

- Kuhn, Anna (1989). "Bourgeois Ideology and the (Mis)Reading of Ganz Unten." *New German Critique (Special Issue on Minorities in German Culture)* 46: 191-203.
- Leggewie, Claus and Zafer Şenocak (eds.) (1993). *Deutsche Türken – Türk Almanlar*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- Mushaben, Joyce Marie (1998). *From Post-War to Post-Wall Generations: Changing Attitudes toward the National Question and the Nation in the Federal Republic of Germany*. Boulder Co: Westview Press.
- Naficy, Hamid (1993). "Exile Discourse and Televisual Fetishization." *Otherness and the Media. The Ethnography of the Imagined and the Imaged*. Hamid Naficy and Teshome H. Gabriel (eds.). Chur (Switzerland): Harwood Academic Publishers.
- Neumann, Gerald L. (1998). "Nationality Law in the United States and The Federal Republic of Germany: Structure and Current Problems." *Paths to Inclusion: The Integration of Migrants in the United States and Germany*. Peter H. Schuck and Rainer Münz (eds.). New York: Berghahn. 247-297.
- Schiffauer, Werner (1983). *Die Gewalt der Ehre. Erklärungen zu einem türkisch-deutschen Sexualkonflikt*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Seidel-Pielen, Eberhard (XXXX). "Politik auf der Strasse: Türkische Jugendliche zwischen Ohnmacht und Militanz." *Deutsche Türken – Türk Almanlar*. 37-49.
- Şen, Faruk (XXXX). "1961 bis 1993: Eine kurze Geschichte der Türken in Deutschland." *Deutsche Türken – Türk Almanlar*. 17-37.
- Şen, Faruk and Andreas Goldberg (1994). *Türken in Deutschland: Leben zwischen zwei Kulturen*. München: Beck.
- Şenocak, Zafer (2000). *Atlas of a Tropical Germany. Essays on Politics and Culture, 1990-1998*. Leslie A. Adelson (transl. and ed.). Lincoln: UP Nebraska.
- Teraoka, Arlene A (1997). "Multiculturalism and the Study of German Literature." *A User's Guide to German Cultural Studies*. Scott Denham, Irene Kacandes and Jonathan Petropoulos (eds.). Ann Arbor: UP of Michigan. 63-79.
- Yalçın-Heckmann (2002). "Negotiating Identities: Media Representations of Different Generations of Turkish Migrants in Germany." *Fragments of Culture: The Everyday of Modern Turkey*. Deniz Kandiyoti and Ayşe Saktanber (eds.). New Brunswick, NJ: Rutgers UP.

Anlatı Bizi Nasıl Kurar?:

Ararat'ta Anlatı, Anımsama ve Kimlik

Özet

Bu makale, yönetmenliğini Atom Egoyan'ın yaptığı *Ararat* filmi, anlatı, bellek, anımsama ve unutmama kavramları ışığında incelemeyi amaçlıyor. Makale, film-içindeki filme konu olan 1915 olaylarının, Türkler ve Ermeniler tarafından farklı biçimlerde 'hikâye edildiğini' vurgulayarak, *Ararat*'ın, bu olayları 'soykırım' olarak tanımlamasının, bir kimlik tanımlama kaygısıyla ilişkili olduğuna işaret eder. Bireysel ve toplumsal kimliklerimizi, anlattığımız hikâyeler üzerinden kurduğumuzu söyleyen Randal'ın görüşüne dayanarak makale, *Ararat*'ta iç içe geçmiş ve 'soykırım' anlatısı çerçevesinde dolanan tarihsel, toplumsal ve bireysel anlatıların, filmi 'biz' kimliğinin kuruluşu çerçevesinde okumayı önerdiğini savunur. *Ararat*, geçmişin ve tarihin, 'bizim' tarafımızdan nasıl algılandığı ve anlamlandırıldığını sorarak, bireysel ve toplumsal kimliklerin, bu sorgulama üzerinden kurulduğunu dile getirir. Egoyan'ın *Ararat*'ta film-içinde filme yer vermesi ise, geçmişin anlatılırken/yeniden anlatılırken, gerçeklerin yeniden kurulduğunu, bu nedenle bu gerçeğin kavranışının bir kurmaca olduğunun altını çizer. *Ararat*, bu nedenle geçmişe ilişkin anlatıların, gerçekte kurmaca/hikâye olarak anlatıldığını açık eden bir yapıya sahiptir. Makale, film kişilerinin bireysel kimliklerinin, 1915 olaylarına dayanan 'büyük'/tarihsel anlatıya bağlı olarak tanımlandığını dile getirir.

How Do Narratives Construct Us?:

Narrative, Recalling and Identity in Ararat

Abstract

The object of this article is to investigate the film *Ararat* directed by Atom Egoyan in the light of the concepts of narrative, memory, recalling and forgetting. This article stresses that the events of 1915 which are the subject matter of the film-within the film have been recounted in different ways by Turks and Armenians and it points out that the definition of events of 1915 as 'genocide', within *Ararat*, is strictly related to the anxiety caused by the definition of identity. Following Randal's view asserting that we construct our individual and social identities by means of stories we tell, it is claimed that the film suggests us to read the historical, social and individual narratives connected and intertwined with the narrative of 'genocide' within the framework of the construction of the identity of 'us'. Asking how the past and history are perceived and interpreted by 'us', *Ararat* expresses that both individual and social identities are constructed through this interrogation. Egoyan's use of film-within the film in *Ararat* puts forth that while telling and re-telling the past, the reality is continuously being reconstructed, and in this way it is underlined that the conceptualisation of the reality is a fiction. For this reason, *Ararat* has a structure bringing out that the narratives about past are in fact fiction/story. It is stated that the individual identities of the characters within the film are defined depending on the 'grand'/historical narrative related to 1915 events.

Hasan Akbulut
Kocaeli
Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Anlatı Bizi Nasıl Kurar?:

Ararat'ta Anlatı, Anımsama ve Kimlik

¹ Ararat, Kanada'nın Oscar'ı sayılan *Genie* ödülleri beş dalda birden kucakladı; En İyi Film, En İyi Kadın Oyuncu (Arsinee Khanjian), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Elias Koteas), En İyi Kostüm ve En İyi Müzik ödülleri.

² Hikâye sözcüğünü, "gerçek olandan farklı, gerçeğe aykırı olan" anlamında değil, Randall'in kavramsallaştırdığı gibi, yaşanmış olan olayın, tarihsel bir gerçeğin, birey ya da topluluk tarafından anlamlandırılma, içerilme biçimi anlamında kullandığımı vurgulamak istiyorum. Hikâye sözcüğünün, gerçek olandan uzak anlamıya kullanılması, anlatıldığı gibi yaşanmış, deneyimlenmiş bir tarihsel gerçeğin olmadığı ya da böyle bir şeyin uydurma olduğu çıkarılmasına götürüleceği için, sözcüğün böyle bir kullanımdan, özellikle kaçınılmalıdır.

Yönetmenliğini Kanadalı Ermeni sinemacı Atom Egoyan'ın yaptığı *Ararat*¹ filmi, iç içe geçmiş anlatıları, kişisel ve toplumsal/tarihsel hikâyeleri ile tartışmalı bir film olduğu kadar, farklı okumalara açık bir metindir. İsmi Ağrı Dağı'ndan alan *Ararat* filmi, 1915 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nun aldığı kararlar üzerine, Ermenilerin Van ve diğer Doğu Anadolu illerinde yaşadıklarının, yine Ermeni cemaati tarafından nasıl değerlendirildiğini konu edinir. Doğrusal bir anlatımdan uzak olan film, farklı kuşakların hikâyelerini birbirine bağlar, anlatı içinde geriye dönüşler yapar, film (kurmaca) ile gerçeği (gerçek de bir başka kurgu olsa da) iç içe geçirir. Anlatılar, tarihler, metinler arasındaki bu birleşmeler ve geçişler, filmi anlamada önemli ipuçları sunar. *Ararat*, dört farklı kuşağın, aynı olayı farklı biçimlerde anlatması, hikâye etmesi² açısından, kimlik kuruluşunun sürekliliğine dikkat çeker. Üstelik film, bu hikâyeleştirmelerin işaret ettiği kimliklerin, *diyasporik* niteliği nedeniyle de incelenmeyi gerektirmektedir. Bu çalışma ise, farklı anlam katmanlarından oluşan ve bu yönüyle farklı okumalara açık olan *Ararat* filmi, anlatı kavramı temelinde çözümlenmeyi amaçlıyor. İnsanlar arasında iletişimi ve etkileşimi sağlayan, insan varlığının kültürel birikimlerini kuşaktan kuşağa aktaran anlatı ve anlatmak eyleminin, kimlik kurucu bir işlevi olduğu görüşünden hareketle çalışma, filmi, bireysel ve toplumsal (kültürel) kimliklerin, filmdeki farklı kuşakların anlattıkları hikâyeler üzerinden kurulduğunu savunmaktadır. Çalışmada kimliğin, anlatılan hikâyeler yoluyla ve çoğul biçimde ve sürekli yeni-

den kurulduğu vurgulanırken, *Ararat*'ta bu kimlik inşasının, yönetmen gibi *diyaspora*'da olan film karakterlerinin farklı biçimlerde hikâye ettiği 1915 olaylarının anımsanması, anlatılması ve yeniden anlatılması ile kurulduğu, kurulmaya çalışıldığı savlanmıştır. Bir başka deyişle, *diyasporik* kimliklerin çoğul ve parçalı olmasına karşın, gerek bireysel, gerekse toplumsal olarak kimliklerin kuruluşunda /yeniden kuruluşunda 1915 olaylarının belirleyici olduğu; anımsama ve anlatma eyleminin, hem Egoyan'ın hem de film karakterlerinin, geçmişte sürdürdükleri, zorla koparıldıkları topraklara, mekânlara bağlanmayı ve Ermeni kimliğini inşa etmelerini sağladığı dile getirilmiştir. Bununla birlikte çalışmada, anlatı, bellek, anımsama ve unutma kavramları ışığında kimlik / kimliklerin inşasının, filmsel metnin sınırları içinde kalarak çözümlenmeye çalışıldığı, bir başka deyişle, bu kavramların, filmi yorumlamada anahtar olarak kullanıldığı belirtilmelidir. Bu yönüyle çalışmada, gerçekte Ermenistan'da ve *diyaspora*'da yaşayan Ermenilerin hem filme ve 1915 olaylarına yönelik tepkileri, hem de onların, kimliklerini nasıl tasavvur ettikleri inceleme dışı bırakılmış ve çalışma, 'filmin söyledikleri' ile sınırlandırılmıştır.

Ararat'a Anımsamayla Giriş

Ararat, bir Ermeni ezgisiyle birlikte açılır ve kamera, bir anne-oğul fotoğrafına yaklaşır. Bu fotoğraf, filmin lâytmotifi gibi bir işleve sahip olan Ermeni ressam Arshile Gorky'nin (1904-1948)³ çocukken annesiyle birlikte çektiği fotoğrafıdır. Kamera,

³ Asıl adı Vosdanig Manug Adoian olan Gorky, Ermeni asıllı Amerika'nın ünlü ressamlarından biridir. Van'ın bir Ermeni köyünde (Khor-kom) doğan Vosdanig, 1915'deki ayaklanma ve direnmenin bastırılmasından sonra, Rus ordularının ardından annesi ve üç kız kardeşiyle birlikte yüz elli millik bir yolculukla Eri-van'a, ardından da, 1916 yılında iki kız kardeşiyle birlikte Amerika'ya göç etmiştir. Annesini, Rusya'da iç-savaş yıllarında kaybeden (1919) Vosdanig, 1925 yılında Amerika'da atıldığı yaşam mücadelesinde acılı geçmişinden kopma isteğiyle adını değiştirerek, ünlü Bolşevik yazar Maxim Gorky'nin soyadını benimsemiştir. Yapıtlarıyla soyut dışavurumculuğun (*Abstract Expressionism*) Amerika'daki öncülerinden olan ve modern yapıtlarıyla sanat çevrelerinde ün kazanan Gorky, kırk dört yaşındayken kendini asarak intihar etmiştir.

Gorky'nin New York'taki resim atölyesini tanıtır ve tarihler 1934 yılını gösterir. Dokunaklı müzik eşliğinde atölyede dolaşmayı sürdüren kamera, Gorky'nin bu fotoğrafa dayanarak yaptığı anne-oğul resminin önünde durur. Kamera, resimdeki annenin yüzüne yaklaşır durduğunda, birden müziğin tonu değişir; keman, dokunaklı bir Ermeni ezgisi çalmaya başlar. Gorky, pencere önünde düşünürken görülür. Bu giriş sahnesindeki fotoğraf, geçmişle, bellekle, anımsamayla; resim, bir tür bağlılıkla ve bütün bunlara eşlik eden müzik ise, kırılganlıkla ilişkilendirir bizleri. İnsanın içini acıtan bu kırılğanlığın, yalnızca bir oğlun annesine duyduğu özlemle ilişkili olmadığı, daha sonraki sahnelerde anlaşılır.

