

## Yeni Türk Sinemasında Gayrimüslim Azınlıklar ve Göç: Bellek, Temsil ve Anlatı\*

Ayla TORUN\*\*

### ÖZ

Kurgusal bir gerçekliği aktaran sinema, aynı zamanda toplumsal yaşamı ve değişimleri yansıtmaya işlevi üstlenmektedir. Görüntü ve sesi kaydetme özelliğiyle toplumsal belleğin aktarımında önemli bir rol oynamaktadır. Cumhuriyet döneminde gayrimüslim azınlıkların Türkiye’den göç etmelerine yol açan olaylar ve yaptırımlar, 1990’lı yıllardan itibaren Türk sinemasında işlenmeye başlamıştır. Bu çalışma, Yeni Türk Sineması’nda gayrimüslim azınlıkların tarihsel gerçekliğe dayalı temsillerini inceleyerek, bu filmlerin toplumsal bellek oluşturmadaki rolünü araştırmaktadır. 1990 sonrasında ortak yapımların artışı ve yenilikçi anlatı biçimlerinin benimsenmesiyle, azınlıkların göç etmelerine neden olan tarihsel olayları konu alan filmler ve bu yapımlarda aidiyet, eve dönüş, yolculuk ve hatırlama temalarının ele alınışı incelenmektedir. Çalışma kapsamında, 1924 Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi, Varlık Vergisi, 6-7 Eylül Olayları ve 1964 Sürgünü gibi tarihsel kırılmaların sinemadaki temsili ve azınlıkların görünürlüğüne olan etkisi değerlendirilmiştir. Yeni Türk Sineması’nda Mübadele eksenindeki eve dönüş teması ve gayrimüslimlerin temsiline odaklanan tarihsel dönem filmleri analiz edilerek, bu süreçlerin sinemaya yansıtışı ve toplumsal belleğe katkıları nitel araştırma tekniklerinden betimsel analiz yöntemiyle incelenmektedir. Azınlık temsillerinde, tarihsel süreçlerin sinema aracılığıyla toplumsal belleğe etkisinin incelenmesi literatüre özgün bir katkı sağlayacaktır. İnceleme, Yeni Türk Sineması döneminde gerçekleştirilen ortak yapımlar ve tarihsel dönem dramalarında gayrimüslim temsillerinin gerçekliğe uygun biçimde ele alındığını ortaya koymaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinemada Azınlıklar, Rum Azınlıklar, Gayrimüslim Temsili, Yeni Türk Sineması, Tarihsel Dönem Dramaları, Göç, Eve Dönüş.

**Başvuru / Kabul:** 31 Aralık 2024 / 31 Ocak 2025

**Atıf:** Torun, A. (2025). Yeni Türk Sinemasında Gayrimüslim Azınlıklar ve Göç: Bellek, Temsil ve Anlatı, *HABİTUS Toplum Bilim Dergisi*, 6(6), 35-72.

**Non-Muslim Minorities and Migration in New Turkish Cinema: Memory, Representation and Narrative**

### ABSTRACT

Cinema, which presents a fictional reality, also serves as a medium for reflecting social life and its transformations. With its ability to record images and sounds, it plays a significant role in preserving and transmitting of collective memory. The events and policies that led to the migration of non-Muslim minorities from Turkey during the Republican era began to be addressed in Turkish cinema from the 1990s onward. This study focuses on the historically accurate representation of non-Muslim minorities in New Turkish Cinema, and investigates the role of these films in shaping collective memory. Emerging in the 1990s with co-productions and new perspectives, New Turkish Cinema addresses the historical realities behind the migration of minorities, the representation of non-Muslims, and themes of belonging, homecoming, journey and remembrance. Alongside depicting events such as

\*Bu makale “Torun, Ayla: Arkalarından Gelen Şehir: İstanbul- Rum Azınlıklar Bağlamında Türk Sineması’nda İstanbul Algısı” Sanatta Yeterlik Tez Raporu, İstanbul, Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014. Tez No: 365743 künyeli tezden üretilmiştir.

\*\*Dr Öğr. Üyesi İstanbul Atlas Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Dijital Oyun Tasarımı Bölümü, İstanbul/TÜRKİYE. E-mail: [aylatorun@gmail.com](mailto:aylatorun@gmail.com), ORCID Numarası: [0000-0003-1675-6366](https://orcid.org/0000-0003-1675-6366), ROR ID: <https://ror.org/02jqzm779>



the 1924 Population Exchange, the Wealth Tax, the September 6-7 Incidents, and the 1964 Exile, it also reflects changes in minority representation in cinema. This study examines how these historical processes are depicted in New Turkish Cinema and how the representation of non-Muslims in films contributes to collective memory through descriptive analysis. Furthermore, it aims to contribute to the literature by exploring how historical processes shape collective memory through the cinematic representation of minorities. The study reveals that non-Muslim representations were handled in a way that was in line with reality in co-productions and historical period dramas carried out in the New Turkish Cinema period.

**Keywords:** Minorities in Cinema, Greek Minorities, Non-Muslim Representation, New Turkish Cinema, Historical Period Dramas, Migration, Homecoming.

**Received / Accepted:** 31 December 2024 / 31 January 2025

**Citation:** Torun, A. (2025). Non-Muslim Minorities and Migration in New Turkish Cinema: Memory, Representation and Narrative, *HABITUS Journal of Sociology*, 6(6), 35-72.

## GİRİŞ

Görüntü ve sesin zaman ve mekânda taşınabilmesini, tekrarlanabilmesini ve yeniden üretilebilmesini sağlayan sinema, bireysel ve toplumsal belleğin korunmasında önemli bir rol oynamaktadır. Belleği, içinde değerli şeylerin saklandığı bir kutu olarak düşünen Douwe Draaisma (2021: 17-23), bireyin ölümlülüğüne karşı geliştirilen yapay belleklerin bir aktarım aracı işlevi gördüğünü kaydetmekte ve bu bağlamda en eski bellek yardımcısı olarak yazıyı göstermektedir. Fotoğrafın ve ardından sinematografin icadı, görüntünün ve hareketin kaydedilerek saklanmasını mümkün kılmış ve böylece bellek yardımcısı olarak işlev görmüştür. Sinema hem kişisel anıların hem de kolektif tarihin görsel bir arşivi olarak, geçmişin yeniden canlandırılmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına olanak tanır. Bu nedenle, sinema kolektif bellek ile kültürel ve tarihi mirasın sürdürülebilirliğini sağlamada kritik bir öneme sahiptir.

Kurgusal bir gerçekliği aktaran sinemaya, izleyicilere hayal dünyasının kapılarını açmanın yanı sıra, toplumsal yaşamı ve bu yaşamın geçirdiği değişimleri yansıtmaya görevini de üstlenmiştir. Sinema, bireylerin ve toplumların tarihsel, kültürel ve sosyal dinamiklerini anlatmak için güçlü bir araçtır. Filmler, izleyicilere farklı perspektifler sunarak empati kurma yetilerini geliştirmekte ve sosyal bilinç oluşturmada etkili olmaktadır. Bu bağlamda, sinema sanatı hem eğlence hem de eğitim işlevi görerek izleyicilerin zihinlerinde ve toplumda derin etkiler bırakma gücüne sahiptir. Bu nedenle tarih, sinemaya konu çeşitliliği sağlayan önemli araçlardan biri haline gelmiştir. Slavoj Žižek (2008: 77), film sanatının en büyük başarısının, “gerçekliği kurmaca anlatı içinde yeniden yaratması ve aklımızı çelerek kurmacayı gerçek gibi algılamamızı sağlaması değil; aksine gerçekliğin kendisini bir kurmaca gibi deneyimlememizi sağlaması” olduğunu belirtmektedir. Filmler aracılığıyla toplumsal konular ve değişimleri anlama imkânı sağlayan sinemanın kurguladığı gerçeklik, aynı zamanda toplumsal belleğin aktarımına da aracılık etmektedir.

Sinemanın toplumsal belleğin inşasında ve korunmasında önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Toplumsal bellek çalışmalarının öncülerinden Maurice Halbwachs'ın (1992: 22) kolektif bellek teorisine göre, bireylerin anıları toplumsal gruplar içinde şekillenir ve bu grupların ortak deneyimleriyle desteklenir. Çünkü kolektif hafıza varlığını sürdürürken ve gücünü tutarlı bir insan topluluğundan alırken, hatırlayanlar grup üyeleri olarak bireylerdir. Halbwachs'ın (1992: 38) ifadesiyle; “İnsanların belleklerini edindikleri yer normal olarak toplumun içidir. Yine toplumla beraber hatırlar, anlar ve hatırladıklarını nereye konumlayacaklarına karar verirler”. Halbwachs, bir toplumun geçmişe ait olaylarla, geçmişte bıraktığı izlerle tanışık olmasının, zaman akışı içerisinde geri gidebilmesi anlamına geldiğini belirtmekte ve o toplumun kalıcılık göstermesinde, var olmasında ve kendinin bilincinde olmasında belleğin taşıdığı önemi vurgulamaktadır. Bireylerin, içinde buldukları grupların belirlediği bağlam dışında, tutarlı ve sürekli bir yolla hatırlamalarının mümkün olmadığını ileri süren Halbwachs, tarihin de kolektif belleğin de kamusal olarak ulaşılabilir toplumsal gerçekler olduğunu ifade etmektedir (2007: 75-77).

Freud ise, bireyin bilinçaltının tüm geçmiş deneyimlerin depolandığı yer olduğunu ileri sürmüştür (akt. Olick 2014: 178-180): “Freud’da hatırlamadan ziyade, unutma merkezdedir. Bastırma ya da “perde” hatıralarla ikame edilmesi yoluyla rahatsız edici hatıralara erişimi engelleyen unutmadır. Freud’un aksine, Halbwachs belleğin hiçbir şekilde tüm geçmiş deneyimlerin depolandığı yer olamayacağını savunmaktadır. . Zaman içinde bellek daha genel bir “imago”ya dönüşür ve bu “imago”nun korunması için de toplumsal bir çerçeveye oturması gerekir.”

Kolektif bellek kavramının kullanımını tartışan Olick (2014: 181), bunun bireysel hatıraların toplamı, resmi anmalar, toplumsal semboller ve ortak kimlikleri oluşturan, ancak tam olarak somutlaştırılmamış unsurları ifade etmek için kullanıldığını belirtmektedir. Olick’e göre “*kolektif bellek, hayali anılarda, kişisel tanıklıklarda, sözlü tarihte, gelenekte, mitte, üslupta, dilde, sanatta, popüler kültürde ve insan eliyle şekillendirilmiş dünyada bulunmaktadır*”. Olick (2014: 201-203) ayrıca, kolektif belleğin geçmişe dair kamusal söylemlerin bütünü ya da kolektiviteler adına geçmişe dair konuşan anlatılar ya da imgelere karşılık geldiğini belirtmektedir. Kolektif bellek teriminin nörolojik, bilişsel, kişisel, birleşik ya da kolektif geniş bir grup bellek sürecine, pratiğine ve bunların sonuçlarına karşılık gelecek şekilde duyarlılaştırıcı bir terim olarak kullanılmasını önermektedir. Hatırlamanın her çeşidinin toplumsal bir olgu olduğuna işaret ederek, bu yaklaşıma daha uygun düşecek terimin ise ‘toplumsal bellek çalışmaları’ olduğunu ifade etmektedir. Toplumsal deneyim olmadan bireysel

bellek olmadığı gibi, bireylerin toplumsal yaşama katılmadığı koşullarda kolektif bellek de-var olamaz-

Huyssen'e (1995: 3) göre de bellek geçmiş bir olaya veya tecrübeye bağlı olsa da, belleğin zamansal konumu bugünü nitelemektedir. Geçmiş ve bugün arasındaki bu ayrım belleğin canlı ve herhangi bir arşiv sisteminden farklı bir şekilde oluşturulmasını sağlamaktadır. Ancak geçmişin bellek haline gelmesi için işlenmesi gerekmektedir. Bu nedenle bellek toplumsal ve tarihsel süreçlerle kesintisiz bir ilişki halindedir. Belleğin biçimlendirilmesinde önemli araçlardan biri unutmadır. Renan (1882/1996)'ın da belirttiği gibi, unutmaya ulusların ortaya çıkış ilkelerinden biridir; zira ulus düşüncesi bir taraftan zengin anıların mirası, diğer taraftan da yaşanan acıların paylaşımı olarak ortak bellek ve paylaşılan unutmaya kültürü üzerinden var olmaktadır.

Sinema, kolektif belleğin inşasında ve muhafaza edilmesinde önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır. Filmler, tarihi olayları dramatize ederek ve yeniden canlandırarak, izleyicilerin bu olayları öğrenmelerine, hatırlamalarına ve onlarla duygusal bağ kurmalarına yardımcı olmaktadır. Filmlerin bireylere toplumsal bir hatırlatma ve bellek yaratma imkânı sağladığını, geçmişini öyküleştirecek hatırlama edimini güçlendirdiğini vurgulayan Mersin (2010: 12-13), sinemanın ayrıca geçmişin hangi bölümlerinin birey için önem taşıması gerektiğine ve neyin, nasıl hatırlanması gerektiğine dair yönlendirme yaptığını da dikkat çekmektedir. Filmler, Pierre Nora'nın (1989) *Lieux de Mémoire* (Bellek Mekânları) kavramında belirttiği gibi, kolektif belleğin bireysel belleğin ötesinde fiziksel ve sanatsal mekânlar aracılığıyla sürdürüldüğü modern çağda, dramatize edilmiş tarihi olaylar ile bu bellek mekânlarını yaratmada önemli bir rol üstlenmektedir. Aynı şekilde, Assmann'ın (1995) ifade ettiği üzere, filmler geçmişini sadece yeniden canlandırmakla kalmayıp, aynı zamanda toplulukların bu geçmişini anlamlandırmalarını ve gelecekle bağdaştırmalarını sağlayan bir bellek taşıyıcısı işlevi görmektedir. Bu bağlamda, filmler sadece eğlence unsuru olarak değil, aynı zamanda tarih yazımı ve toplumların kendi kimliklerini yeniden tanımlamaları açısından da işlevseldir. Kolektif belleği şekillendiren ve sürdüren bu özellikleri sayesinde, sinema, geçmişle kurulan bağın dinamik bir temsil aracına dönüşebilmektedir. Sinema, bu yönüyle, toplumsal hafızanın şekillenmesinde yalnızca bir anlatı aracı değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet ve toplumsal bellek yaratımının temel dinamiklerinden biri olarak işlev görür.

Türk Sineması 1990'lı yıllardan itibaren, daha kapsayıcı bir bakış açısıyla kolektif belleği canlandırmaya katkıda bulunan toplumsal tarihi ele almaya başlamıştır. Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan bu dönemde, Cumhuriyet döneminde ülkeden göç eden

gayrimüslim azınlıkları, bu süreçteki politikaları, olayları ve mübadele öykülerini konu edinen filmler üretilmiştir. Bu filmler, yalnızca tarihi bir yüzleşme sağlamayı değil, aynı zamanda geçmişte sessizleştirilmiş hikâyeleri görünür kılmayı da amaçladığı gözlenmektedir. Bu yaklaşım, hem geçmişin unutturulmuş yönlerini gün yüzüne çıkarmakta hem de tarihsel olayların toplumsal hafızadaki yerini yeniden şekillendirmektedir. Böylece, Yeni Türk Sineması hem toplumsal hafızayı yeniden canlandırma hem de farklı kimliklere ait deneyimleri sinema perdesine taşıma açısından, bu dönemde önemli bir rol üstlenmiştir.

