

Kapatılma, Sanat ve Özgürlük: “Sezar Ölmeli” Filmi Üzerine Bir Analiz

Confinement, Art and Freedom: An Analysis on “Caesar Must Die”

Serdar ÖZTÜRK, Prof. Dr., Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, E-posta: iletisim2008@gmail.com
Fırat OSMANOĞULLARI, Doktora Öğrencisi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
E-posta: firatosmanogullari@gmail.com

Anahtar Kelimeler:

Sezar Ölmeli, Mekân,
Sanat, Özgürlük,
Hapishane.

Öz

Total mekânlardan birisi olan hapishane mekânında geçen filmler genellikle mahkûmlar ile hapishane yönetimi arasında mücadeleye odaklanmaktadır. Sezar Ölmeli (Vittorio Taviani, Paolo Taviani, 2012) filmi ise hapishane filmlerinden bazı bakımlardan farklılaşmaktadır. İlk olarak, mahkûmlar hapishane içerisinde sanat vasıtasıyla zihinsel dönüşüme uğramakta ve mevcut kapalı dünyayı aşmaktadır. İkinci olarak mahkûmlar mekânı anlam dönüşümüne uğratmakta, hapishaneyi bir tiyatro-hapishane haline getirmektedirler. Üçüncü olarak bu anlam dönüşümü, sinematografik olarak yönetmenler tarafından yaratıcı çekim teknikleri ile desteklenmiş, sinematografi ile filmin içeriği arasında özgün bir ilişki kurulmuştur. Sanatın kapalı mekânlarda dahi zihinlerin pozitif dönüşümüne yaptığı vurgu ve sanatı merkezi almasıyla bu film diğer hapishane filmlerinden bir miktar farklıdır. Bu makale, mekân teorilerinden, iletişim ve sosyolojiye dair değişik kavramlardan yararlanarak filmin özgün yerini analiz etmektedir.

Keywords:

Caesar Must Die, space,
art, freedom, prison.

Abstract

Movies about prison, a total institution, generally focus on the struggle between the prison administration and prisoners. Caesar Must Die (Vittorio Taviani, Paolo Taviani, 2012) would be an exception to this rule in some ways. Firstly, prisoners transform their minds by art and transcend this closed space. Secondly, they change the meanings of total institution and make this space their theater-prison. Thirdly, cinematography consolidates this transformation by creative shots and makes a connection with the content of the movie. By emphasizing positive transformation of minds even in confined spaces and focusing on art, this movie is to some extent different from other prison movies. This paper, by utilizing space theories and terms related to communication and sociology, tries to analyze the sophisticated place of this movie.

Giriş

Paolo ve Vittorio Taviani kardeşlerin¹, neredeyse tamamı hapisanede geçen filmleri² *Sezar Ölmeli* (Cesare Deve Morire, 2012) birçok yönüyle ilgi çekici ve hapisanede geçen diğer birçok filmde de ayrılmakta. Öncelikle bu film Jean Renoir'in *Harp Esirleri* (La Grande Illusion, 1937), Robert Bresson'un *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* (Un Condamné à Mort s'est Echappé Ou Le Vent Souffle OÙ Il Veut, 1956) ya da Frank Darabont'un *Esaretin Bedeli* (The Shawshank Redemption, 1994) filmleri gibi bir kaçış öyküsünü anlatmıyor. Rod Lurie'nin *Son Kale* (The Last Castle, 2001) filmi gibi mahkûmların, gördükleri kötü muamelelerden ötürü hapisane yönetimine başkaldırımlarını anlatan bir film de değil. Ya da Steve McQueen'in *Açlık* (Hunger, 2008) filminde olduğu gibi politik sebeplerden ötürü hapisanede işkence gören ve buna karşı çeşitli yöntemlerle direniş gösteren mahkûmlar da bu filmde yer almıyor³. Söz konusu tüm filmleri düşündüğümüzde mahkûmların, hapisane yönetimi ile özünde kapatılmanın getirdiği birçok farklı neden dolayısıyla ve farklı biçimlerde bir mücadele içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Yani kapatan-kapatılan, gözetleyen-gözetlenen hatta yöneten-yönetilen karşıtlığına çok yoğun bir biçimde tanık olmaktadır. Fakat *Sezar Ölmeli* filminde ne bu tarz bir mücadele, ne de bu tarz bir karşıtlık söz konusudur. Film, William Shakespeare'nin "Julius Caesar" oyununu sahnelemek isteyen, hepsi adı suçlardan hüküm giymiş mahkûmların, hapisanenin çeşitli mekânlarında gerçekleştirdikleri provaları ve nihayetinde oyunun sahneye koymalarını ele almaktadır.

Ayrıca filmde, diğer filmlerden farklı olarak, gerçek mahkûmlar oyuncu olarak yer almışlardır. Fakat mahkûmların bu filmdeki rolleri asla bir belgeselin konusu değildir. Aksine onlar kurmaca bir filmin aktörleridirler. Gerçek mahkûmların yer aldığı birçok belgesel filmde söz etmek mümkün. Örneğin, tamamı hapisanede geçerse de Werner Herzog'un *Into the Abyss* (2011) filminde hem cinayetten suçlu bulunan, biri müebbet diğeri ise idam cezasına çarptırılmış olan iki mahkûm, hem mahkûmların ve kurbanların yakınları, hem de diğer insanlar belgeselin konusu olarak yer almışlardır, aktör olarak değil.

Filmde, tecrit ve kapatılma dışında mahkûmlar üzerinde diğer hapisane filmlerinde olduğu gibi yoğun bir tahakküm görmüyor olmamıza rağmen, mahkûmların hapisane yönetimi tarafından teşvik edilerek sahnelemek istedikleri bir tiyatro oyununu, onların ıslah edilmeleri bağlamında değerlendirmek mümkündür. Hapisane ise bu ıslah etme projesinin en önemli mekânlarından birisidir. Fakat mahkûmların, özellikle de oyunun prova sahnelerinde, mekânın sınırlılıklarını aştıkları, mekânı bir tiyatro sahnesi gibi kullandıkları da söylenebilir. Bu durum, yönetmenler tarafından yaratıcı çekim teknikleri ile de desteklenerek, izleyicinin mekân algısında bir kırılma yaratılmıştır. Ayrıca hapisane, mahkûmların sanat ile tanıştıktan sonra edindikleri bir tür entelektüel bakış açısının ve coşku hissini dışavurumunda da mekânsal olarak bir sınırlama görevi görmekte, bedensel kapatılma, beraberinde sanatsal yaratım arzusu ile ilgili olan bakış açılarının ve hissiyatların da sınırlandırılmasını getirmektedir.