Egoyan, daha filmin bu açılış sahnesinde zamansal gidiş-gelişler yapar. Gorky'nin bulanıklaşan görüntüsünün ardından işitilen uçak sesi, izleyiciyi bugüne getirir. Ünlü bir yönetmen olduğunu öğrendiğimiz Edward Saroyan (Charles Aznavour), havaalanında, pasaport kontrolü için beklemektedir. Saroyan, bir şeyleri anımsamaya başlar. Bu kez, onun hikâyesini izlemeye başlarız. Ses kuşağındaki Ermeni dinsel müziği, Ağrı Dağı'nın (*Ararat*) görüntüsüne eşlik eder. Saroyan'ın hikâyesinin de geçmişle ilgili olduğunu anlarız. Ağrı Dağı, onun geçmişle, tarihle, bellekle bağını kuran bir simge olarak anlam kazanır. Kariyerinin doruğunda bir yönetmen olan Saroyan, soykırımı ilgili bir film yapmak üzere Toronto'ya gelmiştir. Gümrük görevlisi David (Christopher Plummer), onun girişini yaparken, bavulundan çıkan narın ülkeye girişine izin vermez. Bunun üzerine Saroyan, havaalanında bırakmaktansa, kendisi için şanslı simgeleyen narı, ancak yiyerek ülkeye girer. Nar, onun için geçmişin bir simgesidir ve annesinin, yıllar önce yaşadığı topraklardan ayrılmak zorunda kaldığı dönemde, hayatta kalmasını sağlamıştır. Tıpkı narın taneleri gibi bir araya getirmeye çalışır anılarını Saroyan. Narın simgelediği gibi, kırılğandır bu anılar, hüznülüdür.

Egoyan, bu kez günümüze daha yaklaşır ve bizler, Ani'nin evinde bir parti verdiğini izleriz. Ermeni ezgileri çalınır partide ve filmin ekseninde yer alan karakterlerden Raffi, etrafında onu din-

leyen kalabalığa, bir kitaptan Ermenice bir şiir okur. Raffi'nin okuduğu şiirde şöyle demektedir:

'Hayır', dedi kız arkadaş, 'Annenin kalbini istiyorum'. Ve çocuk gitti, annesini öldürdü. Kolları ellerinde sokaklarda koşarken tökezledi, düştü. Annesinin kalbi haykırdı: 'Zavallı oğlum', Canın yandı mı? (Raffi, bu tümceleri annesi Ani'ye bakarak söyler.)

Annenin koşulsuz sevgisini anlatan ve bir erken anlatım⁴ olarak yorumlanabilecek olan bu metin, gerçekte Raffi'nin üvey kız kardeşi ve aynı zamanda sevgilisi olan Celia için, annesine karşı çıkmasına gönderme yapar. Ani, Raffi'ye, okuduğu şiirin gerçek temasının, *kızın deli olması* olduğunu söyler, hep birlikte gülüşürler. Daha sonra da görüleceği gibi Ani, Celia'nın yaptıklarının sağlıklı olmadığını düşünür. Bu nedenle filmsel kurmaca içinde okunan bu şiir, karakterlerin gerçek ilişkilerini anlatır. Ani ve Raffi'nin birbirlerine bakıp gülümsediklerini gösteren bu *sıcaklık*, Celia'nın gelişle yerini gerginliğe bırakır. Ani'nin yüz ifadesindeki değişim, onun Celia'dan hoşlanmadığını anlatır. Celia'nın, Ani için, oğlu Raffi ile olan sıcak ilişkilerine yönelik tehdit olduğu anlaşılır.

Celia, babasının ölümünden Ani'yi sorumlu tuttuğu için, ona öfkeli ve bir sanat tarihi profesörü olan Ani'nin ressam, Gorky üzerine yazdığı kitabı okumakta ısrarlıdır. Ani, Gorky'nin intihar ettiğini söylemektedir, Celia ise, babasının ölümünden sorumlu tuttuğu Ani'nin gizlediği bir şeyler olduğuna inanmaktadır. Celia, Raffi'ye, onun babasının kahramanca ölmüşken (daha sonra da vurgulanacağı gibi Raffi'nin babası, Ani'nin ilk kocası, bir Türk diplomata suikast hazırlığı içindeyken öldürülen bir *terörist*'tir) kendi babasının uçurumdan uçarak düşerek ölmüş olmasını anlamsız bulur. Onun aradığı şey, babasının ölümü üzerinden bir anlam, bir kimlik yaratmaktır. Celia, inanmak istediği şeyi arar; babasının ölümünün *anlamlı* olduğunu. Raffi-Celia arasındaki diyalogda İngilizce, Ermenice ve Fransızca birbirine karışır. Dillerin bu iç-içe geçmişi bir yandan Anderson'un belirttiği gibi (151) hayali cemaatler kurarken, öte yandan da *diyasporik* kimliklerin parçalılığını ve çoğulluğunu yansıtır. Hall'un belirttiği gibi (2000:

4

Erken anlatım, bir yapının içine aldığı, yapının tümüyle benzerlik ilişkisi kuran bölümdür (Kıran ve Kıran, 2000: 298). Erken anlatımda anlatının sonu, anlatının başlarında yer alan bir tümceyle, fotoğrafla, resimle ya da başka türden bir bağlantıyla anlatılmış olur.

713) *diyaspora* deneyimi, öz ya da saf olarak tanımlanmaz, "kaçınılmaz bir heterojenliğin, bölünmüşlüğü'nün kabul edilmesiyle tanımlanır; farklılığa rağmen değil, onun aracılığıyla yaşayan bir kimlik kavramıyla, melezlikle tanımlanır". Bu nedenle filmdeki karakterler, tek bir dilde konuşmazlar ve onların her birinin kimlik tasavvuru farklı biçimlerde işler.

Parçalılığına karşın, *Ararat*'ta kimlik kuruluşunun sancılı sürecini izleriz. Bu kimlik, hem bireysel hem de topluluk düzleminde ve sürekli inşa halindedir. Hall (2000: 704, 705; 1998: 70-72), kimliği, tamamlanmış tarihsel gerçekler olarak düşünmek yerine, asla tamamlanmamış, daima süreç halinde olan ve daima temsilin dışında değil, içinde inşa edilen bir üretim olarak düşünmemiz gerektiğini söyler. Bireysel ve toplumsal kimliklerin aynı anda kuruluşu, ileride vurgulanacağı gibi, gelecek perspektifini de çizen geçmişe odaklı anlatılar yoluyla sağlanır. Bu geçmiş ise, Hall'a göre,

... her zaman yeniden anlatılır, yeniden keşfedilir, yeniden yaratılır. Geçmişin anlatılılaştırılması gerekir. Geçmişlerimize, tam anlamıyla gerçek bir olgu olarak değil, tarih aracılığıyla, bellek aracılığıyla, arzu aracılığıyla gideriz. Benliklerimizin ve tarihlerimizin anlatılılaştırılması ise, hep sonradan yapılır (1998: 83).

Ararat'ta hikâyelerin çok olması, bu nedenle daha iyi anlaşılabilir. Çünkü anlatılan her hikâye, kimliği kuran geçmişini yeniden, farklı biçimlerde işler. Egoyan, henüz filmin başlangıç sahnelerinde, geçmişten şimdiye doğru sıralayarak tanıttığı karakterleri kuralayan temel bir sorunsala işaret eder. Bu sorunsal, daima geçmişle ve geçmişin anımsanmasıyla ilgilidir. Ressam Gorky, kaybettiği annesinin acısıyla geçmişini düşünür, kendisini yaralayan geçmişini anımsar. Saroyan, 1915 olaylarında kurtulan annesine verdiği sözü anımsar: Geçmişini, kimliğini, kendilerine yapılanları unutmuyacaktır. Unutmamak içinse, 1915 olaylarını konu edinen bir film yapmak istemektedir. Ani'nin durumu biraz farklıdır. O, bir yandan konuşmayarak gizlemeye çalıştığı kendi geçmişinde kocası ve Celia'nın babasının ölümünü anımsamak istemez, bir yandan da üzerinde çalıştığı ressam Gorky aracılığıyla hem ulusal (Ermeni) geçmişi hem de kendi geçmişini anımsar. Yeni kuşak Raffi ve Ce-

lia içinse ne anımsanacak, ne de unutacak bir bellek vardır. Onların uğraşısı, inanmak istedikleri bir geçmiş, bir bellek edinmektir; bunun üzerinden kurulacak olan ise, kişisel ve toplumsal (etnik) kimliktir.⁵

Egoyan, önceki filmlerinde olduğu gibi bir imgeyi diğerine göndererek, geçmişle günümüz arasında gidip gelerek karakterlerini tanıtmayı sürdürür. Bu kez tanıtılan karakterler, gümrük memuru olan David ile onun Ali'yle birlikte yaşayan eşcinsel oğlu Philip ve onun küçük oğlu Tony'dir. David havaalanında çalışan bir gümrük görevlisidir ve emekli olmak üzeredir. Philip, bir müzede güvenlik görevlisi olarak çalışır, Ali ise, amatör bir oyuncudur. David, Philip'in durumunu kabullenmek istemez. O, gerek bu eşcinsel ilişkiyi, gerekse Türk asıllı Ali'nin inançlarını benimsemek istemez. David'in, Philip'in cinsel kimliğine yönelik direncini kıran şey, havaalanında Raffi'yle aralarında geçen konuşmalar olur. Raffi'nin anlattıkları, David'i etkiler. Üstelik, anlatılanların gerçek olmadığını bildiği halde buna inanır. Celia ve Raffi gibi, David de inanmak ister.

Bu girişten sonra nihayet filmsel öykünün büyük bir bölümünü oluşturan, Raffi'nin gümrük görevlisi David'le olan konuşmaları gelir. Raffi, Türkiye'den dönmüştür ve gümrük görevlisi David, Raffi'nin çantasını kontrol ederken, iki film kutusu bulur ve onların içinde ne olduğunu sorar. Raffi, gerçekte kutunun içinde ne olduğunu (eroin) bilir, ancak, kutuda film olduğuna inanmak ister, kendi hikâyesini anlatmaya başlar. Raffi hikâyesini sürekli olarak değiştirir. Filmsel anlatı sürecinin büyük bir diliminde Raffi, havaalanında kalır, ancak bu süreç, diğer hikâyelerin araya girmesiyle parçalanır. Araya giren hikâyelerden ilki, Gorky'e ait olanıdır ve bu hikâyede Gorky'nin, annesiyle birlikte yıllar önce çekilmiş fotoğraflarından yaptığı resim, büyük bir öneme sahiptir.

Fotoğraftan Resme: Görüntüdeki Geçmiş

Gorky, New York'taki stüdyosunda resim yapmaktadır. Tarih, 1934 yılını gösterir. Gorky, resimdeki annesinin acı dolu göz-

5

Jean Chappel, belleğin kuruluşunu konu edinmekle Alain Resnais ve Atom Egoyan'ın aynı şeyi sorunsallaştırdıklarını belirtir. Yazara göre onların filmlerinin pek çoğu, 'bellek teknolojileri' olarak tanımlanan, kaydetmeye çalışan ya da belleği asimile eden bir süreçte kaybolmuş bireyler hakkındadır. *Ararat*'ta Raffi'nin durumu da böyle olduğundan, Egoyan'ın, filmlerinde benzer sorunları işlediği söylenebilir.

6 Bu bilgiler, 8 Nisan 2004 tarihinde, aşağıdaki internet adresinden alınmıştır: http://www.whitney.org/american_voices/582/index.html

7 30 Mart 2002 tarihli The Guardian'ın <http://www.guardian.co.uk/arts/portrait/story/0,11109,740398,00.html>, adresinden alınmıştır. 8 Nisan 2004.

8 bkzn. Redhouse İngilizce-Türkçe Sözlük (1997: 316).

lerinin içine bakar. Filmin ses kuşağında *dudukla* çalınan bir Ermeni ezgisi işitilirken, Gorky plakçalara yine bir Ermeni ezgisi koyar. Egoyan, Gorky'nin teypten çaldığı Ermeni ezgisine, yine bir Ermeni ezgisi bindirir. Üst üste bindirilen bu etnik müzikler, etnik/ulusal kimliğe olan aidiyetin altını çizer. *Duduk*, geleneksel bir Ermeni çalgısı olmasıyla etnik/ulusal kimliği çağrıştırır ve acıyı, kutlamayı, tutkuyu anlatır. Anne ve oğlun fotoğrafı ve bu fotoğraftan yapılan resim de, daima bellekle, anımsamayla ilgilidir. İkisi de unutmaya karşı direnç taşır. Çünkü Sontag'ın belirttiği gibi (2004: 21) fotoğraf, bir şeyi kavramanın hızlı yolunu ve onu hatırdan tutmanın yoğunlaşmış bir formunu sağlar. Gorky'nin annesiyle olan fotoğrafı da bu işlevini yerine getirmekle birlikte, ondan daha fazla bir işleve sahiptir; ona geçmişini, kaybettiği annesini anımsatan bir simgedir. Gorky, bu fotoğrafa dayanarak yaptığı resmi, "Sanatçı ve Annesi" olarak adlandırmıştır. Geoffrey Hartman'ın belirttiğine göre⁶ bu resim, Gorky'nin, kollarında açlıktan öldüğünü söylediği annesi Sushan'ın kurtuluşuyla ilgilidir. Yazar kurtuluşu, hiç aklından çıkarmadığı annesinin anısını sükûnete erdirmek anlamında kullanır. Resimde, annenin yüzünün çok üzgün ve kaygılı olduğu görülür. Annenin gözlerinin yuvarlaklığı, bir dirençten çok tükenmişliği çağrıştırır. Yüzün solukluğu, beyazlığı ve haresizliği, onun ölü olduğunu gösterir. Buna karşılık Gorky, resimde kendisini hareketli (durağan olmayan biçimde) çizer. Anne "canlı olmayan", Gorky ise "canlı olan"dır. İkisinin önünde durdukları duvar, Jonathan Jones'e göre⁷ ayır edilemez. Yine yazara göre görüntünün kübik renk düzlemlerine dönüşümü, Gorky'nin fotoğrafa olan karmaşık tepkilerini yansıtır, çünkü o, görüntüleri zihninde yeniden kurmuştur. Başka bir deyişle fotoğraf ve resim, onun için bir bellektir, ama yeniden kurulmuş bir bellek. Resmin altındaki *Enigma and Nostalgia* ismi, resmi açıklamak için ipucu verir. *Enigma* sözcüğünün, "bilmece, muamma" olarak tanımlandığı göz önünde bulundurulduğunda⁸, Gorky için annenin ölümünün "bilinmeyen" olarak kaldığı anlaşılır. *Nostalgia* sözcüğü ise, geçmiş zamana, anayurda ve anneye duyulan özleme gönderme yapar. Resimde en dikkat çekici olan şeyse, Gorky'nin tamamlamış olduğu halde, annenin ellerini, resimden silmeye, üzerlerini beyazla-

kapamaya çalışmış olmasıdır. Bu yönüyle resim, bitirilmemişlik hissi uyandırır. Sonraki sahnede Ani, müzede bu resim üzerine olan söyleşisinde, annenin elinin bitirilmemişliğini, "Gorky'nin halkı gibi vahşice bölünmüş olmasına" benzeterek açıklar ve Gorky'nin, bu resimle annesini unutulmaktan kurtardığını söyler. Onu dinlemeye gelenler arasında, 1915 olaylarını, bu tarihlerde bölgede çalışmış Amerikalı misyoner Clarence Ussher'in anılarına dayanarak *Ararat* filmi çekmek isteyen yönetmen Saroyan da vardır. Dinleyicilerden Celia, Ani'nin anlattıklarına karşı çıkar; ona, Gorky'i, ölümüne sebep olduğunu söylediği ilk kocasıyla karıştırdığını söyler. Gerçekte Gorky, karısının, kendisini aldattığını öğrenmesi üzerine intihar etmiştir. Ani ise, onun intiharını, dayanamadığı anne özlemine bağlayarak açıklayınca Celia, onu suçlar. Onların aralarındaki anlaşmazlık, geçmişin farklı biçimlerde anlamlandırılmasından kaynaklanmaktadır.

