

Evin Kaybının Telafi Edilemezliği: Annemin Şarkısı (Klama Dayıka Min) Filminde Eve Dönüş Nostaljisi ve Melankoli

The Irrecoverability of the Loss of the House: Homecoming's Nostalgia and Melancholy in the "My Mother's Song" (Klama Dayıka Min) Movie

Zeynep Zelal KIZILKAYA¹

Öz

Eve veya geçmişe dönme özlemi olarak nostalji, yaşadığımız yüzyılda yerini yurdunu bırakmak zorunda kalmış insanların içinde buldukları duygu durumunu tanımlayan bir kavramdır. Yitirilen evrene geri dönememe ıstırabını içeren nostalji, modern dönemde yerlerinden edilen insanların travmatik hikayeleriyle yaygınlaşan bir duygudur. Bu duygunun ortaya çıkışı ve sürmesi politik süreçlerden bağımsız değildir. Sinema, toplumsal ve bireysel gerçekliğin kamusal görünürlüğüne sağlayan görsel bir sanat olarak nostalji duygusunun yeniden üretimine katkıda bulunmaktadır. Bu çalışma, Erol Mintaş'ın *Annemin Şarkısı (Klama Dayıka Min)* filminde zorunlu göç sonrası travmalarla şekillenen nostaljinin ve ona eşlik eden melankoli duygulanımının izini sürmeyi amaçlamıştır. Filmin ana karakteri olan ve daha önceki köyünden ayrılmak mecburiyetinde kalmış Nigar, metropolde yerleşik olduğu mahalleden kentsel dönüşüm nedeniyle ikinci kez ayrılmak zorunda kalmıştır. Tekrarlanan göç, ilksel kökene dönüş arzusunun şiddetlendirmiş ve hikâyenin merkezini oluşturmuştur. Çalışma; nostalji duygusuna eşlik eden yas-melankoli, hatıra/hafıza ile ev/yurt ve yerinden edilme gibi durumları teorik bir çerçevede değerlendirerek, yitim deneyiminin bireyde bıraktığı duygusal izi sorgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Nostalji, Melankoli, Zorunlu Göç, Yitim Deneyimi, Hafıza-Hatıra.

Abstract

Nostalgia, a longing to return home or to the past, is a concept that defines the emotional state of people who had to leave their homeland in the century we live in. Including the suffering of not being able to return to the lost universe, it is a feeling that has become widespread with the traumatic stories of displaced people in the modern era. The emergence and maintenance of this feeling are not independent of political processes. As visual art that provides public visibility of social and individual reality, cinema contributes to the reproduction of the feeling of nostalgia. This study aimed to trace the nostalgia shaped by the traumas after forced migration and the melancholy affections accompanied in Erol Mintaş's movie *My Mother's Song*. Nigar, the main character of the movie, who had to leave her previous village, had to leave the metropolis for the second time due to urban transformation. Repeated migration exacerbated the desire to return to primary roots and became the center of the story. This study questions the emotional trace left by experience of loss on the individual by evaluating in a theoretical framework the mourning-melancholy, remembrance/memory, home/homeland, and displacement that accompany the feeling of nostalgia.

Keywords: Nostalgia, Melancholy, Forced Migration, Experience of Loss, Mind-Memory.

Araştırma Makalesi (Research Article)

Gönderim Tarihi (Received): 25.02.2021

Kabul Tarihi (Accepted): 28.05.2021

Atıf (cite as): Kızılkaya, Z. Z. (2021). Evin Kaybının Telafi Edilemezliği: Annemin Şarkısı

(Klama Dayıka Min) Filminde Eve Dönüş Nostaljisi ve Melankoli. Akdeniz Üniversitesi

İletişim Fakültesi Dergisi, (35), s. 444-461, DOI: 10.31123/akil.886849

Giriş

Nostalji, bir kavram olarak ortaya çıkışından itibaren anlam değişimlerine uğramasına rağmen günümüzün popüler konuları arasında yer almaktadır. İlk başlarda eve/yurda dönüş özlemi olan nostalji zamanla geçmiş dönemlere duyulan özlemin de ifadesi oldu. Nostalji gerek orijinal anlamda gerekse de metaforik anlamda insanın kimliğini korumasıyla ilişkili bir duygudur. İnsanlık son yüzyıllarda kitlesel olarak sosyal ve politik felaketler ile savaşlar yaşamış, toplumsal dönüşümler ve kırılmalara şahit olmuştur. Bütün bunların sonucunda nostalji, eve ya da geçmişe duyulan özlemin büründüğü zırh olmuştur. Çünkü nostalji, Boym'un da belirttiği gibi modern dönemin ilerlemeci düşüncesine -onun bir sonucu olmasına rağmen- karşı koyar. Nostalji genel anlamda, "geçmişle, hayali cemaatle, eviyle ve kendine dair algısıyla ilişkiye" (Boym, 2009, s. 76) işaret eder.

İnsanın kimliğini kuran evin kaybı zihinsel bir arayışa yol açar. Sevilen bir nesne ya da kişinin kaybında olduğu gibi insanın yaşamının değerini ve toplumsallığını borçlu olduğu bir mekanın kaybı da acıya neden olur. Acıyı sürdüren durum sonlanmadığında matem duygusunun hakimiyetinde gitgide dış dünyayla bütün ilişkileri belirleyen melankoli kalıcı bir durumsal hale dönüşür. Bu haliyle de melankoli nostaljiyi sürekli besler.

Görsel sanatlar içinde sinema nostaljik imgeleri ele alırken gerçekliği yeniden inşa edebilen bir işlev görür. Sinema, insana ve topluma dair her türlü gerçekliği yorumlayarak yeniden inşa eden büyümlü bir araçtır. Bütün imkan ve zaaflarıyla çağın ruhunun şifrelendiği yerdir. "Sinema, bizi gerçekliğin bütün görünüşlerine de götürebilecek özelliklere sahip bir fenomen"dir (Gülşen, 2011, s. 25). Sinema, aynı zamanda düşünmeyi sağlar ve ele aldığı içeriğe göre bireylerde bir farkındalık yaratırken insani meselelerde bir yüzleşme imkanı verir. Üretilen sinemasal nostalji kimi zaman tüketim nesnesi kimi zaman da unutuşa karşı bir hatırlama ve direnişi simgeler.

Nostaljinin sinemada nesnel görünümü dışında bir duygu olarak nasıl sunulduğu sorusundan hareketle bu çalışma, Erol Mintaş'ın 2014 yapımı Annemin Şarkısı (Klama Dayıka Min) filmi üzerinden duygu olarak nostaljinin izini sürecektir. Çalışmanın amacı, yerinden edilmeye sonuçlanan toplumsal kırılmalar sonrasında kaybedilen evin, geçmişin, toplumsal bütünlüğün kişilerde bıraktığı duygusal yükü film aracılığıyla ortaya çıkarmaktır.

Bu çalışmada film analizi için, "psikanaliz, yapısalcılık ve göstergebilimin kavramlarını" kullanan metin çözümleme (Öztürk, 2000, s. 21) yönteminden, Christian Metz'in göstergebilimsel analiz kuramındaki kültürel kodlar kavramından (Andrew, 2010, s. 333 ve Özden, 2004, s. 146) ve fenomenolojik sinema kuramından yararlanılmıştır. Göstergebilimsel çözümleme, yapısı gereği gösteren ve gösterilen birlikteliğine dayanan filmin kodlarını yaratır-ayrıştırır, onları açıklamaya çalışır (Büker, 1985, s. 42). Metz'in yaklaşımı oldukça geniş kapsamlıdır. Fakat bu çalışma boyunca onun sadece kültürel kodlar kavramına dayanılarak filmsel anlamın kuruluşu incelenecektir. Bu yaklaşım film boyunca aktif olan kültürel kodların psikolojik, sosyolojik anlamlarından yaralanmayı mümkün kılmaktadır (Özden, 2004 s. 147). Çünkü film kurmaca olarak tarihsel ve toplumsal koşullara bağlı bir ürünken aynı zamanda sanat alanındaki toplumsal yapı ve mücadelelerin de etkilediği bir yapıdır (Diken ve Laustsen, 2011, s. 25)

Göstergebilimcinin analiz ettiği sistemden yeni bir şey öğrenmediğini iddia eden fenomenolojik kuram ise bir sanat eserinin yalnızca deneyimlenirken var olduğunu savlar. Gerçeklik sineması-ime sineması veya propagandacı film-otantik film gibi ayrımlar kuran fenomenolojik kuram deneyimlenen

fiziksel kayıt olarak filmin izleyici tarafından canlı bir insani gerçekliğe dönüştürüldüğünü öne sürer. Buna göre; bir film, anlatıma yardım eden öykülerin ötesine geçen imgelerden müteşekkildir ve sanat eserindeki rafine halde yer alan imgeler “kendi doğrudanlığı ve insanı çağıran yönleriyle içlerinde taşıdıkları yoğunluklarıyla bizi sarsarlar” (Andrew, 2010, s. 363). Bu kuramda film, “istediğinde karakterlerinin öznel dünyalarına transfer olabilen bir bilinç gibidir. İzleyici de bir film izlerken bu bilince yönelir. Bir anlamda onu kavrar ve hisseder” (Türkgeldi, 2019, s. 629). Felsefe alanında gelişen fenomenolojinin özellikle Fransız Yeni Dalga ve sonrası sinemasını etkilediğini gösteren çalışmada Savaş (2002, s.80) ise; “uyumsuzluğun estetiği” olarak tanımladığı kurgunun, yönetmenin konusuna eleştirel yaklaşmasını ve izleyiciyi de üst üste yığılan veya sıralanan imgeler düzeniyle parçalanmış gerçekliği yorumlamasını sağladığını belirtir.