Bu çalışmada, Yeni Türk Sineması'nda gayrimüslim azınlıkların tarihsel gerçekliğe uygun biçimde nasıl temsil edildiği incelenmektedir. Post-modern dönemde kimliklerin ön plana çıkması ve uluslararası ortak yapımların yaygınlaşmasıyla, sinemadaki azınlık temsillerinde yaşanan değişim, tarihsel gerçeklik perspektifiyle değerlendirilmiştir. Günümüzde kolektif bellekte çok fazla yer etmeyen gayrimüslim temsiline ilişkin sinemaya yüklenen işlev, gayrimüslimlerin Türkiye'den göç etmesine yol açan süreci kayıt altına almak ve gelecek nesillere aktarmaktır. Bunun yanı sıra, sinemanın aktardığı tarihsel gerçekliğin kültürel alanın biçimlenmesi ve kolektif belleğin üretilmesindeki rolü de yadsınamaz. Sinemanın bu konulardaki rolünü bilimsel olarak ortaya koymak amacıyla, 1990 sonrası Türk sinemasında Rum azınlıkların göçleriyle sonuçlanan politik olayları konu edinen filmler, aidiyet, eve dönüş, yolculuk ve hatırlama temaları üzerinden taranmış ve tespit edilen filmler betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir.

### Yeni Türk Sineması ve Yeni Anlatı

Türk Sinemasında 1990'lı yıllarda başlayan önemli değişimlerin arka planında, post-modern yaklaşımların yanı sıra 1989 yılında kurulan Avrupa Konseyi'nin sinema destek fonu Eurimages'ın belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. Eurimages'ın desteklediği ortak yapımlar, Türk Sineması'na estetik ve tematik açıdan büyük bir zenginlik kazandırmış ve Türk yapımlarının uluslararası alanda görünürlüğüne katkı sağlamıştır. Bu dönemde, sinemanın geleneksel anlatım biçimlerinden uzaklaşılarak daha yenilikçi ve kapsayıcı filmler üretilmesi mümkün hâle gelmiştir. Türk Sineması'ndaki bu dönüşüm, aynı zamanda Yeşilçam döneminin sona erdiği bir döneme denk gelmektedir. Özellikle 1990'lı yılların başında sinema salonlarının ABD merkezli dağıtım sisteminin etkisi altına girmesi, filmlerin seyirci tarafından alımlanma biçimini ve sinema sektöründeki üretim pratiklerini köklü biçimde etkilemiştir. Atam (2011: 81-82), bu dönemde Avrupa sanat filmlerinin etkisiyle yerli veya ulusal filmlerin "ağırlığının ve değerinin" değiştiğini belirtmektedir. Türkiye'de sinema, bu süreçte büyük ölçüde yeniden yapılanmış ve üretim tarzından anlatı biçimlerine kadar köklü değişiklikler yaşanmıştır.

Özellikle Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim gibi genç yönetmenlerin bağımsız sinema anlayışı, dönemin karakteristik özelliklerinden biri haline gelmiştir. 1990'ların başından itibaren benzer anlatım özelliklerine sahip filmler, "Yeni Türk Sineması" olarak adlandırılmaya başlanmış ve Türk Sineması'nda yeni bir anlatı dilinin doğuşuna zemin hazırlamıştır.

2000'li yıllarla birlikte belirgin bir şekilde kendini gösteren bu sinema akımı hem içerik hem de biçim açısından önemli değişiklikler ve yenilikler içermektedir. Bu dönemde, Türk sinemasında auteur<sup>1</sup> yönetmenlerin filmleri, bağımsız film yapımcıları ve yönetmenlerin ön plana çıkmasıyla birlikte, ortak yapımların gelişmesi sayesinde uluslararası başarılar elde eden filmler üretilmeye başlamıştır. Minimalist bir anlatım tarzını benimseyen, diyalogların az olduğu, mekân seçimlerinin farklılaştığı ve görselliğin ve atmosferin ön plana çıktığı bu dönemin filmlerinde, bireysel hikâyelerle toplumsal meseleler iç içe geçen anlatılarla işlenmektedir (Suner 2006; Atam 2011). Göç, yalnızlık, aidiyet ve kimlik sorunları, bu filmlerde sıkça ele alınan temalar arasında yer almaktadır. Görsel anlatımın güçlü olduğu, sembolik unsurların yoğun kullanıldığı ve genellikle yüksek estetik değere sahip bu filmler, Avrupa Sanat Sineması'na yaklaşan bir anlatım biçimini benimsemiştir.

Modernite öncesi toplumlarda, farklılıkları yok sayma veya nötrleştirme gibi bir kaygı bulunmazken, modern çağda ulus devletinin, etnik, dinsel, cinsel ve kültürel farklılıkları tasfiye ederek, ülke ve kentleri bir bütün olarak tanımlama eğiliminde olduğu gözlemlenmiştir (Hobsbawm 1990; Smith 1991). Kentler, modern ulus devletinin içinde her türlü farklılığın eritilmeye çalışıldığı yerlerdir. Post-modernizm ise evrenselci moderniteye karşı, hoşgörü ve toleransın hâkim olduğu çok-kültürlü bir toplumsal yaşamı vaat etmektedir (Lyotard 1979; Hall 1996; Bauman 2000). Modern dönemde kimlikler, evrensel değerler üzerinden inşa edilirken, post-modern dönemde bireysellik ve kültürel çeşitlilik ön plana çıkmıştır. Ulusal kimliklere dayalı politikaların zayıflaması, etnik, bölgesel ve dinsel kimliklere dayalı yeni arayışların artmasına yol açmış ve göç hareketleri, kültürel çeşitliliği daha belirgin hale getirmiştir.

---

<sup>1</sup>Auteur teorisi, yönetmenin bir sinema filminde ana yaratıcı olarak kabul edildiği film yapım teorisidir. 1940'lı yılların sonlarında Fransa'da ortaya çıkan auteur teorisi, André Bazin ve Alexandre Astruc'un sinema teorilerinin bir sonucudur. Yeni Roman veya Yeni Dalga olarak bilinen Fransız sinema hareketinin temel taşı olan yazar-yönetmen teorisi esas olarak Bazin'in süreli yayını *Cahiers du cinéma*'da geliştirilmiştir. Teorisyenlerinden ikisi -François Truffaut ve Jean-Luc Godard- daha sonra Fransız Yeni Dalga sinemasının önemli yönetmenleri olmuşlardır. Büyük ölçüde Astruc'un *camera-stylo* (kamera-kalem) kavramından türetilen auteur teorisi, sinema filminin tüm işitsel ve görsel unsurlarını denetleyen yönetmenin kamerasını bir yazarın kalem gibi kullanması gerektiğini savunmuştur (Bazin ve Gray 2005).

Bu doğrultuda, Avrupa’da sınırların ortadan kalkmasıyla birlikte kimliklerin yeniden tanımlanması süreci başlamış ve ‘kültür’ kavramı, Avrupa projesi ve Avrupa sineması için önemli bir konu haline gelmiştir. Bu bağlamda, çok-kültürlülük vurgusu, “Bağımsız Ulus-aşırı Sinema” ve “Aksanlı Sinema” gibi kavramlar çerçevesinde üretilen filmler, Avrupa sineması içinde yer bulmuştur. Eurimages Destekleri<sup>2</sup>, kültürün değişen tanımının inşasında sinemaya önemli katkılarda bulunmuştur (Eurimages 2009). Türkiye’nin Avrupa Konseyi’ne bağlı ortak yapım kurulu Eurimages’a üyeliğiyle 1990 yılından itibaren başlayan ortak yapımlar, Türk sinemasına ivme kazandırmıştır. Yeni Türk Sineması döneminin başlamasına zemin hazırladığı gözlemlenen bu gelişme, sinemanın konu ve sorun alanlarının çeşitlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Eurimages üyeliği, sinemada yeniliklerin gerçekleştirilmesine olanak tanımış ve teknik olanaklar artarken, sinemanın konu ve anlatım biçimi bakımından sanatsal anlamda bir özgürlük ortamı yaratmıştır. Uluslararası işbirlikleri ve ortak geçmişin paylaşıldığı yapımlar, sinemaya farklı kimlik temsillerinin yer verildiği ve toplumsal, siyasal sorunların hikâyeleştirildiği bir alan sunmuştur (Ulusay 2005: 335). Böylece, göç, aidiyet ve kimlik temalarının yoğun bir şekilde işlendiği ve kolektif belleğin canlandırıldığı filmler ortaya çıkmıştır.

*Eve dönüş, yolculuk, hatırlama* gibi temaları işleyen filmler ve tarihsel gerçekliğe odaklanan dönem dramaları, kolektif belleği canlandırırken, sinemayı da anlatılarıyla bir hafıza mekânına dönüştürmüştür. Yeni Türk Sineması’nın sıkça ele aldığı bu temalar, Asuman Suner (2006) tarafından ‘hayalet ev’ metaforuyla değerlendirilmektedir. Suner, Yeni Türk Sineması’nın sürekli olarak aidiyet temasına döndüğünü ve bu temanın, kaybedilen, özlemi duyulan, idealleştirilen bir aidiyet hayalinin simgesi haline geldiğini ifade etmektedir (2006: 15). Ayrıca, bu yapımlar ulus-aşırı bağımsız sinema ile ilişkilendirilmektedir (Suner 2006: 257). Bu dönemde üretilen filmler, yalnızca kolektif belleği harekete geçirmekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal travmalarla yüzleşmeye de olanak sağlamaktadır. Mübadele süreci ve sonrasında gayrimüslim azınlıkların kademeli göçünü konu alan bu yeni anlatılar, aidiyet ve kimlik temalarına odaklanmaktadır.

Bu anlatıyı kuramlaştıran bir yaklaşım olan Aksanlı Sinema’nın en önemli biçimsel bileşenlerinden biri, anavatan ve geçmiş imgesinin yeniden inşa edilmesidir. Naficy’nin (2001) bileşenlerini ortaya koyduğu Aksanlı Sinema, az gelişmiş ülkelerden gelen ve batıda yaşayan yerinden edilmiş film yapımcılarının, sürgün, diasporik ve etnik temalar üzerine vurgulu bir

---

<sup>2</sup> European Cinema Support Fund – Avrupa Konseyi Sinema Destek Fonu, 1989 yılından itibaren Avrupa’da ortak yapım filmleri desteklemektedir (Eurimages, 2009).

yapım tarzı geliştirdiğini iddia etmektedir. Yersizyurtsuzlaşmış halkların ve onların filmlerinin belirli ortak özellikleri paylaştığını savunan Naficy (2001: 3), aksanlı film yapımcılarının konumlarını ve tarihselliklerini, diasporaya, etnik kökene veya ev sahibi ülkeye yönelimlerine göre açıklamaktadır. Torun'un (2021: 379) belirttiği gibi, bu filmler daha çok kişisel hikâyeler, etnisite, milliyetler ve kimlik stratejileriyle yerinden olma deneyimiyle bağlantılı bir anlatı yapısına sahiptir. Tekrar eden temalar ve anlatı yapıları nedeniyle, aksanlı filmler arasında ortak bir sinema dilinin varlığı dikkat çekmektedir.

Bu filmlerde yerinden edilme, göç, yurdundan uzakta yaşamak ve geçmişte kalan evin anısı gibi unsurlar bellek süreçlerini harekete geçirmektedir (Sönmez 2011: 262-264). Anavatana kavuşma arzusu yolculukla tamamlanan bir süreç olarak, genellikle mizansen içinde yer almaktadır. Aidiyet, kimlik ve bellek sorularıyla ilgilenen Aksanlı filmler, tarihsel ve toplumsal travmaların tek tek bireyler tarafından nasıl yaşandığına, insanların hayatlarında bıraktığı izlere odaklanmaktadır. Maksudyan da yaşadıkları yerden kendi rızaları dışında ayrılmaya zorlanmış diasporik toplulukların bir anlamda gözünün arkada kaldığını belirtmektedir (2012: 162). Bu topluluklar, kimliklerini ve varoluşlarını, başka bir deyişle bugünlerini, kaybettikleri o cennet vatan üzerinden tanımlayıp şimdiyi geçmişe referansla kurmaktadır. Ancak söz konusu geçmiş, doğrudan bellekle değil, nostaljiyle yaratılmış bir geçmiş kurgusudur.

Aksanlı filmler, yalnızca fiziksel yolculukla değil, aynı zamanda karakterlerin içsel yolculuklarıyla şekillenen bir anlatıya sahiptir. Suner'e (2006: 283) göre, anlatının temel eksenini sadece fiziksel yer değiştirme, bir yerden bir yere yolculuk değil, karakterlerin içsel yolculukları ve yaşadıkları dönüşüm de oluşturmaktadır. Öte yandan, bu filmlerde, yüz yüze iletişim kadar vurgulanan bir diğer iletişim yöntemi; mektup, telefon, fotoğraf, film, kaset gibi araçlar aracılığıyla kurulan dolaylı iletişimidir. Bu araçlar yalnızca uzaktaki insanları bir araya getirmekle kalmamakta, aynı zamanda bellek süreçlerini tetikleyici bir unsur olarak karakterlerin geçmişleriyle, geride bıraktıkları evleriyle, yurtlarıyla bağlantılarını sürdürmelerini sağlamaktadır.

Bilgin (2013: 104) insanın kendi geçmişini anlatılaştırırken, anlatının bütünlüğünü koruyan ve sağlayan öğelerden birinin de mekân olduğunu ifade etmektedir. Assmann (2015: 68) da her bellek tekniğinin ilk aracının mekânlaştırma olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda anlatıda karakterin mekânı sahiplenmesi, kişisel ve kolektif belleğini, geçmişini ve kimliğini sahiplenmesi anlamına gelmektedir; çünkü toplumsal bellek aynı zamanda somut kimliğin ifadesidir. Geçmişin yükü ve ağırlığı tarafından ele geçirilen mekân, Suner'in



ifadesiyle (2006: 277) bir tür “hayalet mekâna” dönüşmektedir. Ancak terk edildiğinde ıssızlaşarak viraneye dönüşen şey ise sadece mekân değil, aynı zamanda geçmiş ve etnik kimliklerdir.

Bu bağlamda, Yeni Türk Sineması'nın geliştirdiği anlatı, azınlıkların tarihsel deneyimlerinin sinemaya aktarılmasına olanak sağlarken, aynı zamanda toplumsal belleğin aktarımını da mümkün kılmıştır. Çalışmanın devamında, Yeni Türk Sineması'nda bu etkileşimi sağlayan yapımlar incelenmiştir. Bununla birlikte, azınlıklara yönelik politikaların sinemadaki temsillerinin bütüncül bir şekilde değerlendirilebilmesi için, bu temaların şekillendiği tarihsel arka plana da yer verilmiştir.

### Amaç ve Yöntem

Bu çalışma, Türk sinemasında Rum azınlıkların göç süreçlerini tarihsel gerçekliğe uygun biçimde ele alan filmleri incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle Mübadele ve sonrasındaki göç hareketlerinin sinemadaki temsilleri değerlendirilerek, bu filmlerin politik ve toplumsal gelişmelerle ilişkisi araştırılmaktadır. Araştırma, 1990 sonrası Yeni Türk Sineması döneminde, azınlık temalı ortak yapım filmler üzerinde betimsel analiz yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Çalışma, sınırlı sayıdaki bu filmleri toplu biçimde inceleyerek, kolektif bellek oluşumunda sinemanın rolünü ortaya koymayı hedeflemektedir.

Bir nitel araştırma yöntemi olan betimsel analiz, mevcut verilerin belirli temalar veya kategoriler altında sınıflandırılması ve bu temalar üzerinden anlam çıkarılması esasına dayanmaktadır (Koh ve Owen 2000). Bu yöntem, tarihsel olayların ve toplumsal dinamiklerin sinemaya nasıl yansıtıldığını değerlendirmek amacıyla tercih edilmiştir. Çalışma, Yeni Türk Sineması'nda gayrimüslim azınlıkların temsiline odaklanmış ve tarihsel süreçlerin sinemasal anlatılar içindeki yeri incelenmiştir. Analiz edilen veri seti, 1990 sonrası Yeni Türk Sineması'nda mübadele ve gayrimüslim azınlıkların göçleriyle sonuçlanan politik olayları konu alan 12 filmde oluşmaktadır. Bu filmler, hem ulus-aşırı ortak yapım niteliği taşıyan hem de toplumsal bellek ve tarihsel olaylarla ilişkili temaları işleyen yapımlardır. Filmlerin seçiminde şu kriterler gözetilmiştir:

- *1924 Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi, Varlık Vergisi, 6-7 Eylül Olayları ve 1964 Sürgünü* gibi tarihsel olaylara referans veren filmler.
- Gayrimüslim azınlıkların *aidiyet, eve dönüş, yolculuk ve hatırlama* temaları üzerinden temsiline odaklanan yapımlar.
- Ortak yapım niteliğini taşıyan ve aksanlı sinema özellikleri gösteren filmler.

