



# "HARİTADA BİR NOKTA": TÜRKİYE SİNEMASINDA BİR KAÇIŞ VE KARŞITLIKLAR MEKÂNI OLARAK ADA

Burcu Dabak Özdemir & Melek Atabey

## Öz

Ada, insanlık tarihinin en eski hikâyelerinden, modern temsil sistemlerine kadar coğrafya ve kültür ilişkisi üzerine düşünmeye imkân veren en temel ve evrensel mekânlardan biridir. İnsanlığın türlü arzu ve korkularına, hayal ve gerçekliğine, saklanma ve açığa çıkma isteğine zemin olmuş bir karşıtlıklar mekânıdır. Batı edebiyatı ve sinemasında adayı mekân olarak kullanan yapıtlar üzerine sınırlı sayıda da olsa akademik çalışma bulunurken, Türkiye'deki film çalışmalarında bu konunun ele alınmadığı görülmektedir. Bu çalışmada Türkiye sinemasında ada temsili ve adanın anlatıya ne gibi imkânlar sunduğuna bakabilmek için üç film seçilmiştir - *Yaban* (Osman Seden, 1973), *Ada* (Süreyya Duru, 1988), *Bi Küçük Eylül Meselesi* (Kerem Deren, 2014)- Filmlerin ada mekânını nasıl araçsallaştırdıkları, adanın hangi karşıtlıkları görselleştirmede kullanıldığı ve bu karşıtlıkların dönemin kültürel, ekonomik, politik yapısıyla ilgili ne gibi ipuçları taşıdığı, çalışmanın odağını oluşturmaktadır. Seçilen filmler konuyla ilgili kuramsal yaklaşımlardan yola çıkılarak elde edilen arzu/korku, düzen/düzensizlik, tanıdık/yabancı, inziva/eğlence temaları bağlamında eleştirel söylem analizi yöntemi ile incelenmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** *Ada, ada bilim, Türkiye sineması, robinsonade, ikili karşıtlıklar.*

Geliş Tarihi | Received: 20.02.2020 • Kabul Tarihi | Accepted: 15.03.2020

Dr. Burcu Dabak Özdemir, Yaşar Üniversitesi İletişim Fakültesi

ORCID: 0000-0003-2124-252X • E-Posta: burcudabak@gmail.com

..

Doç. Dr. Melek Atabey, Yaşar Üniversitesi İletişim Fakültesi

Orcid ID: 0000-0003-0238-4063 E-Posta: melek.atabey@yasar.edu.tr

## A DOT ON THE MAP: ISLAND AS A PLACE OF ENCOUNTERS AND OPPOSITIONS IN THE CINEMA OF TURKEY

### Abstract

Islands are one of the oldest and the most familiar elements in storytelling, for they present limitless narrative possibilities. As a narrative setting, they provide an unparalleled opportunity to explore the binary oppositions that mark the human condition and to analyze the relationship between geography and culture. But while islands have received much attention in the fields of geography, cultural studies, and literature, they have received comparatively little in the field of film studies, and none in the context of the cinema of Turkey. Therefore, this study aims to discuss the representation of islands in cinema in Turkey and the ways in which islands contribute to film narratives. This study selects three films for analysis and discussion: *Yaban* (The Savage), *Ada* (Island), and *Bi Küçük Eylül Meselesi* (A Small September Affair). It evaluates each according to the ways it uses the island as a film location and as a place of oppositions, centering on the reasons why particular oppositions are preferred in the narratives and on the films' relationships with their contemporary cultural, economic, and political contexts. The study uses critical discourse analysis to examine the three films in terms of the themes of desire/fear, order/disorder, familiar/stranger, and solitude/entertainment, all of which are drawn from theoretical approaches to the subject.

**Keywords:** Island, nissology, cinema of Turkey, Robinsonade, binary oppositions

## Giriş<sup>1</sup>

*Çocukluğumdan beri haritaya ne zaman baksam gözüm hemen bir ada arar; şehir, vilayet, havali isimlerinden hemen mavi sahile kayar... (Sait Faik, Haritada Bir Nokta,1952)*

Anakaradan kopuk coğrafi toprak parçaları olan adalar birbiriyle çelişen durum ve duygular ile ilgili anlam ve mecazlar üreten yerlerdir. Ada, kültürel ürünlerde tutsaklık ve cennet, yerellik ve evrensellik, soyutlanma ve bağlantı, içerden bakış ve dışarıdan bakış, önem ve önemsizlik, modern ve modern olmayan, geçmiş ve gelecek, kırılğanlık ve dirençlilik, eğlence- li turist mekânları ve sakin doğaya kaçış mekânları gibi birbiriyle çelişen pek çok somut, soyut anlamı ve aidiyeti barındıran yer olabilir. Ütopik mekânlar ya da distopik sürgün ve ayrışma yerleri, marjinalleşmiş, sömürülmüş, ulus devletlerin yan bağlantıları, çok kültürlü değişimin verimli mekânları, çoğulculuğun mikro dünyaları, varoluşsal metaforların gerçek varış mekânları olan adalar, topoğrafya ve ideolojilere dair geniş bir veri ve anlam hazinesidirler. Adaya ilişkin bilgi ve semboller edebiyat, sinema ve görsel sanatlarda çok sayıda eserde kullanılmış, anlatılmış ve betimlenmiştir.

Batı kültüründe hayali yüzen kara parçaları olan ve fantastik ötekiyle karşılaşma olanağı sunarak, kahramanları türlü maceralara çağıran mitolojik adaların, zamanla edebiyatta deniz kazalarından kurtulanlara ev sahipliği yapan, onları korsanlardan koruyan adalara dönüştüğü görülmektedir. Thomas More'un *Ütopya*'sında ideal toplum düzeni ve değişim için ortam hazırlayan hayali mekân olarak yer alan ada, ütopik ada anlatılarının başlangıcı olarak dikkat çekmektedir. Rönesans ve Avrupa'nın genişlemeye yönelik sömürgecilik döneminde ada ehlileştirilip medenileştirilecek ilkelerin mekânı olarak anlatıda yerini almaktadır. Robinson Crusoe ile başlayan ıssız bir adada mahsur kalma, çetin koşullarla mücadele etme ve bu mücadele esnasında ve/veya sonucunda doğayla içindeki tüm yaşam formlarıyla ehlileştirme ve medeniyet ayarına çekme, kendine benzetme hikâyesi, kendisini takip ve taklit eden birçok me- tinle birlikte bir tür oluşturmuş ve bu tür "robinsonade" olarak anılmaya başlanmıştır (Schnabel, 1731). Coğrafi ve teknolojik gelişmelerle birlikte

1 Yazının başlığındaki "Haritada Bir Nokta" Sait Faik Abasıyanık'ın 1952 tarihli aynı isimli öyküsünden alınmıştır.

ırsız ve mitolojik adaların kalmaması adaya, anlatılarda yeni bir form kazandırmıştır. Ada artık eğlenilecek, türlü çalgınlıklar yapılacak, ötekiliğin tecrübe edileceği egzotik bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türkiye topraklarını çevreleyen denizlerde ve karadan içeride yer alan göllerde 500 ada, takım ada, adacık ve kayalık bulunmaktadır. Ancak kıyı uzunluğu 1 km'yi geçen ada sayısı 30 civarındadır (Ak, 2014). Yerleşim ve nüfus bazında düşünüldüğünde ancak İstanbul'a ve Çanakkale'ye yakın adalarda yerleşim olduğu görülmektedir. Bizans döneminden bu yana adaların bir hapishane, sürgün ve inziva mekânı olarak kullanıldıkları dikkat çekmektedir. Osmanlıya geçiş döneminde tehdit ve işgalin mekânı olduğu kadar, gezilip görülesi yerler olmuşlardır. Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte de, özellikle insan yerleşiminin olduğu adalar modern kimlik inşası ve yeni toplum biçiminin çelişki ve açmazlarının prototipi olmuşlardır. İstanbul adalarında gayrimüslimlerin varlıklarına ve kurumlarına yönelik saldırılar ve hukuksal düzenlemelerin yanı sıra, iç göçlerle etnik yapısı değişime uğrayan adalar, dini ve millî kimlikler arasındaki siyasal ve kültürel çatışmaların da mekânı haline gelmişlerdir (Çankaya, 2016).

Ada (*Delos, Atlantis, Thule, Ithaka*) ve adada olmak (*Odysses, Robinson Crusoe, Ütopya, Mercan Adası, Sineklerin Tanrısı, Gulluvier'in Maceraları, Pi'nin Yaşamı*) Batı edebiyatı özelinde değişik düzlemlerde tartışılmış (Deleuze, 2009; More, 1975; Ingold, 2006; Massey, 1999; Beer, 1989; Watt, 1996; Hay, 2006; Dautel & Schödel, 2017) ve bu tartışmaları çok sınırlı da olsa Batı sinemasında ada üzerine yapılan çalışmalar takip etmiştir (Stam, 2005; Heyer, 2013). Türkiye'de edebiyat alanında Sait Faik Abasıyanık (Döner Doğan & Demirel, 2018; Öztürk, 2013; Uyguner, 1961; Mert, 2006) ve Halikarnas Balıkcısı (Fırat, 2013; Oğuz, 2013) özelinde yaratıcı yazında örnekler ve bu eserlerle ilgili analiz ve tartışmalar yapıldığı akademik çalışmalar bulunmaktadır. Ancak adayı kendine mekân yapan filmlerin azımsanamayacak sayısına rağmen film çalışmalarında bu karşılığı bulamamıştır. Son yıllarda Türkiye film çalışmaları alanı mekân ve sinemasal anlatı konusunda hatırı sayılır bir ilerleme göstermiştir. Fakat söz konusu çalışmalar genelde şehir, kent, kasaba, kır, taşra gibi başlıklarıyla mekânı tartışmışlardır (Adiloğlu, 2005; Çiçekoğlu, 2006; Suner, 2005; Öztürk, 2002). Türkiye'de sinema alanında kültürel coğrafya perspektifinden bakan çalışmalar hâlâ bir eksiklik olarak öne çıkmaktadır.

Bu çalışma, Türkiye sinemasında adanın ve adada olma durumunun nasıl temsil edildiğine kültürel coğrafya merceğinden bakmayı

amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda seçilen filmler –*Yaban* (Osman Seden, 1973), *Ada* (Süreyya Duru, 1988), *Bi Küçük Eylül Meselesi* (Kerem Deren, 2014)– eleştirel söylem analizi ile incelenerek, adanın anlatıya sunduğu olanaklar on yıllık dönemlerin bağlamı içinde tartışılacaktır. Bu olanaklar ve olanakların anlatılarda dönemselsel olarak değişimi okunacaktır. Bu çalışmada sırasıyla, önce ada bilimi (*nissology/islandology*), ada felsefesi ve adalık (*islandness*) hakkındaki kuramsal tartışmalar, Türkiye sinemasında ada, ve seçilen üç filmin incelemesi yer almaktadır.

## Çalışmanın Yöntemi

Bu araştırmadan sorduğumuz sorulara en geçerli cevapları alabilmek için hem niteliksel hem niceliksel araştırma yöntemlerinin harmanlanmasından oluşan melez bir model tasarlanmıştır. Öznel/niteliksel araştırma yöntemlerinin seyirciyi, nesnel/niceliksel araştırma yöntemlerinin de içselleştirilmiş seyretme ve alımlama süreçlerini yok saydığından ya da ikinci plana ittiğinden dolayı veriyi doğru yorumlamakta manipüle edici olduğu düşünülebilir. Bir araştırmada uygulanacak metodun araştırmanın sonucunu ve yapısını belirleme kuvvetine sahip olduğu bilindiğinden sadece öznel/niteliksel ya da sadece nesnel/niceliksel bir araştırma yapmanın verileri analiz etmekte problemli olduğu fikrinden yola çıkılarak bu melez model tercih edilmiştir. Bu yöntem teorik olarak öznesiz yapısalılık ve özne felsefesi arasında bir noktada her ikisini de kapsayan bir okumaya izin vermekte ve böylelikle, bu çalışmanın teorik yaklaşımını destekleyerek metod ve teori arasında uyuma olanak sağlamaktadır.

Elimizdeki veri setinin içinde (adayı ana mekân olarak kullanan filmler) tekrar eden, ağırlık gösteren biçim ve içeriklerin kodlanması ve adlandırılması konusunda sunduğu imkânlar nedeni ile ilk olarak yönlendirilmiş içerik analizi yöntemi uygulanmıştır. Bu büyük veri seti içinde tekrar eden veya etmeyen temaları filmlere göre belirledikten sonra, anlatıdaki farkları incelemek ve bu farkların neye göre biçimlendiğini anlamak için eleştirel söylem analizi kullanılmıştır.

