

*Ege Gözlü Hocama, Hasretle....*

## GURBET NE YANA DÜŞER: SUYUN ÖTE YANINA\*

A. Deniz MORVA KABLAMACI\*\*

### ÖZET

Göçmen sinema, son yıllarda yapılan çalışmalar ve üretilen filmler sayesinde, başlı başına bir başlık olarak tanımlanmış; biçim ve içerik açısından ortak noktaları ortaya konmuştur. Bu özellikleri ortaya koyabilmenin araçlarından biri de Bakhtin'e özgü kavramlarla filmleri çözümlemektir. Göçmen sinema başlığı altında ele alınabilecek filmlerden biri de Türkiye sinemasında göçmenlerin sorunlarını anlatan *Suyun Öte Yanı* filmidir. Farklı karakterlerin 1924 mübadelesi, 1967-1974 Yunanistan (1967-1974) ve Türkiye (1980-1983) askeri cunta yönetimi sırasında ve sonrasında Cunda Adası'nda yaşadıklarını anlatan film, zaman mekan etkileşimini ortaya çıkaran anlatımı nedeniyle Bakhtin'in zamanmekan kavramı ışığında değerlendirilmiştir. Kadın yönetmen ve senarist tarafından üretilen film aynı zamanda, göç deneyimini kadınların nasıl yaşadığına da işaret etmiş; cinsiyet ve göç olgusu arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Cunda Adası, toplumsal yaşam içinde tarihsel özgüllük taşıyan farklı zaman ve mekan düzenlemelerinin bulunduğunu gösteren bir yer olarak ele alınmış; mekanı zamansal ilişkilerin ışığında ve zamanı da mekansal boyutuyla ele alarak zamanın ve mekanın etkileşimini ortaya koyan bir yer olarak temsil edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Göçmen Sinema, Bakhtin, ZamanMekan, *Suyun Öte Yanı*, Cunda Adası

### WHICH WAY TO THE FOREIGN LAND: THE OTHER SIDE OF THE WATER

### ABSTRACT

The migrant cinema, by means of some recent studies and films, has been defined as a title and presented through common factors in terms of form and content. One of the instruments to reveal these features is to analyze films with notions that are peculiar to Bakhtin. The film *Suyun Öte Yanı* is one of the films to discuss under the title of migrant cinema, which is concerned

\* Yazıya Rumca düzeltmeleriyle katkıda bulunan Claudia Foskolo'ya teşekkür ederim.

\*\* Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı Öğretim Üyesi, admorva@istanbul.edu.tr.

about the problems of immigrants in Turkish cinema. Film discussed what the different characters were faced with during the interchange period in 1924, during the coup in Greece (1967-1974) and Turkey (1980-1983) at Cunda Island and it is interpreted via the term chronotope by virtue of the expression that reveals mutual effect between time and place. Film, which was directed and written by women, showed how women experience migration and presented the relationship between gender and migration. Cunda Island is discussed as a place which consists of various time and place compositions holding a historical uniqueness in the social life. The island is also represented as a place that set forth the mutual effect between time and place, by taking the place in the consideration of time and taking the time with spatial extent.

**Keywords:** Migrant Cinema, Bakhtin, Chronotope, *Suyun Öte Yanı, Cunda Island*

## Giriş

Sinema, bir çok olguda olduğu gibi, göç olgusunu da içeren bir film birikimine ulaşmıştır. Üstelik, kısa zaman içerisinde, dikkatleri üzerine çekecek kadar uzun bir yol katedilmiş, göçmenlerin zenginliğini, çeşitliliğini, kültürel renkliliğini ve yaşadıklarını anlatan hatırı sayılır bir filmografiye ulaşılmıştır. Elbette çok boyutlu ve katmanlı olan göçmenliğin sinema ile ilişkisini ortaya koyma girişimi başlı başına bir dizi soruyu gündeme getirir. İster göçmenlerin sorunlarını ele alsın ister göçmenler tarafından anlatılsın ister ikisi bir arada olsun göçmen sinema tanımlanabilir, geçerli bir başlık olarak sinemada varlığını kanıtlamıştır. “Ancak sıra kavramı açmaya, alt kategoriler yaratmaya, ‘hangi göçmenlerin sineması’ sorusunu sormaya geldiğinde özcülük tehlikesi baş gösterebilir” (Yaren, 2008, s. 11). Gerçekten de insanoğlunun tarihi kadar eski olan yer değiştirmenin tarihi aynı zamanda kavramı açmayı zorlaştıracak farklı biçim ve nedenlerle göçenlerin de tarihidir. İnsanlık tarihinden ayrılmaz bir olgu olan göçmenlerin ırk, dil, din farklılıkları da göz önüne alındığında ortak bir tanım yapmanın zorluğu kendini gösterir. Bu zorluğa rağmen, ulus sinema tartışmalarının derinleşmesi, ulus kavramının yeniden ele alınması, sorgulanması haliyle göçmen sinemayı yakın zamanda film çalışmaları alanında hak ettiği yere kavuşturmuştur. Ulusal sinema tartışmaları, son on yılın değişen bakış açıları, göçmen sinemanın dillendirilmesinin köşe taşları sayılabilir. Ulusal sinema tartışmalarından göçmen sinema alanının köşe taşlarına bakıldığında Tim Bergfelder (2005), Hamid Naficy (2001),

Deniz Göktürk (1999), Ella Shohat'ın (1994, 2004) araştırmalarından söz edilmelidir. Bu çalışmalar içinde Naficy'nin (2001) göçmen sinemayı ele alan çalışması en kapsamlı çalışmadır. Naficy, "aksanlı sinema" olarak adlandırdığı sinemanın biçim ve içerik açısından ortak olan noktalarını ortaya çıkarmıştır.

Göçmen sinemanın ayrı bir başlık olarak ele alınmasını sağlayacak zengin bir filmografinin oluşmasının yanı sıra birçok bakımdan da başka başlıklardan ayırt edilemeyecek olduğu da göz önüne alınmalıdır. Örneğin göçmen sinema bir çok bakımdan üçüncü dünya sinemasıyla iç içedir. Biçim ve içerik açısından benzer olan ya da izlendiğinde göçmen sinemanın karakteristik özelliği olduğu söylenebilen özelliklerini ortaya koyabilmenin araçlarından biri de Mihail Mihailoviç Bakhtin'e özgü kavramların film çalışmalarındaki kullanılışını yol haritası yapmaktır.

Yer değiştirmenin göçenlerin üzerinde bıraktığı iz göz önüne alındığında sinema için de çok önemli olan zaman-mekan etkileşimi göçmen sinemayı incelemek için vazgeçilmez bir araç haline gelir. Hele göçmen sinema örneği olarak seçilen film, farklı zamanlardan farklı kişileri aynı mekanda buluşturan bir anlatımı tercih etmiş ise zaman-mekan etkileşimini incelemek kaçınılmaz olur. Film, göç hareketlerinde kadının konumunu irdelemek açısından da önemlidir. Göç olgusuna kadınlar üzerinden bakıldığında kadınların konumunun günden güne değişen etkisinin açığa çıkarıldığı görülür. Kadınlar sadece ekonomik açıdan erkeklere bağlı, erkeklerle birlikte yer değiştiren ve erkeklerle aynı şekilde göçü yaşayan bireyler olarak görülürken günümüzde yapılan araştırmalar bu kanıyı değiştirmiştir. Kadınlar birer göçmen olarak erkeklere bağımlı olmaya devam mı etmektedir? Erkeklerin otoritesine girmek ve göç ettikleri ülkelerde erkeklerin boyunduruğu altında yaşamaya devam mı etmektedirler? Bugün yapılan çalışmalar kadınların göçü erkeklerden farklı yaşadığını göstermiştir. Araştırmalar, göçün "cinsiyet ilişkilerini yeniden yapılandıracak" biçimde ataerkilliği dönüştürdüğünü iddia etmektedir; her ne kadar "yeniden yapılandırılmış asimetriler" zaman içinde en sık rastlanan sonuç olsa da (Campani'den aktaran Smith, 2006, s. 120). Bu bağlamda filmin kadın karakterlerinin hem zorunlu göçe hem de sürgüne maruz kalması, filmi göç ve kadın ilişkisi açısından da önemli kılmaktadır.

Bu çalışmada, göçmen sinema rneği olarak ele alınan *Suyun te Yanı* (1991, Tomris Giritlioğlu) filminin anlatı yapısı Bakhtin'in kavramlarından biri olan zamanmekan (chronotope) kavramının ışıkında incelenecektir. Film, uzun bir zaman diliminde farklı tarihsel gerçeklerin etkilerini karakterler üzerinden anlatmıştır. Özellikle kadın karakterlerin g ve sürgün deneyimlerinin film anlatısını inşa ederken anlatının neden-sonuç zincirini kuran öğesi olması, kadın karakterin güçlü çizilmesi; erkeklere bağımlı, onların boyunduruğunda yaşayan karakterler olmak yerine, gcn ve sürgünün sonuçlarını sırtlanan ve film anlatısında zamanmekan etkileşimini ortaya çıkaran kişisel tarihlerini aktaran kişiler olmaları filmi, g ve cinsiyet ilişkileri bakımından da önemli kılmaktadır. Filmin karakterleri arasında 1924 mübadelesi sonrasında Hristiyan Rumlar ve Müslüman Türkler arasındaki mübadeleden etkilenenler, Yunanistan'daki askeri cuntadan kaçan bir avukat, Türkiye'deki 12 Eylül askeri darbesi sonrası tatile sonra da kaçmaya Cunda'ya gelen bir ğretim yesi vardır. Dolayısıyla farklı zamanlara ait, Naficy'nin hem diasporik hem de sürgün sınıflandırmasını ilgilendiren karakterleri birbiriyle ilişkilendirilmiştir. Çok sesliliğe ev sahipliği yapan bir mekan olması ve g etmek zorunda kalan göçmenlerin yaşadıkları yurt özlemi nedeniyle Cunda Adası'nın bu buluşmadaki konumu onun temsilini önemli kılmaktadır. Farklı tarihsel zamanlarda Cunda'da bulunan kişilerin filmin şimdiki zamanında buluşmasını sağlayan filmin anlatımı, zaman ve mekan etkileşimini ne çıkarır. Filmin bu özelliği nedeniyle Bakhtin'in zamanmekan kavramından yararlanarak *Suyun te Yanı* filmi bir göçmen sinema rneği olarak ele alınmış ve bu mübadelenin mekanı Cunda'nın zamansal ve mekansal özelliği incelenmiştir. Bu bağlamda göçmen sinema ve Bakhtin'in zamanmekan kavramına değindikten sonra filmin özümlenmesi yapılacaktır.

## 1- Bir Acıdan Bin Perdeye, Bir Filmden Bin Acılı Yüreğe: Göçmen Sinema

Göç

“....

