



# BİR AKSANLI SİNEMA ÖRNEĞİ OLARAK ANNEMİN ŞARKISI

Coşkun Liktor

Öz

Son yıllarda film çalışmalarındaki en dikkat çekici gelişmelerden biri, aksanlı sinema, kültürlerarası sinema ve uluslararası sinema gibi terimlerle kavramsallaştırılan bir alanın giderek daha fazla ön plana çıkmasıdır. Sürgün, diasporik ve postkolonyal sinemacıların iki farklı kültürün arasında kalmışlıktan beslenen filmlerini anlamlandırmak üzere Hamid Naficy'nin geliştirdiği aksanlı sinema kuramına göre yerinden edilmişlik, sürgünlük, yolculuk, yurt, yurtsuzluk, ulusal kimlik ve aidiyet, bireysel ve kolektif bellek gibi meselelere değinirken benzer biçimsel stratejilere başvuran aksanlı filmler, genellikle egemen sinemanın karşısında konumlanan muhalif bir duruş sergiler. Bu çalışma, Erol Mintaş'ın yerinden edilmişlik deneyimi etrafında şekillenen ilk uzun metrajı *Klama Dayıka Min'i* (*Annemin Şarkısı*, 2014) Hamid Naficy'nin aksanlı sinema kuramından yola çıkarak incelemeyi amaçlamaktadır. *Annemin Şarkısı*, 1990'larda Doğubeyazıt'taki köylerinden İstanbul'a göçtükten yirmi yıl sonra kentsel dönüşüm nedeniyle bir kez daha yerinden edilen, bir nevi sürgün içinde sürgüne maruz kalan bir anne ile oğlunun hikayesini anlatır. Bu çalışma, *Annemin Şarkısı*'nda sürgünlüğün, sürgündeki hayatın ve geride bırakılan yurdun nasıl temsil edildiğini, bu temsillerde hangi biçimsel stratejilerden yararlandığını çözümleyerek filmin aksanlı sinemayla paylaştığı tematik ve biçimsel benzerlikleri ortaya koymaktadır. Ayrıca aksanlı sinemada ana izlekler olarak karşımıza çıkan nostalji ve bellek meselelerinin filmde oynadığı kilit rol ayrıntılı bir analize tabi tutularak filmin egemen kültür karşısında politik-ideolojik konumlanması sorgulanmaktadır. Bu sorgulama dahilinde hem nostalji, bellek, kolektif bellek ve karşı-bellek ile ilgili kuramlardan hem de Laura Marks'ın kültürlerarası sinema hakkındaki görüşlerinden faydalanılmaktadır. Neticede bu çalışmada *Annemin Şarkısı*'nın bellek yitimine direnmeye ve Kürt kolektif belleğini muhafaza etmeye yönelik mesajlar barındıran, böylelikle ana akım karşısında muhalif bir duruş sergileyen bir aksanlı sinema örneği olarak değerlendirilebileceği gösterilmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Erol Mintaş, *Annemin Şarkısı*, aksanlı sinema, nostalji, kolektif bellek.

Geliş Tarihi | Received: 11.07.2021 • Kabul Tarihi | Accepted: 20.01.2022

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2139-6561> • E-Posta: [cliktor@gmail.com](mailto:cliktor@gmail.com)

Liktor, C. (2022). Bir Aksanlı Sinema Örneği Olarak *Annemin Şarkısı*. *sinecine*, 13(1), 35-65.

## READING SONG OF MY MOTHER AS AN EXAMPLE OF ACCENTED CINEMA

### Abstract

One of the most important recent developments within film studies is the emergence of a new field conceptualized variously as accented cinema, intercultural cinema, or transnational cinema. According to the theory of accented cinema developed by Hamid Naficy as a means of evaluating the films of exilic, diasporic, and postcolonial filmmakers, accented films use similar formal strategies when dealing with themes like displacement, exile, journeying, home, homelessness, national identity, belonging, and personal and collective memory, while generally taking an oppositional stance in relation to dominant cinema. This article analyses Erol Mintaş's feature debut, *Klama Dayika Min* (*Song of My Mother*, 2014), a story of displacement, through the lens of Hamid Naficy's theory of accented cinema. Mintaş's film focuses on a mother and son who, twenty years after their forced migration from Doğubeyazıt to Istanbul in the 1990s, have once again been driven from their home due to urban transformation, and thus, in a sense, are doubly exiled. This article examines the ways in which homeland and life in exile are represented in the film as well as the formal strategies used in this representation with the aim of revealing the thematic and formal similarities *Song of My Mother* shares with accented films. Drawing upon theories on nostalgia, memory, collective memory, and counter-memory as well as Laura Marks's views on intercultural cinema, this article analyzes the key role played in the film by two themes central to accented cinema—namely, nostalgia and memory—with a view to identifying the ideological position of the film with respect to dominant culture. Thus, this article shows that *Song of My Mother*, which warns against cultural amnesia and calls for the preservation of Kurdish collective identity, can be read as an example of accented cinema that stands in opposition to mainstream culture.

**Keywords:** Erol Mintaş, *Song of My Mother*, accented cinema, nostalgia, collective memory

## Giriş

Batı'da yaşayan Afrika, Asya, Orta Doğu ve Latin Amerika kökenli sinemacıların, ana akım sinemanın üretim, dağıtım ve gösterim ağlarının dışında yer alan filmlerine yönelik 1990'lardan beri giderek artan akademik ilgi, film çalışmaları bünyesinde "postkolonyal sinema", "ulusaşırı sinema", "aksanlı sinema" veya "kültürlerarası sinema" gibi farklı terimlerle nitelenen bir alanın ortaya çıkması sonucunu doğurmuştur (Suner, 2006, s. 257; Jordanova, Martin-Jones & Vidal, 2010, s. 3-5). Bu kavramsallaştırma çabaları, farklı etnik kökenlere mensup olsalar dahi göçmen ve diasporik sinemacıların filmleri arasında belirgin tematik, biçimsel ve ideolojik benzerliklerin bulunduğu savına dayanır. Sinema endüstrisinin periferisindeki<sup>1</sup> bu yönetmenlerin filmlerini tarif etmek için kullanılan birçok terim vardır: "Üçüncü Dünya", "azınlık", "marjinal", "ırkçılık karşıtı", "çokkültürlü", "melez", "kıрма", "postkolonyal", "interstisyel",<sup>2</sup> vb. (Marks, 2020, s. 27-28). Üçüncü Dünya kökenli ve postkolonyal sinemacıların filmlerini "ulusaşırı sinema" başlığı altında değerlendiren Ezra ve Rowden'ın (2006, s. 1) vurguladığı gibi filmlerin yapıldığı ülke veya geçtiği coğrafya ile yönetmenin etnik kimliği arasındaki bağın büyük oranda çözüldüğü küreselleşme çağında filmlere ulusal bir kimlik atfetmek neredeyse imkansız hale gelmiştir. "İki ya da daha fazla kültürel bilgi rejimi arasında ya da çoğunluğun hâlâ beyazlardan oluştuğu Avro-Amerikan Batı"<sup>3</sup> içinde bir azınlık olarak yaşama deneyimini temsil etme çabasında olan" filmleri "kültürlerarası sinema" diye adlandıran Laura Marks (2020, s. 21, 23), günümüzde kültürlerarası sinemanın "bir hareket olma halinden çıkıp biçim ve içerik olarak ortak kaygılar taşıyan bir çalışmalar bütünü olarak bir tür" haline geldiğini söyler.

<sup>1</sup> Jordanova, Martin-Jones ve Vidal (2010, s. 6-7) günümüzün küreselleşmiş dünyasında periferinin muğlak ve değişken bir kavram olduğunu vurgulayarak sinematik merkezle periferi arasındaki ilişkinin eskisi kadar basit ve hiyerarşik olmadığını, sürekli değişen ve gelişen bir seyir izlediğini belirtir.

<sup>2</sup> İnterstisyel, "doku aralığıyla ilgili" anlamına gelen bir tıp terimidir (Türkçe Tıp Dili Kılavuzu, 2007, s. 47).

<sup>3</sup> Çevirmenin özgün metindeki "Euro-American West" ifadesinin karşılığı olarak kullandığı "Avro-Amerikan Batı" deyişi, Avrupa ülkelerini, ABD'yi ve Kanada'yı kapsayan Batı ülkelerini ifade eder.

Bu türe dahil edilen filmler genellikle Avrupamerkezciliğe,<sup>4</sup> ırkçılığa ve ayrımcılığa eleştirel bir bakış getirmek suretiyle egemen ideolojileri istikrarsızlaştıran, karşı-hegemonik anlatılar kurar.

"Egemen sinemanın evrensel ve aksansız olduğunu farz edersek diasporik ve sürgün yönetmenlerin çektiği filmler aksanlıdır" düşüncesinden yola çıkan Hamid Naficy'nin geliştirdiği aksanlı sinema kuramına göre "aksan, öykü evrenindeki karakterlerin aksanlı konuşmalarından değil, yönetmenlerin yerinden edilmişlik deneyiminden kaynaklanır"<sup>5</sup> (2001, s. 4). Naficy, "sürgün", "diasporik" ve "postkolonyal/etnik kimlikli" olmak üzere üç kategoriye ayırdığı<sup>6</sup> aksanlı sinemacıların filmlerini inceleyerek aksanlı üslubu oluşturan öğelerin bir dökümünü çıkartmaya girişir. Filmlerin görsel üslubu, anlatı yapısı, ana meseleleri, duygu yapıları, üretim, dağıtım, gösterim ve tüketim biçimleri arasındaki ortaklıkların izini süren Naficy'e göre yolculuk, yurt, yurtsuzluk, ulusal kimlik ve aidiyet, hatırlama ve unutmama mekanizmaları, bireysel ve kolektif bellek, aksanlı filmlerin vazgeçilmez izlekleri arasında yer alır. Aksanlı filmler, üretim sürecinin her aşamasında aktif rol alan, yapımcı, yönetmen, senarist, kurgucu, hatta kimi zaman oyuncu olarak karşımıza çıkan aksanlı yönetmenlerin kişisel deneyimlerinden beslenen, ekseriyetle düşük bütçeli, bağımsız yapımlardır. İki farklı kültürün, iki farklı sinema pratiğinin arasındaki çatlaklarda boy veren aksanlı

<sup>4</sup> Shohat ve Stam'ın (2014, s. 1) de belirttiği gibi Avrupamerkezcilik kelimesi, Avrupa ülkelerinin yanı sıra Amerika ve Avustralya gibi ülkelerde yaşayan "neo-Avrupalıları" da kapsar.

<sup>5</sup> İngilizce kaynaklardan yapılan alıntıların çevirileri aksi belirtilmediği takdirde bana aittir.