1 Yönetmenler hakkında detaylı bilgi için bkz. (Molinterno 2008: 308-310).

2 Filmin Berlin Film Festivalinde Altın Ayı büyük ödülünü ve daha birçok festivalde de ödül aldığını belirtmekte fayda var.

3 Serdar Öztürk bu filmlerden bazılarını da içeren, "hapisane filmlerinde tahakkümün işleyişini" ele alan bir analiz gerçekleştirmiştir (Öztürk 2012: 165-210).

Kapatılma ve Bir İslah Etme Biçimi Olarak Tiyatro

Film, bir tiyatro sahnesi ile açılır. Shakespeare'nin Julius Caesar oyunu sahnede oynanmaktadır ve artık oyunun sonuna gelinmiştir. Oyun bitiminde ise salondaki herkes oyunu ayakta alkışlar ve yavaş yavaş salonu terk ederler. Buraya kadar her şey normaldir fakat sonraki sahnede demir parmaklıklar görünür ve “Rebbecca Hapishanesi Yüksek Güvenlik Bölümü” yazısı belirir⁴. Oyunu oynayan oyuncular da hapishane görevlileri eşliğinde içeri girerler. Anlarız ki oyuncular aslında bir grup mahkûmdur ve mahkûmlar tek tek hücrelerine yerleştirilirler: Toplumdan soyutlandıkları, işledikleri suçlardan ötürü kapatıldıkları, cezalarını çekmek zorunda oldukları tek ya da iki kişilik hücrelerine.

Foucault, hapishanelerin “ıslah yerleri” olduğunu belirtir. Bir suçu yok etmek için değil de hâlihazırda ya da olası bir suçluyu dönüştürmek için, onu ıslah etmek için ceza verilmektedir. Cezanın uygulanma noktasının temsil değil de beden, zaman, gündelik hareketler ve faaliyetler, aynı zamanda da ruh olduğunu belirten Foucault, cezanın bireyin bilinçli bir manipülasyonuna dayandığını söyler. Bu ıslah projesinde, yeniden yaratılmak istenen, bir tür hukuk öznesinden çok “boyun eğen özne, alışkanlıklara kurallara, emirlere, etrafında ve üzerinde inşa edilen” bir otoriteye tabi olan bir bireydir. Bu durum, cezalandırılan ile cezalandırılan arasında çok özel bir ilişki olmasını zorunlu kılar (Foucault 1992: 158-162). Dostoyevski, kendi hapishane günlerinden yola çıkarak bir mahkûmun anılarını kaleme aldığı *Ölümler Evinden Anılar* adlı romanında bu ıslah etme olgusu hakkında şunları yazar: “Meşhur ayrı hücre yöntemi de yanlış, aldatıcıdır, ancak görünüşte amaca ulaştırır. O, insanın hayat özünü emer, ruhunu hırpalır, zayıflatır, sindirir; sonra da bu yarı delirmiş haldeki ruhça kurumuş insan mumyasını, bir düzleme, pişmanlık örneği olarak sunarlar” (Dostoyevski 2011: 18). Yani katı bir disiplinsel ıslah etme mekanizmasının mahkûm üzerindeki etkisi olumlu bir dönüşümden ziyade bireysel bir yıkım olmaktadır. Diyebiliriz ki bu türden bir ıslah etme mekanizması ile yaratılmaya çalışılan ideal birey formatı, hapishaneden çıktıktan sonra tıpkı George Orwell'in *1984* romanındaki Wilson ve Julia gibi iktidara koşulsuz itaat etmeye programlanmış otomat bireylerdir (Orwell, 2012). Nihayetinde Foucault, cezalandırma iktidarının işleyişini şöyle açıklar: “Suçlunun zamanına ve bedenine titiz bir el koyma, onun hareketlerinin, davranışlarının bir otorite ve bilgi sistemi aracılığıyla kuşatılması; suçluları bireysel olarak düzeltmek üzere onlara uygulanan, üzerinde düşünülmüş taşınmış bir ortopedi; kendini toplumsal bir bünyeden olduğu kadar, asıl adli iktidardan da soyutlayan bu iktidarın kendini özerk olarak yönetmesi” (Foucault 1992: 163).

4 Rebbecca hapishanesi, 1972 yılında İtalya'da Roma'nın Rebbecca bölgesinde inşa edilmiş. 352 kadın ve 1927 erkek tutuklu kapasitesine sahip olan hapishane, "yaşanabilir" bir hapishane olarak tasarlanmış. Hapishanede ıslah amaçlı olarak mahkûmlara çeşitli fırsatlar ve aktiviteler sunulmaktadır. Özel çalışma programları, formel eğitim, mesleki eğitim, yaratıcı atölyeler ve daha fazla eğlence zamanı bunlardan bazılarıdır. Ayrıca cinsel suçlular ve psikolojik problemleri olan tutuklular için yeni tedavi yöntemleri mevcuttur. Hapishanede mahkûmlar "Made In Jail" etiketi ile t-shirt üretim faaliyetlerinde bulunmakta, üretilen bu t-shirtler eski mahkûmlar tarafından dışarıda satılmakta ve bu ticari faaliyet yıllık ortalama 250.000 Euro kazanç getirmektedir. Bütün bunlardan başka Rebbecca hapishanesi, İtalya'daki tutukluluk süresi boyunca, Papa II. Jean Paul'a suikast düzenlemek suçundan tutuklanan Mehmet Ali Ağca'ya da ev sahipliği yapmıştır. Rebbecca hapishanesindeki sanatsal aktiviteler Sezar Ölmeli filminden önce de mevcut. Örneğin 2001 ve 2003 yıllarında belgesel fotoğrafçı Luca Ferrari mahkûmları hapishanenin içinde fotoğraflamış ve bu fotoğrafları "A Crack" In Rebbecca Prison adlı sergisinde sergilemiştir. Yine hapishane 2008 yılında MTV'de yayınlanan "Rock In Rebbecca" adlı televizyon şovuna ev sahipliği yapmış, dışarıdan gelen birçok müzisyenin yanı sıra müzisyen mahkûmlar da bu şovda sahne almışlardır. Hapishane hakkında daha fazla bilgi için bkz: http://theitalywiki.com/index.php/Rebbecca_Prison, <http://en.wikipedia.org/wiki/Rebbecca> ve <http://prisonphotography.org/2009/03/13/luca-ferrari-a-crack-in-rebbecca-prison/>