*Ve işte devrildi yine kıl çadırlar  
göç başladı bir acıdan bin acıya  
Geride akşamın küllenen ateşi  
ve susturulmuş çocuk sevinçleri kaldı.”  
Ahmet Telli, Su Çürüdü*

Her ne kadar 1980’lerin sonunda uluslararası gündemin önemli tartışma konularından biri haline gelse de, çeşitli nedenlerle bir yerden başka bir yere gitmek, siyasi, toplumsal ekonomik, sosyolojik, psikolojik bir olgudur ve insanlık tarihi kadar eskidir. Nejat Ulusay, göç olgusunun küresel tarihin de belli başlı konularından biri olduğunu belirtir (2008, s. 39). Göç olgusundan hem etkilenen hem de göçü konu alması bakımından sinema ve göç arasında karşılıklı bir etkileşim vardır. Çeşitli nedenlerle göç eden sinemacıların yaptığı filmlerle göçmen olsun ya da olmasın göçmenlerin konu alındığı filmleri ayırt etmek gerekir. Örneğin göçmenler ülkesi olan Amerika’ya göç eden çok sayıda sinemacı olmuştur. “Ancak Amerikan sineması uzun yıllar fazlasıyla sınırlı bir temsil anlayışına sahip olmuştur. Klasik Hollywood anlatısı, kuruluşu itibariyle bütün izleyicileri beyaz kahramanlarla özdeşleşmeye yönlendirir. Bu durumdan en fazla etkilenen siyahlar, ancak 1970’lerle birlikte görece farklı temsil biçimleriyle perdeye gelmeye başlamışlardır” (Ulusay, 2008, s 41-42). Göçmenlerin ana akım sinema çizgisinde yaptığı filmlerden başka yönetmeni göçmen olsun ya da olmasın göçmenlerin sorunlarını, yaşamlarını, göçmenlik hallerini konu alan bir sinemanın oluşması göçmen sinemanın ayrı bir başlık olarak hak ettiği akademik ilgiye kavuşmasını sağlamıştır. Göçmen kimliği hem sinemada görünür kılınmış hem de araştırma alanı olarak ulusal sinema tartışmalarının alt başlığı olmaktan çıkmıştır. Göçmen kimliğinin, özellikle sinema gibi kitlesel ve temsil gücü yüksek bir sanat aracılığıyla görünür kılınmasının çokkültürlülük açısından taşıdığı önem düşünüldüğünde (2008, s. 52) sinemanın farklı kültürleri perdeye taşıma, farklı kimlikler arasındaki ilişkilerin tarihsel süreçteki izini sürme, gerilimleri, çatışmaları gösterme, aralarında diyalog kurulmasına katkıda bulunma gibi çok yönlü işlevleri olduğu görülür.

Göçmen sinemasının ulusal sinemaların gölgesi altından çıkmayı başararak kendi başına bir başlık olarak ele alınmaya başlamasının ardından bu başlığı ele alırken ve kavramsallaştırırken “üçüncü dünya sineması”nın sınıflandırması yol gösterici olmuştur. Göçmen sinemadan söz etmek üçüncü dünya sinemasından söz etmektir. Ella Shohat ve Robert Stam (Shoat, Stam, 1994, s. 27) üçüncü sinemadan üç ayrı sınıflandırma yaparak söz eder. Bunlardan ilki üçüncü dünya insanların yine kendileri için ürettiği örneklerdir. Birinci ve ikinci dünya insanların üçüncü dünya insanları tarafından desteklediği üçüncü sinema örnekleri ikinci grup, mevcut diasporik melez filmleri kapsayan bir örneklem grubu da üçüncü gruptur. Bu gruplar üç ayrı çember (1994, s. 28) olarak tanımlanır. Göçmen sinemayı bu üç ayrı sınıflandırmanın hemen her maddesine yerleştirmek mümkündür.

Hamid Naficy'nin, “aksanlı sinemacılar” adıyla ele aldığı ve iki gruba ayırdığı sinemacılar Batı'ya göçen sinemacılarıdır: 1950'lerin sonlarından 1970'lerin ortalarına kadar geçen süreyi kapsayan bir zaman diliminde, sömürge sonrasında baş gösteren bağımsızlık hareketleri ve Doğu Avrupa'da gerçekleşen Sovyet müdahaleleri sonrası yer değiştirmelerle kendisini gösteren bir grup ve 1980'ler ve 1990'larda yaşanan bir dizi önemli siyasal ve toplumsal dönüşüm sonrasında ortaya çıkan diğer bir grup (Naficy, 2001, s. 10). Naficy, “aksanlı sinemacılar”ı sürgün, diasporik ve etnik sinemacılar olarak ele alır. Sürgün sinemacıları kendi ülkesinden kovulanlar ile kendi ülkesinde yasaklı olan ve düşüncelerini ifade etmesine izin verilmeyenlerdir. Bu nedenle dışarıya, başka bir ülkeye, çoğunlukla batıya göç ederler (2001, s. 11). Naficy, diaspora'yı ise sürgüne yakın ama bununla birlikte sürgünden farklı bir kavram olarak tanımlar. Sürgünle aynı biçimde bir zorlama vardır ama bireysel değil kolektiftir (s. 12). Naficy'in son sınıflandırma başlığı ise sömürge sonrası etnik göçmen gruplar ve kimlik sinemacılarıdır. Bu son sınıflandırmada hem etnik hem diasporik olan sinemacılar, diasporik sinemacılardan farkı tanımlanmıştır. Etnik-kimlik sinemacıları sürgünün yarattığı travmaya, ana yurda, geçmişe değil şimdiki zamana, göç edilen mekanla ilişkiye odaklanmıştır (s. 15).

Naficy'nin aksanlı stili, egemen ya da ticari sinemanın karşısında konumlandırılır. Bağımsız üretilen bu filmler aynı zamanda üçüncü sinema, sürgün, göçmen, etnik ya da kolektif sinemaya ilişkin tanımlamalar ya da

ortaklaşmalarla birlikte tanımlanabilir. İçerik ve biçim açısından görülen ortak noktaları Naficy şöyle sıralar:

*“Görsel-işitsel ve yazınsal öğelerin eleştirel birlikteliği, süreksizlik ve parçalılık, çok odaklılık ve çok dillilik, öz düşünümSELLİK ve otobiyografik yazı, tarihi özellik, mektuplaşma, klostrofobik metinsellik ve mekansallık, kapalılığa karşı direniş (1999, s. 129-131).*

Aksanlı sinemanın bu özellikleri ile Bakhtin’in edebiyat alanı için söylediği kavramları arasındaki yakınlık dikkat çekicidir. Göçmen, sürgün, üçüncü dünya sinemasının anlatı yapılarının özellikleri Bakhtin’in kavramlarıyla incelendiğinde Bakhtin’in kavramlarının filmler aracılığıyla yerli yerine konduğu, kavramların ete kemiğe büründüğü, görselleştiği görülür.

## **2- Yolculuk, Karşılaşma ve Eşik: Bakhtin’in ZamanMekan Kavramı**

Göçmen sinemayı tanımlamak için denenen her yol biraz eksik, biraz fazla; zenginliği, farklılığı, yaygınlığı ile ortak bir tanımlama zemininde buluşmak zor olabilir. Buna karşın, göçmen sinemanın anlatı özelliklerini incelemek bu zorluğu aşmayı belli ölçüde kolaylaştırdığı gibi zengin yapının gözler önüne serilmesine de vesile olur. En genel anlamda “aksanlı sinema”nın temel dayanağı olan dilin kullanımının göçmen sinemanın en belirleyici özelliği olduğu söylenebilir. Çok dilli, birden fazla dilin yan yana konuşulması olarak özetlenecek bu özellik, göçmen sinemanın yapısını anlatmaya yeterli değildir. Naficy, filmi üreten kişinin, film ekibinin, yönetmenlerin, filmin ele aldığı konunun ve seyircinin çok dilliliğine dikkat çeker (2001, s. 49-50). Naficy’nin altını çizdiği bu çok dillilik Bakhtin’in kuramında önemli bir yer tutar.

Çalışmalarını, iki dünya savaşı arasındaki yıllarda gerçekleştirmesine karşın adını daha çok 1960’lı yıllarda duyuran Bakhtin, Odesa ve Petersburg Üniversitelerinde filoloji eğitimi görmüş; Rabelais’ten Dostoyevski’ye kadar uzanan Avrupa romanına içerik ve biçim açısından yeni bir bakışla yaklaşmış; diyalog kuramı, romanda uzam ve zaman sorunları, metinlerarası ilişkiler üstüne çalışmıştır (Rifat, 2000, s. 168). Batı dünyası ile tanıştıktan sonra hem eleştirilmiş, hem de etkilenilmiş olan Sovyet edebiyatçı ve kuramcının kavramları üzerine oldukça fazla araştırma, inceleme ve kuramından, kavramlarından yola çıkarak üretilmiş çalışma birikmiştir. Zamanmekan

(chronotope), ayrışık dillilik (heteroglossia), çiftseslilik (dialogism) ve çokseslilik (polifoni) kavramları Bakhtin'den yola çıkan ve sinemanın penceresinden göçmen filmlere bakarken kullanılan anahtar kavramlardır. Zamanmekan kavramı hem genel olarak sinema sanatının vazgeçilmez kavramlarından biri, özel olarak da filmlerde görünürlük kazanan göçmen sinemayı incelemeye elverişli bir araç olması bakımından hem de *Suyun Öte Yanı* filminin farklı zamanlardan sürgün ve diasporik sınıflandırmaya giren farklı karakterleri tek bir mekanda buluşturması açısından bu çalışmada diğerlerine nazaran öne çıkmaktadır.

Zaman ve mekan sinemada çok önemli iki kavramdır. Bakhtin'in zamanmekan kavramı sinemada bu anlamda daha da önem kazanır. Bakhtin kronotop kavramını zaman ve mekanın etkileşimi, iletişimi olarak tanımlar. "Bu kavramın ardında yatan düşünce, toplumsal yaşam içinde tarihsel özgüllük taşıyan farklı zaman ve mekan düzenlemelerinin bulunduğudır. Tıpkı hiçbir nesnenin çıplak olarak kendisi için varolamayışı, hiçbir dilin her türlü kullanıma açık olmayışı gibi, zaman ve mekana ilişkin deneyimler de ham algılarda oluşmaz" (İrızık, 2001, s. 28) Bakhtin hem edebiyat hem de sanatta zamansal ve mekansal anlamlarının, sınırlarının, yapılarının getirdiği içeriğin birbirinden ayıramayacağını belirtir ve, "Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve mekansal ilişkilerin içkin bağlantılılığına kronotop adını vereceğiz" der ve kronotop kavramını zamanmekan olarak tanımlar (Bakhtin, 2001, s. 315-6). Bakhtin bu terimin matematikte kullanıldığını, Eisenstein'in "Görelilik Teorisi"nin parçası olarak geliştirildiğini belirtmiş ve görelilik teorisindeki özel anlamla ilgilenmediğini, edebiyat eleştirisi için bir eğretileme olarak ödünç aldığını eklemiştir (2001, s. 316). Mekan ve mekanın dördüncü boyutu zamanın birbirlerinden ayıramayacağını ifade etmesi nedeniyle önem taşıyan zaman mekan kavramına edebiyatın kurucu kategorisi anlamını atfeder (2001, s. 316). Bakhtin zamansal ve mekansal ilişkilerin içsel olarak birbirine bağlı olduklarını ve bu ilişkinin edebiyatta sanatsal olarak ifade edildiğini anlatmak için bu kavramı kullanmıştır. Zamanmekan yapının yerçekimliliğini sağlayandır (Süalp, 2004, s. 94).

