

mücadelenin sertivenini Venedik, İngiltere ve ABD örnekleriyle aktardıktan sonra yazar, günümüz kapitalist toplumlarında malların kitlesel üretim ve dağıtımının giderek artmasıyla markaların ticaret ve ekonomi için yapısal önemini vurguluyor.

Son olarak bu sayıda kitap eleştirisi bölümüne yer vermiyor, bunun yerine Nilgün Tatal'ın günümüzün önemli iletişim kuramcılarında olan Armand Mattelart'la yaptığı söyleşiyi yayınlıyoruz. Türkçe literatürde *Beyin İşgal Şebekesi, İletişim Kuramları Tarihi ve İletişimin Dünyasallaşması* gibi kitaplarıyla tanıdığımız Mattelart, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın desteğiyle dört yıl önce kurulmuş olan Kültür Girişiminin, 22 - 24 Kasım tarihleri arasında The Marmara Oteli'nde düzenlediği ve Türkiye ile Avrupa Birliği üyelerinin kültürel koşullarının karşılaştırılmasını amaçlayan "Kültürel Açıda Avrupa Birliği'ne Yaklaşım" sempozyumunda, "Türkiye ve AB'de Kültürel Yaklaşım Sorunları" başlıklı oturumda konuşma yapmak üzere İstanbul'a geldi. Mattelart okuyacağımız bu söyleşide, küreselleşme bağlamında iletişim politikaları, uluslararası medya kuruluşları ve bunların gösterdiği tekelleşme eğilimleri ve yeni iletişim teknolojinin kuralılaşdırılması üzerinde dururken son döneme damgasını vuran 11 Eylül saldırısına ilişkin değerlendirmelerini de bizlerle paylaşıyor. Buradan bir kez daha Nilgün Tatal'a Mattelart'la *Kültür ve İletişim* dergisi için yaptığı bu iletişim ve dünya düzeni hakkındaki söyleşi için teşekkür ediyoruz.

Kültür ve İletişim dergisi, demokratik ve katılımcı örgütlenme politikasına sahip olduğu için, dergi editörü her dört sayıda bir değişmekteydi. Ancak, önümüzde günlerde yurtdışında bulunacağım için derginin editörlüğüne bu iki sayının ardından, bir sayılık kısa bir ara veriyorum. Bana bu konuda anlayış gösteren ve destek olan yayın kurulu üyesi arkadaşlarıma ve özellikle de önümüzdeki sayıda dergiye editörlük yapmayı kabul eden Ayşe İnal'a çok teşekkür ederim.

Ötekinin Temsili Açısından Salkım Hanım'ın Taneleri Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Özet

"Ötekilik" kavramı yalnızca etnik azınlıkları değil, aynı zamanda dinsel ve ırksal farklılıkları, cinsel tercihleri, marjinalliği, alt kültürleri de kapsar ve üzerinde konuşulması hassas bir konudur. Bu çalışma kapsamında, Türk Sineması'nda "ötekilik" kavramını içeren pek az filminden biri olan Salkım Hanım'ın Taneleri (Tomris Girittioğlu), inceleme nesnesi olarak seçilmiş ve Greimas'ın yüzeyden derine doğru üç aşamalı göstergebilimsel yöntemi kullanılarak çözümlenmiştir. Ancak, bu çözümlmeye geçilmeden önce, filmin öykü sürecel evreni içinde yer aldığı 1940-45 yılları arasında Türkiye'sinin sosyal ve politik durumunun genel hatlarıyla da olsa incelenmesi, filmin can alıcı noktası olan 1942 Varlık Vergisi sebebiyle kaçınılmaz olmuştur. Bu çalışmada aynı zamanda öznelerin, ekonomik güç, cinsellik, yaşam, ölüm gibi değişkenlerle ilişkileri dizgeleştirilmiş, bunun yanında iktidar ve ekonomik azınlıklar arasındaki ilişkiler formüle edilerek, ekonomik ve politik bağdantılar kavramsallaştırılmıştır.

Önder Erkarlan
İzmir Yüksek
Teknoloji Enstitüsü
Mimarlık Fakültesi,
Endüstriyel Tasarım
Bölümü

A Semiotic Analysis of Salkım Hanım'ın Taneleri: The Representation of the Other

Abstract

"Otherness" does not only involve ethnic minorities; covering also the religious and racial differences, sexual preferences, marginalities, sub-cultures, it deserves a sensitive approach. This paper chooses as the object of analysis one of the few Turkish movies dealing with the concept of "otherness," Salkım Hanım'ın Taneleri (Tomris Girittioğlu, 1999), and aims to analyse it in the light of Greimas' methodology based on the three-phase semiotic approach from the surface to the depth of semantic structures. It became inevitable, first, to take a brief look at the social, political and economic situation in Turkey between 1940 and 1945 since the main story of the film was based on the Wealth Tax imposed mostly upon the ethnic minorities living in Turkey in 1942. The paper then moves on to the analysis of the subjects' relations with economic power, sexuality, life and death along with a formulation of the interconnections among power, ideology, and the ethnic minorities through the conceptualizations of the political and economic relations in society.

Ötekinin Temsili Açısından Salkım Hanım'ın Taneleri Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi

Giriş

"Ötekilik", son yirmi yılın sosyal bilimler terminolojisinde oldukça sık vurgulanan bir kavram olmakla beraber, Türkiye'de daha çok doksanlı yıllarda benimsenmiştir. Bu yıllar seksenlerin emekleyen demokrasisinin oturma dönemi olup, aynı zamanda geçmişle hesaplaşma sürecidir. Cumhuriyet devrimlerinin aydınlar tarafından kısmen de olsa eleştirel bir bakış açısıyla gözden geçirilebildiği ve hatta tabu haline gelmiş Osmanlı kimliğinin yeniden telaffuz edildiği bu dönem, etnik azınlıkların da yeniden gündeme gelmesini sağlamıştır. Kuşkusuz bunda Batının öncülüğünü yaptığı çoğulculuk söyleminin de etkileri büyüktür. "Ötekilik" yalnızca etnik farklılıkları değil, farklı cinsel tercihleri, marjinalliği, alt kültürleri de içine alan geniş bir kavramdır.

YKY'nin Türkçe sözlüğünde, "öteki" şöyle tanımlanır: "Sözü edilen ya da benzer iki şeyden önem ya da yer bakımından uzakta olan" (Püsküllüoğlu, 1995: 1205). Tanımdan da anlaşılacağı üzere, bireyin ya da nesnenin önem bakımından uzakta olması onun çok önemsiz olduğunu vurgulamanın diğer bir yoludur ve bu kelimenin kavramsal temele dayandırılmasındaki ana noktayı oluşturur. Görmezden gelmek, hafife almak, önemsememek bireysel tutumları tanımlamak için kullanıldığında sorun yaratmazken, aynı davranış biçimleri bir toplumsal grubu tanımlamak için kullanıldığında, önyargının eşlik ettiği bir üstünlük iddiasını

içerir. Genelleme yapmak gerekirse, "öteki" kavramıyla kategorize edilenler ya dinsel (Alevilik, Şiilik vs.) ya cinsel (eşcinsellik, transeksüellik vs.) ya da etnik (Yahudilik, Kürtlük vs.) temelle ilişkilendirilmektedir. Kategorize etmenin, sınıflandırma yapmanın, belirleme, kolayca ayırt etme gibi pratik yararlar sağladığı bir gerçektir. Fen ve insan bilimlerinin istisnasız hemen hemen tümünde, sınıflandırma ve kategorize etme pratiği çok önemli bir yer tutar. Biz ve onun karşısında "öteki"nin yaratılması, bir grup önyargısının geliştirilmesi sürecinin de nedeni ve sonucudur. "Grup önyargısı, bir grubun üyelerinin bir başka grup ve üyeleri hakkındaki ortak önyargılarıdır. Genellikle de olumsuzluk yüklüdürler" (Tekeli, 1998: 1). Kevin Robins ve Asu Aksoy'un Daniel Sibony'den alıntılıdığı "grubun sessizlik noktası" terimi ise temel bastırma mekanizmasıdır: "Grubu birarada tutan şey, kendi sembolik kuruluş - oluş şeklinin şiddete dayalı ve rastlantısal doğası hakkında sessiz kalmaya yeminli olmasıdır.... Grup aynı şey hakkında sessiz kalmaya - o şeyi korumaya, böylelikle de kendilerini ondan korumaya - karar vermiş insanların biraraya gelmesiyle varlık kazanır" (182).

Bu konunun incelenmesine, "ötekilik" kavramının, vizyona giren bazı filmlerle tekrar gündeme gelmesi sonucunda karar verilmiştir. Bu çıkış noktasından hareketle, çalışmada örnek olarak 1940'lı yılların Türkiyesinde ağırlıklı olarak azınlıklara uygulanan Varlık Vergisi etrafında gelişen olayları konu alan *Salkım Hanım'ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999) adlı film seçilmiştir.

1. Salkım Hanım'ın Taneleri ve 1940'lı Yılların Türkiye

Azınlıklarla ilgili yapılacak her çalışma aslında bir anlamda iktidarın da analizidir. Çünkü azınlık ve iktidar daima bir diğerinin karşısı olarak kendini konumlar. Türkiye'de azınlık sorununu ele alan bir film çözümlemesi de kuşkusuz dönemin iktidarlarını gözden geçirmeksizin yapılmazdı. Bu çalışma kapsamındaki örnek film olan *Salkım Hanım'ın Taneleri* filmi de, Türkiye'nin 1940-45 yılları arasındaki dönemin sosyo-politik ve ekonomik durumunun incelenmesini zorunlu kılmaktadır. Bu dönemin başat gelişmelerinden belki de en önemlisi ise Varlık Vergisiydi.

Varlık Vergisi konusundaki araştırmaların büyük çoğunluğu İstanbul baz alınarak yapılmıştır. İstanbul baz alınarak dönemin iktidarının siyasi ve mali politikaları üzerinde sonuçlara varılmaya çalışılması, ticaret burjuvazisini oluşturan gayrimüslimlerin yoğun olarak bu şehirde yaşamasının bir sonucudur. İncelenen kaynaklar toplam vergi tahsilatının %70 kadarının İstanbul'dan sağlandığını belirtmektedir. "Toplanan verginin %65'ini gayrimüslimler ve yabancılar ödemiştir" (Keyder, 1990: 94). Cemil Koçak'ın verileri de benzer sonuçlar göstermektedir. Bu konudaki araştırmalara temel teşkil eden kaynak ise dönemin Maliye Bakanlığı müsteşarı Esat Tekeli'nin verdiği resmi rakamlardır. Azınlıklar ya da ötekiler konusunun nesnel biçimde incelenmesi için içine dönemin resmi kayıtları girdiğinde pek kolay olmamaktadır. Eldeki veriler, devletin resmi ağzlarının konu hakkındaki açıklamalarının dışında, o dönemde Türkiye'de görev yapan yabancı diplomatların tuttuğu raporlar gibi ikinci ve üçüncü el bilgiler ışığında yapılan araştırmaların da sonucudur. Bu "nesnel sonuçlarla", öznel olan bir filmin değerlendirmesi, filmin dönemine ilişkin verilerin doğrulanması, olumlanmasından çok, Türk sinemasında birkaç film dışında yüzeysel olarak geçirtilen azınlıklar ve ötekiler konusunu inceleme çabası olarak değerlendirilmelidir.