<sup>6</sup> Sürgün sinemacılar kategorisi vatanlarından zorla sürülmüş ya da kendi isteğiyle göç etmiş bireyleri ve toplulukları kapsar. Bu sinemacılar hem geride bıraktıkları vatanları hem de yerleştikleri ülkeyle gerilimli bir ilişki sürdürürler (Naficy, 2001, s. 12). Sürgünlük deneyimi bireysel ya da kolektif olabilirken, diaspora deneyimi kaçınılmaz olarak kolektiftir. Bu da diasporik sinemacıların idealize edilmiş bir anayurt tasavvurunu kolektif bellekte muhafaza etmelerine olanak tanır (Naficy, 2001, s. 14). Postkolonyal/etnik kimlikli sinemacılar da bir diasporanın parçasıdır, ama bakışlarını geride bıraktıkları yurda değil, içinde yaşadıkları ülkeye çevirirler. Kendilerini tire işaretli kimliklerle (hyphenated identities) tanımlayan postkolonyal/etnik kimlikli sinemacılar, ev sahibi ülke içindeki etnik ve ırksal kimliklerine yaptıkları vurguyla diasporik sinemacılardan ayrılırlar (Naficy, 2001, s. 15). Naficy, bu üç kategorinin kalın çizgilerle ayrılmadığını, aralarında kesişmeler, geçişlilikler olduğunu vurgular.

filmler, arada kalmışlıktan doğan gerilimleri, göçmenlik, sürgünlük ve yerinden edilmişlik deneyiminin yol açtığı zamandaki ve uzamdaki onulmaz kırılmayı yansıtırken benzer sinematik kodlardan yararlanır. Naficy, bu sinematik kodları çözümlerken Bakhtin'in sanat eserlerinde, bilhassa romanda, zamanın ve mekanın birbirinden ayrılmazlığını ifade etmek için geliştirdiği kronotop kavramına başvurur. Yunanca'da zaman anlamına gelen "kronos" ve yer anlamına gelen "topos" sözcüklerinin bileşiminden oluşan kronotop kavramını şöyle açıklar Bakhtin (2001, s. 315-316, 324):

Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin için bağlantılılığına kronotop (harfiyen anlamıyla, "zaman-uzam") adını vereceğiz. [...] Romanın temel anlatısal olaylarını örgütleyen merkezdir bu zaman-uzamlar. Zaman-uzam, anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerdir. [...] Sonuçta, zaman dokunulur ve görünür hale gelir; zaman-uzam anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir. [...] Olayların gösterilirliği, temsil edilebilirliği için gerekli zemini hazırlayan bizzat zaman-uzamdır.

Naficy (2001, s. 153-155), aksanlı filmlerde tekrar tekrar karşımıza çıkan üç çeşit zaman-uzamdan, diğer bir deyişle kronotoptan bahseder. Sınırsızlık, hudutsuzluk ve zamansızlık hissi yaratan açık kronotoplar, geride bırakılan yurdun ütöpik bir mekan olarak temsil edilmesine olanak sağlar. Klostrofobi ve kısıtlılık ile karakterize olan kapalı kronotoplar ise sürgündeki hayatın distöpik boyutunun öne çıkarılmasına hizmet eder. Açık ve kapalı kronotoplara ek olarak Naficy'nin (2001, s. 153) "üçüncü yerler ve sınır kronotopları" (thirdspaces and border chronotopes) olarak adlandırdığı bir diğer zaman-uzam vardır ki bunlar sınır bölgelerini, havaalanları, oteller gibi yolculuk sırasında geçici olarak konaklanan mekanları ve bu mekanlara özgü arada kalmışlık durumunu temsil etmeye yarar.

Diaspora ve sürgünlük deneyimine odaklanmasından dolayı aksanlı sinemada mekan ve coğrafya birincil öneme sahiptir. Mekanın ve karakterlerin mekanla kurduğu ilişkilerin ön plana çıktığı aksanlı filmlerde genel olarak mizansen, anlam oluşturmakta kurguya nazaran daha çok pay sahibidir (Naficy, 2001, s. 154). Naficy'nin (2001, s. 6) ifadesiyle aksanlı filmler, "orası ile burası, geçmiş ile şimdi, sıla ile gurbet" arasında kurulan ikili karşıtlıklar etrafında şekillenir. Aksiyondan çok duyguya odaklanan bu filmler, kaçınılmaz olarak yerinden edilmişlik deneyiminin tetiklediği sıla hasretinin ve nostaljinin damgasını taşır. Sürgünün geride

bıraktığı yurduyla bağlantısını sürdürmeye yarayan mektup, telefon, faks, elektronik posta, fotoğraf, kaset, film ve video gibi görsel-işitsel iletişim araçları aksanlı filmlerde önemli bir rol üstlenir. Bellek meselesinin yerinden edilmişlik deneyimini ve sürgün anlatılarını anlamlandırmakta kilit işleve sahip olduğunu söyleyen Naficy'e (2001, s. 155) göre "bellek patlamaları, nostalji, kayıp anayurda özlem, asimilasyonun ve direnişin politikası ile estetiği" aksanlı filmleri yönlendiren temel dinamiklerdir. Her ne kadar aksanlı filmler genellikle tarih bilincine sahip, eleştirel tavır sergileyen melez eserler olsalar da bu, aksanlı sinemanın kaçınılmaz olarak aksansız egemen sinemanın<sup>7</sup> karşısında konumlanan muhalif ve özgürlükçü bir sinema olduğu anlamına gelmez. Aksanlı filmler, aksanlı kimlikleri ifade etme ve asimilasyona direnme yollarına işaret edebilecekleri gibi tam aksine asimilasyonu meşrulaştırma işlevi de görebilirler (Naficy, 2001, s. 26). Son tahlilde Naficy (2001, s. 10), hem geride bıraktıkları yurtlarıyla hem de yerleştikleri ülkeyle gerilimli ilişkiler içinde bulunan aksanlı sinemacıların, paylaştıkları tüm ortak özelliklere rağmen homojen bir grup veya film akımı oluşturmadığını vurgulamayı ihmal etmez.

Öte yandan Naficy'nin aksanlı sinemanın tanımını fazlasıyla dar tuttuğunu, "yerinden edilmişliği oldukça dar şekilde, Üçüncü Dünya'dan Batı'ya doğru bir hareket olarak" tanımladığını belirten Asuman Suner'e (2006, s. 285) göre bu dar bakış açısı "Batı-dışı ülkelerin kendi içlerinde ve kendi aralarında yaşanan karmaşık yerinden edilme ve göç deneyimlerinin görmezden gelinmesi" anlamına gelir. Suner (2006, s. 257), yeni politik sinema olarak adlandırdığı, 1990'ların ikinci yarısından sonra çekilmiş, ulusal aidiyet ve kimlik meselelerini Türkiye sinema tarihinde daha önce hiç olmadığı kadar sorunsallaştıran, politik içerikli birtakım filmlerin aksanlı sinemayla akrabalığına dikkat çeker. *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999), *Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirseliimoğlu, 2002), *Çamur* (Derviş Zaim, 2003), *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004) ve *Bulutları Beklerken*'i (Yeşim Ustaoglu, 2005) bu filmler arasında sayan Suner (2006, s. 257), ayrıntılı bir analize tabi tuttuğu *Güneşe Yolculuk*'un aksanlı sinemayla örtüştüğü noktaları birer birer ortaya serer. Eren Yüksel (2012, s. 16) de 1990 sonrası Türkiye sinemasında etnik kimliklerin temsilini incelediği makalesinde Kazım Öz'ün *Bahoz* (*Fırtına*, 2008) filminin aksanlı sinemayla, yolculuk

<sup>7</sup> Naficy, "egemen (dominant) sinema" ve "aksansız (unaccented) sinema" ifadelerini bir toplumdaki egemen sinema endüstrisi tarafından üretilen filmleri kastetmek için kullanır. Naficy'e (2001, s. 23) göre aksansız sinemanın en tipik örneğini Hollywood sineması oluşturur.

ve bellek teması etrafında somutlaşan birtakım ortaklıklar taşıdığını belirtir.

Suner'in (2006, s. 263) "Naficy'nin aksanlı filmler için geliştirdiği modelin Türkiye'de yaşayan, Türkiyeli ve dar anlamıyla yerinden edilmiş sayılamayacak yönetmenlerin filmlerini anlamaya çalışırken de işimize yarayabileceği" savından hareketle aksanlı sinemanın bilhassa Erol Mintaş, Kazım Öz ve Hüseyin Karabey gibi Kürt yönetmenlerin filmlerini anlamlandırmak için uygun bir kavramsal çerçeve oluşturduğu ileri sürülebilir. Arslan'ın (2009, s. xi) deyişiyle "ancak 21. yüzyılda kendi kimlikleri ve dilleriyle sinema yapma" imkanı bulan Kürt yönetmenlerin Kürtçe çektikleri filmler, Naficy'nin (2001, s. 24) aksanlı sinema tanımına uygun düşecek şekilde "çok dilli, çok sesli ve çok aksanlı"dır. Bu filmler iki dilin, iki kültürün arasında kalmışlık deneyiminden beslenir. Dahası aksanlı sinemanın özünü teşkil eden sürgünlük, yersiz yurtsuzluk ve yerinden edilmişlik deneyimi, Kürt sinemasının<sup>8</sup> öne çıkan izlekleri arasında yer alır, öyle ki "Kürt sineması gerçekten de bir sürgün sineması"dır (Kılıç, 2009, s. 15). Sürgünlüğün tanımını Naficy'nin yaptığı gibi Üçüncü Dünya'dan Batı'ya doğru göçle sınırlandırmak yerine Türkiye sınırları içinde yerinden edilen, topraklarından kopartılıp metropollere göçmek zorunda bırakılan Kürtlerin deneyimlerini kapsayacak şekilde genişletmek mümkündür. Kısacası Erol Mintaş'ın da belirttiği gibi "Türkiye şehirleri ve metropollerindeki Kürt meselesi[ni] [...] tıpkı Avrupa'daki Türk meselesini veya göçmenlik meselesini konuştuğumuz gibi konuşabiliriz" (Göl & Yücel, 2014).

Bu çalışma, İstanbul'da yaşayan Kars doğumlu Kürt yönetmen Erol Mintaş'ın, yerinden edilmişlik deneyimi etrafında şekillenen ilk uzun metrajı *Klama Dayıka Min'i* (Annemin Şarkısı, 2014) merceğe altına alarak filmin aksanlı sinemayla kesişme noktalarının izini sürmeyi amaçlamaktadır. Annemin Şarkısı 1990'larda Doğubeyazıt'taki köylerinden İstanbul'a göçtükten yaklaşık yirmi yıl sonra kentsel dönüşüm nedeniyle tekrar yerinden edilen bir anneyle oğluna odaklanır. Bu çalışmada aksanlı filmlerde ana izlekler olarak karşımıza çıkan sürgünlük, memleket özlemi, nostalji ve bellek gibi meselelerin Annemin

<sup>8</sup> "Yıllardır yapılan 'Kürt sineması var mıdır, yok mudur' tartışmalarının ardından" (Arslan, 2009, s. xiii) 2000'lerden itibaren Türkiye, Irak, İran ve Suriye vatandaşı Kürt yönetmenlerin filmlerinin uluslararası festivallerde görünürlük kazanmasından sonra Kürt sineması gittikçe daha fazla araştırmaya konu olmuştur. Kürt sineması hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Arslan, 2009; İpek, 2016; Çiçek, 2016).



*Şarkısı*'nda nasıl ele alındığı araştırılarak filmin aksanlı sinemayla paylaştığı tematik, biçimsel ve ideolojik benzerliklerin ortaya çıkarılması hedeflenmektedir. Geride bırakılan yurdun ve sürgün hayatının açık ve kapalı kronotoplar aracılığıyla filmde nasıl temsil edildiği, bu temsillerde hangi biçimsel stratejilerden yararlanıldığı çözümlendikten sonra film, nostalji, kolektif bellek ve karşı-bellek gibi kavramlar çerçevesinde analiz edilerek filmin egemen kültür karşısında politik-ideolojik konumlanışı sorgulanmaktadır. Bu sorgulama dahilinde ayrıca fotoğraflarla kasetler gibi geçmişe dair anıları bünyelerinde yoğunlaştıran nesnelere geride bırakılan yurtla ve ait olunan kültürle bağı sürdürmekte oynadığı rol, Laura Marks'ın kültürlerarası sinema hakkındaki görüşlerinden de faydalanılarak incelenmektedir. Neticede *Annemin Şarkısı*'nın bellek yitimine direnmeye ve Kürt kolektif belleğini muhafaza etmeye yönelik mesajlar barındıran, böylelikle egemen kültür karşısında muhalif bir duruş sergileyen bir aksanlı sinema örneği olarak okunabileceğinin gösterilmesi amaçlanmaktadır.