Bakhtin edebiyatta bizzat sanatta zamansal ve mekansal belirlenimlerin birbirinden ayıramaz olduğunu ve daima duyguların ve değerlerin izini taşıdığını belirtir. Zaman ve mekanı birlikte ele almak, zamanı mekandan



ayrı düşünmemek sadece zaman ile mekanın ilişkisini ortaya koymakla kalmaz aynı zamanda zamanın mekan üzerinden tanımlanan, mekanın da zaman aracılığıyla ortaya çıkan değerini anlamayı ve böylelikle de toplumsal çatışmaların, gerilimlerin, tarihsel olayların ve olguların izlerini sürmeyi mümkün ve olayları tarihsel bir bakış açısından yaşanır kılar.

Bakhtin “karşılaşma”, “yol”, “eşik” gibi farklı zamanmekanlardan bahseder. Bakhtin zamansallık ögesinin ağır bastığı karşılaşma kronotopunda duyguların ve değerlerin yüksek yoğunluğu olduğunu belirtir. Karşılaşma ile bağlantılı yol kronotopunda ise daha geniş bir kapsama ama daha düşük dereceli bir duygu ve değerlendirme yoğunluğuyla karakterize olur. Bakhtin, yolun, rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yer olduğunu, yolda -tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan- çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikaların, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesiştiklerini yazar. Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilirler; herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp iç içe geçebilir. Yolda, insanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, bir yandan toplumsal mesafelerin kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve daha somut bir hal alırken, aynı zamanda birbirleriyle farklı şekillerde bileşirler. Hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir. Bakhtin, zaman adeta uzamla kaynaşarak uzamın içine akar (ve yolu şekillendirir) der: Bu, bir seyir, bir akış olarak yol imgesindeki zengin eğretilen genişlemesinin kaynağıdır (Bakhtin, 2001, s. 316- 317). Bakhtin, metinsel zamanın doğal zamana karşılık gelmediğini, her türde o türe özgü farklılıklar gösterdiğini örneklemek için romana özgü “rastlama” kronotopunu ele alır. Rastlantılar bir metinde herhangi bir yerde (genellikle yolda) ve herhangi bir zamanda gerçekleşebildikleri için kolaylıkla zaman ve mekan ilişkilerini değiştirirler, onlara esneklik kazandırır. Bu özellikleriyle romanda Bakhtin’in macera zamanı adını verdiği, her an her şeyin olabilirliğine olanak sağlayan çok eski bir kurgusal tekniği desteklerler (Kantar, s. 13). Eşik kronotopu ise, büyük oranda duygu ve değer yüklü olan bir zamanmekandır. Yaşamdaki bir dönüm noktasıyla, kopuş anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlarla bağlantılıdır. Bu kronotopu zaman ansaldır, sanki hiç süresi yokmuş ve biyografik zamanın normal seyrinin dışına çıkmış gibidir. Bakhtin, karşılaşma kronotopunu anlatırken

evin bazı bölümlerinin kronotopik değeri üzerinde durur. Dosteyevski'den örnekleyerek eşik ve ilgili kronotopların (merdiven, ön hol, ve koridor kadar bu uzamları açık havaya taşıyan sokak ve meydan kronotopları da) ana eylem mahalleri olduğunu belirtir. Buralar kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, tecellilerin, kararların gerçekleştiği yerlerdir (Bakhtin, 2001, s. 322). Tolstoy'da ise Dosteyevski'den farklı olarak temel zaman-uzam soyluların konakları ve malikanelerinin uzamlarında –iç uzamlarda- akan biyografik zamandır (s. 323).

Bakhtin, belli başlı, en temel ve en yaygın zamanmekanlar dışında bu temel zamanmekanların barındırdığı küçük zamanmekanlar olabileceğini belirtir. Herhangi bir motif kendine ait özel bir zamanmekana da sahip olabilir (s. 326). Bakhtin yapıta veya yazara özgü farklı zamanmekanlardan ve bu farklı zamanmekanlar arasındaki etkileşimden söz ederek bunlardan birinin diğerini kuşatabileceğine, diğerine baskın çıkabileceğine dikkat çekmek ister. İç içe geçebilir, birbirinin yerini alabilir, ters düşebilir, çelişebilir, çatışabilir şeklinde özetlediği etkileşimin genel özelliğini “diyalojik” olarak adlandırır (s. 326). Bakhtin'in ele aldığı bir başka soru yazarın, dinleyicinin/okuyucunun zamanmekanlarının bize nasıl sunulduğudur. Bakhtin zamanmekanların yapıtın dışsal maddi varlığında ve tümüyle dışsal kompozisyonunda deneyimlendiğini belirtir. Göstergeler içeren, duyup işitilen uzamda belli bir yer işgal eden bir metindir sunulan. Bir zaman ve yer boyutuna yerleşmiştir. Onu yaratıp tanışmamız zaman aracılığıyla gerçekleşir. Metin ölü değildir ama daima ölü bir nesneye hapsolmuştur (s. 327). Yapıt, okuyucu ya da dinleyici ya da seyirci ve yapıtı yaratan kişi gerçek zamanda buluşur. Hepsi ordadır. Bakhtin'in sözünü ettiği farklı zamanmekanlardan biri de bu gerçek insanların hepsinin, yazarların, dinleyicilerin, yapıtta temsil edilen kişilerin ve yaratıcılarının bazen yüzyıllarla ve büyük uzamsal mesafelerle birbirinden ayrılan farklı zamanmekanlarda konumlanabilmeleridir. Gerçek, bütünlüklü bir dünyada, metinde temsil edilen dünyada yer alırlar. Söz konusu dünya, metni yaratan dünyadır. İşte Bakhtin'in temsil kaynağı işlevi gören dünyamızın edimsel zamanmekanlarından yapıtta temsil edilen dünyanın yansıtılan ve yaratılan zamanmekanları doğar (s. 328) şeklinde özetlediği süreç yapıtın sunduğu gerçeklik, yapıtın yaratıcıları, metni okuyarak yeniden yaratan okuyucu/izleyicilerin yapıtın yaratımına katkıda bulunduğu bir süreçtir. Bu sürecin sonucunda yapıt ve yapıtta temsil edilen dünya, gerçek dünyanın bir

parçası olur. Bakhtin'in mübadele süreci olarak değerlendirdiği bu durumun kendisi de zamanmekansaldır. Bakhtin, yapıtın gerçek dünyanın bir parçası olmasının karşılığında yapıtı algılayarak yapıtın sürekli yenilenmesini sağlayarak, yapıtın yaratım sürecinin ve yaratılmasının ardından süregiden yaşamın parçası olarak yapıta ve yapıtın dünyasına dahil olduğunu belirtir.

Yazar yapıtının dışında olsa da yapıtın içindedir. Anlatım, yapıtta yazarın görünürlüğünü sağlayandır. Şarkılar, sözler, diyaloglar, giriş, gelişme, düşüm, sonuç gibi bölümler ya da bu bölümlerinin olmayışı gibi pek çok anlatım özelliğiyle yapıtın içindedir. Yazar da zamanmekanla etkileşim içindedir. Toplumsal dünyada gerçekleşen yapıt, tarihsel mekandan bağı koparmaz. Yapıt ile yansıtılan dünya arasında etkileşim vardır. Yazar yaratıcı kendi zamanında serbesttir. Benimsediği olayda zamanın nesnel akışını ihlal etmeden öyküsüne sondan, ortadan veya temsil edilen olayların herhangi bir anından başlayabilir (s. 330).

Zaman ve mekânın anlatı açısından önemini Bakhtin, “temel anlatısal olaylarını örgütleyen merkez” (s. 324) olarak açıklar. Zaman ve mekân anlatı düşümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerdir. Kronotop kavramının birincil ögesi zaman, ikincil ögesi ise mekândır. Bu iki öge her türde ayrılmaz bir bütün olarak farklı özellikler gösterir. Yazınsal türlere ait teknikler bu tarihsel zaman ve yer ikilisini metnin örgüsüne dokumanın yöntemleridir. “Bir olay iletilebilir hale gelir, bilgiye dönüşür, kişi olayın geçtiği yer ve zamana dair kesin bilgi verebilir hale gelir” (s. 324). Zamanla mekân arasındaki çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümünün adı olan kronotop sadece edebiyat için değil sanat alanında da zamanın ete kemiğe bürünmesini ve mekân, yine ve aynı yolla zaman ve tarih tarafından anlamlandırılmasını sağlayan bir kavramdır.

*Suyun Öte Yanı* da diğer filmler gibi gerçek dünyada, bir yazar ve yönetmen tarafından, farklı görevleri olan bir ekip tarafından üretilmiştir. Film, hem gerçek dünyanın bir ürünüdür hem de gerçek dünyaya, belli bir zaman ve mekân boyutuna yerleşmiştir. Yapıtın yaratımına, film ekibinin olduğu gibi seyircinin de katkısı vardır. Seyirci göstergeleri olan film metnini okuyarak deneyimler. Bu, filmin anlatımı ve avukatın unuttuğu kitabın anlatı yapısına yerleştirilmesi Bakhtin'in zaman ve mekânın nasıl sunulduğuna

ilişkin açıklamasına yeni bir boyut katar. Karakterler de kendinden önce aynı mekandaki karakterlerin başka bir yazar tarafından üretmiş olduğu sanat eserini yorumlayan kişinin yorumunu yorumlamaya çalışmaktadır. Filmin üretim sürecini ve film izleme deneyimini göç olgusu ile birlikte düşünmek bir tür yer değiştirme ile karşı karşıya olunduğunu da gösterir. Gerçek dünyadan filmsel dünyaya geçilir.

*“Sinema, çağrıştırdığı her şeyin ötesinde aslında selüloit şerisinde varolan bir dünyadır. Bu şeridin herkese açık hale getirilmesi ve içinde yönetmen, oyuncu, seyirci hepimiz için bir barınak/sığınak yaratılması aşamalarından birisidir. Film şeridi üzerindeki bu barınaktan yola çıkanlar geri gelmek zorunda olduklarını bilirler. Çünkü bu yolculuk bitmeye mahkumdur” ( Bayraktar, 2004, s. 13).*

Sinema ve göç ilişkisini, zamanmekanların nasıl sunulduğunu bir kenara bırakarak filmin kendisine dönersek Bakhtin’in zamanmekan kavramının tarihsel zamanı barındıran, psikolojik, sosyolojik bir mekan olarak sunulan Cunda Adası’nın zamansal ve mekansal değerini çözümlemek için oldukça verimli bir anahtar kavram olduğu görölür.