Azınlıklar, gayrimüslimler ya da en genel ifadeyle "ötekiler" in kimler olduğunu tespit etmek için en verimli kaynaklar, nüfus sayımlarının sonuçları¹, tapu sicillerindeki ve vergi dairelerindeki kayıtlardır. Bu çalışmada ise yayınlanmış arşiv belgelerinin önemli bir yer tuttuğunu belirtmek gerekir.

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'e geçişte, "öteki"nin değişim evresini görme çabası oldukça ilginç sonuçlar vermektedir. İslamın bir üst kimlik olarak egemenliğini sürdürdüğü dönemlerde sayımların niteliği, azınlıkların etnik aidiyetlerini ve sayılarını belirlemekten çok, fethedilen bölgelere iskan edilecek olan nüfusun, bölgenin gereksinim duyduğu insan potansiyeline uygunluğunu (meslek erbabını) tespit etmeye yöneliktir. Bir başka deyişle, evin reisi ve erkek evlatların kaydedildiği bu toprak yazımlarının amacı, reayanın elindeki toprak miktarını belirlemeye yönelik ekonomik gerekçeleri kapsamaktaydı. Osmanlı Devleti'ni oluşturan gayrimüslim toplumların bağımsızlık mücadelesi ile birlikte, sayımların amacı anadili (etnik aidiyeti) tespit noktasına kaymıştır. Bu ön bilgilerin ardından Cumhuriyet dönemi sayımlarına bir göz atılacak olursa, azınlıkların tespitinin, verilerin değerlendirilmesi bağlamında, temelde iki kategoride yapıldığı görülmektedir: Dinsel azınlıklar ve dilsel azınlıklar. Etnik azınlıkların kimliklerinin açık bir soruyla belirlenmesine ve sayısal açıdan değerlendirmeye tabi tutulmasına yönelik sorular, Türkiye Cumhuriyeti'ni mozaik bir yapıya dönüştüreceği endişesiyle, bilinçli olarak sorulmuştur. Bunun yerine ana dil sorusuyla kişilerin ırk ve milliyetlerini belirleme yolu tercih edilmiştir. Ancak ana dil ve konuşulan dilin her zaman aynı olmadığı ülkemizde, bu sorunun yanıtından milliyet ve ırk analizi yapmak çok sağlıklı sonuçlar vermeyecektir. İlk sayım olan 1927 yılı sayım sonuçları², Avrupalıların iddia ettiği gibi "ötekiler" in sayısının düşünülenden fazla olmadığını göstermiştir. Sayım sonucu Falih Rıfkı Atay'ın ifadesiyle 13.648.270 kişi "bir cinsten bir ırktan ve bir mayadan" idi (aktaran Dündar, 1999: 40).

1942 yılında, TBMM'de kabul edilen Varlık Vergisi Kanunu³ ile birlikte, gayrimüslim azınlıkların değişen sosyal,

1 "Osmanlı sayımlarının ilki olan 1831 sayımında nüfus, Müslim, Reaya, Kipti, Yahudi ve Ermeni olarak 5 ayrı grupta tasnif edilmiş. 1881/83-1893 sayımlarında bu sayı artarak 11 ayrı grup tasnif edilmiştir: Müslim, Rum, Ermeni, Bulgar, Katolik, Yahudi, Protestan, Latin, Süryani (*Syriacs*), Gayri Müslim Kipti ve yabancı ülke vatandaşlarıdır. 1897 nüfus istatistiklerinde Asuriler (*Syriacs*) ikiye ayrılarak Keldani ve Kadim Süryani (*Old Syriacs*) ve Maruniler eklenerek 13 grup tasnif edilmiş. 1906/7 sayımında tespit edilen grup sayısı 19'a çıkmış, Müslim, Kazak, Rum, Ermeni, Yahudi, Bulgar, Rum, Katolik, Ermeni Katolik, Protestan, Latin, Maruni, Süryani, Keldani, Wallachians, Yakubi, Samaritans, Yezidi, Çingene ve Yabancı ülke vatandaşları. 1914 sayım sonuçlarında ise 22 dinsel ve dilsel grup tasnif edilmiş, yabancı ülke vatandaşlarına yer verilmezken Nasturi, Dürzi, Sırp, Kadim Süryani dahil edilmiştir" (Kemal Karpal'tan aktaran Dündar, 1999: 26-27).

2 İlk nüfus sayımında 78 bin olan Musevi nüfusunun 47 bini İstanbul, 18 bini İzmir'de, 9 bin kadar da Trakya'nın diğer illerinde yaşıyorlardı. 1927'de nüfusun %60'ı İstanbul'da iken, özellikle 1934 Trakya olaylarının etkisiyle Trakya'daki nüfus parmakla sayılacak düzeye inmiştir. 1965'e gelindiğinde Yahudi nüfusun %80'i İstanbullu olmuştur. Gayrimüslimlerin bütün nüfus içindeki payı 1927'de %2.8 iken gititüğe azalarak 1935'te %2'ye; 1945'te %1.6'ya düşmüştür, bu düşüş devam ederek oran 1955'te %1.1'e, 1960'da %1'e ve 1965'te %0.82'e

innüştür. Bugün cemaat kaynaklarına göre, 50 bin Ermeni, 27 bin Yahudi ve 3 bin Rum yaşlı nüfus geriye kalmıştır (Dündar, 1999: 138).

3

"1943 yılının ilk günlerinde TBMM'de kabul edilen Varlık Vergisi Kanunu ile servet ve kazanç sahiplerinden servetleri ve olağanüstü kazançları üzerinden bir defaya mahsus olmak üzere olağanüstü bir vergi alınmasını öngörüüyordu. Yine yasaya göre, kurulacak olan takdir komisyonları, yükümlülükleri ve vergi miktarını saptayacaktı. Ancak komisyonların saptayacağı vergi miktarına itiraz olanağı tanınmamıştı. Uygulamada Müslüman Türklere hoşgörü gösterilirken, ekonomide önemli rolleri olan gayri müslim azınlıklara katı davranıldı ve bu grubun Varlık Vergisi miktarı olağanüstü derecede yüksek tutuldu. Diğer yandan, komisyonların vergi yükümlülüklerini saptamasında da, vergi miktarını belirlemede de, siyasal etki ve nüfuzun, kişisel ilişkilerin önemli rolü oldu. Varlık Vergisi tahakkukunun %60-65'inin ve verginin toplam tahsilatının %55'inin gayri müslim azınlıklara ait olduğu belirtilmelidir. Böylece savaş yılları içinde gayri müslim azınlık sermayesinin çok uygun koşullarda Müslüman Türk sermayesine aktarılması mümkün olabilmıştır. Kırsal alanda biriken servetin yeniden alınması için düşünülen Toprak Mahsulleri Vergisi ise, büyük ölçüde, eski aşar vergisinin bir benzeri

ekonomik ve politik yapıları aynı anda Türkiye'nin politik ve ekonomik yapısında da servetin el değiştirmesi, eğitimsiz ve feodal yapının izlerini taşıyan Anadolu tüccarların ortaya çıkması gibi önemli değişikliklere neden olmuştur. Varlık Vergisi'nin çıkarılma nedeni olarak yetkililerce öne sürülen, enflasyonu düşürme ve bütçe açığını kapatma gerekçeleri; uygulamanın neden refah seviyesi üzerinden değil de, etnik temeller üzerinden yapıldığını açıklayamamaktadır. "...azınlıklardan 26 bin yoksul emekçi (hademe, kapıcı, işçi vb.) bu vergiyi öderken, Müslüman emekçiler bu vergiden muaf tutulmuştu" (Akar, 1999: 213). Enflasyonist baskı ortamının artması ise, Kemal Karpat'ın da belirttiği gibi, iş bilmez Anadolu sermayedarların, hırslarının ve tecrübesizliklerinin sonucuydu (Karpat, 1967: 106). Fuat Dündar'ın *Türkiye Nüfus Sayımında Azınlıklar* başlıklı kitabının sonuç bölümünde yer alan çıkarımları ise yapboz oyunun eksik parçalarını tamamlar niteliktedir: "Nüfus sayımlarının dil ve din sonuçlarının iktidarın azınlık karşıtı politikalarına bir veri sağladığı gerçektir. 1927 sayımı sonrası "Vatandaş Türkçe Konuş Kampanyası", "Mecburi İskan Yasası", "Trakya Olayları" vb. tesadüf değildir. Bunlar bize, sayım sonuçlarının azınlık karşıtı politikalar oluşturulmasındaki işlevini göstermektedir" (137).

Çok genel hatlarıyla da olsa Varlık Vergisi'nin ve dönemin iktidarının ekonomik politikalarının incelenmesi sonucunda azınlıklara özel bir uygulamanın toplumsal yaşamdaki etkileri konusunda soru işaretleri oluşmaktadır. Tarih yazımında toplumsal boyutun eksikliği, pek çok durumda olduğu gibi burada da sanatsal üretimin getirdiği yorumlarla giderilmeye çalışılmaktadır. *Salkım Hanım'ın Taneleri*, yazar Yılmaz Karakoyunlu'nun, dönemin toplumsal yaşantısına getirdiği öznel bir yorumdur. Tomris Giritlioğlu'nun sinema uyarlaması ise bu yorumun, tekrar yorumlanmasıdır. Aşağıda açıklanan öyküde kahramanlar giderek bir sosyal grubun yalnızca bir üyesi değil, aynı zamanda temsilcisi haline gelmişlerdir.

1.1. Filmsel Anlam Üretim Sürecinin İncelenmesi: Salkım Hanım'ın Taneleri

Yön: Tomris Giritlioğlu

Görüntü Yön: Yavuz Türkeri

Senaryo: Etyen Mahçupyan, Taner Baran

Eser: Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı romanı

Oyuncular: Uğur Polat, Zafer Algöz, Derya Alabora, Güven Kıraç, Hilmiye Avcı, Kamuran Usluer, Zuhâl Olcay, Nurseli İdiz.

