

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

6

GÜL YAŞARTÜRK

TÜRK SINEMASINDA RUMLAR



ELENİ, NİKO, MARİA VE YORGO:

TÜRK SİNEMASINDA RUMLAR

GÜL YAŞARTÜRK



SİNEMA

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi: <https://rantey.org>

6

agorakitaplığı

agorakitaplığı

384

GÜL YAŞARTÜRK

Sinema yazarı ve akademisyen. 2010 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema TV Ana Sanat Dalı'ndan doktorasını aldı. 2001 yılından bu yana *Sinemasal*, *Amargi*, *Birikim*, *Mesele*, *Sıcak Nal*, *Kebikeç*, *Sekans*, *Radikal*, *Birgün* ve *bianet*'in de aralarında bulunduğu çeşitli yayın organlarında yazıları yayınlandı. *Ümit Ünal Işık Gölge Oyunları* (2012, YKY) kitabını hazırladı. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesi.

Gül Yaşartürk

TÜRK SİNEMASINDA RUMLAR

a

agorakitaplığı

Sinema 65

Türk Sinemasında Rumlar
Gül Yaşartürk

Kapak tasarım-mizanpaj: Sibel Yurt

© 2012; Gül Yaşartürk
© 2012; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Kasım 2012

ISBN: 978-605-103-182-8

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI

Sertifika no: 12761

Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.

No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL

Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28

www.agorakitapligi.com

e- posta agora@agorakitapligi.com

Dağıtım: Punto Kitap, Tel: (0 212) 496 10 50

***Hrant Dink'in güzel anısına,
özlemle...***

İÇİNDEKİLER

Önsöz ve Teşekkürler.....	ix
Sunu: Geçmişin Güncellenmesinde Sinemanın Sorumluluğu (H. Neşe Özgen).....	xi
Giriş: Türkiye’de Kimlik, Toplumsal Bellek ve Gayrimüslimler	1
1) Türkiye’de Rumlar	17
2) Türkiye’de Rum Olmak	32
3) Arşak, Yvette, Melayin, Agavni, Artin ve Nora... Türk Sineması’nda Gayrimüslim Karakterler.....	40
4) Eleni, Maria, Elena ve Niko: Türk Sinemasının Rum Karakterleri	79
Dost Denizin Çocukları.....	79
Eleni ve Niko: <i>Bulutları Beklerken</i>	82
Ioannis’in İsimsiz Torunları: <i>Yüreğine Sor</i>	94
Marika, Eleni ve Eftimiya: <i>Sen Ne Dilersen</i>	99
Eleni ve Maria: <i>Sis ve Gece</i>	105
Elena: <i>Güz Sancısı</i>	112
Niko ve Peliya: <i>Sıcak</i>	121
5) <i>Politiki Kouzina</i> : Gidenlerin Gözünden 1964 Sürgünü	130
1964’de Ne Oldu?	130
<i>Politiki Kouzina</i> (Bir Tutam Baharat).....	133
Son Söz	140
Kaynakça	143

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜRLER



Stella Ovadia, bir yazısında kadın olarak yaşadıklarını ve nasıl feminist olduğunu anlamak için kullandığı temel bilginin Yahudiliği olduğunu söyler. Ovadia'dan yola çıkacak olursam, benim de hayatı anlama çabasında kullandığım temel bilginin kadın olarak yaşadıklarım olduğunu söyleyebilirim. Feminist politika yapmak, feminist hareket içerisinde yer almak, hayata baktığım yeri, hayat pratiğimi de ister istemez belirledi. Durduğum yerden baktığımda gördüklerim, elinizde tuttuğunuz kitaba doğru attığım ilk adımları oluşturdu.

Eleni, Niko, Maria ve Yorgo: Türk Sinemasında Rumlar, 2010 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Ensti-

tüsü'ne teslim ettiğim 1990 *Sonrası Türkiye Sineması'nda Kimlik: İki Örnek Kürt ve Rum Temsilleri* başlıklı doktora tezinin üçüncü bölümünün, hatırlama, hafıza, bellek, aksanlı sinema ve travma kavramları eşliğinde elden geçirilerek yeni filmlerle genişletilmiş halinden oluşuyor. Başlık için seçilen Eleni, Niko, Maria ve Yorgo isimleri, Rum karakterlere verilen adların aynılığına vurgu yapma amacı taşıyor. Osman Akınhay'la yaptığım yazışmaların sonunda da 'Türkiye' yerine 'Türk Sineması' ifadesini kullanmaya karar verdim. Burada 'Türk' kelimesinin, kimlikten çok tıpkı WASP'te (*White Anglo-Saxon Protestant*) olduğu gibi zihniyete, ortak bir algıya işaret ettiğini belirtmek gerekli. Kitabın kültürel çalışmalar ve Türk sineması alanına katkıda bulunmasını ve muhtemel eksiklerinin bu konuda yapılacak yeni çalışmalara ilham kaynağı olmasını ümit ediyorum.

2005 yılından bugüne uzanan süreçte Tuğba Benli Özenç, Giovanni Scognamillo, Özgür Yaren, Asuman Suner, Zarife Öztürk, Ayşe Hür, Birkan Yüksel, Herkül Millas, Gülnur Elçik, Stefo Benlisoy ve sunu yazmayı kabul eden, çok sevgili dost ve hoca Neşe Özgen'in katkıları benim için paha biçilemez değerde.

Teşekkürler...

Antalya,
Temmuz-Ekim 2012

SUNU:
GEÇMİŞİN GÜNCELLENMESİNDE
SİNEMANIN SORUMLULUĞU

H. Neşe Özgen



Husserl'i takip ederek deriz ki, *elbette her bilinç bir şeyin bilincidir*. Ulus bilincinin de bir temeli ve kurgusu vardır, olacaktır.

Devletin kimlik geliştirme politikaları içinde en önemli sorumluluklardan birisi, sanat eserleri ve bunların popüler dile aktarılma süreçlerine aittir. Devletler kurulurken tarih de tekrar kurulur. Bu tarihsel diskurun kurucu gücü, devletin kuruluşundaki çeşitli dinamiklerin ulusun niteliklerini belirlemesi anlamına gelir. Devletlerin kuruluş aşamasında kendini tanımlamaları, devletin demokrasiyle yakınlaşma uzaklaşma çizgisinde yeniden kurulan ve hemen bir ön-

ceki dönemi yeniden ve yeniden kuran dinamiklerini izlemek, eleştirel sosyal bilimlere gönül vermiş olanların yaptıkları en kıymetli işlerden birisidir. Hele ki sanatın *kurucu deixis*'teki yerini izliyorsa.

Gül Yaşartürk'ün *Türk Sinemasında Rumlar* başlıklı çalışması tam da bunu yapmaya soyunuyor. Kitapta, ulusal kimliğin oluşturulması sürecini irdelediği yedi film ele alınmış. “Dost Denizin Çocukları” başlığı altında *Bulutları Beklerken* ve *Yüreğine Sor* incelenirken, *Sen Ne Dilersen*, *Sis ve Gece*, *Güz Sancısı* ve *Sıcak* filmlerinde kadınlaştırılmış azınlık olarak ifade edebileceğimiz bir temsil karşımıza çıkıyor. “Politiki Kouzina: Gidenlerin Gözünden 1964 Sürgünü” başlığında incelenen film ise, *Bir Tutam Baharat*.

Bunun yanı sıra, kimliğin yeniden kurgusunun çeşitli biçimlerini onlarca film üzerinden yeniden okuyor Yaşartürk: *Mürebbiye*'den *Cici Berber*'e, *Aynaroz Kadısı*'ndan *Kanun Namına*'ya, *Gecelerin Ötesi*, *Üç Arkadaş* ve *Ölmeyen Aşk* filmlerinden *Gurbet Kuşları*, *Düşman*, *Kambur* ve *Gece Yolculuğu*'na, *Sen de Gitme*'den *Ağır Roman*'a, *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nden *Marufa*, *Dokuz*, *Çamur*, *Karşılaşma*, *Gölgeler* ve *Suretler*'den *Gönül Yarası*'na, *Yazı Tura*'dan *Ayın Karanlık Yüzü*'ne, *Kutsal Damacana*'dan *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom*'a ve *Kurtuluş Son Durak*'a kadar onlarca filmde, Türk sinemasının çeşitli zaman dilimlerinde Rumluk, Rum karakterlerin kullanılmasındaki kimlik imtihanı ele alınmış, dökümlenmiş.

Yaşartürk, çeşitli zaman dilimlerinde sinemanın Rum/ Ermeni/ötekilerin tümünün yeniden tanımlanması üzerinden Türklüğün nasıl yeniden örgütlendiğine bakarken, dilin yapıpökümcü tekniğiyle karşı duruyor. Zira, Gilroy'un ifadesiy-

le, milliyetçi bir tarihin geçmişinin restorasyonu* adını verdiği tehlikenin ilk belirtileri sanatta/sinemada zuhur eder: Bu tarih, David ve Jonathan Boyarin'e göre bir tür diasporik kimliği yaratırken, dışarladıklarını veya kimlik sınırlarını temele almaz.** Bu restorasyon, zıtlıkları gerektiren ve alternatifleri dışarıda bırakan bir dizi, tanımlı, hayati etnosentrik elementlerden ziyade, paylaşılmış bir geçmiş ve paylaşılmakta olan şimdiki kültürel formların münacatına dayalıdır.*** Tıpkı, sinema aracılığıyla yapılmış olan, milletin bağlaşıklarının ve içerdeki düşman'ın materyal olarak yok edilmesi, geçmişte paylaşılmış addedilen ve şimdi kültürel olarak bağlı olunduğu düşünülen bir milli kimliğin yaratılmış olması gibi.

Ancak, elbette hatırlama ve unutma arasındaki ilişki, sadece basit bir kurgusal tanımla anlatılamaz. Ricoeur'un önemle işaret ettiği, şimdinin kurgusunda hangi geçmişin nasıl yok edildiğidir. Ricoeur bize unutturmanın ve yeniden hatırlamanın (ve elbette bu kurgunun sökümlünün de) üç aşamasını şöyle gösteriyor: İlki, eleştirel bir tarih felsefesi, eleştirel yorumbilgisi aşamasıdır; belli bir bilginin kibrinin çeşitli biçimlerde ihlal ettiği bilginin sınırlarına odaklanmaktadır. İkincisi, ontolojik yorumbilgisi aşamasıdır: Bu da tarihsel bilginin varoluş koşulunu oluşturma, zamansallaştırma kipliklerini açıklamayı hedefler; (üçüncüsü ise) izlerin tamamıyla silinme tehdidi, unutturma kaynaklarının yedeklenmiş olması ve bunun verdiği güven-

*) Paul Gilroy, *Against the Race; Imagining Political Culture beyond the Color Line*, Harvard UP, Cambridge, 2000, s. 333.

**) Daniel Boyarin-Jonathan Boyarin, "Diaspora: Generation and the Ground of Jewish Identity", Jana Evans Braziel, Anita Mannur (der.), *Theorizing Diaspora* içinde, Berkeley: University of California Press, 2003, s. 85-118.

***) Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard UP, Cambridge, 1992, s. 48.

cedir.* Böylece birbiri ardına üç sürecin ele alınması gerektiği bellidir: *Ne hatırlar? Nasıl hatırlar? ve Kim hatırlar?***

Buradaki *ne* kipliği, şimdi hatırlayandır ve hatırladığıdır. Gül Yaşartürk, bu *ne*'nin şimdiye nasıl geldiğini, yani kendisini gösteriyor: Kitabını Hrant Dink'in anısına adayarak ve konuyu nasıl seçtiğini anlatarak. *Ne* olarak beliren bu kurgu sökücü, Yaşartürk, bir yandan kimliğin seçilme politikalarını irdelerken, diğer yandan bu seçilmelerin nasıl iktidarlarla ve hangi ekonomi politik zorlama temellerinde yapıldığını da gösteriyor.

Nasıl kipliğini ise, bir yandan da ulusun kurgulanması sürecinde çeşitli dönüşümlerde hangi sembollerin sinemada nasıl gösterildiğini inceleyerek veriyor: Türk sinemasının çeşitli dönemlerinde ortaya çıkan Rum tiplerinin hangilerinin anıları tarih olarak kavramsallaştırdığını (*conceptualizing history as memory*),*** *hangilerinin* de, özellikle 2000 sonrasında, bu *içerideki düşman* söylemini meşrulaştırdığını (*actualizing history as past*), böylece 1980 darbesinin de tamamlanmış bir Türk-İslam sentezi olarak uluslaşma projesini tamamladığını gösteriyor.

Kim hatırlar? sorunsalı, Yaşartürk'ün bir sonraki kitabını bekliyor. Türkiye'de gençlerin yaptıkları Yeni Sinema'nın kimi yeni işleri, unutmanın bellek kurgusunu sökmekteyken, Gül Yaşartürk onlara kuramsal olarak yeni yollar gösteriyor: Eline sağlık Yaşartürk'ün.

*) Paul Ricoeur, *Hafıza, Tarih, Unutuş*, çev. Emin Özcan, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s. 16.

**) A.g.y., s. 22-23.

***) Giardiano, Christian, "The Past in the Present: Actualized History in the Social Construction of Reality", Don Kalb-Herman Talk (der.), *Critical Junctions*, Berg-hahn Books, New York, 2005, s. 53-72.

TÜRK SİNEMASINDA RUMLAR

GİRİŞ: TÜRKİYE'DE KİMLİK, TOPLUMSAL BELLEK VE GAYRİMÜSLİMLER



Kimliğimiz, en basit ifadeyle, kendimizi algılayış ve tanımlayış şeklimizdir. Kimlik aynı zamanda *geçmişle bugün arasında uyum sağlamaktır*¹ sözlerinde somutlandığı gibi, kişinin geçmişidir, tarihidir. Herkesin pek çok kimliği vardır; kimliğimiz çeşitli aidiyetlerden oluşur, bunların toplamıdır ve kimliğimizi bir bütün olarak yaşarız. Kimlikler asla sabit değildir, değişkendir, çevremizde bulunan bütün etkenlerle etkileşim içindedir. Her insanın kendine göre önemli gördüğü kimliğini ön plana çıkarması mümkündür.

1) Akt. Taner Akçam, “Hızla Türkleşiyoruz”, *Cumhuriyet Demokrasi ve Kimlik* içinde, yayına hazırlayan: Nuri Bilgin, Bağlam Yayınları, Ankara, 1997.

Ancak kültürel çeşitlilik çağı da denebilecek 21. yüzyılda, kimlik her zaman olumlu bir amaca hizmet etmemektedir. Dünyanın pek çok bölgesindeki savaşlar kimlik mefhumu çevresinde düğümlenir; bu çatışmalar *ölümcül güçlerini sözde bir kültürel kimliğin illa ki bir siyasal kimliğe denk düştüğü varsayımından alırlar*.² Elinizdeki bu çalışmada kimliğin, siyasal kimliğe denk düşmesi bağlamında ele alınmadığını özellikle belirtmek gerekir.

Kötü olan kimlikler değil, kimlikçiliktir. İnsanlar kimliklerin aşırı vurgulanması ya da kimliklerin kaybı gibi iki seçenek arasında kaldıkları gibi yanlış bir inanca kapıldıklarında, Amin Maalouf'un ifadesiyle *kabilese* kimlik ortaya çıkmaktadır.³ Kimliği tek aidiyete indirgeyen tutucu ve hoşgörüsüz, uzlaşma kapalı bir bakış açısıdır bu. Maalouf, kimliğin bir ihtiyaç olduğunu da vurgulamaktadır aynı zamanda. Bir kültürü ve kimliği tanımlayan öğeler arasında en önemlisi, dil, ardından dindir; nitekim Maalouf, İngilizce'nin dünya üzerindeki egemenliğine atıfta bulunarak şu saptamayı yapmaktadır:

Bugünün dünyasında bir insanın kendini rahat hissetmesi ve dünyaya nüfuz edebilmesi için kendi kimlik dilinden vazgeçmek zorunda kalmaması çok önemli. (...) Herkes modernliğini hep başkalarından ödünç alma izlenimine kapılmak yerine kendi içine sindirip özümseyebilmeli.⁴

2) Jean François Bayart, *Kimlik Yanılsaması*, çev. Mehmet Morali, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 9.

3) Amin Maalouf, *Ölümcül Kimlikler*, çev. Aysel Bora, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s. 32.

4) Maalouf, s. 108 ve 113.

Dünyada etnik, dini ve ulusal kimliklerin bilincine daha fazla varıldığı yeni bir süreci başlatan, Berlin Duvarı'nın yıkılışında (1989) somutlanan, Soğuk Savaş döneminin sonudur bir bakıma. Bütün dünyada geçmişle hesaplaşma sorunu çerçevesinde bilimsel, akademik ve popüler kültür çalışmaları giderek yayılır.⁵ Farklılıkların, kültür ve dillerin korunması gündeme gelir; kültürel çeşitlilik siyasal düşüncülerin üzerinde çalışmaya başladıkları bir konu olmaya başlar. Sanayi toplumu ve standartlaşmanın yönlendirdiği bir dünyadan hıza, her şeyin her şeyi etkilediği, en önemli unsurlarından birisi, yerellik-küresellik temelindeki gelişmeler olan bir dünyaya geçiş yaşanmaktadır. İçinde bulunduğumuz çağa yön veren temel eğilim, küresel ekonomiye entegre olurken, aynı zamanda yerelliği, özgünlüğü yitirmeye düşüncesidir. Sanayi toplumu sosyolojisi bağlamında da ele almanın mümkün olduğu söz konusu süreçte kimlikler, toplumsal olan tarafından değil, kültürel olan tarafından tanımlanır. Yine bu süreçte kimlik, bir zamanlar 'sınıf' kavramında olduğu gibi kimi yazarlar tarafından temel bir analiz aracı olarak kullanılmaktadır.

Türkiye'de Osmanlı Devleti'nin dağılması sürecinde ortaya çıkan kolektif kaygılar nedeniyle uzun zaman tabu olarak görülen 'kim'lik ve etnisite konusunun, yukarıdaki bağlamıyla gündeme gelmesi, dünya konjonktürüyle eşzamanlı olarak gerçekleşir.* 1980 sonrası dönem, Türkiye yakın ta-

5) Mithat Sancar, *Geçmişle Hesaplaşma*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 20.

*) Söz konusu kolektif kaygıların oluşumunda, son süreçte hemen her anlaşmadan yenik kalkmanın ve galip gelinen savaşlar sonrasında dahi yenik sayılmanın payı büyüktür. Bütün dünyanın Türklere karşı olduğuna dair anlaşılammama, yalnızlık ve paranoya, Türk ulusal kimliğinin en temel özellikleri haline gelmiştir.

rihinde önemli bir kırılma noktasıdır. 1980'lerin baskı ortamında kültürel ve bireysel alandaki ifade özgürlüğüne yönelik arayışlar, küresel medya, Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne katılımıyla ilgili müzakereler ve kimlik konusuna yön veren postmodern tartışmalar, kimlik politikalarının yükselişine imkân tanır. Feroz Ahmad'a göre, İslam, 1980 darbesi sonrasında sosyal kontrolün enstrümanı haline gelir.⁶ Din, ideolojik temelde karşı karşıya gelmeyi ve bölünmeleri durdurmak amacıyla harekete geçirilir. İslam'ın temel rol oynadığı bu yeni ulusal kültürün adı, Türk-İslam sentezidir. 1980 darbesinin ülkede yarattığı kültürel boşluğu Kemalist ideoloji doldurmaya yetmemiştir. Kemalist ilkeleri sarsmayacak, Türk toplumunu birlikte tutacak ve ona değişen zamanlara uyan yeni bir kimlik verecek yeni bir uzlaş alanı gerekmiştir ki, bunu sağlayan da ANAP olmuştur.

Turgut Özal liderliğindeki parti, dindar/tutucu çevreler ile liberal Kemalist eğilimleri biraraya getirmeye çalışır. Özal'ın söz konusu yeni yaklaşımı aynı zamanda ekonomik anlamda yenilik ve canlanmayı içerir. Türkiye küresel ekonomiye açılmıştır, neo-liberal politikalar askeri yönetimin kontrolünde uygulanmaya başlanır. Uluslararası Para Fo-

'Hasta adam' olarak anılmak, dağılma süreci, imparatorluk içinde yer alan farklı ulus ve etnik grupların her türlü demokratik taleplerinin tehdit olarak algılanmasıyla sonuçlanmıştır. Amaç daima dağılmakta olan imparatorluğu kurtarmak olduğu için, Türkçülük seçenekler arasında en kötüsü olarak görülmüş, Osmanlılık ve İslam ekseninde bir çözüm aranmıştır. Bu nedenle, Balkan savaşlarının ardından Müslüman Arnavutların, takiben Arapların da Osmanlı'dan ayrılması dönüm noktasıdır. Bkz. Doğan Ergun, *Kimlikler Kışkacında Ulusal Kimlik*, İmge Yayınları, Ankara, 2000, s. 144 ve 181.

6) Akt. Kevin Robins, *Interrupting Identities*, ed. Stuart Hall ve Paul du Gay, *Questions of Cultural Identity*, Sage Publications, Londra, 1996, s. 71.

nu'nun politikalarıyla küresel kapitalizme eklenme süreci yaşanmaktadır. Ekonomide Uluslararası Para Fonu (IMF) denetiminde neo-liberal politikaların uygulanması, 1990'lar ve sonrasında da devam edecektir. Bu ekonomik değişimler derin kültürel anlamları içinde barındırır; Özal daha çoğul bir kültürel kimliği hedeflemiş ve 'Kürt' sözcüğünü sarf ederek bir tabunun yıkılışının önünü açmıştır. Kevin Robins bu durumu fiziksel baskının dağılması, kayıp kimliklerin ve deneyimlerin keşfedilmeye başlanması olarak değerlendirir. Çeşitli sesler kendilerini duyulur hale getirmiş, bütün taleplerin farkına varılmış, bir enerji serbest bırakılmıştır.⁷ Türk kültürel kimliği içinde, etnik çeşitlilik ve coğrafi kökenler gün geçtikçe daha fazla hatırlanmış ve önemsenir hale gelmiştir. Tek ulus Laz, Ermeni, Abhaz, Azeri, Kürt, Türkmen, Yörük, Çerkez, Rum, Arnavut, Boşnak, Tatar gibi birçok moleküler kimliği de içinde barındırır. Sözü edilen süreçte kimliklerin keşfi, Avrupa'da kimliklerle ilgili yeniden dirilen kaygı ve ilgiyle tamamen uyumludur. Ancak bu görünürlük ve keşif kuşkusuz 1980'li yıllarda doğudan batıya doğru yoğun biçimde yaşanan iç göçle de ilgilidir. Sadece Kürtler değil, taşralı, dindar kesim de göç etmektedir. Bastırılanın geri dönüşü olarak adlandırılan, Feroz Ahmad'ın *Osmanlı İslami kültür* olarak tanımladığı kültür şehirlere yerleşmektedir. Gecekondu ve arabeskle kendini gösteren bu kültür, Robins'e göre kozmopolitin ve çeşitliliğin ruhunu oluşturur.⁸

7) A.g.y., s. 74.

8) Akt. a.g.y., s. 75-76.

Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren “farklı etnik ve dinsel kimliklere sahip gruplar, kendi dünya görüşlerini siyaset alanına taşımaya ve Kemalist modernleşme projesinin çok sesliliği baskılayan merkezîyetçi ve otoriter kültür anlayışını eleştirmeye” başlayacaktır.⁹ Bireysel ve kolektif kimlikler hafıza ve hatırlama konularıyla doğrudan ilişkilidir; dünyada 1990'lı yıllarda, ‘geçmişle yüzleşme/hesaplaşma’, ‘toplumsal/kolektif hafıza’ gibi konuların da gündeme gelmeye başlaması¹⁰ geçmiş hatırlama pratiğinin değişmesi anlamına gelir. Geçmişe dönüş, ulus-devletin ve genel olarak modernitenin vaatlerinin hayal kırıklığı yaratmış olmasıyla da ilgilidir.

Osmanlı İmparatorluğu kozmopolit; etnik, dil, din karışımı ve değişimine dayanan bir ruh tarafından karakterize edilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti ise böylesi bir kimlik çoğulluğunun tam karşısında konumlanır. Azınlıksız bir ulus inşa etmek için nüfus mübadelesi, kültürel asimilasyon gerçekleştirilerek kültürel homojenlik hedeflenir. Kurtuluş Savaşı'ndan sonra farklı görülen gruplar, “dışlanma korkusuyla kimliklerini kamusal alanda gizleme ihtiyacı duymuşlardır. Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti tarihinin kimlik açısından bir sessizleştirme, gizleme, takiye ve asimilasyon tarihi olduğunu söylemek mümkündür (...) Türk kategorisi Türkiye toplumunun çoğunluğunun son derece farklı etnik, dinsel ve dilsel kökenden geldiğini gizlemektedir”¹¹ Bir başka deyişle, Türkiye toplumunda azınlık-çoğunluk

9) Asuman Suner, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 21.

10) Sancar, a.g.y., s. 44 ve 20.

11) Leyla Neyzi, *Ben Kimim?*, çev. Hande Özkan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 9.

ayrımı olmaksızın herkesin kimlik sorunu vardır. Kamusal alanda tekil bir kimlik sergileme ihtiyacı, bireylerin farklı aile ve cemaat tarihlerini gizlemelerine, çoğu kez bu tarihleri hiç bilmemelerine bile sebep olmaktadır:

Kimlik ve kimliğin geçmişle ilişkisi sorunu Türk toplumdaki iyileşmesi zor yaralardan biridir. Yaratılmış bir nostaljiyle değil de yaşanmış bir geçmişle yüzleşmek, bu yüzyılda devletle cemaatler arasında, cemaatlerin kendi aralarında, kuşaklar arasında ve bireyin kendi içinde yaşanmış olan şiddetle yüzleşmek demektir. Çünkü geçmişle ilgili tabuların yarattığı şiddet kendisini belki de en çok bireyin iç dünyasındaki gizlilik ve korku yoluyla göstermektedir.¹²

Türkiye 1989 sonrasında Ortadoğu, Balkanlar, Karadeniz ve Türki Cumhuriyetler olarak anılan bölgede ciddi bir öneme sahip olur. Bu sayede Türkiye'nin özsaygısı dünya bağlamında artarken, Türkler gittikçe artan biçimde Osmanlı geçmişlerinin farkında olmaya başlarlar. Ayrıca Balkanlar ve Kafkaslar gibi bölgelerdeki gelişmeler çoğu Türk'e kökenlerinin nereden geldiğini hatırlatmıştır; böylece etnik çeşitliliklerin daha fazla farkına varılmıştır. Sovyetler Birliği'nin çöküşü, aynı zamanda komünizmde simgeselleşen ciddi bir tehdidin de sonu anlamına gelmiştir. Sağ-sol arasındaki eski hizipleşmenin yerini farklılığın, uyumsuzluğun ve anlaşmazlığın etnik, kültürel, dini faktörleri alır. Özetle, dış çevrede olan gelişmeler, kültürel ve siyasal kimliğin katılığının yumuşamasına ve sivil toplumun gelişimine yardım etmektedir.

12) A.g.y., s. 25-26.

Türkiye’de 1990’lı yıllar ve sonrasına şekil veren en önemli olaylardan biri de kuşkusuz Avrupa Birliği’ne giriş süreci ve bu süreçte çıkarılan uyum paketleriyle değiştirilen yasalardır. Yasaların değiştirilmesi pratikte şimdilik önemli değişikliklere yol açmasa da oldukça önem arz eder. Çünkü Baskın Oran’ın da belirttiği gibi, söz konusu değişiklikler Türkiye’nin yaşadığı iki büyük çağdaşlaşma dalgasından (ilki Kemalist devrimlerdir) biridir.¹³ 1999 yılında Avrupa Birliği Helsinki Zirvesi’nde Türkiye’nin adaylığı onaylandıktan sonra Katılım Ortaklığı Belgesi 2000 yılında imzalanmış ve Türkiye üyeliğin gerçekleşmesi için talep edilen koşulları yerine getirmek için çalışmaya başlamıştır. 2001 ve 2004 yılında anayasa değişiklikleri gerçekleştirilmiş, AB Uyum Paketleri çıkarılmış ve kimi yasalar değişikliğe uğramıştır. 2002 Şubat, 2002 Mart, 2002 Ağustos, 2003 Ocak, 2003 Haziran ve 2003 Temmuz’da olmak üzere, bir buçuk yılda yedi uyum paketi çıkarılmıştır. Değişiklikler ifade özgürlüğünü genişletmiş, bazı dillerde yayın yapma yasağını kaldırmış ve gayrimüslim vakıflarının gayrimenkul edinmelerini Bakanlar Kurulu kararı yerine Vakıflar Genel Müdürlüğü kararına bağlamıştır, ancak daha sonra çıkarılan bakanlık genelgeleri nedeniyle uygulanmalarında sorunlar yaşanmaktadır. Örneğin, çocuklara konacak isimleri kısıtlayan nüfus kanunu 19 Haziran 2003’de değiştirilip kaldırılmasına ve Avrupa Birliği uyum yasasında böyle bir kısıtlama olmamasına rağmen, reformları izleme grubu isimlerin Türk alfabesine uygun yazılması koşulunu getirir. İçiş-

13) Baskın Oran, *Türkiye’de Azınlıklar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 112.

leri Bakanlığı tarafından valiliklere gönderilen genelgelere göre *q*, *w*, *x* harflerini içeren adlara izin verilmez.

Büyük burjuvazinin ve kamuoyunun bir bölümünün desteğiyle gerçekleştirilen demokratikleşme değışikliklerine yine kamuoyu ve bürokratik çevreler karşı çıkmıştır. Reformlara direniş Sevr Antlaşması'ndan (1920) miras alınan kaygılarla ilgilidir. Sevr Antlaşması'nın imparatorluğu dağıtmasının toplumda yarattığı psikolojik etkiler, 1970'lerdeki Kıbrıs sorunu ve ASALA'nın terör eylemleri başta olmak üzere diğer birçok sebebin etkisiyle günümüzde de artarak sürmektedir. Söz konusu korku her vesileyle ortaya çıkar. Özellikle günümüzde çeşitli komplo teorileriyle (Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi'nin İstanbul'da evler satın aldığı ve bu şekilde Vatikan devleti haline geleceği gibi) ciddi biçimde beslenir. Oysa kimliklerin tanınması, milleti oluşturan bireylerin *gönüllü vatandaşlar*¹⁴ olmaları yoluyla milleti güçlü kılmanın en önemli yoludur.

Türkiye toplumunun önyargı ve stereotipleri hakkında yapılan araştırmalara göre, kültürel ilişkiler korkular ve kaygılar tarafından kolayca etkilenir, korku ve kaygıların egemenliğine girebilir; kısaca, konjonktürelidir.¹⁵ Araştırmaların ilkinde Türk insanı için en önemli kategoriler, dü-rüst olmak ya da olmamak, kültürlü olup olmamak ve yalan söyleyip söylememek olarak ortaya çıkar.¹⁶ 1993 yılında sevilen ve sevilmeyen ülkelerle ilgili yapılan bir araştırma-

14) A.g.y., s. 142.

15) Robins, a.g.y., s. 80.

16) Söz konusu araştırma için bkz. Nuri Bilgin, *Kimlik İnşası*, Aşına Yayıncılık, Ankara, 2007, s. 134, 137.

da farklı kriterler devreye girer. Söz konusu araştırmada konjonktürel olaylar ve medya, Türkiye'nin diğer ülkelerle ilişkileri önemli rol oynar. Araştırma sonucunda dört grup ülke ortaya çıkmaktadır. İlk grup İsviçre, Avusturya, Belçika gibi ülkelerdir. İkinci grup İslam inancına sahip ülkeler olarak gruplanan ülkeler (ve karşıtları olarak da ABD, İngiltere ve Fransa), üçüncü grup Türk dünyası ve onun karşıtları olarak ortaya çıkarken, son grup eski Demir Perde ülkeleri ve onların karşıtları olan ülkelerdir. Teközel ve Bilgin'in Ulusal Psikoloji Kongresi'nde (1995) sundukları bildirisi, Türk insanının sosyal kimlik temelinde kendini nasıl konumladığını ortaya koymayı hedefler ve bir grup insandan kendilerini farklı milliyetlerden insanlarla yirmi dokuz farklı açıdan karşılaştırmalarının istenmesine dayanır.¹⁷ Üç aşamalı olan araştırmada, Türklerin kendilerini Avrupalılara kıyasla pek çok bakımdan daha aşağı düzeyde tanımladıkları ortaya konur. Bu durum Osmanlı'nın çöküş sürecinde başlayan ve Avrupa Birliği'ne giriş çabalarıyla günümüzde de süren Batılılaşma hedefinin yarattığı baskıyla yakından ilgilidir kuşkusuz. Araştırmanın ikinci aşamasında Ortadoğu ve Arap ülkeleriyle yapılan karşılaştırmada, bu ülkeler pek çok açıdan Türklerden aşağı bulunmuştur. Son aşamada Bulgarlar, Ermeniler ve Sırp'lar gibi o dönem sevilmeyen ve düşman olarak görülen uluslara karşı Türklerin kendilerine dair üstünlük algısı daha da artar.

2000'li yıllar Türkiye'sinde, Van Akdamar Kilisesi'nde doksan beş yıl sonra ilk kez ayin düzenlenir, Gökçeada'da

17) A.g.y., s. 147, 150.

1964 yılında hükümet tarafından kapanan Rum okulu yarım yüzyıl sonra tekrar eğitime açılır. Ancak aynı süreç içerisinde tepki olarak milliyetçi refleksler daha da güçlenerek yükselme eğilimi gösterir. Bu eğilim, sokakta saldırgan tutumlar olarak karşımıza çıkarken, medya ve popüler kültür görüngülerindeki söylem de bu saldırganlığı teşvik eden ve/veya meşrulaştıran içerikler barındırır. 2005 yılında Tarih Vakfı, Karşı Sanat Çalışmaları, İnsan Yerleşimleri Derneği ve Helsinki Yurttaşlar Derneği tarafından hazırlanan 6-7 Eylül Olayları Sergisi'nin açılışında yaşanan saldırılarda fotoğraflara* “Türkiye Türk’tür Türk Kalacaktır” sloganları eşliğinde zarar verilir. Tarih Vakfı Yönetim kurulu üyesi Ersin Salman’ın aktardığına göre, en az saldırgan eleştiri, “Niye kaşıyorsunuz kardeşim bu yarayı, siz Türk değil misiniz?”, “Her ne olmuşsa olmuş, şimdi ortaya dökünce ne kazanıyorsunuz?”, “Türkiye düşmanlarının eline koz verip, siz de onların safına geçmiş olmuyor musunuz?” ifadelerini içerir.¹⁸ Aktarılan ifadede değinilmesi gereken iki nokta vardır; ilki, her ne olmuşsa onu şimdi ortaya dökmenin ‘manasızlığı’dır.

Unutma, belleği biçimlendiren önemli araçlardan birisidir. Kolektif kimlik, geçmiş değil gelecek tasarımı üzerinden şekillenir; Ernst Renan’ın vurguladığı gibi, her

*) Sergi, 6-7 Eylül olaylarıyla ilgili soruşturma ve mahkeme sürecinde Baş Hakim olarak görev alan ve sonradan Askeri Yargıtay Başsavcılığı yapan emekli Korumiral Fahri Çoker’in, ölümünden sonra yayınlanmak koşuluyla Tarih Vakfı’na bağışladığı arşiv esas alınarak düzenlenmiştir ve yaklaşık 250 fotoğraf ile soruşturma ve mahkeme süreciyle ilgili belgelerden oluşur.

18) <http://www.baybul.com/genel-konular/255678-haberler-05-10-2005-vandal-zihniyet-6-7-eylul-sergisinde-hortladi.html>.

ulus geçmişindeki pek çok şeyi unutmak zorundadır.¹⁹ Ancak, unutmanın kendisi bizzat bir çeşit hatırlama politikasıdır, özellikle bastırma söz konusu olduğu zaman her an şiddetli biçimde yüzleşme ihtimali vardır. Sergiye gerçekleştirilen saldırı da kuşkusuz böylesi bir şiddetli yüzleşme anıdır. Aktarılan ifadede değinilmesi gereken ikinci noktaysa, Yeşilçam filmlerinden bugüne oldukça tanınmış bir söylem olan ‘Türkiye düşmanlarının eline koz verme’ halidir. Buna göre, büyük devletlerin kötü planları vardır, yoksa halklar arasında bir alıp veremezlik yoktur; aslında *bütün dünyanın Türklere karşı olduğuna dair anlaşılamama, yalnızlık ve paranoya*, Türk ulusal kimliğinin, Osmanlı’nın hasta adam olarak anıldığı dağılma sürecinden bugünlere taşıdığı en temel özelliklerinden biridir.²⁰ Medyadaki milliyetçi söylemin örnekleriye, Pınar Karşıyaka ile Apoel takımları arasında oynanan basketbol maçlarından sonra 22 Aralık 2010 tarihinde *Habertürk* gazetesinin “Barbar Rum Saldırdı” ve *Yeniçağ* gazetesinin “Kudurmuş Köpek Gibi Saldırdılar!” başlıklı haberlerinde karşımıza çıkar. (Gayrimüslim azınlığa yönelik milliyetçi refleksleri takip

19) Sancar, a.g.y., s. 37 ve 38. Ayrıca bkz. Ernest Renan, *What is Nation*, <http://ig.cs.tu-berlin.de/oldstatic/w2001/eu1/dokumente/Basistexte/Renan-1882EN-Nation.pdf>. Renan 1882 yılında yaptığı meşhur konuşmasında Türkler’den de söz eder. “Türklerin ulusları dinlerine göre ayıran politikası vahim sonuçlara sahiptir (...) Selanik ya da İzmir (Smyrna) gibi şehirleri alıyorsanız, burada her biri kendi anısına sahip ve genelde ortaklaşacak hiçbir şeyi olmayan beş ya da altı topluluk bulursunuz. Ulusun özü birçok ortak şeye sahip olmak ve yine birçok şeyi unutmak üzerine kuruludur.”

20) Şerife Çam, “Türkiye’deki Ana Yayın Kuşağı Dizilerinin Rum ve Yunanlıları”, *Sözde Masum Milliyetçilik*, der. Herkül Millas, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 119-122 ve Doğan Ergun, *Kimlikler Kısacasında Ulusal Kişilik*, İmge Yayınları, Ankara, 2000, s. 144 ve 181.

eden nefretsoylemi.org adlı bir siteden söz edebiliyoruz bugün.)