### **3- Sizin Adanın Adi Yüzünden: Suyun Öte Yanı Filminde ZamanMekan**

Suyun Öte Yanı 1989 yılında Mllyet gazetesinin düzenlediği Abdi İpekçi Dostluk ve Barış ödülleri senaryo dalında birinci olan senaryodan (1992, s. 17) önce dizi filmi olarak çekilmiştir. TRT’nin özel bir kuruluşa yaptırdığı ve Ekim ayında gösterime girecek olduğu haberiyle tanıtılan (1991, s. 17) TV dizisi, kısaltılarak ve yeniden kurgulanarak sinema filmine dönüştürölmüştür. Senaryo yazarı Feride Çiçekoğlu, filmin senaryosunun aynı adlı romanını da yazmıştır. Yönetmeni Tomris Giritlioğlu, *Salkım Hanımın Taneleri* (1999) filmi üzerine çalışırken *80. Adım* (1996) ile birlikte, *Suyun Öte Yanı* filmi ni şöyle anlatır:

*Bir dönemin savrulan insanlarını anlatmak istiyorum. Yaşanan tüm acılara bir tepki benim karşı çıkışım. Bu topraklar üzerinde yaşanmış acıları anlatmak istiyorum. Bence sanatçının temel sorumluluğu bu. Üç filme bakınca tek mesele görölüyor: Toprak mı daha değerli insan mı? Yoksa ikisi birden mi?” (1999, s. 27).*

## **Mehtabın aydınlığı mı bu, yoksa tan yeri mi ağaran? Feride Çiçekoğlu, Suyun Öte Yanı**

Filmin anlatı evreni 1924 mübadelesinden 1980'lerin sonlarına kadar olan dönemi kapsar. Filmdeki karakterler aracılığıyla önemli tarihsel dönemeçler (1924 mübadelesi, Yunanistan'daki ve Türkiye'deki askeri cunta dönemi) vurgulanır. Seyircinin zorunlu göçe maruz kalanlar ve sürgünde yaşamak zorunda olanları anlayabilmesinin kapısı aralanır. Bu kapının aralanması için farklı karakterler farklı zaman diliminin acılarını sırtlayan anahtarlar olarak aynı mekanda buluşur: Göçmen olan Sıdika Hanım ve ailesi göçmen olan Nihal; tutuksuz yargılanan ve daha sonra kaçmak zorunda kalacak olan kocası Ertan; yıllar önce adaya kaçan Yunanlı bir avukat; göçerken sadece evini değil aşkını da bırakan, aynı yerde ayrı kalan Sıdika'nın sevdiği Arap Mustafa. Hepsi farklı acıları biriktirmişlerdir. Acıya, özleme, sıkıntıya katlanarak yaşamaya çalışırlar. Sıdika Hanım'ın sandığında ya da aynalı konsolunda biriktirdiği Girit'in kokusu kapağı açar açmaz odaya yayılır. Yeter ki, "orada ne var?" diye soran birileri olsun. Ertan ve Nihal ise bir kısa tatil, küçük bir dinlenme molası için gelirler Cunda Adası'na. Sandık açılır, çekmecenin içindekiler geçmişi içine çekmeye hazır olanlar için yayılır. Ertan ve Nihal, özlemi, gurbeti, geçmişin yitirilen değerlerini, kendi hayatlarının belirsizliğini içlerine çekerek evlerine dönerler. Tazelenerek, hatırlayarak, kendi unuttuklarının da tozunu alarak, başkalarının hatırlamasını ve acıyı, neşeyi yeniden yaşamasını sağlayarak, kendi yaşamlarının üstünden geçerek ve umutlu olmaya çalışarak ayrılırlar adadan. Farklı zamanları Cunda'da, Cunda'nın farklı mekanlarında yaşayarak ayrılırlar. Yunanlı avukatın kitabı onların izleği olur.

Filmin olay örgüsü Girit'li olan Sıdika Hanım'ın işlettiği pansiyona, ailesi Sıdika Hanım gibi göçmen olan, Kareferye'den gelen Nihal ve kocasının, Cunda Adası'na 1982 yılının Temmuz'unda tatile gelmesiyle başlar. Nihal'in kocası Ertan üniversitede öğretim görevlisidir. 1980 askeri darbesi sonrası tutuksuz yargılanmak üzere serbest bırakılmıştır. Nihal ve Ertan adaya tatile gelmişlerdir. Nihal Hanım'ın pansiyonunda kalırlar. Pansiyon ve Cunda Nihal'in geçmişi hatırlamasına ve Sıdika Hanım ile ortaklıklar bulmasına yol açar. Sıdika Hanım'ın hatırladıkları ve verdiği bilgilerden yola çıkarak adaya gelen Yunanlı avukat hakkında bilgi sahibi olurlar.

1968-1969 yıllarında ilk kez ve daha sonra Kıbrıs hareketi öncesi ikinci kez adaya gelen avukat, Sıdıka Hanım'ın sevdiği Arap Mustafa'nın yardımıyla adadan kaçmıştır. Sıdıka Hanım, Ertan, Nihal ve Arap Mustafa aynı adada, Cunda'da buluşurlar. Filmin şimdiki zamanında ve filmin mekanı Cunda'da geçmiş zamanın deneyimleri seyirciye yaşatılır. Cunda, 1924'den 1980'lerin sonlarına kadar uzanan bir zaman diliminin yaşanmışlığını onu görmeye hazır olanlara cömertçe sunar. Seyirciyi de tarihin farklı zamanlarında, aynı mekanda yaşananlara deyim yerindeyse acının sofasına davet ederler.

1924 yılından 1980'lerin sonlarına kadar geçen süreyi kapsayan film, mübadelenin, göçmek zorunda kalan insanların evlerini bırakmasının ne kadar zor olduğunu seyirciye duyumsatmaya çalışan dramatik bir giriş bölümüyle başlar. Filmin giriş jeneriğine eşlik eden bu giriş bölümünde yönetmen, seyircisini filmin ana karakteri Sıdıka Hanım ve sevgilisi Arap Mustafa ile tanıştırır. Sıdıka'nın gözü arkada kalmıştır. Arap Mustafa ise Sıdıka'yı görmeye çalışmaktadır. İtişme sırasında Arap Mustafa udunu denize düşürür. Kendisi bayılır. Filmin ilerleyen bölümlerinde Sıdıka'nın anlatacağı üzere Mustafa'yı "adaya baygın getirirler ve Sıdıka'ya dokundurmazlar". Sıdıka ve Arap Mustafa bir daha kavuşamazlar. Ertan ve Nihal'in gelişi, adadaki tatilleri, Yunanlı avukat ile "tanışmaları", dönüşleri, Ertan'ın ikinci kez adaya kaçmak için gelişi filmin gelişme bölümleridir. Bir oğulları olmuştur ve Nihal ile oğulları Ali İstanbul'da kalmıştır. Ertan yine Sıdıka Hanım'ın pansiyonunda kalır. Sıkıntısı olduğu bellidir ve Sıdıka Hanım'ın durumu fark etmesi düğüm noktasıdır. Film, Sıdıka Hanım'ın Ertan için Arap Mustafa ile konuşması, Ertan'ın Arap Mustafa'nın yanına gelmesi ve kaçma girişiminde bulunmasıyla sonlanır. Filmde belirsiz bir son vardır. Ertan, Arap Mustafa'nın elini tutar ve denize avukatın açıldığını görür. Kaçmaktan vaz mı geçmiştir? Yoksa o kayığın taşıdığı kişilerden biri olmadan az önce Arap Mustafa'ya teşekkür mü etmiştir? Belirsizdir. Karanlığa karışan kayak, bir sonraki son sahnede kıyıda bağlı dururken bitiş jeneriği akar.

Filmsel zamanın uzandığı geçmiş zaman ile film başlar. Bu giriş sahnesi filmdeki karakterlerden birine ait olan bir "flash-back" sahnesi değildir. Bu filmin anlatı evreninin uzandığı başlangıç sahnesidir. Filmin 1924 mübadelesine ve ardından yaşananlara yer veren konusunun işaretlenmesidir. Filmin ana karakterinin filmin konusu bağlamında önce yaşadığı en önemli

kişisel deneyimin belirtilmesidir. Aynı zamanda tarihsel ve toplumsal öneme sahip olan göçmenlerin yaşadıklarına dair bir açıklama sahnesidir. Film 1924 yılından 1982 yılına gelindiğinde başlar. Bu açıklama sahnesi Sıdıka Hanım'ın yüzünün çizgilerinin, durgun bakışının, acıyı onurla taşıyan ama yorulan yorgun bedeninin duyumsanması için gereklidir. Sıdıka Hanım anayurdunu bırakan, ama kültürünü yaşatan; aksanıyla ve arada dökülüveren sözcükleriyle bazen karşılıklı bir iletişimin bazen de kendi kendine sayıklamanın sonucu olarak filmde sesini duyuran bir kadındır. Geçmiş, Sıdıka Hanım'ın geçmişi hatırladığı flash-back sahnelerinde de seyirciye sunulur. Nihal'in "Arap Mustafa'yı tanır mısınız?" sorusu Sıdıka'yı ondan ayrıldığı güne götürür. Hem evinden, yurdundan, hem de sevdiği adamdan ayrıldığı günü, yorgun bedenine eşlik eden ağzından dökülen sessiz çığlığıyla, "dokundurtmadılar bana", cümlesiyle hatırlar. Bu flash-back sahnesi filmin zamanına Arap Mustafa'nın adaya baygın getirildiği mekan olan Taş Kahve aracılığıyla bağlanır. Sıdıka Hanım'ın Mustafa'dan ayrıldığı günden söz etmesi, Nihal'e eşinin hapse girdiği günü hatırlatır. Nihal, tel örgüler arkasında duran Ertan'a bakışını, Mustafa'nın yıllar önce baygın getirildiği mekan olan Taş Kahve'de hatırlar. Taş Kahve, sadece Sıdıka'nın öyküsünde sevgilisinden kopuşundaki yeri simgelemez. Nihal'in geçmişiyle kurulan bir köprüdür. Sıdıka'nın 1924 yılına ait anlattıkları, Nihal'in 1980 darbesi sonrası geçmişine ait yaşadıklarını hatırlamasına yol açmıştır. Nihal, Sıdıka Hanım ile Arap Mustafa hakkında konuştuğu başka bir sahnede de kendi geçmişini hatırlar ve başka bir flash-back sahnesi görülür. Nihal'in Arap Mustafa'nın "Samyotisa" şarkısını hâlâ çaldığını söylediği sahnede Sıdıka Hanım kendi kendine konuşarak üst kata çıkar. Nihal, merdivenin başında kaldığında hapisneden Ertan'ın eşyalarını alıp, sırlıslık eve geldiği ve yalnız uyuduğu ilk geceyi hatırlar. Sıdıka Hanım'a ait bir başka flash-back sahnesi mübadeleden önce arkadaşlarının bir düğününde Arap Mustafa ile "Samyotisa" şarkısı çalarken dans ettikleri sahnedir. Ertan'a yardımcı olmaya karar verdikten sonra, ilk defa tavan arasındaki odasına çıkar. Sandıktan şalını alır ve şalını boynuna atarken şal sanki Sıdıka'ya ait bir flash-back sahnesine dolanır. Mustafa'ya boynunda aynı şal ile gider. Mustafa Sıdıka'yı severken karşısında gençlik aşkını görür. Onunla eskiden konuştuğu gibi konuşur.

