

BABAM VE OĞLUM

İbrahim Karabiber

Yönetmen: Çağan Irmak

Senaryo: Çağan Irmak

Görüntü Yönetmeni: Rıdvan Ülgen

Sanat Yönetmeni: Murat Güney

Müzik: Evanthia Reboutsika

Kurgu: Kıvanç İlgüner

Oyuncular: Çetin Tekindor, Fikret Kuşkan, Hümeyra,
Tuba Büyüküstün, Şerif Sezer, Binnur Kaya, Yetkin Dikinciler, Ege Tanman

2005 / 108'

Babam ve Oğlum, 12 Eylül darbesinde tutuklanan ve işkence nedeniyle hastalanan Sadık'ı (Fikret Kuşkan) oğlu Deniz'e (Ege Tanman) daha iyi bir gelecek sağlamak için baba evine dönüşünü anlatır.

Sevilay Çelenk, *Babam ve Oğlum*'u eleştirirken filmin "büyük aile" dramından, bir tür taşra "sit-com"undan çıkamayan bir hikayeye dayandığını belirtir. Bu aile motifinin, aile-ulus, ülke-yuva, anne-vatan ve baba-devlet eşleşmeleriyle ilişkilendirildiğinde hesaplaşmaya, dönüştürmeye ve yüzleştirmeye olanak sağlayabileceğini ancak işin içine yönetmenin de sabırsızlığının eklenmesi sonucu filmin böyle bir yüzleşmeyle kapanamadığını söyler. *Babam ve Oğlum* filmi ölümcül bir hastalığın sonrasında yaşanan kaybı ve baba-oğul arasındaki küslüğü, sevgi bağını melodramatik yapının aşırılıklar, tesadüfler, karakterlerin duygu durumlarıyla paralel ilerleyen müzik gibi özelliklerinden yararlanarak anlatır ve bu anlatıyı bir yandan mahrumiyeti, kısıtlılıkları ve hüznü diğer yandan da samimiyeti, coşku ve neşeyi içeren taşranın ikili yapısını kullanarak güçlendirir.

Film, köy ve büyükşehir arasında kalan taşranın ne içeride ne dışarıda olma halini, bir türlü o tamliğa sahip olamayışını Sadık karakteri üzerinden somutlar.

Ne gidebilmiş ne kalabilmiş olan Sadık, içindeki gizil burukluğu ve hüznü yani yaşadığı bu yarımılığı rakı sofrasında Özkan'la paylaşır. Filmde yer alan taşra ortamı tam da **Asuman Suner**'in belirttiği gibi küçük, samimi, herkesin birbirini çok iyi tanıdığı, iç içe yaşadığı “korunaklı, sıcak bir ev” gibidir. Filmde taşra, saflık, masumiyet ve samimiyetin yön verdiği ilişkilerin yaşandığı, çatışmaların ve sorunların şamatanın içinde yumuşadığı ve çözüldüğü bir atmosferdir. Bu samimi, sıcak ev ortamı izleyicinin Yeşilçam geleneğinden aşına olduğu “neşeli günler, bizim aile” filmlerinin aile ilişkilerini de içerir. Bu sayede izleyicinin hem Yeşilçam geleneği, hem de kendi ailesi ile kurduğu benzerlikler sonucunda karakterlerle özdeşleşmesi kolaylaşır. Melodramın sürekli yas halinde olmayı engelleyen ve izleyiciyi rahatlatan bu özelliği, Kaplan ve Wang'ın tedavi stratejisine denk gelir. Filmde yer alan 12 Eylül travması geçmişe ait bir olay olarak ama neden-sonuç bağı zayıf bir travma olarak yani doğum, ölüm ve yıkımla öyküleştirilen bir travma olarak sunulur.

Babam ve Oğlum filminin 12 Eylülle-travmayla ilişkisine dair küçük ipuçları açılış jeneriğinde yer alan işkence görüntüleri (Filistin askısı, soğuk su vs.) ile verilir. Eve geç saatte sarhoş dönen Sadık'ın karısı ile aralarında geçen konuşmadan toplumsal-siyasal ortamın karışık olduğu ve bu karışıklıktan çekinen yazı işleri müdürünün Sadık'ın yazısını gazetede yayınlamadığını öğreniriz. Darbe öncesi yaşanan atmosfer bu sahne ile izleyiciye aktarılır.

