar almıştır. Bunları metinlerarasılık kavramıyla da değerlendirmek mümkündür. Film hem kaynak roman hem de yönetmen ve oyuncu gibi dinamiklerle bağlantılı birçok farklı metni aynı anda düşünmeyi gerektirmektedir. Uyarlamada *Yeraltından Notlar* romanının yanı sıra, Dostoyevski ve Nietzsche<sup>9</sup> gibi düşünür ve edebiyatçıların fikirlerine, eserlerine göndermede bulunulmakta ve Demirkubuz'un önceki filmlerinden itibaren takipçisi olduğu varoluşçu izlek derinleştirilmektedir. Ayrıca *auteur* yönetmenlerden biri olarak görülebilecek Demirkubuz'un önceki filmlerinden sahneler alıntılanmasının yanı sıra kullandığı bazı tematik ve biçimsel unsurlar tekrarlanmaktadır. Muharrem ağlayarak *Masumiyet* (1997) filminden bir sahneyi izlemekte, Üçüncü Sayfa (1999) ve *Yazgı*'da (2001) olduğu gibi bir cinayet planı yapılmakta, açık kalan kapı, televizyon ve sessiz çocuk gibi bazı motifler kullanılmaktadır. Bu filmlerde olduğu gibi yoksulluktan kurtulmak için cinayeti göze alan bir kadın karakter karşımıza

<sup>9</sup> Zeki Demirkubuz filmle ilgili yaptığı röportajlardan birinde, filmde de romanda olduğu gibi insan doğasına ilişkin bir kavrayıştan yola çıktığını belirtmekte ve Nietzsche'nin “Onlar hep birlikte, bense tek başınayım” ve “İnsan akli olduğu kadar akıl dışı bir varlıktır” gibi ifadelerinin romanı yorumlarken onun üzerinde etkili olduğunu vurgulamaktadır (Aytaç vd., 2012, s. 28-29).

çıkılmaktadır. Genel olarak uzun, sabit planlardan yararlanılması ve ölü zamanların kullanılması filmin temposunu yavaşlatmakta ve yaşanan anın uzatılmasını sağlamaktadır. Kapı eşiklerinin filmdeki çerçevelenmelere dahil edilmesiyle ve iç mekân çekimlerinde kimi zaman üst açının kullanılmasıyla ise karakterin var olan mekâna sıkıştırılması mümkün kılınmaktadır. Ayrıca Muharrem yönetmenin diğer filmlerindeki zayıf iradeli erkek karakterlerin yanı sıra Türkiye sinemasındaki kaybeden ya da tutunamayan pek çok erkek karakterle ortaklık taşımaktadır. Örneğin Muharrem de *Anayurt Otel*i'ndeki<sup>10</sup> (Ömer Kavur, 1986) Zebercet gibi ailesinin ölümüyle birlikte yalnız kalmıştır ve varoluşsal bunalımlar yaşamaktadır.<sup>11</sup> Ancak, Muharrem'in Zebercet'ten farklı olarak, toplumdan onay görme arzusunda sıyrıldığı ve kötülükle ilişkisini farklılaştırdığı görülmektedir (Ökten, 2012, s. 74; Yücel, 2012, s. 84).

Türkiye'deki sinema ortamı ve başarının ödülle eşitlenmesi ise Zeki Demirkubuz'un ironik söylemi aracılığıyla dile getirilmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes Film Festivali'nde aldığı ödül bir edebiyat ödülüne, *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filmi ise *Ankara Sıkıntısı* romanına dönüştürülmüştür. Ayrıca Cevat'ın ödül konuşmasıyla Nuri Bilge Ceylan'ın ödülünü Türkiye'ye adadığı Cannes'daki konuşması hatırlatılmakta ve bir tür ikirciklik/sahnelik duygusu yaratılmaktadır. Bunların yanı sıra esprili bir dille dönemin toplumsal ve siyasal kimi olaylarına da göndermeler yapılmaktadır. Politikacılara karşı düzenlenen ve toplumsal muhalefeti ifade eden yumurtalı protesto Muharrem'in kendisini rahatsız eden komşularının camına yumurta ve patates atıp kaçması biçiminde kendisine yer bulmaktadır. Yine Reha Erdem'in *Kosmos* (2010) filmindeki kuş sesi çıkaran insanlar filmde Muharrem'in apartmanda, otel odasında ya da otobüste ulumasıyla ve hırlamasıyla kesişmektedir. Son olarak ise Engin

<sup>10</sup> Bu iki film arasında kurulan paralelliklerin yanı sıra Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* ve Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i romanları arasında da benzerlik olduğu söylenmiştir. Örneğin Nurdan Gürbilek Dostoyevski'nin romanındaki yeraltı insanı ile Yusuf Atılgan'ın romanındaki Zebercet karakteri arasında, yeraltında olmak bağlamında bir paralellik kurulabileceğini ifade ederken arzu ve iktidarsızlığın yarattığı hınç duygusunun iki karakter için de belirleyici olduğunu altını çizmektedir. Yusuf Atılgan'ın Fransız varoluşçuluğunun yanı sıra Dostoyevski'den de etkilendiğini ileri süren yazar, Atılgan'ın Zebercet'i "başkalarının eline düşme" endişesinin, başkaları tarafından yargılanma korkusunun, başkalarından özgürleşme isteği kadar onlardan bir türlü kurtulamıyor olmanın yarattığı bir gerilimden de yapıma yeraltının içine yerleştirildiğini" vurgulamaktadır (Gürbilek, 2013, s. 162). Yazara göre Zebercet'in "hayali vuslatlar kadar hayali intikamlara yatkınlığı" da yeraltı insanını anımsatmaktadır (Gürbilek, 2013, s. 165).

<sup>11</sup> Nazlı Ökten, "Zebercet ve Muharrem: Türk Sinemasında Tuhaf Eril Figürler" başlıklı yazısında, patriarkinin krizlerini ifade etme ve erkek dünyasının sırlarını paylaşma çerçevesinde bu iki karakter arasında ortaklık kurulabileceğini belirtmektedir (2012, s. 66-67).

Günaydın'ın daha önce canlandırdığı rollere göndermede bulunduğu söylenebilir. İzleyici Muharrem'i daha önce hesapçı, kurnaz, tekinsiz olmak üzere pek çok karaktere bürünen Günaydın'ın önceki karakterleriyle birlikte okumaktadır. Muharrem'in temizlikçi kadına yaşlı adamı öldürmesi için akıl vermesi, *Vavien* (Yağmur Taylan & Durul Taylan, 2009) filminde karısını öldürme planları yapan Celal'i akla getirmektedir. Ancak Demirkubuz'un bu filminde bütün bu alıntıları, daha önceki filmlerinden farklı olarak esprili bir dille ele aldığı, insan ilişkilerindeki ikiyüzlülük ve acımasızlığı trajediden daha çok absürd bir anlatım ve parodi çerçevesinde değerlendirdiği görülmektedir.

