

Bir Bellek Mekânı Olarak Televizyon: *Bu Kalp Seni Unutur mu?*

Sevilay Çelenk Özen*

Özet:

Bu çalışma televizyonun bir bellek mekânı olarak toplumsal hafızanın güçlenmesine ve geçmişle yüzleşmeye sunduğu imkânları tartışmayı amaçlamaktadır. Makalede, popüler görsel temsil alanında işleyen dışlama siyaseti ve bunun yol açtığı eksik-temsiller kadar, Holokost gibi travmatik olayların korkunç hatıraları etrafında tartışılan “temsiledilemezlik” meselesi de bellek çalışmaları ile ilişkili bir literatür içinden değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, yerli televizyon dramasının “travmatik geçmiş”e yönelik artan ilgisini sorunsallaştıran çalışmada, 12 Eylül 1980 darbesi ve darbenin Diyarbakır Cezaevi’nde yaşanan baskı ve işkence gibi sonuçlarının temsiline odaklanılmaktadır. Çalışmada bu çerçevede, *Bu Kalp Seni Unutur mu?* adlı yerli dizi, popüler televizyon dramasının geçmişin hatırlanmasında ve geçmişle yüzleşmede bir kaynak olarak potansiyel rolüne ilişkin kavrayışı güçlendirmek amacıyla incelenmektedir.

Anahtar Sözcükler: Bellek çalışmaları, televizyon, yerli dizi, temsiledilemezlik, 12 Eylül darbesi, Diyarbakır Cezaevi, travmatik geçmiş.

Television as a Space for Memory: *How does my heart ever forget you?*

Abstract:

*This article aims to argue the potentials of television as a space for memory that make it possible to strengthen the social memory, and to come to terms with the past. Through the conceptual framework of memory studies, the article evaluates the politics of exclusion that operates in the domain of popular visual narratives and leads to the underrepresentation of the traumatic past, as well as the debates that argue for the unrepresentability of the awful memories of the traumatic events like Holocaust. Problematizing the domestic television serials' recent upsurge of interest in the past, the article focuses on the representation of military coup d'état of September 12, 1980 and its aftermaths, including the torture and coercion continued at Diyarbakır Military Prison Number 5 in the same period. Within this context, the domestic television serial titled *How Does My Heart Ever Forget You* will be examined to extend our understanding of the potential role of popular television serials as a source of remembering the traumatic past, and eventually coming to terms with it.*

Keywords: *Memory studies, television, unrepresentability, coup d'état of September 12, 1980, domestic TV serials, Diyarbakır Prison, traumatic past.*

* Doç. Dr., Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi; Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü.

Bugün hâlâ hafızamızla yaşıyor olsaydık mekânları ona adama ihtiyacı duymazdık.¹

Andreas Huyssen geçmişe ve belleğe dönüşün muazzam bir paradoksu da beraberinde getirdiğini öne sürer. Bu paradoks, hatırlamaya ve belleğe takıntılı bir yöneliş sergileyen çağdaş kültürün giderek daha sık bir biçimde hafıza kaybıyla, uyuşmuşlukla ve hissizlikle suçlanır hale gelmesiyle ilişkili bir paradokstur.² Huyssen’in başka bir eserinde Musil’den aktardığı, “dünyada anıtlardan daha görünmez bir şey yoktur”³ aforizması, bu paradoksun barındırdığı hakikati de çok iyi ifade eder; gündeliğin orta yerini işgal eden nesnelere giderek bir görünmezlik kuşatır.

Huyssen “bellek patlaması” olarak adlandırdığı olgunun ortaya çıkışında medya ve imge doygunu toplumları kuşatan gelip geçiciliğin, bellek kaybı paniğinin ve sair belirsizliklerin rolünü irdeler. Yazar bu çerçevede, müze gibi mekânlarda sergilenen nesnelere yaydığı sahicilik duygusunun bellek yitiminden kaçışa imkân tanıyor olabileceğini öne sürmektedir:

Müze patlamasının kablolu televizyonun metropolü bir uçtan bir uca kuşatmasıyla aynı zamanda ortaya çıkması tesadüf değil: Televizyon programları çeşitlendikçe, farklı bir şeye duyulan gereksinim de o kadar güçlü olur. Ya da görüldüğü kadarıyla öyle. Peki insanların müzede buldukları farklılık ne? Ekrandaki görüntünün her zaman uçup giden gerçekdışılığının aksine sahici deneyime olanak sağlayan müzede nesnenin, yani sergilenmiş sanat yapıtının gerçek fiziksel maddeselliği mi? Bu sorunun tek ve açık bir yanıtı olamaz, çünkü insan kültüründe temsilden önce var olan özgün nesne diye bir şey yoktur.⁴

“Bellek mekânı” dendiğinde akla ilk gelen, müzeler, anıtlar, mezarlıklar ve belki bir ölçüde ibadet yerleri olsa da, kolektif hafızanın en yaygın biçimde görünür hale geldiği mekân aslında, yazı, film, televizyon ya da arşivlemeye izin veren diğer her tür medya ortamıdır. Ancak başta televizyon olmak üzere, medya söz konusu olduğunda, hatırlamanın içerdiği paradoksa yeni bir paradoksal durum eklenir. Bütün bir çağdaş kültürün hafıza kaybıyla, uyuşmuşlukla ve hissizlikle

1 Pierre Nora (2006). *Hafıza Mekânları*, çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost, s.18.

2 Andreas Huyssen (2003). *Presents Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, USA: Stanford University Press, s. 18.

3 Andreas Huyssen (1999). *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Metis, s.178.

4 Huyssen (1999) s.49.

damgalanmasının sorumlusu olarak televizyon bir bellek mekânı olabilir mi? Çağdaş kültürün “bellek yitimi” ile karakterize olduğunu öne süren eleştirilerin çoğalışı ile geçmişe ve belleğe takıntılı yöneliş arasındaki paradoksal ilişkiyi irdeleyen Huyssen, bellek yitimi yaklaşımının istisnasız biçimde bir medya eleştirisi içinden dile geldiğini, oysa tam da basılı yayınlardan televizyona, CD-ROM’lardan internete, aynı medyanın, her zamankinden daha çok bellek olanağı yarattığına da dikkat çeker. Huyssen, bellek patlamasının aynı zamanda unutmaya doğru bir hamle anlamına geldiği yönündeki gözlemleri tartışırken, Freud’un, unutmaya ile hatırlamanın ayrılmaz bir biçimde birbirine bağlandığına, belleğin unutmanın başka türlü bir biçimi ve unutmanın da gizli bir bellek olduğuna ilişkin görüşlerini hatırlatır.⁵

Huyssen için, bellek patlamasının farklı coğrafyalardaki sosyal ve politik sonuçları her ne olursa olsun, bir şey çok açıktır; kişisel hafıza, kuşaktan kuşağa aktarılan hafıza ya da toplumsal hafıza yeni medyanın olağanüstü etkilerinden ayrı ele alınamaz. Çünkü medya bütün bu hafıza biçimlerinin taşıyıcısı haline gelmiştir. Sözelimi Holokost’u ya da herhangi bir tarihsel travmayı, filmlerde, müzelerde ve belgesel dramalarda seyirlik hale getirilme ve metalaştırılma yollarından ayrı bir biçimde, ciddi bir politik veya etik konu olarak düşünme imkânı artık bulunmamaktadır. Üstelik Huyssen’e göre, durmaksızın metalaştırıldığı ve nesneleştirildiği halde, bu metalaştırmanın Holokost’u kaçınılmaz biçimde banalleştireceği de söylenemez. Çünkü meta kültürünün dışında, biz böyle bir uzamı ne kadar arzu edersek edelim, pür bir kültürel uzam yoktur. Huyssen’in bu konudaki temel argümanı, ciddi hafıza ve önemsiz (*trivial*) hafıza ayrımının yapılamayacağıdır; bu ayrım tıpkı tarihçilerin kısa süreli ve öznel olan belleğin karşısına tarihi koymalarına benzer ve bu konudaki problem böyle basitçe çözülemez. Diğer bir deyişle, Holokost müzesini basitçe Disneyleşmiş tema parkları ile yarıştıramayız. Yazara göre bu tür bir kıyaslama, modernist kültürün yüksek/alçak dikotomisini başka bir kılık altında yeniden üretmek anlamına gelecektir. Tıpkı Steven Spielberg’in ticari bir banallik olduğu öne sürülen *Schindler’in Listesi* filmi karşısında, Claude Lanzmann’ın *Shoah* adlı, tanıklıklardan oluşan dokuz saatlik belgesel filmini Holokost belleğinin daha uygun bir temsili olarak gören hararetli tartışmanın açığa vurduğu türden bir dikotomi. Oysa gerçeklik ile onun dilsel ya da imgesel temsili arasındaki kurucu yarılmayı bir kez kabul ettiğimizde, ilkesel olarak, gerçek ve onun hatıraları arasında birçok farklı temsil imkânı olduğu fikrine de açık olmamız gerekir. Öte yandan Huyssen bunun “her yol mubah” anlamına da gelmeyeceğini belirtir. Çünkü temsildeki nitelik sorunu, her vakada ayrı ayrı değerlendirilmesi gereken bir şey olarak baki kalmaktadır. Yazar, semiyotik yarılmanın, ortodoks bir

5 Huyssen (2003) s.17-18.

“doğru temsil” yaklaşımı ile kapatılamayacağını ifade eder. Ona göre, gerçekte, *Schindler’in Listesi* ve Lanzmann’ın Holokost’tan kurtulanların tanıklıklarıyla oluşturduğu görsel arşiv bizi travmatik bellek ile eğlence alanındaki belleği, birbirlerini karşılıklı olarak dışlayan olgular olarak değil, aynı kamusal uzamı işgal eden olgular olarak düşünmeye zorlamaktadır. Çağdaş kültürün temel sorunları tam olarak travmatik bellek ile ticari bellek arasındaki sınıra yerleşmiştir. Çağdaş medya toplumlarının seyirlik hale getirdiği olayların, sadece, soykırımın ve ağır şiddetin tarihsel yükünden kurtulup rahatlatmak için ya da sadece bu tür hatıraları bastırmak için mevcut olduklarını düşünmek çok kolaydır. Huyssen, medyanın toplumsal hafızanın masum bir taşıyıcısı olmadığını ve kendi yapı ve biçimleri içinde hafızayı şekillendirdiğini bilmemize rağmen, yukarıda özetlenen türden kolaycı açıklamalara da prim vermemek gerektiğini vurgulamaktadır.⁶

Geçmişe sadakat ve geçmiş yaşantıların travmatik hatıralarının etik ve politik anlamda “doğru” bir temsil biçimi olup olmadığı konusu, gerek genel anlamda gerekse tıpkı Huyssen’in ifade ettiği gibi, vaka vaka tartışma konusu olmaya devam etmektedir. Üstelik Mithat Sancar’ın, bellek çalışmaları alanındaki önemli isimlerden biri olarak tarihçi Pierre Nora’ya referansla belirttiği üzere, hafıza, yirminci yüzyılın acılı tarihinin karşısında artık sadece geçmişe sadakat nevinden bir arayışın değil, bir hakikat arayışının da konusu olmuştur:

“hakikat”ten ziyade “sadakat”le ilişkili kabul edilen hafıza, Yirminci Yüzyılın uğursuz gelişmelerinin sonucu olarak tarihin hakikatinden daha “hakiki” bir hakikati, yaşananların ve hatıraların hakikatini temsil etme misyonunu yükledi. Oysa bu zamana kadar, bilimsel itibara sahip bir disiplin olarak tarih, hatırlamadan hareketle hatırlamaya karşı bir gelişim seyri izlemişken; hafıza esas itibarıyla bireysel, psikolojik ve aldatici bir şey olarak algılanıyordu. Tarih, “kolektif”in alanını tasvir ederken, hafıza bireysel alana ait bir olgu olarak değerlendiriliyordu. Tarihin tek olduğu kabul edilirken; hafızanın doğası gereği çok yönlü, çoğul olduğuna vurgu yapılıyordu. Kolektif, özgürleştirici hafıza fikri, bu değer tablosunu tam anlamıyla tersine çevirdi. Daha önce hafıza bireylere, tarih ise toplumlara ait bir şey olarak görülürken, şimdi artık toplumların da bir hafızaya sahip oldukları kabul ediliyor.⁷

6 Huyssen (2003) s.17-20.

7 Mithat Sancar (2007). “Geçmişle Yüzleşme: Bir Adalet ve Özgürleşme Sorunu”, *Geçmişin Yükünden Toplumsal Barış ve Demokrasiye Uluslararası Geçmişle Hesaplaşma Konferansı*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Dolapdere Kampüsü (24-25 Şubat). http://old.boell-tr.org/images/cust_files/080311151508.pdf s.15. (Erişim Tarihi: 12.07.2010).