14 Ocak 2012 tarihinde vefat eden, ülke tarihinin en başarılı futbolcularından Lefter Küçükandonyadis, Türkiye’de Türk ve Müslüman olmama halinin ne kadar şiddet içeren ve reddedilen bir durum olduğunu bir kez daha gözler önüne serdi. Küçükandonyadis, 1964 sınır dışı edilmeleri sırasında futbol hayatını iki yıl boyunca Türkiye dışında sürdürmüş ve Dağhan Irak’ın dikkat çektiği üzere, 1980’li yıllara dek Fenerbahçe üyesi olmamış ya da olamamıştır:

Lefter’in Kadıköy’deki heykelindeki plakayı okuyalım. “Futbolu bıraktıktan sonra da ülkemizi terk etmeyen Lefter” diye giden bir cümle... Ülke bizim, Lefter misafir. Rum’un ‘makbul’u, en büyük eziyette bile gıkını çıkarmayanı bile bizim lütfumuzla burada yaşıyor, yani ülkenin gerçek sahiplerinden değil. Lefter’i anarken bile sürekli bir “bakın Rum’du, ama iyiydi” vurgusu, sürekli Yunanistan’a attığı gollere yapılan atıf, cenaze konuşmalarında bile habire Lefter’in Atatürk sevgisine yapılan vurgu. Bu ülkenin belki de gelmiş geçmiş en büyük futbolcusunun naaşı bile bu ülkeyi ne kadar sevdiğini, ne kadar sadık olduğunu kanıtlamak zorunda. Öldükten sonra bile.²¹

Küçükandonyadis için düzenlenen cenaze töreni, Varlık Vergisi’nin müsebbibi Şükrü Saraçoğlu Stadi’nda gerçekleşirken, Küçükandonyadis’in,

Lefter için ne konuşulursa hak ettiği kelimelerdir. Çok iyi bir Türk’tü. İyi bir insandı. Hepimizin içinde büyük bir üzü-

21) Dağhan Irak, “Lefter’in Hayatı Neden Yazılamaz”: <http://www.daghanirak.com/lefterin-hayati-neden-yazilamaz/>

tü var ama ölümün çaresi yok. Allah rahmet eylesin. Lefter'i herkes severdi,²²

sözleriyle anılması *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'ı (Serdar, Akar 2000) akla getirir. Filmde, ömrü boyunca Ermeni olduğunu gizleyen Hacı'nın kimliği, ölümünden sonra cenaze töreni Müslüman geleneklerine göre gerçekleştikten sonra ortaya çıkar. Hacı'nın Esnafspor'daki arkadaşları ve mahalleli tarafından bu kadar sevilmesi ve sahiplenilmesinin en önemli sebebi, kuşkusuz ömrü boyunca bir kez bile Ermeni olduğunu hissettirmemesinden kaynaklanır. Benzer bir okumayı Lefter Küçükandonyadis için de yapmak mümkündür. Küçükandonyadis, başta Rumlar olmak üzere bütün gayrimüslimlerin hayatında travmatik izler bırakan 6-7 Eylül Olayları'ndan -Nebil Özgentürk'ün çektiği bir belgeselin setinde- kameranın kapatılması şartıyla kısık sesle söz eder. Can Dündar'ın çok yerinde tespitiyle, "dün onu statta alkışlayanlar, bugün ardından iltifat yağdıranlar arasında, ailesini sürgüne yollayanların, evini taşa tutanların çocuklarının, torunlarının da olduğunu" tahmin etmek güç değildir.²³ Dündar ve Irak'ın da belirttikleri üzere, Türkiye'nin en önemli futbolcusuna bir özür borcumuz olduğu aşıkardır.

Sinemamızda 1980'li yılların ortalarından itibaren gayrimüslim karakterlerin sayısında artış yaşanmaya başlar. Hatırlama eğer toplumsal bir inşa, geçmişin yeniden inşa edilmesi²⁴ ise, 1990'lardan itibaren karşımıza çıkan gayrimüs-

22) "Gözyaşları Ordinaryus İçin": <http://www.ntvmsnbc.com/id/25314071>

23) Can Dündar, "Lefter Teybi Kapattırdı ve Bunları Yazma Dedi": <http://www.demokrathaber.net/medya/lefter-teybi-kapattirdi-ve-bunlari-yazma-dedi-h6308.html>

24) Sancar, a.g.y., s. 42-43.

lim karakterli filmler de toplumsal hafızamızın yeniden inşasını yansıtmaktadır. Unuttuğumuz pek çok şey ebedi olarak yitip gitmez, yalnızca geçici olarak erişim alanımızın dışına çıkar, “unutma olarak adlandırdığımız durum aslında şifresini kaybettiğimiz bir bölmenin içeriğiyle ilişkilidir”²⁵ Şifrenin beklenmedik bir anda geri dönmesi ve o bölmede yer alan yaşanmışlıkların, hafızanın -bugünün düşünceleriyle ilişkili olarak- yüzeyine çıkması kaçınılmazdır. Kimliklerin ad, dil, inanç, mekân temelli görünürlüklerle temsilinin arttığı 1990’lı yılların sonları da yaşanmışlıkların, bugünün düşünceleriyle birlikte hafızanın yüzeyine çıktığı bir sürece tekabül eder. 2000’li yıllardaysa sadece sinemada değil, büyük bir sektör haline gelen televizyon dramalarında da kimlik temsilleri karşımıza çıkacaktır. 2000 sonrasında yayınlanan *Yabancı Damat*, *Çemberimde Gül Oya*, *Hatırla Sevgili*, *Akasya Durağı*, *Papatyam*, *Elveda Rumeli* ve *Adanalı* gibi Rum ve Yunan karakterlere sahip olan dizilerin söylemi doğrudan ırkçı ve şovenist milliyetçi olmasa da, milliyetçi anlatıdan mutlak bir kopuşa da işaret etmez.²⁶

2000’li yılların bu konudaki önemi ve farklılığıysa Rumların, Ortaoyunu ve onu takip eden Yeşilçam geleneğinin aksine, karşımıza baş karakter ya da baş karakterle ilişkide ikincil karakterler olarak çıkmasıdır. Samim Akgönlü’nün belirttiği üzere, nüfusu 1965 yılından bu yana birkaç bin kişiye düşen Rumların,²⁷ karakter düzeyinde ve az da olsa baş karakter olarak karşımıza çıkmasının sebebi ne olabilir,

25) Akt. Sancar, s. 47.

26) Çam, a.g.y., s. 95-96.

27) Samim Akgönlü, *Türkiye Rumları*, çev. Ceylan Gürman, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 293.

sorusu üzerine düşündüğümüzde cevabı, Yahya Koçoğlu'nun *Azınlık Gençleri Anlatıyor* kitabında konuşan Rum cemaatinin üyeleri verir: "Azaldıkça tehlikesiz ve sevimli olduk."²⁸ Rumlar sayıca azaldıkça tehdit unsuru olmaktan çıkmışlar ve sinemamızda, hakkında en çok öykü anlatılan gayrimüslim karakterler haline gelmişlerdir.

Elinizdeki *Eleni, Niko, Maria ve Yorgo: Türk Sinemasında Rumlar* başlıklı bu çalışma, 2000'li yılların Türk sinemasında, karşımıza çıkan Rum karakterlerin hangi temalarla ilişkilendirildiklerini araştırarak, söz konusu temsillerin günümüz Rum cemaatiyle ve toplumsal bilinçaltımızla ilişkisini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

28) Yahya Koçoğlu, *Azınlık Gençleri Anlatıyor*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 52.

1 TÜRKİYE'DE RUMLAR



Rumlar, Anadolu ve Trakya'nın en eski yerleşik halklarından. M.Ö. 3. yüzyıl İstanbul'unda yaşayan halk, kendisini 'Roma vatandaşı' manasına gelen Rum kelimesiyle adlandırmıştı. İslamiyet'in yayıldığı 7 ve 8. yüzyılda Araplar ve Orta Asya'dan gelen Türkler de Anadolu'daki Doğu Roma ve Bizans kökenli halkı, Romalı adıyla ilişkili olarak 'Rumi' ve kısaltılan biçimiyle 'Rum' olarak adlandırdılar. Yunan ise İon denizi kıyısında oturan halk için kullanılan bir kelime haline gelirken, Yunanca'da Rum, Yunan-Hellen kelimeleriyle eş anlamlı kullanılmaktadır. Rumlar, 6. yüzyıl sonrasında Bizans'ın Yunanca'yı resmi dil olarak kabul etmesinin ardından farklı bir Grekçe konuşmaya

başlarlar. Ancak temel olarak Rumca, çağdaş Yunanca'dan farklı bir dil ya da lehçe değildir.

1453 yılında İstanbul'un fethinden sonra Fatih Sultan Mehmed, Ortodoks kilisesini yeniden kurdurmuş ve patriğin tahtına oturmasına onay vermiştir. Böylece yaklaşık beş yüz yıl sürecek 'görece' huzurlu birarada yaşama süreci de başlamıştır. Rumlar, Ermeniler gibi zanaat, ticaret, mimarlık, balıkçılık ve bankacılıkta etkindirler. Osmanlı'da farklılık ilk olarak din, ardından etnik kökeni ifade etmektedir; Karagöz ve Ortaoyunu gibi sanatlarda Çelebi ve Zenne gibi tiplerin dışında geri kalan tipler etnik tiplerdir.²⁹ Yanı sıra Osmanlı'da Rus İmparatorluğu ve Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi etnisiteler üzerine zengin bir fıkra birikiminden söz etmek mümkündür. Kozmopolit gündelik hayatta etnisite önemli öğelerden biriyken, resmi ideolojide dinin yanında ikinci sırada yer almaktadır. Kimi etnisiteler Müslüman olduğundan, biz/onlar ayrımında din, etnisiteden daha belirleyici rol oynamıştır. 18. yüzyılda imparatorluğun ekonomisinin sarsılmaya başlamasıyla etnik ve dini gruplara karşı sürmekte olan hoşgörü düzeni de sarsılmaya yüz tutmuştur. Bu döneme dek kimin 'biz', kimin 'öteki' olduğu belli olsa da bir gerilim ve hoşgörüsüzlük söz konusu değildir.³⁰ Belge'nin atıf yaptığı manada, kimin 'biz' kimin 'öteki' olduğu, Müslümanlar ve gayrimüslimlerin ayrı mahallelerde yoğunlaşması, 18. yüzyılda 3. Selim döneminde gayri-

29) Murat Belge, "Türkiye'de Zenofobi ve Milliyetçilik", der. Tanıl Bora, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 180.

30) A.g.y., s. 180.

müslimlerin evlerinin siyaha boyanması ya da 19. yüzyıla dek Müslümanlar, Ermeniler, Rumlar ve Yahudilerin şapka ve ayakkabı renklerinin birbirlerinden farklı olması gibi gündelik yaşam pratiklerinden anlaşılmaktadır.³¹ Gelirin azalması ve var olan refahın sarsılması, toplumda huzursuzluğun artmasına ve bunun da kendisini gruplar arası ilişkide göstermesine sebep olacaktır.

19. yüzyıla varıldığında milliyetçiliğin ve uluslaşma hareketlerinin etkisi, imparatorluk bünyesindeki topluluklar arasında görülmeye başlar. İlk bağımsızlık hareketlerinin Balkanlar'da Hristiyan halk arasında başlaması, Osmanlı seçkinlerinin durumu dini etmenler çerçevesinde değerlendirmesine yol açar. Balkan savaşları, 'öteki' algısını oluşturan en önemli etkidir. Ömer Seyfettin'in *Beyaz Lale* öyküsü, bu süreci yansıtır biçimde memleket içinde yabancı unsurların kalmasının ne kadar tehlikeli olduğunu anlatmaktadır. Seyfettin, Halide Edip ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun eserlerinde Yunanlı ya da Rum karakterlerin 230'undan 226'sının olumsuz olduğunu eklemekten geçmemek gerekir.³² Gayrimüslimler, Batılı devletlerle kurdukları ilişki ve Osmanlı ekonomisinde egemen sınıf olmalarının da etkisiyle 'içimizdeki düşman' olarak algılanırlar. Özellikle Aydınlanma ve Fransız Devrimi'nden esinlenen, Yunan Bağımsızlık Hareketi'nin (1830) Avrupa'dan destek alması,

31) Bu konuda bkz. Adem Ölmaz, *İstanbul'da Sosyal Barışın Bozulması: İstanbul Ermeni Olayları ve Yahudiler*, Kurtuba Kitap, İstanbul, 2010, s. 35-36; Gülnihal Bozkurt, "Türk Hukuk Tarihinde Azınlıklar", *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, Cilt: 44, Sayı: 1, 1995, s. 50-51; Bilal Eryılmaz, *Osmanlı'da Millet Sistemi*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1992, s. 40-41.

32) Herkül Millas'tan akt. Rıdvan Akar, "İyi Türk Kriminal Azınlık", *Birikim*, Sayı: 107, 1998, s. 91.

başta Rumlar olmak üzere azınlıklara dair ‘içimizdeki düşman’ kalıp yargısının pekişmesine hizmet eder. Herkül Milas’ın vurguladığı gibi, Türk devletinin kurulması Yunanlılara karşı kazanılan kritik savaşlar sonucunda gerçekleşmiştir ve bu zaferlerin çoğu da milli bayramdır.³³ Yunanlılar, Türk ulusal kimliğinin oluştuğu yıllarda, en temel siyasal tehdit olmalarına bağlı olarak Türk milliyetçiliğinin en temel düşmanlarından biri olagelmıştır.

Osmanlı’nın 1839 Tanzimat Fermanı ve 1856 Islahat Fermanı’yla yaptığı *Osmanlı kimliğinde eşit vatandaşlık çağrısı* başarılı olmaz.³⁴ Çünkü Dilek Güven’in de belirttiği gibi, yeni anayasal düzenin taşıyıcısı olacak bir Müslüman burjuva sınıfı yoktur.³⁵ Ulusal burjuvazi yaratma ve buna paralel olarak ulusal sayılmayı yok etme çabası aslında daha o dönemlerden başlamıştır. Rum Ortodoks nüfusa 1912-1923 arasında uygulanan göç de bu amaca hizmet etmiştir. 1918-1919 yılları, aynı zamanda Trakya ve Anadolu’dan Rumların göçünün başlama tarihidir. Kurtuluş Savaşı’ndan sonra Yunan ordusunun yenilmesinin (1922) etkisiyle bir göç dalgası daha yaşanır. Sonunda Lozan’da alınan kararla 1923 yılında mübadeleye gidilir. Böylece Türkiye’ye 1924 sonlarına dek 500 bin Müslüman gelmiş, 1 milyon 200 bin civarında Rum da göç etmiştir. Sonuçta, 1913’te her 5 kişiden birinin Hristiyan olduğu Anadolu’da,

33) Herkül Milas, “Milli Türk Kimliği ve ‘Öteki’ (Yunan)”, der. Tanıl Bora, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, Cilt: 4, *Milliyetçilik* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003. s. 194-195.

34) Belge, a.g.y., s. 183.

35) Dilek Güven, 6-7 Eylül Olayları, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 105.

1923'ün sonunda artık sadece her 40 kişiden biri Hıristiyan'dır.³⁶

Mübadelede temel alınan faktör -yaygın olarak bilindiği üzere- etnisite ve dil değil, dindir. Yunanistan'dan gelenler Türkçe bilmeyen Müslümanlar iken, Anadolu'dan gidenler Yunanca bilmeyen Hıristiyanlardır. Kısaca, Türkler ve Yunanlılar arasında değil, Rum Ortodoks Hıristiyanlar ile Osmanlı uyruklu Müslümanlar arasında değiş tokuş söz konusudur. 1922-1923 yıllarında 110 Rum ve 21 Ermeni firması kapanmış, 1926 yılına dek 5 bin Rum işten çıkarılmış, 1934 yılında gayrimüslimlerin bazı meslekleri icra etmesi yasaklanmıştır. Bu yüzden, bir yıl içinde 9 bin Rum göç etmiştir.³⁷ Bu göçün ekonomiye çok ağır bir bedeli olmuş, kentli tüccar kesim yitirilmiştir. 1961 yılında bile Yunanlı sanayicilerin yüzde 20'si Anadolu doğumludur.

1920'li-1930'lu yıllarda teorik olarak yasalar karşısında eşitlik var gibi görünse de, *gündelik hayatta baskın Türk etnik kimliğine aidiyet, devletin kimlik politikasının temelini oluşturmuştur.*³⁸ 1924 yılında vatandaşlık yasasıyla ilgili yapılan tartışmalarda da ortaya çıktığı gibi, gayrimüslimler yasalar önünde aynı vatandaşlık hak ve yükümlülüklerine sahip olmanın yanında toplumda Türk olarak algılanmıyor-

36) Çağlar Keyder, "Nüfus Mübadelesinin Türkiye Açısından Sonuçları", der. Renee Hirschon, *Ege'yi Geçerken* içinde, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 59. Ayşe Hür, mübadele öncesinde Anadolu'nun Ege kıyıları ile Karadeniz kıyılarında 1 milyona yakın Rum yaşadığını belirtir. Bkz. "Trabzon'un Etnik Tarihine Bir Bakış", *Trabzon'u Anlamak*, der. Güven Bakırezer, Yücel Demirer, İletişim Yayınları, 2009, s. 127-174.

37) Güven, a.g.y., s. 109-112.

38) A.g.y., s. 108.

lardı.³⁹ 1924 tarihli Teşkilat-ı Esasiye Kanun düzenlemesinde, Osmanlı'dan miras alındığı 1876 tarihli biçimiyle *din ve ırk farkı olmaksızın Türk ıtlak olunur* ifadesi kabul görmemiş, *vatandaşlık itibariyle* ifadesi araya konmuştur. Ergun Özbudun'a göre, bu eklemenin anlamı, "Müslüman olmayan azınlıkların eşit vatandaşlık haklarına sahip oldukları fakat sosyolojik anlamda Türk olarak algılanmadıklarıdır."⁴⁰ Gayrimüslimler, 1924 yılında çıkan memurin kanununa göre Türk olmadıkları için memur olamazlar ve bu durum 1965 yılına dek sürer. 1928 yılında *Vatandaş Türkçe Konuş* kampanyası başlamış, azınlıkların ciddi protestosu gerçekleşmiş ve çoğu yerde afişler yırtılmıştır.⁴¹ 1930 yılında Atatürk ile Venizelos arasında imzalanan İkamet Ticaret ve Seyrisefanın Anlaşması, Türk-Yunan ilişkilerinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Anlaşma her iki ülkenin vatandaşlarına taşınır taşınmaz mallar üzerinde mülkiyet ve tasarruf, ticaret, vizesiz seyahat gibi pek çok hak tanımıştır. İki ülke vatandaşları o ülkenin vatandaşı gibi vergi ödeyecekler, mahkemeye başvurabileceklerdir. En önemlisi de Türk ve Yunan vatandaşlarının üçüncü bir ülkede iki devletin konsoloslughunu kendi konsoloslughu gibi kullanabilecek olmalarıdır. İki ülke vatandaşlarına ikinci vatandaşlık sağlayan anlaşma çerçevesinde, daha önce İstanbul'da yaşa-

39) Bkz. Mesut Yeğen, "Yurttaşlık ve Türklük", *Toplum ve Bilim*, Sayı: 93, Yaz 2002, s. 210-215 ve Güven, a.g.y., s. 107.

40) Ergun Özbudun, "Milli Mücadele ve Cumhuriyet'in Resmi Belgelerinde Yurttaşlık ve Kimlik Sorunu", der. Nuri Bilgin, *Cumhuriyet Demokrasi ve Kimlik* içinde, Bağlam Yayınları, Ankara, 1997, s. 66.

41) Çağatay Okutan, *Tek Parti Döneminde Azınlık Politikaları*, Bilgi Yayınları, İstanbul, 2004. s. 182-183.

yan 11 bin civarında Yunan uyruklu Rum geri gelmiştir.⁴² Anlaşma 1964 yılında İnönü hükümeti tarafından tek taraflı olarak feshedilecektir.

Rumların Türkiye’de kendilerini güvende hissetmeyişlerinin ve Türkiye’yi terk etmelerinin dört temel sebebi bulunmaktadır: 1941 yılındaki 20 Kura Askerlik Hizmeti, 1942 yılındaki Varlık Vergisi, 6-7 Eylül 1955 olayları ve yukarıda sözü edilen Yunanistan’la 1930 yılında imzalanmış olan Seyrisefanın Anlaşması’nın 1964 yılında feshi. Sıralanan olayların, bir bütün olarak Türkleştirme politikalarına ve en önemlisi ulusal burjuvazi yaratmaya hizmet ettiğini hatırlamak önemlidir.

Almanya’nın 1941 yılında Balkanlar’a saldırması, Türkiye’de korkuya sebep olmuş ve savaş ihtimali gayrimüslimlere karşı duyulan büyük güvensizliği ortaya çıkarmıştır. Gayrimüslimler Kazım Karabekir’in 1940 tarihli CHP grup toplantısındaki konuşmasında, *kendi saflarımızdan gelebilecek tehlike (...) tehlikeli unsurlar (...) Türklerin kanını emen unsurlar* olarak nitelenir.⁴³ 1941 yılında terhis edilmiş azınlık erkekleri yirmi sınıf halinde tekrar askere alınmış, 1941-Temmuz 1942 arasında Anadolu’daki çalışma kamplarında tutulmuşlardır. Devletin azınlıklara duyduğu güvensizliğin en somut hali böylece gerçekleşmiştir. Azınlıkların ticari faaliyetten uzaklaştırılma isteği, hem Varlık Vergisi’nin hem de 6-7 Eylül Olayları’nın en önemli sebepleri arasındadır. Çağatay Okutan’a göre, devlet azınlıkları askere alma konusunda her zaman isteksizdir:

42) Akgönül, a.g.y., s. 256. Söz konusu anlaşma için bkz. Hülya Demir ve Rıdvan Akar, *İstanbul’un Son Sürgünleri*, Belge Yayınları, İstanbul, 1999, s. 42-51.

43) Akt. Güven, s. 134 ve akt. Okutan, a.g.y., s. 107.

Azınlıkların askerliği konusunda gösterilen tereddüt, devlet katında azınlıkların ne kadar yurttaş olarak kabul edildiklerinin de ifadesi olması açısından oldukça önemlidir. Azınlıklara güvensizlik psikozunun da eşlik ettiği bu isteksizlik Osmanlı döneminde başlar, Cumhuriyet döneminde de devam eder. Bugünlerde ise bu güvensizlik ortadan kalkmıştır, çünkü böylesi bir endişeye neden olacak kadar azınlık kalmamıştır.⁴⁴

1839'a dek cizye ödeyerek askerlik dışı kalan azınlıklar Tanzimat Fermanı'yla birlikte askere çağırılırlar. Ancak bu uygulama 1908 yılına dek sürer ve 1909 yılında askerlik tekrar bedele bağlanır. Gayrimüslimler, Birinci Dünya Savaşı'nda cephe gerisinde yer almışlar, Tek Parti dönemindeyse askere alınmışlardır. Askeri Akademi ve Harp Okullarına ise 1940'lı yıllara dek girememişlerdir. Girmeye başladıktan sonraysa bu kez sınavları geçemedikleri için subay olmaları çoğunlukla mümkün olmamıştır.

Çok partili döneme geçişle birlikte gayrimüslimlere dair ayrımcı uygulamalarda azalma olur. Recep Peker bile 1947 yılında, "başka bir dine ya da ırka mensup vatandaşları sadece yasalar ve resmi bürokratik süreçler çerçevesinde Türk olarak kabul etmenin yetersiz olduğu"nu söyler.⁴⁵ Gayrimüslimler DP'ye* 1950 ve 1954 seçimlerinde destek verirler. 1950 seçimlerinde dört gayrimüslim, DP İstanbul milletvekili olarak Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne girer.

44) Okutan, a.g.y., s. 131.

45) Güven, a.g.y., s. 147.

*) DP 1946 seçimlerinde meclise girdi. 1950'de tek başına iktidar oldu. 1954 seçimlerinde oylarını daha da artırarak iktidarını pekiştirdi, 1957 seçimlerinde oy kaybına uğramasına rağmen 27 Mayıs 1960'a kadar iktidarını sürdürdü.

1950'lerin başlarında sokaklardaki seyyar gazete satıcılarının *Apoyevmatini*, *Emvros* (1952-1965 tarihleri arasında İstanbul'da yayınlanan Rum gazetesi), *Şalom*, *Jamanak* diye bağırıklarını duymak mümkündür.⁴⁶

II. Dünya Savaşı döneminde gayri safi milli hasıla düşer ve halk fakirleşir. Ekonomiyi düze çıkarmak için 1942 Kasım'ında Varlık Vergisi çıkarılır. Verginin "tarh edilme usulleri tamamen gayri kanuni ve keyfi yöntemlerle"⁴⁷ yapılır. Vergi miktarının belirlenmesinde din, birincil unsurdur. Vergi mükellefi listeleri de Osmanlı'daki millet sistemini hatırlatır biçimde; Müslüman, gayrimüslim, dönme ve ecnebi olmak üzere dört gruba ayrılmıştır.⁴⁸ Erik Jan Zürcher'in belirttiğine göre, verginin yüzde elli beşini, yani Müslümanların on katı miktarı, gayrimüslim topluluklar tarafından ödenir.⁴⁹ Vergiyi ödeyemeyenlerse 1943 yılı sonuna dek çalışma kamplarında tutulur. 1954 yılında Kıbrıs'la ilgili tartışmaların şiddet kazanması, Yunanistan'ın Enosis olarak tanımlanan Kıbrıs'la birleşme talebi, basında Rumların şahsında gayrimüslimleri hedef alan bir saldırı ve kışkırtma kampanyasının başlamasına sebep olur. 1954 yılında Yunanistan, İngiltere'yi, Kıbrıs'ı kendisine devretmeye çağırır. Aynı yıl yapılan BM toplantısında konu ertelenir, ancak EOKA'nın Kıbrıs'ta İngiliz kuvvetlerine saldırıları başlayınca 1955 yılında Londra'da Türkiye'nin de davetli olduğu, konuyla ilgili bir konferans düzenlenir.

46) Akgönül, a.g.y., s. 165.

47) Okutan, a.g.y., s. 277.

48) Faik Ökte'den akt. Akgönül, a.g.y., s. 120 ve 130.

49) Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, çev. Yasemin Saner Gönen, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995, s. 290 ve Güven, a.g.y., s. 145.

Londra'daki konferans 6-7 Eylül olayları sebebiyle kesilecek, Türk delegasyonu Londra'dan ayrılacaktır. 1955 yılında, Rum Patriği'ne ve Rum basınına karşı kamuoyunda saldırılar da yoğunlaşır. 6-7 Eylül olaylarından önce evler haç figürüyle, gayrimüslim anlamına gelen *GMR* ile ya da *Türk değil, Türk* ifadeleriyle işaretlenir. Tanıklara göre olaylar sırasında, grup önderlerinin elinde gayrimüslimlerin yaşadığı cadde isimleri ve ev numaraları bulunmaktadır:

Selanik'te Atatürk'ün evi bombalandığı haberi gelince, bu bir gazetenin ikinci baskısıyla duyuruldu. Haber yayıldıktan sonra üç dört saat içinde gayet organize şekilde halk kitlesi toplandı (...) Gelenler İstanbul Türkleri değildi. Civardan kamyonlarla getirilmişlerdi. Bir gecede yetmiş iki kilise tahrip edildi. (...) Yeni gömülmüş bir kişi Şişli'deki mezarlığından çıkarıldı ve karnına mızrağın ucuna takılmış Türk bayrağı saplandı.⁵⁰

6-7 Eylül 1955 olaylarının, önceden planlanmış organize bir olay olduğu kanısı artık kabul görmektedir. Tanıklar olaylardan *planlı, organize ve programlanmış* ifadeleriyle söz ederler.⁵¹ Özellikle Kıbrıs Türk'tür Cemiyeti (KTC) üyeleri ve DP üyeleri, baş aktörlerdir. İktidarın gösterilerin düzenleneceğinden haberdar olduğu, hatta gösterilerin özellikle Kıbrıs konusunda Yunanistan'a baskı yapmak için Londra Konferansı'na denk getirildiği bilinmektedir, ancak tahmin edilemeyen, olayların *geniş çaplı psikozlara dönüşeceğidir*.⁵² Olayların Kıbrıs sorunuyla yakından ilgili olduğu,

50) Akt. Güven, a.g.y., s. 28.

51) Yahya Koçoğlu, *Hatırlıyorum*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s. 112, 126 ve 127.

52) Güven, a.g.y., s. 47, s. 75-80, 83, 94 ve 96. Konuyla ilgili olarak Koçoğlu'nun çalışmasında (2008) konuşan Rumların söylediklerine bakılabilir (s. 84-129).

yıkıma uğrayanların başında Rumların gelmesinden de bel-
lidir. Siyasi elitler için Rumlar, diğer azınlıklardan daha bü-
yük bir tehlike oluşturdıkları için, tahrip edilen ev ve işye-
ri sıralamasında oldukça açık farkla ilk sırada yer alır. 6-7
Eylül Olayları gayrimüslimler açısından; Türk vatandaşı
olarak kabul görmedikleri, iktidardan bağımsız olarak gele-
cekte de benzer olayların, ayrımcılığın yaşanabileceği an-
lamını taşımaktadır.⁵³ Türklerse şoktadır, olayların hemen
ardından Türkiye basınında Yunanlılarla ilgili karikatürler
birdenbire kesilmiştir.⁵⁴ 6-7 Eylül Olayları'nın ardından
Rumlar yoğun biçimde yurt dışına göç ederler. Ancak bü-
yük göç 1964 yılından sonradır.

İkamet Ticaret ve Seyrisefanın Anlaşması'nın 16 Mart
1964 yılında tek taraflı olarak feshedilmesi, Kıbrıs sorunu
ve güvenlik gerekçesiyle gerçekleştirilir. Türkiye'de yaşayan
Rumlar, *Yazı Tura*'da karşımıza çıktığı üzere, Makarios ve
EOKA'ya destek verdiklerine dair suçlamalarla karşılaşır-
lar. 1 Nisan günü başlayan Paskalya tatili nedeniyle Yunan-
istan'a gitmiş olan Yunan uyruklu Rumların, Türkiye'ye dön-
melerine bir gün kala anlaşma feshedildiği için vize başvu-
rusu yapmak zorunda kalmışlardır. Sınır dışı edilenlerden
ilk 150 kişinin çoğu işadamdır. Hükümet sınır dışı uygula-
masında işadamlarına öncelik verir. Yunanistan pasaportu
sahibi Rumların üçte biri ülkeyi terk etmek zorunda
kalırken, bankadaki paralarına ve mallarına blokaj uygu-
lanır, Türk pasaportuna sahip olanlar da duydukları huzur-

53) Güven, a.g.y., s. 179.

54) Tuğçe Saklıca Rigatos, "Çizginin Gücü: 6-7 Eylül Olayları ve Türk ve Yunan Karikatürleri", *Sözde Masum Milliyetçilik*, der. Herkül Millas, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 56.

suzluk nedeniyle göç etmişlerdir. 1964 yılında sınır dışı edilenlerin anıları ve İstanbul'dan gönderilen Rumların içinden, yaşadıkları maddi ve manevi şoka dayanamayıp Yunanistan'da intihar eden elli sekiz insanın hikâyesi, 2004 yılında Atina'da yayınlanan *Doğduğun Yeri Asla Unutamayacaksın* adlı kitapta yer alır.⁵⁵ Blokaj ise 1988 yılında bir kararnameyle kaldırılmıştır. Sınır dışı etme uygulaması Yunanistan üzerinde bir etkiye ya da baskıya sebep olmazken, hedeflenen ikinci amaç, cemaatin ülkeden ayrılması gerçekleşmiştir.

1960'lı yıllardan günümüze kadar İstanbul Rum azınlığının günlük hayatı Kıbrıs'taki duruma ciddi biçimde bağlı olmuştur; azınlığın Kıbrıs'ta meydana gelen olaylarla ilişkisi olduğu düşünülmüş, hatta bazı durumlarda azınlık bu olayların sorumlusu gibi algılanmıştır.⁵⁶ 1970 yılında, Kıbrıs sorununu tekrar gündeme geldiğinde Vakıflar Genel Müdürlüğü bütün gayrimüslim vakıflarından, vakıfnamelerini kuruluş senetlerini istemeye başlar. Bu vakıfların vakıfnameleri yoktur, her biri ayrı bir padişah fermanıyla kurulmuştur. Dolayısıyla, buradaki amaç açıkça, Rum vakıflarını zor durumda bırakmak ve bu sayede Yunanistan üzerinde baskı oluşturmaktır.⁵⁷ Vakıfnamelerinin olmaması üzerine Vakıflar Genel Müdürlüğü, 1936 beyannamelerini vakıfname sayarak bu tarihten sonra edinilmiş mallara-taşınmazlara el koymaya başlamıştır ve bu uygulama 2003 yılına dek sürmüştür. Avrupa Birliği uyum paketleri çerçevesinde 2002 ve 2003 yıl-

55) Ersin Kalkan, "Son 1244 Rum",

56) Akgönül, a.g.y., s. 251.

57) A.g.y., s. 319.

larında yapılan yasa değişiklikleriyle tapulu olmayan malları için tescil başvurusu hakkına sahip olan vakıflar, Yargıtay'ın 2004 yılında almış olduğu bir kararla, tapulu malları için de tescil başvurusunda bulunma zorunluluğuyla karşı karşıya kalırlar. 2002 yılında Resmi Gazete'de yayınlanan yönetmelik, yasanın işleyişini güçleştirir. Oran'a göre, söz konusu uygulamalar gayrimüslim vatandaşların yabancı sayıldıklarını, ayrıma uğradıklarını, 'Türk' teriminin etnik bir anlam taşıdığını bir kez daha ortaya koyar.⁵⁸

1980 darbesi, komünist düşmana karşı verilen mücade-
lenin ardından yeni bir milli kimlik inşasına sahne ola-
caktır. Din ve ahlâk dersi okullarda zorunlu hale gelir. Yeni
kimlik Türk-İslam sentezinin vücut bulmuş halidir. 1984
yılında Özal, Türkiye'ye gelmek isteyen Yunan uyruklular
için vize alma zorunluluğunu kaldırır. Bu karar, aynı yıl iki
ülkenin Ege denizinde yaşadığı krizleri yumuşatma amaç-
lıdır. Vize zorunluluğun kalkması, 1964 yılında sınır dışı
edilen Türkiye uyruklu Rumların geri dönmesi için yapılan
açık bir çağrı olmasına rağmen kimse geri dönmez. Hatta
Rum nüfusu azalmaya devam eder. Önce 1986 yılında Da-
vos'ta başbakanlar biraraya gelirler, ancak 1987'de ve
1988'de Ege Denizi'nde ciddi gerginlikler yaşanır. 1988
Ocak ayında iki ülkenin başbakanları arasında ilk resmi bu-
luşma gerçekleşir, 1964 yılında sınır dışı edilen Rumların
malları üzerindeki blokaj kaldırılır. Bunun üzerine çoğu
Yunanistan'daki Rumlar, Türkiye'deki mallarını satmaya

58) Oran, a.g.y., s. 125. 1936 yılında Vakıflar Kanunu uyarınca gayrimüslim vakıflarından mal beyannamesi istenmiştir, ayrıntılı bilgi için bkz. 101 ve devamı.

başlarlar. 1990'larsa, özellikle Kürt sorunununda Kemalist milliyetçilikten İttihatçı milliyetçiliğe dönüş sinyallerinin verildiği bir döneme işaret eder.⁵⁹ Nüfusun oldukça azalmış olması ve yaşadıkları yerlerin de aynı şekilde oldukça daralmış olması nedeniyle Rumlara karşı milliyetçi bir tepkiden söz etmek mümkün değildir. L. Doğan Tılıç, Yunanistan ve Türkiye'yi sarsan 1999 depremlerinin ve depremler sırasında oluşan *deprem ruhu*'nun, *öteki*'ni tekrar *komşu*'ya dönüştürdüğünü belirtir, ancak iki ülke arasındaki yakınlaşmanın depremlerden önce devletler ve liderler düzeyinde (özellikle dışişleri bakanları İsmail Cem ve Yorgo Papan-dreu) başladığına da dikkat çeker.⁶⁰ Tılıç'a göre, 'ötekileştirme'den vazgeçiş resmi bir tercihtir. Depremlerse bu bağlamda, "değişmekte olan resmi politikalar dönemine denk düşmüş ve o değişime hızlı ve geniş bir toplumsal destek sağlanmasına hizmet etmiştir" ⁶¹

59) Belge (2003), a.g.y., s. 190.

60) L. Doğan Tılıç, "Türk Medyasında Yunanistan: Resmi Politikaların İzdüşümünde 'Öteki'likten 'Biz'e", *Sözde Masum Milliyetçilik*, der. Herkül Millas, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 203.

61) A.g.y., s. 205.

2 TÜRKİYE'DE RUM OLMAK



(...) konuklarından biri olan Fedon'u sahnesinden uğurlarken, son söz olarak, büyük bir nezaketle diyor ki, "İnşallah, memleketlerimiz arasındaki sorunlar da bir an önce çözülür!" Fedon, ne yapsın, boynunu büküp gidiyor. Bu, zihnimde bir başka sahnenin canlanmasına neden oluyor: Birkaç yıl önce Fedon, bu kez Cem Özer'in karşısındaydı. Özer, büyük bir heyecanla Fedon'a, aslında 'Türk' olduğunu söyletmeye çalışıyordu. Bir süre "Yo, hayır, ben Rum'um!.." diye direnen Fedon, sonunda yine boynunu büküp susmuştu. Sükut ikrardan gelir ya, Özer de böylece tatmin olmuştu. Aslında, bu iki yaklaşım arasında ciddi bir fark var... Anlaşılan o ki,

Huysuz Virjin'in algısında, bu topraklardaki kökleri muhtemelen taa 2 bin yıl öncesine kadar uzanıyor olsa da Fedon, bir yabancı... Belli ki Huysuz Virjin, kim bilir kaç yıllık dostu olan Fedon'u, Türkiye'de yaşayan, Yunanistanlı bir yabancı olarak kabul ediyor. Huysuz Virjin'den epeyce genç olan Cem Özer açısından ise, Fedon yabancı değil; Türkiyeli idi. Ama Özer, Rum olduğunu herhalde bildiği Fedon'a, ille de Türk olduğunu itiraf ettirmek için uğraşıp duruyordu (...) Fedon'la ilgili gerçek esasında çok sade: Fedon, Yunanistanlı bir yabancı da değil, Türk de değil!.. Fedon'un memleketi, Yunanistan değil; Türkiye!. Ama Fedon Türk değil; Rum!. Yani Fedon, Türkiyeli bir Rum! (Bahar Öcal Düzgören, "Fedon Nerele?" *Radikal* 2, 8 Mart 1998).

Günümüzde Türkiye'deki Rum nüfusun sayısı 1.500'ün altındadır. Rum nüfusu çoğunlukla 1923 mübadelesi dışında bırakılmış olan İstanbul, Gökçeada (İmroz) ve Bozcaada'dadır (Tenedos). İstanbul'da Kurtuluş, Feriköy, Bakırköy, Yeşilköy, Yeniköy, Şişli, Kandilli ve Adalar'da (Burgaz ve Büyükada) ikamet etmektedirler. Nüfusun yüzde 30'u elli beş yaş üzerindedir.⁶² Fener Rum Lisesi, Zoğrafyon Lisesi ve Zapyon Lisesi, açık olan ve karma eğitim veren liselerdir. Sözü edilen üç lise dahil olmak üzere toplam on okulda yaklaşık 120 yirmi öğrenci, Balıklı Hastanesi Huzurevi'nde 120 kişi vardır.⁶³

Rumluğun temel aidiyet kriteri, Ortodoksluk, dil ve İstanbul'dur. Türkiye'de büyük kısmı faal olmayan 68 Rum

62) Kalkan, a.g.y.