Bir sonraki sahnede bu kez anlatı daha geriye döner; fotoğrafın çekildiği güne. Bu geriye dönüş/*flashback*, Ani'nin, Gorky üzerine olan kitabı doğrultusunda tasarlanmıştır. Böyle olduğu için de gerçek olma iddiasında değil, daha çok bir *yeniden canlandırma*'dır. Gorky için geri dönüş ise, canlı bir bellek işlevindedir. Turim (39), bu tür geri dönüşün, belleğe silinmeyecek biçimde bağlanmış olan tutkuları ifade edici bir tarz olduğunu söyler. Fotoğraf ve yaptığı resim, Gorky için tam bir bellek işlevi görür; ama bu bellek, kendi kişisel geçmişi aracılığıyla, onun ait olduğu kültürel belleğe dayanır. Başka bir deyişle, kişisel tarihlerle toplumun tarihleri iç içe geçmiştir. İç içe geçmiş tarihler ise, "bizi biz" yapan hikâyelerdir.

"Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler" ve Saroyan'ın 'Yeniden Kurulan' Hikâyesi *Ararat*

Ararat, tam anlamıyla *biz* kimliğinin kuruluşunu anlatır. Daha doğru bir deyişle *Ararat*, anlattığı *soykırım* anlatısına/hikâyesine bağlı olarak, *biz/ben* kimliğinin kuruluşunu anlatır; başlı başına

kişisel hikâyeleri, toplumsal/ulusal hikâyelere, *büyük anlatılara* bağlar. Andrews (46), bir ulusun yurttaşlarının, öykülerini diğerlerine anlattığı toplumsal anlatma ve dinleme etkinliğinde bir araya geldiğini ve böylesi bir süreç aracılığıyla bireylerin hikâyelerinin, yeni bir ulusal anlatı örgüsüne (*thread*) dönüşmeye başladığını yazar. Bu nedenle kişisel hikâyeler, ulusal hikâyelerden ayrı düşünülemez.

Randall (12-19), kendi hikâyelerimizi anlatarak kendimizi yattığımızı söyler, ama hikâyenin oluş sürecinde olduğunu da anımsatır. Yazar bizi *biz* yapan hikâyelerin, hikâyelerimizin tamamlanmamış olduğunu, hâlâ devam eden serüvenler, henüz çözülmemiş gizemler, sonunu ancak bekleyip görebileceğimiz açık kitaplar olduğunu savlar. Bir yönüyle *Ararat*, tam da bunu gösterir; gerek kişisel, gerekse toplumsal/tarihsel anlatılar/hikâyeler bitmiş değildir; hikâyeler anlatılmaya devam ettikçe, kimlikler de biçim değiştirecektir. Anlatılar gibi, kimlikler de sürekli inşa halindedir. Hall'a göre (1998: 72) kimlik, kısmen bir anlatı, daima kısmen bir tür temsildir ve daima temsil dahilindedir. *Ararat*, kişisel ve toplumsal kimliklerin, anlatılan hikâyeler üzerinde yükseldiğini söyler. Filmde her karakter, aynı tarihsel gerçeğe ilişkin bir hikâye anlatır. Bu hikâyelerden biri, Saroyan'ın, annesinin kendisine unutmamasını tembih ettiği ve onun film-içindeki filme konu olan soykırım anlatısıdır. Bu nedenle Saroyan'ın hikâyesi, tarihsel bir gerçeğin, kurmaca biçiminde anlatıldığı, yeniden anlatıldığı bir nitelik gösterir ve bu özelliği nedeniyle de, kurmaca doğasını açık eden bir yapıya sahiptir.

Ararat'ın bir bölümünü, Edward Saroyan'ın aynı adla çektiği film-içindeki filme ait görüntüler oluşturur. Bu film, Saroyan'ın, *soykırım*'dan kurtulan annesine verdiği *unutmama* sözüyle yakından ilişkilidir. 1915 olaylarını yaşayan annesi, Saroyan'dan, kendilerine yapılanları unutmaması için söz vermesini istemiştir. Küçüklüğünden beri, 1915 olaylarına ait anlatılarla büyüyen Saroyan için *Ararat* filmini yapmak, adeta *boynunun borcu* olmuştur. O, *unutmamak* için bu filmi yapar. Bu yönüyle Saroyan'ın anlatısı da,

Andrews'ın "Gerçekler Komisyonu Projesi" kapsamında incelediği anlatılar için söylediği gibi, "hem büyük anlatıları üretmiştir, hem de onlar tarafından üretilmiştir" (46).

Saroyan, filmin anlatısını, doğrudan doğruya gerçeklere değil, yaşananların tanığı Amerikalı misyoner Clarence Ussher'in anılarına dayandırır. Ancak bu anıları *yeniden hikâyeleştirirken*, çeşitli değişiklikler de yapar; Ussher'in anlatılarına (tanıklıklarına), ressam Gorky'nin yaşam öyküsünden çeşitli kesitler ekler. *Üstelik yeniden hikâyeleştirmede* anlatılar, kişiler kadar, coğrafyalar ve coğrafyaların algılanışı da değişime uğrar. Örneğin film-içindeki filmin yönetmeni Saroyan, film için hazırladığı Van sahnesine, Ağrı Dağı'nın heybetli görüntüsünü yerleştirir. Oysa Ağrı Dağı'nın Van'dan görülebilmesi olanaksızdır. Saroyan, filmin sanat danışmanlığını yapan Ani'nin itirazı üzerine Ağrı Dağı'nın Van'dan görülemeyeceğini kabul eder, ama bu değişikliğin, *ruhen daha etkili* olacağını söyler. Bu değişikliği ise, *sanatsal/şiirsel ehliyet'e (poetic license)* dayanarak yapar. Başka bir deyişle önemli olan Ağrı Dağı'nın gerçekte nasıl görüldüğü değil, o topraklarda yaşamış olan, oraya aidiyet duyan Ermenilerce nasıl anlamlandırıldığıdır. Ermeni kimliğinin kuruluşu açısından önem taşıdığından Ağrı Dağı'na simgesel bir işlev yüklenmiştir. Filmde anlatılan tarih, bu durumda Ferro'nun deyişiyle, "yalnızca Tarih'in başkaları tarafından tasarlanmış olan görüşünün filme aktarımını oluşturur" (189). Tarihsel olayları *yeniden yorumlaması* nedeniyle de *Ararat*, tarihsel film çerçevesinde bir tartışma açar.

Ararat, bir yönüyle tarihsel yeniden inşadır (*historical reconstruction*); ancak film-içindeki film bölümü ile bir tarihsel yeniden inşa. Bu yönüyle bile tam olarak tarihsel yeniden inşa değildir, çünkü bu tarihsel inşadan bazı parçalar izleriz. Burke'e göre (2003: 179) filmler, izleyicilerin görüntüleri yorumlayışına yardımcı olan ya da etki eden basılı mesajlar sunan birer *ikonotekst* durumundadır. Saroyan'ın film-içindeki filmi *Ararat*, 1915 olaylarını yeniden yorumlaması nedeniyle bir *ikonotekst* olarak düşünülebilir. Film-içindeki film, gücünü gerçekte bir yanılsama olan tanıklık hissini-

9
22 Şubat 2003 tarihli Radikal Cumartesi eki. Sayı: 330.

den alır. Ancak yine Burke'ün söylediği gibi (180), filme çekilmiş tarih, tıpkı resimlenmiş veya yazılmış tarih gibi bir yorumlama eylemidir. Yorumlama eylemi ise, daha önce de vurgulandığı gibi kimi yerlerde abartıldığından, yorumu açık eder, onu *gerçek olan*'dan ayırır.

Film-içindeki film olarak *Ararat*, ele aldığı konu gereği, tarihsel bir film olarak öne çıkar. Egoyan, bir yandan Amerikalı misyoner Clarence Ussher'in anılarına ve ressam Arshile Gorky'nin resimleri ile yaşam-öyküsüne dayanarak toplumsal belleğe odaklanır, öte yandan da bu tarihsel ve sanatsal belgelerle, bilgilerle oynayarak, onları başka biçimde hikâye eder. Öte yandan film-içindeki filmde ise, 1915 olaylarını, Ermenilerin bakış açısına göre yeniden kurmacalaştırır, anlatıda bazı abartılara yer verir. Örneğin filmin dayandığını belirttiği Ussher'in anılarında olmadığı halde, bu anılara ressam Gorky ve onun annesini yerleştirir; çocuk Gorky'e, ulusal mücadelede kahraman rolü verir; Gorky, bu sahnelerde bir romans kahramanıdır adeta; diğer insanlara ve ortama göre derece olarak üstündür, yaptıkları olağanüstüdür, ama kendisi bir insan olarak tanımlanır (Frye'den aktaran Randall, 1999: 171). Çocuk Gorky, filmin anlatısına göre askeri bakımdan donanımlı ve sayıca Ermenilerden çok olan Türklerle yapılan çatışmada, öldürülen bir Türk askerinin tüfeğini kaparak kahramanlık yapar. Bu sahnelerde kullanılan müzik de, film-içindeki filmin abartısına işaret eder. Çünkü diğer sahnelerde kullanılan aksine müzik burada ritmik, hareketli bir ezgi biçimindedir. Egoyan da kendisiyle yapılan bir söyleşide "film-içindeki filmde, geçmişten gelen öyküleri sembolize ettiğini; bu sahnelerin belirgin olarak yapay olduğunu vurgulamak için elinden geleni yaptığını" söyler. Egoyan'ın uyguladığı olduğu bu yöntem, "gerçeği belirli kurallar doğrultusunda uyarlamak olan drammatizasyon" olarak tanımlanır ve "belirli bir amaçla –gerçeğe daha iyi odaklanmak için- gerçekten kasıtlı bir sapma" anlamına (Foss, 1994: 147) gelir. Drammatizasyon, yönetmenin bilinçli bir seçimidir. Yönetmen buradaki esas amacının, "tek bir olayın, zaman içerisinde dört ayrı kuşağın üzerinde yarattığı etkiyi anlatabilmek" olduğunu belirtir ve film-için-

deki filmin, "tarihin aşırı vahşi, çok grotesk şekilde yazıldığını, fiziksel saldırganlıkların olduğunu" temsil etmek istediğini söyler. Abartılı yaniyla anlatılan film-içindeki film, bu nedenle anlatılanın bir hikâye olduğunu açık eder. Bu farkındalık ise, üzerinden farklı hikâyeler anlatılan olayların, daha çok konuşulması gerektiğini gösterir. Bu nedenledir ki filmin karakterleri de sürekli olarak konuşurlar, anlatırlar ve hikâye ederler.

Ani'nin "Akademik" Hikâyesi

Ararat'ın filmsel anlatısı içinde Ani'nin hikâyesi, Gorky'nin, Raffi'nin ve Celia'nın hikâyeleriyle bağlantılıdır. Ani, Celia'nın babasıyla evli iken, Raffi'nin babasına aşık olmuş ve ilk kocasının ölmesi üzerine Raffi'nin babasıyla evlenmiştir. Ani'ye göre Celia'nın babasının, yani ilk kocasının ölümü bir intihardır; Celia'ya göre ise, bu ölümden Ani sorumludur. Celia, Ani'yi kendi geçmişine ilişkin gerçekleri, Gorky'nin yaşamıyla karıştırdığını iddia eder. Ona göre Gorky, Ani'nin belirttiği gibi annesinin kucığında ölmesiyle bağlantılı olarak intihar etmemiştir, karısının kendisini aldatığını öğrenmesi üzerine intihar etmiştir. Daha önemlisi Celia, Ani'nin, kendi babasıyla evliken başka bir erkekle ilişki kurarak kendi babasının ölümüne neden olduğunu iddia eder. Celia için babasının ölümü intihar değil, cinayettir.

Ani, kendi hikâyesiyle, Saroyan'ın filmine sanat danışmanı olmasıyla birlikte hesaplaşmaya başlar. Saroyan, kendi filmine Gorky'i kurmaca bir karakter olarak dahil etmek istediğinde Ani'yle danışır, onun Gorky üzerine olan seminerlerini dinler. Ani, bu fikri *iyi* bulsa da, *görünce daha iyi olabileceğini* söyler. Ani, hayal etmek için görmek gerektiğine inanır, tıpkı kendi hikâyesini kurmak için Türkiye'yi görmesi gerektiğine inanan Raffi gibi. Ama gördüğünü de sorgular Ani; Saroyan'ın filmi için hazırlanan Van setini gezerken, Ağrı Dağı'nın, Van'dan görülebilecek biçimde yerleştirildiğini fark eder ve buna itiraz eder. Sonunda Saroyan'ın *şiişel ehliyetine* dayanarak yaptığı bu kurguyu benimser.