Bu kapsamda incelenen başlıca filmler; Mübadele sürecinin etkileri ele alan *Suyun Öte Yanı* (Tomris Giritlioğlu, 1991), *Kayıkçı* (Biket İlhan, 1998), *Hayatının Tek Yolculuğu* (Lakis Papastathis, 2001), *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004), *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoglu, 2004), *Dedemin İnsanları* (Çağan Irmak, 2011) ve *Evdeki Yabancılar* (Dilek Keser-Ulaş Güneş Kacargil, 2012) filmleridir. Bu filmler, özellikle “eve dönüş” ve “hatırlama” temalarını işlerken, 1964 Sürgünü’ne dayanan hikâyelere sahip olan *Sevgilim İstanbul* (Seçkin Yasar, 2007) ve *Bir Tutam Baharat* (Tassos Boulmetis, 2003) filmleri de tema birliği taşıyan anlatı özellikleriyle “Eve Dönüş” başlığı altında değerlendirilmiştir.

İstanbul’daki gayrimüslim toplulukların kentten göç etmelerine yol açan üç temel tarihsel olayı ele alan filmler; *Varlık Vergisi’ni* anlatan *Salkım Hanım’ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999), *6-7 Eylül Olayları’nı* konu alan *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu, 2009) ve *1964 Sürgünü’nü* işleyen *Sürgün* (Erol Özlevi, 2013) filmleri “Tarihsel Dönem Dramaları” başlığı altında incelenmiştir. *Bir Tutam Baharat* filmi, olay örgüsünün büyük kısmı 1964 Sürgünü’ne dayansa da tam anlamıyla tarihsel bir dönem draması sayılmamakta, ancak geri dönüş sekanslarında bu türün anlatı özelliklerini taşımaktadır. Çalışmada, tarihsel olayların kronolojik sıralaması takip edilmiştir.

### **Tarihsel Arka Plan: Azınlıklara Yönelik Politikalar**

Anadolu ve İstanbul, tarih boyunca çeşitli uluslara ev sahipliği yapmış ve bu etnik kimlikler, kendi kültürleri ve inanışlarıyla 20. yüzyıla dek bu topraklarda varlık göstermiştir. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş sürecinde, homojen bir ulus-devlet oluşturma hedefi doğrultusunda gayrimüslim nüfusun azalması hız kazanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu’ndan Lozan Antlaşması ile devralınan gayrimüslim topluluklar, yine Lozan Anlaşması’nda belirtilen çerçeveye uygun olarak, Türkiye Cumhuriyeti tarafından ‘azınlık’ statüsünde tanımlanmıştır (Eryılmaz ve Bektaş 2017: 27).

Cambridge Dictionary ‘azınlık’ kavramını, toplumda ırkı, dini veya siyasi inançları nedeniyle diğerlerinden farklı olan herhangi bir küçük grup veya böyle bir gruba mensup bireyler şeklinde tanımlamaktadır. (Cambridge Dictionary). Türk Dil Kurumu da azınlığı, “bir toplulukta kendine özgü nitelikler bakımından ayrı ve ötekilerden sayıca az olanlar; azlık, ekalliyet, çoğunluk karşıtı” ve “bir ülkede ayrı soydan veya inançtan olan ve sayıca az bulunan topluluk; ekalliyet” şeklinde tanımlamaktadır (TDK). Britannica (2024) ise azınlık kavramını, daha baskın bir grupla bir arada yaşayan ancak ona bağlı olan, kültürel, etnik veya ırksal olarak farklı bir grup olarak tanımlamaktadır. Terimin sosyal bilimlerde kullanıldığı şekliyle bu tabiiyet, bir

azınlık grubunun temel tanımlayıcı özelliğidir. Bu nedenle azınlık statüsü mutlaka nüfusla ilişkili değildir.

Osmanlı Devleti'nin 1906 nüfus sayımına göre bugünkü Türkiye sınırları içinde kalan vilayetlerin yüzde 20'si gayrimüslimdir. 1927'de yapılan nüfus sayımında ise gayrimüslim azınlıkların toplam nüfusa oranı yüzde 2,4'tür ve 1935'te bu oran 1.4'e düşmüştür (Öcal 2022: 22-26). Başlangıçta her beş kişiden biri gayrimüslim iken, yirmi yıl sonra bu oran her kırk kişide bire düşmüştür (Aktar 2006: 204). Kurtuluş Savaşı'nın ardından, 9 Eylül-15 Aralık 1922 tarihleri arasında yaklaşık 890 bin Rum'un göç etmesiyle Anadolu'da önemli bir demografik değişim yaşanmıştır (Aktar 2006: 115). Güven'in aktardığı verilere göre (2006: 109), İstanbul'un işgalinin sona ermesinin ardından 1922-23 yıllarında yaklaşık 190 bin Rum ve 150 bin farklı etnik kimlikten gayrimüslim İstanbul'u terk etmiştir.

Yakın tarihin en büyük nüfus değişimlerinden biri olan Lozan Barış Antlaşması (1923) ile Anadolu'da yaşayan Rum nüfus, Yunanistan'daki Türk nüfus ile zorunlu mübadeleye tabi tutulmuştur. 1924 Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi kapsamında, Yunanistan'da yaşayan yaklaşık 550 bin Müslüman Türkiye'ye göç ederken, Türkiye'de yaşayan yaklaşık 1 milyon 200 bin Rum Yunanistan'a gönderilmiştir. Mübadele şartlarını belirleyen 30 Ocak 1923 tarihli "*Yunan ve Türk Ahalinin Mübadelesine İlişkin Sözleşme*" gereği mübadele zorunlu tutulmuştur (Madde 1). Ancak, Lozan Antlaşması'nın 14. maddesi uyarınca, Gökçeada ve Bozcaada'da yaşayan Rumlar ile İstanbul'daki Rumlar ve Yunanistan'ın Batı Trakya bölgesindeki Türkler, yerleşik statüsü (etabil) kapsamında mübadele dışında tutulmuştur (Lozan Antlaşması 1923, Madde 14). Lozan Antlaşması ile İstanbul'un kozmopolit yapısını oluşturan Rum, Ermeni, Musevi ve Levanten toplulukların kültürel hakları (1923, Kesim III.) güvence altına alınmıştır.

Bu anlaşmaya rağmen, Türkiye'deki azınlık nüfusu, gayrimüslim toplulukları etkileyen çeşitli olaylar ve düzenlemelerin etkisiyle azalmaya devam etmiştir. Bauman'ın (2003: 88) belirttiği gibi, "ulusal devletlerin temel güdüsü, yerliliği teşvik etmek ve vatandaşlarını yerliler olarak görmektir". Hobsbawm (1992: 58) da ulusal devletlerin, tarihsel bellekleri yeniden yazarken, geçmişteki farklılıkları bastırma ve homojen bir kimlik yaratma yönünde büyük çabalar harcadıklarını belirtmektedir. Böylelikle etnik, dinsel, dilsel ve kültürel homojenliği tek geçerli hedef haline getiren ulusal devletler ortak bir tarihsel bellek inşa etmekte ve bu ortak belleğin dışında kalan unsurları bastırma ya da değersiz kılma gibi çeşitli yöntemleri hayata geçirerek ortak kader, gelecek ve misyon üzerinden kutsal bir birliktelik yaratmaktadır. Cumhuriyet döneminde, azınlıklara yönelik aşağıda tarihlenen farklı zamanlarda uygulanan

politikalar, mübadele dışında tutulan yerlerdeki gayrimüslim toplulukların da zamanla göç etmelerine yol açmıştır.

1923-1950 döneminde, devlet tarafından teşvik edilen bir milliyetçilik anlayışı benimsenmiştir. İstanbul'daki gayrimüslim topluluklar, bu anlayışın bir sonucu olarak göçe neden olan süreçlere maruz kalmıştır. Türklerden oluşan bir ulus-devletle birlikte sermayenin Türkleştirilmesi projesi, Rum azınlığın Türkiye'deki varlığını belirleyen esas konu olmuştur (Bali 1998; Kılıç 2007; Oran 2010; Akar 2012).

1927'de 694 bin olan İstanbul'un nüfusunun % 35'ini gayrimüslimler oluşturmaktadır ve Rumların oranı % 12,3'tür (92 bin kişi). 1930'lu yıllarda yavaş yavaş gitmeye başlayan Rumlarla birlikte Ermeni ve Yahudi azınlıklar, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Yirmi Kur'a Nafia Askerleri uygulaması ve ardından gelen Varlık Vergisi'nin hedefinde olmuşlardır. Mayıs 1941-Temmuz 1942 arasında İstanbul ve Trakya'daki gayrimüslim erkeklerin 18-45 yaş arasında olanları, askerliklerini yapmış olanlar da dâhil olmak üzere askere alınmıştır (Oran 2010: 161). Buna "Yirmi Kur'a İhtiyatlar Olayı" denir.

11 Kasım 1942'de çıkarılan Varlık Vergisi'nin öncelikli hedefi Ermeni, Rum ve Yahudilerin ekonomide sahip oldukları öncü role son vermektir (Güven 2006: 136). Fahiş ve eşitsiz vergileri ödeyemeyen, tümü İstanbullu gayrimüslimlerden oluşan ilk kafile Ocak 1943'te Erzurum Aşkale'ye demiryolu işçisi olarak taş kirmaya gönderilmiştir (Akar 2006; Oran 2011: 162). Dönemin ırkçı ideolojilerinin de etkisiyle, İkinci Dünya Savaşı yıllarında ticaretin Türkleştirilmesi ve gayrimüslimlerin mülksüzleştirilmesi amacıyla uygulanan Varlık Vergisi'nin gayrimüslim nüfusuna etkisi 1945-55 arasındaki nüfus farkından izlenebilmektedir. 1945'te 77 bin olan Yahudi nüfusu 1955'te 46 bine inmiştir. Bu on senede Ortodoksların sayısı ise 104 binden 86 bine inmiştir (Akar 2012: 204).

Türkiye ile Yunanistan arasındaki ilişkiler, özellikle Kıbrıs meselesinin dönemsel etkileri bağlamında, Türkiye'de yaşayan Rum azınlığın durumunu derinden etkilemiştir. Rum nüfusun doğdukları topraklardan ayrılmasına yol açan sonraki iki büyük göç dalgası, doğrudan Kıbrıs sorunuyla bağlantılıdır. 1955'te gerçekleşen 6-7 Eylül Olayları, Rum toplumunu derinden sarsarak "artık burada yaşama şansım yok" düşüncesini yaygınlaştıran huzursuzluklar zincirinin önemli bir kırılma noktası olmuştur. Ancak, 1954'e kadar Kıbrıs meselesi, bir 'milli dava' olarak Türkiye'nin gündemine henüz girmemiştir (Benlisoy 2000: 12). Bu sürece yol açan gelişmeler, 1950'den itibaren Ortadoğu'daki etkisini yitirmeye başlayan İngiltere'nin, bölgedeki varlığını Kıbrıs'ı elinde tutarak sürdürmeye çalışmasıyla başlamıştır. İngiltere

egemenliği altında olan Kıbrıs'taki Rum-Ortodoks toplumu, İngiltere'ye karşı özgürlük ve Yunanistan'la birleşme taleplerini yükseltmeye başlamıştır<sup>3</sup>. İngiltere'nin bölgedeki etkisinin azalması ve Türkiye'ye daha yakın bir politika izlemeye başlaması, Türkiye'yi Kıbrıs meselesinde yeni bir aktör hâline getirmiştir (Bora 1995: 21). Bu süreçte, üç ülkenin Kıbrıs üzerindeki garantörlük statüsünün temelleri atılırken, Türkiye'deki Rumların bir koz olarak kullanılmaya başlanması dikkat çekmiştir.

1953'ten itibaren Kıbrıs'taki gelişmelerle bağlantılı olarak Türk basınında Patrikhane ve Rumlar aleyhine yürütülen kampanyalar, 6-7 Eylül Olayları'na giden süreci şekillendirmiştir. Kıbrıs sorununu çözmek amacıyla üç ülkenin dışişleri bakanlarını bir araya getiren Londra Konferansı 29 Ağustos 1955'te başlamış, ancak müzakereler çözümsüzlükle devam etmektedir (Gürcan 2006: 67). 6 Eylül 1955 günü, Türkiye'nin Selanik Konsolosluğu'nun bulunduğu Atatürk'ün evine bomba atıldığına dair haber radyoda yayımlanmış, ardından İstanbul Ekspres Gazetesi akşam baskısında "Atatürk'ün Selanik'teki evi bombalandı" manşetiyle asılsız haberi duyurmuştur (URL-1). Aynı akşam İstanbul ve İzmir'de azınlıklara ait ev, iş yeri ve ibadethanelere yönelik saldırılar başlamış, 7 Eylül sabahına kadar Cumhuriyet tarihinde benzeri görülmemiş bir yağma ve yıkım gerçekleşmiştir.

6-7 Eylül Olayları, Güven'in ifadesiyle (2006: 54), kimsenin engel olmak için hiçbir şey yapmadığı bir yağmalama olarak tarihe geçmiştir. '*Kıbrıs Türk'tür, Türk kalacak*' ve '*ya Taksim ya ölüm*' sloganlarıyla yağmalama yapan kitlelerin saldırıları sonucu İstanbul'da ve İzmir'de 16 kişi öldürülmüş, 300-600 arasında insan yaralanmıştır. Büyük çoğunluğu ev olmak üzere, işyerleri, kiliseler, sinagog, manastır, okul, fabrika, otel, bar gibi işletmeler, hatta mezarlıklar dâhil 5.317 mekân saldırıya uğramış, yağmalanmış veya yakılmıştır (Çoker 2005: 322). Resmi rakamlara göre altmış kadın tecavüze uğramıştır ve hasar yaklaşık 150 milyon TL'yi bulmuştur. Tahrip edilen işyerlerinin yüzde 59'u, evlerin ise yüzde 80'i Rumlara aittir. İşyerlerinin kalan yüzde 17'si Ermenilerin, yüzde 12'si ise Yahudilerindir (Güven 2006: 48-52).

<sup>3</sup> Kıbrıs'ın yönetimi 1878 yılında, hükümler hakkı Osmanlı İmparatorluğunda kalmak kaydıyla, İngiltere'ye devredilmiştir. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Osmanlı İmparatorluğu ile İngiltere'nin ayrı saflarda yer almasının da bir sonucu olarak, İngiltere 1914'te tek taraflı bir kararla adayı ilhak etmiştir. Türkiye Ada üzerindeki İngiliz egemenliğini Lozan Antlaşmasıyla 1923'te tanımıştır. 1931'den itibaren Kıbrıslı Rumlar, Yunanistan ile birleşme taleplerini yoğunlaştırmıştır. Yunanistan, 1954'te Kıbrıs sorununu Birleşmiş Milletlere götürme kararı almıştır. Yunanistan, 1954-1958 yılları arasında "self-determinasyon" amacıyla BM'ye yaptığı çeşitli başvurularda bir başarı sağlayamamıştır. Türkiye ile Yunanistan 11 Şubat 1959 tarihinde Zürih'te anlaşmaya varmışlar ve "Kıbrıs Cumhuriyeti", adanın iki halkı arasında ortaklık temeline dayandırılan uluslararası antlaşmalar uyarınca 1960 yılında kurulmuştur (T.C. Dışişleri Bakanlığı, t.y.).

