

# TÜRK HAPİSHANE FİMLERİNDE TAHAKKÜM VE DİRENİŞ

Şeyma BALCI\*

## Özet

Hapishane etrafı duvarlarla çevrili; şiddetin, işkencenin gözetleme gibi kendini gösterdiği; mekânı ve zamanı düzenleyen, disipline edici iktidarın hüküm sürdüğü total mekândır. Bir total mekân örneği olarak hapishanenin ortaya çıkışıyla birlikte beden, disipline dayalı ceza sisteminin içine çekilir. Böylelikle beden uysal hâle getirilir ve nesneleşir. İktidarın “yaptırtma” ve “nesneleştirme” üzerine kurulu olması, hapishane özelinde çifte bir nesneleştirme sürecini beraberinde getirir. Bu noktada özgürlüğü elinden alınan mahkûmun iktidar karşısında ne yaptığı önem kazanır. Mahkûm; tahakküme boyun eğebilir ya da tahakküme karşı çeşitli taktik ve stratejiler, direnişler geliştirebilir. Çalışmada Türk hapishane filmlerinde tahakküm ve direnişin nasıl temsil edildiği 1980-1990 yılları arasında çekilen Duvar (Yılmaz Güney, 1983), 72. Koğuş (Erdoğan Tokatlı, 1987), Uçurtmayı Vurmasınlar (Tunç Başaran, 1989) ve Karılar Koğuşu (Halit Refiğ, 1990) filmleri üzerinden incelenmiştir. Çalışmada total mekânlarda yer alan insanların pasif olmadığı, tam tersine tahakküme karşı çeşitli taktik ve stratejiler, direnişler geliştirdiği gösterilmeye çalışılmıştır. Bu amaçla James Scott’ın tahakküm ve direniş pratikleri ve Michel de Certeau’nun taktik ve strateji kavramları çerçevesinde filmler çözümlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Direniş, tahakküm, taktik, Türk hapishane filmleri

\*Dr. Öğr. Üye., Kastamonu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, sbalci@kastamonu.edu.tr; ORCID: 0000-0001-9216-6179

Gönderim Tarihi: 13.10.2022

Kabul Tarihi: 21.11.2022

*Research Article*

# DOMINATION AND RESISTANCE IN TURKISH PRISON FILMS

**Şeyma BALCI\***

## Abstract

Prison is a total space surrounded by walls, where violence and torture manifest themselves like surveillance, where the disciplinary power that regulates space and time prevails. With the emergence of the prison as an example of total space, the body is drawn into the disciplinary punishment system. Thus, the body is tamed and becomes an object. The fact that power is built upon “enforcement” and “objectivization” brings out a double objectivization process specific to the prison. At this point, what the prisoner does against the power gains importance. The prisoner may either bend the knee before or develop various tactics and strategies, and resistance against the power. This paper studies how domination and resistance are represented in Turkish prison films, *Duvar* (Yılmaz Güney, 1983), *72. Koğuş* (Erdoğan Tokatlı, 1987), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989), and *Karılar Koğuşu* (Halit Refiğ, 1990) all shot between years 1980 and 1990. The study aims to reveal that people in total spaces are not passive, on the contrary they create various tactics and strategies, and resistance against domination. To this end, the films were analyzed with the method developed by James Scott to explain the relations between domination and resistance and under the framework of tactic and strategies developed by Michel de Certeau.

**Keywords:** *Domination, resistance, tactic, Turkish prison films*

\*Asst. Prof., Kastamonu University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema, sbalci@kastamonu.edu.tr; ORCID: 0000-0001-9216-6179

Received: 13.10.2022

Accepted: 21.11.2022

# TÜRK HAPİSHANE FİLMLERİNDE TAHAKKÜM VE DİRENİŞ

## GİRİŞ

Mekân, hem insan ilişkilerinin bir ürünüdür hem de insan ilişkilerinin yapılaşmasına katkı sağlar. Mekânın tarihsel, toplumsal ve politik olması tarih boyunca her zaman mücadele zemini olmasını da beraberinde getirir. Böyle olduğu içindir ki mekân sadece tahakkümü değil aynı zamanda direnişi de içinde barındırır. En mikro mekân, insan bedeni, total bir mekânda tahakküm ilişkileri içerisinde yaşamını sürdürebilir ancak insan tahakküme karşı direniş, taktik ve strateji geliştirebilir. Tüm bu veriler ışığında “total mekân”ın ne olduğuna bakmak gerekir.

Goffman, insanlar üzerinde tama yakın bir denetim kuran “total kurum”ları (*total institution*) beş kategoriye ayırır:

*"İlk olarak hem aciz hem zararsız kişilerin bakımını sağlamak için kurulan kurumlar vardır: körler, yaşlılar, yetimler ve yoksunlar için olan konutlar. İkinci olarak hem aciz hem de topluluğa bir tehdit oluşturan kişilerin bakımı için kurulan yerler vardır: verem, akıl ve cüzzam hastaneleri. Total kurumların üçüncü tipi de topluluğa kasıtlı olarak tehdit oluşturabilecek tehlikelerden onu korumak için düzenlenmiş olanlardır ki bunlar; hapisaneler, islahevleri, esir ve toplama kamplarıdır. Dördüncü tipte karşımıza amaçları bazı görevlerin peşinden koşabilmek olan ve kendilerini sadece bu aracı dayanaklara oturtarak haklı çıkaran kurumlar çıkar: ordu kışlaları, gemiler, yatılı okullar, çalışma, sömürgeci esir kampları ve hizmetçiler açısından büyük malikâneler. Sonuncusu ise her ne kadar dinî eğitim merkezi olarak görülse de dindarlar için inzivaya çekilmeyi sembolize eden manastırlar, keşişhaneler, rahibe manastırları ve diğer manastır çeşitleridir." (Goffman, 1961: 4-5)*

Bu noktada üçüncü kategoriye giren hapisaneler çalışmanın analiz birimidir. Hem hapisane hem de bireyin doğuşu modern zamanlardadır (Ergüden, 1996: 110). Kapalı tutmaya dair cezalandırma sistemine 18 ile 19. yüzyılın

dönemecinde geçilir (Foucault, 2019: 336). Böylelikle azap çektirilen, parçalanan, organları kopartılan, seyirlik unsur hâline getirilen beden; ceza ile yıldırmanın ana hedefi olmaktan çıkar (2019: 39). Azap ektirmenin ortadan kalkmasıyla da bedenin tutuklanması gerçekleşir (2019: 42). Bir “askıya alınmış haklar düzeni” olan kapatmada itaat ve “suçlu” beden öne çıkar (Ergüden, 1996: 111). Tutuklanan beden “karanlık, şiddet ve kuşku”nun mekânı hapishaneye kapatılır (Foucault, 2019: 181). Bu noktada hapishanenin rolü ortaya çıkar: “Kişinin ve bedenin rehin alınması” (Foucault, 2019: 186). Hizaya sokulması gereken “kişi ve beden” söz konusu olduğunda iktidar nerede durur? Esgün’e göre iktidar; iradi, tahakkümsel bir süreçtir. İktidar olgusunu var eden en önemli öge ise kişiye (ötekine) iradesi hilafına bir şeyler yaptırma ve bu sayede insanı nesne düzeyinde tutmaktır (1999: 27-28). Hapishaneler iktidarın çıplak biçimde görülebildiği, baskı ve şiddetin daha da yoğunlaştırıldığı ve öznelerin tecrit edildiği mekândır (Çoban, 2019: 134). Foucault hapishanedeki “baskılar siyaseti”nin oluşumunu disiplinler/disiplin teknikleri ile ilişkilendirir. Disiplin önce bir eylemin mekân içinde dağıtılması işine girer ve bunun için birçok tekniği devreye sokar (2019: 215). Hapishane tahakkümsel süreci iktidar ve disiplin ile kurar. Uyulması gereken kurallar, yapılması gereken işler ile beden denetim altına alınır ve disipline edilir.

Hapishane gibi bir total mekân nasıl tasarlanmıştır? Foucault’a göre Jeremy Bentham’ın tasarladığı *panoptikon*, çağdaş hapishanenin kaynağıdır (2019: 295). Bentham’ın felsefesinin somut bir göstergesi olarak kabul edilen ve bu yapıyı hiç görmeyen, gerçekte kardeşi Samuel’in düşüncesi olan *panoptikon* ya da gözetimevi; merkezî bir gözetleme kulesi etrafında birçok hücreden oluşan, bir gardiyanın birçok mahkûmu aynı anda denetleyebildiği büyük dairesel yapı/binadır (Pease-Watkin, 2019: 77). Mahkûmlar dairesel binadaki hücrelerinde, gardiyanlar merkezdedir. Storlarla ve diğer tertibatla gardiyanlar mahkûmların göremeyeceği şekilde gizlenir. Bunun sonucunda bir çeşit her yerdelik hissi yaratılır. Gardiyanlar oturdukları yeri biraz değiştirerek ya da hiç değiştirmeden tüm yapıyı gözetleyebilir. Gözetim bölümünde her hücreyi en iyi şekilde görebilen bir merkez vardır (Werret, 2019: 87). Tam bir disiplinsel aygıt olan ve tek bir bakışla her şeyi görebilen *panoptikon* hiçbir şeyi kaçırmayan mükemmel

göz ve tüm bakışların yöneldiği merkezdir (Foucault, 2019: 260). Hem tecrit hem de gözetlemeye olanak sağlayan *panoptikonun* yanı sıra hapisyanenin mekânsal tasarımında yüksek duvarlar, demir parmaklıklarla ayrılmış koğuşlar, küçük havalandırma alanları ve yine küçük demir parmaklıklı pencereler yer alır. İktidarın gözünü temsil eden *panoptikon* hem insanların iletişimsel eylemlerinin bastırılmasına hem de bu eylemlerin kılık değiştirerek farklılaşmasına yol açar.

Etrafı duvarlarla çevrili hapisyanede içeriden dışarıyı görmek mümkün değildir. Koğuşlar da benzer biçimde “birbirleriyle bağıntısız, birbirlerini görmeyecek, ilişkide olamayacak şekilde” tasarlanır (Ergüden, 1996: 111). Ergüden; mazgal deliklerinin içeriği gözetleme imkânı sunmasıyla bireyde gözetlenme duygusunun süreklilik kazandığını ve özel yaşantı, mahremiyet gibi kavramların anlamsızlaştığını belirtir. Koridorlar birçok kapı ve demir parmaklıkla birbirlerinden ayrılır; böylece uzamsal bağlantı mümkün olduğunca parçalanır ve denetlenme imkânı fazla olan mikro-kozmoslar yaratılır (1996: 111-113). Sürekli gözetim altında tutulan ve tam bir iktidar ile çevrili mahkûma “aralıksız ve müstebit [zorba] disiplin” uygulanır (Foucault, 2019: 342-343). “İnsan bedeni sanatının doğduğu an” bir anlamda disiplin ile “itaatkâr” bedenler (ve tersi) imal edilir (2019: 210- 211). Bu bağlamda iktidar “bölücü pratikler”le özneleri deli-akıllı, hasta-sağlıklı, suçlu-iyi gibi formlarla nesneleştirir (Foucault, 2019: 58). Total mekâna kapatılan birey; ilk olarak suçlu ilan edilir, bir anlamda “nesneleştirilir”, ardından iktidarın disiplin tekniklerine tabi olur.