Hapishane müdürünün mahkûmları bir odaya toplayıp, onlara tiyatro çalışmalarından bahsettiği ve yönetim olarak da bu projeye olabildiğince destek verdiklerini söylediği sahneden, tiyatro oyununun mahkûmların talebi ile değil de yönetimin teşviki ile gerçekleştiği görülür. Bu projenin “ıslah edici” bir amaç taşıdığını söylemek mümkün müdür? Mahkûmların hepsi adi suçludur. Bu, oyuncu seçmelerinden sonra, oyuna seçilen mahkûmların, bir mızıkası sesi eşliğinde yüzlerinin tek tek gösterildiği sahnede, her birinin suçlarının ve ceza sürelerinin yazmasından anlaşılmaktadır (Bu yazılar aynı zamanda onların hayatları boyunca taşıyacağı damgalarıdır. Nitekim Foucault’un da belirttiği gibi hapishane uygulamasında, ceza sisteminden geçen her bireyin hayatının sonuna kadar damgalı kalması oldukça çarpıcıdır (Foucault 2011: 136). Muhtemelen daha önceki hayatlarında sanatla entelektüel bir temas kurmamış bu adi suçluları sanata teşvik etmek, onların zamanını entelektüel bir takım uğraşlarla değerlendirmek adına şüphesiz ki bir ıslah etme tekniği olarak düşünülebilir. Fakat bu ıslah etme tekniği, zorbaca uygulanan baskıcı bir otorite ile sağlanmamaktadır. Hapishane müdürü mahkûmlarla kibar konuşur, filmin genelinde de mahkûmlar üzerinde somut bir tahakküm mekanizması görülmez. Hatta örneğin, *Esaretin Bedeli* filminde entelektüel anlamda herhangi bir uğraşa yönetim tarafından izin verilmezken ve okunmasının serbest olduğu tek kitap İncil iken, *Sezar Ölmeli* filminde mahkûmların odalarında kitapların olduğu görülür. Dahası mahkûmların bir kütüphanesi de vardır ve burası mahkûmların oyunun provaları için oyunun yönetmeniyle buluşup toplandıkları yerdir. Fakat yönetimin gösterdiği bütün bu iyi niyet ve müsamaha, hapishanede disiplinsel anlamda bir otoritenin olmadığı anlamına gelmez. Otorite daha ziyade zamanın geneline yayılmıştır.

Foucault, cezanın uygulayıcısının zaman olduğunu söyler (Foucault 1992: 134). Filmin bir sahnesinde bu zaman olgusuna güzel bir örnek teşkil edecek ilgi çekici bir diyalog yer almaktadır. Oyunun yönetmeni Fabio, mahkûmlardan birine “çalışalım, vakit kaybetmeyelim” der. Mahkûmun gülerken verdiği cevap hapishanedeki zaman kavramını oldukça açık ve net bir biçimde ortaya koyar: “Ne zamanı Fabio? Yirmi yıldır bu duvarların ardındayım ve sen bana vakit kaybetmeyelim diyorsun.” Nihayetinde mahkûmların hapishanedeki gündelik yaşamlarında, bir takım kurallarla belirlenmiş ve mahkûmların da itiraz etmeden uydukları bir otorite mevcuttur. Bu kurallar bütünü, mahkûmların hücrelerinde ne kadar vakit geçireceklerini, avluya çıkma süresini, yemek saatlerini vb. belirleyen, onları bedensel olarak kuşatan bir iktidarın disiplin mekanizmasının ürünüdür.

Hapishanede geçerli olan disiplin mekanizması mahkûmların kendiliğinden disiplini değil, otorite tarafından ortaya konan, bir takım kurallar bütünü tarafından belirlenmiş dışsal bir disiplindir. Hapishane yönetiminin mahkûmları tiyatro oyununa teşvik etmesi de bu bağlamda dışsal bir disiplin unsuru olmakla birlikte, mahkûmların provalar sırasında özerk bir disipline sahip oldukları da görülmektedir. Gramsci, bu noktada dışsal disiplini “mekanik ve otoriter” bir disiplin olarak nitelerken, özerk disiplin ise “kendi kendini kumanda eden”, kendiliğinden bir disiplindir. “Özerk disiplinler, onlara uyan kişinin yaşamının, kafasındaki düşüncenin ta kendisidir”⁵ (Gramsci 2012: 39). Brütüs’ü oynayan oyuncu prova sahnelerinin birinde şöyle der: “Shakespeare’nin ne söylemeye çalıştığını anlıyorum ama bunu halka nasıl nakledeceğim?” Bu cümle mahkûmun öz

⁵ Gramsci’ye göre mekanik ve otoriter olan disiplin burjuva disiplini iken, kendiliğinden olan özerk disiplin ise sosyalist bir kişinin burjuva disiplinine karşı sahip olması gereken bir disiplindir (Gramsci 2012: 39).

verisini dile getirir ve gerçekten de izleyiciyle aktör arasında, aktarıma dayalı doğru bir ilişki kurulmasına yönelik bir çaba sarf ettiğini anlatır. Aynı mahkûmun hücrelerinde dolarken, pas pas yaparken vb. sürekli repliklerini ezberlemeye çalışması da rolünü önemseydiğini ve bunun sahip olduğu öz disiplinden ileri geldiğini gösterir. Başka bir sahnede ise provalar sırasında iki mahkûm arasında bir tartışma yaşanır ve oyunda rolü olan başka bir mahkûm, diğerine şöyle der: "Fabio durdur onları yoksa mahvolacağız, çalışma yerini kapattıracağız ve onlar yüzünden bu projeyi bırakmak istemiyorum." Bu sözler de, bu oyunun mahkûmlar için ne derece önem taşıdığına, onların bu oyuna ne kadar yoğun bir biçimde bağlı olduklarına ve bir sanatçı duyarlılığı taşıdıklarının bir göstergesidir. Yine provalar sırasında dekorların mahkûmlar tarafından taşınıp kurulduğu da görülmektedir. Onlara ne prova saatleri dışındaki zamanlarda prova yapmaları için baskı kurulmuştur, ne de dekorları taşımaları ve kurmaları için. Mahkûmlar tamamen kendi iradeleri ile bu eylemleri gerçekleştirmişlerdir. Bu öz disiplini mahkûmların hem kendilerini ispatlama çabasına hem de tiyatro oynamaktan duydukları hazza bağlamak mümkündür. Adi birer suçlu olarak damgalanan mahkûmlar, bir anlamda bu damganın kendileri için kalıcı olmamasına çabalamaktadırlar. Dostoyevski'nin *Ölümler Evinden Anılar* romanının bir bölümünde mahkûmların Noel için bir piyes hazırlaması ve onu icra etmesi anlatılır. Dostoyevski bu piyesi izleyen bir mahkûmun ağzından şunları yazar: "İşte mahpuslarımız, gördünüz mü?" (Dostoyevski 2011: 194). Mahkûmun bu haykırışı çok önemlidir, tıpkı "aslında biz zannettiğiniz kadar kötü değiliz, insanız ve bizim de yeteneklerimiz var, bakın da görün" gibisinden bir serzeniştir ve bir tür kendini ispatlama çabasıdır. Mahkûmların, oyunu başarı ile tamamladıktan sonraki coşkulu sevinçleri de bu durumu destekler niteliktedir. Neticede onlar hem oyunu icra ettikleri kalabalık önünde hem de kendilerine ve birbirlerine kendilerini ispatlamanın sevincini yaşamaktadırlar. Mahkûmların sanattan duydukları haz ve yerleştikleri bakış açısı; sanatın onlarda yarattığı entelektüel ve hissi bir dönüşüm de özerk bir disiplinin oluşumunda oldukça etkilidir ve kuşkusuz daha önemlidir. Bu durum ilerleyen kısımlarda, ayrı bir başlık altında daha geniş bir biçimde ele alınacağından dolayı şimdilik bu kadar bahsetmekle yetinmek gerekiyor.