Çalışma kapsamında Türkiye sinemasında adayı kendine mekân edinmiş filmler listelenmiş ve 35 temel film tespit edilmiştir. Bu filmleri belli tematik kodlar altında sınıflandırmak için tema kodları çıkarılmıştır. Tema kodları adayla ilgili hem teorik hem de –ada hakkında sinema alanında yapılan çalışmaların eksikliğinden kaynaklı olarak- edebi metinlerden yola çıkarak belirlenmiştir. Bu tema kodları robinsonade/macera/tehlike mekânı, ütopya/distopya mekânı, ötekilik /fantezi-egzo-

tizm /mitoloji mekânı, sömürge/azınlık mekânı isimleriyle kodlanmış ve her kod için bir tanım ve bu tanıma bağlı olarak film içinde aranacaklar listesi oluşturulmuştur. Listelenen filmler izlenmiş ve kod tanımlarına, kod için gereklilikler listesine bakılarak kodlanmıştır. Kodlama esansında bazı filmlerde birden çok koda rastlanmış ya da kod dışı bazı filmler tespit edilmiş ve bunlar da kodlara eklenmiştir. Bu kodlama sonrasında Türkiye sinemasında 4 temel anlatı kodunun ada filmlerinde tekrarlandığı görülmüştür: Robinsonade –ütopya– eğlence- azınlık mekânı olarak ada. Etnik mekân olarak ada başka bir literatür ve tarihsel süreçle tartışılabileceğinden bu çalışmanın dışında bırakılmıştır. Geriye kalan 3 anlatı kodundan filmlerin arasından popülerliğine, Türkiye sinema tarihindeki yerine bakılarak 3 film seçilmiş ve bunlar detaylı olarak eleştirel söylem analizi yöntemi ile tartışılmıştır.

Fairclough, (1995, s. 25) "söylem çözümlemesinin belli kuralları olmadığına vurgu yaparak araştırmacıların konu bilgilerine göre farklı yorumlar yapabileceğine" dikkat çekse de metni/anlatıyı merkeze alan çeşitli aşamalardan oluşan bir analiz yöntemi inşa etmiştir. İlk etapta anlatının yapısı (kişi, yer, zaman, olay, anlatıcı) dikkate alınır. Sonraki aşama metnin yorumlanması aşamasıdır. Bu aşamada, söylemlerin, birinci etapta yola çıkarak yorumları yapılır. Son etapta, söylem olarak kabul edilen anlatının yorumlanmasıyla elde edilen sonuçları metnin içinde yer ettiği sosyal kültürel ekonomik olgularla açıklayıp daha büyük bir çerçevenin içine yerleştirme pratiğini (*sociocultural practice*) içerir. Bu çalışma Fairclough'ın tasarladığı bu model takip edilerek yürütülmüştür. Buna göre filmlerin kendileri birer söylemsel pratik olarak merkeze alınmış ve anlatıdaki hangi karakterin hangi yollar, eylemler, ifadeler ve ilişkiler ile adayı ifade ettikleri, adayla ilişkili hangi pratikleri tecrübe ettikleri, anlatının metnin içine oturduğu tarihsel ve kültürel yapıyla birlikte analiz edilmiştir. Bu analizler özellikle ada ile cisimlenen karşıtlıklar üzerinden yapılmıştır.

## Ada Üzerine Düşünmek

Ada coğrafyadan, kültürel çalışmalara, edebiyat çalışmalarından sosyolojiye, güzel sanatlardan dil bilime kadar birçok çalışma alanının içinde kendine yer bulmuş ve coğrafi olduğu kadar kültürel, estetik ve politik bir inşa mekânı olarak yorumlanmıştır. Ada ile ilgili çeşitli disiplinlere ait kuramsal ve kavramsal tartışmalara antik dönemden günümüze doğuşunda olan hikayeler ve mitolojik anlatılar kaynaklık etmektedir. Bu nedenle ada üzerine düşünmeyi edebiyat alanından yola çıkarak başlat-

mak neredeyse bir zorunluluk olarak görülebilir. Adanın bir mekân olarak edebi eserler ve tarihsel anlatılar aracılığı ile kültürde dolaşımda olan söylemleri ve imgeleri sinemadaki tasvirlerinin de temelini oluşturmaktadır. Bu nedenle ada üzerine düşünmenin ilk adımı, onun dildeki sözcük anlamının içerdiği zıtlıkları anlamakla başlar. Marc Shell (2014, s. 42-48) ada sözcüğünün diyalektik bir sistem içinde tanımlandığını ve ada sözcüğünün Batı dillerinde tez, antitez ve sentezden oluşan bir yapı içinde olduğunu belirtmektedir. Shell'in tez olarak adlandırdığı ilk anlam Fransızcadan gelen *insulet* kavramıdır. Ayrılık, kesilme ve koparılmayı imleyen bu sözcük adanın karadan su ile ayrılma durumuna işaret eder. Bu ilk anlam merkezi/özneyi kara olarak belirlemekte ve ondan suyla kopan yeri sınır ve bitiş çizgisi olarak tanımlamaktadır. Kara bu anlamda tezi ima eder. Sözcüğün antiteze bakıldığında, Batı dillerinde, *is-land- su-yer* (*water-land*) anlamında kullanılmaktadır. Su ve karanın kavuştuğu, karıştığı bütünlüştüğü yerdir. Bu anlamı belirleyen temel durum/özne kara değil sudur. İlk kullanımda teze yani karaya, bu kullanımda ise antiteze yani suya vurgu vardır. Bu antiez bataklık, çamur, kil gibi anlamlara da bürünebilmektedir. Sürekli değişen nemli bir maddedir. Tanrının insanı yarattığı maddedir. Sentez aşaması ise iki karşıt anlam bir araya geldiğinde oluşmaktadır. Tez ve antitez birleştiğinde kimlik ve farklılık arasında gidip gelen üçüncü, daha kapsamlı anlamı meydana getirmektedir. Bu anlam, Hegelci bir diyalektiğe göre, ada sözcüğünün tez ve antitez olarak tanımlanan anlamlarının önüne geçer. Ada, bir yandan tez ve antitez oluşturan anlamları taşır, diğer yandan onların ötesine geçen bir anlam dizgesi oluşturur. Ada, varlık koşulunu kara ve su karşıtlığından kurar. Bu başlangıç noktasından itibaren ada karşıtlıkların mekânı olarak anlaşılır ve üretilir.

Kavramın bu karşıtlıklar içeren anlamlarından kaynaklı olarak ada çalışmalarında hala çözülememiş ya da çözülmesi mümkün olmayan fay hatları bulunmaktadır. Pete Hay *The Phenomenology of Islandness* (2006, s. 22-26) isimli makalesinde ada ve adalık (*islandness*) kavramlarına dair bir teorinin mümkün olup olmayacağını sorar ve böyle bir teori olacak ise bunun 'yer' ve 'mekân' ile ilişkili teorilerle bağı olabileceğini vurgular. Yer ve mekân ile ilişkili olarak *nissology* yani ada bilim ilk kez coğrafya alanında kullanılmıştır ve 'adanın yer olarak bilimi' anlamına gelmektedir (McCall, 1994, s. 104). *Nissology*'nin en temel fay hattı, adaların kırılğanlığın mı yoksa direnişin mekânları mı olduğudur. Bu ve benzeri sorular ada üzerine düşünmeyi karmaşıktırırken, aslında aynı zamanda ada çalışmalarının temelini oluşturacak teorik çerçeveyi yaratmaktadır. Böyle bir ada

teorisini belirlemek de Hay'e (2006, s. 23) göre adaya ilişkin üç fay hattı üzerine düşünmekten geçer: Bunlardan birincisi *Kıyının Tartışmalı Statüsüdür*. Kıyı bir sınır olarak adayı oluşturan en merkezi unsurdur. Adanın ne olduğu kadar ne olmadığı ile ilgili hattı ve adada olanın yaşam biçimi ve kimliğini belirlemede bu sınırlar önemli rol oynar. Adanın taşıdığı tüm karşıtlıklar kıyının tartışmalı statüsüyle başlar. Kıyı suya mı aittir yoksa karaya mı sorusuna cevap olarak kıyının tartışmalı statüsü onu her ikisine de ait ama onlardan daha içkin bir statüye konumlayarak adayı melez bir sentez olarak tanımlar. İkinci fay hattı ise *Gelişler, Gidişler ve Kalışlardır*. Adanın ne olduğu veya olmadığını belirleyen sınırlarından, yani kıyısından, adaya gelenler, buradan ayrılanlar ya da kalanlar aslında adanın o sınırlı, değişmez gibi görünen yapısını sürekli yapı bozuma uğratırlar. Adayla ilgili teorilerin akışkanlığı da bu gelenler, gidenler ve kalanlar arasındaki anlam ve aidiyet değişimlerinden kaynaklanmaktadır. Ada gelmek, kalmak ve gitmek eylemleri arasında hem bu eylemler tarafından belirlenmekte, hem de bu eylemlerin yapısını belirlemektedir. Adaya gelmek, orada kalmak ya da ondan gitmek, adanın felsefi altyapısıyla ilişkili olarak gelmek, gitmek ve kalmak eylemlerinin kendisinden daha fazla bir şeye işaret etmektedir. Hay (2006), üçüncü fay hattını *Gerçeği Kurtarmak* olarak adlandırır. Bununla Hay (2006), adanın metaforik kullanımından kaynaklı sorunları ima eder. Gillis (2004, s. 1), adaların bize dair bilincin oluşumunda ve bizi çevreleyen dünyayı algılamada ürettikleri metaforların anahtar rol üstlendiğini vurgular ve "batı kültürü adalar hakkında düşünmekle kalmaz, onlar ile birlikte düşünür" der.

Bu üç fay hattından ilk ikisi, adanın, karşıtlıkların karşılaşma mekânı olarak konumlandırılmasının teorik alt zeminini, üçüncü fay hattı ise adanın metaforik anlamları hakkında düşünmenin temelini oluşturmaktadır. "Adalar tek bir metafor ile özdeşleşmez, onlar antik geleneğin kaleleridir, cinsel hazzın vahşi bahçeleridir, insanın uyum sağlayabilme mücadelesinin arketipidir, sosyal körfezlerdir, sömürgeci imparatorlukların yoksul çocuklarıdır ve ticari uygarlığın uzak istasyonlarıdır" (Terrel, 2004, s. 5). Bir 'akıl kategorisi' olarak, adanın ilk ve en açık metaforik kullanımına kaynaklık eden, karadaki topraklarla karşılaştırıldığında, soyutlanma ve uzaklık içeren yapısıdır. Bu metaforik yaklaşım da ıssız ada anlatılarında kendine yer bulmaktadır. İssız adada mahsur kalanın dünya zevklerinin kayıp bahçesinde olma hali en çok karşımıza çıkan anlatılardandır. Ada hem bir cennet hem de bir hapishanedir. Coğrafi bir mekân olarak ada bu nedenle hem arzulara hem de korkulara aynı anda seslenir. Adada mahsur kalan karakterle ilgili öne çıkan en önemli metafor ise ada ögesini radi-



kal bireycilikle ilgili ideolojik söylemler ile bağdaştırır. Burada farklı yetenekleri olan birey birçok ortalama insandan farklı olarak adanın dayattığı sınırlılıkların üzerine çıkar. Bu anlatılarda ada sabit ve muhafazakâr bir fikirdir, çünkü toplumun üzerinde olan süper kahramanı anlatmakta ve bu anlatı da tarihteki büyük adamlar anlatısını andırmaktadır. Böyle bir benzetme bireyi kolektif olanın önüne koymakta ve kökten değişimi inkâr etmektedir.

Denizde mahsur kalan ve ıssız bir adaya sığınan kahraman teması üzerinden anlatı yapısını kuran metinlerde bazı ortak tematik unsur ve motifler dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki *ayrılış/ayrılık* 'tır. İnsanlar denizde olduklarında gerçek ve mecazi anlamda dünyanın geri kalanından koparlar. Bir ada veya gemide olmak kopuştur. Bir soyutlanmanın sonucu olarak da çözülemeyen çatışmalar ve karanlık, karakterin gizli kalmış özelliklerini yüzeye çıkartabilir ve sonuç olarak entelektüel ve psikolojik bir gerilemeye gidebilir. Örneğin Umberto Eco'nun *The Island of the Day Before* (1995) eserindeki karakteri Roberto deliliğe doğru gider. İkinci unsur *emir verme yetkisi* 'dir. *Moby Dick* (Herman Melville, 1851) ve *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719) de yer alan karakterlerden emir veren ve verilen kimler olduğu anlatının yapısını belirler. Üçüncü unsur, deniz ve yolculuk sırasında kullanılan araçlarla ilgili *teknik bilgi ve beceriler* 'dir. Bir diğer öge *deniz* 'dir. Deniz insanın önemsizliği ve kırılabilirliği karşısında güçlü ve üstündür. Fiziksel mecazi ve sembolik yapıya sahiptir. Yolculuğun sona ermesi için geçilen yerdir. Adada mahsur kalan için onu toplumdaki ayıran sonsuz boşluktur. Deniz kutsal, karmaşık ve muğlak olanı temsil eder.

