

Çınar Ağacı (2011, Handan İpekçi) Filminde ‘Modernlik Nostaljisi’*

Nostalgia for the Modern in Handan İpekçi’s The Plane Tree (2011)

Sezen Gürüf Başekim, Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi İletişim Fakültesi,
E-Posta: sgurufbasekim@kastamonu.edu.tr

Anahtar Kelimeler:

Nostalji, Çağdaşlaşma,
Modernlik Nostaljisi

Öz

Bu makalenin amacı, Çınar Ağacı filminde, Cumhuriyet dönemi ve Atatürk nostaljisinin incelenmesidir. Antropolog Esra Özyürek’in 2000’lerde Cumhuriyet dönemi ve Atatürk nostaljisinin ifade biçimlerindeki dönüşümü inceleyen çalışmasında ifade ettiği ‘modernlik nostaljisi’ kavramı üzerinden değerlendirilen filmde, nostaljinin ifade edilme biçimi, Niyazi Berkes’in Atatürkçülük anlayışı ve özellikle ‘kutsallaştırılmış gelenek’ kavramı çerçevesinde eleştirilmiştir. Çalışmada nostalji toplumsal değişme bağlamında tanımlanmıştır. Makalenin araştırma tasarımı, tarihsel-toplumsal yaklaşımın sayıltılarından hareketle oluşturulmuştur. Filmin analizinde, anlatı, karakter, mizansen, diyalog ve semboller incelenmiş, yanı sıra yapısal ve ideolojik film çözümlemesi yaklaşımlarından da yararlanılmıştır.

Keywords:

Nostalgia,
Secularism,
Nostalgia for the
Modern

Abstract

The aim of this paper is to examine nostalgia for Republican Era and Atatürk in Handan İpekçi’s film The Plane Tree. In the film analysed in terms of nostalgia for the modern that anthropologist Esra Özyürek stated in her study which examined the transformation in the form of expression of the Republican era and nostalgia for the Atatürk in the 2000’s. The form of expression of nostalgia has been criticised within the framework of Kemalism and especially “sanctified tradition” concept of Niyazi Berkes. In this work, nostalgia has been defined related to social change. Therefore research design has been formed according to the assumptions of historical-sociological approach. In the analysis of the film, narrative, character, mise en scene, dialogue and symbols have been examined. Also structural and ideological film analysis methods have been used.

* Bu makale 2015 yılında Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından kabul edilen *Türk Sinemasında Nostalji:2000-2011* başlık doktora tez çalışmasının bir bölümünün gözden geçirilerek yeniden düzenlenmesi ile oluşturulmuştur. Makaleye tezin teslim edildiği tarihten sonra yazılmış olan, film hakkında yapılan daha önceki akademik çalışmalar eklenmiş, yönetmenin yaşam öyküsü, sinema anlayışı hakkında bilgi verilen ve önceki filmleri arasında karşılaştırma yapılan kısımlar çıkarılmıştır.

Giriş

Nostalji¹ kelimesi 17. yüzyılın sonlarında İsviçreli askerlerde görülen bir hastalığı ifade etmek üzere icat edildiğinden beri pek çok bağlamda tanımlanmış ve ele alınmıştır. Nostaljinin sosyal bilimlerin bir konusu haline gelmesi ise kelimenin icadının ardından geçen üç yüzyıla yakın bir süre içinde gerçekleşmiştir. Nostalji sosyal bilimler literatürüne “modernleşme” sonrası bireyin “kendini evinde hissetmemesi” sorununa işaret etmek üzere girmiştir. Modernleşme denilince tek boyutlu ve birbirine benzer süreçler anlaşılabilir. Tarihsel, kültürel ve coğrafi özelliklerin farklılığı, beraberinde modernleşme süreçlerinde farklılaşmayı da getirmektedir. “Geri dönüş özlemi”nin duyulduğu, “geri dönememenin acısı”nın yaşandığı “evler” de birbirinin aynısı değildir. Bu nedenle nostaljinin somut biçimde ele alınabilmesi için, mümkün olduğunca içinde bulunduğu toplumla ve tarihsel dönemle ilişki içinde incelenmesinin daha uygun bir yaklaşım olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışma, *Çınar Ağacı*² filminde nostaljiyi konu almaktadır. Nostaljinin tarihsel ve toplumsal bağlam çerçevesinde incelenebilmesi için çalışmada nostalji *toplumsal değişme* kavramı ile ilişkilendirilmiş ve buna göre “yeni *toplumsal yapı* karşısında, geçmişte kalan ilişki, kurum ve kişilerin, idealize edilerek, romantikleştirilerek, sembollere dönüştürülerek hatırlanması” olarak tanımlanmıştır.

Çınar Ağacı filminde Cumhuriyet’in ilk yılları ve Atatürk, nostaljik olarak betimlenmektedir. Bu betimleme yoluyla filmde Türkiye’de 1980 darbesinin ardından 2010’lara uzanan dönemde yaşanan toplumsal değişme eleştirilmektedir. Ancak filmin nostaljisi tam da eleştirilen toplumsal değişim süreçleriyle örtüşen biçimde ortaya konulmaktadır. Çalışmanın amacı, öncelikli olarak filmde nostaljinin nasıl, hangi yollarla ortaya konulduğunun betimlenmesidir. Bu amaca yönelik olarak, nostaljinin yukarıda belirtilen tanımından hareketle, filmde hangi toplumsal ilişki, kurum ve kişilerin idealize edildiği, sembollere dönüştürüldüğü ve bunun hangi yollarla yapıldığı sorularının yanıtı araştırılmaktadır.

1990’lı yılların sonunda Atatürk’ü anma biçimlerinde bir dönüşüm gerçekleştiğini ileri süren ve bu dönüşümü “modernlik nostaljisi” olarak adlandırarak inceleyen Esra Özyürek’in çalışması filmdeki nostaljinin anlaşılmasında kavramsal temeli oluşturmaktadır. Çalışmanın ikincil amacı Özyürek’in “modernlik nostaljisi” tanımıyla filmdeki nostaljinin örtüştüğünü ortaya koymaktır. Filmin nostaljisinin anlaşılması, toplumdaki belirli bir dönüşümün anlaşılmasına yönelik ipuçları sağlaması bakımından önemlidir.

Çalışmada nostaljinin toplumsal değişmeyle bağlantılı olarak tanımlandığı belirtilmiştir. Türkiye’de yaşanan temel toplumsal değişme olan Batılılaşma süreçlerini inceleyen Niyazi Berkes, “geleneğin kutsallaştırılması”na karşı, “çağdaşlaşma”nın

¹ Nostalji kelimesi ilk kez 1688 yılında İsviçreli tıp hekimi Johannes Hofer (1669-1752) tarafından kullanılmıştır. Askeri hekim olan Hofer, İsviçreli askerlerde görülen hastalığı tanımlamak için Yunanca *nostos* (dönüş) ve *algos* (acı, özlem) kelimelerini birleştirerek nostalji kelimesini icat etmiştir.

² Künye Bilgileri: Yönetmen: Handan İpekçi. Senaryo: Handan İpekçi. Yapımcı: Necati Akpınar. Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran. Sanat Yönetmeni: Natali Yeres, Elif Taşçıoğlu. Müzik: Ayşe Önder, Kemal Sahir Gürel. Kurgu: Aziz İmamoğlu. Oyuncular: Celile Toyon, Nurgül Yeşilçay, Deniz Deha Lostar, Nejat İşler, Suzan Aksoy, Ebru Özkan, Settar Tanrıöğen, Ragıp Savaş, Erol Keskin, Hüseyin Avni Danyal, Jülide Kural. Gösterime Giriş Tarihi: 18 Mart 2011. Dağıtıcı: Medyavizyon. İzleyici Sayısı: 325.511.

gerekliliği üzerinde durur. Berkes’e göre, toplumsal değişme hızlandıkça -ki Berkes “çağdaşlaşma”dan söz etmektedir- geleneğin kutsallaştırılması faaliyeti de ivme kazanmaktadır. 1990’ların sonundan itibaren yaşanan toplumsal değişme, Berkes’in “çağdaşlaşma” anlayışının uzağındadır. Bununla birlikte Berkes’in Türkiye’nin çağdaşlaşma tarihi ile örtüştüğünü çalışmalarında ortaya koyduğu Mustafa Kemal Atatürk de “çağdaşlaşma” anlayışına uygun biçimde anılmamakta, giderek “kutsallaştırılmış bir gelenek” haline getirilmektedir. Çalışmada üçüncü olarak amaçlanan, Berkes’in yaklaşımı ile filmin yaklaşımı arasında bir karşılaştırma yapılması yoluyla bu durumu ifade etmektir. Filmdeki nostalji Berkes’in düşüncesinden hareketle eleştirilmektedir.

Çalışmada önceki araştırmalardan değil, belirli bir sorundan yola çıkılmıştır. Bu sorunun daha önce ele alınıp alınmadığı konusunda yapılan literatür taramasında *Çınar Ağacı* filmini konu alan üç akademik çalışma tespit edilmiştir. Arzu Ertaylan’ın (2015), “1990 Sonrası Türk Sinemasında Yaşlılık Temsilleri” başlıklı makalesinde incelenen filmlerin arasında *Çınar Ağacı* da yer almaktadır. Makalede yaşlılık ve modernleşme ilişkisi, neoliberal süreçlerin yol açtığı ekonomik ve toplumsal dönüşümlerle ilgili kurularak ele alınmıştır. Nostalji konusuna değinilmemiştir.