Geçmişle yüzleşmeye ve toplumsal travmaların “adil” bir biçimde hatırlanması gereğine yapılan vurgu, hatırlama ve unutma arasında içsel bağ kuran bir vurgudur. Bu vurgu, “gereğince hatırlanmayan” ya da hatırlanılmasına imkân yaratılmayan hakikatlerin veya bastırılan bir geçmişin unutulamayacağı ve aşılamayacağı varsayımını barındırmaktadır. Hakikatin ortaya çıkarılmasına, geçmiş travmaların “bir daha asla” tekerrür etmemesi için⁸ büyük önem atfedilmektedir. Buradaki sorun tam da bu “gereğince” hatırlamak noktasında düğümlenir. Gereğince hatırlamak ne demektir? Söz konusu olan hatırlamanın sıklığı, mekânı ya da niteliği midir? Eğer dünyada anıtlardan daha az göze çarpan bir şey olmadığı görüşüne biraz olsun katılıyorsak, “gereğince” hatırlamanın, bellek olanağı yaratan mekânla ve hatırlamanın niteliğiyle ilişkili olduğunu da görmezden gelemeyiz.

Bu makalede televizyonun bir bellek mekânı olarak sunduğu potansiyel, toplumsal travmalarla ve yerli televizyon dramasının yakın dönemli bir eğilimi olan “geçmişe dönüş”le ilişkili bir noktadan incelenmektedir. Söz konusu analiz, 13 Ekim 2009 ve 9 Şubat 2010 tarihleri arasında Show TV’de yayınlanan ve on altıncı bölümünü takiben yayından kaldırılan *Bu Kalp Seni Unutur mu?* adlı seriyal⁹ üzerinden gerçekleştirilmektedir. On altı bölümlük seriyalde de esas olarak ilk altı bölüme odaklanılmıştır. Bu bölümler yakın bir döneme kadar televizyon kurmacasının adeta büyük bir tabu olarak gördüğü ve temsil dışı bıraktığı 12 Eylül 1980 darbesinin ve başta Diyarbakır 5 No’lu Cezaevi’nin o dönemki durumu olmak üzere, darbe sonrasındaki baskı ve işkence ortamının anlatıldığı bölümlerdir. Bununla birlikte, ilk altı bölümde kurulan anlamın, hikaye ilerlerken dönüşüp dönüşmediğini ve toplumsal bir travmaya ses vermeyi amaçlayan bu dizide niyet edilmemiş anlamsal kapanmaların gerçekleşip gerçekleşmediğini görebilmek için, dizinin on altı bölümünün tamamı dikkatle incelenmiş ve yorumlamalara dâhil edilmiştir.

Televizyon, Tarih, Travma

Belgesellerden drama-belgesellere, anma ve yıldönümü programlarından tartışma programlarına kadar, hemen her zaman televizyon programcılığının en önemli temalarından biri olan geçmiş, bellek çalışmalarına (*memory studies*) ve

8 Mithat Sancar (2008). *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*, İstanbul: İletişim.

9 Seriyal, ana hikayeyi ve bu hikayenin içerdiği temel ve yan çatışmaları, merak öğesini canlı tutma genel ilkesi çerçevesinde, bir bölümden diğerine aktararak sürdüren ve seri/dizi’den farklı olarak bu asli çatışmayı çözüme ulaştıracak bir kapanmayla son bulması beklenen drama türüdür. *Bu Kalp Seni Unutur mu?* seriyal formunda bir drama olmakla birlikte, makalede bu tür bir ayırım göz ardı edilmiş ve incelenen yapımdan kimi zaman seriyal, kimi zaman da gündelik dildeki kullanıma uygun biçimde “dizi” olarak söz edilmiştir.

popüler kültür alanlarında belleğe dönüşe gösterilen ilgi neticesinde, giderek daha yaygın bir anlatı içeriğini oluşturmaya başlamıştır. Bu nedenle, medya kültürüne ilişkin yakın tarihli çalışmalarda, televizyonun geçmiş algısının kurulmasındaki rolü de önemli tartışma konularından birini oluşturur. Sözgelimi Amy Holdsworth, kayıp zamanın ve kayıp imgelerin yeniden üreticisi olarak televizyonun artan önemine dikkat çekmekte ve aygıtın tarih, bellek ve nostalji ile ilişkisinin araştırılması gerektiğini vurgulamaktadır. Holdsworth'a göre televizyon kültürüne bu tarz bir yaklaşım, araştırma alanını, televizyon belleğinin özgül tarihsel ve ulusal biçimlerini kavramaya ve hatta televizyonun nasıl işlediğini ve neden hâlâ önemli olduğunu anlamaya yardımcı olacak ölçüde genişletebilecektir.¹⁰ Gary R. Edgerton da benzer biçimde, televizyonun, insanların çoğunun tarih hakkında bir şeyler öğrendikleri temel araç, çocuklar ve yetişkinler için geçmişi anlamının bir yolu olarak anlaşılması gerektiğini belirtir. Yazara göre televizyonun kurmacaya da kurmaca olmayan betimlemeleri, milyonlarca insanın geçmişin olaylar ve figürlerine ilişkin düşüncelerini dönüştürmüştür; *Kökler* gibi mini televizyon seriyalleri (1977), *Amistad* (1997) gibi sinema filmleri (ki televizyondan izleyenlerin sayısı sinemada izleyenlerden çoktur) ile *Amerika'daki Afrikalılar* (1998) gibi diziler, insanların köleciliğe ilişkin referans çerçevelerini nasıl derinden etkilediyse, Körfez Savaşı ve savaşla ilgili önemli isimler de televizyon aracılığıyla hatırlanmaktadır.¹¹

Kısacası, televizyonun hafızaya ve dolayısıyla tarihe karşı işlediğini, belleği değil unutkanlığı, tarihi değil kendi akışını yeniden ürettiğini¹² öne süren çalışmalar yanında, televizyon ve bellek ilişkisini, medya temsilinin toplumsal inşa etme ve kültürel belleği şekillendirme yeteneği çerçevesinde değerlendiren birçok çalışma da mevcuttur.¹³ Bu ikinci gruptaki çalışmalar içinde, yine de, daha önce değindiğim Huyssen gibi, televizyonun bir bellek mekânı olarak artık göz ardı edilemeyeceğini öne süren olumlayıcı yaklaşımlar yanında bilhassa toplumsal travmanın temsili söz konusu olduğunda televizyona ilişkin o eski ve bildik güvensizliğin yeniden canlandığını açıkça görebildiğimiz çalışmalar da bulunur. Sözgelimi, "Torture Goes Pop!" başlıklı makalesinde Madelaine Hron, 11 Eylül

10 Amy Holdsworth (2008). *Cinema Journal* 47, No. 3, Spring, s. 142.

11 Gary R. Edgerton (2001). "Introduction", Gary R. Edgerton ve Peter C. Rollins, (der.). *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*, USA: University Press of Kentucky, içinde s.1.

12 Bakınız: Mary Ann Doane (2001). "Information, Crises, Catastrophe", Marcia Landy (der.). *The Historical Film: History and Memory in Media* içinde, New Brunswick: Rutgers UP, s. 269-285; Heath, Stwephen (1990). "Representing Television" Patricia Mellencamp, (der.). *Logics of Television*, Bloomington: Indiana University Press içinde, s. 267-302.

13 Bakınız: Steve Anderson (2001). "History, TV and Popular Memory", Gary R. Edgerton ve Peter C. Rollins, (der.). *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*. USA: University Press of Kentucky içinde, 19-36; Edgerton (2001) ve Huyssen (2003).

saldırıları ve Ebu Garib imgelerinin dolaşıma girmesi sonrasında farklı türdeki filmlerin yanında belgeselerde de işkence görüntülerinin çoğaldığına dikkat çekmektedir. Dahası televizyonun ana-yayın kuşağında da işkence sahneleri patlama derecesinde bir artış yapmıştır.¹⁴ Hron'un televizyon dizilerindeki işkenceden söz ederken, 24 adlı televizyon dizisinde işkencenin meşrulaştırılması ve yüceltilmesinin ordu içinde bile ciddi kaygılar yaratacak bir düzeye ulaştığını belirtmesi gerçekten ilginçtir. Yazarın aktardığına göre, dizi setini ziyaret eden Tuğgeneral Finnegan, dizinin genç askerler üzerindeki olumsuz etkilerinden söz etmiş ve bu çocukların 24'teki sahneleri izledikten sonra kendilerine "işkence yapmak yanlışsa, 24 adlı diziye ne diyeceğiz?" diye sorduğunu, söz konusu dizide işkencenin vatanseverlikle ilişkilendirilmesinin rahatsız edici olduğunu ifade etmiştir. Hron, 24'ün yapımcılarıyla işkence sahnelerine son verilmesi konusunu tartışan Finnegan'ın bu müdahalesinin epeyce gecikmiş bir müdahale olduğunu ifade eder. Çünkü işkence sahneleri *youtube* ve benzeri ortamlarda çok popüler hale gelmiş; dahası Ebu Garib'de görev yapmış eski bir sorgucu, kendisinin ve arkadaşlarının uyguladıkları işkencelerde 24 adlı dizideki işkence sahnelerinden esinlendiklerini beyan etmiştir.¹⁵

Sonuç olarak Hron 11 Eylül sonrasında işkencenin meşrulaştığını, yüceltildiğini ve her şeyden önemlisi popüler kültürde rutinleşerek kök saldığını belirtir. Yazara göre, ekranda yer alan her bir işkence sahnesi, ister reddetsin isterse meşrulaştırın, izleyiciyi işkencenin çok ağır bir insan hakları ihlali olduğu "hakikat"inden giderek daha fazla uzağa çekmekte, duyarsızlaşmaya ve "merhamet bitkini" bir ruh haline sürüklemektedir. Hron, işkencenin hukukun icrasının ya da kahramanlığa doğru dönüşümün bir aracı ya da soruşturmaların zorunlu olmasa da etkili bir parçası gibi temsil edilmesinin, işkencenin olgusal ve kurmaca biçimlerini ayırt etmeyi güçleştireceğini belirtmektedir. Yazar, bu noktada, insan hakları ihlallerinin zaten çok az dikkate değer bulunduğu gerçeğini hatırlatarak durumun vahametine işaret eder.¹⁶

Yukarıda geniş olarak özetlediğim "Torture Goes Pop!" başlıklı inceleme, toplumsal travmaların medyada temsili konusunu kuşatan çetrefil sorunları gündeme getirmektedir. Bu sorunlardan birincisi, dönemden döneme farklılaşmakla birlikte, hemen her zaman temsil alanından dışlanan hikâyelerin ve bir "temsil

14 Hron, Ebeveyn Televizyon Konseyi'nin yaptığı bir inceleme sonucunda, ABD televizyonlarının ana yayım kuşağında 1995-2001 arasında 110 işkence sahnesine yer verilmişken, bu sayının 2002-2005 arasında hızla 620'ye yükseldiğinin anlaşıldığını belirtmektedir. Madelaine Hron (2008). "Torture Goes Pop!", *Peace Review: A Journal of Social Justice*, 20, s.27. DOI: 10.1080/10402650701873684 (Erişim tarihi: 10.08.2010).