Bu tür ıssız adada hayatta kalma anlatıları *robinsonade* adıyla anılmaktadır. *Robinsonade*, 1719 yılında Daniel Defoe tarafından yazılan ve çığır açan *Robinson Crusoe* eserinden bu yana evrilen ve çeşitli varyasyonlar sonucu ortaya çıkan edebi bir türdür ve görsel sanatlarda da çeşitli örnekleri bulunmaktadır. Bu metinler aracılığı ile inşa edilen *Robinson Crusoe* söyleminin en temel ögesi ve metaforu adadır. *Robinson Crusoe* ve benzeri metinlerde ada mecazi bir yerdir ve tekrar tekrar yeni mecazlar üreten ütopyik, distopyik ya da mahşeri özelliklere sahiptir. Eser ada, insan ve dünya ilişkisi üzerine tartışmaları mümkün kılar. Bu eserde ada ütopya adalarından farklı olarak güvenlik ve mutluluğun değil, türlü tehlikelerin mekânıdır. *Robinson Crusoe* sömürgeci anlayışın ve merkantilizm kapitalizmin ideal bireyini temsil eder (Zins, 1998; Todd, 2018; Güngör, 2015). *Robinson Crusoe* uygar insanın ve erkeğin toplum ve uygarlıktan yalıtıldığında vahşi doğada neler yapabileceğini anlatan sonraki eserlere de öncülük eder.

Siyaset söylemi içerisinde ıssız ada bireyciliğini çağrıştıran ayrılık anlatılarından kaynaklı benzer muhafazakâr metaforlara rastlamak mümkündür. Örneğin adanın bir kaleye benzetilerek saf ve asil olanı, tehlike ve yozlaşmadan koruması anlatıları (*Coral Island*, Robert Michael Ballantyne, 1857) muhafazakâr siyasete eşlik eden metaforlar sunmaktadır. Alternatif bir anlatı bu anlamı tersine çevirmekte ve ada tüm kötücül ve şeytani olanın sembolü haline gelmektedir (*The Island of Dr. Moreau*, Herbert George Wells, 1896). Hapishane ve karantina adaları bu mecazi etki ile kullanılmaktadır. Bu anlatılarda ada, düzen ve düzensizlik arasında salınan kültürel coğrafi mekân olarak mevcudiyet göstermektedir. Adanın bir diğer muhafazakâr metaforu ise ulus-devletin bir ada olması fikrinden beslenmektedir. Kavramsal olarak, ulus keskin sınırları olan bir unsurdur ve ulusun kendi olmayan diğer unsurlardan bir sınır aracılığı ile ayrılması onun bir ada olarak tahayyül edilmesine yol açmaktadır. Adaya dair bu negatif metaforlar, birçok araştırmacıyı ada ile özdeşleşmiş bu negatif anlamların nasıl oluştuğu ile ilgilenmeye itmiştir. Birçok kuramcı bu durumu aslında sömürgeci sonrası dönemi anlayışların gizli ve ince bir biçimde ada anlatılarındaki negatif metaforlarla hala sürdürdüğünü iddia etmelerine sebep olmuştur (Baldacchino, 2005; Bongie, 1998; Beer, 1989).

Adanın insana benzetildiği metaforlar onu erkeklik metaforlarına bağlamaktadır. Ledwell (2002, s. 13), "batılı geleneğin maskülen bireysel kimliği ayrı olmayı/soyutlanmayı gerektirir" gözleminde bulunur. Buna göre her erkek bir adadır. Doğaya karşı erkek ve topluma karşı erkek kahramanlığı yolu ile ada metaforu sadece muhafazakârlıkla eşleşmez, aynı zamanda erkeklik ile özdeşleşir. Bu noktada adanın toplumsal cinsiyete göre kullanımı iyice karmaşık bir hal almaktadır. Ada aynı zamanda kadının da olabilmektedir (Beer, 1989). Adanın keşfedilmeyi, ele geçirilmeyi ve bu yolla kendini bulmayı, tamamlanmayı bekleyen cinsel haz ve arzularla dolu egzotik tasvirleri adayı eril bakış açısından dişil bir nesne olarak konumlandırı gelmiştir. Egzotik ada imgeleri cennette yaşanacağı vaat edilen, gerçek dünyada ulaşılması zor düşsel unsurlarla örülüdür. Bu anlamları, adanın anlatılara hem eğlencenin hem inzivanın mekânı olarak sızmasının önünü açmıştır. Adanın toplumsal cinsiyet yönünden temsili Hay'ın fay hatlarındaki ikinci unsur olan *gelişler, gidişler ve kalışlar* arasındaki ilişkiyle yorumlanabilmektedir. Adaya gelenin kim olduğu orada olandan ne alarak adadan ayrıldığı ya da adadaki hangi olanaklardan dolayı orada kaldığı adaya bir cinsiyet atfeder (*Don Juan*, George Gordon Byron, 1819; *Ege'den Denize Bırakılmış Bir Çiçek*, Halikarnas Balıkcısı, 2003).

Ada üzerine çalışmalar yapan yazarlar, adaların günümüzde beliren sorunlar konusunda liderlik üstlenebilecek kapasitede olduklarını iddia ederler. McCall, "her adanın bir şekilde bize hayatın nasıl yaşanacağı konusunda öğreteceği şeyler vardır, özellikle dünyanın küçük bir ada haline geleceği zamanlarda" demektedir (1996, s. 27). Diğer bir ifadeyle, adalar bize küreselleşme ile küçülecek dünya için öngörülerde bulunmamızı sağlayacak ipuçları vermektedir. Kaynakların sınırlı olduğu durumlar için ada veriler sunar. Ada çalışmaları çeşitliliğin azaldığı ve dünyanın ilk zamanlarından bu yana yaşanan beşinci kitlesel yok oluş çağında çözüm yolları sunabilir. Çünkü ada hem tanıdık, hem yabancı olanın yeridir. McCall'un bu önermesi felsefede ada ile yakından ilgilenmiş Gilles Deleuze'un ada "ikinci bir kökendir" ifadesiyle uyumluluk göstermektedir (2009, s. 23). Deleuze'e göre ada ikinci bir olasılıktır. Ada yeniden başlangıç ve yeniden yaratmanın metaforudur ve yeni ütopyalara yeni fikirlere yol almak demektir. Deleuze adayı gerçek olduğu kadar, hayali ve mitolojik bir yer olarak betimler. Ada yaratıcı bir akın mekânıdır. Deleuze için adaya dair baskın tema üretim değil, yeniden üretimdir, tekrarlardır (Williams, 2012, s. 218-230).

McCall'un adanın nasıl yaşanacağına dair fikir verdiği iddiası ve Deleuze'un adanın sunduğu ikinci yaşam hakkı fikri anlatılarda adanın bir ütopya fikri olarak temsil edilmesinin açıklaması olarak okunabilir. Ütopyalar adayı dünyadan ya da insan toplumundan bir kaçış mekânı olarak görmektedir. Ada Platon'dan günümüze ütopyalar için en uygun yerler olarak anlatılmakta ve düşünmektedir. "İlkçağlarda Heseidos'un Altın Çağ'ı anlatan sözlerinde varolan ada, güvenlik, bolluk ve ölümsüzlük özleminin sembolü olan Atlantis, Eumeros'un Kutsal Söylencelerinde yolculuk ve ütopyayı birleştiren Panchaia adlı masal adası, İambulos'un mutlu yaşam düzenini dile getirdiği Güneş adaları, ilkçağ insanının özlem ülkeleri ve öte dünya düşleri olurlar" (Göktürk 2012, s. 21). Ortaçağda ise mutluluk adaları Hristiyan geleneğin ve düşünüşün etkisinde kalır, mutluluk cennet arayışı ile özdeşleşir. Keşiflerin, yeni bulunmuş ülkelerin ve uzak diyarlara yapılan deniz yolculuklarının ve bunlara dair söylencelerin arttığı Yeni Çağda ortaya çıkan ada tasvirleri üzerinde etkileri vardır. Öteki dünyanın soyut mutluluğunun yerini somut anlamdaki güzellik, haz ve zenginlikler ve bunlara duyulan özlemler alır (Göktürk, 2012, s. 28). Thomas More'un (1975) *Ütopya'sı* böyle bir dönemde ortaya çıkar ve insan mutluluğunun yeryüzünde gerçekleşmesinin olanaklarını sorgulayan bir çabadır. Ütopyadaki adanın dışarıya kapalı olması, sınırlı ve keskin geometrik çizgileri, düzenli kentleri Atlantis söylencesine ben-

zer özellikleri taşır. Hümanist bir anlayışla yazılan eser ideal toplum düzeninde olması gereken ölçülülük, sağduyu ve doğal erdemleri üzerinde yoğunlaşır (Göktürk 2012, s. 32).

Derrida ise adanın imkânsız kapalılığından bahsetmektedir. Derrida adaları, tıpkı sınırlar, eşikler, çözülemeyen diğer yerler gibi, mahkemeler tapınaklar ya da sığınma evleri gibi yerlerde olduğu gibi yorumlar (aktaran Williams, 2012). Aslında Derrida'ya göre dünyada adadan başka bir şey yoktur.<sup>2</sup> Dünya yoktur, adalar vardır. Derrida'nın yaklaşımı Terrell'in "adalar her yerdedir, sadece derin, mavi denizlerde değil" anlatısıyla örtüşmektedir (2004, s. 7). Derrida'da ada tarihi anlatılar, temsil ve temsil edilme açısından ele alınır (aktaran Williams, 2012). *Sineklerin Tanrısı* (Lord of the Flies, William Golding, 2001) Derrida'dan yola çıkarak okunabilecek eserlerden biridir. Çünkü Derrida'ya göre ada metaforları özellikle masumiyetin kaybına işaret etmektedir ve buna eşlik eden soyutlanmanın ve anti sosyalliğin patolojik durumudur. Bu nedenle ada metaforu bazen birey ve toplum arasında kaybolan ve yeniden kurulan bir ilişkinin metaforu da olabilmektedir (Beer, 1989, s. 16).

Bu kuramsal tartışmalara bakıldığında, adanın genel olarak tarih boyunca somut ve soyut anlamda tezat durum ve duyguların mekân olduğunu söylemek mümkündür. Adanın bir yandan arzuları diğer yandan korkuları uyandıran mekân olma özelliği, karşılaşmalar, geliş ve gidişlerin yarattığı düzen ve düzensizlik ikileminin yaşandığı yerler olması, kendini toplumdan soyutlamanın ama bir o kadar da eğlence ve hazların tecrübe edildiği coğrafi noktalar olarak görülmesi ve aynı zamanda hem tanıdık hem de yabancı olabilme potansiyeli taşıdıklarının düşünülmesi, adayı mekân olarak kullanan filmlerde de karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın bundan sonraki kısmında Türkiye sineması özelinde seçilen üç film –*Yaban* (Osman Seden, 1973), *Ada* (Süreyya Duru, 1988), *Bi Küçük Eylül Meselesi* (Kerem Deren, 2014)– edebi eserlerden yola çıkılarak oluşturulmuş yukarıda belirtilen tematik çerçeveler içine yerleştirerek incelenecektir.

2 Suyun çevrelediği her şeyin bir ada olduğu ve hatta dünyanın kendisinin de küçük bir nokta olduğu fikri Derrida'dan önce antik zamandaki düşünürler ve gökbilimciler tarafından da vurgulanmıştır. Gökbilimci William Herschel ve coğrafyacı Alexander von Humboldt yerküreyi güneş sistemi içinde yer alan ada olarak, güneş sistemini de Samanyolu içerisinde bir takımada olarak tanımlanmıştır (aktaran Shell, 2014, s.28). Aslında her kapalı çember bir ada olarak tanımlanabilir. Ancak adanın kendi kapalılığı yukarıda bahsedildiği üzere anlam ve metafor yönünden zenginlik olarak adaya açılım sağlamaktadır.