Mücahit Alkuş (2016) *Handan İpekçi Sineması’nda Temsil* başlıklı yüksek lisans tezinde Handan İpekçi’nin diğer filmleri ile birlikte *Çınar Ağacı*’nı da hem biçimsel hem de anlatsal özellikleri bakımından ve 1990’lı ve 2000’li yılların toplumsal ve sinemasal ortamı ile de bağlantısını kurarak ele almıştır. Çalışmada *Çınar Ağacı* filmindeki Atatürkcülük vurgusundan söz edilmiştir (Alkuş, 2016: 102). Alkuş’un Handan İpekçi ile yaptığı görüşme, yönetmenin *Çınar Ağacı* filmi hakkındaki görüşlerinin, bir ölçüde farklılaşmış olabileceğini göstermesi bakımından dikkat çekmektedir³ (Alkuş, 2016: 174-175).

Selin Süar Oral’ın *Handan İpekçi Sineması’nda Kolektif Bellek* başlıklı doktora tezinden hareketle, Selin Süar Oral ve Zeynep Çetin Erus (2018) tarafından yazılan “Sinemada Dönüşen Aile Kavramı Üzerinden Kolektif Belleğin Kurucusu Olarak Kadın ve Erkek: Çınar Ağacı Filmi Örneği” isimli makalede hafıza ve kolektif bellek konularına odaklanılmıştır. Atatürk portresi ve Adviye Hanım hakkında ise şu yorum bulunmaktadır:

(...) yaşlı kadının en kutsal varlık olarak benimsediği Atatürk ise 19.yy ulus idealinin üzerinde yükselen modern ideolojiyi eyleme geçiren bir önder olarak Adviye Hanım’ın artık popüler olmayan müzikleri çalan gramofonu kadar eskiyen ve toplumsal hafıza da naftalinlerin arasına itilen bir simge niteliğinde izleyiciye sunulmuştur.

Görüldüğü üzere, film üzerine yapılan daha önceki çalışmalar arasında nostaljiye odaklanan bir çalışma bulunmamaktadır. Bununla birlikte filmdeki neoliberalizm

³ İpekçi’nin film ve Adviye Hanım hakkında söylediklerinin bir kısmı şu şekildedir: “Evet bir çok insan itici buldu. (...)biraz aceleye geldi onun senaryosu.(...). Aslında ben onun sevimli olduğunu düşündüm. Onu yazarken sevimsiz olabileceğini fark etmedim. Fark etseydim onu yumuşatırdım. (...) Mesela şimdi daha sakin kafayla yazsam ben onun Atatürk portresiyle değil de ölmüş kocasının portresiyle çocuklarının evlerinin arasında dolaşmasını düşünürdüm”; “(...) bir takım itici şeyler var onların olmaması gerekiyordu. O film kusurlu bir film zaten. Üzerinde konuşulacak çok fazla bir şey yok” (Alkuş, 2016:174-175)

eleştirisi ve Atatürkçülük konusuna diğer çalışmalarda da değinilmiştir. Bu çalışmalarda ya filmdeki nostaljinin ifade edilmesi tamamen olumsuz bulunmuş (örneğin İpekçi dahil filmin kusurlu olduğunu ve üzerinde konuşulacak bir şey olmadığını belirtir) ya da filmde nostaljik bir yaklaşım olduğu sadece saptanmıştır. Filmdeki Atatürkçülük nostaljisiyle neoliberalizm eleştirisi arasındaki bağa/çelişkiye işaret edilmemiştir. Bu çalışma filmdeki Atatürk nostaljisini incelemekte ve hem filmin üretildiği dönemdeki toplumsal değişme (neoliberalizm) hem de Türkiye'nin genel olarak toplumsal değişme süreçleri ile (Batılılaşma) bağlantılı biçimde ele almaktadır.

Çalışmanın kavramsal çerçevesinde öncelikle Esra Özyürek'in "modernlik nostaljisi" kavramının bileşenleri kısaca ifade edilmiş; ardından Niyazi Berkes'in Atatürkçülük konusundaki yaklaşımına 'modernlik nostaljisinin' karşıtı olarak yer verilmiştir.

Filmin analizi kısmında öncelikle çalışmada izlenen inceleme yöntemi hakkında bilgi verilmiştir. Ardından film, yukarıda belirtilen amaçlar doğrultusunda anlatı, diyalog, karakterler ve semboller bağlamında analiz edilmiştir.

Modernlik Nostaljisi: Modernliğin Gelenekleşmesi, Geleniğin Metalaşması

Esra Özyürek, 1998-2002 yılları arasında tamamladığı, Türkçe olarak 2008 yılında yayımlanan *Modernlik Nostaljisi, Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayat* adını taşıyan doktora çalışmasında 'modernlik nostaljisi' olarak adlandırdığı toplumsal olguyu ele almaktadır. Özyürek çalışmasının ortaya çıkış öyküsünde, doktora için bulunduğu Amerika'dan tatil için 1997 yılında Türkiye'ye geldiğinde ailesinin, araba kullanan başörtülü kadınlara, yeni camilere, "huzur İslam'da" sloganları gibi sembolere dikkatini çektiğini belirtir (Özyürek, 2011: 11). Oysa Özyürek'e göre daha ilginç olan, kendi evlerinde ve tanıdıkları kişilerin evlerinde Atatürk'e ilişkin obje, resim ve kitapların artışı ve 1930'lar nostaljisidir. Yalnız İslamcılar değil, laik yurttaşların da ideolojik bağlılıklarını yaşama ve sergileme biçimleri değişmiştir. Özyürek, Kemalist Türklerin ne Türkiye'nin geçmişinde, ne de Avrupa'nın bugününde bulamadıkları modernliği, 1930'ların tek parti rejiminde aradıklarını gözlemler (2011: 21). "Modernlik nostaljisi" olarak adlandırdığı bu durumu, "yurttaşların cinsiyet, sınıf, etnik köken ve din temelinde bölünmüş olduğu çağdaş Türkiye'nin bir eleştirisi" olarak okur (2011: 90).

Özyürek, Cumhuriyet'in 75. yılı kutlamalarını da içeren 1990'lı yılların sonundaki birkaç yıllık dönemi ele almış; bu dönemin popüler söylemlerini, reklamlarını, çok satan kitaplarını, kutlamalar kapsamında düzenlenen sergileri, sergileri ziyaretçilerini ve bizzat derinlemesine görüşmeler yaptığı Cumhuriyet kuşağına mensup kişilerin söylemlerini incelemiştir. Sonuç olarak ortaya çıkan ve Özyürek'in 'modernlik nostaljisi' olarak adlandırdığı olgunun bileşenlerini sekiz boyutta toplamak mümkündür:

1. *Cumhuriyet kuşağının bir yandan "Cumhuriyet çocukları" diğer yandan "Yaşam Boyu Öğretmenler" olarak anılması*: "İlerlemiş yaşlarına karşın, bu kuşağın üyelerine 'Cumhuriyet çocukları' adı verilmiştir. Tek parti rejiminin 'altın çağ'ında doğmuş ve 'Kurucu Ata'ları tarafından yetiştirilmiş bu insanlar, Türkiye Cumhuriyeti'nin kayıp çocukluğunu temsil etmektedirler" (Özyürek, 2011: 49). Özyürek'e göre bu adlandırma

yok olmak üzere olan bir kuşağın ak saçlı çocuklarıyla, onlara aile sıcaklığı ve kamusal hatıranın koruyuculuğunu sunabilecek diğer yurttaşlar arasında bağ kurulmasını da sağlamaktadır (2011: 50) (vurgu sonradan eklendi). “Bu insanlar asla büyüüp yetişkin yurttaşlar olamamışlardır, çünkü onların hüsrarla sonlanan rüyaları (tamamen Batılılaşmış bir Türkiye ütopyası) Türkiye’de asla varılmayan bir geleceğe aittir” (Özyürek, 2011: 50).

Yaşlı Cumhuriyetçiler aynı zamanda “çağdaş nesillerin öğretmenleri olarak da algılanmaktadırlar” (Özyürek, 2011: 53). “İlk kuşak öğretmenler 75. Yıldönümünden çok önce emekliye ayrılmış olmalarına karşın kendilerini yaşam boyu öğretmenler olarak görmekte ve Cumhuriyetçi değerlerin gelecek nesillere aktarılmasından öncelikle sorumlu hissetmektedirler” (2011: 53).

2. *Cumhuriyet Kuşağına mensup yaşlıların öykülerinin gençlerin öykülerinden daha çok ilgi görmesi, daha “modern” bulunması:* İyi bir geleceğe inanç dönemin genç kesiminde mevcut değildir. Ancak Cumhuriyetin emanet edildiği dönemde genç olan artık yaşlanmış olanların anılarında söz konusu olabilmektedir.

3. *Laik yaşlı kadın imgesinin vurgulanması:* Özyürek’in incelediği dönemde “kırılmış, örtüsüz saçlarından çekinmeyen makyajsız yüzünde ciddi bir ifade takınmış cumhuriyetçi yaşlı kadın imgesi” ana kanallarda ve popüler kültürde yaygınlaşmıştır (Özyürek, 2011: 48).

4. *Cumhuriyetin “altın çağ”ının 1930’ları ifade etmesi:* Özyürek’in derinlemesine görüşme yaptığı ilk kuşak cumhuriyetçiler, Cumhuriyet’in ilk yıllarını “huzur ve saadet” duygusuyla kol kola giden “birlik beraberlik” hisleriyle tanımlamışlardır (Özyürek, 2011: 77). Huzurun nedeni olarak “yakın aile bağları”nı göstermişlerdir. Görüşmelerde Cumhuriyet’in 1950’lere kadar olan döneminde ekonomik sıkıntıların olmadığı belirtilmekte, kalabalık bir ailenin rahatça geçinebildiği ifade edilmektedir (Özyürek, 2011: 81).

5. *Bir “aile” olarak Cumhuriyet:* Özyürek’in çalışmasında Cumhuriyetin kendisini bir “aile” olarak, anlatılar ve imgeler üzerinden kurmuş olduğu ifade edilmektedir.

