

ÇATLAK: GELENEKSEL AİLE ÇEMBERİNDE HAYALLER PARİS *

Gülşah Güneş

“Bütün mutlu aileler birbirine benzerler, her mutsuz ailenin ise kendine özgü bir mutsuzluğu vardır.”

Tolstoy'un *Anna Karenina* isimli romanı bu cümleyle başlar. Peki, gerçekten de bütün mutsuz ailelerin mutsuzlukları kendine özgü müdür? Yoksa modern toplum¹ yapısı içinde geleneksel formunu koruyan; **Althusser**'in “devletin ideolojik aygıtı”² olarak tanımladığı “aile”nin denetim mekanizması olmasından gelen bir mutsuzluk da söz konusu olabilir mi?

Çatlak filmi (Fikret Reyhan, 2020) izleyicisini, sıradan, belki de birçoğumuzun aşına olduğu ve bu aşinalık sebebiyle de hakkında objektif düşünmediği, “geleneksel Türk aile yapısı”na yöneltir. Toplumsal düzenin sürekliliğinin garantisi olan “aile” içinde oluşan bir “çatlak”, sarsılmaz sanılan bu bütünlüklü, homojen yapıyı kökten sarsar ve açıkça tüm bağların ufalandığı bir dünyanın kapılarını aralar.

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2022 İkincisi

¹ Modern toplum yapısı incelendiğinde örgütlenme, akrabalık ilişkilerinin yerine uzmanlaşmayı gerekli kılarken ekonomik, siyasi, dini ve eğitimsel birleşmelere dayandığı, anonim, hareketli, rol ve statülerde uzmanlaşmanın görüldüğü, işbölümünün arttığı, geleneklerin gücünü kaybettiği, aile yapısında ve ilişkilerde bireyci anlayışın hâkim olduğu toplum tipidir. (Dönmezer 1999, s: 225.)

² Louis Althusser *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* kitabında, devletin “baskı aygıtları” olarak konumlandığı hükümet, yönetim, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler ve “ideolojik aygıtlar” olarak konumlandığı din, öğretim, aile, hukuk, sendika, medya, kültür, siyasal sistem gibi toplumsal pratikler aracılığıyla kapitalist üretim araçlarının maddi koşullarının yeniden üretildiğini ve sürdürüldüğünü savunur. (2000, s: 28-29)



Karşımızda duran, **Adile Naşit** ve **Münir Özkul** imgeleriyle canlanan, dış dünyanın kötülüklerinden bizi koruyan, sarıp sarmalayan nostaljik bir aile, “çocukluğun mutluluk mekânı”³ o ev değildir. Tam tersine, hayallerin öldürüldüğü, bireylerin içinde öğütüldüğü bir tutsaklık mekânıdır. **Gündüz Vassaf**, gündelik hayat içinde kendimizi güvende hissetmek için fikirlerimizin doğrulanmasına ihtiyaç duyduğumuzu belirtir; bireysel ve toplumsal ilişkilerimizin uzun süreli ve sorunsuz olması adına, birbirimizle “anlaşma” ve “uyuşma” içinde olduğumuzu vurgular. Ona göre; ailede, evliliklerde, uzun süreli arkadaşlıklarda, iş ilişkilerinde, yönetenler ile yönetilenler arasındaki ilişkilerde varılan bu sözsüz “anlaşma” hali totaliterdir. “Uyuşma ihtiyacı gerçekliğe hükmeder. Kendimizi güvende hissetmek uğruna mutabık kalırız ve gerçeği feda ederiz” (2019, s: 176). **Vassaf**’ın “aile” kurumunu da dâhil ettiği bu totaliter uyuşma/anlaşma hali **Çatlak**’ta, Fatih karakteri ve onun ailesi etrafında işlenen dramatik olay örgüsünün de omurgasını oluşturur.