## Türkiye Sinemasında Bir Film Mekânı Olarak Ada

Türkiye sinemasına genel olarak bakıldığında adayı mekân olarak seçen filmlerin yoğunlukla kullandığı dört adadan bahsetmek mümkündür. Bunların dışında kalan adalarda da çekilmiş filmler olsa da Marmara Adası, Bozcada ve Prens adaları özellikle Burgazada ve Büyükada, ada filmlerinin mekânı olmuştur. Büyükada'da çekilen *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1965) adanın filme kattığı görsel estetik açısından Büyükada'yı film mekânı olarak cazip kılmış ve bu adaya birçok film seti kurulmasının önünü açmıştır. *Ben Bir Sokak Kadınıyım* (Ertem Eğilmez, 1966) filmi ile başlayarak 1990'lara kadar birçok filmin çekildiği Marmara Adası da 'Yeşilçam Adası' olarak nitelendirilmiştir. Bu sinemasal adalarda âşıkların dolaştığı yerler filmlerde geçen adalarıyla tanınır olmuşlardır. *Ben Bir Sokak Kadınıyım* filminde dansöz Funda (Fatma Girik) ile başarılı bir üniversite öğrencisi olan Ferdi'nin (Kartal Tibet) Şile'de başlayan aşkı, Marmara Adası'nda devam eder. Adada gezintiye çıkan çift Aba Burnu sırtlarındaki manzara karşısında mutluluklarının ifadesi olarak; "*Burası cennet gibi bir yer! Buranın adı 'Cennet Tepe' olsun*" demişlerdir. Filmin dönemindeki popülerliğine bağlı olarak Aba Burnu artık 'Cennet Tepe' olarak da bilinmektedir (Yücel, 2005).

Türkiye sinemasında adayı kendine mekân olarak seçmiş filmler incelendiğinde sadece mekânsal değil tematik ortaklıklar da dikkat çekmektedir. Bu farklı anlatılar adanın, hem yukarıda bahsedilen Batı edebiyatı ve diğer kültürel metinlerdeki tasvirlerinden, hem de Türkiye'de adaların coğrafi, siyasal ve kültürel durumlarından izler taşır. Ada Türkiye sinemasında dört temel anlatıya eşlik etmektedir: 1) Ada sıkışmışlığın, kapana kısılmışlığın tıkanmanın mekânı olarak anlatıya katkı sağlamıştır. 2) Ada Türkiye sinemasında sığınmanın, ikinci bir yaşam kurma şansının vaat edildiği mekân olarak kullanılmıştır. 3) Ada konusundaki tematik ağırlıklardan biri de etnik meselelere mekânlık etmesidir. 4) Coğrafi özellikleri nedeniyle yerellikleri ve doğal güzellikleri koruma becerisinden dolayı ada eğlence mekânı olarak seçilmiş ya da ada halkı arasındaki yerel ilişkileri anlatmak üzere film mekânı olarak tasarlanmıştır.<sup>3</sup>

3 Bütün bunların dışında Kıbrıs adası filmleri bambaşka bir tematik zemine oturmaktadır; Kıbrıs filmleri milliyetçilik, Rum Türk meselesi ve eğlence adası gibi temalara dayanmaktadır. Bu filmler halen üzerinde çalışılan başka bir araştırmanın konusu olduğu için bu makalenin dışında bırakılmıştır.

Türkiye sinemasında Batı edebiyatı ve sinemasında<sup>4</sup> gördüğümüz ıssız ada metaforunu ele alan filmler, adaların karaya yakınlığı ve ulaşılabilme kolaylığından dolayı karşımıza çıkmamaktadır. Fakat *robinsonade* anlatıları olarak nitelendirilen bu ada anlatılarının, sadece bazı motiflerine rastlayabileceğimiz filmler bulunmaktadır. Bu filmler sıkışmışlığın, kapana kısılmışlığın, tıkanmanın filmleri olarak Türkiye sinemasında görünür olmuştur. *Robinsonade* anlatılarına en yakın Türk filmlerinden birisi olan *Fırtına* (Nejat Saydam, 1977) uçak kazasından rastlantı sonucu kurtulan bir genç kızla deniz kazasından rastlantı sonucu kurtulan gencin bir adadaki aşk öyküsünü anlatmaktadır. Benzer şekilde *Adalı Kız* (Oksal Pekmezoğlu, 1977) filminde arkadaşlarıyla birlikte tekne gezintisi yaparken teknesi bozulan zengin ve şımarık Eda'nın (Müjde Ar) yakınlarından geçen, kimseyle konuşmayan, Yabani (Murta Soydan) olarak adlandırılan gencin hikâyesi de *robinsonade* anlatılarında izler taşır. Bu filmin kendinden önce çekilmiş *Yaban* (Osman Seden, 1973) filmiyle benzerlik taşıdığı dikkat çekmektedir. Aşağıda detaylı olarak tartışacağımız *Yaban* filminde ada, oraya kaçırılarak getirilen Alev (Gülşen Bubikoğlu) için *robinsonade* motiflerle tasvir edilir. Benzer bir konu *Deniz Yıldızı* (Kartal Tibet, 1988) filminde de görülür. Bu filmde de balıkçılıkla geçimini sağlayan Yakup'un (Kenan Kalav) arkadaşlarıyla adaya tatile gelen Gülben'i (Gülben Ergen) alaycı tavırları yüzünden kaçırması anlatılır. Ada bu sefer de zorla orada tutulan Gülben *robinsonade* anlatı motifleri taşır. Kadın olmayan, ıssız bir adada işçi olarak çalışan köylülerin başından geçenlerin anlatıldığı *Güneşe Köprü* (Erdoğan Tokatlı, 1986) filmi de adanın sıkışmışlık ve tıkanmışlığı anlatmak için kullanıldığı filmlerden biridir. Büyük bir kısmı deprem ihtimali nedeniyle terk edilmiş bir adada, büyük bir evde tek yakını olan köpeğiyle birlikte kalan Mesut (Kevork Malikyan) ve onun oğlu Adem (Philip Arditti) ve yardımcısı Esmâ'nın (Binnur Kaya) hikayesinin anlatıldığı *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (Reha Erdem, 2014), ailesi öldüğünden beri halalarıyla Büyükada'da yaşayan Yekta'nın (Yeşim Tozan) sıkışmışlığını anlatan *A Ay* (Reha Erdem, 1988) bu kategoride sayılabilir. Gitmek ve kalmak arasında bocalayan, Bozcaada'da kapana kısılmış bir kadının hikâyesinin anlatıldığı *Kış Bahçesi* (Uygar Asan, 2005) ve "*burada mutluluk 30 kilometre kare ne olacak ki burası ada, sularla çevrili büyüme olasılığı*

4 Dünya sinemasına baktığımızda ada coğrafyasında geçen filmlerde adada mahsur kalma, deniz kazasından kurtulduktan sonra orada yaşam mücadelesi verme, vahşiler, canavarlar, yaratıklar ve kötüler ile mücadele, adaya zorla getirilme, aşk ve romantizm gibi temaların ağırlıklı olarak işlendiği görülmektedir.

yok, kurtulma şansı yok" diyen Osman'ın (İsmail Hacıoğlu) babası ile olan ilişkisini konu alan *Karşılaşma* (Ömer Kavur, 1988) filmi yine bu tematik önermenin içinde örnek olarak gösterilebilir.

Adanın Türkiye sinemasına sunduğu bir diğer anlatı olanağı ise anakara karşıtlığı nedeniyle bir sığınma ve ikinci yaşam imkânı sunmasında yatmaktadır. Ütopik ada anlatılarına yaklaşan ve ütopik ada motifleriyle örülmüş bu filmlerde ada anakaranın ya sunmadığı ya da fazlaca sunduğu olanak, imkan, arzu, tahayyül ve korkulardan arınmış yeniden doğuş ve yaşam tasarımı içeren bir mekân olarak anlatıya katılmaktadır. *Deniz Bekliyordu* (Sunar Kural Aytuna, 1970) ve bu filmle benzerlikler gösteren *Ponente Feneri* (Şahin Gök, 1988) adaya sığınma ve ütopik ada fantezilerine uyum sağlayan filmler olarak gösterilebilir. Her iki film de çeşitli sebeplerle anakaradan ayrılmak durumunda kalan kişilerin adaya ve adadaki bir kadına sığınarak yeni bir yaşam, ikinci bir yaşam kurma ihtimali üzerine ilerlemektedir. *Gemileri Yakmak* (Avni Kütükoğlu, 1988) filminde ise kafası karışık, ne istediğini bilmeyen bir genç olan Suat (Bülent Bilgiç), adada kalıp bir düzen kurmaya çalışır. Onun da kaçtığı, anakarada bıraktığı babasıyla yaşadığı sorunlardır. *Sonsuz Kaçış* (Avni Kütükoğlu, 1990) filminde ise ada polisle başı dertte olan bir mermer işçisine mekân olacak ve yeni bir yaşam şansı sunacaktır. Benzer bir şekilde adaya sığınan bir diğer kahraman ise köpekli kadın olarak anılan Şükran (Perihan Savaş) karakterinin olduğu *Köpekler Adası* (Halit Refiğ, 1996) filmidir.

Ada filmlerinde merkeze oturan ve Türkiye sinemasına özgü olan bir tema ise etnik mesele üzerine kuruludur. Osmanlı imparatorluğu'nda Ege ve Akdeniz'de bulunan adalar gayri Müslimlerin yaşadığı yerlerdir. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla birlikte ve Lozan Anlaşması sonucunda Türkiye daha önce imparatorluk sınırları içinde kalan bazı adaları Yunanistan'a vermiştir. Türkiye karasularına yakın adalarda yaşayan nüfus yine büyük çoğunlukla Rum nüfusu olarak kalmışsa da bu yıllar içerisinde değişime uğramış ve adalardaki Rum etnik unsur neredeyse yok olmaya yüz tutmuştur (Kahraman 2006, Güney Marmara Kalkınma Ajansı, 2012). Adalarda yaşanmış tarihsel olaylara bakmayı amaçlayan filmlerin özellikle son dönemde sayıları artmıştır. 1964 yılının Büyükaadasında geçen zengin bir Rum ailesinin kızı olan Eleni (Saadet Işıl Aksoy) ile adada yaşayan bir faytoncunun oğlu olan Sedat (Tolgahan Sayışman) arasındaki imkansız aşkı konu eden *Sürgün* (Erol Özlevi, 2013), Burgazada'da geçen Berber Dimitri,(Köksal Engür) emekli memur Ali Rıza Efendi'nin (Orhan Alkaya) etrafında gelişen olaylar anlatıldığı *İkimize Bir Dünya* (Yılmaz Atadeniz, 2016) Gökçeada'da çekilen Girit göçmeni bir dede

ve torunun ilişkisinin anlatıldığı *Dedemin İnsanları* (Çağan Irmak, 2011), Gökçeada'da ses kaydı yapan Murat (Yusuf Nejat Buluz) ile adalı 80 yaşlarındaki Madam Styliani (Rüçhan Çalışkur) arasındaki dostluk üzerinden etnik meseleye bakan *Rüzgarlar* (Selim Evcı, 2013), bir Rum kıızı ile bir Türk genci arasındaki aşkı konu eden *Aşk Adası* (Remzi Jöntürk, 1983) bu tematik başlık altında tartışılabilir filmlerdir.

Adalar aynı zamanda orada yaşayan halkın adanın sunduğu imkân ve sınırlılıklar dâhilinde kurdukları dışı kapalı ve görece korunmuş ilişkiler bağlamında filmlere mekân olmuşlardır. *Güle Güle* (Zeki Ökten, 2000), *Hedefim Sensin* (Kıvanç Boruönü, 2018), *Kanlı Deniz* (Orhan Elmas, 1974), *Mezarım Mermerden Olsun* (Çetin Karamanbey, 1970), *Yeryüzünde Bir Melek* (Orhan Aksoy, 1974), *Adada Son Gece* (Cemal Gözütok, 1992) hâlihazırda adalarda yaşayan insanların mekânın dayattıkları ve getirileleriyle kurdukları ilişkiler genelinde okunabilir. Bu filmlerde adadan kaçan yoktur. Adaya gelen de tekrar döneceğini bilerek ötekiliği tecrübe etmek için gelir. Ada *robinsonade* ya da ütöpik değildir. Ama coğrafyanın kader olduğu deyişini doğrulayacak şekilde, ada, ilişkilerin yapısını belirleyen bir unsurdur. Bu tematik yapı aynı zamanda fantezi ve egzotik ada anlatılarına da kaynaklık etmektedir. Adada yaşayanların el değmemiş ve anakaradan farklı ötekiliği anakaralılar bu egzotik dünyaya çağırmaktadır. *Bi Küçük Eylül Meselesi* (Kerem Deren, 2014) bu türe benzer bir anlatı yapısı göstermektedir.

Ada bu genel tematik kategoriler dışında da kullanılmıştır. Örneğin, kaçışın zor olması nedeni ile *Zombilerin Düğünü* (Murat Emir Eren ve Talip Ertürk, 2010), *Rina* (Şenol Sönmez, 2010) gibi korku filmlerine, sunduğu doğal güzellikler bakımından *Çılgın Dershane: Ada* (Kamil Çetin, 2015) ya da *Deniz ve Güneş* (Barış Denge, 2018) gibi filmlere mekan olmaktadır.

