

# TÜRKİYE SİNEMASININ CEZAEVLERİ

Hilmi Maktav

Ege Üniversitesi

İletişim Fakültesi

## Öz

Türkiye cezaevlerinin tarihi Türkiye'nin de tarihidir. Türkiye sinemasının cezaevinde geçen veya cezaevi temasını kullanan filmleri de bu tarihten kesitler içerir. Makalenin çıkış noktasını, Foucault'nun "dispositif" ve "episteme" kavramları ışığında, süreç içinde cezaevlerinde yaşanan değişimlerin sinemaya nasıl yansındığını gösteren bir izlek sunulabileceği tezi oluşturmaktadır. Zindan betimlemeleri içeren fantastik tarihi filmlerin, cezaevlerinin sinemadaki "arkeolojik alanı" olarak incelenebileceği düşünülmüştür. Günümüze uzanan süreçte "hapishane" kelimesinin yanı sıra ağırlıklı olarak "cezaevi" kelimesinin kullanımı da siyasi erkin cezaevine yönelik politikalarının ve toplumdaki cezaevi algısının değişimiyle ilişkilidir. Makalede, Türkiye sinemasının cezaevlerine bakışı, bu değişimi gösteren bir dönemselleştirmeyle; 1940'ların hapishaneleri, 12 Mart 1970 sonrası cezaevlerinde yaşanan değişim, 12 Eylül 1980 sonrası cezaevleri ve 2000'li yılların F Tipi Cezaevleri çerçevesinde incelenmiştir. Sinemada mahkûm profilleri, siyasi mahkûmların hapishane koşulları, hapishanedeki sömürü ilişkileri, mahkûmlar üzerindeki baskılar ve işkence incelenen başlıca konulardır. Hapishanede geçen veya hapishane temasını kullanan filmler çekildikleri dönemin epistemesi içinden okunurken, sinemanın hapishane dispozitifinden yararlanan, dispozitifli kullanan ve aynı zamanda bu dispozitifin unsurlarından olan bir sanat olduğu düşüncesinden hareket edilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Hapishane filmleri, F Tipi cezaevleri, episteme, dispozitif, çıplak hayat, çıplak insan, cezaevi, hapishane, zindan, 12 Eylül, 12 Mart.

## Prisons of the Cinema of Turkey

### Abstract

The history of prisons in Turkey reflects the history of Turkey itself. Representations of prisons and themes of imprisonment in Turkish cinema offer a spectrum of this very history. This article begins with Foucault's "dispositive" and "episteme" concepts and goes on to discuss the change in prisons over time and how these changes become a theme in cinema. It is thought that fantastic historical movies with dungeon scenes can be treated as an "archaeological field" of prison-themed cinema. The choice of the word "penitentiary" over "jail" by those in political power also highlights a change in the perception of prisons in society and a change in official policies towards prisons. The article's framework is based on the periodical changes in Turkish cinema's view and discussed in terms of the 1940's prisons, post 12th of May 1970 prisons, 12th of September 1980 prisons, and the F-Type prisons of the 2000s. Profiles of prisoners shown in cinema, conditions of political prisoners, abuses in prisons, pressures on prisoners, and torture are some of the main topics in this article. The movies that use prisons as a theme or reflect prisoners' lives in context of the era's episteme and the movies that take cinema's prison dispozitive while being simultaneously a component of that dispozitive contribute to the idea of an art form.

**Keywords:** Prison movies, F-type prisons, episteme, dispozitive, naked life, naked human, penitentiary, prison, dungeon, September 12, March 12.

---

*Bu çalışma 16 Kasım 2016 tarihinde sincine dergisine ulaşılmış, 19 Ocak 2017 tarihinde kabul almıştır.*  
hilmimaktav@yahoo.com

---

## Giriş

“Hapishane(nin) her zaman taslakların, yeniden düzenlemelerin, deneylerin, teorik söylemlerin, tanıklıkların, soruşturmaların kaynadığı faal bir alan içinde yer” aldığını söyleyen Foucault, hapishane kurumunun etrafında oluşan “bir söz uzatma ve heveskârlığa” dikkati çeker: “Hapishane, karanlık ve terkedilmiş bölge” der ve sorar: “Bunun söylenilmesine yaklaşık iki yüz yıldan beri hiç ara verilmemiş olması, bunun böyle olmadığını, tek başına kanıtlamaz mı?” (2006, s. 342). Soru kendinde barındırdığı cevabın haklılığını teslim etse de, acaba “bu faal alandan belki tam da bundan dolayı bir ‘bilinmezlik’ olarak bahsediyor olamaz mıyız?” gibi bir soru sormak da mümkün müdür? Şüphesiz ki bu bir paradoksu içerir. Fakat hapishaneyi tüm zamanlarda sanatın vazgeçilmez temalarından ve “uğrak noktalarından” birisi yapan sanki biraz da bu paradokstur. Hapishanenin, sinemanın başat temalarından biri olmasıyla; kompleks bir ilişkiler ağını barındıran bu “kapalı” alanın aynı zamanda çağrışımlara, imgelere, anlatıya en “açık” mekânlardan birisi olması paradoksu arasında bir bağ kurmak mümkündür. O karanlık bölge, süreç içinde yaşanan tüm değişimlere rağmen ve elbette aynı zamanda değişerek varlığını sürdürürken, sinema sanatının hapishaneye dair alt ve üst temalarının nerdeyse sınırsız bir çeşitlilikle devam etmesi belki, herkesin kendine göre anlamlandırmaya çalıştığı o muğlak bölgeye yaklaşma arzusuyla da ilişkilidir.

Bazen hikâyeyi başlatır hapishane, bazen tıkanan hikâyeyi farklı bir düzleme çekerek sürdürür işlevini, bazen hikâyeyi sonlandırır, bazen de baştan sona hikâyenin kendisi olur ki o zaman “film hapishanede geçiyor”, “film cezaevinde geçiyor” deriz. Dünya sinemasının cezaevi filmleri çeşitlilik içerir; sinema tarihinin, farklı türlerde anılan pek çok kült filminin aynı zamanda “hapishane filmleri” külliyyatında yer almasının nedeni ise temanın “esnekliği” kadar cezaevinin, dış dünyadan yalıtılmışlığına rağmen ve belki tam da bu yalıtılmışlıktan dolayı bir mikrokozmos olarak “insan hikâyelerini” çok daha rafine bir biçimde anlatma imkânı vermesiyle de ilişkilidir. Dünya sinemasındaki hapishane filmleri çeşitliliğini Türkiye sinemasında görmeyiz, bütün hikâyenin cezaevinde geçtiği filmlerin sayısı azdır. Ama cezaevi teması öylesine çok kullanılmıştır ki, süreç içinde Türkiye’nin cezaevlerinde yaşanan değişimin sinemaya nasıl yansıdığını görmek mümkündür.

Türkiye’deki cezaevlerinin tarihiyle ilgilenen araştırmacıların dikkat çektikleri konulardan birisi, “hapishane” kelimesinin halen kullanılmasına rağmen, “cezaevi” kelimesinin kullanımındaki belirgin artıştır. Bu durum, Osmanlı döneminden itibaren kullanılmakta olan, kökeni Arapça “habs” (kapalı bir yerde tutma) ve Farsça “hâne” (ev) kelimelerinden (Özön, 1977,

s. 216, 229) oluşan “hapishane”nin yerine Türkçe bir kelimenin tercih edilmesinden öte, -hem cezaevlerindeki yapısal ve idari değişikliklerle hem de bunlara bağlı olarak- toplumun hapishane/cezaevi algısındaki değişimle ilişkilendirilmektedir. Türkiye sinemasında cezaevi temasının yer aldığı filmlerin, filmsel zamanı ve filmlerin çekildiği dönemi içeren bir kronoloji içinde okunması, dile de yansıyan bu değişimi gözleme imkânı verebilir.

Bu yazıda, Foucault’nun analizlerinde kullandığı “dispositif” ve “episteme” terimlerinden yararlanılarak öngörülen bir dönemselleştirme içinde (zindanlar, 1940’lar, 1970’ler, 1980 sonrası, 2000’li yıllar); zindandan hapishanelere ve F Tipi Cezaevleri’ne “hapishane hayatı”nın (hapishanelerin fiziksel koşulları, mahkûm profilleri, hapishanede sömürü ve iktidar ilişkileri, hapishane hayatında abartı, ritüeller ve metaforlar, siyasi mahkûmlara bakış, mahkûmlar arası ilişkiler, devletin uygulamaları, işkence ve direniş...) Türkiye sinemasına nasıl yansıdığı incelenmiştir.

### **Türkiye Sinemasında “Hapsetme Dispositifi”**

Foucault, temel kavramlarından olan “dispositif”i 1970’lerin ortasından itibaren kullanmaya başlar; birebir tanımını yapmamıştır ama 1977’de verdiği bir röportajda kavramın anlamını ve yöntembilimsel işlevini bir tanıma ulaşılacak şekilde, üç maddeyle açıklar:

Bu terimle açıklığa kavuşturmayı amaçladığım şey, ilk olarak söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari önlemler, bilimsel sözceler, felsefi, ahlaki ve hayırsever önermelerden-kısacası, söylenmemiş olduğu kadar söylenmiş her şeyden- oluşan, bütünüyle heterojen bir bütündür. Dispositifin unsurları bunlardır. Dispositifin kendisi ise, bu unsurlar arasında kurulabilecek ilişkiler şebekesidir. İkincisi, bu dispositifte saptamaya çalıştığım şey tam da bu heterojen unsurlar arasında var olabilecek bağın niteliğidir. Üçüncüsü, “dispositif” teriminden, belirli bir tarihsel andaki başlıca işlevi acil bir ihtiyaca karşılık vermek olan bir tür formasyonu anlıyorum. Demek ki dispositifin baskın bir stratejik işlevi vardır (Foucault, 2000, s. 119).

“Bir dispositifin hem heterojen unsurlardan oluşan bir yapıyla hem de bir tür ortaya çıkış anıyla belirlendiği” tespitini olumlayan Foucault bu ortaya çıkışta stratejik bir amacın baskın olduğu bir ilk an’ın sonrasında dispositifin tam anlamıyla dispositif olarak oluşmasını ve çifte bir süreci barındırdığı ölçüde dispositif olarak kalmasını “hapsetme dispositifi”yle örneklendirir: “Gözaltına alınan verili bir anda suça karşı uygulanabilecek en etkili, en rasyonel araç olarak görülmesini sağlayan hapsetme dispositifini alalım. Bu dispositif neyi sağladı?” diye sorar (Foucault, 2000, s. 120):

Bu sonuç, on sekizinci yüzyıl toplumunda görülen yasadışı pratikler ve kişiler ortamından bambaşka bir suça eğilimliler ortamının oluşmasıydı. Sonra ne oldu? Hapishane bir suça eğilimliler ortamını belli merkezlerde yoğunlaştırma, profesyonelleştirme ve daha dar bir alana sıkıştırma süzgecinden geçirme çarkı gibi işledi. 1830'lu yıllardan itibaren, bir anlamda boş alanı doldurmaya başlayan ya da negatif etkiyi pozitifte çeviren yeni bir strateji içinde bu öngörülmemiş, negatif etkiden hemen yeniden yararlanıldığını görürüz. O andan itibaren suça eğilimli ortamdaki çeşitli siyasi ve ekonomik amaçlar doğrultusunda (örneğin fahişeliğin örgütlenmesi yoluyla zevkten kâr elde edilmesi gibi) yeniden yararlanılmaya başlanmıştır. İşte dispozitifin stratejik olarak işlevini yerine getirmesi diye adlandırdığım şey (Foucault, 2000, s. 121).

Sinema da bu stratejik işlevi kullanır. Özellikle melodramlarda kapatılan mahkûmun hikâyesini istenilen yöne götürebilmek için bütün yollar açıktır. Masum olduğu halde mahkûm edilen kahramanın hapiste suça itilerek filmi bambaşka bir mecraya sokması, hapishane yönetimi veya koğuş ağası ile bir mücadele içine girmesi, hapishaneden kaçması gibi ihtimaller (unutulmamalıdır ki bu ihtimaller de başka ihtimalleri ortaya çıkaracaktır: Hasret, yalnızlık, hayaller, hatıralar, dağılan aileler, kurumlarla hesaplaşmalar, firar, şiddet, polisle çeşitli türden karşılaşmalar, yeni suçlar vb.) hapishane dispozitifinin çeşitli ilişkiler ağı içinde gerçekleşir. Agamben'in<sup>1</sup>, Foucault'nun bu kilit kavramına üç noktada getirdiği özet bu ihtimaller silsilesinin kuramsal alanını işaret etmesi bakımından ufuk açıdır:

- a) Dilsel olsun dildışı olsun virtüel olarak hemen her minvalden (söylem, kurum, polis önlemi, felsefi önerme vb.) unsurlar içeren heterojen bir bütün söz konusudur. Bu öğeler arasında örülen ağın ta kendisi de dispozitif.
- b) Dispozitifin hep somut, stratejik bir işlevi var ve yine hep bir iktidar ilişkisi çerçevesinde yer alıyor.
- c) Bu haliyle, iktidar ilişkileriyle bilme ilişkilerinin iç içe geçmesinden doğuyor (Agamben, 2012, s. 13-14).

Agamben'in tespitlerini; Sinop Hapishanesi özelinde, hapsedme dispozitifinin Türkiye sinemasında -özellikle melodramlarda- popülist kullanımı örneğiyle somutlaştırmak mümkündür. Sinop Hapishanesi, "ilk an"dan itibaren sinemacıya "kullanışlı" bir alan ve bir imge sunar.