Foucault’nun hapisyane analizinde mahkûmlar sanki kuklalar gibi mutlak iktidarın nesnelere ve aralıksız, kesintisiz bir disiplinin itaatkâr kulları gibidir. Bu nedenledir ki Foucault, mahkûmların mücadelelerine herhangi bir işlev biçmez<sup>1</sup> (Öztürk, 2012: 139, 142). Bentham da *panoptikonun* sakinlerinin ahlakını düzeltereği iddiasıyla yola çıkar ama *psyche* (ruh) disiplin iktidarının hedefinde

<sup>1</sup> Serdar Öztürk, *Mekân ve İktidar Filmlerle İletişim Mekânlarının Altpolitikası*’nda (2012), *Son Kale* (Rod Luria & David Scarpa, 2001), *Esaretin Bedeli* (Frank Darabont, 1994), *Açlık* (Steve McQuenn, 2008) ve *Alkatraz’dan Kaçış* (Don Siegel, 1979) filmlerinde tahakküm ve buna karşı geliştirilen direniş pratiklerini çözümler. Öztürk ve Osmanoğulları (2017), *Sezar Ölmeli* (Vittorio Taviani & Paolo Taviani, 2012) filminde hapisyanedeki mahkûmların sanatla mekânı nasıl dönüştürdüklerini ve hapisyaneyi bir tiyatro-hapisyane haline getirme süreçlerini incelerler. Yazarlar, sanatın mahkûmlar üzerinde farkındalık yarattığını, hayatı anlamlı kaldığını ve bir bakış açısı oluşturduklarını belirtir.

değildir. *Panoptikon görsel ortama* bağımlıdır. *İçsel düşünce ve ihtiyaçlara ulaşamaz* (Han, 2020a: 30). İşte tam da bu noktada mahkûmların pasif olmadıkları aksine tahakküme karşı dilekçe yazma, ayaklanma çıkartma, mırıldanma, fısıltı, hırsızlık, firar gibi çeşitli direniş, taktik ve stratejiler geliştirdikleri söylenebilir.

Çalışma, Türk hapishane filmlerinde tahakküm ve direnişin nasıl temsil edildiğini irdeleme amacındadır. Bu amaç doğrultusunda otobiyografik, film süresinin tamamı hapishanede geçen ve 1980-1990 yılları aralığında çekilen *Duvar* (Yılmaz Güney, 1983), *72. Koğuş* (Erdoğan Tokatlı, 1987), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989) ve *Karılar Koğuşu* (Halit Refiğ, 1990) filmleri incelenmiştir. James C. Scott'ın tahakküm ve direniş pratikleri ve ayrıca Michel de Certeau'nun taktik ve strateji kavramları kullanılarak filmler çözümlenmiştir.

Tahakkümü ve buna karşı geliştirilen direnişleri Scott üçe ayırmaktadır: Maddi tahakküm “tahıl, vergi, iş gücü temellükü”nü; statü tahakkümü “aşağılama, ayrıcalıksızlık, hakaretler, onura yönelik saldırılar”ı; ideolojik tahakküm ise “hâkim grupların kölelik, serflik, kast ve ayrıcalığı gerekçelendirmeleri”dir (1995: 268). Total bir mekân hapishanede mahkûmlar bu tahakküme karşı neler yapmaktadır? Scott, her bir tahakküme karşı geliştirilen direniş biçimlerini de üçe ayırır: Maddi direniş “dilekçeler, gösteriler, boykotlar, grevler, toprak istilaları ve açık ayaklanmalar”ı; statü direnişi “jest, giyim, konuşma ve/ya da hâkim olanın statü simgelerine açık saygısızlık yoluyla kamusal değer iddiası”nı; ideolojik direniş ise “eşitlik, devrim ya da hâkim ideolojinin olumsuzlanmasını yayan kamusal karşı-ideolojiler”i içinde barındırır (1995: 268). Aktarılan direniş biçimleri kamusal olarak ilan edilen direniş biçimleridir. Diğer taraftan tabi grupların kılık değiştirmiş, dikkat çekmeyen ve ilan edilmemiş çeşitli direniş biçimleri de vardır ki bu da bizi gizli senaryoya götürür. İnsan; tahakküm ve disiplin içerisinde etrafı duvarlarla çevrili, her türlü ihtiyacın iktidarın izin verdiği ölçüde sergilendiği hapishane gibi total bir mekânda kamusal ve gizli senaryolarla direniş gösterir.

Scott, aşağıdakiler ile hâkim olanlar arasındaki açık ilişkiyi tanımlamanın kısa bir yolu olarak kamusal senaryo terimini kullanır. Bu noktada tabi olanın

hâkim olan karşısındaki söylemi kamusal senaryodur. Kamusal senaryonun bir türevi olan ancak “iktidar sahiplerinin kulak menzili dışında kalan, görelî söylemsel özgürlük alanı” ise gizli senaryodur (Scott, 1995: 52). Kamusal senaryo ile gizli senaryo arasında diyalektik bir ilişki vardır. Zira gizli senaryo; normal olarak iktidarın uygulanması yoluyla tabi grupların kamusal senaryosunun dışında bırakılan söylemi -jest, konuşma, pratikler- temsil eder. O hâlde gizli senaryoyu tahakküm pratiği yaratır. Tahakküm özellikle sertse bu sertliğe denk düşen zenginlikte bir gizli senaryo yaratması muhtemeldir (1995: 55). Muhalif ve karşıt olan gizli senaryo; yasak bölgede avlanma, hırsızlık, el altından vergi kaçırma, toprak sahipleri için kasıtlı olarak kötü iş yapma, sızlanmak, homurdanmak, aşırma, sahte cehalet, kaytarma ya da dikkatsiz çalışma, ayak sürüme, gizli ticaret, ürüne, hayvanlar ve makineler üzerine yönelik sabotaj, kundakçılık ve firar olarak karşımıza çıkar (1995: 39, 255). Hapishanede mahkûmların iktidar karşısında, sahne önünde kamusal senaryo; iktidar sahiplerinin doğrudan gözleminin ötesinde, sahne arkasında, gizli senaryo sergiledikleri söylenebilir. Böylelikle mahkûmlar itaatkâr değil bir mücadele zemininde direniş gösterir, taktik ve strateji geliştirebilir. O hâlde taktik ve strateji nedir?

Oyun ya da hesaplaşmayı içeren strateji, bir mülkiyet olarak çerçevesi çizilebilecek bir mekânın varlığını ön kabul olarak benimser (de Certeau, 2009: 112). Stratejilere kıyasla bir mülkiyetin var olmamasıyla nitelenen hesaplı eylem ise taktiktir. Taktik mekân olarak sadece ötekinin mekânını kullanır. Kendisine dayatılan alanda oyununu kurmak zorundadır. Hamle üstüne hamle yapar. “Fırsatları” değerlendirir ve bunlara bağlıdır. Bir üsse sahip değildir. Kazandıklarını saklayamaz. Bu “mekânsızlık” ona hareketlilik de sağlar. Zayıfın sanatı taktik erkin yokluğuyla tanımlanır oysa strateji, erkin varlığının ön kabulüyle hareket eder (de Certeau, 2009: 113-115). Bu nedendir ki taktik; belli bir mülkiyete sahip erkin gözetiminde açtığı çatlaklarda kaçak avlanır, beklenmedik yerde ortaya çıkar. Kısacası kurnazlıktır (de Certeau, 2009: 113-114). Günlük yaşamımızdaki pek çok alışkanlık, tutum ve uygulama (okumak, konuşmak, dolaşmak, pazara gitmek, yemek yapmak...) taktiktir. “Zayıf olanın” “güçlü olana” (erk sahipleri, hastalık, şiddet ya da bir düzenin uyguladığı şiddet

vb.) karşı başarıları; dolap, oyun ve dümen çevirme sanatı; hileler, tuzaklar, el çabukluğu taktik türündendir (de Certeau, 2009: 55). Scoot'un kamusal ve gizli senaryo kavramı ile de Certeau'nun taktik ve strateji kavramlarının aynı zemin üzerinde ilerlediği görülür. O hâlde gerilim ve çelişkileri içinde barındıran total bir mekânda bir iletişim gücü olan insan, tahakküm ilişkilerine karşı çeşitli taktik ve strateji geliştirebilir.

Aktarılan tahakküm ve direniş biçimleri, taktik ve stratejiler filmler özelinde ayrı ayrı açıklanmış ve bu kavramlar ekseninde filmler analiz edilmiştir. İlk olarak filmlerde yer alan hapishanelerin özellikleri aktarılmış, hemen ardından ise çalışmanın amacı doğrultusunda filmlerin analizine yer verilmiştir.

## 1. FİMLERDEKİ HAPİSHANELERİN ÖZELLİKLERİ

*Uçurtmayı Vurmasınlar*, yüksek duvarların çepeçevre küçük taş avluyu sardığı Ankara Merkez Kapalı Cezave Tutukevinde (Ulucanlar) geçer. Hapishanede “kadınlar” ve “kızlar” koğuşu olarak adlandırılan iki farklı mekân vardır.<sup>2</sup> “Kızlar” hapishanenin birinci, kadınlar ise ikinci katında kalır; böylelikle hem mekânsal hem de toplumsal cinsiyet rolleri anlamında bir ayırmaştırmaya tabi tutulurlar. Kapılar sürekli açık olduğu için kendi aralarındaki iletişim yatay bir eksende sürer. Ancak yine de mahkûmlar birbirlerinden soyutlanır. “Kızlar”ın koğuşu kadınların koğuşuna göre nispeten daha iyi durumdadır. “Kızlar” koğuşunda kitap ve kitaplık bulunmasına karşın “kadınlar” koğuşunda yazılı kültüre dair herhangi bir materyal bulunmaz. Bunun yerine “kadınlar” koğuşunun duvarlarını dönemin ünlülerinin fotoğrafları süsler. Pencereleri küçük koğuş camından Ankara Kalesi görülür. Mahkûmlar yakınlarıyla avlunun arkasında tellerle çevrili küçük bir alanda görüşür ancak fiziksel temas mümkün değildir. Disipline edici iktidar, avlunun kullanımını sınırlar. Bir adım ötesi zamanın kullanımını sınırlanır. Geçmişte avlunun kullanımını belirli saatlerde gerçekleştirirken beş yıldır akşamları avlunun kullanımını yasaklanır. Otorite, mahkûmu cezaevine kapatmakla yetinmez. Onun yatma, kalkma, yıkanma, spor yapma, giyinme, <sup>2</sup> *Uçurtmayı Vurmasınlar*, Feride Çiçekoğlu'nun 12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından dört yıl kaldığı hapishanede yaşadıklarını anlattığı aynı adlı romanın film uyarlamasıdır.



yeme, dinlenme, tuvaleti kullanma, okuma, konuşma gibi insani ihtiyaçlarını ne zaman, ne şekilde gidereceğini belirleyip denetlemeye de çalışır. Başka deyişle otorite için kişiyi cezaevine kapatmak, dört duvar arasında tutmak değildir. Önemli olan, duvarlar arasında yaşamının koşullarını belirleyebilmektir. Çünkü ancak o zaman iktidar olunur (Kaptanoğlu, 2000: 34). Filmin başlangıcında “düşünce” suçlusu İnci’nin (Nur Sürer) dış sesle söyledikleri hapishanenin nasıl bir mekân olduğunu açık kılar: “... Barış’ı tanıdığım yerde ne çiçekler vardı ne de başı bulutlu bir çınar. Simitçinin ‘gevrek’ sesi bile giremezdi oraya. Taş avluya yalnızca kuşlar konardı bazen...”