10 İletişimsel bellek, Jan Assmann'ın yaptığı bellek sınıflamasında, kuşaktan kuşağa aktarılan belleği ifade eder. Yazarın bu konuyla ilgili görüşleri, yazının ilerleyen bölümlerinde yapılmaktadır.

Raffi, Ani'yi, *tarihi bir silah gibi kullanmakla* suçladığında Ani, *Gorky'nin öyküsünün anlatılmasının yararlı olabileceğini düşündüğünü* söylemekle yetinir. Bu sırada aralarında geçen diyalog, Gorky üzerinden, Ani'nin Celia ile olan ilişkisine taşındığı için önemlidir. Ani, Celia'nın, *kendisinin, babasını öldürdüğüne inanmak istediğini* söyleyerek Raffi'ye şöyle der: "Annenin bir katil olduğuna inanmak ister misin?" Ani'nin sorusundaki *inanmak* sözcüğü, gerçekte *ne olduğundan* çok, kişinin inanmak istediği gerçeğe, yani *kurulan, hikâye edilen* bir şeye dikkati çektiği için oldukça önemlidir. Böylelikle yaşanan gerçek, Ani'nin Raffi'ye söylediğiyle ikincilleştirilmiş olur. Filmdeki bütün karakterler için, yaşadıklarından çok, yaşadıklarını nasıl anlamlandırdığı, neye inanmak istedikleri önem kazanır. Başka bir deyişle herkes, inanmak istediği kendi hikâyesini kurmaya çalışır, bu hikâye gerçek olmasa bile.

Raffi'nin ve Celia'nın Tamamlanmamış Hikâyeleri

Raffi ve Celia da, genç neslin üyeleri olarak bir hikâye anlatmak isterler. Ancak onların hikâyeleri henüz tamamlanmış değildir, çünkü deneyimlerden çok, iletişimsel belleğin¹⁰ kendilerine aktardığı anlatılarla biçimlenir. Gerek Celia'nın, gerekse Raffi'nin hikâyelerinde baba kavramının belirgin bir önemi olduğu görülür. Celia, kendisine babasıyla ilgili olarak anlatılan hikâyeyi beğenmez. Çünkü o, babasının ölümünün, Ani'nin anlattığı gibi gerçekleştiğine (babasının uçurumdan düşerek ölmesi) inanmak istemez ve bunu *hikâye* olarak adlandırır. Celia'nın bu söylemi, bir yandan *hikâye* sözcüğünün, günlük konuşma dilinde *yalan* yananlamıyla kullanıldığını gösterir, öte yandan da her biçimde gerçeğin hikâye edildiği gerçeğine gönderme yapar. Celia, bu ölümün *daha anlamlı* olmasını ister. Bu nedenle de Ani'yi, gerçekleri çarpıtmakla suçlar. Ani de Celia'nın, *babasının ölümünün, olduğundan daha anlamlı olmasını istediğini* söyler. Ani'ye göre bu, Celia'ya bir amaç verir. Bu amaç, Celia'nın, Raffi'nin, babasının kahramanca ölmüşken,

kendi babasının uçurumdan uçarak, düşerek ölmüş olmasındaki *anlamsızlığı* kapatma arayışındır. Onun aradığı şey, babasının ölümü üzerinden bir anlam, bir kimlik yaratmaktır. Celia'nın inanmak istediği şey, babasının ölümünün *anlamlı* bir amaç için gerçekleşmiş olmasıdır.

Ararat, yaşananların farklı kuşaklar tarafından nasıl anlamlandırıldığını temel alsa da, gerçekte Raffi'nin kendisine bir hikâye kurma sürecini anlatır. O, unutmamak için öğrenmeye çalışır. Öğrendiği şeyler ise, Türklerden nefret etmesini sağlayacak türden çocukluğu boyunca dinlemiş olduğu anlatılardır. Kendisinin yardımcı olarak çalıştığı film-içindeki film de, bir anlamda Raffi'nin kendi kimliğini biçimlendiren bir anlatı işlevini görür. O, tanık olmadığı, ama her zaman duyduğu bu anlatıları, bir de filmde görmeye başlar. Onun, daha önceden dinledikleri ile gördükleri arasında bir farklılık yoktur. Öyle ki, Saroyan'ın film-içindeki filminde Ermenilere zulmeden Osmanlı Paşasını oynayan Ali'ye, "oynadığı tipe karşı nefret duyacak biçimde yetiştirildiğini" söyler ve Ali'nin performansının, kendi kendisinin "o öfkeyi yeniden duymasına neden olduğunu" söylemekten çekinmez. Babası, bir Türk diplomata saldırı hazırlığındayken öldürülmüş olan Raffi, Ali'nin performansıya, "babasını bir Türk diplomatı öldürmeye sevk eden şeyi hissetmeye" çalışır. O, bu nefretin temellerini görür film-içindeki filmde, ama yine de tatmin olmaz. Bir konuşmasında Raffi, babasının ölümünün kendisi için önemli olduğunu söyleyen Celia'ya şöyle der: "Babanın ölümünü nasıl önemli hale getiririm?" Celia ise, yalnızca oraya (Türkiye) gitmesini söyler. Raffi için Türkiye'ye gitmek, babasının ne için öldüğünü görmek açısından çok önemlidir. Türkiye, onun için aynı zamanda, anlatılarda kurulan *masalsi* bir coğrafyadır.

Hikâye Nasıl Tamamlanır?: David ve Raffi

Raffi, kendi hikâyesini kurmak için Türkiye'ye, anlatıların *kadim* coğrafyasına yolculuk eder. Filmsel anlatı içinde bu yolculuğu

11
Chappel, Egoyan'ın bütün filmlerinde, neredeyse bütün karakterlerin duygularını, düşlerini ve öteki insanlar hakkındaki izlenimlerini videoya kaydettiğini belirtir. Karakterlerin bu eylemi, kaydetme ve bellek arasındaki ilişkiyi açıklar.

ve buna ilişkin izlenimleri, Raffi'nin gümrük memuru David ile yaptığı konuşmalar sırasında izleriz. David, Türkiye'den dönen Raffi'yi havaalanında sorguya çeker, çünkü Raffi'nin yanında getirdiği kutularda eroin taşıdığını düşünmektedir. Saroyan'ın film-içindeki filmi ile diğer karakterlerin anlatıları, Raffi'nin David'le konuşmaları arasına yerleştirildiğinden, diğer anlatılar, David ile Raffi'nin konuşmalarını parçalar. Parçalı anlatım, hem filmin diğer karakterlerinin aynı olaya ilişkin hikâyelerindeki parçalılığı, hem de Raffi'nin bitmiş bir hikâye kurmasındaki güçlüğü yansıtır. Raffi, David'le konuşurken daima anımsar, dijital kamerasıyla kaydettiği Van, Ağrı Dağı'na ilişkin görüntüler, onun anımsamasına yardımcı olur.¹¹ İki arasındaki konuşma, onların rollerini, sorgulayan-sorgulanan, bilen-bilmeyen ve anlatan-dinleyen olarak belirler. Sorgulayan, bilmeyen, dinleyen David, sorgulanan, bilen ve anlatan ise Raffi'dir.

Raffi, David'e anlattığı hikâyeyi sürekli değiştirir. David, Raffi'nin içinde olduğu filmin çekimlerinin bitmiş olduğunu öğrendiğinde, Raffi'nin dijital kamerasında kayıtlı görüntüleri görmek ister. David ile Raffi'nin konuşmalarını bölen, araya giren film-içindeki filmin görüntüleri, Saroyan'ın yeniden-hikâye ettikleri üzerinden Ermenilerin yaşadığı katliamı anlatırken, Raffi'nin kaydettiği görüntüler, onun iç karmaşıklığını yansıtır. Bunun nedeni, Raffi'nin, kendisine anlatılan görkemli tarihi, gezdiği coğrafyada bulamamasıdır. Raffi'nin dijital kamerasından, Van ve Ağrı'daki Ermeni uygarlığına ait, şimdi harap olmuş kalıntılar görülür. Yıkılmış kilise duvarları, harabe görüntüleri üzerine bindirilmiş Raffi'nin üst sesi, gördüklerini annesine şöyle anlatır:

Buradayım anne. Bir dış ülkesinde, üçümüz burada birlikte olacağız; babam, sen ve ben. Burası hakkında duyduğum tüm hikâyeleri anımsıyorum: Krallığımızın görkemli başkenti, kadim tarih. Babamın bir özgürlük savaşçısı olduğundaki hikâye gibi, bunun dönüşü için savaşıyorken sanırım (kamera, kiliseye yaklaşır) ve sonra o öldü. Ve artık içimde bir şey de öldü (kamera gökyüzüne çevrilir). Bu harabelere baktığımda ne hissetmem bekleniyor? Peki zamanla mı yıkıldıklarına inanayım (sesinde sorgulayan, öfkeli bir ton vardır), yoksa kasten yok edildiklerine mi? Bu, ne olduğunun

kanıtı mı? Öfke duymam mı gerekiyor? Babamın hissettiği öfkeyi hissedebilir miyim (bu kez Raffi, dijital kamerasının yanındadır)?

Raffi'nin üst sesi, iki yönlü bir kızgınlık, aldatılmışlık hissini ele verir. Bu öfke, bir yandan *görmeli tarihi* yok eden, unutulmaya maruz bırakan Türklere, bir yandan da kadim tarihi tekrarlamakta ısrar eden Ermenileredir. Raffi'nin öfkesi, kendisine, üzerinde kimliğini kurabileceği bir *hikâye*'nin bırakılmaması yüzündendir. *Hikâye*'nin tahribatına yönelik kızgınlık, Raffi'nin "Bu yerleri görünce ne kadar kaybettiğimizi fark ediyorum; sadece toprak ve hayat değil, ama hatırlanacak her şeyin kaybını." cümlesinde daha belirginlik kazanır. Raffi'nin bu cümlelerine, onun dijital kamerasından izlenen Türkiye görüntüleri eşlik eder. Raffi'nin hikâyesi gibi *bulanık* olan görüntülerde, geniş bozkır ortasında yıkılmış eski yapılardan başka bir şey görülmez. Etrafta fark edilebilen tek canlı, çocuğunu sırtlamış bir kadındır, ama kadının, bozkır ortasında yüzü bile seçilemez. O da, içinde yaşadığı coğrafyadaki harabeye dönmüş yapılar gibidir, adeta kendi kaderine terk edilmiştir. Coğrafyanın geniş çıplaklığı ise, Raffi'nin belleğinin eğrilemesi olarak okunabilir. Onun belleği de, en az bu coğrafya kadar *boştur*. Raffi, o coğrafyayı, tarihi kiliseleri kaydetmiştir, ama onların tarihini elde edememiştir. Gerçek olan, geriye kalan tek şey, yıkık Ermeni yapılarına benzeyen, *soykırım* anlatıdır.

Bir hikâyeye sahip olamadığı için Raffi, şimdilik kendisine anlatılan hikâyeleri, kendi hikâyesi gibi benimser. Kendi dijital kamerasıyla kaydettiği görüntülerden Saroyan'ın film-içindeki filmine geçiş, onun, Saroyan'ın hikâyesini benimsediğini gösterir. Açıkçası Raffi, henüz kendi hikâyesini kurmamıştır. Bu nedenle Raffi'nin tepkisi, bir tür sarsılmayı ifade eder. Bu sarsıntı, Raffi Türkiye yolculuğundan döndüğünde, uyuşturucu kaçakçılığı yüzünden cezaevine konan Celia'yla konuştuğunda şu cümlelerle ifadesini bulur:

Ruhuma bir şeyler kazandırmam için oraya gitmemi söylemiştin bana. Ama orada gördüğüm hiçbir şeyin benimle ilgisi yoktu. Her şey eskiydi. Dört gece kutulara bakarak, ona hikâyeyi anlatırken,

ansızın kaderinin sahibi olduğumu hissettim. Onların hikâyesini anlatarak kendi tarihimi yaratıyordum. Şimdi benim artık.

Raffi'nin, gerek çektiği görüntüler üzerine bindirilmiş üst sesi, gerekse Celia ile olan konuşması, onun bir hikâye edinmeyi, başka bir deyişle bir kimlik edinmeyi başardığını gösterir. Bu ise, hikâyesinin yok edildiğine ilişkin bir hikâyedir.