Bu olayların ardından, Rumların ikinci göç dalgası başlamış olsa da Konsolosluk ve Patrikhane'nin İstanbul'da kalmaları yönündeki telkinleri, Yunanistan'ın kolaylık göstermemesi (Güven 2006: 175) ve Türkiye'nin azınlıkların malvarlıklarının satışını engellemesi gibi faktörler, büyük korkular yaşamalarına rağmen birçok Rum'un İstanbul'u terk etmemesine neden olmuştur (Türker 1998: 144). Ancak bu ikinci göç dalgası sınırlı sayıda bir nüfusu kapsarken, gayrimüslimlerin önemli bir kısmı artık Türkiye'de yatırım yapmaktan çekinir hale gelmiştir. 1964 yılında, İstanbul'da yaşayan Yunanistan vatandaşı Rumların oturma izinlerinin iptali ise asıl büyük göç dalgasını tetiklemiştir.

1955 yılında Londra Konferansı'nın çözümsüzlükle sonuçlanmasının ardından, Kıbrıs'ta yüzlerce yıl birlikte yaşamış iki toplum arasındaki kutuplaşma derinleşerek devam etmiştir. 1964 yılında Kıbrıs sorununun, şiddet olaylarının artmasıyla yeniden uluslararası gündeme taşınması sırasında, Türkiye'nin soruna diplomatik yollardan çözüm bulma çabalarında elindeki en önemli kozlardan biri, ülkedeki Rum nüfus olmuştur. Ancak Kıbrıs meselesinde yaşanan çıkmaz ve soruna yönelik misilleme politikası doğrultusunda, Türk hükümeti 1964 yılında İstanbul'da yaşayan Yunanistan vatandaşı Rumların oturma izinlerini iptal etmiştir.

30 Ekim 1930'da Atatürk ve Venizelos tarafından imzalanan *İkamet, Ticaret ve Seyrisefain Antlaşması*, iki ülke vatandaşlarına serbest dolaşım, ticaret ve ikamet hakkı tanımıştır (Resmî Gazete 1931, 15 Mart). Ancak 16 Mart 1964'te Türkiye, bu anlaşmayı tek taraflı bir kararname ile feshetmiştir. Fesih işleminin Antlaşma'nın 36. maddesine göre altı ay sonra başlaması gerekirken, Türkiye 16. maddeye dayanarak uygulamayı hemen devreye sokmuş ve gerekçe olarak ülke savunması ve genel güvenlik kaygılarını göstermiştir (Akar 1994: 51). 1964 itibarıyla Türkiye'de yaşayan 12.724 Yunanistan vatandaşı Rum, evleri, mal varlıkları ve banka hesaplarına el konularak sınır dışı edilmiştir. Yanlarında yalnızca kişisel eşyalar ve sınırlı miktarda para (20 kiloluk valiz ve 200 Türk Lirası) taşımalarına izin verilmiştir (Akar 1994: 14).

Sınır dışı kararları, evlilikler yoluyla iç içe geçmiş Rum toplumunun büyük bir bölümünü etkilerken, 1965 yılı başına kadar yaklaşık 12 bin Yunan uyruklu Rum ve 55-60 bin Rum asıllı Türk vatandaşı İstanbul'u terk ederek Yunanistan'a göç etmiştir. Bu, Türkiye'deki Rum nüfusunun yaşadığı ikinci ve en büyük göç dalgasıdır.

Cumhuriyet yılları boyunca gayrimüslim azınlıklara yönelik uygulanan bu politikaların en önemli kırılma noktalarından biri, 1964 yılında gerçekleştirilen sınır dışı edilmelerdir. 1964

sürgününde amaç, azınlıklar politikalarında belirleyici olan Türkiye'nin Türkleştirilmesi ilkesinin yanı sıra Kıbrıs'taki gelişmelere müdahale edebilecek önemli bir kozun da kullanılmasıdır. İstanbul nüfusunun aşağı yukarı üçte birini oluşturan Rumlar, 1965'e gelindiğinde artık 1,5 milyonu aşan İstanbul nüfusunun ancak % 3'ünü oluşturmaktadır. Varlık Vergisi ve 6-7 Eylül Olayları'na karşın, Rumlar asıl Türkiye tarihinde genellikle hatırlanmayan 1964'te ve takip eden birkaç yıl içinde büyük oranda Türkiye'yi terk etmişlerdir. 'Vatandaş Türkçe konuş' kampanyaları ve 'Türk'e Türk'ten alışveriş' gibi ekonomik boykotlarla desteklenen ve Kıbrıs konusunda Yunan hükümetini zorlamaya ve masaya oturtmaya yönelik bu girişimden sonra İstanbul'un Rum nüfusu neredeyse kalmamıştır. 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı'nın yeniden yarattığı atmosferle de bu süreç tamamlanmıştır. Rum toplumunun kendi ifadelerine göre (Torun 2014; Erdem 2019), günümüzde İstanbul'daki Rum nüfusunun 2000 kişi civarında olduğu tahmin edilmektedir.

### **Türk Sineması'nda Azınlıklar**

Göçler, insanlık tarihi boyunca ekonomik ihtiyaçlar, çevresel faktörler ve siyasi otoriteler tarafından zorunlu kılınan sürgünler gibi çeşitli nedenlerle gerçekleşmiştir. Bu dinamikler, tarihsel bağlamda önemli sosyal ve kültürel değişimlere yol açmıştır. Sinema tarihi incelendiğinde, göç ve savaş gibi büyük toplumsal olayların, dönemin sinemasında önemli bir tematik odak oluşturduğu görülmektedir. Özellikle II. Dünya Savaşı'nın ardından, bu savaşı farklı yönleriyle ele alan ve yerel olayları küresel bağlamla ilişkilendiren filmler yapılmıştır. Örneğin, *The Pianist* (Roman Polanski, 2002) ve *Captain Corelli's Mandolin* (John Madden, 2001), savaşın bireysel ve toplumsal düzeydeki etkilerini farklı bakış açılarıyla yansıtan yapımlar arasında yer almaktadır. Benzer şekilde, çeşitli ülkelerde büyük etki yaratan olaylar, savaşların ardından gelen göçler veya değişimler savaş filmleri dışındaki türlerle de sinemaya aktarılmaktadır. Birinci Dünya Savaşı'nın sonu ve Cumhuriyet'in ilk yılları, Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmasıyla birlikte büyük göç hareketlerinin yaşandığı, toplumsal yapının köklü bir biçimde yeniden şekillendiği bir dönemi ifade etmektedir. Pek çok bölgede savaşların ve yeni kurulan ulus-devletlerin oluşumunun sürdüğü bu dönemde yoğun göçler olurken, özellikle İstanbul hem göç vermiş hem de çevresindeki pek çok ülkeden insanların sürekli gelip yerleştiği ve ayrıldığı göç hareketlerine sahne olmuştur. Ancak, yaşanan bu göç süreci ve toplumsal değişimlerin uzun yıllar boyunca Türk sinemasına yansıdığını söylemek mümkün değildir. Bu duruma gerekçe olarak, Türk sinemasının uzun yıllar boyunca sosyal, finansal ve teknik altyapı bakımından bu tür dönem filmlerini üretebilecek kapasiteye ulaşamamış olması sunulabilir.

Türk sinemasının başlangıç yılları olan Osmanlı İmparatorluğu döneminde, tiyatro sahnesinde veya filmlerde, oyunculuk genellikle gayrimüslim tebaanın icra ettiği bir meslektir ve Türk sinemasının ilk yıllarında başroller Ermeni ve Rum kökenli gayrimüslim azınlıklara mensup oyunculara aitti. Örneğin, ilk yerli filmlerden olan *Binnaz* (Ahmet Fehim, 1919) filminde, Binnaz rolünü ünlü bir Rum sanatçı olan Mlle Blance oynamıştır (TSA 2020). Bu gelenek, Cumhuriyet'in ilk yıllarında da devam etmiş ve filmlerde rol alan oyuncular genellikle gayrimüslim vatandaşlar olmuştur.

Cumhuriyet döneminde, Türk sinemasında gayrimüslimlerin yer alması, Türkiye ile Yunanistan arasındaki politik ilişkilere ve Kıbrıs sorununa paralel olarak ilerlemiştir. 1930'ların başlarından itibaren, Türk-Yunan ilişkilerindeki yumuşamanın kültür ilişkilerine ve sinemaya da yansımalarıyla iki ülke ortak yapım filmler üretmeye başlamıştır. İlk ortak yapım, *İstanbul Sokaklarında* (Muhsin Ertuğrul, 1931) filmidir ve 1964'e kadar birçok filmde baş kadın rolünde Rum oyuncular yer almıştır. Bu filmlerde Yunanca şarkılar, Arapça ve Fransızca'nın yanı sıra Rumca konuşmalar kullanılmış ve bazı kopyaları Rumca gösterilmiştir (Özgüç 2005: 340-342). Rum kızlarının öykülerine dair birçok film üretilmiş, Rum romancıların eserlerinden uyarılma filmler yapılmış ve bazı filmler iki ülkede de gösterime girmiştir.

1955'te yaşanan 6-7 Eylül Olayları, Yunanistan ile Türkiye arasındaki ilişkilere ciddi bir zarar vermiş olsa da, özellikle İstanbul'daki azınlıkların yoğun ilgisi sayesinde Rum kökenli oyuncuların yer aldığı ortak yapımlar, 1964'te Kıbrıs'taki olayların başlamasına kadar devam etmiştir. Yunanistan'la ilişkilerin bozulduğu 1964'ten sonra, *Karanlıkta Uyananlar* (Göreç, 1964)<sup>4</sup> filmi dışında, uzun bir süre Türk filmlerinde Rum oyuncular rol almamıştır ve gereken Rum tiplerini Türk oyuncular canlandırmıştır. 1960'lı yıllara kadar devam eden ortak yapım filmlerdeki Rum oyuncuların bir kısmı Türkiye bir kısmı ise Yunanistan vatandaşıdır. Dolayısıyla, bu dönemi Türk sinemasında gayrimüslimlerin temsilinden ziyade, yapım ve gösterim şartları nedeniyle yabancı oyuncu ile çalışmak olarak nitelendirmek daha doğru bir yaklaşımdır.

---

<sup>4</sup>Dikkat çeken farklı bir temsiliyetin görüldüğü *Karanlıkta Uyananlar* (Göreç, 1964) burada anılmaya değerdir. Filmde, İstanbullu gayrimüslim azınlıklar, etnik kimlikleriyle diğer işçilerle birlikte aynı sınıfsal mücadelede konumlandırılmışlardır. İstanbul'a yönelen iç göçe bağlı olarak, işçileri ve fabrikalardaki çalışma hayatını konu alan filmde sınıfsal ayrışma ana temayı oluşturmaktadır (Aydemir, 2009: 72). Filmde, Anadolu'nun farklı bölgelerinden gelen ve farklı etnik kimliklere mensup olan fabrika işçileri içinde gayrimüslim vatandaşların aynı sınıfta ve mücadelede konumlandırılması bir ilk ve istisnadır. Daha önceleri farklı etnik ve dini özellikleri nedeniyle karşı karşıya gelenler, *Karanlıkta Uyananlar*'da çalıştıkları fabrikada ortak menfaatleri için birlikte hareket etmektedirler. Kendi şiveleriyle konuşan Mois, Hristo, Yaşar gibi isimler, filmde ortak amaçları için mücadele etmektedir.



Türk Sineması'nın 50 yıllık üretimlerini kapsayan Yeşilçam dönemi filmlerinde, özellikle Rumlar olmak üzere gayrimüslim azınlıklar genellikle Türkçeyi bozuk bir aksanla konuşan uşak, aşçı, dadı, bahçıvan, madam gibi rollerde, negatif stereotipleştirme yoluyla temsil edilmiştir. Temsillerde gündelik yaşamdaki ortak paylaşımlara dair izler görülmemektedir. Bu tarzda bir'e indirgemeci tiplmeler, klişelerin oluşmasını ve var olan klişelerin devamını sağlamaktadır. Ayrıntı, değişken koşullar, referanslardan uzak sınıflandırmalarla inşa edilen stereotipleştirme (basmakalıplaştırma), 'ötekilik' ile ilgili uygulamalar içinde "kültürdeki etnik grupların temsilini sembolik anlamda baskılama" olarak kaydedilmektedir (Kirel 2010: 334-339). Sinemadaki bu negatif temsiliyet, gayrimüslimlerin toplumsal hayattaki rolleriyle ve yaşanan göç süreciyle aynı doğrultuda değildir.

Temsildeki ikinci temel problem, Türk sinemasında Rum kimliğine olan cinsiyetçi yaklaşımdır. Kadın ile erkek arasındaki aşk ilişkisi tüm dönemlerde genellikle anlatılarda ana konuyu oluştururken, daima erkek Türk, kadın ise Rum olmuştur. Âşık olunan genç kız veya -ahlaken yoksun olsa da- düşlenen güzel kadın karakter her zaman Rum, Yunanlı ya da Bizanslı'dır. Eurimages destekli ortak yapımlarda da Türk erkeği ve Rum kadını aşk ilişkileri temsiliyetinin genellikle tersine çevrilemediği görülmektedir.

Türk sinemasında azınlıkların temsilini özellikle Rum kimliğinin nasıl ele alındığı üzerinden inceleyen Yılmazok üç ana kategori tespit etmiştir (2021: 59-60): İlk olarak, Yunanlıların 'düşman' olarak tasvir edildiği filmler dikkat çekmektedir. Kurtuluş Savaşı, Bizans dönemi veya Kıbrıs meselesi gibi tarihi bağlamlarda, Rumlar genellikle olumsuz bir şekilde sunulmuştur. İkinci grup filmler, Rum kimliğinin hikâyenin ana odağı olmadığı ancak yan karakterler olarak yer aldığı anlatımlardır. Bu filmlerde, genelde gayrimüslimler, özelde ise Rumlar genellikle komşu, ev sahibi, zanaatkâr, şarkıcı veya hizmetkâr gibi rollerle sınırlı kalmış ve ona göre de sıkça klişe veya stereotipik bir biçimde temsil edilmiştir. Üçüncü grup ise, son otuz yılda (1989-2019) yapılan ve Rum azınlıkların sorunlarını daha eleştirel ve sorgulayıcı bir bakış açısıyla ele alan filmleri içermektedir. Özellikle Eurimages destekli ortak yapımlarda, Rum kimliğinin daha nüanslı ve empatik bir şekilde temsil edildiği görülmektedir. Bu filmler, ulus-devlet politikalarını ve etnik kimliklerin kültürel etkilerini sorgulayan anlatılar sunmaktadır.

Avrupa Konseyi'nin bir kurumu olan Eurimages finansmanı, iki veya daha fazla üye ülkenin yapımcıları arasında yaratıcı sinematografik ve görsel-işitsel eserlerin ortak yapımına ve dağıtımına destek sağlamak amacıyla 1989 yılında ortaya çıkmıştır. Eurimages fonu, Avrupa'nın kültürel kimliğini tanıtmanın önemli bir aracı olarak, farklı ülkelerden yapımcıların

bir araya gelerek kültürel ve sanatsal açıdan zengin filmler üretmelerini teşvik etmektedir. Yunanistan kurucu üyelerden biridir ve Türkiye 1990 yılında fona katılmıştır. O tarihten bu yana Eurimages finansmanı, Türk ve Yunan film yapımcılarının iş birliği yapabileceği ortak bir alan olmuştur. Türk sinemacıların yer aldığı ortak yapımlarda Yunanistan en önemli ortaklardan biri olarak öne çıkmaktadır. Fransa ve Almanya, Türkiye'nin yapımcı ortakları arasında en üst sırada yer alırken (her biri 45 film), Yunanistan 31 film ve Macaristan 23 film ile takip etmektedir (Eurimages 2024). Özellikle, Türkiye ve Yunanistan iş birliğiyle yapılan filmlerin sayısını artıran temel faktörler, iki ülke arasındaki tarihi bağlar ve kültürel yakınlık kadar, coğrafi yakınlık nedeniyle yapım sürecindeki maliyet avantajı olarak belirlenmiştir (Yılmazok 2021: 62-63).