*Yeraltından Notlar*'ın filme uyarlanması sırasında karşımıza çıkan önemli değişikliklerden bir diğeri, romanın diyalojik yapısıyla ilişkilidir. Robert Stam'e göre *Yeraltından Notlar*'ı adapte etmenin zorluklarından biri nevrotik anlatıcının/kahramanın içsel diyalojik söyleminin temsil edilmesinden kaynaklanmaktadır. Yazar romandaki olayların çoğunun ruhsal ve söylemsel nitelikli olmasının adaptasyonu güçleştirdiğini ifade etmektedir (2005, s. 201). Stam'in bu düşüncesine paralel olarak, filmde romandaki diyalojik söylemin bir ölçüde kesintiye uğratıldığı görülmektedir.<sup>12</sup> Romanda anlatıcının gerçekleri söyleyip söylemediğine ilişkin sıklıkla şüpheye düşülmesine karşın, filmde Muharrem'in hayalleri/arzuları/fantezileri ve gerçekler arasında daha net ayırım yapılması filmin diyalojik yapısını zayıflatmaktadır. Karakterin diğer görüşlerle çok fazla hesaplaşmaya girdiği görülmemekte, anlatıcının düşüncelerine ya da hayallerine erişim olanağımız, anlatının absürd niteliğini pekiştiren birkaç sahne dışında üst ses kullanımıyla ve diğer karakterlerle olan diyaloglarıyla sınırlandırılmaktadır. Ancak zaman zaman sunulan görsel kompozisyonlar ve mizansen, karakterin içsel çatışmalarının ve çelişkilerinin dile getirilmesini sağlamaktadır. Örneğin eski okul arkadaşlarıyla yemek yediği lokanta sahnesinde karakterin düşündükleri ve söyledikleri arasındaki ikilem, tek planda çekilen sahnenin iki farklı (önce hayali ve sonra gerçek) versiyonunun sunulması aracılığıyla

<sup>12</sup> Tül Akbal Süalp de yönetmenin *Yeraltı*'ndan önce çektiği filmlerle ilgili yazdığı bir değerlendirme yazısında, yönetmenin sinemasındaki karakterler ile Dostoyevski'nin romanındaki küçük insanlar arasında benzerlik kurmakta ve Demirkubuz'un Dostoyevski'den farklı olarak karmaşık katmanlı ve çok sesli karakterler yaratamamasının yönetmenin sinemasındaki temel eksikliklerinden biri olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre Dostoyevski'nin romanları Bakhtin'in belirttiği üzere çoksesli ve diyalojik bir dil kullanırken -karakterlerin içsesleriyle aykırı ve kışkırtıcı tartışmalar üretilmektedir- Demirkubuz "monologla öfkeli bir kadersizliği anlat(maktadır)" (2009, s. 141-142). Fırat Yücel ise Bakhtin'in *Yeraltından Notlar* üzerine saptamalarını dikkate alarak, çok sesli bir itiraf olarak nitelendirilen romanın aksine acı çekmekten haz almayı erdemmiş gibi sunan, diğer karakterleri Muharrem'in yeraltına çekilişini haklılaştıracak biçimde kullanan filmin tek sesli bir anlatıya dönüştüğünü vurgulamaktadır (2012, s. 86).



vurgulanmaktadır. Gerçeklik algısı karakterin söylediği bazı şeylerin zihninin bir dışavurumu olduğunun anlaşılmasıyla bozulmaktadır.<sup>13</sup> Ayrıca karakterin uyuduğu sırada tıkırtı sesi işitilmesi, genellikle baş aşağı yatması, aniden korkuyla uyanıp gözlerini açması ve derin derin nefes alıp vermesi gibi eylemleri huzursuz dünyası hakkında bilgi vermektedir. Onu çevresindeki topluluk yaşamından yalıtın ve genelde diğer karakterlerle arasında hep bir mesafe olduğu izlenimi yaratan yakın çekimlerine zaman zaman eşlik eden geniş açılı objektif, karakterin net, çevresindeki figürlerin/nesnelerin flu olduğu (ya da bunun tam tersinin geçerli olduğu) görüntü kompozisyonları, sıklıkla baş aşağı yatarken üst açıdan çekilmesi, kimi zaman ayna ve penceredeki yansımalar aracılığıyla imgesinin çift hale getirilmesi karakterin grotesk bir görünüm kazanmasına neden olmaktadır. Kusarken, hırlarken, ulurken, kendini koklarken ve mastürbasyon yaparken görüntülenmesi de bu grotesk görünümü pekiştirmektedir. Bakhtin'in karnaval yaşamının özellikleri arasında saydığı altüst edici bedensel işlevler<sup>14</sup> filmde toplumsal normların ve ahlak kurallarının bilinçli biçimde dışına çıkılmasıyla karşılığını bulmaktadır. Tuhaf ve gülünç davranışlarda bulunmak, kendisini küçük düşürmek toplum dışı kalan karakterin gösterisine dönüşmektedir. Ayrıca filmde her tür resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama ve kabalıkla ihlali ve yüksek kültür ile aşağı kültürün iç içe geçmesi gibi karnavaleskin diğer özellikleri de (Bakhtin, 2005) cisimleşmektedir. Ancak karnaval yaşamı Bakhtin'in düşüncesinde daha çok alt sınıfların üst sınıflar karşısındaki direnişi ve iktidara yönelik başkaldırısı çerçevesinde değerlendirilmesine karşın -bütün hiyerarşilerin tepetaklak edildiği ve tersine çevrildiği karnaval ortamında herkes eşit statüdedir- burada sınıfsal bakış açısından ve otoriteye yönelik doğrudan bir eleştiriden farklı olarak, genel anlamda toplumsal düzenin yıkımını temel alan anarşist, bireyci bir yönelimin benimsendiği görülmektedir. Bu bağlamda groteskin de tam olarak halk kültürü unsurlarıyla şekillenen, topluluk yaşamını ve gülmenin yaşamı yenileme özelliğini temel alan Ortaçağ ve Rönesans dönemindeki işleviyle karşımıza çıkmadığı, “tüm derinliği, karmaşıklığı, tüketilemez kaynaklarıyla

<sup>13</sup> Demirkubuz'un restoran sahnesinde kullandığı fantezinin bir benzerinin Gary Alan Walkow'un *Yeraltından Notlar* (1995) uyarlamasında da karşımıza çıktığı, yönetmenin de kahramanın olası tutum ve davranışlarını gösteren sahneler kurguladığı söylenebilir (Stam, 2005, s. 207).