### **Annemin Şarkısı'nda Sürgünlük Halleri**

*Annemin Şarkısı*, zorunlu göç nedeniyle Doğubeyazıt'taki köyünü terk ederek geldiği İstanbul'un Tarlabaşı semtinde aynı köyden göçen komşularıyla birlikte yeni bir hayat kurduktan yıllar sonra bu sefer kentsel dönüşüm sebebiyle bir kez daha yerinden edilen Nigar Ana ile oğlu Ali'nin hikayesini anlatır. 1992'de Doğubeyazıt'ta geçen açılış sekansı, Nigar'la Ali'yi göçe zorlayan sosyo-politik koşullara işaret eden bir nevi prolog işlevi görür. Bakımsız bir ilkokul sınıfında Kürtçe bir masal anlatan bir öğretmen görüntüye gelir ilkin. Arka plandaki karatahtanın üzerinde beyaz tebeşirle yazılmış "Ders: Türkçe" yazısı göze çarpar. Sıraların arasında dolaşarak tavus kuşlarına özenen karganın masalını anlatan öğretmeni dinlerken kahkahalarını tutamayan öğrencilerin çocuksu neşesi hakimdir sınıfa. Bir kesmeyle okulun uzak plan çekimine geçildiğinde çorak bir arazinin ortasındaki tek katlı derme çatma binanın önüne beyaz bir Toros'un yanaştığı görülür (Görsel 1). Öğretmenin yaka paça arabaya bindirilişi, bu zorbalığa isyan eden çocukların bir toz bulutu bırakarak gözden kaybolan arabanın peşinden koşuşu, tek bir kesmeye başvurulmaksızın, okulu karşıdan gören kameranın açısından uzak çekimle görüntülenir. Bu sahnede uzak çekime başvurulması, izleyiciyi olayları uzaktan seyreden bir görgü tanığı konumuna yerleştirir. Filmin devamında öğretmenin akıbetine ilişkin bir ipucu verilmez, lakin hikayedeki bu boşluğu, öykü evreninin dışına dair





Görsel 1

bilgilerimizle doldururuz: Beyaz Toros'a bindirilip götürülenlerin bir daha geri dönmeyeceğini biliriz. Kürtlerin zorunlu göçe tabi tutulduğu, köylerin boşaltıldığı, faili meçhul cinayetlere ve gözaltında kayıplara her geçen gün bir yenisinin eklendiği 1990'lar Türkiye'sinin politik iklimi, toplumsal hafızada zorla kaybedilmenin simgesi haline gelen beyaz Toros'ta cisimleşir.

Film, açılış sekansından yirmi bir yıl ileriye atlayarak 2013 yılında Tarlabası'ndaki evinde taşınma hazırlıklarını tamamlamakla meşgul Nigar Ana'ya keser. Önce köyünden, ardından yıllardır evi bellediği mahalleden sürülen, şehrin çeperlerindeki bir TOKİ dairesine taşınmak zorunda kalan Nigar'ın maruz kaldığı, sürgünlüğün de ötesinde sürgün içinde sürgünlüktür. Nigar, köyünden sürgün edildikten sonra ikinci yurdu olarak benimsediği Tarlabası'ndan da sürülünce tam anlamıyla yersiz yurtsuzlaşır. Komşularıyla sürdürdüğü sosyal ilişkilerin ve dayanışma bağlarının kopması, Nigar için üstesinden gelemeyeceği kadar ağır bir darbe olur. Erol Mintaş'ın dediği gibi,

vatanından koparılmışken otuz yıl boyunca dayanışma içinde olduğu, beraber bir hayat kurduğu komşularından koparılması, Nigar için ikinci bir sürgün. Hayatı tekrar elinden alınıyor. Beton blokların içine hapsedildiği zaman nefes alamıyor. Kafese konulmuş bir kuşa, toprağından koparılmış bir meyve ağacına dönüşüyor ve kuruyup gidiyor (Göl & Yücel, 2014).

"Toprağından koparılmı", "kökünden sökülme" ve "köksüzlük", yerinden yurdundan edilmişlik deneyiminden bahsederken en sık başvurulan metaforlardır (Weil, 2002; Cassin 2018). Yirminci yüzyılda hız kazanan endüstrileşmenin ve şehirleşmenin sonucunda tarım

alanlarından kentlere göçün artmasıyla birlikte giderek daha geniş kitleleri etkileyen köksüzleşmeyi, insanları etkileyen "en tehlikeli illet" olarak tanımlayan Fransız düşünür Simone Weil (2002, s. 40, 44), köklere duyulan ihtiyacın insanın belki en temel, ama en az üzerinde durulan ihtiyacı olduğunu söyler. Nigar'ın durumundaki gibi "kökünden sökölme eğer geri dönme umudu olmadan gerçekleşirse, buna maruz kalan kişi bir sürgüne dönüşür" (Cassin, 2018, s. 51), çünkü ait olduğu topraklarla bağı onarılamaz bir şekilde kopmuştur. Nitekim Edward Said'e (2001, s. 185) göre sürgünlüğün en acı yönü, sürgün için hem ayaklarının yere basmasını sağlayan fiziksel bir gerçeklik hem de memnuniyet kaynağı olan topraklarla bağının kopmasıdır. Sürgünlük deneyimine odaklanan aksanlı filmlerde olduğu gibi *Annemin Şarkısı*'nda da mekan ve mekansal aidiyet büyük önem kazanır. Filmin anlatısı, orası ile burası, diğer bir deyişle sıla ile gurbet arasında kurulan ikili karşıtlık etrafında şekillenir. Nigar'ın özlemini çektiği Doğubeyazıt'taki köyü ile İstanbul'da sıkışıp kaldığı TOKİ dairesi arasında kurulan bu karşıtlık, aksanlı filmlerde geride bırakılan yurt ile sürgün hayatını temsil etmek için kullanılan açık ve kapalı kronotoplar vasıtasıyla yansıtılır. Filmin "temel anlatısal olaylarını örgütleyen merkez" ve "anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerdir" bu kronotoplar (Bakhtin, 2001, s. 324). Aksanlı filmlerde sürgündeki hayatı temsil etmek için başvurulan kapalı kronotopların özelliklerini şöyle tarif eder Naficy (2001, s. 153):

Mizansende kapalı modelin mekansal özellikleri, hapisane ya da dar yaşama alanları gibi iç mekanların ve kapalı yerlerin kullanımı, kısıtlılık ve klostrorobi duygusu yaratan karanlık ışıklandırma ve mekansal, bedensel ve diğer engeller tarafından hareketleri ve görüş alanları sınırlandırılmış karakterler aracılığıyla temsil edilir.<sup>9</sup>

*Annemin Şarkısı*'nda Nigar'ın gri beton bloklardan oluşan toplu konutlardaki sıkışmışlığı, kompozisyon, çerçeveleme, renk ve kamera kullanımı gibi biçimsel unsurların katkısıyla, kapalı kronotoplar vasıtasıyla yansıtılır. Nigar'ın genellikle iç mekanlarda kadraja alındığı filmde kısıtlılık ve kapalılık hissini pekiştiren, klostrorobik bir atmosfer yaratan planlar ağırlıktadır. Nigar'ın evin dört duvarı arasında bel ve göğüs planlarıyla görüntülenmesiyle yaratılan sıkışık kadrajlar, Nigar'ın kısıtlanmışlığını vurgular. Karaktere hareket özgürlüğü tanıyan boş alanlar bırakan gevşek kadrajların aksine orta ölçekli planlarla ve yakın planlarla yaratılan sıkışık kadrajlarda karakterin hareket

<sup>9</sup> Naficy'den yapılan bu alıntının çevirisi Suner'den (2006, s. 261) alınmıştır.



Görsel 2 ve 3

özgürlüğü kısıtlanır (Giannetti, 2014, s. 77). Gerek mutfak masasına oturup ceviz kırdığı sahnede olsun gerek dengbej<sup>10</sup> şarkıları dinleyerek sigara içtiği sahnede (Görsel 2 ve 3), Nigar'ın iki taraftan evin çıplak duvarlarıyla sınırlandırılacak biçimde çerçevelendiği görülür. Böylelikle TOKİ dairesinin Nigar için adeta bir hapisane hücreğine dönüştüğü vurgulanmış olur. Beyaz ve bej tonlarıyla soluk renklerin hakim olduğu mizansendeki en dikkat çekici nesne olan kırmızı kasetçalar, Nigar'ın sürgündeki hayatına renk katan yegane şeyin, memleketine özgü sesleri ve tınıları İstanbul'a taşıyan dengbej şarkıları olduğunu açık eder. Evde bir başına oturup Ali'nin işten dönmesini beklerken vaktini pencereden dışarıya bakarak geçiren Nigar'ın görüş alanı, ufkunu daraltan beton bloklarla ve gökdelenlerle sınırlandırılmıştır. Puslu, kasvetli hava, kurşuni gökyüzü ve donuk, mat ışık, manzarayı daha da boğucu kılar. Film boyunca hem iç hem dış çekimlerde kullanılan soluk renk paletinin pekiştirdiği sıkıntı ve kasvet duygusu, perdeden bize de yansır.

Nigar'ın içinde sıkışıp kaldığı toplu konutlar, geleneksel komşuluk ilişkilerinin çözüldüğü, atomize bireylerin kapalı kapıların ardında yalıtılmış hayatlar sürdüğü, yabancılaştırıcı bir mekan olarak sunulur. Bir sahnede Nigar, yan dairelerin birinden gelen içli, hüznü bir ağıt işitir ve sesin nereden geldiğini anlamak amacıyla kapıyı açıp apartmanın koridoruna çıkar. Nigar'ın sağlı sollu kapıların sıralandığı koridorda yürüdüğü sahnede alan derinliğini yok eden uzun odaklı objektif kullanımı, daire kapıları arasındaki mesafeyi sıkıştırarak mekanın boğuculuğunu vurgular. Bir başka sahnede Ali, gece yarısı uyandığında annesini yan kapılardan birinin önünde bulur. "Sabahın köründe ne işin

<sup>10</sup> Dengbejlik geleneği "sözlü Kürt kültüründeki hikaye ve tarih anlatıcılığı"na verilen addır (Özdil, 2009, s. 216). "Kürtçe'de 'deng' sestir. 'Bej' ise sese biçim verendir, sesi söyleyendir. Sese ruh kazandıran, sesi canlı hale getirendir. Sesi meslek edinmiş usta, mekanı ses olmuş insandır" (Mehmet Uzun'dan aktaran Özdil, 2009, s. 216).

var milletin kapısında?" diye sorduğunda annesi, "belki bir ihtiyacı vardır diye düşündüm," yanıtını verir. Ne var ki Nigar'ın dertli komşusuyla iletişime geçme çabası boşa çıkar, çünkü çaldığı kapıyı açan olmaz. Bu sahneler bir nevi sürgün içinde sürgünde olan Nigar'ın, alışageldiği komşuluk ilişkilerinden de mahrum kaldığını gösterir.