6. *Bir ebeveyn/baba olarak Atatürk:* Özyürek’e göre Türk modernliğini temsil eden Cumhuriyet “aile” ile ilişkilendirilirken genellikle ataerkil ve milliyetçi bir yükümlülük modeli çerçevesinde düşünülmektedir (2011: 125). Bir diğer deyişle, Kemalist yurttaşların Atatürk’e bağlılığı ve ona borçlu hissetmelerinin nedeni, Atatürk’ün bir ebeveyn olarak görülmesidir (Özyürek, 2011:147).

7. *Liberal ekonomik sistemin Cumhuriyet’e aykırı görülmesi.*

8. *Cumhuriyet’le ilişkili sembollerin metalaşması:* Özyürek’e göre 1990’lı yılların sonunda “Atatürk imgelerinin üretimi, tedavülü ve tüketimindeki özelleşme ve temsillerdeki biçim ve içeriğin kişiselleşmesi” yeni bir durumdur (2011: 128). Bu dönemde öne çıkan yeni imgeler Atatürk’ü asker ya da devlet adamı niteliklerinden daha çok “basit ama belirgin zevkleri olan neşeli bir burjuva” olarak göstermektedir (Özyürek,2011: 128). Birer kimlik gösterme aracı olarak Atatürk ikonografisi minyatürleşerek evlerde, giysilerde sergilenir hale gelmiştir. 1990’lardaki yeni popüler Atatürk fotoğraflarında Atatürk gülerken, dans ederken, yemek yerken ya da en genç evlatlığı Ülkü ile oyun

oyarken olduğu gibi basit, gündelik faaliyetler içinde gösterilir (Özyürek, 2011: 153). Bu da sembollerin hiyerarşik konumunda kırılma yaratarak özdeşleşmeyi sağlamakta ve bir yandan da imgenin satın alınmasını kolaylaştırmaktadır.

Niyazi Berkes: “Kutsallaştırılmış Geleneğe” Karşı Çıkış Olarak Atatürkçülük

Çalışmada filmin nostaljisine yönelik eleştirel bakışın temelini Niyazi Berkes’in (1908-1988) Atatürkçülük konusundaki yaklaşımı oluşturmaktadır. Türkiye’nin iki yüz yılı aşan ‘çağdaşlaşma’(secularism) tarihini ve toplumsal sorunlarını anlamada başlıca düşünsel kaynaklardan olan Niyazi Berkes, Atatürk’ü sosyolojik çalışmalarına dahil etme biçimi ve yoğunluğu bakımından da önemlidir. Kurtuluş Kayalı’nın belirttiği üzere “Atatürk devrimini olağanüstü ciddiye almış, bu konuda bugün de önemsenmesi gereken düşünceler belirtmiştir” (Kayalı, 2009: 133).

Berkes’in Atatürkçülük konusundaki yaklaşımı ile ‘modernlik nostaljisi’ olgusunun birbirine karşıt olduğundan hareketle bu kısımda, bu karşıtlığı özellikle belirginleştiren üç noktaya kısaca yer verilmektedir. Bu temalar, ‘tarih bilinci’, halkçılık anlayışı, ‘geleneğin kutsallaştırılması’ karşısında hassasiyet olarak Berkes’in çalışmalarındaki kendisini göstermektedir.

‘Tarih bilinci’, Berkes’in Atatürkçülük anlayışının özüdür. Berkes’e göre Mustafa Kemal ve onun kuşağının içine doğup yetiştikleri tarihsel ve toplumsal koşullar anlaşılmadan Kemalizm anlaşılamayacaktır. “Çökme ve dağılma aşamalarını geçirmekte olan, geleneksel ilkelerini yitirmiş bulunan bir saltanat-hilafet rejiminden; bir ulus-cumhuriyet rejimine geçişin dramı” Kemalizm’i oluşturan toplumsal bağlamın çerçevesini oluşturmaktadır (Berkes, 1982: 74). Temelde ise çözümlenmesi gereken başlıca sorun olarak iktisadi şartlar öne çıkmaktadır. Bunlardan başlıcası, Mustafa Kemal’in doğduğu yıllarda bir politika olarak “borçlanmaksızın devlet yürütülemez” ya da “yabancı ülkelerden borç alınarak kalkınılabılır” düşüncesinin devlet yönetimi ilkesi haline gelmesidir (Berkes, 1982: 76). Borç alınan ülkelerdeki her denge bozulmuş Osmanlı’ya doğrudan, toprak bütünlüğünün bozulması tehdidi olarak yansımaktadır (Berkes, 1982: 78). Diğer bir sorun dış baskıları sonlandırmak ve bu şekilde mali iflasın önlenileceği düşüncesiyle ilan edilen *Kanun-i Esasi*’nin kabulüdür. Berkes’e göre Kanun-i Esasi üç büyük sorun ortaya çıkarmıştır: Önceden teokratik niteliği olmayan saltanata, hilafet niteliğinin katılması, beklenen özgürlük ortamı yerine zamanının ilerici asker ve sivil kişilerine bir savaş açılması ve sıkıyönetim baskısı altında çözümlenemeyen mali iflasın önlenmesi için “Düyun-u Umumiye” (Genel Borçlar) İdaresinin kurdurulması (Berkes, 1982: 79,80). Düyun-u Umumiye tamamen yabancı sermaye tarafından işletilen bir şirkettir (Berkes 1982: 81). Bu şekilde en önemli ve büyük kamu işlerini yabancı sermayenin sağladığı bir toplumsal, iktisadi yapının kendisini bu dönemde gösterdiğini ifade eder (Berkes, 1982: 86,87). Atatürk’ün içine doğduğu ve karşı çıktığı toplumsal koşulların başlıca özelliği Avrupa sermayesinin egemenlik ağının içine iyice girmiş olan bir Osmanlı Devletidir (Berkes, 1982: 81). Berkes’e göre Atatürkçülük bu sorunlara yönelik olarak tarihsel süreç içinde oluşturulmuş çözümler bütünüdür (Berkes, 1982: 86).

Berkes, devlet-toplum ilişkileri bakımından ‘çağdaşlaşma’nın başlıca koşulunun

‘halkçılık’ ilkesi olduğuna vurgu yapar. “Yönetimin halka dayanması ve köylü ve işçi halkın devletin efendisi olacak hale getirilmesi olarak halkçılık” çağdaşlaşmanın temelleneceği bir diğer noktadır (Berkes, 1982: 37). Cumhuriyet yönetimine geçiş, ‘Doğu Despotizmi’ ile yönetilen Osmanlı Devleti’nden, bir diğer deyişle “en yüksek kurum olan devletin keyfi yönetiminden”, belirli bir toplumsal karşılığı bulunan yöneticiler tarafından, hukuk ilkelerine göre yönetilmeye doğru” bir geçişi amaçlamıştır. “Kul olarak kabul edilen pasif halktan, toplumda yönlendirici olan halka doğru” bir yönelim olması hedeflenmiştir (Berkes, 2004: 24-26). Atatürk’e son derece bağlı olan Berkes, Tek Parti dönemini ‘halkçılık’ ilkesinin uygulanmaması bağlamında eleştirmektedir. Berkes’e göre halkçılık bu dönemde yeterince anlaşılamamış, bu nedenle Osmanlı Devletinde bulunan halkla devlet arasındaki toplumsal mesafe Cumhuriyet döneminde sürmüştür (Berkes, 1982: 37,38).

Berkes, ‘çağdaşlaşma’yı, her şeyden önce “kutsallaşmış gelenek boyunduruğundan kurtulma sorunu” olarak anlamaktan yanadır (Berkes, 2004: 19). ‘Kutsallaşmış gelenek’, din görünümünü almış toplumsal kurallar, uygulamalar ve değerler sistemi olarak ifade edilebilir. Çağdaşlaşma ise Berkes’e göre “ekonomik, teknolojik, siyasal, eğitsel, cinsel, bilgisel, yaşam alanlarında, kutsal sayılan alanın, daraltılması, etkisizleşmesidir” (2004: 26). Berkes, “bir toplumda en yüksek sayılan değerlerin, toplumsal değişimin en çok gerektiği, çatışmanın yoğunlaştığı dönemlerde dinsel değerler kılıfına girme eğilimi gösterdiğine” dikkati çekmektedir (1997: 81). “Çağdaşlaşma eğilimi güçlendikçe, geleneğe kutsallık atfetme eğiliminin de güç kazanır” (Berkes, 2004: 552).

Buradan bakıldığında 2000’li yıllarda Atatürkçülüğün donmuş kalıplaşmış kavramlar, semboller ve ritüellere hapsedilmesi bağlamında ‘kutsallaşmış gelenek’ görünümünü aldığı ileri sürülebilir. Bu ise, Berkes’e göre Türkiye’nin tarihsel sorunlarına çözüm olarak üretilen Kemalizm’in ilkeleriyle uzlaşamaz bir eğilimdir.

Filmin Analizi

Çınar Ağacı filmi, çalışmada toplumla ve tarihle ilişki içinde bir “metin” olması özelliği ile incelenmiştir. Bir metin olarak film, “birbiriyle bir bağlam içinde ilişkili olan imgeler, kelimeler, seslerden oluşan, bir olaylar bütünü içeren öykü ya da anlatı” biçiminde ifade edilmektedir (Kolker, 1998: 12). Film diğer metinlerden ayrıcalıklı kılan özelliği “en toplumsal ve halka mal olmuş sanat” olmasıdır (Kolker, 1998: 13). Bir metin olarak film, hem yaratıcılarının, hem de izleyicilerin bir parçası olduğu bütün bir kültür ile olan karmaşık ilişkileri yansıtmaktadır. Bu nedenle film incelemeleri de bu çok boyutluluğun hakkını verecek şekilde birbirinden farklı pek çok yaklaşım içermektedir. Çalışmada bu yaklaşımlardan üçünün; tarihsel/sosyolojik, ideolojik ve yapısalcı film eleştirisinin, sayıltı ve yöntemlerinden yararlanılmıştır.