<sup>14</sup> Karnaval yaşamının diğer özellikleri ise şu şekilde sıralanabilir; tüm hiyerarşik ilişkilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel aşırılıklara yönelik iştahın kutsanması. Karnaval zamanında her şey eşit kabul edilmekte, görgü kurallarının bağlayıcılığından uzaklaşmaktadır. Ayrıca karnaval yaşamının gülme biçiminde barındırdığı direniş ve başkaldırı gücü, yüksek kültür ile aşağı kültür arasındaki sınırlarda gedikler açmaktadır (Bakhtin, 2005).

öznel insanın içsellığı(ni)” keşfeden, bedensel hayatın yeme içme, çiftleşme ve dışkılama gibi imgelerinin yeniden hayat veren güçlerini yitirerek tüm kabalığıyla ele alındığı romantizm dönemindeki grotesk anlayışına yaklaştığı ifade edilmelidir (Bakhtin, 2005, s. 67, 72).

Filmde de Dostoyevski’nin romanında olduğu gibi her şey birbirinin zıddının sınırında bulunmakta (Bakhtin, 2004, s. 249; Hauser, 2006, s. 311), komedi ve trajedi, iyilik ve kötülük, deha ve delilik, vicdan ve vicdansızlık, yüceltme ve aşağılama, utanç ve kibir, mazoşizm ve sadizm, felsefe ve popüler kültür gibi karşıtlıkların iç içe geçmesi çokanlamlılığa zemin hazırlamaktadır. Bu tarz bir araya gelişler ve çelişkili kodlamalar daha önce de belirtildiği üzere filmin karnavalesk yapısının bir özelliği diyebileceğimiz her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alayı, görgü kurallarının/ahlaki kuralların dışına çıkılmasını mümkün kılmakta ve anlatının absürd niteliğini pekiştirmek için kullanılmaktadır. Romanda karakterin eve kapanıp günlerce okuması ve hayal kurması gibi entelektüel kimliğinin dışavurumu olan eylemler, filmde karakterin önce Nietzsche’nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabını okuması, ardından *Masumiyet*’i izlerken ağlaması ancak hemen arkasından gözlük takarak vurdulu kırdılı üç boyutlu bir aksiyon filmi izlemesi ve spor salonuna giderek kadınları dikizlemesi biçiminde peş peşe tutarsız, bir duygudan diğerine hızla salındığı çelişkili eylemleriyle yer değiştirmektedir. Yüksek kültür ve aşağı kültürün bir araya getirilmesini mümkün kılan bu tarz sunumlar, ciddi olan şeylerin gülünleştirilmesini cisimleştirmektedir (Bakhtin, 2001). Yine Bakhtin’in Dostoyevski’nin yapıtlarının neredeyse tümünde etkili olduğunu belirttiği, karnavallaşmış edebiyatın örneklerinden biri olarak nitelendirdiği *Menippos Yergisi*’nin (2001, s. 258-259) tuhaf davranış, sefalet doğalcılığı gibi kimi özelliklerinin de karşımıza çıktığı görülmektedir. Bakhtin’in hakikatin serüveninin batakhanelerde, genelevlerde, meyhanelerde gerçekleşmesi ve fikir kişinin dünyevi kötülük ve ahlaksızlıkla, bayağılıkla karşılaşması çerçevesinde yorumladığı sefalet doğalcılığı (2001, s. 228) Muharrem’in “Birbirinden karanlık yerlerde dolaşıyor, çirkin ve utanç verici şeylere karşı dayanılmaz istek duyuyordum”, “Ufak çaplı fuhuş alemi yarattım”, “Başımda krallığımın tacı yeraltına dönüyordum” ve “Çamura batmanın bile bir anlamı olmalıydı” gibi sözleri aracılığıyla ve gece, geç saatlerde gezindiği karanlık, izbe mekânlar ve birlikte olduğu seks işçileriyle görünür kılınmaktadır. Ayrıca romanda evinden çıkmayarak kendisini topluluk yaşamından izole eden karakterin, filmde kimi zaman insanlarla iletişim kurmaktan kaçındığı, kimi zamansa teklifsizlikle onların mahremiyetini ihlal ettiği, görgü kurallarının dışına çıktığı; örneğin bir partideki yüksek sesli müzikten rahatsız olup komşularının camına yumurta ve patates attığı, otobüste başkalarının tuhaf bakışlarına aldırmadan uluduğu ya da gözlerini kendisiyle alay ettiğini

düşündüğü ofisteki diğer memurların üzerine diktiği görülmektedir. Robert Stam'ın, Nicolas Sarquis'in yönetmenliğini üstlendiği bir başka *Yeraltından Notlar* uyarlamasındaki (*The Underground Man*, 1981) kahraman için yaptığı tespit, Muharrem'le de ortaklık taşımaktadır. Zeki Demirkubuz'un filminde de yeraltı insanı sinik numarası yapan, hayal kırıklığına uğramış bir idealistten çok ıslah olmaz bir sinik olarak sunulmaktadır (Stam, 2005, s. 201).

Filmdeki anlatıcı güvenilirlik bakımından romandaki anlatıcıdan farklılaşmaktadır. Romanda anlatıcının gerçekleri söyleyip söylemediğine, kendi paranoyalarını dile getirip getirmediğine ilişkin bir belirsizlik yaratılırken (Stam, 2005, s. 194)<sup>15</sup> filmde hem yakın ve ayrıntı çekimler hem üst ses kullanımı aracılığıyla karakterin her tür eyleminin, düşüncesinin ve hayalinin tanıdığı olan izleyicinin onun, etrafındaki olaylara ya da kişilere ilişkin yargılarını paylaşması sağlanmaktadır. Gündelikçinin daha önce öldürmeye çalıştığı yaşlı ev sahibiyile servetine konmak için evlendiğinin, ödül alan Cevat'ın aslında bir fikir hırsızı ve arkadaşlarının “başarıya tapınan yalakalar” olduğunun vurgulandığı sahnelerde olay örgüsü ve mizansen aracılığıyla izleyicinin Muharrem'le özdeşleşmesi mümkün kılınmaktadır. Söz konusu sahnelerde ödül alan Cevat'ın topluluk adına konuşurken diğerlerinin onun her söylediğini onaylaması, arkadaşlarının Muharrem'i dışlaması, karakterin entelektüel birikiminin onlardan üstün kılınması iç sesi duyulan Muharrem'in onlar üzerinde bir tür ahlaki ve entelektüel otorite kazanmasını sağlamak ve filmin diyalojik yapısını zayıflatmaktadır.<sup>16</sup>

### **Yeraltı Filminde Zaman-Mekân İlişkisi**

Roman ve film arasındaki farklılıkları ele alırken üzerinde durulması gereken bir diğer nokta da Bakhtin'in kronotop kavramı aracılığıyla değerlendirilebilecek zaman ve mekân arasındaki ilişkidir. Bakhtin'in kavramlarının çoğunlukla romanla ilişkili geliştirilmesine karşın uyarlamaları aydınlatmaya da yardımcı olduğunu ifade eden Robert Stam ve Alessandra Raengo'nun belirttiği üzere kronotop, roman ve filmdeki yer ve zamana ilişkin özellikleri tarihselleştirmeye imkan sağlamakta, zaman ya da yer arasında herhangi bir tercihten kaçınmaktadır (2005, s. 26). Kısaca zaman ve

<sup>15</sup> Bakhtin'e göre Dostoyevski'yi bir romancı olarak özgün kılan nokta, romanlarını çok sesli diyaloglar biçiminde kurmasıdır. Kahramanları, dünyaya ve yaşama ilişkin özgün bir bakışı olan ideologlardır. Romanlarında anlatıcı sesiyle kahramanın sesi aynı düzlemde bir araya gelmekte, hiçbirine fazladan otorite sağlanmamakta, roman çok sesli bir özgürlük ortamı sunmaktadır (aktaran Irzık, 2001, s. 10-11).