Filmin şimdiki zamanının doğrusal akışının kesintiye uğradığı bu geçmişe dönüş sahnelerinin yanı sıra filmde Nihal ve Ertan'ın sorularıyla, özellikle

Nihal'in Sıdıka ile kurduğu dostluk sonucu sürekli bir hatırlama vardır. Nihal ve Ertan Cunda'yı gezerken de Nihal göçmen olan ailesinden kendisinde kalan izleri açığa çıkarır. Sıdıka Hanım ve adada konuştukları kişiler bu hatırlama sürecinin bir parçası olurlar. Örneğin Sıdıka Hanım ile Nihal'in ilk konuşmaları onları mutfak kültüründe buluşturur. İstifno, radika, Şevket-i Bostan sayesinde artık onlar pansiyon işleten Sıdıka Hanım ile tatile gelen Nihal değıldir. Göçmen Sıdıka ile ailesi göçmen olan Nihal'dir. Girit'in otları onların kendi geçmişlerini paylaşmaya başladıkları yolculuklarının giriş biletidir. Bu yolculuk, Sıdıka'nın ağzından "Girit'in toprağı güzel, suyu güzeldir. Öyle güzeldir ki Girit" cümlesiyle özleme varılan bir yolu barındırdığı gibi Nihal'in ağzından "Şevket-i bostanı da bilirim. Kuzu etiyle terbiyeli pişirilir. Kaynatılıp suyu içilirse taş düşürmeye iyi gelir" cümlesiyle ortak bir yerde buluşmanın çocuksu neşesini de taşır. Hatırlama ve hatırlatma deneyimi, Nihal'in sorularıyla Sıdıka Hanım'ın evinin anılarını biriktirdiğı çekmecesini de açarak yaşanır ve filmin olay örgüsünü biçimlendirir. Sorulan sorulara verilen yanıtlar, Cunda'daki gezintilerinde onların gölgesi olur. Bazen kendi yollarını çizerler bazen bu gölgenin peşine takılırlar. Gölgenin boyu yaşananlardan yansıyan güneş ışığının konumuna göre uzar ya da kısalır ve yollarının güzergahını belirler. Cunda'da daha önce yaşananların izlerine dokunmaları, kendi geçmişlerinden getirdikleri deneyimler ve filmin ikinci neden-sonuç zincirini oluşturan Ertan'ın tutuksuz yargılanma süreci hepsi birlikte yollarını çizmede etkili olur. Sıdıka Hanım'ın Yunanlı avukatın kendisine anlattıklarını hatırlarken Yunan ve Türk kültürleri arasındaki ortaklıklar üzerine yaptığı sohbeti gözden geçirir: "Biz birbirimize benzeriz derdi. Caciki, yalanci dolma, musakka". Nihal'in adada gezerken başka bir dede torun arasında yaşanan diyaloga tanık olması, uzun zamandır hatırlamadığı kendi çocukluk deneyimini hatırlatır. Sıdıka Hanım, Arap Mustafa ile yaşadıklarını ya da Cunda'ya gelmeden önce yaşadıkları zor günleri hatırlar ve Nihal ile paylaşır. Bazen kendine çekilir bazen ağzından bir iki kelime dökülür.

Arap Mustafa ise, adanın arka tarafında yalnız yaşayan ve arkadaşı olmayan biridir. Sıdıka'yla aynı adada ayrı yaşam sürer. Filmde adaya göçerken ayrıldıkları ve bir daha iletişim kurmadıkları anlaşılır. Filmde iki ayrı sahnede Sıdıka Hanım'ın evli ve çocuğı olduğu bilgisi verilir. Nihal ve Ertan Yunanlı avukat'ın kitabını bulduktan ve hayatını öğrendikten sonra, bu bilgilerin izini takip edince tanıştıkları Arap Mustafa filme dahil



olur. Arap Mustafa ne tamamen geçmişi ne de şimdikiyi yaşayabilen arada kalmış biridir. Onu geçmiş zamanda tutan Sıdika Hanım'dır. Hâlâ geçmiş zamanın güzel günlerinin melodisini, "Samyotisa"sını çalarak yaşar. Ama Yunanlı avukatın kaçmasına yardım ederek de şimdiki zamana bağlanır. Sıdika'nın Ertan için ziyareti onu eski günlere yeniden götürür. Karşısında sanki boynundan hiç çıkarmadığı şalıyla Sıdika vardır.

Ertan açısından Yunanlı avukat ile ilişkisi dışında Cunda'ya ikinci kez gelişinde kaçmak-kaçmamak gerilimini yaşarken yakalanma korkusu depreşir. Denizden sıra sıra tutulan istakozları görmesinin yarattığı gerilim, çekim ve kurgu aracılığıyla yansıtılır. Filmin şimdiki zamanında geleceğe dair bir korku ve geçmiş zamanın sıkıştırmasını yaşar. Yurdundan ayrı, yurduna özlem duyarak kilisenin yanındaki evde torunuyla yaşayan nine-nin öldüğünü, kesesindeki Girit toprağını da üstüne serptiklerini öğrenen Ertan, benzer bir korkuyu (filmin doğrusal zaman akışına yerleştirilen ve görselleştirilen korkusunun neden olduğu sahneler) yalnız bir şekilde başka bir yerde ölme korkusuyla yaşar. Nihal'in Sıdika Hanım'a sorduğu sorularla geçmişi hatırlatmasının ve kendisinin Cunda'da gezerken tanık oldukları aracılığıyla unuttuklarının anımsanmasının, Ertan'ın anımsadıklarının yanı sıra filmde zaman kullanımını açısından doğrusal akışı bozan bir başka temel unsur vardır: Yunanlı avukatın yaşadıkları. Sıdika Hanım'ın doğduğu evin fotoğrafını bulmak için aynalı konsolun çekmecesini kurcalaması, filmin Sıdika Hanım ve Nihal-Ertan çifti dışında üçüncü bir karakterin filmin olay örgüsüne dahil olmasına yol açar. Yunanlı avukat, filmin doğrusal olmayan zaman akışının bir başka ana yolcusudur. Farklı zamanlarda farklı insanların pansiyonda unuttukları her şey Sıdika Hanım'ın sofasında duran aynalı dolabın çekmecesindedir. Yunanlı avukatın kitabı da bunlardan biridir. Ertan ve Nihal avukatın yaşadıklarının izini sürerken Cunda onların karşısına Arap Mustafa'yı çıkarır. Sıdika Hanım'ın sevgilisi Arap Mustafa Yunanlı avukat ile arkadaş olmuş, onun kaçmasına yardımcı olmuştur. Suyun öte yanına gidip gelen biri olarak adada ayrıcalığı vardır. Yunanlı avukatın unuttuğu kitap *Odyseeia*'nın Yunanca baskısıdır. Kitap, Nihal'in dikkatini çeker. Özellikle Yunanlı avukatın hayatı, Yunanistan'daki cunta nedeniyle kaçmak için gelişi kendi eşinin durumu nedeniyle önem kazanmıştır. Nihal avukatın kitaba aldığı notları okumaya ve anlamaya çalışır. Sıdika Hanım'dan yardım ister. Kitabın dilini çözmek için edilen yardım, filmin zaman kullanımında etkili olacak bir kapı aralar. Ertan'ın Cunda'da geçirdiği zaman ile Yunanlı

avukatın Cunda'da geçirmiş olduğu zaman iç içe yaşanır. Avukat ilk defa verandada Sıdika Hanım'ın anlatımıyla görülür. Bu sahneden sonra Ertan, avukatı görmeye başlar. Odadan bahçeye baktığında onu önceki sahnede konuştukları masada; kiliseyi gezerken; Arap Mustafa'ya giden yolda şöför söz ettikten sonra yolda yürürken; Taş Kahve'de nargile içerken; ikinci kez geldiğinde Lise binasının önünde; Arap Mustafa'nın evinde konuşmadığında; iskelede Arap Mustafa kitabını verdikten sonra ve filmin sonunda kürekle denize açılırken görür. Ertan ve Yunanlı avukatın farklı zaman dilimlerinde aynı mekanda bulunmuş ve aynı mekanı deneyimlemiş olmalarının filmde görüntülenmesi ne filmin giriş sahnesindeki geçmişe ait bir sahnenin anlatı evreninin başlangıcını çizmek için yerleştirilmesi ne de bir flash-back sahnesidir. Farklı zamanlarda aynı mekanda yaşananların iç içe yaşanması ve adanın zamansal ve mekansal değerinin açığa çıkarılmasıdır. Bu etkileşimi anlayabilmek için zaman ögesi kadar mekan ögesi de incelenmelidir.

### **Anılar Kendi Mekanlarında Soluk Alırlar**

#### ***Cemal Süreya***

Filmin giriş sahnesinde Girit sokakları mübadeleye odaklanır. Evlerinden yanlarına alabildikleri eşyalarıyla ayrılanlar deyim yerindeyse gidemeyenler gösterilir. Giriş sahnesi ayrılış sahnesidir. Anayurttan ayrılışın acısı, filmin geri kalan bölümünde kendini duyumsatacaktır. Filmin mekanı, anayurt ile ev sahibi ada arasındaki mesafe filmde devamlı hissedilir. Filmin mekanı adada geçmekle birlikte anayurdu da kapsar. Hem Girit özlemi hem de hava puslu olmadığında karşı kıyıda görünen Midilli, daha sonra Ertan ile Nihal'in ayrı düşmesiyle İstanbul mekânın kapsamına girer. Arap Mustafa'nın gittiğinin söylentisinin dolanması anlatının mekânının çerçevesini her defasında suyun öte yanına doğru çizerek belirler. Bu bağlamda su, ötesine geçilemeyen bir anlamla özlem doludur. Film, bir adadan başka bir adaya su üzerinde başlayan bir yolculukla başlar. Bu yolculuk yıllar sonra Ayvalık'tan Cunda'ya su üzerinde yapılan başka bir yolculuğa bağlanır. Üstelik bu çiftlerden biri yıllar sonra yine motorla Cunda'ya gelecek ve kayıkla suyun öte yanına kaçmayı düşünecektir. Zorunlu ve isteğe bağlı yolculuklar su üzerinde gerçekleşir ve farklı zaman ve mekânlarda yaşamış ya da yaşayan karakterleri birleştirir, yeni başlangıçlara, dönüşümlere, çatışmalara yol açan karşılaşma, rastlaşmalarla olay örgüsü ilerler.

Adaya yaptıkları yolculuk Ayvalık'tan Cunda'ya motorla olmuştur. Suyun üzerinde gitmeyi, adanın kara ile bağlantısı olmasına rağmen tercih etmişlerdir. Yolculukları Sıdıka Hanım ile tanışmalarına vesile olur. Sıdıka Hanım ile tatile geldikleri Cunda'da rastlantısal olarak tanışmaları yeni başlangıçlara yol açar. Sıdıka Hanım'a sorduğu sorularla bu karşılaşma, iki kadının geçmişlerinden gelen ortaklıkların konuşabilmesini sağlamıştır. Sıdıka Hanım, aralık olan kapısından içeri giren Nihal ve Ertan ile sohbet ettikçe onları dünyasına katar. Sıdıka ve Ertan'ın sorularıyla, gezintileriyle ve Sıdıka Hanım'ın anlattıklarıyla şekillenen tatilleri Ertan'ın tekrar tutuklama kararının ardından kaçmak için Cunda'yı seçmesine ve bu kez yalnız bir biçimde Sıdıka Hanım'ın pansiyonunda kalmasına neden olur. Bu defa Nihal olmadan aynı yerlerde dolanır ve geçmişini temize çeker. Yunanlı avukatın eşlik ettiği bu gözden geçirmede bu kez kaçmak ve kaçmamak arasındaki gerilimi artar.