63) A.g.y.

Ortodoks kilisesi bulunur. Bunların 55 tanesi İstanbul'da, 5'i Gökçeada'da, 1'i Bozcaada'dadır. Türkiye'deki toplam Rum nüfusu düşünüldüğünde, bir kiliseye 18 kişi düştüğü söylenebilir.⁶⁴ Ek olarak Hatay'da 7, Mersin'de 2 kilise bulunduğunu belirtmek gerekir. Hatay ve Mersin'dekiler Arap Ortodoks kiliseleridir. Günümüzde Yunanca bilmeyen Rumlar olsa da Yunanca, azınlık içinde varlığını sürdürür. Türkiye Rumları hâlâ Yunanca isimlere sahiptirler. Son olarak, mekânlar da tıpkı mezarlıklar gibi Rum kimliğinin önemli birer parçasıdır. Moda ve Ortaköy tören alayları, Pera'da başlayıp Tatavla'da (Kurtuluş) biten *Apokries* karnavalı tarihe karışmıştır. *Apokries* karnavalı Rum Ortodokslarının kırk gün sürecek *Büyük Oruç* öncesi düzenlediği bir karnavaldır. *Apokries* karnavalında kılıktan kılığa girilir, farklı maskeler takılır, bol bol yenilir içilir, Galata'nın ve Pera'nın sokaklarında karnaval geçişi yapılırdı ve Tatavla'da düzenlenen bir panayırda eğlence sona ererdi.⁶⁵ Rumlar bu karnavalı günümüzde sadece birkaç salonda kutlamaktadırlar. Hazreti İsa'nın, 6 Ocak günü Ürdün nehrine girerek vaftiz olduğu ve Yahudilikten Hristiyanlığa geçtiği güne *Ta fota** adı verilir. Ortodoks Hristiyanlar 6 Ocak'ı bütün dünyada denize haç atma töreniyle kutlamaktadırlar. Ortodoks din adamının suya attığı haç, gençler tarafından suya dalarak çıkarılmaya çalışılmakta, haçı ilk bulan gence

64) A.g.y.

65) Akt. Celal Başlangıç, "Tatavla'dan Moda'ya Bir Karnaval", *Radikal*, 1 Mart 2004.

*) Ta fota ve Ta fota kutlamaları için bkz. "Bir Haç Bin Polis", *Radikal*, 7 Ocak 2007

bir altın zincir ve bir haç hediye edilmektedir. 1955 yılından beri yapılmayan tören 45 yıl sonra, 2000 yılında tekrar gerçekleştirilir.

Türkiye Rumlarının genel olarak içe kapalı bir topluluk olduğunu söylemek mümkündür:

İstanbul Rumları, diğer azınlık gruplarına nazaran kabuğunu kıramamış ve içine kapalı bir grup olarak bilinmekte. 1923 yılındaki Lozan Mübadelesi ile başlayan (...) acılı bir serüvenin; yaşanan acıların ve sıkıntıların hafızalardaki tazeliliğini hâlâ koruyor olmasının bunda çok büyük payı olduğu şüphesiz. İstanbul Rumlarının ‘içe kapalı’ bir topluluk olduğu söylemini yaptığımız araştırmayla maalesef yanlışlayamadık. Beklediğimiz gibi, birçok insan kendileriyle röportaj yapmak istediğimizi söylediğimizde, “beyanda bulunmak için kendilerini ‘yetkili’ görmedikleri”ni gerekçe göstererek konuşmak istemediler. Bizi, ‘yasal sözcüleri’ olarak gördükleri Patrikhane’ye yönlendirmeye çalıştılar. İsimlerinin ve diğer kişisel bilgilerinin gizli kalacağına ikna etmeye çalıştıysak da mülakat yaptığımız dört kişiden ikisi ses kayıt cihazı kullanmamıza izin vermedi. Etnik-dinsel farklılıklarının konuşulması, farklı kimliklerine dair sorular sorulması birçoğunu hâlâ çok rahatsız ediyor. Bu tutumla ‘farklılıkların daha az fark edilir’ olmalarına katkıda bulunuyorlar. Belki istedikleri tam da bu.⁶⁶

Aile yapısı olarak, çekirdek-küçük aile ağırlıklı bir yapı söz konusudur. 1940’lı ve 1950’li yıllarda bir Türk’le evlenenler cemaat içine girmeye çekindikleri için cemaatin ya-

66) <http://www.istanbulrumazinligi.com/index.php?m=art&c=807&n=283>, erişim: 1 Aralık 2009.

şadığı yerlerden uzağa yerleşirler. 1980 sonrasında bu yana ailelerin çocuklarını ortaöğretim bitince Yunanistan'a göndermeleri, özellikle kız çocuklarının Rum olmayan biriyle evlenmemesi için Türkiye'den gönderilmesi ağırlıklı olarak sürer. Eğitim ve siyasal baskılar Rumların en önemli sorunlarıdır; okullar ve patrikhane en çok önem verilen kurumlardır. Kendilerini tanımlamaları istendiğinde en çok 'Rum' ifadesi tercih edilirken, ardından 'İstanbullu' ve 'Türkiyeli' ifadeleri gelir.⁶⁷ Akgönül'ün aktardığı üzere, Balıklı Hastanesi yöneticisi Dimitri Karayani'ye göre, yirmi yıl sonra ortada bir Rum azınlığı kalmayacaktır, çünkü çok az kişi vaftiz edilmekte ve evlenmektedir, gençler Türkiye'yi terk etmektedirler.⁶⁸

Rum azınlığının İstanbul'da çıkan iki gazetesi vardır: *Apo-yevmatini* (Öğleden Sonra) ve *İho* (Yankı). 11 Temmuz 1925 tarihinde kurulmuş olan *Apo-yevmatini*, Ermeni cemaatinin *Ja-manak* gazetesi ve *Cumhuriyet* gazetesinin ardından, Türkiye'de yayın hayatını kesintisiz olarak sürdüren en eski üç gazeteden biridir. 1930'lu yıllarda 20 binin üzerinde satan *Apo-yevmatini*'nin günümüzdeki satış rakamı 600 civarındadır. Dört çalışanı olan gazete 2005 yılında 80. yaşını kutlamıştır. *İho* ise yayın hayatına 1977 yılında başlamıştır. *Apo-yevmatini* gazetesinin genel yayın yönetmeni Mihail Vasiliadis, doğup büyüdüğü topraklarda diken üstünde yaşadığını belirtir:

Siz doğup büyüdüğünüz topraklar üzerinde her an diken üstünde yaşamanın ne demek olduğunu bilmezsiniz. Hem

67) <http://www.istanbulrumazinligi.com/index.php?m=art&c=807&n=283>, erişim 1 Aralık 2009. Ayrıca bkz. akt. Akgönül, a.g.y., s. 364.

68) Akgönül, a.g.y., s. 378.

burada, hem de suyun karşı tarafında yabancı olarak addedilmenin nasıl örseleyici olduğunu tahmin bile edemezsiniz. Türkiye artık, şu bir avuç kalmış Rumları ne yapacağına karar vermeli. Ya bizi toptan harcamalı ya da nefes almamıza, insani koşullarda, gururumuzla, tüm insanlar gibi vakarımızla yaşamamıza imkân sağlamalı. Türkiye’de kimileri bizim toptan yok olmamız gerektiğini savunuyor. Ben onların bu ülkeyi gerçekten sevdiğine inanmıyorum. Çünkü, vatani sevmek, o toprakların üzerinde yetişen çiçekleri, ağaçları sevmektir. O topraklarda bizimle birlikte soluk alıp veren tüm mahlukatları, farklı dilleri konuşan, farklı dinlere mensup insanları kalbinin içine almaktır. Hem Yunanistan’da, hem Türkiye’de azınlıklar üzerine oyunlar oynandı. Her iki ülke de, oradaki Türkleri ve buradaki Rumları rehine gibi gördü. Olan bizlere oldu. Bence her iki tarafın milliyetçileri, kendilerine onları daha onurlu kılacak, daha inandırıcı düşmanlar bulsunlar. Bütün dünyanın gözleri önünde bu merhametsizliği ve kötülüğü sürdürmemeliler.⁶⁹

Yahya Koçoğlu’nun 46 gayrimüslimle yaptığı söyleşilerden oluşan *Azınlık Gençleri Anlatıyor* başlıklı çalışması içinde, otuz beş yaşın altındaki 10 Rum genciyle, 2000 Kasım ve 2001 Mart arasında yapılan söyleşiler de yer alır. Koçoğlu, Yunan pasaportu sahiplerinin sınır dışı edildiği 1964 yılından sonra doğanların ne düşündüklerini saptayabilmek amacıyla otuz beş yaş sınırı koyduğunu belirtir.⁷⁰ Söyleşilerde belirtilen görüşler, Vasiliadis’in dile getirdiklerinden çok da uzağa düşmez.

69) Akt. Kalkan, a.g.y.

70) Yahya Koçoğlu, *Azınlık Gençleri Anlatıyor*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

Koçoğlu'nun gerçekleştirdiği söyleşilerde aldığı cevaplarda, özellikle tedirginlik duygusu ve sayıca az kalmanın yarattığı sempatiden rahatsız olmak gibi belli ortaklıklar göze çarpar. Görüşme yapılanlardan üniversitede araştırma görevlisi olan bir kişi, "Adınızı söylediğinizde anlamadım yanıtını duyuyor musunuz?" sorusuna şu cevabı verir:

Evet, duyuyorum (...) yoruluyorum (...) çünkü 'anlamadım'ın bir sonraki sorusu da 'nerelisin, nereden geldin?' Özellikle bu soruyla karşılaşmaktan sıkım sıyrılıyor. Benim için korkunç bir soru bu. (...) Yerli olmamak, olamamak. Yani yerli olarak tanımlanamamak, yerli sayılmamak. Bu da bir azınlığın kendi evinde hissettirilmeme duygusu. Bence en önemli problem de bu zaten. (...) Gidenler de biraz o yüzden gittiler.⁷¹

Sonra da krizlerde düşman konumuna geçmenin insanlarda ciddi bir tedirginlik duygusu yarattığını ekler:

Kahpe Rumlar şunu yaptı yazısını görünce kendimi iyi hissetmiyordum. (...) Krizlerde düşman durumuna geçme hissi insanlarda ciddi bir tedirginlik yaratıyor. (...) Kıbrıs azınlıklarının maruz kaldıkları bir şey, iç düşman olma tehdidi ya da suçlaması. Bunun çok rahatça uygulandığı ya da o havanın yaratıldığı bir konu. (...) Tarih kitabında doğrudan doğruya o ulusal tarih anlatısında bir düşman olarak, bir düşman figürü olarak tanınıyorsun. İç düşman yani. (...) Özellikle tarih derslerinde öğretmenin ekstradan bir şey söylemesine gerek yok. Söylemese de zaten bir dışlanmışlık hissediyorsun. Benim üzerimde etkili oldu açıkçası. Bu kesinlikle bir kimlik sorunu yaratıyor. (...) Kader birliğini daha fazla vurgulamak

71) A.g.y., s. 238.

gerekiyor. Sadece evinde rahat hissetmek için Türkiye'nin da-
ha güzel bir ev olması gerekiyor.⁷²

Eşi Türk olan bilgisayar operatörü başka bir genç de ay-
nı tedirginlik duygusundan söz eder:

Dükkanın adı Türkçe, bütün kartvizitler Türkçe, dükkan
da eşimin üzerine. (...) Bu bir korku ve çekingenlik. Bu var.
Çünkü Fransa'nın Ermeni kararı nedeniyle 16-17 milyarlık
Fransız üretimi bir arabayı parçalamışlar. Peugeot marka altı
araba parçalanmış. Öyle bir ülkede yaşıyorsun ki sen burada
salyangoz satamazsın. Adam sana 'gâvur' der, 'gâvur malı' der
çıkart.⁷³

İşletmecilikle uğraşan başka bir Rum, tedirginlik duygu-
sunun yarattığı umutsuzluğa vurgu yapar:

Kendi ülkendesin ama ülken seni kabul etmiyor. O hisle
yaşıyorsun. (...) Ben kendimi büyük ölçüde buraya ait hisset-
miyorum. (...) Biz orta bire otuz beş kişi başladık, on beş kişi
bitirdik. Şimdi üç kişi var benim sınıfımdan İstanbul'da. (...)
Bu çökmüş bir toplum. Bu melankolik bir toplum. (...) Hiçbir
şey infial yaratacak duruma getirmiyor insanı artık. Çünkü
her şey yaşandı, yaşanmadık ne kaldı ki?⁷⁴

Kimya mühendisliğiyle uğraşan, görüşme yapılan diğer
bir kişi, Rumların sayıca azalması nedeniyle sempati ya-
rattıklarını ve bu sempati duygusunun asıl olarak artık teh-
likesiz olarak görülmelerinden kaynaklandığını belirtir:

72) A.g.y., s. 240-241 ve 243.

73) A.g.y., s. 260.

74) A.g.y., s. 278, 282.

Bundan on beş yirmi yıl önce benim ne olduğum çok kolay anlaşılıyordu. Ardından düşmanca bir tavır görüyordum. Şimdi ne olduğumu anlamadıkları için değişik geliyor. O zaman çok Rum vardı galiba İstanbul'da. (...) Şimdi öğrenmek maksadıyla fazla sorular soruyor ve ilginçtir, düşmanca davranmıyor. Bunu Rum sempatisi değil, vicdan azabı olarak görüyorum ben. (...) Tanzimat fermanının esas "gâvura bundan sonra gâvur denmeyecek" sözünün ifade edilmesidir. Yani azınlığa karşı, değişik olana karşı hiçbir zaman saygı duyulmamıştır bu topraklarda. Aynı mantık devam ediyor. Çoğunluk azınlığı, farklıyı tehlikeli gördüğü sürece saldırgan olur. Tehlikesiz gördüğü zaman da "ah siz ne kadar güzelsiniz sevimlisiniz"e dönüşür.⁷⁵

Gerek Koçoğlu'nun, gerek Akgönül'ün, gerekse Kalkan'ın yaptıkları görüşmelerde ortaya çıkanları toparlayacak olursak, Rumların medyadaki taraflı habercilik anlayışından, özellikle 'gâvur' sözünden son derece rahatsız oldukları, kendilerini sakladıkları, gayrimüslim kimdir bilgisinin toplumda olmayışından ve konjonktüre bağlı olarak düşman konumuna oturmaktan rahatsız oldukları, Müslümanlarla evlenmenin aileler tarafından hoş karşılanmadığı ve gençlerin cemaatin kapalı yapısını çoğunlukla boğucu buldukları sonucuna ulaşmak mümkündür.

75) A.g.y., s. 291, 294.

ARŞAK, YVETTE, MELAYİN, AGAVNİ,
ARTİN VE NORA: TÜRK SİNEMASINDA
GAYRİMÜSLİM KARAKTERLER



Cevdet Kudret *Ortaoyunu* adlı eserinin ilk cildinde, İstanbul şivesine aykırı düşen taşralılarla, Türk ve Müslüman olmayan azınlıkların ve yabancıların, mudik ve mukallidlerin (güldürücü ve taklit edicilerin), ortaoyununun en temel malzemesi olduğunu belirtir.⁷⁶ 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başlarındaki Osmanlı ortaoyunlarında 'Balama', 'Rum' anlamına gelir, genellikle doktor ya da eczacı rolündedir ve kırık Türkçe'yle karışık Rumca konuşması genellikle komedi unsuru olarak kullanılır.⁷⁷

76) Cevdet Kudret, *Ortaoyunu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1973, s. 84.

77) Akt. Cevdet Kudret (Kavuklu Hamdi'nin *Bahçe* adlı oyunundan), s. 133.

Balama: (...) Ego ime Doktor Kiryako.

Kavuklu: (...) İçinde 'Kiryako' ile bir 'doktor' var olduğuna göre sen Doktor Kiryako'yu mu arıyorsun?

Balama: Yok vre dsanim onu aramak. Ego ime Doktor Kiryako.

Kavuklu: Bana bak, galiba kütahları değişeceğiz. Ulan, eğleniyor musun? Bana ne doktorun kiri akıyorsa?

Balama: O kim Kiryako, benim adisi.

Kavuklu: Ulan, bu da ne demek oluyor, "Benim adisi"?

(...)

Balama, sahneye polka oynayarak girer; sık kullanılan isimleri arasında Dr. Kiryako, Hristaki, Dr. Krippiyaz, Niko ve Nikolaki bulunur. Balama, alıntılanan örnekte olduğu gibi, Rumca ya da kırık Türkçe konuştuğu için sıkça Kavuklu'nun sözlü ya da fiziksel şiddetine maruz kalır.⁷⁸ Osmanlı ortaoyununda Ermeni taklidine sık rastlanmaz; Ermeni tiplemesi ortaoyununda yer aldığındaysa çoğunlukla bilgili, güngörmüş bir akıl hocasının özelliklerine sahiptir. Ermeni tiplmelerin söz konusu özelliklerini Türk sinemasının devraldığını söylersek çok da yanılmış olmayız.

Türk sinemasında çoğunlukla meyhaneci, fahişe ve pavyon şarkıcısı gibi rollerde izlediğimiz gayrimüslim karakterlerden söz etmek oldukça güç bir iştir, çünkü bu konuda yapılmış pek fazla çalışma söz konusu değildir. Ağâh Özgüç'ün *Türlerle Türk Sineması* kitabı ve Giovanni Scognomillo'nun "Sinemamızda Bizans Oyunları" adlı makalesi te-

78) Bu konuda ayrıca bkz. Nihal Türkmen, "Ortaoyununda Ehemmiyet Derecelerine Göre Tipler", der. Ünver Oral, *Orta Oyunu* içinde, Kitabevi, İstanbul, 2001.

mel başvuru kaynaklarıdır.⁷⁹ Konuya bir giriş teşkil etmesi amacıyla, 1990'lı yıllara dek sinemamızda gayrimüslim karakterlerin sunumuna göz atmakta yarar vardır.*

6-7 Eylül 1955 olaylarına gelene dek, aslında Varlık Vergisi ve bu olayların arasındaki dönem azınlıklar için oldukça olumlu bir dönemdir ve sinemaya da böyle yansır. İkinci olumlu diyebileceğimiz dönemse, aşağıdaki satırlarda değineceğimiz üzere Özal dönemidir. Rumlar özelinde gayrimüslimlerin olumsuz sunumlarıysa, özellikle Kıbrıs sorununun tırmandığı Yunanistan'la ilişkilerin olumsuz olduğu dönemlere rastlar. Bu dönemler özellikle 1970'li yıllardır.

Türk sinemasının ilk yıllarında mürebbiye ve kötü kadın rollerinde gayrimüslim karakterler yer alırdı. Tıpkı *Mürebbiye*'de (Ahmet Fehim, 1919) olduğu gibi. *Cici Berber*'de (Muhsin Ertuğrul, 1933) Rum berberi Yani'nin kızı Eleni, bir Türk'e âşık olur. Eleni rolünde dönemin ünlü Yunan opereti Zozo Dalmas vardır. *Cici Berber*'i farklı kılan iki önemli özelliğinden söz edilebilir. İlki, bir Rum ve bir Türkün ilişkisini evlilikle sonuçlandırması, ikincisi biri Türkçe diğeri Yunanca olmak üzere iki farklı kopyayla gösterime

79) Bkz. Agah Özgüç, *Türlerle Türk Sineması*, Dünya Yayıncılık, İstanbul, 2005 ve Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasında Bizans Oyunları", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 69-70, 1998. Bu bölümün yazılmasında Giovanni Scognamillo'yla 17 Ocak-17 Şubat 2008 tarihleri arasında yapılan yazışmalardan ve sinema-turk.com sitesinden yararlanılmıştır.

*) Çalışmanın amacının Rumların sosyo-ekonomik toplumsal varlıklarını sinemadaki temsillerle ilişkilendirmek olduğunu hatırlatmakta yarar var. Ermeni, Yahudi ve Süryani karakterleri olan filmlerden, toplumumuzdaki gayrimüslim algısına dair genel bir çerçeve oluşturmak maksadıyla söz edilmektedir. Söz konusu filmleri ayrıntılı olarak analiz edecek çalışmalara ihtiyaç olduğu ortadadır. Bu konuya dikkatimi çeken Asuman Suner'e teşekkür ederim.

girmiş oluşudur.⁸⁰ Ertuğrul'un *Aynaroz Kadısı*'ndaysa (1938) Aynaroz kadısı ile Aynaroz başpapazı, Afrodit isimli bir Rum kızına kalan mirası ele geçirmek için mücadele ederler.⁸¹ Vâlâ Nurettin uyarlaması olan *Yılmaz Ali*'de (Faruk Kenç, 1939), ithalat tüccarı Haydoviç'in kızı Eugeni'e'nin cinayeti, polis dedektifi Yılmaz Ali tarafından çözülür. *Yılmaz Ali*'de yer alan yan karakterlerden biri de Hizmetçi Hayganoş'tur. Hayganoş, "geceleri nişanlısı Agop'a cümbüş çalıp onunla alem yapan, evin hanımını gözetleyen, onun mücevherlerini alan geçkince bir kadındır"⁸² Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan uyarlanan *Efsuncu Baba* (Aydın Arakon, 1949), Binbirdirek'te iplik eğirerek geçinen Agop ve Kırkor'un batıl inançlara sahip efsuncu babayla define aramaya başlamalarını, Refik Halit Karay'ın romanından uyarlanan *Sürgün* (Orhon M. Arıburnu, 1951) ise, Kurtuluş Savaşı'ndan sonra Beyrut'a sürgün edilmiş Hilmi Efendi ve onun gibi sürgün hayatı yaşayan Boğos Ağa ve kızı Virgin'i anlatır.

İstanbul Kan Ağlarken'de (Kani Kıpçak, 1951) işgal dönemi İstanbul'unu haraca kesen ve on üç polis öldüren Rum kabadayısı Hristanos ile sevgilisi Eftimia'yı polis Muharrem yakalamayı başarır. Osmanlı'nın son yıllarında, 1898-1920 arasında yaşayan suç sicili hayli kabarık Hristo Anastadiyadis Ahilya, işgal dönemi İstanbul'unun halka yansıyan yüzü olan asayişsizliğinin simgesidir ve ancak

80) Alim Şerif Onaran, *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981, s. 216, 218-219.

81) Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması (1. Cilt)*, Kitle Yayınları, Ankara, 1999, s. 31.

82) Esin Berktaş, *1940'lı Yıllar Türk Sineması*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010, s. 251.

başına ödül konarak yakalanması sağlanır.⁸³ *İstanbul Havası* (Zeki Alpan, 1952), bir Ermeninin (Arşak) Sulukule’de Romaniler arasındaki maceralarını konu edinir. *Kanun Namına*’da (Lütfi Akad, 1952) ‘kötü’ kadın karakterin hizmetçisi Rum Eleni’dir. Akad’ın *İngiliz Kemal Lavrens’e Karşı* (1950) filmindeyse gayrimüslimler, işgal güçlerine karşı Türklerle birlikte savaşırlar. *Gecelerin Ötesi*’nde (Metin Erksan, 1958) Rum fahişeyi Rum oyuncu Meri Dolce canlandırır. *Üç Arkadaş*’ta (Memduh Ün, 1958) Murat, Mıstık ve Artin’in dostluğunu izleriz. Tefeci karakter ise Solomon’dur. *Ölmeyen Aşk*’ta (Faruk Kenç, 1959) Madam Siranuş Hamparyan, çirkin fakat kendisini güzel zanneden geçkin Ermeni kadın klişesine örnektir.

1950’li yıllarda gayrimüslim karakterlerin ve tiplerin sunumları, *femme fatale* ya da ‘Rum dilberi’ klişesine uyan Rum kadınları,* Milli Mücadele filmlerinin olmazsa olmazı Rum çeteleri, ‘cimri Yahudiler’ gibi tanıdık klişelerin ötesine geçmemiştir. Söz konusu klişe sunumlar 1960’lı ve 1970’li yıllarda, kaynağını geleneksel tiyatrodan alan güldürü öğeleri, milliyetçi ideoloji çerçevesinde ötekileştirilen, düşman olarak görülen unsurlar ve çokkültürlü bir kent olan İstanbul’da yer alan toplumsal figürlerle devam edecektir.⁸⁴

83) Avni Özgürel, “İmparatorluğun Seri Katili”, *Radikal*, 5 Ocak 2003.

*) Rum kadınlarının, Rum yemeklerinin ve Rum müziğinin -örneğin Ermenilerin aksine- Türkler için ‘egzotik’ bir çekim alanı oluşturduğuna dikkatimi çeken Zarife Öztürk’e teşekkür ederim.

84) 1960-1975 yılları arasında çekilen Yeşilçam filmlerindeki gayrimüslim karakterler hakkında ayrıntılı bir inceleme ve değerlendirme için bkz. Dilara Balcı, *Yeşilçam Sineması’nda Gayrimüslimler*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı/Sinema Bilim Dalı, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 2011.

Sinemamızın ilk göç filmi olan *Gurbet Kuşları*'nda (Halit Refiğ, 1964) filmin kötü kişisi, Rum Panayot ustanın karısı Despina'dır. Akgönül, eskiden beri İstanbul'da yaşayanların göreceli de olsa çokkültürlü bir ortamda yaşamaya alışkın olduklarını, ancak çoğunluğu genç olan yeni gelenler arasında hayatında ilk kez gayrimüslim birini gören ya da Rumca, Ermenice konuşulduğunu duyanlar bulunduğuna dikkat çeker.⁸⁵ *Gurbet Kuşları*'nda Despina, şehre 'dışarıdan' gelmiş erkeğin gözünden haz nesnesi olarak sunulur. Feride Çiçekoglu'na atıfla, tekinsiz şehir İstanbul'un tekinsiz (ama yine 'Rum dilberi' klişesine uygun biçimde bir o kadar da baştan çıkarıcı) kadınıdır.⁸⁶ Despina, kendi tamir dükkânlarının tam karşısına dükkân açmış olan Bakırcıoğlu ailesiyle olan iş rekabetinde üstün gelmek, kocasının işlerini düzeltmek için Selim'le iş saatlerinde birlikte olur, Selim'i işinden uzaklaştırmaya çalışır. Aile, bütün müşterilerini Panayot Usta'ya kaptırır. Hilmi Maktav, Rum olduğu için Despina'nın ahlâkının yargılanmadığını belirtir:

Türk ve Müslüman olmadığı için ahlâksızlığı sorun değildir. Ama ailenin kızının ve ağabeyi baştan çıkaran pavyon kadının hikâyeleri tam bir dram olarak sunulur; mütevazı Anadolu ailelerinin namuslu kızları iken lüks hayatların cazibesine kapılıp kötü yola düşmüşlerdir çünkü. Aile kızlarının baştan çıkmasına vesile olan Rum kadın tiplerini, melodramlar da dahil olmak üzere Türk Sineması'nın pek çok filminde görmek mümkündür.⁸⁷

85) Akgönül, a.g.y., s. 165.

86) Feride Çiçekoglu, *Vesikalı Şehir*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s. 83.

87) Hilmi Maktav, "Melodram Kadınları", *Toplum ve Bilim*, Sayı: 96, Bahar 2003, s. 284.

Kambur (Atıf Yılmaz, 1973) Ayvalık, Cunda Adası'nda geçer. Balıkçı babasıyla birlikte yaşayan Azize, kamburun dan ötürü erkek gibi giyinir, erkeksi ve yalnızdır. Bir isim olarak 'Azize', açık biçimde karakterin el değmemişliğine vurgu yapar. Adada Azize'yi dışlamayan, ona sahip çıkan tek dostu Rum Tasula'dır. Tasula 'düşmüş' bir kadındır; Azize ile âşık olduğu kör kemancı Ali'yi biraraya getirmeye uğraşır. *Kambur*, kambur Azize, sevgilisi kör kemancı Ali ve 'düşmüş' Tasula'nın, kısaca toplumun dışında konumlanan üç insanın dostluğunu anlatırken, özellikle 2000'li yıllarda sıkça karşımıza çıkacak 'ötekiler'in arkadaşlığına, dayanışmasına dair sunumların öncülü olarak kabul edilebilir.

Düşman'da (Zeki Ökten, 1979) Gelibolu'da işlettiği kumaş dükkânı iftira sonucu yakılan Mösyö Dimitri Yunanistan'a yerleşmiştir. Mösyö Dimitri uzun zaman sonra eşi ve kızıyla doğduğu toprakları ziyarete gelir. Baş karakter İsmail'in yaşadığı yerde bir zamanlar Dimitri'nin evi vardır. Dimitri, İsmail'e geride bırakmak zorunda kaldığı topraklardan *bizim memleket* diye söz eder, ona uzo hediye eder, ancak *bizim* diye nitelediği rakının daha iyi olduğunu, rakı içip sirtaki oynadıklarını da söyler. Filmin adının, aynı zamanda teması olduğunu düşündüğümüzde, işsizlik, yoksulluk ve erkeği terk edip giden kadınlarla birlikte kendi topraklarından kovulan Rumlar da bir nevi 'düşman' hanesinde yer alırlar, ancak doğup büyüdüğü toprağın değerini o topraklarda yaşayanlardan daha iyi bilirler.⁸⁸

88) Hasan Akbulut, "Zeki Ökten Sineması'nda Melodram Kipi: Melodramın 'Politik' Seyri", *Yoksul: Zeki Ökten*, der. Ali Karadoğan, Dipnot Yayınları, Ankara, 2007, s. 179.

1980'li yıllara gelindiğinde karşımıza çıkan gayrimüslim karaktere sahip filmlerden biri Öç'tür (Mesut Uçakan, 1984). Öç'ün kahramanları, sol örgüt üyesi üç arkadaştır. Filmin kötü kişisi olan Melayin, üç arkadaşın Rodos'a kaçmasına yardım edecek kişidir. Şefik, İslami eğilimli karakterdir. Karakterler özelinde temsil edilen solcu gençleri sol örgütlere iten şey Yahudilerdir; gençler *ülkeyi bölmek isteyen, İslam'a düşman olan Yahudiler*⁸⁹ tarafından kandırılmışlardır ve kurtuluş yolu dinden geçmektedir.

Muhsin Bey (Yavuz Turgul, 1986) İstanbul'un çokkültürlülüğünü yansıtan zengin karakter sunumuyla dikkat çeker. Ali Nazik Kürt'tür; gazinocu Nurettin, Laz ve ocak başında kebab ısmarlayan Celal, Arap'tır. Bütün bu karakterlerin yanı sıra, dişçi Kirkor Agaryan ile her zam döneminde zam yapmaması için ikna edilmesi gereken mal sahibi Madam Agavni, Ermeni'dir.⁹⁰

Gece Yolculuğu'nda (Ömer Kavur, 1987) düşlenen, bir Rum kadını Stella'dır. Baş karakter yönetmen Ali, arkadaşlarıyla birlikte mekân araştırması yapmak için Ege'ye doğru yola çıkar; Ömer Kavur *mekânları, onların tarihini, içinde barındırdığı anıları gündeme getirerek görselleştirir*.⁹¹ Ali ve ekibinin yolculuğu, Fethiye yakınlarındaki eski Rum kö-

89) Hilmi Maktav, 1980 *Sonrasında Türkiye'de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları* (yayınlanmamış doktora tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1998, s. 65-66.

90) Balcı'nın çalışmasında ele aldığı filmlerden *Seviştikimiz Günler* (Halit Refiğ, 1961), *Bekar Odası* (Türker İnanoglu, 1967), *Siyah Gelinlik* (Orhan Elmas, 1973) adlı filmlerde Madam Agavni'nin öncülü olan, kira toplayan Ermeni madam tiplerleriyle karşılaşırız. Bkz. s. 159, 169-170 ve 185.

91) Necla Algan, "Sinemanın Gözü ve Belleği: Gece Yolculuğu", *Altıyazı*, Sayı: 42, Temmuz Ağustos 2005, s. 66.

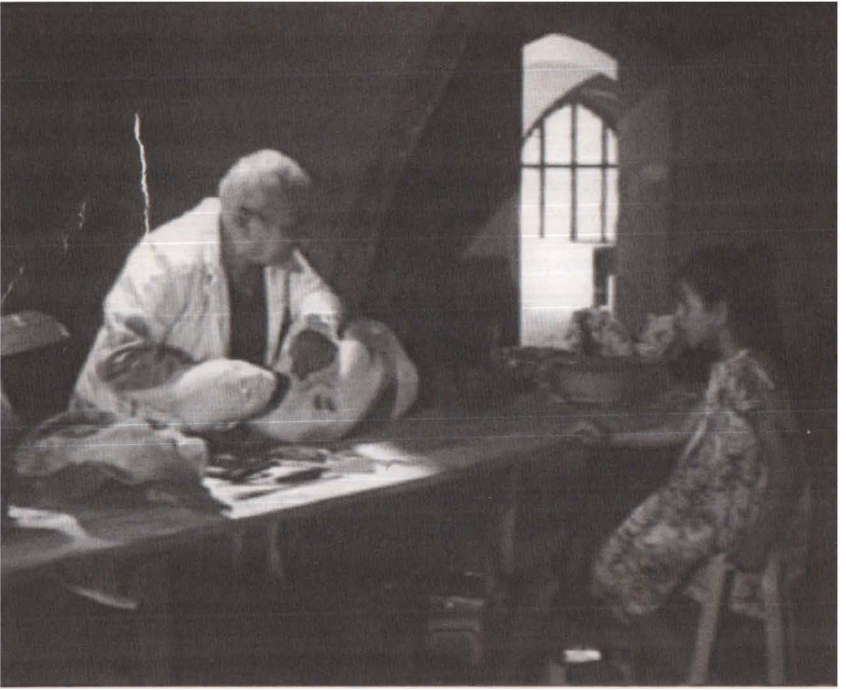
yü Kayaköy'de sona erer. 1923 mübadelesinde Rumların, ardından buraya yerleştirilen Türklerin de terk ettiği eski bir Rum köyüdür Kayaköy. Ali, köydeki bir kilisede hem senaryosunu yazar hem de iç hesaplaşmaya girer. Kendisine dayatılan ticari kalıplarla film çekmeyi istemez:

Mübadele sonrası boşalan kasaba, somut görsel ve bir o kadar da çağrışım dolu olan bu yer, yönetmenin iç yolculuğunun ana mekânıdır. Kayaköy, aynı zamanda, geçmişle ilgili sarsıcı anıların donup kaldığı mekândır. (...) Ömer Kavur bu filmde mekân, bellek, tarih, yaşanan zamanla ilgili önemli ayrıntılardan oluşan bir anlatı oluşturmuştur.⁹²

Ali, terk edilmiş kilisede senaryosunu yazarken, bir zamanlar Kayaköy'de herkesi kendine hayran bırakan Stella da bu kendine dönüşte Ali'nin hem kahramanı hem de yol arkadaşı olacaktır.

Bir Kırık Bebek'te (Nisan Akman, 1987) en önemli iki karakterden biri, vitrin mankenleri yapan Ermeni Artin ustadır. Artin, ortaoyunundaki bilgili, güngörmüş Ermeni tiptemesinin sinemamızdaki yansımalarından biridir. Ancak karakter boyutunda ve ikincil öneme sahip oluşuyla özel bir yere sahiptir. Balkan göçmeni Gülizar'ın ve ailesinin akıl hocası, en yakın dostudur. Film, küçük Gülizar ile Artin'in sokakta el ele yürümesiyle başlar. Artin'e zanaatkârlığı, yaratıcılığı aracılığıyla ve özellikle Gülizar'la yaptığı dine dair konuşmalarla yaratıcılıkla, tanrıyla ilişkilendirilir:

92) A.g.y., s. 66.



Bir Kırık Bebek'te (1987) Artin ve Gülizar. Gülizar'ın çocukluğuna paralel olarak atölyedeki heykeller de henüz tamamlanmamış.

Gülizar: Artin amca, Allah da bizi böyle mi yapar? Senin mankenleri yaptığın gibi?

Artin: Allah biraz daha fazla özeniyordur kullarına.

Gülizar: Allah bizi yarattıktan sonra mı ayırır? Yani bizi Müslüman ve gâvur yapıyo.

Artin: Dünyada birçok değişik din vardır; bakkal Yan-ni'nin dini, benim dinim, köşede eskici Mohiz var ya, onun dini, babaninki, Çinliler, Hintliler, herkesin dini ayrı ayrıdır.

Gülizar neredeyse Artin'in elinde büyür; annesi kızını *seni gâvurun yanaşması seni* diyerek sever. Gülizar da tıpkı



Ünlü bir manken olan Gülizar ve Artin'in tamamlanmış heykelleri.

mankenler gibi, Artin'in yaratısı olarak kabul edilebilir. Gülizar'ın büyüme süreci, Artin'in heykellerini tamamlama süreciyle paralel olarak ilerler. Aile, Artin'in eşi öldüğünde, hep birlikte kilisedeki cenaze törenine katılır. Gülizar, reklam şirketinde ışıkçı olarak çalışan babası Remzi'nin yanına gide gele bir süre sonra 'keşfedilir', reklam oyuncusu olur. Manken-oyuncu olarak sınıf atlayan Gülizar'ın ve ailesinin yaşadığı bunalımda Artin hep yanlarındadır. Evde yemek yedikleri bir sahnede abla Aysel'in çırak Necdet'le evlenmek istediği ortaya çıkar; baba bu isteğe sert biçimde itiraz ederken anne onay verir. Bu tartışma yaşanırken gürültüyü

bastırması için radyoyu açarlar: Bonn ticari ataşesi Asala tarafından öldürülmüştür. Artin üzüntü ve utançla başını önüne eğdiğinde Remzi, “Takma kafana Artin usta, biz bir-birimizi biliriz. Yüzlerce sene iç içe yaşamışız. Bölecekler şimdi bizi akılları sıra,” der.

Nuri Bilgin’in Pigmalion etkisi olarak açıkladığı durum, “bir diğer kişi hakkında hatalı görüşleri bulunan bir kişinin, kendi hatalı görüşlerini doğrulayacak şekilde davranması ve hedef kişinin de buna uygun davranışlar göstermesi”dir.⁹³ Buna göre, Artin’in daha önce de, kendisi hakkında hatalı görüşlere sahip olan kişilerin, söz konusu hatalı görüşleri doğrultusunda gelişen davranışlarına muhatap olduğunu söyleyebiliriz. Artin, Remzi’nin de kendisini suçlamasını ve bağırmasını bekler, suçluluk duygusuyla başını önüne eğer. Ancak Remzi bu beklentinin aksine davranır. *Bir Kırık Bebek*’in ailesi eğer Türkiye’yi temsil ediyorsa, Artin ailedendir. Artin Remzi’ye, o istese de istemese de kızın kafasına taktığını yapacağını, bu nedenle engel olmamasını söyler. Remzi onu dinler, Aysel çocuğuyla eve geri döndüğünde kimse Artin’i suçlamayacaktır. Artin, sinema tarihimizdeki en önemli gayrimüslim karakterlerden biridir.