Ali'nin Yeni Hikâye'si

Ali de bir hikâye anlatmak ister, hem de yeni bir hikâye. Filmdeki diğer karakterlerden farklı olarak Ali, eski hikâyeleri tekrarlamak yerine, yeni bir ülkede, yeni bir hikâye kurmanın önemini vurgular. Amatör bir oyuncu olan Ali, yeni bir hikâyeye olan gereksinmeyi, Saroyan'ın filminde Cevdet Paşa'yı oynadıktan sonra dile getirir. Saroyan'dan, kendisinin *soykırım*'a inanıp inanmamasının önemli olmadığını öğrenen Ali'ye göre geçmişte yaşananlar *soykırım* değildir; bazıları ölümle sonuçlanmış sınır-dışı etmelerdir. Anlatılan hikâyenin gerçek olması gerektiğini belirten Ali, o dönemde Türklerin Ermenileri, kendileri için bir tehdit olarak algıladığını söyler. Saroyan, Ali'ye bu konuda yanıt vermeye gerek duymaz. Bunun üzerine Raffi, Saroyan'a, Ali'ye neden gerçekleri anlatmadığını sorar. Saroyan ise, Ali'nin, film içinde bu rolü oynamaktan pişmanlık duyduğunu, kendisinin onu anladığını ve onun, oyundaki rolü nedeniyle Türklerden tepki çekeceğini söyler. Raffi, bu yanıtın tatmin olmadığı için üsteler, Saroyan'a, Ali'nin, "Türklerin Ermenilerle savaşta olduğuna inandığını; Ermenilerin Türk vatandaşı olduklarını ve yaşananların örgütlü bir *soykırım* olduğunu neden anlatmadığını" sorar. Onun, konuşmasında Ali'nin bir hikâyeye inandığını söylemesi, bir kez daha yaşananlar üzerine inşa edilen hikâyeye ve bu hikâyeye olan inanca vurgu yapar. Saroyan, Ali'nin *özel bir şey yaptığına inanmasına izin vermek için*, ona bir şişe şarap gönderdiğinde de vurgulanan şey, inanmaktır. Buna ek olarak Raffi'nin sorusu, aynı zamanda bir açıklama içerir ve Ali'nin yanışını görünür kılar. Çünkü Raffi'ye göre gerçek olan, kendisine o güne kadar anlatılan hikâyedir. Sa-

royan, Ali'nin *soykırım*'a inanmamasının, kendisini rahatsız etmediğini söyler, ona göre sonunda Ali de tarih olmuştur. Çünkü o da, Türkiye'nin yaptığı gibi inkâr etmektedir. Bu nefret, Saroyan'a göre yaşanan acıların nedenidir. Saroyan şöyle der:

Hâlâ bunca acıya neden olan şeyin ne olduğunu biliyor musunuz? Bu acının nedeni, kaybettiğimiz insanlar ya da toprak değil, bizden bu kadar çok nefret edileceğini biliyor olmamız. Bizden böylesine nefret eden insanlar kimdi? Nasıl oluyor da hâlâ nefretlerini inkâr etmeye ve bizden daha çok nefret etmeye cüret edebiliyorlar.

Böylelikle Saroyan'ın konuşması, sorunun kaynağını, inkâr olarak saptar. İnkâr ise, unutmaya bağlanır. Ali de, daha sonra Raffi'yle konuştuğunda "yeni bir ülkede kahrolası geçmişi bırakıp, onunla iyi geçinmeyi" önerir. Raffi, "Yani her şeyi unuttuğun sürece." der. Onun konuşmasında belirgin bir sorgulama, Ali'nin, durumunu *basitleştirmesine* yönelik bir beğenmezlik vardır. Ali, yeni bir ülkede, yeni bir hikâye kurmayı önerse de, Raffi için bu kabul edilemezdir. Çünkü Ali'nin yeni hikâyesi unutmayı içerir. Bütün kimliklerin hatırlama, anımsama üzerinden kurulduğu bir süreçte ise unutmak, bu nedenle *inkâr* anlamına gelir.

Ali, Saroyan ve Raffi arasında geçen bu diyalogların, iki yönlü bir eleştiri içerdiği de düşünülebilir. Buna göre Egoyan, hem Saroyan karakteri üzerinden, Ermenileri Türklerle konuşmaya hazır olmamaları konusunda eleştirir; hem de, her ne kadar *yeni bir hikâye* kurmaktan yana olsa da, geçmişi bir şey olmamış gibi unutmayı önerdiği için Ali karakteri üzerinden Türkleri eleştirir. Yapılacak şey, belki de daha çok anlatmaktır. Ta ki, hikâyeler ortaklaşana kadar.

Kimliklerin İnşası: Ortak Bellekten Kişisel Kimliğe

Ararat ta, ister kişisel, ister ulusal olsun, bir kimlik düşüncesinin izleri görülür. Film kişilerinin, *anavatanları* Ermenistan'dan uzakta Kanada'da yaşıyor olmaları, ulus düşüncesinin beslenmesine engel değildir. Higson (64), ulusal kimliğin, bir topluma,

onun ritüellerine, geleneklerine, karakteristik söylem biçimlerine aidiyet hakkında olduğunu ve bu ulusal kimliğin, göç deneyiminin doğruladığı gibi, ulusun jeo-politik uzamı içinde gerçek olarak yaşamaya bağlı olmadığını söyler. Yazara göre böylelikle ulusun ya da anavatanın belirli jeo-politik uzamından kopmuş olan bazı *diyasporik* cemaatler, ulus-aşırı dağılmalarına karşın, hâlâ genel bir aidiyet duygusunu yaşarlar. Gilroy (akt. Moorti, 2003: 368), *diyasporik* kimlik formasyonunun kültürel pratikleri içinde işleyen temel ilkelerin, anımsama (*rememberance*) ve anma/anıyı yad etme (*commemoration*) olduğunu söyler. *Ararat* ise, *diyaspora*'daki Ermeni kimliği için bu ilkelerin, 1915 olaylarının anımsanması ve anılması olduğunu gösterir. *Ararat*'ın *diyaspora*'daki karakterleri, Ermeni kimliğini asla unutmazlar ve müzik, etnik/ulusal kimliği anımsatıcı bir işlev görür. Müziğin kimlik inşasındaki önemini Metin-Kemal Kahraman'ın müziğini inceleyerek dile getiren Neyzi'nin belirttiği gibi müziğin de dahil olduğu (163), yerel doku, *diyaspora*'da bile kimlik kurgusunda önemli bir rol oynamayı sürdürür. Filmin başlarında Ani'nin evindeki partide Ermeni ezgileri çalar, Raffi, Ani ve partiye gelen konuklar Ermenice konuşurlar. Müziğin Ermeni kimliğine olan bağı öylesine güçlüdür ki, film içindeki filme ve geriye dönüşlere, genellikle Ermeni ezgileriyle geçilir. Egoyan, Arshile Gorky'nin stüdyosunda resim yaptığını gösteren sahnelerin birinde, Gorky'nin teypten çaldığı Ermeni ezgisine, yine bir Ermeni ezgisi bindirir. Üst üste bindirilen bu etnik müzikler, kimliğin altını çizer ve hatırlama figürü olarak anlam kazanır. Assmann'a göre (2001: 42), hatırlama figürü kültürel olarak biçimlenmiş, toplumsal bağlantısı bulunan *hatırlama görüntüleri*'dir. Bu nedenle müzik, onları zamansal ve mekânsal olarak uzağında oldukları topluluklarına bağlar. Ancak Assmann'ın belirttiği gibi (43), belleğin mekâna da ihtiyacı vardır ve bellek, mekânsallaştırma eğilimi içindedir.

Kendini grup olarak sağlamlaştırmak isteyen her topluluk, sadece içsel iletişim biçimlerinin sahnesi olarak değil, aynı zamanda kimliklerinin sembolü ve hatıralarının dayanak noktası olarak bu tür mekânları yaratmak ve garanti altına almak ister (63).

Mekânın, hatırlamadaki önemi nedeniyle Assmann, *bellek mekânları* kavramını kullanmayı önerir. Yazara göre (63) bütün bir coğrafya, kültürel belleğin aracı olarak kullanılabilir. Bu durumda mekânın tamamı *göstergeselleştirilir*. *Ararat* ta Ağrı Dağı, Ani kalıntıları, Ahtamar Kilisesi ve tümüyle Raffi'nin görüntülediği coğrafya, bu tür bir gösterge değeri taşır. Aynı zamanda bu coğrafyanın, Ermeni *diyasporası* için mitsele uzam olarak kavramsallaştırıldığı görülür. *Ararat* ta mitsele uzam, Colovic'in başka bir film bağlamında söylediği gibi, kuleler, kutsal ırmaklar, dağlar ve ormanlar gibi sembolik yerler olarak kurulmuştur. Ağrı Dağı'nın, film içindeki filmin Van için hazırlanan setinde görünüyorsa olması da bu nedenle önemlidir. Ağrı Dağı, kimliği, tarihsel geçmişi, kültürel belleği anımsatan bir bellek mekânıdır. Sturken (akt. Andrews, 2003: 49) "kültürel belleğin, nesnelere, imgelere ve temsiller aracılığıyla üretildiğini" söyler. Böylelikle yalnızca filmde görülen mekânlar değil, Gorky'nin yaptığı resim, Saroyan'ın çektiği film, Raffi'nin, dijital kameraya kaydettiği görüntüler, nihayetinde Egoyan'ın bütün bu anlatılardan oluşturduğu film, temel olarak bir kültürel bellek üretme çabası olarak görülebilir. Filmdeki ana-ogulun fotoğrafı ve bu fotoğraftan yapılan resim de, daima bellekle, anımsamayla ilgilidir. İkisi de unutmaya karşı direnç taşır. Üstelik bu kültürel bellek, her bir karakterin kişisel anlatıları aracılığıyla üretilir.

Ararat, anımsadıkları ve unuttuklarıyla, daha doğru bir deyişle karakterlerin anımsamak ve unutmak istedikleriyle bir bellek inşa etmeye çalışır. Ancak, Smith'in (akt. Hayward, 2003: 90), "ulusal anımsamanın ve ulusal dayanışmanın sürdürülmesi için, kişinin kendi tarihini yanlış olarak elde etmesinin önemi"ne ilişkin vurgusu göz önünde bulundurulduğunda, *Ararat*'ın karakterlerinin, neden geçmişini farklı biçimlerde anımsayıp hikâye ettikleri daha iyi anlaşılır. Başka bir deyişle toplumsal belleklerini inşa etmeleri için, Ani'nin ve Raffi'nin kendi geçmişlerini, tarihlerini, önce yanlış olarak anımsamaları gerekir. Bu kavrayış, Lacan'ın ben'in oluşumunun yanlış tanıma'dan geçtiğine ilişkin psikanalitik görüşüne benzer.

Lacan'a göre özne, her zaman kendi söylemini, başkalarının, *öteki*'nin, söyleminde bulur (Sarup, 1997: 46). Lacan, çocuğun kendi kimliğini, öznelliğini bir süreç sonunda kazandığını belirtir. Ayna evresi, bu süreçte temel bir konumdadır. Başlangıçta çocuk, kendi bedenini, başkalarından ayırt edemez, onları kendi bedeninin bir parçası olarak görür. O, benliğini kurmasının ilk sürecini, bütün gereksinimlerini karşılayan anneyle yaşar. Çocuk, kendi imgesini, annenin kendisine yansıtmasıyla kavramaya başlar. Lacan'a göre, ben ya da öz bilinçlilik, ancak benlik yabancılaşmasından geçer ve Hegel'in belirttiği gibi öz bilinçlilik, yalnızca *öteki* ile karşılaşma yoluyla oluşur (akt. Oliver, 1995: 236). Ancak kendini tanıması için, ayna aşamasında, dil'e geçişten önce bireyin, kendisi için *öteki* olan anne'den ayrılması gerekir. Dil ise, kurallarını *Baba'nın koyduğu Baba'nın Yasası'nın* geçerli olduğu kültürel alandır. Bu, yaşayan bir baba olmadığı zaman bile Baba'nın yasasıdır (Tura, 1996: 121-124, 200-201). Böylece annenin etkin olduğu imgesel düzene (*imaginary order*) karşılık gelen ayna evresini, sembolik düzen (*symbolic order*) izler. Baba, bu aşamada çocuğu anneden ayırmış olur ve bu ayrılık, çocuğun *babanın yasasıyla* ilk etkileşimidir (Altman, 1985: 520). Raffi, bu açıdan yaşamsal gereksinimleri annesine bağlı olan çocuğa benzer. O, kimliğini kuracak kendi anlatacağı hikâyelerden henüz yoksun olduğu için, başkalarının, *öteki*'lerin hikâyelerine gerek duyar. Çünkü kimlik, bir süreç olarak, bir anlatı olarak, bir söylem olarak, daima *öteki*'nin bakışından anlatılır (Hall, 1998: 72). Hikâyesiz Raffi'nin kendini tanıması, bu nedenle gerçek bir tanıma değil, *yanlış tanımadır*. Üstelik, onun, gerçek anlamda benliğini edineceği, annesinden koptuğunda özdeşleşebileceği, yasasına tabii olacağı bir babası da yoktur. Baba yokluğu, Raffi'yi kimliksiz bırakır. Ancak, ileride de görüleceği gibi Raffi'nin varlığını *ben* olarak kesinleyişi, *baba'nın* yolunda, onun gizemini araştırdığı süreçte gerçekleştiğinden, fiziki anlamda olmasa da, soyut anlamda bir babanın olduğu görülür. Raffi, kendi *ben*'ini, başkalarının değil, kendisinin anlattığı hikâyeyle kurar. Yalnızca Raffi değil, Ani de *yanlış tanıma*'dan muzdariptir. Ani'nin ve Raffi'nin kendileriyle ilgili geçmişi *yanlış* tanımaları, onların yi-

ne kişisel geçmişlerine / tarihlerine eklemiş toplumsal / ulusal tarihlerini anımsamalarıyla birlikte işler.

Connerton (30, 31) az çok *resmi olmayan* (vurgular özgündür) biçimde söylenmiş anlatıların ürünü olan tarihlerin üretilmesinin, karakteristik insan eylemlerinin saptanması yolunda temel bir etkinliğe dönüştüğünü, bunun da her türlü ortak belleğin inşası olduğunu söyler. *Ararat*, film kişilerinin anlattığı hikâyelerle *soykırım* anılarını unutmamaya, anımsamaya çalışır, bu anılardan oluşan bir belleği işitilir ve görünür kılmaya çabalar. Andrews'a göre (447) kişisel anlatı, kişiselden kolektif anlatıya dönüştüğü için güçlüdür. Kişisel ve kolektif anlatı arasındaki ilişki ise, ortak-yaşamsaldır (*symbiotic*); "özel, kişisel anlatılar, yalnızca bir bütün olarak dönem hakkındaki daha büyük anlatıya dokunmakla kalmazlar, tersine onların yaşamlarını yeniden inşa etmeye yardım ederler." (Osiel'den akt. Andrews, 2003: 47).