Filmin darbe dönemini anlatan tek sahnesi darbe sabahının anlatıldığı sahnedir. Bu sahnede izleyici darbenin gerçekleştiğine ilişkin bilgi sahibi olur. **Çelenk** hikâyenin ideolojik/politik ögesinin bu denli savsaklandığına dair düşüncelerini şu şekilde belirtir:

Açılış sahnesinde, sancılar içindeki hamile karısını-karnındaki abartılı yastığı içe çökerterek- sırtına vuran, çığlık çığlığa bir yardım ararken sesine karşılık komşu evlerden hiçbir ses alamayan ve en sonunda bir park köşesinde onun ölümüne seyirci kalan Sadık'ın çaresizliğinde, darbenin ulusal ölçekte yol açtığı yıkımın ve acının sembolik, kişiselleştirilmiş bir temsili sunuluyor. Bir devrimcinin kendi uzamında deneyimlediği bu ani travma aracılığıyla ulusal travmanın vahametini kavramamız bekleniyor.

Çelenk, filmi toplumsal-siyasal travmaya yorum getirme çabasından ziyade travma sonrası sakatlanan erkeğin eve dönüş hikayesi olarak değerlendirir.

Benzer bir değerlendirmede bulunan **Hilmi Maktav** ise 12 Eylöl sabahının bir askeri darbe olarak değil, tuhaf bir bilinmezlik içinde yansıtıldığını belirterek film ile ilgili şu noktaya dikkat çeker:

Darbe kelimesini tuhaf bir şekilde akla gelecek en son karakter söylüyor filmde. Sıradan bir asker 'darbe oldu hemşerim' diyor. Ama uzaylıların dünyayı istila etmesine benzeyen bir atmosfer yaratan darbeyi kimin, niçin gerçekleştirdiği öylesine muallakta kalmış ki, 12 Eylöl'le savrulan bir ailenin hikâyesini izleyen yüz binler, bu melodramı baştan olayların bir 'askeri darbe' sebebiyle gerçekleştiğinin farkında bile olmadılar sanki.

Maktav'ın da belirttiği gibi darbenin nedenlerine ilişmeyen bu sahne ve sonrasında flash-backlerle Sadık'ın yaşadığı travmaya ait birkaç göröntü, 12 Eylöl'ün eleştirilmesini ve sorgulanmasını güçleştirir. 12 Eylöl darbesinin baskıcı uygulamalarını hatırlatırken onun neden yapıldığını, nasıl bir ideolojiye sahip olduğunu ve neyi amaçladığını unutturur.

Babam ve Oğlum 1980 darbesini sorgulamak yerine duygusal öyküyü ön plana çıkararak yüzeysel kaldığı yönünde olumsuz eleştiriler alırken, bir yandan da 12 Eylöl sürecinde yaşanan parçalanmayı ve işkenceyi ele aldığı için olumlu eleştiriler de alır.

Oğuz Demiralp filmdeki baba-oğul ilişkisine iki düzeyde bakılabileceğini belirtir. **Demiralp**'in işaret ettiği ilk düzey üç kuşak (dede, baba, torun) arasındaki ilişkilerin duygusal açıdan yorumlanabileceği düzeydir. Bu düzeyde Türk kültürüne uyum sağlayan kan bağının sevgi bağı olarak kutsallaşması, kutsanması ön plandadır. Bu kutsama/kutsallaştırma, baba-oğul arasındaki çatışmanın, sorunların ve anlaşmazlıkların aşılmasını, geçmişte yaşananlardan arınmayı sağlar. Ancak bu ilk düzeydeki duygusal yoğunluk, yüceleştirilen sevgi ilişkisi sayesinde baba-oğul arasındaki çatışmanın uzlaşmaya dönüştürölmesi, **Zahit Atam** ve **Erman Bostan**'ın da belirttiği gibi geçmişteki tercihlerinden hata duyanlar veya çocuklarını ne uğruna kaybettiğini açıklamakta zorlanan ebeveynler için bir "katharsis" işlevine sahip olabilir. İkinci düzey, bu sevgi ilişkisinin tarihsel arka planı ile birlikte seyredilebileceği düzeydir. **Demiralp**, Sadık'ın 12 Eylöl sabahı yaşadığı kaybın/travmanın bireysel planda yorumlanmasından öte toplumsal bir niteliğe sahip olduğunu, yine bu kaybın darbenin "kaş yaparken göz çıkardığı" gerçeğini gösterdiğini belirtir. **Demiralp**'e göre Sadık filmde, gençlik heyecanı ile "memleketi kurtarma" telaşına kapılıp,