Emre Kongar geleneksel toplum yapısı ve endüstriyel toplum yapısı içinde “aile” kurumunu ve onun fonksiyonlarını tartıştığı *Türkiye’de Aile: Yapısı, Evrimi ve Bürokratik Kurumlarla İlişkileri* isimli makalesinde, ailenin toplumun temel kurumlarından biri olarak bir ülkenin toplumsal örgütlenmesinde önemli bir yer

³ Gaston Bachelard *Mekânın Poetikası* kitabında aslen zamanla ilişkili bir kavram olarak düşünülen belleğin mekândan bağımsız olarak anlaşılamayacağını vurgular. Bachelard’a göre, “soyut” zamandan farklı olarak “yaşanan zaman” muhakkak mekânla, yerle ilişkili olarak anlam kazanmaktadır. Başka şekilde söylersek, zamana yaşanmışlık kazandıran mekâna ait özelliklerin bellekte bıraktığı izlerdir. Bachelard “mutluluk mekânı”nı, “yalnızca olgusallığıyla değil, imgelemin bütün kayırcılığıyla yaşanmış bir mekân” olarak tanımlar. “Mutluluk mekânı”nın en ayrıcalıklı dışavurumunu “ev” imgesi oluşturur. “Çünkü evimiz,” diye yazar Bachelard, “bizim dünyadaki köşemizdir. Sık sık yinelendiği gibi bizim ilk evrenimizdir.” (Akt: Suner 2006, s: 53)

tuttuğunu söyler. Buna göre; özellikle az gelişmiş ülkelerde, bu ülkelerin ekonomisi tarıma dayalı olduğundan, tarım kültürlerinin belirgin niteliği olan birincil (asli) grup ilişkileri, bir diğer deyişle “ailesel” ilişkiler, toplumsal örgütlenmenin en önemli ögeleri arasındadırlar. Bu ülkelerde gerek bireylerin tutum ve davranışlarının denetlenmesinde, gerekse imalattan, ibadete kadar toplumsal etkinliklerin türlü düzeylerinde aile çok önemli bir rol oynar. Fakat unutmamak gerekir ki toplumsal varlıklar değişmekte ve az gelişmiş ülkeler, endüstrileştikçe ve kalkındıkça, toplumsal yapı da farklılaşmaktadır. Endüstrileşmenin en önemli sonuçlarından biri, toplumsal hayatta bürokratik örgütlerin yaygınlaşması ve egemenliklerinin kapsamının artmasıdır. Bir diğer deyişle, toplum endüstrileştikçe, toplumdaki ilişkiler de nitelik değiştirmekte ve yüz yüze, kişisel olan (asli) birincil grup ilişkileri, yazılı kurallara göre düzenlenen, kişisel olmayan ikincil (tali) grup ilişkilerine dönüşmektedirler (Kongar 1970, s: 58).

Tarihsel gelişimi içinde aile kurumuna yönelik olumlu-olumsuz görüşlere yer verilen makalede **Kongar**, ailenin varlığı ile ilgili olumsuz görüşleri şöyle özetler:

1. Modern toplum, ister kapitalist isterse sosyalist olsun bireyin, tam özgürlüğünü gerçekleştirmek istemektedir. Birey bu özgürlüğüne özellikle üretimdeki verimliliğini arttırmak için muhtaçtır. Aile ise bu özgürlüğü kısıtladığı için ortadan kalkmalıdır.

2. Modern toplumun gerekleri ailenin fonksiyonları ile yerine getirilemez. Ekonomik faaliyetten eğitime, tasarruftan sosyal güvenliğe kadar hemen hemen bütün fonksiyonlar artık toplum tarafından bürokratik örgütler aracılığı ile yerine getirilmelidir ve getirilmektedir.

3. Aile, yapısal özelliklerden dolayı, toplumsal amaçların yerine getirilmesi için varlıkları zorunlu olan bürokratik örgütlerle bir arada yaşayamaz.

Çok kısaca özetlenirse 1. Aile kişisel özgürlüğü ve dolayısıyla toplumsal gelişmeyi önler. 2. Fonksiyonu kalmamıştır. 3. Bürokratik örgütlerle bir arada yaşayamaz (1970, s: 63).