Müzik: Tamer Çıray

Kurgu: Mevlüt Koçak

Sanat Yönetmeni: Mustafa Ziya Ülkenciler

Kostüm: Sevim Çavdar, Ayşen Akdeniz

Işık: Ali Salim Yaşar

Yapımcı: Avcı Film

Dağıtım: Warner Bros

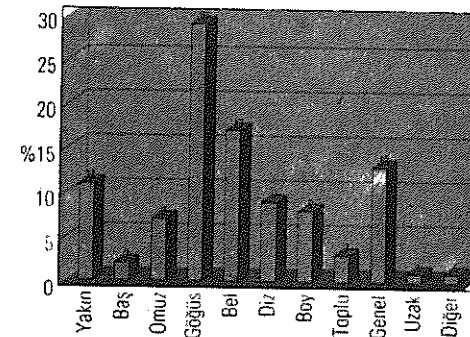
1999 Yapımı/126dk.

1.2. Öykü:

Tomris Giritlioğlu'nun, Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı romanından uyarladığı filmi *Salkım Hanım'ın Taneleri* (1999), daha iyi koşullarda yaşamak amacıyla, eşile Niğde'den göç eden Durmuş'un yükselişi ve sınıf atlama çabaları içinde, çevresinde gelişen olayları hikaye etmektedir. Bunu yaparken, sinematografik öykü sürecinde aslında, azınlıkların elinde bulunan sermayenin Varlık Vergisi (1942) ile el değiştirmesi, devlet eliyle Türk burjuvazisinin yaratılması konu edilmektedir.

1.3. Teknik Kodlar (Düz Anlamın Gösterenleri)

1.3.1. Çerçeveleme



Tablo 1: Film çekim ölçülerinin yüzde dağılımları

olarak uygulamaya konuldu. Amaç, ziraat gelirlerin vergilendirilmesiydi" (Koçak, 1990: 130-131).

1.3.2. Işıklandırma

Filmde ayarlanma, doğal atmosferi yakalamaya yönelik olarak kullanılmıştır. Işığın, filmin bazı sahnelerinin dramatik etkisini arttırmak ve derinlik kazandırmak amacıyla düzenlendiği görülmektedir. Filmin bütünlüğü içinde, ışığın simgesel olarak kullanımına rastlanmamaktadır.

1.3.3. Renk

Filmin iç ve dış mekanlarında kullanılan renk, doğal renklerine yakın pastel tonlardan seçilmiştir. Renk kodunun buradaki şekliyle kullanımı, dönemin siyasi ve sosyal koşullarının belirsizliğini dışavurmak için, bilinçli bir tercihin ürünüdür. Aşkale'deki dış mekan görüntülerinde doygun ve parlak olmayan mavi ton egemendir.

1.3.4. İç ve Dış Mekanlar

Filmde kullanılan mekanlar şöyledir:

İç Mekanlar	Dış Mekanlar
Haydarpaşa Garı	Haydarpaşa Garı önü
Halit Bey'in konağı	Taksim Caddesi
Han	Konağın bahçesi
Bekir'in evi	Hanın açık avlusu
Levon'un dükkanı	Konağın bulunduğu sokak
Durmuş'un evi	Bakıminin bahçesi ve girişi
Klüp	Azınlıkları sevkıyat öncesi topladıkları kamp
Durmuş'un dükkanı	Bakımevi
Otomobil içi	Aşkale Tren İstasyonu önü
Yatak odası	Aşkale Çalışma Kampı
Defterdarlık	Mezarlık
Meyhane	
Otel	
Ahır	
Gani Bey'in bürosu	
Levon'un evi	
Çalışma kampı yatakhane	
Nöbetçi subayın ofisi	
Kanlıca Karakolu	
Karakol amirinin ofisi	

Modernitenin homojenleştirici etkisi, kendi dışında kalanı hızla yok eden kapitalist sisteminin de yardımıyla, çağlar boyunca hiç bir toplumun tek başına ortaya koyamadığı kadar

keskin bir "öteki" yaratmıştır. Filmde, "etnik ötekiliğin" temsili öne çıkarken, mekan seçimleri de bu temayı güçlendirmiştir. Yönetmen 1940'ların İstanbulunu, sadece Osmanlı'dan kalan bir mimari ile sunmaktadır. Kullanılan mekanlara bakılacak olursa, sırasıyla, Haydarpaşa Garı, İstiklal Caddesi, köşk, han, klüp, Nora'nın yatırıldığı bakım evi, defterdarlık gibi mekanların tümü, Osmanlı'nın son dönemine ait yapılar ya da I. Ulusal Mimarlık akımına ait, erken Cumhuriyet dönemi yapılarıdır. Hatta bunlar içerisinde önemli yer tutan han, bir geç 17. yüzyıl, erken 18. yüzyıl yapısıdır. Oysa ki 1940'ların İstanbul'unda Teşvikiye, Aksaray, Bebek, Nişantaşı gibi semtlerde mimarlık tarihçilerinin uluslararası üslup olarak adlandırdıkları yalın, steril apartmanlar yeni bir İstanbul çehresi çizmekteydiler ve bu konutların kullanıcıları da filmde öykülenen sosyal sınıfın üyesiydiler. Ancak yönetmen izleyiciyi özellikle modernitenin simgesi olan steril mekanlarda dolaştırmamakta, daha çok Osmanlı'nın çok uluslu, zengin kültürünü anımsatan mekanlarında ve ticaret burjuvazisinin, özellikle de, azınlık tebasının etkileriyle biçimlenen Neo-Klasik dönem yapılarında öyküyü aktarmaktadır. Modernlik, daha çok Meşrutiyet modernleşmesinin izlerini taşımakta ve mekanlardan çok nesnelere sembolize edilmektedir; arabalar, piyano, duvardaki portre ve natüremortlar gibi...

Öykünün Haydarpaşa Garı'nda başlaması bir tesadüf değildir. Türk sinemasında Haydarpaşa Garı, yıllarca, Anadolu'dan gelen insanın İstanbul ve deniz ile ilk karşılaştığı yer olarak temsil edilmiştir. Haydarpaşa Garı bir geçiştir: Avrupa'ya, İstanbulluluğa, köylülükten kentliliğe, yoksulluktan varıl olmaya açılan bir kapı; bir kimliğin bırakılıp diğerinin sözleşmesel olarak alındığı bir mekan...

Köşk, Neo-Klasik stilin egemen olduğu dekorasyona sahiptir. Bir yanda Batılılık simgesi piyano ve resimler yer alırken, diğer yanda yerlerdeki paha biçilmez şark halıları, ilginç bir sentezi; 19. yüzyıl saray zevkini yansıtmaktadır. Han, iç avlusu, arkadlı pasajları ve bu pasajlardaki hızlı insan

devinimi ile oldukça ilginç bir mekandır. Durmaksızın süren bir doğrusal (*linear*) hareket ve buna eşlik eden çekiç sesleri, bu mekanı filmin en dinamik mekanlarından biri yapar. Özellikle Durmuş'un cinayeti işlediği sahne, bu devinin yarattığı gerilim duygusunu başarıyla taşır. Avludaki ve arkadardaki dinamizm dükkanlara geçince hafiflerken, tuvaletteki cinayette, çekiç seslerini anımsatan darbuka ve zil sesleri izleyicinin tekrar aynı gerilimi hissetmesini sağlar.

Filmin en önemli noktalarından biri olan, Nora'nın tecavüze uğraması sahnesi, mekan olarak bizi ilk kez İstanbul dışına, Halit Bey'in doğduğu yer olan Güneydoğu Anadolu'ya götürür. Burada Güneydoğu Anadolu'ya bir geri dönüş sahnesinin yaşandığı, yapıların ve peyzajın değişimiyle aktarılır: Taş duvarlar, dar merdivenler ve açık mekandaki pastoral görüntüler...

Klüp anlayışı, modernleşmenin simgelerinden biridir. Ancak daima seçkinliğin kalesi sayılan bu mekanlar, aynı zamanda, Cumhuriyetin önemli çelişkilerinden birini de temsil eder: Kemalist devrimde modernleşmenin seçkinlerin öncülüğünde gerçekleşmesine karşın, modernleşme projesinin gereksinimi olan toplumsal ve kültürel altyapının yaratılmamış olması. Batıda modernleşme süreci endüstrileşme, liberalleşme, pazar oluşturma ve bilimsel devrimler gibi bir dizi gelişme sonucunda şekillenirken, Türkiye'de bu süreç, Batılılaşma ve ulus devlet kurma gibi henüz belli bir tabana oturmamış bir dizi gelişme arasında gidip gelmiştir. Ulus devlet ve milliyetçilik kavramları ise bugün bile kolay kolay çözülemeyecek biçimde toplumsal, kültürel, politik yapılanmalara nüfuz etmiştir.

1.3.5. Giysi ve Dekor

Salkım Hanım'ın Taneleri'nde kullanılan giysiler, 1940'lı yılların Türkiye'sindeki günlük yaşamın gerçeğine bütünüyle uyan giysilerdir. Dekor olarak seçilen mekanlar, çoğunlukla gerçek mekanlardır.

1.3.6. Efekt ve Müzik

Filmde yeralan efektler, filmsel söylevi, öykündüğü gerçek yaşama benzer kılarak, izleyicinin ona olan inancını artırma amacını taşımaktadır. Tamer Çıray'ın özgün müziği, filmin dramatik yapısının güçlendirmede önemli katkı sağlamaktadır. Filmin dramatik yapısı gözönüne alındığında, kurgunun ağır ritmiyle, filmin özgün müziğinin ritmi birbirlerini desteklemekte ve bu uyum filmin geneline olumlu şekilde yansımaktadır.

Tamamı kesmeler üstüne kurulu olan filmde, bir kaç zincirleme geçiş dışında başka herhangi bir geçişe rastlanmamaktadır. Halit Bey'in Aşkale'de karların içinde öldüğü sahnede olduğu gibi, dramatik gerilim içeren durumlarda kurgunun ritmi yavaşlamakta ve yakın çekimler ağırlık kazanmaktadır. Dramatik yapıyı güçlendirmek için çekim süreleri uzun tutulmuştur. Zamansal ilişkiler gözönüne alındığında film, başlangıcından 03:54 sn. sonra, geriye dönüşle bir yıl öncesine; 1942'ye gider ve olay örgüsü kurulmaya başlanır. Geriye dönüşlü, olayların gelişim sürecine ilişkin söylev 10:49'da biter ve filmsel öykü, başladığı 1943 yılına döner. Bir saati aşan geriye dönüşle anlatımda, olaylar birbiri ardına zamansal bir bütünlük gösterir. Buna rağmen bu geriye dönüş içinde, Nora'nın tecavüze uğradığı bölümlerde olduğu gibi, araya giren farklı zaman dilimlerine de rastlamak mümkündür.

2. Uygulama Çalışması

İncelemek üzere ele aldığımız filmi, A. J. Greimas'ın yüzeyden derine doğru giden üç aşamalı çözümleme yöntemini uygulayarak çözümlemeye çalışacağız. *Söylem çözümlemesi*, *Anlatı çözümlemesi* ve *Temel yapı (mantıksal-anlamsal yapı) çözümlemesi*'nden oluşan bu yöntemle, filmin sözdizim ve anlam bileşenlerinin eklemelenme modellerinin ortaya çıkarılmasına yardım edecek olan ana eksen oluşturulmaya çalışılacaktır.

