

Sevinç YILDIZ* 

**TOPLUMSAL TRAVMALARLA YÜZLEŞMEK:
EDEBİYATTA VE SİNEMADA POLİTİK BİR
MEKÂN OLARAK HAPİSHANELER**

ÖZET

Edebiyat ve sinemada insana ait olan her meseleyi ve bu meseleye zemin oluşturan hemen her mekânı görmek mümkündür. Bu mekânlardan biri hapishanelerdir. Türk edebiyatında ve sinemasında hapishaneler sıkça karşımıza çıkar. Bilhassa dönem romanları ve filmlerinde hapishaneler ve içindeki tipler döneme tutulan ayna olur. Bu eserler toplumsal travmaların dışavurumuyla sağaltılmasını sağlar. Bu çalışmada benzer konuları ele alan bu türdeki roman ve filmler arasında metinlerarası/filmlerarası bağları da olan eserler seçilerek toplumsal travmaların sağaltılmasında ve tarihsel gerçeklik bağlamında sanatın rolünü göstermek amacıyla incelenmiştir. Çalışma neticesinde şu sonuçlara ulaşılmıştır: İncelemeye konu olan roman ve filmlerde kahramanların sorgu ve hapishane günlerini, o günlerin yıllar sonrasında bile üzerlerinde kalan travmatik etkilerini görmek mümkündür. Bu olayların yaşandığı hapishaneler kirli, eski ve karanlık yerler olarak tasvir edilmiştir; hapishanelerin yöneticilerle mahkûmlar arasında ciddi bir kimlik mücadelesi alanına dönüştüğü söylenebilir. Ayrıca eserlerde tanıklık edilen, hatta bazen bizatihi yaşanan olaylar anlatılırken tarafsız kalmamıştır; eserlerin temalarının toplumsal travmaları barındıran hapishaneler üzerinden verildiği görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Toplumsal Travma, Bellek, Sanatta Mekân, Hapishane, Film Dili.

**CONFRONTING SOCIAL TRAUMAS: PRISONS
AS POLITICAL SPACE IN LITERATURE AND
CINEMA**

ABSTRACT

In literature and cinema, it is possible to see every issue that belongs to humans and almost every place that forms the basis for this issue. One of these places is prisons. Prisons are frequently encountered in Turkish literature and cinema. Especially in period novels and films, prisons and the characters in them become mirrors held up to the period. These works provide the healing of social traumas through expression. In this study, works that have intertextual/interfilm connections among the novels and films of this genre that deal with similar subjects were selected and examined in order to show the role of art in the healing of social traumas and in the context of historical reality. The following results were reached as a result of the study: In the novels and films subject to the study, it is possible to see the interrogation and prison days of the heroes and the traumatic effects of those days on them even years later. The prisons where these events took place were depicted as dirty, old, and dark places; it can be said that prisons turned into a serious area of identity struggle between administrators and prisoners. In addition, it was seen that it was not possible to remain neutral while narrating the events witnessed in the works, and sometimes even experienced; the themes of the works were given through prisons that contained social traumas.

Keywords: Social Trauma, Memory, Space in Art, Prison, Film Language.

* Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sivas/Türkiye, E-Posta: sevinyildiz@cumhuriyet.edu.tr / Asst. Prof. Dr., Sivas Cumhuriyet University, Faculty of Letters, Turkish Language and Literature Department, Sivas/Türkiye, E-Mail: sevinyildiz@cumhuriyet.edu.tr

Giriş

İnsan, aslında unutarak değil; hatırlayarak ve hatırladıklarını acı da olsa tatlı da olsa kabul ederek iyileşir. “Platon'da anımsama kişiyi bilgiye götüren bir araçtır” (Sönmez, 2015, s.16). İnsan, bellek sayesinde hatırlar ve hatırladıklarını biriktirir. Buradan ya yeni bir deneyime, öğretiyeye ya da yeni bir birikime ulaşır; hâliyle aslında hatırlamak insanı büyütür ve iyileştirir.

Bellek insanın en önemli zihinsel işlevlerini yerine getirebilmesini sağlamak için anıları, bilgiyi, her çeşit yaşantı ve deneyimi kaydeden; gerektiğinde ortaya çıkararak bir depodur. Bireyin kişisel tarihini oluşturan bellek, bilinçle sıkı bir ilişki içinde çalışmaktadır. Kişinin gündelik yaşam pratiklerini depolayan belleğin yanı sıra şimdiki zamanda varlık gösteren ve belleği şimdiki zamanda işleyen bir mekanizma olarak değerlendiren iki tür bellek vardır: Birincisi, günlük hayatımızın tüm olaylarını cereyan ettikleri ölçüde anı-imgeler biçiminde kaydeder, hiçbir ayrıntıyı ihmal etmez; her olguyu, anı, jesti kendi yerine ve tarihine yerleştirir. İkinci bellek ise ilkinden son derece farklıdır. Daima eyleme dönük şimdiki zamanın içinde bulunan ve yalnızca geleceğe bakan bir bellektir. Artık bize geçmişi sunmaz, onunla oynar. Hâlâ bellek adını alıyor olması, eski imgeleri koruduğu için değil, bunların yararlı etkisini şimdiki ana dek uzattığı içindir. Bu ayrım belleğin tek işlevinin sadece geçmişi olduğu gibi muhafaza etme ve durağan bir hatırlama olmadığına, bireyin kendi tasarımlarıyla şimdiki zamanda bu anılara kendine göre biçim verdiğine işaret eder. Ayrıca bunlardan biri irade olarak işleyen, bireyin kendi iradesiyle geçmişe ulaşmak için başvurduğu, diğeri ise “şimdiki zaman içinde bulunan” yani irade dışı etkin her an canlı kalan bir bellektir (Sönmez, 2015, s. 16-18).

Buradan hareketle denebilir ki aslında her hatırlama, geçmişi kendi perspektifinden yeniden yazma, üretme hâlini de beraberinde getirir. Hemen hemen her hatırlama bir seçme ve ayıklama barındırır. Bu durum şunu gösterir: Hatıraların içinde olduğu gibi nakledilen kısımlar kadar kişisel olarak ekleme ve çıkarma yapılan kısımlar da vardır, hâliyle hatıralarda yeniden bir biçim verme kaçınılmazdır. Geçmişteki bir dönemi konu edinen filmler ve romanlar da hatırlama esasına dayanır. Bu defa yönetmenin/senaristin veya yazarın seçimleri, kişisel yorumu kaçınılmaz olarak konuya dâhil olur. Hâliyle filmler ve romanlardaki hatırlamalarda da mutlaka bir yeniden yaratım ve öznellik vardır, olacaktır. Bu hususa bir de bilinçaltı meselesi eklenirse konunun kişiselliği hatta kişisellikten kaçınmanın zorluğu daha iyi anlaşılacaktır.

Freud'un psikanalitik yaklaşımında bilinçaltındaki olaylar, deneyimler, travmatik yaşantılar, hastalık belirtisi olarak ele alınır ve hatırlamak sağaltıcı bir yöntem olarak kullanılır. Geçmişteki travmatik yaşantı birçok hastalığın altta yatan nedeni olarak değerlendirilir. Bunlar ortaya çıkarılarak tedavi sağlanır... Travmalar, insanlar için en ağır ve rahatsızlık veren anılar olarak yüzleşme ve hesaplaşma noktasında da ilk ortaya dökülecek/dökülen parçalardır. (Sönmez, 2015, s. 18, 22)

Kişisel anlamda yaşanan bu süreçler toplumsal anlamda da geçerlidir. Toplumlar da Carl Gustave Jung'un "kolektif bilinç dışı" (Jung, 2022, s. 59-63) dediği bir sistem ve "kültürel/toplumsal bellek" diye tanımlanan bir kaydetme ve hatırlama sistemi mevcuttur. Toplumların tarihsel süreçleri incelendiğinde şu görülecektir: Toplumları etkilemiş, büyük, sarsıcı olaylar ve bunların sebep olduğu travmalar bu toplumların kültürel/toplumsal belleğine yerleşmiş ve kolektif bilinç dışını etkilemiştir. Kültürel ya da toplumsal travmalar, genellikle toplumda ya da toplumun içindeki bir alt grupta anlam yitimine sebep olan, toplumu veya alt grubu derinden

yaralayan olaylardır. Bu olayların silinmesi, onarılması zordur; olaylarla yüzleşmesi ve hesaplaşması ise yoğun bir çaba ister. Bu noktada sanatta toplumsal travmalara ilişkin ne söyledikleri, ne yaptıkları son derece önemli hâle gelir. Konuya direnişin ve dile getirilemeyen birçok unsurun sanatla dışavurumunun mümkün olduğu görüşü üzerinden bakılması önemlidir (Sönmez, 2015, s. 23-24).

Sinema, sinematografik anlatılar ve romanlar vesilesiyle toplumsal travmaların dışavurumu, gün ışığına çıkarılması ve böylece onlarla yüzleşme sağlanabilir. Bu durum, toplumsal bir hesaplaşma zemini yaratabilir; geçmiş travmalar ve bellek yeniden okunarak bugüne etkisi değiştirilebilir. Bunun içindir ki filmlere ve romanlara, bu noktada bilhassa sosyal meseleleri ele alanlara yakından bakmak oldukça önemlidir.

Kolektif bellekler, insan doğasının kendi kendine hizmet eden önyargılarını yansıtmalıdır. Zaman geçtikçe acı verici olaylar daha katlanılabilir hâle gelir. Ve bir kültüre atfedilmek istenen kimliği yansıtacak şekilde kavramsallaştırılır. Acı veya utanç verici olaylar ya unutulur ya da toplum üzerindeki yansıması iyi olan deneyimlere dönüştürülür. (Pennebaker & Gonzales, 2015, s. 243)

Bu noktada akla şu soru gelir: Bellekte saklama ve hatırlama figürleri nelerdir? Yaşananları bellekte saklama ve hatırlamada etkili olan en önemli unsurlardan ikisi "zamana/mekâna bağlılık ile gruba bağlılıktır". "Zamana ve mekâna bağlılık" şöyle açıklanabilir: Hatırlama figürleri belli bir mekânda cisimleşmiş bir dirilme ve belli bir zamanda güncelleştirme isterler. Coğrafi ya da tarihî anlamda olmasa da her zaman somut bir mekâna ve zamana dayanırlar. Hatıralar aynı şekilde yaşanan bir mekâna dayanır ve mekâna "ben"in çevresinde ona ait olan şeyler dünyası, onun maddi çevresi, benliğinin taşıyıcısı ve destekleyicisi olan unsurlar da dâhil edilmelidir. Bu şeyler dünyası da araç gereçler, mobilyalarla birlikte tüm mekândır ve mekânın tüm bunlarla bize süreklilik ve istikrar sağlamasıdır. Özetle belleğin bir mekâna ihtiyacı vardır; bellek, mekânsallaştırma eğilimindedir. Bir diğer unsur ise "gruba bağlılık"tır. Toplumsal bellek onu taşıyanlarla birlikte vardır. Sürece katılanların grup üyeliği belleğin çalışma prensibinde önemli bir unsurdur. Bu yüzden kişisel bellek ve toplumsal bellek sadece somut, mekân ve zamanla değil, toplumsal belleğin zaman ve mekân kavramları içindeki grubun duygusal ve değerlerle yüklü yaşam bağlamı içindeki iletişim biçimleriyle de oluşur (Assmann, 2015, s. 46-48).