babasının ona sunduğu güvenli ve öngörülür bir geleceği iter, yani Sadık, İstanbul'da ziraat fakültesinde okuyup tarlanın başına geçmek ve taşranın güzel kızı Birgül'le evlenmek yerine gazetecilikte okumayı, şehirli bir kızla evlenmeyi ve sol mücadelede yer almayı seçerek taşra yaşamının dışına çıkar. Ona göre, Sadık ve Hüseyin Efendi arasında yaşanan bu gerilim, 1980'lerde birçok baba ve oğul arasında gelişen "memleket meseleleri" çatışmasını somutlar. Sadık darbe sonrası yaşanan parçalanmaları, tarihin işkence kurbanlarını temsil eder. Ancak bu ikinci düzeyde bireysel travmanın aslında toplumsal travmayı temsil ettiği ve bu şekilde yorumlanması gerektiği düşüncesi, filmin darbe dönemine ait sunduğu yetersiz verilerle tam olarak gerçekleşemez. Filmde var olan eksiklik (darbenin neden-sonuç bağı içermemesi) ya da fazlalık (baba-oğul dramı) travmanın toplumsallaşmasının önüne geçer. Bunun yerine farklı düzeylerde yaşanan bireysel travmaların görünümünü sunar. Bu travmalardan ilki Sadık'ın eşinin kaybı, tutuklanması, işkence görmesi ve ölmek üzere olduğunu öğrenmesiyle iç içe geçmiş travmalar zinciridir.

Sadık yaşadığı bu travmalar sonucu, kendine güvenini yitirmiş, durgunlaşmış, tedavi edilemeyecek düzeyde hastalanmış ve sessizleşmiştir. Arka arkaya yaşanan bu kayıpları kabullenen Sadık en çok da ölmek üzere olmasının etkisiyle geçmişinde yarım bıraktığı işleri tamamlamak, kişisel hesaplaşmaları gerçekleştirmek için adım atar. Hüseyin Efendi ve Birgül'le barışması Sadık'ın yaşamındaki travmalardan birinin iyileşmesini sağlar.

İkinci görünüm, toplumsal travmadan etkilenen, annesiz ve babasız kalan Deniz' in yaşadığı travmadır. Yönetmen, Deniz'e zengin bir hayal gücünü dışavurma imkânı yaratarak, masalsi-fantastik sahnelerle yaşadıklarına karşı bir direniş alanı oluşturur. Babasının yasını tutarken aynı Sadık'ın yaşadığı travmada olduğu gibi Deniz de sessizliği seçmiştir; ağlamaz, konuşmaz, tepki vermez. Yaşanan kaybı inkâr eder, içine kapanır, kendi düş dünyasında bu gidişi değerlendirir ve bu direniş alanı sayesinde, kaybın sağaltımını yaşar.

Üçüncü travma görünümü ise baba-oğul çatışmasıyla izleyiciye sunulur. Baba-oğul ilişkisinde kahramanın geçmişinde baba figürü benliğin ortaya çıkışında yoktur ya da eksiktir. Bu eksiklik anlatı boyunca telafi edilmeye çalışılsa da babanın maddi ya da kavramsal varlığı her zaman problem teşkil eder. Anlatıda yer alan baba sevgisinden mahrumluk görünümüne bürünen eksiklik, ilerleyen sahnelerde yerini babanın otoritesiyle fazlalık algısına bırakır. Deniz'in direniş

alanını oluşturan fantastik-masalsı anlatım bu fazlalık algısını kuvvetlendirir. Erkek olmanın baba-oğul ilişkisinin karışık ve çatışmalı zemini, yani baba-oğul imkânsız bir aradalığı ya oğul ölmesi ya da babanın ölmesini gerektirir.