Bu filmin seçilmesinin nedeni, yerinden edilme sonrası yaşanan travmanın yol açtığı nostalji ve ona eşlik eden melankoli duygusunun bir üst okuma yapabilmeye olanak vermesidir. Filmden önce var olan ve toplumsal hafızada ortak bir çağrışıma sahip olan Beyaz Toros, beyaz tülbent, duvardaki fotoğraf, aranılan kaset, sürgün oğul, terkedilmiş köy, Kürtçe masal gibi kültürel kodlar izleyicinin film üzerinden aktif bir anlam kurucusu olmasını sağlamaktadır. Film, kodların içerdiği anlamı doğrudan aktarma çabası içermez, bunun yerine sinematografik örgü bu kodların birbiriyle ilişkisini kurmaktadır. Çalışmada betimleme ve içerik analizi tekniği (Kümbetoğlu, 2012, s.147) kullanılarak sinematografik örgünün merkeze aldığı kültürel kodlar etrafından kurulan ve izleyicinin alımlayabileceği anlam açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. “Anlamalarını filmsel anlatım gelenekleri içinde kazanan ikonografik imgeler” (Özden, 2004, s.267) henüz bu tür minör sinemada güçlü bir devamlılık içermese de seçilen imgelerin kültürel-toplumsal çağrışımları nedeniyle özel bir anlamlandırmayı mümkün kılmaktadır. Kültürel kodların imgeler olarak çağrışımsal işleyişi izleyiciyi de anlamın kuruluşuna ortak etmektedir.

Filmdeki ana karakterin, geleneksel yapıya sahip yaşlı bir kadın olması da eve dönüş özleminin ontolojisinin daha iyi anlaşılmasını sağlar. Nostaljinin orijinal anlamının merkezde olduğu bu çalışmada nostaljinin ortaya çıkış koşulları ve nedenleri filmsel anlatı üzerinden betimleme yapılarak ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada karakterin eve dönüş özleminin, nostaljisinin daha iyi anlaşılması için faili meçhul cinayetler, yerinden edilme, zorunlu göç, kentsel dönüşüm, melankoli, evin uzamı ve hafıza gibi kavramlara başvurulacaktır. Film içinde nostalji kavramı veya benzer ifadeler hiç geçmez, ancak bu kavramla ifade edilebilecek duygulanım hali izleyicinin bir üst okuma yapmasına izin verecek şekilde ve politik bir söyleme hapsedmeden kodlayarak verilmiştir.

1. Geçmişten Günümüze Nostalji

Tarihi 17. yüzyıla kadar giden nostalji klinik bir vakadan edebiyata, mimariden felsefe ve medyaya uzanan farklı disiplinlerin üzerinde durduğu bir konu olmuştur. Nostalji, fiziksel bir hastalık olarak görüldüğü ilk dönemden bu yana farklı anlamlar kazanan bir kavramdır.

Nostalji -Nostalgia-, nostos (eve dönüş) ve algos/algia (acı, eziyet, özlem) (Cassin, 2018; Boym, 2009) sözcüklerinin birleşiminden oluşur. Nostalji, “artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir. Nostalji bir yitirme ve yer değiştirme duygusudur ama aynı zamanda insanın kendi fantazisiyle arasındaki aşk ilişkisidir” (Boym, 2009, s. 14). Bir başka deyişle nostalji “kök salmak ve kökünden sökülme” (Cassin, 2018, s. 39) ile ilişkilidir. Kökünden sökülme duyulan hüznün tanımlanmasıdır.

Nostalji, Yunanca gibi görünmesine rağmen Almanca kökenlidir. Nostalji çalışmaları yapan yazarlar sözcüğün etimolojisine dair benzer açıklamalar yaparlar. Boym (2009, s. 25), nostalji sözcüğünün kökeninin “sahte Yunanca veya nostaljik anlamda Yunanca” olduğunu; Cassin (2018, s.17-18) ise nostalji sözcüğünün etimolojisinin Yunanca gibi görünmesine karşın İsviçre Almancasına dayandığını ve mitik bir eve dönüş hikayesi olan Odysseia’da bu sözcüğün hiç geçmediğini söyler. Nostalji, İsviçreli paralı askerlerin sıla özlemini -heimweh- tanımlamak için İsviçreli doktor Jean-Jacques Harder tarafından ilk defa 1678’de kullanılmıştır. Nostalji sözcüğünün literatüre girmesi ise Johannes Hofer’in 1688’de “genç insanların hikayelerini” açıklamak için yazdığı tıp teziyle olur. Hofer’in tezinde geçen hikayelerden biri hastanelik olup tedaviyi kabul etmeyen ve evine döner dönmez iyileşen bir çiftçiye aittir. Bu çiftçi sürekli “Ich will heim, Ich will heim”² (Cassin, 2018, s. 17) diye inleyerek eve dönme özlemini dile getirmiştir. Nostaljiye yakalanan kişiler, diğer insanların fark etmedikleri duyuları, tatları, sesleri ve kokulara oldukça duyarlıdır. Çünkü o duyular yitirdikleri sılayı hatırlatır. Nostalji duyusunu ses ve koku, tat ve nesnelere tetikleyebilir (Boym, 2009, s. 27). Vatanlarından uzakta savaşan İsviçreli askerler, çobanların uzakta söyledikleri Alp ezgilerini duyduklarında nostaljik salgına yakalanıp ordudan firar edince çeşitli cezalara çarptırılıyordu. Askerlerin içinde buldukları bu ruh halini Jean Jacques Rouseau şöyle aktarır: “İsviçreli askerlerin o tatlı ezgisini birliklerinde dinlemeleri yasaktı, dinlemenin cezasıysa ölümdü çünkü duydukları bu ezgi onlarda öyle güçlü bir vatanlarını yeniden görme arzusu uyandırıyor ki askerler göz yaşlarına boğuluyor, firar ediyor ya da ölüyorlardı” (Cassin, 2018, s. 17). Nostaljiye yakalanan hastaların “hatalı temsil” olarak görülmesinin nedeni şimdiyle olan ilgilerini yitirmesiydi. Eve dönüş özleminin saplantılı bir duruma gelmesi hastalarda dış dünyaya tepkisizlik, cansızlık, beden işlevsizleşmesine neden olabilirken diğer yurt özlemi duyanların da etkilenmesine neden oluyordu (Boym, 2009, s. 25)

Tıbbi tedavisi bulunamayan nostalji 18. yüzyıldan itibaren edebiyatın ilgilendiği bir alan olur. Böylece nostalji tedavi edebilecek bir hastalıktan ziyade geçmişle bir aşk hikayesi yaşayan yeni bir edebi türe dönüşür. Doğanın güzelliği, ortaçağ veya antik kalıntıların puslu manzaraları nostaljiklerin yeni mekanı olur. Ayrıca yurt özlemi romantik milliyetçilerin metafor olarak kullandıkları temsillerdir. 19. yüzyılın sonunda nostalji kamusal bir biçim ve mekan elde eder. Arşivler, kalıntılar, koleksiyonlar ve burjuva ailesinin evinde yaşattığı enkaz, fosil, yıkıntı, minyatür ve hatıralık eşya ile nostalji yeni bir biçim ve mekana kavuşmuş oluyordu. Romantik çağ ve nostaljinin şekillenmesi kitle kültürünün ortaya çıktığı döneme rastlar. (Boym, 2009, s. 37-43).

Boym (2009, s. 39)’a göre nostalji sözcüğünün farklı dillerde karşılıklarına romantik milliyetçiliğin yükseldiği döneme rastlar. Boym, bir çok dilde nostaljiyi karşılayan sözcükleri ele alırken Türkçe’de *hüzün* sözcüğüne değinir. Boym, hüznü sufilerin çektiği manevi acının “yitirilmiş bir imparatorluğa duyulan ortak modern bir özlemi” olarak yorumlar. Boym bu noktada Orhan Pamuk’un İstanbul’a dair yorumunu esas almıştır. Hüznün bütün şehre egemen duygu olduğunu düşünen Pamuk, bu duygunun kaybedilmiş geçmiş azametinin gölgesi ile boğuşmaktan, o azamete özlem duymaktan kaynaklandığını düşünür. Fakat aynı zamanda “yıkıntıların hüznünden” bir “güzellik” çıkararak yeni milli kimliği kurmaya çalışan edebiyatçıların kültürel çabasıyla da bağlantılıdır (Pamuk, 2013, s. 236-238)

Türkçe’de *hüzün* sözcüğünün bu metaforik anlamı dışında nostalji sözcüğünü karşılayan başka bir sözcük “hasret” sözcüğüdür. Kişinin, doğup büyüdüğü yerden ayrılmasını ve bulunduğu yere verdiği anlamı karşılayan sözcük ise “gurbet”tir. Sıladan uzakta/gurbette duyulan özlem duygusunu hasret

2 Almanca: Evimi istiyorum, evimi istiyorum.

sözcüğü karşılar. *Çok hasret çektii, memleket hasreti* gibi cümleler bize Türkçede yerleşen nostalji duygusunun karşılığını verir. Annemin Şarkısı filmi ise yönetmene göre “gurbet içinde gurbet”tir (Göl ve Yücel, 2014), çünkü filmdeki anne yaşamı boyunca iki defa yerinden yurdundan edilir. İkinci kere yerinden yurdundan edilmek silya duyulan özlemi daha da derinleştirir.

Boym, hem ilk nostaljinin ortaya çıkışını hem de kitlesel nostalji patlamasını, savaş ve savaş sonrası kitlesel yerinden edilmelerle açıklar. Nostaljinin orijinal anlamından farklı olarak modern nostalji, geri dönüş imkanı olmayan mitik/büyülü bir geçmişe (zaman ve mekana) duyulan hüzündür (Boym, 2009, s. 33). Günümüzde yaşanan nostalji salgınının modernizm ve ilerlemenin bastırmadığını bilakis artırdığını söyleyen Boym, yaşadığımız yüzyılda teknik anlamda yaşanan gelişmelerle her şey hızın esiri olurken modern insanın nostaljiyi zırh gibi kuşandığını söyler: “kolektif hafızası olan bir cemaate duyulan dokunaklı bir hasret, parçalanmış bir dünyada sürekliliğe duyulan bir özlem.” Dolayısıyla nostalji, “modern zaman fikrine, tarih ve ilerlemenin zamanına karşı bir isyandır.” (Boym, 2009, s. 16)

Nostalji, yer/ev/vatan özleminin yanı sıra o mekanda geçirdiğiniz zamana, geçmişe duyulan geri dönüş özlemidir (Boym, 2009, s. 16). Nostalji günümüzde yerinden edilme, yuvasını kaybetme sonrasında duyulan hasreti ifade etmekten ziyade bugüne anlam kazandırmanın bir aracı olarak kullanılmaktadır.