Pierre Nora'nın "Hafıza Mekânları" adlı kitabında da ele aldığı üzere belleğe kaydetme ve geri hatırlayarak çağırma sisteminin çalışma prensibinde mekân çok büyük önem taşımaktadır. "Hafıza mekânları, hafıza amacı gütmese de tarih mekânlarıdır" (Nora, 2022, s. 38). İnsan birçok olayı, kişiyi mekân ve içindeki nesnelere kodlayarak belleğe yerleştirir. Bu anlamda hatırlama ile mekân arasında sıkı bir bağ vardır. "Bellek mekânları", insan gruplarının kamusal eylemlerde, grubun birlik duygusunun ve kendine özgülüğünün temelini oluşturan geçmişe ait ortak bir bilgiyi ifade etmesine aracılık eden yerler olarak tanımlanabilir. Bu gibi mekânlara giden grup olaya daha önce yüklenmiş olan anlamları geçmişten devralmakla kalmaz, aynı zamanda olaya yeni anlamlar da yükler. Bu gruplar dağıldığında veya ortadan kaybolduğunda bellek mekânları başlangıçtaki güçlerini yitirir, hatta tamamen kaybedebilir. Bellek mekânlarıyla ilgili önemli nokta şudur: Bu mekânlar yalnızca travmatik olayı bizzat yaşayanlar için değil, olaydan çok sonra doğan kuşaklar için de referans noktası oluşturur (Winter, 2015, s. 321, 324).

Temel bellek mekânlarından biri, kuşkusuz "hapishanelerdir". Belli bir zaman ve mekân üzerinde duygusal ve değerlerle/kurallarla örülü bir yaşam bağlamı içinde bir grubun sürekli iletişimini içeren hapishaneler ve orada yaşanan olaylar yüzleşilmesi gereken önemli toplumsal travmaları saklar. Olay örgüsü hapishanede geçen roman ve filmler genellikle tanıklık eserleridir, önemli ölçüde otobiyografik özellikler gösterir. Hâliyle bu roman ve filmlere yakından bakmak, bir anlamda, geçmişte saklı olan toplumsal travmalarla yüzleşmek ve hatta yüzleşme sonrası anlamsal bir dönüşüm yaşamaktır/iyileşmektir denebilir.

Politik ve Travmatik Bir Bellek Mekânı: Hapishaneler

Derin bir nazar ile bakıldığında mekân ile yerin aynı olmadığı görülür; aralarındaki en büyük ayırım insan ile ilişki ve iletişim kurma biçimlerindedir. "Mekân, ancak, en temel bir insanî deneyim olan iletişim ile ilişkisi halinde mekân olur; aksi halde bir yer olarak kalır" (Öztürk, 2012, s. 14). İletişim gücüne sahip olan insan, farklı yerlerle iletişim kurarak oraları da birer iletişim mekânı hâline getirebilir; hatta amaç ve işlevini baştan belirlediği iletişim mekânları da kurabilir. Mekân ile insan/toplum arasında karşılıklı bir etkiye, etkileşime dayalı bir ilişki vardır. Bu tanıma en uygun örnek mekânlardan biri "hapishaneler"dir. Genelde mekân özelde ise hapishaneler denebilir ki taraflıdır ve politiktir; insanın kendisiyle ve başta insan olmak üzere diğer unsurlarla iletişim kurduğu hapishaneleri iktidar, etki, tepki, mücadele ve direniş gibi kavramlardan ayrı düşünmek doğru bir değerlendirme olmaz (Öztürk, 2012, s. 18-27). Hapishanelerin bu özelliğine vurgu yapan en dikkat çekici öncü filozoflardan biri Michel Foucault'tur:

Disiplinleriyle hastaneler, tımarhaneler, öksüzler yurdu, okullar, eğitim evleri, fabrikalar, atölyeler ve nihayet hapishaneler; bütün bunlar 19. yüzyılın başında yerleştirilmiş ve hiç kuşkusuz sanayi toplumunun ya da kapitalist toplumun işleyiş koşullarından biri olmuş olan iktidarın bir tür büyük toplumsal biçiminin parçasıdır. İnsanın vücudunu, varlığını ve zamanını iş gücüne dönüştürmesi ve onu kapitalizmin işletmek istediği, üretim aygıtının hizmetine sokması için... hapishane veya akıl hastanesi ile tehdit ederek ya fabrikaya gidersin ya da hapishaneye veya tımarhaneye düşersin. (Foucault, 2015, s. 126)

Görüldüğü gibi toplumun ve bireyin gerek kişisel kimliği gerekse grup kimliği ve grupla ilişkileri hatta bireyin toplumla uyumlanması veya yabancılaşmasında genelde mekânın özelde ise hapishanelerin büyük bir etkisi vardır. Hapishaneler bir taraftan iktidarın tahakküm ve hegemonyasının sürdüğü, güçlendiği; bir taraftan da bu tahakküm ve hegemonyanın içeridekilerin direnişi sebebiyle yıpranıp zayıfladığı alan olması bakımından diyalektiktir (Öztürk, 2012, s. 27). Hapishaneler birçok mahkûm, bilhassa siyasî mahkûmlar için bir bellek mekânıdır. Yaşanan reel hayatı anlatma esasına dayalı ve bir anlamda "anlatılan hayat" da denebilecek bir tür olan romanların ve filmlerin gerek bireysel gerekse toplumsal hayatta böyle güçlü bir etkiye sahip olan "hapishaneleri ve orada yaşananları" sayfalarına ve perdeye taşımamaları elbette düşünülemez.

Romanların Karanlık Mekânı: Hapishane

"Roman, insanlığın belleğidir. Ortaya çıkışı, gelişme seyri, bugüne ulaşan birikimi bunu anlatmaktadır" (Andaç, 2011, s. 45). Hayatın içindeki insana, topluma, tabiata dair her şey romanın sınırları içine girer. Yazar, bu sınırsız muhtevadan seçtikleriyle; anlatıma dair çeşitli unsurları ve teknikleri kullanarak romanını ortaya çıkarır. Mekân romanın teknik anlamda en önemli unsurlarından biridir. Sadece olayın geçtiği yer olmasının ötesinde romanda bazen olay örgüsünün şekillenmesi, bazen kişilerin psikolojik hâllerinin tespiti, devrinin toplumsal hayatının ve kurulan

iletişim şekillerinin yansıtılması gibi çok önemli işlevleri vardır. Ayrıca roman okumaları esnasında mekânları yalnızca somut özellikleriyle değerlendirmemek mekânların mitolojik, sosyal ve kutsal özelliklerini de göz önüne almak gerekir. Çünkü mekân sadece yaşanan yer değildir; ruhumuzda, gönlümüzde hâliyle hayatımızda izi, etkisi olan ve etkilediğimiz bir yaşam alanı, aynı zamanda kader döngüsünün anlamlı bir parçasıdır. Bu çalışmada bu kader döngüsünün en zor döndüğü mekânlardan biri olan hapishaneleri kurgunun temel mekânı olarak belirleyen ve toplumsal travma noktasında güçlü benzerlikleri olan eserler arasından seçilen bazı romanlar incelenmiştir.

Anlatı türlerindeki mekân kurgusaldır ve içinde yaşayan insanların bakış açıları, algı kapasiteleri ve duysal gelişmeleri doğrultusunda şekillendirilmiştir; sürekli yeniden yaratılır, biçimlendirilir ve mekân etkin kurucu bir değer olarak üzerindeki etkiler, onları tinsel doğuş ve oluşlara hazırlar. (Korkmaz, 2021, s. 10)

Mekânı hapishane olan romanların önemli bir kısmı siyasî tutukluların hikâyelerinden oluşur. Bu romanlarda olay örgüsü genellikle kahramanın polis tarafından bir gece ani bir baskınla gözaltına alınmasıyla başlar. Elleri, gözleri bağlı olarak yapılan işkencelerin taşınması zor ağırlığıyla sorgu günleri ve bu sorgu günlerinin gölgesinde geçen zor hapishane hayatı; bazen, hapishaneden çıktıktan sonraki ilk zamanlar bu romanların olay örgüsünün önemli bir kısmını teşkil ederek ana izleği oluşturur.

Bu çalışmada incelenen romanlarda mekân olarak tasvir edilen hapishaneler ise kirlî, eski, karanlık, pis kokulu, rutubetli, solgun boyalı; demir parmaklıklı pencereleri ile gökyüzünü bile göstermeyen kasvetli yapılarıdır. Mahkûmları tellerle, yüksek duvarlarla hayattan koparır. Özellikle romanlarda hapis cezasına çarptırılan kişilerin kaldıkları hücreler ve sorgular sırasında gözaltında tutuldukları yerler pislik içindedir; fareler gezer, her yerde insan pislikleri vardır, çok pis kokuludur. Öyle ki içeridekiler hayata dair her şeye, hatta gökyüzüne bile hasret kalır; içerisi hep karanlık olduğu için günlerin geçişini bile takip edemezler. Bu kısımlarda yazarların bazen nesnel, bazen de izlenimsel tasvirler yaptıkları görülür. Bu tespitler incelenen romanlardan alınan örneklerle desteklenebilir. Erdal Öz'ün *Yaralı* romanında geçen hapishane tasviri şöyledir:

Uzunca donuk, taş bir yapı, köşeyi döner dönmez karşınıza çıkıveriyor. İki ucunda, filmlerde gördüklerine benzer yüksek gözetleme kuleleri; sanki büyücek birer güvercinlik. Önündeki bahçe kat kat dikenli tel örgülerle kapatılmış. Tel örgülerin arasındaki iki ayrı kapıdan geçirilip bahçeye sokuluyorsunuz. Yine kaba çakıllar atılmış bir topraktasın. O büyük acıların yeni bir başlangıcı olabilir mi? (Öz, 2017, s. 45)

İncelenen romanlar, Türk siyasetinde tarihsel süreç içerisinde kaotik bir dönemde yaşamış roman kahramanlarının sorgu ve hapishane günlerini, o zor günlerin gerek kendi dönemlerinde gerekse yıllar sonrasında üzerlerinde bıraktığı ağır ve travmatik etkileri anlatmak için yazılmıştır denebilir. Bu romanlar ağır bir toplumsal travmanın dışavurumları, hesaplaşmaları veya yüzleşmeleridir. Hatta *Zeki'li Yıllar Darbe ve İşkence* romanında olduğu gibi söz konusu dönemlerde kendisi de tutuklanmış bazı yazarların romanına bir ön söz ekleyerek yazarken çok zorlansa, hatta o günleri tekrar yaşamış gibi olsa da unutmamak ve unutulmamak için romanı yazdığını ifade etmesi yukarıdaki tespiti doğrulaması bakımından önemlidir. Yazarın romanın tamamında o yılları genellikle tarafını gizleyemeyerek anlattığı görülür.