Bu bağlamda, **Çatlak** filminin ana karakteri Fatih, babasının ısrarı üzerine hayallerinden vazgeçerek Londra'dan Türkiye'ye dönmüş, geleneksel aile kurumunun dayandığı “totaliter anlaşma/uyuşma”ya dâhil olmak zorunda kalmıştır. Fatih, bu çemberin içinden çıkıp hayallerinin, özgürlüğünün peşinden gidecek cesareti hiçbir zaman kendinde bulamamıştır. Aslında filmin ilerleyen

sahnelerinde, ailenin diğer bireylerinin de bu yapı içinde pek de mutlu olmadığını anlarız. Filmin konusunu özetlemek gerekirse; göçmen işçi olarak İngiltere’de çalışan Fatih (**Hakan Emre Ünal**), arkadaşı Ayhan’dan (**Görkem Mertsöz**), Türkiye’deki ailesine göndermek üzere yüklü miktarda borç almıştır. Borç, Fatih’in Türkiye’ye dönmesinden sonra da ödenmeyince Türkiye’ye gelen Ayhan, Fatih’in ailesini ziyaret eder ve parasını ister. Bu borcun talep edilmesi, aynı binada ve iç içe geçmiş ekonomik çıkarlarla yaşayan aile içinde bir fitili ateşler. Aile bireyleri arasında gizli kalmış tüm çatışmalar su yüzüne çıkar.



“Ev”in tanımı gereği “sınır” kavramıyla bir arada düşünülmesi gerektiğini, “ev”i var eden şeyin içeriği dışarıdan ayıran sınırlar olduğunu, bu anlamda evin güvenli, korunaklı aşinalığının, dışarının tehditkâr yabancılığı varsayımıyla bir arada var olduğunu vurgulayan **Nikos Papastergiadis**, ancak, evi gerçekten sarsan tehdidin dışarıdan değil, daima içeriden geldiğini belirtir: “Evimiz dışarıdan bir saldırıya uğradığında her zaman kendimizi savunabilir, hatta evi yeniden inşa edebiliriz, ancak ağır fakat kararlı bir içe doğru patlama süreciyle nasıl baş edilebilir ki? Ev duygumuz travmayla doluyorsa ne olur?” diye sorar. (akt: Suner 2006, s: 27) Fatih’in aldığı borç ile su yüzüne çıkan aile içindeki çatlak da, bir evin böyle içe doğru patlaması olarak yorumlanabilir.

Film, ana karakter Fatih’in omuz plan görüntüsüyle başlar ve kamera onu takip eder. Fatih, Ayhan ve Cengiz (**Süleyman Karahmet**) isimli iki arkadaşı ile buluşana kadar omuz planda kalan kamera aracılığıyla, Fatih’in içinde bulunduğu sıkışmış ruh haline dâhil ediliriz. Üç arkadaş arabayla gökdelenlerin, yeni inşa edilen binaların arasından geçerek Fatih’in evine doğru giderler. Kameranın bu

üçlüye yaptığı, yakın plan araç içi çekimle yaratılan klostrofobik etki, Fatih'in evine gelene kadar sürdürülür. Ayhan "*Vallahi kaç defadır geliyorum Fatih, sen olmasan hayatta bulamam bu evi*" der. Fatih de "*Normal abi, her taraf inşaat öyle bir düzen yok ki burada.*" diye karşılık verir. Kamera, araç içinden yaptığı genel plan ile Fatih ve Ayhan arasındaki diyaloglara paralel olarak, şehirdeki çarpık yapılaşmayı kaydeder. Öyle ki, Ayhan'ın yurtdışına gitmeden iki yıl önce gördüğü mahalle camisi bile gökdelenler arasında kaybolmuştur. Fatih'in araba içindeki konuşmalarından Türkiye'ye dönmekten pek memnun olmadığını da anlarız.

Bir süre sonra Fatih'in babası olduğunu anladığımız Muhittin'in (**Hakan Salınmış**) arkadaşlarıyla konuşmalarını duyarız. "*O virane binayı yıksalar mal sahiplerine en az ikişer daire düşer... Bizimkiler dururken Suriyelilere kaptırmayalım.*" Anlarız ki baba milliyetçi, muhafazakâr, mala mülke, para kazanmaya meraklıdır. Muhittin, Cengiz ve Ayhan'ı eve davet eder. Kamera, sanki bu çarpık kentleşmenin müsebbibini sorgularcasına; alt açıda aile apartmanına çıkılan kaçak katın görüntüsünde kalır. Fatih'in arkadaşlarına bakkal dükkânını da gezdiren Muhittin, dükkan gelirinin az olduğundan, zor geçindiklerinden yakını; Cengiz'in öğretmen olduğunu öğrendikten sonra "*En kıyak meslekte seninki. Sırtını dayamışsın devlet babaya, ohh mis!*" der.