*Karılar Koğuşu*, Kemal Tahir’in Malatya Cezaevindeki mahkûmluğunu kapsayan üç aylık dönemi konu edinir. Film başlarken Nazım Hikmet’in sesinden Murat’ın (Kadir İnanır) kaldığı odayla ilgili olarak şu sözler duyulur: “...Yalnız bir oda. Bir tek penceresi var, çok yüksek olan tavana yakın. Sen ordasın. Dar ve uzun bir kavanozda çok küçük bir balık gibi...”<sup>3</sup> Murat/Kemal Tahir ve Nazım Hikmet “hükümet karşıtı” oldukları gerekçesiyle suçlu bulunur. Birbirlerine sürekli mektup yazan bu iki eski arkadaştan Murat 15, Nazım Hikmet 30 yıl ceza alır. İki katlı ve geniş bir avluya sahip hapishanede “karılar”, “erkekler” ve “gariban” koğuşu bulunur. Kadın ve erkeklerin iletişimi avluda bulunan demir parmaklıkları alanda gerçekleşir.<sup>4</sup> Kadın ve erkek mahkûmlar aynı anda avluda bulunmamakla birlikte bu yapıyı bozan tek kişi Murat’tır. Hapishanede kültürel ve sembolik sermayeye sahip tek kişi Murat olduğu için mahkûmların sorunlarını dinlemek ve çözüm üretmek için hapishane müdürünün isteğiyle zaman zaman avluya çıkarılır (*Uçurtmayı Vurmasınlar*’da kültürel ve sembolik sermayeye sahip “Kızlar” da benzer faaliyetlerde bulunur). Tam da bu noktada ast-üst ilişkilerinin çok da belirgin olmadığı bir yapı söz konusudur. Siyasi suçlu olduğu için Murat tek başına bir odada ikinci katta kalır (Mekânsal ayrılaşma *Uçurtmayı Vurmasınlar*, *Duvar* ve *72. Koğuş*’taki gibi belirgindir.). Murat’ın odasında Nazım Hikmet fotoğrafı, kitaplar, yatak, sandalye, masa vb. eşyaların yanı sıra Mahpus adında bir de kedi

<sup>3</sup> Orhan Kemal, Kemal Tahir ve Nazım Hikmet hapishaneden birbirlerine mektup gönderir. 1940-1950 yılları arasında Nazım Hikmet, Kemal Tahir’e tutuklu bulunduğu Çankırı, Malatya, Çorum, Nevşehir cezaevlerine mektup yazar (Çonoğlu, 2006: 303-304).

<sup>4</sup> *Duvar*’da da göze çarpan bu parmaklıklar söz konusu iki filmde farklı işlevler taşır. *Duvar*’da yalnızca bir kez tahakküme karşı geliştirilen bir direniş biçiminde kullanılırken *Karılar Koğuşu*’nda Murat’ın kadın mahkûmlara yardım ettiği mekândır.

bulunur. Diğer mahkûmların odaları ise kalabalık ve bakımsızdır.

72. *Koğuş*'ta hapishane, "ağalar", "siyasiler", "beyler" ve diğer mahkûmlar olarak koğuşlara ayrılır. Koğuşlarda kalan kişi sayısı farklılık gösterir. Koğuşlar arasında demir parmaklıklı kapılar vardır.<sup>5</sup> 72. *Koğuş*; "ademoğulları" olarak addedilen Ahmet Kaptan (Kadir İnanır), Nusret (Savaş Yurttaş), Cemal (Erol Demiröz), Tefik (Birol Işın), Hayri (Ali Tural) ve Kaya Ali'nin (Menderes Samancılar) karton üstünde yattığı, ısınmak için birbirlerine sarılıp uydukları gariban koğuşudur. Siyasi suçtan yatan mahkûmların diğer mahkûmlarla iletişimi sınırlı düzeydedir. Hapishanede kadın mahkûmlar olmasına karşı koğuşları filmde yer bulmaz. Mahkûmlar belirli zamanlarda avluya çıkarılır. Gözetleme kulesinin yanı sıra mahkûmlar avludayken bile gardiyanlar tarafından izlenir. Bu noktada "iktidarın en çok kendini hissettirdiği şiddet biçimi" kendini gösterir: "gözetim" (Çoban, 2019: 124). Koğuşların kapıları hapishane görevlileri tarafından gözetlemeye uygun bir biçimdedir. Koğuşlarda tuvalet bulunmamakla birlikte geceleri bu ihtiyaç teneke yardımıyla giderilir. Hapishane müdürünün ideolojik tahakküm araçlarından biri hoparlördür. Müdür, mahkûmlara kendi sesiyle Almanya'nın savaşta kazandığı zaferleri aktarıırken radyo haberlerini de dinletir ancak bu haberler sadece "cephe" haberlerini kapsar. Avluda vakit geçirme süresi, müdürün hoparlörden yaptığı duyuruyla sonlandırılır: "Dikkat, dikkat! Müdürünüz konuşuyor. Teneffüs bitmiştir, teneffüs bitmiştir!". Hoparlör, *Duvar* filminde de üç tahakküme (statü, maddi, ideolojik) göre kullanılır. Hoparlörden mahkemeye ve çalışmaya gidecekler, banyo günü, işkence sesleri, kan ihtiyacı vb. duyuruları yapılır.

*Duvar*, Ankara Merkez Kapalı Ceza ve Tutukevinde "yaşanmış olayların

<sup>5</sup> 72. *Koğuş* da tıpkı *Karılar Koğuşu* gibi otobiyografik özellikler taşır. Eserin sahibi olan Orhan Kemal 27 Ocak 1939'da beş yıla mahkûm edilir ve sırasıyla Kayseri, Adana ve Bursa Cezaevinde yatar. Film, Kemal'in Bursa Cezaevinde yaşadıkları üzerine kuruludur.

yeniden hatırlanması”<sup>6</sup> üzerinedir. Siyasiler (6. koğuş), kadınlar, erkekler ve çocuklardan (4. koğuş) oluşan koğuş düzeniyle mekânsal olarak ayırma belirgin kılınır. Yüksek bir duvarla bölünen avluda mahkûmların vakit geçirmeleri sınırlamalara tabidir. Siyasi suçlular, diğer mahkûmlarla aynı anda avluya çıkarılmaz. Bir anlamda siyasi suçluların diğer mahkûmlarla iletişim kurması sınırlandırılır. Siyasi suçlular diğer mahkûmlardan daha az avluya çıkarılır, bir yandan da avluda kalma süreleri diğer mahkûmlara göre daha kısadır. Siyasi suçlular dört filmde bir biçimde de olsa tecrit edilir. Kaptanoğlu iktidarın siyasî mahkûmları “hasım ve düşman” olarak gördüğünü belirtir ve ekler “siyasî mahkûmun bedeni, cezanın nesnesidir” (2000: 31). Filmde, avlunun ortasından geçen duvardaki demir parmaklıklar gözetle(n)meyi kolaylaştırır. Hapishanenin etrafı tellerle çevrilidir, gardiyanlar ve jandarmalar tarafından da sürekli nöbet tutulur. Koğuşlar kalabalıktır, öyle ki kimi mahkûmlar aynı yatağı paylaşır. Koğuşların ısınması mahkûmlar tarafından yerine getirilir. Çocuk koğuşunun sobası yoktur ve camları kırıktır. Mekânsal analizden sonra filmlerde yer alan tahakküm yapılarının nasıl işlediğine aşağıdaki bölümde yer verilmiştir.

## 2. FİMLERDEKİ TAHAKKÜM YAPILARI

### 2.1. Statü Tahakkümü

Statü tahakkümü içine giren aşığılama, küfür, tehdit etme ve bakışlar *Uçurtmayı Vurmasınlar*’da belirgin bir şekilde karşımıza çıkar. Hapishane müdürünün mahkûmlara karşı tavrında bu durum daha da belirgindir. Örneğin koğuş aramasında *Anti Komünist Mücadele Taktikleri* kitabını bulan hapishane müdürü tüm mahkûmları küçük avluya çıkarır. Herkesin duvara dönmesi emrini veren müdür; kitabın sayfalarını yardımcılara yırttırır, bir zarfa koydurur ve sobada yaktırır. Avlunun bir kenarında İnci’nin Barış’a (Ozan Bilen) çizdiği uçurtmayı gören müdür, mahkûmlara bağırma başlar. Bir yandan

<sup>6</sup> Filmin sonunda yer alan Yılmaz Güney’e ait yazıdan alınmıştır. Yılmaz Güney, filmle ilgili olarak şu açıklamalarda bulunur: Hikâye, esas olarak bugün cezaevi hâline getirilen Türkiye’yi simgeliyor. Fakat şu anlamda büyük bir iddiası yok. Bütün toplum kesitleri, bütün olayların yansımaları cezaevinde yoktur. Daha çok çocukların kişiliğinde, çocukların ruh hâlinde, çocukların yüzleriyle bir cezaevi gerçeği anlatılmaya çalışılıyor (Güney, 1999: 313). Bir anlamda hapishaneye dönüşen bir Türkiye alegorisi resmedilir.

tehditlerini savurur (başka bir hapishaneye gönderme) bir yandan da aşağılayıcı ifadeler (piç) kullanır. Tahakkümünü uygulayan müdür görevlilere uçurtmayı “Silin!” emrini verir. Gökte süzülen özgürlük, uçurtma, mahkûmlardan uzak tutulmalıdır. Filmde fiziksel saldırı olmamasına karşın aşağılama ve tehdit hapishane müdürünün sıkça başvurduğu yollardan biridir. Kadın gardiyan da mahkûmlara statü tahakkümü uygular (Bağırır, azarlar.).

“Kızlar” koğuşunun “ekipbaşı”lığını “düşünce” suçlusu Zeynep (Rozet Hubeş) yapar. Hapishaneye yeni gelen ve mahkûmlarca pek sevilmeyen Sümbl Hanım (Hale Akınlı), hapishane yönetimince ekipbaşı ilan edilir. Mahkûmların demokratik yollarla seçtikleri ekipbaşı, iktidar için yok hükmündedir. Disipline edici iktidar, mahkûmların seçim hakkına ve iletişim süreçlerine müdahale etmek ister. Mahkûmlar avluda toplanır ve müdür statü tahakkümünü yeniden gösterir: Mahkûmlara bağırır, mahkûmların sözlerini dinlemez.