Karanlığın Başladığı An: Gözaltı ve Sorgu Günleri

Yukarıda da ifade edildiği gibi bu romanlar genellikle gece yarısı gerçekleştirilen ani polis baskınları ile başlar. *Kırk Yedi'liler*, *Çözülme*, *Yaralısın* romanlarının karakterleri ani ev baskınları ile tutuklanır. Baskın öncesinde bu kişilerde korku ve öfke duyguları baskındır. A. Kadir Konuk'un *Çözülme* romanının kahramanında bu duygulara ilaveten sorguda işkenceye dayanamayarak konuşmak, onursuzluk saydığı bu duruma düşmek endişesi de vardır. Roman daha adından itibaren bu duyguya gönderme yapar, bu roman sorguda dayanamayıp konuşanların/çözülenlerin hapisane günlerinde yaşadığı pişmanlığı, utancı, bazen arkadaşları tarafından bu sebeple uğradığı tecridi anlatmak için yazılmıştır denebilir (Füruzan, 2015, s. 466; Konuk 1998, s. 28-29; Öz, 2017, s. 20, 24).

Romanlarda baskınlarla tutuklanan kişiler için ağır ve zor olan sorgu günleri başlar, tutuklular gözleri bağlanarak bilmedikleri bir yere götürülürler. Gözleri açıldığında da kendilerini karanlık, kirli, pis kokulu, demir parmaklıklı hücrelerde bulurlar. Bu süreçte polis tarafından yürütülen sorgular sırasında tutuklulara uygulanan psikolojik ve fizyolojik işkenceler incelenen romanların yazarları tarafından okurlara tüm açıklığıyla gösterilmeye çalışılır. Romanlarda farklı karakterlerden hareketle gözaltı süresince sorgu günlerinde yaşananlar, polislerin sergilediği tavır, yapılan işkenceler ve bu sorgulamalar sırasında özellikle işkence sonrasında işkence mağduru roman kahramanlarının psikolojisi ayrıntılı denebilecek bir şekilde sayfalarca anlatılır.

Sevgi Soysal'ın gözüyle *Şafak* romanında okur, sorgu günlerinde ve sonrasında hapisanelerde neler yaşandığını ve yaşananların kişiler üzerindeki tesirlerini Oya ve Mustafa karakterlerinden hareketle görebilir. Ancak bu noktada şu şerhi düşmek gerekir: Romanda kurgu yazarın topluma, hayata açılan zihin penceresinin perspektifinden ve yazarın kimliğiyle gördüğü kadarıyla, bu şekliyle olayları ve kişileri yeniden biçimlendirmesi demektir. Hâliyle okur, romanda yazarın kendi bakış açısıyla gördüklerini gösterdiği kadarıyla ve şekliyle görür. Buna ilaveten dönem romanlarını kendi anılarının gölgesinde kaleme alan yazarların duygusallıktan uzaklaşarak nesnel bir tavır, tarafsız bir tutum sergilemesi iyiden iyiye zorlaşır. Neticede yazarın bir taraf tuttuğu romanda açıkça ifade etmese de aşikâr olur.

Şafak romanında Mustafa'nın farklı zamanlarda olmak üzere iki defa sorgulandığı anlaşılmaktadır. İlk sorgusuna romanda yer verilirse de geriye dönüşlerle Mustafa, o günlerini hatırlar. Okur, Mustafa'nın ilk sorgusunda polise bildiklerini anlattığını, çözüldüğünü öğrenir. İkinci sorgusunda ise tekrar aynı utanca ve pişmanlığa düşmemek için güçlü durmaya çalışır ve polise direnir (Soysal, 2014, s. 24, 66, 131).

Aynı romandaki Oya'nın da sorgusu sırasında Mustafa gibi çözülmemeye, polis karşısında zayıf durmamaya çalıştığı görülür. Romanda otobiyografik izler taşıyan Oya'yı yazar, tarafı hissedilir şekilde şöyle anlatır:

Oya, Zekâi Bey'in tam karşısında, ayakta. Başını dik ve yukarıda tutmaya, gözlerini kırpmamaya çaba gösteriyor.(...) Gözlerinin yaşardığını sezen Oya sövüyor içinden. Karşısındakinin göz yaşarmasını korkuya yormasına engel olmalı. (Soysal, 2014, s. 83)

Kırk Yedi'liler romanında Füruzan, roman boyunca 1947 yılında doğan ve 68 Kuşağı'na dâhil edilebilecek bir nesli temsil eden bir "tip" in, Emine'nin, tutukluluk boyunca yaşadığı sorgu günlerine geniş bir yer ayırarak ona yapılan işkenceleri ve Emine'nin konuşmamaya direnişini ayrıntılı bir şekilde anlatır. Emine'ye, nerede olduğunu tam bilmediği, pis, karanlık, rutubetli ve

eski bir yerde günlerce çok ağır işkenceler edilir. Füzûzan küfür, tehdit, dayak ile başlayıp vücuda elektrik vermeye kadar giden bu ağır işkenceleri detaylı bir şekilde anlatır, Emine'nin bedenindeki ve ruhundaki işkence izlerini de yine detaylı bir şekilde tasvir eder. Romanın bilhassa sorgu ve hapishane kısımlarında, yazarın tarafının daha fark edilir olduğu; romanın zıtlıklar/iyiler ve kötüler üzerine kurulduğu görülür. Emine'ye bu işkenceyi yapan polis memurları kötü, acımasız, cahil ve çirkin resmedilmiştir. Füzûzan, gösterme tekniği kullanarak okurun dikkatini polislerin işkence esnasındaki rahat hâllerine, acımasız söz ve hareketlerine çeker; böylece okura bu “tip”ler vesilesiyle salt kötülüğü göstermiş olur.

Kırk Yedi'liler romanında Emine, *Şafak* romanındaki Oya gibi güçlü çizilmiş bir kadın siyasî tutukludur. Emine, bütün işkencelere rağmen polise direnir, tüm baskılarına rağmen kimsenin adını söylemez, bilgi vermez ve onca acıya rağmen tek tesellisi bu olur (Füzûzan, 2015, s. 12, 16, 278). Roman boyunca Emine idealize edilerek anlatılır; böylece Emine, yolun her türlü çilesine güçlü bir şekilde katlanan bir “kahraman mit”ine dönüşür.

Romanlarda işkenceyle geçen, uzun ve belirsiz tutukluluk günlerinin kişiler üzerindeki etkisine de yer verilir. Bu kısımlarda yazarların tercih ettikleri üsluplarıyla okurun sadece algılarına, zihinlerine değil, duygu dünyalarına da ulaşmaya çalıştıkları söylenebilir. Kendisi de siyasî sebeplerle tutuklanmış olan Erdal Öz'ün kendi tutukluluk günlerini, kendi perspektifinden anlattığı *Yaralımsın* romanında ismi verilmeyen roman kahramanı için işkenceler o kadar dayanılmaz bir hâl alır ki sorgudaki tutuklu kendini öldürmeleri için polise yalvarmaya başlar. Bu romanda tutuklunun ismine yer verilmemesinin sebebi bu zor süreçleri yaşayanların tek bir kişi değil bir grup hatta bir nesil olduğunu göstermektir denebilir. Hatta bu mesajın daha vurgulu hâle gelmesi için sorgusu bitip koğuşuna yerleşen roman kahramanının koğuşundaki bütün tutukluların adının Nuri olduğu söylenir (Öz, 2017, s. 8, 19, 107, 109, 216). Nuri'ler vesilesiyle yazar, üstü örtük bir dil, edebî bir buluşla söz konusu dönemde hapishanelerde “kimliksizleştirme” uygulamaları yapıldığı düşüncesini dikkatli okurlarıyla paylaşmış olur. Bu kişilerde işkencede beden acısı kadar, hatta belki ondan ziyade, aşağılanmanın ve kimliğine ağır hasar almanın yıkıcı etkileri görülür.

Bir Kimlik Savaşı: Hapishane Günleri

Romanlarda hapishanede günlerin nasıl geçtiği, siyasî tutukluların orada nasıl yaşadıkları ve psikolojik hâlleri net bir şekilde anlaşılabilir. İncelenen romanların yazarlarının çoğu siyasî faaliyetleri sebebiyle hayatının bir kısmını hapishanelerde tutuklu olarak geçirmiş kişilerdir; hâliyle romanlarda otobiyografik izler görülür.

Romanlarda sorgu günlerinde başlayan psikolojik ve fizyolojik işkence hapishanede de sürer. Tutuklular sık sık hapishane görevlileri tarafından kendilerince gerekçeli, hatta bazen gerekçelendirmeye dahi gerek duyulmadan öldüresiye dövülür, onlara ağır hakaretler edilir. Tek tip üniforma giyilmesi, saçların kesilmesi, zorla askerî talim eğitimi verilmesi, kitap, dergi gibi yayınların okunmasının ve avukat görüşmelerinin yasak olması gibi uygulamalar bazı tutukluların direnişine rağmen sürdürülür. Buna en açık örnekler *Mamak Bir Zulüm Kalesi* ve *Zeki'li Yıllar Darbe ve İşkence* romanlarında sıklıkla görülür. 12 Eylül'de Donanma Seymen Hapishanesinde yaşananların ayrıntılı bir şekilde anlatıldığı *Zeki'li Yıllar Darbe ve İşkence* romanında o yıllarda kendisinin de hapishanede yattığı bilinen yazar, mahkûmlara uygulanan şiddeti ve bunun mahkûmlardaki tesirini ayrıntılı olarak anlatır. Romanlarda yaşanan bu şiddet neticesinde bazen

mahkûmlar daha fazla dayanamayarak sonrasında daha ağır bir bedel ödeyeceklerini bilseler de hapishanedeki görevlilere karşı zaman zaman direnir, dövüşür, hatta isyan çıkarır, açlık grevleri yaparlar (Açba, 2016, s. 15, 40, 42, 47, 51, 57, 122; Herder, 2011, s. 10, 297, 305-311, 323, 326, 339). Siyasî mahkûmların büyük tepki göstermesine rağmen bireyi nesneleştirmenin bir yöntemi denebilecek uygulamalar devam eder. Siyasî mahkûmlar için hapishane hayatı beden bütünlüğünü, bilhassa ruhunu, kişiliğini, benliğini koruma mücadelesine döner. Hapishane yönetimi tutuklulara kurum kimliği kazandırmaya çalışırken tutuklular kişisel benliklerini korumak için korkmuyormuş gibi yapmaktan isyan çıkarmaya; açlık grevlerinden, aralarında şifrelerle anlaşmaya varıncaya kadar çeşitli direniş yolları geliştirirler¹. Bazı mahkûmların ise koşulları daha sabırla kabullenmiş bir hâl üzere oldukları ve Yusuf Kıssası'ndan hareketle Yusufiye adını verdikleri hapishaneyi tüm zor koşullara rağmen bir medrese gibi görmeye çalıştıkları anlaşılmaktadır. *Mamak Zulüm Kalesi* romanında hapishanedeki bazı siyasî mahkûmların gizli gizli kitap okumaları, içlerinden İngilizce çalışanların çıkması bu tespite verilebilecek örneklerdir (Açba, 2016, s. 8, 169; Şenel, 2017: 180). Ayrıca koğuşlardaki siyasî tutukluların aynı ideolojiye sahip oldukları ve aynı amaç uğruna benzer acıları yaşamaları sebebiyle anlamlı bir dayanışma ve birlik içinde hareket ettikleri de görülür (Soysal, 2014, s. 222).