Filmin bir bölümünde mahkûmlar yataklarında tek tek görülmektedirler ve hepsi tavana bakmaktadırlar. Bu görüntülerin üzerine bir mahkûmun fısıldayan sesi düşer: "Bize "tavanın gardiyanları" demeliler, mahkûmlar değil. Neredeyse bütün gün yatağımızdayız, yukarı bakıyoruz. Seni en üst ranzaya koyarlarsa, tavanı görebilirsin. İzlersin, dokunursun, tavanla konuşursun. Francesco, oğlum, tavanda senin yüzünü görmeye çalışıyorum." Bu sözler hapishanenin mahkûmları mahrum bıraktığı unsurların bir bölümünü içermektedir. Aynı zamanda daha önce bahsedilen, hapishanede zaman olgusuna da gönderme yapmaktadır. Başka bir deyişle, kapatılma koşulları altında oldukça yavaş işleyen zaman, mahkûmları bu tarz umutsuz düşüncelere sevk etmektedir. Onlara hapishanenin dışarısını, özlem duydukları yakınlarını sık sık düşündürmektedir. Bu anlamda hapishanenin mekânsal sınırlandırmaları ile cezanın uygulayıcısı olan zaman olgusunu beraber düşünmek gerekmektedir. Ayrıca kapatılma bireyi çeşitli haz ve ihtiyaçlardan da mahrum etmektedir. Söz gelimi tiyatro salonundayken mahkûmlardan bir tanesi boş bir koltuğa dokunur ve şu sözleri söyler: "Belki bir kadın buraya oturacak". Bu sözler mahkûmların, insanın en temel ihtiyaçlarından olan cinsellikten mahrum olduğunu

ve belki de birçoklarının (müebbet hapis cezası alanlar) ömürlerinin sonuna kadar da mahrum kalacağını anlatır. Bu anlamda kapatılma ve mekânsal kısıtlayıcılık, bu ve buna benzer bir türden bedensel bir tahakkümü de içinde barındırmaktadır.

Bütün bunlarla birlikte mahkûmların gözetime tabi olduklarını da görmekteyiz. Mahkûmların avluda gerçekleştirdikleri provayı, yüksek bir yerden gardiyanların gözetledikleri sahne bu durumun bir göstergesidir. Daha önce de bahsedildiği gibi, bu filmde kapatan-kapatılan, gözetleyen-gözetlenen ve yöneten-yönetilen karşıtlığı diğer hapisane filmlerinin aksine çok fazla yer etmemektedir. Dolayısıyla bu sahne, filmde gözetleyen-gözetlenen karşıtlığına örnek teşkil eden ilk ve tek sahnedir.

Mekânsal Algıda Kırılma

Rudolf Arnheim'in belirttiği gibi pratikte görüş alanı sınırsız ve sonsuzdur. Bir şeye baktığımızda bakışlarımız sabit değil de hareketlidir. Söz gelimi bir odada iken başımız ve gözlerimiz hareket ettiği için, tek bir konumdan olmasa bile odanın tümünü bir görüş alanı olarak algılayabilir ve gözümüzde canlandırabiliriz (Arnheim 2010: 21). Kamera için de bir hareketlilikten bahsedilebilse bile, insan bakışındaki esneklik, hareketli kameranın çok ötesindedir. Arnheim, bir film görüntüsünün mutlaka kenarlarla sınırlandırılmış olduğunu söylerken bu duruma vurgu yapar. "Yalnızca bu sınırlar içinde meydana gelen şeyler görünürdür ve bu nedenle yönetmen gerçek yaşamın sınırsızlığından seçmeler yapmak zorundadır (olanağına sahiptir de denilebilir)" (Arnheim 2010: 64). Yönetmen bu sebeple çeşitli kurgu ve montaj teknikleri ile sınırlı ve seçilmiş görüntülerden bütünsel bir görsel algı oluşturma çabası içerisinde. Bu tarz teknikler *Sezar Ölmeli* filminde başarılı bir biçimde uygulanmıştır. Kuşkusuz bu teknikler filmin geçtiği mekânın kapalı bir mekân olması ve içinde de dışsal bir otorite tarafından kapatılmış insanların var olmalarından dolayı, bir takım mekânsal sınırlılıkları vurgulamak ve aynı zamanda da bu sınırlılıkları aşmak için kullanılmıştır.

