



**Kültür ve İletişim**

*culture&communication*

Yıl: 28 Sayı: 55 (Year: 28 Issue: 55)

Mart 2025 - Eylül 2025 ( March 2025 - September 2025)

E-ISSN: 2149-9098

2025, 28(1): 74-102

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.1590474

**\*\*Araştırma Makalesi\*\***

## ***Oluklarından Sızan Çoğulluk: Protez Hafıza Alanı Olarak Otobiyografik Grafik Roman\****

**Cansu KARAMAN CENGİZ\*\***

**Öz**

Hafızaya olan merak, moderniteden çok önceden beri vardır. Ancak, içinde bulunduğumuz dönemde belleğe dair ilginin ivmelenmesinde, modernitenin yarattığı unutkanlıkla, yapay belleğin imkânları arasındaki gerilimin özgün payı söz konusudur. Beraberinde, farklı bakış açıları içeren dönemler arasında, ortak aktarımları da görmek mümkündür. Bu kapsamda imge, duyumsama ve toplumsallaştırma bağlarıyla kurulan, Aristoteles'in *anamnesis*'inden, Landsberg'in protez hafızasına uzanan bellek patikası, çalışmanın da yerleştiği arka planı oluşturmaktadır. Devamındaki çizgi roman/grafik roman formu ise, bu çalışmayla patikanın sonundaki protez hafızaya, dizinsel olmayan, ikonografik yapısı ve gündeliği taşıyan otobiyografi biçimiyle, paradigma değiştirici olarak eklenmeye adaydır. Çünkü gündelik/sıradan olanla kurulan öznel anlatı, gerçekliğe zeval getirmek yerine, onu tanıklık/müzakere kapsamını genişlettiği protez bağlantılarını kurmaya açık hale getirir. Çalışma odağında yer alan otobiyografik grafik roman, gerçeği estetize etmeyen fakat gerçekçi biçiminden de sıyrarak aktaran anlatım biçimiyle, hafıza anlatılarının görsel metaforu olarak kendini sunar. Bu kapsamda, çok modlu söylem analizi ile incelenen 2000 sonrası üretilmiş beş otobiyografik grafik roman, doğrudan deneyimlenmeyen fakat aktarımlarla üstlenilebilen protez hafızanın imkânlarını, toplumsal cinsiyet merkezindeki kadın+ hikâyeleri örnekleriyle doğrulamaya çalışır.

**Anahtar Sözcükler:** Protez hafıza, kolektif bellek, otobiyografi, çizgi roman, toplumsal cinsiyet.

\* Geliş tarihi: 24.11.2024. Kabul tarihi: 08.02.2025

\*\* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Orcid No: 0000-0002-3053-2580, cansukaramanc@gmail.com

**\*\*Research Article\*\***

# ***Plurality Emerging from the Gutters of Comics: Autobiographical Graphic Novel as a Site of Prosthetic \****

**Cansu KARAMAN CENGİZ\*\*****Abstract**

Interest in memory has been present long before modern times. However, the tension between forgetfulness induced by modernity and the opportunities for artificial memory has significantly contributed to the growing interest in memory today. Moreover, it is possible to observe common themes across different periods from various perspectives. In this context, the memory path from Aristotle's concept of anamnesis to Landsberg's notion of prosthetic memory, framed by the contexts of image, sensation, and socialization, forms the foundation of this study. The following comics and graphic novels are proposed for inclusion in the prosthetic memory framework as paradigm shifters, due to their non-indexical, iconographic structures and autobiographical narratives which portray the everyday. Rather than undermine reality, the subjective narratives rooted in the ordinary create opportunities for prosthetic connections, thus broadening the scope of testimony and negotiation. The autobiographical graphic novel, which is the focus of this study, serves as a visual metaphor for memory narratives. Its narrative style avoids aestheticizing reality and instead conveys it by stripping it of traditional realistic representations. In this context, five autobiographical graphic novels produced after 2000 are analyzed through multimodal discourse analysis. The goal is to explore the potential of prosthetic memory—memories that are not directly experienced but can be imagined through narration—using examples centered on women's stories about gender.