Bu romanlarda detaylı bir şekilde anlatılan şiddete dayalı hapishane yönetimi/tutuklu ilişkisi "üstpolitika" ve "altpolitika" kavramlarıyla eşleşmektedir. Üstpolitika iktidarın, gücü elinde bulunduranın alanıdır; altpolitika ise toplumsal olanın, aşağıdakilerin alanıdır ve mücadeleyi, direnişi içerir (Öztürk, 2012, s. 28). Romanlarda tutuklular bu kavramları cisimleştirerek yönetimin belirlediği tek tipleştirme uygulamalarına direniş gösterirler.

Görüldüğü gibi farklı romanlarda farklı ideolojik görüşleri taşıyan yazarlar hapishanedeki hayat için birbirlerinden habersiz bir şekilde benzer olayları anlatmışlardır. Çünkü dönem romanları canlı tanıklık romanlarıdır, anıların gölgesinde yazılır². Hâliyle bu romanların belgesellik ve gerçeklik oranı yüksektir, romanlar karşılaştırıldığında fark edilen bu benzerlikler önemli ölçüde bu sebeptendir.

Doğmayan Güneş: Hapishane Sonrası Yaşana(maya)n Hayat

Hapishane sonrasında bu kişilerin yaşadığı acıların görülebildiği roman kişilerinden biri *Kırk Yedi'liler* romanındaki Emine'dir. Siyasî eylemlere katıldığı için uzun zaman işkencelerle sorgulanan, birçok arkadaşının acısına şahit olarak bir süre zor bir koğuş hayatı yaşayan Emine, arkasında bıraktığı arkadaşlarından güçlülükte ayrılarak çıktığı hapishane sonrasında evinde bir iç muhasebe yapmaya başlar. Sık sık işkence gördüğü günlerde yaşadıklarını hatırlar, çok büyük bir üzüntü içindedir. Hiçbir şey yemez, yapmaz, hatta evden hiç çıkmaz. Kendisi hapisten çıktığı hâlde

¹ Mustafa Eren'in hapishaneler üzerine çalıştığı yüksek lisans tezinde yer alan aşağıdaki tespitlerin romanlardaki olay örgüleriyle uyumlu olduğu görülür:

Hapishanelerin kendisi, üzerinde, kendine has mücadelenin sürdüğü, farklı bir alan olarak görülebilir. Hapishane, için siyasal ve kültürel boyutu bir yana, üzerinde bulunan insanları kendisi etiketler, onlara roller biçer... İdare, "idare etmeye", mahpus ise kendi yaşam tarzını, kendi çıkarlarını savunmaya çalışır... İdare tarafından "iyileştirme" dayatılınca, mahpuslara, boyun eğmek ya da direnmek tercihlerinden başkası kalmıyor. Hapishanelerde meydana gelen direnişler; "isyanlar", açlık grevleri, ölüm oruçları, kurulan barikatlar bu zeminde anlaşılabilir... Hapishanelerde bir 'kimlik mücadelesi' nin sürdüğü söylenebilir. (Eren, 2012, s. 145)

² Romanlarda anlatılan bu uygulamaların reel hayatta da yaşandığını aynı yüksek lisans çalışması incelenince anlamak mümkündür: Hapishanedeki mahkûmların askerî eğitime tabi tutulması; saçların erler gibi kısacık kesilmesi, tek tip kıyafetler giyilmesi gibi yaptırımlar bazı dönemlerde uygulanmıştır. Bunlar karşısında mahkûmlar açlık grevleri ve slogan atarak fiili protestoda bulunmak gibi eylemlerle direnişe geçmişlerdir (Eren, 2012, s. 113-123).

hâlâ içeride olan arkadaşlarını hatırlamak ise Emine'ye suçluluk duygusu yaşatır (Füruzan, 2015, s. 432, 444, 456, 457, 515).

Kelepçemin Türküsü romanı ise Şahin'in on yıl sonra hapisten çıktığında yaşadıklarını anlatır. Şahin'in hapisten çıkar çıkmaz yapmak istediği ilk şey, yapılan işkenceleri unutamadığı, izlerini silemediği için kendini işkencelerle sorgulayan kişiyi bulup öldürmektir. Şahin, dışarıda bir arkadaşı koluna girse onu asker sanır ve sanki bileğinde hep bir kelepçe vardır. Bütün bu olumsuz duygularla birlikte topluma karşı bir yabancılaşma duygusu da yaşar. Hayat, on yılda çok değişmiştir; ama sanki Şahin için zaman sorgulandığı günlerde donmuş ve hep orada kalmıştır. Şahin, yalnızdır ve kendini bir yere ait hissedemez. Vaktiyle etrafında olan o iyi insanları çıkınca bulamamıştır, o insanların dahi kaybolup gittiğini ya da değiştiğini üzülenek görür. Yazar, otobiyografik özellikler gösteren romanında kahramana bu duyguları yaşatıp bu sözleri söyleterek önemli dönemeçlerden sonra toplumun geçirdiği değişimi okura göstermek istemiştir denebilir (Çayır, 1991, s. 5, 24-25, 36, 84, 262).

İncelenen romanlardan hareketle net bir şekilde şu söylenebilir: Romanlarda hangi ideolojiye mensup olursa olsun siyasî tutukluların/mahkûmların seçtikleri yolları, varmak istedikleri hedefleri, değerleri ve inançları farklı olsa da gerek hapishane içinde gerekse dışında hemen her dönemde benzer acıları yaşadıkları, neredeyse aynı zorluklarla mücadele ettikleri görülür. Ancak bu acılarla kendi ideolojilerine uygun gördükleri yöntemlerle başa çıkmaya çalıştıkları ve bu noktada tekrar birbirlerinden farklılaştıkları söylenebilir. Hapishanede kendilerine dayatılan, tek tipleştirilmeye dönük türlü yaptırımları benliklerini ve vücut bütünlüklerini korumak adına çeşitli direnişlerle kırmaya çalıştıkları; ancak her defasında daha da artan psikolojik ve fiziksel şiddetle karşılaştıkları; hapishane hayatları bitip evlerine döndüklerinde gördükleri şiddetin izlerini en ağır şekilde yaşadıkları, eskiye dönemedikleri ve hayata sağlam tutunamadıkları tespit edilmiştir.

Filmlerin Karanlık Mekânı: Hapishane

Türk sineması Türkiye'de yaşanan siyasî olaylardan, dış siyasette yaşananlardan, savaşlardan, darbelerden, iç ve dış göçlerden her zaman etkilenerek değişim ve dönüşümler geçirmiş, ayrıca Türkiye'de yaşanan bu acı-tatlı olayları ve bunların öznelarini sinema perdesine taşımıştır. Sinemanın sosyal olaylarla ve siyasetle ilişkisi sinemanın ortaya çıktığı ilk dönemlerden itibaren hep vardır. Her film onu üreten birey ya da bireylerin ideolojileri ile de oluşturulduğu için az veya çok politiktir. Sinema, içeriği ile içinde bulunduğu toplumun o andaki inançlarını, tavırlarını ve değerlerini yansıtmaktadır (Şimşek, 2015, s. 112). Konuya tersinden bakıldığında sinemanın toplumdaki sadece etkilenmeyip onu önemli ölçüde etkilediği söylenebilir.

Özetle hayatın içinde ne varsa sinema perdesine de o yansır. Hayatın gündelik rutininin tutun da toplumsal hayatın kırılıp yeniden yapıldığı kriz dönemlerine kadar hayatın her ânı perdeye taşınabilir. Perdeye yansıyan bu olaylar mutlaka bir mekânda geçer. Bu nedenle bir zemini, mekânı olmayan film neredeyse düşünülemez. Yukarıda da ifade edildiği gibi mekân sadece olayın geçtiği yer değildir; aynı zamanda içindeki insanlarla, yaşananlarla karşılıklı etkileşimi olan bir iletişim alanıdır. Mekân insanı, insan da mekânı biçimlendirir ve anlamlandırır, hatta bazen dönüştürür.

Hayatın içinde evler, okullar, kültür merkezleri "normal" hayatın sürdüğü mekânlar; hapishaneler ise "normalin dışı"nda kalan mekânlardır. Hayatın kıyısında sevdiklerinden uzakta kalan mahkûmlar, hapishanede ayrılık/kavuşma, dost/düşman, açlık/tokluk, ölüm/yaşam,

edebiyat/siyaset gibi birçok konuda arafta kalma hâlini yaşarlar (Kırçık, 2018, s. 31-34). Romanlarda ve filmlerde bazen dışarıdakilerin içeridekileri nasıl algıladıkları ve onlar hapishanedeyken dışarıdaki yakınlarının neler yaşadıklarına da yer verildiği görülür. Mahkûmlar cezaları bitip özgür kaldıklarında “dışlanmışlığa ve önyargıya maruz kaldığı için güvensizlik, sevgisizlik ve yalnızlık ağı içinde mutsuz olmaktadır” (Ayalı, 2012, s. 186). Hapishanedeyken yönetim ile sürdürülen dış çatışma, içeriinin kaosundan çıkınca artık kendini daha fazla duyuran bir iç çatışmaya döner.

Filmlerdeki hapishaneler de romanlardaki hapishaneler gibidir: Soğuk demir parmaklıkla kaplı kapılar, dikenli telle çevrelenmiş ürküten beton duvarlar, nem, karanlık, kir, kötü koku ve tüm bu şartların beraberinde getirdiği hemen her türlü yoksunluğu içerir. Kışları soğuktur, yiyecekler kötü ve yetersizdir. Hâliyle içeridekiler için yaşam koşulları zordur (Şener, 2024, s. 104-106).

İncelenen filmlerde ve romanlarda hapishanelerin şahıs kadrosunu genellikle hapishane yöneticileri, askerler, gardiyanlar, polisler, siyasî veya adlî erkek ve kadın mahkûmlarla, onların dışarıdaki yakınlarının oluşturduğu görülür. Filmlerin ve romanların şahıs kadrosu açısından bir diğer ortak tarafı şahıs kadrosundaki siyasî tutukluların "idealize edilerek kahramanlaştırılmış" olmasıdır. Filmlerdeki ve romanlardaki kişilerle ilgili söylenecek bir diğer önemli husus şahıs kadrosunun genellikle bir grubu temsilen anlatıya yerleştirilmiş "tipler" olmalarıdır. Siyasî tutuklular, onların aile fertleri, karşıt grup denebilecek hapishane yönetimi ve sorgudaki polisler... bunlar her bir filmde ve romanda aynı kalıptan çıkmış gibidir ve filmde ya da romanda bir grubu temsil ettikleri açıktır.