Sıdıka Hanım'ın yaşam alanı pansiyondur. Adanın kapalı coğrafi konumuna benzer biçimde Sıdıka Hanım da kendi adasından pek çıkmaz. Nihal, Midilli'nin görünüp görünmediğini sorduğunda "Ben bilmem. Pek çıkmam ben evden" der. Sıdıka Hanım'ın pansiyonunda bahçe, veranda, pansiyonun içinde sofa, mutfak, Nihal ile Ertan'ın kaldığı iki oda ve çatı katı zaman ve mekan ilişkisi için önemlidir. Nihal ile Sıdıka Hanım'ın ilk diyalog kurduğu mekan bahçedir. Sıdıka Hanım ile karşılaşmaları bahçede, kapının önündeki merdivenin hemen önünde gerçekleşir. Nihal verandanın merdivenlerini inmiş, arkada Ertan durmaktadır. Tesadüfen seçilmiş bu pansiyonun bahçesi, Nihal ile Ertan'ın Cunda tatilini biçimlendirecektir. Bu ilk karşılaşma, kalacakları odanın, sürenin konuşulmasını içerir.

Sıdıka Hanım'ın bahçesi Girit'in otları aracılığıyla diyalogun başladığı yerdir. Bu başlangıç, rastlantıyla gelinen pansiyonda tıpkı pansiyonun açık olan kapısından giren Ertan ve Nihal gibi, aralanan tarihin kapısından girilmesine aracı olur. İki kadının buluşmasıdır. Bahçe, kedisi Arap'ı aradığı ve Rumca ve Türkçe konuştuğu, iki dilin sarmaş dolaş olduğu yerdir (Çiçekoğlu, 1994:12). Bu ilk konuşmada Nihal ailesinin göçmen olduğunu, Sıdıka Hanım da Giritli olduğunu söyler.

Pansiyonun iç bahçesindeki masa, Nihal ile Ertan'ın kahvaltı ettikleri ve avukatın unuttuğu kitabın sayfaları arasında avukata ait izleri çözmeye

çalıştıkları yerdir. Nihal, avukatın kitaba yazdığı notları Sıdıka Hanım'dan yardım isteyerek Türkçe'ye çevirir:

“Modern Odisseus’lar,  
Ki onlar,  
Şarap rengi denize  
Gözyaşlarını kattılar.  
Suyun öte yanına  
Yağmaya gitmediler.  
Özgürlük, barış ve dostluk istediler  
Sevgiliden ayrı düştüler”

Bu dizelerin ardından Yunanlı avukat, filmin anlatı evrenine dahil olur. Ertan, odasının penceresinden bahçeye baktığında, kitabı çevirmek için oturdukları bahçedeki masada, Sıdıka Hanım'ın oturduğu mavi sandalyede avukatı otururken görür. Bahçe, Yunanlı avukatın yaşadıklarının mekansal ve zamansal değerini Sıdıka Hanım aracılığıyla Nihal ve Ertan'ın anlamasına, Ertan'ın avukatın yaşamış olduğu geçmiş zaman deneyimlerini kendi deneyimiyle iç içe yaşamasına olanak sağlar.

Sıdıka Hanım'ın bahçede kedisi Arap'ı aradığı bir başka sahnede, Arap Mustafa'yı tanıyıp tanımadığını sormasıyla bahçe Sıdıka'nın acı geçmişine uzanan bir köprü olur. Bahçe, artık anayurdundan ayrılmanın getirdiği özlemin değil, zorla yer değiştirmek zorunda kalan bir kadının acısını ve sevdiği adamla birlikte olmasının engellemesinin yarattığı öfkenin evidir. “Dokundurtmadılar bana” cümlesiyle bahçeden Sıdıka'nın flash-back sahnesine, Cunda'daki Taş Kahve'ye geçilir. Sıdıka Arap Mustafa'nın baygın getirildiği günü hatırlamıştır. Kamera hareketi ile Arap Mustafa'nın baygın getirildiği Taş Kahve yıllar sonra aynı kahvede Nihal'in oturduğu sahneye bağlanmıştır. Nihal Taş Kahve'de otururken ve Sıdıka Hanım'ın anlattıklarından etkilenerek kendi geçmişine benzerlik kurar. Nihal'in flash-back sahnesi tel örgüler arkasında Ertan'a dokunmadan baktığı ve ayrıldığı sahnedir. Bahçe, Taş Kahve ve cezaevi sahnelerine bağlanarak 1924 mübadelesi ve 1980 darbesi sonrası yaşananların anımsanmasına ev sahipliği yapar.

Pansiyonun bahçesi kadar veranda da Sıdıka Hanım, Nihal ve Ertan arasında zaman mekan ilişkisini açığa çıkaran önemli bir yerdir. Kahvaltı

masasında ve aşağıda değinilecek sofada başlayan ve mutfak eşğinde devam eden avukatın Cunda'da geçirdiği zamana aralanan kapı, kahvaltı masasında kaldıkları yerden devam ederek verandadaki sohbette biraz daha açılır. Nihal ve Ertan, Sıdika Hanım'dan avukatın ilk gelişinin 68-69 yılları arasında olduğunu, kaçtığını, 74'den önce bir kez daha geldiğini öğrenirler. Avukatın "Biz birbirimize benzeriz. Caciki, yalanci dolma ve musakka" cümlesi Sıdika ve avukatın verandada yaptıkları sohbetten alınmıştır. Bu cümle yıllar önce aynı yerde yaptıkları sohbetin görüntülediği flash-back sahnesine eşlik eder. Verandadaki bu sohbette Sıdika Hanım, avukata niye kaçtığını da sorduğunu söylemiştir. Avukat: "Sizin adanın adı yüzünden" demiştir. Nihal ve Ertan Sıdika Hanım'ın gösterdiği yola koyulurlar ve avukatın yaşamına ilişkin biraz daha bilgi edinirler. Verandada yapılan bu konuşma avukat ile Sıdika Hanım arasında flash-back sahnesiyle doğrusal zaman akışının kırıldığı, Ertan ve Nihal'in kendi yaşamlarıyla avukat arasında cunta nedeniyle ortaklık kurdukları bir sahnedir. Veranda hem Yunanistan'da hem de Türkiye'de yaşanan cunta döneminden etkilenen karakterlerin izini taşır. Aynı zamanda Sıdika Hanım, Cunda adasına gelmeden önce yaşadıklarını, Cunda'ya geldikten sonraki izlenimlerini yine bu sohbette paylaşır. Sıdika Hanım'ın "Burada zulüm görmedik. Mustafa Kemal olmasaydı hepimizi keserlerdi. Her sene boyatırım büstünü" cümlesi sohbet sırasında arkada Mustafa Kemal'in büstü görülürken duyulur. Aynı veranda yıllar sonra Ertan'ın tek başına geldiği, kaçmak ve kaçmamak arasında kaldığı sıkıntılı günlerinde pansiyonda kalan diğer aileye tahammül edemediği ve televizyondan geldiği anlaşılan sesin ("tek partili rejimden çok partili rejime sorunsuz geçildi") arasına ailenin çocuklarının gürültüsünün karıştığı sıkıntılı bir zaman geçirme yeri olacaktır.

Bahçe, pansiyonda kalan başka pansiyonerler (karısından kaçan, sevgiliyle kalan) için gelen polisleri odadan gördüklerinde kendileri için geldiğini düşünerek kaçmayı akıllarından geçirdikleri; geçici olarak kaldıkları oda ise sıkışıp kaldıkları bir yere dönüşür. O oda polislerin gelmesine neden olan pansiyonerlerin özgür olmak için kaçtıkları bir yer iken, Nihal ve Ertan için bir an bile olsa yeniden özgürlüğünü yitirmelerine yol açan, yolculuğun son durağı olmuştur. Polislerin onlar için gelmediğini anladıklarında derin bir nefes alıp kendilerini sokağa atarlar. "Sen kaçak değilsin ki?" cümlesiyle Nihal Ertan'ı diğer pansiyonerden ayırır. Ertan yıllar sonra aynı sokakta kaçmayı düşünürken dolaşacaktır.

Sıdıka Hanım ile Ertan arasında bahçede geçen bir diyalog, duvarın üstünde ters dönmüş bir böcek üzerinden gelişir. Sıdıka Hanım “Toprağına koyunuz canlanır o zaman” der. Ertan böceğı toprağına koyar. Böcek canlanır. Ertan’ın sıkıntısını anlayan Sıdıka Hanım onun bir derdi olduğunu, konuşmak isterse dinleyeceğini söyler. Ertan adanın öbür tarafına gittiğini ama konuşmadığını itiraf eder. Ertan’ın sıkıntısının tıpkı o böcek gibi toprağından ayrı kalmak olduğunu Sıdıka Hanım anlamıştır. “Bazıları kalmaya, bazıları da gitmeye gelirler” cümlesini birlikte tamamlarlar. Ertan gitmek için gelmiştir. Bahçe daha önce dönmek için gelen Nihal ve Ertan’ın Sıdıka Hanım’la araladıkları kapılardan içeri girdikleri yer iken bu kez Ertan’ın gitmek için geldiğini söylediğı ve rahat edemediğı, sıkıştığı bir yere dönüşmüştür.

Pansiyonun kapısının aralık olduğu ilk gün, kapıdan içeri giren Nihal ve Ertan Sıdıka Hanım’ı bahçede bulmuştur. Aralarında kurulan diyalog sonrasında ve Yunanlı avukatın izini sürmeye devam ederken Arap Mustafa yolculuklarına dahil olur. Ve her öğrenilen bilginin yeniden Sıdıka Hanım’a sorularak üstünden geçilir. Pansiyonun kapısının önünden sofanın eşiğine giren Nihal bu önemli sorulardan birini daha sorar: “Samyotisa’yı bilir misiniz?” Sıdıka Hanım’a sofanın eşiğinde sorulan bu soru, Sıdıka Hanım’ın bulunduğu aynalı dolabın önüne ilerlerken yanıtlanır. Eşiğin dönüşümlere gebe olan konumu, zamanın doğurganlığına işaret eden anlamı filmde yer bulur. Sorunun ardından kameranın Sıdıka’ya kesmesi, Nihal’in şarkıyı söylemeye başlamasının ardından ikisinin birlikte söylemesiyle aynı çerçevede buluşmaları oldukça anlamlı bir çekim düzenlemesidir. Şarkının sözleri Türkçe’ye Sıdıka’nın ağzından “Kürekleri altından, altın yelekli bir kayıkla geleyim alayım seni” dökülür. Arap Mustafa ile birlikte dans ettikleri bu şarkı, hem Sıdıka ile Arap Mustafa arasında hem de Nihal’in Yeşilköy’de arkadaşları ile geçirdiğı günlerin özlemine dile getirir. Bu kez aynalı dolabın önünde Sıdıka Hanım Nihal’e sorar: “Sen nerden bilirsin?” Nihal anlatır:

“Yeşilköy’de söyledik. Manol’ün kahvesinde. Sonra 6-7 Eylül geldi. Kahve harap oldu. Manol gitti. Arkadaşlar gitti. Ben yalnız kaldım”.