Çalışmanın bundan sonraki kısmında robinsonade anlatısına örnek olarak *Yaban* (Osman Seden, 1973), ütöpik ada motiflerini incelemek için *Ada* (Süreyya Duru, 1988), eğlence ve fantezi mekânı olarak adayı tartışmak için *Bi Küçük Eylül Meselesi* (Kerem Deren, 2014) filmleri detaylı olarak tartışılacaktır.<sup>5</sup>

5 Yazarların Türkiye'deki adalar ve etnik meseleyi ele alan filmleri inceleyen yazım aşamasında olan bir çalışması bulunduğu ve bu konu farklı bir teorik altyapıya dayandığı için bu tema buradaki tartışmanın dışında bırakılmıştır.



## Karşıtlıkların ve Karşılaşmaların Mekânı Olarak Türkiye Sinemasında Ada

Adalar inziva ve sürgünün, tehdit ve işgalin, eğlence ve korkunun huzursuz ilişkisinden doğan anlamlarıyla Türkiye sinemasında da anlatının mekânsal unsurlarının anlatıya ne gibi imkânlar sunduğunu ve hatta mekânsal tasarımın anlatı içinde nasıl politik bir söyleme dönüştüğünü görünür kılmıştır. Seçilen filmlerde ada hemen hemen her zaman anakaraya karşı konumlandırılan bir coğrafi bölgedir. Göktürk'e göre "bir ada ortamı, kendisini belirleyen, dışarıya kapalılık, kendisiyle sınırlanmışlık, duran zaman biçimi gibi özellikleriyle 'dışarının', dış dünyanın karşıtıdır" (2012, s. 171). Ada sosyolojik, politik ve kültürel gücünü bu anakara karşıtlığındaki metaforlardan alır. Tanımının doğası gereği de ada karşıtlıkların mekânı olarak anlatılarda yer almaktadır. Başka bir deyişle, ada anlatıya kendini keskin karşıtlıklar üzerinden kurma olanağı sunar. Filmlerde de ada anlatı içindeki yerini anakarada olan/olmayan üzerinden inşa eder. Kısacası ada seçilen filmlerde ne olduğu ile değil anakarada neyin olmadığı neyin eksik ya da fazla olduğu ile kendi tanımını oluşturur.

Türkiye sinemasında ada her tür karşıtlığın aşırılık gösterisine mekân oluşturmaktadır. *Yaban* zengin ve şımarık bir kız olan Alev (Gülşen Bubikoğlu) ile babasıyla arasına giren kadın yüzünden evinden ve şehir hayatından uzaklaşarak bir adada tek başına süngercilik yaparak geçinen Ali'nin (Kadir İnanır) aşkını konu alır. Alev arkadaşlarıyla *Yaban* olarak adlandırdığı Ali'yi baştan çıkaracağına dair bir iddiaya girer. *Yaban*'ı ikna ettikten sonra da onunla dalga geçer. Bunu hazmedemeyen Ali Alev'i kaçırıp adasına getirir. Adada nefret ve korkuyla başlayan ilişkileri aşkla biter. Bir *robinsonade* anlatısı olarak okuyabileceğimiz *Yaban* filminde kadın ve erkek karakterlerle beden bulan karşıtlıklar karakterler tarafından sözle, görsel olarak ve kurgu yoluyla film içinde sık sık tekrarlanır. Bu karşıtlıklar Tablo 1'deki gibi sınıflandırılabilir.

Anakaradan gelen Alev, Ali'yi filmin adından da anlaşılacağı üzere yabancı olmakla, kaba olmakla, medeniyetten nasibini almamış olmakla suçlarken, kendini anlatı evreninde medeni olan olarak konumlandırmış olur. Bu da filmdeki iki cinsiyet arasındaki tüm karşıtlıkları medeni ve medeni olmayanın alt başlıkları halinde bir anlam dizisi olarak sunar. Dolayısıyla ada ile anakara karşıtlığı bu filmde medeniyet ekseninde şekillenmektedir. Bu nedenle *Yaban* filmindeki ada modernleşmeden ve kapitalleşmeden doğan kolektif kaygı, arzu ve çıkmazların çatışmasına mekân olan bir anlatı ögesi olarak okunabilmektedir. Modernite ve mo-

Tablo 1

ADA	ANAKARA
<b>Modern olmayan</b>	<b>Modern</b>
Erkek	Kadın
Yaban	Medeni
Doğa	Kültür
Susan	Konuşan
Hayvan	İnsan
Çay	İçki
Sessizlik	Gürültü
Islık	Müzik
Yalnızlık	Kalabalık
Rahatsızlık	Konfor
Doğru	Yalan

dernlikten doğan kaygılar ada ve anakara ikileminde yukarıdaki tabloda sıralanmıştır. Film modern olanı konuşan, hatta boş konuşarak gürültü yaratan (Alev'in sürekli konuşmasına karşı Ali sessizlik içindedir), oyunbaz ve yalancı olan ve bunu eğlence haline getiren (Alev kendisine âşık olan arkadaşının arabasını uçurumdan atmasını ister, sonra da "sana oyun yaptım" der), anakaradan gelen ve adaya yabaniilik gözüyle bakan kalabalıklar (kamp esnasında Alev ve arkadaşları üst üste yığın halinde oturur, eğlenir ve dans ederler) olarak tarif eder. Öte yandan modern ve medeni olmayana yani yabani olanı modernliğin yarattığı çelişkilerden, ikiyüzlülüklerden, güvensizliklerden kaçan, içki yerine çayı tercih eden Yaban çay demlerken gösterilirken, (ardışık kurguyla Alev ve arkadaşları içki içerken, yeniden üretim araçlarıyla kaydedilmiş müzikten insan bedeninden çıkan ahenkli seslerle, ıslıklarla müzik yapan (ardışık kurguyla dönemin rock müziği ile çalgınca dans eden Alev ve arkadaşlarından kuş sesleri içinde ıslık çalan Ali'ye geçilir), çalgın gürültücü kalabalıklardansa yalnızlığı seçmiş ve inziva mekânı olarak adayı kaçmış Yaban karakteriyle görselleştirilir. Film aslında adanın sunduğu imkânlarla anakara özelinde modernliğe yöneltlen bir eleştiri formundadır. Bu anlamıyla *Yaban* filmi dönemin Türkiye modernleşmesinin yarattığı toplumsal ruh halinin ve kolektif hissiyatın nasıl yaşandığını, ada metaforu ile temsil stratejisinin içine dahil etmiştir.

Modern olanın taktığı ad ile anarsak Yaban, zengin bir babanın tek ve kıymetli oğludur. İyi eğitim almış ve modernliğin kendisine sunduğu imkânlardan yararlanmış bir gençtir. Bu durumu Yaban'ın geçmişine dair filmde kullanılan geriye dönüş sahneleri ile anlamak mümkündür. Babasıyla mutlu günlerinin hatırlandığı bu sahnelerde, Yaban piyano çalarken, kitap okurken, masada ders çalışırken, babası Yaban'a kravat takarken, babasıyla karşılıklı içki içerken görülür. Yeşilçam'ın temsil stratejisi içinde kravat takmanın, piyona çalmanın, babayla rakı dışında bir içki içmenin, kitap okumanın modernlikle ilişkilendirildiği kabulünden yola çıkarak Yaban'ın kaçtığı hayatın modern/medeni bir hayat olduğu iddia edilebilir. Bu mutlu günler, modernlik kaygılarının temsili olarak Yeşilçam sinemasında bolca kullanılan sarışın, sigara ve içki içen *femme fatale* kadın karakterin baba ve oğul arasına girmesiyle son bulacak ve Yaban'ı adaya, anakarada gördüğü modernliğin ikiyüzlü ve riyakâr tarafından kaçarak inzivaya taşıyan yolculuğu başlatacaktır. Aslında ada Yaban için bir kaçış ve inziva hatta tecrit mekânıdır. Ada yaban için anakara karşısında ikinci bir yaşam şansıdır. Deleuze'e göre ada; "sevinçle ya da kaygıyla adalar düşlemek, ayrıldığımızı, zaten ayrı olduğumuzu, kıtalardan uzakta, yalnız ve kayıp olduğumuzu düşlemektir- veya sıfırdan başladığımızı, yeniden yarattığımızı, yeniden başladığımızı düşlemektir." (2009, s. 18). Yani Deleuze için ada yeniden başlamakla eş anlamlı düşünülebilir. *Yaban* filminde ada Yaban karakteri için işte bu yeniden başlamanın mekânıdır.

Yaban'ın adada kurduğu yeniden tasarlanmış, inziva ve kaçış üzerine kurulmuş bu ikincil yaşam anakaradan gelen, modernliğin yozlaşmış taraflarının temsili olarak hareket eden bir kadın tarafından tekrar bozulacaktır. Şımarık, hırslı, çok konuşan bu kadın, Yabanı kandırarak kendine aşık eder ve sonra da onunla dalga geçer. Daha önceki tecrübelerine rağmen Yaban bu oyuna kanar. Bu ilişkinin başlarında adada bulunan yaban ile karadan gelen arasındaki ilişki seyirciye sömürgeci ve yerel halk arasındaki ilişkiyi hatırlatır. Yabanın bu oyuna kanmadaki saflığı ve anakaradan gelenin böyle bir oyun oynama cüreti, yerel olana müdahale edebilme hakkını kendinde görmesi bu okumayı mümkün kılmaktadır. Bu okumayı destekleyecek sahnelerden biri de Yaban'ın anakaradan gelenlere balık sunma sahnesidir. Bu sahnede adeta seyircinin mekân ve zaman algısını bozan bir mizansen tasarlanmıştır. Yaban sanki ilkel çağlarda tanrıçalara sunulan adaklar gibi bir dizinin üstüne çöker ve elindeki balık sepetini kafasının üst hizasına kadar kaldırarak başını eğer ve balıkları o sırada ayakta olan ve bedensel olarak Yaban üzerinde hâkimiyet kuracak şekilde kadraja yerleştirilmiş anakaradan gelene sunar. Hatta ayakları-

nın ucuna bırakarak kaçar. Sanki ilk defa gördüğü bir türle barışık olmak isteyen ama aynı zamanda korkan, kaçan "ilkel" bir canlı gibi. Modern anakaradan yabancı olarak tasvir edilen adaya gelen Alev de *robinsonade* yazınında sıkça görüldüğü gibi, medenileştirici bir görev üstlenir. Medeni ve üstün gördüğü kendi değer ve kültürel kodlarını adaya bilinçsizce de olsa aşılılamaya çalışır. Mesela çiçekler toplar ve saksılara koyar. Zaten doğanın içinde olan ve her tarafı çiçek ve yeşilliklerle kaplı olan Yaban buna sinirlenir ve vazoları kırar. Sinirlenmesi anakaradan gelen medenin doğayı evcilleştirerek dekorasyon malzemesi yapmaya çalışmasından kaynaklanır. Başka bir örnekte Yaban Alev'e giymesi için bir şeyler verdiğinde Alev durumu aşağılar ve 'mağara kadınına döndüm, herhalde buradan kıyafet balosuna gideceğim' der. Aynı vazolara sıkıştırılan çiçekler örneğinde olduğu gibi bu örnekte de doğal yaşam için gerekli ve yeterli olan malzeme medeni ve modern yaşamda ancak eğlence nesnesi olabilir. Modern yaşam yeterli olandan daha fazlasıdır hep. Bu gerçekten de görüldüğü kadar masum bir eylem değil aksine kültür ve doğa arasındaki politik karşıtlığa işaret eder. Bu gibi sahnelerle sadece ada-anakara karşıtlığı özelinde modern ve modern olmayan tanımlanmaz aynı zamanda aralarında bir iktidar ilişkisi de tasarlanmış olur. Fakat bu iktidar ilişkisi filmin sonunda değişecek ve anakaradan gelen Alev adanın derinliğini ve sunduğu imkânları anlayacaktır.

*Ada* filminde ada kaçışın mekânı, bir nevi ütopyik ada olarak anlamda yer alır. Film, Eser (Türkan Şoray) karakterinin uzun yıllardır ayrı yaşadığı, ressam olan ve şehir hayatından bunalarak adada yaşamaya başlamış kocası (Rutkay Aziz) ile hesaplaşması üzerine kuruludur. Eser, başından beri yaşadığı yerden ayrılmak istememiş ve kızı ile birlikte şehirde kalmıştır. Çalışıp, tek başına kızını büyüten Eser, kızının geleceği için alınacak bir kararı verirken eşi ile konuşmak ister, bunun için adaya gitmeye karar verir. Bu vesile ile yıllar sonra yeniden bir araya gelen çift arasında büyük bir hesaplaşma başlar, bu hesaplaşma ada ve anakara ikileminin karşıtlıkları üzerinden ilerler. Bu kez adaya giden, *Yaban*'daki gibi medeniyetle ilişkisini tamamen kesmemiş, sadece araya mesafe koymuş ve medeniyet ile ilişkisinde ipleri ve kontrolü karşı mekân olan adada kendi ellerine almıştır. *Yaban* filminde olduğu gibi kadın ve erkek olarak cisimleştirilen ada ve anakara karşıtlıkları Tablo 2'deki gibi sıralanabilir.