<sup>16</sup> Fırat Yücel'in de belirttiği üzere filmde kurulan bu tip ilişkiler Muharrem'in insana yönelik güvensizliğini doğrulayan ve yeraltına çekilişini meşrulaştıran bir içerikle sunulmakta ve Muharrem'in öznel bakışından paranoya ya da kuruntu yaptığına dair de herhangi bir imada bulunulmamaktadır (2012, s. 86).

uzam arasındaki içkin ilişki olarak tanımlanabilecek kronotop, hem mekân zamanının maddileştirilmesini mümkün kılmakta hem de anlatının temel örgütlenmesini gerçekleştirmektedir (Bakhtin, 2001, s. 315-316). Ayrıca anlamın biçimlendirilmesi, romanın anlatısal olaylarının örgütlenmesi, karakterin şekillendirilmesi ve anlatı düğümlerinin birleştirilmesi hususunda önemli iş gören kavram karşılaşma, yol ve eşik gibi çeşitlere ayrılmaktadır. Karşılaşma kronotopunda zamansallık, duygu ve değer yoğunluğu etkili olurken, karşılaşmayla bağlantılı ve daha düşük dereceli duygu yoğunluğuyla karakterize olan yol kronotopunda hem aralarında mesafe olan hem de toplumsal olarak ayrıışan insanların bir araya geldiği, yeni başlangıçların ya da bitişlerin hayata geçtiği ya da zıtlıkların, çelişkilerin iç içe geçtiği görülmektedir (Bakhtin, 2001, s. 316-317). Eşik kronotopu ise daha çok eğretilmeli ve simgesel şeylerle ilgilidir; yaşamdaki dönüm noktaları ve kopuşlarla, karar anlarıyla, krizlerle ve hatta “bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşğin ötesine adım atma korkusuyla” bağlantılandırılmaktadır. Bakhtin’in deyişle, bu kronotopta “zaman temelde ansaldır; sanki hiç süresi (duration) yokmuş ve biyografik zamanın normal seyrinin dışına çıkmış gibidir” (2001, s. 322).

Stam vd. Bakhtin’in sinemaya referansta bulunmasa bile onun kategorilerinin mekânsal ve zamansal göstergelerin tek bir bütünde kaynaştığı sinema için de uygun olduğunu ifade etmektedir. Yazarlara göre Bakhtin’in “zamanın yoğunlaştığı, ete kemiğe büründüğü, sanatsal olarak görünür olduğu” bir yer ve “mekânın sorumlu ve zamanın, hikâyenin ve tarihin hareketlerine duyarlı olduğu” bir yer olarak roman tanımlaması bazı açılardan edebiyattan daha fazla sinemaya uygundur (2008, s. 217-218). Stam ve Raengo da filmsel analiz için kronotopun kapsamının genişletilebileceğini ve sinemada üç unsur arasındaki etkileşime göndermede bulunulabileceğini belirtmektedir. Bunlar filmdeki dekor, zaman ve mekâna ilişkin düzenlemeler olarak sıralanabilir. Örneğin kara filmdeki barlar, salonlar ve şehrin caddeleri dekoru ifade ederken, Ray’in sinemasındaki yavaş ritim zamana ve Welles’in eğik (oblique) açısı ya da Godard’ın düzleştirilmiş (flattened) perspektifi uzamsal artikülasyona karşılık gelmektedir (2005, s. 27). Vivian Sobchack de kronotopu kara filme uyarladığı “Lounge Time: Post-War Crises and Chronotope of Film Noir” başlıklı yazısında, kara filmdeki kronotopun,<sup>17</sup> savaş sonrasındaki değerlerin krizini ifade eden zaman-mekân olarak ortaya çıktığını ifade etmektedir. Sobchack’e göre bu filmlerde kokteyl salonu, gece kulübü, otel ve yol üstü

<sup>17</sup> Sobchack’a göre bu filmlerde kronotop sadece olaylar için uzam-zaman açısından bir fon işlevi görmemekte, aynı zamanda anlatı ve karakterin insan eyleminin zamansallaşması olarak ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır (aktaran Stam, 2008, s. 218).

kafenin kiralık mekânı ile evcimen, güvenli ev dünyası arasında karşıtlık kurulmaktadır. Kara-filmdeki kronotop, ekonomik tutarlılık ve evcimenliğin parçalandığı savaş sonrası bastırılmış histeriyi sapkın biçimde kutsamaktadır (aktaran Stam vd., 2008, s. 218).