Ö. Lütfi Akad'ın *Katil* (1953) filmi, bir iftiraya kurban giden Kemal'in cezasını Sinop Hapishanesi'nde çekmek üzere 18 yıla mahkûm edilmesinin ardından, hapishaneden kaçarak gerçek suçluların peşine düşmesini anlatır. Filmde hapishane hayatı önemli bir yer tutmadığı halde, Sinop'a hapishane

<sup>1</sup> Agamben'in *Dispozitif Nedir?/ Dost* (2012) kitabının çevirisinde terim "dispozitif" olarak geçmektedir.

binasının ıssızlığı ve ürkütücülüğünden dolayı; belki sadece görsel kaygılarla, seyirciyi etkilemek için gidildiği düşünülebilir. Fakat örneğin Osman Seden'in 1965'de çektiği *Ekmekçi Kadın*'da, Sinop Hapishanesi'ne ilişkin hiçbir görüntü olmadığı halde (sadece Sinop Eczanesi tabelası kullanılmıştır) mahkûmun Sinop'ta yattığı vurgusuna ihtiyaç duyulmuştur. Filmin, hikâyesi biraz daha farklılaştırılan ikinci çevriminde (Mehmet Dinler, 1972) Ayşe, hapis cezasının infazı için nizamname gereği Sinop Hapishanesi'ne nakledilince haykırır: "Sinop'a mı? Çocuklarım var benim müdür bey, eğer oraya gidersem büsbütün koparım yavrularımdan, hapis çocuklarımla arama bir mezar kazdı zaten, Sinop'a gitmek ölümden beter benim için!" *Ekmekçi Kadın*'ın ikinci versiyonunda da Sinop Hapishanesi'ne veya Sinop'a ait tek görüntü yoktur. Fakat bu vurguların arka planında yüzlerce yıllık bir hapishane algısının olduğu unutulmamalıdır. Bu algı, bir örüntü olarak hapishaneye dair her şeyi (yasalar, mimari, tarih, efsanelerden hikâyelere söylenceler vb.) içerir; tek tek görülmeseler de zihinde karşılıkları vardır: Eğer kahraman Sinop'a gönderildiyse o andan itibaren bir mahkûmun başına her şeyin gelmesi mümkündür. Kale içinde konumlanan Sinop Hapishanesi sadece daha ilk anda zindan çağrışımları yapan ürpertici haliyle değil, burada yatmış önemli siyasi isimlerle, muhalif aydınlarla, hakkında yazılıp çizilenlerle ve "azılı mahkûmları"yla Türkiye'nin en ünlü hapishanelerinden birisi olmuştur. Örneğin *Tövbekâr*'da (Ertem Göreç, 1977) koğuşa gelen yeni mahkûm "Sinop'tan sürgün edilmiş azılı bir mahkûm" olarak tanıtılır; Sinop vurgusu, yaygın bir söylemden (zorlu mahkûmlarıyla tanınmış olması) yararlanılarak karakteri bir çırpıda tanımlayıcı bir unsur olarak kullanılmıştır. Bilinmektedir ki, seyircinin belleğinde hapishaneye ilişkin bir geçmiş ve ilişkiler bilgisi durur; Sinop Hapishanesi, "hapsetme dispoitif"nin sembol mekânlarından birisidir.

Türkiye sinemasında Sinop dışında, eğer özel bir hikâye (edebiyat uyarlamaları ve biyografiler) söz konusu değilse hapishanenin ismi sıklıkla geçmez; kahramanın cezaevine girişini gösteren tabelalarda sadece "Ceza ve Tevkif Evi" yazısı okunur. Hapishane sahneleri de asgarisinden bir hapishane atmosferi içinde gelişen ilişkilere odaklanmıştır ama hapishaneye ilişkin en küçük göndermenin dahi (demir parmaklıkların ardındaki kahramanın ağaran saçlarından bir hapishane türküsüne, hapishane jargonunun kullanımından iyi veya kötü olarak betimlenen yan karakterlere ilişkin sembolik detayların hikâye üzerindeki muhtemel etkisinin tahminine dek) bir diğerini harekete geçirebilecek bir ön "bilgi"si vardır. Cezaevindeki hayat filmsel zamanda küçük bir yer tutsa bile, melodram kahramanlarının sık sık hapse düşmesi dispoitifin hikâyeyi genişletme imkânı vermesiyle ilişkilidir. "Dispoitifin daima bir iktidar çerçevesinde yer alıyor oluşu" toplumsal filmlerin veya siyasi

sinemanın da aynı şekilde hareket alanını oluşturur. Hapishane temasına yer veren her filmin, anlatısını hapsedme dispoşitifinin içerdđđ unsurlara borçlu olduğunu; Sinop Hapishanesi'nin sinemadaki etkisinde gördüğümüz üzere, söylemsel veya söylemsel olmayan bütün bu unsurların seyircinin belleğine kaydedildiğini söyleyebiliriz. Hapishane ritüellerinin filmler aracılığıyla aktarılmasını veya hapishane alt kültürünün kitlesel bir sanat olan sinema ile “dışarıya” taşınmasını da dispoşitifin ilişkiler ağı içinde düşünmek mümkündür.

Agamben, “dispoşitif”in tarifini, “Şu ya da bu şekilde yaşayan varlıkları yakalama, yönlendirme, modelleme, denetleme, bu varlıkların vücut diline, davranışlarına, fikir ve söylemlerine dayanak teşkil etme yetisi olan her şey” olarak verirken, “iktidarla ilişkileri kendinden aşıkâr” olan hapishaneler, akıl hastaneleri, panoptikon, okullar, dinler, fabrikalar, disiplinler, yasal önlemlerin yanı sıra bunlara gazetecilik, yazarlık, edebiyat, felsefe, ziraat, sigara, internette gezinme, bilgisayarlar, cep telefonları ve hatta dili ekler. Aynı birey, aynı töz çoklu bir özneleşme sürecine tabi olabilir; “Aynı anda hem cep telefonu kullanıcısı, hem internet gezgini, hem öykü yazarı, hem tango tutkunu, hem de küreselleşme karşıtı (örnekleri çoğaltabiliriz) olabiliyoruz,” der (Agamben, 2012, s. 29-30). Hapsedme dispoşitifini içeren filmler bize şöyle ya da böyle, Agamben gibi söylersek eğer “canlılarla dispoşitifler arasındaki ilişkide, yani o ‘göğüs göğüse mücadele’de” özneleşme/ kahramanlaşma sürecini gösterebilir. Ama sinemada da (tıpkı hayat gibi) özne (kahraman) birden çok öznelleşme süreciyle hikâyeye girer. Hapsedme dispoşitifi daima başka dispoşitiflerle bir aradadır. Kahraman mahkûmdur ama âşiktir da; siyasidir, ağadır, yoksuldur, yazardır, eylemcidir... Bu, cezaevi temasıyla anılan filmleri aynı zamanda birbirinden farklı alanlara, “kategorilere” de dâhil eder. Örneğin, bir kadın mahkûmun (bir kadın ve bir anne) çocuklarını bulabilmek için, cinselliğiyle etkilediği bir gardiyanı kullanarak cezaevinden kaçışını konu alan *Firar* (Şerif Gören, 1984) 80’lerin “kadın filmleri” çerçevesinde değerlendirilir, ama bir yanıyla da özellikle mahkûm-gardiyân ilişkileri bağlamında cezaevi temasının baskın olduğu bir filmidir.

Foucault, düşünce evreninin kilit terimi olarak görülen “dispoşitif” sözcüğünü 1970’lerden sonra kullanmaya başlar; oysa *Kelimeler ve Şeyler* kitabında çözümlemelerinin merkezine “episteme”yi yerleştirmiştir:

Bu daha çok bilgilerin ve teorilerin nereden itibaren mümkün olduklarını, bilginin hangi düzen mekânına göre oluştuğunu, bilimlerin oluşmaya, deneylerin felsefeye yansımaya, rasyonelliklerin ortaya çıkmaya -herhalde çözülmek ve sonra da yok olmak için- başlamasından hangi tarihsel a priori ve fikirlerin hangi pozitiflik unsurunun içinde görülür hale geldiklerini bulmaya çabalayan bir incelemedir (Foucault, 2015a, s. 21).

“Episteme” de “dispositif” gibi bir ilişkiler ağıdır, belli bir tarihsel dönemdeki farklı bilimsel söylemleri ve bunlar arasındaki ilişkiyi içerir. Foucault iki kavram arasındaki farkı şöyle açıklar:

Dispositif şudur: Bilgi türlerini destekleyen ve bilgi türlerince desteklenen iktidar ilişkileri stratejileri. *Kelimeler ve Şeyler*’de bir episteme tarihi yazmaya uğraşırken, gene tam bir açmaza düşmüştüm. Şimdi yapmak istediğim bir dispositif dediğim olgunun *episteme*’nin daha genel bir biçimi olduğudur. Ya da *episteme*’nin özellikle söylemsel bir dispositif olduğunu, oysa genel biçimiyle dispositifin unsurları çok daha heterojen bir yapı sergilediğinden, hem söylemsel hem de söylemsel olmayan bir nitelik taşıdığını göstermeye çalışmak (Foucault, 2000, s. 122).

Gerek “dispositif” gerekse “episteme” kavramları Türkiye cezaevlerinde süreç içinde yaşanan değişimlerin (söylemsel veya söylemsel olmayan dinamiklerle) sinemaya nasıl yansıdığını görebilmemiz için bir izlek ve bir perspektif sunabilir. Her dönem, her iktidar Türkiye’de de kendi hapishanelerini ve yöntemlerini uygulamaya koymuştur. 1950’lerin hapishanesi; 1970’lerin, 1980’lerin cezaevleriyle, bugünün F Tipi Cezaevleri’nden farklıdır. Sinop Hapishanesi’nin aurası ve etrafında oluşan “söylemler” Türkiye sinemasının melodramlar döneminde seyircide bir hapishane algısının oluşturulması için yeterli görülmüştür. 70’lerden sonra, F Tipi Cezaevleri’ne uzanan süreçte Türkiye’de hapsedme dispositifinin unsurları ve ilişkiler ağı (siyasi yapılanmalardan yasalara, cezaevi mimarisinden güvenlikçi politikalara, cezaevlerinde kullanılan teknolojik aygıtlardan izolasyon rejimlerine dek) çok daha girift bir hale gelir. Artık “hapishane sahnelerinin” ortalama bir “koşu dekoru” ile kurulması mümkün değildir ama hapsedme dispositifini sinemayı etkilemeye ve bir yandan da sinemadan etkilenmeye devam eder.

### **Zindanlar: Hapishane Filmlerinin Arkeolojik Alanı**

Zindan, Türkiye sinemasının özellikle tarihi-fantastik filmlerinde sık sık kullanılan temalardan birisidir. Türklerin Orta Asya’dan Osmanlı’ya uzanan siyasi tarihini fon alan filmlerde, Türk-Müslüman kahramanlar çeşitli düşmanlarla mücadele içindedirler. İktidar odakları arasındaki kavgalarda entrikalar sonucu yenik düşen şehzadeler, kudretli zalimlerin hışmına uğrayan yiğitler, akıncılar esir alınarak zindana kapatılır. Zindan, dinsel mesajlardan erotik çağrışımlara, şiddetten mizaha çeşitli unsurların içe geçtiği milliyetçi bir fantazyaya içinde kurgulanmıştır. Kahramanı kırbaçla dövme, bedeni kızgın demirlerle dağlama, aç bırakma, zincire vurma, aşağılayarak alay etme zindanda uygulanan “sıradan” işkence yöntemleridir; bazen de daha “orijinal işkence tekniklerine” veya “kahramanları birbirine öldürtme” gibi yöntemlere başvurulur. Abdullah Ziya Kozanoğlu’nun 1933’de yazdığı

*Malkoçoğlu* romanından esinlenilerek çekilen ve türün gözde örneklerinden olan *Malkoçoğlu* filmlerinde zindan sahnelerine sık sık yer verilmiştir. Örneğin: *Malkoçoğlu ve Cem Sultan*'da (Remzi Jöntürk, 1970), kardeşi İkinci Beyazıt'tan kaçarken eşkiya Amolka'nın eline düşen Cem Sultan'ı kurtarmak isteyen Malkoçoğlu ve oğlu Polat birlikte zindana atılırlar. Malkoçoğlu, Polat'ın omuzlarına yüklenen büyük bir kayanın üzerine çıkarılarak boynundan bir işkence düzeneğine asılır; hayatı Polat'ın kayayı taşıyabilmesine bağlıdır. Bu esnada zindanın diğer yanında Amolka'nın yarı çıplak kadınlarla eğlencesi devam etmektedir, zindan onların kahkahalarıyla çınlar.

Zindan fantazyaları filmde filme farklılıklar içerse de mekânın ve atmosferin betimlenmesinde hemen hepsinin ortak yönleri vardır. Dehlizlerden geçilir, meşaleler yanar, zalim muktedirlerin (duruma göre gayrimüslim krallar, şövalyeler, beyler veya eşkiyalar) adamları üstleri kısmen açıkta bırakan deri ve zincirlerden oluşan kıyafetlerle karikatürize, korkunç bir görünüm sergilerler. Tarihi fantastik filmlerdeki zindan betimlemelerinin birbirine çok benzemesinin en önemli sebebi filmlerdeki “masalsı” dokudur. Masallarda olduğu gibi filmlerde de “Değişen kişi adları ve aynı zamanda kişilerin nitelikleridir; değişmeyense kişilerin eylemleri ya da işlevleridir” (Propp, 1985, s. 30). Kahramanlar değişse de, bu kahramanların atıldıkları zindanlarda zalimlere ve kötülüğe karşı gösterdikleri yiğitçe tavırlar değişmez.