Fotoğraflar’da (İrfan Tözüm, 1989) çocukluk arkadaşları olan Neslihan ve Yorgo birlikte olmak isterler, ancak aileler bu isteğe karşı çıkar. *Fotoğraflar*, Neslihan ve Yorgo’yla birlikte, Yorgo’nun anne babası Tasula ve Niko, Neslihan’ın anne babası Müjgan ve Remzi, iki aile arasında arabuluculuk yapmaya çalışan Eleni ve Ahmet’ten oluşan altı karakter çev-

93) Nuri Bilgin, *a.g.y.*, 2007, s. 66.

resinde döner. Niko'nun kürkçü dükkânı varken, Remzi'nin ne iş yaptığı belirtilmez, Ahmet ise ayakkabı tamircisidir, kısaca 'gayrimüslimler varlıklı, Türkler yoksul'dur. Oldukça maço ve kaba bir karakter olan Remzi'nin yanında, Müjgan neredeyse hiç konuşmaz. Oysa Niko daha nazik bir insandır, eşi Tasula'yla daha eşit bir ilişkisi vardır. Eleni ve Tasula'yı ilk görüşte bakımlı ve kadınsı oluşlarıyla Müjgan'dan ayırt etmek oldukça kolaydır. Neslihan ve Yorgo'nun birlikte olmayışları ancak Eleni ve Ahmet'in evli olması, bütün milliyetçi anlatıların önemli tabularından birini, bizim kültürümüzden bir kadının öteki kültürden bir erkekle birlikte olmayacağı inancını yansıtır.⁹⁴ Nitekim, Remzi Niko'yu, "Hem bu ülkede yaşıyorsunuz, hem de karımıza kızımıza göz koyuyorsunuz," sözleriyle suçlar. İronik biçimde, iki katlı bir evi komşu olarak paylaşmaktadırlar. Eleni ve Ahmet evliliğinin gerçekleşebilmesinin diğer bir sebebi, her gece içkisini içen ve evin düzenini eşi Eleni'ye teslim etmiş (yaşadıkları ev Eleni'ye aittir, yatak odalarında haç vardır, vb.) olan Ahmet'in örnek bir 'erkek' figürü olmayışındır. Ahmet ve Eleni arasında geçen; "gâvurun kızı (...) ne gâvursun be Eleni (...) şu gâvur karıya bak hele (...)", "Vatandaş Türkçe konuş!" gibi milliyetçi söylem içeren cümlelerin de olduğu konuşmalar, espri konusu yapılarak zararsız kılınmaya çalışılır. Bir *Kırık Bebek*'te annenin Gülizar'a "gâvurun yanaşması" demesi gibi, burada da 'gâvur' kelimesinin içselleştirildiğini görürüz. Kullanılan Rumca diyalogların, Rum müziği ve ki-

94) Şerife Çam, "Türkiye'deki Ana Yayın Kuşağı Dizilerinin Rum ve Yunanları", *Sözde Masum Milliyetçilik*, der. Herkül Millas, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 108.

lise görüntülerinin Rum kültürünü az da olsa yansıttığını söylemek mümkündür.

1990 öncesi Türk sinemasında gayrimüslim karakterlerin sunumuna dair genel manzara, özellikle 1980'li yıllarda olumlu bir tablo çizer. Darbe sonrası, Özal'ın 'farklı' kimliklere dair politikalarına ve Türkiye'nin genel konjonktürüne uygun biçimde azınlıkları kucaklamak söz konusudur. Türk sinemasında kimliklerin daha somut olarak görünürlük kazandığı yıllar asıl olarak 1990 sonrasıdır. Bu durum elbette, Türkiye'nin AB'ye giriş süreciyle yakından ilgilidir. 1990 sonrasında gerek İslami kimlikler, gerekse gayrimüslim ve Kürt kimlikleri sinemada daha belirgin biçimde temsil edilecektir. 1990 sonrası sinemamızda gayrimüslim karakterlere bakıldığında Ermeni karakterlerin arttığı, ancak Rum karakterlerin ağırlıkta olduğu göze çarpar.

Sen de Gitme (Tunç Başaran, 1995), Ayla Kutlu'nun 1990 yılında Sait Faik Hikâye Ödülü'nü kazanan öyküsünden uyarlanır. 1930'lu yılların Hatay'ında geçen öyküde, varlıklı bir Rum ailenin zekâ yaşı düşük olan kızları Triyandafilis, âşık olduğu Fransız askerinin ülkesine dönmesinin ardından evden kaçır ve kaybolur. Ailesi, evlerini yardımcıları Sultan'a bırakarak ülkeyi terk eder. Triyandafilis bir gün eve döner ve çok sevdiği Sultan'la birlikte yaşamaya başlar. Rıfat'la evlenir. Rıfat Kore savaşındayken Sultan ölür ve Triyandafilis yalnız kalır. Üç katlı evlerini ve kızlarını geride bırakarak ülkeyi terk eden Rum aile, mübadele ve sonrasında Yirmi Kura Askerlik, Varlık Vergisi, 6-7 Eylül olayları gibi sebeplerle ve 1964'te sınır dışı edilmelerin etkisiy-

le, mal varlıklarını arkada bırakarak ülkeyi terk eden binlerce Rum'un temsili haline gelir. Çaresiz, kimseyle iletişimi olmayan, yapayalnız Triyandafilis'in de geride kalanların, Türkiye'yi terk etmeyen Rumların temsili olduğunu söylemek mümkündür.

Mustafa Altıoklar'ın *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1995) ve *Ağır Roman* (1997) filmlerinin gayrimüslim karakterleri vardır. İki filmde de konu, hakim geleneksel değerlerin dışında kalan karakterleri ve onların çevresini anlattığı için, gayrimüslimler de bu sayede marjinallikle ilişkili olarak konumlanırlar. Hazerfen Ahmet Çelebi'nin hayat öyküsünden yola çıkan ve 17. yüzyılda geçen *İstanbul Kanatlarımın Altında*'nın meyhanecisi, Ermeni Agop'tur. Hazerfen Ahmet Çelebi'nin sevgilisiyse İtalyan Franceska'dır. 1971 yılının İstanbul'unda Tarlabası'nda (bugünkü adıyla Kurdele Sokak) çekilen *Ağır Roman*'ın iki baş karakterden biri, Rum Tina'dır. Tarlabası, özellikle 1940'lı yıllarda yoğun Rum nüfusun yaşadığı bir sokaktır. 6-7 Eylül olaylarının ardından buradaki Rum nüfusun sayısı oldukça azalmıştır.⁹⁵ *Ağır Roman*, Kolera Sokağı'nın berberi Ali'nin oğlu Salih'in kabadayı, bitirim olma sürecini anlatır. Salih, ustası Arap Sado'nun ölümünden sonra kabadayılığa soyunur ve Tina'yla birlikte olmaya başlar. Babası da aynı mahalleden Madam Eleni'yle birlikte. Tina boynundan hiç çıkarmadığı haçı, kırık şivesi ve cazibesıyla tipik bir 'Rum dilberi'dir. Onu iki kez kilisede görürüz. Rumca ise Eleni ve Ali arasındaki birkaç konuşmada kullanılır.

95) Hakkı Sabancı, "Kurdele Sokak", <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/1999/11/02/154092.asp>

Kolera Sokağı'nın marjinallerinin arasında saygın bir insan olan Tina⁹⁶ bedenini erkeklere satarak hayatını sürdürmektedir. Bu, Türk edebiyatı ve sinemasının en yaygın klişesinin bir tekrarıdır âdeta. Tina'nın farkı, mahallenin kabadayısı Salih'in sevgilisi olduktan sonra kazandığı saygınlığıdır. Tina bir intihar bombacısı gibi 'kötü'lerle birlikte kendini de öldürür. Böylece 'düşmüş' ancak kendini feda eden kahraman bir kadın olarak varlığı anlam kazanır.

1942 ve 1943 yıllarında Varlık Vergisi dönemini fon olarak alan *Salkım Hanımın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999), Yılmaz Karakoyunlu'nun romanından Tamer Baran ve Etyen Mahçupyan tarafından uyarlanır. Halit Bey dede tarafından Üsküp göçmeni, paşa çocuğu bir Mardinliyen, eşi Nora ve Nora'nın kardeşi Levon, Ermeni'dir. Filmin kötü kişisiyse Niğde'nin Aksaray ilçesinden İstanbul'a göç eden Durmuş'tur. Durmuş, ev ve iş sahibi olmasına yardım eden Halit Bey'in her şeyini satın alacaktır. Dönemin başbakanı Şükrü Saraçoğlu'nun filmde de yer verilen açıklamasına göre, azınlıklar, memleket tarafından gösterilen misafirperverlikten faydalanmışlardır. Vergi bu hoşgörüyü kötüye kullanmalarının karşılığıdır. Tuna Erdem'e göreyse, Durmuş karakteri Saraçoğlu'nun açıklamasını tersine çevirir:

Misafir olarak gittiği evi, ev sahibinin elinden alarak, misafirperverliğin kötüye kullanılmasının en aşırı örneğini sunuyor. (...) Misafirperverliği kötüye kullanan gözünü para

96) Dilek Evirgen, "Öteki Değişti Ama Kaderini Değiştiremedi", yayına haz. Deniz Bayrakdar, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006.

hırsı bürümüş olan bir Türk, evinden olan misafirperver ise Varlık Vergisi kurbanı bir azınlık üyesi. Bu açıdan bakıldığında filmin metninin değilse bile, alt metninin son derece açık bir tavır ortaya koyduğunu söylemek mümkün.⁹⁷

Güle Güle (Zeki Ökten, 2000), Bozcaada'da Kübalı Rosa'yla yıllardır mektuplaşan Galip, kırk yıldır evli bir çift olan Zarife ve Celal, İsmet ve Şemsi adlı beş kişilik bir arkadaş grubunun öyküsünü anlatır. En az görünen ve olay örüntüsünde hiçbir etkisi olmayan tek karakter, isimsiz madamdır. Madamın, erkek kahramanların (sadece bir sahnede onlara Zarife'nin eşlik ettiğini görürüz) ormanda yaptıkları uzun yürüyüşlerinin ardından taze süt içmek için uğradıkları bir evi vardır. Sosyal hayattan tamamen soyutlanmıştır, komşusu bile yoktur. Ana karakterlerin ziyaretiyle insan yüzü görme şansına sahip olduğunu düşündüğümüz madam son derece yalnızdır. Burada, İstanbul Rumlarının, Gökçeada ve Bozcaada Rumlarını köylü olarak nitelediğini, Ada Rumlarının genellikle bağcılıkla uğraşan, *tepelerde kurulu küçük kırsal topluluklar halinde yaşayan çiftçiler* oldukları bilgisini eklemek gerekir.⁹⁸ Adalarda kriz döneminde iki toplum arasında yaşanan düşmanlığın etkisi hissedilmemiştir. Bozcaada'da 30 civarı Rum'un yaşadığı tahmin edilmektedir. Bu bağlamda *Güle Güle*'deki Rum karakteri ele aldığımızda, yok olmakta olan bir azınlığa karşı duyulan 'vicdan azabı'nı gör-

97) Tuna Erdem, "Geçmiş Zamanın Peşinde: Üç Tarihsel Dönem, Üç Sinemasal Anlatı", der. Deniz Derman Övgü Gökçe, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2* içinde, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001, s. 172. Film hakkında ayrıntılı bir analiz için ayrıca bkz. Önder Erkarlan, "Ötekinin Temsili Açısından *Salkım Hanımın Taneleri* Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi", *Kültür ve İletişim*, 2002 5/1, Kış.

98) Akgönül, a.g.y., s. 384, 386.

mek mümkündür. Akgönül'ün ada Rumlarını tarifine uyar biçimde çizilen çiftçi madam karakterinin âdeta bir süs, koruma altına alınan tarihi eser gibi sunulması, söz konusu vicdan azabını yansıtır niteliktedir.

Dar Alanda Kısa Paslaşmalar'ın (Serdar Akar, 2000) Ermeni karakteri Hacı, her haliyle Nisan Akman'ın karakteri Artin ustayı hatırlatır. Her ikisi de sessiz, çevreleri tarafından saygı duyulan, sevilen insanlardır. 1982 yılının Bursa'sında, Esnafspor'un beş yıllık antrenörü Hacı ve kasa-banın, Ermeni olduğu konuşulan fahişesi Aynur, birbirlerini uzun yıllardan beri tanır ve severler. Hacı mide kanseridir, durumu kötüleşince hastaneye yatar ve burada kendisini ziyarete gelen Aynur'a, Ermenice *elveda ayışığım* der. Böylece Aynur'un da Ermeni olduğu anlaşılır. Hacı ölünce, cenaze namazının ardından İstanbul'daki ağabeyi çıkagelir. Hacı'nın Ermeni olduğu açıkça ortaya çıkar. Ancak takım arkadaşları bunu garip karşılamazlar:

- Bari mevlidi iptal ettirelim.
- Ettirmeyelim, hepimiz aynı yere gitmeyecek miyiz, ha bu yoldan ha o yoldan.

Kardeşinin Müslüman usulünce gömülmesi Hacı'nın ağabeyi için de sorun oluşturmaz. Hep beraber Hacı'nın sevdiği meyhanede içerler. Asuman Suner'in yorumuna göre, söz konusu durum iki ihtimali, iki okumayı da içermektedir; kültürel farklılığın hoşgörülle kabul edilmesinin yanında, “aslen Ermeni/Hıristiyan olan Hacı'nın ölümünden sonra yanlışlık eseri Müslüman geleneklerine göre defnedilmesi, her ne kadar film içinde yumuşak ve mizahi bir

yaklaşımına ele alınsa da bu masum yanlışlığın ardında gizlenen toplumsal şiddetin izlerini sezinliyoruz”⁹⁹ Sonuçta Hacı bütün hayatını, gerçek kimliğini en yakınındaki insanlardan bile saklayarak yaşamıştır.

Maruf (Serdar Akar, 2001) bir Hamlet uyarlamasıdır. Mardin’de yaşayan Maruf, Süryani İffet’le evlenmek isterken bir yandan da annesine bakar. Amcasının ani ölümüyle yengesi Cankız’la evlendirilir. İffet hamiledir, kiliseye gider, mum yakar, dua eder. Maruf’la aralarında şöyle bir konuşma geçer:

Sen Temürtaş Bey’in hikâyesini bilir misin Maruf? Temürtaş Bey o zaman ta o zaman Mardin’in Beyi’ymiş, bütün buraların yani sizden az Müslüman’mış bir sürü köprü cami falan yaptırmış aşağıya da bir kilise bizim için hem de parasını kendisi ödemiş çalışanlar da sizdenmiş. Temürtaş Bey kilise yapılırken büyük hocalara Kuran okutmuş, işte derler ki o kilisede Müslüman da kendi ibadetini yaptığında dininden olmamış. Orada evlenelim mi, Maruf?

İffet’in yansıra çocuğu olmayan Cankız da Yezidi inancındaki yaşlı bir kadının hayır dualarını alır. *Maruf*, Mardin’de Müslümanları, Yezidi ve Süryanilerin kaynaşmışlığını, birlikteliğini, iç içe geçmişliğini fon olarak alırken Hamletvari bir şüphe ve kin öyküsü anlatır.

Dokuz (Ümit Ünal, 2002), Kirpi adında evsiz bir kızın öldürülmesinden sonra altı mahalle sakini, Salim, Firuz, Tunç, Kaya, Saliha ve Amerikalının sorgu sürecine odaklanır. Sorgu ilerledikçe mahalle sakinleri arasındaki ilişkiler ve sırlar da yavaş yavaş ortaya çıkar, aslında hiçbir şey görüldüğü gi-

99) Suner, a.g.y., s. 101.

bi değildir. Kirpi boynunda Heksagram* taşır. Ona ait görüntülere “Çizmelerim” isimli bir Yiddiş şarkısı eşlik eder.**

Oradaki karakterler hem kendi insani, kişisel hikâyelerini yaşıyorlar hem de Türkiye toplumunun bir kesimine denk düşüyorlar. Kirpi'nin Yahudi olmasını, filmin ‘gündelik faşizm’ temasına uysun diye, biraz simgesel bir anlayışla tercih ettim.

Kirpi'nin kim tarafından öldürüldüğü kesin olarak ortaya çıkmaz. Kirpi'nin Sefarad Yahudilerinin değil de Orta ve Doğu Avrupa'da yaşayan Yahudilerin dilini konuşması, onun yerel bağlarını koparır ve Kirpi'yi öteki ve ırkçılık ilişkisine dair soyut bir simge haline getirir.

Derviş Zaim, “Son Filmlerimin Temelinde Vicdan Var” başlıklı söyleşisinde, “Affedebilirsin ama önce hatırlamalısın. Sosyal ve politik meseleler söz konusu olduğunda her türlü cerahat halının altına itilir ve orada bırakılır. Fakat oraya itilen her şey halıyı kemirerek salonun ortasından çıkar ve bu daha büyük problemlere yol açar”¹⁰⁰ sözleriyle dile getirdiği gibi, hatırlama, yüzleşme ve empati kurma kavramlarıyla ilgilenir. Zaim'in 2002 yılında yönettiği *Çamur*,

*) Heksagram, ‘Stüleyman’ın Mühürü’ ve ‘Davud’un Kalkanı’ olarak bilinir, Yahudi inancının ve İsrail devletinin sembolüdür. Biri aşağı biri yukarı bakan iki üçgenin birleşiminden oluşan altı köşeli yıldız simgesidir.

**) Yiddiş, Orta ve Doğu Avrupa’da yaşayan Aşkenaz Yahudilerinin dilidir. Türkîyeli Yahudiler, İspanyol Sefarad Yahudileridir, eski İspanyolca konuşmaktadırlar. Şarkının sözlerinin Türkçesi şöyledir: “Çizmelerimi satarım. Kendimi arabaya koşarım. Yeter ki senle olayım. Çünkü ben sensiz, sen bensiz kapısız tokmak gibiyiz. Yavru kuşum benim, güvercinim Kapı kapı dolaşırım. Millete hırka satarım. Yeter ki senle olayım. Yastıksız yatarım. Masasız sofra kurarım. Yeter ki senle olayım. İstasyonlarda yatarım. Yerleri siler yıkarım. Yeter ki senle olayım” (Ümit Ünal, 8-12 Kasım 2008).

100) H. Salih Zengin, “Son Filmlerimin Temelinde Vicdan Var” (Derviş Zaim’le Söyleşi), *Zaman*, 30 Ekim 2012.

Kıbrıs tarihinin 1974 sonrasını, 2010 yılında yönettiği *Gölgeler ve Suretler* ise Kıbrıs'ın 1960'lı yıllarını konu edinir. Toplumsal hafızamızda Kıbrıs meselesinin *Sezercik Küçük Mücahit* (Ertem Göreç, 1974) ve benzeri filmlerle yer aldığını, söz konusu filmlerde 'biz'in her zaman mağdur, 'öteki'ninse her zaman suçlu olduğunu göz önüne aldığımızda, Zaim'in sözü edilen iki filminin sinemamızda bugüne dek alışık olmadığımız biçimde resmi söylemin dışına çıktığını ve en önemlisi, bu zamana dek 'ötekimiz' olan Rumlarla empati kurmaya, diyalog kurmaya bizi teşvik ettiğini görmek mümkün olur. Aleida Assmann'a göre, hatırlamanın özgürleştirici bir etkisi vardır, ancak bu etki iki taraf, yani hem mağdur hem failer için geçerlidir. Eğer hatırlama tek yanlı bir yoğunlaşmayla yaşanırsa yıkıcı etkileri olabilir; "kendi acısına kayıplarına ve kurbanlarına odaklanan bir hatırlama intikam duygularını harekete geçirebilir" ¹⁰¹ Derviş Zaim sineması tam da bu minvalde hatırlamayı karşılıklı kurgulamasıyla önem kazanır. Kıbrıs konusunda Zaim'den önce yapılan bütün filmler, Assmann'ın ifadesiyle, hatırlamanın tek yanlı bir yoğunlaşmayla yaşanmasının tezahürleridir.

Çamur (2002), Kıbrıs'ta savaşın her iki tarafta açtığı yaralarla ilgilidir. Suni döllenme merkezinde genetik çalışmalar yapan doktor Ayşe, askerliğini yapmakta olan savaş fotoğrafçısı kardeşi Ali, Ayşe'nin erkek arkadaşı Halil ve sanatçı Temel, *Çamur*'un karakterleridir. 1974 yılında Türklerin katledilmesinin ardından intikam için sivil Rumları öl-

101) Mithat Sancar, *Geçmişle Hesaplaşma*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 58.

dürenlerden biri olan Halil, pişmanlığını Türk ve Rum halkları arasındaki barışa katkıda bulunması için yaptığı enstalasyonlarla gidermeye çalışır. İlk olarak Rum ve Türk tarafından insanların heykellerini yaparak, bu heykelleri onların nüfus değişimi öncesindeki eski evlerine götürür ve insanlar heykelleri ziyaret ederler. Bu çalışma Türk halkından tepki alınca, bu kez iki tarafın erkeklerinden aldığı sperm örneklerini sıvı nitrojende saklar ve adlarıyla birlikte sergiler. 1974 yılında Halil’le birlikte sivil Rumları öldüren Ali sebebi bilinmeksizin bayılır ve konuşamaz. Ali, nöbet tutması için gittiği bölgede insanların şifalı olduğuna inandıkları çamurdan yararlandıklarını görür. Kendisi de aynı yolu izlemeye başlar. Yönetmen Zaim, çamuru Kıbrıs sorununa dair bir metafor olarak kullandığını belirtirken, Ahmet Serdar Aktürk’e göre de, çamur, geçmişin metaforudur.¹⁰² Geçmişle hakkıyla yüzleşebilenler için çamur, yani geçmiş, aslında bir şifa kaynağıdır; iki taraf da hem mağdur hem suçlu olduklarını kabul etmedikleri sürece geçmişin şifa kaynağı olması mümkün değildir.¹⁰³ Çamur resmi söylemi tamamen reddetmez, ancak bir alternatif sunar, “bu da bireylere yani geçmişin tanıklarına kulak vermekle olur”¹⁰⁴

Gölgeler ve Suretler’de (2010) karagözcü Halil ve kızı Ruhsar’ın yaşadığı kasaba Rumların baskınına uğrayınca, ba-

102) “Derviş Zaim: Çamur Hem İyilik Hem de Kötülükleri Yayma Yeteneği ile Donatılmış Bir Yer”, <http://www.sinema.com/makale/4-951/dervis-zaim-camur-hem-iyilik-hem-de-kotulukleri-yayma-yetenegi-ile-donatilmis-bir-yer>, 1 Aralık 2009. Ahmet Serdar Aktürk, “Çamur’da Yakın Geçmişle Yüzleşme”, *Derviş Zaim Sineması*, der. Aslıhan Doğan Topçu, De Ki Yayınları, s. 51.

103) Aktürk, a.g.y., s. 51.

104) Aktürk, a.g.y., s. 51.

ba kız daha emniyetli olduğu için, Halil'in erkek kardeşi Veli'nin yaşadığı kasabaya sığınır. Kasabanın Türklerden ve Rumlardan oluşan yaşlıları sağduyulu olsalar da, Hristo, Ahmet, Rıza ve Ruhsar'ın aralarında bulunduğu gençler milliyetçi duyguların tetiklediği öfkeyle hareket etme eğilimindedirler. Öfke küçük bir bahaneyle bir şekilde patlak verir ve önce 'iyiler' ölür. Geride, ellerindeki öfke duygusuyla ne yapacağını bilmeyen, elleri kana bulaşmış gençler kalır. *Gölge-ler ve Suretler*'in intikam duygusuyla Rumları öldüren gençleri, *Çamur*'un pişmanlık içinde kıvranan karakterleri Ali, Halil ve Temel'i hatırlatır. Zaim ve filmleri bize, "hep mağdur olduğu için tarafını tuttuğumuz 'biz'in aslında hem mağdur hem de suçlu olduğunu" anlattıkları için önemlidir.¹⁰⁵

Karşılaşma (Ömer Kavur, 2003), Bozcaada'da kemoterapi merkezinde tanışan Sinan ve kumarhane sahibi Mahmut'un dostluğunu temel alır. Mahmut'un Bozcaada'da öldürüldüğü haberini alan Sinan (eşiyle sorunları olmasının da etkisiyle) adaya gider. Burada, Mahmut'un eski sevgilisi, Dejavu Otel'in sahibi Aslı ve Aslı'nın Mahmut'la ilişkisinden olan oğlu Osman'la tanışır. Aslı, Hasan adlı polisle bir ilişki yaşamıştır ve oteldeki en büyük yardımcısı Tasula'dır. Tasula'nın Yunanistan'dan (hepsi de eski adalı olan) akrabaları gelir ve büyük bir masada yemek yenir. Misafirler sıkça Yunanca konuşurlar. Ardından gelen sahnede Aslı ve Tasula Rumca şarkı söyleyerek temizlik yaparlar. Tasula, Aslı'nın ailesidir.

Aslı, evlilik dışı iki ilişki yaşamış ve babasız çocuk sahibi bir kadın karakter olarak, Türk sinemasının 'dul' ka-

105) Aktürk, a.g.y., s. 54.

dın klişesinin tekrarından ibarettir. Aslı-Tasula dostluğu, Atıf Yılmaz'ın *Kambur*'undaki Azize ve Tasula'nın dostluğunun izinden gider. Aslı ve evli sevgilisi Sinan, ilk kez Tasula'nın evinde öpüşürler. Osman, babası Mahmut'u öldürmeden önce el kamerasıyla izlemiştir. Aynı kasette Tasula'da yenen yemeğin görüntüleri de vardır. Bu bağlamda Tasula, 'dul' olmayla, 'yasak' aşk ve cinayetle ilişkilendirilerek, toplumsala ait, 'normal' olanın dışında konumlanan bir karakter halini alır.

Gönül Yarası'nda (Yavuz Turgul, 2004), doğuda on beş yıl süren öğretmenlik görevinden emekli olarak İstanbul'a gelen Nazım öğretmene, arkadaşı Atakan, Agavni teyzenin evini kiralar:

Atakan: Agavni teyzeyi hatırlarsın.

Nazım: Agavni teyzeyi nasıl unuturum?

Atakan: Toprağı bol olsun, geçen ay öldü teyzemiz. Yeğeni Krikor'u da hatırlarsın, geçen ay Paris'ten geldi, evi satmak için, Krikor evi satamadı, dönmesi gerekiyordu. Evi eşyalarıyla kiraya vermek mecburiyetinde kaldı (...) çocukken buraya sık sık gelir, şeker yürütürdüm.

Nazım: Ne bok olacağın çocukken belliymiş, öbür tarafta bunun hesabını senden sorar madam Agavni.

Agavni teyze de yeğeni Krikor da, evdeki fotoğraflardan ibarettir. Nazım öğretmen, yatak odasının duvarındaki haç dahil, evin hiçbir eşyasının yerini değiştirmez. İlişkileri, aile ve mahalleli özelinde toplum tarafından yadırganan iki karakter olan Nazım ve Dünya'nın bir Ermeninin evinde yaşaması, Dünya'nın Madam Agavni'nin yatağında yatması

ve bu vesileyle iki 'öteki' kadın arasında kurulan ilişki manidardır. Toplum tarafından yargılanan, garipsenen ya da eleştirilen karakterlerin gayrimüslim karakterle ilişkisinin kurulması sıkça karşımıza çıkmaya devam edecektir.

Eğreti Gelin (Atıf Yılmaz, 2004) Kastamonu'da, 1930'lu yıllarda geçer. Belediye başkanı, oğlu Ali'yi evliliğe hazırlaması için eğreti gelin Emine'yi işe alır. Ali ve Emine'nin bulunduğu zemin, toplumun geleneksel yapısına, kendilerine dayatılan yaşama karşı çıkışlarıdır. Ali, babasının iktidarına ve kendisi için planladığı hayata Ermeni Tavid'in tiyatro kumpanyasında rol alarak karşı durur.* Ali'nin gözünde Tavid, alternatif bir baba figürüyken, tiyatro kumpanyası da alternatif bir ailedir. Ali ve Emine onları koruyan ve aralarına alan kumpanyayla birlikte, kendilerini kısıtlayan cemaatten trenle kaçarlar.

Yazı Tura (Uğur Yücel, 2004), Kıbrıs sorunu üzerinden Türk-Rum ilişkisine dair farklı ve önemli sözlere sahiptir. İki ana karakterden biri olan Cevher'in üvey annesi Tasula ve üvey ağabeyi Teoman, Rum'dur. Cevher ve babası Cemil'in oturdukları ev Tasula'nındır. Kıbrıs çıkarması sürecinde, Tasula'nın babasının Rum fedailere yardım ettiği dedikodusu çıkınca Cemil, Tasula ve oğlu Teoman'ı evden kovmuştur. Kısaca, Tasula kendi evinden ve yurdundan kovulmuştur. Tasula ve Teoman, 1999 depremi sonrasında Cemil'e yardım etmek üzere evlerine, mahallelerine gelir-

*) Bilindiği üzere Osmanlı'da ilk profesyonel tiyatro topluluğunun kurucuları Ermeni'dir. Buna bağlı olarak erken dönem Türk filmlerinin oyuncularını da ağırlıklı olarak Ermeni'dir. Dârülbeyt kurulduğunda Müslüman kadınların sahneye çıkması yasak olduğu için Ermeni kadınlar sahneye çıkmışlardır.

ler. Savaş gazisi olan Cevher, ilk bakışta 'erkekliği'nden şüphe ettiği kardeşine yaklaşmaz, onunla konuşmaz, oysa arkadaşları Hamit, Teoman'ı hatırlar:

Cevher: Sen bu Teoman'ı görür görmez tanıdın mı hemen?

Hamit: Oğlum, biz ilk sokağa çıktık, dört çocuğuz; bunun abisi, ben, Çolak Ahmet, bi de Hayganoş'un oğlu Hayk. Hatırladım tabi lan gözlerinden.

Hamit'in sözleri Türklerin, Rumların ve Ermenilerin birlikte yaşadığı yıllara duyulan özlemi yansıtır. Cevher'in babası, Tasula'yı kovduğu için pişmandır. Tasula'nın evinden kovulması, 1960'ı yıllardan bugüne İstanbul'daki Rum azınlığın günlük hayatının Kıbrıs'taki duruma bağlı olduğu saptamasının bir yansımasıdır:

Cemil: Çok sarhoştum oğlum, Kıbrıs'ta olaylar olmuş, bi Türk aileyi kurşuna dizmiş Rumlar. Biz o zaman Kumkapı'da bir kayıkhanedeyiz. Bi Rum balıkçı Koço vardı, onu dövmüş bizim balıkçı arkadaşlar. Dedim, ulan ayıp... sen ne konuşuyosun, senin çocuk peydahladığın kadın da Rum değil mi demez mi? Çene kemiğini kırdım itin. Sonra buraya geldim, eve annenin yanına. Biz evli değildik ama annenin evi vardı. Ortada bir laf dolaşıyor, sözde Tasula'nın babası Rum fedailere para yardımı yapıyormuş, sen odanda uyuyorsun. Dedim baban ajan mı? Kavga ettik. Dedim al çocuğunu siktir git, sen değmezsin. Allah belamı versin öyle demek istemedim. Ben ayyaş herifin tekiydim, Tasula, sen beni niye gurur yaptın? Ben seni ta buramdan seviyordum. Beni affedin, hakkınızı helal edin.

Gey olan Teoman, Cevher'i hayal kırıklığına uğratar. Çünkü Cevher kendini nasıl (erkek, Türk ve Müslüman) kuruyorsa, Teoman onun tam tersidir (gey, Rum ve Hristiyan):

Cemil: Cevher, git abinin elini sık. Oğlum, ben ölümden döndüm, yapma oğlum.

Cevher: Ben de ölümden döndüm. Kolay mı zannediyosun git elini sık? Hay kaderime sıçayım, ya ulan, git askerde savaş, kulağın sağır olsun, dön tam büfe açacakken deprem olsun amcan ölsün. (...) Derken bi de Yunanistan'dan ağabeyin gelsin, o da erkek mi karı mı belli değil ya.

Cemil: Ağzını topla, o senin abin.

Cevher: Öylesine abi değil, abla derler baba.

Cevher'in homofobik nefretinin nesnesi olan Teoman, manidar biçimde Cevher'den önce doğmuştur. Cevher'den önce Teoman vardır evde ve mahallede:

Teoman: Ben bu evde doğdum, annemle babam bu evde oturuyorlardı. Bu ev benim, bu sokak benim, o adam benim de babam. Sen kimsin? Hadi sor babana. Ben doğdum bu evde, sen yoktun. Bunlar benim oyuncaklarım. Ben annemle kovuldum buradan. Kalktım geldim işte, buldum babamı, unuttum her şeyi. Bir hoş geldin demedin vre. Ben de bilmiyordum seni. Baktım kardeş var benim, tamam. Ne var yani, niye istemiyorsun beni?

Cevher: İstesem ne olacak, sen başkasın ben başkayım. Sen benim gibi olsan böyle olmazdı.

Teoman: Ne başka ulan malaka? Sen Türk oğlu Türk, ben Rum. Sen erkek, ben ibne, onu mu diyorsun? Ha siktir be, sen adam değilsin.

Cevher: Bak bakalım, neremiz benziyo göt lalesi? (saçından çekerek birlikte aynaya bakmaya zorlar)

Belki de bu yüzden, Teoman sarhoş olduğu bir gece *buralar benim* diye nara atarak dolaşır İstanbul sokaklarında.

Teoman'ın, dudaklarına ruj sürüp Cevher'i dudağından öptükten sonra, birlikte kirli, paslı kırık dökük bir aynaya bakmaya zorladığı sahnede açıkça ortaya çıktığı gibi, aslında yoktur birbirlerinden farkları, kardeşirler.

Ayin *Karanlık Yüzü*'nün (Biket İlhan, 2005) konusu, 1970'li yılların başlarında Kıbrıs çıkarmasıyla sonuçlanan gerginlik sürecinde, Gökçeada'daki cezaevi mahkûmlarının bir süreliğine (Rum köylerine dehşet saçmak üzere) saliverilmesi ve bu bir-iki günlük süreçte olanlarla ilgili anlatılan tecavüz, yağma, cinayet, kundaklama olaylarıyla paralellikler taşır.¹⁰⁶ Sünger avcısı olan eşi Yusuf, beş yıl önce ölünce yalnız kalan Meryem, *Madam ana* diye hitap ettiği bir Rum kadınla arkadaşlık eder. Eşinin mezarını her gün ziyaret edip onunla konuştuğundan, adı 'dul'a ek olarak 'deli'ye çıkmıştır. Hapisten kaçan dört mahkûmdan Yusuf, Meryem'i tecavüzden kurtarır. Böylece Meryem, Yusuf ve arkadaşlarına yardım etmeye başlar. Yusuf'la beraber olur. Meryem, saklanmaları için mahkûmları Dereköy'de Madam Sofia'nın evine yerleştirir. Sofia felç geçirmiştir, İstanbul'da hastanededir: "Anahtarı bana verdi, evine bakayım diye, ama dönebileceğini sanmıyorum," der Meryem. Dereköy sokakları boş ve yarı yıkık evlerle doludur. Gökçeada Rum nüfusunun yaş ortalamasının yetmiş oluşu bu durumla

106) Gökçeada'da, azınlık okulunun kapanması, yarı açık cezaevi inşa edilmesi ve jandarma kışlası yerleştirilmesiyle Rum nüfusu 320 civarına düşmüştür (akt. Akgönül, a.g.y., s. 387). Ancak aynı zamanda bir turizm merkezi haline gelmiştir. Özellikle Ağustos ayındaki Panaya şenliklerine Türkiye ve Yunanistan'dan binlerce insan katılır. Mahkûmların saliverilmesiyle ilgili olarak bkz. Burçak Güven, "Gökçeada Rumları ve İkiyüzlülük", *Sabah İşte İnsan*, 27 Aralık 2009. Bu konuda ayrıca bkz. Kalkan, a.g.y. Yıldırım Oğur, "Bir İtiraf İmroz'u Nasıl Gökçeada Yaptık?" *Taraf*, 28 Ekim 2012, <http://canakkaleicinde.com/imraz-nasil-gokceada-oldu.html/3>

yakından ilgilidir. Haşim terk edilmiş evlerden birine girer. Girdiği ev, Gökçeada Cezaevi'nde bulunduğu sırada çıkan isyanda bıçaklandığında kendisine yardım eden Madam Vasiliki'nin evdir. Haşim, evi ziyaret etmeye gelmiş olan Vasiliki'nin torunu Katerina'yla karşılaşır. Katerina Rumca konuşur, Barba Yorgo da çevirisini yapar Haşim'e:

Katerina: Benim annem bu köyde, bu adada doğdu, sene-lerce bu köyden hikâyeler anlatırdı bana, bir ay evvel kaybet-tim; onun son vasiyeti doğduğu evi ve annesinin mezarını zi-yaret etmekti.

Haşim: Ben ona kötülük yapmaya gelmiştim, o benim ha-yatımı kurtardı.

İsyanda Haşim'in de aralarında bulunduğu mahkûmlar köyü yağmalarlar. Toplumla uyuşmazlık içerisinde bir ka-rakter olarak (dul, deli ve aynı zamanda hapisten kaçmış suçlulara yardım eden) Meryem, gayrimüslim karakterle ilişkilendirilir. Meryem'in hem 'dul' hem 'deli' olması, görü-nüşe göre ona özgürlük sağlar ve Rumlarla arkadaşlık etme-sine imkân sunar. Burçak Güven'den öğrendiğimize göre, adada Rumlarla arkadaşlık etmek gerçekten de delilikle işti-gal etmektir. Güven, adayı ziyareti sırasında köy kahvesinde kendisine, "Bu köyden alın evinizi. Ötekilerde Rumlar var. Burada biz bizyiz!" dendiğini yazısında aktarmaktadır.

Pars Kiraz Operasyonu (Osman Sınav, 2006), 2008 yı-lında yirmi üç bölüm yayınlandıktan sonra yayından kal-dırılan *Pars Narko Terör* adlı dizinin sinema versiyonudur. Bu film karşımıza bir başka süper kahraman *vigilante* çı-karır: komiser Atilla. Uyuşturucu ticareti yapan (Vahdet

adını kullanan ama asıl adı Vahe Hasisyan olan) Ermeni karakterin en önemli ortağı ve destekçisi, Sami isimli Kürt milletvekilidir. Ali Ercivan, filmin milliyetçi tutumuna dikkat çekerek, Türkiye'deki azınlıkları suçlu konumuna oturttuğunu, her suçun ardından azınlıkların çıktığını belirtir: "Kürt kökenli siyasetçiler toptan uyuşturucu kaçakçıları destekliyor, kahramanımızın diline Türk milliyetçiliği egemen oluyor. Yeri geldiğinde ülkemizdeki siyah göçmenler bile yabancı düşmanlığından paylarına düşeni alıyorlar."¹⁰⁷ İyiler safında yer alan karakter isimleri dikkat çekicidir: Vahe Hasisyan tarafından öldürülen komiserin adı Ertuğrul, babasının öcünü alma peşinde narkotikçi oğul ise Pars takma isimli Atilla'dır, Atilla'nın baş yardımcısı Asena isimli komiserdir.