15 Hron (2008) s. 30.

16 Hron (2008) s.30.

dışı” konular kümesinin varlığıdır. Temsil alanına dahil olabilecek hikâyeleri ve bu hikâyelerin sınırını koyan iktidar¹⁷ tarafından uygulanan dışlama siyaseti, genel bir dışlayıcı çerçeveye de sahip olmakla birlikte, dışlamanın uygulandığı temsil mekânı bir homojenlik göstermez. Her temsilin uygun bir mekânı ve zamanı vardır.¹⁸ Sözgelimi 12 Eylül darbesi, işkence ve bu bağlamda Diyarbakır Cezaevi; mizah dergilerinde, gazetelerde, sinema filmlerinde ve televizyonun tartışma, sohbet ve—ima düzeyinde de olsa—şov türü komedilerinde (*Olacak O Kadar*) temsil imkânı bulabilmiştir. Ancak, yerli televizyon dramasında bu olguya yer verilmesinin zamanı çok ama çok geç gelebilmiştir. Üstelik de bu konuyu hamasete yer vermeksizin, bu insanlık suçunu sadece “birkaç kötü adam”ın sırtına yüklemeksizin ve işkence suçunun faillerini “derin” bir yerlere gömmeksizin temsil ve hafıza alanına kaydetmeye çalışan ilk yerli dizi *-Bu Kalp Seni Unutur mu?-* yarıda kesilen bir dizi olabilmiştir ancak. Bu “temsil ve dışlama siyaseti” geniş bir araştırmayı hak eden bir konudur. Bu yazı çerçevesinde ifade edilmesi gereken şey, başta televizyon draması olmak üzere, dramatik temsil alanından dışlanan bu hikâyelerin, dışlanmaları kadar temsil alanına dâhil edilmelerinin de sorunlu olmasıdır. İkinci –ve “Torture Goes Pop!” çalışmasının ifade ettiği türden— bir sorun alanı da bu noktada devreyi tamamlar. Söz konusu çalışmada öne sürülen, işkencenin her tür temsilinin işkenceye karşı bir duyarsızlaşma ve “merhamet bitkinliği”ne yol açtığına dair sav, bu hikâyelerin temsil alanına dahil olduklarında neden birçok koldan akademik ya da polemik nitelikli bir eleştiri yağmuruna boğulduğunu da anlamayı kolaylaştırır. *Yazı Tura, Babam ve Oğlum, Eve Dönüş, Nefes* gibi yakın dönemin toplumsal travmalarına eğilen filmlerin, gazetelerden sinema dergilerine, akademik yazılardan televizyon tartışmalarına kadar birçok mecrada, deyim yerindeyse “didik didik” edilmiş olduklarını hatırlayabiliriz. Kısacası televizyon, kolektif hafıza ve hatırlama meselesi söz konusu olduğunda paradoksal sorunlar birbirini izlemektedir. Bu paradokslar yumağı içinden üretilebilecek en kapsayıcı soru, “televizyonun bir hatırlama mekânı olup olamayacağı” sorusudur ki yazının başlarında da yer verdiğim bu genel soruya televizyon dramasıyla ilişkili bir tartışma yürütmek üzere yeniden dönmenin de vaktidir.

17 Buradaki iktidar kavramı siyasal, sektörel, toplumsal ve finansal bir eklemlenme ilişkisi olarak anlaşılmalıdır.

18 Makalede incelenen seriyalin yayınlanmasına yakın bir dönemde Çayan Demirel yönetimindeki bağımsız bir belgesel film ekibinin uzun zamandır çalışmalarını sürdürdüğü *5 Nolu Cezaevi* adlı bir belgesel film de tamamlanmış, festivaller ve özel gösterimlerde dolaşıma girmiştir. Bu belgesel çerçevesinde 100’e yakın tanıkla görüşülmüş ve bu tanıklıklardan 40 kadarına belgeselde yer verilmiştir. Bu konuda değinilmesi gereken diğer bir gelişme ise 6 Eylül 2010 tarihinde TRT Haber’de yayınlanan *Büyük Takip* adlı programda Diyarbakır 5 No’lu Cezaevi’nin konu edilmesi ve darbe sonrası dönemde cezaevinde bulunanlarla yapılan röportajlara yer verilmesidir.

Yukarıdaki soru elbette, genel anlamda, televizyonun bir aygıt olarak kendine özgü ve taşıdığı “mesaj”a nüfuz eden —bu bağlamda da Benjamin ve Adorno’dan Mc Luhan’a, Williams’tan Jameson ve Derrida’ya kadar izlenebilecek bir tartışma içinden yaklaşabileceğimiz— özellikleriyle ilişkilidir. Adorno ve Benjamin bakımından bu sorunsal, kültürün endüstriyel yeniden üretimi dünyasında, “yeni medya”nın özgürleşimci ve demokratik potansiyeliyle ilişkilidir. Frederick Jameson’a göre mesele, postmodern kültürde televizyon ve diğer görsel medyanın giderek artan bir biçimde “gerçekdışlaşmış/derealized” bir mevcudiyet, kimlik ve tarih duygusunu besliyor olması meselesidir (ki bu görüş televizyon ve bellek ilişkisine kötümser bir perspektiften bakan çalışmaları da derinden etkilemiştir).¹⁹ Jacques Derrida’nın arşivlemeye ilişkin tezleri, televizyonun bellek yeteneğiyle ilişkili bir derdimiz olduğuna göre, bu konu çerçevesinde izlenebilecek yeni bir düşünce hattı açar: “Arşivin arşivlenmesinin teknik yapısı, arşivlenebilen içeriğin yapısını da belirler, hatta bu içerik daha ortaya çıktığı noktada ve gelecekle olan ilişkileri bakımından.”²⁰

Yazının başında da değindiğim ve televizyona “hatırlama” imkânı bağlamında sınırlar koyduğu öne sürülen özellikler şöyle sıralanabilir: Televizyonun kullandığı her saliselik zamana nüfuz etmiş olan ticarilik, aynı anda onlarca hikâyeden birini seçmeye izin veren çok-kanallılık ve rekabetçilik, anlatının parçalı ve ertelemeci yapısı, uzatma eğilimi ve bu eğilimin getirdiği ciddiyet kaybı, gündelik hayatın arka planında akıp duran televizyona izleyicinin göstereceği dikkatin zayıf olduğunu varsayan basitleştirilmiş bir olay-örgücülük, en çok izleyici orada ikamet ettiği için fazla sapılmaması tercih edilen politik orta-yolculuk. Dolayısıyla, sözü edilen bu genel sınırlılıkların “bir bellek mekânı olarak” aracı nasıl sınırlandırıyor olabileceği tartışmasını şimdilik paranteze almak ve *Bu Kalp Seni Unutur mu?* adlı dizi örneği üzerinden, seriyal formunun sağladığı ve bu argümantasyona direnen bellek olanaklarına giriş yapmak daha anlamlı olabilir.

Geçmiş Zaman Seriyalleri

Televizyon seriyalinin geçmişin sayfalarını aralaması kuşkusuz *Bu Kalp seni Unutur mu?* ile başlamamıştır. Türkiye’de televizyonun daha ilk yıllarından başlayarak gerek TRT’de, gerekse ticari yayıncılık döneminde belirli bir “geçmiş dönem”in anlatısına zaman zaman yer verilmiş olduğu söylenebilir. Kurgusal nitelikte ve daha çok bireysel öyküler üzerinden bir dönemin gündelik hayatını ve halet-i ruhiyesini anlatan *Aşk-ı Memnu*, *Kıralık Konak*, *Üç İstanbul* gibi dizilerin yanında, belirli bir tarihsel kesitin sosyopolitik hayatının televizyon draması

19 Anderson (2001) s. 20.

20 Aktaran Halil Nalçaoğlu (2009) s.10.

aracılığıyla yeniden canlandırılması da çok yeni bir anlatı denemesi değildir. Bugay Yapım tarafından üretilen ve Star televizyonunda 1996-1997 yıllarında on bölüm halinde yayınlanan *Oğlum Adam Olacak*, o döneme kadar olan son elli yıllık toplumsal tarihin önemli olaylarının siyasi komedi türü içinden anlatıldığı bir diziydi. Daha yakın bir zamanda ise *Çemberimde Gül Oya*, *Hatırla Sevgili* ve *Bu Kalp Seni Unutur mu?* adlı üç ayrı dizi projesi ile yakın dönemin siyasi tarihi 1950’li yılların sonlarından başlayarak, 2000’li yıllara kadar dramatik yeniden canlandırmanın konusu olmuştur.²¹ Yine aynı dönemde bu dizilerin gördüğü ilgi edebiyat uyarlamalarına da sirayet etmiş; Reşat Nuri Güntekin (*Yaprak Dökümü*) Halit Ziya Uşaklıgil (*Aşk Memnu*), Orhan Kemal (*Hanımın Çiftliği*) ve Vedat Türkali (*Fatma Gül’ün Suçu Ne?*) gibi yerli edebiyatın önemli isimlerinin eserlerinden yapılan (ve kimisi ikinci çevrim olan) uyarlamalar, televizyon ekranlarında yeniden yer almaya başlamıştır.

Çemberimde Gül Oya (Çağan Irmak), *Hatırla Sevgili* ve *Bu Kalp Seni Unutur mu?* (Tomris Giritlioğlu’nun projeleri), bu yazı bakımından biraz daha yakından bakılması gereken örneklerdir. Sinema ve televizyon dünyasının iki ayrı ve önemli ismi tarafından 2004 yılından başlayarak ekrana taşınan bu projeler, ilginç bir biçimde, tam olarak bir devamlılık değilse de bir bütünlük oluşturmuştur. Belgesel-drama olarak aşına olduğumuz bir formatı neredeyse tersinden kuran bu diziler; yaşanmış olaylar, gerçek isimler ve “belge”lerin yardımıyla, son altmış yılın önemli tarihsel ve toplumsal meselelerine tanıklık etmeye çalışmıştır. Bu tanıklık çabası elbette tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu dizilerin konularını kısaca hatırlamak *Bu Kalp seni Unutur mu?* adlı diziyi, yerli dizilerin geçmişe dönüşü bağlamında değerlendirmek bakımından gerekli görünüyör.

Hatırla Sevgili Türkiye’nin siyasi tarihini 1950’li yılların ikinci yarısından itibaren izlemeye çalışmıştır. Dizinin temel çatışması, siyasi görüş farklılıkları nedeniyle ilişkileri bozulmuş eski iki arkadaş olan Şevket Gürsoy ve Rıza Ünsal’ın çocuklarının birbirlerine aşık olması ve bu aşkın, aileleri, dönemin siyasi atmosferi ve olayların akışı yüzünden engellenmesidir. CHP’li savcı Şevket’in

21 Çağan Irmak’ın yönettiği *Çemberimde Gül Oya* 2004 yılında Kanal D’de yayınlandı. Tomris Giritlioğlu’nun proje tasarımını yaptığı *Hatırla Sevgili*’yi ise Ümmü Burhan yönetti ve dizi 2006-2008 yılları arasında ATV’de yayınlandı. *Bu Kalp Seni Unutur mu?* adlı dizinin proje tasarımcısı da yine Tomris Giritlioğlu’ydu. Dizinin yönetmenliğini Aydın Bulut yaptı. Yapım şirketi Asis Yapım’dı. Dizinin senaryosu, Nilgün Öneş tarafından; öykü ve tretman ise Mümtazer Türköne, Leyle Olça, Defne Sandalcı, Hülya Işıkkurt, Meltem Öneş tarafından yazıldı. Dizinin danışma ekibinde Murat Belge, Ertuğrul Kürkçü, Fehmi Kuru, Tuğrul Eryılmaz, Yasin Aktay, Ferhat Kentel ve Prof. Dr. Tarık Yılmaz gibi isimler yer aldı. Bu örneklerle hikaye anlamında kısmi bir paralellik gösteren bir diğer dizi de yine geriye dönüşlerle ’70’li yılları anlatan ve Mustafa Altıoklar’ın yönettiği *Kelebek Çıkmazı* (2007) dizisidir. Ancak *Kelebek Çıkmazı* çok kısa ömürlü olmuş ve kayda değer bir başarı gösterememiştir.