Filmin ilk yarısında izleyiciyi karşılayan mekânlar, dekorlar, kostümler ve aile bireyleri (anne, gelinler, çocuklar, kayınvalide vb.) ile geleneksel bir geniş Türk aile yapısının ortasında buluruz kendimizi. Misafirleri karşılayan anne Şükran (**Süreyya Kilimci**), gelenler erkek oldukları için onları el sıkışmadan içeri buyur eder. Filmin ilerleyen sahnelerinde de karşılaşacağımız bu tip kodlamalar ailenin muhafazakâr yapısına dair bilgi verir. Bu yapıya uygun olarak evi yöneten, ailenin reisi Muhittin'dir. Çoğunlukla özel alanda konumlandırılan anne Şükran, kızları ve gelinleri ile birlikte ailenin erkeklerine bakmaktan ve ev işlerinden sorumludur. Bu ataerkil iş bölümü doğalmışçasına sürdürülür. İtirazlar varsa da kimse kimsenin yüzüne konuşmaz. Salonda geçen sohbette Ayhan'ın anlatımından, Fatih'in Londra'da dekorasyona meraklı olduğunu, tüm boş zamanında alışveriş merkezlerinde, teşhir için dekore edilen mobilya mağazalarını gezdiğini, bir gün kendi evine de Amerikan mutfak (salon mutfak bir arada) yaptırmayı hayal ettiğini öğreniriz. Fatih bu hayalinin söylenmesinden rahatsız olur. Baba da zaten bu ev tarzını hiç doğru bulmaz, "*Gâvurların evleri kıç kadardır, Allah bilir onlar çıkarmıştır bu âdeti*" diyerek tepkisini, milliyetçi ve

muhafazakâr bir ifadeyle ortaya koyar. Fatih'in, "gâvur ellerinde murdar olmasın" denilerek babası Muhittin'in ısrarı ile dönmek zorunda kaldığını öğreniriz. Türkiye'ye dönmüş, ailenin değerlerine uygun bir eş adayı ile evlendirilmiş ve aile apartmanında kendisine hayallerinden çok uzak bir daire döşenmiştir.

Fatih arkadaşlarına kendi evini gezdirir. Fatih artık hayatını, özgürlüğü, hayallerini sorgulamaz; içinde bulunduğu ikiyüzlü düzene ayak uydurmuştur. Öyle ki, binalara kaçak kat çıkan mahalleliyi ihbar etmesi gerektiğini söyleyen Ayhan'a "*Aslında öyle düşünmemek lazım, sonuçta buralar gelişti, değerlendirildi, belediyenin verdiği üç katlık imar izni de kurtarmıyor*" diyerek itiraz eder. Kamera salonun penceresinden, geniş planda inşaat manzaralarını gösterir. Karısı Şeyma (**Tuğçe Yolcu**) bir ara erkekler gelmeden yatak odasının (mahrem bölge) kapısını kapatır. Fatih arkadaşlarına yeni evinin mutfağını da gezdirir. Bu sıradan düzenlenmiş, salondan bağımsız Türk tipi mutfak, Fatih'in düzene ayak uydurduğunun en önemli metaforudur. Baba Muhittin, değerlerine, inançlarına bağlı gibi gözükse de, borcunu ödemektense eline geçen parayla yaşadığı apartmana kaçak kat çıkar, bu borç sayesinde satın alınan okul minibüslerini işletmeye devam eder. Hayattaki tek görevinin bir şekilde evlatlarının evini barkını yapmak olduğuna inanmıştır; ancak o zaman görevini tamamlamış olacaktır.



T. Adorno'nun "Bozuk düzende doğru hayat yaşanmaz" sözünü hatırlatırcasına, filmde herkes bir şekilde aile kurumunun dayattığı yalan girdabına bulaşmıştır. Banyo duvarındaki çatlak metaforu, aile içindeki bağların sanıldığı kadar sağlam olmadığının ilk işaretidir. Evin erkekleri her ne kadar o

çatlağı tamir etmeye çalışsa da beceremez. Çünkü çatlak görünenden çok daha derindedir.