“Samyotisa”, Nihal’in gençliğine doğru yol alır; Manol’ün kahvesinde dolaştırır Nihal’i. Ardından ikisini Sıdıka Hanım’ın da gençliğine götürür. Sıdıka Hanım, elini kaldırarak dansı göstermeye başladığında geçmiş zamanı yaşamaktadır. Artık Sıdıka Hanım Nihal’in yanında değildir. Seyirci

de filmin zamanında değildir. Sıdika “o çalardı, ben oynardım” diyerek geçmiş günleri düşünmektedir. Nihal, “hâlâ çalışıyor biliyor musunuz?” dediğinde sayıklamaya başlar ve kendi içine çekilir. Merdivenlerden üst kata çıkar. Nihal merdivenin başında aşağıda kalır. “Gözüm derdi bana; iki gözüm: ‘Matyamu’. Altınım derdi: ‘Hirisomu’”. Sofadaki bu konuşma, merdivenin dibinde kaldığı bu sahne, eşinin eşyalarını teslim aldığı ve evine yağmurdan sıırıslıklam olarak döndüğü ve yalnız uyuduğu ilk geceye ait bir flash-back sahnesine bağlanır. Sıdika Hanım’ın Arap Mustafa ile yaşadıkları ve ayrılıkları, mübadele sürecinin sancılı ayrılığı, darbe sonrası tutuklanan eşiyile ayrılığını aklına getirmiştir. Filmde kendi kendine geçmişi yaşadığı bir başka sahne, Ertan’ın sıkıntısına yardım etmek için Arap Mustafa’yla konuşmaya gitmeden önceki sahnedir. Üst kattaki odasındaki sandıktan şalını aldığımda, o odadan gençliğine gidilir. Sıdika’ya ait bir flash-back sahnesi açılan sandıkla, boyna dolanan şalla bağlanır.

Sofanın önündeki aynalı dolap, Sıdika Hanım’ın Girit’teki evinin fotoğrafını göstermek için açtığı çekmeceyle anlam kazanır. Çekmecenin içinde kendisi için önemli eşyalarını ve pansiyonda kalanların unuttuklarını saklamaktadır. Yunanlı avukatın kitabı da ilk açıldığı gün çekmecenin içinden çıkar. Sıdika Hanım, Nihal ile kendini görür; kendine ve Nihal’e açılır. Ayna bu anlamda başkalarına nasıl görüldüğünü önemseyen kişi için anlamlıdır. Ancak kişi kendini aynada göremez. Aynalı dolap önünde olan konuşmalar bu açıdan önemlidir. Kendini bir bütün olarak, söylemedikleriyle, konuşmadıklarıyla, sayıklamalarıyla ortaya koyan Sıdika Hanım için de, merakla geçmişi ile ortaklıklar kurma heyecanı içindeki ve aynı zamanda Sıdika Hanım’ın acısını paylaşma konusundaki samimiyeti açısından Nihal için de kendini tanımladıkları yerin aynada değil, ayna önünde olur. Aynanın önünde kendilerine bakmazlar, aynanın önünde kendilerini açarlar. Kitabın izinden gitme isteği, mutfak eşğinde Sıdika Hanım’a sorular sorarak devam eder. Sıdika Hanım, mutfakta bahçede üzerine sohbet ettikleri istifnoları ayıklarken Nihal eşikte durarak avukat hakkında sorular sorar. Eşikte başlayan soruşturma, Ertan ile kahvaltı masasında devam eder. Kitabın arasından lavtanın yedek teli için eşığı çıkmıştır. İkisi de bir enstürmana ait olduğunu anlarlar. Ama ne olduğunu filmin ilerleyen sahnelerinde öğrenirler. Sofada kitaptan çıkan enstürman eşığı Arap Mustafa’ya lavtayı hediye eden avukata aittir. Arap Mustafa kendi enstürmanını Cunda’ya gelirken yaşanan itişmede denize düşürdüğü için hediye etmiştir. Mutfaktaki eşik yıllar sonra Ertan’ın

“beni tanıdınız mı?” sorusunu soracağı yer olacaktır. Yine Ertan’ın ikinci kez gelişinde aynalı konsolun çekmecesi Sıdıka Hanım’a gönderdikleri mektubu bularak hatırlamasını sağladığı yer.

Cunda sokakları, “sen kaçak değilsin ki” cümlesiyle başlanan tatil gezilerinin yeridir. Cunda’daki Taş Kahve’ye, kiliseye, iskeleye, pansiyona, Arap Mustafa’nın evine varılır. Yıllar sonra aynı sokaklar, kaçmak için geldiği yerin sokakları olacaktır. Avukatın bir zamanlar geçmiş olduğu, Ertan’ın gezerken kendisi gibi onun da orada bulunmuş olduğunu düşündüğü yerlerdir. Önce tutuksuz yargılandığı için tatile geldiği, sonra kaçmak amacıyla bulunduğu Cunda sokakları hep daha önce Nihal ile gezdiği yerlere çıkar. Yeniden gezer. Ama bu sefer Ertan farklıdır. Sıkışmıştır. Daha önce tutuksuz yargılama kararı çıkan Ertan için artık hapis cezası kesinleşmiştir. Ya kaçacaktır ya da cezaevinde onca yıl yatacaktır. Adada tanıştığı, dokunduğu, iz bıraktığı şeylerin de değiştiğini görmek, daha önce geldiği zamandan farklı durumuyla birleşince aynı sokaklar onun gerginleşmesine neden olur. Sokaklar, pansiyon, kaldığı oda, veranda, Cunda kendi durumundaki değişimin getirdiği gerginlikle Ertan’ın sıkıntısını arttıran, onu sıkıştıran bir yer halini almıştır. Sirkeci Postahanesi ve cezaevi Ertan ile Nihal’in birbirleriyle konuşmak için çabaladıkları, filmin diğer mekanlarıdır. Ertan kaçak olmadığı günlerde birlikte dolaştığı sokaklarda sıkılmakta örneğin bu sokaklardan birinde bu kez telefon kuyruğunda beklemektedir. Her biri telefonun başında olsa da birbirlerine ulaşamazlar. Cezaevi görüntüleri, elinin seğirmesinin anlamını, Cunda’ya ikinci kez geldiğinde neden sıkıldığını, iskelede ıstakoz yakalayanları gördüğünde neden gerildiğini anlatmak için gerekli sahnelerdir.

Kilise, tatile geldiklerinde gezdikleri önemli bir yerdir. Cunda’da mübadele öncesi ve sonrası yaşananları sessizce, sökülen taşları ve bakımsızlığıyla anlatır. Nihal ve Ertan’ın yolculuklarının önemli bir durağıdır. Değer bilmezliğin yükünü en fazla sırtlayan yerlerden biridir. Kilise hem geçmişe aittir hem de geçmişin izlerinin yok edilmeye çalışılmasının ve buna direnmenin adıdır. Kilisenin yanındaki nine ile torunun öyküsü, kilisenin dile gelmiş halidir. Ninenin de Girit özlemi, tahrip olan zihniyle geçmişe ağıt yakıp durmaktadır. Nine eve gitmek ister. “Girit’i söyler, yaşlandı artık. Bulandı zihni” diye açıklar torunu bu özlemini. Kilise de, pansiyonun bahçesi, veranda, Cunda sokakları, Taş Kahve gibi Ertan’ın avukatı gördüğü



yerlerden biridir. Ertan ninenin kesesinde Girit toprağı sakladığını, kesesini kimseye elletmediğini torunundan öğrenir. İkinci kez geldiğinde ninenin öldüğünü Nihal gibi normal karşılamaz. Toprağından, anayurdundan ayrı ölmesi, toprağının üstüne serpilmesini kaldıramaz. Kaçmak ve kaçmamak arasında kaldığı için, nine gibi toğrağından ayrı ölme korkusunu yaşar. Geleceğe dair kurguladığı sıkıntılı kabusunda gösterilen sahnelerden biri de eşi ve büyümüş oğlunun cenazesinde tabutuna toprak serpilmesi olur. Nine-torun gibi dede-torun arasında yaşanan bir başka diyalog, Nihal'in de kendi anneanesi arasındaki bir diyalogu hatırlatır. Avunya çiçeğini arayan dedesine yardım eden torunu çiçeği bulamadığında ve yanlış çiçek getirdiğinde dede "Olmaz olsun" anlamında "Aslib olsun" yani "olmaz olsun" deyince, anneanesinin kızınca söylediğini hatırlaması "avunya çiçeğini arayan tanımadığı bir dede aracılığıyla olur". Nihal'in, geleceğe dair "o da hatırlayacak mı?" sorusu içten içe unutmaması niyetini de içerir. Ertan aynı çay bahçesine tek başına geldiğinde Nihal'in yıllar önce merak ettiği soruyu sorar. Torun hatırlamaz. Değişmemesinden memnun bir ifadeyle Ertan ona "büyümüşsün ama değişmemişsin" der. Kilise temizlenmiş, kitlenmiştir. Gezmek isteyene verilir anahtarı, Nine ölmüştür. Muhittin'in değişmemesi iyi gelir.

Adanın arka tarafına yapılan yolculuk Arap Mustafa'yı filme katar. Adanın arka tarafına taksi ile giderken, şöför avukatı da buraya getirdiğini söyler. Şöförün, Yunanlı avukatın Arap Mustafa ile arkadaş olduğunu söylemesi, yolda durup evine bakmalarına yol açan bir meraka dönüşmüştür. Arap Mustafa'nın evine girdiklerinde lavta kapının arkasında asılıdır. Arap Mustafa da denizdedir. Bu yolu hem Nihal hem de Ertan ayrı ayrı yalnız yürürler. Nihal Arap Mustafa'ya ilk gittiğinde Arap Mustafa Samyotisa'yı çalmaktadır, Nihal de söyler. Birbirlerine bakmadan aynı yerde buluşurlar. Ama buluştukları filmsel mekan aracılığıyla her birinin kendi geçmişidir. Sadece aynı şarkının ucundan tutup ikisi de kendi geçmişine gider. Sonra geri gelirler. Arap Mustafa lavtasına sarılır. Nihal de pansiyona döner. Ertan gittiğinde konuşamaz. Filmde bu yolda yürürken görülen üçüncü kişi Sıdika, dördüncü kişi ise arabadan bakan Ertan'ın gördüğü avukattır. Arap Mustafa'nın evi, suyun öte yanına açılan yerdir. Arap Mustafa'nın orda olduğunu herkes bilir. Ama gitmez. Sıdika Hanım da bilir. Ertan için gider. Ertan, karanlıkta Arap Mustafa'nın elini tutar. Suyun öte yanına gider mi belirsizdir.

## Sonuç

Farklı nedenlerle ana yurtlarını terk edip yeni yerlere yerleşenlerin yaşamları, geldikleri yerin kültürüyle girdikleri etkileşim ve geldikleri yere karşı duydukları özlemleriyle biçimlenir. Benzer bir biçimlenme, sürgün edilen, sürgüne mahkûm bırakılan ya da sürgün tehlikesiyle yüz yüze kaldığı halde yurdunda kalarak mücadele etmeyi seçenler ya da kolektif yer değiştirmeye (diaspora) maruz kalanların durumunu konu edinenleri de (göçmen, sürgün olsun ya da olmasın) etkiler. Bu etkileşimin sonucu olarak içerik ve biçim açısından oldukça zengin, artık tek başına bir sınıflandırmayı yaratacak kadar bir film birikimine ulaşılmış, göçmen sinema başlı başlı bir başlık olarak sinema alanındaki yerini almıştır. Zorunlu yer değiştirmenin bireysel ve kolektif boyutuna değinen *Suyun Öte Yanı* filmi zorunluluğun getirdiği dayatmanın öfkesini, anayurt özlemini, kopuşun yarattığı gerilimi içeren ve Türkiye sinemasından göçmen sinema başlığında ele alınabilecek filmlerden biridir. Film, özel bir tarihsel dönem olan 1924 mübadelesine değinmiş, bu mübadeleden etkilenen karakterlerin göç ettikleri Cunda Adası'nda yaşadıklarını konu almıştır. Cunda sadece mübadelenin değil, 1980 darbesi sonrasında tutuklama kararı çıkan bir öğretim görevlisi için kaçış yeri ve Yunanistan'daki cunta döneminde adaya kaçan Yunanlı bir avukatın da iz bıraktığı bir yer olarak temsil edilmiştir.