Bu yöntemi seçtiğimiz araştırma nesnesine uygularken, Tahsin Yücel'in ve Mehmet Rifat'ın çalışmalarının önemli katkıları olmuştur. Bir dönem filmi olması sebebiyle, 1940'lı yılların ekonomik ve politik analizlerinde, Oğuz Adanır ile yaptığımız fikir tartışmalarının önemi yadsınamaz. Ayrıca Seçil Büker'in, Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemini filmlere uyguladığı çalışmaları, bizim çalışmamız için de önemli bir kaynak niteliğindedir.

2.1. Söylemsel ve Anlatısal Düzeyler:

Söz konusu uzam/zaman/kişi üçlüsü ele alındığında zamansal açıdan film öykü süreçsel evreni beş kesitte ele almak gerekmektedir.

Kesit I: Filmsel öykü sürecinin başlangıç durumu.

Sinematografik öykü, azınlıkların Haydarpaşa Garı'ndan Aşkale'ye sürgüne gönderilmesi görüntüleriyle başlar. Aralarında Levon'un (Uğur Polat) da bulunduğu azınlıkları taşıyan kamyonlar tren istasyonuna yaklaşır. Perdede, İstanbul-1943 yazısı belirir. Böylece sinematografik öykünün, uzam ve



zamanı en ekonomik şekilde sınırlandırılır. Kesme. Askerler kimi zaman zor kullanarak insanları istasyona sokmaya çalışır. Trenin dönen tekerleklerinin (insert çekim) görüntüsünün ardından, kamera eşlerini ve akrabalarını belki de son kez görmek için vedalaşmaya gelenlere pan yapar. Kamera yakın çekimle bir kadının bakışlarında sabitlenir. Kesme. Kadın kocasıyla gözgöze gelir; kadın askerlerin arasından kurtularak, trene bindirilen kocasına bir çanta vermeye çalışır. Askerler kadının elinden çantayı alır. Nöbetçi çavuş çantayı açtığımda, içinden bir adet klarnet çıkar. Çavuş çantayı adama uzatır. Bu simgesel ayrıntı, Halit Bey'in (Kamuran Usluer) evinde verdiği parti sekansına, görüntünün işlevselliği bağlamında özdeşleştirici bir geçiş sağladığı gibi, klarnet mutlu günlere gönderme yapan

Peirceci anlamda simgedir. Kısa vedalaşma sahneleri, ardından eller sallanır. Film öykü süreçsel evrenin başlangıç durumu tamamlanır.

Kesit II: Cinayet

Birinci kesitle ikinci kesiti birbirinden ayırmamızın en önemli nedenlerinden biri, zamansal açıdan bir değişimin, yeni bir öykü süreçsel evrenin ve yeni bir olay örgüsünün başladığının gösterilmesidir. Perdenin solundan çıkıp giden Kars-Aşkale treni ile karşı yönden gelen tramvay, zincirleme geçişle yer değiştirir. Uzam (İstanbul-Pera) aynı olmasına karşı bir geriye dönüşle bir yıl öncesine 1942 yılına döneriz. Bu uzam ve yeni zaman içinde gerçekleşecek olayı üstlenecek kişiler perdede belirir; Durmuş (Zafer Algöz) ve Nimet'i (Derya Alabora) görürüz: "Hey gözünü sevdiğimin İstanbul'u sonunda bize de nasip oldu ya!" diye söze başlar Durmuş ve devam eder "Sen beni tanımadın Nimet. Senin tanıdığın Durmuş, Niğde'nin Aksaray'ında pas tutmuş biri. Hayat burada başlayacak göreceksin. İlk kez kaderim benim elimde". Bu sözler mekanı sınırladığı gibi, yeni bir durumun da habercisidir. Durmuş, köylüsü olan Bekir'in (Güven Kıraç) yardımıyla Halit Bey'in hanında, hamal olarak işe başlar. Ancak Durmuş'un hamal olarak kalmaya hiç niyeti yoktur. Hanın mutemetini takip ederek tuvalette öldürür ve para dolu çantayı alır. Artık dükkan açmak için sermaye birikimini sağlamıştır. Bekir ve Durmuş arasındaki dostluk ilişkisi, ortak bir kumaş dükkanı açarak ekonomik bir ortaklığa dönüşmüştür.



Söylem düzeyi	Anlatı düzeyi
"Durmuş"	Ö1 (Dönüşümü yapan özne)
"Nimet"	Ö2 (Karşıt özne)
"Bekir"	Ö3 (Yardımeden özne)
"Halit Bey"	Ö4 (Yardımeden özne)
"Levon"	Ö6 (Yardımeden özne)
	N1 : (Değer-nesne ("para"))
	- : Birliktelik
	V : Ayrılık

Ö2 ve Ö1 arasındaki ilişki ayrılık değil bir birliktelik ilişkisidir. Evlilik ilişkisi söz konusudur. Bu özellikleri simgesel olarak Ö2 ^ Ö1 biçiminde gösterebiliriz. Ancak Ö2, Ö1'i "güvenilir kişi" olarak görmemektedir. Ö2 karşı özne olarak, Ö1'in (öznenin) dükkan açma, çabasını engellemeye çalışır.

Ö6, Ö3'ün parasının eksik tarafını karşılayarak Ö1 ile ortak dükkan açmasını sağlar. Zira Ö1 kendi başına dükkanı açamayacaktır.

Ö4, hanında Ö1 ve Ö3'e karşılıksız olarak bir dükkan verir.

Ö1 ^ Ö3 arasındaki ilişki bir dostluk ilişkisidir. Ö1, Ö3 ile arasındaki bu dostluğu bir sıçrama tahtası olarak kullanmaktadır.

Ö5 ^ Ö6 arasındaki ilişki dostluk ilişkisinden ziyade, çıkar düzeyinde bir birliktelik ilişkisidir. Sinematografik öykünün ikinci kesitinde karşımıza çıkan ilişkiler, birbirine şu anlambirimciklerin eklemlenişine dayanmaktadır.

Ö2, Ö3, Ö4	Ö1
"iyi"	kt. "kötü"
"güvenilir"	kt. "güvenilmez"
"dost"	kt. "düşman"
"olduğu gibi görünen"	kt. "göründüğü gibi olmayan"

Ö2, Ö3, Ö6	Ö1
"sevilenler"	kt. "nefret edilenler"
"sevenler"	kt. "nefret edenler"

(Ö2 ^ Ö1) ((Ö1 ^ Ö3)

Ö1, İstanbul'da tutunabilmek ve özlem duyduğu yaşam standartına ulaşabilmek için zengin olmak zorundadır. Zengin olmak ediminin kipsel özellikleri şu şekilde dizgeselleştirilebilir.

Özne	Edinç
Durmuş	Sınıf atlamak istemek, zengin olmak istemek

Özneyi etkileyen kiplikler	Öznenin Edimi
/zengin olmak zorunda olmak/	cinayet işlemek
/zengin olmak istemek/	zengin olmak

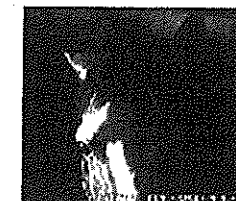
Film öykü süreçsel evrenin, eyletim ya da etkileyim aşamasında, belli bir izlenceyi uygulatmak amacıyla özneyi etkilemeye, inandırmaya çalışan bir gönderen bulunmamaktadır (Rifat, 1986: 22). Bununla beraber, bir durum sözcüğü olarak adlandırabileceğimiz bir ilişkiden bahsetmek olasıdır. Bir başka deyişle, 1942 yılının konjonktürel koşulları; II. Dünya Savaşı'nın çevre ülkelere getirdiği, işsizlik ve yoksulluğun yanısıra bireysel olarak daha iyi koşullarda yaşama ve varılma isteği, kırsal kesimden kente büyük bir iç göç dalgası başlatmıştır. Toplumun iç dinamikleriyle, dönemin siyasal koşullarının kesiştiği ve Varlık Vergisi ile temellendirilmiş bu dönemin yarattığı beklenmedik fırsatlar, öznenin daha iyi koşullarda yaşama ve *varılma isteğini (durum), varılma olmak (yapmak) zorunda olmak (edim)* şeklinde değiştirmiştir. Burada nesne varılma haliyle, *varılma olma durumu para* ile somutlaşmaktadır.

Ö1 V N: Ayrılık (Durum sözcüğü)

Ö1 ^ N: Birliktelik

=> Ö1 V N -> Ö1 ^ N (Edim sözcüğü)

Kesit III: Gerdanlık ve Kısrak



Nora'nın kendisine bir zarar vermemesi amacıyla akıl hastanesine kapatılması Halit Bey'i derinden etkilemiştir. Halit

Bey, hastanede ziyaret ettiği Nora'nın (Hülya Avşar) boynuna, annesinin verdiği gerdanlığı takar. Gerdanlık, Nora'ya kayınpederi olan Hamidiye Alayları kumandanlarından Sabit Paşa'nın tecavüz edimini (tecavüz sırasında boynunda aynı gerdanlık vardır) çağrıştırır. Geriye dönüşlerle verilen bu tecavüz edimine eşlik eden kısarak ise, simgesel olarak Nora'nın cinsel çekiciliğine ve doğurganlığına işaret etmektedir. Zira Halit Bey kısır ve Nora bu durumu şu sözlerle ifade eder: "Kısarak kısır değildi". Halit Bey ağlayarak: "Biliyorum, bendim" diye yanıtlar. Nora devam eder: "Sizi tanımıyorum beyefendi hediyenizi kabul edemem". Bu ifadenin düz anlamı, düşünce akışında yer yer kopukluklar olan şizofrenik bir hastanın mantıklı bir tümceye, dolaylı olarak yanıt vermesi durumudur ve bu duruma klinik psikolojide *Ganser Belirtisi* adı verilir. Bu tümcenin yan anlamı ise, Nora'nın namuslu, dürüst ve erdemli bir kadın olduğunu içerir. Nora gerdanlığı almayı reddettiğinde, Halit Bey ve kayınpederiyle olan ilişkisini de reddetmektedir. Nora'nın düşürdüğü çocuğun babası ise Sabit Paşadır. Ancak Nora düşük yaparak fiziksel olarak reddettiği bu ilişkiyi, zihinsel düzeyde kendisinden uzaklaştırmayı başaramamıştır.