Cross, *Tüketilen Nostalji* adlı eserinde nostaljiyi dört farklı döneme ayırır. İlk dönem, nostaljinin orijinal anlamının ortaya çıktığı sıradan ayrılan kişinin çektiği hasret duygusunun tıbbi olarak adlandırıldığı dönemdir. İkincisi, 18. yüzyılda Aydınlanma düşüncesine karşı çıkan romantik akımın sanayileşme ile yitirilen köy yaşamına duydukları özlemin öne çıkışıdır. Üçüncüsü ise eski dönemleri yansıtan moda ve tarz nostaljisidir. “Moda nostaljisi, bir topluluğun veya ailenin kaybedilmesine değil, sanatla giysilerle, takılarla, mobilyalarla, mimari ve yapay peyzajlar gibi maddesellik vasıtasıyla geçmişe tanımlamak üzerine kurulmuştur. Tüm bunlar, özel mülkiyetlere özgü, geçmişlerini somutlaştıran belirgin hatıra oluşturma biçimlerini ortaya çıkardı” (Cross, 2018, s. 18). “Tüketilen Nostalji” ifadesi ile belirlediği son dönemi ise günümüz haliyle tanımlar. Bu dönem 20. yüzyılın ikinci yarısını içine alır ve geçmişe yeniden canlandırmaktan daha fazlasını ifade eder. Burada belli nesnelere duyulan nostaljik özlem aynı zamanda kimlikle ilişkilidir.

Boym (2009, s. 76) “geçmişle, hayali cemaatle, eviyle ve kendine dair algısıyla ilişkisini anlatan” iki farklı nostaljiden bahseder. Bu iki farklı nostaljiyi “*düşünsel nostalji*” ve “*yeniden kurucu nostalji*” olarak isimlendirir. “Yeniden kurucu nostalji” nostos’a vurgu yapar ve yitirilmiş evin tarih aşımından yeniden canlanmasını ifade eder. “Düşünsel nostalji” ise algia’ya yoğunlaşır ve eve dönme özlemini istemeyerek erteleyen tutuma eklemlenir. “Yeniden kurucu nostalji” kendisini nostaljik olarak değil de hakikat ve gelenek olarak görür (Boym, 2009, s. 20). Uzaklığı ve yerinden edilmeyi, yer değiştirme sancısını tedavi etmeye çalışan yeniden kurucu nostaljide “mesafe mahrem deneyimle ve arzulanan nesnenin varlığıyla telafi edilirken yer değiştirmede eve dönüşle, tercihen kolektif bir dönüşle tedavi edilir” (Boym, 2009, s. 81). Geri dönen evin terk edilmiş evden farklı bir ev olması ya da bunun sorgulamak ise sürekli bir endişenin kaynağıdır. Buna karşın, “düşünsel nostalji tarihsel ve bireysel zamanla, geçmişin geri çevrilemezliği ile ilgili olup insanın sınırlılığıyla daha çok ilgilidir” (Boym, 2009, s. 87). İki nostalji türü arasında gönderme yapılan çerçeveler birbiriyle örtüşse de kurdukları kimlik örüntüleri ve anlatıları örtüşmez. Düşünsel nostalji hakikat olduğu düşünülen şeye, kaybedilene araya giren zaman ve mesafeden sonra bir daha geri dönülemeyeceğini, sahip olunmayacağını

bilerek yönelir. Konumuz açısından iki tür nostalji arasında keskin bir ayrım yapmaktan ziyade bu iki tür arasında geçişkenliği dikkate almak daha uygun olacaktır. Travmatik bir şekilde yerinden edilen, dünyada tekrar “evde” hissetmeyi arzular. Ama bu arzu gerçekleşmesinin sınırlılığı ile karşılaşırken kimlik anlatısını da dönüştürüp yeniden kurabilir.

Nostalji ile melankoli arasında daima bir bağ söz konusudur. Açıklayıcı bir yol olarak duyguları psikanalizin nesnesi yapan Freud, 1917 tarihinde kaleme aldığı “Yas ve Melankoli” adlı makalesinde nostalji ile ortaya çıkan melankoli duygusuna bir açıklama getirir. “Yas her zaman, sevilen bir kişinin ya da onun yerine konmuş vatan, özgürlük, bir ideal vs. gibi soyut değerlerin kaybedilmesine gösterilen tepkidir. Aynı etkiler altında bazı kişilerde yas yerine melankoli görülüyor” (Freud, 2019, s. 10). Freud, yas ve melankoli ilişkisinde ortak olan şeyin sevilen bir nesnenin yitimi olduğunu söyler. Yas ve melankoli benzer zihinsel acıyı yaşar ancak buna verilen tepki birbirinden farklıdır. Yas durumunda kişi zamanla yitirilen şeyin yitimini kabul eder ve tedavi edilecek hasta muamelesi görmez. Ancak melankolide durum derin bir acı ve hüznün ile dış dünya ile olan ilişkinin azalmasına neden olur. Melankoli durumunda kişi dış dünyaya ilgisini kaybeder, sevme yeteneğini yitirir, kendini önemseme duygularının azalması, kendini yeme ve suçlama duygularının artması ve sanrısız bir cezalandırılma beklentisi yaşar (Freud, 2019, s. 10). Düşünsel nostaljide hem yas hem de melankoli öğeleri vardır. Düşünsel nostalji hem acıyı düşünerek hem de geleceğe işaret eden oyunla keder görevlerinin derin bir yas biçimidir.

Diğer taraftan Traverso, siyasal mücadeleler tarihi içinde melankolik eğilime yoğunlaşan çalışmasında, melankolinin tahakkümle her türlü uzlaşmayı reddeden direnişçi bir yönü olduğunu söyler. Bu melankoli imkansız bir yas durumunda ortaya çıkar. Psikanalizin kısmen dışına çıkarak melankoliyi “yas sürecinin gerekli öncüllerinden biri, yası felç etmektense yastan önce gelip onu mümkün kılan, böylelikle öznenin tekrar aktif olmasına yardımcı olan bir adım olarak” (Traverso, 2018, s. 80) görmeyi mümkün olduğunu söyler. Walter Benjamin’e göre melankoli devrimci bir yöne sahiptir. Melankoli, yitim karşısında duyulan derin keder, kadere teslimiyet ya da egemenlerle özdeşleşme içeren pasif, bitkin olmayan felaketlerin ebedi tekrarına karşı bir uyarı aktif ya da devrimci bir zırhtır (Kalaycı, 2014). Ama bu zırhın atalete karşı aktif bir kurtuluş aracı olarak işleyebilmesi için felaket boyutunda bir deneyimden sonra kederin kaynağını kavrayan ve değişim için bağlanılan bir ütopya gereklidir (Traverso, 2018, s. 87).

2. Annemin Şarkısı (Klama Dayıka Min) Filminin Konusu ve Üretim Bağlamı

Erol Mintaş’ın 2014 yılında gösterime giren ilk uzun metrajlı filmi olan *Annemin Şarkısı (Klama Dayıka Min)*, 1992’de Doğu Beyazıt’la başlayan ve İstanbul’da devam eden zorunlu bir göç hikayesinin bir kuşak üzerinde yarattığı etkiyi anlatır. Kürtçe ve Türkçe olmak üzere iki dilli olan film 1990’lı yıllarda faili meçhul cinayetler ve köy boşaltma politikalarının neden olduğu zorunlu göçle köyünden koparılan yaşlı bir kadının köye dönüş özlemini anlatır.

Filmin açılış sahnesinde 1992 tarihiyle beraber Doğubeyazıt yazısı ekranda belirir. Bozkırın ortasında bir ilkokulda sınıfta öğretmen öğrencilerine masal anlatır. Öğrencileri masala gülüşürken Beyaz Toros bir otomobilden inen silahlı ve üniformalı kişiler öğretmeni zorla arabaya bindirir. Öğrencilerin bağırışları arasında Beyaz Toros okuldan uzaklaşır. Bir sonraki sahnede bozkırın ortasında uzun ince bir yolda başka bir beyaz araç kadraja girer. Kolektif hafızada Beyaz Toros, 1990’lı yıllarda “faili meçhul” olarak tanımlanan cinayetlerin simgesidir. Bu cinayetlerle meçhule karışan kişilerin

aileleri gördükleri baskıdan sonra çeşitli şehirlere göç ederek hayata tutunmaya çalışmıştır. Film boyunca meçhule karışan oğuldan hiç söz edilmezken, duvarda asılı duran ve kimi sahnelerde annenin kucağında tuttuğu çerçevelenmiş fotoğrafla izleyiciye anımsatılır.

Filmin sonraki sahnesinde 2013 tarihi ekranda belirir. Mekan, İstanbul Tarlabası'dır. Bu ailenin göç ettikleri yerin Tarlabası olduğunu anlarız. Tarlabası'ndan kentsel dönüşümle yeniden göç etmek durumunda kalan Nigar'ın (Zübeyde Ronahi) eve dönüş özlemi, sıla hasreti başlar. Nigar'ın nostaljisi-sıla hasreti, hissettiği yabancıklık ve yalnızlıkla daha da derinleşir. Öğretmen olan oğlu Ali (Feyyaz Duman) annesiyle yakalandığı bu nostaljik-sıla hasreti duygusundan dolayı zaman zaman çatışır. Film boyunca Nigar'ın dönülemeyen yurt olarak köyüne duyduğu özlemin çeşitli tezahürlerini görürüz.

Filmin senaryosu ilk olarak 2011 yılında İstanbul Film Festivali'nin senaryo atölyesinde sunulur ve burada ödül alır. Daha sonra aldığı çeşitli senaryo ödüllerinin ardından yapımcı ve sponsor bulması kolaylaşmış görünür ve 2014 yılında yapımı tamamlanır. Kültür Bakanlığı'nın ilk filmlerini çeken yönetmenlere verdiği desteği yanı sıra Fransa ve Almanya'dan yapımcı desteği alan yönetmen bunun üretim finansmanı için yeterli olmadığını belirttiği röportajında, filmin postprodüksiyonu için bağışlar üzerinden gerçekleştirilen kitlesel fonlama yöntemine başvurur (Görgü, 2013). Film, 2014 yılında Saraybosna ve Antalya film festivallerinde gösterildikten sonra aynı yıl sinemalarda gösterime girer.