Kapatılma, mahkûmlar için bedensel ve mekânsal bir takım sınırlılıkları da beraberinde getirir. Mahkûmlar hücrelerine kapatılmıştır ve burada kaldıkları süre içerisinde birbirleri ile görüşemezler ve prova yapamazlar. Bu sınırlılıklar hapisanede fiili olarak kırılmasa da, yönetmenler oldukça yaratıcı bir sahnede çekim teknikleri ile mekânsal algıda bir kırılma yaratmışlardır. Bu sahnede mahkûmlar kendi kendilerine hücrelerinde prova yaparlar. Cassius'u oynayan mahkûm, kendi repliklerini prova ederken, Brütüs'ü oynayan ise kendi repliklerini prova etmektedir. Hücreleri ise yan yanadır. Oyunda Cassius ile Brütüs'ün karşılıklı konuşmaları gerekmektedir fakat bu mekânsal sınırlılıklardan dolayı mümkün olamamaktadır. Kamera önce Cassius'u oynayan mahkûmu çeker. Onun repliği bittikten sonra kesme ile kamera koridorda konumlanır ve Cassius'u oynayan mahkûmun hücre kapısından sağa doğru bir devinim ile Brütüs'ü oynayan mahkûmun hücre kapısına geçer. Kesme ile kamera içeride konumlanır ve Brütüs'ü oynayan mahkûmu çeker, böylece Brütüs'ün repliğini duymaya başlarız. Karşılıklı konuşmalar arttıkça kamera kesme ile bir hücreden diğerine geçerek bu konuşmaları birbirine bağlar. Böylece hem mekânın sınırlılıkları ortaya konmuş hem de izleyicide, ayrı ayrı mekânlarda geçen konuşmalar karşılıklıymış gibi bir izlenim yaratılmıştır.

Mekân algısını sarsan başka bir sahne de mahkûmların Sezar’ın öldürülmesi bölümünü prova yaptıkları sahnedir. Bu sahne Sezar’ı oynayan mahkûmun meydana (hapishane avlusu) gelişiyi başlar. Mahkûmlar avluyu o kadar iyi kullanmıştır ki Sezar’ın avluya girişi, Sezar’a tezahürat yapan halk (diğer mahkûmlar) ve Sezar’ın arkasındaki kalabalık gibi görsel unsurlar izleyiciye bir hapishane avlusundan ziyade sanki tiyatro sahnesinde oyunun prova edildiği izlenimini verir. Özellikle de Sezar’ın ölüsünün başında Brütüs ve Anthony’nin konuşma yaptıkları sahnede çekimlerin büyük bir kısmı üstten yapılmıştır ve konuşmalar sırasında konuşanlar dışında mahkûmlardan hiçbiri mekânda bulunmamaktadır. Diğer mahkûmlar mizansene sadık kalmak adına hücrelerinin avluya bakan camlarından konuşmacılara seslenmektedirler. Böylece oyunun provaları mekânsal tüm kısıtlamalara rağmen, mahkûmların mekânı bir tür dönüşüme uğratması ile gerçekleştirilebilmiştir. Görmediğimiz mahkûmların bağırışları, Arnheim’in belirttiği “kenarlarla sınırlandırılmış film görüntüsünün” tamamlayıcı ögesi olarak rol oynamakla beraber, mekânın bütününe algılamaya yönelik izleyicide bir tür kavrayış yaratır. Başka bir deyişle mekânın görünmeyen kısmı da izleyicinin algısında görünür kılınmıştır ve izleyici mekânın, kameranın gösterdiğinden daha geniş olduğunu bu sesler sayesinde algılar.

Sanat ve Özgürleşme

Mahkûmların ironik bir biçimde hapishane gibi bir mekânda sanatla tanışmaları onların dünyayı algılayış biçimlerinde kuşkusuz radikal bir takım değişiklikler yaratmıştır. Bu noktada bir bakış açısına yerleşme durumu söz konusudur. Leibniz için kişiyi, o kişi yapan, dünyaya bakış açısıdır. Bu bakış açısı özneyi kurar, yani özneye bağlı değildir. Bu anlamda bakış açısı denilen şey, bir tür görecelilik ya da perspektivizm anlamında kullanılmamıştır. Özneyi açıklayan şey bakış açısıdır, şu ya da bu bakış açısına yerleştikçe şu ya da bu özne olunur (Deleuze 2007: 36-37). Bu yaklaşımdan yola çıkılarak, mahkûmların eski bakış açılarını terk edip yepyeni bir bakış açısına yerleştiklerini söylemek mümkün müdür? Bu sorunun cevabına rahatlıkla olumlu yanıt vermek mümkündür. Mahkûmların öznellikleri artık başka bir bakış açısından kurulmaktadır: Sanatın bakış açısı.

Elbette burada yerleşilen bu sanatsal bakış açısının nasıl bir şey olduğunu tanımlamak oldukça güçtür. Çünkü burada sanat eserleri ile görsel, işitsel ya da görsel ve işitsel bir muhatap konumunda olan bir izleyici kitlesininkinden ziyade bizzat sanatı icra eden kişilerin, yani sanatçıların yerleştikleri bakış açısını kavramak istiyoruz. İzleyicilerin bakış açıları bir takım araştırma yöntemleri ile algılanabilir. Bu, sanatçının bakışından ziyade insanların bağlamlarına göre şekillenen bir alımlamanın tezahürüdür. Bundan başka, sanatçının eserlerinden yola çıkılarak yapılacak bir değerlendirme de son kertede bir alımlama biçimi olacağı için yanıltıcıdır. Bu sebeple bazı sanatçıların, sanatlarını icra etme süreçlerinde kaleme aldıkları günlükler, anılar ve mektuplar gibi çeşitli otobiyografik metinlere başvurmak, sanatçının ve sanatın bakış açısını anlamak açısından her halde en doğrusu olacaktır.

Shiner, XVII. Yüzyıldan itibaren zanaatçı/sanatçı ayrımında esin, hayal gücü, özgürlük ve deha gibi “şiirsel” vasıfların sanatçıya atfedilirken, beceri, kurallar, taklit ve