Son Osmanlı Yandım Ali (Mustafa Şevki Doğan, 2006) Suat Yalaz'ın aynı adlı çizgi romanından uyarlanır. Birinci Dünya Savaşı sonları ve Kurtuluş Savaşı'nın başlarında, bir Osmanlı külhanbeyi olan Yandım Ali, Kurtuluş Savaşı'na katılarak Anadolu'ya gider ve bu süreçte ulusal kimlik kazanır:

Yandım Ali, bana Lütfü Akad'ın 50'lerde çektiği *İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı* filmini hatırlattı. Şu farkla ki, o filmde İstanbul'u işgal edenlere karşı mücadele edenler arasında İstanbullu Rumlar da vardır. Bu filmin ise öyle bir İstanbul fikriyle işi yok. Bir tarz çizgi roman milliyetçiliği güden *Yandım Ali*'de köprülerin altından çok sular aktığı görülüyor, tersine doğru.¹⁰⁸

107) Ali Ercivan, "Karşınızda Politik Aksiyon Sineması", <http://beyazperde.mynet.com/sinekritikdetay.asp?id=1391>, erişim 20 Şubat 2009.

108) Fatih Özgüven, "Zamanın Ruhu", *Radikal*, 8 Şubat 2007

Dış düşman İngiliz ve Fransızlar iken, iç düşman onlarla işbirliği içindeki Rumlar ve birkaç 'yoldan çıkmış' işbirlikçi Türk'tür. Ali karakteri tam da Kuruluş ve Kurtuluş romanlarında olduğu gibi, *ırksal üstünlüğün cinsel alanda tesis edilerek* kadın üzerinde somutlandığını hatırlatan bir karakterdir.¹⁰⁹ Ali, karşısına çıkan her kadınla birlikte olur, bu kadınların hepsi gayrimüslim kadınlardır. Âşık olduğu Defne, işgal altındaki vatanı temsil eder biçimde, kendisinden oldukça yaşlı Dimitri adındaki bir Rumla evlidir. Dimitri nefes darlığı çeker, kalp hapi kullanır, çünkü filmdeki tek 'erkek' Ali'dir. Ali, filmin başında Rum pavyonunda üç Rumla kumar masasındadır. Parası yoktur, ancak silahı, simgesel anlamda 'iktidar'ı, 'erkekliği' vardır; üç Ruma bedeldir. Onları soyup kaçar. Ne kadar İngiliz, Fransız, Alman ya da Türk vatan haini varsa Ali onlara sürekli dayak atar. Ali'yi dayak atarken görmediğimiz sahnelerde sevişir. Zaten kadınlara dayak atmayışının muhtemel sebebi onlarla sevişmesidir. Colette ve Nadya sevişmeyi talep eden taraflardır, bedenleri sergilenir. Oysa Defne, Ali tarafından 'baştan çıkarılan' taraftır, bedeni izleyiciye yasaktır. 'Vatan'ı temsil eden Defne kutsaldır. Dimitri öldüğünde, yanına Defne'yi de alan Ali Anadolu'ya doğru yola çıkar.

Beyaz Melek'te (Mahsun Kırmızıgül, 2007) Yorgo huzurevinde yaşayan dokuz kişiden biridir. Yorgo, Binbaşı Vahit'in komuta ettiği grupta ikinci sırada kendisini tanıtır: "Ben Yorgo. İstanbulluyum. Rumum. Bir zamanlar terziydim, on bir

109) Ömer A Türkeş, "Milli Edebiyattan Milliyetçi Romanlara", der. Tanıl Bora, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cilt: 4, Milliyetçilik*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 820.

yıldır da buradayım. Sizinle tanıştığım çok memnun oldum, beyefendi.” Yorgo, filme adını veren Melek hemşirenin nişanlısı olması bağlamında önemli bir karakterdir. Haç, Yorgo’nun odasında başucunda durur. Yorgo’nun, kendi cemaatine ait Balıklı Rum Hastanesi Vakfı gibi bir yerde değil de, Türkiye’nin temsili olarak ele alınabilecek bir huzurevinde kalması onun asimile olduğuna, ‘bizden’ biri olduğuna işaret eder. Bu bağlamda Kırmızıgül’ün huzurevinde Ermeni’ye yer olmayışı manidardır. *Beyaz Melek*’in üzerinde durduğu tema, batıya, kente ait değerlerin yozlaşması, doğunun bu yozlaşma karşısında kalabalık, birbirine sahip çıkan aile yapısıyla örnek olmasıdır. Yorgo’nun da ailesi tarafından terk edilmiş diğer kentlilerden bir farkı yoktur.

Kutsal Damacana’da (Ahmet Yılmaz, Kamil Aydın, 2007) Papaz Artin İtalya’ya, Vatikan’a gider, kendisinden sürekli *Artin abi* diye söz edilir. Artin’i canlandıran oyuncu Yıldırım Memişoğlu’dur. Bir jilet firmasının reklamlarında ‘kabadayı erkek’ karakterini oynayan Memişoğlu’nun, aynı tiplmeyi sürdürdüğü söylenebilir. Mahalle kabadayısı tipiyle papazın nasıl aynı karakterde vücut bulduyuysa tam bir soru işaretidir.

Sıfır Dediğimde (Gökhan Yorgancıgil, 2007) filminde, Burgaz Ada’da yaşayan Oğuz’u tedavi eden psikiyatrist Melih, kırk yıl kadar önce aynı hastayı tedavi etmiş yaşlı hoca İstavridis’ten yardım ister. Gerek Melih gerekse asistanı Nevin, İstavridis’e son derece saygılı yaklaşırlar. İstavridis’in Türkçe’si yukarıda ele alınan karakterlere kıyasla açık biçimde kırıktır, Rum olduğu anlaşılır.

120 (Özhan Eren, Murat Saraçoğlu, 2007), 1914 yılında Van’da doğu cephesinde Ruslarla savaşta cephane taşıyan ço-

cukları merkezine alır, ancak temel hikâye Taşnak çeteleri ve Ermenilerdir.¹¹⁰ 120, bronşit olan küçük kardeşi Mustafa'nın başında ona çorba içirmeye çalışan Münire'nin görüntüleriyle başlar. Ardından, Türk hastaları muayene ettiği için, teşkilatın iki adamı tarafından tehdit edilen doktor Krikor'u görürüz. Doktor, tehdide, "Evladım, hastanın Türk'ü İngiliz'i olur mu, hasta hastadır," diye cevap verir ve korkusundan haç çıkarır. Doktor Krikor, Mustafa'yı ziyaretinden kısa süre sonra yolda öldürülür. Krikor'un öldürülmesi öyküyü başlatır. Bu durum Münire'nin sözlerinde somutlanır:

Münire: Biz harp çocukları neslindendik. (...) Van'da harp görmemiştik. Harbin soğuk yüzünü hep gördüm ama çok yakınımızda hiç hissetmedim. Ta ki o güne kadar. O gün düşmanlığın ne olduğunu duydum bütün yüreğimle. Sadece düşmanlık da değil, kapılarımıza kadar dayanmış bir nefret.

120, Taşnak örgütüyle bütün Ermenilerin bir tutulması gerektiğini söyleyerek, iyi Ermeni/kötü Ermeni ayrımı yapar. Münire'nin babası Cemal'le Musa Çavuş, yolda göç eden bir Ermeni kafilesi görürler:

Musa Çavuş: Harp çıkacakmış diyorlar. Ruslara Kars'la Ardahan yetmemiş, şimdi de Van'a, Erzurum'a gözlerini dikmişler. Aha bunlar Ermenilerin iyi olanları, isyanla misyanla işi olmayanlar kaçıp kurtulmak istiyolar. Çetecilik yapanlarıysa Ruslara payanda olacaktı, beraberce bütün buralara el koymak için.

110) 120 filminin ayrıntılı bir analizi için bkz. Serhan Mersin, "Azınlık Filmleri, Tarihin Yeniden İnşası ve Kolektif Bellek", *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2010, Güz.

120’de, Taşnaklarla temsil edilen ‘kötü’ Ermenilere karşılık, bir tane de ‘kötü’ Türk yer alır. Esnaf Ali Rıza, Ermeniler için, “Bu Türk düşmanlarına hiç acıımıycan, nerede buldun öldürücün,” diye konuşur; oğlu Selim de babasından etkilenir. Ali Rıza ve Selim’den başka hiçbir karakterin Ermenilere düşmanlık beslemediğinin özellikle altı çizilir. Esnaf Ali Rıza’nın sebepsiz, kişisel olduğu hissini uyandıran düşmanlığı ile, Taşnakların örgütlü bir faaliyet olarak ‘kötülüğü’ aynı safta yer almaz. Kısaca, filmin dünyasını temellendirmeye (ya da milliyetçi bakış açısını arkasına gizlemeye) çalıştığı, ‘iyiler ve bizi bölen kötüler’ ayrımı bile başarılı biçimde oluşturulamaz.

120, iyi Ermenilerin sebepsiz yere göç ettiği ya da kendi içlerindeki kötü Ermeniler tarafından öldürüldüğü, dolayısıyla Ermenilerin birbirine düşmüş bir toplum olarak sunulduğu, Türklerinse (bir kişi hariç) kötü olmasının mümkün olmadığı bir manzara sunar. Savaşta cephane taşıyan 120 çocuğu anlatan 120; sinemanın siyasal konjonktürle ne kadar yakın ilişki içinde olduğunu, Kırşehir’de yirmi lise öğrencisinin iki ay boyunca parmaklarından akıttıkları kanla bayrak yaptıkları yıl gösterime girmiş oluşuyla bir kez daha ortaya koyar niteliktedir.¹¹¹

Gitmek: Benim Marlon ve Brandom’da (Hüseyin Karabey, 2008) baş karakter Ayça’nın Kurtuluş semtindeki evinin birinci katında, Vartanik ve Arıknas adlı yaşlı iki Ermeni kız kardeş yaşarlar. Ayça evin önünden geçerken onlara selam

111) Perihan Mağden, “Kandan Bayrak”, *Radikal*, 15 Ocak 2008; “Parmaklarındaki Kanla Bayrak Yaptılar”, <http://www.cnnturk.com/2008/turkiye/01/10/parmaklarindaki.kanla.bayrak.yaptilar/418601.0/index.html>

verir, hatırlarını sorar. Apartmana her girdiğinde iki kadın kapıya çıkarlar ve kaygıyla, “Apartman kapısını açık bırakmışlar gece,” cümlesini tekrar ederler.*

Uzak İhtimal’de (Mahmut Fazıl Coşkun, 2009) İtalyan Katolik Clara’nın annesi, İtalya’da tanışıp birlikte olduğu Yakup’tan hamile kalmış ve Türkiye’ye gelip bir kilisede doğum yapmıştır. Clara da bu kiliseden ayrılmaz ve kendisini yetiştiren rahibenin ölümünün ardından rahibe olmak için İtalya’ya gider. Müezzın Musa’nın Clara’ya olan platonik aşkıysa, iki büyük dine dair farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Musa’nın camide dalgınlıkla kendi tespihi yerine Clara’nın tespihini kullandığı sahnede film, önemli olanın inanç ve ibadet olduğunu, bu yolda tespihin, yani biçimin hiçbir biçimde önemi olmadığını söyler.

Aşk Geliyorum Demez’de (Murat Şeker, 2009), Hamdi Bey Han Türkiye’nin mikrokozmosudur; anlatıcı tarafından *150 yıllık dev bir çınar ağacı* olarak nitelenir, *yetmiş iki milletten adama* ev sahipliği yapar. Hanın girişindeki tezgâhında tespih satan Miran Dayı’nın dükkânı yoktur, yalnız yaşar ve her akşam rakı içer. Han’da en çok güvenilen, en çok saygı duyulan insandır. Tam da bu özellikleri nedeniyle Miran Dayı, *Bir Kırık Bebek* ve *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*’da anılan güngörmüş, akıl hocası Ermeni karakterleri hatırlatır. Ancak Artin ve Hacı’yı Miran’dan ayıran bir şeyler vardır. İlk olarak Artin de Hacı da tip değil, karakterdirler. Artin’e gerek yaptığı iş, gerekse Gülizar’la ilişkisi temelinde tanrısallık özelliği verilmiştir. Buna rağmen dört dörtlük bir

*) İki yaşlı kadın, Hüseyin Karabey’in komşularıdır. 22 Nisan 2009, Ege Üniversitesi’nde gerçekleşen söyleşi.

karakter değildir, yanlış kararlar da alır. Hacı ve Aynur'un ilişkisi, Hacı'nın ölümü, ikisinin hayatlarına dair görmediğimiz bir şiddeti ima eder. Miran Dayı ise yalnızlığıyla, ölen eşinin ardından duyduğu suçluluk duygusuyla izleyicide güçlü biçimde acıma duygusu uyandırır. Miran Dayı kendisinin de sırlarla dolu olduğuna işaret edencesine, filmin sırrını bir mektupla açığa çıkaracak ve iki sevgiliyi birleştirecektir. Miran Dayı'nın öldüğü gün han ahalisi kilisede toplanır, kiliseden çıkışta yakalarında onun resmiyle hanın yıkımını durdururlar. Murat Şeker'in Miran Dayı portresi Yetvart Danzikyan'ın yorumunu akla getirir:

Meyhaneciler, komşular, yemekler, mezeler, çocukluk arkadaşları, onlar olmayınca eksik kalınan bir yön. Bunlar tabii ki insani şeyler. Ama neden azınlıklar denilince illa ki veya sadece bunlardan bahsediliyor? Ulus devletin sahasından konuşulduğunda azınlıkların bu şekilde zikredilmesi gayet normal çünkü bu mantıkta azınlıkların yeri sadece 'bu' (...) azınlıklardan istenen o 'zararsız farklılıklarıyla' farklı olup öylece duruvermeleridir. Yemekleri, şarkıları, şiveleri ve dostluklarıyla hoştur onlar.¹¹²

Bu bağlamda *Aşk Geliyorum Demez* açık biçimde, Miran Dayı özelinde Ermenileri zararsız ve güçsüz, korunmaya muhtaç insanlar olarak sunar. *Gişe Memuru*'nda (Tolga Karacelik, 2010) babasıyla çatışmasını sona erdirememiş Kenan'ın en yakın arkadaşı ve konuşabildiği tek insan, berber Artun'dur. Artun'un Ermeni olduğuna dair isminden başka bir unsur yoktur. *Gelecek Uzun Sürer*'de (Özcan Alper,

112) Yetvart Danzikyan, "Bu Memleketin Evlatları", *Birikim*, Sayı: 71-72, 1995, s. 149.

2011) Diyarbakır'daki yıkık dökük Ermeni Kilisesi'nin bekçisi Anto Dayı, İsviçre'deki çocuklarının yanına gitmeyi inatla reddeder.¹¹³ Ölülerini, kayıpları bu topraklardadır çünkü. Onları yalnız bırakmak istemez.

Kurtuluş Son Durak (Yusuf Pirhasan, 2012), sevgilisinden evlenmek üzereyken ayrılan psikolog Eylem'in, Kurtuluş'ta yoksul bir hayat süren Vartanuş, Goncagül, Gülnur, Tülay ve Füsün'un yaşadığı Saadet Apartman'a taşınmasıyla başlar. Felçi babası Varnanuş'a bakan Vartanuş, eski pavyon şarkıcısı Goncagül, ev hanımı Gülnur ve kızı Tülay, kuaför Füsün, her halleriyle, aralarına gökten düşmüş gibi görünen Eylem'den 'farklı'dırlar. Üst sınıf entelektüel bir kadın olan Eylem'in, 'ötekiler' arasındaki macerası hapiste bitecektir.

Eşrefpaşalılar (Hüdaverdi Yavuz, 2010), İzmir Eşrefpaşa'dan İstanbul'a yerleşmiş Tayyar ve Davut isimli iki kabadayının hikâyesidir. Tayyar mafya lideridir, Davut'sa mahallesinde kahvehane işletir. İkilinin dostluğunun bitme sebebi, Eleni'ye olan aşklarıdır. Eleni, Davut'u sevmiş, ancak Tayyar'la evlenmek zorunda kalmıştır. Tayyar kendisini sevmeyen kadını ve çocuğunu terk eder, ancak Davut da 'racon'a ters düştüğü için Eleni'yle birlikte olmaz. Eleni'nin Rumluğu-na dair adından başka bir gösterge yoktur. Film, Tayyar'ın Davut'tan öç alma isteği ve planı üzerine kuruludur. Bütün mahallenin huzurunu bozan bu öç sürecinin gerisinde yatan sebep, erkek dostluğunu bozan bir Rum kadın, yani Eleni'dir.

113) Filmde Anto Dayı karakterini canlandıran Sarkis Seropyan, Anto Dayı'yı tanıdığını söyler: "Benim oynadığım bölümde kaybolan insanlar değil de kaybolan toplumlardan bahsediliyor. Diyarbakır'da kaybolan Ermenilerden bahsediyor. Ben Diyarbakır Ermeni kilisesinin bekçisi rolünü canlandırıyorum. Canlandırdığım kişiyi tanıyordum, benim için zor olmadı. Hâlâ yaşıyor. Şu anda konuşamaz durumda", <http://www.evrensel.net/news.php?id=17265>

1990 sonrası sinemamızda gayrimüslim karakterlere baktığımızda, Rum karakterlerin sayıca ağırlıkta olduğunu ve karakter olmaya daha yakın çizildiklerini görürüz. Ermeni karakterler -2007'den itibaren dikkat çekici biçimde artmasına rağmen- hem daha azdır hem de (*Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* ve *Salkım Hanımın Taneleri* hariç) tipleme düzeyindedirler. Ermeni erkeklerine dair *Bir Kırık Bebek*, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* ve *Aşk Geliyorum Demez*'de güngörmüş, bilge klişesinin sürdüğünü, *Pars Kiraz Operasyonu* ve *Son Osmanlı Yandım Ali*'deyse gayrimüslimlerin vatanı ihanetle ilişkilendirildiklerini görüyoruz.

Ele alınan filmlerde gayrimüslimler yalnız (sözü edilen yalnızlık hem ailesiz ve çocuksuz olmak, hem de sosyal hayatın dışında konumlanmak anlamlarını içerir), topluma uyum sağlamayan, aykırı davranan ve geleneksel hayatın dışında kalan insanlardır. Özellikle *Kambur*, *Karşılaşma*, *Gönül Yarası*, *Eğreti Gelin*, *Ayın Karanlık Yüzü*, *Gişe Memuru* ve *Kurtuluş Son Durak* filmlerinde karşımıza çıktığı üzere, bir 'öteki' olan gayrimüslimle arkadaşlık eden, gayrimüslimle yakın ilişki içinde bulunan insanların da aslında toplumda 'öteki' olarak konumlandığı karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun sebebi, Müslüman olmayan karakterlerin ahlâk ve namusunun sorgulanmamasıdır kuşkusuz; buna paralel olarak onlarla ilişkili karakterlerin de aykırı olması meşru hale gelir.

Kambur Azize, kör sevgilisi Ali ve 'düşmüş' kadın Tasula'nın 1973 yılında anlatılan hikâyesinden günümüze değişen pek bir şey yok gibidir. *Karşılaşma*'da bir başka düşmüş kadın Ashı, evli sevgilisi Sinan'la Tasula'nın evinde öpüşür, *Gönül Yarası*'nda sonu su yolunda kırılmak olan Dünya,

kızıyla birlikte başında haç asılı olan Madam Agavni'nin yatağında yatar, *Eğreti Gelin*'de Ali ve eğreti gelin Emine'nin aşkını mümkün kılan tiyatrocı Tavid'in topluluğu olur, *Ayın Karanlık Yüzü*'nde hem dul hem de deli olan Merem'in en yakın arkadaşı Madam Ana'dır. *Gişe Memuru*'nda işyerindeki arkadaşlarıyla hiç konuşmayan, babasıyla sürekli kavga eden ve sonunda onu öldüren (ölümüne sebep olan da denebilir) Kenan'ın en huzurlu anlarını paylaştığı ve yanında gülümseyebildiği tek dostu, Artun'dur. *Kurtuluş Son Durak* ise 'ötekilerin dayanışması' olarak adlandırılabilir söz konusu geleneği en uç noktasına kadar götürür ve ötekiyle dayanışmanın sonunun hapse düşmek olduğunu söyler.

ELENİ, MARİA, ELENA VE NİKO: TÜRK SİNEMASINDA RUM KARAKTERLER



*Bellek şimdiki zamanda yaşar.**

DOST DENİZİN ÇOCUKLARI**

Rumların, Karadeniz bölgesindeki tarihleri-kökleri M.Ö. 100'lü yıllara dek uzanır. Dor istilasını sonucu Yunanistan'da-

*) Kemal Sayar, Türk Sinemasında Yeni Yönelimler 13 Konferansı'nda yaptığı konuşmadan, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul, 2012.

*) Başlığın yazılmasında şu kaynaklardan yararlanılmıştır: Ayşe Hür, "Trabzon'un Etnik Tarihine Bir Bakış", *Trabzon'u Anlamak*, der. Güven Bakırezer, Yücel Demirer, İletişim Yayınları, 2009, s. 127-174; , "Gizli Hristiyanlık ve Yüreğine Sor Filmi", ve Mine Koçak Pontus Rumları, <http://bianet.org/biamag/azinliklar/120482-gizli-hristiyanlik-ve-yure-gine-sor-filmi> ve Mine kocak Pontus Rumları <http://www.bgst.org/dans/arastirma/Pontus.html>.

ki hakimiyetlerini kaybeden Miletliler, Batı Anadolu'da İyon devletini kurmuş ve diğer uygarlıklarla iç içe geçmişlerdir. M.Ö. 100'lü yıllarda Karadeniz'i kolonileştirirler ve burada bir Pontus Krallığı kurarlar. Pontus ismi Karadeniz için söylenen, 'dost deniz' manasındaki 'efksinos pontos'tan gelir. 'Efksinos' 'dost' demek iken, 'pontos' 'deniz' demektir. Karadeniz'in bundan önceki 'pontos axeinos' ('düşman deniz', 'karanlık deniz') ismiyse antik Persçe kökenlidir. Pontus Krallığı, Roma İmparatorluğu tarafından M.Ö. 63 yılında yıkılsa da daha sonra tekrar kurulur ve Karadeniz bölgesinin doğusuna hakim olur. Bölgeye 11. yüzyılda Türkmen ve Oğuz boyları gelir. Anadolu Selçuklu Devleti ve ardından gelen Osmanlı İmparatorluğu açısından, Karadeniz bölgesini ele geçirmek öncelikli bir amaç değildir. O sırada Batı Karadeniz Venedik ve Cenevizlilerin kolonisidir, Doğu Karadeniz ise Pontus Krallığı'nın elindedir. Karadeniz'in Osmanlı egemenliğine girmesi 15. yüzyıl ortalarında Fatih Sultan Mehmed döneminde olur. Karadeniz, Osmanlı egemenliğine girdiğinde Trabzon nüfusunun çoğu Ortodoks Hristiyan'dır.

Osmanlı millet sisteminde Müslümanlar daha az vergi ödedikleri ve daha ayrıcalıklı bir konuma sahip oldukları için 16. yüzyılda birçok Hristiyan, kamusal hayatta Müslüman olduklarını açıklar. Kamusal hayatta Müslüman olmak 'Gizli Hristiyan' (ya da Krypto Hristiyan) olmak manasına gelir. Görünürde Sünni İslam'ın bütün gereklerini yerine getirirlerken, tıpkı *Yüreğine Sor*'da karşımıza çıkacağı üzere, evlerinin mahzenlerindeki mabetlerde Hristiyan ibadetlerini yerine getirirler. Trabzon'un Maçka ilçesiyle Gümüşhane'nin Krom, Yağlıdere, Stavri, Zigana, Santa, Torul gibi

iç kesimlerinde yaşayan Rumların bir bölümü, 17. yüzyılda Müslüman olduklarını açıklasalar da, 19. yüzyıl ortalarına dek özde Hristiyan kalmışlardır. 17. yüzyıldaki 'cizye' kayıtları, Anadolu'daki en büyük Hristiyan nüfusun bu bölgede yaşadığını ortaya koyar niteliktedir.¹¹⁴ Samsun çevresinde Rumlar çoğunlukta, Trabzon çevresinde Rumların yanı sıra ciddi bir Ermeni nüfusu söz konusudur. 1856'da, Tanzimat Fermanı'ndaki reformları genişleten Islahat Fermanı ilan edilince Gizli Hristiyanlar, resmi anlamda Hristiyan olarak kabul edilmek isterler. Söz konusu dönemde yaklaşık 9 bin Müslüman, 17 bin Gizli Hristiyan ile 28 bin Hristiyan yaşadığı bilinmektedir. Uzun süredir Müslüman oldukları sanılan Kromluların, Trabzon Uzun Sokak'ta bulunan İngiliz elçiliğine gelerek Hristiyan olduklarını açıklamaları, *Uzun Sokak çamur oldu/Kromlilar gâvur oldu* deyişiyle günümüze dek ulaşmıştır.¹¹⁵

1914'de Kosova'dan göçen yaklaşık 20 bin Müslüman, Karadeniz bölgesindeki Rus Savaşı sonrasında göç eden Hristiyanların boş duran evlerine yerleştirilir. Karadenizli Rumların büyük çoğunluğu Türk-Yunan mübadelesiyle Yunanistan'a giderler. 1973'te yapılan alan araştırmasına göre, Yunanistan'da 1 milyon Karadeniz göçmeni Rum yaşamaktadır. Geleneksel Kalandar Şenliği'ni,* 2010 yılının

114) Hür, a.g.y., Cizye, Müslüman olmayan Osmanlı tebaasından alınan vergi.

115) Öztürk, a.g.y.

*) Kalandar Ocak ayı demektir. Kalandar'ın gelmesi çeşitli oyun ve eğlencelerle kutlanır. On iki gün devam eder. İlk gün eve gelen misafir o ailenin nasıl bir yıl geçireceğinin belirtisidir. İyi biri gelmişse yılın iyi geçeceğine inanılır. Kutlanan on iki gün, on iki ayla kıyaslanır. (Birinci gün güneşliyse Ocak ayında havalar iyi olacak anlamı çıkarılır.) En iyi yemekler yapılır ki, gelecek yıl bereketli olsun (Koçak, a.g.y.). Bu konuda ayrıca bkz. Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Folkloru*, K Kitaplığı, İstanbul, 2003, s. 102-103.

Ocak ayında Maçka'ya bağlı Yazlık köyüne gelen Yunan vatandaşları ve köylüler birlikte kutlarlar.

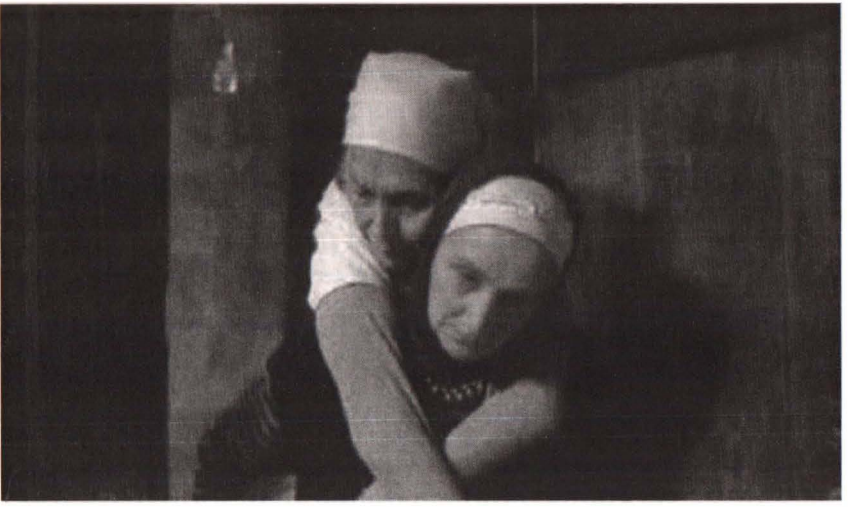
*Eleni ve Niko: Bulutları Beklerken**

Bulutları Beklerken'in senaryosu, Yorgos Andreadis'in *Tamama: Pontus'un Yitik Kızı* romanından esinlenerek, Yeşim Ustaoglu ve Theo Angelopoulos'un birçok filminin senaryosuna da katkıda bulunmuş, Heybeliada doğumlu Petros Markaris tarafından yazılır. *Tamama*'da, *Tamama*'nın köylüleriyle birlikte göçe zorlanması, göç boyunca yaşadıkları, bir subay tarafından evlat edinilmesi ve Rumluğunun yerini Türklüğün alması anlatılır. *Tamama*'nın torunları, *Tamama* ölmek üzereyken 'yabancı' bir dilde konuşana dek onun Rum olduğundan habersizdirler.¹¹⁶

Bulutları Beklerken, Doğu Karadeniz'de Giresun'a bağlı Tirebolu'da 1975 yılında geçer. Tirebolu, Yunanca *Üç Kent* anlamındaki Tripolis'den gelir. 1919 yılında Karadeniz'de yaşadığı Rum köyünden kardeşi Niko ile, mübadele nedeniyle Mersin'e göç eden Ayşe'nin (gerçek adı Eleni), göç yolunda küçük kardeşi Sofia, annesi ve babası ölür. Ayşe/Eleni bir Türk aile tarafından evlat edinilir. Sağ kalan diğer

*) Yönetmen: Yeşim Ustaoglu. Senarist: Petros Markaris, Yeşim Ustaoglu. Yapımcı: Ustaoglu Film, Silkroad Production, Flying Moon Film, Ideefixe Films LTD. Arte France Cinema, ZDF/ARTE. Oyuncular: Rüçhan Çalışkur, Rıdvan Yağcı, İsmail Baysan, Dimitris Kamberidis, Feride Karaman, Suna Selen, Oktar Durukan, Jannis Georgiadis, Irene Tachmatzidou, Demoklia Mustakidou, Fatma Parlacı. Ülke: Türkiye, Yunanistan, Fransa, Almanya. Yapım Yılı: 2004.

116) Yorgos Andreadis, *Tamama - Pontus'un Yitik Kızı*, çev. Ragıp Zarakolu, Belge Yayınları, İstanbul, 2004.



Selma ve Ayşe/Eleni.

kardeşi Niko ise yetimlerle birlikte önce Odesa'ya, ardından Selanik'e gider. Türk ailesinin yanında Ayşe adını alan Eleni, göç ettiği topraklara onu geri getirerek, doğduğu evi satın alan çok sevdiği ablasının ölümünün ardından, kardeşi Niko'yu düşünmeye başlar. Kendisi gibi bir başka yetim olan Tanasis'le tanışmasının ardından kardeşini bulmak üzere Yunanistan'a gider. Sonunda bulduğu Niko ise onu tanıdığını reddedecektir. *Bulutları Beklerken*'de Rumca konuşmalar sıkça kullanılır. Ayşe/Eleni, ailesine dair elinde kalan tek fotoğrafın önünde günlerce küçük bir ateş yakar ve bu ritüele benzer biçimde Selanik'te kilisede mum yakar.

Bulutları Beklerken, Suner'in *Güneşe Yolculuk* (1999), *Hiçbir Yerde* (2002), *Çamur* (2003) ve *Yazı Tura'yla* (2004) birlikte andığı yeni politik filmler arasında yer alır. Suner'e göre, yeni politik filmlerde karşımıza çıkan geçmiş, nostal-

jik değil, oldukça travmatiktir.¹¹⁷ Yeni politik sinemanın merkezindeki hayali ev, geçmişin travmatik olayları tarafından ele geçirilmiştir. Nostalji filmlerinin politikayla ilişkisi, toplumsal problemleri çoğunlukla kara komedi geleneği çerçevesinde kaygısızca ele almanın otesine gitmeyen, ‘kaçınan’ tarzının aksine, yeni politik filmler tipik olarak sıradan insanların hayatlarının Türkiye’nin çalkantılı ve şiddetli iklimi tarafından, yakın geçmiş boyunca nasıl altüst edildiğine eğilir. Unutma ve hatırlamanın diyalektiği bu öykülerin merkezindedir. Yeni politik filmler, travmatik bir geçmişle nasıl hesaplaşılacağı meselesiyle uğraşır. Ulusal aidiyet ve kimlik problematiğine dair sorular sorarlar. Bu filmlerin temel tematik derdi yolculuk mevhumu iken, anlatısal (*narrative*) dinamiği ise kayıp duygusu tarafından üretilir. ykler, karakterlerin acısını duydukları kayıpla başa çıkmak için yaptıkları gerçek ya da hayal edilen yolculuklar üzerine kuruludur. Karakterlerin znelliğinin travmatik deneyimler tarafından meydana getirilen kayıp duygusu etrafında nasıl inşa edildiğini ortaya koyar. Söz konusu karakterler için geçmiş, bugünde tutukludur. Ev ise, travmatik geçmişin bugünde devam ettiğini simgeleyen önemli bir simgeye dönüşür. Ayşe/Eleni’yle birlikte biz de aidiyet ve kimlik sorunu üzerine düşünürüz. Ayşe/Eleni’yi harekete geçiren, acısıyla baş etmek için yola çıkaran duygu, kardeşine dair hissettiği ‘kayıp’ duygusudur. Travmatik geçmişin bugünde devam ettiğini gösteren figür ise kuşkusuz sislerle örtülü dağlardır.

117) Suner’in tespitleri için bkz. *New Turkish Cinema*, IB Tauris, 2010, Londra, s. 52-58.

Bulutları Beklerken, göçe ait siyah beyaz bir belgeselle açılır. Filmin sonunda da göreceğimiz biri kız, diğeri erkek iki kardeşin görüntüsünün ardından, 1975 yılına, sisli Doğu Karadeniz dağlarının görüntüsüyle geçiş yapılır. Nüfus sayımının olduğu gün Ayşe/Eleni, evde felçli ve hasta ablası Selma'ya bakarken, küçük Mehmet *Battal Gazi*'yi izlemeye gelir. "Benim yatağımın altında kara koncaloslar var," diyen Mehmet, Karadeniz Rumlarının gelenek ve kültürüne dair ilk unsura dikkatimizi çeker.* Ayşe/Eleni'nin en iyi arkadaşı olan Mehmet, Niko'nun yerini dolduran bir öge olduğu kadar, kadının 'farklılığı'nı vurgulama işlevi görür. Sınıfta "Türk Yılmaz" marşı söylenirken altına işer. Böylece marşın geri kalanı okunurken köşede sırtı dönük durmakla cezalandırılır. Sırtı dönük ayakta dururken bile aklında Ayşe/Eleni'nin anlattığı masal vardır. Okuldan sonra ilk iş Ayşe/Eleni'ye koşar, sarılır. Ertesi sabah da "An-dımız" okunurken onu almaya gelen Mustafa'yla kaçır. Mehmet'in okul hayatını, Ayşe/Eleni'nin gündelik hayatıyla koşut kurguda izlememiz de iki karakterin arasındaki bağı vurgular. Mehmet, (Jane Campion'un *The Piano* ve *Bright Star* filmlerinde kadın karakterler ve kız çocukları arasındaki ilişkiyi hatırlatır biçimde) Ayşe/Eleni'nin id'i gibidir. Eve sayıma gelen nüfus memurlarının o sırada açık olan televizyonda konuşan SSCB devlet başkanı Brejnev için, "Rusça konuşuyor, suratı görmüyor musun, şeytana

*) Kışın en soğuk günlerinde, 10 Ocak-17 Ocak arasında insanlara musallat olduğu düşünülen Karakoncolos, Doğu Karadeniz'de yaygın bir inanıştır. Yozgat'ta Congolos olarak geçer, Koncolos, Karakoncolos gibi çeşitli adlarla anılır. Rumca 'kallilantzaros-karkantzalos'tan gelir.



Selma, Ayşe/Eleni'nin taşıdığı 'ağır yük'tür.

benziyor, şeytanın ta kendisi teyze, kapat kapat, biz işimize bakalım,” demeleri, filmde bütün boğuculuğuyla (beyaz Renaultlar, yerli malı haftası, Battal Gazi, vb.) kendisini hissettiren dönemin siyasal konjonktürünü yansıtır niteliktedir. Zira 1970'lerin siyasal atmosferine komünizm karşıtlığından-korkusundan güç alan Türk-İslam sentezine dayalı bir milliyetçilik hakimdir.

Selma'nın sayımın ardından ölmesi, Ayşe/Eleni için simgesel bir anlam taşır. Sürekli sırtında taşıdığı (hem mecazi hem gerçek anlamda) ağır bir yük olarak sunulan ablanın ölümü, Ayşe/Eleni'yi özgürleştirir. Dilini hatırlar ve Rumca konuşmaya başlar. Kendisini sorgulaması, kendisiyle yüzleşmesi ve nihayet yolculuğa çıkması ölümden sonra gerçekleşir. Filmin başında Ayşe olarak anılan karakterimiz, söz konusu ölümden sonra artık sadece Eleni'dir.

Komşularıyla birlikte yaylaya çıkan Ayşe/Eleni, sürekli tek başına sisli dağların zirvesine yakın bir yerde oturur ve ateşlenip hasta olur. Hasta yatağında ona sarılan Mehmet'e *Niko* der. Ateşli haliyle yataktan kalkar ve dağlara gider. İlk Rumca konuşmayı bu sahnede duyarız: "Allah'ım beni affet, bana yardım et" Komşularının bakış açısından Ayşe/Eleni delirmiştir, kurşun dökmek gerekir. Ancak kurşun dökümü sırasında kadınları kovar evden. "Onca kurşun döktük, şeytan mı girdi diye. Gâvur mu çıktı deli mi çıktı, anlamadım gitti. Ömründe besmele çekmemiş birine kurşun ne kadar fayda olur?" Ayşe/Eleni hakkındaki 'gâvur' şüphesi, ablası Selma için de geçerlidir. Selma'nın ölümü, meyhanede yukarıda altı çizilen milliyetçi muhafazakâr söylem çerçevesinde iki sarhoşun sohbet konusu olur. Söz konusu sohbette gayrimüslim olduğundan şüphe edilen Selma, komünistlerle aynı düzlemde yer alarak ötekileştirilir:

– Kazıp çıkaralım onu da, bakalım gâvursa anlarız.

– Karılar sünnet olmaz.

– Ters mi dönmüş, toprak kabul etmiş mi onu, boynuz mu çıkmış?

– Bu komünistlerin gidecek yeri var ise? Gidecek yeri, yatacak yeri var mı?

Muharrem: Sizin hiç utanmanız yok mu, komünistlerin dini imanı sizden mi sorulur?

– Çok konuşma, Muharrem. Moskof piç kurusunu korumak yeter sana.*

*) Burada Muharrem'in Rum çocuklarını kayığıyla SSCB'ye kaçırmasına ve komünist olduğu için SSCB'ye kaçan Mustafa'nın babasıyla dostluğuna vurgu yapılmaktadır.



Ayşe/Eleni, ailesi için dua ederken.