Bu çalışmada toplumsal travmaların politik bir mekân olan hapishane ekseninde anlatıldığı filmlerden Özcan Alper'in yazıp yönettiği, 2008 yapımı *Sonbahar*, Ömer Uğur'un yönettiği, 2006 yapımı *Eve Dönüş* ve Memduh Ün'ün yönettiği 1990 yapımı *Bütün Kapılar Kapalıydı* filmleri hapishaneler ve içinde yaşananlar, üstpolitika ve altpolitika, hapishane sonrası benlik çatışması ve travma, yabancılaşma gibi durumların ve kavramların ışığında incelenmiştir.

Ölümü Bekleyen Bir Ölü: *Sonbahar* Filmi ve Yusuf

Sonbahar filminin ilk sekansında hapishanede yaşanan bir isyan sahnesi perdededir. İlk sahnede kamera yakın çekimdedir ve hapishaneyi çevreleyen yüksek duvarlar ve onların da üstündeki demir tellerin ardından parmaklıklarla çevrili küçük pencerelerin olduğu hapishane duvarı soğuk ve soluk yüzüyle seyirciyi karşılar. Dış seste ise içeride isyan başlatan tutukluların sloganları, gürültüsü ve isyanı bastırmaya çalışan hapishane yönetiminin askerlere yaptırdığı anonslar duyulur; yönetmen sanki filmin daha ilk sahnesinde film boyunca ne anlatacağını ve filmin temel temasını seyirciye ulaştırmak istemiştir: "Dikkat, dikkat.! İnsan hayatı en değerli varlıktır. Kendinizi düşünmüyorsanız sizleri merak ve kaygıyla bekleyen sevdiklerinizi, ana babanızı ve kardeşlerinizi düşünün. En sevdiğiniz arkadaşlarınızı ölüme atarak hiçbir şey yapamazsınız... Bize direnmeyin."

Bu esnada filmin ikinci sahnesine geçilmiştir. Kamera şimdi anonsun yapıldığı yerde askerlerin yanındadır. Seyirci bu sahnede askerleri arkadan görür. Anons yapan askerin dışında, tüfeğini atış pozisyonunda, isyancılara doğru nişan almış vaziyette tutan erleri de görürüz. Ayrıca içerideki isyanın büyüklüğü, mahkûmların sorgu günlerinde yaşadıkları işkence ve her türlü şiddetin hapishanede de sürdüğüne işaret etmesi bakımından önemlidir. Gerek romanda gerekse

sinemada yönetmenler veya yazarlar gösterme tekniği ile okuruna veya seyircisine bir anlamı işaret edebilir, dolayısıyla anlatabilir. Boşlukları tamamlamayı bilen dikkatli seyirci ve okurların algı durumu ve bilgi seviyesiyle film ve roman az söz veya imajla çok şey anlatmış; filmin veya romanın anlam evreni genişlemiş olur. Bu isyanın benzeri, yukarıda da anlatıldığı üzere *Zeki'li Yıllar Darbe ve İşkençe* romanında da görülür. Bu filmdeki sahne ile oldukça paralel bir isyan o romanda da yaşanır. Üstpolitika ile altpolitika arasında tabiri caizse bir ölüm-kalım savaşı, bir varoluş mücadelesi sürer.

Filmin bir sonraki sekansında ise bir mahkûm iki gardiyanın arasında ilerlerken görülür. Mahkûm kambur, bezgin yürüyen, zayıf, solgun ve ölgün yüzlü, hastalıklı bir hâdedir. Kolunu tutan gardiyandan sert hareketlerle ve nefret dolu bir yüzle kurtulmaya çalışması da içerideki mahkûm-yönetim taraflarının ilişkilerini yansıtmaya bakımından filmde oldukça önemli bir andır. Bu sahnede hapishanenin fiziksel koşullarını da görmek mümkündür. Uzun, dar, yarı karanlık, birbirinden üç-dört kilitli demir kapı ile ayrılmış koridor perdeye yansır. Koridordaki loş ışık, eski ve solgun boyalı duvarlar kasvet vericidir. Mekânın bu görüntüsü, seyirciye sadece hapishanenin fiziksel şartlarını değil; içerideki mahkûmların hâlini de yansıtır. Çünkü sadece insan mekânı etkilemez; mekân da insanı etkiler ve yansıtır.

İmajlarla konuşan sinema dilinin geniş anlatım olanaklarıyla, bu filmde ilk sahneden itibaren perdedeki hemen her şeyi bir ileti aracına çevirerek gücünü gösterdiğini söylemek mümkündür. Sonraki sahne revirde geçer, yönetmen yine dolaylı bir anlatıma başvurur. Mahkûmun üzgün, umutsuz, soluk bir yüz ve ortamdan kopuk bakışlarla kendini muayene eden doktora ilgisiz kalarak bahçedeki kuşu izlemesi, seyirciye hastanın iyileşmeye veya geleceğe dair bir umudu, kaygısı kalmadığını göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Sinemada dekor, fon, fondaki müzik, kameranın açıları, kadraja dâhil olan objeler ve diğer insanlar ile onların birbirine göre pozisyonu, sahnede kullanılan baskın renk/renkler, ortamın dağınıklığı veya düzenliliği, oyuncunun mimikleri/beden dili birkaç dakika içerisinde, hatta birkaç saniyede seyirciye çok sayıda duyguyu, düşünceyi, mesajı nakledebilir; hatta seyircinin zihnine onu yeni düşüncelere götürecek sorular yerleştirebilir. Ayrıca yine sinema dilinin bu imkânları, romanda da olduğu gibi, seyircinin bir duygu ile filmin kahramanıyla özdeşim kurmasını sağlar. Filmin bu sahnesinde sinema perdesine yansıyan solgun yüzlü, hasta genç bir karakterin filmin duygu ve özdeşim gücünü artırdığı söylenebilir. Aynı sahnede yönetmenin, doktora ciğerlerinin iflas ettiğini, yönetime bir dilekçe verirse sağlık sorunu sebebiyle tahliye edilebileceğini; bunu yapan çok mahkûm olduğunu söyletmesi; seyirciye hapishanenin kötü koşullarına dayanamayarak birçok siyasî mahkûmun hastalandığını duyurmuş ve filmini çektiği dönemdeki hapishanelerin uygulamalarına ağır bir eleştiri getirmiş olur.

Sonraki sahnede kahraman artık otobüstedir, doktorun tavsiyesi ile tahliye edildiği ve memleketine döndüğü anlaşılan Yusuf'un siması tam bir hasta yüzüdür. Yusuf'un hâlinde memleketine dönen ve ailesine kavuşacak olan bir insanın heyecanı ve mutluluğu yoktur. Ortamdan, etrafındaki insanlardan oldukça uzaktır. “Yabancılaşma” ve “anlam kaybı” yaşadığı her hâlden bellidir. Bu kısımlarda çalan acı tulum ile Karadeniz'in puslu, bulutlu havası ve kahramanın solgun yüzü tam bir uyum içerisinde; sanki Yusuf, ağır bir trajedinin mitolojik bir kahramanıdır.

Yusuf eve dönmüştür. On yıl önce kapıdan çıkan Yusuf ile on yıl sonra kapıdan içeri giren Yusuf'un gerek bedeni gerekse ruhu aynı kişi değildir. Yusuf'un beden ve ruhen çökmüş,

tükenmiş hâli *Kırk Yedi'liler* romanındaki Emine'yi, *Kelepçemin Türküsü*'ndeki Şahin'i hatırlatır. Yusuf da onlar gibi hasta, solgun, üzgün, amaçsız ve hissiz bir şekilde evine döner. Yaşamaya dair bir umudu yok gibidir. Travmaların sebep olduğu depresyon, hayattan kopma ve yabancılaşma bu ilk andan itibaren film boyunca Yusuf'ta gözlemlenir.

Sonbahar filminde hapis hayatının nasıllığı sonuçtan hareketle gösterilmiştir denebilir. Hapis hayatı sonrası eve dönüş temasına yoğunlaşan filmde görülen bir yan unsur da hapisteki siyasî mahkûmların dışarıdaki yakınlarının yaşadıklarıdır. Yusuf'un eve girdiğinde camın önünde mahzun oturan annesini gördüğü an ile başlayan karşılaşma sahnesi mahkûmların ailelerinin de hapiste çekilen acıyı mahkûmla paylaştığını göstermesi bakımından önemlidir. Yusuf'a o hapisteyken hiçbir şey yiyemediğini, tadını alarak hiçbir şey içemediğini, hep Yusuf aç mı tok mu diye düşündüğünü söylediği bu sahnelerde seyircilerin bilhassa anne-evlat olanların Yusuf'la ve annesiyle acı bir özdeşim kurması beklenir. Yusuf'un yüzüne yapılan yakın çekimle, o anda sinema perdesine sanki büyük bir hüznün ve suçluluk duygusu taşar.

Filmde sinematografik imajların, fotografik enstantanelerin sıklıkla kullanıldığı görülür. Perdeye sık sık yansıyan Karadeniz'in kapalı, bulutlu, sisli havası Yusuf'un ruhunun somutlaşmış hâli gibidir. Seyirci sık sık bu manzaranın tam ortasında durarak manzaraya bakan Yusuf'u görür. Film adından anlaşılacağı üzere Karadeniz'de bir sonbahar mevsiminde geçer. Hâliyle manzaralar daha çok düşen sararan yapraklarla, yağmurlarla, puslu havalarla doludur. Film bir sonbahar tablosu gibidir, Yusuf ise bu tabloda zayıflayarak sararmış; ağaçtan düşmek üzere olan bir gazel.

Sonbahar filminde yönetmen ışık ve gölgeyi, doğa manzaralarını başarıyla kullanarak kahramanın duygusunu seyirciye geçirir hatta onu kahramanla özdeş hâle getirir denebilir. Yusuf'un kendi gibi hapisten yeni çıkmış bir arkadaşını görmeye gittiği sahne buraya kadar anlatılan müzik-görüntü-karakter-tema uyumuna iyi bir örnektir. Film dili açısından buradaki sahnenin güçlü bir mesaj yükü vardır ve oldukça etkileyicidir. Seyirci tüm hüznüyle, deniz kenarında bir gün batımını seyreden iki adamın arkadan gölgesini görür, bu iki adamın sanki umutları, hayatları, gençlikleri de o güneşle birlikte batmakta ve bu iki adam bu büyük çöküşü sadece seyretmektedir.