Tarihsel-sosyoloji, olgular ve olayların toplumların özgün yapıları ve tarihsel süreçleri içinde ortaya çıktığını kabul etmektedir. Bütün toplumsal olgular tarihsel ve bütün tarihsel olaylar da toplumsaldır. Tarihsel-sosyolojik eleştiri, filmi, üretildiği dönemin özelliklerinin yanı sıra; tarihin içinden gelen başlıca toplumsal ve kültürel sorunlarla da ilişkilendirerek inceler. Nostalji, bireysel ve kendiliğinden değil, toplumsal

yapı ve değişim içinde, toplumsal nedenlere bağlı olarak ortaya çıkan bir olgu olarak ele alındığına göre filmde nostaljiyi incelemenin temel yolu tarihsel-sosyolojik yaklaşım olacaktır.

İdeoloji, bir yönüyle, birey, toplum ve grupların modern yaşamda, kendilerini tekrar “anamlı bir bütün”ün içine yerleştirmesini, “kendini evinde hissetmesini” sağlayan düşünce kalıpları olarak tanımlanabilir. Nostalji bu tür düşünce kalıplarından biridir. Bu bağlamda ideolojiktir. Yanı sıra, nostaljik imgeler, sahicilik, doğallık ve masumiyet iddialarına sahip olduklarından ideolojinin başlıca taşıyıcıları olabilmektedirler. Bu nedenle bir filmdeki nostaljinin ideolojik bağlamda eleştirilmesi özellikle önem taşımaktadır. İdeoloji eleştirisi yaklaşımına göre, bir film hiçbir zaman dünyayı masumane bir biçimde değerlendirmemektedir; bu nedenle filmde doğalmış gibi sunulan toplumsal ve kişisel değerlerin incelenmesi gerekir (Corrigan, 2008: 122).

Bir film incelemesinde, inceleme nesnesini oluşturan başlıca veriler filmin biçimsel ve anlatsal içeriğidir. Bu çalışmada özellikle filmin teması, karakterler, semboller ve filmdeki diyalogları oluşturan sözlü ifadeler incelenmektedir. Filmin biçimsel özelliklerini oluşturan unsurlar ve filmdeki kültürel gösterge ve kodların ele alınması yapısalcı (*structuralist*) bir yönelimi de gerektirmektedir. Yapısalcı eleştiri bir filmi, kültürel göstergeleri ve kodları kullanarak oluşturulan bir *yapı* olarak ele alır. Anlamı oluşturan yapı içindeki göstergelerin birbirleriyle olan ilişkisidir. Yapısalcılar için, tıpkı dil gibi diğer kültürel göstergeler sistemleri de nedensiz, uylasımsal (*conventional*) ve yapaydır (Ryan ve Lenos, 2014: 200). Kültürel göstergeler uylasımsal oluşları dolayısıyla ancak kültür içinde anlam kazanmaktadırlar. Bu çalışmada filmdeki nostaljiyi ifade eden kültürel göstergeleri incelemede yapısalcı film eleştirisinin yöneleceği temel hareket noktasını oluşturan düşünce de budur.

Çınar Ağacı Filminde “Geleneğin Kutsallaştırılması”

Filmin açılış sekansı filmin nostaljik tonunu oluşturması bakımından önemlidir. “Kutsallaştırma” ise filmin ilk saniyesinden itibaren gökyüzünden açılış yapılması ile başlar⁴. Kamera kısa bir süre gökyüzünü gösterir, ardından çınar ağacının dallarından, yapraklarından süzülerek aşığıya, ağacın gövdesine iner. Çınarın gövde kısmında bir salıncak ve dallarında bir balkon ve ağacın gölgesinde bir piknik masası görülmektedir⁵. Masanın üzerinde bir gramfon vardır. Bu nesnelere ağacı da kapsayacak şekilde uzaktan çekimi nesnelere öylece bırakılmışlık, terkedilmişlik hali yüklemektedir. Arka planda akordeonla hüznü bir melodi icra edilmesi de bu anlamı güçlendirmektedir. Müzik kesilir. Kamera kısa bir süre sadece gramfon ve salıncığa odaklanır. Filmin açılış izleyiciye eksik olanı işaret ederek, kayba yönelik bir beklenti oluşturmaktadır. Filmin en neşeli çekilmiş sahnelerinde bile asıl “güzel anların geçmişte kaldığı” hissi izleyiciye

⁴ Özellikle ‘fantastik’ içerikleri olan, bir tür görünmeyen “ilahi” müdahalenin filmin akışını değiştirdiği türde filmlerde, gökyüzünden yeryüzüne iniş biçiminde bir açılış, sıklıkla kullanılan bir sinematik koddur. Bu şekilde Bakış aracılığıyla yukarda gözetken kutsal bir varlığa işaret edilmektedir. *Çınar Ağacı* filminde de Adviye Hanım’ın ailesini yukardan koruyup kollamaya devam ettiği yönünde bir okuma yapılabilir.

⁵ Bu mizansende filmle ilgili pek çok bilgi izleyiciye önceden sunulmaktadır. Adviye Hanım’ın göstergesi olan çınar ağacının, torunu ile yakın ilişkisini; onun ailesini bir arada toplama özelliğini ve filmin sonunda yitirileceğini açılıştaki mizansen ifade etmektedir.

eşlik eder. Kaybın önceden gösterilmesi nostaljik filmlerde en çok kullanılan anlatım yöntemlerinden biridir.

Açılış sekansının hemen arkasından gelen sahne, ana karakterin izleyiciyle ilk kez tanıştırıldığı sahne olması bakımından önemlidir. Advıye Hanım (Celile Toyon) gramofondan dinlediği bir şarkıya⁶ eşlik etmektedir. Yüzünde ise sanki görmüş-geçirmişliğin ağırlığını taşıyan acı-tatlı bir ifade görülmektedir. Ondüle topuzlu sarı-beyaz saçları, elbisesi, gözlükleri ile Türkiye’deki tipik yaşlı kadın imgesinden farklıdır. Advıye Hanım’ın imgesi, modernlik nostaljisinin boyutlarından birisi olan; “kırlaşmış, örtüsüz saçlarından çekinmeyen makyajsız yüzünde ciddi bir ifade takınmış cumhuriyetçi yaşlı kadın imgesi” ile örtüşmektedir (Özyürek, 2011: 48). O esnada filmin “Annelerimize” ithafı belirir. Filmdeki “kutsallaştırmaya” yönelik söylem ve eğilimin en çok öne çıkan unsuru Advıye Hanım’ın “anne” olmasıdır.

Advıye Hanım zorlukla yürüyerek Atatürk portresinin önüne gider. Gövdesiyle eğilip “günaydın Paşam” diyerek selam verir. “E çiçekleri de sulamak lazım Paşam” diyerek bir kere daha eğilir ve bu kez daha keyifli bir biçimde şarkıya eşlik ederek çiçeklerin olduğu tarafa doğru yönelir. Filmin ilerleyen sahnelerinde de doğrulanacağı üzere, Advıye Hanıma ilk görüldüğü sahnede eşlik eden imgeler, onunla özdeşlik kurulması istenenlerdir. Bu imgeler gramofon, çiçekler ve Mustafa Kemal Atatürk’ün çerçeve içindeki portresidir. Gramofon, 1930’lu yıllara gönderme yaparken, taş plaktan çalınan *Beyoğlu’ndan Geçerken* şarkısı Türkiye popüler kültüründe en belirgin nostalji unsurlarından birine⁷ gönderme yapmasının yanı sıra, Advıye Hanımı “seçkin” kültürle özdeşleştirmektedir. Çiçekler ise Advıye Hanım’ın zarafeti ve ince ruhuyla ilgili çağrışımlara sahiptir.

Filmin ilk dakikalarından itibaren vurgulandığı üzere Advıye Hanım filmdeki kaybolan eski değerlerin bir arada toplandığı nostalji odağı olacaktır. Advıye hanım bir ideal olarak 1950 yılı öncesini, özellikle Atatürk’ün de hayatta olduğu 1930’lu yılları temsil etmektedir. Yukarıda örneklendirildiği üzere filmde ‘eski’ olarak tanımlanan kişi, ilişki, kurum, yapı, norm ve değerlerde ‘eski’nin lehine bir yaklaşım, gözlemlenmektedir. Film boyunca, diyalog ve mizansenler ‘eski’ toplumsal yapı ve değerleri temsil eden Advıye hanımla, ‘yeni’ toplumsal yapı ve değerleri temsil eden aile fertleri arasında karşıtlık oluşturacak şekilde kurulmuştur. Filmdeki temel çatışma Advıye hanımla çocukları arasındadır. Çocukların dahil olduğu toplumsal sınıf ve ait oldukları kuşağa bağlı olarak çatışmanın derecesi değişebilmektedir.

Çınar Ağacı filminde toplumsal değişimin gözlemlendiği kurum ve ilişkiler, aile ve aile üyeleri arasındaki ilişkilerdir. Advıye Hanım’ın her bir çocuğu, 1930’lardan itibaren Türkiye’deki toplumsal değişimin belirli bir boyutunu yansıtmaktadır. Ailenin bir Türkiye metaforu olarak kabul edilmesinden hareketle, filmde aileye ilişkin temel değerlerin yok olduğuna yönelik yapılan vurgu, Cumhuriyetin kurucu ilkelerinin aşındırıldığına yapılan vurgu olarak okunabilir. Filmde ideal olarak kurgulanan Advıye

⁶ *Beyoğlu’ndan Geçerken*, Beste ve Güfte: Dramalı Hasan Güler Söyleyen: Melahat Hanım.