Filmin üretim döneminde (2011-14) Türkiye'nin içinde bulunduğu sosyo-politik ortam da önemlidir. Bu yıllar Avrupa Birliği'ne katılım siyasetinin hakim olduğu, buna bağlı olarak nispi demokratikleşmenin görüldüğü ve Kürt Sorununun ana-akım medyada daha çok konuşulabildiği bir dönemdir. Bunun etkisiyle 1990'lı yıllarda yaşanan hak ihlallerinin ve Kürt toplumunun maruz kaldığı mağduriyetlerin 2010'lı yıllarda sanat yapıtlarına ve sosyal bilim çalışmalarına daha fazla dâhil edildiği görülür. Ana-akım medyada ve siyasal alanda görülen nispi rahatlama mağdurların perspektifini esas alan minör sinemanın da izleyici ile buluşmasını kolaylaştırır.

Mintaş'ın filmi aynı zamanda Müjde Arslan'ın (2009) "Kürt Sineması" olarak tanımladığı bir geleneğin içine de yerleştirilmelidir. Bu geleneğin ortaklığı, "yurtsuzluk, kar, sınır, dilsizlik ve acılar ekseninde birleşir" (Arslan, 2009, s.xix). Türk sinemasında Kürt Sorunundan taşıdığı etkilenimlerle veya bizzat bu sorunu merkeze alarak senaryosunu kuran filmler, Reis Çelik'in 1995 yapımı *Işıklar Sönmesin* ve Yeşim Ustaoglu'nun 1999 yapımı *Güneşe Yolculuk* ile başlatılabilir. Fakat mağdur topluluğa film yapıtı içinde dilini geri veren, Kürtçeyi senaryo dili olarak kuran ve hakim olanın dışarda bıraktığı topluluğun bakışını esas alan iki etkili film, Mintaş'ın burada inceleyeceğimiz filmi ve Hüseyin Karabey'in *Sesime Gel (Were Dengê Min)* filmidir. İki film de 2014 yapımıdır ve iki dille isimlendirilerek gösterime girerler. Bu iki film, 90'lardan itibaren dünya sinemasında azınlık hafızaları ve kimlik bağlamında bellek ağırlıklı film ve yönetmenlerin öne çıkmaya başladığı küresel bir dalganın (Duruel-Erkılıç, 2014, s.73) içinde de konumlandırılabilir.

3. Yerinden Edilmenin Yol Açtığı Melankoli

Bir kişinin zorla kaybedilmesiyle başlayan filmin odağında yaşlı bir anne olan Nigar'ın geçmişini ve köklerini kaybetmesi vardır. Zorunlu göçle İstanbul Tarlabası'na yerleşen Nigar'ın burayı ikinci bir yurt edindiği ve orada bir toplumsal ağın içine yerleştiğini anlarız. Filmde Nigar'ın köy hasreti, Tarlabası'ndan da kentsel dönüşümden dolayı göç etmesiyle başlar. Film yeni bir göçle Tarlabası'ndan

ayrılmak durumunda kalan Nigar'ın melankoliye yakalanması üzerinden ilerler.

Eşyalarını kolileyen Nigar'ın zili çalınır. Gelen kendisi gibi beyaz tülbent takan tanıdık köylüsü ve aynı zamanda komşuluk ilişkisi yaşadıkları Sanem'dir. Film boyunca Nigar'ın başında görülen beyaz tülbent, hem bilgelik hem de 90'larda çocuklarını kaybeden anneleri simgeleyen bir kod olarak karşımıza çıkar. Nigar'a eşyaları kolilemesi için yardım eden Sanem onunla vedalaşır. Ancak Nigar'ın bu vedalaşmaya itirazı vardır. "Ne vedalaşması, Allah'ın izniyle köyde bir araya geleceğiz" diye cevap verir. Komşusu "köy mü kaldı Nigar Abla" der. Ama Nigar, "Allah'ın izniyle köyde bir araya geleceğiz" diye tekrarlar. Bu diyalogda kendini çaresiz hisseden komşusu vedalaşırken "Allah iyi komşular nasip etsin " diyerek çıkar.

Davis (2016, s. 49), 20. yüzyılda yaşanan insani felaketlerin bir sonucu olarak mülksüzleştirmenin sadece yerinden etmediğini aynı zamanda insanların hayatlarındaki toplumsal, kültürel, dilsel, dinsel ve başka türlü unsurları etkilediğini söyler. Nitekim film boyunca yerinden edilen Nigar'ın sosyal çevresinin dağıldığını bu yüzden bir iletişimsizlik yaşadığını görürüz. Bozulan bu insani iletişim sıla hasretini derinleştirirken fiziksel ağırlara yol açan melankoliye neden olur. Tarlabası, Nigar'ın kaybettiği köyünden sonra edindiği ikinci evidir. Ama Nigar, Tarlabası'na melankolik hissiyatla yönelmez. Nigar'ın melankolisi Tarlabası'nda kurmuş olduğu yeni sosyalliğin bozulması ile canlanır. Tarlabası, Nigar'ın kendi yeri ve yurdu olmaktan ziyade sığındığı bir limandı. Şimdi bu liman da yok olunca sığınabileceği anne rahmi olan ait olduğu yere evine/köyüne dönmek isteği açığa çıkar.

Tarlabası'nda yaşadığı zorunlu göçün nedeni ise İstanbul'da son zamanlarda yaşanan Kentsel Dönüşüm Projeleridir. Bu projeler yerinden edilme politikalarına bir örnek oluşturur. Bu bölgeler, İstanbul'un kentsel arazi rantı açısından en önemli mekanlarıdır. Tarlabası, marjinal sayılan çeşitli grupların, Kürtler, Romanlar, translar ve Afrikalı göçmenler gibi farklı grupların birlikte yaşadıkları bir yerdir. Burada yaşayan bütün bu topluluklar kentsel dönüşüm sonrası buradan zorunlu bir göçe tabi tutuldular. Sadece mülk sahiplerini hak sahibi yapan bu proje, dönüşüm sonrası burada yoksulların yükselen kirayı ödemeyeceklerini ve burayı terk etmek zorunda kalacağını yok sayarak yapılandırılmıştır. Kentin bu mahalleleri yoksulluktan dolayı zamanla "çöküntü bölgesi" etiketiyle, "işgal" ve "çarpık" gibi olumsuz nitelendirmelerle dönüşümün önelediği yerler olur. Ancak bu mahallelerin sakinleri sosyo-ekonomik anlamda yoksul olup planlanan kentsel dönüşüm onların toplumsal gerçekliğine aykırıdır (Yalçıntan vd., 2014, s. 53). Göç ile buraya gelen insanların sosyal ağların işlevselliğiyle ayakta kalmak için kurdukları ortak yaşam stratejileri, yeniden göç etmeye mecbur kaldıklarında kolayca çökecek denli zayıftır (Türkün ve Sarıoğlu, 2014, s. 305-7). Kentsel dönüşüm süreçleri daha çok ekonomik kar temelli olup sosyal politikaları zayıflatan bir yöne sahiptir.

Benzer bir şekilde kentsel dönüşüme maruz kalan Başbüyük mahallesinde yürütülen saha çalışmasında ev sahiplerinin yerinden edilmeye karşı kendi sosyal çevrelerinin değişiminden yüksek oranda kaygı duydukları ortaya çıkmıştır. Mesela "apartman yaşamına uyum sağlayamayız" diyenlerin oranı % 62; "başka bir yerde sosyal ilişkiler kaybolur" diyen ev sahiplerinin oranı ise % 50'dir (Şen ve Türkmen, 2014, s. 183). Evinden ve yerinden zorunlu göçe tabi edilen bu insanların duygusal durumu yoğun bir tedirginlik kıskacındadır. Cassin (2018, s. 97) "insan ne zaman evindedir" sorusuna cevap verirken insanın yakınları, dili ve dilleriyle birlikte kabul edildiği zaman evde olma hissini yaşanabileceğini belirtiyordu. Kentsel dönüşüm ise ev hissini komşuluk ve dayanışma ilişkilerinin içerisinde yeniden kurulabildiği bu mahalleleri bir daha parçalayarak sürgünlük duygusu vermektedir.

Filmde de Nigar'ın Tarlabası'ndan sonra taşındığı yeni yerde kasvetli yüksek binalara bakışı, apartmanda kimseyle bir iletişim kuramayışı önemlidir. Tarlabası'ndaki ilk evinde pencereden sokağı izleyerek komşusunu uğurlayabilen Nigar mekanla bir ilişki kurabilmişti. Fakat yüksek beton yapılar yığını içindeki yeni evinde iken "İstanbul'u bir an önce terkedilmesi gereken, klostrifobik bir mekan" (Şen, 2019, s. 316) olarak hissetmektedir. Her defasında Beyoğlu'ndaki tanıdıkları ziyaret etmekle özlemini/hasret duygusunu hafifletmeye çalışır. Teresa Brennan'dan yola çıkan Yael Navaro (2015, s. 45) duygunun sadece insan öznelliğinden ileri gelmediğini aynı zamanda dış çevre veya dışsal failerin kendi çapında duygusal bir güç, enerji ve baskı uyguladığını belirtirken birey ile çevre arasında ayırım yapılamayacağını çevrenin insana duygusal aktarım yapan etkisini öne çıkarır. Bu filmde de çevrenin birey üzerinde yarattığı duygusal etkiyi görürüz. Çünkü Nigar'ın Tarlabası sonrasında oğlunun yanına yerleştiği alandaki dikey mimari bireyin çevresi ile olan iletişimini ortadan kaldıran ve doğadan uzak tutan modern dönem yapılarıdır, ama aynı zamanda ona olumlu duygular aktarabilen tanıdıklarının yerleşik olduğu eski Tarlabası'ndan kopmayı da sürekli hatırlatır. Bu ikinci kopuş ise ilk yuvaya, köye duyulan arzuyu depreştirir.