Yusuf, geceleri kâbuslarla uyanır, çoğu gece hiç uyuyamaz. Bu sahnelerde oda yarı karanlığın içindedir; küçük, eski bir odada Yusuf'un tükenmişliğini yansıtan hasta yüzüne düşen küçük bir camdan yansıyan soluk, hafif ay ışığı dışında odada bir aydınlık yoktur. Bu esnada gök gürültüsü ve sağanak yağmur vardır. Yönetmen tarafından kurgulanan bu sahne oldukça başarılı tasarlanmıştır; sahnenin duygusu, kurulan atmosfer seyircinin Yusuf'un kâbusuna eşlik etmesini sağlarken bir yandan da Yusuf'un hapisanede yaşadığı şiddeti tüm çıplaklığıyla seyirciye göstermiş olur.

Travmatik anıların gerçek hayat ve rüyalarda tekrar yaşanması ve tekrar inşa edilmesi psikolojik ve sosyal bünyede tanımlanamaz endişeye sebep olmaktadır. Kişilerde fiziksel, duygusal, bilişsel tepkiler ortaya çıkabildiği gibi kişilerarası tepkiler de meydana gelmektedir. İlişkilerde güvensizlik, tedirginlik, artan çatışma eğilimi, içe kapanma, yalnız kalma, kendini reddedilmiş ya da terk edilmiş sanma, uzaklaşma, ön yargılı olma ve kontrol etme ihtiyacı gibi değişiklikler gözlenmektedir. (Şehitoğlu, 2022, s. 79)

Yusufta ve yukarıda anlatılan roman kişilerinde de bu travmatize tepkilerin hemen hepsi görülür. Yusuf da yukarıda anlatılan *Kırk Yedi'liler* romanındaki Emine de hep evdedir, insanların

içine karışmaz, hep yatar. Fiziksel ve ruhsal anlamda oldukça yorgundur, dalgındır, artık hayata tutunamayanlardan biridir. Yusuf ile yukarıda anlatılan roman başkışileri arasındaki bir diğer benzerlik bu kişilerin yazarlar veya yönetmenler tarafından idealize edilmiş olması, bir kahraman miti üzerinden romanın veya filmin kurgusunun düzenlenmesidir. *Sonbahar* filminden bu tespite örnek vermek gerekirse Yusuf çok hasta ve yorgun olmasına rağmen köydeki küçük çocuğun derslerine yardım eder. Ona iyi çalışırsa bisiklet alacağını söylemesi ve filmin sonlarına doğru sağlığı kötüye gitmesine rağmen merkeze inerek çocuğa bisiklet alması ve bisikleti kamyonetin ardında üşüyerek dağ köyüne çıkarması Yusuf'un idealize edildiğini gösteren sahnelerden biridir.

Yusuf, hapisten çıktığında evlerinin çatı katına çıkar. Burada sanki kaybettiği gençliğini ve geleceğe dair umutlarını arar gibidir. Bu arama sırasında eski kırık bir tulum bulur. Film boyunca zaman zaman bu tulumu tamir etmeye çalışır. Filmin sonunda tulumu tamir eder, çalmaya başlar ve bu sahne filmin hemen hemen son sahnesi olur. Bir sonraki sekansta sonbahar bitmiş, kış başlamıştır ve Yusuf'un tabutu köylünün omuzları üstünde giderken film biter. Bu sahne seyirciye Yusuf'un hayatta yapması gerekenleri yapıp, kendine düşen görevi yerine getirip sonra hayata veda ettiği gibi bir algıyı taşır.

Eve Dönen Ama Hayata Dönemeyenler: *Eve Dönüş* Filmi ve Mustafa

Eve Dönüş filminin konusu incelenen diğer filmlere göre kısmen farklıdır. Filmin başkarakteri Mustafa, devrinin kaotik ortamında siyasî olaylarla hiç ilgisi olmayan, bilgisiz, apolitik, dar gelirli bir işçidir. Ancak darbeden kısa bir süre sonra Mustafa, yanlış bir ihbar sebebiyle tutuklanır ve sebepsiz yere günlerce ağır işkence görür. Darbe dönemindeki siyasî diktayı, kargaşayı, keyfî tutuklamaları, sorgudaki insanlık dışı işkenceleri göstermeyi amaç edindiği belli olan film, hâliyle denebilir ki bir kara komedidir, trajikomiktir. Dönemin hukuk dışı uygulamaları, gözaltı süreleri, bu sürelerde yapılan işkenceler, hatta tutukluların dışarıdaki yakınlarının yaşadığı baskı; trajikomik bir şekilde film boyunca anlatılır. Mustafa içeri alınca karısı da dışarıda yeni yaşam koşullarına direnip ayakta kalmaya çalışır; ancak ev sahibi evden çıkarır, işinden kovulur, nerede olduğunu bilmediği kocasını günlerce bulmaya çalışır.

Filmlerdeki ve romanlardaki hapisane tasvirlerinin neredeyse hep aynı olduğu görülmüştür: Karanlık loş ışığın aydınlattığı kısmen soluk ve kirli boyalı duvarlarla çevrili, eski demir parmaklıklı, pis bir yer. Bu filmin incelenen diğer filmlerden bir diğer farkı diğer filmlerde sonuç verilmiş, sebep yani işkence dolaylı olarak işaret edilmiştir. Oysa bu filmde işkence sahnelerine fazlaca yer verilmiş; hatta yapılan işkenceler, edilen hakaretler/küfürler, vücuduna verilen elektrikler; işkencelerin tutukluda meydana getirdiği tahribat detaylı bir şekilde gösterilmiştir. Bu filmde ayrıntılı bir şekilde gösterilen işkence sahneleri ve yüzleştirmeler; *Kırk Yedi'liler* romanında da görülür. Ancak romanda işkencenin anlatıldığı kısımlar okurun muhayyilesinde tamamlanırken filmde seyircinin gözünün önünde bu dehşet sahnelerin canlandırılması ve işkence sonrasını gösteren oyuncuların güçlü performansları neticesinde acı çeken yaralı insanlarla karşılaşılması denebilir ki işkenceyi ve etkilerini soyuttan somuta, hayalden gerçeğe taşır. Sorgu odası cılız ışıklarının vurduğu, küçük demir parmaklıklı, küçük pencereci, yarı karanlık, kirli, basık bir odadır. Hücrede işkenceci polisler de vardır. İşkence yapan polisler iri, boş bakışlı, işkenceleri hissiz bir şekilde yapan, hatta keyif alırcasına döven, cahil, hırpani, kötü tiplerdir. Bu işkencelerin içindeki polislerden birinin işkenceler esnasında yemeğini normal bir şekilde yemesi seyirciye polisle ilgili negatif bir algı/duygu yüklemesi yapar.

Filmde devrine getirilen bir diğer ağır eleştirisi, sorgudaki polislerin tavırlarından hareketle perdeye yansıtılmıştır: Gerçek aranan kişi, polisle yaşanan bir çatışma sırasında ölü olarak ele geçirilince polis Mustafa'nın masumiyetini, söylediklerinin doğruluğunu bir tesadüf üzerine(!) anlar. Mustafa, sorguyu yöneten komiserin yanına getirilir, bir çay ikram edilir. Yirmi iki gün süren, Mustafa'yı bedenen ve ruhen çökerten ağır işkenceler sonrasında Mustafa'ya sadece yanlış ihbarmış emin olmak için seni biraz üzdük, denir. Sonra burada yaşananları birilerine anlatırsa başına geleceklerle ilgili üstü kapalı tehdit edilir. Filmin bu sahnesi, seyircinin ağlamakla acı acı gülmek arasında kaldığı bir kara mizah gibidir, trajikomiktir.

Mustafa, yirmi iki gün sonra eve döner; ancak eve dönen sanki bir cesettir. Yürümekte zorlanan, her yeri yara bere içinde olan Mustafa; her sesteki korkan, geceleri kâbuslar gören, huzurlu bir uykuya dalmayan, gündüz halüsinasyonlar gören, sürekli takip edildiği kaygısı taşıyan bir adama dönmüştür. Yine de karısının itmeleri ile hayata tutunmak için işine döndüğünde, bir kara mizahla daha karşılaşır. İşveren içeriden yeni çıkan Mustafa ile çalışmaya devam etmek istemez; mazeretsiz işe gelmediği gerekçesiyle Mustafa'yı fabrikadaki işinden kovar. Eski arkadaşları ondan korkarak uzaklaşır, Mustafa ile yan yana görünmek istemezler. Mustafa bir anda hem işsiz hem yalnız kalır, ne yapacağını bilemez bir hâdedir.

Tek Açık Kapı Ölümü: *Bütün Kapılar Kapalıydı* Film ve Nil

Bu filmin de ana eksenini siyasî, kaotik bir süreci bir ideolojik grubun içinde yaşamış; sonrasında da tutuklanmış, sorguda ve hapisanede ağır bir işkence görmüş, kötü hapisane koşulları ve uygulamaları ile benlik/kimlik mücadelesi vermiş; ancak bu mücadeleden mağlup ayrılmış bir kahramanın hikâyesidir. Başrolü, bir grubu temsil eden "tip" olma özelliği gösterir. Ancak bu filmin diğer filmlerden farkı kahramanının o dönemin kadın karakterlerinden biri olmasıdır. İncelenen diğer filmlerin başkahramanı hep erkek iken bu film bir kadının hapisane hayatı ve sonrası üzerine kuruludur.

Filmin başrolü Nil, altı yıl hapis yattıktan sonra, hapisten 1987 yılında çıkar ve film, Nil'in tahliye olduğu gün başlar. Annesinin soruları ve Nil'in bu sorulara cevaplarından hareketle Nil'in hapisanedeyken görüş günlerine çıkmayarak, mektuplara cevaplar yazmayarak kendini dışarıdaki sevdiğilerinden, onlardan gelecek haberlerden de tecrit ettiği anlaşılır. Yaşadığı işkencenin ruhundaki izlerini daha filmin başlarında görmek mümkündür. Nil yıkanırken bir anda karanlık, eski, kirli, demir parmaklıklarla çevrili bir alanda çırılçıplak bir hâlde işkence ve tacize uğradığı tutukluluk günlerini hatırlar; bir anda irkilir, korkar. Film boyunca geri dönüşlerle Nil'in hapisanede geçen günleri seyirciye doğrudan veya dolaylı gösterilir.

Nil de yukarıda incelenen filmlerin erkek kahramanları gibi sürekli dalgındır, bitkindir, umutsuzdur. *Sonbahar* filminin kahramanı Yusuf'un çatı katında aradığı gençliğini ve önceki hayatını; Nil bodrum katında eski eşyaların arasında arar. Film boyunca her sıkıştığında bodrum kata iner ve orada bulduğu önceden yapmış olduğu resimlerinin arasında saatlerce oturur. Görüldüğü üzere Nil'de de diğer film ve roman kahramanlarında olduğu gibi "yabancılaşma, yoğun bir yalnızlık ve depresyonun" izleri derin bir şekilde görülür. Hatta filmin ilerleyen bölümlerinde Nil'in halüsinasyonlar gördüğünü, doğmamış kızını eski kocasının yanında olduğu zannıyla aradığını anlayan seyirci; tutukluluğun Nil'de yarattığı ağır tahribata şahit olur.