⁷ 1980 sonrasında gündemde olan Beyoğlu nostaljisinin iki temel nedeni bulunmaktadır. 12 Eylül sonrası Türk aydınlarının, dolaylı bir politik tartışma yolu olarak gündelik kültüre odaklanması ve “arabesk kültür”ün istilasına karşı kent değerlerini vurgulamak istemeleridir.

Hanım için çocuklarının içinde bulunduğu durum, ailelerinin parçalanmış oluşu en büyük hayal kırıklığı kaynağıdır. Advıye Hanım'ın en büyük çabası da, ailesini bir arada tutmaya çalışmak olacaktır.

Advıye Hanımın 'Portresi'

Bu kısımda, filmde çınar ağacı sembolüyle özdeşleştirilen Advıye Hanım'ın hangi bağlamlarda ve nasıl idealize edildiği ele alınmaktadır.

Advıye Hanımın bir "Cumhuriyet kadını" olarak betimlendiği öncelikle Atatürk portresiyle özdeşleştirilmesinden anlaşılmaktadır. İpekçi'nin bu konuda söyledikleri açıklayıcıdır:

Cumhuriyet kadını Advıye Hanım'ın bir çocuğunun evinden diğerine taşınırken yanından ayırmadığı, onu hayata bağlayan aksesuarları var. Çiçekleri, gramofonu, plakları ve bir de kalabalık ailesi içinde yalnızlığını paylaştığı Atatürk fotoğrafı. Her sabah günaydınlaştığı, dert ortağı, sırdaşı Atatürk fotoğrafı, Paşa'sı, Advıye Hanım'ın dört çocuğunun evleri arasındaki göçebe hayatına eşlik eder, huzurevine yatırılışında derdini paylaşır ve kaybolup giden bir kuşağa şahitlik eder (2011).

Advıye hanım her sabah portreyi saygıyla selamlamakta; çocuklarının kendisine bir haksızlık yaptığını düşündüğünde; sevindiğinde ya da çocuklarından birinin evinden diğerine geçtiğinde yaşadıklarını Atatürk portresi ile paylaşmaktadır. Advıye hanımın sıralanan ritüelleri, Atatürkçü vatandaşların, özellikle 1990'ların sonundan 2010'lu yıllar arası dönemde, Anıtkabir'le kurdukları bağın sembolü olarak okunabilir. Ökten, "Ata'ya şikâyet" tutumunun, "Atatürk'ün ölümsüzlüğü varsayımıyla, *siyasal ifade ve talep kanallarının tıkalı olduğu oranda* sürekli kullanılan bir mekanizma" olduğunu; "sadece şikâyet ve talepler değil, minnet ve şükran duygularının da Anıtkabir üzerinden dile getirildiğini" ifade etmektedir (2012: 330,331). (vurgu sonradan eklendi).

Advıye hanımın Atatürk portresiyle özdeşliğini gösteren dikkat çekici bir nokta, ona hem saygı göstermesi, hem de onun korunup kollanması gerektiğini düşünmesidir. Bu durum Özyürek'in işaret ettiği Cumhuriyet kuşağının hem "Cumhuriyet çocuğu", hem "Yeni nesillerin öğretmeni" olarak görülmesiyle ilişkilidir. Bir diğer dikkat çekici nokta ise Advıye Hanımın Atatürk'e "Paşam" diye hitap etmesidir. "Paşa" hitabındaki bu vurgunun birden çok nedeni olabilir. Kendisini Cumhuriyet kuşağı olarak tanımlayan akademisyen-yazar Mina Urgan anı kitabında "Mustafa Kemal Paşa ve İsmet Paşa dışında başka Paşa'nın olmadığını 12 Mart'ta da anladım, 12 Eylül'de de" sözleriyle, darbelere yönelik tepkisini dile getirmektedir (1998, 115). 12 Eylül darbesiyle yaşamı derinden etkilenen yönetmenin de benzer biçimde tepkisinin dile getirildiği düşünülebilir. Ancak bu tercihin, Atatürk'ün kendi kuşağından, birlikte çalışıp savaştığı insanların ona "Paşam" diye hitap etmesinden kaynaklandığı daha uygun bir düşüncedir (Ökten, 2012: 331). Burada Cumhuriyet'in birlikte savaşan seçkinler kuşağına bir gönderme vardır. Bu bağlamda Advıye Hanım'ın çevresinde onun eşiti konumda kimsenin olmadığı, yalnızlığını yalnızca Atatürk portresiyle paylaşabileceği vurgulanmakta; portre ve temsil ettiği değerlerle

özdeşleştirilmesi devam ettirilmektedir. Portre bir bakıma Advıye Hanım’ın aynasıdır. Kendisiyle ilişkilendirdiği tüm değer ve nitelikleri ona hatırlatmaktadır.

Advıye Hanım’ın idealize edilmesine yönelik araçlardan birisi olarak, sahip olduğu seçkin kültüre yapılan vurgu yukarda ifade edilmişti. Seçkin kültürün Cumhuriyet kuşağına daha doğrudan gönderme yapan bir diğer unsuru da tangodur. Cumhuriyet kuşağı için dansın önemine ilişkin Mina Urgan şöyle yazmaktadır: “Şimdi sekseninde olan bizim dinozorlar kuşağı, gençken dansa çok düşküdü. Nerede olursak olalım bir gramofon bulunca, onu hemen kurar dans etmeye başladık. Danslarımız şimdiki karşılıklı tepimelere hiç benzemezdi” (1998, 181).

Advıye Hanım çocukları tarafından huzurevine götürüldüğü ilk gün, düzenlenen yemekli toplantıda kendisi gibi Cumhuriyet kuşağı olan Rıfat beyle (Erol Keskin) birlikte vals yaparlar. Advıye Hanımın bu özelliğine ilk defa tanık olan çocukları ona hayran kalırlar. Çocuklar arasında en genç olanı, özel okullarda okumuş olan ve filmde güncel modernlik göstergeleriyle birlikte kurgulanan Sonay (Nurgül Yeşilçay) “annem bu kadar güzel dans etmeyi nereden öğrendi, benden bile güzel dans ediyor” diyerek Advıye hanımın üstünlüğünü ifade eder. Yaşlıların gençlerden daha ‘modern’ bulunması, modernlik nostaljisinin özelliklerinden birisidir. Filmde de tekrarlanan alt-metinlerdendir. Rıfat Bey Advıye Hanımı masasına geri getirdiğinde ona “siz çok mükemmelsiniz hanımefendi” diyerek hayranlıklarını sunar. Tıpkı çocuklardan Sonay’ın üstünlüğe işaret etmesi gibi, Advıye Hanımın mükemmelliğine Rıfat Bey’in işaret etmesi de önemlidir.⁸

Advıye Hanım filmde özdeşlik kurulabilecek bir karakter olarak betimlenmemiştir. O, ailesinin diğer üyeleriyle karşılaştırıldığında ideali temsil etmektedir. Hem iyi, fedakâr bir anne, iyi bir eş ve ev kadını, hem de iyi bir öğretmendir. Tüm bunların yanı sıra konuşması, giyinişi, yaşayışıyla bütünlüklü ve seçkin bir kültüre sahip olduğu sürekli olarak aile üyeleri ile Advıye Hanım arasında yapılan karşılaştırma yoluyla vurgulanmaktadır.

Bir sahnede Advıye Hanım çiçeklere bakım yaparken, kızı Feriha (Suzan Aksoy) çiçekler nedeniyle evin kirlenmesinden ve annesinin temizlik için eve ‘kadın’ çağırmasına da yanaşmamasından şikayet eder. Advıye hanım ona “kadın dediğin evinin işini kendi yapar” diye cevap verir. Feriha ise “o sizin zamanınızdaydı anne artık devir değişti” diyerek aradaki farkı, eski-yeni arasındaki olumsuz değişime bağlar. Advıye Hanım “biz hem çalışır hem de evimizin işini yapardık; siz de iş güç de yok maşallah” diyerek biz/siz; eski/yeni arasında kurulan karşıtlığı destekleyecek türde bir cevap verir. Çalışan bir kadın olmasına karşın Advıye Hanım, ikisi de ev hanımı olan kızı Feriha ve gelini Berrin’den (Ebru Özkan) daha iyi yemek yapmaktadır. Feriha dolma sararken Advıye Hanım beğenmez ve “ben sana böyle mi öğrettim” diyerek müdahale eder. Gelini Berrin, ondan su böreği tarifi almak zorunda kalır. Çünkü kendisi onun kadar güzel börek yapamamaktadır. Advıye Hanım Berrin’e bilerek yanlış tarif verir ve kendini “ona kalmıştı su böreği yapmak” diyerek açıklar. Filmde “ona mı kalmış” sözü bir söylem olarak kullanılmakta,

⁸ Rıfat Bey, *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmindeki emekli yargıç Rıfat Işık karakterinin yansımasıdır. Hatırlanacağı üzere filmde kendisine huzurevi aramaktaydı. Rıfat beyin merhum eşi Neriman hanımın özelliklerinin de Advıye hanımda bulunduğu düşünülebilir. Evdeki eşyalar, çiçekler, örtüler, her ikisinin de örgü örmesi kısacası ortak kültürel göstergelerden hareketle bu yorumda bulunulabilir. Neriman hanımın duvardaki resmi Handan İpekçi’nin annesine ait bir fotoğraftır. Bu bağlamda da İpekçi için iki karakterin de birbirine eşit ve ideal özellikler içeren karakterler oldukları düşünülebilir.

aileye sonradan gelenler, filmde bu söz aracılığıyla eleştirilmektedir.⁹ Advıye Hanım yalnızca daha iyi yemek yapmakla kalmaz, iğne oyası danteller, gümüş çay takımları gibi kadınlık kültürünün diğere seçkin beceri gerektiren taraflarına da hakimdir. Berrin önemli bir misafiri geleceğı zaman Advıye Hanımın çay takımlarına, dantellerine ihtiyaç duymaktadır.