Tüm aile bireylerinin katıldığı mangallı aile yemeğinde, aslında kimsenin o çember içinde mutlu olmadığını anlarız. Cafer ve eşi Hacer arasında geçen aşağıdaki diyaloglar da bunun gösterenidir.

Cafer: *Mangal yapıyoruz burada, yoğurtlu semizotuna ne gerek var, yenmiyor zaten.*

Hacer: *Benim de katkım olsun, Şeyma laf eder sonra.*

Cafer: *Ne laf edecek, evin bütün erkekleri malak gibi yatarken mangalı kim yapıyor?*

Hacer: *O başka bu başka.*

Zaten, sonraki sahnelerde Şeyma da mutfakta kendisine yardım eden Gülnaz'ın, "Hacer yok mu?" sorusuna müstehzi bir tavırla, "Akşama semizotlu yoğurdunu getirir gönlümüzü alır" diye karşılık verecektir.

Yukardaki diyaloglardan da anlaşılacağı üzere, kimse rahatsız olduğunu açıkça ifade etmez; herkes sadece uyum sağlar görünmektedir. Tüm aileyi bir araya getiren yemek masasına artık herkesin sığmayışı ve masanın yetersiz kalışı da; geleneksel aile yapısının kendine özgü normlarıyla, modern dünya içinde ayakta kalmasının zorluğunu imler.

Zaten aile yemeği sekansının sonlarına doğru, Fatih'in ailesi için aldığı borcu baba dâhil kimse üstlenmek istemeyecek; Hacer'in ise borcun ödenmesine katkı sağlamaktansa herkesten, hatta kocası Cafer'den bile gizlediği altınları olduğunun ortaya çıkması da aile tartışmasını alevlendirecektir. Tartışma bittikten ve herkes dağıldıktan sonra, üst açıda, evin boş salonunda kalan kamera, "ev" in aile bireylerini birbirine bağlamaya yetmediğini, belki de zorunlu kan bağına dayanan bu bağların bir yanılısama, bir boşluk olduğunu ima eder gibidir. Diegetik alanın dışından gelen, Fatma'nın (**Gülçin Kültür Şahin**) bu kadar önemli bir aile tartışmasından sonra bile, sanki hiçbir şey olmamış gibi nötr bir tavırla yemek getirdiği tenceresini geri istediği diyaloglar da, aile bağlarının aynı totaliter uyumculuk zemininde süreceğinin işaretidir.

Fatma: *Şeyma benim sarma getirdiğim tencere var ya, tezgâhın üstünde duruyordu.*

Şeyma: *Tabii, boşaltayım içini.*

Fatma: *Yok Hacer boşaltmıştı zaten.*

Şeyma: *Tamam getiriyorum.*

Fatma: *Zahmet olacak sana ama o büyüklükte başka tencerem yok.*

Sonuç

Aile kurumunun fonksiyonları, yararı ya da yararsızlığı kuramsal olarak birçok sosyal bilim alanında tartışılmıştır. Bireyin toplumsallaşmasının, öznenin kurulmasının ilk basamağı olan “aile” aynı zamanda toplumsal ve ekonomik üretim ilişkilerinin de devamını sağlayan önemli bir işleve sahiptir. Toplumsal pratiklerin yeniden üretildiği ve güçlendirildiği bu yapı, bir yandan bireyi modern dünyanın tekinsizliğine karşı korurken diğer yandan da onun bireyselliğini öğütür. Bu paradoksal durum içinde **Çatlak**, ailenin koruyucu, kollayıcı yanına odaklanarak “mutlu aile tablosu” çizmekten ziyade, onun çok da masum olmadığını Fatih’in yok olan hayallerinde ve çözülen aile bağlarında ortaya serer.



Kaynakça

- Althusser, Louis. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.
- Dönmezer, Sulhi. *Toplumbilim*, İstanbul, Beta Yayınevi, 1999.
- Kongar, Emre. *Türkiye'de Aile: Yapısı, Evrimi ve Bürokratik Kurumlarla İlişkileri*, Hacettepe Üniversitesi, 1970.
- Suner, Asuman. *Hayalet Ev: Yeni Türkiye Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.
- Vassaf, Gündüz. *Cehenneme Övgü: Gündelik Hayatta Totalitarizm*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019.