Öte yandan, Türkiye ve Yunanistan arasındaki gerilimler ve etnik kimlik konularını ele alan Eurimages destekli filmler, sorgulayan ve eleştiren bir tavır benimsemektedirler. Bu filmlerden, Avrupa'nın kültürel çeşitliliğini vurgulamak ve "ortak kökleri tek bir kültürün kanıtı olan bir Avrupa toplumu" düşüncesine katkı sunmak beklenmektedir (Eurimages 2009). Bunun yanı sıra, yapımların Eurimages finansmanının sorgulayıcı felsefesi doğrultusunda, kültürel kimlikleri ele aldığı gözlenmektedir. Bu bağlamda, Eurimages'in desteğiyle üretilen ortak yapımların anlatılarında, geçmiş ve günümüzdeki ulus-devlet uygulamalarını eleştiren temalara yer verilerek etnik kimliklerin daha vurgulu ve çok boyutlu bir şekilde temsil edildiği görülmektedir. Geçmişte filmlerde stereotiplerle tarif edilen veya hiç yer bulamayan etnik ve dinsel kimlikler, bu süreçte daha görünür hale gelmiştir. Özellikle, 1924 Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi, tehcir ve diğer göç hareketleri sonucunda azınlıkların ülkeyi terk etmesine yol açan toplumsal değişimler, Türk Sineması'nın yeni bir yönelime girdiği 1990'lı yıllarda, ortak yapımların katkısıyla sinemaya yansımaya başlayabilmiştir. Bu yıllarda üretilen aksanlı sinema örnekleri ve tarihsel gerçekliğe odaklanan dönem dramaları kolektif hafızayı canlandırırken, Anadolu'da göçle boşalan bazı yerleşim yerleri ve İstanbul birer hafıza mekânına haline dönüşmüştür.

### **Yeni Türk Sineması'nda Azınlık Temsilleri Üzerine Filmler**

1990 sonrası Yeni Türk Sineması'nda, filmlerin öykülerinde gayrimüslim azınlıklar, Ege'nin iki kıyısında yaşayan insanlar ve ayrı taraflarda kalanların aşk hikâyeleri daha görünür hale gelmiştir. Aksanlı Sinema türündeki filmlerde, göç etmiş azınlıkların anayurtlarına, eski evlerine ya da yaşadıkları kentlere duydukları özlem teması öne çıkmaktadır. Köken arayışı, sürgünlük, eve dönüş, yolculuk, aşk, hafıza mekânı olarak ev veya kent göstergeleriyle, aidiyet ve geri dönüş temalı bu filmler genellikle ortak yapımlardır. Bu kapsamda, 1924 Türk-Yunan

Nüfus Mübadelesi'nin ve 1964'e kadar devam eden göçlerin etkilerini her iki ülkeden ve inançtan bireyler üzerinden değerlendiren filmler yapılmıştır. Bunlar arasında temaları doğrudan İstanbul olan aksanlı filmlerle, sinemada İstanbul'un temsiline (Torun 2016) yeni bir bakış açısı getiren çalışmalar da bulunmaktadır.

Tamamen veya kısmen Aksanlı Sinema olarak sınıflandırılabilen bu filmler üzerinde yapılan incelemede aidiyet, etnik kimlik, anayurda duyulan özlem, yolculuk, eve dönüş ve hatırlama izlekleri takip edilebilmektedir. İlk grupta, *Eve Dönüş* başlığı altında *Suyun Öte Yanı*, *Kayıkçı*, *Sevgilim İstanbul*, *Hayatının Tek Yolculuğu*, *Yazı Tura*, *Bulutları Beklerken*, *Dedemin İnsanları*, *Evdeki Yabancılar* ve *Bir Tutam Baharat* filmleri incelenmiştir. Gayrimüslim azınlıkların göçüne yol açan Varlık Vergisi ve genellikle Kıbrıs sorununun yarattığı politik ortamla şekillenen 6-7 Eylül Olayları ile 1964 Sürgünü'nü aktaran öyküleriyle *Salkım Hanım'ın Taneleri*, *Güz Sancısı* ve *Sürgün* filmleri *Tarihsel Dönem Dramaları* başlığı altında ikinci grupta değerlendirilmiştir.

### **Eve Dönüş**

Feride Çiçekoğlu'nun senaryosunu yazdığı, Tomris Giritlioğlu'nun yönettiği *Suyun Öte Yanı* (1991), 1980'li yılların başında tahliye edilen bir öğretmen üyesinin eşiyle birlikte tatil için Cunda Adası'na gitmesiyle başlayan ve geçmişe dair bir yolculuğa dönüşen hikâyesini anlatır. Kaldıkları pansiyonun işletmecisi olan kadın da 1924 yılında Girit'ten gelip Cunda'ya yerleşmiştir. Bu karşılaşmanın yarattığı dostluk, geçmişe ve anılara doğru bir yolculuk başlatır. Filmin tarihsel gerçekliği, Mübadele'de Ege adalarından Girit'te yaşayan Türklerin Ayvalık'taki Cunda Adası'na göç edişlerini anlatmasıdır. Mübadele öncesinde ise Cunda Adası Rumların yaşadığı yerleşimlerden biridir. Türkiye yapımı olan filmde Cunda Adası, üç dönemde yaşananların kesiştiği bir hafıza mekânıdır.

Biket İlhan'ın yönettiği Türkiye-Yunanistan ortak yapımı *Kayıkçı* (1998), Türk bir genç ile Yunan bir şarkıcının Çeşme ve Sakız Adası (Yunanistan) arasında geçen imkânsız aşkını konu edinir. Çeşmeli sağır-dilsiz bir kayıkçı ile Sakız Adalı şarkıcı Evdokia, Çeşme Festivali sırasında tanışır. Evdokia'yı unutamayan genç, onu bulmak üzere bir gece Çeşme'den Sakız Adası'na yüzerek geçer. Kimliği ve pasaportu olmayan Kayıkçı casuslukla suçlanarak tutuklanır. Evdokia'nın, sevgilisini kurtarmak için o güne dek sakladığı ilişkisini açıklamasıyla serbest bırakılır ve ülkeye geri gönderilir. Film, iki toplumun ortak kültürel geçmişine ve ayrılıkların yarattığı engellere vurgu yapmaktadır.

Seçkin Yasar'ın yönettiği *Sevgilim İstanbul* (1999), babasının memleketi olan İstanbul'u görmek için gelen Yunan gazeteci İrini'nin, şehirle kurduğu ilişkiyi ve özlemlerini odağına alır. Nedim Gürsel'in öyküsünden senaryolaştırılan *Sevgilim İstanbul*, 1964 sürgünü ve İstanbullu Rumların gidişini anlatan konuyla bu alanda bir ilk film olduğu gibi; İstanbul'un baba memleketi olarak ele alındığı, cezbedici güzelliğinin yanı sıra yurt olarak da aidiyetten kaynaklı bir çekim gücü olduğunu vurgulayan ilk filmidir. Bir seminer sırasında Türk gazeteci Ali'yle tanışan İrini, onu görmek üzere İstanbul'a gelir. Film, Marmara'dan Boğaziçi'ne giren bir yolcu gemisi görüntüsü üzerine dış sesle okunan mektupla başlar. İrini güvertede yaşamakta oldukları limana ve ilk kez geldiği atalarının şehrinin panoramasına merak ve beğeniyle bakarken, kameranın çevrinmesiyle İstanbul'un kent silüeti Boğaziçi, Haliç, Sarayburnu, Topkapı Sarayı, Ayasofya ve Galata Kulesi gibi simge yapılarıyla birlikte görülür. Mektuptan anlaşıldığı üzere, ziyaretçi sadece sevgilisini değil, aynı zamanda İstanbullu Rumlardan olan babasının her zaman merak ettiği gizemli memleketini görme merakıyla bu acil yolculuğa karar vermiştir. Babası, 1964'te İkamet, Ticaret ve Seyrisefain Anlaşması'nın Türkiye tarafından feshedilmesiyle İstanbul'dan ayrılmak zorunda kalmış ve Yunanistan'daki Albaylar Cuntası zamanında kaybolmuş olan, İstanbul kökenli bir gazetecidir.

Bulgaristan-Türkiye-Yunanistan ortak yapımı film, hatıra mekânı olarak İstanbul'u kullanırken, ana yurda dönüş ve yolculuk temalarıyla Aksanlı Sinema örneği sunmaktadır. Filmin genelinde yer alan güzel İstanbul görüntüleri sadece fonu değil, adeta ana karakteri de oluşturur. İrini'nin İstanbul'a olan aşk düzeyindeki ilgisi, hayalle gerçek birbirine karışacak düzeyde, çocukken kaybedilen baba ve sevgiliye duyulan aşkla yoğrulur. İstanbul'da bulunmanın etkisiyle, babasının hayaliyle sık sık karşılaşarak Ayasofya, Kariye Müzesi gibi tarihi yapıları, İstanbul'un eski semtlerini, babasının yaşadığı semt olan Tatavla (Kurtuluş), Beyoğlu ve Aya Triada kilisesini dolaşır. Bir süre sonra İrini'nin gazeteci sevgilisi Ali de yaptığı araştırma ve haberler nedeniyle kaybolur veya kaçırılır. Ali, bir şekilde hayalindeki babasıyla özdeşleşmiştir. Hiçbirini tam olarak tanımadığı İstanbul-baba-sevgili üçlüsünün birbirine karışan imajları, İrini'nin İstanbul'daki içsel yolculuğunun karmaşasını yansıtmaktadır.

Lakis Papastathis'in yönettiği Bulgaristan-Türkiye-Yunanistan ortak yapımı *Hayatının Tek Yolculuğu* (2001), Atina-İstanbul arasında geçen ve 19. yy sonlarının İstanbul'unda gayrimüslimlerin yaşamına dair ipuçları veren bir çocukluk yıllarına dönüş hikâyesidir. 12 yaşındaki Bettina'ya karşı takıntılı bir tavır gösteren yazar Georgios Vizyenos, Atina'daki bir tımarhaneye kapatılmıştır. Hastanede kaldığı süre boyunca, İstanbul'da geçen çocukluğuna dair

silik anılar Vizyenos'un beyninin içinde gezinir. Bir yandan da bu hatıralara dayanarak geçmişte yazdığı hikâyeleri okumaktadır. Aynı belirsizlik kendi yazmış olduğu satırlar için de geçerlidir. Bunların gerçek mi yoksa kurgu mu olduğundan da emin olamaz. Büyük dedesinin ön plana çıktığı anılar ve içinde bulunduğu gerçeğin birbirine karışması Vizyenos'u garip bir düş evrenine sürüklemiştir.

Uğur Yücel'in, Kürt sorununu merkeze alarak iç içe geçmiş üç ayrı hikâyeyi anlattığı ilk filmi *Yazı Tura* (2004), İstanbul'da geçen hikâyelerden birinde Rumların kentten göç ettikleri yıllarda yaşanan acılara değinmektedir. Bu yan temada filmin kahramanlarından Cevher'in babası, iki ülke arasındaki gerilim nedeniyle Rum karısı Tasula ile olan evliliğinin nasıl bozulduğunu şöyle anlatır: Kıbrıs savaşı sırasında iki Türk balıkçı, Rum meslektaşlarıyla kavga ederken Cevdet'in bu kavgayı kınaması üzerine, içlerinden biri "Yunanlı bir kadından çocuk yaptın" demiştir. Bundan etkilenen Cevdet eve gider ve karısına babasının Yunan ajanı olup olmadığını sorar. Bunun üzerine Tasula, çocuğuyla birlikte evden ayrılarak Yunanistan'a gitmiştir ve yirmi beş yıl sonra, 1999 yılında Marmara bölgesini etkileyen büyük depremin ardından kocasından haber almak ve evini bulmak için geri döner. Türkiye-Yunanistan ortak yapımı filmdeki bu bölüm, işlediği anayurda dönüş ve terk edilmiş ev detaylarıyla bahse konu temayı taşımaktadır.

Yeşim Ustaoglu'nun Yorgos Andreadis'in 'Tamama' adlı romanından esinlenerek yazdığı ve yönettiği *Bulutları Beklerken* (2004), 1916 yılında Karadeniz'den göç eden bir Rum ailenin geride bıraktıkları kızları Eleni'nin kimlik arayışını konu alır. Almanya-Fransa-Türkiye-Yunanistan ortak yapımı film, birdenbire başka bir dilde konuşmaya başlayan yaşlı kadının, Karadeniz yaylalarının sisli atmosferinde çocukluğunda bıraktığı kimliğiyle yüzleşmesini anlatır. Birinci Dünya Savaşı esnasında Rus işgaline karşı tedbir olarak Karadeniz Bölgesi'ni terk etmek zorunda kalan Rum yerliler güney bölgelere doğru göçe zorlanırlar. Küçük Eleni de bu ailelerden birinin kızıdır. Ailesinin geride bıraktığı Eleni, kendisini evlat edinen Türk ailenin yanında Ayşe adıyla yaşamıştır. Annesi ve kız kardeşi sürgün sırasında soğuktan ve açlıktan ölmüş ve altı yaşındaki kardeşi Niko hayatta kalmıştır. Yaşlılık çağında yeniden Karadeniz'e dönen Ayşe, yaylaların sisli atmosferinin çağrışımıyla sisli hatıralarını hatırlamaya başlayarak bir iç hesaplaşma yaşar. Ömrü boyunca Ayşe kimliğiyle yaşayan Eleni, mübadele yılları esnasında kaybettiği kardeşi Niko'yu 50 yıl sonra Selanik'te aramaya girişir. İçsel yolculuk, hafıza ve hatırlama temalarıyla aksanlı olan filmin başında ayrıca, Anadolu'daki tehcirleri gösteren arşiv görüntüleri yer almaktadır.

*Dedemin İnsanları* (Irmak, 2011), Ege kıyılarının mübadele öykülerini günümüzden bakışla anlatan bir Türkiye yapımıdır. Çağan Irmak'ın senaryosunu yazdığı ve yönettiği film, küçük bir Ege kasabasında yaşayan on yaşında bir çocuk ve dedesi aracılığıyla, 1924 Mübadelesi ile bir ailenin ve ülkenin geçirdiği büyük değişimi anlatmaktadır. Ozan'ın ailesinin kökenleri, günümüzde Yunanistan'a bağlı olan Girit adasına dayanmaktadır ve dedesi Mehmet Bey Mübadele sırasında Türkiye'ye gelmiş Giritli bir göçmendir. Bu yüzden mahallede arkadaşları ona 'gâvur' diye seslenirler. Dışlanmanın üzüntüsünü yaşayan Ozan 'Biz Türk'üz!' diye cevap vererek, ailesine ve dedesine sorular sorar. Yaşadıkları kasabada saygın biri olan dede Mehmet, henüz 7 yaşında bir çocukken göç etmek zorunda kaldığı adasını, atalarının geçmişini ve içinde sakladığı özlemini, içlerine notlar koyarak denize bıraktığı şişelerle torununa anlatır. Sürekli Girit'i tekrar görmekten bahsetse de bu hiç gerçekleşmez ve bir gün kendisini de şişeler gibi Ege'nin sularına bırakır. Torunu Ozan, yetişkin olduğunda dedesinin yapmayı çok istediği yolculuğu gerçekleştirerek, Girit'te atalarının yaşadığı evi bulur. Dedesinin denize bıraktığı şişelerden biri de içindeki notla birlikte evin yeni sahiplerine ulaşmıştır. Öyküyü tersine çevirerek, Türk etnisitesine sahip bir mübadilin bakış açısıyla yerinden edilmeyi anlatan filmde eve dönüş teması, bu kez üçüncü kuşak tarafından gerçekleştirilmiştir.