4. Köye Dönüş Hasreti Olarak İlksel Nostalji

Film boyunca birkaç kez Nigar'ın duvarda asılı fotoğrafları indirip ihtimamla sildiğini, ve yeniden yerlerine yerleştirdiğini görürüz. Bu fotoğraflar kayıp geçmişin hatırlatıcısı, her an yeniden bakışılan hafıza kurucu nesnelere. Ev yaşamındaki bütün nesnelere onlara göre konumlandırılmıştır ama diğer taraftan barınılan mekanda yerleşememişliği, göçebeliği ima ederler. Bu yorumu mümkün kılan Nigar'ın film boyunca fotoğraflarla ilişkisidir. Köye dönme ısrarını dile getirdiği ve oğlu ile tartıştığı bir sahnede Nigar, "Biliyorum, herkes bağına, bostanına, köyüne döndü. Ben de gideceğim! Bu delikte duramam" diyerek başkalarının dönüşünü kendi için emsal gösterir. Ali, "kimsenin köyüne döndüğü yok. Sen hala diretiyorsun. Senin inadın yok mu. Bırak artık eşyaları toplamayı anne" derken sesini yükselterek annesine kızar. Nigar duvardan aldığı ölen oğluna ait gömleğin düğmelerini ilikler. Sonraki sahnede Nigar kayıp oğlunun fotoğraflarının olduğu duvara gömlek ve pantolonunu asar.

Yine bir sabah oğlu Ali uyandığında duvarda asılı olan fotoğrafların kolilenmek üzere kanepenin üzerinde durduğunu görür. Ali, annesine bir daha bu fotoğrafları indirmemesini söyler. Nigar, "gideceğim" der. Ali "söyle bana nereye gideceksin?" diye sorar. Nigar "köye gideceğim" der. Annesinin elinden tutup zorla çekiştirerek kaldırmaya çalışsan Ali "Gel bakalım seni bir otobüse bindirip yollayayım. Git gör bakalım orada bir köyün var mı yok mu?" Ali sesinin tonunu yükselterek "Hadi kalk gidiyoruz" diye bağırır. Nigar yerde ağlamaya başlar. Ali ise yaptığı şeyin şaşkınlığı ve pişmanlığıyla annesinin yanına çöker. Ve annesine "Ne hakkın var anne? Neden hem bana hem kendine zulmediyorsun?" pişmanlığıyla üzülerek sorar.

Filmden aktardığımız bu iki sahnede geçen diyaloglarda nostaljinin orijinal tanımına uyan duygu durumunu görürüz. Tıpkı İsviçreli askerler gibi eve dönmek isteyen yaşlı bir anne vardır. Eve dönme isteğini olumsuz yanıt aldıkça baş ağrısı ve iştahsızlık başlar. Yaşadıkları bu yeni mahallede kasvetli ve gri mekanda yabancılaşma ve yalnızlık Nigar'ın sıla hasretini daha da artırır. Davis'e (2016, s. 52) göre nostalji duygusu şimdiyle alakalıdır. Şimdiki koşullarımız iyi olmadığında geçmişte sahip olduğumuz daha iyi koşullara hasret duyarız. Filistinlilerin kaybettiği topraklarına duyduğu nostaljik duyguyu ele alırken şimdiki zamanda yaşadıkları çaresizlikle bunu alakalandıran Davis; Filistinlilerin 1948'den bu yana yaşadıkları yıkım, sürgün ve çatışmalar ile buldukları yerde yaşadıkları yoksulluk ve haklardan yoksunluklarının onların geçmiş algısını yeniden kurduğunu söyler. Filistinliler için geçmiş

gerçekten daha iyidir. Çünkü mülteci kamplarında birden tarımsal becerilerini yitirip, kalabalık, tanımadıkları insanların arasında sağlıklı kamplarda başkasının yardımına bağımlı hale gelmişlerdir. Böyle olunca da geçmişi doğal bolluğun olduğu bereketli bir dönem olarak görürler (Davis, 2016, s. 53). Nigar'ın köye bu kadar nostalji duyması da sosyal iletişiminin ağlarını kaybetmesi, üretim becerisinin boşa düşmesi ve bu yeni kentsel mekanda akrabalarından oluşan, daha samimi ve sıcak bir toplumsallıktan yoksunluğu ile ilgilidir.

Nigar, Fransa'da yaşayan büyük oğluya konuşurken oğlunun yeni evini sevip sevmediğini sorması üzerine, "eski mahallemi özledim, nefes alamıyorum burada. Sıkılıyorum! Bütün komşularımız köyüne döndü, ben de köyüme gitmek istiyorum" der. Nigar, film boyunca aksini ısrarla söyleyen beyanlara rağmen Tarla başı'ndaki komşularının köye döndüğüne kendini inandırmıştır. Bu inanç onun dönüşünü de mümkün kılacak umuttur. Ailenin parçalanmasının başka bir sembolü olarak filmde beliren Fransa'daki oğul ile konuşmasında da ilk sürgünlük sonrası sığındıkları Tarla başı'ndan ayrılışın ilksel kökene dönüş arzusunu tetiklediğini anlarız.

Yerinden, yurdundan ve evinden zorla edilmek travmaya neden olur. Tarla başı'ndan sonra Nigar'ın yaşadığı bu yeni ev onun için sürgüne dönüşen bir travma mekanıdır. Ve bu sürgün duygusu aynı zamanda dünyada evde olmama hissini sürekli kılarken nostaljiyi derinleştirir. Film boyunca Nigar'ın melankoliyle birlikte derinleşen nostalji/hasret duygusunu iyileştirmesine dönük bir çaba olmaz. Köyüne bir kere döndüğünde daha iyi olabilecek olan Nigar'ın gidecek köyünün olmaması gerçekliği nostaljisinin derinleşmesine sebep olur. "Yıkıntıların mekansal yönelimi nedir" sorusunu soran Navaro'ya (2015, s. 201) göre, onu terk etmek zorunda kalanlar için "hafızalarında korunur, yası tutulur ve sevilip bağra basılır; onda veya onun çevresinde yaşayanlar tarafından tekinsiz olarak konumlandırılır (...) Bilinç dışında izler bırakır." Nigar'ın köyünün artık yıkıntı olması yastan ziyade melankoliye yol açar.

Ali'nin annesini evde bulamadığı ve aramalar sonrasında nihayet Tarla başı'nda yaşayan tanıdıkların evine gidip onu misafirlikten aldığı sahnede ev sahibi Ali'ye, "gelmiş demiş ki, bir bakın kim köye gidiyorsa ben de onlarla gideceğim. Çocukların ısrarına rağmen bir türlü ikna olmamış. Ben işten gelince, anne kimse gitmiyor köye dedim. Ancak sakinleşti. Vallahi aynı annem gibi" diyerek durumu açıklar. Ali'ye ninesini hatırlayıp hatırlamadığını soran ev sahibi "köyden gelip buraya yerleştikten sonra bize neler çektirmişti" diyerek teselli verir. Ev sahibi devamında "düzelecek inşallah, onlara da yazık. Kalabalığa, komşuların misafirlerin gelip gitmesine alışmışlar" der. Bu noktada yaşlı kuşağın benzer sorunlar yaşadığını işitiriz. Yeni yaşam çevrelerine ve onun getirdiği insan ilişkilerine yabancılık zorla koparıldıkları ilk yaşam alanına, toplumsallaştıkları mekan olan köye özlemi arttırmaktadır.

Ev ve köyün Nigar için neden sıra hasreti/nostalji olduğunu daha iyi anlamak için Gaston Bachelard'ın *Uzamanın Poetikası* adlı eserine başvurabiliriz. Navaro (2015, s. 221), Bachelard'ın evi, psikolojik bir diyagram, bir özgün hayal, ilksel hayal, başlangıç hayali, sakinleri üzerinde kozmik bir güce sahip bir mekan ve bir ruh hali olarak gördüğünü söyler. Mekanlaşmış duygu imgesi, mekan ve maddi nesnelere aracılığıyla deneyimlenen duygu üzerinde baskı oluşturur. Ona göre; "Varlık kendisine upuygun bir maddenin yumuşaklığı içinde erimiş bir halde, maddeye ayrılmış bir tür dünya cenneti içinde saltanatını sürer. Varlığın bu madde cennetinde besin içinde yüzdüğü, tüm genel gereksinimlerini karşıladığı görülür" (Bachelard, 2008, s. 37-8). Nigar tam da bu bütünlüğü kaybetmiştir. Varlığını kendisine doğrudan bağlı olduğunda anlamlı kılan, bütün mekanı varlığının yuvası olarak deneyimlediği evinden/köyünden yoksun kalmıştır. Onu teskin edebilen geçici konağı

Tarlabaşı'ndan da göçtüktan sonra artık kendini mutlak bir yoksunluk içinde hissetmektedir.

Filmin son sahnelerinden birinde kendisini ziyarete gelen tanıdıkları ve komşusu olan Sanem "Nigar abla, memlekete gidiyorsun. Hayırlısıyla gidip dönersin inşallah" der. Ali ve kız arkadaşının birbirine şaşkın bakışları arasında Nigar, "Ben artık dönmeyeceğim Sanem. Allah'ın izniyle artık memleketimde kalacağım. Haberin yok mu? Herkes memleketine geri döndü. Sen de çoluğunu çocuğunu topla, hayırlısıyla memleketine dön" der. Sanem Nigar'a torununun göbek bağıını evlerinin temeline yerleştirsın diye verir. Torunun göbek bağıını evin temeline yerleştirilmesi varlığın devamının yine o yıkıntılar içinde çıkacağına veya devam edeceğine dair inancını göstermektedir.

Antropologlar evleri kültürün simgesi, etrafındaki toplumsal dünyanın yansıması olarak görürler. Janet Carsten ve Stephen Hug-Jones'e göre;

"Ev ve beden derinlemesine bağlantılıdır. Ev kişinin uzantısıdır; fazladan bir (dış) deri, kabuk veya ikinci kat giysi gibi, gizlemek ve korumak için olduğu kadar açığa vurmak ve göstermek için de işlev görür. Ev, beden ve zihin sürekli etkileşim halindedir; evin fiziksel yapısı, döşenme tarzı, eve ilişkin toplumsal adetler ve zihinsel imgeler birlikte eşanlı olarak, evin sınırları içinde gelişen faaliyetleri ve fikirleri olanaklı kılar, şekillendirir, aydınlatır ve sınırlandırır." (aktaran Navaro, 2015, s. 222)

Gaston Bachelard ise evi ontolojik bir varlık olarak ele alır.