Filmde aşağılama, küfür ve alçaltıcı eylemlerin yanı sıra cezalandırma da söz konusudur. “İftira atmak, itibarsızlaştırmak, aşağılamak, incitmek veya şeyleştirmek üzerine kurulu dilsel şiddet bir olumsuzluk şiddetidir” (Han, 2020b: 109). Mahkûmlara uygulanan “dilsel şiddet” sıradanlaşır! Cezalandırma diğer mahkûmlara “örnek olması” adına yapılır. Hücre cezasının yerini başka bir cezaevine gönderilme alır. Statü tahakkümünü uygulama araçlarından tek tip kıyafet, her sabah ve her akşam sıraya sokulma, saç kesimi gibi unsurlar filmde yoktur. Sıraya sokulma eylemi daha çok hapishane müdürünün bir anlamda iktidar erkinin gelmesiyle gerçekleşir (*Duvar* filminde ise tek tip kıyafet uygulaması dışındaki tahakküm yapılarının hepsi mevcuttur.).

*Karılar Koğuşu*’nda statü tahakkümü diğer filmlere nazaran daha azdır. Müdür (Süer İzat) ve başgardiyanın (Erol Taş) statü tahakkümü, aşağılayıcı söz kullanımıyla bir anlamda “dilsel şiddet”le gerçekleşir. Başgardiyan mahkûmların tümünün “namussuz” olduğunu düşünür. Müdürün sürekli kullandığı ancak kişiye göre değişen iki sözcük “kahpe” ve “kaltak” tır. Mahkûmlardan Tözey’e (Hülya Koçyiğit) “kahpe”, Ayşe’nin küçük kızı Aduş’a (Beste Sezin Çınarcı) da “kaltak” diye hitap eder. Kocasını genç sevgilisi ile birlikte olmak için öldüren Hanım’ın

(Perihan Savaş) idam edileceği zaman kendisine söylenen ve yapılanlar da statü tahakkümüne örnektir. Gardiyan “karılar” koğuşuna girer ve Hanım’ı uyandırır. Hanım ne olduğunu anlar ve ağlamaya başlar. Gardiyan, Hanım’ı kolundan tutarak zorla dışarı çıkarır ve yere atar. Hanım’a “orospu” denir, aşağılanır; ağzına mendil konur ve elleri bir iple bağlanır, idama götürülür. Benjamin’e göre şiddetin her türlü bir araç olarak ya hukuk kurar ya da hukuku korur. Buradan yola çıkarak Benjamin şiddeti ikiye ayırır: hukuk kuran ve hukuku koruyan (2014: 29). Ölüm cezası bu noktada kendini gösterir: “ölüm cezasının mantığı da zaten hukuk ihlalini cezalandırmak değil yeni hukuk yaratmaktır. Çünkü hukuk, şiddetin icrası yoluyla hayata ve ölüme hükmederek başka hiçbir alanda olmadığı kadar kendisini onaylamış olacaktır” (Benjamin, 2014: 28). Hanım yürümekte zorlanır, gardiyan onu kolundan iter ve yere düşer. Bu esnada Hanım’ın yüzü kanar.

72. Koğuş’ta aşağılama, tehdit, cezalandırma unsurlarının yanı sıra fiziksel saldırılar ayrımlaşmanın etkisiyle “Âdem babalar” ve siyasi mahkûmlara daha fazla uygulanır. Başka bir deyişle onlar, statü tahakkümüne daha fazla maruz kalırlar (Benzer durum *Duvar* ve *Karılar Koğuşu*’nda da karşımıza çıkar). Filmde bir akşamüzeri hapisanede siren sesi duyulur; mahkûmlar avluya toplanır, yüzükoyun yere yatırılır. Tam bu esnada mahkûmlardan Bobi (Rasim Öztekin) bıçaklanır. Kaptan onu vuranın peşinden gider. Ardından gardiyanlar ve koğuş arkadaşları da gelir. Kaptan adamı döverken gardiyanlar da mahkûmları dövmeye başlar. Tam da bu noktada ne işkenceyi ne de şiddeti tanımlamanın kolay olduğu söylenebilir.<sup>7</sup> Zira her dönem nitelik ve nicelik olarak farklılaşan, biçim değiştiren şiddet “kılıktan kılığa giren bir oyuncu” ve “kaybolmayan şeylerden biridir” (Han, 2020b: 9). Hapishane söz konusu olduğunda şiddet hiç kaybolmaz, her an ve her yerde karşımıza çıkar!

72. Koğuş’ta siyasi suçlular, Kemal (Halil Ergün) ve Arif (Erol Durak), aynı

<sup>7</sup>Şiddet, Latince *violentia*’dangelmektedir. *Violentia*, şiddet, sert ya da acımasız kişilik, güç demektir. *Violare* fiili ise şiddet kullanılarak davranmak, değer bilmemek, (kurallara) karşı gelmek anlamını taşır. Sözcüğün günlük kullanımında çekirdek kavram “güç”tür. Öncelikle anlaşılabilir bir ‘bedensel davranışlar ve eylemler’ dizisi olmaktadır. Şiddet her şeyden önce vurma ve kötü davranma eylemidir. Bu yüzden her zaman iz bırakır (Michaud, 1991: 7-8). Arapçadan Türkçeye geçen şiddet; bir hareketin, bir gücün derecesi, sertlik, kaba güç, kaba kuvvet kullanma anlamındadır.

koğuşta kalır.<sup>8</sup> Odalarında yatak, yorgan, daktilo ve kitap bulunan koğuşun pencereleri diğer koğuşlardan daha küçüktür. Gardiyan Şevket, Kemal ve Arif'i "havanlandırma"ya çıkarır ancak havalandırma denilen alan koğuşun önüdür. 72. Koğuş'ta, hapishanede yemek çıkmaz, mahkûmlar yemeklerini kendileri yapar ve her mahkûma bir ekmek verilir (*Duvar ve Karılar Koğuşu*'nda da benzeri bir durum söz konusudur.). Yemekler kimi zaman iki koğuş arasındaki alanda yapılır. Ancak 72. Koğuş en kötü ve en fakir koğuş olduğu için orada yemek bile yapılamaz. Koğuştakiler ekmeklerini alırlar ancak yemeden geri verirler zira kumar borçları vardır. Gardiyanlar tarafından bilinmesine rağmen kumar yasaklanmaz zira bu durumdan gardiyanlar da yararlanır (Gardiyanlara sus parası verilir). Kumar genellikle "ağalar" koğuşunda oynanır (Yatak ve kaynayan aşın olduğu koğuş, 72. Koğuş'a benzemez.). Kaptan'a annesi yüklü miktarda para gönderir (Hapishane müdürü paranın bir kısmını kendisine ayırır, geri kalanı ise Kaptan'a verir.). Kaptan parasının bir kısmıyla kumar oynar. Kumardan para kazanan Kaptan, "kardeş malı ortaklıktır" düşüncesiyle koğuşa yatak, yorgan ve soba alır. Bir kavga esnasında koğuşun camları kırılır. Kara kışın etkisiyle bir kişi ölür ancak yine de pencereye cam takılmaz!

İncelenen filmler içerisinde tahakkümün her türünün en baskın olduğu film *Duvar*'dır. Hapishanede çocuk ve siyasi mahkûmlara zora dayalı bir iktidar uygulanır. Çocuklar cinsel tacize uğrar, zorla çalıştırılır. Onlara yemek verilmez ve koğuşlarına bakılmaz. Devlete ait bir kurumda yüksek makamda görevli bir yetkili, cezaevini kontrole gelir. Kontrolün yapılacağı yerlerden biri de mutfaktır. 4. koğuşun çocukları ise mutfakta soğan soyar. Müdürün gelmesiyle birlikte çocuklar sıraya dizilir. Yetkili, bir yandan çocuklara bakar bir yandan da yemekleri kontrol eder. Yetkilinin kontrolü biter. Ancak Gardiyan Cafer (Zirek) çocukların "sağ ol" demesini bahane eder ve çocukları dövmeye başlar. Herkesi sıra dayağından geçirir. Öyle ki çocuklardan birini sakat bırakana kadar döver. Küfür ise her sözde dayağa eşlik eder. Şiddetin her türlü çocuklara yaşatılır. Şiddeti öznel ve iki nesnel şiddet olarak üçe ayıran Žižek de ilk ve en büyük bölücü

<sup>8</sup> Eserin sahibi Orhan Kemal filmde yer almasına rağmen romanda yer almaz. Maktav filmde, hem Kemal'in hem de Kaptan'ın genç şair Arif'e sahip çıktıklarını, hapishanenin okul metaforu olduğunu belirtir (2017: 20).

gücün dilin ta kendisi olduğunu ve koşulsuz şartsız şiddet içerdiğini belirtir ve ekler: “Sözlü şiddet ikincil bir bozukluk değil bütün insani şiddet türlerinin nihai barınağıdır” (Žižek, 2018: 67-69).

4. koğuştta 53 çocuk kalır. Çocuklara bir tabak yemeğin yanı sıra bir de ekmek verilir. Ekmeklerin dağıtımından çocuklardan biri sorumludur. Her gün eksik ekmek geldiği için koğuştta kavga yaşanır. Eksik ekmek gardiyana söylendiğinde şiddet ve statü tahakkümü (küfür, aşağılama) devreye girer. Şiddeti olumsuzlayan tanıtımların hemen hepsinde ortak hareket noktası iktidardır. Şiddet iktidarın yüzüdür (Öztürk, 2007: 120). Bir anlamda iktidar şiddet üzerine kuruludur “şiddet olmaksızın iktidar da olmaz” (Žižek, 2003: 231). Filmde iktidarın kendini gösterdiği her zaman ve mekânda şiddet vardır. Çocuklara en fazla tahakküm uygulayan Gardiyan Cafer’dir. Cafer çocuklara hem tecavüz eder hem de onları döver. Cafer çocukları avluya toplar, bir asker gibi sıraya dizer. Çocuklar “rahat”, “hazır ol” komutunun ardından kendilerine söylettilen ve her seferinde değişen şarkıları söyleyerek çalışmaya götürülür. Çalışma dönüşü ısınmak için getirdikleri odun ve kömürü gören gardiyanlar çocukları döver.

Koğuştuna şiir yazan çocuk, müdürün karşısına çıkarılır.<sup>9</sup> Şiir müdüre okunur, cezası falakadır. Zira şiir hâkim olanın statü simgelerine açık bir saygısızlık gösterdiği ve tabi olanlar arasında kamusal olarak ilan edildiği için tehlikelidir. Yüzüne tükürülerek falakaya yatırılan çocuğun sesleri tüm hapishaneye hoparlörden verilir. Kaçma teşebbüsünde bulunan çocuklardan birine de işkence yapılır (Bedenine muşamba serilir). Zulümle birleşen “işkence, insan ruhunu bilinçten yoksun düşen ama yürek gibi çarpan bir et yığınını dönüştürür” (Scott, 2003: 44). Daha fazla acı çekmesi için muşambaya sarılan beden “et yığını” olarak görülür. İşkence gören bedenden yükselen sesler hoparlörden hapishaneye dinletilir. Kaçan diğer çocuklardan Ziya da yakalanır. Hapishaneye getirilen Ziya başgardiyanın odasında dövülür. Kendinden geçen çocuk revire kaldırılır ama bir gün geçmeden ölür. “Ne kadar çok şiddet uygularsa

<sup>9</sup> Burası dördüncü koğuştur benim abim/Bak camları yoktur, kırkıdır/Ne bacası tüter ne de sobası/ Her neyse abim ver bir cigara da zuladan yanalım/ Burası dördüncü koğuştur benim abim/İkinci adresimiz/Allah'ımızı sorarsan adı Gardiyan Cafer/Lakabı kel onbaşı/Peygamberimiz desen o da ekip başı/Her neyse benim abim ver bir cigara da zuladan yanalım/ Burası dördüncü koğuştur benim abim/Kader de ikinci adresimiz.

kişinin iktidarı bir o kadar güçlenir. Ötekine karşı şiddet, insanın hayatta kalma şansını ve yeteneğini çoğaltır. Ölümün üstesinden öldürmekle gelinir” (Han, 2020b: 22). Zora, şiddete dayalı iktidar; avluya, koğuşa, mutfağa, banyoya kısacası her yere yayılır ve güçlenir.