*Ada* filminde, filmin çekildiği 1980'ler dönemi gereği, *Yaban* filmindeki gibi modernliğin ve kapitalistleşmenin sancuları ve toplumsal ruh hali üzerinde yarattığı gerilimler tartışılmaz. Artık bu kabullenilmiş bir

Tablo 2

ADA	ANAKARA
Yüksek sanat	Lümpenlik
Erkek	Kadın
Baba	Anne
Sanat	Sanat piyasası
Herkesin birbirini tanıdığı, samimi	Yozlaşmış kalabalıklar içinde yalnızlık
Kişinin kendine dönmesi	Kişinin başkaları ile yarışması
Müstakil ev	Apartman
Paylaşmak	Çıkarıcılık
Atlar	Arabalar

süreçtir. Ada, *Yaban* filmindeki gibi modern olarak temsil edilenin değişim dönüşüm mekânından çok, hâlihazırda kabullenilmiş bir süreçten bireye kendi adına kaçış imkânlarını sunan mekândır. Anakaraya adanın yönelttiği en büyük eleştiri, her şeyin, sanatın bile, piyasa ilişkileri doğrultusunda yürütüldüğü, yoz, çıkarıcı ve lümpen kalabalıklara mekan olmasıdır. Ada ise *Yaban* filmindeki gibi yabancığın ve doğada yaşamın mekânı değil tam tersine ilişkilerin yeni formlar kazandığı ütopya mekânı olarak tasarlanmıştır.

Byron'a göre, "adalar inatla özerk zihnin temsilidirler" (aktaran Brinklow, 2010, s. 130). Bu nedenle adalar ütopyalara ve uçsuz bucaksız tahayyüllere açık mekânlar olarak kültürel kodlar taşırlar. Çünkü coğrafi sınırlılıkları dolayısıyla adaların kentsel bir yığına dönüşmeyeceği varsayımı bulunmaktadır (Çankaya, 2016, s. 14). Adaların küresel sermayenin ve ileri teknolojinin saldırılarından (Hay, 2006) korunarak kendini var eden koşulları üretme ve tekrar üretme potansiyeline sahip oldukları tahayyül edilir. Buradan hareketle, adalar mutsuz muhalifleri kendilerine çekmiş, onlara yeniden mekânsal varoluş olanakları tanımıştır. Ada filminde gördüğümüz ada anakaranın mutsuz muhalifi olan karaktere yeniden yaşamı örgütleme olanağı sunar. Adaya anakaradan gelen kadının ise *Yaban*'daki gibi ehlileştirilmesi söz konusu değildir. Anlatının bu biçimde tasarlanmasında dönemin devlet destekli ve kontrollü feminizmden örgütsel ikinci dalga feminizme geçiş dönemi olması rol oynamıştır denilebilir.

*Robinsonade* formunda ada anlatısı olan 1970'lerin modernlik krizlerinin temsil edildiği *Yaban* ve ütopya bazlı ada anlatısı olan 1980'lerin mutsuz muhalifleri için yeniden yaşam sunan *Ada* filmlerinden sonra 2000'li yılların Türkiye sinemasında, *Bi Küçük Eylül Meselesi* filminde ada, eğlencenin ve ötekiliği, ötekiye dönüşmeden tecrübe etmenin mekânı olarak karşımız çıkar. Ada bu filmde *Yaban*'daki gibi dalga geçilip aşağılanacak yaban değildir. Aksine içine girilecek, adalı olmak tecrübe edilecek, adanın içerdiği ilişkilere müdahil olunacak ve sonra hiçbir şey olmamış gibi anakaraya geri dönecektir. Eylül (Farah Zeynep Abdullah) arkadaşlarıyla Bozcaada'ya iki günlük bir çekim için gelir. Adada ilgisini kendi halinde naif bir çizer olan Tekin (Engin Akyürek) çeker. Arkadaşları adadan ayrılırken, Eylül adada kalıp bu adayı ve adalıyı tecrübe etmek ister. Sonrasında bu durum onu kendisiyle yüzleşmeye götürecektir. Bundan korkan Eylül adayı terk ederek anakaraya geri döner. Fakat orada geçirdiği bir trafik kazası onun adada yaşadığı bir ayı unutmaya sonuçlanır. Adaya bunu hatırlamak için dönen Eylül arkasında bıraktığı Tekin'in öldüğünü hatırlar. Bu filmde özellikle adaya gelen için kimlikler arasında bir akış, kimliklerin sabitlenememe hali vardır. Yabancıyı tecrübe etme olanağını veren tam da kimliğe post-modern yaklaşımdır. Filmde bu durumu yaratan diğer unsur ise hatırlama ve unutmaya pratiği olarak adanın konumlanışında yatmaktadır. Anakara adayı unutmamanın, ada da kendini hatırlamanın mekânıdır. Adaya gelen Eylül kendi kimliğinden sıyrılarak, adalı öteki olmayı tecrübe ederken aniden kendini hatırlayacak ve anakaraya dönecek, fakat anakarada geçirdiği kaza ile adada geçen bir ayını tamamen unutacak ve hatırlamak için adaya geri dönecektir. Bütün bu hatırlama-unutmaya ikiliği içinde kimlikler arası geçişler yaşayacaktır. Bu anlamıyla ada artık ne *Yaban*'daki gibi modernliği eleştirir ne de *Ada* filmindeki gibi modernlikten bireysel ütopya çıkarır. Bu filmde ada artık post-modern anlatıya, hayal ve gerçeğin iç içe geçtiği bir kaygı alanına mekânlık yapar. Bu minvalde *Bi Küçük Eylül Meselesi* içinde kodlanan karışıklıklar Tablo 3'teki gibi sıralanabilir.

*Bi Küçük Eylül Meselesi*'nde ada ile temsil edilen erkek ne *Yaban*'daki gibi saldırgan bir inzivacı ne de *Ada* filmdeki ütopya arayan mutsuz muhaliftir. Bu filmde erkek zaten adalıdır. Adadan başka yaşam bilmez çünkü hiç adadan çıkmamıştır, o yüzme bilmeyen bir adalıdır. Anakaranın kadın formunda adayı ve adalıyı keşfetme arzusu tamamen eğlence arayışındandır. Ada kaçılan bir yer değil eğlenilen bir yerdir. Anakaraya dönüşü içinde taşıdığı için anlamlıdır.

Tablo 3

ADA	ANAKARA
Erkek	Kadın
Safılık	gözü açıklık
Naif, duygusal	Eğlenceli, bencil
Hatırlama	Unutma
Korku	Kendine güven /cesaret
Az konuşan	Çok konuşan
Akışkan	Sabit

Bu üç filmde de adada olan erkek, anakaradan adaya gelen ve gelen taraf olduğu için gelme eylemine bağlı olarak geldiği yere bazen eklenerek bazen o yeri değişime zorlayarak müdahale eden taraf ise kadın olarak temsil edilmiştir. Erkek adaya, anakara genelde kadın formunda gelir. Bu anakaradan gelen kadının karşıtı olarak konumlandırılan ada ve erkek arasındaki huzursuz ilişki diğer karşıtlıklar ile birlikte okunduğuna bir anlam dizgesi oluşturur. Bu nedenle ada filmleri genelinde ama bu üç film özelinde ada-anakara karşıtlığı dışındaki diğer karşıtlıklara bakmak yerinde olacaktır.

### Arzu ve Korku

Ada hem korkunun hem arzu ve hazzın iç içe geçtiği, ikisinin ayrımında duran ve birbirlerinin varlığından güç alan bir karşıtlık mekânıdır. Bu nedenle, sunduğu olanaklarla, hem korkunun hem arzunun tanımlarını tekrar yapan bir coğrafyadır. *Yaban* filminde, anakarayı temsil eden kadın karakterin *robinsonade* yazınının özelliklerine bağlı olarak ıssız bir adaya bir şekilde –bu filmde yaban tarafından kaçırılarak- sürüklenmiş medeni insanın hem bu vahşi doğa hem de adayı temsil eden *Yaban* karakteri karşısındaki korkularını arzuya dönüştürme süreci anlatının temel omurgasını oluşturur. Her ne kadar adaya çok yakın ve coğrafi olarak benzer bir yerde ada koşullarını anlayacak kadar uzun süre kamp yapmış olsalar da, çürümüş modernliğin temsili olarak anlatıda yer alan kadın adada vahşi doğadan çok korkacak, adanın *Yaban* için kendine yeterli, güvenilir, derli toplu yapısı ona dışa kapalı, türlü tehlikelerle dolu, yırtıcı hayvanların ve vahşi doğanın egemenliği altında görünecektir. Film adanın kadın karakter açısından görünmez tehlikelerle dolu olması durumunu hızlı zoom in/out'larla, hızlı çevrinme ve huzursuz kamera hareketleriyle

destekleyecektir. Bu ada ile çevresinde kamp yapmış olma durumu fiziksel olarak bir farklılık gerektirmese de, adanın temsili bir mekân olarak anlatıya sunduğu imkân bu farklılığın altını çizmektedir. Fakat bu vahşi doğada korkulan gerçekleşecek ve Alev bir yılan tarafından sokulacaktır. Zehri çıkarmak için yılanın soktuğu yeri emen Yaban, adeta Alevi büyük bir hazza sürükleyecek ve aralarındaki buzlar kırılacaktır. Yani korkulan doğa aynı zamanda arzuya vesile olacak, arzu ve korku birbirleriyle yeniden anlam bulacaktır. Vahşi doğa korkusu hazza dönüşecektir.

Ada filminde anakaradan gelen kadın için ada hem kocasına duyduğu aşk ve arzu nedeniyle korktuğu ve ısrarla kaçmak istediği –çünkü kocasıyla bağlarını koparmak istemektedir- ama aynı zamanda kocasına duyduğu arzu ve özlem nedeniyle sürekli özlediği ve orada olmak istediği bir mekândır. Onun kocasına duyduğu arzu adada olma korkusunu temelini oluşturmaktadır. Bu filmde de korkulan şey gerçekleşecek ve ada uzun süre sonra ilk defa çift arasında gerçekleşecek fiziksel yakınlaşmanın ve hazzın mekânı olacaktır. Kadın adadan ayrılırken bindiği vapurdan adaya uzun uzun bakacak ve adaya dönmek ister gibi öne atılacak fakat araya giren deniz adanın coğrafi zorunluluğu olarak onu engelleyecektir. Deniz adayı anakaradan koruyan bariyer gibi işlev görecektir.

*Bi Küçük Eylül Meselesi* filminde ada kişinin kendisiyle, kendi doğasıyla karşılaşma mekânı olarak korku ve arzuyu aynı anda taşır. Anakaradan gelen kadının adalı naif gence "burayı senin gözünle görmek istiyorum, senin gördüğün şeyi görmek istiyorum" diyerek ötekiliği tecrübe etme arzusu, kendindeki değişimleri fark ettikten sonra korkuya dönüşür. Adalı olmak onun korkuya dönüşen arzusudur. Çünkü o mekânı sadece tecrübe etmez, bir süre sonra mekânın aracılığı ile düşünmeye başlar. Bu da onda dinamik dönüşümlere yol açar. Farklı bir hayatın fragmanını o adada yaşayan anakaralı için ada mekânı ötekiliğe açılan geçit işlevi görür. Her ne kadar başlarda bu tecrübe ve eylem alanı olan adadan keyif olsa da anakaralı, yeni kendisiyle aynada karşılaşacak ve kendine haz veren ötekiliğinden korkarak adayı ve adalı aşkını bırakacaktır. Ada her üç filmde de arzu ve korku arasındaki sınırı bulanıklaştırarak birbirlerine karışmalarını sağlar.

## **Tanıdık ve Yabancı**

Adanın karşılaşma imkânı sunduğu diğer bir karşıtlık ise tanımak ve yabancı olmaktır. Ada hem tanıdık hem de yabancı olanın arasında duran eşik bir mekândır. Keşfedilmesinin fiziki olarak anakaraya oranla daha



kolay olması -kıyıdan yürümeye başladığınızda bir müddet sonra başladığınız yere geri dönersiniz- ve anakaraya yaptığı referanslarla tanıdık olan unsurlardan oluşması –toprak, su, ağaç, vb.- nedeniyle tanıdık olan ada mekânı, asla tam bilinemeyecek olmasından dolayı adalı olmayan herkes için yabancılık mekânıdır da aynı zamanda. Ada bu nedenle muğlaklığın mekânıdır: hem yepyeni bir yer, hem de alışılmış olanın tanımlarıyla anlaşılabilir tanıdık bir yer.