Her şeye rağmen Nil, yukarıdaki diğer romanların ve filmlerin şahıs kadrolarından farklı olarak hapisten çıktıktan sonra tanıştığı Ateş'in de desteği ile hayata tutunmak için birkaç adım

atar; ancak geçmişinden dolayı sonuç alamaz. Okula tekrar başvurur, kabul edilmez; zor da olsa iş bulur, ancak eski bir siyasî mahkûm olduğu için kısa süre sonra işinden çıkarılır. Ve filmin sonunda Nil, hapisten sonra tutunamadığı hayata devam edemez; denize atlayarak intihar eder.

Görüldüğü gibi filmler farklı da olsa filmlerin başkahramanlarının kaderi neredeyse aynıdır. Hapishane öncesinde heyecanlı, umutlu, hayata duyarlı, aktivist insanlar iken hapishane sonrasında bedenlen ve ruhen çökmüş, hastalıklı, umutsuz, depresif, hayata tutunamayan insanlara dönüştükleri görülür.

Mahkûmun belirli uğraşlarla çektiği cezanın değiştirme gücü olduğu görülüyor. Hapishaneler bu yönüyle önemli bir değişim ve dönüşüm mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır. Cezaevindeki değişimin niteliği ve nasılı çok önemlidir. (Sağlık, 2018, s. 479)

Filmler arasında bir metinlerarasılık/filmlerarasılık bağı, önemli bir ortaklık olduğu açıktır. Çünkü yukarıda tahlilî bir nazarla izlenerek kritiği yapılan filmler ve aynı dikkatle okunarak incelenen romanlar benzer hikâyesi olan insanların hapishane günlerini ve sonrasını anlatır, hapishaneye girmeden önceki hayatına da geriye dönüş tekniği ile yer verilir. Kahramanların hayatlarını hapishane öncesi ve sonrası gibi bir ayrımla tam ortadan ikiye bölen tutukluluk yılları ve orada yaşadıkları acılar, sosyal gerçekçi bir anlayışla tanıklık bilinci ve tarihe not düşme amacıyla anlatıldığı için o döneme ait hemen her hususa filmlerde, romanlarda yazarın/yönetmenin kendi perspektifinden yer verilmiş, bu da filmleri ve romanları benzer bir merkeze/eksene yerleştirmiştir. Neticede film ve romanların kahramanları ve olay örgüleri birbirine oldukça benzemiştir. Hâliyle bu filmler arasındaki filmlerarasılık³ kaçınılmaz olmuştur.

Bu filmlerin amaçlarından biri bir dönemin hapishanelerinde yaşanan hukuksuz uygulamalara ve bu uygulamaların toplumda yarattığı travmalara ayna tutmak; bu aynadan yansıyanlarla yüzleşmek; böylece bir anlamda sanatın dışavurumla sağaltım gücünü toplum adına kullanmaktır denebilir. Ayrıca filmlerde yaratılmak istenen duygunun izleyicinin algısına/duygusuna tesir etmek için mekândan, renklerden, ışıktan, nesne konumlarından, kamera hareketlerinden, çerçeveden, müzikten, fotoğraftan, sinema dilinin diğer birçok imkânlarından ve daha başka estetik değerlerden yararlanıldığı görülmüştür, ayrıca filmlerin mesajları, temaları da romanlarla hemen hemen aynıdır. Bir film bu anlatım biçimlerini en etkili şekilde kullanarak seyircinin duygularına ve duygularına, ruhuna, bilincine ve bilinç dışına tesir eder. Bu tesir bir süre sonra seyircide bir doyum veya katharsis yaşatabilir ya da kafasındaki sorulara cevaplar verir, bazen yeni sorular oluşturur, çeşitli virtüellerden hareketle zihne olasılıklar yerleştirerek anlam dünyasını genişletir, derinleştirir ve yeni düşüncelerin önünü açar. Bu filmler analitik, tahlilî bir nazarla incelendiğinde bu amaçların kısmen de olsa hâsıl olduğunu söylemek yanlış olmaz.

³ Filmlerarasılık: bir görüntünün, bir kişinin ya da herhangi başka bir unsurun (örneğin resmin), bir başka filmde alıntı, gönderme, anıştırma vb. biçiminde yer alması ya da söz konusu unsurlardan birisinin olduğu gibi yinelenmesidir (Aktulum, 2018, s. 23).

Sonuç

"Gerçek yolculuk aynı gözle yüz ülkeyi gezmek değil, yüz farklı gözle aynı ülkeyi gezmektir." Marcel Proust

Film izlemenin veya roman okumanın insana katkıları kuşkusuz çoktur. Bu katkıların en önemlilerinden biri bakışı çoğaltması hatta bazen reel hayatta "öteki" diye gördüğümüz kişilerin gözleriyle de hayata bakabilme imkânı vermesi hatta bunu öğretmesidir.

İncelenen filmler Deleuzyen bir ayrımla vurgulamak gerekirse hareket-imge sinemasına dâhil edilebilir (Deleuze, 2022). "Hareket-imağ sineması öznelğin kişi-dışı maddi ve mekânsal yanları üzerine yoğunlaşır... Sinema, böylece hayattan taşan unsurları yakalayarak içine girdiği fikirleri esnetir, plastikleştirir ve onları düşünülmemiş bir tarza taşır" (Öztürk, 2018, s. 372, 373). Genelde sanat, özelde roman ve film; bir tür dışavurum olması bakımından aynı zamanda bir sağaltım aracıdır denebilir. Toplumsal bellekte saklı kalan, kolektif bilinç dışı veya kişisel bilinç dışında bastırılan her türlü acı veya duygu filmlerle/romanlarla dışarı atılabilir ve böylece toplum geçmişiyile hesaplaşıp/yüzleşip bir sağaltım yaşayabilir. Hatta filmler ve romanlar insanın anlam dönüşümüne de katkıları olan anlatılardır. Hâliyle insan bu yüzleşme/hesaplaşmadan sonra geleceğe daha anlamlı bir dönüşümle devam edebilir, yeni sentezlere varabilir.

İçinde seçme ve eleme imkânı olan her çalışma gibi tarihî bir kurgu yazmak da bir yeniden yazma/üretme biçimidir. İnsanlar kurguyu hazırlarken her ne kadar yaşananlara bire bir sadık kalmaya çalışsalar da baştaki seçme işleminden itibaren kişisellik/kimlik devreye girer. Hatta bire bir sadık kalmaya çalışmak da her zaman nesnel sonuçlar vermez. Çünkü şu bir gerçektir ki insanın penceresi dünyaya da açılrsa pervazı kendi zihnine yerleşmiştir; gözleri uzaklara hatta ufka da baksa kendi kimliğinin çizdiği sınır kadarını görür. Özellikle anı-romanlarda veya otobiyografik izler taşıyan film ve romanlarda bu daha da zorlaşır. Anı-romanlarda, biyografik/otobiyografik filmlerde bile yeniden bir tarih yazma olduğunu söylemek mümkündür; çünkü mahkûm olayları kendi perspektifiyle, rengiyle yaşar; hafızasına aynı şekilde kendi kimliğiyle yerleştirir ve kendi rengiyle, duygusuyla, üslubuyla metni yazar. Mevlâna'nın dediği gibi "Herkesin hareketi, görüşü, bulunduğu makama göredir. Herkes, âleme kendi görüş dairesinden bakar. Mavi cam, güneşi mavi gösterir; kırmızı cam kırmızı" (Mevlâna, 1991, s. 190).

Kültürel bellek geçmişin belli noktalarına yönelir; ancak geçmiş orada da olduğu gibi kalmaz, daha çok anının bağlandığı sembolik figürlerde yoğunlaşır. Mekân, bu figürlerden biri, belki en önemlisidir. Bu durum için "bellek mekânları" kavramı kullanılabilir (Assmann, 2015, s. 60, 68). Gerek incelenen filmlerde gerekse romanlarda hatırlama eyleminin hep hapishane mekânı ile onun içindeki objeler ve kişilerden hareketle gerçekleştiği görülmüştür. Bu noktada hapishanelerin toplum için bir "kültürel/toplumsal bellek mekânı" olduğu söylenebilir.

Türk siyaset tarihinde önemli dönemlerin içinde etkin rolü olan temel aktörlerin yolu kimi zaman hapishanelere düşmüştür. Hâliyle bu durumda Türk romanına veya Türk sinemasına önemli bir mekân ve o mekândaki özneler dâhil olur: Hapishane ve siyasi mahkûmlar.

Bu çalışma için dönem romanları ve filmleri arasından seçilen eserlerde siyasî tutukluların/mahkûmların gözüyle hapishane ve hapishanedeki/sorgudaki hayat; hapishane sonrasında bu kişilerin neler yaşadığı, hapishanede geçen bu günlerin siyasî tutuklulardaki/mahkûmlardaki ve hatta dışarıdaki ailelerindeki tesiri ve yazarların, yönetmenlerin tüm bunları anlatırken romandaki veya filmdeki nesnel, eleştirel veya yanlı tavrı incelenmiştir. Bu karşılaştırmalı inceleme sonrasında konuyla ilgili şu sonuçlara ulaşılmıştır:

İncelenen romanda ve filmlerde hapisane koşullarının en çıplak hâliyle kendine yer bulduğu görülür: Eski, kirli, karanlık, basık, kokmuş yerlerdir; duvarlar ve ışık soluktur; demir parmaklıklar paslıdır. Küçük pencereci duvarlarla kaplı olan ana binanın dışı da tellerle çevrili yüksek duvarlarla örülüdür. Bu romanlara ve filmlere "mekânının romanı/filmi" demek yanlış olmayacaktır. Bu eserlerin temel mekânı olan hapisaneler vakaya paralel olarak işlevsel bir rol üstlenmiştir.

Siyasî tutuklular hapisanede sorgu günlerinde ağır bir işkenceye maruz kalırlar. Bu işkenceler mağdurlarında derin, büyük, kimi zaman bir ömür kapanmayan fizyolojik ve psikolojik yaralar açar. Bazı yazarlar ve yönetmenler tarafından bu sorgu günlerinin bilhassa işkencelerin detaylı bir şekilde anlatıldığı/gösterildiği görülür. Bu detaylı anlatımın temel sebepleri, o günleri anlatarak yaşanacak bir katharsisi yaşa(t)mak, eleştirilerini sunmak isteği veya hızla akıp geçen zamanın içinde bu yaşananların unutulacağı ve tarihin sayfalarında kaybolup gideceği endişesidir denebilir. Üstpolitika ile altpolitikanın kimlik mücadelesi hâline gelen hapisane hayatına romanlarda ve filmlerde kimi siyasî mahkûmların isyan ederek tepki gösterdiği görülürken kimileri daha sessiz bir kabullenişle bu acı dolu günleri atlarmayı bekler.