**Keywords:** Prosthetic memory, collective memory, autobiography, comics, gender.

---

\* Received: 24.11.2024. Accepted: 08.02.2025

\*\* Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts

Orcid No: 0000-0002-3053-2580, cansukaramanc@gmail.com

## ***Oluklarından Sızan Çoğulluk: Protez Hafıza Alanı Olarak Otobiyografik Grafik Roman<sup>1</sup>***

### **Giriş**

Hafıza, unutmamakla yan yana geldiği pek çok bağlantıda evrensel, ebedi olma gibi atıflara çağrışım yapsa da aslında onun tanımlayıcılarından biri kısmî olması, yani ancak unutmakla beraber kendisini sürdürmesidir. Var olan *şeyler* kendilerinden çok imgeleriyle kurulduğundan, geçmişteki ilk hallerinden kopuş söz konusudur. Unutmanın ortaya çıktığı bu kopuş, imge ve fantazyayla birlikte bir temsil meydana getirir. Bu durum, hafıza literatürünün sahip olduğu metafor çokluğuyla da doğrulanabilir. Bunun bir nedeni, hafızanın diğer tüm duyularla ilişkili olsa da görmeye öncelik verip imgeyi araçsallaştırarak, gözün nasıl gördüğü üzerine bir anlatıya öncelik vermesi olabilir. Diğer bir nedeni ise, Zelyüt'ün de (Göçebe Düşünce Derneği, 2022) belirttiği gibi, kavramsallaştırılmayan noktada fantazyaya alanına taşınarak, kendini o dünyada tanımlamaya çalışmasıyla ilgilidir. Üstelik bu kaynağın izi bir örüntü olarak da, Aristoteles'in (2022) *anamnesis*'inden, Lansberg'in protez hafızasına dek tekrar eden yapısıyla kendini *hatırlatır*. Dolayısıyla, sadece metne dayalı bir kavramsallaştırmanın değil, imgeye dayalı hafızanın da kaynağı burasıdır. Başka bir deyişle, belleğin tarihinin patlama noktalarında belli belirsiz ama süreklilikle fısıldanan ve bugüne taşan; başkasının deneyimlerine duyumun/imgenin oluşturduğu çerçevelerle dâhil olma durumu söz konusudur. Ki bu da çalışmamı, yeni bir hafıza yaklaşımından ziyade, belleğin tarihindeki *izlenimci* ana nüvesiyle, kolektif hafızanın protez hafızaya da göz kırpan yapısı üzerine inşa etmem için bir altyapı oluşturur. Bu nedenle de çalışma kapsamında hafızanın izi, hem metodoloji hem de bir sınırlandırma olarak imgelerin peşine takılarak sürdürülecektir.

Bellek patikasının ilk ayağında, Aristoteles'in ortaya koyduğu imgenin ve uyandırdığı duygunun anımsatıcı olarak işlev gördüğü bağlantılı anımsama (*anamnesis*) kavramı, belleği *imgenin* izini sürerek, bilinçli bir seçme/eleme sürecinden geçen ve dolayısıyla sürekli inşa edilen bir konuma taşır. Patikanın ikinci ayağını oluşturan Orta Çağ, imgenin ağırlığını kitaplara bıraktığı, bu nedenle yeni

---

<sup>1</sup> Bu makale, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde tamamlanan (2024) 'Bellekten Kurguya: Grafik Roman ve Animasyonda Öznelleşen Toplumsal Deneyimler' başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