Advıye Hanımın maddi ve manevi anlamda fedakâr olması onun ideal bir kadın/anne olmasının bir diğere göstergesidir. Advıye adı da dahil olmak üzere film boyunca çocukları için, hem onları büyütürken, hem de hâlihazırda pek çok fedakârlık yaptığı çeşitli biçimlerde vurgulanmaktadır. Fedakarlık bir yandan ‘kadınlık’ ideolojisinin en önemli parçası ve öte yandan Cumhuriyet kuşağının Türkiye toplumu için yaptığı fedakârlıkların metaforudur.

Advıye Hanım filmdeki en sahici insan olarak sunulur. Diyet yapma zorunluluğı gibi sonradan koyulan kurallara başkaldıran, hayatını olduğı gibi yaşayan, örneğın hem çalışıp hem eğlenmeyi becerebilen birisi olarak betimlenir. Advıye Hanımın sahiciliğine ilişkin bir diğere vurgu da gençliğinde eşinden aldığı, zamanında çok ince bir dille yazılmış olduğunun izleyici tarafından anlaşılması istenen aşk mektupları ile yapılır. Aşk egemen kadınlık ideolojisinin bir parçasıdır. Aşk yaşamayan bir kadın eksik olarak kabul edilmektedir. Advıye Hanım ise filme göre her yönüyle ideali temsil ettiğı için onun bu konuda da bir eksikliğin olmadığı böylece vurgulanmış olur.

Advıye Hanımın ‘Ailesi’

“Yeni” toplumsal kurumlar, ilişkiler ve yapılarda; norm ve değerlerdeki olumsuz yönde değışme filmde her biri toplumda belirli bir kesimi temsil eden Advıye hanımın çocukları aracılığıyla ortaya konulur. Toplumsal yapılarda bütünlükten parçalanmaya doğıru yönelim de yine “aile” metaforu üzerinden temsil edilmektedir.

Advıye hanımın en büyük kızı Feriha ev hanımıdır. Ev dışında üretici etkinlikte bulunmadığı gibi evde de iş yapmadığı ifade edilmektedir. Feriha bir ev hanımı olarak bağımlı bir yaşam sürmekte, durumunu sürdürebilmek için kendisini aldatan kocasına bile karşı çıkamamaktadır. Feriha’nın kocası İhsan (Settar Tanrıöğen), çeşitli ihalelere girerek iş alıp para kazanan bir iş adamıdır. İhsan zenginliğini gösteriş amacıyla ve kimi zaman da yardımseverlik görünümünü altında karşısındakini aşağılayacak biçimde kullanmaktadır.¹⁰ Feriha ve İhsan’ın dört çocuğı vardır. Filmde, bunlardan özellikle Tolga üzerinde durulmaktadır. Tolga bir Amerika hayranıdır. İlk fırsatta Türkiye’yi terk etmeyi hayal etmektedir. Oysa Tolga’nın ne Türkiye’de, ne de gideceğı başka bir ülkede üretici olmasını sağlayacak bir özelliğı bulunmamaktadır. Tolga, babasından ihale kazanırsa *mustang* almasını ister, İngilizce sözcükleri yerli yersiz konuşmasına ekler ve vücut dili dahi taklittir.

⁹ Berrin, İhsan karakteri gibi, 1980 sonrası, üretici olmayan yollarla zengin olmuş bir kesimi temsil etmektedir. Cumhuriyetin yetiştirdiğı nesil, öğretmenler, hukukçular gibi bürokrat ya da memur kesimi iken; sonradan kısa yoldan köşe dönme politikalarının usulsüz yollarla para sahibi yaptığı kesime yönelik eleştiri bu karakterler üzerinden yapılmaktadır. Bu sınıfın ne kadar paraları olursa olsun, ‘kültür’e sahip olamayacakları vurgulanmaktadır.

¹⁰ Eskiden sol hareketin içinde yer almış olan Uğur’un (Hüseyn Avni Danyal) dükkânına haciz gelmesi üzerine “devrimi beceremediniz bari esnaflığı becerseydiniz. O kadar diyorum gel yanımda çalış diye...” demesi örnek gösterilebilir.

Adviye hanımın ikinci çocuğu Uğur (Hüseyin Avni Danyal), eski bir solcudur. Uğur, filmin başında oldukça zor durumdadır. Bir yandan maddi sıkıntı yaşamaktadır; dükkânına haciz gelmiştir. Diğer yandan eşi Nihal’i (Jülide Kural) başka bir kadınla aldattığı için terk edilmiştir.¹¹ Nihal filmdeki olumlu bir karakterdir. Adviye Hanım kendisine en iyi Nihal’in baktığını belirtmektedir. Uğur, Adviye Hanım’la en az sorun yaşayan çocuğudur. Adviye Hanım’la oğlu Uğur arasındaki ilişkiyi özetleyen an, diğer çocuklar (Feriha ve Sonay) Adviye Hanım’ın gramofon çalmasından rahatsız olur, plağı durdururlarken Uğur Adviye hanıma “anne sen seversin” diyerek plaktan şarkı çalmasıdır. Uğur, Adviye Hanımı anlamakta, tüm huysuzluklarının arkasındaki anlamı görebilmektedir. Huzurevi ile ilgili tartışmalar sırasında bir tek o fikre karşı çıkar. “Bu kadın malını mülkünü sattı bize verdi. Sırf biz daha iyi olalım diye. Sense kılımı bile kıpırdatmadın” diyerek Murat’a kızar. Uğur’un ailenin çocukları arasında Adviye Hanım’ı en çok korumaya çalışması; onu huzurevine göndermek istememesi, bir yandan içinde bulunduğu koşullar nedeniyle karşı çıkmaya da gücünün yetmemesi sol düşünce ve Cumhuriyet değerleri arasındaki ilişki bağlamında düşünüldüğünde daha anlamlıdır. Adviye Hanım’ın ise tüm çocukları arasında bir tek ondan özür dileyerek “ona haksızlık yapmış olduğunu, oysa onun hep güzel şeyler için çabaladığını, bunu ancak şimdi anladığını” söylemesi de bu bakımdan ayrıca önemlidir.

Üçüncü çocuk olan Murat ve onun eşi Berrin de filmin eleştiri yönelttiği bir aile yapısına sahiptir. Bu ailedeki asıl sorun Berrin ve kızlarının özellikleridir. Murat, Adviye Hanım’a göre ‘kılıbık’ olması, eşinin ve çocuklarının olumsuzluklarına karşı çıkamaması nedeniyle eleştirilmektedir. Berrin ve onu örnek alarak yetişen iki kız, tıpkı İhsan ve Tolga gibi kültürel yozlaşmanın örnekleri olarak filmde yer almaktadırlar. Berrin de Feriha gibi bir ev hanımıdır. Zengin fakat görgüsü olmayan bir aileden geldiği konuşması ve giyim tarzıyla yansıtılmaktadır. Kızları özel okulda okumakta, okulun ücretini ise Berrin’in ailesinin karşıladığı vurgulanmaktadır. Berrin Adviye hanıma “anne” diye hitap etmemesi ve bakımında aileye destek olmaması nedeniyle de eleştirilmektedir.

Filmde annesi ile en çok sorun yaşayan Adviye Hanım’ın en küçük çocuğu Sonay’dır (Nurgül Yeşilçay). Sonay severek evlendiği eşi Yağız’dan (Nejat İşler) şiddet gördüğü gerekçesiyle ayrılmıştır. Oğlu Barış’la (Deniz Deha Lostar) birlikte yaşamaktadır. Barış çok mutsuz bir çocuktur. Onu mutlu eden tek şey anneannesinin varlığı, onunla telefonda konuşmak ve iki ayda bir evlerinde kalmasıdır. Yağız Sonay’la tekrar bir araya gelmenin yollarını aramaktadır. Sonay’ın amacı ise işte terfi etmektir. Annesine bakmak gibi bir yükümlülüğü olduğunu düşünmez. Çünkü Sonay’a göre, Adviye hanım tüm çocukları ile ilgilendiği halde, onu özel okula göndererek başından atmıştır. Filmin sonunda çok istediği terfi alınca annesinin ona karşı davranışlarında ve onu yetiştirme biçiminde haklı olduğunu anlayacaktır.

¹¹ Uğur ve Nihal Yusuf Kurçenli’nin *Çözümler* (1994) isimli filminin ana karakterlerinin isimidir. *Çözümler*, 12 Eylül sonrasında kocası hapiste olan Nihal (Nurseli İdiz) ile onların ortak dostu, 12 Mart’ı yaşamış olan Uğur’un (Tarık Akan) etrafında dönmektedir. Uğur aslında edebiyat ve sanatla uğraşan ama hayatını muhasebecilikle kazanan birisidir. (...) Nihal ise hayata tutunmaya çalışan, sol eğilimli olmasına karşın muhafazakar yaşam süren, kocasının ailesiyle birlikte yaşayan bir kadın olarak betimlenir (2010:5). Bu noktadan kesin bir okuma yapmak sağlıklı olmasa da İpekçi’nin filmde Nihal gibi hapishane kapılarında beklediği, 12 Eylül’ün üzerlerinde buldozer gibi geçtiğini söylediği, bu süreçte ailesinin yanına dönerek hem maddi hem de manevi olarak destek bulduğu (Kara,2010:235) göz önüne alındığında İpekçi ile *Çözümler* filmi arasında kişisel bağlar olduğu düşünülebilir.