"Sürgünlük, düşüncede ilgi çekici ama pratikte korkunç bir tecrübedir," der Edward Said (2001, s. 173, 186) ve ekler: "Sürgünlük bir insanla memleketi arasında açılan onulmaz bir yarıktır, bunun yol açtığı kederin asla üstesinden gelinemez. [...] Wallace Stevens'in<sup>11</sup> deyişiyle sürgünlük 'zihnin kışdır.'" *Annemin Şarkısı*'nda sürgünlüğün yol açtığı dayanılmaz kederin Nigar'ı adım adım ölüme sürüklediğini görürüz. Sık sık "bu duvarların arasında duramam. Yapamıyorum burada," diye dert yanan Nigar, zamanla yemeden içmeden kesilir, baş ağrılarından yakınmaya başlar, geceleri Nigar'ın gözüne uyku girmez olur. "Kafamın içinde sanki bir kurt var da kemiriyor," der Ali'ye. Nigar'ın camiden bir salâ okunduğunda Allah'a "beni çağırmanın vakti gelmedi mi" diye serzenişte bulunması, ölümü sürgünlüğe yeğ tuttuğunu gösterir. Nigar'ın tüm bu yakınmaları gittikçe melankolik bir ruh haline büründüğünün göstergesidir, çünkü "acı veren derin bir keyifsizlik, dış dünyaya yönelik ilginin kaybolması, [...] uykusuzluk, yemeden içmeden kesilme" gibi semptomlar melankolinin ayırt edici özellikleri arasında sayılır (Freud, 2019, s. 10, 12). Yas ile melankoli arasındaki farkı incelediği makalesinde melankoliyi "sevilen bir nesnenin kaybedilmesine gösterilen tepki" olarak tanımlayan Sigmund Freud'a (2019, s. 11) göre sağlıklı, başarılı yas sürecinden farklı olarak melankoli, hiç sona ermeyen, patolojik bir yas sürecidir. Sadece sevilen bir kişinin kaybı değil, bir idealin kaybı ya da – Nigar'ın durumunda olduğu gibi – yurdundan uzak düşmek de melankoliye yol açabilir (Freud, 2019, s. 10). Her şeye rağmen filmde Nigar'ın sürgündeki hayatına damga vuran melankolinin bir nebze olsun dağılıp yerini kısmen de olsa özgürlük hissine bıraktığı anlar da yok değildir. Örneğin Ali'nin Nigar'ı motosikletiyle İstanbul sokaklarında dolaştırdığı sahnelere (Görsel 4) bir rahatlama ve ferahlık hissi hakimdir, zira hareketli çerçeveleme ve hareket halindeki karakterlerin varlığı açık kronotopların özellikleri arasında sayılır (Naficy, 2001, s. 153). Ne ki Nigar'ın az da olsa nefes alabildiği bu tür anlar pek nadirdir.

Öte yandan Doğubeyazıt'taki köyüyle kuvvetli bir duygusal bağı veya aidiyet ilişkisi bulunmayan Ali, sürgünlüğü Nigar'dan farklı bir

<sup>11</sup> 1879-1955 yılları arasında yaşayan Amerikalı modernist şair.



Görsel 4 Görsel 5

şekilde deneyimler. "Ruhen ve bedenlen hâlâ geldiği yerde yaş[ayan]" Nigar'ın aksine Ali için "İstanbul'dan başka çıkış yok"tur (Göl & Yücel, 2014). Yirmi yılı aşkın bir süredir ikamet ettiği Tarlabası'ndan sürülmek de Ali'de büyük bir sarsıntı yaratmamışa benzer. Buna rağmen sürekli evi, işi ve sevgilisi Zeynep'in evi arasında mekik dokuyan, boyuna motosikletiyle bir yerden bir yere gidip gelirken gördüğümüz Ali'nin de yersiz yurtsuzluktan mustarip olduğu açıktır. Naficy (2001, s. 257), otomobil, tren, otobüs gibi ulaşım vasıtalarının aksanlı filmlerde köksüzlüğü ve yerinden edilmişliği simgelediğini söyler. Bu açıdan bakıldığında *Annemin Şarkısı*'nın birçok sahnesinde karşımıza çıkan, film boyunca adeta bağlayıcı bir motif işlevi gören motosikletin bir yandan özgürlüğü çağrıştırırken bir yandan da sürgünlük ve yersiz yurtsuzluk temalarını simgelediği söylenebilir. Bilhassa Ali'yi iki yanında yıkık dökük binaların sıralandığı Tarlabası'nın daracık sokaklarından motosikletiyle geçerken gördüğümüz sahnede (Görsel 5) yersizlik yurtsuzluk teması, harabeye dönmüş binalar aracılığıyla daha da vurgulanır. Üstelik Ali'yi oradan oraya koşuştururken gösteren dış çekimlerde genellikle sıkışmışlık hissini vurgulayan kapalı kronotoplar kullanılır, öyle ki Ali'nin geniş, ferahlık hissi veren mekanlarda kadraja alındığına tanık olmayız. Hatta filmde – Doğubeyazıt'ta geçen açılış sekansı hariç – tanıtım planlarına ve genel planlara neredeyse hiç yer verilmez. Kalabalık bir sokakta ya da bir pazar yerinde hızlı hızlı yürüyen Ali'yi arkadan takip eden omuz kamerasıyla yapılan çekimlerde çerçeve hep dar tutulur. Kameranın omuzda olduğu, belgesel estetiğine yaklaşan gerçekçi bir üsluba sahip bu çekimler, İstanbul'un kaosunu ve keşmekeşini yansıtır aynı zamanda.

Her ne kadar Ali, İstanbul dışında bir hayata özlem duymasa da anadilinden ve ait olduğu kültürden sürgün edilmişliğin acısını çeker. Onun anayurduyla kurduğu aidiyet ilişkisi, geride bıraktığı topraklardan ziyade anadili Kürtçe'yledir. Kendini yazar olarak kanıtlama çabasındaki Ali, daha dar bir okur çevresine hitap ettiğini bile öykülerini Kürtçe yazmaktan vazgeçmez. Adorno (2005, s. 87), "yersiz yurtsuzlaşmış biri

için yazı, yaşanacak bir yer, bir yurt olur” der. Ali’nin yurdu da anadilinde yazdığı öykülerdir bir bakıma. Anadil ile anayurt arasındaki ilişki, Hitler’in iktidara gelmesiyle Almanya’yı terk etmek zorunda kalan ve hayatını sürgünde geçiren Hannah Arendt tarafından da vurgulanır. Vatanından geriye kalan yegane şeyin dil olduğunu belirten Arendt’in temel aidiyet ilişkisi, doğduğu topraklarla veya ülkeyle değil anadiliyledir (Arendt, 1994, s. 12). Dolayısıyla Arendt, kendini Almanya’dan ziyade anadili Almanca’dan sürgün edilmiş sayar: “Geriye ne kalır? Dil kalır. [...] Anadilimden kopmamak için daima direndim. [...] Alman dili vatanımdan geriye kalan tek şey ve ben onu korumaya gayret ediyorum” (1994, s. 12-13). Ali’nin de konuşarak, öğreterek ve yazarak anadilini yaşatmaya gayret ettiğini görürüz.

Anavatan, aidiyet ve dil meselelerini sorunsallaştıran aksanlı filmlerdeki sürgün ve diasporik karakterler gibi Ali de iki dilin, iki kültürün arasında bölünmüş bir karakterdir. Bir yandan çalıştığı devlet okulundaki çocuklara Türkçe dersi verirken öte yandan özel bir kursta Kürtçe öğretmenliği yapan Ali’nin iki dilin arasında sıkışıp kalmışlığı, geçmişi temsil eden annesiyle geleceği temsil eden sevgilisi Zeynep arasında kalmışlığıyla da paralellik arz eder. Annesiyle, Tarlabası’ndaki eski komşularıyla ve yeni bitirdiği öyküsünü teslim ettiği yayıncısıyla Kürtçe konuşan Ali, Zeynep’le hep Türkçe konuşur, öyle ki Zeynep’in de Kürt olduğunu ancak filmin sonlarına doğru hastaneye kaldırılan Nigar’la Kürtçe konuştuğunda anlarız. Bir söyleşisinde Zeynep’in asimile olmuş bir Kürt olduğunu ifade eden Erol Mintaş, büyük şehirlerde sürgünde yaşayan Kürtler ile ilgili şu gözlemlerde bulunur:

Türkiye’deki Kürt toplumunu düşündüğümüzde, bizim Kürt olarak yaşayabilmemiz için iki yol var. Bir taraf asimilasyonla mücadele ediyor ve kültürleri ile dillerini canlı tutmaya çalışıyor. Diğer taraf ise devletin sebep olduğu şiddet olaylarından korktuğu için anadillerinden vazgeçiyor. Zeynep bu ikinci topluluğun bir parçası (Petkovic, 2014).<sup>12</sup>

Ali’den farklı olarak Zeynep hem köklerinden hem de anadilinden kopartılmıştır. Ali’nin çocuğuna hamile olan Zeynep’in yüzü geleceğe dönüktür, köyüne dönmekten başka bir şey düşünmeyen Nigar’ın yüzü ise geçmişe. Onu zıt istikametlere çeken iki kadın arasında bocalayan Ali, köklerinden kopmadan geleceğe bakmanın yollarını arar, ne ki hem sevgilisiyle hem de annesiyle ilgili konularda kararlar almakta güçlük çeker.

<sup>12</sup> Bu alıntının çevirisi Hazine’den (2014) alınmıştır.

Erol Mintaş'a göre Ali'nin geleceğe yönelik sağlam kararlar alamaması, Ali'ye özgü bir yetersizlikten ziyade 1990'larda topraklarından kopartılıp büyük şehirlerde sürgünde yaşamaya mahkum edilen Kürtlerin ortak özelliğidir. "Bu anlamda şu andaki Kürt toplumunun ruh hâli biraz Ali'nin ruh hâli gibi," der Mintaş, "ne geçmişten kopabiliyor, ne de geleceğe dair güçlü bir adım atabiliyoruz" (Özdemir, 2014).

## Kayıp Yurt ve Nostalji

Açılış sekansı hariç filmin anlatı evreni 2013 İstanbul'uyla sınırlı olsa da olayların akışını belirleyen asıl itici güç, Nigar'ın geride bıraktığı köy ve köyüne duyduğu özlemdir. Naficy'nin kuramına göre aksanlı filmlerde kapalı kronotoplar aracılığıyla temsil edilen sürgün hayatının aksine geride bırakılan yurt, açık kronotoplar vasıtasıyla "doğaya, açık alanlara yapılan vurguyla bir sınırsızlık, zamansızlık, sonsuzluk duygusu" yaratacak şekilde resmedilir (Suner, 2006, s. 261). Keza *Annemin Şarkısı*'nın hayal mi anı mı olduğu anlaşılmayan bir sekansında Nigar'ın geride bıraktığı toprakların zamansızlık ve sınırsızlık hissi yaratan açık kronotoplar aracılığıyla temsil edildiğini görürüz. Sırtı kameraya dönük vaziyette balkondan TOKİ bloklarından ibaret şehir manzarasını seyreden Nigar'ın görüntüsünden uçsuz bucaksız bir arazinin geniş açı çekimine geçiş yapılır (Görsel 6). Kadrajın büyük bölümü bulutlarla yol yol olmuş gökyüzüyle kaplıdır. İç mekan çekimlerindeki klostrofobi hissi uyandıran kadrajlarla tam bir tezat içindeki bu panoramik doğa manzarası, gurbetten sılaya, şehir hayatından doğaya kaçışı imler. Fonda bir dengbeş şarkısı yankılanırken çok uzak çekimde bir atın kameraya doğru koştuğu görülür. Kısacası Nigar'ın özlemini çektiği topraklar, açıklık, dinginlik, sonsuzluk duygusunun hakim olduğu ütopyik bir coğrafya, adeta kayıp bir cennet olarak resmedilir. Balkonda duran Nigar'ı çepeçevre kuşatan beton yığınından ibaret şehir manzarası ne kadar iç sıkıcıysa kayıp yurdun görüntüsü bir o kadar iç açıcıdır.



Görsel 6



Nigar'ın geride bıraktığı yurdun hayalini kurduğu bu sahne, filmde memleket özleminin en yoğun hissedildiği sahnelerden biridir. Tıpkı aksanlı filmlerde olduğu gibi *Annemin Şarkısı*'na da sürgün olma halinin yol açtığı sıla hasreti, kayıp duygusu ve nostalji damga vurur. İlk kez on yedinci yüzyılda İsviçreli bir tıp doktoru tarafından memleketinden uzun süre uzak kalanların yakalandığı, "cansız ve süzgün bir görüntü" ve "her şeye karşı kayıtsızlık" (Boym, 2009, s. 26) gibi belirtilerle seyreden bir hastalık olarak tanımlanan nostalji, on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde tıbbi değil toplumsal bir maraz olarak görülmeye başlanmıştır. Svetlana Boym'un (2009, s. 14) "artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlem" olarak tanımladığı nostalji, Cook'a (2005, s. 2-3) göre

imkansız olduğunu bile bile geçmişini yeniden ele geçirme arzusunu ifade eder. İnkara ve gerçekliğin askıya alınmasına dayandığı için nostalji genellikle fanteziyle ilişkilendirilir. [...] Nostaljik karşılaşmalara içkin olan kayıp duygusunu bu derece güçlü kılan, geçmişin sonsuz dek yitip gittiğinin farkındalığına dayanmasıdır. Nostalji geçmişin temsilleriyle geçmişteki gerçek olaylar arasındaki boşlukta kök salar, o boşluğu kapatıp kaybolanı yeniden ele geçirme arzusunu içerir.