Söylem düzeyi	Anlatı düzeyi
"Halit Bey"	Ö4
"Nora"	Ö5 Halit beyin karısı
"Levon"	Ö6 Nora'nın erkek kardeşi
"Nefise"	Ö7 Halit beyin metresi
	N2: Değer-nesne ("gerdanlık")
	^: Birliklilik
	V: Ayrıtlık

Ö5 ^ N1 (Ö5 V N1

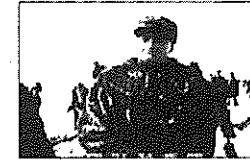
Gösterenler	Gösterilenler	
N1: Gerdanlık	Düz anlamlar	değerli taşlarla süslenmiş takı
	Yananamlar	tecavüz, suçluluk, kirlenmişlik
N2: Kısarak	Düz anlamlar	dişi at
	Yananamlar	cinsel çekicilik, doğurganlık

Kesit IV: Varlık Vergisi /Aşkale Çalışma Kampı

Varlık Vergisi, devletin; azınlıkların elinde bulunan sermayeye, Müslüman Türk burjuvazisini yaratmak için, anayasal temele dayandırarak el koymasının bir diğer adıdır. Radyoda dönemin Başbakanı Şükrü Saracoğlu konuşmaktadır (Filmde yeralan bu konuşma, Şükrü Saracoğlu'nun mecliste yaptığı bir konuşmanın metnidir ve TBMM zabıtlarından alınmıştır):

Memleket tarafından gösterilen misafirperverlikten faydalanarak, zengin oldukları halde, ona karşı bu nazik anda vazifelerini yapmaktan kaçınacak kimseler hakkında, bu kanun bütün şiddetiyle tatbik edilecektir. Misafirliklerini bilsinler. Çatlak seslere göre, biz güya bu vergiyi azınlıkları ezmek için koymuşuz. Bu ne çirkin bir iftiradır. Bütün dünyanın bilmesi gerekir ki, biz Türktüz, Türkçüyüz ve hergün biraz daha Türkçü olacağız.

İtirazsız ve temyizsiz olan bu vergi ödenmek zorundadır. Azınlıklar vergi borçlarını ödemek için mallarını yok



pahasına haraç mezat satarlar. Levon kendisine çıkarılan vergi borcunu ödemek için dükkanını satışa çıkarır ancak bu para borcunu ödemeye yetmez. Dolayısıyla Levon da diğer sürgünlerle birlikte, Aşkale yolcusudur. Halit Bey'in babası, Üsküp'ten gelen, Müslümanlığı kabul etmiş bir dönmedir. Bu nedenle Halit Bey de bu vergiyi ödemek zorundadır.⁴ Halit Bey hanımı ve konağını satar ancak elde ettiği gelir, vergi borcunu karşılamaz ve Aşkale'ye çalışma kampına gönderilir. Halit Bey'in kalbi, bu esaret ve zulme daha fazla dayanamaz. Eşi Nora'ya duyduğu özlemle, ızdırap çekerek ölür. Durmuş, Levon'un sattığı dükkan ile Halit Bey'in konağını satın alır ve sevgilisi Nefise'le birlikte olmaya başlar. Nora ise, akıl hastanesinde kendisini öldürür.⁵ Levon çok sevdiği iki insanı kaybetmenin verdiği acıyla yaşama tutunmaya çalışır.

Eyleme geçiş ya da edim evresinde Durmuş, Bekir'e, Levon'a, Halit Bey'e ihanet ederek, hile, yalan ve düzenbazlıkla

4 Varlık Vergisi yasası gereği gayrimüslimler Müslümanlara uygulananan vergi oranın on; dönümler ise iki katına eşit oranda vergi ödemek zorundaydılar. (Keyder, 1990: 95).

5 Sabit Paşa'yla yaşadığı istenmeyen ilişki nedeniyle ruh sağlığı bozulan Nora, intihar eder. Hem filmde hem de romanda yeralan Nora'nın Ortodoks cenaze töreni, romanla kıyaslandığında ilginç bir durum arzeder. Romanda, Musevi olarak temsil edilen Levon (romandaki isimle Lui) ve Nora karakteri filmde, Ermeni kimliğiyle temsil edildiklerinden, Nora için doğal olarak Ortodoks defin töreni yapılmıştır; ancak romanda, Nora'nın Musevi geleneklerine göre değil de Ortodoks cenaze töreniyle defnedilmesine ilişkin "törenin aceleyle geldiği" şeklinde kısa bir açıklama vardır. Böylece "...Musa'nın kollarına atılmak isteyen Yahudi kızı, İsa'nın ellerine teslim edilir" (Karakoyunlu, 2000: 160).

konağa, dükkana ve Halit Bey'in sevgilisi Nefise'ye sahip olur. Sınıf atlar. Zengin olur. Bir başka deyişle, kipsel değerlerle donanan öznenin önünde amacını gerçekleştirmek için bir engel kalmaz ve eyleme geçerek aradığı nesneye ulaşır (Rifat, 1986: 23-24).

Kesit II - III	Kesit IV
Ayrılık	Birliktelik
Ö1 V N1 V Ö7	Ö1 ^ N1 ^ Ö7
[(Ö1 V N1 V Ö7) (Ö1 ^ N1 ^ Ö7)]	

Kesit V: Sürgün kararının kaldırılması/ sonuç durumu:

Varlık Vergisi mükellefiyetlerini yerine getiremedikleri için, Aşkale'de zorunlu ikamete tabi tutulan azınlıkların, sürgün kararının kaldırılmasıyla, İstanbul'a, kaybedilmiş bir hayata geri dönüşleri başlamıştır. Burada zaman ve mekan tekrar değişmektedir. Levon, yorgun ve umutsuz olarak İstanbul'a döner. Bekir ve Nimet, onu, tren istasyonunda karşılar. Levon ve Nimet birbirilerine sevgiyle sarılırlar. Bu birliktelik, edimsel bir duruma işaret eder. Filmde Levon ve Nimet ana karakterler olarak işlenmemişlerdir. Ancak biz bu ilişkiyi bir alt kesit olarak incelemeyi uygun gördük.

1. alt-kesit: IV. Kesitte, devlet (iktidar) vergi borcunu ödeyemeyen azınlıkları (dolayısıyla Levon'u) Aşkale'ye sürgüne gönderir. Gönderenin yapıcı gücü, Ö6'nın servetine N1 (yasal para/maddi) el koyar ve Ö2'nin aşkından N2 (yasak aşk/manevi) ayrı kalmasına neden olur (Ö2 evlidir).



Ö6'nun edinç evresi Aşkale'deki çalışma kampına gitmek zorunda olmak kipliğiyle açıklanabilir. Edim aşamasında ise gönderen (devlet), yaptığı hatayı anlar azınlıkları (dolayısıyla Ö6'yı) özgür bırakır. Ö6 nesnesine kavuşur. Ö2, onaylamadığı yaşam biçiminden dolayı Ö1'i (kocası Durmuş) terketmiştir. Dolayısıyla yasak aşk, bir anlamda yasal hale gelmiştir. Bununla

beraber Ö6'nın yasal servetine, (gönderen tarafından el koyulması sebebiyle) kavuşmamıştır. Bu ilişkileri şöyle dizgiselleştirebilmek mümkündür:

Kesit II	Kesit III IV	Kesit V
Ö6 ^ Ö2	Ö6 V Ö2	Ö6 ^ Ö2
Ö6 ^ N2	Ö6 V N2	Ö6 ^ N2
Ö6 ^ N1	Ö6 V N1	Ö6 V N1
[Ö6 -> (Ö2 ^ N1 ^ N2) -> (Ö2 V N1 ^ N2)]		

Öznenin yaşam düzeyi Bekir'in polise ihbarıyla tehlikeye girer. Bekir Halit Bey'in dönme olduğunu yetkililere ihbar edenin Durmuş olduğunu anlar. Bekir, Durmuş'un engelleyicisi rolünü üstlenir ve onu öldürmek için konağa gider. Nefise, Durmuş'u engellemeye çalışır. Bekir, boğuşma sırasında Nefise'nin boynundaki Nora'ya ait olan gerdanlığı alır. Öfke içindeki Bekir, dövdüğü Durmuş'u öldürmekten son anda vazgeçer. Durmuş, merdivenlerden inen Bekir'i sırtından



tabancasıyla vurarak öldürür. Bekir'in elinden düşen gerdanlığın taşları, merdivenlere saçılır. Bu sırada, Nefise dağılan kanlı pırlantaları toplamaya çalışır. Filmin final sahnesi, Durmuş'un çektiği söyleyle kapanır. Bu sahnede sözcükler ve görüntüler farklı şeyler söylemektedir: "Bu dünyanın bütün günahları bana mı yazılacak olan? Pislilikmiş... Ne pisliliği? Sen mi bileceksin pisliliği? Madem



beceremeyeceğidin, Niğde'de kalaydın salak, hıyar! Heç bişey öğrenemedin değil mi? Hayatın neresi temiz ki? Sen mi alacan olan geleceğimi elimden? Elini uzatacan arkadaş, uzatıp alacan... (ağlayarak devam eder) Uzatıp alacan..." Durmuş'un aklı ve duyguları farklı şeyler söylemektedir. Sözcükler yaptıklarının doğru olduğunu ifade ederken, engel olamadığı gözyaşları pişmanlık içinde olduğunu gösterir. Yaptırım evresinde Durmuş, kendisini cezalandırmaktadır.

6

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye'de yaşayan gayrimüslim toplulukların aleyhinde sistemli bir karalama kampanyası başlatılmıştır. Gayrimüslimlere yönelik karalama kampanyası, İzmir ve 1934 Trakya olaylarında iyiden iyiye kendini göstermiştir. Azınlıkları düşmanın işbirlikçisi, hilekar, karaborsacı, hürsüz, ahlak açısından zayıf niteliklendirmeleriyle tanımlama geleneği, Ömer Seyfettin (*Beşiz Lüle*), Halide Edip Adıvar (*Ateşten Gömlek*), Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun (*Yaban*) romanlarında rastlanacağı gibi, Türk Edebiyatında da kendisini göstermiştir. Doğal olarak kuruluş mücadelesinin arkasından, edebi eserlerde duygusal davranışların önyargılara eşlik etmesi, algılanmadık bir tutum sayılmazdı. Bununla beraber, gayrimüslimlere yönelik olumsuz genellemeleri, dönemsel ilişkilere bağlamak son derece yanlıştır. Bu tür genellemelerin sayısı ve dozu, önyargılarla donatılmış bireyin, politize olmasıyla artan bir paralellik göstermektedir.