Adviye Hanımın çocukları çeşitli yönleri ve katmanlarıyla Türkiye'nin orta sınıfını temsil etmektedir. Adviye Hanımla ilişkilerini bu çerçevede düşünmek mümkündür. Adviye Hanımın aile bütünlüğüne verdiği önem de bu bağlamda anlaşılabilir. Çocukları arasında eğitilmiş ve kentli orta sınıfı temsil eden Sonay'ın boşanmış olmasını kabul edemeyen Adviye Hanım, çınar ağacının altında yaptıkları pikniklerden birinde, Sonay'dan habersiz Yağız'ı davet eder. Bununla da kalmayıp Sonay'ın Yağız'a servis yapmasını ister. Sonay ve Yağız "küçük çapta" da olsa fiziksel şiddet nedeniyle boşanmışlardır. Adviye hanım Yağız'a "keskin sirke" diyerek sempati göstermekte, önce Sonay'ın vurduğunun da belirtilmesiyle film bir anlamda şiddeti meşrulaştırmış olmaktadır.¹² Adviye Hanım aldatan eşinden boşanmaya karar veren gelini Nihal'e "eğer eşini seviyorsa affetmeyi de bilmesi gerektiğini" söyler. Karısını çok seven küçük oğlu Murat'a ise "karını sevmen güzel ancak kendini de biraz fazla ezdirmiyor musun?" diye sorar. Daha önceki filmleriyle polis şiddeti, töre cinayetleri, Kürt sorunu gibi konularda duyarlılığını ifade etmiş olan İpekçi'nin ataerkil ideolojiye yönelik bu tür destekleyici yaklaşımı yadırgatıcı bulunmuştur. Film bu çerçevede pek çok eleştiri almıştır. Bununla birlikte filmdeki karakterlerin ve ailelerin belirli bir sınıfı temsil etmesinden dolayı anlatılmak istenenin bu olmadığı düşünülebilir. Filmin asıl konusu gerçekte Türkiye toplumunda yaşanan yozlaşma ve toplumsal sınıfların birbirlerinden ve Cumhuriyet değerlerinden uzaklaşmasıdır. Bu çerçeveden bakıldığında Sonay ve Yağız'ın; Berrin ve Murat'ın; Nihal ve Uğur'un hangi değerleri temsil ettiğini dikkate almak gerekmektedir.

'Aile'ye Sonradan Katılanlar

Filmde ortaya konulan aile tablosunda, üstünde durulması gereken bir diğer nokta, aile üyelerinin asil üyeler ve sonradan gelenler olarak ayrılmasıdır. Aileye sonradan katılanlardan Yağız ve Nihal, adeta ailenin asil üyeleri gibidir. Adviye Hanıma hitap şekillerinden, "anne" demelerinden onu ebeveyn olarak benimsedikleri anlaşılmaktadır. Adviye Hanım da onlara çocukları gibi davranır. Berrin ve İhsan ise Adviye Hanım'a "anne" demezler. Adviye hanım da her fırsatta onları sevmediğini vurgular. Bu bakımdan aileye sonradan gelenler sadece Berrin ve İhsan karakterleridir.

Asiller ve sonradan gelenler arasındaki temel fark, "kültürsüzlük", "görgüsüzlük", "zevksizlik" olarak ifade edilen biçimlerde kendisini göstermektedir. Örneğin, İhsan işe gitmeye hazırlanırken kravat seçimi konusunda Feriha ona yardım eder. İhsan ise zevkine göre kravat takamamaktan şikayetçidir. Gidip kendine bir düzine kravat alacağını söyler. Feriha ise "sen alma ben alırım, sen bana parayı ver" diye cevap verir. İhsan'ın zevki kötüdür. Eğer Feriha ona yardımcı olmasa zevksiz bir biçimde dışarı çıkmış olacaktır. Bir diğer sahnede İhsan aldığı yeni cipi ile Adviye hanıma yaranmaya çalışırken aralarında şu konuşma geçer:

İhsan: Sırf senin için aldım Adviye'ciğim bu cipi vallahi... Şuraya bak. Çiçekler plaklar, gramofon, eşyalar, koca cip doldu valla yahu. [Adviye Hanım'ın hep yanında taşıdığı Atatürk fotoğrafını kastederek] O elindekini bile alır bu cip Adviye'ciğim.

¹² Filmin bir diğer sahnesinde Yağız, Sonay'ın erkek arkadaşına (Barış Aksavaş), karşısındaki hiçbir saldırganlık göstermediği halde yumruk atar.

Adviye Hanım: [kendi kendine] Görmemiş görmüş güle güle ölmüş.

Adviye hanım bir evden diğerine taşınırken Atatürk portresini hiç kimsenin taşımasına izin vermemekte, daima kendi elleriyle taşımaktadır. Bu sahnede Atatürk’ün toplumda İhsan gibi “sonradan” zengin olmuş, “lumpen” işadamlarının asla taşıyamayacakları bir değer olduğu vurgulanmaktadır. İhsan nasıl Adviye hanımın ailesine sonradan geldiyse, temsil ettiği sosyo-ekonomik sınıf da cumhuriyete sonradan, 1950’li yıllardan itibaren yürütülmeye başlatılan ekonomik liberalleşme politikalarıyla katılmıştır. 1980’li yıllardan itibaren yürütülen ekonomi politikalarıyla üretmeden para kazanma yolları teşvik edilmiştir. Cumhuriyetin devletçi kalkınma ve tam bağımsızlık ilkesi başta olmak üzere kurucu değerlerine ve ekonomik politikalarına aykırı olarak gelişen bu yeni sınıflar, filme göre asıl Cumhuriyet’in bir parçası olarak görülmemektedir. Bu nedenle tıpkı Atatürk portresi gibi, Adviye Hanım da İhsan gibi lumpen burjuvalara emanet edilemez. Çınar ağacının altındaki piknikte, çocuklar arasında huzurevi konuşmaları yapılması üzerine İhsan “bir ananıza bakamadınız” der. Uğur bu söze çok sinirlenir. İhsan “damadı bakar ona” diye sözüne devam eder. Bunun üzerine Uğur, “sen çok olmaya başladın, *kala kala sana mı kaldı bu kadın*” (vurgu sonradan eklendi) diyerek İhsan’ın üzerine yürür. Yağız’da araya girip “Ya vur şunun ağzına enişte” diyerek Uğur’u destekler. Bu sahne eğitilmiş orta sınıfların ve sol kesimin lumpen burjuva kesime yönelik tepkisinin ifadesi olarak anlaşılabilir.

Berrin, yemek yapamayan, bir mesleği olmayan, süslenmeyi dahi eline yüzüne bulaştıran, rüküş giyimli, bozuk diksiyonlu; tek özelliği güzel olmak olan bir kadın olarak betimlenir. Ailesi zengindir. Torunlarının özel okul aidatlarını onlar ödemektedir. Berrin bu durumu eşinin yüzüne vurmaktan geri durmaz. Berrin’in kızları da onun kopyası gibidir. Bu nedenle Adviye Hanım Berrin’e Elizabeth, kızlara da ikinci Elizabeth ve Katerina isimlerini takmıştır.¹³

İhsan ve Berrin karakterleri üzerinden filmin en fazla duyarlılık gösterdiği noktalar, Mina Urgan’ın şu sözlerinde açık ifadesini bulmaktadır:

Tüketim toplumunun *kültürden yoksun bir ortamda* egemenlik kurmasının doğal bir sonucu olan bayağılık, faşizm kadar çirkin, faşizm kadar tehlikeli benim gözümde. Belki bu da bir dinazorluk belirtisi sayılacak ama *davranışta konuşma üslubunda, kılık kıyafette, müzikte, her konuda bayağılığa* şiddetli bir tepki içindeyim. Son yarım yüzyılda ülkem de dünya da daha da bayağılaştığı için, tepkim de gittikçe şiddetleniyor. Bu bayağılığın Amerika Birleşik Devletleri’nde başlayarak tüm dünyaya yayıldığını ileri sürmem siyasi önyargılarımdan ötürü değil. Bu konuda Amerikalı aydınlar da benim kanımı paylaşıyorlar (1998: 38,39). (vurgular sonradan eklendi)

¹³ İlk filminden itibaren İpekçi’nin eleştirel olarak benzer noktalara eğildiği görülebilir. *Babam Askerde* filminde, burjuva ailedeki annenin kızı ile İngilizce konuşması; filmdeki cahil komşu kadının “koskoca doktor niye yasak kitap tutar ki evinde” diye sorması, filmdeki dayının İhsan karakterine benzer şekilde filmin solcu aydın orta sınıfını temsil eden kız kardeşi ve eniştesine “vatanseverliğiniz şimdi mi aklınıza geldi” demesi ya da geçmişte sol gösterilere katılmış olan ancak şimdi burjuvayı temsil eden kadının eski görüşlerini koruyan eşine “...dünyayı değiştireceksin. Önce kendi ilişkini düzeltene ...” şeklinde konuşması ve *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde Rifat beyin özel okullarda, İngilizce öğretim yapılmasını eleştirmesi örnek verilebilir.

Adviye Hanım'ın 'Emaneti'

Filmde Adviye Hanım dışında idealize edilen ikinci bir unsur bulunmaktadır: Adviye Hanımla torunu Barış arasındaki ilişki. Filmdeki diğer toplumsal ilişkiler yapay ve yüzeyselken onların arasında sahici ve derin bir etkileşim olduğu vurgulanmaktadır. Adviye Hanım'ın en değerli varlıkları olan Atatürk portresi ve sandığını Barış'a emanet etmesi bunun başlıca göstergesidir. Adviye Hanım ve Barış sözlerinde, davranışlarında, değer yargılarında birbirlerinin adeta bir *yansıması*ni oluşturmaktadırlar.¹⁴ Adviye Hanım'ın filmde Cumhuriyet değerlerini temsil ettiği göz önüne alındığında Barış'ın da bu değerlerin gelecek kuşaklara taşındığının göstergesi olduğu düşünülebilir. Barış'la olan ilişkisinde Adviye Hanım, bir yandan gelecek kuşakların öğretmenini olma özelliğini, hem de hiç büyümeyen bir çocuk (Cumhuriyet çocuğu) olma özelliğini belirgin olarak ortaya koyar. Adviye Hanım ve Barış arasındaki ilişkinin, filmin nostaljisi açısından bir diğer işlevi (örneğin salıncağa bindikleri sahnede olduğu gibi) Atatürk'ün manevi kızı Ülkü ile olan ilişkisinin ve imgelerinin benzerlerini yeniden üreterek filmin duygusal etkisini ve anlamını güçlendirmektir.