Fazlalık algısı, oğlunu kaybeden ve bundan kendisini sorumlu tutan Hüseyin Efendi'nin yaşadığı travma ile yarılr. Hüseyin Efendi durdurmadığı/durduramadığı, sahip çıkmadığı/çıkamadığı, devletten korumadığı/koruyamadığı oğlunu kaybetmiştir ve şimdi tüm bunlardan kendisini sorumlu tutar, suçlar. Bu suçluluk duygusu abartılı reaksiyonlar vermesine neden olur. Cenaze töreni sonrası eve dönerken arabadan inip kollarını açarak “Benim yüzümden, burada kollarımı açıp böyle dursaydım, onu durdursaydım bu olmazdı” diye ağlayıp, sinir krizi geçir ve yaşadığı travmayı izleyiciyle paylaşır. Travmanın bu doruk noktası kaybın nedenini/kaynağını kendine yöneltme durumu, yani babanın iktidarını kaybediş anı bir kadının bakışıyla iyileştirilir. Gülbeyaz'ın Hüseyin Efendiye “Aç kollarını ve durdur bakalım” dediği ve Salim'in de koşarak babasını devirdiği sahneyle sağaltılır. Bu sahne aynı zamanda babanın iktidarını kaybetmesi anlamını da taşır. Sadık'ın ölmesiyle çözüme kavuşan erillik meselesi beraberinde babanın da iktidarını kaybetmesini getirir.

Sadık ve Hüseyin Efendi arasındaki çatışma aslında tam olarak bir hesaplaşmayı içermez. Baba ve oğul arasında geçen konuşma “Bana vermediğin odayı, bana kendi hayatında açmadığın yeri ona ver baba!”dan ziyade “Bana vermediğin odayı, ona verebilecek misin baba” haline dönüşebilseydi, bu imayı taşıyabilseydi, filmdeki bu yenilgi içeriğine sahip cümle bir sorgulama/hesaplaşma alanına dönüşebilirdi. Ancak Sadık burada babasının onun seçimlerine ilişkin tahakkümcü duruşunu sorgulamak yerine, bana hayatında bir yer açmadın/oda vermedin bari Deniz'e bir yer aç/oda ver, şeklindeki kabullenici hale dönüşür. Bu durum da bizi **Demiralp**'in filmde ailenin sevgi bağı ile kutsanmasından dolayı tüm anlaşmazlıklarını bu ilişki ile çözdüğü değerlendirmesine geri döndürür.

Filmin, baba-oğul “hesaplaşması” arasına sıkışan 12 Eylül askeri darbesinin sol üzerindeki etkisi, babasıyla Sadık'ın bahçede konuştukları sahnede, Sadık'ın beraber mücadele ettiği, acılarını paylaştığı arkadaşları için “Bir zamanlar aynı yola baş koyduğum arkadaşlarım reklam şirketinde. Diğerleri iktidar borazanı çalan gazetelerde, acıyıp bana iş verdiler. Köpeğe kemik atar gibi. Kendilerini temizlemek, ruhlarını temize çıkarmak için” der ve değişen dönüşen solcular

dışında solun nasıl bir baskıyla karşılaştığına, neden böyle bir dönüşümün yaşandığına değinmez. Yönetmen, bu sözlerle darbe sonrası değişen insan profilini ve solcuları eleştirir. Aynı zamanda bu sözlerle Sadık'ın "Memleketi kurtarmak için mücadele ettim, savaştım, ama memleketin umurunda değilmiş" vurgusu da güçlendirilir.

Atam ve **Bostan**, **Babam** ve **Oğlum**'un rakı sofrası sahnesinde yer alan darbe öncesi mücadelenin topluma yansımadağı-halktan kopuk yapıldığı önermesine, 1980 öncesi Türkiye'sinin ana damarlarından birini militanlığın oluşturduğunu ve bu militanlığın da geniş bir yaş aralığını içerdiğini belirterek karşı çıkar. Darbe sonrası solun içinde bulunduğu durumu ve halktan kopukluk vurgusunun darbe sonrası yaşanan şiddet, tutuklama ve yargılamalarla da ilişkilendirilmesi gerektiğini, çünkü solun özellikle önderler düzeyinde kayıplar yaşadığını belirtir. Ayrıca da 1980'lerde dünya ekseninde yaşanan, **Murat Belge**'nin de "Me Age" olarak isimlendirdiği bir kimliksizleştirme politikasıyla "bekle ve gör" politikasının işlerlik kazandığını, bu perspektiften bakıldığında eleştirinin yersiz olduğunun altını çizer.