Yine Türkiye yapımı olan *Evdeki Yabancılar* (Keser ve Kaçargil, 2012) filminde ise *Dedemin İnsanları*'nın aksi yönünde bir yansıma anlatılmaktadır. Mübadele döneminde doğup büyüdüğü yerden ayrılp Yunanistan'a göç etmek zorunda bırakılmış bir Rum kadını olan Agapi, aradan geçen uzun yıllardan sonra, 80'li yaşlarına geldiğinde yanına genç torunu Elpida'yı da alarak yıllar önce bırakmak zorunda kaldığı evini aramaya koyulur. Agapi, Ege bölgesinde küçük bir sahil kasabasındaki eski evini bulur fakat ev artık başka birine aittir. Yaşar isimli 30'lu yaşlardaki yeni ev sahibi ve Agapi arasında paylaşılamayan ev, geçmişini arayan kadınla geleceğini kurtarmak isteyen adamı ortak bir noktada buluşturur. Yeni nesilden iki kişinin bakış açısı ile yaşlı kadının duygularının çatıştığı film, daha çok bir mülkiyet sorununun öyküsüne dönüşmekle birlikte hatırlama, yolculuk ve hafıza mekânı ev temsiliyle temayı tamamlamaktadır.

İstanbul doğumlu Tassos Boulmetis'in senaryosunu yazdığı ve yönettiği *Bir Tutam Baharat* (*A Touch of Spice/Politiki Kouzina*, 2003), 1964 sürgününde parçalanan bir aileyi, yurdunu terk etmek istemeyen bir büyükbabayı ve onun hikâyeleriyle büyüyen torunun öyküsünü anlatır. Yunanistan-Türkiye-Fransa ortak yapımı olan bu film, 2004 yılında Yunanistan adına En İyi Yabancı Film dalında Oscar'a aday gösterilmiştir. *Bir Tutam Baharat*,

Rum bir ailenin gelenek ve kültürlerini, yemek ve baharat metaforlarıyla, dede-torun ilişkisiyle üzerinden anlatan bir filmidir. Film, 1964'te İkâmet, Ticaret ve Seyrisefain Anlaşması'nın feshedilmesiyle İstanbul'dan ayrılmak zorunda kalan kalabalık bir Rum aileye odaklanır. Hikâye, İstanbul doğumlu Rum asıllı astrofizikçi Fanis'in, kendisine hayat hakkında pek çok şey öğreten ve meslek seçiminde etkili olan dedesi Vasilis'in hastalanması üzerine yıllar sonra doğup büyüdüğü ve çocukken ayrıldığı İstanbul'a dönüşünü merkeze alır.

1964'te Kıbrıs olaylarının tırmanışı nedeniyle Fanis'in ailesi sınır dışı edilirken, babası Savas'a, eşi ve kayınpederinin Türk vatandaşı oldukları için kalabileceği, ancak kendisinin kalamayacağı bildirilir. Savas'ın İstanbul'da kalabilmesinin tek yolu dinini değiştirmektir. Aileye, yalnızca özel eşyalarını alarak İstanbul'dan ayrılmaları için bir hafta süre tanınır. Büyükbaba Vasilis İstanbul'da kalmayı tercih ederken, ailenin geri kalanı Sirkeci Garı'ndan trenle yola çıkar. Bu esnada çocuk Fanis'in dış sesle söylediği "Türkler Yunanlı diye gönderirken, Yunanlılar Türk diye karşılıyorlardı." ifadesi, filmin düğüm noktasını oluşturur.

Filmde, İstanbul'a olan bağlılık ve sevginin en hüznü ifade eden baba Savas'a aittir. Oğlu ve eşine, dedenin oğlunun düğünü için Atina'ya yine gelmeyeceğini söylerken şöyle ekler: "O İstanbul'u asla terk etmez. Dünyadaki hiçbir şey için hiçbirimiz oradan vazgeçmeyiz. İstanbul'a önemli kent denir. Çünkü o dünyanın en güzel kentidir." Sürgün edilirken, Müslüman olursa kalabileceği söylendiğinde birkaç saniyeliğine bu teklifi düşündüğünü utançla itiraf eder.

35 yıl sonra İstanbul'a geri dönen Fanis, dedesinin cenazesinde çocukluk aşkı Saime ile karşılaşır. Film boyunca özlemi duyulan İstanbul, tarihi yarımada, Haliç, Galata Köprüsü, Ayasofya ve Ortaköy gibi mekânların görüntüleriyle filme eşlik eder. Saime'nin "Bunca yıl neden gelmedin?" sorusuna Fanis, "Tekrar ayrılmak zorunda kalmaktan korkuyordum." cevabını verir. Ayrılmaktan korktuğu yalnızca Saime değil, İstanbul'un kendisidir. Kendi yaşamının "tuzunu ve biberini" ihmal ettiğini fark eden Fanis, İstanbul'da kalmaya karar vererek konuk profesör olarak bir üniversiteyle anlaşır.

Listelenen filmler dışında, Türkiye yapımı olan üç film, geçmişteki toplumsal yapıyı hatırlatmaları ve toplumda yok olmaya yüz tutmuş etnik kimliklere yaptıkları atıflar nedeniyle burada anılmaya değerdir. Yusuf Kurçenli'nin yönettiği *Yüreğine Sor* (2009) filmi, 19. yüzyılın sonunda Karadeniz'de geçen, Müslüman bir kız ile Rum bir gencin hikâyesini anlatan; etnik kimlik, inancını gizleme ve asimilasyon temalarını işleyen bir yapımdır. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Akar, 2000) filminde, ana öyküde yer almayan bir detay olarak, başkarakter olan semtin sevilen futbol antrenörü Hacı'nın ölümünden sonra Ermeni olduğunun öğrenilmesi, beklenmedik bir vurgu niteliğindedir. *Ağır Roman* (Altıoklar, 1996) filminde ise, hayat kadını

Tina karakteri etrafında kurgulanan olay örgüsünde Rum kimliğinin temsili, ortak yapımlara rağmen Yeni Türk Sineması döneminde de kırılmayan cinsiyetçi temsile dikkat çekmektedir.

### **Tarihsel Dönem Dramaları**

Türk sinemasında tarihsel olayları anlatımın temel göstergesi olarak ele alan ve bu olayları dramatik bir kurgu içinde işleyen tarihsel dönem dramalarının sayısı oldukça sınırlıdır. Yeni Türk Sineması'nda tarihsel dönem dramaları, azınlıkların İstanbul'dan göç etmelerine yol açan Varlık Vergisi, 6-7 Eylül Olayları ve 1964 Sürgünü gibi politik olaylar ekseninde şekillenmiştir.

Tomris Giritlioğlu'nun yönettiği 1999 yapımı *Salkım Hanım'ın Taneleri*, Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Filmin arka planındaki tarihsel gerçeklik, İkinci Dünya Savaşı'nın devam ettiği 1942 yılında gayrimüslim vatandaşlara uygulanan Varlık Vergisi'dir. Gayrimüslim vatandaşlara varlıklarının miktarına göre tahakkuk ettirilen yüksek orandaki bu vergiyi ödeyemeyenler tüm mal varlıklarını yitirmişler, hala borcu kalanlar ise borçlarına karşılık olarak Erzurum Aşkale'ye demiryolu işçisi olarak sürgüne gönderilmiştir. Zamanın İstanbul Defterdarı Faik Ökte (1951: 77) anılarında Aşkale'ye giden ilk kafilenin 24 Yahudi, 11 Rum ve 10 Ermeni'den oluştuğunu yazmaktadır.

Bu dönemde servetin el değiştirmesini anlatan filmde, gayrimüslimlere Varlık Vergisi konmasından kısa bir süre önce, daha iyi bir yaşam umuduyla Niğde'den İstanbul'a göç eden Durmuş ve karısı Nimet, İstanbul'da yaşayan hemşerileri Bekir'in yanına gelirler. Bekir, İstanbul'un varlıklı beyefendilerinden Halit'in yanında çalışmaktadır. Bekir'in yardımıyla büyük bir handa iş bulan hırslı ve paragöz Durmuş için bu iş yeterli değildir. Gayrimüslim vatandaşların Varlık Vergisi'ni ödeyebilmek için mallarını, işyerlerini ve evlerini satmak zorunda kalmalarını fırsata çevirerek bu gayrimenkulleri düşük fiyatlarla satın almaya başlar.

Sermayenin önemli ölçüde el değiştirdiği bu süreçte, Halit Bey başta olmak üzere birçok gayrimüslim, Erzurum-Aşkale'deki amele taburlarında demiryolu işçisi olarak çalıştırılmak üzere sürgün edilir. Ancak, Varlık Vergisi'nin kaldırılmasının ardından İstanbul'a dönen gayrimüslimler eski hayatlarına geri dönemezler. Halit Bey ise bu zorlu sürece dayanamayarak İstanbul'a dönmeden hayatını kaybeder. Durmuş ise onun evi ve yaşamının yeni sahibi olur.

*Salkım Hanım'ın Taneleri*'nin devamı niteliğinde sayılabilecek bir yapım olan *Güz Sancısı* (2009), yine Yılmaz Karakoyunlu'nun romanından Tomris Giritlioğlu tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Film, Kıbrıs sorununun tırmandığı bir dönemde, 1955'te yaşanan 6-7 Eylül Olayları'nı, bir Rum kızı ile Türk gencinin ilişkisi ekseninde ele almaktadır. Bu olaylar, Atatürk'ün Selanik'teki evinin bombalandığı yönündeki sahte bir haberin yayılmasıyla



başlamış; İstanbul'da gayrimüslimlerin evlerine, işyerlerine ve ibadethanelerine yönelik yağmalama ve saldırılara yol açmıştır.

Film, kurgusal karakterler üzerinden hikâyesini anlatmasına rağmen, yaşanan olayların belge görüntülerine de yer vererek tarihsel gerçekliklere ışık tutmaktadır. Milliyetçi bir genç olan Behçet, 'Kıbrıs Türktür Cemiyeti' üyesidir ve sokağının karşısında oturan ve babaannesiyle yaşayan Eleni adında Rum bir kıza âşıktır. Eleni de babaannesi gibi bir hayat kadınıdır. Behçet'in en yakın arkadaşı Suat ise bir komünisttir. Filmde, Behçet'in karmaşık siyasi ve sosyal dünyası, yaşanan şiddet olaylarına karşı sessiz kalmasıyla şekillenir. Bu durum, anlatının merkezinde yer alan 'sessizliğin suç ortaklığı' kavramının sembolik bir temsiline dönüşmektedir. Suat bir sokak komplosunda öldürüldükten sonra Behçet vicdanıyla yüzleşirken, 6 Eylül gecesi, Selanik'te Atatürk'ün evine düzenlendiği iddia edilen bombalı saldırının haberi kargaşayı başlatır. İstanbul'da azınlıklara ait dükkânların ve evlerin yağmalandığı bu kargaşa sırasında Eleni de öldürülür. Film, 7 Eylül sabahında İstiklal Caddesi ve çevresinin yıkılmış, harap ve derin bir utanç hissi uyandıran görüntüleriyle sona erer.

Film, 6-7 Eylül olaylarını arka planda bırakarak bir aşk hikâyesi ekseninde şekillendirirken, azınlıklara yönelik baskıcı politikaları ele alma iddiasına rağmen bu bağlamı derinlemesine analiz etmekten kaçınmaktadır. Olayların tarihsel, ekonomik ve politik nedenlerine dair kapsamlı bir inceleme sunmayan anlatı, sorumluluğu milliyetçi örgütlenmelere yüklerken dönemin iktidar yapısıyla bağlantıyı yeterince kuramamaktadır. Yüksel'e göre (2012), böylece film, tarihsel bağlamı göz ardı eden melodramatik öğelerle şekillenir ve eleştirel misyonunu gerçekleştiremez.

Konuyla ilgili son çalışma olan *Sürgün* (Özlevi, 2013) filmi, 1964 sürgününü Büyükada'da yaşanan bir aşk hikâyesiyle ele alır. Tarihi bir dönem draması olan bu film, Kıbrıs olayları nedeniyle gerginleşen Türkiye-Yunanistan ilişkilerinin sonucunda, Yunanistan vatandaşı Rumlara oturma izni ve ticaret yapma hakkı sağlayan İkamet, Ticaret ve Seyrisefain Anlaşması'nın iptaliyle sınır dışı edilmelerini konu alır. Film, Kıbrıs protestolarının belge görüntüleri ve gazete haberlerini kullanarak tarihsel gerçekliği anlatıya dâhil eder.

Gazeteci Rıdvan Akar'ın 1964 sürgününü ele alan araştırma kitabı *İstanbul'un Son Sürgünleri* (1994)'nden yararlanılarak hazırlanan hikâye, çocukluklarından beri birbirlerine âşık olan zengin bir Rum ailesinin kızı Eleni ile faytoncunun oğlu Sedat'ın aşkını merkezine alır. Mezuniyetlerinden sonra evlenmek isteyen gençlerin önündeki en büyük engel, Eleni'nin babası Stavro'dur. Stavro, Türk komşularıyla iyi ilişkiler kuran, vergisini ödeyen, vatanına

bağlı ve yardımsever bir iş adamı olarak tasvir edilir. Ancak, inanç ve maddi farklılıklar nedeniyle bu evliliğe ve kızının isteğine kesinlikle karşı çıkar.

Bu sırada, Türkiye ve Yunanistan arasındaki ilişkilerin bozulmasıyla Yunanistan vatandaşı Rumların ülkeden ayrılmaları zorunlu hale gelir. Eleni ve ailesi de bu göçten etkilenir. Stavro fabrikasını ve mallarını satar, bir kısmını da yakın çalışanına devreder, fakat yasa gereği parayı yurt dışına çıkarması yasaktır. Sedat, Stavro'nun parasını yurtdışına çıkarmasına gönüllü olarak yardım etmek ister. Meriç Nehri'ni yüzerek geçer ve parayı ona teslim eder. Ancak geri dönerken sınırda yakalanır ve casusluk suçlamasıyla hapse atılır. Sürgün edilen Stavro ise dağılan ailesiyle, Atina'da geri dönmek hayaliyle, zor şartlarda yaşamını kaybeder. Yıllar boyunca Sedat'tan haber alamayan Eleni ise Sedat'ın hapiste yazdığı romanı okuduğunda gerçeği öğrenir. Serbest kaldıktan sonra başka biriyle evlenmiş olan Sedat'ı ziyaret eder ve aralarındaki ilişkinin geri dönüşü olmadığını kabul eder.

Bu sırada Türkiye ile Yunanistan arasındaki ilişkilerin bozulması, Yunanistan vatandaşı Rumların ülkeden ayrılmasını zorunlu kılar. Eleni ve ailesi de bu göçten etkilenir. Stavro, fabrikasını ve mallarını satar; bir kısmını ise yakın çalışanına devreder. Ancak yasa gereği parasını yurt dışına çıkarması yasaktır. Sedat, Stavro'nun parasını yurtdışına çıkarmasına gönüllü olarak yardım etmek ister. Meriç Nehri'ni yüzerek geçer ve parayı ona teslim eder. Ancak dönüş yolunda sınırda yakalanır ve casusluk suçlamasıyla hapse atılır. Sürgün edilen Stavro ise dağılan ailesiyle birlikte Atina'da, bir gün geri dönmek hayaliyle, zor koşullar altında yaşar ve hayatını kaybeder. Yıllar boyunca Sedat'tan haber alamayan Eleni, onun hapiste yazdığı romanı okuduğunda gerçeği öğrenir. Serbest kaldıktan sonra başka biriyle evlenen Sedat'ı ziyaret eder ve aralarındaki ilişkinin artık geri dönüşü olmadığını kabul eder.