Herkes yaylayı terk etse de, Ayşe/Eleni tek başına yayla evinde kalır. Elindeki tek fotoğrafın başında küçük bir ateş yakar, dua eder. Yönetmen söz konusu ritüelin anlamını kendisiyle yapılan yazışmada şöyle açıklar: “Fotoğraf, filmin sonunda da gördüğümüz ailesinin elde kalan tek fotoğrafı. Onlar için dua etmek, adak adamak, daha sonra kilisede mum yakması gibi, ruhlarına bir mum yakılması gibi bu ateşi yakması.” Ayşe/Eleni yayladayken kasabaya bir başka Rum, Tanasis gelir. Tanasis de tıpkı Niko gibi göç sırasında yetim kalan diğer çocuklarla 1916’da Sovyetler Birliği’ne gitmiştir. 1919-1921 yılları arasında, Erzincan ve Kars başta olmak üzere Doğu Anadolu illerinin Ruslar tarafından işgaliyle birlikte Rumlar, Doğu Karadeniz’den Sovyetler Birliği’ne göç ederler. Sovyetler Birliği’ndeki Rum-

ların bir kısmı, II. Dünya Savaşı yıllarında Yunanistan'a göç ederken, bir kısmı da SSCB'de kalmıştır. Neal Ascherson, 1980 ortalarına dek Sovyetler Birliği'nde bulunan 500 bin kadar Yunanlı nüfusun hemen hepsinin Karadeniz kökenli olduğunu belirtir.¹¹⁸

Tanasis, kendisinin ve diğer çocukların kaçmasına yardım eden balıkçı Muharrem'le Rumca konuşur, denizde Rumca şarkı söyler. Mehmet, Ayşe/Eleni gibi konuştuğu için Tanasis'i yaylaya, kadının yanına götürür. Ayşe/Eleni her zamanki yerinde oturmuş dağları izlerken, yanına gelen Mehmet'i Niko sanır ve uzun, Rumca bir monolog gerçekleştirir. Yönetmen Ayşe/Eleni'yle birlikte göçü hatırlamamızı ve sisler içinde yürüten insanları görmemizi ister gibidir:

Niko, geri döndün, bak, Marika Sofia'yı taşıyor sırtında hâlâ, Sofia'nın başı neden öyle? Bir öne bir arkaya sallanıyor, ölü mü yoksa, anlayamıyorum bir türlü. Prodromos da koyamaz artık onları. Dağlarda o çoktan vuruldu. Bak, Marika Sofia'yı bıraktı sonunda karlara. Hey gidi Niko, en zor olanı gecelerdi, değil mi? Sanki herkes bütün gücünü gündüze saklıyordu. Sırf geceleri ölebilmek için. Neden yaptılar bunu, Niko? Söz vermişlerdi, sadece birkaç gün yürüyecektik. Sonra geri dönecektik, sonra ne oldu? Mersin'e kadar ölülerimizi karlara göme göme yürüydük. Niko, ona kim olduğunu söyleyelim mi? Niko benim kardeşim. Ben Eleni Terzidis, Prodromos ve Marika Terzidis'in kızı. Babam Ni-

118) Neal Ascherson, *Karadeniz*, çev. Kudret Emiroğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2001, s. 46.



Kimlik mekânı olarak Karadeniz yaylaları: “Bak Marika, Sofia’yı taşıyor sırtında hâlâ.”

ko’yu bana emanet etti, ölmeden önce vasiyet etti, Niko’yu koru dedi.

Karakterin konuşmayı yaptığı mekân, göçün gerçekleştiği mekândır, kısaca bir kimlik ve bellek mekânıdır:

Bir grubun yaşadığı mekândaki bazı yerler kimlik ve bellek mekânlarıdır. (...) bellek yerleri topluluğun geçmişinin tanıdığı olmanın ötesinde, bu geçmişin yaşanan anda yeniden anlamlandırılışının ve yeniden kullanımının yansımasıdır; bellek yerleri hatırlanan yerler veya belleğin çalıştığı yerler olarak tanımlanabilir.¹¹⁹

Ayşe/Eleni evde Tanasis’le bu kez Türkçe konuşur, konuşmayı yaptığı sırada geride fotoğrafın önündeki ateş yanmaya devam eder.

119) Bilgin, a.g.y., 2007, s. 221-222 ve 224.



Ayşe/Eleni, geçmişİ, elli yıl sonra yaşadığı anda yeniden anlamlandırır ve yeniden kullanır.

Süleyman baba, Niko ile beni karların arasında bulmadan önce vahşi bir hayvana dönmüştüm korkudan. Süleyman baba bizi Selma ablama ve anama götürdü, onlar kurtardı beni bu vahşetten, ama Niko hep kaçıp öteki yetimlerin yanına, kışlaya giderdi. Sonra bütün yetimleri toplamaya başladılar, bizi takalara bindirip uzaklara göndereceklerini söylediler. Ne takaya binmek ne de yürümek istiyordum. Süleyman baba bana ismini verdi. Elli yıl boyunca kimse kim olduğumu bilmedi. Elli yıl boyunca kendi dilimde tek kelime etmedim. Babam ölürken vasiyet etti, sırrımızı tutmamızı istedi, biz kimseye söylemedik. Selma'nın kocası bile kim olduğumu bilmedi. Sonra Selma beni buraya getirdi, doğduğum evi aldık, vicdanımın rahat edeceğini söyledi, ama ben hep bu suçla yaşadım. Şimdi Selma da bıraktı gitti beni. Niko gitti, benim burada ölmekten başka bir isteğim yok. İhanetim ya-

kamı hiç bırakmadı. Niko'nun pencerenin ardından bana son kez bakıp kayboluşunu beynime kazıdım. Ama artık onun yaşıyıp yaşamadığını bile bilmiyorum.

“Kamusal alanda tekil bir kimlik sergileme ihtiyacı, bireylerin farklı ailevi/cemaat tarihlerini gizlemeleri”ne yol açmaktadır.¹²⁰ Ayşe/Eleni elli yıl boyunca Mersinli bir ailenin çocuğu olarak, Türkçe konuşarak yaşar. Babasının isteğiyle -ki bu istekte koruma amacı olduğu açıktır- elli yıl boyunca başka bir kimlikle yaşar, dilini, kimliğini gizler, elli yıl boyunca kendi dilini konuşamaz. Dilini konuşması, kendisiyle yüzleşmesi ancak hayatta yalnız kalması sonucunda gerçekleşir. Ayşe/Eleni'nin, Tananıs'in yolladığı mektup üzerine kardeşini görmek için Selanik'e gitmesi, kuşkusuz tıpkı Tanasis'te ve küçük Mustafa'da olduğu gibi bir ev/yuva arayışına işaret eder:

Eleni, önce ev bildiği yerden zorla göç ettirilir. Mersin'de yeni bir aile ve yuva edinir. Ancak anne ve babasının ölümüyle Tirebolu'ya döner ve 'doğduğu evi' satın alarak ablasıyla orada yaşamaya başlar. Ablasının ölümü o evi de yabancılaştırır. Eleni için ait olduğu bir mekân olmaktan çıkar. Evi yuva yapan bir aidiyet ilişkisi kuramaz. Çünkü Niko onun aidiyetinin temelidir, kendi köklerini bulabileceği bir yerdir.¹²¹

Ayşe/Eleni, hem görünüş itibariyle hem de konuştuğu dil itibariyle Selanik'te tam bir yabancıdır:

120) Neyzi, a.g.y., s. 9.

121) Pınar Yıldız, *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara, 2008, s. 64.

Ayşe, Yunanistan'a gittiği zaman ait olma duygusunu yaşıyamıyor. Hatta yabancılaşma bile yaşıyor. İnsanlar onun konuştuğu Karadeniz Pontuscasını anlamıyor.¹²²

Dinlenecek yer bile bulamaz, kardeşinin gelmesini sokakta bekler. Sonunda karşılaştığı kardeşi Niko onu tanımadığını söyleyerek kapıyı yüzüne kapasa da, eşi Zoi içeri alır:

Niko: Sır falan yok. Ben bütün ailemi sürgünde kaybettim. Elli yıldır Sofia'nın anısıyla yaşıyorum. Başı anamın sırtında şuursuzca sallanırken ölüp ölmediğini bile anlamamıştım. En sonunda anamın ölüsünü de o yıkıntının dibinde bıraktım, yürüdüm gittim.

Zoi: Ya bu kadın kim?

Niko: Bilmiyorum, bilmek de istemiyorum.

Ayşe/Eleni ertesi sabah Tanasis'i aramak üzere dışarı çıktığında, Demoklia adında yine Karadeniz göçmeni yaşlı bir kadınla tanışır, dostluk kurar. İki kadını buluşturan, Karadeniz Rum'u olmaktır. Ayşe/Eleni eve döndüğünde Niko ona birçok fotoğraf gösterir, yaşadıklarını bu fotoğraflar eşliğinde anlatır:

Bunlar benim hayatım, sen bu fotoğrafların hiçbirisinde yoksun, şimdi benden af dilemeye geldin, affedilecek bir şey yok, eğer kardeşim olsaydın bu fotoğraflardan birinde olurdun.

Bunun üzerine Ayşe/Eleni elinde tek fotoğrafı uzatır, hiç konuşmaz. 'Unutma'ya, 'hatırlama'yla karşı çıkar. Fotoğrafta iki çocuktan küçük olanı babasının dizinde oturur, büyük olan kız ise ayakta. Böylece yönetmen başlangıçtaki

122) Olkan Özyurt, "Ustaoglu'nun Derdi Çeşitlilik" (yönetmenle söyleşi), *Radikal*, 8 Ocak 2005.

belgesel görüntüyle filmini bitirir. Ayşe/Eleni'nin temsili olan küçük kız, kucağındaki kardeşiyle (Niko'nun temsili olan bebekle) gülümser. Açık uçlu son, Ayşe/Eleni'nin ev/yuva arayışına cevap sunmaz.

*İoannis'in İsimsiz Torunları: Yüreğine Sor**

Yüreğine Sor filmi Rize, Ayder yaylasında çekilir. Jenerik sırasında dış ses tarafından anlatıldığı gibi, 19. yüzyılın ikinci yarısında, 'kelle' vergisinin kaldırıldığı ve gayrimüslimlerle Müslümanların eşit hale geldiği Tanzimat döneminde, gizli Hristiyan, yoksul bir ailenin oğlu Mustafa ile, yakın arkadaşı, aynı zamanda köyün en zengin ailesinin oğlu Mehmet ve her ikisinin de âşık olduğu Esma arasındaki gerilim temel alınır. Mustafa evlenmek istediği Esma'ya bir türlü Hristiyan olduğunu açıklayamaz. Mustafa'nın dedesi Süleyman, zengin ancak sağlığı elvermeyen komşusunun yerine hacca gittiği için hacı olarak anılır. Süleyman öldüğünde eşi Sefiye, cenaze namazı öncesinde Hristiyan olduklarını açıklar. Mustafa ve Esma'nın kaçacakları gece, Mustafa'nın annesi Ayşe kendisini yakmaya çalışır ve böylece oğluna engel olur. Bu kez Mustafa'yla birlikte olamayacağını anlayan Esma kendisini yakarak öldürür. Bir söyleşisinde çocukluk anılarından yola çıktığını belirten Yusuf Kurçenli, toplumsal çözümleme peşinde olmadığını, masal yaptığını açık biçimde ifade ederek, gayrimüslim azınlıkla-

*) Yönetmen ve senarist: Yusuf Kurçenli. Yapımcı: Nesteren Davutoğlu. Oyuncular: Tuba Büyüktütün, Kenan Ece, Hakan Eratik, Ayla Algan, Civan Canova, Hakan Karahan Tomris Oğuzalp. Ülke: Türkiye. Yapım Yılı: 2010.

ra dair yapılan filmlerin mustarip olduğu temel sorunu da ortaya koymuş olur.¹²³

Kolektif bellekte gerçekleştirilen çarpıtma dinamiklerinden biri, sıkça karşımıza çıktığı üzere süsleme ve ilginç hale getirme çabası olarak öyküleştirmedir.¹²⁴ Özhan Öztürk, filmin kendisine fon olarak aldığı dönemde Giresun'a bağlı Bulancak köyünde geçen benzer bir olayı aktarır:

13 Nisan 1859. Giresun'a bağlı küçük bir sahil beldesi olan Bulancak'ta nahiye müdürlüğü yapan Rüstem Ağa (...) Müslüman eşrafın baskısıyla önceki gece geride dört yetim bırakarak vefat eden Ayşe adlı Müslüman bir kadının cesedinin bir grup Hristiyan tarafından pazaryerinden geçirilerek gömülmek istendiğini görünce Sunullah'ı kiliseye gönderip düzenlenen ayini durdurmuş ve kadının cesedini istemiştir. Papazlardan birisi uzun süredir Bulancak Kilisesi'nde görev yaptığını ve kadını Kriaki Savropoulo adıyla Hristiyan olarak tanıdığını, ailesinin ve oğullarının Rum olduğunu belirtmiş; bu yüzden kadının Hristiyan adetlerine göre Hristiyan mezarlığına gömülmesi gerektiğinde ısrar etmiştir. Ancak sorunu anlamak gibi amatörce bir gayret içine girmeyen bürokrat, durumu Giresun kaymakamına bildirmiş, ceset bir süre bekletildikten sonra gelen emre göre İslami usule uygun olarak Müslüman mezarlığında defnedilmiştir. Bulancak'ta ticaret yapan kadının kardeşi Nikola Savropoula, durumu Trabzon Başpiskoposu Konstantinos'a bir mektupla şikayet etmişse de, onun da elinden bir şey gelmemiş, durumu ortaya çıkan aile Bulancak'ı terk etmek zorunda kalmıştır. Nikola, İngiliz kon-

123) "Farklı Bir Karadeniz Filmi", http://www.yeniasir.com.tr/Yazarlar/seda_kaya_guler/2010/03/15/farkli_bir_karadeniz_filmi

124) Akt. Mersin, a.g.y., s. 17 ve 25.

solosluğunun yardımıyla Trabzon'a kaçmışsa da burada öldürülmüştür.¹²⁵

Filmin başlarında, Stelyo Efendi'nin evinde yapılan toplantıda, "Hattı Hümayun ilan edilmiştir ama dinini açıklayan adamı astılar Trabzon'da. Dinden döndün dediler adama, ben hep Ortodoks idum gizli Hristiyan idum demesi kâr etmedi gibi" bir iki cümleyle ifade edilen siyasal konjonktür, filmin bütününde 'onay görmeme', 'dışlanma', 'minnet' ve en önemlisi 'ihanet' duyguları eşliğinde mazlumluk çerçevesinde zararsızlaştırılmakta ve kişiselleştirilmektedir. Yakup ve ailesinin oturduğu konak, babası Süleyman başkasının yerine hacca gidip geldikten sonra kendilerine 'hediye' edilmiştir. Simgesel anlamda, kendi evlerinde misafir konumunda olan aile aracılığıyla gizli Hristiyan olmak, doğrudan yoksul-mazlum olmakla, vergi ödememek adına tercih edilen bir seçim olarak sunulur. Buna bağlı olarak Yakup ve ailesi 'zararsız', âdeta kendi gölgelerinden bile korkan insanlardır. Köyde Hristiyan olduğunu saklamayan karakterler de vardır. Yalnız yaşayan yaşlı Maria ya da Mehmet'e âşık olan Sula (Tasula'nın kısaltılmış hali) ve Vasil gibi. Ancak *Yüreğine Sor*, söz konusu karakterlere değinmez; Maria hariç, nerede ve kimlerle yaşadıklarını, ailelerini görmeyiz. Rum olduklarını anlamak için dahi özel bir dikkat sarf etmek gerekir.

Kimliklerini açık biçimde yaşayan Rumlar, son derece sivilik biçimde ele alınırken, odak noktasına yerleştirilen gizli Hristiyanların da aslında 'bizden' farklı olmadıkları, 'içi-

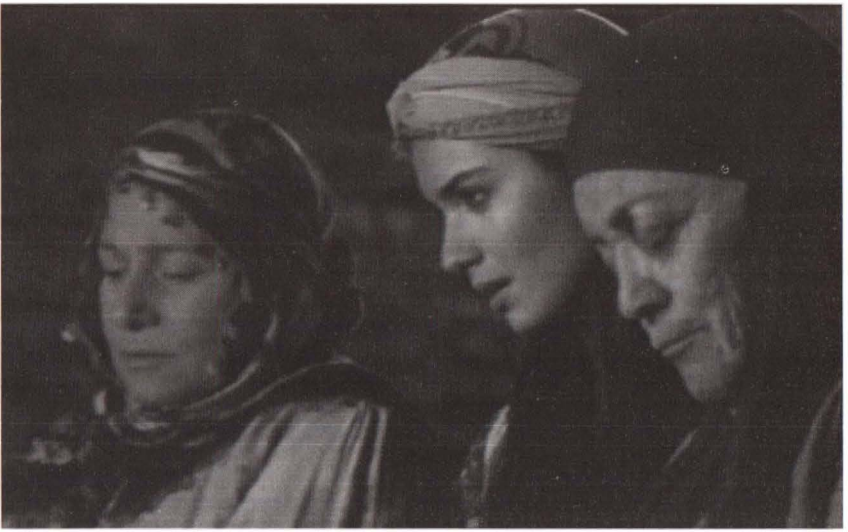
125) Öztürk, a.g.y.



Sefiye, evlerinin ahırına gizledikleri mabetlerinde.

mizden biri' oldukları söylenir. Yakup ve ailesinin Rumca ikinci isimlerinin anılmayışı, kuşkusuz söz konusu söylem çerçevesinde değerlendirilmelidir (sadece Süleyman'ın vaf-tiz adının İoannis olduğu bilgisi verilir). Mecit'in, cemaat karşısında Hristiyan olduklarını açıklayan Seyfiye'yi savunurken, Süleyman ve kendi babasının Moskof'a karşı birlik-te savaştıklarını söylemesi ile her ikisi de gizli Hristiyan olan, Süleyman'ı yıkamak için civar köyden gelen ölü yıka-yıcı ve aynı zamanda imamın yokluğunda cemaate namaz kıldırان Yunus da, bu 'birlik beraberlik'-'aynılık' söylemine hizmet eder niteliktedir.

Yüreğine Sor'da kadın karakterler, özellikle Mecit ve oğ-lu Mehmet üzerinden dillendirilen 'aynılık' söylemini bes-leyen otoriter ideolojiye karşı dururlar. Esmâ'nın Maria'yla



Kadınlar, imece sırasında mesel anlatırken. Esmâ ve Maria.

arkadaşlığı, kadınların imece sahnelerinde anlatılan meseller ve en önemlisi Süleyman öldüğünde eşi Sefiye'nin dua okuyan imama inatla, Rumca dua okumaya çalışması ve sonunda Yakup tarafından odadan çıkarılması bu minvalde değerlendirilebilir. Kısaca, *Yüreğine Sor*'un kadınları iktidara karşı konumladığını söylemek mümkündür.

Yüreğine Sor, Osmanlı'ya karşı Rusya, Fransa ve İngiltere'nin desteğini alarak din adamları ve halkın katılımıyla bürokratlar tarafından düzenlenen toplantı sahneleriyle ortaklığı açısından 120 (120'de söz konusu sahnelerin karanlık oluşu vatana ihanete işaret ederken, *Yüreğine Sor* bu konuda daha iyi niyetlidir), kötü adamın Türk olması açısından *Salkım Hanımın Taneleri*, ölümden sonra ortaya çıkan kimlik üzerinden *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* gibi filmlerle, ancak en çok da, bir ölümün ardından üzerinde-

ki 'yükü' atarak sırlarını açıklayan gayrimüslim aileyi anlattığı için *Bulutları Beklerken*'le ilişkilidir.

MARİA, ELENİ VE EFTİMİYA: *SEN NE DİLERSEN**

Sen Ne Dilersen, İstanbul'da her biri yalnız ve mutsuz olan beş Rum kadın karakterin, evsiz Musa ve abisi Zülfi-kar'la dostluğunu anlatır. Zihinsel engelli kızı Marika'yı, kendisi öldükten sonra emanet edeceği kimsesi olmayan kanser hastası Eleni, Musa ve Marika'yı evlendirir. *Sen Ne Dilersen*, sahip olduğu Rum karakterlerin fazlalığıyla dikkat çekmesine rağmen Rumca ve Rum gelenekleri filmde çok az yer bulur. Eleni ve Eftimiya'nın bakıcısı Mimi'nin, ardından Eftimiya'nın ölümünde Rum matem evinde uygulanan ritüellerden hiçbirine tanık olmayız:

Rum matem evinde, ölünün kırkı çıkana kadar (...) müzik dinlenmez (...) kendini acısına verir. Neşe, canlılık simgesi kırmızı giysiler bir yıl boyunca rafa kaldırılır.¹²⁶

Karakterlerin adları, Kutsal Vaftiz Günü'nde yemek yenmesi ve denizden haç çıkarılması, Rumlara dair görünür olan unsurlar arasında yer alır.

Eftimiya, babası Apostol efendinin kumaş dükkânında çalışan ve ailesi olmayan Stavro'ya âşıktır. Ancak kardeşi Eleni'yle Satvaro'nun uzun zamandır birlikte olduklarından

*) Yönetmen: Cem Başeskioglu. Senarist: Cem Başeskioglu. Yapımcı: Kara Film. Oyuncular: Işık Yenersu, Işın Karaca, Fikret Kuşkan, Yıldız Kenter. Ülke: Türkiye. Yapım Yılı: 2005. 2005 yılında en çok izlenen yerli yapımlar içinde altıncı sırada yer almış, kilise sahneleri Fener Rum Patrikhanesi'nden izin alınamadığı için Aya İrini'de çekilmiştir.

126) Kalkan, a.g.y

habersizdir. Eleni'yle Stavro evlenirler ve Eleni'nin ailesiyle ilişkilerini keserler. Eftimiya, kızıyla birlikte yalnız kalmış Rosa kendisinden yardım istediğinde, Rosa'nın Stavro'yla birlikte olmasına gerekçe olarak Eleni ve Stavro'nun arasının açılmasını sağlar. Stavro, kızları Marika'nın geçirdiği kazadan kendisinin sorumlu olduğunu düşündüğü için intihar eder. Eftimiya otuz beş yıl boyunca kardeşi Eleni'ye kin duyduktan sonra, ölüm döşeginde barışırlar.

Sonuç olarak, son derece melodramatik öğelerle dolu bir öyküye sahip olan *Sen Ne Dilersen*'in Rum olmaya dair söylediği bir söz yoktur. Ancak yönetmen Başeskioglu, Rum karakterlerin hakim olduğu bir film yapmanın tek başına önemli olduğunu belirtmektedir:

Rumları ve Rum varlığını azınlık olarak değil, filmde çoğunluk olarak kullanarak legalize ediyor. Onların bu topraklarda ne kadar yalnız olduklarını anlatan, 'vah vah biz Rumlara neler yapmışız, ne de güzel insanlarmış' diyerek onları süs olarak kullanan pek çok film yapıldı. Bense bunu direkt olarak yapmak yerine, Türk söyleminin ve Türk filmlerinin politik yapısından uzakta, son derece sıradan bir anlatımla onların bu topraklardaki varoluş haklarını normalleştirmek istedim. Türk seyircisine kendilerinden farklı bir milletin, farklı dinden insanların aile ilişkilerini anlatırken, aslında bir süre sonra onların Rum ve Ortodoks olduklarını unutmalarını sağlamaya çalıştım, bunu da bir nebze de olsa başardığımı düşünüyorum.*

Sen Ne Dilersen'in Rum karakterleri ailesiz ve 'erkek-siz'dir. Eleni, kızı Marika'yla birlikte yaşarken, Eftimiya

*) Cem Başeskioglu, 24 Ekim 2008 tarihinde yapılan yazışma.



Cami cemaatinin hırsızlık karşısındaki tepkisi.

evindeki yardımcısı Sümbül'le birlikte yaşar. Rosa ve kızı Vasiliki, Eftimiya'yı yalnız bırakmazlar. Söz konusu 'erkek-siz', babasız olma hali, *Bulutları Beklerken*, *Sis ve Gece* ve *Güz Sancısı*'ndaki dağılmışlığı, ailesizliği hatırlatır. Bu anlamda *Sen Ne Dilersen*'in farklı bir duruma işaret etmediğini, yeni bir söylem getirmediğini belirtmek mümkündür.

Eleni ile kızının evleneceği Musa arasındaki diyalog, Musa'nın kiliseden mum çalması sayesinde başlayacaktır. Daha önce camiden ayakkabı çalmaya kalkışmış olan Musa bu kez kiliseden mum çalmak ister. Zülfikar her seferinde ona karşı çıksa da Musa inatçıdır:

Zülfikar: Günaha gircen oğlum, açlık başına vurmuş herhal.

Musa: Yok ya, sen aç diil misin sanki? Bi çift ayakkabı. Günahı onların boynuna, ben burada aç yatarkene.

Zülfikar: Allah'ın evinden başka soyulacak yer kalmadı mı?



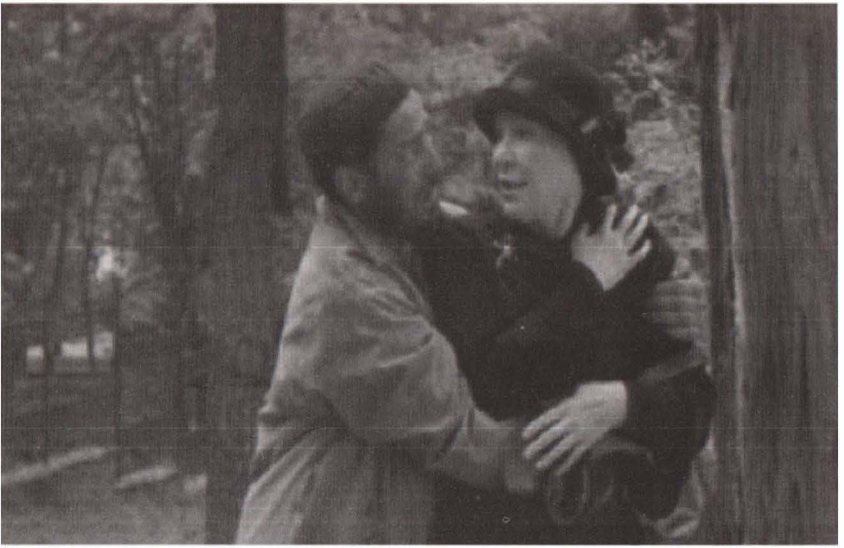
Kilisenin estetik bir unsur olarak sunulan görkemli melekleri ve Musa.

Hem cami hem kilise, Zülfikar'ın gözünde Allah'ın evidir. Ancak her ikisi de evsizlere yardım etmez:

Musa: Abi bu gece yağmur yağcakmış, kilisede yatalım mı?

Zülfikar: Geçen gece zangoçtan yediğimiz dayağı unuttun galiba.

Musa'nın camilerden kovulma sahneleri oldukça uzundur; cami cemaati Musa'yı, tıpkı Zangoç'un yaptığı gibi (Zangoç'un şiddetinin gösterilmediğini eklemek gerekir) döver. Yönetmen hem camiyi hem de kiliseyi erkek egemenliğinin, erkeklerin var olduğu bir alan olarak kurar. Erkek iktidarı, kendi alanını 'erkek' olarak görmediği evsizlerle paylaşmak istemezken, Eleni ve Marika özelinde kadınlar onlarla paylaşım kurmaktan çekinmeyeceklerdir.



Evsiz ve gayrimüslim dayanışması.

Eleni bir ay ömrü kaldığını öğrendiğinde kiliseye gider, dua eder ve mum yakar. Musa onun mumunu çalar ve gördüğü melekler çaldığı dileği yerine getirmesi için kendisine üç gün süre tanırırlar. Musa'nın cami cemaatinden gördüğü şiddetle, kilisedeki meleklerin şiddetsizliği arasında bir karışıklık kurulmuş olur. Musa, Eleni'nin peşine düşer. Sonunda bir parkta tanışırlar. Eleni, Musa'yı ertesi akşam Kutsal Vaf-tiz Günü için akşam yemeğine çağırır. Eleni'nin anlattıkları Musa'yı çok üzer:

Musa: Kadıncağız kansermiş, çok az ömrü kalmış.

Zülfikar: Yapma be, üzüldüm şimdi, bu muymuş derdi?

Musa: Yok be abi, kadıncağızın bi kızı varmış, adı Marika, işte bu kız kafadan sakatmış, tahtalar eksik yani.

Zülfikar: Yuh kadere bak, ne iş be, derdin bini bi para, böyle de kadersizlik olur mu?



Musa ve Eleni. Eleni'nin hayatı evsiz Musa'yı 'bile' ağlatacak cinstendir.

Musa: Madam ölünce bu kız ortada kalcakmış, kadıncağız korkuyor tabii, tımarhaneye falan kapatırlar diye.

Zülfikar: Görürsen söyle madama, biz kızını ortada bırakmayız, sahip çıkarız.

Konuşmada açıkça ortaya konduğu gibi, Rumlar sokakta yaşayan evsizlerden daha kötü durumda olan, hikâyeleri daha üzücü, sahip çıkılması gereken insanlardır. Musa önce yemeğe gider, ardından ertesi sabah Marika'yı Burgazada'ya, denize haç atmayı izlemeye götürür. Vapurdaysa, Marika'nın evlenme teklifini kabul eder. Koruyucu Türk tiplmesi olarak Musa, iki yalnız Rum kadına sahip çıkmış olur. Sonuç olarak, *Sen Ne Dilersen* bizlere Rumların, sokakta yaşayan, toplum tarafından 'erkek' kabul edilmeyen evsizlere muhtaç durumda, çaresiz insanlar olduklarını söyler.



Eleni ve kızı Marika'ya üzülen Musa ve abisi.

ELENİ VE MARİA: SİS VE GECE*

Sis ve Gece, Ahmet Ümit'in aynı adlı romanından uyarılır. Dedesi ve amcası gibi gizli servis çalışanı olan evli ve iki çocuk babası Sedat, birliktelik yaşadığı Mine'nin kaybolmasının ardından bunalıma girer. Gayrimüslim nüfusunun yoğun olduğu İstanbul'un Kurtuluş semtinde yaşayan resim öğrencisi Mine'nin dairesinin ve bütün binanın sahibi, felçli Eleni'dir. Eleni ve zihinsel engelli kızı Maria, Sedat'ın Mine'yi aradığı süreçte görünürlük kazanır. Mine'ye giden yol her defasında onlardan geçer. Eleni ve Ma-

*) Yönetmen: Turgut Yasalar. Senarist: Turgut Yasalar. Yapımcı: Zafer Çelik, Turgut Yasalar, Temel Kerimoğlu, Baha Serter. Oyuncular: Uğur Polat, Selma Ergeç, Ayten Uncuoğlu, Kemal Bekir. Ülke: Türkiye. Yapım Yılı: 2007

ria, annesi babası ayrı olan Mine'nin ailesi olmuştur. Madam Eleni, Mine için, "O benim kızım gibidir," der. Mine, Maria'ya sahip çıkar, onu sever. Mine'nin dairesinin anahtarı Madam Eleni'dedir. Sedat, Mine'yi aradığı süreçte önce Eleni ve Maria'yı görmeye, ardından Mine'nin üst kattaki dairesine gider. Filmin sonunda, Sedat'ı kayıp Mine'ye götürecek olan da Maria'dır.

Eleni kırık Türkçesi, boynundaki haçı, istavroz çıkarılmasıyla sinema tarihimizdeki stereotiplerin dışına çıkmaz. Oğlu Selanik'tedir. Eşi Mösyö Koço'nun mezarı İstanbul'da olduğu için Eleni Yunanistan'a gitmemiştir. Tıpkı *Gönül Yarası*'ndaki Madam Agavni'nin İstanbul'u terk etmeyişi gibi. *Sis ve Gece*, romanın sadık ancak kısaltılmış bir uyarlamasıdır. Madam Eleni ve kızı Maria romanın henüz başlarında, filmdeyse üçüncü gün öyküye dahil olurlar. Siyasi bir örgüte yapılan operasyonla aynı gece kaybolan Mine'yi aramak için evine giden Sedat, Mine'nin kırmızı paltosunun aynısını giyen Maria'yı Mine zannederek onu izler. Böylece Maria ile Mine arasındaki ilişki en başta kurulmuş olur.

Sedat, Madam Eleni'nin evine girdiğinde ev izleyiciye ayrıntılı biçimde tanıtılır. Duvarlarda Mösyö Koço ve Eleni'nin fotoğrafları, Mösyö Koço'nun zamanında avladığı doldurulmuş hayvanlar vardır. Kullanılan soluk sarı tonların da etkisiyle ev âdeta bir müze izlenimi verir. Koço aynı zamanda meyhanecilik yapmıştır, artık kullanılmayan meyhanesi, apartmanın giriş katındadır. Romanda, Musevi bir karakter vardır; o da muhbir Ari'dir. Sedat, Mine için ev



Mine'nin kırmızı paltosuna bürünmüş olan Maria ve onu izleyen Sedat.

aradıkları süreçte kendileri için çalışan Ari'nin ismini verdiğinde Madam Eleni'nin güvenini kazanır. Böylece Madam Eleni, evi Mine'ye kiralar:

Koyu renk gözlerinin derinliklerinde gizlenen kuşkular kayboldu. Dünyanın kötü olduğunu, daha iki gün önce Feriköy'de yaşlı bir kadının bileklerini kesip bileziklerini çaldıklarını anlattı. Azınlıklara özgü o güvensizliği seziyordum kadında. Gözlerindeki türkeklik gizliden gizliye kendini hissettiren çekingenlik her davranışında belli ediyordu kendini.¹²⁷

Romanda yer alan bu öykünün filmde yer almaması, yaratılmaya çalışılan güvensizlik hissinin tarif edilmesinde

127) Ahmet Ümit, *Sis ve Gece*, Doğan Kitap, İstanbul, 2008, s. 33.



Kırmızı paltonun içindekiler: Madam Eleni ve Maria'nın evi.

ciddi bir eksikliktir. Bu olayın bir devamı olarak düşünüle-
bilecek emlakçı taciziyse filmde yer bulur. Madam Eleni
kendini güvensiz hissetmekte haklıdır. Kendi mahallesin-
deki emlakçı Şeref, Rumlara sahte saldırılar düzenler, mal-
larını daha ucuza satarak ülkeyi terk etmelerine sebep olur.
Sedat'ın yaptığıysa, Şeref'e suçunu itiraf ettirmek ve korkut-
mak olur. Yasal bir yaptırım uygulanmaz:

Komisyoncu mu? Eşkiya o be, ölü soyucu. Şimdi diyelim
sen bi Rumsun. Orda evin var, müstakil, güzel. Şimdi bu se-
nin şerefsiz Şeref geliyo, seni tedirgin ediyö. Pencerelele taş
atmalar, ondan sonra duvarlara yazı yazmalar, imzasız tehdit
mektupları filan. Şimdi bu mahallenin iyi çocuğu ya, sana di-
yor ki, sat malını mülkünü, git Balıklı Rum'a. Ondan sonra
göç Yunanistan'a. Şimdi bizim bu güzel Rum vatandaşlarımız

da satıyo malını mülkünü. Bu da ucuza kapatıyo orayı, dikiyo oraya nurtopu gibi apartman.

Ersin Kalkan “Son 1244 Rum” başlıklı makalesinde, Balıklı Rum Hastanesi Vakfı’nda kalan Rumların görüşlerini aktarır. Konuştuklarından biri de doksan yaşındaki Eleni Mihailidis’dır. Tarlabası’ndaki evini satarak Vakfa yerleşen Mihailidis’in öyküsü Eleni’nin öyküsüyle neredeyse aynıdır:

Şimdi ailesinden geriye hiç kimse kalmamış. Ömrünün son günlerini, binbir emek ve zahmetle aldığı, içinde yüzlerce sesin, nefesin gezindiği evinde tamamlamak istemiş. Ama olmamış: ‘Tarlabası, çok değişti. Karakolun yüz metre ilerisinde olmasına rağmen sokakta her gün kapkaççılar cirit atıyor. Benim kapımı tekmeleyip, Gâvur moruk, neden evini boş tutuyorsun da bize vermiyorsun diyorlar. Çocuklar evimin duvarlarını delik deşik ettiler. Geceyarısı birkaç kere evin kapısını zorladılar. Artık, orada yaşayamaz hale geldim.’ Ömrünün yetmiş yılını geçirdiği dört katlı evini kırk milyar liraya satarak, içindeki üç beş parça eşyasını ve fotoğraflarını alıp sığınmış buraya. Matmazel Eleni, artık İhtiyarhane’nin duvarlarının dışında bıraktığı ama çok çok sevdiği İstanbul’a küskün tamamlayacak ömrünü.¹²⁸

Yönetmen de romanın ve dolayısıyla filmin siyasi konjunktürle ilişkili olduğunu söyler:

Orada bir azınlık vardır. Madam Eleni. Onu ürkütüp kaçıрма meselesi vardır. Bunu Hrant Dink’e kadar götürebiliriz. O anlamda çok güncel bir film. 1996’da geçmesine rağmen

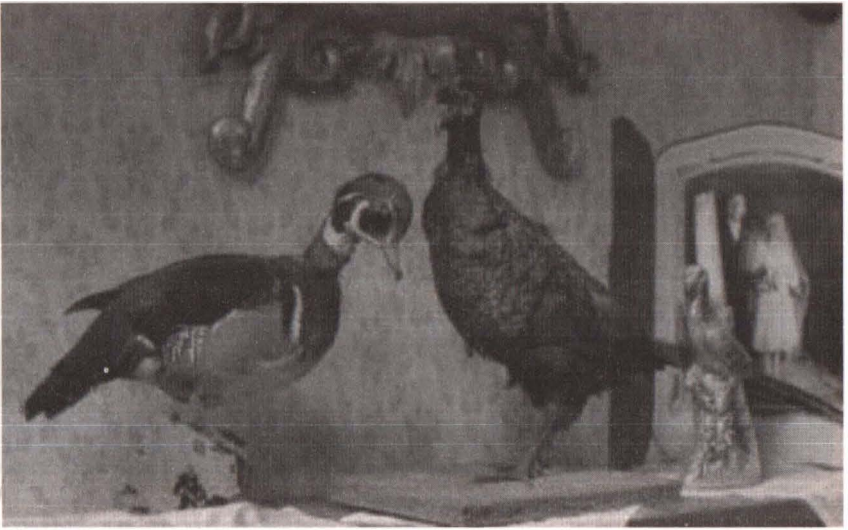
128) Kalkan, a.g.y.

günümüzle paralellikleri olan bir film. Bu durum romanın gücünden geliyor.¹²⁹

Madam Eleni ve Mösyö Koço, Sedat ve eşi Melike'nin ayna yansıması olarak düşünülebilir. Madam Eleni'nin ölen eşi Mösyö Koço'nun da genç Rum sevgilisi olmuştur. Kız daha sonra tıpkı Mine gibi kendi yaşıtı bir sevgili bulunca Koço'yu terk etmiş, Mösyö Koço da tıpkı Sedat gibi bunalıma girmiş, meyhanesini kapatmıştır. Madam Eleni nasıl bu ilişkiyi bilmesine rağmen sabırla eşinin kendisine dönmesini beklediye, Sedat'ın eşi Melike de büyük bir özveriyle, hiç şikayet etmeden Sedat'ın kendisine dönmesini bekler. Melike, mükemmel eşin nasıl olması gerektiğine dair iyi bir örnektir; eşinin kendisine dönmesini beklerken, sabırlı ve şefkatli, asla öfkelenmeyen bir anne rolüne bürünürken, Sedat kendisine döndüğünde, Sedat'ın cinsel isteğini karşılamaya hazır bir eş de olabilmektedir.