"Bellek ve imgelem (...) evde yalnızca günü gününe, bir tarihin çizgisi boyunca, kendi tarihimizin anlatısında yaşamaktan çıkar. Düşler sayesinde, yaşamımızdaki çeşitli konularla iç içe girer ve eski günlerin hazinelerini korur. Yeni evimizde aklımıza eski konutlara ilişkin anılar geldiğinde, Hareketsiz Çocukluk ülkesine, Anımsanmayacak kadar eskide kalanlar gibi hareketsiz duran o ülkeye gideriz. Saplantılar, mutluluk saplantıları yaşarız. Korunmuş anıları yeniden yaşayarak kendimizi avuturuz (...) Ev, düşlemi barındırır, düş kuranı korur; ev huzur içinde düşünmemizi sağlar." (Bachelard, 2008, s. 40-41)

Düşlemi barındırmayan ev düş kuranı korumaz. Nigar'ın sürekli kendi evine/köyüne dönme isteği Bachelard'ın aktardığı bütünlüğün kayboluşu sonrasında, sürekli tedirgin olduğu "delik"ten çıkmak, ait olduğu hareketsiz, kendi bütünlüğünü koruyan yuvasına dönüş arzusu olarak okunabilir. Varlığın ilk dünyası olan evden zorla kopartılmak varlığın sağılması anlamına gelir. Nigar, kökleri toprakta olmayan yüksek apartman dairesinde yabancı ve yalnızdır. Doğadan ve toplumsallıktan uzakta olan yüksek apartman dairesi ev değildir.

"Bir çok toplumsal gruptan ev ve hane" olarak söz edilmesinin nedenini evlerin toplumsal grupları temsil etmesi ve cisimleşmiş hali olmasında gören Navaro (2015, s. 222), batı merkezli antropolojinin ev üzerindeki bu olumlu düşüncesinin farklı ev deneyimlerini ıskalandığını söyleyerek bir eleştiri getirir. O terkedilmiş, el değiştirmiş ve mülteciler tarafından yeniden sahiplenilmiş Kıbrıs evleri üzerinden yürüyen çalışmasında bu evleri tekinsizlik, kaygı ve hoşnutsuzlukla iç içe bir duygu aktarıcısı düzende görür (Navaro, 2015, s. 223). Tarlabaşı'nda da benzer bir durum vardır. Eski sahiplerinden izinsiz yeniden sahiplenilmiş Tarlabaşı evleri yeni sahiplerini teskin edici bir yuva olamamıştır. Sahiplenenler başka bir mülksüzleştirici göçün mağduru olmalarına rağmen burada bir yuva hissi edinememiştir. Nigar da kentsel dönüşüm sonrasında yuva olarak Tarlabaşı'nı değil köyüne dönüşü arzulamaktadır.

5. Hafıza, Ses ve Nostalji

Filme adını veren şarkı (klam) ve seslendiren ozanın (dengbej) kasetinin bulunması için oğul Ali'nin çabası ve bulunamayan kaset arayışı hafıza ve nostalji arasında ilişkiyi gösterir.

Filmin başlangıcında Nigar Tarlabası'ndaki evden ayrılmadan önce oğlu Ali'ye "bizde dengbej Seydoye Silo'nun kaseti vardı, ne oldu ona?" diye sorar. Oğlu "eşyaların arasındadır, nereye gidecek" diye cevap verir. Taşındıkları yeni evde ise Seydoye Silo'nun kasetini aramaya devam ederler fakat kasetler arasında bulunmaz. Nigar, gerginleşen bir konuşmada Ali'ye kızıp kalkmadan önce "Seydo'nun sesi çok güzeldi, iyi bir hafızdı da. Allah'ın rahmet üzerine olsun babam derdi ki, o okuduğunda başaklar duvar boyunca yükselirdi. Herşey kaybolup gidiyor. Feleğin gözleri kör olsun." Nigar'ın kızgınlığı, oğlu tarafından Seydoye Silo'nun kasetler öncesi zamanda yaşamış biri olduğunun ima eden sorunun sorulmasıdır. Film boyunca Seydoye Silo'nun kasetini arayan oğul bu ismi anımsayan birini aramaya devam eder ama çabaları sonuçsuz kalır. Ali, annesinin istediği kaseti bulmak için işportacılar ve Tarlabası'na sığınan bir ozana (dengbej) başvurur ancak kimse ne bu ozanı hatırlar ne de kaset bulunur. Seydoye Silo'ya dair bildiğimiz tek şey Nigar'ın babasından ona dair duyduğu övgüdür. Bu nedenle sadece Nigar'ın köyünün yer aldığı dar havzada tanınmış ve kaset teknolojisi öncesinde yaşamış bir eski zaman ozanı olarak düşünülebilir. Fakat Nigar'ın hatırlayışı, babasının övdüğü o sesi tanışık olduğu bir teknik araç aracılığıyla şimdide dinleme arzusu ile birleşir ve kasetin varlığı iddiasına bağlanmasına neden olur.

Nigar film boyunca farklı dengbejlerin kasetlerini dinlerken saplantılı şekilde arzuladığı bu sesi arar. Seydoye Silo hiç olmamış kasetiyle geçmişe dönme arzusunu yansıtır.

Bulunamayan kaset ve kasete içkin olan dengbejin sesi Nigar'ın gitmek isteyip ancak bir türlü gidemediği, dönüş yapamadığı yitik nesnenin temsili olur. Yitik nesne kasetten ziyade kasetin ses evrenini yaratan mekan/coğrafya yani yıkılan ev ile boşaltılan köy ve orada hala devam ettiği düşünülen toplumsallıktır. Nigar'ın dengbej Silonun sesini ve kayıtlı olduğu kaseti arama ısrarı artık var olmayan köyüne gitme ısrarıyla iç içe girer. Ali'nin olmayan kasetin izini sürmesi ve bir türlü bulamaması geri dönmek istenen köyün, geçmişin, toplumsallığın yokluğunu işaret eder. Ne dengbej Silo kaseti ne de köy artık mevcut değildir. Bu iki nesne sadece annenin melankoli ile yaralanmış hatıralarına aittir. Hatıralar ise ortak bir toplumsal çağrışımın konusu olamadıkça hatırlayanı yaralamaktadır.

İlk çocukluk ve ergenlik döneminde yitirilen nesneye bir daha sahip olmak isteği bir kimlik edinme ve bireysel hafızayı yeniden inşa etme sürecidir. Nigar, kasetçalara kasetleri arasında birini seçerek kaset kısmını yerleştirir. Kasetçalardan yükselen şarkı aradığı şarkı değildir. Elindeki kasetleri tek tek kasetçalara yerleştirerek dinler. Ancak istediği ozanın (denbej) sesi değildir. Sigarasını yakarak derin bir nefes çeker. Kasetçalardan yayılan müzikle evdeki eşyaları karıştırmaya, kaseti aramaya başlar ancak bulamaz.

Ses, nostaljiyi artıran duyular arasındadır. Nostalji hastalığına yakalanan İsviçreli askerler Alp şarkılarını duyunca ordudan firar ediyordu. Nigar, eve duyduğu özlem gibi çocukluğuna ait bu sese özlem duyar. Aradığı bu ses çocukluk anılarına ait bir ses olup oğlu ve çevresi tarafından bilinmeyen çocukluk anılarının sesidir. Nigar için bu ses huzur içinde olduğu evinin sesidir. Bu ses tıpkı geçmiş köyü gibi aranılan ancak bulunamayan kayıp bir nesnedir. Arendt, düşünme ve hatırlamanın "hepimizin birer yabancı olarak geldiğimiz bu dünyada, yerimizi almamızın, kök salmamızın insani yolu" (aktaran Sancar, 2016, s. 59) olduğunu söyler. Anılarımızı bizi kuşatan maddeler ortamına bağlayarak koruduğumuzu belirten Connerton (2014, s. 67) hafıza ve şimdi ile olan ilişkiye vurgu yapar. Nigar, yitik geçmişini bu sese bağlanarak korumaya çalışır. Hafızasını maddi nesnelere bağlayan Filistinliler için zeytin ağacının önemine değinen Bowman (1996, s. 32) geçmişten taşınan

her hangi bir nesne ya da nesne imgesinin kaybedilen evden, yurttan kopmamaya çabalayan bir tutumu süreklileştirdiğini belirtir. Bu tutum kimliğini korumanın da aracıdır. Hafıza bireysel gibi görünse de son derece toplumsal/kolektiftir. Hafıza ve kimlik arasında bir ilişki söz konusudur, “gruplar bireylere, içine anıları bir yerlere yerleştirdikleri çerçeveler sunar; ve anılar bir tür haritaya işaretleme yoluyla yerleştirilir” (Connerton 2014, s. 66). İçinde yaşanan grup kişinin neleri, nasıl hatırlayacağını, neyle özdeşleşeceğini belirliyorsa burada kolektif/toplumsal hafıza devreye girer. Kolektif/toplumsal hafıza aynı zamanda toplumsal kimliği belirler. Hafıza, seçici ve değişken olup zamana, mekana ve koşullara bağlı sadece çeşitli görüntüleri, duyguları ve nesnelere biriktiren depolar değildir. Aynı zamanda canlı varlıklardır. Hafızanın sadece geçmişe bağlamak da doğru değildir (Sancar, 2016, s. 55-56). Şimdi hafızayı çerçeveler. Nigar’ın hafızası da, onun dışındakilerin geçmişteki varlığından emin olamadığı bir ozanın kasetini ararken sürekli yeniden kurulur. Bu arayış hem Nigar’ın geçmişiyle bağlantılı kimliğini kurma hem de evini, çocukluğunu imgeleyen sesin sıcaklığına sığınma arzudur.

6. Geri Dönülecek Bir Evin Yokluğu

Puslu, gri ve kasvetli gökdelenler ve trafik sesleri arasında İstanbul’da yaşadıkları yeni mahallenin manzarası Nigar’ın yaşadığı yalnızlık ve yabancılaşma duygusunu anlamamıza imkan verir. Nigar, oturdukları yüksek binanın camından bu manzaraya bakar. Film boyunca baş ağrısı çeken ve iştahsız olan, zaman zaman hastalanan Nigar’ın sıla hasretine/nostaljisine melankoli eşlik eder. Oğlunun kahvaltısına eşlik ederken bir şey yemez, iştahı yoktur. Oğul Ali, ev işleriyle yoğun bir şekilde uğraşmamasını söyler. Nigar “bütün gün ne yapayım, sıkılıyorum” der. Bilmediği yeni mahallesinde apartman dairesine sıkışan Nigar, gündelik ev işiyle zihnini meşgul etmeye çalışır. Cassin (2018, s. 51), eğer der; “kökünden sökülen için geri dönme umudu yoksa, buna maruz kalan kişi bir sürgüne dönüşür. Geri dönme arzusu olmadığı ya da kalmadığı zamansa kişi başka bir şekilde kök salan- ya da belki kök yerine başka bir şey seçen- bir göçmene dönüşür.” Nigar’ın geri dönme arzusu ona egemendir ama geri dönüş yolu tıkanmıştır. Geri dönüşünü bir umuda dönüştürecek hiç kimse etrafında yoktur. Bu haliyle ne sürgündür ne de göçmen. Kök salmaz, ama arzuyu umuda dönüştürecek dış destekten de mahrumdur.