Geri dönüşmesi imkansız bir geçmişe, artık var olmayan bir eve duyulan nostalji, coğrafi bir mekana duyulan özlem olmaktan çıkıp fantezide yaşatılan, idealize edilmiş, hayali bir ev tasavvuruna duyulan özleme dönüşür. Chase ve Shaw'un (1989, s. 1) ifade ettiği gibi "özlenen ev coğrafi bir mekan değil, bir ruh halidir." Nigar'ın geride bıraktığı köyüne duyduğu nostalji de temelde inkara ve gerçekliğin askıya alınmasına dayanır, çünkü geri dönecek bir köy yoktur artık ortada. Ne var ki Nigar, bu gerçeği kabullenmek yerine fantezisinde yaşattığı köyüne dönüşün hayalini kurmaktan vazgeçmez. Öyle ki ne Ali ne de bir başkası Nigar'ı dönecek bir köy kalmadığına ikna edebilir. Nigar'ın tüm filme damga vuran memleketine dönme arzusu, açılışı takip eden ilk sahneden itibaren dile getirilir. Tarlabası'ndaki evinden taşınırken vedalaşmaya gelen komşusuna şöyle der Nigar: "Allah'ın izniyle köyde bir araya geleceğiz." "Köy mü kaldı Nigar abla?" diyen komşusunun itirazını duymazlıktan gelen Nigar, "köyde buluşacağız," diye yineler ısrarla. Nigar'ın köyüne dönme arzusu Ali'yle arasında sürekli çatışmaya yol açar. Anne-oğul arasında sık sık aşığudakine benzer tartışmaların geçtiğine tanık oluruz:

Nigar: Sen götürmezsen kendi başıma giderim!

Ali: Nereye gideceksin anne?

Nigar: Köye gideceğim. [...] Herkes yerine yurduna döndü, köyelerine

döndüler. Ben de gideceğim! Bu dört duvar arasında ölmek istemiyorum.

Ali: Anne, köyü nereden çıkardın şimdi? Söylesene bana kim dönmüş köyüne? Herkes sadece farklı mahallelere taşındı. İstersen seni mahalle mahalle dolaştırıyım. Gör bak kimse dönmüş mü köye!

Nigar: Bırak beni kandırmayı artık. Ben çocuk değilim. [...] Biliyorum herkes bağına, bostanına, köyüne döndü. Ben de gideceğim.

Neticede Ali, ne yaparsa yapsın Nigar'ı Tarlabası'ndaki komşularından hiçbirinin köye dönmediğine, dahası artık dönülecek bir köy olmadığına ikna edemez. Ne Nigar aklına estikçe eşyalarını toplayıp sanki yola çıkacakmış gibi hazırlanmaktan vazgeçer ne de Ali önceleri tatlı dille, sonraları gittikçe sertleşen bir üslupla onu azarlamaktan. Bazı günler Ali işten geri döndüğünde annesini evde bulamaz. Bir seferinde Nigar'ın Ali'den habersiz Tarlabası'ndaki eski komşularından birinin evine gittiği anlaşılır. Bir başka gün Nigar kimseciklere haber vermeden şehirlerarası otobüs terminalinin yolunu tutar. Elinde çantasıyla park halindeki otobüslerin arasında dolaşırken görürüz onu. Annesinin evden kaçıp gitmesinden bıkip usanan Ali, en sonunda işe giderken kapıyı üzerine kilitleyerek Nigar'ın köye geri dönme teşebbüslerine engel olabilir ancak.

Naficy'e göre yolculuklar, ister gerçek olsun ister hayali, aksanlı filmlerde başat bir temadır. Kaçış yolculukları, arayış yolculukları ve eve dönüş yolculukları olmak üzere üç tür yolculuktan bahseder Naficy (2001, s. 33). *Annemin Şarkısı*'nda da anlatı, hayali bir yolculuğun, diğer bir deyişle Nigar'ın bir türlü gerçekleştiremediği köye dönüş yolculuğunun etrafında şekillenir. "Anayurda duyulan nostalji," der Naficy (1993, s. 148), "bitmek tükenmek bilmez bir geri dönüş arzusunda kendini ifade eder – her ne kadar geri dönüş fiili olarak imkansız olsa da." Nostaljinin sadece sürgünlüğe özgü bir hissiyat olmadığını belirten Naficy'e (1993, s. 147) göre, nostalji aynı zamanda insan gelişiminde de önemli bir işlev üstlenir, çünkü "hem birey hem de bir topluluk olarak parçalı kimliklerimizi tamir etmeye, bütünlemeye yarar."

Öte yandan Cook'un (2005, s. 3) da vurguladığı gibi nostalji doğası itibarıyla olumlu ve yapıcı bir olgu olarak değerlendirilmez, bilakis ilerlemeye ket vuracak şekilde geçmişe saplanıp kalma ve değişime, dönüşüme ayak direktme gibi anlamlar barındıran, bu yüzden de genelde muhafazakar düşünceye eklenilen bir kavram olarak görülür. "Altın Çağ" olarak hayal edilen idealize edilmiş bir geçmişe geri dönüşü öngören dini ve milliyetçi akımlar da nostalji ile bağlantılıdır. Ancak nostaljiyi

geçmişle hesaplaşmanın önünü açacak bir yöntem olarak ele almak da mümkündür. Nostalji üzerine kapsamlı incelemesinde Svetlana Boym (2009) "yeniden kurucu nostalji" ile "düşünsel nostalji" adını verdiği iki tür nostalji arasında ayırım yapma yoluna gider. "Yitirilmiş evin tarihaşırı bir tarzda yeniden inşasına teşebbüs eden" yeniden kurucu nostalji, "kendisini nostalji olarak değil, daha ziyade hakikat ve gelenek olarak görür." Düşünsel nostalji ise "insanın özlemlerinin ve aidiyetinin çiftdeğerliliği üzerinde durur, modernliğin çelişkilerinden çekinmez. Yeniden kurucu nostalji mutlak hakikati korurken, düşünsel nostalji sorgular" (Boym, 2009, s. 20). Geleneklerle, kökenlerle ve muhafazakarlıkla ilişkilendirilen yeniden kurucu nostaljinin tersine düşünsel nostalji sorgulamalara kapı aralar. Öte yandan göçmenlerin anayurtlarına duydukları özlemi "göçmen nostaljisi" diye tanımlayan Ritivoi (2002, s. 9) ise nostaljiyi bir insanın hayatının farklı aşamaları arasındaki sürekliliği sağlamaya yarayan bir savunma mekanizması olarak görür. Ritivoi'ye göre ev sahibi ülkede yeni bir hayat kuran göçmenler için nostalji, bireysel kimliğin ve benliğin sürekliliğinin sağlanmasında önemli bir rol oynar, fakat yeni bir hayata uyum sağlama sürecini de baltalayabilir aynı zamanda. Kısacası Chase ve Shaw'un (1989, s. 2) vurguladığı gibi nostalji basitçe tanımlanabilecek, tek boyutlu bir kavram değil, farklı düşüncelerin ve duygu yapılarının kesiştiği bir alandır, dolayısıyla tek bir nostaljiden değil, bir "nostaljiler tipolojisinden" bahsedilebilir ancak.

*Annemin Şarkısı*'nda Nigar'ın köyüne duyduğu özlem, yukarıda bahsi geçen nostalji kavrayışları içinde en çok Ritivoi'nin göçmen nostaljisi tanımına yakın durur, çünkü Nigar'ın geçmişini ve kimliğini muhafaza etmesini sağlayan olumlu bir özellik olarak kodlanmıştır. Filmin sonlarına doğru Ali'nin Egir adlı yaşlı dengbejin evine konuk olduğu sahnede Egir'in sözleri de bu minvaldedir. Egir, Nigar'ın yurduna bağlılığını ve köye dönmekteki ısrarını anlamsız bir inat olarak niteleyen Ali'yle aynı görüşte değildir. Ali, annesinin inatçılığında yakındığında Egir ona şu yanıtı verir: "İnat iyidir. Evet, o biraz inatçıdır. Sana bir şey söyleyeyim mi Kürtler inatçıdır. Bu inat da olmasaydı bugün buralarda olamazdık." Egir'in bu sözleri, Nigar'ın köyüne bağlılığını – Ali'nin tabiriyle inadını – bireysel bir özellik olmaktan çıkartıp Kürt halkına mal ederek Kürt kimliğini korumaya yarayan bir nitelik olarak tanımlar. Nigar'ın yerinde yeller esen köyünün anısına hâlâ dört elle sarılması, bellek yitimine direnmenin, kültürel belleği muhafaza etmenin yöntemi olarak kodlanır böylece. "Bazen bir kişi," der Erol Mintaş Nigar'ı kastederek, "hafızayı toplumdan daha çok koruyor olabilir. Toplumun hafızası olabilir



Görsel 7

tek başına" (Acaroğlu & Günerbüyük, 2014). Filmde Nigar'ın yanı sıra dengbeçlik geleneğini temsil eden Egit'in de toplumsal hafızayı yaşatan bir figür olarak resmedildiğini görürüz. Ali ile birlikte görüntülediği sahnede arka planda kadraja giren üst üste yığılmış dengbeç kasetleri ve yöresel motiflerle süslü yastıklarla çevrili Egit'in yöresel kıyafetler içinde görüntülenmesi, bu izlenimi daha da pekiştirir (Görsel 7).

### **Bellek, Karşı-Bellek ve Anımsama Nesneleri**

*Gülüştün ve Unutuşun Kitabı*'nda Milan Kundera (2003, s. 12, 220), belleğin iktidara karşı mücadelede oynadığı rolü şöyle ifade eder: "İnsanın iktidara karşı savaşımı, belleğin unutuşa karşı savaşımıdır. [...] Bir halkı ortadan kaldırmak için belleğini yok etmekle işe başlanır." *Annemin Şarkısı*'nda Nigar'ın unutuşa teslim olmayı reddederek Kürt halkının kolektif belleğini koruyan ve yaşatan bir karakter olarak sunulduğunu görürüz.<sup>13</sup> Bellek üzerine çığır açıcı çalışmalarıyla tanınan Maurice Halbwachs (2018, s. 60) tarafından yirminci yüzyılın ilk yarısında geliştirilen kolektif bellek kavramı, bir topluluğun üyelerinin paylaştığı "müşterek hatıralar kütlesi"ni ifade eder. Bireylere ait olsa da belleğin her zaman toplumsal olarak belirlendiğini söyleyen Halbwachs'a (2018, s. 31-38) göre bireyin önceden ait olduğu bir topluluktan kopması, o topluluğa dair hatıraların ister istemez zihninden silinmesi sonucunu doğurur. Dolayısıyla bir topluluk dağıldığında o topluluğa ait kolektif bellek de zamanla yok olma eğilimi gösterir.

<sup>13</sup> Nigar'ın Kürt kolektif belleğini yaşatan ve koruyan bir karakter olarak temsil edilmesi, Kürt kadınlarının Kürt hareketi içinde değişen algısıyla da örtüşür. Yalçın-Heckmann'ın (1999) belirttiği gibi önceden patriarkal-feodal yapının kurbanı olarak algılanan Kürt kadınları, 1990'lı yıllarda annelik işlevlerine vurgu yapılarak anadilin ve saf, bozulmamış Kürt kültürünün aktarıcısı olarak yeniden tanımlanırlar.