Bu bağlamda *Yeraltı* filminin uzamı, karakterin yalnızlığını, tekdüze, sıkıcı, izole yaşamını ifade etmek üzere tasarlanan apartman dairesi; saatin geçmek bilmediği, demir parmaklı pencereleriyle kısırılmışlık ve hapsedilmişlik hissi uyandıran memuriyet yaptığı ofisi; kâh mum ışığıyla kâh florasanla aydınlatılan ikinci sınıf bir otel odası; arkadaşlarıyla buluştuğu şık ve nezih bir restoran; yanlışlıkla gittiği ve rezalet çıkardığı lüks bir otel; üst açıdan çekilen ve sarmal şeklinde sunulan, ofise gidip gelirken kullandığı merdivenler ve filmin tamamına hâkim olan yavaş ritmin aksine kısa kesmelerle, yanıp sönen ışıklarla görüntülenen, kapı açılma/kapanma sesinin hatta kapının gıcırdaması gibi rahatsız edici seslerin işitildiği geceleri gizlice gezdiği karanlık, kuytu sokaklar ve pavyon, gece kulübü gibi tekinsiz ortamlar olarak sunulmaktadır. Ayrıca filmde karşılaşma kronotopu ve eşik kronotopu gibi zaman-mekânların önem kazandığı görülmektedir. Karşılaşma kronotopu anlatının düğüm noktalarını belirlerken, olayların esas olarak romandaki gibi epik zamanın ve biyografik zamanın üstünden atlandığı kriz anları ve felaketin patlak verdiği eşik kronotopunda ve ikamesi yemek odası olan kamusal alanda (Bakhtin, 2001, s. 275) yoğunlaştığı görülmektedir. Filmin zaman-uzamında sürekli tekrar eden olaylar -kahraman belgesel izler, yumurta yer, uyur, uyanır, temizlikçi gelir, kahvaltı yapar, daireye gider- kahramanının rutin yaşamının dengesini sarsan karşılaşmalarla bozulmaktadır. Karakterin eski bir okul arkadaşına uğraması kendisini arka arkaya, hem başlangıç hem de bitiş olarak nitelendirilebilecek, yıkımla sonuçlanan bir sürü krizin içinde bulmasıyla sonuçlanmaktadır. Çağrılmadığı halde yemeğe gitmekte, arkadaşları tarafından aşağılanacağı ve kendisini gülünç duruma düşüreceği eylemlerde bulunmakta, gündelikçi kadınla kavga etmekte ve tanıştığı “fahişeye” kötü davranıp evini tahrip etmektedir. Ayrıca kamera çerçevelemelerinin genellikle daha önce de belirtildiği gibi kapı ve pencere gibi düzlemlerin dışından, eşikten yapıldığı görülmekte ve karakterin sıklıkla apartman dairesine sıkıştırılması mümkün kılınmaktadır. Demirkubuz’un filmlerinden aşına olduğumuz açık kalan kapıyla biten son sekans ise eşikte olma halinin ana sahnesi haline dönüşmektedir. Bu kronotop bir yandan sınırların bertaraf edilmesini, içerisi-dışarı, mahremiyet alanı-kamusal alan karşıtlığının bozguna uğratılmasını ifade ederken diğer yandan Bakhtin’in de belirttiği gibi yaşamı değiştirme kararsızlığının, eşik ötesine adım atma korkusunun altını çizmektedir (2001, s. 322). Bunlara ek olarak, bu zaman-uzamın anlatsal açıdan önemli bir işlevi karşıladı, “fahişenin” eşikten Muharrem’in dairesine adım atmasıyla birlikte

karakterin sunumuna ve tematik yapıya dair anlatının döngüsellliğini ortaya çıkardığı görülmektedir. Çünkü kadın karakterin içeri girmesiyle birlikte kahramana dair sado-mazoşizm vurgusu yeniden işlerlik kazanmaktadır. Bir yandan “fahişenin” dizine yatıp, iyi olmak istediğini söyleyerek kendisini kurbanlaştırmakta diğer yandan kurt taklidi yaparak kadını korkutmakta ve onun üzerinde bir tür sadizm uygulamaktadır. Ayrıca bu sahnelerde açık kalan kapının ikinci bir işlevi de karanlık iç mekân ve aydınlık dış mekân karşıtlığından hareketle karakterin değişme olasılığına ilişkin yorumlar yapılmasına imkan sağlamasıdır. Apartmandaki ışığın kapı aralığından daireye süzülmesi, karakterin değişme olasılığına dair bir tür umudu akla getirirken, “fahişenin” evden ayrılmasının ardından Muharrem’in acıdan haz aldığı keşfetmesiyle birlikte apartmandaki ışık sönmekte, pencereden sızan ışık dışında daire tamamen karanlığa gömülme ve kapının kapanma sesinin duyulması ve ekranın kararmasıyla birlikte değişim umudu yitirilmektedir.

Ancak hem romanda hem de filmde olaylar kriz anlarında ve eşiklerde cereyan etse de olayların kapsamı, düzenlenişi ve süresi bakımından her iki anlatı türü arasında birtakım farklılıklar bulunmaktadır. Romanda olaylar sondan başa doğru anlatılmakta; karakter şimdiki düşünceleri ve gözlemleri doğrultusunda geçmişteki olayları yorumlamaktadır. Roman felsefi ilk bölümün ardından karakterin subayla birkaç yıla yayılan kavgasını, eski okul arkadaşlarıyla yaşadığı tatsız buluşmayı ve “fahişe” Liza’yla tanışmasını anlatmaktadır. Film ise hem romanda geçen kimi olayları güncelleştirmekte hem de romanın tematik bütünlüğüne uygun olarak yeni olaylar eklemektedir. Karakterin memuriyet yaptığı dönemde başından geçenleri kısmen kronolojik sıranın dışına çıkararak aktarmaktadır. Muharrem’in gündelikliğiyle yaptığı cinayet planı, arkadaşlarıyla buluşması ve “fahişeye” tanışması gibi olaylardan oluşan uzun bir sekans geriye dönüş biçiminde yapılandırılmaktadır. Muharrem’in gece aniden uykusundan uyanması çekimiyle başlayan ve anımsama olarak sunulan sekans, aynı çekimin tekrarlanmasıyla sonlandırılmakta ve olayların devamını görmemizi sağlayan şimdiki zamana geçilmektedir. Ancak anımsama olarak sunulan arkadaşlarla buluşma ve şimdiki zamana ait “fahişenin” eve gelişi arasında hem romanda olmayan ek olaylara yer verilmesi hem de anımsanan olayların ne kadar süre önce olduğuna dair herhangi bir bilgi sunulmaması olaylar arasında geçen süreye ilişkin çıkarım yapmayı güçleştirmektedir. Bu doğrultuda filmin geriye dönüş biçiminde sunulan ilk sekansında her şeyi bilen anlatıcının kullanıldığı, şimdiki zamanda geçen sekansta ise anlatılan öykü ve olaylar arasında eşzamanlılığın söz konusu olduğu görülmektedir. Olaylara karakterle aynı anda tanıklık edilmekte, karakterin izleyiciden daha fazlasını bildiğine ilişkin herhangi bir kanıt sunulmamaktadır. Romanda ise olaylar arasında ne kadar süre olduğuna ilişkin çıkarım yapmak daha kolaydır.

Romanda karakterin Liza'yla tanışması ve Liza'nın eve gelişi arasında yalnızca uşağıyla yaptığı tartışma yer almakta, iki olay arasında dört gün olduğu ifade edilmektedir.