Hapishanenin en büyük sorunlarından biri de “bit”tir. Özellikle çocuklar daha sıkı kontrolden geçirilir. Koğuşlarında sıraya dizilen, herkesin önünde aşağılanan ve kalçalarına bakılan çocuklar burada da en kötü tahakkümle karşılaşır. Cafer çocuklara bitle ilgili sorular sorar. Canetti, sorunun bir iktidar aracı olarak kullanıldığında zora dayalı bir müdahale olduğunu belirtir. Bu noktada soru “kurbanın etini kesen bir bıçak gibidir”. Soru soran soruya maruz kalan bedende kasten acıya neden olur (2006: 287). Cafer, çocuklardan Ziya’da bit bulur. Soruya maruz kalan Ziya, yıkanamama gerekçesini anlatsa da Cafer tarafından haklı bulunmaz. Bulunan bit şiddetle, küfürle ve zorla Ziya’nın ağzına sokulur. İktidar, fark ve sınır yaratarak belli bir düzen kurar. Oysa şiddet *sınırları ortadan kaldırır*. İktidar ölçü koyar. Şiddet ölçü koyucu gücün tam zıddıdır. Ölçüsüzdür. Verili ölçüyü aşan şeyler, bu nedenle *şiddetlidir* (Han, 2020b: 77). İktidar disipline etmeye çalışırken şiddet her durumda ölçüyü aşar. Bitliler berbere gider, diğer çocuklar asker gibi sıraya dizilir ve yine çalışmaya götürülür.

Çocuklar iktidar tarafından “yanlış” bulunan bir suç işlediklerinde genellikle başgardıyanın odasına götürülür, dövülür ve hakarete uğrar. Bir yandan “emirlere en çok maruz kalanlar çocuklardır” (Canetti, 2006: 308). Çocuklara yöneltilen emirlerden biri de penis göstermeleridir. Penisini göstermeyen çocuğa önce hakaret edilir hemen ardından da şiddet uygulanır. Çocuk penisini gösterir ancak aşağılama, acı çekirme ve küçük düşürme devam eder. Çıplak şiddet (açık şiddet) uygulayan kişi için *ötekinin ne yaptığı* önemli değildir. Gerçekleştirilmeye çalışılan şey, daha çok *ötekinin eylemini, iradesini, hatta özgürlüğünü ve onurunu tamamen ortadan kaldırmaktır* (Han, 2020c: 27). Onura yönelik saldırı hapishanede söz konusu olduğunda süreklilik kazanır.

Mahkûmların hasta numarası yaparak muayene olmaya gelmesinden şikâyetçi olan doktor, müdüre bu durumdan bahseder. Müdürün odasında



“numara” yapan mahkûmlar ve ekipbaşları vardır. Numara yapmanın cezası saçların “sıfır numara”ya vurulmasıdır. Bu uygulama müdürün en sık başvurduğu tahakküm biçimlerinden biridir. Ceza avluda herkesin görebileceği bir alanda yapılır, iktidarın azameti daha da pekiştirilir. Erkek mahkûmlar, avludaki duvarın önünde dizilir ve içtimaya çıkarlar. 6. Koğuş'ta -siyasi mahkûmların kaldığı koğuş- eylem, isyan başlar. Mahkûmlara gardiyanlar ve jandarmalar tarafından “biçimsiz kolluk gücü şiddeti” (Benjamin, 2014: 29) uygulanır. Siyasi mahkûmlar ise gardiyanlara “kahrolsun faşistler” diyerek direnmeye devam eder.

“Hayata ve ölüme hükmeden” hukuk ölüm cezasını *Karılar Koğuşu*'ndan sonra *Duvar*'da da gösterir. İki sevgili hakkında idam cezası verilir. Çift idam edilmeden önce nikâh yapmak ve küçük bir eğlence düzenlemek ister. Çift hazırlıklara başlar ancak hazırlıkların bitmesi beklenmeden iki sevgili asılır. Her dört filmde aşağılama, işkence, şiddet, küfür, hakaret ve onura yönelik saldırı gibi statü tahakkümüne giren unsurlar belirgindir. *Duvar*'da statü tahakkümü en sert düzeydeyken *Karılar Koğuşu*'nda daha gizildir.

## 2.2. Maddi Tahakküm

Her dört filmde de hapisane görevlilerinin yapması gereken işleri mahkûmlar yapar. Yemek, bulaşık, temizlik, çamaşır yıkama ve ısınma gibi işler kimi zaman ekipbaşının denetiminde kimi zamansa kolektif olarak yapılır. Foucault'ya göre beden iktidar ve egemenlik ilişkileri tarafından kuşatılmasının nedeni, üretim gücü olmasıdır. Bedenin iş gücü olarak oluşması ise onun bir tabiiyet ilişkisi içine alınmasıyla mümkündür. Beden ancak hem üretken beden, hem de tabi kılınmış beden olduğunda yararlı güç hâline gelebilmektedir (Foucault, 2019: 63). Kapatılan beden üretim gücünün kullanımına uygun olarak kafa ve kol emeği ayırt edilmeksizin “yararlı” hâle getirilir. Kadın, çocuk, genç, yaşlı ayırt edilmeksizin hapisanede herkes çalıştırılır.

*Uçurtmayı Vurmasınlar*'da yemeklerin dağıtımı, temizlik ve ısınma belirli kişilerin/mahkûmların sorumluluğundadır. Ayrıca tüm bu işlerle ilgilenen kişiye de ekipbaşı denir. Örneğin mahkûmlara gelen odunları taşıma işini yine kadın

mahkûmlar yapar. Benzer bir durum, *Karılar Koğuşu*'nda da yaşanır. Mahkûmlar kendi çamaşırlarını yıkar ve yemeklerini kendileri yapar. Mahkûmlardan Nafiye Hanım Murat'ın giysilerini yıkar ve ütüler. Nafiye Hanım bu işi Murat'ın ısrarına rağmen herhangi bir ücret almadan yapar. Aynı filmde, ölen gardiyan Ayşe'nin yerine kızı Şefika (Ayşegül Ünsal) işe alınır. Ancak Şefika annesine benzemediğini ve temizlik işlerini yapmayacağını söyler. Bunun içinde kendi yerine çalışacak bir kadın mahkûm belirler. *Karılar Koğuşu*'nda maddi tahakküm yapısı daha çok Murat üzerindedir. Kültürel ve sembolik sermayesi diğer mahkûmlara göre daha fazla olan Murat hapishanenin mali işlerini yürütür.

72. *Koğuş'ta* mahkûmlar kendi işlerini kendileri yapar. Kadınlar; erkek mahkûmların çamaşırlarını para karşılığında yıkar, ütü yapar. Mahkûmlardan Bobi ve bir başka mahkûm hapishanenin ayak işlerine bakar. *Duvar*'da ise bir sivil aşçı, iki erkek mahkûm ve çocuklardan oluşan mutfak ekibi vardır. Çocuklar sadece mutfakta değil aynı zamanda inşaatta, kömür taşımada ve çevre temizliğinde de çalıştırılır. Isınma, temizlik ve diğer işlerin çoğunu mahkûmlar yapar.

### 2.3. İdeolojik Tahakküm

Filmlerde ideolojik tahakküm belirli ölçülerde tekrarlanır. *Karılar Koğuşu*'nda müdür hapishaneyi hastane, mahkûmları hasta, kendisini de doktor olarak görür. *Uçurtmayı Vurmasınlar*'da hapishane müdürü "gereken tüm kolaylığı" gösterdiğini söyleyerek yaptıklarını gerekçelendirir.

72. *Koğuş'ta* ideolojik tahakküm, müdürün hoparlörden dinlettiği haberlerde kendini gösterir. Diğer taraftan müdür, hapishaneyi bir okul olarak görür zira mahkûmların avluda geçirdikleri süreyi "teneffüs" olarak adlandırır. 72. *Koğuş'ta* mahkûmlar arasında yaşanan kavga sonucu cam kırılır. Kış mevsiminde sobanın olmadığı koğuşta mahkûmlar camın yapılmasını hapishane yönetimine iletir. Ancak hapishane yönetimi tarafından "memleketin un ve şeker bulamadığı bir zamanda" camın bulunamayacağı ve "köşkte" yaşamadıkları mahkûmlara söylenir.

Benzer bir işleyiş *Duvar*'da da vardır. *Duvar*'da hapishane müdürünün siyasal iktidar kapsamına giren devletten para desteği beklentisi devlet erkânının üst düzey temsilcisi tarafından olumlu karşılanmaz. Yemek kazanlarının yetmediği kendisine iletilir ancak yetkili kişi şunları söyler: "İdare edeceksiniz. Kemerleri sıkmadan kalkınma olmaz (Bağırır). Memleketini seven herkes kemerleri sıkacak tabii. Cezaevleri ise iki misli fazla sıkacak. İşte bu kadar!". Tam da bu noktada iktidar sahiplerince hapishaneye dair kullanılan her kelime ya da cümleyle ayırma, ayırıştırma ve ötekilik yeniden üretilir.

Tahakküm ilişkileri aynı zamanda direniş ilişkileridir. Tahakküm bir kez kurulduktan sonra kendi momentinde kalmaz. İktidarın her görünür, dışarı dönük kullanımı -her emir, her liste ve sıralama, bir şeref payesinin ya da bir küçültme sözünün kullanımı- hiyerarşik bir düzeni açıkça göstermeye ve takviye etmeye yarayan simgesel bir tahakküm jestidir (Scott, 1995: 77-78). Dolayısıyla incelenen filmlerde tabi grupların tahakküme tam bir boyun eğişi söz konusu olmaz, buna karşı direniş de gösterirler. "Eğer direniş olmasaydı iktidar ilişkileri olmazdı... Öncelikle direniş gelir ve süreçteki tüm güçlerin üstünde kalır, onun etkisi altında iktidar ilişkileri değişmek zorunda kalır" (Foucault, 2003: 280). Aşağıdaki bölümde direnişin filmlerde nasıl gerçekleştiğine yer verilmiştir.