İktidarı elinde bulunduran sınıfların ve zümrelerin çıkar ve ihtiyaçlarına göre şekillendirdiği egemen bellek tarafından yok sayılan ve unutuşa terk edilen olgular, ezilen halkların ve azınlıkların kolektif belleğinde yaşatılır. Ötekileştirilen toplulukların egemen söylemlerin hegemonyasıyla çatışma halindeki bellekleri, karşı-bellek, muhalif-bellek veya gayri resmi bellek gibi terimlerle adlandırılır (Misztal, 2003, s. 62). Foucault'nun egemen söylemlere ve gerçeklik rejimlerine<sup>14</sup> karşı bir direniş yöntemi olarak tanımladığı karşı-bellek kavramı Foucault'nun iktidar ve bilgi ilişkisine dair analizlerine dayanır. Toplumda hangi söylemlerin egemen olacağını ve gerçek olarak kabul edileceğini saptayan mekanizmaları irdeleyen Foucault'ya (1980, s. 52) göre "iktidar kullanımı sürekli yeni bilgi yaratımına yol açar, buna karşılık bilgi, daima iktidar üzerinde etkiler gösterir. [...] Bilgi ve iktidar birbiriyle entegre olmuş vaziyettedir." Foucault, halkların belleğini iktidara karşı direnişte çok önemli bir faktör olarak görür, çünkü insanların belleğini kontrol eden, onların bütün dinamiklerini kontrol eder (Misztal, 2003, s. 62).

Kürt dilinin ve kültürünün yıllar boyu yasaklı kaldığı, Kürtlere yönelik asimilasyon ve Türkleştirme politikalarının yürürlüğe konulduğu Türkiye Cumhuriyeti'nde<sup>15</sup> ancak 2000'lerden sonra gelişip serpilme imkanı bulan Kürt sineması, resmi söylemlere meydan okuyan bir karşı-bellek inşa etme çabası olarak görülebilir. Nitekim "daha ziyade Kürtlerin tarih boyunca yaşadıkları ve yaşamaya devam ettikleri felaketlere" odaklanan "Kürt yönetmenlerin yapmaya niyetlendikleri temel şey, görmezden gelinmiş, yahut çarpıtılmış bir tarihi, sinemanın olanaklarından faydalanarak yeniden yazmaya çalışmaktır" (İpek, 2016, s. 320). Çiçek'in (2016, s. 97) ifadesiyle,

Kürt sineması bir yazılı arşive sahip olmayan, geçmişini kendisi tarafından belge altına alınamamış Kürt halkı için adeta bir 'kurgusal arşiv' işlevi görmektedir. Diğer bir ifadeyle Kürt filmleri ulus/devletin kahramanlıkla dolu ulusal tarihinde yer almayan bir 'karşı tarihi' temsil eder niteliktedir.

*Annemin Şarkısı*'nda resmi tarihe alternatif bir karşı-bellek anlatısı kurma çabasına açılış sekansından itibaren tanık oluruz. Erol Mintaş'ın

<sup>14</sup> Foucault (1980, s. 131), "gerçeklik rejimi" tabiriyle bir toplumda hangi söylemlere gerçek statüsü atfedileceğini saptayan mekanizmaları, diğer bir deyişle bir toplumun "genel gerçeklik politikası"nı kasteder.

<sup>15</sup> Kürtlere yönelik Türkleştirme ve asimilasyon politikaları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Yeğen, 2014).

(Hazine, 2014) deyişle "Kürtlerin ana dilleriyle olan tüm bağlarının kesildiği" 1990'larda Kürtçe masal anlatan bir ilkokul öğretmenin beyaz Toros'a bindirilip kaçırıldığını gösteren bu sekans, resmi tarihte üstü örtülen faili meçhuller ve gözaltında kayıplarla dolu bir geçmişi perdeye taşıyarak görünür kılmaya hizmet eder. Yıllar sonra Ali'nin Kürtçe ders verdiği özel kursun sivil polisler tarafından basılması, Ali'yle açılış sekansındaki öğretmen arasında bir paralellik kurulmasını sağlar. Bir ihbar aldıkları gerekçesiyle ders sırasında sınıfa giren polislerin Ali'nin itirazlarına kulak asmayıp çocukların şaşkın bakışları altında arama yaptığı bu sahne, Kürt halkı üzerindeki baskıların hâlâ devam ettiğine işaret eder.

Laura Marks (2020, s. 52), kültürlerarası sinemacıların "resmi tarihin egemen tahriflerine, susturmalarına, yalanlarına bir alternatif sağlamak amacıyla belleklere yatırım yap[tığını]" ve "ait oldukları toplulukların bireysel veya toplumsal bellek yitiminden kaynaklanan tarihsizliğinin üstüne git[tığını]" söyler. *Annemin Şarkısı* da Marks'ın tabiriyle "toplumsal bellek yitiminden kaynaklanan tarihsizlik"le mücadele eden bir film olarak değerlendirilebilir. Marks'a (2020, s. 118) göre göçmenlerin ve sürgünlerin geçmişe dair anılarını bünyelerinde yoğunlaştıran, "başka bir yer-zamandan hatıra nesne"ler kültürlerarası sinemada kilit bir işlev üstlenir. Marks'ın "anımsama nesnelere" adını verdiği bu nesnelere sadece kişisel geçmişi değil, yerinden edilme sürecinde "üzeri örtülen tarih ve bellekleri" de barındırır (2020, s. 118). Kimi zaman bir aile yadigarı, kimi zaman seri üretilmiş bir tüketim nesnesi, manevi anlamlar yüklenir veya bir travmanın maddi delili olur. Nesnelere etkisiz ve sessiz olmadığını, hikayeler anlattığını vurgulayan Marks (2020, s. 121), anımsama nesnelere "içinde maddesel form bulan söylemsel katmanlar[dan], içlerine gömülü çözümlenmemiş travmalar[dan]" söz eder.

Nigar'ın geride bıraktığı köyüyle bağımlı canlı tutmaya yarayan anımsama nesnelere başında fotoğraflar ve dengbej kasetleri gelir. Nigar için bunlar, geçmiş bugüne, memleketi sürgüne taşıyan nesnelere. Marks (2020, s. 123), çoğu kültürlerarası filmde "anımsama nesnelere[ne] bir karakterin tarihinin sessiz tanığı olarak" mizansende yer verildiğini söyler. Nigar'ın evde görüntülediği sahnelerde mizansenin ana unsurlarından birini, Nigar'ın her gün tozunu aldığı, duvarda asılı eski fotoğraflar oluşturur. Aralarında genç bir adamın resminin de bulunduğu bu fotoğraflar, Nigar'ın travmalarla dolu geçmişinin şifrelerini barındırır. Bir sahnede Nigar, itinayla ütlediği gömlekle pantolonu duvardaki fotoğrafların yanına asar, ardından genç adamın

fotoğrafına okşarcasına dokunur. Nigar'ın oğullarından birinin kayıp olduğunu, Nigar'ın bir kayıp annesi olduğunu ele veren yegane ipucudur bu fotoğraf; Cumartesi Anneleri'nin taşıdıkları fotoğrafları akla getirir. Filmde Nigar'ın Cumartesi Anneleri'nin eylemlerine katıldığına dair herhangi bir imaya rastlamayız gerçi. Erol Mintaş, bunun bilinçli bir tercih olduğunu, Nigar'ı Cumartesi Anneleri ile birlikte resmetmekten bilhassa kaçındığını, çünkü onun kendiyile baş başa kaldığı zamanlara yoğunlaşmayı tercih ettiğini söyler (Özdemir, 2014). Bir kayıp annesi olan Nigar, hakkında sürmekte olan bir dava yüzünden yurtdışında sürgünde yaşayan diğer oğlu Haydar'dan da ayrı düşmenin acısını çeker.

Naficy (2001, s. 31), "aksanlı sinemada anlatılan her hikaye aynı zamanda hem tek bir bireyin şahsi hikayesi hem de sürgün ve diaspora hakkında toplumsal ve kolektif bir anlatıdır," der. Naficy'nin bu saptamasından mühlhemle bir oğlu kayıp bir oğlu da sürgünde olan Nigar'ın yaşadığı kayıpların ve yerinden edilmişlik deneyiminin Kürt halkının ortak kaderini temsil ettiğini söyleyebiliriz. Bu durum sadece *Annemin Şarkısı* için değil genel olarak Kürt sineması için de geçerlidir. "Zira Kürt yönetmenlerin ellerinden çıkan [...] filmler, Kürt coğrafyasına yabancı olmayan kişilerce, o coğrafyanın onlarda bıraktığı bellekten, travmalardan yoğrularak işlenmiştir. Bu yüzden de kişisel hikayeler salt kişisel değil, coğrafik karakterden doğan toplumsal nüvelere de sahiptir" (İpek, 2016, s. 322). Dolayısıyla "sinemada 'serimlenen Kürt' de, herhangi bir Kürt olmaktan çıkıp Kürtlüğü temsil eden sembolik/yoğun bir karaktere dönüşür. Başka bir anlatımla, kendisini daima parçası olduğu bütün üzerinden temsil eder" (Özdil, 2009, s. 219). Kısacası Nigar'ın yaşadığı acılar ve köyüne duyduğu özlem Kürt halkının acıları ve özlemidir aynı zamanda.

Eski fotoğrafların yanı sıra dengbej kasetleri de Nigar'ın köyüyle, geçmişiyle ve ait olduğu kültürle bağını sürdürmesini sağlayan anımsama nesnelere. Kürt sözlü kültür geleneğini kuşaktan kuşağa aktarmakta büyük payı olan dengbejler, Assmann'ın (2001, s. 57) "uzmanlaşmış bellek aktarıcıları, belleğin özel taşıyıcıları" diye adlandırdığı, bir toplumun kolektif belleğini koruyan ve aktaran sanatçılardır. Resmi tarihin karşı belleğini şarkılarında yaşatan dengbejler, müziği de kullanarak Kürt halkının travmatik geçmişi konu edinen hikayeler anlatır. Kazım Öz'ün *Dûr* (Uzak, 2005) filmi tartışırken hikaye anlatıcılığının ve sözlü geleneğin Kürtler açısından önemine değinen Ayça Çiftçi (2009, s. 281) şu saptamalarda bulunur:



Cumhuriyet'in resmi tarihi birtakım kurumsallıklar üzerinden, belgelerle, yazılarla kurulurken, Kürt halkının toplumsal belleği de bu resmi tarihle bağlantılı olarak kurulan acıları sözle, türküyle, ağıtla kurar. Bütün bu türkülerin, ağıtların o toplumun belleğinde nasıl bir işlevi olduğu film boyunca görülür; bu folklorik öğeler sözlü hikaye anlatımının, tarihyazımının bir parçası olarak doğmakta ve yaşamaktadır. Bu noktada hikaye anlatıcılığının, sözle olsun ya da şarkı-türküyle olsun, unutmaya karşı bir 'bellek tekniği' olarak yaşamakta olduğu görülür.

Çiftçi'nin deyişiyle "unutmaya karşı bir bellek tekniği" olarak görülebilecek hikaye anlatıcılığı, kuşaklar arasında deneyim aktarımını sağlar. Walter Benjamin'in (2008, s. 78, 81) "Hikaye Anlatıcısı" başlıklı yazısında dediği gibi, "hikâye anlatıcılarının beslendiği kaynak, ağızdan ağıza aktarılan deneyimdir. [...] Anlatıcı hikâyesini deneyimden çekip alır, kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan ve o da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir." "Aktarılan deneyim" (Erfahrung) ile "yaşanmış deneyim" (Erlebnis) arasında ayırım yapan Benjamin, aktarılan deneyimi, kuşaktan kuşağa iletilerek uzun vadede toplumların kimliklerini oluşturan deneyim olarak tanımlarken yaşanmış deneyimi, modern toplumlara ve şehir hayatına özgü uçucu ve geçici yaşantılarla özdeşleştirir (Traverso, 2019, s. 11-12). Benjamin'e göre modern toplumlarda hikaye anlatıcılığının çöküşüyle ortaya çıkan kriz, deneyim aktarımını sekteye uğratmıştır.