Anımsama eyleminde bazı kişisel yaşamlar ve olaylar, çoğu kez yeniden kurulur. Sözgelimi *Ararat* ta yeniden kurulan Arshile Gorky'nin yaşamı, yalnızca bir bireyin yaşamı değildir, kişisel yaşamlar ve olaylar, Connerton'un vurguladığı gibi (38), "birbirleriyle bağlantılı anlatılar dizisinin bir parçası haline gelir" ve bu anlatı, kişilerin kimliklerini edindikleri grupların öyküsü içine gömülmüştür. Bir başka deyişle Arshile Gorky'nin yaşam öyküsü, toplumsal bir bellek inşa etmek için, hem dönüştürülür, hem de başka yaşam öyküleriyle ve *büyük* tarihle birleştirilir. Oluşturulan ortak bellek yalnızca Gorky'e referans olmaz, geçmişi anımsayarak kendi kimliklerini kurmaya çalışan Raffi'ye ve diğer karakterlere de referans olur. Böylece kişisel olanın *toplumsal olan'a* ve tarihe bağlanması sürecinde hatırlama ve unutma ikilisi öne çıkar.

Anımsamak ve Unutmak: "Anımsarım, Unuturum, Kimliğimi Kurarım"

Almanya'da yaşayan Türkiyeli göçmenlerin filmlerini incelediği yazısında Robin Curtis (163), bu filmlerin her birinin farklı

bağlıkların (*aidiyetlerin* diyebiliriz) ürünü olduğunu, her birinin sınırların geçilmiş olduğunu ve geçmişini, yani azınlık kimliğinin kaynağını, bu kimliği ve azınlık belleğini yok eden tüm faktörlere rağmen hatırlama arzusunun anlattığını söyler. Benzer bir saptamayı *Ararat* için de yapabiliriz. Çünkü burada da kimliklerin unutulmasına karşı bir belleğin diri tutulmaya çalışıldığı görülür. Jan Assmann (24), iki tür bellek arasında bir ayrım yapar; iletişimsel bellek ve kültürel bellek.

İletişimsel bellek, nesilden nesile aktarılan hikâyelerle yaşarken, kültürel bellek, kişisel hatırlamaların bireysel koşulları aşmasına olanak veren sembollere dayanır. Üstelik, kültürel bellek sadece geçmişe ait ayrıntıları korumakla kalmaz, geçmişle de ilişki kurar; kısacası kültürel bellek, grubun kimliğini, geçmişe dayanarak açıklamaya çalışır. Tabii, 'iletişimsel bellek', farkında olunmadan aileler gibi küçük gruplar tarafından desteklenirken, 'kültürel bellek' daha geniş gruplarla ve onların gelecek nesillerle olan ilişkisiyle ilgilendiğinden, planlama ve seçicilik gerektirir (53-59).

Ararat, bu iki belleği iç içe geçirir. İletişimsel bellek, 1915 olaylarını *soykırım* anlatısı olarak aktarırken, kültürel bellek, kimlikleri, geçmişe referansla kurar. Bununla birlikte *Ararat*, anlattığı hikâyelerde iki tür belleğe yaslanır: *Episodik* bellek ve *repisodik* bellek. Randall'ın Campell'den aktardığına göre (221, 222) episodik bellek, "bir insanın kendi kimliğine ilişkin bilgisi çerçevesinde düzenlenir. Bu tür bellekler, bir hikâye ya da bir hikâyenin bir parçasını oluşturuyor gibidir. Repisodik bellek ise, Neisser'a göre (akt. Randall, 1999: 224) *yaptığım şey* olarak değil, eskiden *yaptığım türden şeyler* biçiminde anımsanan anılar olarak düşünülebilir. Yazarın deyişiyle *flaş* anılar, bir anlamda *repisodik* bellektir. *Ararat*'ın, yine bir kurmaca olarak sunulan/bir kez daha kurmacalaştırıldığı görülen geriye dönüşlerinde, gerçeklerin yeniden anlatımı söz konusudur. Saroyan tarafından anlatılan ve Raffi'nin küçüklüğünden beri dinlediği hikâyeler, toplumsal bellek oluşturmak için *episodik* belleği kullanıyor gibidir. Film-içindeki filmde Gorky'nin New York'taki stüdyosunda çalışırken, önünde duran resme bakıp, yaptığı resme kaynaklık eden annesiyle birlikte fotoğraf çektiği günü anımsaması ise, *repisodik* belleğe dayanıldığını gösterir.

Bu yönüyle filmde *episodik* bellek daha çok toplumsal bellekle, *repisodik* bellek ise, kişisel bellek ile ilgili olarak kullanılmıştır.

Robertson ve Casey (akt. Tuğal, 2001: 133), bellek çalışmalarında, kişinin terk ettiği yerin anısının, çoğu kez kaybedilen ilişkilerin, bolluğun ve sahilin de anısı olduğunu, tüm bunların *nostalji* denilen keder verici ve hayali bellek tarafından kurulduğunun tespit edildiğini belirtirler. Böylesi bir nostalji, Gorky'nin durumunu çok iyi açıklar. Gorky, terk etmek zorunda kaldığı yeri, annesine olan özlemle birlikte, onun aracılığıyla anımsar ve açıklar ki annenin, onun elinin sıcak *dokunuşunun* yokluğu keder vericidir. Gorky'nin yaptığı resminin "*Enigma and Nostalgia*" başlığı taşıması da, bu nedenle oldukça anlamlıdır.

Tuğal (135), Ermenilerin anı kitapları üzerine yaptığı çalışmada şiddetin ve şiddetin hatırlanmasının kurucu işlevinin, kendisini en çok bireysel anıların kolektif olarak anlamlandırılmasında gösterdiğini belirtir. Tuğal'a göre, "katliamların hatırlanmasının, bir kişinin Ermeni kimliğinin tasdik edilmesinde ve yeniden üretilmesinde oynadığı rol, bu noktada kilit noktadadır". Bu bağlamda bir anıdan alıntı yapan yazar, bir annenin oğluna, "babasına yapılanları unutursa, kendisini -yani bir Ermeni olarak gerçek benliğini- kaybedeceğini" söylediğini aktarır. Filmde gerek Gorky, gerekse Saroyan'ın, annelerine *unutmana* sözü verdikleri görülür. Her iki karakter de unutmanın, gerçekte *Ermeni kimliğini kaybetmek* anlamına geldiğini bilir. Unutmak, kaybolmak; anımsamak ise varoluştur.

Marc Augé (33) *Unutma Biçimleri* adlı kitabında, unutma, bellek ve anı sözcüklerinin birbirleriyle ilişkili olduğu kadar, unutma ekseninde yer alan *afetme*, *umursamazlık* ya da *ihmal*; bellek ekseninde yer alan *pişmanlık*, *takıntı* ya da *kin* sözcükleriyle de ilişkili olduğunu belirtir. Yazara göre (35) bellek ile unutma arasındaki ilişki, yaşam ile ölüm arasındaki ilişkinin aynısıdır. Anının yitirilmesi olarak tanımlanan unutma, Augé'ye göre (39, 40) belleğin bir bileşeni olarak alındığı zaman başka bir anlam kazanır; ölüm ile yaşam ve bellek ile unutma çiftlerinin yakınlığı, her yerde hissedir.

lir. Öyle ki unutmama, bir çeşit ölüm sayılır. Unutmak, *Ararat* ta belirgin biçimde yok olmaktır, kimliksizliktir; bellek ise, kimlik ve yaşam.

Augé, unutmama ve hatırlama üzerine yaptığı tartışmalardan sonra şöyle bir formül öne sürer: "Bana unuttuğum şeyi söyle, sana kim olduğumu söyleyeyim." (49, 50). Augé'yi izlersek, *Ararat* ın da unutmamak istemedikleriyle bireysel ve toplumsal bir kimlik kurmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Ancak bu bellek, Augé'nin belirttiği gibi (63), bulanık ve parça parça anlatıların kurulmasıyla inşa edilmiştir, üstelik başkalarının anlatıları üzerinden. Bu nedenle anlatının gerçekle ilişkisi, kaygan bir zeminde hareket eder. Ama ilginç ve önemli olan, yönetmenin, tam anlamıyla anlatıyı, üzerine inşa ettiği bu kaygan zemine bilerek işaret etmesidir. Çünkü film, tümüyle gerçeklerin, yaşananların nasıl hikâye edildiği ile ilgilidir. *Ararat*, tarihin hikâye edildiği süreçte anımsamanın, unutmamayı içerdiğini de gösterir.

Marianne Hirsch ve Susan Steward'a göre (akt. Tuğal, 2001: 136) bellek, bazı durumlarda geçmişi sahilileştirmek, kimlik vermek ve cemaate birlik vermek işlevini görür. Bu nedenle anımsamanın, belleğin, her türlü kimliklerin (ulusal, etnik vb.) edinilmesinde ve yeniden üretilmesinde temel bir rolü olduğu açıktır. *Ararat* ın kurmaca karakterleri de anımsamak isterler. Üstelik yalnızca kurmaca karakterleri değil, yönetmen de anımsamak ister ya da daha doğru bir deyişle anımsananları ve nasıl anımsandığını anlatmak ister. Genel bir varoluş biçimi olarak anımsama, *Ararat* ta, Anderson'un (20), kavramsallaştırdığı anlamda, hayal edilmiş bir cemaati kurar. Ulusun hayal edilerek kurulmasında, anımsama ve unutmama, öylesine önemlidir ki, Ernest Renan bunu, "Ancak bir ulusun özü, tüm bireylerin ortak pek çok şeye sahip olmaları ve aynı zamanda hepsinin pek çok şeyi unuttuğu olmasıdır" (akt. Anderson, 1995: 20) diyerek vurgular. *Ararat* ta bu süreci mümkün kılan hayal edilme tarzının, anlatılara bağlı olduğu görülür.

Genel olarak filmde ve film-içindeki filmde acılarla, vahşetle dolu olarak sunulan bu anılar, Ermenilerin, gerek 1915 olaylarıyla

ilgili, gerekse Türklerle olan genel ilişki kurma biçimlerindeki kavrayışla ilgili bir eksikliği görünür kılar. *Ararat*, doğrudan gerçek olmak yerine, hem gerçeğin algılanışının temsillerini sunar ve bunu da açıkça gösterir, hem de filmin kişilerinin, kurmacalaştırılan tarihsel geçmişle nasıl bir etkileşime geçtiklerini gösterir. Genel olarak bakıldığında film-içindeki film, doğruluğunu (sahihliğini), Amerikalı misyoner Ussher'in anılarından alır. Anılar ise, 1915 olaylarının gelişimi hakkında olduğu için, politik bir içeriğe sahiptir. Çünkü bu anılar, Ermeni kimliğinin bir ötekine referansla kurulmasında etkin bir işlev üstlenmişlerdir. Anımsama eylemi, bütün bir geçmişi unutulmaktan kurtarıırken, kimliği kurucu bir işlev yüklenir. Miller ve Miller (akt. Tuğal, 2001: 133), *katliamdan kurtulanlarla* yaptığı görüşmelere dayanarak, hatırlama işleminin, Ermeni kültürünü dağılmaktan nasıl koruduğunu vurgular. Bu nedenle sözlü tarih çalışmalarında olduğu gibi, *Ararat* ta da *soykırım* anılarının, kimlik kurucu ya da kimliği taşıyıcı bir işlevi olduğu söylenebilir.

Bellek, yalnızca geçmişte olmuş olayların zihinde yeniden canlandırılmasından ibaret değildir, geçmişten çok, içinde bulunulan anın dinamikleri tarafından belirlenen ve değişken bir süreçtir (Özyürek, 2001: 8). Şimdinin ve geçmişin, süregelen yorumu ve yeniden-yorumu hakkında olan bellek (Hoskins, 2003: 16), ister bireysel, isterse kolektif olsun, bir mücadele alanıdır (Andrews, 2003: 47-48). Connerton'un deyişiyle "geçmiş, bellek yorumlarıyla şimdiki anın ihtiyaçlarına göre sürekli yeniden şekillenir". Bu nedendir ki *Ararat* ta aynı tarihsel olay, dört farklı kuşak tarafından farklı biçimlerde anımsanır ve yeniden kurulur. Anlatılar ister yazılmış, ister yazılmamış olsun, her iki durumda da belleğin ve unutmamanın ürünüdür; gelecek beklentisinin geçmişin yorumlanması üzerinde yarattığı gerilimi yansıtan bir birleştirme ve yeniden birleştirme çabasının ürünüdür (Augé, 2000: 117). Zaten bellek, Assmann'a göre (45), yeniden kurma işlemine dayanır: "Geçmiş, bellekte olduğu gibi kalmaz, ilerleyen zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli olarak yeniden örgütlenir. " *Ararat*, belirgin biçimde bu çabayla ilişkili olarak da okunabilir. Çünkü on-

da geçmiş ve gelecek, anlatılan hikâyeler çerçevesinde birbirine eklenir; *soykırım* anlatısı, hikâyelerin ortak paydası olur.

Ararat'ın karakterlerinin *soykırım* anlatılarına dahil olmaları, kişisel ilişkileri, kişisel tarihleri aracılığıyla gerçekleşir. Raffi, babasını bir Türk diplomata suikast yapmaya iten nefretin nedenleri üzerine *büyük anlatı*'ya dahil olur. Ama Augé'nin de belirttiği gibi (119), kişisel düzey ile tarihsel düzey (yani oluşmakta olan ve anlatılmakta olan büyük hikâye) arasında, aile hikâyeleri, mesleki hikâyeler, ara öyküler, haberler, siyaset ve spor gibi geçiş öyküleri vardır. Bu yönüyle *Ararat*, daha çok kişisel anlatıların, aile öyküleri gibi geçiş öyküleriyle büyük anlatılara bağlandığı bir yelpaze görünümündedir.