Film, anlatısında barındırdığı sol eleştirisinin eksikliklerine, darbenin kimler tarafından yapıldığı, darbenin neden yapıldığı, Sadık'ın neden tutuklandığı, 12 Eylül'ün özellikle cezaevlerinde uygulanan karıştır-barıştır felsefesi ile sağ ve sol görüşlü insanları "barıştırma" girişimlerinin gösterilmemesini de ekleyerek eksikliklerin sınırlarını genişletir. Ayrıca darbe sonrası uygulamaya geçen 24 Ocak kararlarını, ekonominin değişen yapısını, ANAP'ın ekonomi öncelikli girişimlerini ve bunların topluma yansımalarını da göstermeyerek ve "taşrada hiçbir değişiklik olmadı" algısını Sadık'ın "burada her şey eskisi gibi" demesi ile tekrar tekrar izleyiciye aktararak darbenin bu kasabaya uğramadığı, buradaki insanlar üzerinde bir etkiye sahip olmadığı hissini kuvvetlendirir. Oysa 12 Eylül sonrası toplumun siyasi, kültürel ve ekonomik yapısındaki değişim Türkiye'nin başta şehirleri olmak üzere tüm köy ve kasabalarında da hissedilmiştir. Dolayısıyla film, 12 Eylül darbesi ile ilgili eksik veri sunarak, o dönemde işkence dışında yaşanan şeyler olduğu gerçeğinin unutulmasına neden olur.

Filmin bu denli popülerlik kazanması ve izleyiciyi derinden etkilemesinin nedenleri arasında, 12 Eylül travmasının Sadık karakteri üzerinden somutlanması değil, "neşeli günler, bizim aile" filmlerini anımsatan bir aile dramının işlenmesi olabilir. Filmin Yeşilçam geleneği benzeri bir aile ilişkisinden yararlanması,

izleyicinin yıllarca izlemeye alışık olduğu ve kendi aile üyelerine de benzeyen karakterlerle özdeşleşmelerini kolaylaştırır. Ancak yine de anlatısının arka planına 12 Eylül'ü alan bir film, her ne kadar izleyicisi ile kurmaca olduğu ve bire bir yaşananları anlatmak/aktarmak zorunda olmadığı yönünde görünmez bir anlaşma imzalarsa da, özellikle dönem filmleri gerçekliğe benzerlik boyutunda izleyicinin varolan esnekliğini oldukça sınırlandırır. Bu nedenle bu tür filmler gerçeklikle kurduğu temsil ilişkisinde esnekliği göz ardı eder ve izleyiciye o dönemi mümkün olan en yakın temsille sunmaya çalışır. **Babam ve Oğlum**'un da arka planına 12 Eylül 1980 darbesini almış olması, yapımcı ve yönetmenin, "Eski zaman Yeşilçam filmlerine benzer bir film yapmaya çalıştık" sözlerinin dışında belli kaygılarla, belli sorgulamalarla bu filmin yapıldığını düşündürür.

Kaynaklar:

- Atam, Zahit ve Bostan, Erman (2006). "Melodramdan Yansıyan 12 Eylül Üzerine Provokatif Düşünceler", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, s.132-139, sayı: 18-19.
- Çelenk, Sevilay (2006). "Anlatı Kapanır, Hayat Devam Eder... Yazı Tura - Babam ve Oğlum", *Birikim*, s.107-116, sayı:202.
- Maktav, Hilmi (2006). "Vatan, Millet, Sinema", *Birikim*, sayı:207,
- Doğruöz, Hakan (2009). "Türk Sinemasında 12 Eylül Darbesinin Temsili", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8*, İstanbul: Bağlam Yayınları, s.231- 249, der. Deniz Bayraktar.
- Birincioğlu, Y. Derya (2010). "Darbenin Sinemadaki İzdüşümleri: Hatırlama Kültüründen Unutma Kültürüne 12 Eylül Filmleri" Yüksek Lisans, Ankara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Gazetecilik Anabilim Dalı
- Demiralp, Oğuz (2009). *Sinemanın Aynasında Türkiye*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aslan, Umut Tümay (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil?*, İstanbul: Metis Yayınları.