Kürtlerin kolektif belleğinin muhafazasında kilit bir rol oynayan dengbejlilik geleneği, *Annemin Şarkısı*'nın tam da kalbinde yer alır.<sup>16</sup> Nigar'ın köyüne duyduğu dinmek bilmez özlemi yatıştırmak için dinlediği dengbej kasetleri, duyguların ve değerlerin taşıyıcısı haline gelerek bir nevi fetiş nesnesine dönüşür. Nitekim Naficy'nin (2001, s. 12) dediği gibi aksanlı filmlerdeki karakterler "anavatanın anısını onu fetişleştirerek ve onunla bağlantılı seslere, imgelere ve kronotoplara duygusal yatırım yaparak yaşatırlar." Laura Marks (2020, s. 127) da "kültürlerarası sinema tartışması için fayda sağlayacak bir fetişizm kavramı inşa etme[nin]" öneminden söz eder. Gerek psikanalizde, gerek Marksist kuramda gerekse antropolojide kullanılan fetiş kavramının her zaman bir duygunun bir nesnede vücut bulması durumunu ifade ettiğini vurgulayan Marks'a (2020, s. 121, 128) göre kültürlerarası sinemadaki "fetiş nesnelere, zamansal ya da coğrafik

<sup>16</sup> Dengbejlilik geleneği son yıllarda çekilen filmlerden Hüseyin Karabey imzalı *Were Denge Min*'de (Sesime Gel, 2014) de önemli bir yer işgal eder.



Görsel 8

yerinden etme sürecine gömülü hale gelen bilgileri kodlayabilir." Aksanlı sinemada – ya da Marks'ın deyimiyle kültürlerarası sinemada – görülen bu fetişleştirme eğilimi, Nigar'ın dengbej kasetlerine düşkünlüğünde yansımasını bulur. Seydoye Silo adlı bir dengbeje ait kayıp bir kaset vardır ki Nigar için ulaşılması imkansız bir fetiş nesnesine dönüşür. Nigar, Tarlaşa'ndaki evlerinden taşınırlarken Ali'ye "bizde dengbej Seydoye Silo'nun kaseti vardı, nerede o?" diye sorduğunda Ali'nin ilk tepkisi böyle bir kaseti hatırlamadığını söylemek olur. Bunun üzerine Nigar, "siz gençler neyi hatırlıyorsunuz ki?" der ve ekler: "Seydo'nun sesi çok güzeldi, iyi de bir hafızdı. Babamın dediğine göre o okuduğunda arpa taneleri duvara tırmanmış. Her şey kaybolup gidiyor feleğin gözü kör olsun." Silo'nun kasetini bulma çabaları sonuçsuz kaldıkça Ali böyle bir kasetin – hatta böyle bir dengbejin – varlığından şüpheye düşmekten kendini alamaz. Silo'nun kasetine ulaşması mümkün olmasa da Ali'nin kaseti bulmak umuduyla ziyaret ettiği Egir adlı yaşlı dengbejin teybe okuduğu klam<sup>17</sup> Nigar'ın sıla hasretini hiç değilse bir nebze olsun dindirmeyi başarır. Kendi topraklarına ait acıklı bir savaş ve kayıp hikayesi anlatan klamı dinlerken uygulanan Nigar, göz yaşlarına hakim olamaz.

Öte yandan Ali'nin dengbej şarkılarına Nigar kadar düşkün olduğu söylenemez. İki kuşağın dengbejlik geleneğine bakışı arasındaki fark, dengbej şarkılarıyla metal müzik arasında kurulan karşıtlık üzerinden gözler önüne serilir. Ali, pazardaki bir seyyar satıcıdan satın aldığı dengbej kasetlerini teker teker Nigar'a dinletirken (Görsel 8) Nigar'ın bütün dengbejleri sesinden tanıdığını görürüz: "Bu Reso. Bu da Hüseyin Use, sesi çok güzeldi." Ali, dengbej kasetlerinin arasına yanlışlıkla karışmış bir heavy metal kasetini teybe koyduğunda Nigar elleriyle kulaklarını kapatarak "kulaklarımın zarı patladı, nasıl bir müzik bu Allah aşkına" diye feryat eder. Onun tepkisine gülmekten kendini alamayan Ali, "valla bence

<sup>17</sup> Dengbejlerin seslendirdiği eserlere verilen ad.

çok güzel, bizim dengbejler görmeyeli metal müzik yapmaya başlamış," der. Bir başka sahnedeysse Ali'nin Kürtçe dersi verdiği kursta prova yapmakta olan, Kürt gençlerinden oluşan bir heavy metal grubunun üyelerine Nigar'ın, "dengbej şarkılarının kökü mü kurudu oğlum" diye serzenişte bulunduğu tanık oluruz. Bu sahne, büyük şehirlerde sürgünde yaşayan ve kendi kültürleriyle bağları giderek zayıflayan genç kuşağa mensup Kürtler ile Nigar arasında açılan uçuruma işaret eder. Böylelikle film, Kürt toplumunun hikaye anlatıcıları olan dengbejler yok oldukça kültürel bellek aktarımının da sekteye uğrayacağına dair bir uyarı barındırır. Filmde kayıp dengbej kasetinde cisimleşen, kaybolup gitme tehlikesiyle yüz yüze kalan Kürt kültürel geleneğinin zenginliğidir aslında. Yaşlı dengbej Egide de dengbejlik geleneğinin geleceği konusunda son derece karamsardır: "Dengbejlere kıymet veren mi var? Bak ben de dengbejim. Bütün bu kasetler, Şakiro'nun, Egide Cimo'nun... hepsi burada toplanmış. Zaten ben de ölünce belediye hepsini toplayıp çöpe atar." Dengbejlerin kaybolup gitmesi, onların şarkılarıyla aktardıkları deneyimlerin ve bu deneyimlerin toplamından oluşan kolektif belleğin de kaybolup gitmesi anlamına gelecektir kaçınılmaz olarak.

Kısacası kayıp bir dengbej kasetini bulma çabası etrafında şekillenen bir hikaye anlatan *Annemin Şarkısı*'nda tıpkı aksanlı filmlerde olduğu gibi müzikler ve şarkılar bireysel ve kolektif belleğin taşıyıcıları olarak önemli bir rol üstlenir (Naficy, 2001, s. 24-25). Nigar'ın geride bıraktığı köyüyle ve kültürüyle bağını sürdürmesini sağlayan dengbej kasetleri, köklere bağlılığın ve asimilasyona karşı direnişin simgesine dönüşerek filmin egemen kültür karşısındaki politik-ideolojik konumlanışını pekiştirir. Aslına bakılırsa 2000 sonrası Türkiye sinemasında ses kasetlerinin belleğin aktarımında ve muhafazasında önemli bir rol oynadığı başka yapımlar da bulunmaktadır. Sözgelimi Maraş Katliamı'ndan sağ kurtulan Kürt Alevi bir aileyi konu alan *Denge Bave Min (Babamın Sesi, Orhan Eskiköy & Zeynel Doğan, 2012)*, gurbette çalışan babanın ailesiyle iletişim kurmak amacıyla doldurduğu ses kasetleri üzerine temellenir. Bir etnomüzikoloji öğrencisinin ağıt toplamak amacıyla İstanbul'dan Diyarbakır'a, oradan Hakkari'ye yaptığı yolculuğu konu alan *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011), bölgede sürmekte olan adı konulmamış savaşın Kürt halkında yarattığı travmaları anlatırken gerçek ses kayıtlarından da yararlanır. Dolayısıyla dengbej kasetlerinin merkezi bir yer tuttuğu *Annemin Şarkısı*'nın 2000 sonrası çekilmiş, geçmişteki travmalara odaklanan, resmi belleğe alternatif karşı-bellek oluşturma çabasındaki filmlerde hakim olan genel bir eğilimi yansıttığı sonucuna varılabilir.



Görsel 9

*Annemin Şarkısı*'nın sonlarına doğru annesinin ısrarlarına dayanamayan Ali, nihayet onu doğduğu topraklara götürmeye razı olur, ne var ki artık çok geçtir. Ali sözünü tutmaya fırsat bulamadan Nigar son nefesini verir. Akabinde Nigar'ın ölümünün Ali'yi geçmişe anımsamaya sevk ettiğini, onun bellek süreçlerini harekete geçirdiğini görürüz. Annesinin öldüğü sabah Ali, eskiden Nigar'ın oturup ceviz kırdığı mutfak masasında, elinde annesinin ceviz kırarken kullandığı büyükçe bir taşla görüntülenir (Görsel 9). Yaklaşık yarım dakika süren bu uzun çekim boyunca Ali taşı elinde evirip çevirir, üzerindeki girintileri çıkıntıları hisseder. Sıradan bir taşın bir anımsama nesnesine dönüştüğü bu sahne, "belleğin görmeden çok belki de dokunma, ses ve kokuda kodlandığını" söyleyen Laura Marks'ın (2020, s. 181) hatırlama sürecinin duyusal yönüne yaptığı vurguyu akla getirir. "Bir sinema eserinin – yalnızca doğrudan iki duyuya bağlı olmakla birlikte – zorunlu olarak tüm duyuları içeren bir belleği aktive ettiğini" savunan Marks (2020, s. 48), kültürlerarası sinemanın dokunma duyusuna seslenen, dokunuşsal belleği harekete geçiren sinematik temsiller açısından oldukça zengin olduğunu belirtir. *Annemin Şarkısı*'nda Ali'nin, annesinden yadigar kalan taşla dokunarak annesinin yasını tuttuğu sahne, dokunma duyusuna hitap eden bu tür temsillere bir örnektir.

Final sekansından önceki sahnede Ali, bir zamanlar annesinin oturduğu pencerenin önündeki kanepede oturmuş, bir zamanlar annesinin seyrettiği beton bloklardan ibaret şehir manzarasını seyrederken görüntülenir. O sırada bir kesmeyle 1992'de Doğubeyazıt'ta geçen açılış sekansında gördüğümüz küçük köy okulunu çevreleyen çorak araziye andıran bir doğa manzarasına geçiş yapılır. Telaş içinde koşuşan ilkökul önlüğü giymiş çocuklar kadraja girdiğinde bunun bir geriye dönüş sekansı olduğunu, Ali'nin, beyaz Toros'a bindirilip götürülen öğretmenin sınıfındaki öğrencilerden biri olduğunu anlarız. Annesi öldükten sonra geçmiş acıları hatırlayıp yaşatmak Ali'nin görevidir artık. "Hatırlama görevi" diye bir kavramdan bahseden Marc Auge'ye (2011,

s. 473) göre hatırlama göreviyle yükümlü olanlar sonraki kuşaklardır, çünkü travmatik olayları doğrudan deneyimleyenler isteseler dahi geçmişi hatırlamaktan kaçamazlar. Ali'nin çocukluk anısını temsil eden geriye dönüş sekansı daha ekrandan silinmeden ses köprüsü aracılığıyla bir sonraki sahnede öğrencilerine Kürtçe masal anlatan Ali'nin sesini duymaya başlarız. Filmin başında Ali'nin öğretmeninin anlattığı masalın devamını, final sekansında yine Kürtçe olarak ama bu sefer Ali'nin ağzından dinleriz. Böylelikle film, açılış sekansını yansılayan bir finalle, döngüsel bir biçimde sona erer. Filmde adeta laytmotif gibi tekrarlanan tavus kuşuna özenen karga masalı, başkası olmaya özenenlerin içine düştüğü gülünç durumun altını çizerek öz kimliğini korumanın önemine dair bir mesaj içerir. Kürt kolektif belleğine sahip çıkmanın gerekliliğini vurgulayan, hakim ideolojiye ve egemen söylemlere alternatif bir karşı-bellek anlatısı kurma çabasındaki *Annemin Şarkısı*'nın muhalif tutumunu pekiştiren bir mesajdır bu.