hafıza kolaylaştırıcı yöntemlerin keşfedildiği bir dönemdir. Buna rağmen, metinlerin imgelerle birbirine kancalanması ve metni okuyanın deneyiminin de dâhil edildiği hermenötik diyalog, imgelerin sözlü-yazılı dönem arasındaki köprü konumunun ve beraberinde hatırlamanın toplumsal bir faaliyet olarak sürdürülmesinin devamlılık işaretleridir. Çünkü, metnin içerdiği konu, onu tek başına etik yapmaz. Özne-metin-okur/dinleyici zincirinde, metnin bir deneyim olarak hafızada canlanması, başkalarına aktarılması ve toplumsal olanı hafızanın imgeleriyle kurması da gerekir. Hafızanın habitusla eşleştiği bu yaklaşım, sonraki yıllarda Halbwachs'ın kolektif hafızasına da başka bir yerden 'kanca atan' bu dönemdeki konumudur. Benzer şekilde, biçimsel olarak yaptığı kompozisyonların uygun bölünmesi, mekâna göre hatırlanacak şeylerin ayrılması gibi hamleler, hafıza sanatı olarak sürdürülen ve ilerleyen dönemlerde çizgi romana da göz kırpacak yöntemlerdir. Hafızanın üçüncü ayağı olan modern dönem ise, yine içinde yaşanan grupla aktif teması önceleyen kolektif hafızanın ve onu takip eden bireysel hafızanın ortaklığıyla çerçeveye yerleştirilen tarihsel gerçekliklerin zamanıdır. Bu haliyle, kendini tarih dışı bir yerde sabitleyen kimlik kapanmasını da engelleyen ikili yapının somutlandığı yer ise, yine imgelerdir. İletişim/tanıklık çağında, kitleselleşen imge kullanımıyla yeniden üretilen toplumsal çerçeveler, bu yönüyle bellek patikasının çalışma kapsamındaki son ayağını yani protez hafızanın kaynağını oluşturur. Kişinin doğrudan deneyimlemediği, ya da birincil/ikincil tanık konumunda olmadığı olayların da deneyimini üstlenebileceği, gerçekliğin öznel anlatımla aktive edildiği, bir tür yapay bellektir Landsberg'in protez hafıza tanımı. Bu haliyle de Platon'un *diyalogları*, Aristoteles'in *anamnesis*'i, Orta Çağ'ın kancalama sistemi üzerine kurulu *hafıza sanatı* ve Modern Dönem'in kolektif belleğinin kesişimindeki 'çağırıştırıcı imge, duyumsama, toplumsal deneyimleme' ile aktarımını kendi döneminin kitle iletişim araçlarıyla hafızalaştırması, çalışmanın odaklandığı imgeyle kurulan protez hafıza fikrini oluşturmaktadır. Devamında, çizgi romanların "kendine özgü kelime dağarcığı ile gramerinin, ötekinin yakınlığıyla yaratıcı ve etik bir ilişki üretebileceği fikri" (Whitlock, 2006: 978) ise, çalışmanın hafızayla ördüğü temel argümandır. Otobiyografik çizgi romanlar/grafik romanlar tarafından anlatılan bu hikâyeler, çalışma kapsamında 2000 sonrası üretilen, toplumsal cinsiyet odağındaki beş grafik romanı, çok modlu söylem analiziyle inceleyerek<sup>2</sup>, formun taşıdığı protez

<sup>2</sup> Domínguez Jeria ve Muñoz (2012), El Refaie (2019) ve Machin ve Mayr'ın (2012) yaklaşımlarından derlenmiştir.

hafıza potansiyeli gösterilmeye çalışılacaktır. Protez hafızanın sinema odağındaki yaklaşımına, ikonografik araçlarla tekrar bakılacak, bunlardan grafik roman üzerine odaklanılacaktır.

## **Kitle İletişim Çağı'nın Kolektif Hafızası: Protez Hafıza**

Modernitenin kamusal bellek biçiminin, bir yanda savaş, göç, doğal afet, iklim krizi...vb. toplulukları yerinden eden, nesiller arası organik kültürel aktarımı kıran koşullarla; diğer yandan ise, kitle iletişim araçlarının da içinde olduğu yeni teknoloji, iletişim ve medya imkânlarıyla, değiştiği ve kendine bu yeni kamusal alanda yer açtığı söylenebilir. Bu haliyle de bir ayağı, Klasik Çağ'dan itibaren üzerine konulan bellek biçimleriyle paralel, duygulanım, anı-imgeler ve beden ilişkisinde olsa da; diğer ayağı, ulusal sınırlarla beraber düşünülen coğrafi alan ve genetik yakınlığın referans olduğu Halbwachs'ın çerçevelerinin (2016; 2021) sınırını esneten, hatta yer yer bozan, bir yeni hayali topluluklar potansiyelindedir. Burada anlatı oluşturan imge-anılar, sosyal/politik olarak tanınma, ilişki kurma, anıları erişilebilir kılma yönleriyle ve öznellikleriyle birlikte kamusal alanı da müzakere alanına dönüştürür. Yani neredeyse, Orta Çağ'da hafızayla kurulan *etik düşünme* misyonuna kendi görece seküler ve demokratik araçlarıyla, yine imgenin ve gözün merkezde olduğu bir yerden ulaşmaya çalışarak, "*idea-imgeyi*" (Halbwachs, 2016: 348-349) bir üvey çerçevenin şimdisinde kurar. Bu da daha çok Schudson'un, "sıradan (*banal*)" kolektif belleğinin gösterdiği gibi anma amaçlı/törenselsel olmayan, daha çok *viralleşen* belleği işaret eder. Örneğin, ulusal bir imgenin temsilini "...bilinçli olarak ateşli bir tutkuyla dalgalanan bayrak değil (daha ziyade) kamu binasında fark edilmeden asılı duran bayrak" ile karşılık bulan olağanın yerinde aramak, kolektif hafızanın gündeliğine dair daha geniş ölçekli ipuçları verir (akt. Vinitzky-Seroussi, 2011: 48-61). Benzer şekilde, Negt ve Kluge'nin (2016: 52), "toplumsal deneyim ufku" olarak ifade ettikleri kavram da geçmişe dair ortak bir arşivi olmayan gruplarla yeni dayanışmalar ve kolektifler kurma potansiyeli olan kitle iletişim araçlarına, Adornocu *kültür endüstrisi* eleştirilerinin ötesine bakılması gerektiğini vurgulayarak benzer bir kamusal hafızayı işaret eden yaklaşımlardan birini oluşturur. George Lipsitz'in, *Time Passages*'da (2001) genel olarak popüler kültürün karşı-anılar yaratma potansiyeliyle bahsettiği kamusallaştırma imkânları da benzer yaklaşım örneklerinden biridir. Paylaşılan popüler kültür ürünleriyle geçmişten şimdiye çekilenler, öznelerin toplumda dâhil olduğu çoklu