Sürgün filmi, tarihsel olaylara dayanan bir anlatıya sahip olmakla birlikte, özellikle finalinde hikâyeyi daha çok kişisel bir aşk öyküsü ekseninde dramatize etmektedir. Ancak, anlatının düğümünü oluşturan Yunanistan vatandaşı Rumların sınır dışı edilme sürecine ilişkin tarihsel gerçeklik, filmde belge görüntüleri ve gazete haberleri aracılığıyla gerçeğe uygun şekilde yansıtılmıştır. Bu yönüyle film, bireysel ve toplumsal hafızayı canlandırmaya yönelik bir anlatı olarak dikkat çekmektedir.

## **BULGULAR ve SONUÇ**

Sinema sanatı, kurmaca bir gerçeklik sunduğu halde, üretildiği sosyal ve politik bağlamı aktarma sorumluluğu ve bu süreçteki üslubuyla daha da anlam kazanmaktadır. Bu çalışmada, son yüzyılda çeşitli nedenlerle Anadolu ve İstanbul'dan göç etmek durumunda kalan

gayrimüslim azınlıkların ve özellikle Rum kimliklerin Türk sinemasındaki temsiliyeti; aidiyet, hatırlama, yolculuk ve geri dönüş temaları üzerinden Yeni Türk Sineması'na yansması betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Aynı zamanda, incelenen tarihsel dönem dramaları aracılığıyla gayrimüslim azınlıklara yönelik tarihsel gerçekliğin ve yaşanan politik gelişmelerin sinemaya yansması ele alınmıştır.

Yeni Türk Sineması döneminde üretilen, örneklemede incelenen ortak temalar etrafında şekillenen filmler ve tarihsel gerçekliklere odaklanan dönem dramaları kolektif belleğin yeniden canlanmasına katkı sağlamıştır. Çalışmada incelenen, Mübadele sürecinin etkilerini konu edinen eve dönüş ve hatırlama temalı; *Suyun Öte Yanı*, *Sevgilim İstanbul*, *Hayatının Tek Yolculuğu*, *Yazı Tura*, *Bulutları Beklerken*, *Dedemin İnsanları*, *Evdeki Yabancılar* ve *Bir Tutam Baharat* filmleri tema birliğini büyük ölçüde sağlamışlardır. Göç sonrası yeniden kurulan yaşamlar, geçmişin anıları, çocukluk döneminde kalan o yılları hatırlama, eve ve anavatana duyulan özlem ya da bir kaybın aranışı gibi izlekler, filmler boyunca ortak olarak tekrarlanmıştır. Mektup metaforu, filmlerin çoğunda bir not bırakılması ya da mektup okunması yoluyla sıklıkla kullanılan bir imge olarak öne çıkmıştır. İncelenen tüm filmlerde yolculuk temasına hem fiziksel hem de içsel bir boyutta başvurulmaktadır. Böylece, ana unsur olan 'eve dönüş' teması gerçekleşmekte ve aidiyet duygusu vurgulanmaktadır.

*Sevgilim İstanbul*, kentin sinemada üstlendiği role yeni bir bakış açısı getirmesi ve ana yurt vurgusuyla dikkat çekmektedir. Filmin ana eksenini yolculuk ve eve dönüş temaları oluşturmaktadır. Bu anlatıda mektup, iletişim aracı olarak kullanılmakla birlikte, geçmişi hatırlatmaktan çok yolculuğun amacını özetleyen bir öge olarak işlev görmektedir. Fiziksel yolculukla birlikte gerçekleşen içsel yolculuk, bellek ve hatırlama süreçlerinde karmaşık bir yapıya yol açmaktadır. Bunun yanında, tarihsel gerçekliği görsel anlatım yerine diyaloglara dayandırarak ve didaktik bir üslupla aktarması, izleyici ile arasında mesafe oluşmasına neden olmaktadır. *Sevgilim İstanbul* ile birlikte *Bir Tutam Baharat* filminde de anlatıyı desteklemek amacıyla, söylem çözümlemesi gerektiren çok sayıda uzun repliğe yer verilmiştir. Türkiye'deki Rumların zorunlu göçü ve Kıbrıs sorununun bu sürece etkilerinin tartışıldığı sohbetlerde, yaşanan olayların bilinmemesinin toplumsal hafızanın zayıflığından ve ülke politikalarının unutmayı teşvik etmesinden kaynaklandığı yönünde eleştiriler dile getirilmektedir. Bu sekanslarla, toplumsal belleği canlandırma işlevinin de amaçlandığı gözlemlenmektedir.

Filmlerde, hem mübadil olunan yerleşimler hem de İstanbul'a duyulan aidiyet hissinin yıllar sonra dahi devam ettiği gözlenmektedir. Orta yaş ve üzerindeki kuşaklar, göç etmek zorunda kaldıkları yurtlarını sevgi ve özlemle anarken, ikinci ve üçüncü kuşak olan çocuklar ve

torunlar, bu yerlere merak ve aidiyet duygusuyla yaklaşmakta ve bu bağlamda bir dönüş süreci yaşamaktadır. *Sevgilim İstanbul*'da Eleni'nin karakterinin İstanbul'da babasının yaşadığı yerleri ziyareti, *Dedemin İnsanları*'nda torun Ozan'ın Girit Adası'na giderek dedesinin evini bulması aynı zamanda kimlik arayışlarının göstergeleridir. Benzer şekilde, *Bulutları Beklerken* filminde Ayşe karakterinin yıllar sonra anadilinde konuşmaya başlaması kimlik arayışı ve toplumsal belleğin bir yansımasıdır. Bu, karakterin Yunanistan'a yaptığı yolculuk sahnesinde de açıkça görülmektedir.

Öte yandan, ulusaşırı bağımsız sinema bağlamında da değerlendirilebilen ortak yapımlar, Rumların göçüne odaklansalar da diasporik filmler olarak nitelendirilemezler. Çünkü bu filmler, ana dil bağlamında diasporada değil, doğrudan anavatanda geçmektedirler. Yapılan analize göre, bu filmlerin ulusaşırı sinema kapsamında değerlendirilemeyeceği sonucuna varılmıştır.

Bu çalışmada, tarihsel gerçekliği temel alan dönem dramalarının incelendiği ikinci gruptaki filmlerde tema birliğinin zaman zaman gözlemlendiği, ancak her dönemin ve film anlatısının kendi bağlamı içerisinde bağımsız bir şekilde değerlendirilmesinin daha isabetli bir yaklaşım olacağı sonucuna ulaşılmıştır. Çünkü Türkiye yapımı tarihsel dönem filmleri, gerçekliği kurgu ile harmanlasa da dönemin diğer yapımlarıyla tema birliğini sağlamakta güçlük çekmektedir. Bu grupta incelenen filmlerde azınlıkların temsili, tarihsel olayların dramatik anlatımları üzerinden aktarılmaktadır. Bu durum, *Güz Sancısı* filminde 6-7 Eylül Olayları'nın sahnelenme biçimiyle net bir şekilde görülmektedir. *Salkım Hanım'ın Taneleri* filminde, Varlık Vergisi'nin azınlık toplumları üzerindeki etkisi, karakterlerin yaşadığı ekonomik ve psikolojik zorluklarla betimlenmiştir. *Sürgün* ve *Bir Tutam Baharat* filmleri, 1964'teki sınır dışı edilme koşulları ile sürgününe maruz kalan ailelerin manevi ve ekonomik kayıplarını gözler önüne sermektedir.

*Salkım Hanım'ın Taneleri*, tarihsel gerçekliğe dayalı bir dönem draması olarak hem öyküsü hem de güçlü sinematografik yapısıyla öne çıkan önemli bir yapımdır. 1942-43 yıllarında uygulanan Varlık Vergisi dönemini kayıt altına alan tek film olma özelliği taşımaktadır. Film, ülkedeki değişen sosyal ve ekonomik yapıyı, iç göçün temellerini ve bu dönüşümün arkasında yatan politik kararların sonuçlarını ele alarak, unutulmuş tarihsel gerçeklikleri izleyiciye hatırlatmaktadır. Özellikle Aşkale sürgünü gibi tamamen unutulmuş bir olguyu toplumsal belleğe dâhil etmiştir. Hafıza araçları olarak mekânların ve filme adını veren kolye gibi nesnelerin kullanımını, anlatımı güçlendirirken bireysel ve toplumsal travmalar ile bellek süreçlerini etkili bir şekilde harekete geçirmektedir.

*Güz Sancısı* filmi, toplumsal hafızada uzun yıllar boyunca bastırılan ve suskunlukla karşılanan 6-7 Eylül Olayları'nı eleştirel bir perspektifle ele almaktadır. Büyük çaplı yağma ve yıkımla sonuçlanarak mal ve can kayıplarına yol açan bu olayların kolektif hafızaca bastırılmasını, sessizlik ve vicdan muhasebesi temaları üzerinden işlemektedir. Filmde kullanılan arşiv görüntüleriyle desteklenen sahneler, sinematografik anlatımı güçlendirerek sinemanın bir görsel hafıza aracı olarak toplumsal belleğe katkı sunma potansiyelini ortaya koymaktadır. Ancak, böylesine önemli bir olayın aktarımında, hikâyenin bir aşk ilişkisi etrafında kurgulanması, Kıbrıs olayları çerçevesinde şekillenen politik gündemi yansıtmak açısından başarılı olsa da dönemin İstanbul'unda devam eden sosyal yaşamın derinlemesine bir tasvirini sunmakta yetersiz kalmıştır. Öte yandan, filmde genç kız karakterinin temsili belirgin stereotipleri yeniden üretmektedir. Rum genç kızın hayatını hayat kadını olarak sürdürmesi ve babaannesinin de geçmişte aynı işi yapmış olması, Rum etnisitesine yönelik genelleyici bir anlatıyı pekiştirmektedir. Oysa 1990'lı yılların sineması, etnik kimlikleri daha gerçeğe uygun bir çerçevede ele almaktadır. Bu bağlamda film, 1950'li yıllarda önemli ölçüde azalmış olmasına rağmen 1955 İstanbul'unda hâlâ süregelen ortak yaşamın toplumsal dinamikleriyle uyumlu bir anlatı sunma konusunda eksiklikler barındırmaktadır.

*Sürgün* filmi, imkânsız bir aşk hikâyesini merkeze alırken, 1960'lı yılların başlarındaki İstanbul'un ekonomik yapısını ve sosyal hayatını canlandırmaktadır. Film, farklı etnik köken ve inançlardan toplulukların Adalar ve İstanbul'daki ortak yaşamına dikkat çekmektedir. Fabrika sahibi ve varlıklı bir figür olarak sunulan baba Stavros karakteri, Büyükada sakinleri, faytoncular ve farklı etnik kökenlerden insanlarla sıcak ilişkiler kuran, çalışanlarına karşı sınıfsal farklılık gözetmeyen bir tutum sergileyen biri olarak betimlenmektedir. Ancak, tek kızının faytoncunun oğlu olan bir Türk gençle evlenmesine etnisite, din ve sosyal-ekonomik farklılıklar nedeniyle şiddetle karşı çıkması, bu tutumuyla çelişmektedir. Bu temsil, kentte süregelen bir arada yaşama kültürünün, geçmişte olduğu gibi yine ağırlıklı olarak kendi etnik toplulukları içinde sürdüğünün bir göstergesidir. Tarihsel gerçekliği uygun bir anlatı ve temsille ele alan filmde, kurgusal unsur olan ana aşk hikâyesinin ön plana çıkması, bu çalışmada incelenen filmlerde sıklıkla işlenen temaların geri planda kalmasına neden olmuş ve bu durum, filmin toplumsal belleği canlandırma işlevini görece zayıflatmıştır.

*Bir Tutam Baharat*, hem neşeli hem de hüznü bir sembolik anlatımla, yemeklere eklenen baharatların lezzete etkisini, aynı zamanda farklı unsurların kültürel dokuya katkısını tat, koku ve uyum kavramları üzerinden ifade etmektedir. Film, arada kalmışlık, aidiyet duygusu ve yurt özlemini mutfak kültürü aracılığıyla vurgularken, İstanbul'u terk etmek

zorunda kalan Rumların, Atina'da İstanbul'un izlerini yaşatarak kurdukları yeni yaşamlarına da ışık tutmaktadır. Türkiye'de yaşamış azınlıkların en önemli kültürel unsurlarından biri olan yemek kültürünü görselleştirirken, aynı zamanda İstanbul'a duyulan yurt sevgisini merkezine almıştır. *Sevgilim İstanbul* ile birlikte, bu filmde de kent bir karakter olarak öne çıkmaktadır. Eve dönüş ve hatırlama temalarını yerine getirirken, aynı zamanda 1964 Sürgünü'nü tarihsel gerçekliğe uygun unsurlarla olay örgüsünde işlemiştir. Ayrıca, Türk bir kadın ile Rum bir erkek arasındaki aşk ilişkisinde rollerin değiştiği ve bu temsiliyetin gerçekçi bir şekilde aktarıldığı gözlenmektedir.

Kültürü şekillendiren önemli olgulardan biri, bu kültürün birikimi ve aktarımını sağlayan toplumsal bellektir. Sinema, perdeye aktardığı öykülerle toplumsal belleği yaşatan en önemli araçlardan biridir. Toplumsal bellekte gayrimüslim azınlıkların göç etmesine yol açan olayların sinemadaki temsilini sorgulayan bu çalışma, yakın tarihte gayrimüslim azınlıkların ülkeden göçüne yol açan olaylar ve politik gelişmelerin, Yeni Türk Sineması döneminde ortak yapımların da katkısıyla sinemaya tarihsel gerçekliğe yakın bir şekilde yansıdığını ve kayıt altına alındığını ortaya koymuştur. Örnek sayısı sınırlı olmakla birlikte, Türk sinemasında bu süreçlere dair filmleri bulunmaktadır. Yapılan literatür taraması, Türk sinemasının 1990 sonrası Yeni Türk Sineması döneminde gerçekleştirilen ortak yapımlarla bu tarihsel gerçekliğe tanıklık ettiğini göstermektedir. Stereotiplere hâlâ rastlansa da günümüz sinemasında Rum azınlıkların temsiliyetinde bir değişim gözlemlenmektedir. Yakın dönemde yaşanmış olmasına rağmen toplumsal hafıza kaybına uğramış olaylara bu dönemde sinema aracılığıyla dikkat çekilmiş ve toplumsal belleğin yaşatıldığı ve geleceğe aktarıldığı görülmüştür. Türk sinemasında azınlıkların gerçekçi temsiline önemli katkılarda bulunan ortak yapımlar, aynı zamanda tarihsel gerçekliğin aktarımına ve diyalogların geliştirilmesine de katkı sunmuştur.

### EXTENDED ABSTRACT

Cinema, as a medium that facilitates the preservation, reproduction, and dissemination of images and sounds across time and space, plays a pivotal role in sustaining both individual and collective memory. By serving as a visual archive of personal recollections and communal histories, cinema revives the past and ensures its transmission to future generations. For this reason, cinema holds critical importance in ensuring the sustainability of collective memory and cultural and historical heritage.

Since the 1990s, Turkish cinema has increasingly engaged with social history, thereby contributing to the revival of collective memory with a more inclusive perspective. This study

aims to examine the representation of non-Muslim minorities in the New Turkish Cinema in accordance with historical realities. With the rise of identity politics in the post-modern era and the initiation of co-productions, this study investigates how the representation of minorities in Turkish cinema and its alignment with historical truth. In contemporary collective memory, the representation of non-Muslims, which holds limited space, serves the function of documenting the process that led to their migration from Turkey and transmitting it to future generations. Additionally, the role of cinema in shaping cultural spaces and producing collective memory through historical narratives is undeniable. To scientifically examine this role, this study identifies and analyses films addressing the political events that led to the migration of Greek minorities in post-1990 Turkish cinema were identified and analyzed, focusing on themes of belonging, return, journey, and memory.