Bir *femme fatale* portresi çerçevesinde karşımıza çıkan Mine'nin annesi, Melike gibi mükemmel bir anne olamamıştır. Mine'nin babasını terk edip, on dört yıl önceki sevgilisine dönmüştür. Mine ise üvey babasıyla yaşamak istemediği için (hem filmde hem romanda Mine'nin üvey babasının tacizine uğradığına dair imalar yer alır), Almanya'da yaşayan babası kendisine Ataköy'de bir ev almasına rağmen Kurtuluş'a taşınmayı seçmiştir. Sedat'la birlikte olduğu sırada solu bir genç olan Fahri'yle de birlikte. Fahri'yle bağlantılı olarak yasadışı siyasal bir örgütle bağlantısı vardır. Romanda, "Serbest bir kızdı, daha lisedeyken bir sürü sevgilisi var-

129) Nazım Alpman, "Sis ve Gece'deki Mit", http://www.internethaber.com/news_detail.php?id=69639, erişim: 8 Ocak 2008.

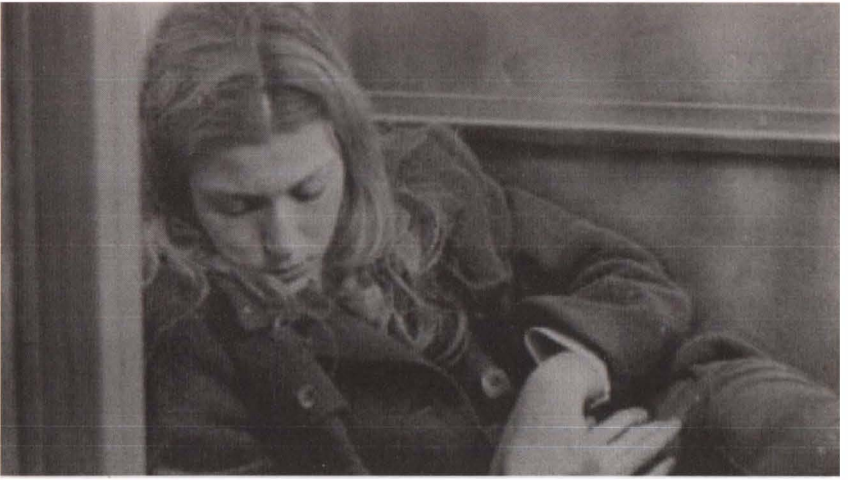


Mösyö Koço'nun buzdolabında sakladıktan sonra doldurduğu hayvanları.

dı, çok rahattı”¹³⁰ cümlesiyle tanımlanan, kötü anne ‘kurbanı’ Mine, evli sevgilisinden hamiledir. Sedat’sa Mine’ye, kendi deyimiyle *pasifize edilip operasyonlarda bekçi yapıldığı*, kısaca ‘zayıf’ olduğu bir dönemde âşık olmuştur. Kadın, annesinden miras aldığı ‘ahlâksızlığı’yla bilinçli biçimde hareket eder ve bütün aykırılıkları bünyesinde barındırırken, erkek zaafları doğrultusunda bilinçsizce hareket etmektedir.

Sis ve Gece’nin sonunda Maria’yı izleyen Sedat, Mine’yi apartmanın giriş katındaki eski meyhanenin mutfağında, buzdolabının içinde bulacaktır. Mine’nin buzdolabında bulunması, Mösyö Koço’nun avladığı ve buzdolabında sakladıktan sonra doldurduğu hayvanları akla getirir. Böylece, açık biçimde Mine’nin hayvanlarla ilişkisi kurulmuş olur.

130) Ümit, a.g.y., s. 93.



Mösyö Koço'nun buzdolabındaki donmuş Mine.

Sis ve Gece'de Mine, toplumun geleneksel değerlerinin rol kalıplarının dışında yer almasına, aykırılığına paralel olarak, iki Rum karakteri, Eleni ve Maria'yı ailesi olarak benimsemiştir. Tıpkı *Eğreti Gelin*'de tiyatro kumpanyasının Ali ve Emine için alternatif bir aile olması gibi. Filmde, Rum cemaatinin yok olmasından duyulan vicdan azabının, felçli anne ve zihinsel engelli kızının çaresizliğinde, yalnızlığında yansımasını bulduğunu da söylemek mümkündür.

ELENA: GÜZ SANCISI*

Güz Sancısı, *Salkım Hanımın Taneleri*'nde olduğu gibi, Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı romanından uyarlanır.

*) Yönetmen: Tomris Giritlioğlu. Senarist: Etyen Mahçupyan, Nilgün Öneş. Yapımcı: Tomris Giritlioğlu, Bahadır Atay. Oyuncular: Murat Yıldırım, Beren Saat, Okan Yalabık, Belçim Bilgin Erdoğan, İlker Aksum, Hüseyin Avni Danyal, Umut Kurt, Avni Yalçın, Zeliha Berksoy, Tuncel Kurtiz, Kenan Bal. Ülke: Türkiye. Yapım yılı: 2009.

Karakoyunlu'nun ilk baskısını 1992 yılında yapan romanını Etyen Mahçupyan ve Nilgün Öneş senaryolaştırırlar.* Roman ve film, 6-7 Eylül 1955 Olayları'nı fon olarak alır. "Türkiye'de Rumlar" başlığında değinildiği üzere, 6 Eylül 1955'te Selanik'te Atatürk'ün doğduğu eve bombalı bir saldırı gerçekleştirilir ve bu saldırının Türkiye'de duyulmasının ardından Kıbrıs Türk'tür Cemiyeti tarafından bir miting düzenlenir. Kısa süre sonra İstanbul'un hemen her yerinde, başta Rumlar olmak üzere bütün gayrimüslimlerin işyerleri ve evlerine saldırılar başlar. 6-7 Eylül Olayları planlanmış bir süreçtir. Olaylar öncesinde evler haç figürüyle işaretlenir. Grup önderlerinin elinde gayrimüslimlerin yaşadığı cadde isimleri ve ev numaraları vardır.

Behçet'in babası iktidar partisinin önde gelenlerinden ve aynı zamanda bir taşra ağası Kamil Bey'dir. Kenan Bey, Kamil Bey'in yakın dostudur ve *Menderes üzerindeki etkisinin çok büyük olduğu* söylenmektedir. Behçet ise, Kenan Bey'in kızı Nemika'yla nişanlıdır. Behçet aynı zamanda, Kenan Bey'in önderlik ettiği Kıbrıs Türk'tür Cemiyeti'nin üyesidir. 6-7 Eylül Olayları'nın hemen öncesinde, fahişelik yapan komşu kızı Elena'ya âşık olur. Aynı süreçte parti içindeki muhalif kanadı temsil eden Ömer Saruhan ve Behçet'in en yakın arkadaşı, Saruhan'ın gazetesine yazılar yazan, komünist Suat öldürülür. Behçet, Suat'ın ölümüne göz yummasının suçluluğuyla babasına karşı çıkmaya ve değişmeye başlar. Söz konusu değişim siyasal bir tavırdan çok, Elena'yla kurduğu ilişkide ısrarlı olmasında kendisini gösterecektir. Romanla film

*) Yılmaz Karakoyunlu romanlarına eleştirel bir bakış için bkz. Herkül Millas, "Tarihle İlgili Bir Romanın Eleştirisi, *Güz Sancısı*", *Toplumsal Tarih*, Nisan 1994, s. 59-60.



Vitrinde korunması gereken, kırılabilir bir süs bebeği olarak Elena.

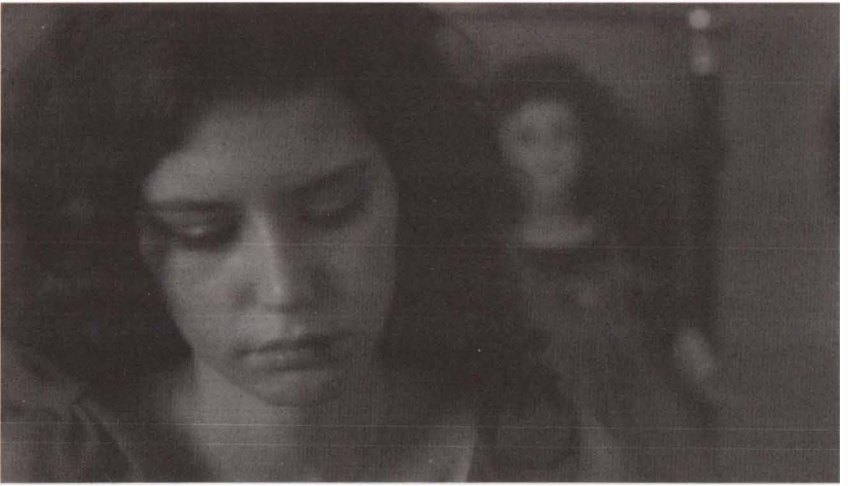
arasında öyküsel anlamda pek çok fark vardır. Romanın Yahudi Ester'i, filmde Rum Elena olur. Ester'in babaannesi revüde çalışmış eski bir striptizcidir ve torununu evde çalıştırmaz. Ester müşterilerini sokakta bulur, onlarla otel odalarında birlikte olur. Behçet'le de diğer müşterileriyle olduğu gibi sokakta tanışır.

Behçet siyasetin içinde yer almaz, Mevlevihane'de yetişmiş, tıp fakültesinde okuyan bir gençtir. Nemika, eve ve aile düzenine bağlı geleneksel bir kızıdır. Behçet, Ester ile babası Hacı Kamil Efendi'ye ait bir dairede birlikte yaşamaya ve evlilik hazırlıkları yapmaya koyulur. Hacı Kamil Efendi'nin eski sevgilisi Madam Rhea bu süreçte çiftin en yakın dostudur. 6 Eylül günü Behçet, Madam Rhea ve Ester nişan yüzüğü, gelinlik bakarken olaylar başlar. Çift, Ester'in babaannesi yüzünden ayrılır. Behçet, Ester'i linç etmek isteyen bir grubun elinden kurtarır, bu birbirlerini son görüş-



leri olur. Ester İsrail'e yerleşirken, Behçet Nemika'yla evlenir. Sonuç olarak roman, 6-7 Eylül Olayları'nı, bir Müslüman ve gayrimüslimin evlenmesinin önüne geçmek amacıyla kurgular. Behçet ve Ester bir daha görüşmemek üzere ayrılırlar, düzen yeniden tahsis edilir.

Güz Sancısı'nda Rumlar üç karakter (aslında sadece Elena'nın karakter olma ihtimalinden söz etmek mümkündür, diğer ikisi sadece tipleme boyutundadır) üzerinden temsil edilir: fahişe Elena, onu satan babaannesi ve babaanneye âşık, oyuncakçı Yorgo. Elena'nın babası küçük yaşta ölmüş, annesi evi terk etmiştir. 'Erkeksiz' kalan iki kadının geçinmek için buldukları yol, Elena'nın fahişelik yapmasıdır. Türk romanlarından da oldukça tanıdık olan 'fahişe Rum kadını' klişesi, bu kez torununu satan babaanne karakteriyle daha da güçlendirilmiş olarak karşımıza çıkar. Elena ve oyuncak bebekler (süs bebeği demek de mümkündür) arasında kurulan benzerlik aracılığıyla, onun 'saf' ve kırılgan



olduğu vurgulanır. Elena'nın müşterileriyle birlikteliğinin Behçet'in gözünden izleyiciye gösterildiği tek sahnede de, onun cinsellikle ilişkisinin âdeta tecavüze uğramaktan farkının olmadığı, 'masum', 'temiz', kısaca kurtarılmaya ve Behçet'in aşkına layık olduğunun ısrarla altı çizilir. Elena'nın bebeklerle arasında kurulan simgesellik, azınlıkları *zararsız farklılıklarıyla*¹³¹ vitrindeki korunması gereken, kırılabilir bir süs gibi gördüğümüzü hatırlatır.

Güz Sancısı'nda aksanlı konuşma, Rumca şarkılar ve Elena'nın taktığı haç dışında Rum kültürüne, kimliğine dair başka öğeyle karşılaşmayız. Fatih Özgüven filmin son yirmi-yirmi beş yıldır tekrar eden Beyoğlu ve azınlıklar masallaştırmasından muzdarip olduğunu söyler:

Sorun, bütün olayların bir ya da iki sokakta geçmesinden çok, Beyoğlu'na ve azınlıklara atfedilen egzotik tekinsizlik

131) Danzikyan, a.g.y., s. 149.

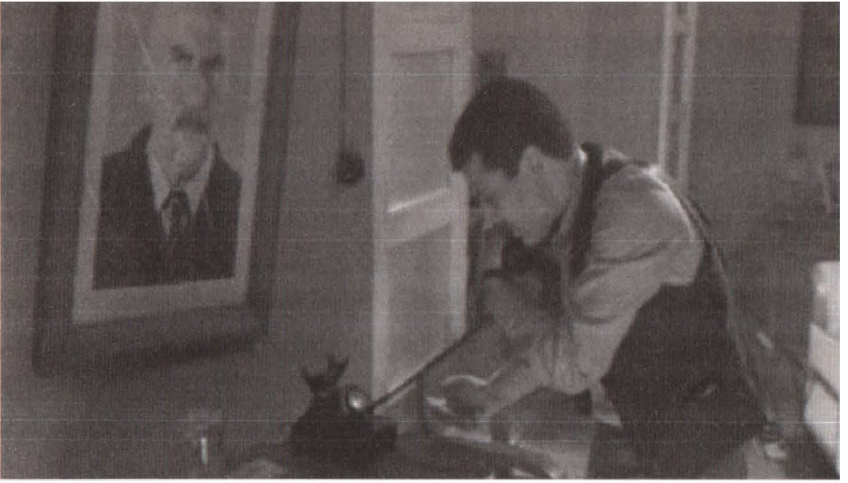
(...) ve iç gıcıklayıcılık (...) ile ilgilidir. Beyoğlu 'vintage' elbise ve şapkalardan, pastacılar, işveli Rum kızlarının göğsündeki haçtan ve Rum şivesiyle tatlı tatlı Türkçe konuşmaktan mı ibarettir? Böyle bir Beyoğlu'nun zaten bir fantezi (üstelik erkek fantezisi, her anlamda) olduğu düşünülürse yok edilmesi de varlığı kadar inandırıcılıktan uzak görünüyor.¹³²

Güz Sancısı bu anlamda, kolektif bellekte çarpıtma dinamiklerini, tarihin çarpıtılmış biçimlerini sunma araçlarını kullanan filmlerden biridir. Özgüven'in sözünü ettiği bağlamda öyküleştirmeden söz edilebilirken, geçmişin araçsallaştırılarak unutulmak istenenlerin görmezden gelinmesi açısından¹³³ *Güz Sancısı*'nın diğer bir çarpıtma dinamiği olan araçsallaştırmayı kullandığı rahatlıkla söylenebilir. Geçmişin araçsallaştırılmasına uygun biçimde olan biten, birkaç kötü adam üzerine yıkılır ve tipik bir iyiler/kötüler çatışması yaratılır. Behçet'in Kıbrıs Türk'tür Cemiyeti (KTC) üyesi olması ve partinin de ileri gelenleri arasında yer alması vesilesiyle parti içerisindeki otoriter yapılanmaya, iki cinayete tanık oluruz. Parti içi ilişkilere, parti yapılanmasına Kenan, onun tetikçisi İsmet ve sokak çetesinin lideri Ferit özelinde değinilir. Böylece eylemlerin önceden planlanması, tecavüzler, şiddet olaylarının sadece Beyoğlu'nda değil bütün şehirde gerçekleşmesi ve bütün gayrimüslim azınlıkların hedef alınması görmezden gelinmiş olur. Serhan Mersin'in ifade ettiği gibi:

Güz Sancısı, değişen konjonktürler neticesinde azınlık sorunlarının çok konuşulmasının getirdiği kısmi özgürlükle

132) Fatih Özgüven, "Evet Sancı Ama", *Radikal*, 4 Aralık 2009.

133) Akt. Mersin, s. 19.

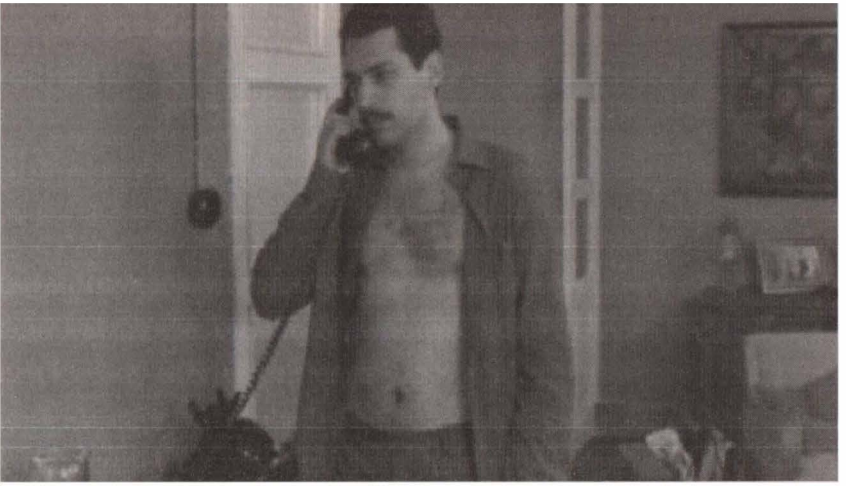


Baba iktidarının alanındaki Behçet.

toplumsal yüzleşmeye hizmet edebilmesi için, tarihin tüm gerçekliğiyle değil belirli bir yorumuyla arzı olarak değerlendirilebilir.¹³⁴

6 Eylül günü başlayan saldırılar, filmde sadece mala verilen zarardan ibarettir. Ancak fiziksel olarak şiddete uğrayan tek Rum, Elena'dır. Söz konusu şiddet, partinin muhalif kanadında yer alan Ömer Saruhan'ın öldürülüşüne tanık olması sebebiyle açıklanır. Elena'nın 'kötü' adam İsmet'le karşı karşıya kaldığı sahneyi ve sonrasını görürüz de şiddete tanık olmayız. Kişiselleştirme mekanizması, toplumun ve izleyicilerin genel eğilimini temsil ettiği düşünülen ılımlı muhafazakâr Behçet üzerinden vicdan muhasebesine girilmesinde de kendisini gösterir. Behçet'in etliye sütlüye dokunmadan, 'huzur' içinde akıp giden hayatında bir şeyle-

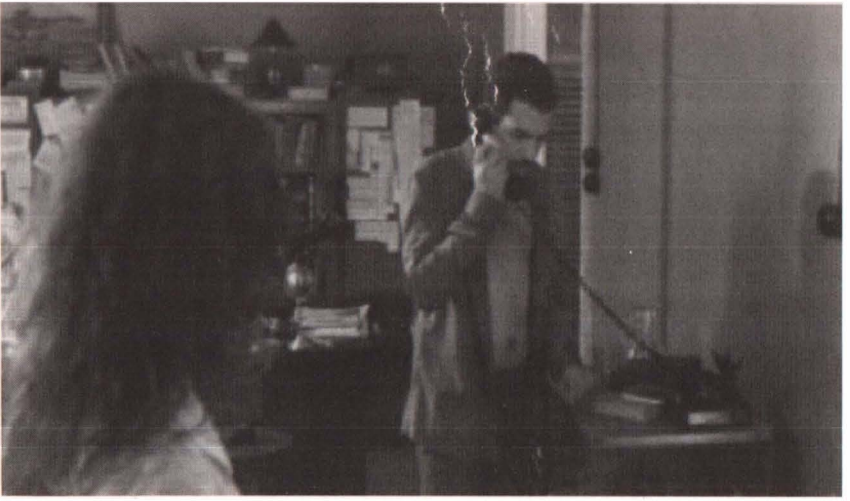
134) Mersin, s. 22-23.



Baba iktidarının alanı dışında yer almayı seçen Behçet.

rin yolunda gitmediğinin ve Behçet'in bu duruma seyirci kalmasının metaforu, evindeki hamam böcekleridir. Filmin başında Elena'yı müşterisi gelene dek pencereden izleyen, daha sonra Elena perdeyi kapadığı için pencereden ayrılan Behçet, ilk hamamböceğiyle karşılaşır. Elena'nın sadece güzelliğiyle ilgilenmesine dairdir bu böcek. Kenan'ın isteği üzerine okuldaki komünistleri ihbar ettiğinde ikinci böcek çıkar ortaya. Suat gözünün önünde öldürüldükten sonra Nemika ona, "Sen ne biçim insansın?" diye sorduğunda üçüncü böceği görür ve yine öldürmeye teşebbüs etmez. Behçet, Elena'yla birlikte olduktan sonra, babasıyla görüşmeye giderken artık 'erkek' olmasının verdiği cesaretle karşısına çıkan böceği öldürecektir bu kez.

Güz Sancısı, Behçet, Nemika ve Elena'nın baba iktidarının çizdiği sınırların dışına çıkma çabası üzerine kuruludur. Zira Nemika'nın babası Kenan, kızını, "Bugün evden



Elena'nın varlığı, baba fotoğrafının-imgesinin yokluğu.

çıkma, sokaklar tehlikeli olacak,” Elena'nın babaannesi de, “Buradan dışarıya adım atamazsın, senin evin burası, seni geri getirmesini bilirim,” sözleriyle tehdit ederken; filmin son sekansında arzı endam eyleyen Kamil Efendi, kendisine, “İstemiyorum sizin dünyanızı,” diyen oğlu Behçet’e, Laca’nın kulaklarını çınlatırcasına, “Başka dünya yok, yok!” diye bağırır. Nitekim Behçet ve Elena'nın seviştiği, baba iktidarının sınırlarının dışına çıkıldığı, kısaca ihlal gerçekleştiği anda başlar olaylar. *Güz Sancısı* bu vesileyle, bir gayrimüslim ile bir Müslüman'ın muhtemel ilişkisinin babanın simgesel iktidarını tehdit ettiğini söylemektedir. Filmin henüz başlarında karşı komşusu Elena'yı pencereden 'izlemekte' olan Behçet, babasından gelen telefona koşar. Korkusundan ve acelesinden Kamil Efendi'nin duvarda asılı fotoğrafının camını kırar, cama bir damla da kan sıçrar. Filmin sonlarında, Behçet ve Elena evde birlikte olduktan son-

ra Kamil Efendi ikinci kez telefon eder, duvarda artık fotoğraf yoktur. Baba iktidarının alanı dışına çıkmıştır.

6-7 Eylül Olayları'nı anlatma iddiasıyla yola çıkan ancak ironik biçimde sadece üç gayrimüslim karaktere sahip olan *Güz Sancısı*, ailesiz, erkeksiz, korunmaya muhtaç, zararsız Rumlar klişesinin dışına çıkmaz. Üzerinden geçen elli yılı aşkın zaman zarfında yüzleşmeyi (2005 yılında tanık olduğumuz üzere) 'hâlâ' başaramadığımız 6-7 Eylül Olayları'nda yaşananlar, filmde masallaştırma ve romantizm vasıtasıyla bir kez daha maddi temellerinden koparılarak geçiştirilir.

NİKO VE PELİYA: SICAK*

Sıcak, İbrahim Altun'un aynı isimli romanından, İbrahim Altun ve Abdullah Oğuz tarafından uyarlanır. Roman-
da anlatı Akdeniz sahillerinde bir koyda geçer. Yusuf ile Meryem arasındaki karı-koca ilişkisi ve bundan kaynaklanan sorunlar ön plandayken filmde konu tamamen değişir. Mekân Bozcaada'dır.¹³⁵ Yusuf batık gemileri denizin altından çıkaran bir şirkette çalışır; yeni bir batık çıkarma işine giderken Meryem de Yusuf'un peşine takılır. Yolculuk sırasında esrarın, alkolün ve aşırı hızın da etkisiyle, Yusuf askerliğini yapmakta olan Adem'e çarparak ölümüne sebep olur. Meryem'in karşı çıkmasına rağmen cesedi gömer, böylece suç ortağı olurlar. Ardından Meryem, Yusufun uzun

*) Yönetmen: Abdullah Oğuz. Senarist: İbrahim Altun, Abdullah Oğuz. Yapımcı: Abdullah Oğuz. Oyuncular: Cem Özer, Ebru Akel, Hazım Körmükçü, Gürgen Öz, Şafak Karali, Aslı Zen, Burak Tamdoğan, Taylan Işıklar. Ülke: Türkiye. Yapım yılı: 2009.

135) Bozcaada'da 30 civarı Rum yaşadığı daha önce belirtilmişti: bkz. Akgönül, a.g.y., s. 387.

zamandır sürmekte olan ilişkisini tesadüfen öğrenir. Kitapta Meryem, yolculuğun başından beri Yusuf'un ilişkisini bilir, hamile değildir, uzun süredir cinsel ilişki yaşamamışlardır. Yusuf'u kazanmak, Yusuf'un kendisine karşı olan cinsel soğukluğunu yenmesi ve çocuk sahibi olmaları için yolculuğa katılır. Filmdeki Meryem ise son derece geleneksel bir tiptir. Evde özel ders verir, molalarda kocası içki içerken o hoşgörölü biçimde kitap okur. Yusuf'un araba sevdasına ve kendisi hamile olmasına rağmen uyuşturucu ve alkol kullanmasına ses etmez, hatta onun için bir cinayeti bile örtbas eder. Aldatıldığını öğrendiği anda tutumunu değiştirir. Rum karakter Niko Kazancı, öldürölen Adem'in en yakın arkadaşısıdır ve üç temel karakterden biridir. Ancak Niko'nun Rum olduğuna dair, adı dışında hiçbir gösterge yoktur. Ne boynunda ne de evinde haç vardır. Film birkaç sahnesinde Rum cemaatine ait bir cenaze alayının görüntüsüne yer verir.

Sıcak, temel olarak kader, suç ve vicdan kavramlarını işlemeye çalışır. Adem ve Meryem ilişkilerinde aldatılan, erkek egemenliğinin karşısında ötekileştirilen güçsüz 'iyiler' olarak aynı kategoride yer alırken; Niko da sözü edilen iki karaktere zarar veren, filmin kötü erkek egemeni Yusuf'a karşı iyilerin safında yer alır. Ancak Niko'nun iyilerin, 'mazlumlar'ın safında yer almasının en önemli sebebi, kuşkusuz Rum olması ve dalgıç olmasına rağmen tekmeden denize düşen eşi Peliya'yı kurtaramadığı için duyduğu (yeterince 'erkek' olmamaktan, güçsüz olmaktan beslenen) suçluluktur. Meryem, Niko'yla kurduğu diyalog aracılığıyla Hristiyanlıkla, Yusuf ise Müslümanlıkla ilişkilendirilir. Yusuf son

derece kaba ve maçodur. Yolculuğun başında Çanakkale şehitliğine uğrarlar:

Meryem: Ne kadar huzurlu bir yer, değil mi?

Yusuf: Huzurlu da ben huzursuz olmaya başladım, yetişemeyeceğiz.

Yusuf, Meryem hamile olmasına rağmen arabada sigara içer, Meryem'in özel ders vermesini oyalanmak olarak görür, onu küçümser: "Sürekli boş işler peşindesin." Doğacak çocuklarının erkek olacağını varsayar. Kendisine son derece duygusal bir mektup yazmış olan sevgilisine hakaret eder: "Her seferinde altıma yatıyosun ama."

Adada balıkçılıkla uğraşan ve kapısı bile olmayan, dar-madağın bir evde yaşayan Niko, Adem'in dostudur. Askerliğini yapmakta olan Adem, yeni doğan bebeğinin annesi, nikâhsız eşi Ayşe'nin kendisini terk ettiğini öğrenir, silahıyla birlikte firar eder ve hemen ardından Yusuf ona arabasıyla çarpar.

Meryem, Niko'yla ilişki kuran taraftır. Pansiyonda yalnızken Adem'in telefonunun sürekli çalmasına dayanamaz ve telefonu açar; arayan Niko'dur. Böylece Meryem ve Niko arasındaki bağlantı hem mecazi hem de gerçek anlamda kurulmuş olur. Ardından Meryem telefonu denize atıp bayıldıktan sonra Niko onu bulur, evine götürür. İkinci konuşmaları filmin ikinci günü batığın olduğu (aynı zamanda Polente Feneri'nin de olduğu) mekânda bir harabede gerçekleşir. Adem'in Yusuf tarafından öldürüldüğünü anlayan Niko, Meryem'le Adem üzerine konuşur:

Meryem: Şu askeri tanıyordunuz herhalde.

Niko: Evet, iyi çocuktu, son gördüğümde sekiz aydır çocuğunu ilk kez görecekti, öylesine mutluydu ki.

Meryem: Anlaşılan karısı çok da mutlu değilmiş, başka adamla kaçtığına göre.

Niko: E mutsuzluk sarmaya görsün bi kere insanı. Kaçarsın kaçarsın, hep kaçmak gelir içinden. Hiçbir yer kalmayınca döner, kendi içine kaçarsın, bu arada biri seni bulana kadar.

Meryem pansiyona geri dönerken, Yusuf batık alanında kalır. Niko ile Yusuf arasında Polente Feneri'nin gölgesinde uyuşturucu eşliğinde bir konuşma geçer:

Niko: Ters bi durum yok değil mi eşinle?

Yusuf: İki canlı.

Niko: İlk mi?

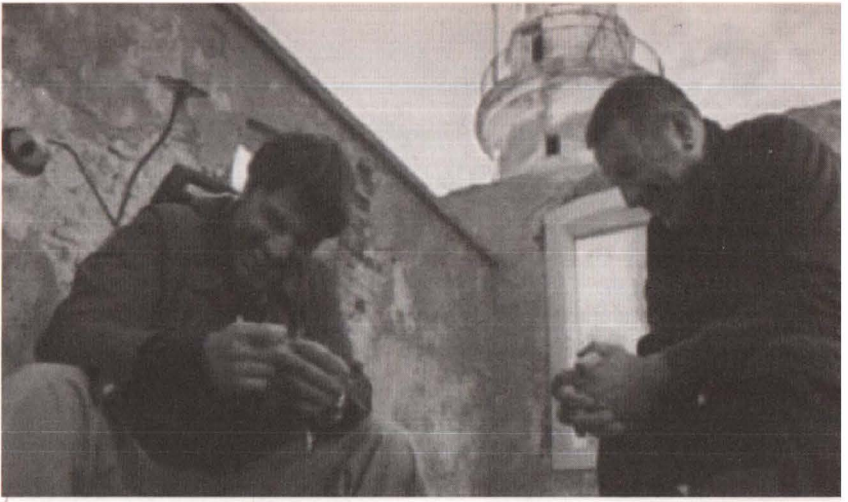
Yusuf: İlk kusurlu çıktı, bizimki teşhis tedavi derken biraz geciktik (*yukarı bakar*). Bu fener ne ya?

Niko: Fener işte, Polente Feneri.

Yusuf: Dün burada mıydı bu?

Niko: Tabii, bin yıldır burada.

İkili arasında geçen konuşmada Yusuf'un arka planında duvar varken, Niko, Polente Feneri'nin tam önünde konumlanır. Polente Feneri ile Niko arasında metonimik bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Söz konusu ilişki, Yusuf'un (gayrimüslim azınlıklara sıkça sorulan, "Nereden geldiniz?" "Ne zamandır burada yaşıyorsunuz?" türünden soruları andıran) Polente Feneri'ni kast ederek yönelttiği, "Dün burada mıydı bu?" sorusu ve Niko'nun, "Tabii, bin



Yusuf, Polente Feneri ve Niko.

yıldır burada,” cevabıyla pekişir. Niko da tıpkı fener gibi tam bin yıldır adadadır.

Bu sahnenin ardından Meryem arabadan erken iner, ada sokaklarında dolaşır. Önce jandarmanın önünde durur bir süre, daha sonra adı görünmeyen bir kilisenin* önünden geçerken cenaze alayına rastlar. Meryem’in vicdan muhasebesi için Rum Ortodoks cenaze ritüeli kullanılır. Önde yürüyen papazın arkasında, üstü açık cenazeye eşlik eden sekiz kişilik bir cemaat vardır. Sonraki sahnede Meryem duş alarak arınır.

Ertesi gün benzer bir sahnede bu kez Yusuf vardır, ancak Yusuf’un vicdan muhasebesi için cami imamının vaazı kullanılır. İmam “Bakara” suresinin 72. suresini okur: “Ce-

*) Kimisis Teodoku Rum Ortodoks Kilisesi: Bozcaada’da Rum mahallesinin ortasındadır; 1869 yılında yaptırılmış ve ibadete açık tek kilisedir.

nabı hak şöyle buyurmaktadır, hani siz bir adam öldürmüş-tünüz ve bu konuda birbirinize düşmüştünüz, oysa Allah gizliliklerinizi açığa çıkaracaktır.”

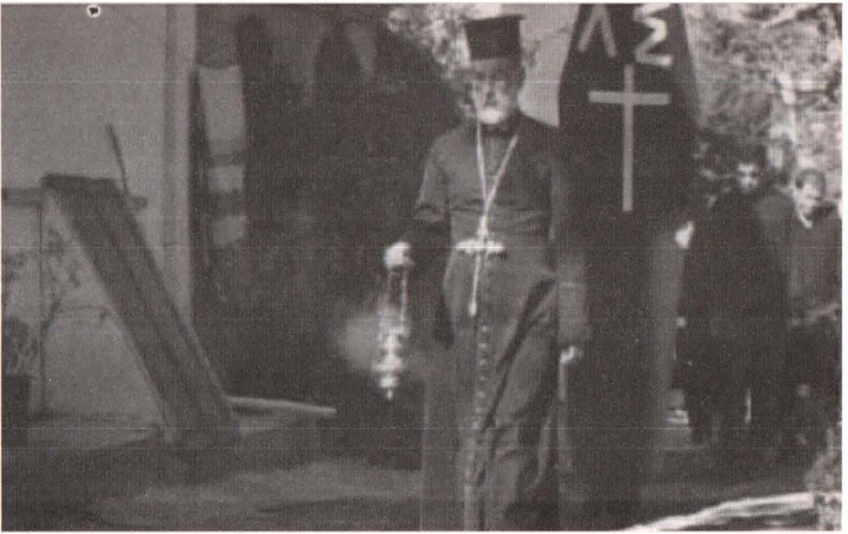
Yusuf deniz kıyısında yüzünü yıkayarak arınır.

Eşinin bir ilişkisi olduğunu öğrenen Meryem, Niko’yla birlikte dalmak istediğini söyler. Daldıktan sonra üçüncü konuşmalarını yaparlar:

Kuru yük gemisi. Sunta taşıyor. Beş yıl önce battı. On do-kuz mürettebat vardı, on beşini kurtardılar, ben üç ceset çıkardım. Demek ki hâlâ bi tane var içeride. Herkesin gerçek bir mezarı olmalı. Ailesi yakınları yattığı yeri bilmeli. Yoksa ruhu huzur bulmaz insanın.

Meryem ile Niko arasında geçen konuşmalar, hem Yu-suf ile Niko arasında geçen konuşmalardan fazladır, hem de duygusal anlamda daha çok paylaşım içerir. Söz konu-su paylaşım Niko’nun evindeki konuşmada daha somut biçimde sürer. Meryem, Niko’nun ölen eşi Peliya’nın fo-toğrafına bakar:

Niko: İstanbul’a kutsal haçı çıkarmaya gitmiştik. Ben gençken burada da yapılırdı. Birkaç kere dalmıştım çıkarmış-tım. Bu kez onun için çıkarmak istedim. Ocak ayının ayazın-da kaç kişi daldık, bilmiyorum. Ben çıkardım haçı, çok mut-lu oldu. Öptü beni. Öptü öptü... (ağlar) Eve dönme vakti gel-di. Geldik karşı kıyıya, tekneyi orda bırakmıştık. Nikomu de-di, hava bozucak, burada kalalım, yarın sabah dönelim adaya. Dinlemedim. Öyle de oldu, hava patladı. Bir de üstüne motor bozuldu. Bir yandan denizle boğuşuyorum, bir yandan moto-ru yapmaya çalışıyorum. Tekne alabora olacaktı. Döndüm baktım, Peliya yoktu. Daldım daldım, bulamadım.



Kilise ile mezarlık arasında kısa bir mesafe varsa, burada da din adamları dini kıyafetleriyle, çok nadir de olsa kamusal alana çıkabiliyorlar.

Meryem: Kader.

Niko: Kader? O gece beni aramış, ne diyecekti, yardım mı isteyecekti? Kader? Aynı zamanda siz de kaza yaptınız, bu da mı kader?

Meryem: Kazaydı. Belki karısını öldürecekti, belki çocuğu annesiz kalacaktı. Aniden önümüze çıktı, hiçbi şey yapamadık. Öldü. Kader, kader işte. Polise gidelim dedim, dinletemedim, defalarca kendim gitmek istedim, beceremedim. Yüzü gözümün önünden gitmedi her yerde. Gömdük doğacak çocuğumuz için, güya doğacak çocuğumuz için, meğer kocam beni aldatmaya devam etsin diye gömmüşüz, yani bi hiç için.

Aralarındaki konuşma filmin başından beri işlemeye çalıştığı konunun özetidir: Kaza ne zaman suç, ne zaman



Kadının Hıristiyanlıkla ilişkilendirilmesi.

kaderdir? Gece cesedin yerini değiştirmek için kaza yerine giden Yusuf, kendisini bekleyen Niko'yla tartışır:

Niko: Son görevimi yapmak için geldim. Adem'den özür dileyeceksin. Güzel bir mezar yapıcaz ona. Başucunda üstünde adı yazılı olan güzel bir taş olacak. Sonra karınla beraber çıkıp git adamdan.

Yusuf: Özür dilemek onları geri getirmiyo. Söylesene, karın öldüğünde son görevini yaptın mı?

Niko: O bi kazaydı, kaza.

Peliya ve Adem'den sonra bu kez Niko, Yusuf tarafından 'kaza' sonucu öldürülür. Polisi arayan Meryem olur. *Sıcak*, kaza ve suça dair somut bir şey söylemez; cevabını bulmak amacıyla yola çıkılan soru melodramatik yapı içinde kaybolur. Filmin 'ötekileştirdiği' Adem ve Niko'nun ölümünden



Erkeğin Müslümanlıkla ilişkilendirilmesi.

sorumlu, eşine ve doğmamış çocuğuna şiddet uygulayan beyaz Türk Sünni erkeğin, eşinin ihbarıyla âdeta bir tereddüdün ifadesi olan gözyaşları arasında hapse girmesi hiç de vicdan rahatlatan bir son değildir.

POLİTİKİ KOUZİNA:
GİDENLERİN GÖZÜNDEN 1964 SÜRGÜNÜ

1964'DE NE OLDU?