## Sonuç

Son yıllarda film çalışmalarındaki en dikkat çekici gelişmelerden biri, aksanlı sinema, kültürlerarası sinema ve ulusaşırı sinema gibi terimlerle kavramsallaştırılan bir alanın giderek daha fazla ön plana çıkmasıdır. Yerinden edilmişlik ve sürgünlük deneyiminden beslenen göçmen, diasporik, postkolonyal, etnik kimlikli sinemacıların filmlerini anlamlandırmak amacıyla Hamid Naficy tarafından geliştirilen aksanlı sinema kuramı, bu çalışmada Kürt yönetmen Erol Mintaş'ın Kürtçe çektiği ilk uzun metraj filmi *Annemin Şarkısı*'nı incelemek için kavramsal bir çerçeve olarak kullanılmıştır. Bu incelemede Naficy'nin kuramı temel alınmakla birlikte yeri geldiğinde Laura Marks'ın kültürlerarası sinema hakkındaki görüşlerine de başvurulmuştur. 1990'larda Doğubeyazıt'taki köyünden zorunlu göçle İstanbul'a geldikten yirmi yıl sonra tekrar yerinden edilen Nigar ile oğlu Ali'nin sürgünlük deneyimine odaklanan *Annemin Şarkısı*'nın biçimsel, tematik ve ideolojik analizi sonucunda, hem Naficy'nin aksanlı sinema kuramıyla hem de Laura Marks'ın görüşleriyle film arasında birçok kesişme noktası bulunduğu görülür.

Bu kesişme noktalarından ilki, Nigar'ın sürgündeki hayatının ve geride bıraktığı yurdun, filmde Naficy'nin kapalı ve açık kronotoplar adını verdiği aksanlı stratejilere denk düşen biçimsel tercihler vasıtasıyla temsil edilmesinde yatar. Bu çalışmada Nigar'ın TOKİ dairesinin içinde sıkışıp kalmışlığının kompozisyon, çerçeveleme, renk ve kamera kullanımı gibi biçimsel unsurlar vasıtasıyla nasıl görselleştirildiği incelenerek

filmin aksanlı sinemayla biçimsel benzerliği vurgulanır. Filmde Nigar'ın özlemini çektiği yurdun uçsuz bucaksız bir doğa manzarasıyla görselleştirilmesi de Naficy'nin aksanlı sinema kuramıyla örtüşür. *Annemin Şarkısı*'nın aksanlı sinemanın ana izlekleri arasında yer alan nostalji ve bellek meselelerine odaklanması, aksanlı sinemayla bir diğer kesişme noktasını oluşturur. Bu çalışmada filmin hem nostalji hem de bellek meselesine dair nasıl bir kavrayış ortaya koyduğu, nostalji ve bellek hakkındaki kuramlardan yararlanılarak çözümlenmiş, bu çözümlenmeler ışığında filmin politik-ideolojik konumlanması sorgulanmıştır. Bir yandan muhafazakarlıkla bağlantılandırılan öte yandan eleştirel potansiyele sahip bir kavram olarak değerlendirilen nostaljinin, filmde bellek yitimine direnmeye ve Kürt kolektif belleğini muhafaza etmeye hizmet eden bir hissiyat olarak kodlandığı görülür.

Çalışmada ayrıca Nigar'ın geride bıraktığı yurduyla bağını sürdürmesini sağlayan fotoğraflarla dengbej kasetlerinin filmde üstlendiği kilit işlev çözümlenerek bunların Laura Marks'ın "anımsama nesnelere" adını verdiği nesnelere benzer bir rol oynadığına dikkat çekilir. Filmin, Kürtlerin kolektif belleğinin kuşaktan kuşağa aktarılmasında kilit bir rol oynayan dengbejlik geleneğini merkezine yerleştirerek toplumsal bellek yitimine karşı çıktığı vurgulanır. Neticede aksanlı sinemayı genel olarak aksansız<sup>18</sup>, egemen sinemanın karşısında konumlanan muhalif bir sinema olarak tanımlayan Naficy'nin bu saptamasının *Annemin Şarkısı* için de geçerli olduğu, filmin egemen kültüre muhalif bir duruş sergilediği sonucuna varılır. Sonuç olarak *Annemin Şarkısı*'nın aksanlı sinemayla paylaştığı tematik, biçimsel ve ideolojik benzerlikleri ortaya koyan bu çalışma, aksanlı sinema kuramının Türkiyeli Kürt yönetmenlerin iki kültürün arasında kalmışlıktan beslenen filmlerini anlamlandırmak için elverişli bir çerçeve sunduğunu gösterir.

## Kaynakça

Acaroğlu, D. & Günerbüyük, Ç. (2014, 25 Kasım). Bazen Bir Tek Kişi Toplumun Hafızası Olur. Erol Mintaş'la Söyleşi. *Evrensel*. <https://www.evrensel.net/haber/98249/bazen-bir-tek-kisi-toplumun-hafizasi-olur> (Erişim Tarihi: 10 Temmuz, 2021).

<sup>18</sup> Naficy, "aksansız (unaccented) sinema" ifadesiyle bir toplumdaki egemen sinema endüstrisi tarafından üretilen filmleri kasteder.

- Adorno, T. (2005). *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*. Verso.
- Arendt, H. (1994). "What Remains? The Language Remains": A Conversation with Günter Gaus. *Essays in Understanding 1930-1954*. Schocken Books.
- Arslan, M. (Ed.). (2009). *Kürt Sineması, Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*. Agora.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek* (Çev. A. Tekin). Ayrıntı.
- Auge, M. (2011). from Oblivion. J. K. Olick, V. Vinitzky-Seroussi & D. Levy (Ed.), *The Collective Memory Reader* (473-475). Oxford UP.
- Bakhtin, M. (2001). Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar (Çev. C. Soydemir). *Karnavaldan Romana* (s. 315-333). Ayrıntı.
- Benjamin, W. (2008). Hikaye Anlatıcısı (Çev. N. Gürbilek & S. Yücesoy) *Son Bakışta Aşk* (77-100). Metis.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği* (Çev. F. B. Aydar). Metis.
- Cassin, B. (2018). *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt* (Çev. S. Kıvrak). Kolektif.
- Chase, M. & Shaw, C. (1989). The Dimensions of Nostalgia. M. Chase & C. Shaw (Ed.), *The Imagined Past: History and Nostalgia* (s. 1-17). Manchester UP.
- Cook, P. (2005). *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. Routledge.
- Çiçek, Ö. (2016). Kürt Sineması: Mahpusluk ve Temsiliyet, *Alternatif Politika, Sinema Özel Sayısı*, 85-99.
- Çiftçi, A. (2009). Kazım Öz Sineması: Konuşmak, Hatırlamak. M. Arslan (Ed.), *Kürt Sineması, Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* (s. 267-287). Agora.
- Ezra, E. & Rowden, T. (2006) General Inroduction: What is Transnational Cinema. *Transnational Cinema: The Film Reader* (s. 1-12). Routledge.
- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*. Pantheon.
- Freud, S. (2019). *Yas ve Melankoli* (Çev. L. Uslu). Cem.



- Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies* (13. Baskı). Pearson.
- Göl, B. & Yücel, F. (2014, 14 Kasım). Erol Mintaş'la Annemin Şarkısı Üzerine: Gurbet İçinde Gurbet. *Altyazı*. <https://altyazi.net/soylesiler/erol-mintasla-annemin-sarkisi-uzerine-gurbet-icinde-gurbet/> (Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2021).
- Halbwachs, M. (2018). *Kolektif Bellek* (Çev. Z. Karagöz). Pinhan.
- Hazine, B. (2014, 29 Ağustos). Annemin Şarkısı Filminin Yönetmeni Erol Mintaş Röportajı. *Sinematopya*. <https://www.sinematopya.com/annemin-sarkisi-filminin-yonetmeni-erol-mintas-roportaji/> (Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2021).
- Iordanova, D., Martin-Jones, D. & Vidal, B. (2010). Introduction. *Cinema at the Periphery* (s. 1-19). Wayne State UP.
- İpek, D. (2016). Felakete Tanıklık Etmek: Kürt Sineması. H. Köse, H. & Ö. İpek (Ed.), *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri* (s. 313-341). Metis.
- Kılıç, D. (2009). Kürt Sinemasının Yükselişi. M. Arslan (Ed.), *Kürt Sineması, Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* (s. 3-27). Agora.
- Kızılkaya, Z. Z. (2021). Evin Kaybının Telafi Edilmezliği: Annemin Şarkısı (Klama Dayıka Min) Filminde Eve Dönüş Nostaljisi ve Melankoli. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (35), 444-461. DOI: 10.31123/akil.886849
- Kundera, M. (2003). *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı* (Çev. E. Bener). Can.
- Marks, L. (2020). *Filmin Teni: Kültürlerarası Sinema, Bedenleştirme ve Duyular* (Çev. S. Yılmaz). Doruk.
- Mintaş, E. (Yönetmen). (2014). *Annemin Şarkısı* [Film]. Türkiye, Fransa, Almanya: Arizona Films, Mintaş Film, Mitos Film.
- Misztal, B. A. (2003) *Theories of Social Remembering*. Open University Press.
- Naficy, H. (1993). *The Making of Exile Cultures*. University of Minnesota Press.
- Naficy, H. (1999). Framing Exile: From Homeland to Homepage. H. Naficy (Ed.), *Home, Exile, Homeland* (1-13). Routledge.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton UP.
- Özdemir, N. (2014, Aralık). Ali'nin Gelgitleri ve Annemin Şarkısı.

Erol Mintaş'la Söyleşi. *Bantmag*, 35. <https://magazine.bantmag.com/issue/post/35/414> (Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2021).

Özdil, Y. (2009). Kürt Sinemasında Kürdistan Manzarasının İnşası: Dol Filmi. M. Arslan (Ed.), *Kürt Sineması, Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* (s. 215-240). Agora.

Petkovic, V. (2014, 28 Ağustos). Interview: Erol Mintaş, Director. *Cineuropa*. <https://cineuropa.org/en/interview/262232/> (Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2021).

Ritivoi, A. D. (2002). *Yesterday's Self: Nostalgia and the Immigrant Identity*. Rowman & Littlefield.

Said, E. (2001). Reflections on Exile. *Reflections on Exile and Other Essays* (s. 174-186).

Harvard UP.

Shohat, E. & Stam, R. (2014) *Unthinking Eurocentrism*. Routledge.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. Metis.

Traverso, E. (2019). *Geçmiş Kullanma Kılavuzu* (Çev. I. Ergüden). İletişim.

*Türkçe Tıp Dili Kılavuzu* (2. Baskı, 2007). Kocaeli Üniversitesi Basımevi.

Weil, S. (2002). *The Need for Roots*. Routledge.

Yalçın-Heckmann, L. (1999, Mart). Kürt Kadınlarının İmaji: Bazı Eleştirel Değerlendirmeler. *Birikim*, 119. [https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-119-mart-1999/2313/kurt-kadinlarinin-imaji-bazi-elistirel-degerlendirmeler/2861#\\_ftn2](https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-119-mart-1999/2313/kurt-kadinlarinin-imaji-bazi-elistirel-degerlendirmeler/2861#_ftn2) (Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2021).

Yeğen, M. (2014). *Müstakbel Türk'ten Sözde Vatandaşa* (5. Baskı). İletişim.

Yüksel, E. (2012). 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Etnik Kimliklerin Temsili. *Sinecine*, 3(1), 7-28.