### **Yeraltı Filminde Tematik Yapı**

*Yeraltından Notlar* filme aktarılırken tarihsel, toplumsal bağlam ve yönetmenin kişisel üslubu çerçevesinde romandaki tematik yapının da birtakım değişikliklere uğratıldığı görülmektedir. Söz konusu değişikliklerin en önemlilerinden biri, filmde romanın ilk bölümüne yer verilmemesi nedeniyle Aydınlanma eleştirisinin zayıflatılmasıdır. Akıl ve arzu arasında bir karşıtlık kuran ve 19. yy. Rus toplumuna eleştiriler sunan romanın aksine, filmde toplumsal ve siyasal bağlam arka planda kalmakta, varoluşçu izlekler belirginleştirilmekte; karakterin itirafları aracılığıyla yabancılaşması, topluluk dışı kalması ve mazoşizmi vurgulanmaktadır. Ayrıca Muharrem'in iletişim kurduğu insanların hepsinin başarı, para, güce ya da üne tapınan olumsuz figürlere dönüştürülmesi ve Muharrem'in onlarla ilişkili yargılarının doğrulanması sonucunda romandaki ironik tutumdan farklı olarak yeraltı yaşamı bir tür seçenek haline dönüştürülmektedir. Filmin karnavalesk ve diyalojik boyutunun zayıflamasına neden olan bu tutum ahlaki ve siyasi otoritenin sorgulanma olasılığını azaltmaktadır. Fırat Yücel'in de belirttiği üzere Demirkubuz'un herhangi bir ahlaki otoriteyle ya da tahakküm aygıtıyla hesaplaşmaksızın, insan doğasına ilişkin itirafları bir tür özgürleşme eylemi olarak sunması kendi içinde bir tür kapanma yaratmakta, kişinin insani kötülüğün itiraflarıyla yeraltına çekilişi adeta zorunlu kılınmaktadır. Yücel'in deyişiyle; "Bu tür bir içe bakış ve itiraf pratiğinin [...] bir başkaldırı niteliği taşıması çok zor, kayıtsızlığa ve sinizme yönelmesi ise çok muhtemeldir, dahası kendi içinde kapanan bir yapıya sahip olduğu için [...] kibirli bir tekbenci dünya görüşünde sıkışıp kalma riski taşı(maktadır)" (2012, s. 84-85). Dolayısıyla Demirkubuz'un önceki filmlerinde olduğu gibi toplumcu gerçekçiliği temel alan muhalif bir tutum yerine, insanın akılla açıklanamayan yönlerini ve özyıkıcılığı temel alan bir gerçekçilik anlayışından yana konum aldığı görülmektedir (Suner, 2006, s. 168, 214). Bu çerçevede romandaki Rus toplumunun sınıfsal açıdan katmanlaşmış olmasına yönelik eleştirel vurgunun, karakteri anlamamız bakımından önem kazanan sınıfsal çelişkilerin ve bunun yarattığı gurur yarasının da yönetmenin tematik yönelimine uygun olarak belirsizleştirildiği söylenebilir.<sup>18</sup> Romanda Rus toplumunun sınıfsal açıdan

<sup>18</sup> Filmi bir yönetmenin hikayesi olarak tasarlasa da sonradan Ankaralı bir memurun hikayesinde karar kıldığını belirten Demirkubuz, bu durumun sınıfsal bakış açısının çok da önemli olmadığını gösterdiğini, kendisi için belirleyici olanın insanlık temaları olduğunu ve sınıfsal meselelerin insanı anlamadaki etkisinin Türkiye'deki

hiyerarşik bir toplum olduğuna dikkat çekilirken temel değerlerin statü, servet ve başarı olmasına yönelik bir sorgulama yer almaktadır. Kahraman sürekli olarak yoksulluğunun fark edilmesinden endişe etmektedir. Hatta Lentricchia ve McAuliffe yeraltı insanının kibrini yaratan şeyin yoksulluk olduğunu ifade ederken (2004, s. 83), Hauser Dostoyevski romanlarında “yoksulluğun soyluluğuna değinen bir hava sezil(diğini)” belirtmekte (2006, s. 312), Nurdan Gürbilek ise Dostoyevski romanlarında yoksulluğun başkalarına anlatılır hale gelmesinin yarattığı gurur yarısından bahsetmektedir (2013, s. 27). *Yeraltından Notlar*’da da kişinin toplum içindeki değerinin sınıfsal konumuna ya da görünümüne bağlı olmasından dolayı hissedilen dışlanmışlık, yoksunluk hissi, görünmezlik duygusu ve hınç belirgindir. Örneğin karakterin eski okul arkadaşlarıyla yemek yediği sahnede maaşı ve işi hakkında sorular sorulması aşağılanmış hissetmesine neden olmaktadır. Bunda her ne kadar çekidüzen vermeye çalışsa da hırpani kıyafeti de etkilidir. Uzun uzun kıyafetin, hatta yaka kürklerinin kişinin toplumsal statüsünü belirlediği anlatılmaktadır. Ayrıca romanda kahramanın Liza’yla yeniden karşılaşmak istememesinin önemli nedenlerinden biri de Liza’nın onun yoksulluğunu görecekle olmasıyla ve yarattığı kahraman imajının yıkılmasıyla ilişkilendirilmektedir. Yeraltı insanı kılıksız, perişan bir vaziyette Liza’ya yakalanmaktan ve onun karşısında aşağılanmış olmaktan mutsuz olmaktadır. Yine aristokrat subayla yoksul memurun karşı karşıya geldiği meyhane sahnesinde toplumsal eşitsizlik vurgusuyla birlikte otorite tarafından görülme arzusu ancak eylemde bulunma yetersizliği öne çıkmaktadır. Marshall Berman’ın da belirttiği gibi, yeraltı insanı, meyhanede subay tarafından görmezden gelinmesinin ve hakarete uğramasının yarattığı “Hamlet tarzı bir içe dönük çileden sonra” birkaç yıla yayılan intikam planı tasarlayacak, feodal Rusya’nın kast yapısına ilişkin yazılı olmayan kuralların hüküm sürdüğü Nevski Bulvarı’ndaki çarpışma eylemiyle sokakta hakları için savaşacak ve subayla eşitlik talebinde bulunacaktır. Berman’a göre yeraltı insanı “yeni insandır”. Onu “altmışların insanı” olarak öne çıkaran şey, subay sınıfıyla “bir çarpışma, sarsıcı bir karşılaşma arzusudur -kendisi bu karşılaşmanın kurbanı olsa bile” (2016, s. 298, 301-302). Ancak “(m)emur sınıfından birinin subay sınıfının adamları için dert olması mümkün değildir. Çünkü bu sınıf -19 Şubat’tan sonra da hala Rusya’yı yöneten soylu sınıfı- diğer sınıfın, Petersburg’un eğitilmiş ve kendini eğitmiş proleterlerinin varlığından bile habersizdir” (Berman, 2016, s. 298-299).