oğlu olan Ahmet ile Demokrat Parti milletvekili Rıza'nın kızı Yasemin hem özel hem de kamusal alanda daha en başından köşeye sıkıştırılmış bir aşk için mücadele verirken, dönemin siyasî olayları, bu iki ana karakter ve onların aileleri ve çevreleriyle ilişkilendirilmiş bir biçimde hikâye evrenini oluşturmuştur. Dizi, öncesi ve sonrasıyla 27 Mayıs darbesini ve Adnan Menderes'in idam edilmesini bu tarz bir kişiselleştirme eşliğinde anlatmış; 1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarındaki öğrenci hareketlerine ve 12 Mart darbesine yer vermiştir. Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının yaşadıkları olaylar ve “Denizlerin idamı” gibi dönemin birçok önemli toplumsal meselesi hikâyenin arka planını oluşturmuştur. Nihai olarak darbe süreci ve 12 Eylül'ün anlatıldığı dizi, Erdal Eren'in idam edilmesine de yer vererek 68. bölümde sona ermiştir. Diziyile ilişkili olarak medyada yer alan ve bu popüler anlatım tarzının tetiklediği tartışmalar, adı böyle konulmamış olsa da, “televizyonun bir bellek mekânı olarak itibarı” etrafında dönen tartışmalardır. Örneğin 23 Eylül 1969'da polis tarafından arkadan kurşunlanarak öldürülen ODTÜ öğrencisi Taylan Özgür'ün vurulmasının gösterildiği bölüme, Özgür'ün ablası Hale Özgür Kıyıcı oldukça sert bir tepki göstermiştir. Kardeşinin dosyasını takip etmekten hiç vazgeçmeyen Hale Özgür, yaptığı açıklamada, kardeşinin uydurma bir aşk hikâyesine garnitür olarak kullanıldığını öne sürmüştür:

Bunlar eli silahlı-külahlı çocuklardı, su testisi suyolunda kırıldı mı demeye getiriyorsunuz? O dönemdeki devrimci gençler, Taylan Özgür'ün öldürülmesinin ardından meşru müdafaa için silahlanmaya başladılar. Kardeşim dizide gösterildiği gibi İstanbul Üniversitesi'nin bahçesinde öldürülmedi. Yaralı halde Kumkapı Toplum Polisi Karargâhı'nda 2,5 saat dövülerek tutuldu. Danışmanlarınızdan Fahri Aral'ın savcılıkta tanıyıp da mahkemede tanımadığını söyleyerek yargılanan kişinin beraatına neden olduğunu sağır sultan bile duydu.²²

*Radikal Gazetesi'*nde yer alan haberde, bu açıklama üzerine, *Hatırla Sevgili* dizisinin yapımcısı Tomris Giritlioğlu ve dizinin danışmanı Fahri Aral'la görüşmeler yapıldığı belirtilmektedir. Aral, 31. bölümünden sonra diziyeye danışmanlık yapmadığını söylemiş ve beyanını değiştirerek yargılanan kişinin beraatına neden olduğu iddiasının yanlış olduğunu ifade etmiştir. Adı geçen gazete, dizinin yapımcısı Tomris Giritlioğlu'nun konuya ilişkin açıklamalarını ise aşağıdaki gibi özetlemektedir:

...dizinin 68'li lere bir saygı duruşu olduğunu, Taylan Özgür'ün

22 “Hatırla Sevgili'ye Taylan Özgür İtirazı”, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=237168> (Erişim tarihi: 9.8.2010).

vurulma sahnesini gözyaşları içinde çektiklerini ancak yaşananları 90 dakikada birebir aktarmanın mümkün olmadığını söyledi. Diziyi, o dönemi yaşamış kişilerin danışmanlığında çektiklerini söyleyen Tomris Giritlioğlu, şu sözlerle devam etti: “O sahne tamamen Taylan Özgür’e saygıyla yapılan, katledilişini kınayan bir sahnedir. Bir sonraki bölümde Necmettin Giritlioğlu’nun öldürülüşünü yapacağız, kendisi kayınbiraderim. Orada da olanları yüzde 100 gösteremem, süre yetmez. Olayları kahramanlarımızla ilişkilendirerek veriyoruz ama evet, *Hatırla Sevgili* bir aşk dizisi, belgesel değil.

Hale Özgür örneğinde olduğu gibi, *Hatırla Sevgili*’nin toplumsal alt-üst oluşların travmatik sonuçlarını ilk elden deneyimleyen ve kayıp yaşamış olanlar bakımından problemlili bulunmasının çok anlaşılır bir tarafı vardır. Bu tam da Tomris Giritlioğlu’nun son cümlesinde altını çizdiği bilginin, yani bunun bir aşk dizisi olduğu bilgisinin, birinin öz kardeşinin adı sanıyla ve vurulup öldürülmesiyle hikâyeye dahil olma anında un ufak olması, diğer her şey silinerek bu çıplak hakikatle baş başa kalınmasıyla ilişkilidir. Burada, televizyonun geçmiş anlatısına yöneltilen hakikate vefa talebi, kurmaca bir aşk acısı kadar, toplum olarak anılan “hayali cemaatin” kolektif acısını da özneliği ve kişiselliğiyle boydan boya aşan bambaşka bir acıdan yükselmektedir. Böyle bir kaybın acısını sadece televizyonun değil, hiçbir bellek mekânının gereğince kayda geçemeyeceği, hatırlayamayacağı açıktır. Yine de söz konusu dizinin sadece anlattığı aşk hikâyesi ile değil, geçmişe vefa anlamında da (anlatıda yer alan kayıplarla birincil dereceden yakınlık içinde olanların itirazlarının haklılığı teslim edilerek bir yana ayrıldığında) beğeni toplamış bir televizyon yapımı olduğunu belirtmek gerekir.

Bu dizilerden bir diğeri olan ve esasen *Hatırla Sevgili*’den önce yayınlanan *Çemberimde Gül Oya*’yı ise Çağan Irmak yönetmiştir.²³ Dizi 40 bölümden oluşmuş ve ’70’li yılların çatışmalı siyasi ortamına bir tercih yaparak değil fakat kendini karmaşanın ortasında bularak dâhil olmuş Yurdanur isimli genç bir kadın karakterin hikâyesi ile başlamıştır. Sağ ya da sol politik çevrelerden uzak bir hayat sürmüş olan Yurdanur, yaşanan olaylar sırasında bir kaza kurşunuyla en yakın arkadaşını kaybetmiştir. Çıkan büyük kargaşa sırasında, Mehmet adında, sol bir örgüte mensup bir genç adam ona yardım elini uzatmıştır. Yurdanur daha sonra Mehmet’le evlenecek ve Feriha isimli bir kız çocukları olacaktır. Yurdanur ve Mehmet arasındaki büyük aşk da aile engeline çarpacak ve Yurdanur’un “burjuva” annesi ile sağ görüşlü babası bu ilişkinin karşısına dikilecektir. Feriha ve Mehmet’in bir odasını kiralayarak yerleştikleri Madam Niki’nin konağı, toplumun farklı katmanlarından ve farklı hayat deneyimleri içinden birçok insanı bir araya

23 Irmak bu diziden hemen sonra yine 12 Eylül 1980 darbesinin yol açtığı bireysel bir travmayı anlatan bir sinema filmi de (*Babam ve Oğlum*-2005) yapmıştır.

getiren bir mekândır; Atatürk'ün öldüğüne inanmayan Egeli Gazi Dede ve ailesi, Urfa'dan göçle gelmiş Sultan ve ailesi, pavyonda çalışan Canan Cansev ve dostu Selo ile Madam Niki. *Çemberimde Gül Oya* adlı dizi de *Bu Kalp Seni Unutur mu* gibi “geçmiş içinde geçmiş” anlatısı kurmaktadır; artık yaşlanmış olan Yurdanur, kızı Feriha'nın hazırlamakta olduğu '70'li yılların “kayıp gençliğini” anlatan bir yazı dizisine yardımcı olmak için anılarını anlatmakta ve hikâye “bugün” ile “dün” arasında gidip gelerek ilerlemektedir. Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum* adlı sinema filmi çokça yerilmiş olduğu halde, aynı dönemi anlatan *Çemberimde Gül Oya* adlı dizisi genellikle övgüyle karşılanmıştır. Diziye travmatik bir geçmişi “namusuyla ekrana taşıdığı” ve bu anlamda da televizyonun bir bellek mekânı olabileceğine dair umut yarattığı için önem atfedilmiştir:

70 sonlarından başlayarak Türkiye'nin 80 dönemi panoramasını şimdiye kadar hiçbir yönetmenin kotaramadığı kadar nefis çizer. Hatta ilk başlarda izlenmeyeceği düşünülen dizi toplumsal yaralarımızdan 12 Eylül'e öyle dokunur ki, o günleri yaşayanlar da yaşamayanlar da ekrana yapışır. Tabii ki arada “hızlı solcular”ın “böyle de olur mu?” tacizine maruz kalır Irmak, ama kullandığı müzikler mi, yoksa aralarda 70'li yılların Yeşilçam'ına yaptığı göndermeler mi veya 70'li yılların inançları mı, yoksa 80'de birçok insanın yaşadığı ama yok sayılmak üzere anlaşılmış işkenceyi düpedüz bir televizyon kanalında gösterecek kadar cesaretli olması mı ya da son derece samimi bir ruh haliyle anlattığı için mi bilinmez, dizi asla izleyicisi ile bağını koparmaz. (...) Çağan Irmak ister beğenin ister beğenmeyin, o herkes televizyonu yerlere vurup belini kırarken, televizyonda da “ahlâklı işler yapılacağını” iddia etmekle kalmıyor ve yapıyor.²⁴

Hatırla Sevgili adlı dizinin sonlandığı noktadan başlayarak, bu dizi ile karakterler ve öyküleri bağlamında değilse de Türkiye'nin yakın döneminin sosyopolitik ve sosyokültürel hikâyesini anlatma bağlamında kronolojik devamlılık içeren *Bu Kalp Seni Unutur mu?* adlı dizinin konusu ise, 12 Eylül darbesi ve sonrasında yaşananlardır.²⁵ Dizinin hikâyesi 12 Eylül 1980 darbesinin

24 Nazan Özcan, “Hikaye Anlatmayı Seven Adam”,

http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=5291, (Erişim tarihi: 17.8.2010).

25 Dizinin sanki bir belgeselin başlamakta olduğu izlenimi veren bir açılış jeneriği vardır: Çalışmakta olan bir film makinesinden filmin adı sinema perdesine yansır; Türkiye'nin 80'li ve 90'lı yıllarından çeşitli arşiv görüntüleri ve bunların arasına yerleştirilmiş dizinin kurmaca sahneleri ardı ardına akarken, arka planda postal sesleri duyulur. Hemen sonra dizinin jenerik müziği olarak kullanılan Fikret Kızılok'un *Bu Kalp Seni Unutur mu?* şarkısı başlar. Akan görüntüler arasında, Bülent Ecevit ile Demirel çiftinin-darbe sonrasında götürüldükleri Gelibolu Hamzaköy askeri tesislerinde alındığını tahmin ettiğim-görüntüleri; Kenan Evren'in diğer bir MGK üyesi ile gülüp konuşurken alınmış bir görüntüsü; Necmettin Erbakan ve Alparslan