Sonuç

Bu çalışmada *Çınar Ağacı* filminde nostaljinin nasıl betimlendiği incelenmiş ve Esra Özyürek'in "modernlik nostaljisi" tanımlamasıyla örtüştüğü ortaya konulmuştur. Cumhuriyet kuşağının, bir yandan Cumhuriyet çocukları/diğer yandan yaşam boyu öğretmenler olarak görülmesi yaklaşımı filmde de mevcuttur. Atatürk imgelerinin meta niteliği kazanarak kamusal alandan ev içine taşınması yönünde gerçekleşen dönüşüm filmdeki Atatürk portresi bağlamında gözlemlenmektedir. Cumhuriyetin bir "aile" olarak düşünülmesine yönelik söyleme filmde de vurgu yapılmaktadır. 1980 darbesi sonrası liberal ekonomik politikalarla güçlenen burjuva sınıfı, filmde de Cumhuriyet değerleriyle bağlantısız görülmektedir. "Laik yaşlı kadın" imgesi filmde Adviye Hanım ile temsil edilmektedir. Sonuç olarak, 2000'li yıllarda Türkiye'de belirli, azımsanmayacak bir toplumsal kesimin Cumhuriyet değerlerinin kayboluşu karşısında gösterdiği nostaljik tepkinin bir temsilini filmde gözlemlenmek mümkündür.

Film analizinde toplumsal değişme öncesinin ve sonrasının nasıl betimlendiği incelenmiştir. "Eski"yi temsil eden Adviye hanımın, bir yandan fedakar bir anne, sevgi dolu bir anneanne, iyi bir ev kadını, iyi bir eş olması ile "geleneği", öte yandan emekli bir öğretmen olması, dış görünüşü, vals bilmesi, gazete okuması ile "modernliği" temsil eden "olumlu" özelliklere sahip bir karakter olarak idealize edildiği ortaya konulmuştur. Filmde idealize edilen toplumsal ilişki, Adviye Hanım ve torunu Barış arasındadır. İdealize edilen toplumsal yapı, ülke bütünlüğünün metaforu olan "aile"dir.

Filmde olumsuz yönde değişime yol açan dönüm noktası 12 Eylül askeri darbesidir. "Yeni" ve olumsuz toplumsal değerleri, Adviye Hanım'ın çocukları ve onların parçalanmış aileleri yansıtmaktadır. Darbe sonrası sol kesimin durumunu Uğur karakteri; yeni, üretici

¹⁴ Selin Süar Oral ve Zeynep Çetin Erus'un "Sinemada Dönüşen Aile Kavramı Üzerinden Kolektif Belleğin Kurucusu Olarak Kadın ve Erkek: Çınar Ağacı Filmi Örneği" isimli yukarıda sözü edilen makalesi filmi bu çerçeveden incelemektedir.

olmayan burjuva sınıfı İhsan ve eğitilmiş orta sınıfların durumu Sonay karakteri üzerinden temsil edilmiştir. Çocuklar arasındaki çatışmalar, 2000’li yıllarda toplumsal konumu sarsılan ve güçsüzleşen solun ve bürokratik orta sınıfların yeni burjuva sınıfa karşı ortaya koymak istediği tepkisinin eğretilemesi olarak görülmüştür. Filmde orta sınıflar, kişisel çıkarlarının peşinde koştukları ve Cumhuriyet’e sahip çıkmadıkları için eleştirilmektedir. Sonay karakteri ve Advıye Hanım’ın ilişkisi bu çerçevede anlamlandırılmıştır.

Filmde nostaljiye yol açan toplumsal sorunlar Batılılaşma süreçleriyle bağlantılı olarak düşünüldüğünde; devlet-toplum ilişkisinde dönüşüm, toplumsal sınıflar arası kopukluk ve Batı taklitçiliğinin öne çıktığı görülmektedir. Filmde bu sorunların çözümü olarak Advıye Hanımın değerlerinin benimsenmesi önerilmektedir. Filmin nostalji aracılığıyla ifade edilen ideolojisi burada kendisini göstermektedir.

Filmin nostaljisi belirli bir toplumsal sınıfın iktidarda olmasına yönelik kaygıya işaret etmektedir. Güncel toplumsal koşullarda mağdur durumda olduğu düşünülen Cumhuriyet kuşağının gerçekleşmemiş idealleri nostalji aracılığıyla yansıtmaktadır. Bu bakımdan nostaljiyle ortaya konulan ideolojinin, belirli bir kesimin tahakküm kurmasına ya da halihazırda iktidarda olan bir kesimin güçlendirilmesine yönelik olmadığı sonucuna varılmıştır. Filmin sonunda Advıye Hanımın ölümünün ardından anlaşmazlıklarına rağmen tüm ailenin bir arada çınar ağacı altında toplanması da bu duruma işaret etmektedir. Bu görüşe karşıt olarak filmdeki aile tablosunun tüm toplumsal kesimleri kapsamadığı yönünde bir eleştiri söz konusu olabilir. Ayrıca Advıye Hanımın değerlerini merkeze alan bir ideoloji de tahakküm olarak görülebilir. Ancak yönetmenin önceki filmlerinden itibaren temel kaygı ve eleştirisinin orta sınıflara yönelik olduğunun; güncel sorunlara duyarlı biçimde filmler yaptığının hatırlanması ve filmin üretildiği dönemin toplumsal ve politik ikliminin özelliklerinin göz önüne alınması bu görüşün yeniden düşünülmesini gerektirecektir.

Çalışmaya göre filmin nostaljisinde asıl sorun, Atatürkçülük konusunun biçimci, kalıplaşmış, “yaşam tarzı”na (*life style*) yönelik bir vurguyla ele alınmasıdır. Filmdeki nostalji, tıpkı 2000’li yıllardaki Atatürkçülük tutumunu ifade eden “modernlik nostaljisi” gibi, idealize edilen değerlere neoliberal piyasa koşulları içinde bir konumlanma sağlamaktan öteye geçmemektedir. Bu çerçevede, Berkes’in işaret ettiği üzere, tam da Türkiye’nin başlıca sorunu olan “kutsallaşmış geleneğin boyunduruğundan kurtulma” sorununun, Atatürk ve Cumhuriyet için de baş göstermiş olduğu film aracılığıyla bir kere daha görülmektedir.

Kaynakça

Alkuş, Mücahit, (2016). *Handan İpekçi Sineması’nda Temsil*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> Erişim Tarihi: 05 Eylül 2018.

Berkes, Niyazi, (1982). *Atatürk ve Devrimler*, İstanbul: Adam Yayınları.

Berkes, Niyazi, (1997). *Teokrasi ve Laiklik*, İstanbul: Adam Yayınları.

Berkes, Niyazi, (2004). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Corrigan, Timothy, (2008). *Film Eleştirisi El Kitabı*, A. Gürata (çev.), Ankara: Dipnot Yayınları.

Ertaylan, Arzu, (2015). “1990 Sonrası Türk Sinemasında Yaşlılık Temsilleri” The Turkish Online Journal of Design, Art of Communication (TOJDAC). Cilt 6, Sayı:1, 1-20. www.tojdac.org/tojdac/VOLUME6-ISSUE1-files/tojdac_v06i4101.pdf Erişim Tarihi: 05 Eylül 2018.

Ersöz, C., ve Kurçenli, Y., (1994). “Önsöz”, *Çözümler, 12 Eylül’ün Savurduğu İnsanlar*, İstanbul: Tekin Yayınevi, s.5-8.

İpekçi, Handan, (2011). “Çınar Ağacı’nın Gizli Kahramanı”, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/göster/ShowNew.aspx?id=17443284>. Erişim Tarihi: 26 Eylül 2013

İpekçi, Handan. (Yönetmen). (2011). *Çınar Ağacı* [Film]. Türkiye: Beşiktaş Kültür Merkezi.

Kara, Mesut, (2012). *Sinema ve 12 Eylül*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kayalı, Kurtuluş, (2009). “Bir Yalnız Adam: Niyazi Berkes”, *Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri*, s.131-137. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kolker, Robert P., (1998). “The Film Text and The Film Form”, J. Hill& P.C. Gibson (ed.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Great Britain: Oxford University Press. s.11-23.

Ryan, M., ve Lenos, M., (2014). *Film Çözümlemesine Giriş*, E. S. Onat (çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Ökten, Nazlı, (2012). “Ölümsüz Bir Ölüm, Sonsuz Bir Yas: Türkiye’de 10 Kasım” E. Özyürek (der.) *Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye’nin Toplumsal Hafızası*, İstanbul: İletişim Yayınları s.325-348.

Özyürek, Esra, (2011). *Modernlik Nostaljisi, Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayat*. F. B. Aydar (çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Süar Oral, S. ve Çetin Erus, Z., (2018). “Sinemada Dönüşen Aile Kavramı Üzerinden Kolektif Belleğin Kurucusu Olarak Kadın ve Erkek: Çınar Ağacı Filmi Örneği” İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergi sayı:1, Cilt 3 içinde, s.213-233. Erişim Adresi: dergipark.gov.tr/download/article-file/488689 Erişim Tarihi: 05 Eylül 2018.

Urgan, Mina, (1998). *Bir Dinozorun Anıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.