Nigar’ı tek başına elinde kayıp oğlunun fotoğrafı ve çantasıyla otogara yürürken ve otogarda otobüs bakınırken gördüğümüz sahnede nostaljik hissiyat egemenliğinde eyleme geçişi görürüz. Nigar köye gitme çabasında kararlıdır fakat başarısız olur. Bir sonraki sahnede önde motorsikletiyle Ali’yi, arkada Nigar anne ve Ali’nin kız arkadaşını otogardan eve yürürken görürüz. Nigar’ın bu köye gidiş girişiminden sonra var olan baş ağrısı artar. Filmin sonraki sahnelerinin birinde Nigar, evinin camından baktığı yüksek ve kasvetli binaların yerine dağların arasındaki ozan (dengbej) sesi eşliğinde meydanda koşan atlıyı görür. Sonraki sahnede akşam eve gelen Ali, yatağa uzanmış baş ağrısına karşın başını örtüyle saran annesini kaldırıp ilaç verir. Baş ağrısı geçmiyorsa doktora götürüleceğini söyler. Ancak Nigar karşı çıkar ve gerek olmadığını söyler. Geceleyin Nigar bayılır. Hastaneye kaldırılır. Çeşitli sahnelerde tekrarlanan kahvaltı sofrasında Nigar iştahsızdır. Zaman zaman sigara içerken görürüz Nigar’ı. Baş ağrısına karşı başını tülbentle sık sık sarıdır. Nigar’ın nostalji duygusuna melankolik bir ruh hali eşlik eder. Freud’un yas ve melankoliyle ilgi sözcüklerine başvuracak olursak yas durumunda sevilen bir kişi ve nesnenin yitimi kabul edilir. Ancak melankolide kişi neyi kaybettiği bilmez. “Hatta hastanın melankoliye neden olan kaybı bilmesi halinde bile böyle bir durum mevcut olabilir; yani hasta kimi kaybettiğini bilmekle birlikte o kişide neyi yitirdiğini

bilmez” (Freud, 2019, s. 11). Derin bir acı ve hüznün ile dış dünyaya ilgisizdir. Navaro (2015, s. 204), bilişsel olarak tescillenmeyen kaybetme hissinin bir melankoli ürettiğini söyler. Melankoli kaybın onarılamadığı, muğlak olduğu ve devam ettiği fiziksel-öznel bir ruh halidir. Yas durumunda yitik nesneden kendimizi kopartırız. Böylece libidinal enerjiyi farklı alıcılara aktarabiliriz. Ancak melankolide kişi yitirilen nesneyle özdeşleşir. Acısına kendisini kapatarak dış dünyaya ilgisiz kalır. Freud, melankoliyi tamamlanmamış patolojik bir yas olarak tanımlar (Freud, 2019, s. 11-13). Traverso ise, melankolinin tahakkümle her türlü uzlaşmayı reddeden direnişçi bir yönünü vurgulayıp öznenin tekrar aktif olmasına yardımcı bir tutum olarak konumlandırıyordu. Buradan hareketle Nigar’ın yitim karşısında duyduğu melankoli; unutmaya, unutturmaya ve uzlaşmaya karşı dair bir direnç olarak okunabilir. Fakat bu melankoli dış koşullar ve mekanlar içinde bir dayanışma ile ilişkili olmadığında, kaynaşacağı bir değişim ufku kaybettiğinde, bilhassa Nigar’ın Tarlaş’ından çıkışı sonrasında tüketici bir mahiyet kazanabilmektedir. Şen’e (2019, s. 326) göre Nigar, diasporik mekanda bir tür yaşayan ölüye dönüşmüştür.

Filmdeki melankolik duyguyu sadece psikanalizin verileriyle yorumlamak eksik olur. Avrupa-merkezcil duygu anlayışını reddeden Teresa Brennan’nın ifadesiyle, “duygunun aktarımı, bu ister üzüntü, endişe isterse öfke, kızgınlık olsun, köken bakımından toplumsal ve psikolojiktir...atmosfer veya çevre tam anlamıyla bireyin içine işler.” (Navaro, 2015, s. 165) Duyguların kültürel olarak yapılanmasını öne çıkaran Navaro, “duygunun sadece benlik ile ilgili veya ona ondan kaynaklanan bir fenomen olarak kabul edilmemesi gerektiğini, ayrıca mekanla kurulan politik bağlanımlardan ve maddiliklerle etkileşimlerden kaynaklanan ve bunların ortaya çıkardığı şey olarak ele alınması gerektiğini iddia eder” (Navaro, 2015, s. 164). Nigar, Tarlaş’ından çıkış sonrasında tam da bu maddiliklerle etkileşimi ve mekanla kurduğu bağlanımı yeniden kaybetmiştir. Nigar’ın melankolisini oluşturan dışsal yapı yerinden edilme, travma ve sonrasında yaşadığı sürgün duygusudur.

Navaro (2015) duyguların nasıl kuramlaştırılabileceğini sorar. Bazı duygular yıkıntılara bizatihi onları üreten veya onların arasında yaşayan öznel tarafından mı yansıtılır? Yoksa yıkıntılar kendi duygularını mı yayarlar? Duyguyu ilişkisel olarak üretip aktarırlar. “Yıkıntılara dayalı bir çevre melankoli duygusu yayar. Aynı zamanda bu yıkıntılar mekanında ikamet eden insanlar kendilerini melankolide hissederler: Yıkımlarını söylemlerine dahil ederler, simgeleştirirler, yorumlarlar, politikleştirirler, anlarlar, kendi öznel çatışmalarını yıkıntılara yansıtırlar, yıkıntıları hatırlarlar, unutmaya çalışırlar, tarihselleştirirler” (Navaro, 2015, s. 202). Köyün varlığı ve yıkıntıları her ne kadar içinde yaşanılmasa bile Nigar için hatırlanan ve unutulamayan tarihsel varlıktır.

Oğul ile annenin film boyunca bazı sahnelerde gerilen çatışmalı ilişkisi de annenin melankolisinin derinleşmesiyle yükselir. Tarlaş’ında taşınma sonrası anne, taşındıkları yeni klostrofik mekanda toplumsal bağlarından kendini tamamen koparılmış hisseder. Anne ile oğulun hayata ilişkin arzuları ve arayışları örtüşmez. Bu farklılık hem nesiller arası farklılığı, hem kent-kır farklılığını yansıtır ama daha ötesinde oğul annesine kaybedilmiş evini geri veremeyecek durumdadır. Anne ise bulunduğu yerde yalnızca acı çekmekte ve kendisini hapseden yabancı şehre onu mecbur bırakan oğluna öfkelenmekte olup eve dönüş dışında bir amacı yoktur. Film boyunca anne-oğul arasında gerilime ve çatışmaya neden olan bu durum filmin sonunda Ali’nin memleket ziyareti denemesi ile uzlaşmaya döner, fakat ziyaret gerçekleşmeden anne ölür. Melankolik bir nostaljiye tutulan annenin ölümü bile bu çatışmayı sonlandırmamıştır, oğul hala annesine karşı borçlu kaldığı hissiyle geçmişin yükünü taşıyacaktır.

Sonuç

Annemin Şarkısı (*Klama Dayıka Min*) filmi Kürt Sorununda 1990'lı yıllar olarak kolektif hafızada yer edinen dönemin politikaları sonucunda, yerini yurdunu ve evini terk etmek zorunda kalan bir kadının nostaljisini gerçekçi bir üslupla ele almıştır. Eve dönüş özlemi olarak nostaljinin orijinal anlamı, kahramanın bir kez daha yerinden edilmesiyle beliriyor. Film boyunca nostalji kavramı söylemsel düzeyde hiç kullanılmaz ancak evine, köyüne veya Tarlabası'na duyulan özlem sinematografik hikayenin kaynağıdır.

Filmde Nigar'ın yaşadığı yitim deneyimi çeşitli kodlar üzerinden verilmiştir. Faili meçhule kaybedilen öğretmen oğul; oğulun fotoğrafının ve eşyalarının duvarda asılı olmasıyla film boyunca imgesel düzeyde görünür kılınmıştır. Tarlabası'ndan kentsel dönüşüm projesiyle Nigar edindiği ikinci evi/ yurdunu bir kez daha terk etmek zorunda kalır. Hısımlarla birlikte sığındığı kentin bu yoksul ve terkedilmiş mahallesinde bir cemaat içinde hayata yeniden tutunmuştur. Ancak tutunduğu cemaati ve mahallesini bir daha bir araya gelmeyecek şekilde yitirir. Nigar, kentsel dönüşüm politikaları sonucunda İstanbul'un gri, kasvetli binaları arasında yapayalnız kalmıştır. Yalnızlık ve yabancılaşma duygusuna karşı nostaljiye yakalanan Nigar geçmiş düşlerin izini sürerek yitirilen nesneyi yeniden kurmanın çabasındadır. Nigar'ın nostaljisinin, şimdiki karşı yabancılaşma olmakla beraber yaşadığı bu yeni mekanda, unutmama ve unutturmayla karşı bir direniş olduğu söylenebilir.