bir hafta sonrasında başlar ve olayların anlatımının 2002 yılında AKP'nin iktidara gelme sürecine kadar devam ettirilmesi planlanır. Ancak daha önce de belirtildiği gibi bu plan gerçekleştirilemeden dizi yayından kaldırılır. Hikâye, dizinin ana karakteri Cemile'nin psikoterapi seanslarında anlattığı travmatik yaşam öyküsünü izleyen bir "geçmiş" anlatısı olarak kurulmuştur. Fransa'ya yerleşmek zorunda kalmış sosyalist bir babanın kızları olan Cemile ve Yıldız, onların eşleri Yalçın ve Hüseyin, anne Semiha Hanım ve önemli bir gazetenin yazı işleri müdürü olan ikinci eşi Haldun Tütüncü dizinin "çekirdek aile"sinin üyeleridir. Semiha Hanım'ın sürdürmeye çalıştığı rahat ve sakin yaşam, dönemin siyasi atmosferi, kızlarının bireysel ve sosyal hayatlarındaki çalkantılar ve özellikle Yıldız'ın 12 Eylül darbesinin gözaltı, tutuklama ve işkence gibi her türden zulmüne hemen darbeyi takip eden günlerde maruz kalması ile sürekli kesintiye uğramaktadır. Semiha Hanım siyasi iktidarla yakın işbirliği içindeki kocası Haldun ve kızları arasında sıkışıp kalmaktadır. Cemile'nin bir tesadüf sonucu tanıştığı örgüt üyesi, sosyalist ve Kürt bir genç adam olan Sinan'la birlikte, hikâyenin ana karakterleri tamamlanır. Cemile ve Yıldız'ın "burjuva" arkadaşları olarak Gülümsün ve Engin de hikâyenin önemli karakterleri arasındadır. Her ne kadar Cemile ve özellikle Yıldız'ın zaman içinde bu çiftle aralarında dünya görüşü ve hayat pratiği bakımından farklılıklar ortaya çıkmışsa da, çocukluk yıllarından gelen derin bir sevgi bu arkadaşlığın sürmesinde etkili olmuştur. Üstelik Gülümsün ve Engin 12 Eylül zulmüne arkadaşlarının deneyimleri üzerinden tanık oldukça yavaş yavaş değişmeye de başlarlar. Cemile, Yalçın, Gülümsün, Engin ve bazen Yıldız, Kalamış'ta Engin'in ailesine ait, "ortak ev" olarak adlandırdıkları müstakil bir evi birlikte kullanır ve zaman zaman burada toplanarak hoşça vakit geçirmeye çalışırlar. Cemile kocası Yalçın'ın şiddetine maruz kaldığı bir gece, evini terk edip kendi başına kalmak için "ortak ev"e gitmiş ve polis takibinden kaçarak oraya sığınmış olan, Engin'in Galatasaray lisesinden arkadaşı Sinan'la da ilk kez böyle karşılaşmıştır. Cemile kocasından ve diğer arkadaşlarından çok farklı olduğunu hissettiği Sinan'la burada sabaha kadar sohbet etmiş ve daha sonra Sinan'ın yakalandığını tesadüfen öğrendiği günlerde de, başta yayıncı Hasan olmak üzere Sinan'ın ait olduğu sol çevrelerle irtibata geçerek ona yardımcı olmaya çalışmıştır. Önceleri Haldun Tütüncü'nün gazetesinde çalışırken, daha sonra anlaşmazlığa düşen foto muhabiri Kerim de, Cemile ve Yıldız gibi zaman içinde yayıncı Hasan'ın etrafında toplanan ve onunla birlikte çalışmaya başlayan ana karakterlerden biridir. Dizide, bu birinci halka içinde yer almamakla birlikte, oldukça önemli olan bir diğer karakter de, kendine "son bağımsız Türk devletini Sovyet işgalinden korumak" gibi bir misyon tanımlamış bir grup ülkücü gencin

Türkeş'in darbe öncesi günlerden görüntüleri; Cannes'da ödülünü alan Yılmaz Güney; Adile Naşit'in görüntüsü; mitingler; ölüm oruçları; sokak çatışmaları ve son olarak 1999 depreminin arşiv görüntüleri vardır.

lideri pozisyonundaki Kürşat'tır. Foto muhabiri ve sosyalist Kerim ile "faşist" çete reisi Kürşat'ın aslında öz-kardeş oldukları da dizinin ilerleyen bölümlerinde anlaşılacaktır. Dönemin politik kargaşasına bulaşmadan "kendi halinde" bir hayat sürdürmeleri gerektiğine inanan kocası Yalçın'la yaşayıp giden Cemile; özellikle sosyalist mücadelenin faal üyelerinden biri olan kız kardeşi Yıldız ile eniştesi Hüseyin'in darbe sonrasındaki aranma ve tutuklanma süreçlerinde kendini bir "direniş" ve dayanışma ağı içinde bulmuş ve Sinan'la tanışması bu ilişkilerin iyiden iyiye pekişmesine yol açmıştır. Üvey babasının yazı işleri müdürü olduğu gazete için çizgi-bantlar üreten bir karikatürist olan Cemile, zaman içinde buradan ayrılacak ve bu özelyeteneğini Diyarbakır Cezaevi'ndeki akıl dışı işkence vakalarını Avrupa kamuoyuna duyurmak üzere kullanacak ölçüde politikleşecektir. Sonuç olarak, giriş jeneriğinden başlayarak, çok miktarda görsel-arşiv malzemesini de kullanarak 12 Eylül darbesini ve darbe sonrasını hikâyenin merkezi konusu yapan dizide, olay-örgüleştirme, Cemile'nin hayat hikâyesini takip etmektedir. Evli ve bir çocuklu Cemile, Sinan'a âşık olmuştur; ülkeyi baştanbaşa kuşatan puslu hava gibi, basınç ve hüznü dolu, zor bir aşk hikâyesi olacaktır bu.

Dizi bu temel çatışma ekseninde ilerlerken, Muzaffer ve İlhan Erdost'un, evlerinde, kendi yayınevleri tarafından yayımlanmış Engels'in *Doğanın Diyalektiği* kitabının birden fazla kopyasını bulundurmaktan tutuklanmaları, dağıtım yasaklanmamış olduğu halde bu kitap nedeniyle sorgulanmaları ve İlhan Erdost'un sorguda öldürülmesi gibi darbe sonrası yaşanan olaylar yukarıda tanımlanan ana karakterlerin hikâyelerinin içine yerleştirilmiştir. Bunun gibi darbe sonrası dönemin infaz edilen ilk idam cezaları (Necdet Adalı ve Mustafa Pehlivanoglu)²⁶ ve bu infazların anlamı gibi konular da dizideki ilişkiler kapsamında değinilen ve yorumlanan konular arasındadır. Süleyman Demirel, Bülent Ecevit, Necmettin Erbakan, Alparslan Türkeş gibi siyasi liderler ve Muhsin Yazıcıoğlu gibi ülkücü kadrolar da dizide dönemin ruhunu ve önemli siyasi çatışmalarını değerlendirmek üzere zikredilen isimler arasındadır. Bu anlamda, *Bu Kalp Seni Unutur mu?* '80'li ve '90'lı yılların kurmaca bir anlatı içinden dile gelen tarih yazımı gibidir.

Özetle söylenirse, geçmişî hatırlamaya yönelik televizyon dramasının politik bir formunu oluşturan bu seriyaller, süregiden bir tartışmanın tam da ortasına düşer: Yerli televizyon draması pek de itibarlı bulunmayan siciliyle ve de zaten "eksiksiz hatırlayamayacağına" göre, toplumsal travmaya dokunma cüretini

26 Kurtuluş Hareketi lise kanadından Dev-Lis'li 22 yaşındaki Necdet Adalı ile yine 22 yaşında olan ülkücü Mustafa Pehlivanoglu darbe öncesinde hüküm giymişlerdi; cezaları, darbeyi takip eden çok kısa bir süre sonra, 7 Ekim 1980'de, birkaç saat arayla infaz edildi. Dizide yer alan bir sahnede, Pehlivanoglu'nun idamının, bir sağ'dan bir sol'dan idam ederek bir denge sağlandığı izlenimi vermek üzere gerçekleştirildiği ifade edilmekteydi ki bu darbe döneminde de yaygın olarak paylaşılan bir kanaatti.

göstermeli midir? Söz konusu tartışma, *Bu Kalp Seni Unutur mu* adlı seriyalin orta yerinden kesilerek “yarım bırakılması” nedeniyle, biraz durup düşünmeyi gerektiren yeni bir konuyu da gündeme getirir.

Yarım Kalan Bir Hatırlama ya da Temsil Edilemezlik

...travmatik deneyimler ne tamamen unutulabilme ne de bütünüyle hatırlanabilmeleriyle ayırt edilirler. Travmayı böylesine hazmedilemez ve hafızayı böylesine saplantılı kılan şey, tam da eksiksiz hatırlama ya da büsbütün unutmada önündeki bu engel ve etraflıca anlamak uğruna bu sonu gelmez arayıştır.²⁷

Hatırlama ile unutmaya bu denli içsel bir birlik sergiliyorsa, hatırlama çabasının kesintiye uğratılması da ironik bir karakter kazanır. Kesintiye uğrayan hatırlama mıdır yoksa unutmaya mı? Eğer yarıda kalan “hatırlama” ise unutmaya uğruşmuş olanın kalın çizgilerle altı çizilmiş demektir. Kesintiye uğratılan “unutmaya” ise münasip bir kapanma anının esirgendiği bir “geçmiş,” olanca ağırlığıyla hatırlanmaya ve bugünüme musallat olmaya devam edecektir. On altıncı bölümünde ve geçmiş kurgulayan olay örgüsünün henüz kapanmaya yakın durmadığı bir aşamada, birdenbire temsil dışına itilen *Bu Kalp Seni Unutur mu?* adlı diziyi yine de yakından bakmaya değer kılan tam da bu kesintiye uğratılmış olma halidir. İster dizinin yayıncılarının öne sürdükleri yeterince reyting almıyor olma gerekçesiyle, ister “devlet gözetimi altında” köpeklere selama durdurulan mahkûmları hatırlama (t) mayaya cüret eden politik duruşu nedeniyle olsun, bu kesintinin kendisi, televizyonun tedirgin edici bir bellek mekânı olabileceğinin de kanıtı değil midir?

Bununla birlikte bu soruyu kolayca yanıtlamak yerine, söz konusu diziyi ilişkili olarak, yani Huysen’in önerdiği gibi “vaka bazında” düşünerek, televizyonun bir bellek mekânı olarak zafiyetini ve üstünlüklerini görmeye çalışmak gerekir. Bu basit bir iş de değildir; çünkü en başta böyle bir amacı gerçekleştirmek için “estetik” terimleriyle düşünmenin güçlüğü ile çarpışmak gerekecektir. Toplumsal bir travmayı toplumsal bir hafızada yeniden canlandırma çabasını “estetik” sorunsalı etrafında irdelemek, enikonu etik bir problem olarak çoktan ortaya konmuştur: Adorno’nun Auschwitz’den sonra şiir yazmanın barbarlık olduğunu söylerken altını çizdiği türden bir etik problem. Adorno’nun, Holokost’la ilgili “temsil edilemezlik (*unrepresentation*)” argümanlarına kaynaklık etmiş olan bu hükmünü tartışan Longford, bu bakış açısının, Holokost’u, tarihsel bir “tekillik,” -adeta, kendinden önce mevcut olan ya da kendinden bağımsız olarak mevcut olmaya çalışan bir yolla formüle edilmiş her tepkiyi içine çeken bir kara delik

²⁷ Antonius C. G. M. Robben (2005). “How Traumatized Societies Remember: The aftermath of Argentina’s Dirty War”, *Cultural Critique*, 59, Winter, s.122.

gibi- bir benzersizlik olarak değerlendirdiğini ifade eder.²⁸ Longford bu tür radikal bir kısıtlamanın sadece Holokost'a hitap eden sanatın değil, estetikten yararlanma yollarını tüketerek, tümünden sanatın olanaklılık koşullarını değiştirdiğini öne sürer.²⁹ Nitekim Longford, Lanzmann'ın *Shoah* filmi üzerine 1990'da Yale Üniversitesi'nde gerçekleştirilen ünlü konferansta filmin "minimalist estetiği"nden söz eden bir katılımcıya "Estetik mi dediniz? Bu ne cüret? Estetikten söz etmeye nasıl cüret edersiniz?" diyerek öfkeyle çıkıştığından söz eder.³⁰ Bununla birlikte Longford, Lanzman'ın dokuz saatlik bir film yaptıktan sonra estetik ya da biçim meselesiyle ilgili sorulara kızgınlık göstermesinin, kendisinin de biçim ve içerik üzerine uzun tartışmalar yapmış bir yönetmen olduğu hatırlanırsa, ilginç olduğunu da belirtir. Longford'a göre Lanzmann, *Shoah*'a ilişkin estetik ilgiyi etik bir düzleme taşımaya çalışmaktadır. Bu çerçevede benzer bir "kutsallaştırma" eleştirisi Ulus Baker'in *Shoah*'la ilgili tartışmasında da mevcuttur. Baker, Lanzmann'ın, adeta belgeselin ötesine geçerek "kendinde belge" olmaya adanmış filmi *Shoah* ile ilişkili tutumu kadar, *Shoah* filminde kendileriyle röportaj yapılan insanları saplantılı bir biçimde konuşmaya zorlayan tutumunu da bizlere dayatılan bir "imajlar rejimi"nin devamı olarak okur:

Bir saplantı nedir? Lanzmann 'ın Shoah ve film deneyimleri hakkında verdiği "yazılı" ya da "sözlü" beyanlar epeyce tartışmalıdır ve birçok kez suçlanmıştır: öncelikle "filmine" "saplantı" ile yaklaşmaktadır, geriye "belgeleri" hatta "izleri" olmaksızın kalan tarihin en büyük "olayı" Holokost'a dair olduğundan ötürü onu Nihaî Film olarak adlandırır. Ne var ki, Lanzmann filminin gerçekten mükemmel "son söz" olmasını istemiştir –ve hatta eğer bir imha kampında neler olduğunu kanıtlayan "gerçek bir belge" bulmuş olsa, "onu o anda yok edebilecektir."³¹

Yeniden Longford'un Holokost'la ilişkili tartışmasına dönecek olursak; yazarın irdelediği temel bir meselenin de filmsel temsil ve "tür" bağlamında olduğunu eklemek önemlidir. Çünkü Holokost'un "temsiledilemezliği"ni ima eden yaklaşımlar, aynı zamanda Holokost'un türsel uzlaşımlar içinden ele alınmazlığı yönündeki bir uzlaşımı da ifade etmektedir. Türsel uzlaşımların, her şeyden önce, kültür ürünlerinin üretimini tıpkı meta üretimi gibi standardize etmesiyle ilişkilidir bu. Türsel temsile direnmek, travmanın ticarileşmesine ve seyirlik hale

28 Barry Longford (1999). "You Cannot Look at This: Thresholds of Unrepresentability in Holocaust Film" *The Journal of Holocaust Education*, C.8, S.3, s.26-27.