Bakhtin'in zamanmekan kavramıyla filme bakıldığında zaman ve mekânın kaynaşmış, ayrılmaz oluşu; duygu ve değerlerin izini biriktiren özelliği filmin anlatımının bu birikimi nasıl dokuduğu açığa çıkar. Filmde su üzerinde yapılan yol, farklı toplumsal kesimlerin kişilerini, farklı dilleri karşılaştırır, toplumsal ve tarihsel heterojenliği açığa çıkarır. Su üzerinde başlayan yolculukla gelişen olaylar, hem bu farklılılığı ortaya çıkarmaya olanak sağlar hem de bu farklılığı bölen, parçalayan olaylar sonucu kişileri yurtlarından ayırır; hem ayrılışı hem bu ayrılışın acısına tanık olacak kişileri Cunda'ya taşır. Suyun öte yanı bazı karakterler için özlemin bazıları için ise umudun ifadesidir. Özgürlüğü için gitmeye gelenlerle yine özgürlüğü için kaçmaya gelenlerin yolu aynı adada kesişir. Ada, hem açık, hem de kendi içinde kapalı bir yerdir. Adanın anlatsal olanakları karakterleri biçimlendirmiştir. Kıyıya bağlı kayığın çözülmesi gibi ayağın karadan kesilmesiyle uzaklaşan adada olay örgüsü yol ve yol karşılaşmaları etrafında gelişir. Böylece Cunda'nın ayrılış ve kavuşma, gitme ve kalma, gidememe ve kalamama, görme ama ulaşamama, bilme ama kavuşamama ikilemini barındıran anlamı açığa çıkar.

Hem ada oluşu nedeniyle, adanın biçimlendirmesi sonucu hem de adanın tercih edilmesinin yarattığı anlam sonucu Cunda farklı anlamları barındırır. Olayların temsilini mümkün kılan inşa zaman ve mekanda yolculukların sonucu olur. Cunda Adası da yolculuklarla, rastlantılarla, karşılaşmalarla, eşikte geçen konuşmalarla geçmişe özlem duyanların, kaçanların, kaçamayanların, zorunlu kalışların ve gidişlerin yeri olarak temsil edilmiş; zamansal ve mekansal etkileşimin değeri açığa çıkarılmıştır. Karakterler yaşanan olayların izini sürerler. Yol, zamanın akışının mekanda bir temsili olma işlevine sahiptir. Yolculuklar, rastlantılar, karşılaşmalar da bu birikenleri ortaya döker. Eşik her zaman dönüşümlere gebe bir yerdir. Anın açık uçluluğunu taşır. Ne içeride ne dışarıdadır. Her an içeride her an dışarıda olma olasılığını, potansiyelini içerir. Eşik konuşmaların başlangıcı, kişilerin birbirlerinin hayatlarına dahil olmadan önceki son anın tanıdığı olan yerdir. Konuşmalar eşikte başlar; ilişkilerin dönüşümünden az önceki ana ev sahipliği yapar.

Filmin zamanla ilişkisi filmin üretim sürecinin kaçınılmaz doğasını içeren, karakterlerin mekanda zamansal değerini yaşamasına olanak veren bir anlatımla birleşir. Geçmiş, şimdiki ve gelecek zamana dair niyetler eş zamanlılık içindedir. Cunda'nın mekansal değerinin ortaya çıkması için olay örgüsünü başlatan yolculuk ilmeğin çözülmesidir. Cunda, örgü bir kazağın sökülmesi gibi karakterlerin yolculuklarının sonrasında karşılaştıkları kişilerle kurdukları ilişki sonucunda mekansal ve zamansal değerini döküverir. Her karakter için hem farklı zamanlarda hem de aynı zamanda Cunda farklı anlamlar kazanır. Filmde, farklı karakterlerin aynı mekanda farklı zamanlarda yaşadıklarını hatırlaması, farklı zamanlarda yaşananların iç içe geçerek anlatılması, geçmişe dönüş sahneleriyle karakterlerin zamanda ve mekanda yolculuğa çıkmasına olanak sağlayan bir anlatım tercih edilmiştir. Bu iç içe göstermeyi tercih etme Bakhtin'in kavramlarından zamanmekanın etkileşiminin ete kemiğe bürünmesinin sinemasal karşılığıdır. Farklı zamanlarda aynı mekanda yaşananlar arasında kurulan etkileşim sinema sanatı aracılığıyla yorumlanmıştır. Gerçek zamanda üretilen film, üretim süreciyle geçmiş zamanda tamamlanan, perdede gösterildiğinde seyircinin film izleme deneyiminin şimdiki zamanında paylaşılan ve seyirciyle birlikte yeniden üretilirken gerçek zamanda belli bir mekanda ve zamana yerleşir. Bir yazar tarafından yazılıp başka bir kişi tarafından yönetilen ve seyirciye sunulduğunda yeniden üretilen filmin üretim süreci, filmdeki karakterlerin

zamanın ve mekanın izini sürmeleriyle zenginleşir. Bu anlamda Bakhtin'in sanat eserinin zamansal ve mekansal değerinin nasıl sunulduğu üzerine görüşleri katmanlı bir şekilde karşılık bulur.

*Suyun Öte Yanı* filmi duygu ve değerlerin izini taşıyan mekanın, zaman aracılığıyla ortaya çıkan değerini ortaya koyan bir anlatıma sahiptir. Yaşananlar toplumla ve zamanla ilişkilendirilmiştir. Farklı olayların ortak duygusal deneyimlerine işaret etmiş, aynı mekanın yüklendiği farklı tarihsel olayları sunmuştur. Göçmenlerin duygularının izini sürmeyi mümkün kılan ve olayları tarihsel bir bakış açısıyla değerlendirmeye olanak veren zaman ve mekanı birlikte ele almak filmin zamansal ve mekansal ilişkileri iç içe ele alan yapısını ortaya koymuştur. Zorunlu yer değiştirmeye maruz kalanlar, farklı zamanlarda farklı ülkelerden kaçmak zorunda kalan karakterlerin Cunda adasındaki izi sürülmüştür. Cunda Adası, zamanla mekanın kaynaşmış, zamanın mekanın içine akan anlatımında anlam kazanmıştır. Farklı tarihsel zamanlarda yaşayan karakterlerin yaşadıkları, her mekanda kendi öyküsünü aynı mekandaki geçmiş ya da filmin şimdiki zamanında yaşayan karakterlerle ilişkisi içinde ele alınmıştır. Filmdeki kadın karakterler, göç ve sürgün deneyimini yaşayan ve aktaran güçlü karakterler olarak çizilmiş; göç ve cinsiyet arasındaki ilişkiye de dikkat çekmiştir. Kadın bir senarist tarafından yazılan ve yine kadın bir yönetmen tarafından çekilen film, anlatının taşıyıcısı olarak kadın karakterlerin, göç ve sürgün olgusunu erkeklerden farklı yaşadıklarını göstermiştir. Aynı zamanda zamanmekan etkileşimini açığa çıkarmaları, yine kadınların kişisel tarihlerini aktarması, paylaşması ve yükledikleri acıyı güçlü bir şekilde taşımaları aracılığıyla olur. Cunda Adası, mekanı zamansal ilişkilerin ışığında ve zamanı da mekansal boyutuyla ele alarak zamanın ve mekanın etkileşimini ortaya koyan, tarihsel zamanı barındıran, tarihin izlerini adada sürenler için açığa çıkaran psikolojik ve biyografik bir yer olarak temsil edilmiştir.

## KAYNAKÇA

- Bahtin, M. (2001). Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar (C. Soydemir, Çev.). (S. Irzık, Ed.), İstanbul: Ayrıntı.
- Bayraktar, D. (2004). Türk Sineması: Hayali Vatanımız?,” *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*. (D. Bayraktar, Yay. Haz.). İstanbul: Bağlam, 13-21.
- Benedict A., (2011). Hayali Cemaatler (İ. Savaşır, Çev.), İstanbul: Metis.
- Bergfelder, T. (2005). National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies. *Media, Culture and Society*, 27(3), 315-331.
- Çiçekoğlu, F. (1994). Suyun Öte Yanı (2. Baskı). İstanbul: Can.
- Giritlioğlu, T. (Yönetmen). (1991). Suyun Öte Yanı [Film]. Türkiye: TRT.
- Göktürk, D. (1999). Turkish Delight - German Fright: Migrant Identities in Transnational Cinema. <http://www.transcomm.ox.ac.uk/working%20papers/mediated.pdf>.
- Higson, A. (1989). National Cinema Concept. *Screen* 30 (4), 36-46.
- Irzık, S. (2001). Önsöz. Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar, (C. Soydemir, Çev.). (S. Irzık, Ed.), İstanbul: Ayrıntı, 7-32
- Kantar, D. Tür Üzerine Kavramsal bir Tanımlama Denemesi, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/27/745/9519.pdf>.
- Mediated Identities, D. Derman, K. Ross, N. Dakovic (Ed.), İstanbul: Bilgi University Press.
- Naficy, H. (1999). Between Rocks and Hard Places: The Interstitial Mode of Production in Exilic Cinema. *Home, Exile Homeland: Film Media and the Politics of Place*, H. Naficy (Ed.), Londra, NY: Routledge, s. 125-147.
- Naficy, H. (2001). An Accented Cinema Exilic and Diasporic Filmmaking, Princeton University Press: Princeton.
- Özön, N. (2000). Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, İstanbul: Kabalcı.
- Rifat, M. (2000). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler (2. Baskı), İstanbul: Om.
- Shohat, E. (2004). Post-Third-Worldist Culture: Gender, Nation, and the Cinema. *Rethinking Third Cinema*. A. R. Guneratne ve W. Dissanayake (Ed.), Londra, NY: Routledge, 51-78.

- Shohat, E., Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Londra, NY: Routledge.
- Smith, J. C. (2006). Geç Dönem Osmanlı Tunus’unda Göçmen Bir Akdeniz Sınır ı Boyunca Kadınlar ve Toplumsal Kontrol, 1830-1870, *Akdeniz Dünyası* (E. Uşsaklı, ev.). İstanbul: İletişim, 117-135.
- Süalp, Z.T. A. (2004) *ZamanMekan*, İstanbul: Bağlam.
- Telli, A. (1993). *Su urd* (6. Baskı). Doruk: Ankara.
- Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*, Ankara: Dost.
- Yaren, . (2008) *Altyazılı Rüyalar Avrupa Göçmen Sineması*, Ankara: De ki.
- Milliyet, 02.01.1999, Kültür Sanat, 27.
- Milliyet, 04.01.1992, Tv Magazin, 17
- Milliyet, 22.07.1991, Tv Magazin, 17.