Filmdeyse karakterler arasında bu tarz bir çatışma yaratacak sınıfsal karşılaşma ya da önemli bir sınıfsal farklılaşma yoktur. Muharrem’in yoksul olduğuna ya da bu yoksulluğundan utandığına dair herhangi bir

---

entelektüeller tarafından çok fazla abartıldığını ileri sürmektedir (Aytaç vd., 2012, s. 29).



belirti sunulmamaktadır. Orta halli bir memur olan ve kendine ait bir evi olan Muharrem, ne roman kahramanı gibi arkadaşlarıyla bir araya geleceği yemekte ne giyeceğini ne de yanındaki gündelikçinin maaşını nasıl ödeyeceğini düşünmektedir. Bu bağlamda *auteur* yönetmenin, romanı kendi temaları ve motifleri etrafında dönüştürdüğü söylenebilir. Örneğin alt sınıftan gündelikçinin filme dâhil edilme biçimi sınıfsal bir sorgulamadan çok kadınlarla ilgili cinsiyetçi klişeleri ve kodlamaları pekiştirme işlevi görmektedir. Romandaki insanlara tepeden baktığı söylenen erkek uşağın yerine Demirkubuz'un *Üçüncü Sayfa* (1999), *Yazgı* (2001) gibi filmlerinde de karşımıza çıkan cinayet işleyebilecek kadar gözü kara, hesapçı, fırsatçı, etrafındaki erkekleri kullanan, yoksulluktan kurtulma/sınıf atlama arzusundaki kadın karakter geçirilmektedir. Romanda yeraltı insanının kendisinden alt sınıfta yer alanlara karşı yürüttüğü kavga daha çok bir paranoyaya göndermede bulunurken, filmde Muharrem'in Türkan hakkındaki olumsuz görüşlerinin haklılaştırıldığı görülmektedir. İlk sahnelerde üç çocuğuyla sokağa atıldığı, çeşitli hakaretlere maruz kaldığı, insan onuru, haysiyeti gibi namus kodlarını kullandığı ve patronu tarafından neredeyse bir kölelik sözleşmesi imzalamaya zorlandığı için kurbanlaştırılan kadın karakter sonradan erkek karaktere ihanet eden bir tür *femme fatale*'e dönüştürülmektedir. Türkan'ın cinayet girişiminde bulunması, Muharrem'le işbirliğini inkâr edip öldürmeye çalıştığı yaşlı adamla evlenmesi ve daha önce yaşlı adam için söylediği kötü sözleri yok sayarak Muharrem'e sırtını çevirmesi, Türkan'ı erkekler için bir tür tehlike/sınır haline getirmektedir. Kadın karakterin bir başka erkeğin parasal olanaklarından yararlanarak Muharrem'in daha önce onun için üstlendiği "kurtarıcı rolü" sarsıntıya uğratması "orospu" kelimesiyle damgalanmasıyla sonuçlanmaktadır. Kadın karakterin en az Muharrem kadar hatta ondan daha fazla kötülük yapma potansiyeli taşıdığı vurgulanmakta, Muharrem'in yaşlı adamı öldürme planları gülünçleştirilirken kadın karakterle ilişkili olarak tekinsizlik duygusu yaratılmaktadır.

Romanda yeraltı insanının kendisinin üstünde ya da altında yer alan sınıflara karşı düşmanlığı filmde orta sınıf ahlakının, değerlerinin ve ikiyüzlülüğünün sorgulanması kapsamında genel olarak başarıya, statüye, üne ve güce tapınan insanlara yöneltilmektedir. Taşraya atanan bir subay olan Zverkov filmde ünlü bir edebiyatçıya dönüştürülmüş ve bu kişinin yeterli edebiyat bilgisine sahip olmayan ve başkalarının fikirlerini çalan bir hırsız olduğu vurgulanmıştır. Dolayısıyla her iki anlatıda da başarı, güç ve üstünlüğün toplumda yükselen değerler olduğunun ifade edilmesine karşın, bu başarının nedenleri farklılaşmaktadır. 19. yy.'da geçen romanda para, unvan, sınıfsal statü ve kadınlarla yaşanan ilişkilerin üstünlük göstergesi olması tenkit edilirken, 2000'ler Türkiye'sinde geçen filmde nasıl elde

edildiğine bakılmaksızın ödül kazanmanın başarı ölçütü olarak sunulmasının sorgulandığı görülmektedir. Zeki Demirkubuz da bir söyleşisinde filmin “bu ülkenin başarı ahlakına bir cevap” olarak okunmasını istemektedir (Aytaç vd., 2012, s. 32).

Ancak roman ve film arasında bazı tematik ortaklıklar olduğu görülebilir. Her iki anlatıda da karakterin eski okul arkadaşlarıyla bulunduğu yemekte karşılaştığı dışlamacı tutum ve buna rağmen aralarında olmak için sarf ettiği çaba öne çıkmaktadır. Muharrem’in ya tek başına, belirli bir mesafeden arkadaşlarını izlediği ya da dikkati kendi üzerine çekmek için tuhaf ve gülünç davranışlarda bulunduğu görülmektedir. Romandaki “ben tek başınayım, onlarsa herkes” ifadesi (Girard, 2001, s. 210) filmde de öne çıkmakta ve karakterin gerçek dostluk üzerine sözleri onun başkalarına olan bağımlılığını ve yalnızlığını somutlaştırmaktadır. Ayrıca romanda karakterin aşağılanmasına ya da küçük düşürülmesine neden olan davranışlarının temel nedeninin mazoşizmden kaynaklandığı belirtilirken, filmde mazoşizm anlatının sonunda karakterin kendisiyle ilgili keşfi olarak nitelendirilmektedir. Karakter kendisini gülünç duruma düşürmekten, acı çekmekten ya da aşağılanmaktan haz aldığı itiraf etmektedir. Ancak karakter ne romanda ne de filmde sadece bir mazoşist olarak sunulmaktadır. “Fahişeye” yaptığı fiziksel ve psikolojik işkenceden de görüldüğü üzere aynı zamanda bir sadist olarak konumlandırılmaktadır. Romanda karakterin Liza’ya kötü davranmasının nedeni yalnızca arkadaşlarına yönelmediği öfkesini Liza’dan çıkarmasıyla değil, aynı zamanda kahramanın yüce ve güzel şeyler karşısında hıncı duymasıyla ilgilidir. Kadını kurtarmak istediği yalanının arkasında onu dibe doğru sürükleme isteği yatmaktadır. Bu kapsamda kurbanlaştırılan “fahişe” figürünün yeraltı insanının ruhundaki kötülükle karşıtlık oluşturulması için anlatıya ilave edildiği görülmektedir. Romanda “fahişenin” oldukça saf, neredeyse bir melek olarak sunulması, cinsel açıdan aktif olan ancak “ruhu temiz kalan fahişe” klişesine göndermede bulunmakta ve dönemin kadın cinselliği konusundaki muhafazakar tutumunu yansıtmaktadır. Filmde ise Muharrem’in “fahişeye” ilişkisi belirsiz bırakılmıştır. Filmde ismi bile telaffuz edilmeyen fahişe karakterinin arzuları, düşünceleri ve istekleriyle ilgili olarak sınırlı bir bakış açısı sunulmuştur. Arkadaşlarını bulmaya çalışırken tesadüf eseri “fahişeye” rastlayan ve arkadaşlarına olan hincini “fahişeden” çıkaran Muharrem, bu durumu kurt taklidi yapıp onu korkutmaya ve fiziksel saldırıya kadar vardırılmaktadır. Bir yandan eliyle duvarda kurt işareti yaparken diğer yandan onun yüzüne doğru hırlamaktadır. Nazlı Ökten, bu sahnenin sadece insan ve hayvan arasındaki kesişimi göstermediğini aynı zamanda kadın ve erkek arasındaki tahakküm ilişkisine indirgenmiş cinsellik üzerine düşünmeyi sağladığını ifade etmektedir (2012, s. 74). Ancak filmin özellikle