29 Longford (1999) s.27.

30 Longford (1999) s.28.

31 Ulus Baker (2010). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*, İstanbul: Birikim Yayınları. s.297.

gelmesine direnmektir. Bu noktada Longford, Holokost üzerine yapılan filmlerin kendilerinin adeta bir tür oluşturduklarını ve “Holokost filmleri” olarak anılan bir filmler kümesinin varlığını hatırlatarak, başka bir tartışmaya giriş yapar.³² Bu tartışmanın önemi elbette, televizyonun sunduğu bir 12 Eylül anlatısı olarak *Bu Kalp Seni Unutur mu?* adlı diziyi anlama çabasına ışık tutmasıyla ilişkilidir.

Her ne kadar “12 Eylül dizileri” olarak anılan bir televizyon türünden henüz söz edemiyor olsak da, birçok akademik çalışma kadar, film eleştirilerinde ve gazete yazılarında da “12 Eylül filmleri” tanımlamasının adeta bir türü ima eder biçimde ve çok yaygın olarak kullanıldığını biliyoruz.³³ Bu filmlerin ve yakın dönemde üretimleri artan televizyon dizilerinin türsel uyuşum olarak adlandırabilecek ortak bir anlatım tarzı ve stilistik yapı içerip içermedikleri, incelenmeyi gerektiren bir konu olarak duruyor. Ancak yine de, “estetik” terminolojisi ile değerlendirilmesi etik dışı bulunan Holokost filmleri gibi, 12 Eylül görsel anlatılarının da kendi içlerinde “tür” temelli bir tasnife uyan, anlatsal ve stilistik taraflarının bulunduğu dair bir bilgiye sahip olduğumuz söylenebilir. 12 Eylül darbesini konu alan film ve dizilerin çok sıklıkla eleştirilere maruz kalmasının ardında, tıpkı Holokost örneğindeki gibi, bir “temsiledilemezlik” düşüncesi olup olmadığı da düşünülmesi gereken bir başka konudur. Bu konuyla ilişkili olarak bir arkadaşımın, darbe döneminde özellikle Diyarbakır Cezaevi’nde sürdürülen işkence ve baskıyı “hakikate yakın” bir biçimde temsil etmenin, geleneksel anlatı yapısıyla değil, ancak “sürreal” bir anlatı tarzıyla mümkün olabileceğini ifade ettiğini hatırlıyorum. Bu arkadaşım muhtemel ki adını koymadan, bu “temsiledilemezlik” söylemini dile getiriyordu. 12 Eylül döneminin gözaltı ve sorgu merkezleri ile Diyarbakır Cezaevi ya da diğer hapishaneler, *Auschwitz* ya da “*Treblinka* Cehennemi” değildi belki, ancak *kimileri için* hiç de küçük olmayan bir kıyametti. Bu “kıyamet”, bir bellek mekânı olarak niteliğini anlayabilmek için, televizyonun seriyal anlatısını, etik bir perspektiften sorgulamayı gerektiriyor.

Başkalarının Kıyameti

Her ne kadar 12 Eylül darbesinden bir “toplumsal travma” olarak söz etmek oldukça yaygın olsa da, bu travmanın, Türkiye toplumunun geniş bir kesimi bakımından gerçekten de “travmatik” bir süreci imlediğini düşünmek için çok fazla bir işaret yoktur. Kuşkusuz, toplumsal travmanın travma olarak adlandırılabilmesi için, toplumun bunun “bilincinde” olması gerekmez. Zira, travmatik geçmişin

32 Longford (1999) s.24-26.

33 Bakınız: Şükran Esen (2000). *80'ler Türkiyesi'nde Sinema* (2.Baskı), İstanbul: Beta Yayınları; Hilmi Maktav (2000). “Türk Sinemasında 12 Eylül”, *Birikim*. S.138, Ekim, s.79-84; Agâh Özgüç (2005). *Türlerle Türk Sineması*, İstanbul: Dünya Kitapları; Hakan Ş. Doğruöz (2007). “Sinemada 12 Eylül: Bellek Yitimine Direnmek ve Temsil Stratejileri”, *Birikim*, S.222, Ekim, s.68-80.

kaydının bilinçten çok bilinçdışında tutulduğu psikanalitik kuram sayesinde bir sır olmaktan çıkmıştır. Ancak yine de bu “travmayı travma olarak adlandırma” meselesinin bir önemi vardır. Adlandırmak, “geçmişle yüzleşme” ya da geçmişle hesaplaşma” olarak anılan sürecin gerektirdiği toplumsal belleği canlandırma ya da oluşturma bağlamındaki etik sorumluluğu üstlenmektir. Sanırım, *Bu Kalp Seni Unutur mu?* adlı dizinin, televizyonun bir bellek mekânı olabileceğine dair umut verdiği yer de burasıdır. Dizide sık sık tanık olduğumuz şey, 12 Eylül’ün –herkesin değilse de- birilerinin kıyameti olduğudur. Çok sayıda diğer insan için ise 12 Eylül, sokaktaki şiddetin sona ermesi anlamına gelmektedir. Dizinin ana karakteri Cemile, daha birinci bölümün ilk sahnelerinde bunu ifade eder: “12 Eylül’den hemen sonraydı. Ortalık tuhaf bir biçimde sessizleşmişti. İnsanlar şiddetin durmasından memnundular.” Dizinin birçok sahnesinde bu memnuniyet çeşitli karakterler tarafından dile getirilir. Sözgelimi üvey kızı Yıldız, 12 Eylül’ü takip eden ilk günlerde kendi payına düşen bu kıyameti en ağır biçimde yaşarken, ünlü gazeteci Haldun Tütüncü işkence söylentilerinden bahseden ve kızı Yıldız’dan haber alamadığı için endişesini dile getiren karısına, “*senin kafan iyice karışmış, kim söylüyor bunları? Başımızdakileri karalamak isteyenler. Hani nerede, neredeymiş işkence ispat etsinler o zaman. Ayrıca bize terör estirenlere mi üzüleceğiz şimdi? Kurşun seslerini ne çabuk unuttunuz. Onlar bizim huzurumuzu kaçırdıkları iyi miydi?*” diye sorar. Haldun Tütüncü, üvey kızı Yıldız eve bitkin ve bedeni işkenceden çürümüş olarak geldiğinde bile, “*hani işkence yoktu, hani hepsi yalandı, kızı perişan etmişler, sırtı mosmor. Bunlar görebildiklerimiz. Kim bilir daha başka neler yaptılar?*” diyerek öfkesini ve üzüntüsünü haykıran karısı Semiha’ya karşı, bu inkârı sonuna kadar sürdürür:

Haldun: Tam Avrupalıların işine yarayacak şeyler bunlar, bunun gibi birkaç münferit işkence vakasının üzerine atmacalar gibi atlayıp ondan sonra tepe tepe Türkiye’nin aleyhine kullanıyorlar.

Semiha: Kızın halini görseydin böyle konuşmazdın Haldun. Böyle bir muameleye inanamıyorum.

Haldun: Yıldız’ın da nasıl katır inadı olduğu malum, onunla makul bir şey konuşamazsın ki. Eminim o suratla ortalıkta dolaşmaya devam edecek. Yüzüne bir pudra, fondöten filan sürse olmaz çünkü.

Cemile’nin kocası Yalçın da baldızının hâlâ tutuklu olduğu günlerde işkencenin ağırlığına ilişkin bütün ipuçlarına rağmen bu inkâra ortak olanlar arasındadır. Cemile’ye, Yıldız’ın dışarıya sızdırdığı bu işkence bilgisinin bir abartı olduğunu, bunlara inanmadığını çünkü bu insanların bir gün dışarı çıkacaklarını ve başlarına gelenleri anlatacaklarını, bu nedenle böyle ciddi bir işkencenin mümkün

olamayacağını anlatır. “*Tamam konuşurmak için biraz sert davranıyor olabilirler ama işkence farklı bir olay*” der. Hikâyenin arka planında duyulan Kenan Evren’in arşiv-demeçlerinde de sık sık “işkence olmadığı” açıklaması yer alır.

Bu çerçevede değerlendirildiğinde, söz konusu inkârın dışı vurulduğu hemen her sahnenin ardından, akıl almaz dayak ve işkencenin hissettiriliyor olmasının, bu “inkâr”ı gülünçleştirmekle kalmadığını; inkâr eğiliminde olanların ideolojik konumlanmasını da açığa vurduğunu söylemek mümkündür. İnkâr eğiliminde olanlar değil de, işkence ve zulüm görenler özdeşleşmeye daha uygun karakterler olarak temsil edildiğinden izleyici en azından bir an için “başkalarının kıyametini” tanımaya, travmayı travma olarak görmeye sevk edilmektedir. Dahası, bu inkarcı karakterler arasında en baskın olan Haldun Tütüncü karakteri, önemli bir gazetenin yazı işleri müdürü olarak, Türkiye’nin “gerçek” dünyasındaki çok popüler bir gazetenin uzun yıllar genel yayın yönetmenliğini yapmış bir ismi –dizinin amacı bu olmasa da- fazlasıyla hatırlatmaktadır. Hürriyet Gazetesi’nin genel yayın yönetmeni olduğu dönemde Ertuğrul Özkök de, 12 Eylül arifesinde yaşananları hiç hatırlamadan darbeyi lanetleyen “aydın ordusu, koltuğunu kaybetmiş eski siyasetçi, derneğini kaybetmiş eski sendikacı korosu”na karşı, sessiz çoğunluğun görüşü olduğunu iddia ederek, şunları söylemişti:

Siz bakmayın bugün böyle ortalıkta gezenlere. 12 Eylül sabahı onlar bile “Oh hayatımız kurtuldu” duygusuyla uyandılar. O gün, milyonlarca insanın gözünde, “geç bile kalmış” bir askeri müdahaleydi. 25 yıl sonra bunları söylemek bana keyif vermiyor. Ama aradan 25 yıl geçtikten sonra bazı insanların, 12 Eylül sabahından başlayan mazisiz bir “resmi tarih” yazmalarını da, o günleri yaşamış bir insan olarak içime sindiremiyorum. Evren Paşa hâlâ bu halkın içinde göğsünü gere gere dolaşıyorsa, bunun bir anlamı olmalıdır. Bu ülkenin insanların hafızası sizlerden daha kuvvetlidir ve siz 12 Eylül’ü anarken, onlar 11 Eylül’ü anmaktadır.³⁴

Bu Kalp Seni Unutur mu? dizisini izleyen herhangi bir izleyicinin, Ertuğrul Özkök’ün yazısında olduğu gibi, toplumsal travmayı, üstelik de toplumsal hafızayı tanık göstererek inkar eden bir beyanla karşılaştığında, muhalif mi yoksa paralel bir anlam mı üreteceğini bilmek mümkün değildir; lakin en azından söz konusu dizide izledikleri ile Özkök’ün söyledikleri arasındaki çelişkiyi müzakere edebileceği konusunda da çok şüpheli olmamak gerekir. *Bu Kalp Seni Unutur mu?* sürreel bir anlatı dilini benimsememiştir; ancak darbe sonrası günlerde yaşananın sürreel bir vahşet olduğunu hikâye etme sorumluluğunun altından başarıyla kalkabilmiştir.