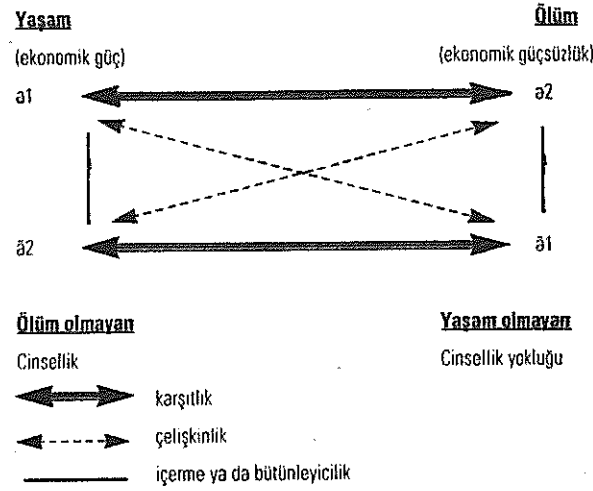
3. Temel anlam bileşeni/ Derin Düzey

3.1 Temel Yapı (Mantıksal -Anlamsal Yapı) Çözümlemesi

Filmin temel karakteri olan Durmuş portresinin tanımlanması, simgesel olarak Türk burjuvazisinin içinde bulunduğu durumu göstermesi açısından önemlidir. Durmuş, katil, yalancı, düzenbaz, hilekar, gammazcı gibi ahlak ve hukuk normlarının suç olarak tanımladığı sıfatlara aynı anda sahip olan ender tiplerden biridir. Türk sineması ve edebiyatında, olumsuz tiplerin (fahişe, düzenbaz işadami, genelev patroniçesi, gammazcı vs.) genellikle tümü azınlıkları hedef alırdı.⁶ Bu filmde ise, olumsuz tipler ters yüz edilmiştir. İktidarın sunduğu olanaklardan faydalanmasını bilen ve oyunu kurallarıyla oynayan Durmuş, son tahlilde simgesel olarak fırsatçı Türk işadami portresidir. İçinden geldiği sosyal sınıfa dair ipuçları veren ismiyle, Anadolu, Müslüman bir köylü olan Durmuş, amacına ulaşmak ve sermaye birikimini sağlamak amacıyla cinayet işlemeyi bile göze almıştır. Kültürel ve sosyal farklılıkların derinliği nedeniyle, eğreti olarak iliştiği bu dünyanın ve yeni yaşam biçiminin kendisine uygun olmadığı önermesinin pratikte hiç bir anlamı yoktur. Benzerleri gibi Durmuş da, bu yeni yaşam biçimini kendince yorumlayan ve ona yeni anlamlar vermekte güçlük çekmeyen, sonradan görme ticaret "burjuvazisinin" bir temsilcisidir. Parseh Gevrekyan'ın "tabağa likör koyup ekme batıran" Anadolu Müslüman tüccar örneğinde olduğu gibi (Akar, 1999: 240), kullanım nesnesi aynıdır, sadece kullanma biçimi ve buna bağlı olarak kullanım pratiği değişmiştir. Bu durum Durmuş'u (Müslüman ticaret erbabını) rahatsız etmemektedir. Dolayısıyla sorun, Durmuş'un değil yine yukarıdaki likör örneğini veren azınlıkların ya da "ötekilerin" sorunudur. Eğer aksi bir durum söz konusu olsaydı, bu örnek Gevrekyan tarafından verilmezdi. Doğal olarak bu önermenin kendi içindeki mantığı, zoraki eklenen bu yaşam pratiğinin doğru olduğunu göstermez.

Düz bir okumayla ilk anda dürüst ve vefalı bir insan izlenimini uyandıran Bekir ise, sahip olduğu işini kaybetmemek için patronuna yaltaklanan, bir fırsatını bulduğunda köylüsi Durmuş ile ortak dükkan açan fırsatçı bir kişidir. Feodal ilişkilerin belirlediği ahlaki bir yapı ve kapitalist yaşam biçiminin önerdiği model arasında sıkışıp kalan Bekir'in sınıf atlama çabası, hanında odabaşı olarak çalıştığı Halit Bey'e ve Levon'a ihanet etmeme kararıyla (gerçekte ise, kararsızlığıyla) sonuçsuz kalır. Kendisine karşı bile dürüst olmayan Bekir, bu hedefe ulaşmayı başaramamıştır. Şayet bir genelleme yapmak gerekirse Bekir, hedefe ulaşmak için kendince daha ahlaki yollardan (piyango ya da birinin himayesi altında) zengin olmak isteyen diğer milyonlarca "öteki"den biridir. Çünkü "ötekilik" kavramı sadece milliyet, ırk, etnik köken, din vs...'nin dışında, aynı grup içinde farklı eğilimleri tanımlamak için de kullanılır. Levon'un silik kişiliği, Durmuş'un karısı Nimet'in silik kişiliği ile örtüşür ve aralarında bir yakınlaşma başlar. Tam da sınıf atlamaya çalışan Halit Bey'in sevgilisi Nefise ile Durmuş'un ilişkilerinde olduğu gibi. Halit Bey kendisine çıkarılan vergiyi ödeyebilmek için malları satmaya başladığı an, ekonomik iktidarını ve sembolik olarak da cinsel iktidarını kaybetmiştir. Nefise bir metrestir. Metres ise para karşılığı evli bir erkekle, uzun soluklu bir ilişki yaşayan özne konumundadır. Dolayısıyla Halit Bey'le Nefise arasındaki ilişki son derece maddi ve dürüst bir yapı üstüne kurulmuştur. Halit Bey servetini kaybettiği anda Nefise'yi de kaybedecektir. Bu rol değişimi sırasında Durmuş, sadece Nefise'ye (cinsel iktidara) "sahip" olmakla kalmayacak aynı zamanda Halit Bey'in sattığı konağa (ekonomik iktidara) da sahip olacaktır. Halit Bey, kendisinin kısır olduğunu da bilmektedir. Ekonomik açıdan bakıldığında, Halit Bey gayrimüslim azınlıklara oranla biraz daha şanslıdır. Çünkü kendisi gayrimüslim değil bir dönmedir.

Yaşam ve ölüm karşıtlığını temel alarak, göstergebilimsel dörtgenle, ekonomik güç ve cinsel güç arasındaki ilişkiler şöyle çizgeleştirilebilir:

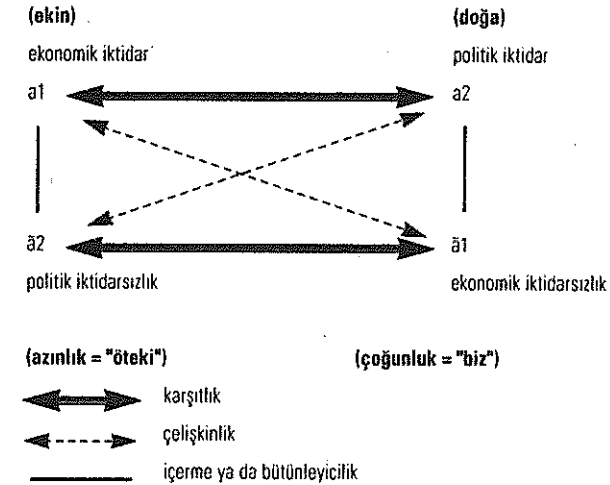


a1 - a2 ile a2 - a1 ile bütünlüçlülük eksenini oluşturur. Bütünlüçlülük bağıntılarına baktığımızda; ekonomik gücü olan kişi, cinselliğe sahip olabilirken, ekonomik açıdan güçsüz olan kişi cinselliğe sahip olamamaktadır. a1 ile a1, a2 ile a2 çelişkinler eksenini oluşturur. Ekonomik güçsüzlük ölüm demektir ve yaşam olmayan, cinsellik yokluğunu içerir. Cinsellik yaşamı içermektedir. Cinsellik yokluğu ise, yaşam olmayandır ve ölümü bütünlükler (ekonomik güçsüzlük). Cinsellik ise, ölüm olmayandır ve yaşamı içerir. Ekonomik güç ise yaşamdır ve cinselliği (ölüm olmayanı) bütünlükler. Elimizdeki anlamlı bütünlük içinde öznelere, ekonomik güç, cinsellik, yaşam, ölüm gibi değişkenler ile ilişkilerini dizgeleştirdiğimizde, ekonomi yerine cinselliğin, yaşamı belirleyici öge olarak ağır bastığı görülmektedir. Buna göre:

Özne	Ekonomik güç	Cinsellik	Yaşam	Ölüm
Durmuş (Ö1)	✓	✓	✓	
Nimet (Ö2)		✓	✓	
Bekir (Ö3)				✓
Halit Bey (Ö4)				✓
Nora (Ö5)				✓
Levon (Ö6)		✓	✓	
Nefise (Ö7)		✓	✓	

Karısı (Ö2) ile cinselliği yaşamayan (Ö1), ekonomik gücü elde ettiği zaman tekrar cinsel iktidara, (Ö7) ile sahip olmaktadır. (Ö1) için yaşam devam etmektedir. Ekonomik gücü olmayan (Ö2) ise, cinselliği (Ö6) ile yaşar. Kocasını (Ö1) ile cinsel hayatı olmamasına rağmen, (Ö6)'ın sevgisi (Ö2)'yi yaşatır. Hem ekonomik gücü hem de cinsel yaşamı olmayan (filmsel öykü sürecinde bir ilişkisi görülmez) (Ö3) için ölüm kaçınılmazdır. Ekonomik gücünü kaybettiği an (Ö4), sembolik olarak cinsel iktidarını da (metresi (Ö7)'yi) kaybeder ve ölür. Tecavüz sonrası bastırılmış cinsel duygular nedeniyle, kocasını (Ö4) ile cinsellik yaşamayan (Ö5)'in, ekonomik gücü de yoktur. Dolayısıyla bu ilişki, bütünlüçlülük bağıntısında ölümü içerir. Ekonomik gücü olmayan (Ö7)'nin cinsel yaşamı önce (Ö4) ile, sonra (Ö1) ile metresi hayatı tarzında devam eder. Çelişkinler ekseninin öngördüğü gibi, (Ö7)'nin yaşamı sürer.

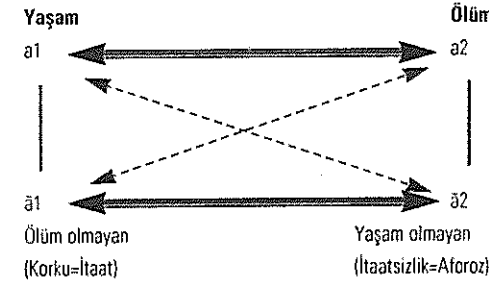
Filmdeki ekonomik ilişkiler ise, bir örnekçe oluşturmak amacıyla göstergebilimsel dörtgenle şöyle çizgeleştirebiliriz:



a1: ekonomik iktidar: Azınlık sermayesi; gayrimüslimler, azınlıklar (Türk etnik kimliğine dahil olmayanlar), "öteki"

- a2: politik iktidar: T.C. Devleti; Müslüman Türk çoğunluğun temsilcisi hakim politik kadro, "Biz"
- a1 ile a2 karşıtlar eksenini
- â2 ile â1 alt karşıtlar eksenini
- a1 ile â1, a2 ile â2 çelişkinler eksenini
- a1 - â2 ile a2 - â1 ile bütünlüçülük eksenini oluşturur.