The transformation observed in Turkish cinema during the 1990s is largely attributed not only to postmodern approaches but also to the establishment of Eurimages, the European Council's film support fund, in 1989. Co-productions supported by Eurimages enriched Turkish cinema both aesthetically and thematically, contributing to the visibility of Turkish productions internationally. With the 2000s, the New Turkish Cinema movement brought about significant changes and innovations in both content and form. During this period, auteur directors' films, independent filmmakers, and the development of co-productions led to films that achieved international success. Films from this era, characterized by minimalist storytelling, limited dialogue, diverse settings, and an emphasis on visuality and atmosphere, intertwine personal stories with societal issues. Themes such as migration, loneliness, belonging, and identity are commonly explored. These films, which embrace a visual style enriched in symbolic elements, adopt a narrative form closely resembling European Art Cinema.

In the analysis of these films, which can be classified entirely or partially as Cinema with Accent, motifs such as belonging, ethnic identity, longing for the homeland, journey, return, and memory emerge. The first section examines films under the theme of "Return" such as *The Other Side of the Water* (Suyun Öte Yanı), *The Boatman* (Kayıkçı), *My Love, Istanbul* (Sevgilim İstanbul), *The Only Journey of Her Life* (Hayatının Tek Yolculuğu), *Heads or Tails* (Yazı Tura), *Waiting for the Clouds* (Bulutları Beklerken), *My Grandfather's People* (Dedemin İnsanları), *The Foreigners at Home* (Evdeki Yabancılar), and *A Touch of Spice* (Bir Tutam Baharat). In the second group, titled "Historical Period Dramas", the films *The Pearls of Salkım Hanım* (Salkım Hanım'ın Taneleri), *Autumn Pain* (Güz Sancısı), and *Exile* (Sürgün), which deal with political events that led to the migration of non-Muslim minorities such as the Wealth

Tax, and the September 6-7 Incidents and the 1964 Exile which were shaped by the Cyprus problem, are evaluated.

The analysis reveals that films produced in the New Turkish Cinema, which focus on common themes and historical realities, have performed the function of revitalising collective memory. The ‘return’ films, which examine the effects of the Population Exchange process, have largely succeeded in maintaining thematic unity. Themes such as newly established lives after migration, memories of the past, recalling childhood years, longing for home and the homeland, or the search for a loss, are recurrently echoed throughout the films. The metaphor of the letter has emerged as a frequently used symbol in many films, either through leaving a note or reading a letter. In all the films examined, while physical journeys are undertaken by the first or subsequent generations, the inner journey is also consistently emphasized. In this way, the central theme of “return” is realized, and the sense of belonging is emphasized.

This study, which examines how events that prompted the migration of non-Muslim minorities are represented in collective memory, reveals that the events and political developments that led to the migration of non-Muslim minorities in recent history have been depicted in New Turkish Cinema in a manner close to social reality, with the contribution of co-productions. Although the number of examples is limited, films on these processes do exist in Turkish cinema. The literature review indicates that with the co-productions in the New Turkish Cinema period after 1990, Turkish cinema has witnessed these historical realities. Despite still encountering stereotypes, a change in the representation of Greek minorities in contemporary cinema can be observed. Even though the events are relatively recent, cinema has drawn attention to those that have been forgotten in collective memory and has shown how societal memory is preserved and transmitted to the future. Co-productions, which have made significant contributions to the realistic representation of minorities in Turkish cinema, have also contributed to the transmission of historical reality and the development of dialogues.



## KAYNAKÇA

- Akar, R. (2006). *Aşkale Yolcuları*, İstanbul: Mephisto.
- Akar, R., Demir, H. (1994). *İstanbul'un Son Sürgünleri*, İstanbul: İletişim.
- Aktar, A. (2006). *Türk Milliyetçiliği, Gayrimüslimler ve Ekonomik Dönüşüm*, İstanbul: İletişim.
- Aktar, A. (2012). *Varlık Vergisi ve Türkleştirme Politikaları*, İstanbul: İletişim.
- Assmann, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity, *New German Critique*, (65), 125-133. Doi: <https://doi.org/10.2307/488538>
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*, A. Tekin (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, İstanbul: Cadde.
- Aydemir, Ş. (2009). Döneminin Tanığı ve Geleceğin Habercisi, *60'ların Türk Sineması* içinde, Z. Dadak ve B. Göl (Der.), İstanbul: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayını.
- Bali, R. N. (1998). Cumhuriyet Döneminde Azınlıklar Politikası, *Birikim*, 1(115).
- Barutçu, F. A. (1977). *Siyasi Anılar 1939-1954*, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*, Polity Press.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*, İ. Türkmen (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Bazin, A., Gray, H. (2005). *What Is Cinema?: Volume I* (1st ed.), University of California Press.
- Benlisoy, S. (2000). İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Türk ve Yunan Yakınlaşması: Kral ve Kraliçenin Türkiye Ziyareti, *Toplumsal Tarih Dergisi*, 81, 12-21.
- Bilgin, N. (2013). *Tarih ve Kolektif Bellek*, İstanbul: Bağlam.
- Bora, T. (1995). Milli Dava Kıbrıs: Bir Velayet Davası Türk Milliyetçiliği ve Kıbrıs, *Birikim Dergisi*, 77, 18-26.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2024, 23 Şubat). *Minority*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/minority> (Erişim: 05.05.2024).
- Cambridge Dictionary. (t.y.). *Minority*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/minority> (Erişim: 16.05.2024).
- Çoker, F. (2005). 6-7 Eylül Olayları: Fotoğraflar- Belgeler, Fahri Çoker Arşivi, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Draaisma, D. (2021). *Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*, G. Koca (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Erdem, A. K. (2019, 7 Kasım). Yunanistan'daki İstanbullu Rumlar, 'Dönün' çağrısına rağbet göstermedi, gelenlerin yarısı gitti <https://www.indyturk.com/node/89026/haber> (Erişim: 21.07.2024).
- Eryılmaz, B., Bektaş, M. (2017). Lozan Perspektifinden Türkiye'de Azınlık Politikaları (1923-2016), *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, 5(2), 25-50. Doi: <https://doi.org/10.14782/sbd.2017.64>
- Eurimages. (2009). *About Eurimages*. <https://www.coe.int/en/web/eurimages/gender-equality-diversity> (Erişim: 19.5.2024).

- Eurimages. (2024). *Co-production funding history*. <https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-history> (Erişim: 27.06.2024).
- Gürçan, G. (2006). 6-7 Eylül 1955 Olayları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi- Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü.
- Gürsel, N. (1986). *Sevgilim İstanbul*, İstanbul: Can Yayınları.
- Güven, D. (2006). *6-7 Eylül Olayları: Cumhuriyet Dönemi Azınlık Politikaları ve Stratejileri Bağlamında*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*, University of Chicago Press.
- Hall, S., du Gay, P. (Eds.) (2011). *Questions of Cultural Identity*, SAGE Publications Ltd. Doi: <https://doi.org/10.4135/9781446221907>
- Hobsbawm, E. J. (1992). *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge University Press.
- Huyssen, A. (1995). *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, NY: Routledge.
- Kılıç, M. (2007). *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Milliyetçiliğinin Tipolojisi, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16, 113-140
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Koh, E. T., Owen, W. L. (2000). *Descriptive Research and Qualitative Research*. Springer, Boston, MA. Doi: [https://doi.org/10.1007/978-1-4615-1401-5\\_12](https://doi.org/10.1007/978-1-4615-1401-5_12)
- Lozan Barış Antlaşması. (1923). *Lozan Barış Antlaşması tam metni*. İsmail İnönü Vakfı. <https://www.ismetinonu.org.tr/lozan-baris-antlasmasi-tam-metni/> (Erişim: 24.07.2024).
- Lyotard, J. F. (1979). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press.
- Maksudyan, N (2012). Bir, iki, üç, kaç İstanbul Fantezi, Nostalji, Ütopya, *Bir Kapıdan Gireceksin-Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* içinde, U. T. Arslan (Der), İstanbul: Metis.
- Mersin, S. (2010). Azınlık Filmleri: Tarihin Yeniden İnşası ve Kolektif Bellek, *Sinecine*, 1(2), 5-29.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey: Princeton University Press
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire, *Representations*, 26, 7-24. Doi: <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Olick, J. K. (2014). Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür, *Moment Dergi*, 1(2), 175-211. Doi: <https://doi.org/10.17572/moment.398569>
- Oran, B. (2010). *Azınlıklar*, İstanbul Ansiklopedisi. İstanbul: NTV Yayınları
- Oran, B. (2011). *Türkiyeli Gayrimüslimler Üzerine Yazılar*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Öcal, E. E. (2022). 1927 ve 1935 Nüfus Sayımlarında Azınlıklar, *Topkapı Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 9-30.
- Ökte, F. (1951). *Varlık Vergisi Faciası*, İstanbul: Nebioğlu.
- Özgüç, A (2005). *Türlerle Türk Sineması*, İstanbul: Dünya.

- Renan, E. (1882/1996). *What is a nation?* (W. Hutchinson, Trans.). In P. Halsall (Ed.), *Modern History Sourcebook*. Fordham University. Retrieved from <https://origin-rh.web.fordham.edu/Halsall/mod/1882Renan-nation-eng.asp> (Erişim: 10.09.2024).
- Resmî Gazete. (1931, 15 Mart). İkamet, Ticaret ve Seyrisefain Antlaşması. 30 Ekim 1930 tarihli anlaşma. Resmî Gazete, Sayı: 1748. <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/1748.pdf>
- Smith, A. D. (1991). *National Identity*, University of Nevada Press.
- Sönmez, I. (2011). Avrupa Sineması, Kültürel Karşılaşmalar ve Kimlik Sorunları, *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler* içinde, Serpil Kirel (Der.), İstanbul: Parşömen.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev-Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis.
- T.C. Dışişleri Bakanlığı. (t.y.). *Kıbrıs Meselesinin Tarihçesi: BM Müzakerelerinin Başlangıcı*. [https://www.mfa.gov.tr/kibris-meselesinin-tarihcesi\\_-bm-muzakerelerinin-baslangici.tr.mfa](https://www.mfa.gov.tr/kibris-meselesinin-tarihcesi_-bm-muzakerelerinin-baslangici.tr.mfa) (Erişim: 20.01.2025).
- TDK. (t.y.). *Azınlık*. <https://sozluk.gov.tr/>. (Erişim: 16.05.2024).
- Torun, A. (2014). *Arkalarından Gelen Şehir: İstanbul- Rum Azınlıklar Bağlamında Türk Sinemasında İstanbul Algısı* (Belgesel Film ve Sanatta Yeterlik Tez Raporu), Beykent Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Torun, A. (2016). Sinema-Kent İlişkisinde İstanbul İlk Yıllarından Bugüne Türkiye Sinemasında İstanbul'un Sunumu, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (52), 147-166.
- Torun, A. (2021). Göç ve Sinema, *Göç Dergisi*, 8(3), 377-381.
- TSA. (2020, 26 Temmuz). *Binnaz*. <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5324/binnaz> (Erişim: 15.1.2025).
- Türker, O. (1998). 6-7 Eylül 1955 Olaylarının İstanbul Rum Basınındaki Yankıları, *Tarih ve Toplum*, 177, 141-144
- Ulusay, N. (2005). Türk Sinemasındaki Dönüşüm ve Eurimages, D. Kevin ve M. G. Bek (Ed.), *Avrupa Birliği ve Türkiye'de İletişim Politikaları* içinde (333-372), Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- URL-1: "6-7 Eylül 1955'i basın nasıl gördü". (2013, 6 Eylül). <https://bianet.org/haber/6-7-eylul-1955-i-basin-nasil-gordu-149698> (Erişim: 23.07.2024).
- Yılmazok, L. (2021). Greek Representation in Turkish Cinema: Local Productions vs. Eurimages-funded Turkish-initiative Co-productions with Greek Partners. In E. Sideri (Ed.), *Cultural Neighbourhoods and Coproductions in South East Europe and Beyond*. Thessaloniki: University of Macedonia Press.
- Yunan ve Türk Ahalinin Mübadelesine İlişkin Sözleşme. (1923, 30 Ocak). [https://tr.wikisource.org/wiki/1923\\_Türkiye-Yunanistan\\_Nüfus\\_Mübadelesi\\_Anlaşması](https://tr.wikisource.org/wiki/1923_Türkiye-Yunanistan_Nüfus_Mübadelesi_Anlaşması) (Erişim: 24.07.2024).
- Yüksel, E. (2012). 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Etnik Kimliklerin Temsili, *Sinecine*, 3(1), 7-28.
- Žižek (2008). *The Sublime Object of Ideology*. Verso. [https://www.google.co.uk/books/edition/The\\_Sublime\\_Object\\_of\\_Ideology/SHHnDwAAQBAJ?hl=en&gbpv=1&pg=PT6&printsec=frontcover](https://www.google.co.uk/books/edition/The_Sublime_Object_of_Ideology/SHHnDwAAQBAJ?hl=en&gbpv=1&pg=PT6&printsec=frontcover)

## Filmler

- Akar, S. (2000). *Dar alanda kısa paslaşmalar* [Film]. Türkiye: TMC Film.
- Altıoklar, M. (1996). *Ağır roman* [Film]. Türkiye: Umut Sanat.
- Boulmetis, T. (Director). (2003). *Bir Tutam Baharat* [A Touch of Spice] [Film]. Greece: Village Roadshow Productions.
- Fehim, A. (Director). (1919). *Binnaz* [Film]. Türkiye: Kemal Film.
- Giritlioğlu, T. (Director). (1991). *Suyun Öte Yanı* [The Other Side of the Water] [Film]. Turkey: TRT.
- Giritlioğlu, T. (Director). (1999). *Salkım Hanım'ın Taneleri* [Mrs. Salkım's Diamonds] [Film]. Turkey: Avşar Film.
- Giritlioğlu, T. (Director). (2009). *Güz Sancısı* [Pains of Autumn] [Film]. Turkey: Most Production.
- Göreç, E. (Director). (1964). *Karanlıkta Uyananlar* [Film]. Türkiye: Gen-Ar Film.
- Irmak, Ç. (Director). (2011). *Dedemin İnsanları* [My Grandfather's People] [Film]. Turkey: Most Production.
- İlhan, B. (Director). (1998). *Kayıkçı* [The Boatman] [Film]. Turkey: Bizim Film.
- Keser, D., Kacargil, U. G. (Directors). (2012). *Evdeki Yabancılar* [Strangers at Home] [Film]. Turkey: Medyavizyon.
- Kurçenli, Y. (2009). *Yüreğine sor* [Film]. Türkiye: Kenda Film.
- Özlevi, E. (Director). (2013). *Sürgün* [Exile] [Film]. Turkey: Mint Motion Pictures.
- Papastathis, L. (Director). (2001). *Hayatının Tek Yolculuğu* [The Only Journey of His Life] [Film]. Greece: Greek Film Centre.
- Ustaoğlu, Y. (Director). (2004). *Bulutları Beklerken* [Waiting for the Clouds] [Film]. Turkey: Ustaoğlu Film.
- Yasar, S. (Director). (2007). *Sevgilim İstanbul* [My Darling Istanbul] [Film]. Turkey: Seckin Film.
- Yücel, U. (Director). (2004). *Yazı Tura* [Toss Up] [Film]. Turkey: Ezel Film.

### Makale Bilgileri/Article Information

<b><i>Etik Beyan:</i></b>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan edilir.	<b><i>Ethical Statement:</i></b>	It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.
<b><i>Çıkar Çatışması:</i></b>	Çalışmada kişiler veya kurumlar arası çıkar çatışması bulunmamaktadır.	<b><i>Conflict of Interest:</i></b>	The authors declare that declare no conflict of interest.
<b><i>Yazar Katkı Beyanı:</i></b>	Çalışmanın tamamı yazar tarafından oluşturulmuştur.	<b><i>Author Contribution Declaration:</i></b>	The entire study was created by the author.
<b><i>Mali Destek:</i></b>	Çalışma için herhangi bir kurum veya projeden mali destek alınmamıştır.	<b><i>Financial Support:</i></b>	The study received no financial support from any institution or project.