Masallarda olduğu gibi, filmlere kaynak olan romanlar da çoğu zaman masalların izi sürülerek ortak kodlar (aynı tip şablon kahramanlar, aynı imgeler, Türk-İslam mitolojisinden esinlenen aynı milliyetçi anlatı) etrafında kurgulanmıştır. Kozanoğlu'nun romanlarını “genesis” düşüncesi kapsamında ele alan Murat Belge, Türkiye'deki ırkçılığın kırkların birinci yarısında Alman zaferlerinin gölgesinde coştüğünü, ellilerde “genesis” düşüncesi küllendiği için az sayıda bu tür roman yazıldığını, altmışlarda ise tekrar bir hareketlenmenin başladığını söyler (2009, s. 16-18). Zindanların, tarihi fantastik filmlerde milliyetçi fantazyalara fazlasıyla açık olması, tarihsel olarak hapisanenin kanunlar öncesi dönemini “temsil etmesinin” yanı sıra altmışlı yıllarda tekrar yükselen genesis düşüncesinin buna elverişli bir zemin hazırlamasıyla da ilişkilidir. Abdullah Ziya Kozanoğlu, Murat Sertoğlu, Reşat Ekrem Koçu gibi isimler Türkiye sinemasının popüler tarihi filmlerine esin kaynağı olan romanların önde gelen yazarlarıdır ama bu filmlerin/romanların esin kaynaklarını sadece Türk-İslam menşeli “söylemler” ve “milli unsurlar” olarak görmemek gerekir. Bu bağlamda tarihi fantazyalar, Scognomillo ve Demirhan'ın *Fantastik Türk Sineması* kitabında işaret ettikleri gibi, Batı edebiyatında ve sinemasında da görülür (1999, s. 135). Örneğin, türün en önemli eserlerinden olan (eserde zindan teması anlatının belirleyici unsurudur), Dumas'ın 1844'de yayımlanan romanı

*Monte Kristo Kontu*, 1908’de (Sessiz Sinema dönemi) filme alınmıştır bile. Batı’dan gelen romanların, bu romanlardan uyarlanmış filmlerin Türkiye’nin romancılarına, çizgi romancılarına (Malkoçoğlu, Karaoğlan gibi popüler-fantastik kahramanların sinemadan önce, çizgi romanlarda betimlendiği unutulmamalıdır) ve sinemacılarına esin kaynağı olması da Türkiye’de hapsetme dispoitifinin unsurlarına yönelik tarihsel bir izlek oluşturabilir.

Foucault’ya göre, “Hapishane, onu doğuran tarih olarak yeni Kanunlar gösterildiğinde söylenildiğinden çok daha eskidir. Biçim-hapishane, ceza yasalarındaki sistematik kullanımdan daha önce var olmuştur” (2006, s. 335). Popüler tarih filmlerindeki zindanlar da bu bağlamda düşünülebilir. “Zindan” kelimesine Foucault’nun “episteme” kavramı çerçevesinde bakıldığında kahramanlık hikâyelerinde zindanın kilit mekânlardan birisi olmasıyla kelimenin etimolojisi arasında bir uyumdan söz etmek mümkündür. Farsça bir kelime olan zindan “silahhane, cephane saklama yeri” anlamındaki “zēndān” kelimesinden gelmektedir; “zēn”, silah sözcüğünden türetilmiştir (Zindan Kelime Etimolojisi, 2016); zindan kelimesinin İngilizce karşılığı olan “dungeon” ise kule ve burç anlamlarını da içermektedir ki bu da zindan kelimesiyle tarihsel olarak örtüşür. Popüler “zindan algısı” kaleleri, savaşları, karanlık mahzenleri, silahları, işkenceleri ve bütün bunları kapsayan, aynı zamanda bütün bunların beslediği kahramanlık söylemiyle bir dönemin epistemelerini görme imkânını vermektedir. O halde, tartışmaya fazlasıyla açık ideolojik arka planlarına rağmen fantastik tarihi filmlerdeki zindanları, Türkiye sinemasındaki hapishanelerin bir nevi arkeolojik alanı olarak düşünebilir miyiz acaba? Türkiye sinemasının cezaevi teması içeren filmlerini dönemselleştirirken, tarihi fantastik filmleri kronolojik bir çıkış noktası olarak görebilir miyiz?

## **Sinemada Bir “Sosyolojik Alan” Olarak 1940’ların Hapishaneleri**

Hapishaneler, Yeşilçam sinemasının vazgeçilmez mekânlarından/temalarından birisi olsa da hapishanenin melodramatik kullanımının dışında, kendisinin baskı ve şiddet üreten bir “kurum” ve devletin bir “ideolojik aygıtı” olarak ele alınması 12 Eylül Darbesi’ni izleyen dönemde gerçekleşir. 1940’lardaki sorguların ve hapishanelerin yaklaşık yarım yüzyıl sonra Türkiye sinemasının konusu olabilmesi de Türkiye’nin toplumsal-siyasal dinamikleriyle ilişkilidir.

Rıfat Ilgaz’ın kendi yaşamından izler taşıyan *Karartma Geceleri* (Yusuf Kurçenli, 1990), darbenin ezip geçtiği solcu kahramanların hikâyelerini anlatan 12 Eylül filmleriyle aynı dönemde çekilir. *Karartma Geceleri*

hapishane filmi değildir, ama İkinci Dünya Savaşı yıllarında yazmış olduğu bir şiir kitabı yüzünden işkence görmekten korktuğu için polisten kaçan Mustafa öğretmenin Sansaryan Hanı'nın işkence odalarında biten hikâyesi filmin çekildiği dönemde yaşanan trajedilerle örtüşür. Film, 12 Eylül sonrasına da bir gönderme olarak okunmuştur. Öte yandan, 1940'lı yıllar Türkiye hapishane tarihinin önemli dönemlerinden birisidir de. Osmanlı dönemindeki 1880 tarihli nizamnameden sonra, 1941'de ilk kez "Ceza ve Tevkif Evleri Nizamnamesi"nin kabul edilmesiyle, idari personel ve mahkûmlar hakkında detaylı açıklamalar getirilerek hapishanelerde bir modernleşme sürecine (kürek ve kalebentlik cezalarının kaldırılması gibi) girilmiştir (Bilbaşar, 2000, s. 46-48). Ancak Osmanlı'dan devralınan eski hapishaneler, geçmişin yapılanmaları ve yöntemleri de varlığını sürdürür; daha çok bir geçiş dönemidir 1940'lar. Bu dönemin hapishanelerinde geçen *72. Koşuş* (Erdoğan Tokatlı, 1987)<sup>2</sup>, *Karılar Koşuşu* (Halit Refiğ, 1989), *Tatar Ramazan* (Melih Gülgen, 1990), *Tatar Ramazan Sürgünde* (Melih Gülgen, 1992) ve *Mavi Gözli Dev* (Biket İlhan, 2007) filmlerinde geçiş döneminin uygulamalarını ve ilişkilerini görmek mümkündür. Bu filmlere kaynak olan eserleri yazan, bu eserlerdeki olayları yaşayan, bu olaylara tanıklık eden ve hatta aynı zamanda filmin kahramanlarından birisi olarak gördüğümüz yazarlarınsa ortak bir hikâyesi vardır. Hepsisi de (Nâzım Hikmet, Kemal Tahir, Kerim Korcan, Orhan Kemal) 1938'de komünizm propagandası yapıp, orduyu isyana teşvik etmekle suçlandıkları Harp Okulu ve Donanma davalarıyla<sup>3</sup> bağlantılı olarak, tutuklanıp hapse mahkûm edilerek uzun yıllarını cezaevlerinde geçirmişlerdir. *Mavi Gözli Dev* ve *Kadınlar Koşuşu* filmleri, bu davalara ilişkin göndermeler içerir.

"Kahraman" merkezli popüler anlatılardan çok da uzak olmayan bu filmlerdeki hapishane betimlemeleri melodram seyircisinin aşına olduğu sahneler içerse de, hapishane tarihinin özel bir dönemini yansıttıkları için hem hapishane dispoitifinin sinemada kullanımını hem de dispoitifin hapishane filmleri üzerindeki etkisini görmeye imkân verirler.

Kerim Korcan'ın *Tatar Ramazan* hikâyesi üzerine yapılan bir edebi incelemede, eserde "mekân unsurunun iptal edilerek, genel bir hapishane kabulünden hareket edildiği" belirtilir (Erol, 2011, s. 243). Dönemin cezaevlerini konu alan filmlerde de bu "genel kabul" geçerlidir sanki; hapishane

<sup>2</sup> *72.Koşuş*'un ikinci çevriminin (Murat Saraçoğlu, 2011) senaryosu Ayfer Tunç tarafından yazılmıştır. Hülya Avşar'ın canlandığı Güzel Fatma karakterinin öne çıktığı ve kadınlar koğuşundaki yaşamın da vurgulandığı film özgün eserden uzaklaşmıştır.

<sup>3</sup> İlgili biyografik kitaplar: K. Korcan (1989). *Harbiye Kazanı*. İstanbul: E Yayınları; A. Kadir (1977). *1938 Harp Okulu Olayı ve Nâzım Hikmet*. İstanbul: Hilal.

yaşamı benzer mekân-çevre düzenlemeleri ve benzer rutinlerle betimlenmiştir. O halde, “genel kabul” nasıl bir hapishane düzenini içermektedir? 1925 tevkifatında komünist fikirleri yaydığı gerekçesiyle hapis cezasına çarptırılan Şevket Süreyya Aydemir’in anlattığı Afyon Hapishanesi, tam da bu filmlerin hapishanelerini yansıtır:

Koğuşlarda toplumun bütün tabakalarının mümessilleri vardı. Köylerin, kasabaların, sokaklarında yeni kanat çırpmaya başlayan toy delikanlılardan, iş ve ocak kurmuş, ev bark sahibi adamlara; çobandan, işçiden, esnaftan köy ağasına, şehir eşrafına kadar her çeşit insan, bu dört kale duvarının loş koğuşları veya kuyu gibi avlusu içinde kaynaşıp duruyordu (Aydemir, 1976, s. 392-393).

Hapishaneyi “toplumun kanından mikroskop altına konulmuş bir damla”ya benzeten Aydemir, “Anadolu’nun nabzı(nın) bu koğuşlarda” çarptığını söyler (1976, s. 387, 427). Söz konusu filmler de seyircide aynı duyguyu bırakır. Farklı kesimlerden mahkûm portreleri derinlemesine bir mahkûm psikolojisinden çok, hapishane hayatı üzerinden Türkiye’nin siyasi-toplumsal atmosferini ve kısmen iktidar ilişkilerini yansıtmaktadır. Modernleşme sürecine rağmen 1940’larda geçen filmlerdeki mahkûm portreleri ve hapishane hayatı fazla değişmemiştir. Tan Olayları (1945) nedeniyle mahkûm olan Zekeriya Sertel, Sultanahmet Cezaevi’nin<sup>4</sup>, “Bizans döneminden kalma eski bir harabe” olduğunu yazar, içeride binlerce mahpus vardır; fakat onlar hapishane müdürü tarafından misafir gibi karşılanmışlardır (aktaran Aydemir, 1976, s. 200-201). Gardiyanın odasında kalması uygun görülen Sabiha Sertel de “kadınlar hapishanesinin sosyal incelemeler yapmak için çok uygun bir yer” olduğunun altını çizer (aktaran Aydemir, 1976, s. 335). “Siyasi mahkûm” kavramının henüz yaygınlaşmadığı bu dönemlerde, toplumun elit kesimlerinden gelen siyasi mahkûmlar, hapishane içinde rahat hareket edebilmelerinin getirdiği avantajla, hapishaneyi aynı zamanda bir “sosyolojik alan” olarak gözleme imkânı bulmuşlardır.

*Karılar Koğuşu*, Malatya Hapishanesi’nde geçer. Yönetmen Refiğ, Kemal Tahir’in bu romanda yapmak istediği şeyin, Malatya Cezaevi’nde mahkûm olan bazı kadın tiplerini anlatmak olduğunu ama kendisinin kadınlardan çok Kemal Tahir’i anlatma yolunu seçtiğini söyler (aktaran Türk, 2001, s. 377). Bununla birlikte, romanın kadın kahramanlarını ana çizgileriyle filmde de görmek mümkündür: On sekiz yaşından küçük sevgilisi Ali’yle bir olup kocasını zehirlediği için idamlık olan Adıyamanlı Hanım Kuzu, zinadan yatan Nafia, kavgada sopayla kaynanasını öldüren Sıdika, Malatya

<sup>4</sup> Sertel’in Sultanahmet Cezaevi olarak andığı hapishane bugün otel olarak kullanılan eski Sultanahmet Cezaevi değildir. O yıllarda “mehterhane” diye anılan İstanbul Tevkifhanesi’dir.

Genelevi'nde sermaye olarak çalışan ve bir hakaret davasından dolayı hapse giren *Tözey Karılar Koğuşu*'ndaki mahkûmlardan bazılarıdır. Siyasi mahkûm olan Murat Bey kadınlar koğuşuna da rahatça girip çıkabilmekte, onların mektuplarını, dilekçelerini yazmaktadır; koğuştaki kadınlardan saygı ve sevgi görür, hatta bu yüzden kadınlar arasında kıskançlıklar yaşanır. Filmde kadın-erkek ilişkisi (kadın ve erkek mahkûmlar, kadın ve erkek gardiyanlar, gardiyanlarla mahkûmlar arasında yaşanan ilişkiler) hapishanenin önemli unsurlarından birisi olarak ele alınır. Murat Bey de bu ilişkiler sarmalına kapılmaktan kendini alıkoyamaz. *Karılar Koğuşu*'ndaki ilginç karakterlerden birisi de İsmet Paşa'ya sövdüğü için hapsedilen Hubuş hanımdır. Murat Bey'den, Paşa'nın bir yakınına kendisini affettirecek acıklı bir mektup yazmasını istemektedir.

1940'larda geçen hapishane filmlerinde cinayet, hırsızlık, kan davası, toprak davası gibi nedenlerle hapis cezası alan adli mahkûmlar ve sol görüşlerinden dolayı hapsedilen aydınlar öne çıkar. "Siyasi mahkûm" tanımlaması sinemada da özellikle "solcular" için kullanılan bir kavram olmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren yeni rejimin uygulamalarını eleştirdikleri için hapsedilen İslamcı muhaliflerin hikâyeleri ise 1990 sonrasında çekilen İslami filmlerle sinemaya girer. *İskilipli Atıf Hoca-Kelebekler Sonsuza Uçar* (Mesut Uçakan, 1993) filminde, Şapka Kanunu'na karşı çıktığı için 1926'da İstiklal Mahkemesi tarafından idama mahkûm edilen İskilipli Atıf Hoca'nın hikâyesi konu edilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında hapishanenin en gariban, en yoksul mahkûmlarının yattığı koğuştaki zor yaşam koşullarını ve iktidar ilişkilerini anlatan *72. Koğuş* filmi Bursa Hapishanesi'nde; aynı dönemi konu alan *Tatar Ramazan* filmi de bir Anadolu hapishanesinde geçer.<sup>5</sup> Kundura ustası Ramazan kendisine pusu kuran ağanın önce oğlunu, sonra da yeğenini öldürdüğü için hapidedir. Öyküden epeyce uzaklaşmış olsa da film, döneme ilişkin çeşitli detayları (örneğin yaya olarak hapishane sürgünü) içermektedir. Mahkûm karakterlerden ön plana çıkanlar bütün koğuşu emri altına alan Mustafa Ağa, onun kirli işlerini gören Cıvıl Halil ve çaresizce idamı bekleyen, Tatar'ın da kol kanat gerdiği idamlık Hüseyin'dir. *Tatar Ramazan Sürgünde* filmiye Adana Hapishanesi'nde geçer; koğuşun ağası bu kez parası ve acımasızlığıyla hapishaneyi kendisine bağlamış olan Abdurrahman Çavuş'tur.