İçerme ya da bütünlüçülük eksenini şu bağlantıları içerir: Ekonomik gücü elinde bulunduran azınlıkların, devlet tarafından baskı altında tutularak, politik güç sahibi olmasının engellendiği; bunun ise baskıcı yönetim biçimlerinde olağan ve buyurulan ilişki biçimi olarak kabul görmesidir. Politik gücü elinde bulunduran devlet ise, ekonomik açıdan iktidarsızdır. Politik güç ve ekonomik güç birbirlerini tamamlayan unsurlardır. Politik gücü elinde bulunduran devlet, ekonomik gücü elde etmek için azınlıklar üstünde zor kullanma veya rıza gösterme dikotomisini kullanır. Bu ise, totaliter rejimlerde buyurulan, onaylanan ve kabul gören bir ilişkidir. Müslüman Türk çoğunluğun temsilcisi, hakim siyasi kadro, ulus-devletin oluşum sürecinde, ekonomik gücü elinde tutan azınlıkların veya "ötekilerin" sermayelerine, Varlık Vergisi ile el koyarak, Müslüman Türk sermayesini oluşturmaya çalışmışlardır. Çünkü güçlü bir Türk sermayesi, yeni kurulan ulus-devletin de güvencesi olarak görülmekteydi. Bu önermeyi tersten okuduğumuzda ise şöyle bir sonuca varmak mümkündür: Ulus-devletin oluşum sürecinde yükselen Türk Milliyetçiliği, ekonomik gücü elinde tutan ve imparatorluğun yıkılmasına neden olan azınlıkları, ulus-devlet için bir tehlike unsuru olarak görmekteydi. Dolayısıyla azınlıkların elindeki bu ekonomik gücün kısa zamanda alınmasının bir zorunluluk olduğu düşünülmekteydi. Bu anti-semitist ve ırkçı nitelikteki uygulamalar, Varlık Vergisi'nden (1942) önce başlamıştır ve Almanya'da Nazizm'in yükselişiyle doğru orantılı olarak, 1922 yılından sonra giderek artan yoğunluktaki, Türkleştirme politikalarının bir sonucudur.



- â2 ile â1 alt karşıtlar eksenini;
- a1 ile â1, a2 ile â2 çelişkinler eksenini;
- a1 - â2 ile a2 - â1 ile bütünlüçülük eksenini oluşturur.

İtaatsizliğin tek yaptırımı ölüm değildir. Aforoz edilme ya da işini yitirme korkusu da vardır. "... Korku, yürürlükteki durumda itaat sınırlarının ötesinde yalnızca, hiçlik, kaos, karanlık, acı ve ölümün varoluşsuzluğu vardır anlamına gelir. Burjuva demokratik düzenin sürdürülmesinde korku büyük bir rol oynar" (Therborn, 1989: 83).

Yılmaz Karakoyunlu'nun *Salkım Hanım'ın Taneleri* adlı romanında, gayrimüslim azınlıklara yönelik olumsuz nitelendirmeler filme kıyasla, daha belirgindir. Hamidiye Alayları' kumandanlarından olan kayınpederi Sabit Paşa'nın tecavüzüne uğrayan Nora'nın ruh sağlığının bozulmasına, geriye dönüşlerle anlatılan bu ilişkinin neden olduğu vurgulanmaktadır. Üniformalı bir paşanın tecavüz edebileceğinin gösterilmesi olumlu bir gelişme olarak kabul edilebilir olmasına rağmen, bu tecavüz ediminde şiddet ve zorlama yerine Nora'nın otorite karşısındaki kabullenme ve rıza gösterme biçimine tanık oluruz. Nora'nın akıl hastanesine kapatılma nedeni, hem öznenin geçmişine göndermelerde bulunmak hem de, seyirciyi bu süreci yaşayacağı mekana sokmak için kullanılan, klasik bir öyküleme yöntemidir.

Kayınpederinin tecavüzüne uğrayan Nora (romanda kendi isteğiyle birlikte olur), filmsel öyküde cinsel kimliği bastırılmış bir kadın olarak temsil edilmektedir. Türk filmlerinde, gayrimüslim

7

"Sultan II. Abdülhamid tarafından 1891'de kurulan, Türkmen, Arap ve çoğunlukla Kürt aşiretlerinden oluşturulan 'Hamidiye Hafif Süvari Alayları', Erzurum-Van arasındaki Rusya'ya sınır olan I. Bölge'de ve İngiltere'nin politik faaliyetlerine karşı korunmak amacıyla II. Bölge olarak adlandırılan Mardin-Urfa'da konuşlandırılmışlardır. Ayrıca her iki bölgede de merkezi otorite boşluğu nedeniyle Ermeni tedhiş hareketlerinin yoğunluk kazanması, bu birliklerin kurulma sebepleri olarak öne sürülmüştür. 1895 yılı başlarında söz konusu alayların sayısı 56'ya kadar yükseltilmiştir" (Kodaman, 1987). Bununla beraber, J. İmset'e göre; 1905 ile 1908 yılları arasında işlev gören bu alayların rolü: "...bölgenin göçerlerini disipline etmek ve Kürt aşiretleri merkezi otoriteye sadakatini korumaktır" (aktaran Kirişçi ve Winrow, 2001: 135)

8
"Günümüzde çoğulculuk adına sıkça yapılan bir jest var: Ötekini öteki olarak değerlendirmek, ötekinin kültürünü olduğu gibi kabul etmek ve onun kendine özgü bir yapısı olduğunu düşünmek. Azınlık kültürlerini "ilgi çekici" ve "egzotik" olarak algılayan bu anlayış, söz konusu kültürlerle yaklaşırken "hoşgörülülük" olunması gerektiğini vurgular. Burada yatan anlayış aslında bireyin ötekini egzotikleştirme yoluyla dışlamasıdır... Bu anlayış "ötekini" ilgiye, korunmaya ve desteğe muhtaç acizane bir varlık olarak gösterir. Bu nedenle "ötekinin" (azınlık) bizim üstün sadakatimize ve hoşgörümüze tabi olmasını gerektiren ciddi bir iktidar ilişkisi ortaya çıkar. Bu yaklaşım, söz konusu iktidar ilişkisi içerisinde çoğunluğu azınlık karşısında ayrıcalıklı ve üstün bir konuma yerleştirir" (Russon'dan aktaran Kaya, 1999: 46-47).

kadınlar değişmez biçimde genelev patroniçesi, fahişe, seks düşkünü, baştan çıkarıcı cinsel nesnelere temsil edilmişlerdir. Bu filmde ise, gayrimüslim kadınlar hakkındaki kalıplaşmış yargılar, Nora karakteri üzerinden (filmde geriye dönüşlerle anlatılan tecavüz olayının dışında cinsel yaşamı görülmez) tersine çevrilerek, cinselliğini yaşayamayan özneler olarak yeniden konumlandırılmıştır. Çoğunluğu, "öteki" (etnik azınlık) karşısında ayrıcalıklı ve üstün bir konuma yerleştiren, "ötekini" (etnik azınlık) de iffetsiz, ahlak açısından zayıf olduğu genellemesine götüren temsil düzeyindeki bu tür kodlamalar, bir uç ürün olan filmde ters yüz edilmiş; Müslüman bir Türk olan Nefise'ye metres rolü biçilmiştir. Handaki, kumaş dükkanında Nimet ve Levon'un konuşmalarına tanık oluruz:

Nimet: İstanbullu musunuz?

Levon: Herkes kadar.

Nimet: Eskiden bizim de gayrimüslim komşularımız vardı. Annem hikayelerini anlatırdı. Onları dinlemek çok hoşuma giderdi.

Levon: Çoğu iyi hikayeler değildi.

Nimet: Evet... Her türlü var. Ben sadece iyi olanları sakladım.

Filmel söylevin önemli bir kısmına dahil olan "çokkültürlülük" ve "aidiyet" kavramları, çoğunluğun azınlıklar üstüne kurduğu söylemin bir parçasıdır ve bu söylem, azınlıkların oldukları gibi kabul edilmeleri ve kültürlerine hoşgörüyle yaklaşılmasını içerir." Nimet ile Levon arasında geçen diyalogda, sözkonusu kavramların tersine çevrilip azınlık tarafından çoğunluğa söylendiği görülür. Levon, İstanbul'da kendisini bir yabancı gibi hissetmemesi için, Niğde'den göçeden Nimet'e, "Herkes kadar" yanıtını vermiştir. Bu diyalog ile, bir yere ait olmanın, metropolde önemini yitirdiği vurgulanır. İstanbullu olmak isteyenler, bu kozmopolit kentin sınırları içine girdiği andan itibaren, İstanbullu olabilir. Burada Levon ve Nimet kimlik konusunda açık bir uzlaşma içine girmektedir. Önyargıların silinme çabası bu diyaloglardan açıkça okunur. Böylece etnik kökenin kendileri için keskin anlamlar ifade etmediğini vurgularlar.

Dükkanı satın alan Bekir ve Durmuş, kutlama yapmak için Levon'u akşam yemeğine çağırılmışlardır. Sohbet sırasında Durmuş, Levon'un yanında "Elalemin gavurları güzelim dükkanların üstüne çöreklenmiş. Bizde kalkıp onların hamallığını mı yapalım" der. Durmuş'un gayrimüslim azınlıkları hedef alan hakaretine, Bekir ve Nimet tepki gösterirler. Oysa Levon, sabırlı davranır ve "O, daha misafir sayılır. Kusuruna bakılmaz" der. Levon da ifade bulan, bu nazik, kırılğan, ürkek karakterin "sabır" sadece kişisel özellik olarak değil, azınlık toplumunun ortak özelliği olarak vurgulanır. Daha sonraki sahnelerde Aşkale'ye sürgüne gideceğini öğrenen Levon'un, sakin ve kabullenmiş halini sorgulayan Nimet'e verdiği yanıt, yukarıdaki fikri destekler niteliktedir: "Bilmem, millet olarak biz çok yorulduk galiba".

Cumhuriyet rejiminin önemli çelişkilerinden olan, etnik köken ve milliyet arasındaki ilişkinin sorgulanması, Halit Bey'in defterdarlığa giderek kendi konumunu öğrendiği sahnede oldukça etkileyicidir. Hamidiye Alayları'ndan yetişmiş bir paşanın oğlu olan Halit Bey, kendisiyle son derece nazik tonda konuşan memurun karşısında, vakar bir tavırla oturmaktadır. Memur, karışıklığın sebebini öğrenmek için nüfus kayıtlarını çıkarır. Bu sırada kayıtlardan, Halit Bey'in dedesinin, İslam'ı sonradan kabul ettiği için dönme olduğu, dolayısıyla Halit Bey'in de dönme sayılacağı anlaşılır. Memurun yüzünde, birden alaycı ve aşağılayıcı bir ifade görülür; öyle ki ağzını yayararak: "siz dönmesiniz beyim" der. Bu sırada Halit Bey'in yüzündeki güven, kendini isyanla karışık bir şaşkınlığa bırakır ve "Ama nasıl olur, ben Türküm" der. O noktada "Türk olmak", Halit Bey'in bildiği ve anladığı anlamların dışına çıkmıştır.