### 3. DİRENİŞ PRATİKLERİ

Tahakküm yapılarının her türlüünü içinde barındıran filmlerde direniş, taktik ve stratejiler de bulunur. 72. *Koşuş* haricindeki diğer üç filmde tahakküme karşı kamusal olarak edilen direniş biçimlerinden "dilekçeler" sıkça karşımıza çıkar. Örneğin *Uçurtmayı Vurmasınlar*'da "düşünce" suçluları mağdur olan, okuma yazma bilmeyen mahkûmlar için itiraz dilekçesi yazar. Bunun yanı sıra ekipbaşı Zeynep daha iyi yemek çıkması için de sürekli dilekçe yazar. Esrar satan eşinin suçunu üstüne alan Fatma (Fusun Demirel), hapishanede birlikte yaşadığı oğlu Barış'ın sünnet olması için dilekçe yazdırır. Verilen dilekçe, ne kadar saygılı bir şekilde dile getirilmiş olursa olsun, aşağıdan gelen özerk bir kolektif eylemin örtük bir işaretidir (Scott, 1995: 100). "Kolektif eylem" dilekçe işe yarar ve Barış'a hapishanede sünnet yapılır, ardından da eğlence... *Karılar Koşuşu*'nda diğer

mahkûmlara göre daha fazla kültürel ve sembolik sermayeye sahip Murat'ın yazdığı dilekçeler, *Uçurtmayı Vurmasınlar*'da olduğu gibi hapishane koşullarını düzeltmek için değil mahkûmların hapis cezalarıyla ilgili konuları kapsar.

*Duvar*'da çocuk mahkûmlar kendilerine uygulanan tahakküme karşı taktik ve stratejiler geliştirir. Cafer'in mahkûmlara özellikle çocuklara iyi davranmaması mahkûmlardan "Arap"ın onu öldürmek için planlar geliştirmesine neden olur. Çocuklar başka bir hapishaneye -özellikle İzmir'e- gitmek için dilekçe yazar. Statü ve maddi tahakküme karşı geliştirilen direniş, dilekçe yazımında kendini gösterir. Zira "çalışan beden bir direniş zeminidir" (Harvey, 2008: 70). Çocuklar ısınmak için hapishaneye gizli bir biçimde odun sokar. Hapishaneye kaçak odun sokmak gizli senaryo, taktiktir. Çocukların sıraya dizildiği ve statü tahakkümüne maruz bırakıldığı bir anda çocuklardan biri kısık sesle gardiyan Cafer'e "eşşoğlueşek" der. Bu söylem fısıltı hâlinde olsa bile tahakkümüne karşı geliştirilen kamusal bir senaryodur, direniştir.

72. *Koşuş*'ta mahkûmlar, hapishane koşullarının değişmesi için herhangi bir girişimde bulunmazlar ancak koşullarıyla ilgili sorunları söyleme noktasında kamusal senaryoda daha aktiftirler. Filmde mahkûmlar bir akşam avluda yüzükoyun yere yatırılır ve mahkûmlara şiddet uygulanır. Şiddet gören mahkûmlardan biri bu duruma karşı yüksek sesle tepkisini dile getirir. Yaşananlarda sadece tahakküm ilişkisi değil aynı zamanda kamusal senaryoda sergilenen bir direniş de vardır. Kaptan ise hayalleriyle ayakta kalmaya çalışır. Fatma (Tülay Arda), Kaptan'ın "gündüzleri hayalinde, geceleri düşündedir". Fatma'ya çamaşırlarını yıkatan ve onunla bir hayat kurmak isteyen Kaptan rüyalarında hapisten çıktığını ve Fatma'nın yanında olduğunu kimi zaman dile getirir.<sup>10</sup>

**10** Kaptan Fatma'ya Bobi'yle para ve mektup gönderir ancak bunların hiçbirini Bobi yerine getirmez. Çamaşır yıkama parası için 15 kuruşa anlaşılan Fatma'nın olanlardan haberi bile yoktur. Bobi, Fatma'ya Kaptan'dan ilk kez bahsettiğinde Fatma Kaptan'la tanışmak ister. Bobi tarafından ortak bir noktada buluşturulurlar. Uzunca bir süre birbirlerine bakarlar. Bu noktadan sonra Kaptan'ın hayalleri daha da sıklaşır. Ancak Fatma'nın gittiğini öğrenen Kaptan kırık olan camın kenarından hiç ayrılmaz. Hayalinde yine Fatma'yı görür. Sabah olduğunda Kaptan elleri demir parmaklıklarda donarak ölür. Tam bu sırada aynı düzen içinde hoparlörden radyo yayını yapılmaya devam edilir.

Siyasi suçlu, Kemal ve Arif, avlu yerine koğuşun önünde havalandırmaya çıkarılır. İktidar sahiplerinin kulak menzili dışında kalan gizli senaryo Kemal ve Arif arasında geçen konuşmayla gerçekleşir. Kemal hoparlörden sürekli dinletilen Almanya'ya ilişkin haberler için “susmak bilmedi. Almanlar aslan, Almanlar kaplan. Müdürümüz işine geldi mi radyoyu bas bas bağırır”, der.

*Uçurtmayı Vurmasınlar*'da statü tahakkümüne karşı geliştirilen direniş biçimi ise jest ve mimiklerde, konuşmalarda yer bulur. Hapishane müdürü mahkûmları avluda toplar ve onlara arkalarını dönmelerini emreder. “Kızlar” arkalarını dönmez, birbirleri arasında altpolitika gerçekleştirir: fısıldaşma. Buna karşın diğer mahkûmlar arkalarını dönerek emre itaat eder. Yine de “kızlar” ve kadınlar aynı şekilde müdüre karşı korkusuzca sözlerini söyler. Ekipbaşının değiştiği haberini vermeye gelen müdüre “kızlar”dan tepki gelir. Mahkûmlar sadece hapishane görevlilerine karşı direniş geliştirmez, kendilerine kötü davranan ve sonradan gelen Sümbül Hanım'a karşı da bir isyan gösterisinde bulunurlar. Sümbül Hanım koğuştakileri uyandırmaya geldiğinde “Kalkın ulan uyuşuklar! Hadi size söylüyorum!” der. Kadınlarda mırıldanma başlar. Tekrar içeri giren Sümbül Hanım “Susun!” der ve kadınlar gizli senaryoda söylediklerini kamusal senaryoya taşırlar, kavga etmeye başlar. Kavga gardiyanın gelmesiyle son bulur. Sümbül Hanım bir süre sonra hapishaneden çıkar. Kızlar koğuşta pasta yapar, kadınlardan yardım isterler ancak herkes bir bahane öne sürer. Sümbül Hanım'ın gidişi şerefine denildiğinde tüm kadınlar pastanın yapımına yardımcı olur.<sup>11</sup> “Mutluluk yalnızca bir düşmanın ölümünden değil aynı zamanda büyük sevincin kolektif olarak kamusal bir şekilde ifade edilmesiyle yaşanan rahatlamadan da kaynaklanabilir” (Scott, 1995: 280). Kolektif şekilde yapılan pasta afiyetle ve sevinçle yenir.

*Uçurtmayı Vurmasınlar*'ın başlangıcında İnci'nin Barış için avluya çizdiği uçurtma bir direniştir aynı zamanda. İnci'ye hayallerinde aktif olmayı “Kuş kanadına binip çayırlara gitmeyi [Barış] öğretti... Düşle gerçek [Barış'ın] o yarım sözcüklerinde öylesine iç içe geçerde ki dünyanın çirkinlikleri bir bulut gibi kayıp

**11** Mehtap Özsoy dört siyasi mahkûmla yaptığı görüşmede mahkûmların gündelik hayatın dışında çıkmak için geliştirdikleri direniş biçimlerinden bazılarını pasta yapmak, satranç oynamak, çeşitli yarışmalar düzenlemek, çiçek yetiştirmek, maç yapmak, vb. olarak sıralar (2018: 265-266).

giderdi minik göğümüzden. Küçücük avlularda düşsel uçurtmalar uçurtmayı o zaman öğrendim Barış'tan". Barış ve İnci, uçurtmanın olmadığı hapishanenin avlusunda hayali olarak uçurtma uçururlar. "Bir hayalin yeşermesine hatta kimi zaman kolektif hayallerin kurulmasına imkân tanıyan bir mekân olma özelliğini korur hapishane. Hayal hapishanedeki kişi ve grubun temel faaliyeti ve ayakta kalma koşuludur: bir yandan 'yaşanmamış şeyler'e -bireysellik, özgürlük, cinsellik- diğer yandan 'soyut idea'lara duyulan özlem" (Ergüden, 2007: 93). Tahakküme karşı geliştirilen hayaller, direnişin en açık göstergesidir.

İnci'nin gidişiyile birlikte suskunlaşan Barış, dışarıda uçurtma görür; "İnci" diye bağırır ve mahkûmlara haber verir. Hapishane müdürü gözetleme kulesinde yerini alır ve uçurtmayı uçurana bulma emri verir. "Müdür, merkezî kuleden emri altındaki bütün görevlileri gözleyebilir... Onları sürekli olarak yargılayabilir, hâl ve gidişlerini değiştirebilir, en iyisi olduğunu düşündüğü yöntemleri onlara dayatabilir" (Foucault, 2019: 301). Emir yerine getirilir ama kimse bulunamaz. Bunun üzerine hapishane müdürü "Vurun şu uçurtmayı!" der ve eline silahı alır. Bunun öncesinde kadınlar uçurtmayı gördükleri andan itibaren ona el sallar, şarkılar söyler, oyun oynar ve hapishane görevlilerine alaycı bir bakışla bakarlar. Uçurtma vurulamadan iner ve kadınlar daha da coşkuyla hareket eder. İktidarın karşısında kamusal olarak ilan edilmiş bir direniş sergilerler. *Uçurtmayı Vurmasınlar*'ın "en özel tarafı, umut ve direniş içerdğine ilişkin metnidir. Yüksek duvarlar, yüksek bir dayanışmayı; otoriter olduğu ölçüde gülünçleşen müdür neşeyi ve sevinci karşısında yeniden üretir" (Yüksel, 2014: 10).

*Karılar Koğuşu*'nda Murat'a âşık olan Malatya Genelevinde çalışan Tözey, hapishaneden çıktıktan sonra Murat için kurban kestirir. Kesilen kurban Murat'ın isteği üzerine mahkûmlara dağıtılır. Bunun üzerine Karakol Çavuşu Rıfkı (Köksal Önem) kendilerine et verilmediği gerekçesiyle Tözey'in hapishaneye gelmesini istemez ve bunu müdüre söyler. Müdür de Murat'a... Filmin bu sahnelerinde görmeye ve duymaya alışık olmadığımız anlar yaşanır. Murat, müdürden çavuşu çağırmasını ister. Çavuş gelir ve hapishane karakolundaki eksiklikler üzerine konuşur. Murat, çavuşa Tözey'in hapishaneye gelmesini istediğini yineler. Murat ve çavuş arasında geçen diyaloglar; tahakküme karşı direnişin,

kamusal senaryonun en belirgin örneklerinin yaşandığı sahnelerden biridir. Tüm bu konuşmalardan sonra kahveler içilir, Murat ve Nazım Hikmet'in nasıl tutuklandıkları konuşulur.