*Mavi Gözlü Dev* filminin Nâzım dışındaki diğer iki önemli karakteri siyasi hükümlü Kemal (Orhan Kemal) ile bir köylü çocuğu olan İbrahim'dir

<sup>5</sup> Öykü 1969'da yazılmıştır ve öyküde olayların tarihi tam olarak belli değildir ama gerek gerçek olaylar dikkate alındığında, gerekse yazarının hapishanede geçirdiği dönem göz önünde tutulduğunda film İkinci Dünya Savaşı yıllarını işaret eder.

(İbrahim Balaban). Orhan Kemal'in de anılarında söz ettiği üzere Nâzım'dan farklı dünya görüşüne sahip yaşlı "Urumeli Muhaciri", "Mareşal" olarak anılan yoksul-meczip mahkûm gibi kahramanlar da gerçek karakterlerdir (1976, s. 96). Film, adli koğuşlarda esrar ve kumar için yapılan kavgaları, yoksul mahkûmların hapisane hayatlarından kesitleri de içerir ama bu sahnelere, daha çok Nâzım Hikmet'in biyografisini destekleyen, şiirini besleyen unsurlar olarak yer verilmiştir. Nâzım ikinci kez gittiği Bursa Hapishanesi'nden (1933'de de burada yatmıştır) Kemal Tahir'e yazdığı mektupta hapishaneyi "tayyare biçimi" bir bina olarak tanımlar ve oranın değişmediğini söyler (1996, s. 13). Özel bir sette çekilen filmin 1940'ların Bursa Hapishanesi'ni mimari olarak da yansıtmaması, hem Türkiye sinemasındaki hapishane sahnelerinde genellikle bu anlamda bir gerçekçilik çabası olmadığı için hem de Nâzım'ın şiirlerine (ki Türkiye'de özellikle siyasi mahkûmlar için hapsedme dispozitifindeki söylemsel önemini belirtelim) mekân olması açısından kayda değerdir.

### **Sinemada Bir Okul Olarak Hapishane ve 1940'ların Siyasi Mahkûmları**

Siyasi tutukluluk ve hapishanenin "okul metaforu" ekseninde ele alınması Türkiye'de hapishane tarihinin ve hapsedme dispozitifinin asli unsurlarından birisi olmakla birlikte "siyasi mahkûm" nitelendirmesinin yaygınlık kazanması süreç içinde gerçekleşmiştir. 1940'ların hapishanelerinde geçen filmlerde, aydın mahkûmlar tarafından hapishanenin nasıl bir okula dönüştürüldüğü; toplumun ve siyasi erkin o dönemde siyasi mahkûmlara nasıl baktığı görülebilir.

Şevket Süreyya Aydemir, 1925'de Afyon Hapishanesi'ne getirildiğinde oradaki mahkûmların daha önce hiç "siyasi mahkûm" görmediklerini, gardiyanların onlara itibarlı bir misafir gibi davranmalarının sebebini kavrayamadıklarını söyler (1976, s. 392). 1942'de geçen *Mavi Gözlü Dev* filmindeyse adli mahkûmlar arasında daha hapishaneye gelmeden Nâzım Hikmet'in "komünist olduğu", "mâni yazdığı", "şiirlerini okuyanların efsunlandığı" konuşulmaktadır. Daha önce onunla aynı koğuşu paylaşan Emin Usta, Nâzım için "siyasi mahkûm" nitelendirmesini yapar.

Ressam İbrahim Balaban, mahkûmların suretini çizen Nâzım'la tanışmasa sığırtaç kalacaktır, onun yanında resim sanatını öğrenir. Nâzım, Kemal'in kendisini geliştirmesi için ona Fransızca kitaplar verir ama sanat konusunda acımasızdır; yazdığı şiirleri çöpe atmasını söyler, onu hikâye ve romana yönlendirir. Orhan Kemal, hapishaneden çıkarken Nâzım'a (askerliğini yapmaktayken) onun şiirleriyle yakalandığı için mahkûm olduğunu itiraf eder, Nâzım'ın hayranıyken talebesi olmuştur, 72. Koğuş'un hikâyesini mutlaka

yazacağı sözünü vererek vedalaşır.

*Mavi Gözlü Dev*'de Nâzım Hikmet'e Kemal Tahir'den, *Karılar Koğuşu*'nda da Murat Bey'e Nâzım'dan sık sık mektup gelir. Nâzım, kendi deyimiyle “şiir dilinde” yazdığı bir mektupta hapisteki Kemal Tahir'i “dar ve uzun bir kavanozda/çok küçük bir balık”a benzetir (Hikmet, 1996, s. 94). Refiğ, filmi oluştururken Nâzım Hikmet ile Kemal Tahir'in mektuplaşmalarından yararlanmıştı; amacının “cezaevine bir siyasi mahkûm olarak giren Kemal Tahir'in cezaevinde yaşadığı hayat ve gözlemleri çerçevesinde bir romancıya dönüşümünü anlatmak” olduğunu söyler (aktaran Türk, 2001, s. 377). Nâzım'ın entelektüel etkisi ön plandadır; çevresindeki mahkûmları resimle, Batı müziğiyle, edebiyatla tanıştırmıştır. Murat Bey (Kemal Tahir) ise bir yandan suçlu dahi olsalar Anadolu insanının özündeki cevheri arar, bir yandan da kaba ve cahil bulduğu bu insanları gündelik hayatın rutini içinde “eğitmeye” çalışır. Fakat kendisine göre değer yargıları, yerleşmiş davranış kalıpları olan bu insanları değiştirmek çok zordur.

72. *Koğuş* filmine romanda olmayan iki siyasi mahkûm dâhil edilmiştir. Bütün mahkûmların saygı duyduğu Kemal (eserin yazarı Orhan Kemal) ve onun koğuşuna verilen genç şair Arif. Arif gençliğinin etkisiyle asi ve öfkelidir. Okuması-yazması bile olmayan ama insani bir duyarlılıkla “paylaşma” inanan Ahmet Kaptan ile sol görüşlerinden dolayı hapsedilmiş bir aydının, genç bir şaire sahip çıkma noktasında üstlendikleri olgunlaştırıcı ve koruyucu rol 72. *Koğuş*'ta da okul metaforunu destekler.

Nâzım (*Mavi Gözlü Dev*) ve Murat Bey (*Karılar Koğuşu*) hapisane sınırları içinde, kadınlar koğuşu da dâhil olmak üzere serbestçe dolaşabilmekte; zaten zamanlarını adli mahkûmlara yardımcı olarak, onların mektuplarını okuyup, dilekçelerini yazarak geçirmektedirler. Hatta idarenin hapisaneyle ilgili resmi yazılarını da yazarlar. Nâzım, annesi Celile Hanım'ı, karısını ve dostlarını hapisanede “misafir” edebilmektedir. Ama bu “serbestlik”, Orhan Kemal'in de belirttiği üzere, hapisane müdürünün tutumuyla ilişkilidir (1976, s. 86). Zaten siyasi mahkûmların, yaşadıkları görece rahatlık onların konforlu bir hayat sürdükleri, hiç kötü muameleyle karşılaşmadıkları anlamına gelmez. Sorgudaki işkencelerden Nâzım da falakaya yatırılarak payını alır. Özel bir koğuşta kalması adli mahkûmlara göre koşullarda bir üstünlük sağlasa da rutubet ve soğuk sağlığını bozmuştur; yeni bir müdürün tayin edilmesiyle koşulları daha da ağırlaşınca açlık grevine gider, intihara niyetlenir. Ama hapisaneyi bir okul haline getirmiştir Nâzım; filmin sonunda bütün mahkûmların *Davet* şiirini hep birlikte okuyarak ona destek verdikleri epik sahne, yaşamının çok önemli bir bölümünü hapisanelerde geçiren Nâzım Hikmet'e bir saygı duruşudur.

## Hapishane Filmlerinde (1940'ların) İktidar İlişkileri ve “Düzen”

1940'ların hapishanelerinde otorite ve iktidar ilişkileri üç şekilde biçimlenir. Birincisi her dönemde olduğu gibi devletin/iktidarın baskısı ve uygulamaları (*Mavi Gözlü Dev*, *Karılar Koğuşu*) vardır. İkinci olarak mahkûmlar arası statü ve güç farklılıkları (kaba kuvvete veya paraya bağlı olarak) hapishanelerde bir sömürü düzeni (*Tatar Ramazan* filmleri) yaratmıştır. Üçüncü olarak da en aşağıda olan yoksul mahkûmların hayatta kalabilmek için birbirleriyle yaptıkları kıyasıyla mücadele (*72. Koğuş*) vardır.

*Tatar Ramazan*'da koğuşun ağası Koca Mustafa, gardiyan Zihni ile işbirliği içinde hareket etmektedir. Hapishaneye nasıl esrar sokulduğunu anlamayan müdürün, “Ne yani bunlar ayrı bir canlı türü mü, yoksa insanlar buraya gelince değişiyorlar mı?” sorusuna “elbette” diye cevap verir gardiyan: “Tuhaftır ama sebebi anlayışamamıştır, suçu daima gardiyanlar jandarmaya, jandarmalar da gardiyanlara atar. Hem size bir şey diyeyim mi müdür bey esrardan da, afyondan da zarar gelmez bize. Uyuşturucu uyuşturur, uyutur. Asayiş berkemal demektir”. Bu konuşma hapishanelerin tarihi kadar eski bir problematiğe de dikkati çeker. Hapishane mahkûmu ıslah edebilir mi, yoksa tam tersi bir sonuca mı yol açar? Türkiye sinemasının özellikle melodramlarında, masum olmasına rağmen hapse düşen kahramanların, hapishanelerde hikâyesinin seyrini değiştiren insanlar ve olaylarla karşılaşmaları da melodramatik öğelere de fazlasıyla açık olan bu problematikle ilişkilidir.

*Tatar Ramazan Sürgünde* filminde hapishanelerdeki “feodalite-bürokrasi işbirliği”nin sembol karakteri bu kez Abdurrahman Çavuş'tur. Bu filmin finali de ilkinde olduğu gibi ağa ile Tatar'ın birebir karşı karşıya gelmeleri ve Çavuş'un ölümüyle biter. Ancak düzen değişmez. Her iki filmde de hapishanelerdeki “sömürü düzeni” eleştirilmekle birlikte, eleştiriden devlet ancak dolaylı olarak, hapishane müdürlerinin ilgisizliğine bağlanmak suretiyle payını almış, “bozuk düzen”in dinamosu olarak gardiyanlar ve diğer hapishane çalışanları ön plana çıkarılmıştır.

Işık Ergüden, hapishaneleri “toplumun tamamen özel koşullardaki bir karikatürü” olarak nitelendirerek bir “alt kültür” olarak “hapishane kültürünün” kimi nüanslarına dikkati çeker (2007, s. 80). Bu alt kültür sinema için son derece “elverişli bir malzeme” olmuştur. Türkiye sinemasının hapishane temalı bütün filmlerinde, özellikle melodramlarda abartıyı da mümkün kılan özellikleriyle “hapishane kültürü”nü (ranza düzeni, mahkûmlar arası misafirlik, racon kesme, volta atma...) görmek mümkündür. Öte yandan, hapishanede ritüellere hem uyulduğunu hem de şiddete, güç ve iktidar ilişkilerine bağlı olarak bu ritüellerin kolayca bozulabildiğini belirtmek gerekir; ritüeller pragmatik bir

ahlak anlayışıyla sınırlıdır. *Tatar Ramazan* filmlerinin kazandığı popüleritede “hikâyenin” bütünüyle bu kültür üzerine kurulmuş olmasının büyük bir etkisi vardır. Hapishane kültüründeki abartının “oyun” kavramına çok da uygun düşen dokusu, hapishanedeki iktidar ve sömürü ilişkilerinin Tatar tarafından oyun metaforuyla açıklanmasına da bir anlamda “imkân” vermiştir. Tatar Ramazan’ın ünlü repliği şudur: “Benim adım Tatar, ben bu oyunu bozarım!”

Huizinga’ya göre “oyunun biçimsel özellikleri arasında en önemlisi, kuralların geçerli olduğu bir çevre içinde cereyan etmesidir” ve “oyun çarpışmadır” (1995, s. 36, 63). Tatar’ın mekânsal olarak dış dünyadan soyutlanan hapishanedeki yazılı olmayan nizam ve ilişkileri “oyun” olarak nitelendirmesi, Huizinga’nın, “kısıtlayıcı kurallara tabi olan her mücadele, bu sınırlandırmadan ötürü zaten oyunun biçimsel özelliklerini taşımaktadır” sözleriyle örtüşür (1995, s. 115). Hapishane hayatının ritüellerindeki abartı, “oyun”un yanı sıra başka metaforları da mümkün kılar. Örneğin Kemal Tahir, hapishaneyi “üniversite”ye benzetir ama ironiyle, önüne kapalılığın getirdiği katmerleşen sınıf ilişkilerini ve kabullenışı imleyen “bizim” vurgusunu koyarak:

Bizim üniversite öğrettiklerinin tatbikinden, bu tatbikin neticelerinden mesul değildir. Hiçbir talebeyi yadırgamaz ve ayıplamaz. (Âdem Baba) koğuşunda çırpıplak talebeleri yatar. Altlarında gazete kâğıtları serilidir. Üstlerine kendilerinden evvel gelip gidenlerden kalmış çuvallar örtülü. Beyler koğuşunun duvarları bile halılarla kaplıdır (Tahir, 1979, s. 228).