Bu tanıdıklık ve yabancılık durumu, seçilen filmlerde hem coğrafi hem de duygusal olarak anlatıya eklenir. *Yaban* filminde bildiği bir mekânda hareket ediyormuş gibi kaçmaya çalışan, *Yaban*'ın uyarılarına kulak asmayan anakaralı uçurumdan düşmekten son anda kurtulacaktır. *Yaban*'a sakatlandığında yardım etmek isteyecek fakat adadan çıkmayı yanında *Yaban* olmadan beceremeyecektir. Ada her ne kadar dışarıdan gelenin bildiği bir yer gibi görünse de, adalılar anakaradan gelene gizledikleri güzelliklerini gösterecek ve bu yolla anakara ve ada arasındaki iktidar ilişkisi adalı lehine bozulacaktır. Örneğin *Bi Küçük Eylül Meselesi*'nde yaşama ve yaşamaya dair bilgi ve beceresiyle adalıya karşı üstünlük kuran anakaralı adanın hiç bilinmeyen koylarını ve tepelerini adalı sayesinde görecektir ve ada hakkında her şeyi bildiğini düşünüp hiçbir şeyi bilmediğini itiraf edecektir. Böylece aslında hep üstün baktığı adalıya hayran kalacaktır.

Ada, bu filmlerde aynı zamanda bilinen tatları, duyguları bilinmeyen form ve biçimlerde anakaradan gelenlere sunar. Hemen hemen her filmde adada değişik tatlar tatmanın, değişik hava şartlarına maruz kalmanın, değişik insanlar tanımanın anakaralılar üzerinde yarattığı değişimden bahsedilir. Asla reçel yemediğini söyleyen anakaralı Eylül, *Bi Küçük Eylül Meselesi*'nde adaya özgü çeşit çeşit reçelleri yiyecek ve adada damak tadının değiştiğinden bahsedecektir. *Yaban* filminde ana karalı "asla yemem" dediği hayvan etlerini büyük bir iştahla yiyecek ve hatta bir süre sonra kendisi de bu tip yemekler yapmaya başlayacaktır. Aslında bu sahnelerin altında egzotik ada literatürünün etkilerini saptamak mümkündür. Ada hem tanıdık hem yabancı olan yanı sıra birçok egzotik fanteziye uyarlanan bir mekân olarak karşımıza dünya edebiyatında farklı örnekleriyle çıkmaktadır. Egzotik olmanın altı değişik tatlar, değişik insanlar, değişik hava koşulları, koku ve cinsellikle cisimlendirilir. Bu filmlerde de tanıdık ve yabancı olmayı birlikte taşıyan egzotiklik vurgusu değişik tatlarla filmlerin anlam dizgesine katılmıştır.

## İnziva ve Eğlence

Ada hem inziva hem eğlence mekânı olarak da aradadır. Dışa kapalılık, kendiyle sınırlandırılmışlık, durağan zaman biçimiyle anakaranın ürettiği söylemsel pratiklerin uzağında hatta çoğu zaman karşısında bir mekân pratiği olarak düşünülür. Bu nedenle de inziva mekânı olarak düşünülebilir. Adanın izole olarak kabul edilen coğrafi durumu insana ana rahmini hatırlatır. İnsanın yaşam döngüsüne başladığı anne karnı ve embriyo güvenli, sınırları belli bir suyun içindeki adaya benzetilebilir. Bu nedendir ki adanın insanda ana rahmine sığınma hissi yarattığı iddia edilebilir. Adanın bu izole ve güvenli sınırlılık hali anakaranın karşı söylemi olarak kişiye inziva için olanaklar sunar. Ada inzivaya geleni korur, kollar, sahip çıkar. Ama ada aynı zamanda ötekiliği tecrübe etme olanağı sunduğu için de çeşitli eğlence fantezilerinin mekânı olarak tasavvur edilmiştir. Seçilen filmler bu iki halin; eğlence ve inziva halinin karşılaşmasından doğan gerilim üzerine kurulmuştur. Anlatı yapısı, *Yaban* filminde inzivada olan *Yaban*'ın eğlenmeye gelen anakaralı Alev ile *Bi Küçük Eylül Meselesi*'nde kendi küçük dünyasında yaşayan *Tek*'in, adayı türlü maceraların mekânı olarak gören *Eylül* ile *Ada* filminde kapitalist sanat anlayışından kaçan ressamın, adaya gelen eşi *Eser* ile karşılaşmasından doğan gerilim üzerine kurulur. Adaya aslında eğlenmeye gelen için ada öykü ilerledikçe bir inziva mekânına, inzivada olan için ise ada geride isteyerek ya da istemeyerek dışladığı yaşamsal hazları pratik etmenin, yani eğlenmenin mekânına dönüşür. Tabi bu noktada inzivaya çekilerek anakaranın sorunlarından kaçanların erkek, adaya eğlenmeye gelenlerin de kadın olması tartışmaya başka bir derinlik katacaktır. Patriarkal, kapitalist, modern toplumun eleştirisi ancak erkekler tarafından dile getirilir bu filmlerde. Bu filmlerde eğlenmek isteyen kadınların müdahalelerinden zarar gören erkekler olur. *Yaban*'ın bacağı kesilir, *Tek* filmin sonunda ölür. Bu ada edebiyatında sıkça karşımıza çıkan unsurlardan biridir. Aslında özellikle ortaçağ Hristiyan edebiyatında adanın cennetin metaforu olarak kullanılmasının yarattığı yazınsal geleneğe dayanmaktadır. Bu durumda bu filmlerdeki erkekler Adem, onları cennetten yani adadan kovdurtan ve onlara zarar veren kadınlar ise Havva olarak düşünülebilir.

## Düzen ve Düzensizlik

Bu ikilikler ve karşıtlıkların karşılaşmasından dolayı ada düzen ve düzensizliğin ortak mekânı olur. Adanın tüm mekânlarda olduğu gibi kendi içinde bir düzeni vardır ama karşısıyla karşılaşma adadaki düzeni taraf-

lar adına bozar. Karşıtlıklar varlıklarının altını anca karşı oldukları şeyle karşılaşmalarında çizerler. Bu nedenle karşılaşma anlarına sonuçta tanımların tekrar yapılandırıldığı bir düzensizlik hali eşlik eder. Ne adaya gelenin ne de adada anakaralıyla karşılaşan adalının düzeni sabit kalacak ve yeni bir düzen fazı bulunana kadar düzensizlik düzenin yerini alacaktır. Anakaranın tüm hukuki, ekonomik ve resmi kültürel sistemi kısa bir süreliğine dağılacak, altüst olacak ve yerini düzensizliğin rastgeleliğine bırakacaktır. Örneğin *Yaban* filminde anakaradan kaçırılan kadın 'bana böyle davranamazsın, beni burada alıkoymazsın' dediğinde *Yaban* 'burada bana kim mani olacak' diye cevap verir. Orası yani ada hukukun ve sistemin elinin değemediği bir düzensizlik alanı olarak tarif edilir. Ada disipline edilmemiş norm dışı bir yapı sunar.

Kısacası ada bu filmlerde akış içinde olan bir mekân olarak sunulur. Hazdan korkuya, inzivadan eğlenceye, tanışıklıktan yabancılaşma, düzenden düzensizliğe sürekli bir akış halindedir. Zaten Hay'e göre kıyı çizgisi, "adanın kültürel ve biyolojik bütünlüğünün zaman içerisinde korunmasını sağlayan bir bariyer değil, adanın daha büyük ve sınırları giderek belirsizleşen dünyayla birleşerek, etkileşime girdiği 'kaygan bir eşik', hareketli, akışkan ya da geçirgen bir sınırdır" (2009, s. 7). Bu eşik hali adanın anakara gibi tanımlanıp kontrol edilmesinin önünü tıkar. Böylece ada farklı toplumsal ilişkilerin kurulabileceği alternatif bir mekân olarak kalmaz aynı zamanda anlamlı sayılabilecek deneyimlere olanak sağlar. Eğer kimliklerin ve eylemlerin toplumsal olarak kurgulanmış mekânlarda gömülü olduklarını kabul edersek, ada bu gömülü kimliklerin birbirleriyle disipline edilmemiş bir mekânda karşılaşmalarına olanak sağlar. Bu ikili karşıtlıkların karşılaşması da kategorilerin kendisini sorgulanabilir hale getirmektedir. Seçilmiş bu üç filmde de akış halindeki ada mekânının anlatıya sunduğu olanakları ikiliklerin karşılıklı etkileşimleri üzerinden okumak mümkündür.

Yukarıda bahsi geçtiği üzere *Yaban* filmi *robinsonade*, *Ada* filmi ütopya, *Bi Küçük Eylül Meselesi* egzotik ada anlatılarından izler taşır. *Yaban* filminin anlatısı, *Yaban* karakterinin dönemin modernleşmenin toplumsal ruh halleri üzerinde yarattığı istikrarsızlığa karşı adayı kendine siper etmesi üzerine kuruludur. Filmin çatışması vahşi doğada tüm modernleşme sancularından uzakta kurulan yaşamında *Yaban*'ın, kaçtığı modern suretlerle kendi siperinde -yani adasında- karşılaşmasından doğmaktadır. *Yaban*'ın bu karşılaşması kültür ve doğanın karşılaşmasıdır. *Ada* filminde ada ütopyaı andıran bir temsilde mutsuz bir muhalifin bireysel kaçış yeridir. Artık ada *Yaban*'daki gibi kültürün ve medeniyetin

karşısındaki vahşi bir doğa olarak değil, bireyin çıkmak istediği toplumsal çarkın dışında bir yermiş, sanki oraya gidince daha iyi bir dünya düzeninin içine giriyormuş gibi anlatılır. Orada karşı karşıya gelen kültür ve doğa değil, kültürün başka formlarıdır. *Bi Küçük Eylül Meselesi*'nde ada egzotik ada anlatılarına yaklaşır ve değişik insanların, tatların, kokuların, hava şartlarının olduğu kişinin kendi ötekisiyle karşılaşma olanağının olduğu eğlenme mekânı olarak tasvir edilir. Artık adaya giden ana karalı zorunluluktan ya da kaçıştan değil sadece eğlenmek için, geri döneceğini bilerek gider.

## Sonuç

Ada ne olduğundan çok ne olmadığı –anakara olmama, deniz olmama– ile anlam bulan ve bu nedenle de sürekli olarak karşıtlarının sesine ihtiyaç duyan, kendi anlam dizgesi için kendi olmayana çağrıda bulunan, kültür ve coğrafya arasındaki ilişkiyi de bu yolla görünür kılan bir mekândır. Hem bir sığınak hem de amansız bir keşif ve yalnızlık alanıdır. Hem içeriye hem dışarıya kaçışın arzusunu sunan ama bu arzuyu coğrafi nedenlerden dolayı engelleyerek aynı zamanda korkuya dönüştüren sabit olmayan ikilikler mekânıdır. Hem tanıdık hem yabancı, hem merkez hem taşra, hem biz hem öteki yani melez bir kültürel coğrafya alanıdır. Bu nedendir ki ada yüklendiği onca anlamla insanın yarattığı erişilebilen kültürel ürünler içinde anlatılara kimlik, yön ve ruh veren bir mekândır.

Türkiye sineması adalar bakımından zengin bir ülke sineması olarak, farklı ada mekanlarını görsel özellikleri ve metaforik anlamları açısından filmlerde kullanmıştır. Bu çalışmada Türkiye sinemasındaki ada filmleri tematik olarak kodlanmış ve Türkiye sinemasında adanın dört temel duygu, durum ya da oluşa mekan olmak için anlatıya katıldığı saptanmıştır. Bunlar sırasıyla sıkışmışlık, kısıtlanmışlık mekânı olarak ada; sığınma mekânı olarak ikinci yaşam şansı sunan ada; etnik meselelerin mekânı olarak ada; ve son olarak da yerellikleri ve doğal güzellikleri koruma becerisinden dolayı eğlence ve ötekilik mekânı olarak adadır.

Bu çalışmada etnik meselelerin mekânı olarak ada tartışmasının dayanacağı kuramsal çerçeve farklı olduğu için dışarıda bırakılmış ve diğer üç tematik durum için seçilen üç film söylem analiziyle analiz edilmiştir. Bu analiz sonucunda ada ve anakara karşıtlıkları sınıflandırılmış ve dönemin siyasal, kültürel ve sosyal yapısı bağlamında bu karşıtlıklar tartışılmıştır. Sonuç olarak ada filmlerinde filmin çekildiği dönemlerdeki gerilim, korku ve arzularından doğan bölünmüş toplumsal kimliklerin bu

ada anakara karşıtlığı ile görselleştirildiği tespit edilmiştir. Bu bölünmüşlük *Yaban* filminde o dönemin modern olan ile modern olmayan unsurlar ve modernite ekseninde, *Ada* filminde yeni sağ neoliberal politikaların dayattığı piyasa değerleri ve lümpen burjuva sınıfların yaşam tarzları üzerinden, *Bi Küçük Eylül Meselesi*'nde son dönem Türkiye'sinde öteki olarak görüleni haz için metalaştıran küresel kapitalizmin hazcı pratiği ve tüketim kültürü ile, hatırlama ve unutma deneyimleri üzerinden gerçek ve hayalin iç içe geçtiği postmodern bir kaygı ekseninde tasarlanmıştır.