*Karlar Koşuşu*'nda kamusal senaryonun yanı sıra gizli senaryolar da başattır. Örneğin mahkûm Hacı Abdullah (Tuncer Necmioğlu), Murat'a Gardiyan Şefika için "edepsizin teki" der. Bu söz Şefika'nın duymayacağı bir zamanda, erkeklerin avluda dolaştığı anda söylenir.

*Duvar*'da direniş pratikleri ve altpolitika çok çeşitlidir: duvar yazıları, şarkılar, marşlar, isyanlar, dilekçeler, kaçma planları ve fısıltılar... Siyasi mahkûmlar avluya çıkarılmadan önce bütün mahkûmlar koğuşlarına gönderilir. Siyasi mahkûmlar diğer mahkûmlara göre daha az avluya çıkarıldığı için spor yaparlar, bir yandan da "Avusturya İşçi Marşı" nı<sup>12</sup> söylerler. Her gün hapishanede jandarmalar tarafından söylenen "Ay Akşamdan Işıktır"<sup>13</sup> türküsüne karşılıktır bu marş. Filmde duvar yazıları koğuşlara göre farklılık gösterir. Örneğin çocukların avlusunda "hatasız kul olmaz" yazarken siyasi suçluların koğuşunda "tek yol devrim", "halkın kurtuluşu engellenemez", "yolumuz işçi sınıfının yoludur", "Ağa devletini yıkacağız", "kahrolsun emperyalizm, kahrolsun faşizm", "yaşasın

---

12 Hayat denilen kavgaya girdik/Çelik adımlarla yürüyoruz/Biz bu karanlık yolun sonunda/Doğacak güneşi görüyoruz/Dağları aşiyor, bak yakınlaşıyor/Kızıl yıldız zafer kuşu/Bu bir rüya değil/Bu bir hülya değil, yıldızdır kurtuluşun/Kara deryalarda bir fenersin/Senin ışığında yürüyoruz/Biz bu karanlık yolun sonunda/Doğacak güneşi görüyoruz/Fabrikalarda biz/Tarlalarda biziz, biziz hayatı yaratan/Din farkı bilmeyiz/Dil farkı bilmeyiz, sanki doğduk bir anadan/Anamız amele sınıfıdır/Yurdumuz bütün cihandır bizim/Hazırladık son kanlı kavgaya/Başta bayrağımız Leninizm/Bayrağını yükselt/Daha daha yükselt, yükselt bayrağı yukarı/Bu güne vuralım, yarını kuralım/Kaldırılm sınıfları/Fabrikalarda biz/Tarlalarda biziz/Biziz hayatı yaratan/Din farkı bilmeyiz/Dil farkı bilmeyiz/Sanki doğduk bir anadan.

13 Ay akşamdan ışıktır/Yaylalar yaylalar/Yüküm şimşir kaşıktır/Dilo dilo yaylalar/Komşu kızın zaptıyla/Yaylalar yaylalar//Bizim oğlan aşıkdır/Dilo dilo yaylalar/Ay akşamdan aş da gel /Yaylalar yaylalar/Cılga yola düş de gel/Dilo dilo yaylalar/Eğer anan goymazsa/Yaylalar yaylalar/Vicdanan danış da gel /Dilo dilo yaylalar/Ayın önünde yıldız/Yaylalar yaylalar/Nerden gelirsen baldız/Dilo dilo yaylalar/Sen get de ablan gelsin/Yaylalar yaylalar/Duramiram yalınız/Dilo dilo yaylalar

Marksizm-Leninizm” gibi yazılar vardır. Ayrıca duvarda “Enternasyonal”<sup>14</sup> Őiiri de yazılı hâldedir.

*Duvar*’da cezaevini teftiŐe gelen kamu görevlisini erkek mahkûmlar avluda bekler. Kadınlar da avluda tekli sıra hâlinde toplanır (Avluda bulunmayan tek kadın mahkûm, siyasi suçtan mahkûm edilen öğretmendir). Herkesin söyleyecek bir sözü vardır. İdeolojik tahakküme karşı ideolojik direniş sergilenir:

**Mahkûm:** Bir dakika efendim. Efendim izin verirsiniz bazı dileklerimiz var.

**Müdür:** Ne diyeceğinizi biliyorum ben. Zahmet etmeyin. Her yerde aynı plak, palavralar hep aynı. Hamam yanmıyor, yemekler kokuyor, iki kişi yatıyoruz bir ranzada vs. vs. başka diyeceğiniz var mı?

**Mahkûm:** Daha ne olsun efendim. Bunlar bile yetmez mi?

**Müdür:** Başka Şikâyetçi var mı? (Mahkûmlar birbirine bakar) Başka yok mu? Rahatsız olan sadece sen misin?

**Diğer mahkûm:** Yemekler gerçekten kötü, yenilecek gibi değil. Parası olanlar için fark etmez tabii. Her yerde olduğu gibi parası olanlar burada da işini uyduruyor. Paran olursa iyi bir koğuşta kalabilirsin.

**Başka bir mahkûm:** Ya da pencere önünde bir ranza satın alabilirsin. Özel olarak hamama gidebilirsin.

**Bir başka mahkûm (sakallı):** Bizse pislikten kokuyoruz. Haftada bir bit muayenesi oluyor. Niye yapılıyor anlamıyorum. Yıkanmazsan bit

**14** Uyan artık uykundan uyan/Uyan esirler dünyası/Zulme karşı hıncımız volkan/Kavgamız ölüm dirim kavgası/Yıkılım bu köhne düzeni/Biz başka dünya isteriz/Bizi hiçe sayanlar bilsin/Bundan sonra her Şey biziz/Bu kavga en sonuncu kavgamızdır artık/Enternasyonalle kurtulur insanlık/Tanrı, patron, bey, ağa, sultan/Nasıl bizleri kurtarır/Bizi kurtaracak olan/Kendi kollarımızdır/İsyan ateŐini körükle/Zulmü rüzgarlarla savur/Kollarının bütün gücüyle/Tavı gelen demire vur/Bu kavga en sonuncu kavgamızdır artık/Enternasyonalle kurtulur insanlık/Hem fabrikalar hem de toprak/ Her Şey emekçinin malı/Asalıklara tanımayız hak/Her Şey emeğin olmalı/Cellatların döktükleri kan/Bir gün onları boğar/Bu kan denizinin ufkundan/Kıpkızıl bir güneŐ doğar/Bu kavga en sonuncu kavgamızdır artık/Enternasyonalle kurtulur insanlık.



de olur pire de olur. Bit çıkınca gardiyanlar dövüyor. Yaşanacak gibi değil.

**Müdür:** Ne demek, biz mi davet ettik? Buyurun baylar, banyonuz, yatağınız hazır, yemekleriniz hazır filan mı dedik? Size söz mü verdik? Unutmayın sizler mahkûmsunuz.

**Sakallı mahkûm:** Mahkûmsak köle değiliz ya!

**Bir başka mahkûm:** Bırak gevezeliği! Af var mı af?

**Müdür:** Ne affı! Af maf bitti. Herkes verilen cezaları çekecek. Konuşmayı biliyorsunuz, yatmasını da öyle bilmelisiniz. Suçlu cezasını çekecek.

*Duvar*'da devrimciler/siyasiler hapisane koşullarını değiştirmek için eylem kararı alır ve isyan çıkarır. Başkaldıran insan; hayır diyen, bir sınır çizgisi çeken kişidir. İnsan var olmak için başkaldırmak zorundadır (Camus, 1975: 21, 30). Tüm baskılara rağmen mahkûmlar bir adalet arayışı içine girer. Kendilerine daha fazla zulüm, işkence vb. uygulamaların yapılmasına "hayır" derler. Camus'nün belirttiği gibi, her isyan bir adalet anlayışı/hissi gerektirir: Daha ileri gitmeye hakkın yok. İsyen bu bakımdan var olan değerlerin değerini sorgulayarak başlar. İsyen üretkendir, değer üretir (Diken, 2013: 39). Her değer başkaldırmayı getirmez ama her başkaldırma eylemi, bir değeri çağırır (Camus, 1975: 22). İnsanca yaşama isteği içindedir mahkûmlar! Mahkûmlara gardiyanlar ve jandarmalar tarafından sert müdahalelerde bulunulur. Mahkûmlar koşuölarından çıkarılır, araçlara bindirilir. Şiddet ara vermeksizin devam eder ancak mahkûmlar slogan atmaya devam eder: "Başkaldırıyorum, öyleyse varız" (Camus, 1975: 30).

Çocukların gösterdiği bir başka direniş örneği de yemek dağıtım sırasında kendini gösterir. Yemek sırası bekleyen çocuklar maddi direniş örneği olarak tabaklarına kaşıkla vurarak yemeklerini alırlar. Ölümü göze alarak "bir gün bile dışarıda" olma uğruna kimi zaman kaçmayı da denerler. Bir yol daha vardır onlar için o da "isyen". İsyen kamusal olarak ilan edilmiş bir direniştir. "İsyen intikam

değil direniş peşindedir” (Diken, 2013: 50). Psikolojik ve fiziksel zulme/şiddete en fazla maruz kalan çocuklar kabulleniş yerine “direniş”i ve karşı çıkmayı seçerler. Hiçbir çocuk, en sıradan çocuk bile kendisine verilen emirlerin bir tekini bile ne unuttur ne de affeder. Kendisine dayatılmış bir emre karşı gelmeyen hiçbir insan yoktur, bu durumda herkes baskıdan söz eder ve intikam ya da isyan hakkını saklı tutar (Canetti, 2006: 308-309). İsyân gecesi gelir. “Her isyan, tahakküme karşı zafer potansiyeli taşıyan bir an ortaya çıkarır fakat bu an çok sürmez nitekim isyan ve karşı-isyan diyalektiğın kurucu öğelerinden biri de kendi kendini baltalama ve ihanettir (Marcuse’den akt. Diken, 2013: 51-52). İhanet, ekip başının durumdan haberdar olması ve gardiyanlara haber vermesiyle kendini gösterir. Gardiyanlar da koğuşa müdahaleye hazırlanır. Ancak çocukların pes etmeye hiç niyeti yoktur. Önce kendi aralarında kavga ederler, bazıları ölür. “Hakiki isyan, başkaldıran insanın uğruna araçsal akli askıya alıp mağlup olmayı, hatta ölmeyi göze aldığı türden değerler meselesini kaçınılmaz olarak gündeme getirir” (Diken, 2013: 41). Camlara barikat kurulur, yataklar kaldırılır. Jandarmalar avlunun önünden ateş etmeye başlar. Jandarmalar tarafından içeri atılan sis bombalarını çocuklar jandarmalara atar. Dumandan etkilenen çocuklar avluya çıkartılır, duvara dayanan çocuklar gardiyanlar ve jandarmalar tarafından dövölür, kafaları duvarlara vurulur. Aşağılama bu noktada Başgardiyan Şevket tarafından devam ettirilir: “İsyân etme hakkını size kim verdi? Orospu çocukları!”. Soğukta dışarıda bekletilen çocuklar, elleri kelepçeli hâlde kamyonu bindirilir ve başka cezaevine gönderilir.