Zekeriya Sertel de anılarında Sultanahmet Hapishanesi’nde gördüğü benzer bir koğuştan söz etmiştir; ağır hükümlülerin yattığı bu koğuşu “Dante’nin cehennemi”ne benzetir, yaşam koşulları insanlık dışıdır. “İnsanlıklarını unutmuş sanki hayvanlaşmışlardı. Bunlar toplumun posalarıydı” der (1968, s. 204). Hapishanenin benzetildiği semboller (cehennem ve üniversite) birbirinden çok farklı olmakla birlikte her ikisinde de özne hiyerarşisinin en altında olan Âdem Babalar’dır.

Agamben, *Kutsal İnsan/Egemen İktidar ve Çıplak Hayat* kitabının giriş bölümünde, “Bu kitabın başkahramanı çıplak hayattır; yani öldürülebilir fakat kurban edilemeyen bir insan olan homo sacer’in (kutsal insanın) hayatıdır” der (2001, s. 9-22). “72. Koğuş’un kahramanı” da “çıplak hayat”tır. “Hayat” (life) sözcüğünün karşılığı olarak Eski Yunanlılarda iki terimin kullanıldığına dikkati çeker Agamben: “zoē” ve “bios” (2001, s. 9). Birincisi bütün canlı varlıkların (hayvanların, insanların ya da tanrıların) ortak özelliği olan yalın yaşama/canlılık olgusunu ifade ederken, ikincisi bir birey ya da grubun bir özelliği olan yaşam(a) biçimini (hayat tarzına) işaret etmektedir. 72. Koğuş’un Âdem Babalar’ı, Ahmet Kaptan’a annesinden beklemediği bir

para gelmeden önce, ellerinde hayatlarından başka hiçbir şeyi olmayan bir *zoë* olarak vardılar sanki. Kaptan “zenginleşip” de koğuşu yaşanabilecek bir mekân haline getirdiğindeyse onları artık bir “bios” olarak görürüz. 72. *Koğuş*’ta da bütün koğuşlarda olan “düzen” kurulur. İlk kez tencere kaynar, soba yanar, Kaptan, Âdem Babalar’ı giydirir; insan yerine koyulmazlarken diğer koğuşlarla ilişki içine girerler. Koğuşlar arası ziyaretler hapisanede sosyal ilişkilerin önemli bir unsurudur; Sölezli ağanın koğuşu, 72. Koğuş’u ziyarete gelir. Âdem Babalar’ın da güvendikleri bir ağaları vardır şimdi; her biri onun etrafında kendilerine göre bir sorumluluk alanı yaratmışlardır. Tam da burada Foucault’ya bakarsak eğer, bir eşğin geçildiğini görürüz. Âdem Babalar sosyalleşmiş, siyasallaşmıştır. Foucault, *Cinselliğin Tarihi*’nde yazar:

Ama bir toplumun “biyolojik modernlik eşği” adını vereceğimiz şey, insan türünün bir bahis konusu olarak kendi siyasal stratejileri içinde yer almaya başladığı anda oluşur. İnsan, binlerce yıl boyunca Aristoteles için neyse o olmuştur; yani yaşayan ve buna ek olarak siyasal bir varlık olma yeteneğine sahip olan bir hayvan; modern insan, bir canlı varlık olarak yaşamını kendi siyaseti dâhilinde söz konusu eden bir hayvandır (Foucault, 2015b, s. 102).

Ahmet Kaptan’a gelen para, Âdem Babalar’ın sosyalleşme-siyasallaşma yeteneğini açığa çıkarır. Fakat parayla birlikte “iktidar oyunları” da devreye girmiştir: Kumar, hapisanede “sosyal ve ekonomik hayat”ın en önemli araçlarından birisidir; Kaptan da Sölezli ve Berbat’ın ısrarıyla kumara başlar. Her deliğe girip çıkan Bobi, Kaptan’ın kadınlar koğuşunda yatan Fatma’ya duyduğu aşkı kullanarak ondan sürekli para almaktadır. Oynadığı son kumarı giysilerine varasıya kaybettiğinde, Fatma’nın çoktan bir başka hapisaneye nakledildiğini bilmez Kaptan; kar kış demeden pencerenin önünde ölümcül bir bekleyişe girer. Romanda Âdem Babalar parası tükenen Kaptan’ın bütün eşyalarını satarlar, o ilk hallerine dönerler yine, Berbat koğuşa hâkim olur. Filmdeyse Âdem Babalar, “çıplak hayat”a dönseler de Berbat’ın ağalığını kabul etmezler. Geceyi camları kırık pencerede geçiren Kaptan’ın sabahleyin donmuş bedenini bulan Âdem Babalar da yarı çıplak vaziyette titremektedir ve keder içindedirler. Ama ivme bulan iyilik kederin önündedir yine de, seyirciye bir umut penceresi açar. Filmde hapsedme dispoitifinin içerdiği bütün insanlık halleri kendisini gösterir. Çaresizlikten bir izmarit için kavga eden “insanlar”, Kaptan’dan “kardeş payının ortaklık” olduğunu öğrenmişlerdir.

72. *Koğuş* filmi “umut veren kederli finalini” aslında romanın tiyatro uyarlamasına borçludur. 1967’de Ankara Sanat Tiyatrosu’nda Asaf Çiğiltepe tarafından sahnelenen oyunda finalin değiştirilmiş olmasına Orhan Kemal de olumlu yaklaşmıştır, “Hikâye olarak yazdığım yıllarda bana öyle geliyor ki, insanlar üzerine bugünkü olumlu çizgiye henüz varamamışım” der (aktaran Bezirci, 1984, s. 219). 72. *Koğuş*’un dramını “insanoğlunun olanca kirliliği

yanındaki gururu, direnişi, kafa kaldırışının destanı” olarak gören Orhan Kemal’in “iyimserliği”nde, “ruhumuzun objesi olarak var olan bedeni” gören Spinoza’nın “umut”u vardır: “Umut kendisinin neticesinden (akıbetinden) bir dereceye kadar şüphe ettiğimiz geçmiş ya da gelecek bir şeyin fikrinden doğmuş kararsız bir sevinçtir” (2009, s. 184). Âdem Babalar, yine başladıkları noktaya (*zoē*) dönmüş gibi görünseler de o eşik geçilmiştir bir kez, bedenlerinde çıplak hayatın devinime hazır dönüştürücü potansiyelini taşırlar. Bu devinim, bu iyimserlik hapishanenin somut ve soyut bütün sınırlarını aşabilir. Her şeye rağmen “çıplak insan”a olan inanç, Negri’nin “Spinozacılık”ı tarif ettiği gibi -ondan esinlenerek söylersek eğer- belki de: “insanın insan tarafından sömürülmesinin sürdürülüşünü, bu sömürü artık parazitçe bir hal almış olsa da, kesip atan bir neşterdir. Hem vicdan hem silahtır. İktidara karşı güçtür. Yani karşı güç ya da karşı-iktidardır” (Can, 2011, s. 134). Foucault sürekli vurgular, iktidar gibi başkaldırı da her yerde, her an olabilir; çünkü o direnmeyi iktidara karşı dışsal bir konumda görmez (2015b, s. 71). Ne Sölezli, Âdem Babalar olmadan tek başına Sölezli olmuştur, ne de Âdem Babalar’ın sefaleti Sölezli’nin varlığından bağımsızdır.

1940’ların hapishanelerinde geçen filmler, “ağalık kurumu”na yaptığı vurguyla, iktidar ve sömürü ilişkilerinde “içerisi” ve “dışarı” arasında bir geçişkenlik, bir süreklilik olduğunu gösterir. Kentleşmeye, siyasi ve sosyo-ekonomik değişimlere bağlı olarak sömürü ilişkilerinde yaşanan değişimin cezaevlerine nasıl yansındığını ise 70’lerin cezaevlerinde geçen filmlerde görmek mümkündür.

### **Hapishaneden Cezaevine: Sinemada 1970’ler ve 12 Mart**

1950’lerde Soğuk Savaş yıllarının getirdiği komünizm korkusu ve Demokrat Parti’nin baskı politikaları nedeniyle siyasi tutukluların sayısı artarken hapishanelerdeki uygulamalar ve sorgu yöntemleri değişmeye başlar. Barış Can, 1940’ların sonuyla 1950’lerin başından itibaren sorgulama yöntemlerinde Amerikalılardan öğrenilen tekniklerin kullanılmasına, bu alandaki “Batılılaşma”ya dikkati çeker. 1951’de gerçekleşen Türkiye Komünist Partisi Tevkifatı sonrası tutukluların sorgulamaları Sirkeci’deki Sansaryan Han’da yapılmış ve bu sorgulamalarda ABD’den öğrenilen yeni işkence teknikleri uygulanmıştır (2015, s. 45). 60’larda solun kitleleşmesi ve 70’lerde sol örgütlerin silahlı mücadele içine girmesiyle birlikte siyasi mahkûmların hapishanedeki konumları değişir, koşullar ağırlaşır. Değişim, süreç içinde dilde de hissettirir kendisini. Siyasi mahkûmlar “anarşist” olarak nitelendirilmeye başlanır. Hapishane yine -bugün de olduğu gibi- yaygın şekilde kullanılan bir terimdir ama “cezaevi” teriminin kullanımı da artar. “Bir nizamname niteliği taşımamakla birlikte 14 Haziran 1930’da

kabul edilen 1721 sayılı kanunun ikinci maddesinin a şıkında yer alan ‘mahpusların hapishanelere dağıtılması’ yerini 1941’de yapılan 4068 sayılı kanunla ‘mahpusların cezaevlerine dağıtılması’na bırakmıştır” (Bilbaşar, 2000, s. 46). Fakat halk arasında çok daha yaygın olarak “hapishane” veya “mahpushane” terimleri kullanılır. 1953’de çekilen *Katil* filmi bu bağlamda da dönemin epistemesini gösteren bir örnektir: Mahkeme, cinayetten yargılanan kahramanın (Kemal), “Türk ceza kanununun 456. Maddesine uyularak cezalandırılmasına, 18 yıl 3 ay hapsine ve bu ceza müddetini, *Sinop Cezaevi*’nde geçirmesine” karar vermiştir. İzleyen sahnede Kemal yanında iki jandarma ile Sinop’a gitmek üzere gemiye doğru ilerlerken, karısına “*Sinop Hapishanesi*’ne gönderiyorlar, hiç olmazsa burada kalsaydım, ara sıra gelir beni görürdün” der. Gerçek katil Muzaffer de, Kemal’in cezaevinden kaçtığını, *Hürriyet* gazetesinin ışıklı panolarından birinde okuduğu “Kemal *Sinop hapishanesinden* kaçtı!” haberinden öğrenir.

“Cezaevi” teriminin gazetelerde kullanımının artması 1970-1980 sonrasında olmuştur. “Hapishane’den Cezaevine Türkiye’de Değişen Mahpusluk”a Foucault’nun “episteme” kavramı ışığında bakan Mustafa Eren de “epistemelerdeki farklılığı” gösteren bu değişimi *Milliyet* gazetesinin Mayıs 1950-Aralık 2003 yılları arasındaki arşivini inceleyerek ortaya koyar. 1950-1960 yılları arasında gazetede 2037 kez hapishane kelimesi, 2107 kez cezaevi kelimesi kullanılırken, 1970-1980 arasında 1256 kez hapishane kelimesi geçmesine karşılık cezaevi kelimesinin kullanımı 2432 rakamı ile hapishanenin yaklaşık iki katına çıkmıştır. 2000-2004 dönemindeyse 953 kez hapishane kelimesi, 3845 kez cezaevi kelimesi kullanılmıştır. “Hapishane”, “cezaevi”, “mahpushane”, “tutukevi” ve “tevkifhane” kelimelerinin toplamalarına bakıldığında 1950’lerden 2000’li yıllara, üç kata varan bir artışın gözlenmesini ise Eren bu mekânların yaşantımızda giderek daha fazla yer tutmasına bağlamaktadır (Eren, 2012).

Siyasi erkin sıklıkla kullandığı “anarşist” kelimesi artan çatışma ortamıyla birlikte toplumda da karşılık bulmuş olmasına rağmen, sol değerlerin emekçi kesimler, öğrenci ve aydınlar katında devrimci gençlere karşı bir sempati uyandırması sinemayı etkiler. 12 Mart muhtırası ve 12 Eylül darbesi sonrasında çekilen cezaevi temalı filmler, yaşanan değişimlerle birlikte dönemin epistemesini göstermektedir. Hapishane hayatına ilişkin pek çok can alıcı sorunun yanı sıra kimi ritüeller, söylemler, davranış biçimleri, yapılanmalar (hapsedme dispoitifinin unsurları) geçerliliğini korusa da, 1940’ların Türkiye’si ile 70’ler ve özellikle 80’ler sonrasında Türkiye’si arasındaki farklılıkları hapishaneler üzerinden sinemada da görürüz.