4. Sonuç:

Elimizdeki anlamlı bütünü, gösterge dizgelerinin çözümlenmesi bağlamında, Greimas'ın yüzeyden derine doğru giden çözümleme yöntemini kullanarak inceledik. Çözümleme

aşamasında öncelikle bütüncenin, söylemsel düzeyini incelemekle işe başladık. Öznelerin uzam ve zamana göre ortaya çıkış durumlarını kesitleme işlemine tabi tutarak, sözdizim ve anlam bileşenlerinin eklenme modellerini ortaya çıkardık. Hemen ardından kişilerin olay örgüsü içindeki işlevlerini saptamaya, anlatı izlencesinde (eyletim, edinim, edim ve yaptırım aşamalarında) nasıl eklenildiğini değerlendirdik. Temel yapı çözümlemesinde ise, bütüncenin söylemsel ve anlatı izlencesinde ortaya çıkarılan anlam evreninin, üstünde yapılandığı soyut, mantıksal ve derin düzeydeki gücül yapıların neler olduğunu saptamaya çalıştık. Buna göre; Cumhuriyetin ilk yıllarında dönemin egemen politik kadroları, yükselen milliyetçilik hareketlerinin de etkisiyle, siyasi dayatmalar ve baskıcı uygulamalarla Türkiye ekonomisine egemen olan azınlıkları özümsemeye çalışırlar. Devlet azınlık sermayesine Varlık Vergisi ile el koyarak, Türk burjuvazisinin yaratılmasına zemin hazırlar. Çünkü güçlü bir Türk sermayesi, yeni kurulan ulus-devletin de güvencesi olarak görülmektedir. Bu ırkçı, anti-semitist ve baskıcı uygulamalar, Türk devletinin, gayrimüslim vatandaşlarına güvensizliğinin de göstergesidir.

Yeni Cumhuriyetin ekonomik bağımsızlığı, yalnızca sermaye ve malların el değiştirmesi gibi maddi bir önermeye karşılık gelebilecek bir savın çok üstünde, aynı zamanda parçalanmış ailelerin, yitmiş bir kuşağın kırgınlığı ve dramıyla elde edilmiştir. Bu kırgınlık ve dram, imgeleştirilmiş söylev içinde aktarılırken, gayrimüslim azınlıklar, basit bir takım kalıp yargılara dayanarak sınıflandırılmamıştır. Romandaki milliyetçi elitist söylem, azınlıkları kalıp yargılarla kategorize etme eğilimi taşıırken, Etyen Mahçupyan'ın katkılarıyla oluşturulan senaryoda, önyargılardan bağımsız bir öykü aktarılmaktadır. Bu da, filmde daha tarafsız bir bakış açısı yakalanmasına olanak vermiştir. Dolayısıyla film, ulus-devletin oluşum sürecinde yükselen milliyetçi değerlerin azınlıklara biçtiği kalıplaşmış yargıların (yalancı işbirlikçi, hilekar, dolandırıcı, güvenilmez, gözü doymaz, çıkarıcı vs.) dışına

çıkarak, yeni bir söylemle "öteki"yi, meziyetleri ve zaaflarıyla, karakterler üzerinden anlatılan olaylar ve bilgilerle yeniden konumlandırmıştır. Böyle bir temsil sürecinde "ötekiler", (gayrimüslim azınlıklar) indirgemeci ahlak anlayışından farklı olarak; sadık eş, aldatılan kadın, tecavüze uğrayan kadın olarak, yeni bir kimlik ve cinsellik söylemi ile bağ kurmuş; şehvet düşkünü, fahişe, genelev patroniçesi, metres gibi olumsuz kimliklerden de bu yolla sıyrılmıştır. Film, ötekilerin "mağdur" olarak yeniden kurulması sürecinde, ikili karşıtlıklardan yola çıkarak azınlıkları "iyi ve ezilen", çoğunluğu da "kötü ve ezen" taraf olarak temsil etmemiştir. Filmde, bir yandan politik iktidarın azınlıklar üzerindeki yaptırımları eleştirilirken; diğer yandan "ötekileşme", olumlu anlamda içselleştirilmektedir. Filmin baş karakterlerinden Durmuş'un, konağı satın aldığı ilk yaptığı şey, Halit Bey'in "*robe de chambre*"'ı giyerek, Nefise'ye "*viski ikram etmek*" olmuştur. Dönemin kendine özgü koşulları içinde, çoğunluğun, "ötekinin" (etnik azınlığın) kültürel değerlerini değiştirmeden, sahip olma ve tüketme biçimine; Durmuş'un yaptığı gibi, bilgiyle yeni bir ilişki kurma serüveni de eklenmiştir. Bu anlamda, "ötekileşme"; yerel olarak "etnik azınlık", küresel olarak da "Batılılaşma", ulaşılmak istenen son durak olarak idealize edilmiştir. Bu ideal, Müslüman Türk çoğunluğun, kendisini hem azınlık mallarına el koyarak; ekonomik ve politik bağlamda kapitalistleşme isteğiyle, hem de, azınlıkların kültürünü benimseme düzeyinde; burjuva yaşam biçimine ayak uydurmaya çalışarak göstermektedir.

Kaynakça ve Seçilmiş Bibliyografya

- Akar, Rıdvan (1999). *Aşkale Yolcuları*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Aktar, Ayhan (2000). *Varlık Vergisi ve Türkleştirme Politikaları*. İstanbul: İletişim.
- Atay, Falih Rıfka (1936). *Nüfus Meselesi ve Nüfus Sayımı Hakkında Fikirler*. Ankara: DİE Yayınları 10.
- Barthes, Roland (1989). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. İstanbul: Gerçek Yayınları.

- Burçoğlu, N. K. (1997). *Multiculturalism: Identity and Otherness*. İstanbul: Boğaziçi University Publications.
- Büker, Seçil (1999). "Fahişeler Genelevde: Baraj ile 14 Numara. *İletişim* 2:
- Büker, Seçil (2000). "Fahişeler Sürgünde: Yatık Emine ile İpekçe. *İletişim* 5:
- Dündar, Fuat (1999). *Türkiye Nüfus Sayımlarında Azınlıklar*. İstanbul: Doz Yayınları.
- Hawkes, Terence (1977). *Structuralism and Semiotics*. London: Routledge
- Karakoyunlu, Yılmaz (2000). *Salkım Hanım'ın Taneleri*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Karal, Enver Ziya (1943). *Osmanlı İmparatorluğu'nda İlk Nüfus Sayımı*. Ankara: DJE Yayınları.
- Karpat, Kemal (1967). *Türk Demokrasi Tarihi, Sosyal, Ekonomik, Kültürel Temeller*. İstanbul: İstanbul Mtb.
- Kaya, Ayhan (1999). "Türk Diasporasında Etnik Stratejiler ve 'çok-KÜLT-ürlülük' İdeolojisi: Berlin Tütkleri." *Toplum ve Bilim* 82: 23-55.
- Keyder, Çağlar (1990). *Türkiye'de Devlet Ve Sunflar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kıran, Zeynel ve Ayşe Kıran. (2000). *Yazımsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Kirişçi, Kemal ve Gareth M. Winrow (2001). *Kürt Sorunu Kökeni ve Gelişimi*. Çev., A. Fethi. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Koçak, Cemil (1990). "Türkiye Tarihi". *Siyasal Tarih (1923-1950)*. Sina Akşin (der.) içinde. İstanbul: Cem Yayınları.
- Kodaman, Bayram (1987). *Sultan II. Abdülhamid Devri Doğu Anadolu Politikası*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Liu, Kate (1990). "Greimas: General Introduction". <http://www.eng.fju.edu.tw>. 15.04.1990.
- Mardin, Şerif (1990). *Türkiye'de Toplum ve Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özuzun, Yervant (1998). "Acı Bir Kilometre Taşı ve Kültür Kıyımı." *Ağos*.
- Rifat, Mehmet (1986). *Genel Göstergebiliş Sorunları Kuram ve Uygulama*. İstanbul, Sözcü Yayınları.
- Rifat, Mehmet (1999). *Gösterge Eleştirisi*. İstanbul: Kaf Yayıncılık.
- Robins, Kevin ve Asu Aksoy (1999). "Derin Millet ve Türk Sinema Kültürü." *Toplum ve Bilim* 82: 180-197.
- Tekeli, İlhan (1998). "Tarih Yazıcılığı ve Öteki Kavramı Üzerine Düşünceler." *Tarih Eğitimi ve Tarihte "Öteki" Sorunu*. A. Bertay ve H. C. Tuncer (der) içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Therborn, Göran (1989). *İktidarın İdeolojisi ve İdeolojinin İktidarı*. Çev., İrfan Cüre. Ankara: İletişim Yayınları.
- Yücel, Tahsin (1979). *Anlatı Yerleşimleri: Kişi, Süre, Uzun*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Yücel, Tahsin (1982). *Yapısalcılık*. İstanbul: Ada Yayınları.

"Educating the People": Representations of National Identity in the İstanbul Military Museum and the Sofia Museum of National History

Abstract

Through a case study of two museums, the Military Museum in İstanbul, and the National Museum of History in Sofia, this article reviews the policies of museum education in both countries. By analyzing particular displays this paper will show that both museums endeavour to promote a common culture, based on a single national identity. The second aim is to demonstrate how this involves a deliberate process of othering, as the museums in each country seek to suggest that their respective national identities have been forged out of introducing alternative strategies of education in both countries, based on respect for cultural difference and diversity.

Ulusal Kimliklerin Türk ve Bulgar Müzelerindeki Temsili: İnsanları Eğitmek

Özet

Bu makale İstanbul Askeri Müzesi ve Sofya Ulusal Tarih Müzesi'ni örnek alarak her iki ülkedeki müze eğitimi politikalarını gözden geçirmeyi amaçlamaktadır. Sergilenen eserlerin analiz edilmesi yoluyla her iki ülke müzelerinin de tek bir ulusal kültürü desteklemeyi amaçladığı ortaya konulacaktır. İkinci amaç ise her iki ülkenin müzelerinin nasıl kendi açılarından ulusal kimliklerin iki halk arasındaki kültürel ilişkilerden doğan bilinçli bir ötekileştirme süreci içerdiğini göstermektir. Son olarak bu makale her iki ülke için kültürel farklılığa saygı temeline dayanan alternatif eğitim sistemlerinin uygunluğu tartışılacaktır.

Laurence Raw
Başkent University
Department of
American Culture
and Literature