hizmet gibi bütün “mekanik” vasıfların zanaatçı için uygun görüldüğünü belirtir (Shiner 2004: 181). Bu yaklaşımdan hareketle demek ki sanatın bakış açısında daha aşkın bir form olduğunu söylemek mümkündür. Andre Malraux ve Andre Bazin de bu aşkın formunu doğrulayacak bir biçimde sanatın, “insanlığın durumunun değişen biçimlerine karşılık olarak, insan ruhunun gelişen bir ifadesi olarak anlaşılması gerektiğini” savunmaktadır (Bickerton 2012: 23). Vincent Van Gogh ise, kardeşi Theo ile gençlik döneminden başlayarak ölümünden iki gün öncesine kadar süren mektuplaşmalarının toplandığı *Theo'ya Mektuplar* adlı kitapta sanat ve sanatçı için birçok şey söylemiştir. Van Gogh'un mektuplardan birindeki sanata dair şu sözleri özellikle ilgi çekicidir: “Sanat ne büyük zenginliklerle dolu; insan gördüklerini unutmadıkça hiçbir zaman verimli düşüncelerden uzak, gerçekten yalnız ya da tek başına kalamaz” (Van Gogh 2012: 39). Sanatın bakış açısındaki bu aşkın “şiiirsel zenginliklerin” somut örneklerini sanatçıların nezdinde görebilmek mümkündür. Yine Van Gogh mektuplarından birinde kardeşine esin kaynağını bekleyen, onun gelmesi için uğraşan bir sanatçı olarak şunları yazar: “Hedefim gittikçe kesinleşecek, ağır ağır ama emin bir biçimde ortaya çıkacak – tıpkı kaba eskizin azar azar, üstünde ciddiyetle çalışarak, başlangıçta belli belirsiz olan fikrin üstünde uzun uzadıya düşünülerek, uçan, kaçacak gibi olan esini yakalayarak, resme dönüştürülmesi gibi, sonsuzluğa dek aynı kalacak hale getirilmesi gibi” (Van Gogh 2012: 42). Tarkovsky'nin günlüklerinde ise şu ifadeler rastlarız: “Bazı sanatçılar var, yaşamın gerçek değerlerini hissetmemizi sağlarlar. Bu, onların ömürleri boyunca sırtlarında taşıdıkları bir yükür ve biz bu yüzden teşekkür borçluyuz” (Tarkovsky 2006: 11). Yaşamın gerçek değerlerini hissettirebilmek ve bunun sorumluluğunu taşımak bir sanatçı için kuşkusuz dâhiyane bir uğraştır. Tarkovsky, bir başka yerde de şöyle yazar: “Sanatçı mutlak hakikate galip gelmek için (...) uğraşıp didinen bir varlıktır. Sanatçı bu hakikate, kusursuz ve bütün bir şey yaratarak her seferinde galip gelir” (Tarkovsky 2006: 77). Yani sanatçı hakikatin peşindedir ve sanatını bu uğurda icra eder.

“Özgürlük” mefhumu ise hapishanedeki mahkûmların ironik durumlarını daha iyi anlayabilmek için ve bir sanatçı için vazgeçilmez bir unsur olmasından dolayı ayrı bir ilgiyi hak ediyor. George Sand yazar olmaya nasıl karar verdiğini şöyle anlatır: “Sanatçı olmak! Evet, sanatçı olmak istiyordum, sırf büyüklü küçüklü servetlerin hepimizi iğrenç bir dar saplantılar çemberine hapsettiği maddiyat hapishanesinden kurtulmak için değil aynı zamanda da kanaatlerimi de hür kılmak, dünyanın peşin hükümlerinden azade yaşamak için” (akt Shiner 2004: 307). Sand'ın başvurduğu “hapsetmek” ve “hapishane” metaforları da konumuz açısından ayrıca dikkate değer. Bu açıklamalardan gerçek pratik yaşam ile hapishane arasında bir tür özdeşlik kurulduğu görülmektedir. Demek ki sadece hapishanelerde değil, pratik yaşamda da bireyler hapsedilmiştir, dışarıda da kendine göre bir tür hapishane gibi işlev görmektedir. Dolayısıyla bu hapsedilmeden kaçmak ve hapishanenin mekânsal sınırlarını aşmak için sığınılacak bir yer, yerleşilecek bir bakış açısıdır sanat. Bu özgür olma arzusu elbette ki bir süreç içinde gerçeğe dönüşebilir. Nihayetinde bir bakış açısı inşa edilmektedir ve inşa edilen bu bakış açısı özneyi kuracaktır. Yani özgür olma arzusu aynı zamanda var olmayı arzu etme, kendi varlığını sürdürebilme durumudur. Başka bir deyişle yaşamın anlam kazanması sürecidir. Bu süreci Van Gogh'un mektuplarında aşama aşama izleyebilmek mümkündür. İlk olarak şöyle der:

"Etkin olabilmek için büyük bir özlemle yanan ama hiçbir şey yapamayan... Çünkü bir şeyler yapması olanaksızdır, bir kafese hapsedilmiş gibidir, çünkü verimli olabilmek için gereksindiği şeylere sahip değildir, çünkü yazgının çizdiği olaylar dizisi onu kafese tıkmıştır; böyle bir adam ne yapacağını bilmeyebilir ama içgüdüleriyle hisseder: ne olursa olsun, bir işe yarayabilirim, yaşamımın bir amacı olacak sonunda, çok daha başka türlü bir insan olabileceğimi biliyorum!" (Van Gogh 2012: 46).

Van Gogh'un da kendi durumunu anlatmak için Sand gibi hapsedilme metaforunu kullanması dikkate değer. Sanat onlar için hapsedilmekten kaçınmanın yoludur. Bu açıklamaya benzer bir şekilde başka bir mektubunda da şunları yazar:

"Çoğu kişinin gözünde neyim, kimim ben – bir hiç, ya da aksi suratlı, yadırgı bir adam – toplumda doğru dürüst bir yeri olmayan, hiçbir zaman da bir yer bulamayacak olan, kısacası, alçağım biri. Pekâlâ, diyelim ki bunlar doğru, gene de yaptıklarımla, böylesi yadırgı bir adamın, böylesi bir *hiçin* yüreğinde neler olduğunu dünyaya göstermek isterdim" (Van Gogh 2012: 75).

Bu satırlar, *Ölümler Evinden Anılar* romanındaki "İşte mahpuslarımız, gördünüz mü!" cümlesinin içinde barındırdığı anlamı dışa vurur gibidir. Toplum tarafından olumsuz bir biçimde algılanan, Sand'ın metaforik deyişiyle hapsedilmiş bir birey, kendisini ispatlamak istemektedir. Ama nihayetinde bu birey, sancılı geçen bir sürecin sonunda kendi sanatsal bakış açısını inşa etmiş ve oraya yerleşmiştir. Bu durumunu şöyle açıklar:

"Bana sorarsan, çoğu kez *krallar kadar zenginim*. Parasal olarak değil elbet ama (her gün aynı olmasa da), çalışmalarımda kendimi tüm ruhum ve yüreğimle adayacağım bir şeyler bulduğum için, bu yaşamıma anlam kazandırdığı, esin kaynağı olduğu için zenginim" (Van Gogh 2012: 105).