1970'lerin popüler sinemasında kahramanların “hapse düştüğü” pek çok film görmek mümkündür ama bu filmlerde hapishane, duygu yoğunluğunu arttırmak (demir parmaklıklar ardındaki kahramanın dramı, ayrılık, hasret vb. duygular) veya hikâyeyi istenilen yöne götürebilmek için (aradan geçen uzun yıllar, kahramanın yokluğunda gelişen acıklı olaylar) kullanılır. Öte yandan 70'ler gerçekçi filmlerin çekildiği, sol mücadelenin sinemaya taşındığı bir dönemdir de. Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idamının solda açtığı yara henüz çok tazedir, hapishanelerdeki işkenceler gündemdedir ama solun bu kitleselleşme döneminde sinemacılar hapishaneleri (içeridekileri) değil, hayatın çeşitli alanlarında mücadele içine girmiş devrimci kahramanları (dışarıdakileri) anlatır. 70'li yılların sinemasında 12 Mart'ın cezaevlerini görmeyiz ama siyasi mahkûmların sayısının hızla artması ve sol değerlerin yükselişi melodramları dahi etkilemiş ve popüler sinemanın hapishane temasını kullanımındaki yoğun “kadercilik”e sol bir içerik de eşlik etmeye başlamıştır. Sol mücadelenin en etkin dönemlerinde, 12 Mart muhtırası ile 12 Eylül darbesi arasında çekilen *Yıkılmayan Adam* (Remzi Jöntürk, 1977) filmi bunun tipik bir örneğidir: Film, mafya mensubu bir adli mahkûm olan Çakır'ın “sol içerikli” kitaplarla hapishaneyi kendisi için bir nevi “üniversite”ye dönüştürmesini ve tahliye edildikten sonra mafya içindeki gücünü emekçilerin mücadelesi için kullanmasını anlatır. Gorki'nin *Benim Üniversitelerim* romanı filmin mottosudur. Filmin iki fon müziği vardır: *Baba* (Coppola, 1972) filminin ünlü müziği ve Sabahattin Ali'nin Sinop Cezaevi'nde yatariken yazdığı şiirden bestelenen *Aldırma Gönül* şarkısı. *Tatar Ramazan* filmlerinin yönetmeni Melih Gülgen'in 1975'de çektiği *Babanın Oğlu*'nda da kahraman (Murat) sendikal mücadele içindeyken, ondan kurtulmak isteyen patronun iftirası nedeniyle hapse düşer. Zenginden alıp fakire veren Murat ile paylaşımına inanan Tatar Ramazan arasında karakter benzerlikleri vardır. Fakat birisi fabrika işçiliğinden gelmektedir, “sanayi-mafya işbirliği”nin ağalarıyla mücadele eder, diğeriye kundura ustasıdır, içerideki ve dışarıdaki toprak ağalarıyla mücadele içindedir. “Hapishane alt kültürü” her iki filmde de büyük benzerlikler gösterse de iktidar ilişkilerinin karakteri değişmiştir. 70'lerde çekilen popüler filmlerde hapishane yönetiminin ve siyasi erkin eleştiriden muaf olduğunun da altını çizmek gerekir.

Cezaevi temasının 70'lerin popüler filmlerine sol değerlerden etkilenecek girmesinde sol mücadelede yaşamlarını kaybeden sembol isimlerin ve onların yaşam öykülerinden beslenen söylemlerin şüphesiz ki etkisi vardır. Bu isimlerden Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan'ın idamlarından 26 yıl sonra, avukatları Halit Çelenk'in anılarından hareketle çekilen *Hoşçakal Yarın* (Reis Çelik, 1998) daha çok yargı sürecinde yaşanan hukuksuzlukları ve Çelenk'in idamları önleme çabasını konu alsada da, filmde

hapishane hayatlarından kesitlere de yer verilir. Deniz, cezaevi koşulları hakkında “izci kampında gibiyiz” diye espri yapar, avluda neşeli şekilde voleybol oynarlar. Fakat durum kötüye gitmektedir. Halit Çelenk’in açlık grevi sonrası bitkin düşen Deniz’e söylediği “Sizler tüm devrimcilere karşı sorumlusunuz. Ölüm orucunu sürdüreceksiniz olursanız vücudunuz tamamen çöker, sizleri sürükleye sürükleye götürürler o sehpanın altına” sözleri üzerine açlık greviden vazgeçerler. İnfazdan önceki sahnelerde Deniz parmaklıkların arkasında, Ahmed Arif’in hapishane hayatının pek çok metaforunu taşıyan (ki hapsedme dispozitifinin söylemsel unsurlarıdır bunlar da) *Hasretinden Prangalar Eskittim* şiirini okur. İnfaz gecesi; “devrimci duygulara” dokunan sahnelerle (elleri ve ayakları zincirlenmiş olarak götürülmeleri, avukatlarıyla yaptıkları son görüşmeler, son sözler, vedalaşmalar) filmdeki yerini alır. Cuntanın kurduğu mahkeme, yargıç Ali Elverdi’nin karikatürize kötülüğüne indirgenmiş, 12 Mart’ın sistematik işkencesi ve cezaevlerinde uygulanan baskılar sadece zayıf bir iki diyalogla filme girmiştir ama devletin artık büyük bir “hesaplaşma” içine girdiği aşikârdır. Cezaevi kelimesinin gündelik hayata daha çok girdiği, cezaevlerinde baskıların arttığı, siyasi mahkûmların anarşist olarak adlandırılmaya başlandığı 1970’ler sonrası dönem, 80’lerden itibaren Türkiye sinemasında cezaevi temasına yer veren filmlerin (*Hoşçakal Yarın* da dâhil olmak üzere) arka planını oluşturur.

### **“İmgesel”den “Katı Gerçekçilik”e 12 Eylül’ün Cezaevleri ve İşkence**

Devletin siyasi mahkûmlara karşı tutumundaki belirgin değişiklikler 1970’lerde başlar ama kırılma noktası 80’lerdir. 70’lerden itibaren sayısı artan siyasi mahkûmlar önemli bir sorun olarak zaten devletin gündeminindedir. 12 Eylül askeri darbesi şiddete dayalı kapatılma yöntemlerinin uygulanarak, cezaevlerinde otoriter bir yönetim sağlanması için uygun ortamı sağlar; devlet artık onları geçmişte olduğu gibi siyasi mahkûm olarak değil, anarşist ve terörist nitelemesiyle bir iç düşman olarak görmektedir. Daha önce bu çapta toplu tutuklamalar yapılmamıştır, cezaevleri hınca hınç dolar. İşkence siyasi mahkûmu sindirmek, hiçleştirmek için yapılan rutin-sistematize bir uygulamaya dönüşür ve “tretman” adı altındaki “ıslah etme” uygulamalarıyla desteklenir. Bunların yanı sıra siyasi mahkûmlar “Askeri Tutuklu Talimnamesi”ne uymak zorundadırlar. Oral Çalışlar, 12 Eylül’ün Mamak Cezaevi’nde yattığı dönemde “tekmilin asker kişi sayılan tutukluların hayatının en önemli parçası olduğunu, onunla yatıp onunla kalkıldığını, onunla eğitim yapılıp, onunla sayıldıklarını” söyler (1998, s. 45). Tekmil vermek, marş ezberlemek gibi zorla yaptırılan, askeri-siyasi erkin “tretman” adını verdiği uygulamalar 1980 sonrası cezaevlerinde tektipleştirmenin başlıca

aracı olur. Amaç, mahkûmu istenilen doğrultuda şekillendirmek, kişiliğini yok etmek ve nihai olarak da sindirme politikalarıyla bütün muhalefeti etkisiz hale getirip apolitik bir toplum oluşturmaktır. Depolitizasyonun sinema üzerindeki en büyük etkisi ise bir “içe kapanma” duygusunun hâkim kılınmasıdır.

1980’lerin Türkiye sinemasında cezaevi temasına yer veren filmlerin -Yılmaz Güney sinemasını ayrı tutmak kaydıyla- hemen hepsine cezaevi, imgesel görüntülerle girer. Bu filmlerin bir bölümü (*Su da Yanar*, Ali Özgentürk, 1986; *Bir Avuç Gökyüzü*, Ümit Elçi, 1987; *Bekle Dedim Gölgeye*, Atıf Yılmaz, 1990; *Çözümler*, Yusuf Kurçenli, 1994...) 68 Kuşağı’nın 12 Mart’tan 12 Eylül’e uzanan hikâyelerini konu alır. 12 Eylül döneminde geçen filmlerde (*Ses*, Zeki Ökten, 1986; *Sen Türkülerini Söyle*, Şerif Gören, 1986; *Bütün Kapılar Kapalıydı*, Memduh Ün, 1990) tema biraz daha belirgindir ama cezaevi ve işkence yine imgesel görüntülerle anlatılmıştır. Solcu kahramanın hikâyesi ya cezaevinden çıkmasıyla başlar veya cezaevi geriye dönüşlerde, hayatının “karanlık bir alanı” olarak belirir.

70’lerde sol mücadele cezaevi filmlerini de etkilese de, 12 Mart’ın Türkiye sinemasına 1980’lerde girebildiği düşünülürse, 12 Eylül’ün cezaevleri imgesel boyutta dahi olsa erken sayılabilecek bir dönemde sinemanın konusu olur. Fakat cezaevlerinde “işkence yapıldığının” söylenmesine (hatta açıkça gösterilemediği için ima edilmesine) rağmen, “kapatılma” ve cezaevlerindeki hayat bu filmlerin temel meselesi değildir. “Dışarıya” çıktıktan sonra yalnızlaşmış, her şeyin değiştiğini görerek hayal kırıklığına uğramış, depolitize edilen bir toplumda ideolojisiyle ve çevresiyle hesaplaşmaya girmiş solcu kahramanların (aydınların) yaşadıkları travmada -ki asıl mesele budur- cezaevleri hikâyenin geçmiş zamanıdır; unutulmaya çalışılan karanlık, flu bir alan olarak kalırlar. Türkiye sinemasında cezaevlerinin siyasal olarak flu bir alan olmadığını gösteren, cezaevlerini siyasi erkin şiddeti ve işkenceyi kullanarak otoritesini pekiştirdiği bir aygıt olarak eleştiren ilk yönetmen Yılmaz Güney olmuştur. Tam da darbe yıllarında cezaevinde yazıp tasarladığı *Yol* (Şerif Gören, 1982) filmi, sadece giriş bölümü cezaevinde geçse de darbenin Türkiye’nin cezaevlerinde nasıl karşılandığını gösterir.

İmralı Yarı Açık Cezaevi’nde başlayan *Yol* filminde hoparlörden mahkûmlara sürekli talimatlar verilir, “şanlı ordumuzun 12 Eylül müdahalesinden sonra izinlerin kaldırıldığı” bildirilir ve sık sık kurallara uymayanların cezalandırılacağı tekrarlanır. İzinlerin açılmasıyla, izne çıkan beş mahkûm üzerinden *Yol*’un hikâyesi başlar: Bir yanda devletin, öte yandan törenin baskısı ve doğa karşısında insanın çaresizliği... Özgürlük sadece içeride değil, dışarıda da imkânsızdır.

Güney *Yol*'da gerçekçidir; 80'ler Türkiye'si'nde, bir cezaevinin "4" numaralı çocuk koğuşunda geçen *Duvar*'da (Yılmaz Güney, 1984) ise hayatlarında ilk kez kameranın karşısına geçen çocuklarla bir "belgeselci" gibi çalışır. *Duvar* sarsıcı bir replikle başlar. Çocuklardan birisi, koğuşa yeni gelen Şaban'a: "Bu koğuş başka koğuşlara benzemez, bu koğuş dördüncü koğuştur" diyerek nasıl bir yere düştüğünü anlatır. Açlık, hücre cezaları, işkence, tecavüz çocukları öylesine bezdirmiştir ki, "Allah'ım, beni daha iyi bir cezaevine gönder" diye dua ederler. Güney'in cezaevi acılara, büyük kederlere rağmen devinim içindedir, hayat devam eder (umutla doğan bir bebek). Filmde diğer koğuşlardaki mahkûmların yaşamlarından da kesitler vardır. Devrimciler marş söyleyerek havalandırmaya çıkarlar, koğuş duvarlarındaki yazılar ve sloganlar dönemin hapishanelerindeki siyasi mahkûm profilini ortaya koymaktadır. *Duvar*, gösterildiği dönemde "sert" bir film olarak değerlendirilir. Dövülerek öldürülen çocuğun Atatürk portresi önünde duran cesedi, cezaevinde evlenen iki idam mahkûmunun, düğünün hemen ardından infaza götürülmeleri bir "aşırılık", "fazlalık" olarak görülmüştür. Dorsay, fazlalığı "iç dökme" olarak nitelendirerek, filmde Kürt mahkûmların koğuş duvarlarına yazdıkları yazılara yer verilmiş olmasını eleştirir (1988, s. 241-243). Oysa, Güney'in oyuncu kullanımından diyaloglara bir belgesel gibi çektiği *Duvar*'da, acıyı ve şiddeti -ama siyasi toplumsal bağlamlarını hep diri tutarak- "üst perdeden bir gerçeklikle" anlatma tercihi bir "iç dökmeden fazlasını" içermektedir. Aradan geçen 30-35 yıl, başta 12 Eylül zulmünün sembolü olan Diyarbakır Cezaevi olmak üzere, cezaevlerindeki insan hakkı ihlallerinin, -bugün bile toplumun kanayan yarası olan- çocuk mahkûmlara yönelik taciz ve işkencenin nerelere kadar varmış olduğunu göstermiştir. 12 Eylül'ün cezaevlerindeki Kürt mahkûmların hikâyeleri ise uzun yıllar Türkiye sinemasına giremez.

Cezaevlerinin hikâyede bir imge olarak yer aldığı filmler daha çok sol ideolojinin büyük bir kırılma yaşadığı, muhalif çıkışların bastırıldığı 1980-1990 sürecinde çekilir. 12 Eylül'ün kısmen daha fazla konuşulabilir-eleştirebilir olması, ilerleyen yıllarda sinemacıları cesaretlendirmiştir. *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006) 12 Eylül'ü doğrudan, siyasi erkin sorumlularını işaret ederek sorgulayan ilk siyasi film olmakla birlikte bir cezaevi filmi değildir; fakat "işkence eylemi" siyasi bağlamlarından koparılmadan gerçekçi betimlemelerle ilk kez sinemaya taşınmıştır. Kirasını veremediği için ev sahibi tarafından anarşist diye ihbar edilen apolitik-sıradan bir işçinin işkence yapılarak sorgulanmasını konu alan filmde, işkence siyasi erkin sistematize bir uygulaması olarak rejimle ilişkilendirilirken, mevcut otoriteyi destekleyen sıradan insanların dahi devletin şiddetinden muaf olmadığı anlatılır.