Filmde ve romanlarda siyasî mahkûmlar için hapisten çıktıktan sonraki günler de oldukça zor geçer. Bu kişiler genellikle önce bir iç muhasebe yaşar. Dışarıdaki hayata kolay kolay uyum sağlayamaz. Onlar içerdeyken hayat hızla akmış ve atılan eşiklerden sonra toplum değişmiştir. İçeriden çıkanlar artık kendilerini kolay kolay bir yere ait hissedemez, topluma kendilerini yabancı hissederler. Ayrıca işsizlik, yalnızlık, şüphecilik ve yarınsızlık duygularıyla da baş etmek zorundadırlar. Bunlara ilaveten sorgu ve hapisane günlerinin kendilerinde açtığı derin yaralar kendilerini hep hissettirmekte, kötü anılar sık sık canlanıp karşılına dikilmektedir. Filmlerde ve romanlarda bu kısımlar yönetmenler/yazarlar bilhassa kendileri de bu süreçleri yaşamış olanlar tarafından oldukça dramatize edilerek, duygulara nüfuz eden bir üslupla/ingelerle anlatılır. Yazarlar/yönetmenler kendi ideolojilerinden bağımsız hareket edememiş, özellikle bu süreçleri kendisi de yaşamış olan yazarlar romanda duygularını gizleyemeyerek tarafını iyiden iyiye belli etmiştir.

Yazarın veya yönetmenin ideolojik görüşüne göre bir grup seçtiği ve kendinin de içinde bulunduğu grubun mensupları olan mahkûmları neredeyse tamamen olumlu vasıflarla anlatıp bembeyaz bir zemine yerleştirirken hapisane yönetimi, gardiyan, asker, polis gibi karşıt grup olan ve "ötekiler" denebilecek kişileri ise tamamen negatif özelliklerle anlattıkları görülür. Yönetmenlerin, bilhassa kendileri de bu süreçleri yaşamış olan yazarların okurda siyasî tutuklularla/mahkûmlarla ilgili olumlu bir duygu ve algı oluşturmak isteğinin önemli ölçüde eserlerde hissedildiği/fark edildiği düşünülmektedir. Eserlerin başkişilerinde "idealize edilmiş kahraman mit"i görülür. Filmlerin/romanların kahramanları mitlerin veya tragedyaaların erdemli, güçlü kahramanlarını anımsatır. Bu, bir anlamda taraf tutmaktır; çünkü hayatta griler daha çoktur. Gerçekçi kurgularda, tarafsız kalmaya gayret gösterildiği anlaşılan roman veya filmlerde kişiler bu denli idealize edilmez, daha artı ve eksi değerleri ile verilir.

Görüldüğü üzere dönem romanları ve filmleri sanat değerinin yanı sıra bir devrin aydınlatılması, kişilerin perspektifinden dahi olsa o dönemin temel aktörlerinin bilinmesi adına çok kıymetli eserlerdir. Tarih kitaplarına giremeyen ama söz konusu dönemi tüm sebepleri ve sonuçlarıyla az veya çok etkilemiş ve dönemden aynı şekilde etkilenmiş; acısıyla tatlısıyla o dönemde yaşamış, toplumun farklı farklı kesimlerindeki kişilerin hikâyeleri olması bakımından bu

romanların ve filmlerin varlığı oldukça anlamlıdır. Sanatın sağaltım gücüyle toplumun belleğinde veya bilinç dışında bastırılmış duyguların dışa vurumunu sağlamak ve buradan anlamlı sonuçlara, anlam dönüşümlerine ulaşmak gerekir. Böylece sanat insanı ve toplumu iyileştiren, zenginleştirip derinleştiren sayısız katkılarından birini gerçekleştirmiş olur.

Extended Abstract

Prisons are frequently seen as a setting in Turkish literature and cinema. In these works, prisons are like a mirror held up to a period and a key that opens the door to social memory. In this study, works that deal with similar subjects and contain intertextual/interfilmic connections among novels and films whose primary setting is prison were selected and examined in order to show the role of art in the healing of social traumas and in the context of historical reality.

Memory is a repository that records memories, information, all kinds of experiences and experiences in order to enable a person to perform their most important mental functions; and when necessary, it reveals them. The memory that constitutes the individual's personal history is in close relation with consciousness. Just like individuals, societies also have a system called the "collective unconscious" and a recording and remembering system defined as "cultural/social memory". It is seen that major events that have affected societies throughout history and the traumas they have caused are embedded in the cultural/social memory of these societies and affect the collective unconscious. Through movies and novels, these social traumas can be expressed and brought to light. This situation can create a ground for social reckoning; past traumas and memories can be reread and their impact on the present can be changed. For this reason, it is very important to look closely at movies and novels, especially those that deal with social issues.

As a result of this study, the following conclusion was reached based on the novels and films examined: In the works, it was seen that political prisoners, regardless of the ideology they belong to, experienced similar pains and struggled with almost the same difficulties in almost every period both in prison and outside, even though their chosen paths, values, and beliefs were different. However, it can be said that they tried to cope with these pains with methods they found appropriate for their own ideologies and that they differed from each other again at this point. It was determined that they tried to break the various sanctions aimed at standardization presented to them in prison with various resistances in order to protect their identity and physical integrity; however, they encountered psychological and physical violence that increased every time, and when they returned home after their prison life ended, they experienced the traces of the violence they saw in the most severe way, could not return to the past and could not hold on to life firmly.

Since the years of detention, which divide the lives of the characters into two like before and after prison, and the pain they experience there are narrated with a social realist understanding, with the consciousness of witnessing and with the aim of making a note in history, almost every issue related to that period is included in the films and novels from the author/director's own perspective, which places the films and novels on a similar center/axis. As a result, the characters and plots of the films and novels are quite similar to each other. It is clear that there is an intertextuality/interfilmality bond, an important commonality between the films and novels.

In summary, these works were held up as a mirror to the unlawful practices experienced in prisons of a period and the traumas these practices created in society; it can be said that the aim was to confront what was reflected in this mirror and thus, in a sense, to use the healing power of

art through expression on behalf of society. In addition, it was seen that in the films, space, colors, light, object positions, camera movements, frames, music, photography, many other possibilities of the cinema language and other aesthetic values were used in order for the emotion to be created to affect the perception/feeling of the audience. It was determined that the writers frequently resorted to the literary power of language with words and sentences that carried an intense emotional load in their novels.

Kaynakça

- Açba, Z. (2016). *Mamak zulüm kalesi*. Bilgeoğuz Yayınları.
- Aktulum, K. (2018). *Sinemada metinlerarasılık-filmlerarası etkileşimler ve aktarımlar*. Çizgi Kitabevi.
- Alper, Ö. (Yönetmen). (2008). *Sonbahar* [Film]. Kuzey Film.
- Andaç, F. (2011). *Romanda ve öyküde gerçeklik arayışları-edebiyatımızın yol haritası*. Varlık Yayınları.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik* (çev. A. Tekin). Ayrıntı Yayınları.
- Ayalı, Ş. (2012) *Hapishane romanları (1950-1980)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Balıkesir Üniversitesi.
- Çayır, R. (1991). *Kelepçemin türküsü*. Günelp Yayınları.
- Deleuze, G. (2022). *Sinema I Hareket-İmge*. Norgunk Yayıncılık.
- Eren, M. (2012). “İyileştirme” kavramı ışığında kimlik mücadelesinin sürdüğü alan olarak hapishaneler [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Foucault, M. (2015). *Büyük kapatılma seçme yazılar 3*. Ayrıntı Yayınları
- Fürüzan (2015). *Kırk yedi'liler*. Yapı Kredi Yayınları.
- Herder, M. (2011). *Zeki'li yıllar darbe ve işkence*. Cinius Yayınları.
- Jung, C. G. (2022). *Dışa bakan rüya görür içe bakan uyanır* (Hzl. Ö. Küskü). Destek Yayınları.
- Kırççek, A. (2018). *1940-1960 Toplumcu gerçekçi şairlerin hapishane temalı şiirleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dumlupınar Üniversitesi
- Konuk, A. K. (1998). *Çözülme*. Belge Yayınları.
- Korkmaz, R. (2021). Romanda mekânın poetiği. R. Korkmaz ve V. Şahin (Ed.), *Romanda mekân-romanda mekân poetiği ve çözümler içinde* (s. 9-26). Akçağ Yayınları.
- Mevlâna (1991). *Mesnevi*, C. I, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Nora, P. (2022). *Hafıza mekânları*. (çev. M. E. Özcan). Doğu Batı Yayınları.
- Öz, E. (2017). *Yaralısın*. Can Yayınları.
- Öztürk, S. (2012). *Mekân ve iktidar-filmlerle iletişim mekânlarının altpolitikası*. Phoenix Yayınevi.

- Öztürk, S. (2018). *Sinema felsefesine giriş-film-yapımı felsefe*. Ütopya Yayınevi
- Pennebaker, J. W. ve Gonzales, A. L. (2021). Tarih yazmak: Kolektif belleğin altında yatan sosyal ve psikolojik süreçler. P. Boyer-J. Wertsch (Ed.), *Zihinde ve kültürde bellek içinde* (s. 217-246). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2018). Modern Türk edebiyatında bir değişim-dönüşüm mekânı olarak hapishaneler. G. Naskali ve H.O. Aytun (Ed.), *Hapishane kitabı* içinde (s. 474-502). Kitabevi Yayınları.
- Soysal, S. (2014). *Şafak*. İletişim Yayınları.
- Sönmez, S. (2015). *Filmlerle hatırlamak- toplumsal travmaların sinemada temsil edilişi*. Metis Yayınları.
- Şehitoğlu, B.O. (2022). *Göç-hafıza-mekân*. Sakarya Üniversitesi Yayınları.
- Şenel, Ş. A. (2017). *Secdeden sehpaye elma ve bıçak*. Kamer Yayınları.
- Şener, R. (2024). *Türk romanında hapishane* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Kocaeli Üniversitesi.
- Şimşek, G. (2015). Siyasi olayların Türk sinemasına yansımaları. N. Mazıcı (Ed.), *Türk sinemasının 100. yılına armağan* içinde (s. 111-117). Marmara Üniversitesi Yayınevi.
- Uğur, Ö. (Yönetmen). (2006). *Eve dönüş* [Film]. Limon Yapım.
- Ün, M. (Yönetmen). (1990). *Bütün kapılar kapalıydı* [Film]. Uğur Film.
- Winter, J. (2021) *Tarihçiler ve bellek mekânları*. P. Boyer & J. Wertsch (Ed.), *Zihinde ve kültürde bellek içinde* (s. 321-344). İş Bankası Kültür Yayınları.

Etik Beyan/Ethical Statement: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur. / It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.

Çatışma Beyanı/Declaration of Conflict: Çalışmada kişi ya da kurumlar arası çıkar çatışmasının olmadığı beyan olunur. / It is declared that there is no conflict of interest between individuals or institutions in the study.

Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0