son sahnesinde “fahişeye” uygulanan şiddetin bu tarz bir eleştirel bakışı geçersizleştirdiği, otel odasında Muharrem’i iterek kendisini koruyan kadın karakterin evde geçen sahnede edilgenleştirildiği, romandan farklı olarak Muharrem’in “fahişeye” ilgili içsel hesaplaşmalarının, vicdan azaplarının geri planda tutulduğu ve Muharrem’in üst sesi aracılığıyla dile getirilen “Acı en üst sınırına ulaştığında alçakçasına zayıflamaya, yerini hiç tatmadığım cinsten başka bir duyguya bırakmaya başladı. Kendini olanca şiddetiyle hissettiren, dış ağrısına benzeyen zevkli bir duygu. Birden başıma gelen bütün felaketlerin nedeninin bu olduğunu anladım. Artık değişmeyeceğimi, bunu kendimin de istemediğini, başka bir adam olamayacağımı söylüyordum” ifadesiyle birlikte vurgunun kadının rızası dışında gerçekleştiğini düşündüğümüz sevişme eyleminden çok Muharrem’in mazoşizmine ve insan doğasının karmaşık yapısına kaydırıldığı görülmektedir.

## Sonuç

Sonuç olarak Zeki Demirkubuz’un *Yeraltından Notlar* romanını kendi tematik yönelimine uygun biçimde gözden geçirdiği, yönetmenin kendi filmleri başta olmak üzere *Kosmos*, *Mayıs Sıkıntısı* gibi pek çok filme, Nuri Bilge Ceylan’a, dönemin kimi politik ve toplumsal olaylarına göndermelerde bulunduğu; yakın çekim ve bakış açısı çekimleri, uzun planlar, netlik kaydırmaları, mizansen ve ses efektleri gibi sinema dilinin sağladığı olanaklar aracılığıyla romanı yeniden değerlendirdiği görülmektedir. 19. yy.’da geçen öyküyü 21. yy.’a taşıyan Demirkubuz, romanın kimi bölümlerinde öne çıkarılan yoksulluğa ya da sınıfsal çelişiklere ilişkin vurguyu göz ardı etmekte, romandaki hem topluluk içine kabul edilmeme hem de sınıfsal karşılaşmalar nedeniyle yaşanan hınç duygusunu sadece topluluk dışında bırakılmışlıkla ilişkilendirmekte ve subay Zverkov’un en iyi roman ödülü kazanan bir edebiyatçıya dönüştürülmesinin de gösterdiği üzere, ağırlıklı olarak “gösteriş budalalığı”, “gösterişli laflar”, “kendini beğenmişlik”, “süslü kişilik” ve “yalakalık” gibi kelimeler çerçevesinde kendi döneminin sanatçılarını ve aydınlarını hicvetmektedir. Ayrıca gurur yarası, aşağılanmanın ve acı çekmenin yarattığı hazlar ve insanın akılla açıklanamayacak yönleri iki yapıt arasındaki ortak noktalar olarak belirirken, romandaki ironik bireycilik eleştirisinden farklı olarak filmde bireycilikten yana bir tutum benimsendiği görülmektedir.

## Kaynakça

- Akbal Süalp, Z. T. (2009). Yabancı, Dışarıklı ve Lümpen ‘Hiçlik’ Kutsamaları. M. Behlil & Z. Altundağ (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8* (s. 133-145). İstanbul: Bağlam.
- Aytaç, S.; Göl, B. & Yücel, F. (2012, Nisan). Başarı Ahlakına Cevap: Yeraltı. Zeki Demirkubuz’la Söyleşi. *Altyazı*, 116, 28-32.
- Bahatin, M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Metis.
- Bahatin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası* (Çev. Ç. Öztekin). İstanbul: Ayrıntı.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı.
- Berman, M. (2016). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (Çev. Ü. Altuğ & B. Peker). İstanbul: İletişim.
- Casetti, F. (2005). Adaptation and Mis-adaptations: Film, Literature, and Social Discourses. R. Stam & A. Raengo (Ed.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (s. 81-91). Londra & New York: Blackwell.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2012). *Yeraltı* [Film]. Türkiye: Mavi.
- Dostoyevski, F. M. (2012). *Yeraltından Notlar* (Çev. N. Y. Taluy). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Özgün eser 1864 tarihlidir)
- Eagleton, T. (2012). *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı* (Çev. K. Tunca). İstanbul: Ayrıntı.
- Erbalaban Gürbüz, Ö. N. (2013). Yeraltı’nı Nietzsche’den Okumak. *sinecine*, 4(1), 175-181.
- Freud, S. (2013). Mazoşizmin Ekonomik Sorunu. *Metapsikoloji* (Çev. E. Kapkın & A. Tekşen) (s. 395-406). İstanbul: Payel.
- Girard, R. (2001). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki* (Çev. A. E. İldem). İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2013). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı* (Çev. Y. Gölönü - 2. Cilt) Ankara: Deniz.

- İrzık, S. (2001). Önsöz. S. İrzık (Ed.), *Karnavaladan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (Çev. C. Soydemir) (s. 7-32). İstanbul: Ayrıntı.
- Lentricchia, F. & McAuliffe, J. (2004). *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler* (Çev. B. Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı.
- Liktor, C. (2016). Muharrem ya da Modern Bireyin Bir Yeraltı Adamı Olarak Portresi. D. Tüzün & E. P. Cengiz (Ed.), *Türkiye Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler: Sinema ve Felsefe, Sinema ve Bellek, Sinema ve Edebiyat, Sinema ve Seyirci* (s. 39-54). İstanbul: Bağlam.
- Lukács, G. (1986). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (Çev. C. Çapan). İstanbul: Payel.
- Ökten, N. (2012). Zebercet ve Muharrem: Türk Sinemasında Tuhaf Eril Figürler. *Cogito*, 72, 66-80.
- Roberts, P. (2013). The Stranger within: Dostoevsky's Underground. *Educational Philosophy and Theory*, 45(4), 396-408.
- Stam, R. & Raengo, A. (2005). Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. R. Stam & A. Raengo (Ed.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (s. 1-52). Londra & New York: Blackwell.
- Stam, R. (1992). *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Londra & Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Stam, R. (2005). *Literature through Film: Realism, Magic and Art of Adaptation* Londra & New York: Blackwell.
- Stam, R.; Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (2008). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. Londra & New York: Routledge.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Yücel, F. (2012). Yeraltı: Tekliğin Savunusu. *Altyazı*, 117, 84-89.