Dönemi, ülkücü bir kahramanın gözünden anlatan *Gülün Bittiği Yer* (İsmail Güneş, 1999) filminin de önemli bir bölümü sorguda/işkence odalarında geçmektedir. Fakat işkenceye genel olarak “gündelik hayattaki şiddetin bir tezahürü” bağlamında bakılmış ve şiddetin nedeni Osmanlı hanedanlığından (iktidar için öldürülen şehzadeler) günümüze “aile ilişkilerinde” (dayakla büyüyen çocuklar) aranmıştır. Ülkücü bir gençle (Mehmet), içinde bulunduğu sol harekete eleştirel bakan üniversite öğrencisi Elif arasındaki gönül ilişkisi etrafında, ülkücülerle solcular arasındaki çatışmaları konu alan *Kafes* (Mahmut Kaptan, 2015) filminde şiddetin sorumlusu olarak solcular gösterilir. Filme adını veren “kafes” ise 12 Eylül yıllarında daha çok sosyalistlerin, devrimci örgütlere mensup siyasi mahkûmların kapatıldığı Mamak Cezaevi’nde uygulanan işkence yöntemlerinden biridir. Bu cezaevi, özellikle Albay Raci Tetik döneminde işkenceyle, “tabutluklar”la özdeşleşmiştir. Çalışlar, mahkûmların hapse girilen ilk günlerde kapatıldıkları “kafes”i, “üzerine romanlar yazılacak, ağıtlar yakılacak ve anlatılmakla izah edilemeyecek bir yeryüzü cehennemi” olarak tanımlar: “Dört yanı parmaklıklarla çevrili bu yer, tıpkı bir hayvan kafesi gibi kullanılıyordu. Terbiyecileri de çevresinde bekleyen eli coplu askerlerdi” (1998, s. 45-47). *Kafes* filminde de “kafes”e kapatılan ülkücüler askerler tarafından dövülür; namaz kıldıkları için de öldüresiye dayak yerler. Filmin kahramanlarından Mustafa’nın (filmdeki soyadı Yılmaz’dır) hikâyesi 12 Eylül cuntasının “bir solculardan, bir ülkücülerden” mantığıyla idam ettiği ilk ülkücü olan Mustafa Pehlivanoğlu’nun yaşamından izler taşımaktadır.

Hakkında onlarca kitap yazılan Diyarbakır Askeri Cezaevi, *5 No’lu Cezaevi* (Çayan Demirel, 2008) belgeselinin de uyandırdığı etkiyle 12 Eylül cuntasının cezaevlerinde uyguladığı işkencelerin ve zulmün sembolü olmuştur; sinemaya ise darbeden 35 yıl sonra *Kanlı Postal* (Muhammet Arslan, 2015) filmiyle girer. Filmde, cezaevi koşullarını protesto etmek için kendini asan Mazlum Doğan ve kendilerini yakarak hayatlarına son veren arkadaşlarının hikâyesi etrafında işkence karşısındaki direniş anlatılır. “Diyarbakır cehennemi”ni belgeleme çabasının sinematografik kaygıların önüne geçmesi bir tartışma konusu olsa da filmde işkencecilerden mahkûmlara, karakterlerin gerçek isimleriyle yer alması önemlidir. Fakat *Kanlı Postal*, Türkiye sinemasında Kürt siyasi hareketine “içeriden” bakan ilk film değildir. 1990’lar başında üniversiteli Kürt gençlerin hikâyesini anlatan *Bahoz*’da (Kazım Öz, 2008) da kahramanlar (bütünüyle cezaevinde geçen bir film olmamakla birlikte) cezaevinde işkence görürler; hücre duvarlarındaki yazılırsa Türkiye’deki sol mücadelenin ve Kürt siyasi hareketinin cezaevlerinden geçen tarihine bir göndermedir.

## Cezaevinde Mizah

1980’lerden sonra, hapishanelerdeki şiddetin ve siyasi erkin sinemada eleştirilebilir olması, mizahi filmlerde de etkisini gösterir. “Oyun”a ve abartıya açık dokusuyla hapishane, mizahi anlatılara imkân veren bir alandır ve bu tür filmlerde popüler bir dil kullanmasının, sinemanın da “hapsetme dispoşitifi”nin unsurlarından birisi olarak iş görme potansiyelini arttırdığını söylemek mümkündür. Fakat tıpkı melodramlar gibi güldürüler de, film dönemin epistemesini görme imkanı verse dahi, dispoşitifin popülist kullanımı eleştirilen şeyi toplumsal bağlamlarından koparabilir.

Ali Yılmaz, 12 Eylül cezaevlerini anlattığı kitabı *Kara Arşiv*’de, tutuklu ve mahkûmların direniş araçlarını sıralar. En zor koşullar altında dahi havalandırmaya çıkmamaktan kapı ve mazgallara vurmaya, yemek yememeye veya sakal bırakmaya kadar çeşitli direniş biçimleri daima olmuştur ama nihayetinde sayılabilecek kadarlardır; “Oysa, cezaevi idaresinin disiplini sağlama araçları kılı kırk yaran titizlik ve çeşitlilikteydi. İktidar her duruma uygun araçlar üretebilmekte, yapabilmekteydi” (Yılmaz, 2013, s. 25-26). İşkencede olduğu gibi beden üzerine uygulanan disiplinden hücre cezaları gibi disiplin aracı olarak mekânın kullanılmasına, ya da sık sık başvuru olan “operasyonlar” gibi, mahkûmun gündelik etkinlikleri ve zamanı üzerinde hâkimiyet kurulmasına yönelik sayısız uygulama söz konusudur. Mavioğlu, *Asılmayıp Beslenenler* kitabında kitap operasyonundan sıraya dizme, saç, elbise, çöp, fotoğraf, permatik operasyonuna dek uzunca bir “operasyon listesi” verir (2006, s. 15). Ucu her türlü şiddete açık, mahkûmu hiçleştirilmeye, yıldırılmaya yönelik ama bir yanıyla da “trajikomik” uygulamalardır bunlar. Türkiye sinemasının cezaevinde geçen mizahi filmlerinde de “güldürü”, bu uygulamaların hicvedilmesi veya absürdlüğünün daha da öne çıkarılması üzerine kurulmuştur.

Siyasi mahkûm olan İnci’yle, annesi esrardan mahkûm edilmiş dört yaşındaki Barış arasındaki sevgiyi ve hapishanede büyümek zorunda bırakılmış bir çocuğun iç dünyasını anlatan *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989) 12 Eylül yıllarında geçen bir cezaevi filmidir. Bu dönemi kendisi de cezaevinde geçiren Feride Çiçekoğlu’nun romanından uyarlanmış olan filmde, Barış için soyut bir kavram olan özgürlüğün keşfi taş avluya konan kuşlarla ve uçurtma metaforuyla anlatılırken, otorite ve mahkûmları ezen cezaevi bürokrasisi “kitap operasyonu”, “uçurtma operasyonu” gibi sahnelerle gülünleştirilerek (cezaevi müdürünün uçurtmayı silahla vurmaya çalışması gibi) eleştirilir. *Uçurtmayı Vurmasınlar* filminde, otoritenin zalimlik ile komiklik arasında gidip gelen şüpheciliğinden doğan ironiden hayata, “mücadeleyi öne çıkaran iyimser bir bakış” süzülür.

Bir hata sonucu “örgüt üyesi” olmakla suçlanan İbrahim ve iki arkadaşının cezaevinde yaşadıkları olayları ve masum olduklarını kanıtlama çabalarını konu alan *Pardon* (Mert Baykal, 2004) filminin önemli bir bölümü Sinop Hapishanesi’nde geçer. Koşuylardan yükselen “insanlık onuru işkenceyi yenecek!” sloganları veya bu hapishanede sadece siyasilere yaşadığı acıların değil, “mahpusluk hayatının” da sembolü olan *Aldırma Gönül* şarkısının filme dâhil edilmesi bir göndermedir şüphesiz. Fakat diyalogların “kelime oyunları” ve “söylemleri ters-yüz etme” suretiyle komikleştirilmesi (İbrahim’in PKK’lı mısın?” sorusuna “Hayır, Ankaralıyım”, “Kürt müsün?” sorusuna “Hayır, Çerkez’im” şeklinde verdiği cevaplar, “beni adamdan sayıp alacak örgüte zaten ben girmem” sözleri), eleştirilen şeyi bağlamlarından koparır (öztürücü adı verilen ve insana ihtiyaç duymayan otomatik işkence aleti). “Üç kafadar”, gardiyanlar, savcı, cezaevi müdürü, herkes “komik” olarak betimlenmiştir. Cezaevi; ima edilen işkencesiyle, bazen -bir cezaevi efekti olarak- sloganları duyulan siyasi mahkûmlarıyla ve kolektif belleğe yerleşmiş olan mimarisıyla (Sinop Hapishanesi üzerinden hapsedme dispoitifinin pragmatik kullanımı) kahramanların show alanına dönüşür.

*Bayrampaşa Ben Fazla Kalmayacağım* (Hamdi Alkan, 2007) filminin, kadın kuaförü olan kahramanı Erdem, *Pardon*’un Mustafa’sından tamamen farklı bir kişiliktir; karısı ve oğluyla kendi halinde, sakin bir hayat sürer. O da “yanlışlıkla” hapse atılmıştır, küçük oğluya babasının dünyayı uzaylılardan kurtaracak gizli bir görevle orada bulunduğunu ve jandarmalardan gardiyana herkesin babasının emrindeki askerler olduğunu sanmaktadır. Filmde işkenceye, insan onurunu inciten uygulamalara ve bürokrasinin ağırlığına trajikomik durumların içinden bakılır; kahramanlar komik ve naiftirler. Koşu arkadaşlarının, oğlu için “Uzay Kalkanı” yapmaları, bir jandarmanın “oyun” a katılarak çocuğa “babasının askeri” olduğunu söylemesi gibi sahneler filme iyimser bir perspektif getirir de bu eylemlilik içermeyen, soyut bir iyimserliktir. Hayatı darmadağın olan Erdem’in, yanlışlıkla girdiği cezaevinden iki yıl sonra delil yetersizliğinden dolayı beraat ederek çıktığında oğlu ile sokaktaki “melodramatik” karşılaşmasından, “acıklı” ve “nihilist” bir duygu yayılır.

Sanders’in sözleriyle; “gülmenin normal kategorileri yıkma, en akla gelmeyen şeyleri gerçekleştirme gibi bir eğilimi vardır” (2001, s. 66). Hapsedme dispoitifini bir güldürü unsuru olarak kullanan *Pardon* ve *Bayrampaşa Ben Fazla Kalmayacağım* filmlerindeyse anlam verilemeyen bir “kötülük” normalleşirken, “iyilik” absürdleşir, mücadelenin yerini kabullenme alır.

## **F Tipi Cezaevleri: Sinemada 2000'lerin Siyasi Mahkûmları**

12 Eylül'ün askeri hiyerarşiye tabi tuttuğu siyasi mahkûmların, tek tip elbise uygulamasına karşı çıkmak, savunma hakkı ve siyasi tutukluluk statüsünü savunmak için 1984'de başlattıkları ölüm oruçları 80'ler boyunca devam eder. Mahkûmların hayatlarını ortaya koyarak gerçekleştirdiği direnişlerin hızla yayılması ve kamuoyunda uyandırdığı yankı siyasi erki rahatsız etmektedir. Daha 70'lerden itibaren, devlet katında en çok dile getirilen konulardan birisi olan “sol örgütlerin koşullarda hâkimiyet kurduğu ve koşu sisteminden dolayı devletin cezaevlerine yeterince müdahale edemediği” söylemi F Tipi Cezaevleri'ne geçişin başlıca gerekçesi olacaktır. Türkiye'nin cezaevi tarihinde 80'lerden sonra yaşanan ikinci kırılma noktası olan F Tipi Cezaevleri, Türkiye sinemasına bugüne dek sadece bir-iki belgesel (Hüseyin Karabey'in 2000'de çektiği *Sessiz Ölüm* belgeselini anmak gerekir) ve filmle girebilmiştir.

*Sonbahar* (Özcan Alper, 2008) filmi, 22.12.2000 tarihli görüntülerle başlar. Görüntüler, F Tipi Cezaevleri'ne karşı çıkan tutuklu ve hükümlülerin 20 Ekim'de başlattıkları açlık grevi ve ölüm orucu eylemlerini sonlandırmak üzere 19 Aralık'ta 20 cezaevine birden yapılan operasyonlara aittir. Ağır silahlar, iş makineleri, yanıcı ve zehirli kimyasal gazlar kullanılarak yaklaşık 10 bin güvenlik görevlisiyle gerçekleştirilen ve “Hayata Dönüş” adı verilen operasyonda 30 siyasi tutuklu ve 2 asker ölür, yüzlerce kişi yaralanır ve sakat kalır (Can, 2015, s. 97-107). Belge görüntülerin ardından, müdahale sonrası bir zaman diliminde, *Sonbahar*'ın kahramanı Yusuf cezaevinin revirinde görülür, ciğerleri iflas etmiştir. Filmin hikâyesi de ölümcül hastalığı nedeniyle az bir zamanı kalan Yusuf'un, tahliye edilmesinin ardından doğup büyüdüğü Çamlıhemşin'de, annesinin yanında geçirdiği son dönemini konu almaktadır. Yusuf'un görüştüğü tek kişi çocukluk arkadaşı marangoz Mikail'dir. Bir gün gittikleri meyhanede konsomatrislik yapan Gürcü Elka ile tanışır ama her ikisi için de umutsuz bir aşktır bu. Bir yanda Fırtına Vadisi'nin muhteşem doğası, insanın doğa ile özgürce kurduğu ilişki diğer yanda dört duvar arasında geçirilen bir geçmiş ve artık olmayan bir gelecek vardır. Yusuf da 1980'lerde çekilen filmlerin cezaevinden çıkan devrimci kahramanları gibi melankolik bir tiptir. Fakat *Sonbahar*, cezaevinin geçmişte kalan bir imgeden (kötülüğün ve yarım kalan siyasi ideallerin imgesi) ibaret olmamasıyla bu filmlerden ayrılır, cezaevi hayatın içinde bir mesele olarak sürekli hatırlatılır seyirciye. Televizyonda, 5 Nisan 2006 tarihinden itibaren, F Tipi Cezaevleri'ndeki tecride dikkat çekmek için 293 gün süren bir açlık grevi yapmış olan avukat Behiç Aşçı'nın direnişine dair haberi izleyen Yusuf bir kez daha geçmişe

dönerek operasyon gününü hatırlar.