34 Ertuğrul Özkök, “Biz ne sesi ile uyanmıştık”, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=351673&yazarid=10>, (Erişim tarihi: 05.08.2010).

Dizinin bunu yaparken, şiddet sahnelerine uzun uzadıya yer vererek şiddeti yeniden üretmemeye de özen gösterdiğini eklemek gerekir. Dizinin dördüncü ve beşinci bölümleri ağırlıklı olarak Diyarbakır Cezaevi'nde yaşananları anlatmaya hasredilmiştir. Diyarbakır Cezaevi'nde 1980-1982 yıllarında müdür olarak görev yapmış ve darbe sonrasında orada hüküm süren baskı ve şiddetin temel aktörü olduğu iddia edilen Esat Oktay (Yıldırım) da dizide aynı isimle canlandırılmıştır. Bununla birlikte dizide, Diyarbakır Cezaevindeki vahşetin en ağır biçimleri ses ya da görüntü aracılığı ile değil, karikatürist Cemilenin çizimlerinin yakın plan görüntüleri ile ekrana getirilir.

İnsanız Biz!

Dizinin Diyarbakır Cezaevinin anlatıldığı bölümlerinde ele alınan temel konu, Diyarbakır Cezaevi'nde mahkûmlara işkence uygulandığına dair dışarıya bilgi sızdırılması ve bu konuda Avrupa'da bir broşürün dağıtılmasıyla ilgili bir olay hakkındadır. Esat Oktay bu bilgi üzerine cezaevinde tam bir terör estirir, bu terörün en büyük mağduru da Sinan adlı ana karakterdir. Esat Oktay, Sinan'a "suçunu" itiraf ettirmek üzere uyguladığı işkenceyi o denli artırır ki, işi, temsili bir mahkeme kurarak Sinan'ın idamına hükmetmeye kadar vardırıır. İdamın uygulanmasına geçilir. Sinan her şeyin yapılabildiği bu Cezaevi'nde gerçekten de idam edilmeyeceğinden emin değildir; tam bir dehşet anıdır yaşadığı. Bu temsili idam kararı sonuna kadar sürdürülür. Dördüncü bölüm, idam sehpasındaki Sinan'ın dehşet duygusuyla, öfke ve isyan dolu gözlerle Esat Oktay'a baktığı, yakın plan bir çekim ile sona erer. Bir hafta boyunca izleyicinin zihnine kazanmaya adanmış bu "donmuş" karede bizi "delip geçen" şey ne Sinan'ın boynuna dolanmış ip ne de diğer şeylerdir. İdam sehpasındaki Sinan'ın, aşağıda, yan tarafta duran Esat Oktay'a bakışıdır delip geçici olan. Barthes tarafından, fotoğrafın kendini aşması olarak, gerçekliği ikileştiren ve yaralayıcı bir şey olarak tanımlanmış olan³⁵ *punctum*'dur bu bakış. Ölmek üzere (insanlıktan çıkmak üzere) olanın katiline yönelttiği bu bakış, idam sehpasında vuku bulmakta olan şeyi tersine çevirir; ölüm ve ölümsüzlük yer değiştirir. Gerçeklik ikileşir. Yaşama hakkı gasp edilen Sinan'ın suskun ve isyan dolu bakışları altında, insanlıktan asıl çıkan, ölüm emrini verendir. Sinan'ın görüntüsü donup ekranı kaplamazdan evvel, bu "hakikat"ın kısa, çok kısa bir an ve adeta bir iz bırakarak Esat Oktay'ın yüzünden de geçtiğini görürüz; kurbanına yönelmiş mağrur ve muktedir bakışı belli belirsiz tökezler. Dizinin beşinci bölümü yine bu temsili mahkemeye başlar, aynı bakış(may)ı yeniden izleriz. Görevlilerden biri, Sinan'ın ayaklarının altındaki sandalyeyi tekmeleyerek fırlatır. Sinan'ın bedeni tam boşluğa savrulduğu anda, başka bir görevli tarafından

35 Roland Barthes (2000). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler* (3. baskı), çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altukırkbeş Yayınları, s.57-64.

yakalanır ve idamının tamamlanması engellenir. Kısacık bir an boşlukta kalan bedeninin ağırlığı ile boynunda gerilen ip, Sinan'ın adeta boğulacak gibi olmasına, ölümü hissetmesine yol açar. Esat Oktay yerdeki Sinan'ı tekmelemeye devam eder, “*O bilgiyi sızdırmanı bulacağım oğlum*” demektedir. “*O bilgiyi sızdırmanı bulacağım...*”.

Sinan'ın yarı ölü bedeninin koğuşun ortasına fırlatılıp atıldığı sahne oldukça “ağır” bir sahnedir. “Kurban” yavaşça doğrulur ve ellerini bacaklarına bastırarak dizüstü oturur. Kamera üst açıdan koğuşu ve sessizliği görüntüler. Sonra bu sessizliğin arasından, sanki biri rüyasında konuşuyormuş gibi, bir mahkûmun dalgın ve hüzünlü sesi duyulur. Daha sonra yakın planda yüzünü gördüğümüz bu genç adam, karanlık bir boşluğa bakıyor gibidir: “*Bunlardan her şey beklenir. Burası ayrı bir ülke. Kanunları ayrı, insanları ayrı.*” Tam o sustuğunda, aynı “hacimsiz” tonlamayla diğer bir mahkum devam eder: “*Ya da biz ölüyüz. Farkında değiliz ama ölüyüz. Burası da dünya filan değil. Zaten birbirimizden başkasını görmüyoruz. Ne biliyoruz yaşadığımızı? Bizi ziyarete gelenlere dokunabiliyor muyuz? Hayır. Bize uzaktan bakıyorlar, ağlıyorlar ve gidiyorlar.*” Sinan'ın da daha sonra yatağının kenarına oturarak gözlerini sessizce boşluğa diktiği bu sahne, mahkûmların işkenceyle sürüklendiği, sürreel değilse de “gerçekdışılaşmış” bir “kendilik algısı”nı çok iyi ifade eder.

Esat Oktay başka bir sahnede yine dışarıya sızdırılan broşürle ilişkili olarak, “*götürün, midelerine kadar bakın, kim yaptıysa ortaya çıkarın*” sözleriyle bütün koğuşa işkence yapılması emrini verir. Bunun üzerine, aynı koğuştaki kalan ülkücü çete reisi Kürşat, duyulmaktan korkarak tıslar gibi dişlerinin arasından çıkardığı kısık bir sesle, “*insanız biz!*” diye tepki gösterir. Bunu duyan Sinan'ın, aynı kısık tonlama ile adeta kendi insanlığından şüphe ediyormuşçasına, “*insan?*” diyerek fısıldadığı sahne, aslında işkencenin açık seçik gösterilmesinden bile etkili bir sahnedir. Diyarbakır Cezaevi'nde 1981-1984 yılları arasında üç yıl geçiren Selim Dindar isimli Cizreli işadamı da 2003 yılında Neşe Düzel'e verdiği röportajda, insan olmakla ilişkili her şeyin hafızadan silinmesi olarak tanımladığı Cezaevi sürecini şöyle anlatır:

*İnsanın cezaevi dışındaki yaşamı hafızasından siliniyor. Eskiden tabaklı ve sürahili bir sofrada oturduğundan bile kuşkuya düşüyorsun. Annenin, babanın, kardeşlerinin yüzünü hatırlayamıyorsun. Tamamen cezaevine ait oluyorsun. Ben bu vahşeti 23 yıl önce yaşadım. Orada insanlar öldü, hayatta kalanların çoğu ise hastalandı. İnsanların duyarsızlığından hâlâ korkuyorum.*³⁶

36 Neşe Düzel (2003). “Üç Yılı Cehennemde Geçirdi”, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetay&ArticleID=673856>, (Erişim tarihi: 11.07.2010).

Gerek Diyarbakır Cezaevi'yle ilişkili gerçek tanıklıkların, gerekse *Bu Kalp Seni Unutur mu?* dizisindeki cezaevi sahnelerinin en yoğun biçimde hissettirdiği şey, “insan(lık)”la ilgili bu sorgulamadır. Bu tanıklıkları okuyan ya da temsillerini izleyenlerin “insan insana bunu nasıl yapar?” diye sorduğu yerde, tutsaklar da “insan” olduklarından artık şüpheye düşmüşlerdir. Agamben *Tanık ve Arşiv* adlı kitabında Auschwitz tanıklarının, “sessizlik içinde yürüyen ve çalışan, içlerindeki tanrısal kıvılcım ölmüş olan insan-olmayanlar” hakkındaki ortak betimlemelerini aktarır. Agamben bu tanıklıkları, “öyleyse insan varlıkların, görünüşte insan olmayı sürdürürken insan olmaya son verdikleri bir nokta vardır”³⁷ biçimindeki bir yorum etrafında tartışmaktadır. *Bu Kalp Seni Unutur mu?* adlı dizide izleyicinin tanık olduğu da, siyasi mahkumların artık “insan olamayacakları” bu noktaya doğru yürümeye zorlanmalarıdır.

Bu Kalp Seni Unutur mu?'nin beşinci bölümünde yer alan bir diğer sahnede de, 16 yaşındaki oğlu Berzan'ı görmeye giden ve Türkçe bilmeyen bir anne vardır. Cezaevinin önünde görüş saatini beklerken tanıştığı Sinan'ın annesi ona Kürtçe konuşmanın yasak olduğunu söyler ve “Berzanım nasılsın?” demeyi öğretir. Kürt anne görüşme sırasında, oğluyla konuşma özlemini sesinin tonuna ve bakışına yükleyerek ve sormak istediği diğer her şeyin yerine geçirecek, o kısa görüşme süresi içinde birkaç kez “*Berzan nassıl,*” “*Berzaaan nassıl*” diyerek sorusunu tekrar eder. Her iki sahne de aslında Diyarbakır Cezaevi ile ilişkili bu dizinin yayınından çok önce anlatılmaya başlanmış ve 12 Eylül'ün yarattığı “Diyarbakır Cezaevi gerçeği”ne ilgi duymuş insanların çoğunun bildiği, yaşanmış olaylardır.³⁸ Yapılan tanıklıklarda, mahkumların, tıpkı komutanlar, askerler ya da gardiyanlar koşullarının önünden geçtiğinde yaptıkları gibi, hazırola geçerek, “5.kat 26. Hücre, 19 kişiyle emir ve görüşlerinize hazırız komutanım” vs. biçiminde tekmil vermeleri gereken Köpek Co'nun, cezaevinin o dönemki müdürlerinden Esat Oktay'ın köpeği Co'yu temsil ettiği de ifade edilmektedir.³⁹

Dizide Diyarbakır Cezaevi'nde yaşananlar genellikle tanıklıklar üzerinden anlatılır. Cezaevi müdürü Esat Oktay gibi, o dönemde Cezaevi hekimi olduğu bilinen Orhan da (Orhan Özcanlı) dizide ismiyle yer alır. Dizinin akışı içinde, Cezaevi'ndeki baskıyı protesto etmek için kendini asan Mazlum Doğan'dan söz edildiği gibi, bedenlerini yakarak intihar eden Ferhat Kurtay ve üç arkadaşına

37 Giorgio Agamben (2010). *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar*, çev. Ali İhsan Başgöl, Ankara: Dipnot Yayınları, s.55.