### **Kaynakça**

- Adiloğlu, F. (2005). *Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri*. İstanbul: Es.
- Ak, G. (2014). Tarih, Deniz ve Egemenlik: Ege'nin İsporadları: Menteşe Adaları'nın Dünü Bugünü. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, XIV/29, 283-313.
- Aksoy, O. (Yönetmen). (1974). *Yeryüzünde Bir Melek* [Film]. Türkiye: Erman Film.
- Aslan, U. (Yönetmen). (2005). *Kış Bahçesi* [Film]. Türkiye: Yeşil Karınca Video ve Düş Laboratuvarı.
- Atadeniz, Y. (Yönetmen). (2016). *İkimize Bir Dünya* [Film]. Türkiye: Avşar Film.
- Aytuna, S. K. (Yönetmen). (1970). *Deniz Bekliyordu* [Film]. Türkiye: TRT.
- Baldacchino, G. (2005). Islands: Objects of Representation. *Geografiska Annaler*, 87 (4), 247-251.
- Ballntyne, R. M. (1857). *The Coral Island*. London: T. Nelson & Sons.
- Balıkçısı, H. (2003). *Ege'den Denize Bırakılmış Bir Çiçek*. İstanbul: Bilgi.
- Beer, G. (1989). Discourses of the Island. F. Amrine (Ed.), *Literature and Science as Modes of Expression* (s. 1-27). Dordrecht: Kluwer.
- Bongie, C. (1998). *Islands and Exiles: The Creole Identities of Post/Colonial Literature*. Stanford CA: Stanford University Press.
- Boruönü, K. (Yönetmen). (2018). *Hedefim Sensin* [Film]. Türkiye: BKM.

Brinklow, L. (2010). Islands: A Trip through Time and Space. *Island Studies Journal*, (5), 130-132. <http://www.islandstudies.ca/sites/vre2.uepei.ca/islandstudies.ca/files/ISJ-5-1-2010>, (Erişim Tarihi: 18 Şubat 2020).

Byron, G.G. (1819). *Don Juan*. London: Benbow.

Çankaya, A. (2016). *Bir İççe Kapalılık ve Açık Olma Hali Olarak Adalık ve Ada Hakkı: İstanbul Adaları ve Burgaz Ada Örneği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Bilgi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Çetin, K. (Yönetmen). (2015). *Çılgın Dershane: Ada* [Film]. Türkiye: Aksoy Film.

Çiçekoğlu, F. (2006). *Vesikalı Şehir*. İstanbul: Metis.

Dautel, K., Schödel, K. (2017). Island Fictions and Metaphors in Contemporary Literature. *Island Studies Journal*, 12(2), 229-238.

Defoe, D. (1719). *Robinson Crusoe*. London: Penguin.

Deleuze, G. (2009). *İssız Adalar*. (Çev. F. Taylan & H. Yücefer). D. Lapoujade (Ed.), *İssız Ada ve Diğer Metinler* (s. 17-24). İstanbul: Bağlam.

Denge, B.(Yönetmen). (2018). *Deniz ve Güneş* [Film]. Türkiye: MT Film.

Deren, K. (Yönetmen). (2014). *Bi Küçük Eylül Meselesi* [Film]. Türkiye: Ay Yapım.

Döner Doğan, F., Demirel, Ş. (2018). Sait Faik Abasıyanık'ın Haritada Bir Nokta Adlı Öyküsünün Metin Dilbilimsel Açından İncelenmesi. *Turkish Studies, Language and Literature*, 14(2), 503- 527.

Duru, S. (Yönetmen). (1988). *Ada* [Film]. Türkiye: Murat Film.

Eco, U. (1995). *The Island of the Day Before*. London: Secker & Warburg.

Eğilmez, E. (Yönetmen). (1966). *Ben Bir Sokak Kadınıyım* [Film]. Türkiye: Arzu Film.

Elmas, O. (Yönetmen). (1974). *Kanlı Deniz* [Film]. Türkiye: Arzu Film.

Erdem. R. (Yönetmen). (2014). *Şarkı Söyleyen Kadınlar* [Film]. Türkiye: Atlantik Film.

Eren, M. E. & Ertürk T. (Yönetmenler). (2010). *Zombilerin Düğünü* [Film]. Türkiye: Beyin Film.

- Erksan, M. (Yönetmen). (1965). *Sevmek Zamanı* [Film]. Türkiye: Troya Film.
- Evcı, S. (Yönetmen). (2013). *Rüzgarlar* [Film]. Türkiye: Evcı Film.
- Fairclough, N. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study Of Language*. New York: Longman.
- Fırat, H. (2013). Gülen Adam Üzerine. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(24), s: 123-132.
- Golding, W. (2001) *Lord of the Flies*. New York: Penguin. [Türkçesi için bkz. Golding, W. (2017) *Sineklerin Tanrısı*. M. Urgan (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür].
- Gök, Ş. (Yönetmen). (1988). *Ponente Feneri* [Film]. Türkiye: Hakan Film.
- Göktürk, A. (2012). *Ada: İngiliz Yazınında Ada Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gözütok, C. (Yönetmen). (1992). *Adada Son Gece* [Film]. Türkiye: Minta Film.
- Gillis, J. (2003). Taking History Offshore: Atlantic Islands in European Minds. R. Edmond & V. Smith (Eds.), *Islands in History and Representation*, (s. 19-31). London: Routledge.
- Gillis, J. (2004). *Islands of the Mind: How the Human Imagination Created the Atlantic World*. New York: Palgrave Macmillan.
- Güney Marmara Kalkınma Ajansı. (2012). *Bozcaada Gökçeada Değerlendirme Raporu*. <https://www.gmka.gov.tr/dokumanlar/yayinlar/Bozcaada-Gokceada-Degerlendirme-Raporu.pdf>, (Erişim Tarihi: 18 Şubat 2020).
- Güngör, T. (2015). Race And Racism in Daniel Defoe's Robinson Crusoe. *KAÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16, 3-18.
- Hay, P. (2006). A Phenomenolgy of Islands. *Island Studies Journal*, 1, 19-42.
- Heyer, P. (2013). Island In the Screen: The Robinsonnade as Television Genre. *Cinemas*, 23(2-3),121-143.
- Ingold, T. (2006). Walking the Plank: Meditations on a Process of Skill. J.R. Dakers (Ed.), *Defining Technological Literacy: Towards an Epistemological Framework* (s. 126-160). New York: Palgrave Macmillan.

- Irmak, Ç. (Yönetmen). (2011). *Dedemin İnsanları* [Film]. Türkiye: Most Production.
- Jöntürk, R. (Yönetmen). (1983). *Aşk Adası* [Film]. Türkiye: Ödül Film.
- Kahraman, S. Ö. (2006). Çanakkale'de Demografik Geçiş Dönemleri, Nüfus Hareketleri ve Gelecek Projeksiyonlar. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı Dergisi*, 4, 141-160.
- Karamanbey, Ç. (Yönetmen). (1970). *Mezarım Mermerden Olsun* [Film]. Türkiye: Topkapı Film.
- Kavur, Ö. (Yönetmen). (1988). *Karşılaşma* [Film]. Türkiye: Objektif Film.
- Kütükoğlu, A. (Yönetmen). (1988). *Gemileri Yakmak* [Film]. Türkiye: Cine-Art Film.
- Kütükoğlu, A. (Yönetmen). (1990). *Sonsuz Kaçış*. [Film]. Türkiye: Sun Film.
- Ledwell, J. (2002). Afraid of Heights, not Edges: Representations of the Shoreline in Recent Prince Edward Island Poetry and Visual Art. *Conference of Islands of the World VII*, PEI, University of Prince Edward Island: Charlottetown. [www.bisd.hollandc.pe.ca/islands7](http://www.bisd.hollandc.pe.ca/islands7), (Erişim Tarihi: 18 Şubat 2020).
- Massey, D. J. Allen, P. Sarre (1999). *Human Geography Today*. Cambridge: Polity Press.
- McCall, G. (1994). Nissology: A Proposal for Consideration. *Journal of the Pacific Society*, 17(2-3),1-8.
- McCall, G. (1996).Nissology; A Debate and Discourse from Below. [www.southpacific.arts.unsw.edu.au/resourcenissology.html](http://www.southpacific.arts.unsw.edu.au/resourcenissology.html) (Erişim Tarihi: 20 Şubat 2020).
- Melville, H. (1851). *Moby Dick*. London: Richard Bentley
- Mert, N.(2006). *Adalı Sinağrit: Sait Faik*. Ankara: Hece.
- More, T. (1975). *Utopia*. New York: Norton.
- Oğuz, O. (2013). "Halikarnas Balıkçısı'nın Anadolu Efsaneleri'inde Coğrafya ve İnsan", *Ulusal Halikarnas Balıkçısı Sempozyumu Bildiri Kitabı* 31 Ekim-2 Kasım 2013, Muğla: Sıtkı Koçman Üniversitesi, s. 34-38.
- Ökten, Z. (Yönetmen). (2000). *Güle Güle* [Film]. Türkiye: UFP.



- Özlevi, E. (Yönetmen). (2013). *Sürgün* [Film]. Türkiye: Feza Film.
- Öztürk, M. (2002). *Sinemasal Kentler*. İstanbul: Om.
- Öztürk, T. (2011). Sait Faik Hikayeciliğinde Merkez ve Taşra Arasında Bir Kaçış Mekânı Olarak Ada. *Turkish Studies: International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6/4 Fall, 775-788.
- Pekmezoğlu, O. (Yönetmen). (1977). *Adalı Kız* [Film]. Türkiye: Saner Film.
- Rackham, O. (2012). Island Landscapes: Some Preliminary Questions. *Journal of Marine and Island Cultures*, 1(2), 87-90.
- Refiğ, H. (Yönetmen). (1996). *Köpekler Adası* [Film]. Türkiye: Gazeteciler ve Yazarlar Vakfı.
- Saydam, N. (Yönetmen). (1977). *Fırtına* [Film]. Türkiye: Acar Film.
- Schnabel, J. G.(1731). *Wunderliche Fata einiger See-Fahrer*. Nordhausen: Vier Theile.
- Seden, O. (Yönetmen). (1973). *Yaban* [Film]. Türkiye: Aktün Film.
- Shell, M. (2014). *Islandology: Geography, Rhetoric, Politics*. Stanford: Stanford University Press.
- Sönmez, Ş. (Yönetmen). (2010). *Rina* [Film]. Türkiye: Rina Yapım.
- Stam, R. (2005). *Literature Through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. Malden: Blackwell.
- Stephanides, S. & Bassnett, S. (2008). Islands, Literature, and Cultural Translatability. *Transtext(e)s Transcultures*, <http://transtexts.revues.org/212>, DOI: 10.4000/transtexts.212 ISSN: 2105-2549, (Erişim Tarihi: 18 Şubat 2020).
- Suner, A. (2005). *Haşhaş Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Uyguner, M. (1961). Sait Faik ve Anadolu. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, X(116), 534-535.
- Terrell, J. E. (2004). Islands in the River of Time. *Islands of the World VIII International Conference*. Changing Islands – Changing Worlds: <http://www.giee.ntnu.edu.tw/island> (Erişim Tarihi: 18 Şubat 2020).
- Tibet, K. (Yönetmen). (1988). *Deniz Yıldızı* [Film]. Türkiye: Focus Film.

Todd, D. (2018). Robinson Crusoe and Colonialism. J. Richetti (Ed.), *The Cambridge Companion to 'Robinson Crusoe'* (s.142-156). Cambridge: Cambridge University Press. Doi:10.1017/9781107338586.011.

Tokatlı, E. (Yönetmen). (1986). *Güneşe Köprü* [Film]. Türkiye: Topkapı Film.

Watt, I. (1996). *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Wells, H. G. (1896). *The Island of Doctor Moreau*. London: Bantam Classics

Williams, S. (2012). Virtually Impossible: Deleuze and Derrida on the Political Problem of Islands (and Island Studies). *Island Studies Journal*, 7(2), 215-234.

Yücel, C. (2005). Yeşilçam'da Bir Ada. *Adalı Dergisi*, 122 <http://www.adalidergisi.com/cms/adali-dergisi/2010-2019/2015/sayi-122-agustos-2015/makale/784/yesilcam-da-bir-ada> (Erişim Tarihi: 18 Şubat, 2020).

Zins, H. S. (1998). Joseph Conrad and British Critics of Colonialism. *Botswana Journal of African Studies*, 12 (1), 58-68.