Nostaljiye daima melankoli eşlik eder. Film boyunca yemeden içmeden kesilen, baş ağrısı yaşayan Nigar'ın melankolisini görürüz. Psikanalize göre melankoli, yitirilen nesnenin yitiminin kabul edilmemesi durumunda ortaya çıkar. Ancak Benjamin'in insanın yaşadığı ebedi felaketler karşısında melankoliyi aktif uyarıcı olarak gördüğü gibi Nigar'ın melankolisi unutmama ve unutturmayla teslim olmamayı reddeden aktif bir uyarandır. Düşünme ve hatırlama insanın yeryüzünde kök salmasını sağlayan insani bir dürtüdür. Düşünme ancak bir hafıza birikimiyle olur. Anılarımız ne işe yarar, onlar olmazsa biz nasıl biz yaşarız? Bu sorular anımsamanın varlık için ontolojik bir anlamı olduğunu gösterir. Anımsama sadece bireysel değildir. Dışsal koşullar geçmiş, şimdi ve geleceğin inşası üzerinde belirleyiciliğinin yanı sıra şimdinin koşulları da geçmişi ve hafızayı belirler. Nigar'ın melankolisi ve nostaljisi Tarlabası'ndan zorla göç ettiğinde dünyada kök salacağı bir evinin olmamasıyla alakalıdır.

Büyük oğulun bir sınıfta çocuklara anlattığı masalla başlayan film küçük oğulun aynı masalı başka bir mekanda yine çocuklara anlatmasıyla sona erer. Ev ve büyük oğul geri kazanılamayacak şekilde kaybedilmiş fakat kültürü taşıyan küçük oğul aracılığıyla masal hala korunmaktadır. Annenin nostaljisi kök-eve dönüşüme koşullandığı için yenilmeye mahkumdur. Çünkü kayıplarla beraber toplumsal yaşam da dönüşmüştür. Fakat küçük oğulun masala ve dile bağlılığı kökenle yeni koşullarda ilişki kurabilmesini sağlar ve sinematografik hikaye annenin nostaljik yükünü bir miras olarak küçük oğula devreder.

Kaynakça

- Andrew, J. D. (2010). Büyük Sinema Kuramları. (Z. Atam, Çev.), İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Arslan, M. (2009). Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bachelard, G. (2008). Uzamın Poetikası. (A. Tümertekin, Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bowman, G. (1996). Yitik Ülke Masalları: Filistin Ulusal Kimliği ve Ulusal Bilincinin Oluşması. Yitik Ülke Masalları Kimlik ve Yer Sorunsalı. (T. Yöney, Çev.), (s.7-36) içinde. İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Boym, S. (2009). Nostaljinin Geleceği. (F. B. Aydar, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Büker, S. (1985). Sinema Dili Üzerine Yazılar. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Cassin, B. (2018). Nostalji, İnsan Ne Zaman Evindedir. (S. Kıvrak, Çev.), İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Connerton, P. (2014). Toplumlar Nasıl Anımsar? (A. Şenel, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cross, G.(2018). Tüketilen Nostalji. (E. Turan, Çev.), İstanbul: The Kitap Yayınları.
- Davis, R. (2016). Yerinden Edilenlerin Coğrafyaları. Filistin Köy Hikayeleri. (H. Doğan, Çev.), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Diken, B. ve Laustsen, C.B. (2011). Filmlerle Sosyoloji. (S. Ertekin, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Duruel-Erkılıç, S. (2014). Türk Sinemasında Tarih ve Bellek. Ankara: De Ki Yayınları.
- Freud, S. (2019). Yas ve Melankoli. (L. Uslu, Çev.), İzmir: Cem Yayınları.
- Göl, B. Yücel, F. (2014, 14 Kasım). Erol Mintaş'la 'Annemin Şarkısı' Üzerine: Gurbet İçinde Gurbet, Altyazı, <http://www.altyazi.net/soylesiler/erol-mintasla-annemin-sarkisi-uzerine-gurbet-icinde-gurbet/> adresinden 20.05.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Görgü, E. (2013, 22 Aralık). Bu da bir İstanbul hikayesi, Evrensel Gazetesi, <https://www.evrensel.net/haber/74706/bu-da-bir-istanbul-hikayesi> adresinden 15.5.2021 tarihinde erişilmiştir.
- Gülşen, E. (2011). Sinemanın Hakikati. İstanbul: Külliyyat Yayınları.
- Kalaycı, N. (2014, 1 Aralık). Hayaletler: Ölüm, Yas ve Tanıklık Sorunu. e-skop, https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-hayaletler-olum-yas-ve-taniklik-sorunu/2221#_edn33 adresinden 12 .12. 2020 tarihinde erişilmiştir.
- Kayacan, Z. (2016). Babamın Sesi ve Annemin Şarkısı'nda Ev ve Ses Arayışı. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 3(2), 517-523.
- Kümbetoğlu, B. (2012). Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Navaro, Y. (2015). Kurmaca Mekan Kuzey Kıbrıs'ın Duygu Coğrafyası. (C. Soydemir, Çev.), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Özden, Z. (2004). Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi. İstanbul: İmge Yayınları.
- Öztürk, R. S. (2000). Sinemada Kadın Olmak. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Pamuk, O. (2013). İstanbul Hatıralar ve Şehir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sancar, M. (2016). Geçmişle Hesaplaşma Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Savaş, H. (2002). Fenomonolojik Bakış ve Sinema. Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi, 19 (19), 67-83.

Şen, B. ve Türkmen, H. (2014). Başlıbüyük Bir Kentsel Dönüşüm Sınaması. Asuman Türkün (Der.). Mülk, Mahal, İnsan İstanbul'da Kentsel Dönüşüm (s. 143-184) içinde. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Şen, S. (2019). Gemideki Hayalet Türk Sinemasında Kürtlüğün ve Türklüğün Kuruluşu. İstanbul: Metis Yayınları.

Traverso, E. (2018). Solun Melankolisi. (E. Ersavcı, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Türkgeldi, S. K. (2019). Sinepati Kavramı Bağlamında Jean-Luc Dardenne Kardeşler Sineması, SineFilozofi Dergisi, Özel Sayı, 623-644.

Türkün, A. ve Sarıoğlu, A.(2014). Tarlabası: Tarihi Kent Merkezinde Yoksulluk ve Dışlanan Kesimler Üzerinden Yeni Bir Tarih Yazılıyor. Asuman Türkün (Der.). Mülk, Mahal, İnsan İstanbul'da Kentsel Dönüşüm (s. 267-310) içinde. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Yalçın, C. M., Çalışkan, Ç.O., Çılgın, K. ve Dünder, U. (2014). İstanbul Dönüşüm Coğrafyası. Ayfer Bartu Candan ve Cenk Özbay (Haz.), Yeni İstanbul Çalışmaları, Sınırlar, Mücadeleler ve Açılımlar (s. 47-70) içinde. İstanbul: Metis Yayınları.

Film

Mintaş, E. ve Erdem, A (Yapımcı) ve Mintaş, E (Yönetmen). (2014). Annemin Şarkısı (*Klama Dayıka Min*) (Sinema Filmi). Türkiye, Almanya ve Fransa: Mintaş Film.

Extended Abstract

Purpose of Research

Departing from the question of how nostalgia is presented as a feeling apart from its objective appearance in cinema forth; this work traced nostalgia as emotion over Erol Mintaş's 2014 movie, *My Mother's Song (Klama Dayıka Min)*. The reason for choosing this bilingual movie, which is in Kurdish and Turkish, is that nostalgia caused by the trauma experienced after displacement, and the feeling of melancholy that accompanies this, allows for a higher reading. It makes it easier to understand the ontology of the longing for homecoming that the character is an old lady with traditional codes.

Research Questions

In this work, where the original meaning of nostalgia is at the center, the conditions and causes of the emergence of nostalgia was aimed to be revealed by making a description through the film narrative. The study questions the emotional trace left by the experience of loss on the individual by evaluating the mourning-melancholy, remembrance/memory, home/homeland, and displacement that accompany the feeling of nostalgia in a theoretical framework.

Methodology

In this study, text analysis method and phenomenological theory were used for film analysis. For the linguistic solution of the film, Christian Metz's concept of cultural code was applied.

Literature Review

Nostalgia is among the popular topics of today despite changes in the meaning since its emergence as a concept. At first, nostalgia meant 'longing to return home/dormitory'; over time, it became an expression of the state of longing for the old days. Nostalgia is a feeling associated with the preservation of one's identity, both in an original and metaphorical sense. Svetlana Boym (2009) explains both the first emergence of nostalgia and the massive explosion of nostalgia with the war and post-war mass displacements.

There is always a link between nostalgia and melancholy. Sigmund Freud (2019) says that what is common in the relationship of mourning and melancholy is the loss of a loved object. Mourning and melancholy experience similar mental pain, but the reaction to them differs. In mourning, the person accepts the loss of what was lost over time, and the person is not treated as a patient to be treated. However, in melancholy, the situation causes deep pain and sadness to diminish the relationship with the outside world.

Results and Conclusion

Being forced out of the place, home, and homeland causes trauma. Old woman Nigar's new home is a place of trauma for her, in the movie we discussed. She lives here with a sense of exile. During the movie, there is no effort to improve Nigar's feeling of nostalgia/longing that deepens with melancholy. Nigar, who would be better once back in her village, has no village to go back to, and her reality deepens her nostalgia. Nigar would be better once she goes back to her village, but the reality of having no village to go deepens her nostalgia.

The tape that cannot be found throughout the movie, and the voice of the poet inside the tape, become the representation of the lost object that Nigar wanted to go but could not go, and cannot return. The lost object is the space/geography that creates the sound universe of the tape; in other words, it is the destroyed house and the evacuated village, and it is the sociality that is still thought to persist there rather than the tape.

The Son traces on the non-existing tape and never finds it. This indicates the absence of the village, the past, and the sociality that is desired to return to.

The desires and searches of mother and son for life do not coincide. This situation causes tension and conflict between mother and son throughout the movie. At the end of the movie, this returns to reconciliation with Ali's hometown visit attempt, but the mother dies before the visit. Even the death of the mother who falls in melancholic nostalgia did not finish the conflict, because the son will still bear the burden of the past, but feel that he is indebted to his mother.

The movie that begins with the tale that the older son tells children in a classroom ends with the little son telling the same story to the children in another place. The house and the older son were irretrievably lost, but the tale is still preserved through the culture carried to a little son. The mother's nostalgia is doomed to defeat as it is conditioned to return to the root-home. Because social life has also transformed with the losses. But the little boy's attachment to fairy tales and language allows him to relate to origin in new circumstances, and the cinematographic story transfers the nostalgic burden of the mother as a legacy to the little son.