Çeşitli sanatçıların içlerinde barındırdıkları sanatsal bakış açısına ait bu çeşitli formların tamamına, filmdeki mahkûmların kesinlikle sahip olduklarını söyleyemsek de, onların sanatı icra ederken hissettikleri bir takım şeylerin karşılığının bu örneklerde var olabileceği savunulabilir. Sleinis'in de belirttiği gibi, her sanat biçimi, bizi rutin ve alışılmış tepkilerden kurtarır, onları aşabilmemize olanak tanır, sanatı icra eden kişiyi kendi birikmiş deneyimleri ile donatır (Sleinis 2003: 11). Neticede sanatla karşılaşma, mahkûmları eski konumlarına göre daha gelişkin bir düzeye taşımıştır. Sanatçı kimlikleri, onları sıradan insandan ayıran bir özellik haline gelmiştir. Dolayısıyla zihinsel bir özgürlükten, ufkun genişlemesinden söz etmek mümkündür. Artık kapalı olan onların bedenleridir, zihinleri değil. Bir ıslah etme yöntemi olarak mahkûmlar için düşünülen tiyatro oyunu, onların zihinlerini özgür kılmak ve ufuklarının genişlemesi adına devrimci bir şekilde dönüştürücü rol oynamıştır. Özellikle mahkûmlardan birinin duvardaki bir resme baktığında siyah beyaz olan resmin renklenmesi bu konuda ilginç bir örnektir⁶. Resimde ağaçlar arasından gözükken uçsuz bucaksız bir denizi ve denizin ortasındaki dev bir kayalığı görürüz. Mahkûmun etkilenmişçesine resme bakışı ve resmin yavaşça renklenmesi, zihninde belki de bir "orada olma" tasavvuru yarattığını anlatır. Deniz ise uçsuz bucaksızlığı ile bir özgürlük sembolü olarak düşünülebilir. Fakat üst üste bindirme tekniği ile bu renkli görüntünün üzerinde yavaş yavaş hapishanenin dışarıdan ve üstten siyah beyaz görüntüsü belirir. Hapishane görüntüsü bir anlık hissedilen bedensel özgürlük algısının üzerini gölgeler ve bize bedensel olarak özgür olmanın mahkûmlar için mümkün olmadığını anlatır. Ama sonuçta onlar sanatla tanışmışlardır bir kere ve zihinlerini özgür

⁶ Burada filmin büyük bir kısmının siyah beyaz olduğunu söylemek gerekir. Mahkûmların tiyatro sahnesinde oyunu icra ettikleri bölümler, filmin son sahnesi ve bir de bahsi geçen duvardaki resmin renklendiği sahne dışında, mahkûmların hapishanede oldukları tüm sahneler siyah beyaz çekilmiştir. Bir ihtimal, siyah beyaz sahnelerin mahkûmların sanatsız geçen, renksiz hayatlarına vurgu yapmak için tercih edildiğini, renkli sahnelerin ise sanatla tanıştıktan sonra yerleştikleri bakış açısına işaret ettiğini söylemek mümkündür.

kılmaya başlamışlardır, sanatın bakış açısına yerleşmektedirler. Belki de böylece bedensel hapsedilmişliklerini alt edebileceklerdir. Tam da bu noktada *Esaretin Bedeli* filminden bir sahneyi örnek vermekte yarar var. Tüm hapishaneye kaçak bir şekilde müdürün odasından müzik yayını yapan Andy iki haftalık hücre cezasına çarptırılır. Çıktığında diğer mahkûmlar, bir günü bir yıla denk olan bu hücrede iki haftayı nasıl geçirdiğini sorarlar. Verdiği yanıt ilgi çekicidir: “Bay Mozart bana eşlik etti.” Müziği hücredeyken fiziksel olarak dinleyemese bile önce beynini, sonra da kalbini işaret eder: “Buradaydı ve burada. Müziğin güzelliği budur.” Bu örnekte de görüldüğü üzere sanat sayesinde zihin, kapalı ve oldukça çetin bir disiplin mekânında dahi hapsedilememiştir. Böylece tek kişilik hücrede disiplinsel iktidarın, suçun bedeli olarak beklediği, kapatılmanın vermesi muhtemel bedensel ıstırap, bitkinlik, uyuşma gibi hisler, sanat sayesinde zihni deyim yerindeyse soyutsal anlamda başka bir mekâna taşıyarak alt edilebilmiştir. İşte *Sezar Ölmeli* filminde de mahkûmların sanat ile karşılaşmalarından sonra böylesi bir hissiyata sahip oldukları, böyle bir bakış açısına yerleştiklerini söylemek yanlış olmaz.

Sanatla Tanıştıktan Sonra

Peki, sanatla tanışmanın beraberinde getirdiği dönüşümün, zihinsel özgürleşmenin, aynı zamanda bir takım yaratıcı duyguları, sanat yapma arzusunu mahkûmlar nezdinde tetiklediğini söylemek mümkün mü? Bu duygu ve arzuları somut kılmak, mahkûmların özel koşulları düşünüldüğünde mekânsal sınırlılıklar bakımından ne kadar mümkündür? İslah etme biçimi olarak tiyatro oyunu bir taraftan mahkûmların yaratıcı duygularını ve sanat yapma arzularını tetiklerken, bir taraftan da kapatılmanın bu duygu ve arzuların önünde bir engel olduğunu söyleyebilir miyiz? En nihayetinde, mahkûmların yerleştikleri şimdiki bakış açıları onların hayatlarını daha anlamlı kıldığına göre, bundan sonraki hayatları kapatılma koşulları altında değil de “dışarıda” sürse nasıl olurdu? Bütün bu soruların cevabını filmin en son sahnesinde bir mahkûmun hücrelerine kapatıldıktan sonra kameraya bakıp söylediği filmin son cümlesinde bulmak mümkündür: “Sanatla tanıştıktan sonra burası benim için gerçek bir hapishane oldu.” Bu cümle oldukça çarpıcıdır, hatta filmin en kritik cümlesidir belki de. Sanatla tanışan ve onun bakış açısına yerleşen mahkûmları deyim yerindeyse aydınlatan sanata vurgu yaparken, aynı zamanda bu durumun artık onların tutsaklıklarını daha da acı verici hale getirmesiyle ortaya çıkan bir paradoksu gözler önüne serer bu cümle.

Demek ki sanatla tanışmadan önce onlar sıradan insanlar olarak cezalarını çekiyorlardı ve çekmeye de devam edeceklerdi. Fakat sanatın bakış açısına yerleştikten sonra bundan sonraki hayatlarının onlar için ne kadar kıymetli olduklarını da anlamış oldular ve belki de neden daha önce sanat ile tanışmadıklarından yakındılar. Sanat onların hayatlarını daha yaşanabilir kıldı fakat bu, kapatılma koşullarında ne kadar mümkün olacaktı? Belki daha önceleri o kadar da dışarıda olmayı önemsemiyorlardı. Onlar için iyi kötü bir yaşam sürmek, bu kapalı mekânda önemli olan tek şeydi. Fakat sanat onların önüne daha yaşanması bir hayat sundu ve bu hayatı kapatılma koşullarında yaşamaktansa dışarıda yaşamak daha önemli hale geldi. İşte bu noktada kapatılma deneyimi onlar için daha acı verici bir hal almış oldu.