19 Aralık Operasyonu'nun hemen ardından, sabah saatlerinde Bartın Cezaevi'ndeki 24 mahkûmun Sincan F Tipi Cezaevi'ne sevk edilmesiyle F Tipi Cezaevi'ne resmen geçilmiş olur. Yüksek güvenlikli hapisaneler olan F Tipi Cezaevleri, 12 Eylül uygulamalarıyla açık bir devamlılık ilişkisi içindedir. 12 Eylül döneminden çıkartılan bütün dersler ışığında yenilenmiş, ek metotlarla beslenmiş, güçlendirilmiştir. 12 Eylül'ün başaramadığını başarmak amacı vardır (Can, 2015, s. 208). 9 yönetmen tarafından çekilen 9 kısa filmin bir bütünlük içinde kurgulanmasıyla gerçekleştirilen *F Tipi Film* (2012)<sup>6</sup> “deneysel” izlenimi veren anlatımıyla Türkiye sinemasındaki özgün çalışmalardan birisidir. Beyaz rengin hâkim olduğu görüntülerde, hayatı körelten sınırsız bir otoriteyi çağrıştıran sterilizasyonun iticiliği, tecridin dayanılmaz ağırlığı hissedilir. Kurgu devamlılıkla değil, fragmanlar ve kesintilerle ilerler. Zaman sürekli parçalanır. Hatta zaman yoktur. Deneysel gibi görünen bir “kaçınılmazlık”tır sanki, mahkûmun hareket alanı kadar bir alanda anlatılacaktır her şey. Bir bloktan diğerine, top haline getirilmiş nesnelere iliştilen mektuplar, notlar atılır. Adres, hücre numarasıdır. Kamera gözetler. Mahkûmların gözetilmesi F Tipi Cezaevleri'nde tam da otoritenin bakışıdır. Gözetleyen kamerayla, bu bakışın mahremiyeti ve kişiliği parçalayan tekinsizliği seyirciye de yansır; zaten F Tipi Cezaevleri'nin “felsefesi” bu bakış üzerine kurulmuştur. İnsanın gözetim halinde tutulmak istendiği mekânların mimarisine (akıl hastanelerinden fabrikalara, okullara, hapisanelere), özellikle de F Tipi Cezaevleri'ne esin kaynağı olan “Panaptikon”un tasarımcısı Jeremy Bentham, 1787'de yazdığı mektupta bu felsefeyi “belli bir zamanda belli bir kişinin gerçekten gözetim altında olma olasılığı, bu durumda olduğu duygusu, ne kadar çok olursa, ikna o kadar güçlü, o kadar etkili olacaktır” ifadesiyle çok yalın bir şekilde anlatır (2016, s. 23-24).

*F Tipi Film*'in kamerası filmde iki işlevi birden yerine getirir: İktidarın bakışıyla hem gözetler kahramanı hem de mahkûmun gözü olarak nefes almaya dahi imkân bırakmayan alabildiğine daraltılmış görüş alanını yansıtır. Mahkûmun payına düşen de en fazla o kadardır: Duvarlar, tel örgüler ve dakikalarla sınırlı olarak çıkarıldığı havalandırmada görebildiği “bir avuç gökyüzü” ve sürekli gözetilme duygusu.

Kapatılmışlığa ve fiziksel şiddet tehdidinde eşlik eden zihinsel işkence ve mahremiyetten yoksunluk herkes için zordur, ama kendi içsel özgürlük

<sup>6</sup> F Tipi Film'i oluşturan Kısa Filmler ve Yönetmenleri: *Hücre A-3*, Hüseyin Karabey; *Hücre C-2*, Ezel Akay; *Hücre C-4*, Reis Çelik; *Hücre B-7*, Aydın Bulut; *Hücre D-6*, Barış Pirhasan; *Hücre C-8 (Arama Kabini)*, Mehmet İlker Altınay; *Hücre C-1*, Grup Yorum; *Hücre C-1 (Tabut)*, Sırrı Süreyya Önder; *Hücre C-10*, Vedat Özdemir.

kalesine çekilme imkânı da bulamayan siyasi mahkûm için özellikle zordur. Hapishanenin mimarisi mahkûmların rüyalarını bile şekillendirecek kadar içselleştirilir (Boym, 2016, s. 166).

*F Tipi Film*'de Hücre C-2'ye kapatılan gazeteci mektubunda, “Burada insanın ruhu duvarının kalıbına dökülüyor sevgilim. Sessizliğin kalıbı, insansızlığın kalıbı” der. Fakat en imkânsız hallerde dahi bir özgürlük alanı yaratmanın yolları aranmaktadır. Küçük bir saksıda operasyonlardan kaçırılarak yetiştirilmeye çalışılan çiçek veya duvarlara bırakılan rengârenk ayak izleri *F Tipi Film*'de bu özgürlük arayışının ve direnmenin bir ifadesidir ki, direnişin sembolleri ve söylemleri de bir dispoitif olarak belleklerde yerini alır.

Koşu sistemi hemen her döneminde, cezaevi anlatılarının tıpkı diğer anlatılar gibi karşılıklı ilişkiler/olaylar üzerine yoğunlaşmasında önemli bir etken olmuş ve hapishaneler Türkiye sinemasına genellikle “sosyolojik bir alan” olarak girmiştir. 2000’li yıllarda geçen *Sonbahar* ve *F Tipi Film*’in ortak özelliği ise “kapatılma”nın, tam da bu duygunun içinden, özellikle de “insan-mekân ilişkisi” üzerinden anlatılmasıyla tecride karşı çıkılmasıdır ki; bu, “hapishaneden F Tipi Cezaevi’ne” uzanan süreci sinemada anlatım biçimlerine de nüfuz eden etkisini gösterir.

## Sonuç

Türkiye cezaevlerinin tarihi Türkiye’nin de tarihidir. Makalede Foucault’nun “episteme” ve “dispoitif” kavramlarından hareketle, zindandan hapishaneye ve F Tipi Cezaevleri’ne “hapishane tarihi”nin Türkiye sinemasına nasıl yansıdığı irdelenmiştir. Fantastik tarihi filmlerdeki zindan betimlemelerinin, bu tarihin ilk ipuçlarını bulabileceğimiz bir “arkeolojik alan” olarak okunabileceği düşünülmektedir; genesis etkisindeki tarihi romanlardan uyarlanan bu filmlerde, zindan motifi özellikle milliyetçi söylemleri güçlendirmek için kullanılmıştır. Melodramlarda da, “hapsetme dispoitif”nin hikâyeyi istenilen kıvama getirmek için kullanıldığı görülür (sık sık hapse düşen kader kurbanı kahramanlar) ama hapishane hayatını gözleme, dönemin epistemesini görme imkânı vardır. 70’lerde yükselen sol hareket sinemada cezaevi temasını kullanan popüler filmleri de etkilemiştir; mafya babası kahramanları anlatan aksiyon filmlerinin “zenginden alıp yoksula veren adaletli mafya babası kahramanları” cezaevlerinin ve sol söylemlerin popülist kullanımının bir örneğidir.

Cezaevlerine toplumsal bir mesele olarak bakan filmler 1970’ler sonundan itibaren, 12 Eylül darbesini izleyen süreçte çekilmeye başlanır. “Cezaevi” kelimesinin de sıklıkla kullanılmaya başlandığı bu dönemde, bir

yandan 1940'ların hapisanelerini konu alan filmler çekilir, bir yandan da 12 Eylül rejiminin cezaevlerinde işkence yaptığı siyasi mahkûmların hikâyeleri anlatılır. 40'lı yılların siyasi mahkûmları, o yıllarda hapsedilen yazarların hayatlarından izler taşıyan biyografik filmlerle sinemanın konusu olurken, koğuşlardaki ağalık düzeni ve sömürü ilişkilerinin de eleştirisi yapılmıştır. 1940'larda, 1970'lerde ve 1980'lerden 2000'li yıllara uzanan süreçte geçen hapisane temalı filmlerin birlikte okunması, Türkiye'de cezaevlerinin tarihini çeşitli veçheleriyle ortaya koymaktadır.

Cezaevlerinin eleştirel anlamda sinemanın konusu olabilmesi sinemacıların içinde buldukları dönemin toplumsal-siyasi iklimiyle yakından ilişkilidir. Bugün sinemacıların cezaevlerine olan ilgisizliğini de bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Demokratik hakların, ifade özgürlüğünün sürekli tartışma konusu olduğu, görüşlerinden dolayı çok sayıda kişinin yargılandığı, terörün tırmanarak kitlesel katliamlara dönüştüğü ve her gün onlarca kişinin yaşamını yitirdiği bir ülkenin sinemacıları için “cezaevlerine bakmak” kolay değildir. Fakat sinema; hapsedme dispoitifini yansıtan, kullanan ve aynı zamanda bu dispoitifin unsurlarından birisi olan bir sanattır. Ve biliyoruz ki, sinemada, özellikle de eleştirel filmlerde ele alınan her tema hem filmin geçtiği hem de çekildiği dönemin epistemisi içinden hareket eder; bugün anlatılmayanı/anlatılamayanı, yarın ve belki çok daha etkili bir biçimde anlatma imkânı daima vardır. Bu satırların yazıldığı anda dahi “Olağanüstü Hal”in hüküm sürdüğü Türkiye’de söylemlerin, kurumların, yasaların, yazılı ve yazılı olmayan uygulamaların, temayüllerin, ekonomik ve sosyo-kültürel yapılanmaların hızla değişmesiyle birlikte hapsedme dispoitifinin unsurları ve ilişkiler ağı da değişmektedir. Ama sinema tarihi bize göstermiştir; cezaevleri sinemanın başat temalarından birisidir ve her dönemde olduğu gibi, gecikmeli de olsa bugünün cezaevleri de elbette Türkiye sinemasında yerini alacaktır.

### **Kaynakça**

Agamben, G. (2001). *Kutsal İnsan/Egemen İktidar ve Çıplak Hayat* (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı.

Agamben, G. (2012). *Dispozitif Nedir?/Dost* (Çev. E. Dedeoğlu). İstanbul: MonoKL.

Aydemir, S. (1976). *Suyu Arayan Adam*. İstanbul: Remzi.

Belge, M. (2009). *Genesis*. İstanbul: İletişim.

Bentham, J. (2016). Panoptikon ya da Gözetim Evi (Çev. B. Çoban & Z. Özarslan). B. Çoban & Z. Özarslan (Ed.), *Panoptikon Gözün İktidarı* (s. 9-77). İstanbul: Su.

- Bezirci, A. (1984). *Orhan Kemal*. İstanbul: Tekin.
- Bilbaşar, S. (2000). Hapishaneden Cezaevine. *Birikim*, 136, 44-48.
- Boym, S. (2016). *Başka Bir Özgürlük* (Çev. C. Yardımcı). İstanbul: Metis.
- Can, B. (2015). *Türkiye’de Siyasi Mahkûmların Kapatılması ve F Tipi Cezaevleri*. İstanbul: Öteki.
- Çalışlar, O. (1998). *12 Mart’tan 12 Eylül’e Mamak*. İstanbul: Aralık.
- Dorsay, A. (1988). *Yılmaz Güney Kitabı*. İstanbul: Varlık.
- Eren, M. (2012). *Hapishaneden Cezaevine Türkiye’de Değişen Mahpusluk*. <https://bianet.org/kurdi/toplum/139818-hapishane-den-cezaevi-ne-turkiye-de-degisen-mahpusluk>
- Ergüden, I. (2007). *Hapishane Çağı*. İstanbul: Versus.
- Erol, E. (2011). *Kerim Korcan’ın Eserleri ve Edebiyatımızdaki Yeri*. İstanbul: Nobel.
- Foucault, M. (2000). *Entelektüelin Siyasi İşlevi* (Çev. I. Ergüden, O. Akınhay & F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2006). *Hapishanenin Doğuşu* (Çev. M. A. Kılıçbay). İstanbul: İmge.
- Foucault, M. (2015a). *Kelimeler ve Şeyler* (Çev. M. A. Kılıçbay). İstanbul: İmge.
- Foucault, M. (2015b). *Cinselliğin Tarihi* (Çev. H. U. Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı.
- Hikmet, N. (1996). *Kemal Tahir’e Mapusaneden Mektuplar*. İstanbul: Milliyet.
- Huizinga, J. (1995). *Homo Ludens* (Çev. M. A. Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı.
- Kemal, O. (1976). *Nazım Hikmet’le Üç Buçuk Yıl*. İstanbul: Tekin.
- Mavioğlu, E. (2006). *Asılmayıp Beslenenler*. İstanbul: İthaki.
- Negri, A. (2011). *Aykırı Spinoza* (Çev. N. Çelebioğlu & E. Canaslan). İstanbul: Otonom.
- Özön, M. N. (1977). *Osmanlıca Türkçe Sözlük*. İstanbul: Remzi.
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi* (Çev. M. Nifat & S. Rifat). İstanbul: B/F/S.

- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi* (Çev. K. Atakay). İstanbul: Ayrıntı.
- Scognamillo, G. & Demirhan, M. (1999). *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı.
- Sertel, Z. (1968). *Hatırladıklarım*. İstanbul: Yayıncılık.
- Sertel, S. (1978). *Roman Gibi*. İstanbul: Cem.
- Spinoza, B. (2009). *Etika* (Çev. H. Z. Ülken). Ankara: Dost.
- Tahir, K. (1979). *Kemal Tahir'den Fatma İrfan'a Mektuplar*. İstanbul: Sander.
- Türk, İ. (2001). *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul: Kabalcı.
- Yılmaz, A. (2013). *Kara Arşiv-12 Eylül Cezaevleri*. İstanbul: Metis.
- Zindan Kelime Kökeni. (2016). <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/zindan>