Çizelge 1: Anlatılardaki Geçiş Düzeyleri.

Kişisel düzey	→	Oluşmakta olan kimlik; Raffi,
Tarihsel Düzey	→	Büyük anlatı, anlatılmakta olan <i>soykırım</i>
Geçiş Düzey	→	Ressam Arshile Gorky'nin yaşamı

Raffi'nin tarihsel *büyük anlatı*'ya olan tutkusu, onu, kendisinden, kendi kişisel anlatılarından uzaklaştırır. Çünkü *soykırım* anlatısı, onun kimliğinin bir parçası olarak işlev görür. Bireylerin *anlatı-yaşamları* ile, evrensellik iddiasında bulunan büyük anlatılar, büyük hikâyeler arasındaki ayrım, *Ararat*'ta bir bağlılık ilişkisine bürünür. Çünkü kişisel anlatılar, büyük anlatılara, toplumsal ve tarihsel olana bağlanmıştır. Yaşam-anlatı, Arshile Gorky ile birlikte, filmdeki diğer karakterlerin anlatılarıdır. Büyük anlatı ise, *soykırım* anlatısı.

Raffi, öğrenmek, Ani ise, *hesaplaşmak* için geçmişe bakar. Ancak, hesaplaşmak amacıyla geriye bakan kişinin belleği, daha ilk saldırıda; öteki geçmiş perdedeyen bir sınır ortaya çıktığında durur (Augé, 2000: 195). Ani'nin durumu da böylesi bir hesaplaşmaya denk gelir. Geriye baktığında onu perdeleyen sınır,

biri Türk bir diplomata saldırı hazırlığındayken öldürülmüş ilk kocasının, diğeri ise uçurumdan düşerek ölmüş olan sonraki kocasının olduğu gerçeğidir. Ani, uçurumdan düşerek ölen kocasının ölümünde kendi sorumluluğu olduğunu kabul etmez. Filmsel anlatı boyunca yaşadıkları, Ani'nin bu perdeyi görmesini sağlar. Anımsamak, onun için bir tür hesaplaşma anlamına gelir. Anımsama ise, bireysel ve toplumsal/etnik kimliğin/kimliklerin yeniden örüldüğü bir süreçtir. *Ararat*'ta karakterler, kendilerine ulusal belleğin taşıyıcıları olarak *anımsama* görevi vermişlerdir; onlar daha çok *uyanık kalmaya* çalışırlar. Augé (275), anımsama görevinin iki cephesinden biri olan uyanıklığın (diğer cephesi anımsamadır), anın güncelleştirilmesi olduğunu, geçmişe benzeyebilmek, olanı şimdide canlandırmak için çaba göstermek olduğunu belirtir. Yazara göre uyanıklık, daha doğrusu, "geçmiş bir şimdi gibi anımsayabilmek için, sıradanlığın bayağılıklarında, adlandırılmayanın iğrenç yüzünü yakalayabilmek amacıyla yeniden geçmişe dönmek için çaba göstermektir". *Ararat*'ın karakterleri, tam anlamıyla böyle bir konum içindedirler. Karakterler, *soykırım*, iki babanın ölümünü (Raffi'nin ve Celia'nın) farklı biçimlerde anımsarlar. Bu uyanık kalma durumu, geçmiş gibi, şimdiki zamanı da dışlamaz. Onlar, bir yandan film-içinde filmde *resmi* belleğin gereksinim duyduğu anıtları inşa ederken -çünkü *resmi* belleğin anıtlara ihtiyacı vardır; *resmi* bellek, ölümü, dehşeti estetikleştirilmektedir (Augé, 2000: 277)- öte yandan şimdiki zamanda bir rota/kimlik bulmaya da çalışırlar. Geçmiş, tarih, bir kimlik arayışını da içerir böylelikle.

Böylelikle film karakterlerinin aidiyet tasarımlarının, her ne kadar geçmişle (1915 olayları) ilgili olsa da, aynı zamanda şimdinin, anın dinamikleri tarafından belirlendiğinden, değişken, konumsal, stratejik olduğu söylenebilir. Hikâye anlatmak eylemi, *diyaspora*'da yaşayan Ermenilerin kimliklerini kurmaya yardım eder. Gerek genel anlamıyla film içindeki karakterlerin anlatma eylemleri, gerekse hem film içindeki filmiyle Saroyan'ın hem de Agoyan'ın anlatıları, bir yeniden-etnikleşme sürecine katkıda bulunur.

Ararat'ın Hikâyeleri Ne Anlatır?

Ararat, aynı tarihsel gerçeğin, dört farklı kuşak tarafından nasıl anımsandığı, anlamlandırıldığı üzerine hikâyeler anlatır. Saroyan, Ani, Raffi ve Celia'nın anlattığı hikâyeler, çoğu yerde birbirlerine bağlanır ve Saroyan'ın film-içindeki filmi çevresinde örülür. Gorky'nin yaşamı, Ussher'in otobiyografisi ve diğer tanıklıklar, Saroyan'ın filminde, değiştirerek yeniden kurguladığı öğeler olarak öne çıkar. Filmin karakterlerinin anlattığı bu hikâyeler, Randall'ın yaptığı kavramsallaştırmaya göre, onların kimliklerini kurar ve belli durumlara denk gelir.

Randall (56) kimliğimizi, anlattığımız hikâyeler üzerinden kurduğumuz görüşünü, *hayatımın hikâyesi* olarak kavramsallaştırır ve bu oluşumun dört düzeyi olduğunu söyler. Bunlardan ilk düzey, *varolma*'dır. Varolma düzeyi, geçmişte *gerçekten ne olduğu* düzeyidir, *olgular anlamında hayat*'tır. Bu Randall'ın ifadesiyle *dış hikâye*'dir. Başka bir deyişle bu düzey, bir anlamda bireyin başına gelenlerdir, yapıp ettikleridir. Randall'ın sınıflamasındaki ikinci düzey, *deneyim*; *iç hikâye*'dir. "Bu düzeyde hayatımın tüm hikâyesi, benim içimde ele alınan ve benim tarafımdan yorumlanan bir hikâye olarak ulaşılabilir hale gelir." (Bruner'den akt. Randall, 1999: 58), bu düzeyin, *geçmişte nasıl olduğu* anlamında değil, "nasıl yorumlandığı ve yeniden yorumlandığı, anlatıldığı ve yeniden anlatıldığı" anlamında *benim hayatım* olduğunu vurgular. "İç hikâye, dış hikâyeden *çıkarıldıklarımdır* (italikler özgündür); aslında dış hikâyeden *çıkarılabileceğim*, bu hikâyeden *öğrenebileceğim* ne varsa odur" (58).

Hikâye olarak hayat eğretilmesi çerçevesinden bakıldığında *Ararat*, toplumsal düzlemde *deneyim*, *iç hikâye*'dir; 1915 olaylarının gerçekte nasıl yaşandığına ilişkin (var olma) bir yorumdur. Çünkü zaten film ve film-içindeki film olması dolayısıyla da bir dış hikâye anlatır bize. İç hikâye, hem geçmiş, hem de gelecek hakkında *uydurduklarımız* olduğu için (Randall, 62), *Ararat* da hem geçmiş hem de gelecek hakkındadır. Ancak gelecek, geçmiş üzerinden kurulur.

Hikâye olarak hayat eğretilmesinin üçüncü adımı ise, ifade; *iç-dış hikâye*'dir. Bu, "iç hikâyemin başkalarına ilettiğim bireysel çeşitlemesi, dünyaya sunduğum ya da yansıttığım anlamda *benim hayatım*'dır" (Randall, 1999: 63). Bu düzey, "kendi iç hikâyemi, başkalarına nasıl anlattığımı" sorusuna yanıt verir. *Ararat* ın film-içindeki filmi, bu düzeydedir. Anlatım, her zaman anlatılanı değiştirir (Langer'dan akt. Randall, 1999: 63). Film-içindeki filmin anlatımı da kahramanlık ile *katliam* anlatıları arasında salınır. Öncelikle bu iç film, bir yandan Ermeni cemaatinin bakış açısından, *zalim Türklerin, masum, çaresiz* Ermenilere uyguladığı şiddeti anlatır, öte yandan da, bu anlatı içinde, az sayıda askere ve olanaksızlıklara karşın, nasıl da bir kahramanlık destanı yazdıklarını anlatır. Acıma ve övünme, salınan bu iki uç anlatıya denk gelen duygu durumlarıdır.

Hayatımın hikâyesinin dördüncü ve son düzeyi ise, izlenim; *dış-iç hikâye*'dir. Randall (64) bu düzeyi, "izlenim düzeyi, beni dıştan-içte anlatan, beni tanıyan ya da benimle herhangi bir şekilde karşılaşmış herkesin, hayatımla ilgili *okumaların* oluşturduğu hikâyeler düzeyidir" şeklinde tanımlar. Runyam'a göre (akt. Randall, 1999: 64) bu düzey, "başkaları tarafından benim hakkımda söylenenler anlamında *hayat hikâyem*'dir". Bu açıdan *Ararat* ın eksik bıraktığı düzeyin, dış-iç hikâye düzeyi olduğu görülmüştür. Çünkü film, hikâyeyi yalnızca iç ve iç-dış hikâye olarak kurar; kendi kimliğini, ona referansla kurduğu *öteki*'nin kendi hikâyesi hakkında ne düşündüğünü sormaz. Ancak bu durum, yönetmenin bilinçli seçimi gibi görünür. Egoyan, 1915 olaylarının (varoluş), Ermeniler tarafından nasıl hikâye edildiğini anlatır. Bu varoluş, iç hikâye ve iç-dış hikâye düzeyinde *soykırım* anlatısı olarak kavramsallaştırılır. Egoyan, *Ararat* ta film-içindeki filmde kimliği kuran anlatıların tek-sesli olduğunu vurgulayarak, ötekinin sesini duyuran anlatıların gerekliliğine işaret eder. *Ararat*, Ermenilerin, Türklerin, bu hikâyeyi inkâr ettiğine ilişkin ısrarını anlatır ve onların, yeni hikâyelere kulağını kapamış olduklarını duyurur.

12
Yazarın <http://www.filmtrat.com/Reviews.asp?Id=3761> adresindeki 13 Kasım 2002 tarihli Ararat filmi üzerine olan yazısından alınmıştır.

13
22 Şubat 2003 tarihli Radikal gazetesinde, yönetmenle yapılan söyleşiden alınmıştır.

Sonuç: "Daha Çok Hikâye Anlatılmalı"

Egoyan bize neden böyle bir hikâye anlatmayı seçer? Aynı biçimde film-içindeki filmin yönetmeni Saroyan, neden böyle bir hikâye anlatır? Başka bir deyişle onları hikâyelerini anlatmaya iten motivasyonlar nedir? Gerçekte bu soruların yanıtı çok çeşitli olsa da, Egoyan'ın, filmin pek çok yerinde bu soruya yanıt verdiği görülmüştür. Bu yanıt, yönetmenin, tarihin algılanışını sorunsallaştırmak istemesiyle ilişkilidir. David Grove'un belirttiği gibi¹² Egoyan, bu en kişisel filminde "tarihi kim en doğru anlatma hakkına sahiptir?" diye sorar. Bu soruyu, dört kuşağın geçmişi nasıl hikâye ettikleriyle yanıtlamaya çalışır. Makrodan mikroya (ulusal, etnik, tarihsel, toplumsal, bireysel) kimliklerin farkında oluşunda temel, tamamlayıcı bir öge olduğu için Egoyan, *soykırım* anlatısının, dört ayrı kuşak tarafından nasıl algılandığını işler. Geçmiş, geleceğin kuruluşunda belirgin bir ağırlığa sahip olduğu için Egoyan, karakterlerini bu sorunsal çevresinde konuşturmaya çalışır. Ressam Gorky, resimleri aracılığıyla hikâyesini kurar; yitirilmişlik, anaya ve anavata duyulan özlem, onun anlatısının temel belirleyicileri olarak öne çıkar. Saroyan'ın bu sorunsalda söyleyeceği şey bellidir; o, söylenegelen, kalıplaşmış olan bir hikâyeyi anlatır, bunu anlatmayı da kendisine görev edinmiştir, çünkü annesine söz vermiştir. Ani, kaçmaya çalıştığı gerçeğe, yaşamını, resimlerini incelediği Arshile Gorky aracılığıyla yüzleşmek durumunda kalır.

Raffi ise, gerçekleri kendi yerinde incelemek için yolculuğa çıkar. O, Chappel'in vurguladığı gibi, Egoyan'ın diğer filmlerindeki karakterlerine benzer biçimde, imgelerde kayıtlı olan anıları arar. Bu yolculuk, aynı zamanda içsel bir yolculuktur. Raffi'nin, bu yolculuktan film kutuları içindeki uyuşturucuyla dönmesi oldukça önemli bir dönüşümü gösterir. Egoyan'ın da belirttiği gibi¹³ uyuşturucu (eroin), bozulmuş gerçeğe işaret eden bir eğretilenektir. Egoyan, Raffi'nin "muhtemelen bilmeyerek uyuşturucuyla döndüğünü ve onun bir anlamda kendi gerçeğini yok etmek istediğini" söyler. Bununla birlikte Raffi'nin kendi gerçeğini değiştirmek isterken film kutuları içinde uyuşturucuyla dönmesi, onun,

daha önce kendisine anlatılan hikâyelerin abartılı, *uydurma* doğasını keşfettiğini, ancak sorusuna tam olarak yanıt bulamadığı için, *uydurma* olduğunu bildiği halde bu hikâyelerle geri döndüğü biçimindeki bir yoruma açıktır. Sorusuna tam olarak yanıt veremediği için, başka bir deyişle Raffi, hikâyesiz kalmamak için, inanacak bir hikâyeye sahip olmak için, *gerçeği bozduğu* halde bu hikâyelere inanmayı sürdürmek ister. Ama yine de geçirdiği yolculuk, Raffi'yi değiştirmiştir. Raffi'nin yaşadığı süreç, bir *farkına varma*'ya benzer. Çünkü o, yaptığı yolculuk sonunda birlikte getirdiği uyuşturucu ile, inandığı şeylerin *gerçeğin bozulmuş biçimleri* olduğunu fark eder, ama buna direnç gösterir.