38 “Biz aslında ölüyüz” sahnesiyle ilişkili ayrıntılı bir betimleme için Neşe Düzel'in (2003) Selim Dindar ile yaptığı röportaja bakınız. Berzan ve annesinin görüşme sahnesi için ise bkz: İnsan Hakları Derneği Diyarbakır Şubesi (1991). *Kamber Ateş Nasılsın? Hapishanelerden Öyküler*, İstanbul: Belge Yayınları.

39 Diyarbakır Cezaevi ile ilişkili tanıklıklar için bakınız: www.diyarbakirzindani.com .

da yer verilir. *Bu Kalp Seni Unutur mu?*'nin en iyi yaptığı şey, Diyarbakır Cezaevi vahşetiyle ilgili tanıklıkları televizyonun kurmaca anlatı diline tercüme etmesi; “olanlardan” hiç haberi olmamış ve hiç olmayabilecek politikadan uzak geniş bir toplum kesimini travmayı tanımaya yöneltmesidir. Travmayı tanıma ve toplumsal hafızada travmaya yer açma çabası önemlidir. Selim Dindar, daha önce değindiğim Diyarbakır Cezaevi ile ilgili röportajında, yaşananlardan kimsenin haberinin olmadığından, medyanın duyarsız kaldığından ve bu nedenle de vahşetin çok abartılı bir hâl aldığından söz ederek, hâlâ korktuğunu söyler. “*Niye hâlâ korkuyorsunuz?*” diye soran gazeteci Neşe Düzel’e “*böyle bir vahşet tekrar yaşandığı takdirde gene sessiz kalacaklarından ürküyorum*” diye cevap verir.⁴⁰

Toplumsal travmalarla ilişkili bellek çalışmalarında da “travmatik geçmiş” yeterince bilinmediği takdirde tarihin tekerrür edeceğine ilişkin kaygının önemli bir rolü vardır. Geçmiş ve belleğe dönüş, 12 Eylül ve Diyarbakır Cezaevi söz konusu olduğunda, bu kaygının da ötesinde, “*Oh hayatım kurtuldu*” sözleriyle darbeyi öven (ki suçtur), toplumsal hafızada travmanın travma olarak yer almasına bile tahammülü olmayan zihinlerle mücadele anlamına gelmektedir. Bu mücadelenin televizyonun en popüler içeriği olan “yerli dizi” aracılığıyla ve de itinayla sürdürülmesi mümkündür. Bu anlamda televizyonun —her tekil örnekte bunu nasıl yaptığına çok da dikkat etmeksizin— bir bellek mekânı olarak “itibarsızlığından” söz etmek, oturma odalarına girerek “bir daha asla” diyebilme potansiyeline sahip bir sesi, henüz yeni yeni konuşmaya başlamışken, susturmak anlamına gelebilir.

Sonuç

Bu Kalp Seni Unutur mu? adlı dizi yarım kaldığı için nihai sözünün ne olacağını elbette bilemiyoruz. Ancak on altıncı bölümün sonuna kadar söz konusu televizyon seriyalinin “dönemin hakikati” olarak ve elbette belirli bir perspektiften kurulan hakikate, etik bir sorumlulukla yaklaştığını görmek mümkündür. Yine de bu yaklaşımı, televizyonun bir bellek mekânı olabileceğine dair, her durumda geçerli bir bilginin kanıtı olarak değil, Huyssen’in önerdiği gibi, tekil her örnekte sınımanması gereken bir imkân olarak tanımladığımı söylemeliyim. Dizide çözümlenmeyi hak eden birçok sahneye ve ilişki biçimine, bu makalenin

40 Diyarbakır Cezaevi’yle ilişkili olarak yaygın medyada bu denli detaylı bir tanıklık o güne dek hiç yer almamış olduğu için Dindar’ın Neşe Düzel’e verdiği bu röportaj büyük bir şaşkınlık yaratır ve gündemi sarsar. Pek çok köşe yazarı bu röportajla ilişkili yazılar kaleme alır. Selim Dindar 2 Aralık 2009’da Bakırköy Osmaniye’de bir kahvehane çıkaran bir kavga sonucunda ölmüştür. Kavgaдан kaçarak Cizreliler Derneği’ne sığınan kahvehane sahibini takip eden saldırgan rastgele ateş açmış ve o sırada Dernek’te bulunan Selim Dindar vücuduna isabet eden yedi kurşun nedeniyle hayatını kaybetmiştir.

hacmini aşacağı için hiç değinemedim. Çelişki gibi görünebilir; fakat televizyon seriyalinin sonsuzcasına sürdürülme eğiliminin, “geçmiş” anlatısı ve toplumsal bellek söz konusu olduğunda bir risk yaratacağı ve her şeyin her şeye benzediği bir televizyon akışı içinde, “geçmiş”in hakikatine vefa gösterilemeyeceğinden de pek kuşku duymuyorum. *Bu Kalp Seni Unutur mu?*’nun on altı bölümlük gidişatı böyle bir sürüp gitme eğilimine işaret etmiyordu. Bu sürdürmeme dikkatinin de dizinin toplumsal travma ile etik bir ilişki kurmasında etkisi olduğunu düşünüyorum.

Bu Kalp Seni Unutur mu? yakın dönemin travmatik geçmiş yaşantılarının artık televizyon ve sinemanın temsil alanına dahil olabileceği bir konjonktürün ürünüydü. Dolayısıyla, zaten her zaman “şimdi”de kurulan geçmiş, bu kez şimdinin birçok önemli meselesine de ışık düşürebilecek bir geçmişti. Edebiyat adamı Münir Göle, “Proust, bir anının ancak geçmişle şimdi bir noktada kesiştiğinde duygu uyandırabileceğini sezmişti” der.⁴¹ Kuşkusuz, Diyarbakır Cezaevi orada yaşayan mahkûmlar dışında hiç kimse için bir “anı” değildir; sadece, “başkalarının kıyameti” ile irtibatlanabilme yeteneğimiz ölçüsünde —ki doğuştan gelen bir şey değil, politik bir tercih ve duyarlılığa bağlı olarak geliştirilmiş bir yetenektir bu— irtibat kurabileceğimiz, ortak bir geçmişin parçasıdır. Bu ortak geçmişin “şimdi” ile kesişmesi, toplumsalın ve temsil alanının dışına itilmiş bir belleğin bir hınc çerçevesinde değil fakat, “bir daha asla” diyebilen bir tedbirlilik çerçevesinde canlanmasına katkıda bulunabilir. *Bu Kalp Seni Unutur mu?* adlı dizide, henüz tam olarak işitilmeden unutulmaya yüz tutmuş bu geçmiş, toplumsal hafızayı güçlendirmek üzere yeniden canlandırılmıştır. Bu canlandırmada Proust’un etkisini sezdiği türden bir kesişme söz konusudur. Bu dizi, darbe övücülükleriyle darbe övücülüğünün suç olduğu bilgisinin adeta yarıştığı bir konjonktürde izlenmiştir. Göle, sözünü ettiği kesişmeyi, “çoktan belleğin alt kıvrımlarında silinmeye yüz tutmuş bir çocukluk anısının birdenbire bir duyu aracılığıyla yüzeye çıkması ve olanca tazeliğiyle bir daha kaybolmamacasına bilince yerleşmesi” biçimindeki, tesadüfi bir hatırlama olarak tanımlar.⁴² İçinde bulunduğumuz konjonktürle bu dizinin kesişmesi, tesadüfi bir kesişme olmasa da darbelere ilişkin hafızanın tazelenmesine katkıda bulunmuş bir kesişmedir. Böyle bir tazelenmenin izlerini bu çalışmayı yaparken internet ortamında izlediğim forumlardan, konuyla ilişkili yazılara yapılan yorumlardan ve dizide adı geçen “tarihi” kişiliklerle ilgili *entry*’lerdeki eşzamanlı artıştan bir nebze de olsa izlemek mümkündü. Bunun “gelgeç bir anımsama” olup olmayacağı konusunda ise tahmin yürütmek zor. Nihayetinde anımsama söz konusu olduğunda her birimiz ancak kendi adımıza konuşabiliriz.

41 Münir Göle (2007). “Doğru Olmadığını Biliyorum Ama Öyle Hatırlıyorum” *Cogito*, S.50, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.24.

42 Göle (2007) s.24.

Kaynakça

- Agamben, Giorgio (2010). *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar*, çev. Ali İhsan Başgül, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Anderson, Steve (2001). "History, TV and Popular Memory", Edgerton, G. R. ve P. C. Rollins (der.). *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*, USA: University Pres of Kentucky içinde, s.19-36.
- Baker, Ulus (2010). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Barthes, Roland (2000). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler* (3. Baskı), çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Doane, Mary A. (2001). "Information, Crises, Catastrophy" Landy, M. (der.) *The Historical Film: History and Memory in Media*, New Brunswick: Rutgers UP içinde, s.269-285.
- Doğruöz, Hakan Ş. (2007). "Sinemada 12 Eylül: Bellek Yitimine Direnmek ve Temsil Stratejileri", *Birikim*. S.222, Ekim, s.68-80.
- Düzel, Neşe (2003). "Üç Yılına Cehennemde Geçirdi", <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetay&ArticleID=673856>, (Erişim tarihi: 11.07.2010).
- Edgerton, Gary R. (2001). "Introduction", *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*, Edgerton, Gary R. ve Peter C. Rollins (der.). USA: University Pres of Kentucky içinde, s.1-18.
- Esen, Şükran (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema* (2.Baskı), İstanbul: Beta Yayınları.
- Göle, Münir (2007). "Doğru Olmadığımı Biliyorum Ama Öyle Hatırlıyorum" *Cogito*, S.50, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.23-30.
- Heath, Stephen (1990). "Representing Television" *Logics of Television*, Mellencamp, P. (der.). Bloomington: Indiana University Press içinde, s.267-302.
- Holdsworth, Amy (2008). *Cinema Journal*, C.47, S.3, Spring, s.137-144.
- Hron, Madelaine (2008). "Torture Goes Pop!" *Peace Review: A Journal of Social Justice*, 20, s.22-30, DOI: 10.1080/10402650701873684, (Erişim tarihi: 10.08.2010).
- Huysen, Andreas (1999). *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, çev. Kemal Atakay, İstanbul. Metis.
- Huysen, Andreas (2003). *Presents Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press.
- İnsan Hakları Derneği Diyarbakır Şubesi (1991). *Kamber Ateş Nasılsın? Hapishanelerden Öyküler*, İstanbul: Belge Yayınları.
- Longford, Barry (1999). "You Cannot Look at This: Thresholds of Unrepresentability in Holocaust Film", *The Journal of Holocaust Education*, C. 8, S. 3, Winter, s.23-40.
- Maktav, Hilmi (2000). "Türk Sinemasında 12 Eylül", *Birikim*, S.138, Ekim. s.79-84.
- Nalcaoğlu, Halil (2009). "Arşivsellik'in Kapanışı: Toplumsal Hafıza ve Arşiv Olarak İnternet", *Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi*, http://www.obarsiv.com/pdf/halil_nalcaoglu.pdf, (Erişim tarihi: 20.07. 2010).
- Nora, Pierre (2006). *Hafıza Mekânları*, çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost.

Özcan, Nazan, “Hikaye Anlatmayı Seven Adam”, http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=5291, (Erişim tarihi: 17.8.2010).

Özgüç, Agah (2005). *Türlerle Türk Sineması*, İstanbul: Dünya Kitapları.

Özkök, Ertuğrul, “Biz ne sesi ile uyanmıştık”, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=351673&yazarid=10>, (Erişim tarihi: 05.08.2010).

Robben, Antonius C. G. M. (2005). “How Traumatized Societies Remember: The Aftermath of Argentina’s Dirty War”, *Cultural Critique*. S.59, Winter, s.120-164.

Sancar, Mithat (2007). “Geçmişle Yüzleşme: Bir Adalet ve Özgürleşme Sorunu”, *Geçmişin Yükünden Toplumsal Barış ve Demokrasiye Uluslararası Geçmişle Hesaplaşma Konferansı (24-25 Şubat)*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Dolapdere Kampüsü, http://old.boell-tr.org/images/cust_files/080311151508.pdf (Erişim tarihi: 12.07.2010).

Sancar, Mithat (2008). *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*, İstanbul: İletişim.