## SONUÇ

Türk hapishane filmlerinde tahakküm ve direnişin nasıl temsil edildiğini *Duvar* (Yılmaz Güney, 1983), 72. *Koğuş* (Erdoğan Tokatlı, 1987), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989) ve *Karlar Koğuşu* (Halit Refiğ, 1990) filmleri üzerinden irdeleyen bu çalışmada mahkûmların tahakküm karşısında pasif olmadıkları direniş, taktik ve strateji sergiledikleri gösterilmiştir. Ayrımlaşmanın belirgin kılındığı hapishanede mahkûmlar tekrar bir ayrıma maruz bırakılır. Örneğın “siyasi” mahkûmların diğeri mahkûmlarla iletişimi sınırlı düzeyde

tutulur (*Uçurtmayı Vurmasınlar, Karılar Koğuşu, Duvar, 72. Koğuş*). Mekânsal ayırma başka diğer mahkûmlarla teması/iletişimi zorlaştırır. Gözetleme kulesi iktidarın söylemine güç katar. İncelenen dört film içerisinde sadece *Karılar Koğuşu*'nda gözetleme kulesi belli belirsizdir. İktidarın taşıyıcı araçlarından bir diğeri de hoparlördür. Özellikle *Duvar* ve *72. Koğuş*'ta etkin bir şekilde kullanılan bu araçtan iktidarın söylemleri ve tahakkümü yankılanır. *Duvar*'da özellikle işkence ve şiddet eylemleri hoparlörden verilir.

İncelenen filmlerde tahakküm nasıl işlemektedir? İlk olarak hapisane görevlilerinin yapması gereken işler mahkûmlar tarafından yapılır. Odun taşımak, çamaşır yıkamak, yemek ve temizlik yapmak gibi işler mahkûmlar tarafından yapılır. İşin ne türden olduğu önemini yitirir, çalışanların hepsi mahkûmdur. Bu anlamda maddi tahakküm dört filmde de mevcuttur.

Aşağılama, tehdit, azar, küfür, şiddetin her türü ve işkence mahkûmlara uygulanan statü tahakkümü biçimlerinden bazılarıdır. *Uçurtmayı Vurmasınlar*'da fiziksel şiddet haricinde diğer eylemler baskındır. Şiddet, *Karılar Koğuşu* ve *Duvar*'da en ağır biçimde, idamla, kendini gösterir. *72. Koğuş*'ta "Âdem babalar" ve siyasi mahkûmlara daha fazla şiddet uygulanır. *Duvar*'da şiddet ve işkence merkezdedir. Öyle ki mahkûmlardan bazıları insanlık dışı eylemlerle öldürülür. Hapishanede ölmek sıradanlaşır! Ölümün olmadığı tek film *Uçurtmayı Vurmasınlar*'dır. Statü tahakkümünü uygulama araçlarından her sabah ve her akşam sıraya sokulma, saç kesimi gibi unsurlar *Duvar* filminde baskındır. İdeolojik tahakküm, filmlerde baskın tema olmamasına karşın mevcuttur. Hapishane müdürleri tarafından okula (*72. Koğuş*) ve hastaneye (*Karılar Koğuşu*) benzetilir. Mahkûmlar "suçlu" oldukları için "daha iyi koşullarda" yaşama hakkı yoktur (*Duvar, 72. Koğuş*). Zorlayıcı iktidara, tahakküme karşılık mahkûmların tepkisi ne olur? Direniş!

Maddi tahakküme karşı en sık kullanılan direniş biçimi dilekçelerdir. Kimi zaman daha iyi yemek çıkması adına (*Uçurtmayı Vurmasınlar*) kimi zaman hapis süreleriyle ilgili olarak (*Karılar Koğuşu*) kimi zamansa başka bir hapishaneye nakil istemi (*Duvar*) için dilekçe yazılır. *Duvar*'da yemek sırası bekleyen çocuklar

maddi direniş örneği olarak tabaklarına kaşıkla vurarak yemeklerini alırlar. Kılık değiştirmiş, dikkat çekmeyen bir anlamda ilan edilmemiş direniş biçimi olan altpolitika örneği olarak firar etme ve hapishaneye kaçak odun sokmaya çalışmak *Duvar* filminde baskındır. Kamusal olarak ilan edilen direniş örneği isyan, *Duvar*'da hem çocuklar hem de siyasi mahkûmlar tarafından gerçekleştirilir. İçinde buldukları mekânı değiştirmek, dönüştürmek için kimi zaman oyunlar oynayan kimi zaman isyan eden mahkûmların tahakküme karşı bir şekilde direniş gösterdiği söylenebilir. Gizli ve kamusal senaryo mahkûmların en sık başvurduğu yollardan biridir. Bazen iktidarın karşısında korkusuzca söylenen sözler kimi zaman gizli köşelerde, iktidarın gözünden uzak yerlerde söylenir. Filmlerin tamamında statü tahakkümüne karşı geliştirilen direniş biçimi jest ve mimiklerde, konuşmalarda yer bulur. Fısıldaşma sıklıkla başvurulan eylemdir. Direniş pratiği olarak duvar yazıları, şarkılar, marşlar mahkûmlar tarafından sıklıkla kullanılır. Hayaller ise her filmde bir biçimde mahkûmlara eşlik eder, onları ayakta tutar. İster uçurtma ister aşk ister dışarıda olma hayali olsun, insan hayal ettiği müddetçe yaşar!

## Kaynakça

Başaran, T. (Yönetmen/Senarist) (1989). *Uçurtmayı Vurmasınlar* [Film]. Türkiye: Burç Film.

Benjamin, W. (2014). "Şiddetin Eleştirisi Üzerine", Aykut Çelebi (der.), *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* (Çev. Ece Göztepe) (s. 19-42). İstanbul: Metis Yayınları.

Camus, A. (1975). *Başkaldıran İnsan* (Çev. Tahsin Yücel). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Canetti, E. (2006). *Kitle ve İktidar* (Çev. Gülşat Aygen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çoban, B. (2019). "'Gözün İktidarı' Üzerine", Barış Çoban ve Zeynep Özarıslan (der.), *Panoptikon Gözün İktidarı* (s. 111-138). İstanbul: Su Yayınları.

Çonoğlu, S. (2006). Nazım Hikmet, Kemal Tahir ve Orhan Kemal'in Hapishane Mektupları, Emine Gürsoy Naskali ve H. Oytun Altun (der.), *Zindanlar ve Mahkûmlar* (s. 303-315). İstanbul: Babil Yayınları.

De Certeau, M. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları* 1. Cilt (Çev. L. Arslan Özcan). Ankara: Dost Kitabevi.

Diken, B. (2013). *İsyân, Devrim, Eleştiri Toplum Paradoksu* (Çev. Can Evren). İstanbul: Metis Yayınları.

Ergüden, I. (1996). "Örnek Bir Şiddet Mekânı: Hapishane", *Cogito Dergisi*, 6-7, 109-116.

Ergüden, I. (2007). *Hapishane Çağı Kapatılan İnsan*. İstanbul: Versus Yayınları.

Esgün, İ. U. (1999). "Mikro İktidar, Makro İktidar ve Hukuk", *Birikim Dergisi*, 118, 25-36.

Foucault, M. (2003). "Michel Foucault, Bir Söyleşi: Cinsiyet, İktidar ve Kimlik Siyaseti", Ferda Keskin (der.), *Foucault İktidarın Gözü* (Çev. I. Ergüden ve O. Akınhay) (s. 274-287). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2019). *Hapishanenin Doğuşu* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.

Foucault, M. (2019). *Özne ve İktidar* (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Goffman, E. (1961). *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. New York: Anchor Books.

Güney, Y. (Yönetmen/Senarist) (1983). *Duvar* [Film]. Fransa-Türkiye: Güney Film.

Güney, Y. (1999). *İnsan, Militan ve Sanatçı*, İstanbul: Güney Yayınları.

Han, B. C. (2020a). *Psikopolitika Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri* (Çev. Haluk Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları.

Han, B. C. (2020b). *Şiddetin Topolojisi* (Çev. Dilek Zaptçioğlu). İstanbul: Metis Yayınları.

Han, B. C. (2020c). *İktidar Nedir?* (Çev. Mustafa Özdemir). İstanbul: İnsan Yayınları.

Harvey, D. (2008). *Umut Mekânları* (Çev. Zeynep Gambeti). İstanbul: Metis Yayınları.

Maktav, H. (2017). "Türkiye Sinemasının Cezaevleri", *SineCine*, 8 (1), 7-38.

Kaptanoğlu, C. (2000). "Panoptikon'dan F Tipine Tecrit", *Birikim Dergisi*, 36, 31-39.

Michaud, Y. (1991). *Şiddet* (Çev. Cem Muhtaroglu). İstanbul: İletişim Yayınları.

Özsoy, M. (2018). "Foucaultcu Bir İktidar Analizi: Türkiye'de Hapishanelerde İletişimsel Süreçler", *Galatasaray Üniversitesi İleti-ş-im Dergisi*, 28, 257-277.

Öztürk, A. (2019). "Bir Haklı Savaş Tartışması: Şiddet Meşru Olabilir Mi?", *Doğu Batı Dergisi*, 43, 115-128.

Öztürk, S. (2012). *Mekân ve İktidar Filmlerle İletişim Mekânlarının Altpolitikası*. Ankara: Phoenix.

Öztürk, S. & Osmanogulları, F. (2017). "Kapatılma, Sanat ve Özgürlük: 'Sezar Ölmeli' Filmi Üzerine Bir Analiz", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 44, 148-159.

Pease-Watkin, C. (2019). "Bentham'ın 'Panoptikon'u ve Dumont'un 'Panoptique'i" Barış Çoban ve Zeynep Özarslan (der.). *Panoptikon Gözün İktidarı* (Çev. Barış Çoban) (s. 77-85). İstanbul: Su Yayınları.

Refiğ, H. (Yönetmen/Senarist) (1990). *Karılar Koğuşu* [Film]. Türkiye: Erler Film.

Scott, G. R. (2003). *İşkencenin Tarihi* (Çev. Hamide Koyukan). Ankara: Dost Kitabevi.

Scott, J. C. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları Gizli Senaryolar* (Çev. Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tokatlı, E. (Yönetmen/Senarist) (1987). *72. Koğuş* [Film]. Türkiye: Topkapı Film.

Werret, S. (2019). "Potemkin ve Panoptikon: Samuel Bentham ve On Sekizinci Yüzyıl Rusyasında Mutlakiyetçi Mimari" Barış Çoban ve Zeynep Özarslan (der.). *Panoptikon Gözün İktidarı* (Çev. Barış Çoban) (s. 87-110). İstanbul: Su Yayınları.

Yüksel, C.B. (2014). "Türk Sinemasında Hapishane; 'Kader Mahkumluğu'ndan ve Devlet Zulmü'ne", *Ihlamur Dergisi*, 20, 7-12.

Žižek, S. (2003). *Gıdıklanan Özne: Politik Ontolojinin Yok Merkezi* (Çev. Şamil Can). Ankara: Epos.

Žižek, S. (2018). *Şiddet Altı Yan Düşünce* (Çev. Ahmet Ergenç). İstanbul: Encore Yayınları.