Tüm bunlar, Egoyan'ın, anlattığı *Ararat* hikâyelerinin, ayrı zamanda okuru olduğunu da gösterir. O da filminin karakterleri gibi sormayı, düşünmeyi sürdürür ve hikâye anlatmaya devam eder. Bir bakıma Egoyan, film aracılığıyla, bir tür *terapi* yaparak, kendi hikâyesini gözden geçirir. Hillman, terapinin, hayatımızın bir yeniden hikâyeleştirilmesi olduğunu söyler. "Terapi, hayatımızın *daha çelişkiden uzak ve doğurğan bir anlatısını kurmaya* yardımcı olması itibarıyla tefsire benzer" (akt. Randall, 1999: 258). Film kişileri için de anımsamak, böyle bir terapi düşüncesiyle bağ kurarsa da, onların anlattıklarının geçmişteki gibi olmasındaki ısrarı, bir başka açıdan onların inandıkları şeyin *doğruluğunda* neden bu kadar direndiklerini gösterir. Çünkü inandıkları, yani hikâyeleştirdikleri şey, onların kimliğinin bir parçası olmuştur, hem de kurucu bir parçası. Egoyan, işte bunun farkına vardığı için, filmin söyleminde bir dönüşüm söz konusudur. O, olaylara nasıl bakıldığını ortaya koyarak *yeni bir hikâyeleştirmenin* gerekli olduğuna inanır. Bunun için, 1915 olaylarının, film-içindeki filmde *soykırım* anlatısı olarak hikâyeleştirilmesini de anlatmak, bir zorunluluk olur. Çünkü geçmişin anlatıları olmadan, *yeniden hikâyeleştirme* mümkün değildir. Böylelikle o, nasıl hikâye edildiğini anlatmaya çalışırken yeni bir *değerlendirmenin* kaçınılmaz olduğunu belirtir. *Ararat*, terapötik bir süreç olarak hayatın hikâye olarak eğretilmesinde, ilk üç aşamaya denk gelir, dördüncü aşamanın eksikliğine işaret

14

Metin-İçi, metin-dışı ve metinlerarası ironi ayrımları, Dakovic'in, yönetmenliğini Srdjan Dragojevic'in yaptığı *Pretty Village, Pretty Flame* (1996) filmi üzerine olan incelemesinden alınmıştır.

eder. Hikâye edilen şeyin, bir ifade, bir iç-dış hikâye olduğunu söyler, ama kendi hikâyemin uzaktan nasıl görüldüğüne çok az değinir. Çünkü hikâyeyi anlatan ne *ben* buna hazırdır, ne de *öteki* bu konuda bir şeyler söylemeye niyetlidir. Yeniden değerlendirmenin, ancak *öteki*'nin sesiyle mümkün olduğunu söyler *Ararat*. Başka bir deyişle *Ararat*'ta Egoyan, Ermeni *diyasporası*'nın inandıkları kişisel miti görüntür kılar; makro düzeyde *soykırım* anlatısının eksikliğini, mikro düzeyde ise, film karakterlerinin mit arayışını anlatarak, mit değişikliğini gündeme getirir. Ani için kişisel mit, Arshile Gorky ile kurulur, Raffi içinse, Türk diplomata suikast hazırlığı içindeyken *kahramanca* öldürülen babası ve onun uğrunda ölmeyi göze aldığı *soykırım* anlatısıyla. Celia için mit henüz yaratılmamıştır ve o da, uçurumdan düşerek ölen babasının, Ani tarafından öldürüldüğüne inanarak bir mit yaratmak ister. Saroyan ise, film-içindeki filmle *trajik* bir *soykırım* miti yaratır. Saroyan, film içinde izlediğimiz filmi, *kendi cemaati içinden bir kamuya* anlatırken, Egoyan, bu sınırlı kamunun dışına çıkmaya çalışır. O, film-içindeki filmin, bu sınırlı bağlam içinde anlatıldığını bildiği gibi, izleyicilerin de bunun farkında olmasını ister. Egoyan bu mitleri fark ettirmeye çalıştığı için, onun tarzı ironiktir; çünkü o, aynı olayın, farklı biçimlerde hikâye edildiğini gözler önüne serer, Randall'ın belirttiği gibi (192), karakterler arasındaki anlayış farklılığını, görünür kılar. Filmdeki ironi, izleyicinin filmi, kendi deneyimleri ile yönetmenin tutumu ve gerçeklik arasındaki diyalog aracılığıyla okuması yoluyla kurulması nedeniyle metin-dışıdır (*extratextuality*)¹⁴ (Dakovic, 2001: 91). Buradaki ironi, Dakovic'in belirttiği gibi, "geçmiş resmi versiyonuna ilişkin anlayışımıza meydan okuyan şimdi aracılığıyla orta çıkar" (91). Başka bir deyişle Egoyan, hem filmdeki karakterlerin ne yaptığının, hem de kendisinin ne yaptığının farkında olduğu ve karakterlerin bakış açıları arasındaki ayrımları görünür kıldığı için ironi yapar. O, birlikte söylenebilecek hikâyelere olan gereksinmeyi dile getirir ve hikâyelerin ortaklaşması için daha çok hikâye anlatmak gerektiğini söyler. Anlatılacak hikâyeler bitmemiştir, tıpkı Gorky'nin annesinin bitirmeden bıraktığı resmi gibi.

Böylelikle *Ararat*, hikâyelerin çoğulluğu ve bitmemişliğiyle, kimliklerin de sürekli inşa halinde olduğunu vurgulamış olur.

Kaynakça

- Altman, Charles (1985). "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse." *Movies and Methods*. Bill Nichols (der.) içinde. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 517-531.
- Anderson, Benedict (1995). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. Çev. , Iskender Savaşır. 2. basım. İstanbul: Metis.
- Andrews, Molly (2003). "Grand National Narratives and the Project of Truth Commissions: A Comparative Analysis." *Media, Culture & Society* 25 (1): 45-65.
- Assmann, Jan (2001). *Kültürel Bellek*. Çev. , Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı.
- Augé, Marc (2000). *Unutma Biçimleri*. Çev. , Mehmet Sert. İstanbul: Om.
- Burke, Peter (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları: Afışten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa*. Çev. , Zeynep Yelçe. İstanbul: Kitabevi.
- Chappel, Crissa-Jean (2003). "Alain Resnais and Atom Egoyan". *Cinetext* (e. journal). http://cinetext.philo.at/magazine/chappell/resnais_egoyan.html. 20 Mayıs 2004.
- Colovic, Ivan (2000). "The Renewal of Past: Time and Space in The Contemporary Political Mythology". *Other Voices (e) Journal of Cultural Criticism*, 2 (1), http://www.othervoices.org/2_1/colovic/past.html. 2 Mart 2004.
- Connerton, Paul (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* Çev. , Alâeddin Şenel. İstanbul: Ayrıntı.
- Curtis, Robin (2003). "Sınırı Geçmek: İkinci ve Üçüncü Neslin Otobiyografik Filmlerinde Hatırlama ve Unutma." *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* 3. D. Bayrakdar (Yay. Haz.) içinde. İstanbul: Bağlam. 159-168.
- Dakovic, Nevena (2001). "Pretty Village, Pretty Flame: Conflicting Identities". *Mediated Identities*. K. Ross vd. (der.) içinde. İstanbul: İstanbul Bilgi University Press. 73-94.
- Ferro, Marc (1995). *Sinema ve Tarih*. Çev. , Turhan Ilgaz, Hülya Tufan. İstanbul: Kesit.
- Foss, Bob (1994). *Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. Çev. , M. K. Gerçeker. Ankara: TRT.
- Grove, David (2002). "Ararat". <http://www.filmtrat.com/Reviews.asp?id=3761>. 13 Kasım 2002.
- Hall, Stuart (1998). "Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler." *Kültür, Kireselleşme ve Dünya Sistemi: Kimlik Temsilinin Çağdaş Koşulları*. Anthony King (der.) içinde. Çev. , G. Seçkin; V. H. Yolsal. Ankara: Bilim ve Sanat. 63-96.
- Hall, Stuart (2000). "Cultural Identity and Cinematic Representation." *Film and Theory: An Anthology*. R. Stam; T. Miller (der.) içinde. Oxford, Massachusetts: Blackwell. 704-714.
- Hartman, Geoffrey (2004). "Ararat". http://www.whitney.org/american_voices/582/index.html. 8 Nisan 2004.
- Hayward, Susan (2003). "Framing National Cinemas." *Cinema and Nation*. M. Hjort, S. MacKenzie (der.) içinde. London & New York: Routledge. 88-102.
- Higson, Anthony (2003). "The Limiting Imagination of National Cinema." *Cinema and Nation*. M. Hjort, S. MacKenzie (der.) içinde. London & New York: Routledge. 63-74.
- Hoskins, Andrew (2003). "Signs of the Holocaust: Exhibiting Memory in a Mediated Age." *Media, Culture & Society* 25 (1): 7-22.

- Jones, Jonathan (2002) "Ararat." *The Guardian*'da 30 Mart 2002 tarihinde yayımlanmış yazı, <http://www.guardian.co.uk/arts/portrait/story/0,11109,740398,00.html>. 8 Nisan 2004.
- Kıran, Zeynel ve Kıran, Ayşe Eziler (2000). *Yazımsal Okuma Stüretleri: Dilbilim, Göstergebilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler*. Ankara: Seçkin.
- Moorti, Sujata (2003). "Desperately Seeking an Identity: Diasporic Cinema and the Articulation of Transnational Kinship." *International Journal of Cultural Studies* 6 (3):355-376.
- Neyzi, Leyla (2002). "Metin-Kemal Kahraman'ın Müziği: Yaşlı Kuşağın Belleği Yoluyla Dersimli Kimliğinin Yeniden Keşfi." *Toplum ve Bilim* 92: 163-175.
- Oliver, Kelly (1995). "The Politics of Interpretation: The Case of Bergman's Persona." *Philosophy and Film*. C. A. Freeland ve T. E. Wartenberg (der.) içinde. NewYork: Routledge. 232-249.
- Özyürek, Esra (2001). "Giriş." *Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye'nin Toplumsal Hafızası*. Esra Özyürek (der.) içinde. İstanbul: İletişim. 7-15.
- Randall, William L. (1999). *Bizi Biz Yapan Hikâyeler: Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*. Çev. , Şen Süer Kaya. İstanbul: Ayrıntı.
- Sarup, Madan (1997). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. Çev. , A. Baki Güçlü. Ankara: Ark.
- Sontag, Susan (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. Çev. , Osman Akınhay. İstanbul: Agora.
- Tuğal, Cihan (2001). "1915 Hatıraları ve Ermeni Kimliğinin İnşası." *Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye'nin Toplumsal Hafızası*. Esra Özyürek (der.) içinde. İstanbul: İletişim. 127-157.
- Tura, Saffet Murat (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı.
- Turim, Maureen (1989). *Flashbacks in Film: Memory & History*. New York, London: Routledge.

Yetiştirme Kuramının Eleştiriler Bağlamında Değerlendirilmesi: Televizyonun Rezonans Etkisine Dair Bir Araştırma

Özet

Bilindiği gibi, George Gerbner ve arkadaşlarının Kültürel Göstergeler Projesi bağlamında yaptıkları araştırmalara birçok eleştiri getirilmiştir. Bu çalışmada, söz konusu eleştirilerden Doob ve McDonald'ın, Gerbner ve arkadaşlarının araştırmalarına yaptıkları ve sahte ilişki olarak kavramlaştırılan eleştiri dikkate alınmıştır. Bu nedenle, insanların tehlikeli dünya algılamaları ve kişisel güvensizlik duygusamalarının şiddet yoğun yerlerde yaşamaya mı yoksa televizyonun onlar üzerindeki rolüne mi bağlı olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu amaçla, televizyon dünyasını tanımlamaya yönelik ana haberler üzerinde bir çözümleme yapılmış ve Ankara'nın Çin Çin Bağları semtinde yer alan Yıldırım Beyazıt Lisesi ile Tevfik Fikret Lisesi öğrencileri üzerinde bir saha araştırması gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın sonucu, George Gerbner ve arkadaşlarının önermelerini doğrulamıştır. Başka bir açımla söylendiğinde, televizyonun şiddet görüntüleri şiddet yoğun yerlerde yaşayanlar üzerinde çifte etkide bulunmaktadır. Bu yörelerde yaşayanlar üzerinde tavan etkiye sahip olmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Yetiştirme Kuramı, Yetiştirme Çözümlemesi, televizyon, Rezonans

Ömer ÖZER
Anadolu
Üniversitesi
İletişim Bilimleri
Fakültesi
Basın-Yayın
Bölümü

Abstract

An Evaluation of Cultivation Theory in the Context of Its Critique:

A Research on the Resonance Effect of Television

It is well-known that Gerbner and his colleagues' studies on the context of Cultural Indicators Project have been intensely criticized. In this study, we focus on one of those criticisms, the criticism of Doob and McDonald which is conceptualized as spurious relation. Thus, we try to determine that people's perception of dangerous world and their personal distrust depend on whether they live in violence-intense neighbourhood or the role of television. For this purpose, we analyse television news defining the Tv world and survey the students of Yıldırım Beyazıt and Tevfik Fikret High Schools in Ankara. The results of the study support the propositions of Gerbner and his colleagues. In other words, violence scenes on television have a double effect on people living in violence-intense neighbourhoods and have a ceiling effect on them.