Filmin sonundaki mahkûmlarla ilgili beliren yazılardan mahkûmlardaki değişimi ve sanatsal bakış açısına iyice yerleştiklerini görmekteyiz. Mahkûmlardan bir tanesi “Sumino O Falco” adlı bir mahkûmun otobiyografisini anlatan bir kitap yayınlamıştır. Başka bir tanesi ise şartlı tahliye olduktan sonra aktör olmuş ve filmlerde oynamaya başlamıştır. Bir diğeri ise “Liberi Dentro” adında bir kitap yayınlamıştır. Bütün bunlar gösteriyor ki, sanatla tanışan bir birey kapatılmış olsun ya da olmasın bir şekilde imkânlar elverdiği ölçüde sanatla münasebetine devam etmektedir. Dışarı çıkan mahkûm, hapishanede tanıştığı sanatın aynı dalıyla sanat yaşamını sürdürmeye devam ederken, diğer kitap yazarlar da hapishanenin getirdiği kapalılık ve mekânsal sınırlarından ötürü ve belki de cezanın uygulayıcısı olan ve oldukça yavaş işleyen zaman faktörünün bolluğu ve iyi değerlendirilmesi adına edebiyat dalına yönelmişlerdir.

Sonuç

Filmi önemli kılan, kapatılma koşulları altında sanatın zihinsel dönüşüme yaptığı vurgudur. Bu anlamda filmin, sanata tamamen olumsuz bir yaklaşım sunduğunu ve bir tür sanata güzelleme olduğunu söylemek mümkün. İçinde bulunulan mekânda sanatı, kapatılma koşullarının yol açtığı baskıdan kaçmak yerine, mevcut koşullarla yüzleşmek olarak algılamak, bu anlamda sanatın bir tür farkındalık yaratma etkisinin olduğunu belirtmek gerekmektedir. “Sanatla tanıştıktan sonra burası benim için gerçek bir hapishane oldu” cümlesinin içerdiği paradoks tam olarak bu duruma gönderme yapmaktadır: Mekânsal koşullarda, zihinsel yapıyı daha ileri bir düzeye, bir bakış açısına taşıyan sanat ve tam da bu nedenden dolayı kapatılmanın bedensel ve zihinsel olarak daha yoğun hissedilmesini sağlayan sanat.

Bütün bunlar mahkûmların gerçekten çaresiz durumda olduklarını, içinde buldukları paradoksta sıkışıp kaldıklarını düşündürtse de, biliyoruz ki sanat insan hayatını daha anlamlı kılan, güzelleştiren bir olgudur. Neticede mahkûmların sanat ile tanışmaktan dolayı pişman olduklarını söylemek güçtür. Pişman olunacak bir durum varsa eğer bu, “keşke daha farklı bir zamanda ve mekânda, daha başka koşullarda tanışsaydık, o zaman her şey daha farklı olurdu” gibisinden bir hissiyatla ifade edilebilecek bir pişmanlıktır. Ama yine de gördük ki mahkûmların kimisi kapatılma koşulları altında, kimisi de tahliye olduktan sonra sanatsal uğraşlarına devam etmişlerdir.

Neticede, daha önceki kısımlarda alıntılanan bazı sanatçıların da ifade ettikleri gibi hapsedilme sadece hapishaneye özgü bir durum değildir, dışarıda da bir tür hapsedilmişlik söz konusudur. Pratik hayatta da “özgür insanlar” kapatan-kapatılan, gözetleyen-gözetlenen ve yöneten-yönetilen karşıtlığını hissetmektedirler. İktidarın disiplin mekanizmaları hapishanede olduğu gibi her mekânda varlığını gösterir. İnsanlar sürekli bir denetime tabidir ve bu denetim teknik imkânlar geliştikçe bir yandan profesyonelleşir ve kendini daha az hissettirir, bir yandan da daha fazla yoğunlaşır. İşte “içeride” veya “dışarıda” olsun bu büyük kuşatılmayı alt etmek gibi bir işlev görebilmektedir sanat. Başka türlü söylemek gerekirse sanat, tüm disiplin mekanizmalarına maruz kalan kapatılmış bireyin hayatını anlamlı kılmak adına, bir bakış açısı olarak her daim mevcuttur. *Sezar Ölmeli* filmi de bize, bu bakış açısına yerleşildiği takdirde neler olacağını göstermektedir.

Kaynaklar

- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*, Çev. Rabia Ünal. İstanbul: Hil.
- Bickerton, E. (2012). “*Cahiers Du Cinema*”nın Kısa Tarihi, Çev. Selim Özgül. İstanbul: Agora.
- Deleuze, G. (2007). *Leibniz Üzerine Beş Ders*, Çev. Ulus Baker. İstanbul: Kabalcı.
- Dostoyevski, F. M. (2011). *Ölümler Evinden Anılar*, Çev. Nihal Yalaza Taluy. İkinci Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge.
- Foucault, M. (2011). *Büyük Kapatılma*, Çev. Ferda Keskin, Işık Ergüden. Üçüncü Baskı. İstanbul: Ayrıntı.
- Gramsci, A. (2012). *Gramsci Kitabı*, Çev. İbrahim Yıldız. İkinci Baskı. Ankara: Dipnot.
- Molinterno, G. (2008). *The A to Z of Italian Cinema*, Maryland: Scarecrow Press.
- Orwell, G. (2012). *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, Çev. Celal Üster. İstanbul: Can.
- Öztürk, S. (2012). *Mekân ve İktidar*, Ankara: Phoenix.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı*, Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı.
- Sleins, E. E. (2003). *Art And Freedom*, Urbana And Chicago: University of Illinois Press.
- Tarkovski, A. (2006). *Zaman Zaman İçinde Günlükler*, Çev. Seda Kervanoğlu. İstanbul: +1 Kitap.
- Van Gogh, V. (2012). *Theo'ya Mektuplar*, Çev. Pınar Kür. Dokuzuncu Baskı. İstanbul: Yapı Kredi.
- http://theitalywiki.com/index.php/Rebibbia_Prison , erişim tarihi: 22.03.2013.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Rebibbia> , erişim tarihi: 08.03.2016.
- <http://prisonphotography.org/2009/03/13/luca-ferrari-a-crack-in-rebibbia-prison/> , erişim tarihi: 08.03.2016.