İstanbul Rumlarının 1964 Mart ayından yıl sonuna dek süren sınır dışı edilmelerine dair Türkçe'deki en temel kaynaklardan biri olan Hülya Demir ve Rıdvan Akar'ın *İstanbul'un Son Sürgünleri* adlı çalışmalarında belirttikleri üzere, Müslüman olmayan azınlıklara karşı uygulanan politikalar da dört önemli kırım noktası vardır ve bunlardan en az bilineni, 1964 yılındaki sınır dışı edilmelerdir. 1964 göçü, Kurtuluş Savaşı'ndan sonraki en büyük Rum göçüdür.¹³⁶ Ak-

136) Hülya Demir ve Rıdvan Akar, *İstanbul'un Son Sürgünleri*, Belge Yayınları, İstanbul, 1999, s. 11 ve 39.

gönül ise, “İstanbul Rumlarının hikâyesi 1964 yılında sona ermektedir,” der ve Yunan uyruklu Rumların 1964 yılında Türkiye’den çıkarılmasının, bu tarihten itibaren Türk-Yunan ilişkilerinde rutin haline gelecek olan misilleme politikasına verilebilecek en önemli örnek olduğunu belirtir.¹³⁷

Bilindiği üzere, 1960 yılında Kıbrıs anayasası iki toplumlu bir hükümet ve yönetim sistemi getirmiştir. Devlet başkanı Kıbrıslı bir Rum ve yardımcısı da Kıbrıslı bir Türk’tür. Kıbrıs’ın ilk devlet başkanı Makarios, anayasanın uygulanması konusunda çıkan anlaşmazlıklar sonucunda anayasayı değiştirmeye karar verir. Aralık 1963 tarihinde Kanlı Noel olarak anılan çatışmalar yaşanır. Amerika’dan Kıbrıs’a çıkarma yapma konusunda umduğu desteği bulamayan Türk hükümeti, Makarios’un politikasını değiştirmesi için Yunan uyruklu Rumları sınır dışı etmekle tehdit eder ve gerekirse bu tehdidi uygulayabileceğini belirtir. Yunan uyruklu Rumların Atina’ya, Atina’nın da Makarios’a engel olması, böylece Eoka şiddetinin sona ermesi hedeflenir. Ancak bu *domino taşı etkisi* başarısız olur.¹³⁸ Türkiye Rumları, Kıbrıs Rumları tarafından gerçekleştirilen eylemler yüzünden *uluslararası pazarlıkta koz-rehine* olarak kullanılmış olurlar.¹³⁹

1930 tarihli İkamet Ticaret ve Seyrisefanın anlaşmasıyla İstanbul’a dönmüş Yunan uyruklu Rumlar ile Türkiye vatan-daşı olan Rumlar tamamen iç içe geçmişlerdi. Bu iç içe geçişin, karma evliliklerin kaçınılmaz sonucu, Türkiye Rum-

137) Akgönül, *a.g.y.*, s. 251.

138) Akgönül, *a.g.y.*, s. 257.

139) Demir ve Akar, s. 14.

larının da Yunan uyruklu Rumların ardından Türkiye’den ayrılmasıdır; “sınır dışı edilen her Rum’un ailesinde, kendisiyle birlikte göç etmek durumunda kalan ve Türk vatandaşı olan yakınları da olacaktır”¹⁴⁰ Sınır dışı edilmeler başlamadan önce basında 6-7 Eylül olaylarına giden süreci hatırlatır biçimde, Rum karşıtı, milliyetçi söylem çerçevesinde suçlayıcı yazılar ve haberler yer almaya başlar:

Yunan tebalı kaçakçı ele geçirildi, katil ve kaçakçı Yunanlı yakalandı (...) üç Rum genci bir Türk’ün yolunu keserek dövdü, nedeni bilinmiyor (...) esrarkeş Rum haraç vermeyen Türk’ü vurdu.¹⁴¹

Demir ve Akar’ın isabetle belirttikleri üzere, “bütün kötülüklerin anası haline getirilen Rumlardan bir biçimde kurtulmanın gerekliliği ve toplumun temizleneceği duygusu rahatlıkla yaratılmıştı.”¹⁴² Buna paralel olarak, Türkiye Rumları kendilerini Kıbrıs Rumlarından ayrı tutmak için yoğun çaba harcarlar; 1 Ocak 1964 yılında İstanbul Rumları, 47 imzalı bir bildiriyle Kıbrıs’taki Türk katliamını kınarlar. Hatta Kıbrıs’taki Hristiyanların Rum olmadıkları, Fenikeli olduklarına dair açıklama bile yapılır ve yardım toplanır, ancak başarılı olamazlar. Ne de olsa süreç, annelerin çocuklarını, “Senni Makarios’a veririm,” sözleriyle korkuttukları bir süreçtir.

16 Mart 1964 yılında Yunan uyruklu Rumların vizelerinin yinelenmemesi kararı çıktığında büyük tepkilerle karşılaşılır. Örneğin, 18 Mart 1964 tarihli *Son Havadis*, koynumuzdaki yilandan kurtulduğumuz için sevinmemiz

140) Akgönlü, a.g.y., s. 257.

141) Demir ve Akar, s. 65.

142) Demir ve Akar, s. 66.

gerektiği yorumunu yapar.¹⁴³ Rumların, kararın alınmasından sadece on beş gün sonra, yanlarında yirmi kiloyu aşmayacak kişisel eşya ve 10 doları geçmeyecek miktarda parayla ülkeyi terk etmeleri istenir. Sınır dışı edilme prosedürüne göre, Rumlar evlerinden ya da işyerlerinden alınarak Rum Masası'na getirilirler; aralarında yasaları çiğnediğini kabul etmek, Elliniki Enosis üyesi olduğunu kabul etmek gibi maddelerin yer aldığı belgeyi imzalamak zorunda kalırlar. Basının Rum karşıtı milliyetçi söylemi sınır dışı edilmeler başladıktan sonra da uzun bir süre boyunca devam edecek, gayrimüslim azınlıklarda korkuya ve telaşa sebep olacaktır. *Ulus* gazetesinde 20 Nisan 1964 tarihinde yedi Rum'la Kıbrıs hakkında yapılan bir röportajda verilen bütün cevaplarda, "İstanbul Rumların duydukları korku ve kendilerini diğer Rumlardan ayrı tutarak Türk Devleti'ne olan bağlılıklarını kanıtlama arzuları sezilmektedir"¹⁴⁴

Yunan uyruklu Rumların gruplar halinde sınır dışı edilmesi, 1964 yılı sonuna dek giderek azalan miktarlarda devam eder. Süreç sonunda Türkiye'den ayrılan Rum sayısı yaklaşık olarak 40 bin civarındadır. Rumların kolektif hafızasında 1964, 'kovulmak' kelimesiyle tanımlanır.

Politiki Kouzina (Bir Tutam Baharat)*

Politiki Kouzina, "Mezeler", "Ana Yemek" ve "Tatlılar" adı verilen üç bölümden oluşur. Yıl 1999'dur ve Fanis ün-

143) Akt. Demir ve Akar, s 40.

144) Akgönül, a.g.y., s. 278. Röportaj için bkz. Demir ve Akar, s. 102-108.

*) Yönetmen: Tassos Baulmetis. Senarist: Tassos Baulmetis. Yapımcı: Harry Antonopoulos, Artemis Skouloudi, Lily Papadopoulos, Village, Roadshow, Robert Kirby. Oyuncular: Georges Corraface, Ieroklis Michaelidis, Renia Louizidou, Stelios Mainas, Tamer Karadağlı. Ülke: Türkiye-Yunanistan. Yapım yılı: 2003.

l  bir astrofizik profesörüdür. İstanbul'daki dedesi Vasilis'in Atina'ya geleceğini öğrenir, Vasilis'in geleceği gün onun bütün arkadaşlarını çağırır, yemek hazırlar, ancak dedesinin havaalanında komaya girdiğini haber alır. Film Vasilis'in sedyedeki görüntülerinden, 1959 yılına geri döner. Bu bölümün başlığı "Mezeler" dir. Vasilis'in İstanbul Anadolu yakasında bir baharatçı dükkânı vardır. Kızı Sultana, damadı Savvas ve torunu Fanis'le yaşar. Fanis, annesinin en iyi arkadaşının kızı Saime'ye âşıktır. Aile oldukça kalabalıktır. Bütün siyasal gündemden soyutlanmış biçimde yaşarlar, gazete okumazlar, radyo dinlemezler. Onları şehirdeki diğ r Rumlarla birlikte hiç görmeyiz. Gündeme dair haberleri gemi kaptanı olan dayı Emilios ve asık yüzlü, otoriteryan bir kişilik sergileyen Osman Bey'den alırlar. Vasilis 16 Mart 1964'te çıkan kararı gazeteden öğrenir ve ondan sonra aileyi ilk kez radyo dinlerken görürüz. Karar gereği ikamet tezkeresi yenilenmeyen sadece Savvas'tır. Ailenin diğ r fertleri İstanbul'da kalabileceklerdir. Ancak dede Vasilis dışında herkes gitme kararı alır. Vasilis hiçbir zaman Yunanistan'a gitmeyecektir.

"Ana Yemek" adı verilen bölüm, Fanis'in Saime'yi özlediği için Yunanistan'a adapte olmakta güçlük çektiği Yunanistan yıllarını anlatır. Fanis'in dedesinin komaya girmesi sebebiyle ilk kez İstanbul'a geldiği ve dedesinin cenazesinde Saime'yle karşılaştığı son bölüm ise "Tatlılar" dır. Oldukça melodramatik biçimde Saime, Osman'ın oğlu Mustafa'yla evlenmiştir ve Mustafa, askeri doktordur. Fanis geldiğinde ayrırırlar, ancak Mustafa kızının doğum gününde sürpriz yaparak gelir ve Saime'yle kızını alarak Ankara'ya götürür.

İmdb'den öğrendiğimize göre, *Politiki Kouzina*, yönetmen Tassos Boulmetis'in hayat hikâyesinden yola çıkar.¹⁴⁵ İstanbullu bir Rum olan 1957 doğumlu Boulmetis, 1964 yılında Yunanistan'a yerleşir. Filmin anlatıcısı Fanis, yönetmenin kendisidir. Türkiye'den Yunanistan'a göçen Rumların kurdukları dernekler ve bu dernekler tarafından çıkarılan yayın organları çerçevesinde kendi kültürel ve coğrafi gettolarını oluşturdıklarını göz önüne aldığımızda,¹⁴⁶ Boulmetis'in 1964 yılında zorunlu göçe maruz kalması ve kendi göç deneyimini anlatıyor olması, onu Hamid Naficy'nin 'aksanlı sinemacılar' olarak tanımladığı başlık bağlamında ele almamıza imkân tanır. Şöyle ki, Naficy'e göre, aksanlı sinemacılar sürgün, diasporik ve etnik sinemacılar olarak ele alınabilirler.¹⁴⁷ Naficy'nin diasporik tanımını esas alacak olursak, *zorunlu bir kitlesel yer değiştirmeye, sürgüne maruz kaldığı* için Boulmetis diasporik bir sinemacıdır.¹⁴⁸ Naficy'nin "Aksanlı Üslup" başlığı altında değindiği yolculuk, bellek, mektup gibi tema ve araçlarla¹⁴⁹ filmde sıkça karşılaşırız. İstanbul'dan Atina'ya yapılan yolculuk, Naficy'nin tanımına göre, yeni bir ev bulma amacıyla yapılır; Fanis'in dedesinin rahatsızlığı nedeniyle İstanbul'a yaptığı yolculuğu da arayış olarak niteleyebiliriz.¹⁵⁰ Bellek ise özellikle Fanis'in okula

145) <http://www.imdb.com/name/nm0099552/bio>

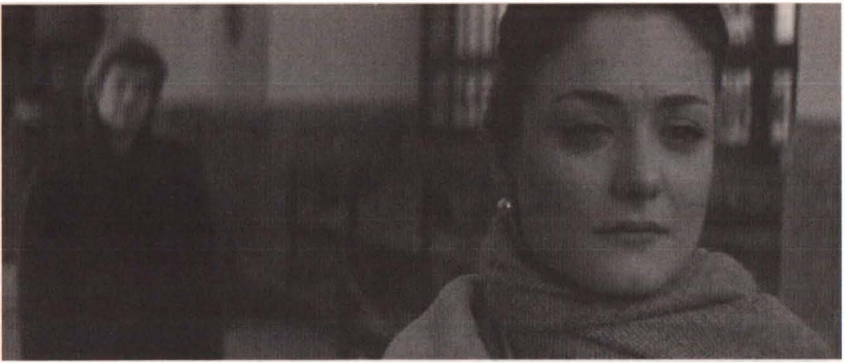
146) Demir ve Akar, a.g.y., s. 172. Bu konuda ayrıca İlay Romain Örs'ün *İstanbul Rumları* (yayına hazırlayan: Foti Benlisoy, Anna Maria Aslanoğlu, Haris Rigas, İstos Yayınları, 2012) içindeki "Şehrin Diasporası" adlı makalesine bakılabilir.

147) Hamid Naficy, *Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton, 2001, s. 10-11 ve 12.

148) Naficy, a.g.y., s. 13-14.

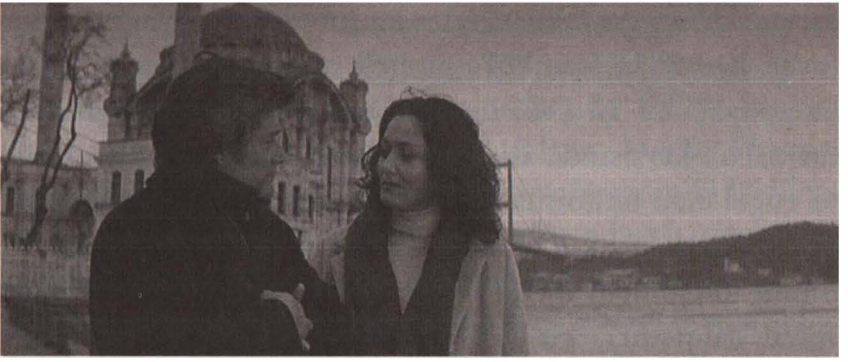
149) Naficy, a.g.y., s. 22-40.

150) Naficy, a.g.y., s. 33.



başladığı sahnede öğretmeninin unutmak fiilinin çekimini öğrettiği (resmi ideolojinin simgesel olarak unutmayı öğrettiği) sahnede vurgulanan bir kavramdır. Sınıftaki bütün öğrenciler birbirlerini işaret parmağıyla göstererek, “Ben unutmurum, sen unutursun, o unuttur, biz unuturuz, siz unutursunuz, onlar unuttur,” derken, Fanis başını masasına koymuştur, sessizdir. Fanis’in İstanbul ve Saime’yle ilişkisi mektuplar ve kartlarla sürer. Ta ki Saime Ankara’ya taşınıp Fanis’e yazmayana dek. Iakovidis ailesi, tipik bir diaspora ailesi olarak arada kalmıştır. İstanbul’da yabancı ve düşman iken, Yunanistan’da kısaca ‘Türk’türler. İstanbul’daki alışkanlıklarını sürdürmelerinde bir sorun yoktur, ancak genç ve asimile olması gereken bir vatandaş adayı olarak Fanis’in İstanbul Rumlarının kültürünü taşıması, Yunanistan’ın komiser ve öğretmenin söylemlerinde somutlanan milliyetçi resmi ideolojisiyle ciddi biçimde çatışır. Film söz konusu çatışmadan komedi unsuru olarak yararlanır.

Politiki Kouzina, İstanbul’a duyulan büyük aşka ve özleme dair bir filmidir. Fanis’in babası Savvas’ın dilinden söyleyecek olursak, “İstanbul dünyanın en güzel şehridir” İstan-



bul'un yerini başka bir şeyle doldurmak mümkün değildir. Fanis'in İstanbul'a duyduğu aşk ise kuşkusuz Saime'de vücut bulur. İstanbul; arzu nesnesi Saime'yle temsil edilir.* Bu aşk Lacan'a atıfla ulaşılmaz, imkânsız ve yeri doldurulamazdır. Film, Lacan analizine oldukça elverişli bir zemin sunar; bir bebeğin anne memesiyle yaşadığı (anne, bebek emebilsin diye memesine şeker serper) huzur dolu görüntülerle açılır. Filmin sonrası anneye yaşanan huzurlu anının kusursuz birlikteliğin aranmasına dairdir de denebilir. Ancak Fanis'in bu boşluğu doldurabildiği söylenemez.

Fanis'in arzusuna** kavuşmasında karşısına çıkan en önemli engel üniformalılar, yani askerlerdir. İstanbul'dan Yunanistan'a gitmek için trene bindikleri gün*** gümrük

*) Filmin Yunanistan'da çıkan dvd'sinin kapağında ve tanıtımlarında Başak Köklükaya'nın fotoğrafı vardır.

**) Vatan: İstanbul; kadın: Saime. Kadın ile vatan arasındaki ilişki için bkz. Tayfun Atay, "Erkeklik' En Çok Erkeği Ezer", *Toplum ve Bilim*, Sayı: 101, 2004 ve Selim Eyüboğlu, "Bir Memleket Metaforu Olarak Kadın", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*, yayına haz. Deniz Derman, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001. Şehrin kadınla ilişkisi üzerine bkz. Feride Çiçekoğlu, *Vesikalı Şehir*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.

***)) Tren sahnelerinin *Salkım Hanımın Taneleri*'nin tren sahneleriyle ilişkisini kuran bir okuma yapılabilir.

memurları ve gardaki askerler bu travmanın ilk anını oluşturur. Ardından İstanbul'a gitmek ister, evden kaçır, trende uyuyakalır. Yıl 1967'dir ve Yunanistan'da darbe olmuştur, sabah karşısında askerleri bulur. Fanis'in arzu ve arzuya engel olan üniformaya dair üçüncü anısı, randevu evinde bir kızla birlikte olmak üzereyken (söz konusu sahne filmin girişindeki memeyle bebeğin birlikteliğine karşılık veren sahnedir), bu kez radyodan Türkiye'nin Kıbrıs'a çıkarma yaptığı haberi duyulur; yıl, 1974'tür. Son olarak da Fanis'in arzusunun ulaşılmaz nesnesi Saime'yle buluştuğu epizodun adı "Tatlılar"dır. Bu isim de bizi filmin açılışında, annenin memesine şeker serptiği ve böylece bebeğin huzur içinde memeyi emdiği sahneye götürür. Fanis yıllar sonra ölmek üzere olan dedesini görmek için İstanbul'a gelir. Dedesinin cenazesinde Saime'yle karşılaşır. Saime'nin eşiyle sorunları vardır, İstanbul'da kızıyla birlikte, eşi Ankara'dadır. Fanis ve Saime, Saime'nin evinde küçük kızının doğum günü hazırlığı için buluşurlar ve mutlu bir aile tablosu çizerler. Ancak söz konusu kusursuz tablo, kapı zili nin çalması ve asker 'Mustafa'nın çıkagelmesiyle bozulur. Saime açık biçimde Mustafa'ya âşıktır, ertesi gün onunla birlikte Ankara'ya döner. Fanis onu tren garında uğurlar. Fanis'in kusursuz birliktelik hayali yine yarım kalmıştır. 'Mustafa', Mustafa'nın 'asker' olması ve Saime'yi 'Ankara'ya götürmesi; Mustafa Kemal ve kurduğu ülkenin başkentine atıf yaparken, Rumların vatani olarak Saime'de simgelenen İstanbul'un Ankara'ya ait olduğu hüznü bir anlatımla ifade edilmektedir.

Politiki Kouzina'da Rumların, Türklerin temsiline ve siyasal konjonktüre dair söyleme göz atacak olursak, karşımıza ilk olarak Türk sinema tarihinde kullanılmayan Rum isimleri çıkar. Sadece Eleni, Elena, Maria, Eftimia, Despina, Tasula, Tina, Dimitri, Niko ve Yorgo gibi isimlere sahip olduğunu düşündüğümüz Rumların farklı isimleri de olabileceğini gösterir bize *Politiki Kouzina*. Film, Rum erkeklerini 'sembolik olarak işaretler'¹⁵¹ Anlatıcı tarafından sıkça dile getirildiği üzere, Rum erkeklerine yön sorulduğunda kendi etraflarında bir süre kararsızca dönerler. Böylece onların, nerede olurlarsa olsunlar İstanbul Rumu olduklarını anlamak mümkündür. Rum kadınlarının da bakımlı, her an şık giyinen kadınlar olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu durum Rum kadınlarının 'farklılığı'nı ortaya koyacak başka kadın karakterlere yer verilmediği için sembolik işaretleme olarak düşünülmebilir.

Filmde Osman ve oğlu Mustafa, Saime'nin annesi, Savvas'ı almaya gelen iki emniyet görevlisi, Boğaziçi Üniversitesi'ndeki bir akademisyen ve Saime'den ibaret temsil edilen Türkler, tıpkı Türk filmlerindeki Rumlar gibi çoğunlukla tipleme düzeyindedirler. *Politiki Kouzina*'da Rumlar, aile fertleri dışında kimseyle ilişki kurmayan, deyim yerindeyse etliye sütlüye karışmayan, radyo dinlemeyen, gazete okumayan, kendi içinde yaşayıp giden 'zararsız' insanlar olarak sunulurlar. Oysa ki filmin başladığı dönem, 6-7 Eylül Olayları'ndan sadece dört yıl sonrasındır. 6-7 Eylül Olayları'na, hamamda geçen sahnede ailenin erkeklerinden birinin, dayı Emilios'a söylediği, "Sen 1955 olaylarında burada de-

151) Sembolik olarak işaretleme kavramı için bkz. Çam, a.g.y., s. 96-97 ve 105.

gildin, dükkânımın yakıldığını görmedin, her şeyimi satıp Yunanistan'a gideceğim," cümlesiyle değinilir. Kuşkusuz 6-7 Eylül ve devamındaki süreçte olanlar dükkân yakmaktan çok fazlasıdır.

Politiki Kouzina barış için "geçmişî hatırlamak yerine unutmaya vurgu yaparken, unutmanın sağladığı kolaylıkla bugün ve gelecekte sağlanacak barışın kökeni için masalsı bir geçmişî referans göstermektedir"¹⁵² Geçmişin hatırlamaya değer iyi yanları seçilip olumsuz yanları unutulur. Masalsılaştırma çerçevesinde 1963 yılının sonlarından itibaren oluşan milliyetçi atmosfer, *Yüreğine Sor* ve *Güz Sancısı*'ndan tanıdık olduğumuz biçimde maddi temellerinden soyutlanmış olarak, kimi zaman komedi, kimi zaman romantizme indirgenerek geçiştirilir.

152) Bkz. Çam, a.g.y., s. 126.



Sinema, toplumsal bilinçaltının, toplumsal kaygıların canlandığı, yansımasını bulduğu bir sanat dalıdır. *Eleni, Niko, Maria ve Yorgo: Türk Sinemasında Rumlar*, Türkiye toplumunun Türkiye’de yaşayan Rumlara dair belleğinin sinemadaki yansımasını nasıl bulduğunu ortaya koymayı amaçlayan bir çalışmadır.

Bu amaç çerçevesinde seçilen filmlerin çoğunda karakterlerin isimleri aracılığıyla, kırık şiveleriyle, boyunlarında taşıdıkları haçla, kimi zaman Rumca konuşmalarla, kimi zamansa inanç ritüelleriyle Rum kimliğinin yansıtıldığını, kadın karakterlerin vatanı terk etmediğini, erkek karakterlerin Yunanistan’a göç ettiğini görüyoruz. Rum karakterler

filmlerin çoğunda ailesiz ve yalnızdır, toplumsal hayattan uzak ve soyutlanmış olarak ya da toplumsal hayata uyum sağlamakta güçlük çeken karakterlerle ilişki içinde sunulurlar, dolayısıyla onlar da 'sorunlu' bir alana çekilir, ötekileştirilirler. Örneğin, *Ayşe/Eleni* okuldan kaçan tembel ve yaramaz bir çocukla ve Tanasis aracılığıyla sol ideolojiyle ilişkilendirilir. *Sen Ne Dilersen*'de Eleni ve Marika o kadar yalnız ve yoksuldurlar ki, onlara kendilerinden daha kötü durumda olan evsizler yardım eli uzatır. *Sis ve Gece*'de Eleni tekerlekli sandalye kullanır, kızı Maria zihinsel engellidir. Yanı sıra ikisi de her anlamda bütün geleneksel rol kalıplarına aykırı bir konuma yerleşen Mine'yle ilişkilidirler. *Güz Sancısı*'nda Elena fahişedir, *Sıcak*'ın Niko'su, eşi Peliya'yı kurtaramadığı için duyduğu suçluluk duygusuyla dalgıçlık mesleğini bırakmıştır; toplumsal hayata karışmayan, çevresindekilerin korktuğu aykırı bir kişilik sunar.

Senaryosunda Petros Markaris'in katkısı bulunan *Bulutları Beklerken*, her anlamda farklı bir bakış açısı sunar. *Ayşe/Eleni* sırtındaki 'yük'ten kurtulduktan sonra, kendi tarihinin peşinden koşan, geçmişiyile yüzleşen cesur bir kadındır. Üstelik kırık bir şivesi yoktur. *Yüreğine Sor*'un Sefiye'si, bir ölümün ardından kimliğine sahip çıkması ve kimliğini cesaretle dillendirmesi temelinde *Ayşe/Eleni*'yle benzerlik gösterir. Tassos Baulmetis tarafından yazılıp yönetilen, Türk-Yunan ortak yapımı *Politiki Kouzina*, İstanbul Rumlarının hayatını içeriden bir bakışla yansıtmaları açısından oldukça önemlidir, zira filmin neredeyse bütün karakterleri Rumdur. İstanbul Rumlarının İstanbul aşkını anlatan film,

ne yazık ki tarihin travmatik anlarıyla yüzleşmemek ve Rumları zararsızlaştırmak gibi sorunlardan mustariptir.

Mithat Sancar'a yapılacak atıfla, geçmiş iki sebeple tartışma alanına çekilir; ya geçmişin çizgisinden ayrılmayarak geçmişin zihniyetini korumaya devam etmek, ya da bunun tam tersine, geçmişin egemenliğinden kurtulmak suretiyle. Bu çalışma kapsamında ele alınan filmlerin (*Bulutları Beklerken* dışında) geçmişin zihniyetini korumaya devam ettiklerini söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA



- Rıdvan Akar, “İyi Türk Kriminal Azınlık”, *Birikim*, 1998, s. 107.
- Hasan Akbulut, “Zeki Ökten Sineması’nda Melodram Kipi: Melodramın ‘Politik’ Seyri”, *Yoksul: Zeki Ökten içinde*, der. Ali Karadoğan, Dipnot Yayınları, Ankara, 2007.
- Samim Akgönül, *Türkiye Rumları*, çev. Ceylan Gürman, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.
- Ahmet Serdar Aktürk, “Çamur’da Yakın Geçmişle Yüzleşme”, *Derviş Zaim Sineması içinde*, der. Aslıhan Doğan Topçu, De Ki Yayınları, Ankara, 2010.
- Necla Algan, “Sinemanın Gözü ve Belleği: Gece Yolculuğu”, *Altyazı*, s. 42, Temmuz Ağustos 2005.

- Yorgos Andreadis, Neal Ascherson, *Karadeniz*, çev. Kudret Emiroğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2001.
- Şenay Aydemir, “Karagöz’ün Arada Kalmışlığı Bu Filme Esin Kaynağı Oldu”, *Radikal*, 19 Şubat 2011.
- Celal Başlangıç, “Tatavla’dan Moda’ya Bir Karnaval”, *Radikal*, 1 Mart 2004.
- Murat Belge, “Türkiye’de Zenofobi ve Milliyetçilik”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik* içinde, der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- Esin Berktaş, *1940’lı Yıllar Türk Sineması*, -Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010.
- Nuri Bilgin, *Kimlik İnşası*, Aşina Yayıncılık, Ankara, 2007.
- Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Folkloru*, K Kitaplığı, İstanbul, 2003.
- Gülnihal Bozkurt, “Türk Hukuk Tarihinde Azınlıklar”, *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, Cilt: 44, s. 1, 1995.
- Şerife Çam, “Türkiye’deki Ana Yayın Kuşağı Dizilerinin Rum ve Yunanlıları”, *Sözde Masum Milliyetçilik* içinde, der. Herkül Millas, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2010.
- Yetvart Danzikyan, “Bu Memleketin Evlatları”, *Birikim*, 1995, s. 71-72.
- Hülya Demir ve Rıdvan Akar, *İstanbul’un Son Sürgünleri*, Belge Yayınları, İstanbul, 1999.
- Bahar Öcal Düzgören, “Fedon Nereli?”, *Radikal* 2, 8 Mart 1998.
- Pelin Erdal, *Türk Sinemasında Etnik Kimlikler*, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı, İstanbul, 2008.
- Önder Erkarıslan, “Ötekinin Temsili Açısından Salkım Hanımın Taneleri Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi”, *Kültür ve İletişim* 2002 (5/1) Kış.
- Bilal Eryılmaz, *Osmanlı’da Millet Sistemi*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1992.

- Dilek Evirgen, "Öteki Değişti Ama Kaderini Değiştiremedi", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5* içinde, der. Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006.
- Tuna Erdem, "Geçmiş Zamanın Peşinde: Üç Tarihsel Dönem, Üç Sinemasal Anlatı", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2* içinde, der. Deniz Derman, Övgü Gökçe, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.
- Selim Eyüboğlu, "Bir Memleket Metaforu Olarak Kadın", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1* içinde, der. Deniz Derman, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.
- Dilek Güven, *6-7 Eylül Olayları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Yusuf Güven, "Kalanların Öyküsü: Bulutları Beklerken", *Yeni Film*, s. 8, Ocak-Mart 2005.
- Burçak Güven, "Gökçeada Rumları ve İkiyüzlülük", *Sabah İşte İnsan*, 27 Aralık 2009.
- Ayşe Hür, "Trabzon'un Etnik Tarihine Bir Bakış", *Trabzon'u Anlamak* içinde, der. Güven Bakırezer, Yücel Demirer, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.
- Çağlar Keyder, "Nüfus Mübadelesinin Türkiye Açısından Sonuçları", der. Renee Hirschon, *Ege'yi Geçerken* içinde, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005.
- Yahya Koçoğlu, *Azınlık Gençleri Anlatıyor*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
- Yahya Koçoğlu, *Hatırlıyorum*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008.
- Cevdet Kudret, *Ortaoyunu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1973.
- Perihan Mağden, "Kandan Bayrak", *Radikal*, 15 Ocak 2008.
- Hilmi Maktav, *1980 Sonrasında Türkiye'de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları*, yayınlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1998.
- Hilmi Maktav, "Melodram Kadınları", *Toplum ve Bilim*, s. 96, Bahar 2003.

- Serhan Mersin, "Azınlık Filmleri Tarihin Yeniden İnşası ve Kolektif Bellek", *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2010 1, Güz.
- Herkül Milas, "Milli Türk Kimliği ve 'Öteki' (Yunan)", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik* içinde, der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- Herkül Milas, *Geçmişten Bugüne Yunanlılar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- Hamid Naficy, *Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton, 2001.
- Leyla Neyzi, *Ben Kimim?*, çev. Hande Özkan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- Çağatay Okutan, *Tek Parti Döneminde Azınlık Politikaları*, Bilgi Yayınları, İstanbul, 2004.
- Âlim Şerif Onaran, *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981.
- Âlim Şerif Onaran, *Türk Sineması (1. Cilt)*, Kitle Yayınları, Ankara, 1999.
- Baskın Oran, *Türkiye'de Azınlıklar*, İletişim Yayınları, 2005, İstanbul.
- Adem Ölmez, *İstanbul'da Sosyal Barışın Bozulması: İstanbul Ermeni Olayları ve Yahudiler*, Kurtuba Kitap, İstanbul, 2010.
- İlay Romain Örs, "Şehrin Diasporası", *İstanbul Rumları* içinde, der. Foti Benlisoy, Anna Maria Aslanoğlu, Haris Rigas, İstos Yayınları, İstanbul, 2012.
- Ergun Özbudun, "Milli Mücadele ve Cumhuriyet'in Resmi Belgelerinde Yurttaşlık ve Kimlik Sorunu", *Cumhuriyet Demokrasi ve Kimlik* içinde, der. Nuri Bilgin, Bağlam Yayınları, Ankara, 1997.
- Günay Göksu Özdoğan, *Turandan Bozkurt'a Tek Parti Döneminde Türkçülük*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.
- Agâh Özgüç, *Türlerle Türk Sineması*, Dünya Yayıncılık, İstanbul, 2005.
- Avni Özgürel, "İmparatorluğun Seri Katili", *Radikal*, 5 Ocak 2003.
- Fatih Özgüven, "Evet Sancı Ama", *Radikal*, 4 Aralık 2009.

- Fatih Özgüven, "Zamanın Ruhu", *Radikal*, 8 Şubat 2007.
- Kevin Robins, "Interrupting Identities", *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall ve Paul du Gay, Sage Publications, Londra, 1996.
- Mithat Sancar, *Geçmişle Hesaplaşma*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasında Bizans Oyunları", *Sanat Dünyamız*, s. 69-70, 1998.
- Asuman Suner, *Hayalet Ev; Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
- Asuman Suner, *New Turkish Cinema*, IB Tauris, 2010.
- L. Doğan Tılıç, "Türk Medyasında Yunanistan: Resmi Politikaların İzdüşümünde 'Öteki'likten 'Biz'e", *Sözde Masum Milliyetçilik* içinde, der. Herkül Millas, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2010.
- Ömer A. Türkeş, "Milli Edebiyattan Milliyetçi Romanlara", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik* içinde, der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- Nihal Türkmen, "Ortaoyununda Ehemmiyet Derecelerine Göre Tip-ler", *Orta Oyunu* içinde, der. Ünver Oral, Kitabevi, İstanbul, 2001.
- Ahmet Ümit, *Sis ve Gece*, Doğan Kitap, İstanbul, 2008.
- Mesut Yeğen, "Yurttaşlık ve Türklük", *Toplum ve Bilim*, s. 93, Yaz 2002.
- Pınar Yıldız, *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara, 2008.
- Eren Yüksel, "1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Etnik Kimliklerin Temsili", *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2012, Bahar.
- H. Salih Zengin, "Son Filmlerimin Temelinde Vicdan Var" (Derviş Zaim'le söyleşi), *Zaman*, 30 Ekim 2012.
- Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, çev. Yasemin Saner Gönen, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995.

İnternet bağlantıları:

Nazım Alpman, “Sis ve Gece’deki Mit”, http://www.internethaber.com/news_detail.php?id=69639

Ali Ercivan, “Karşınızda Politik Aksiyon Sineması”, <http://beyaz-perde.mynet.com/sinekritikdetay.asp?id=1391>

Burçak Güven, “Gökçeada Rumları ve İki Yüzlülük”, 27 Aralık 2009, <http://www.isteinsan.com.tr/index.php?news=26014>

Ersin Kalkan, “Son 1244 Rum”, <http://bianet.org/bianet/bianet/53401-son-1244-rum>

Mine Koçak, “Pontus Rumları”, <http://www.bgst.org/dans/arastirma/Pontus.html>

Özhan Öztürk, “Gizli Hristiyanlık ve Yüreğine Sor Filmi”, <http://bianet.org/biamag/azinliklar/120782-gizli-hristiyanlik-ve-yuregine-sor-filmi>

Hakkı Sabancı, “Kurdele Sokak”, <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/1999/11/02/15409.asp>

“Derviş Zaim: Çamur Hem İyilik Hem de Kötülükleri Yayma Yeteneği ile Donatılmış Bir Yer”, <http://www.sinema.com/makale/4-951/dervis-zaim-camur-hem-iyilik-hem-de-kotulukleri-yayma-yetenegi-ile-donatilmis-bir-yer>

“Derviş Zaim: Bağışlamak için Hatırlamak Gerekir”, <http://www.evrensel.net/news.php?id=1883>

<http://www.tumgazeteler.com/haberleri/sinema-bir-mucizedir/>

<http://www.istanbulrumazinligi.com/index.php?m=art&c=807&n=283>

<http://www.istanbulrumazinligi.com/index.php?m=art&c=807&n=283>

<http://www.evrensel.net/news.php?id=17265>

<http://www.canakkaletavel.com/haber/tarihi-kilisenin-can-kulesi-onarildi.html>

“Parmaklarındaki Kanla Bayrak Yaptılar”, <http://www.cnnturk.com/2008/turkiye/01/10/parmaklarindaki.kanla.bayrak.yaptilar/418601.0/index.html>

Yazışma ve söyleşi:

Cem Başeskioglu, 24 Ekim 2008.

Ümit Ünal, 8-12 Kasım 2008 ve 26 Temmuz 2009.

Giovanni Scognamillo, 17 Ocak 2008-17 Şubat 2008.

Barış Pirhasan, 17 Eylül 2008.

Hüseyin Karabey, 22 Nisan 2009, Ege Üniversitesi MÖTBE.

Yeşim Ustaoglu, 2 Kasım 2009.

Herkül Millas, 28 Eylül 2012.



GÜL YAŞARTÜRK

TÜRK SINEMASINDA RUMLAR

1923'te Türkiye ile Yunanistan arasında varılan anlaşma gereğince Türkiye'den 1 milyon 200 bin Rum, Yunanistan'a gitti. O sırada Yunanistan nüfusu sadece 3 milyondur. Rumların göçü ve dolayısıyla sermayenin el değiştirmesi 1970'li-1980'li yıllara dek sürdü ve sonunda 2000 kişi kaldı.

Rumca bir isim duyduğunda akla hemen, "Nereden geldin?", "Nerelisin?" sorularının düşmesi bile, aslında Türk toplumunun tarihiyle ilişkisini, toplumsal hafızasının nasıl şekillendiğini az çok ele verir cinstendir. Türkiye sinemasını da toplumsal hafızanın yansıması olarak düşündüğümüzde, sinemada gayrimüslim karakterlerin temsiline dair bir çalışmanın yapılmamış olmasını, oldukça önemli bir gösterge olarak kabul etmek mümkündür.

Sayısı 3000'i bulmayan Rumlar, Türk sinemasında en çok temsil edilen gayrimüslim azınlık grubudur. Neden nüfus olarak daha fazla olan Ermenilerle değil de Rumlarla daha sık karşılaşırız Türk sinemasında? Bunun cevabını bize, Yahya Koçoğlu'nun "Azınlık Gençleri Anlatıyor" kitabında konuşan Rum cemaatinin üyeleri verir: "Azaldıkça tehlikesiz ve sevimli olduk."

"Eleni, Niko, Maria, Yorgo: Türk Sinemasında Rumlar" başlıklı bu kitap, 1990 sonrası sinemamızda, karşımıza çıkan Rum karakterlerin hangi temalarla ilişkilendirildiklerini araştırarak, söz konusu temsillerin günümüz Rum cemaatiyle ilişkisini ortaya koymayı amaçlamaktadır...



agora kitaplığı • 384

ISBN 978-605-103-182-8



sinema • 65

www.agorakitapligi.com