grupları bir sabitte kesiştirmese de ortak bir geçmişe bakma refleksi yaratıp onun üzerinden çoklu düşünme imkânı doğurur.

Landsberg ise (2004), kavramsallaştırdığı protez bellek (*prosthetic memory*) ile kişinin kendisi ya da ailesi tarafından doğrudan yaşanmasa da olayları/durumları deneyimleyebilecekleri alanları, dönüşen öznelliklerle beraber inşa edebilen bir tür yapay kolektif hafıza versiyonunu tanımlar. Kavramı protez olarak adlandırmasının dört ana nedeni vardır (Landsberg, 2004: 20-21):

1. Söz konusu anıların kendiliğinden değil, bir aracı vasıtasıyla yaratılması,
2. Kitle iletişim teknolojilerinin oluşturduğu anı ve bedene dışarıdan eklenen bir yapay/protez bir uzuv arasında analogi kurması,
3. Yaratılan aracılı anıların, doğduğu ve içine yerleştiği müzakere alanlarıyla taşınabilen (portatif), değişebilen metalar olması,
4. Yapay olmasına rağmen, gerçek hissettirmesi sebebiyle empati yaratma ve politik müzakere alanları üretme potansiyeline sahip olması.

Protez hafızanın yaptığı şey, tüm anımsama pratikleri gibi *tekrarlama* etrafında döner. Farkı ise, tarihsel ya da toplumsal olanı, kişisel bir yerden de anlamlı kılan aktarım koridoru açması ve bu koridor boyunca kitle iletişim araçlarıyla üretilen başka yaratıcı tezahürler için de bir vesileler dizisi oluşturmasıdır. Bu aile bağı içermemesine rağmen aktarımı en geniş haliyle mümkün kılan yönüyle neredeyse Neiger, Meyers ve Zandberg'in (2011: 13) dediği gibi "post-belleğin metaforu" olarak konumlanır. Yani, hâkim/makbul grup içinde yer almayanların da paylaşılan hafıza üzerinden sundukları anlatılarla kamusal müzakerede yer alabilmeleri, bu tür bir aracılı hatırlamayla sunulur. Bu anlatı metinlerindeki mikro hikâyeler, bireysel düzeyde kolektifin nasıl işlediğini açıklayabilir. Böylece hem iletişim demokratikleşebilir hem de hafıza tanıdıklaşabilir (gündelikleşebilir). Başka bir deyişle hafıza, içinde bulunduğumuz "tanıklık çağı"nda (Wieviorka'dan akt. Traverso, 2019: 15), heykel kaidesinin üzerinde yükseltelen ve şimdiye getirilemediği için silikleşip görünmez hale gelen anıtaştırmadan ziyade; gündeliğin/sıradanın odağındaki mikro hikâyelerle kurulup protez hafızayla taşınır. Tanığın buradaki kilit rolü, başka kaynaklarla erişilemeyi, failerin deneyimiyle sunarak, hem tarihin doğrusal işleyişine şerh koyması, hem de belleğe ilişkin hâkim dokuyu şimdide

zenginleştirmesinde saklıdır. Bu haliyle bellek çalışmalarıyla beraber öznenin, ölüm ya da yanlış bilinç halinden, “diriliş” (Assman, 2018: 26) haline bir faz değişimi yaşadığı ve “Kanonu” da buradan kurduğu söylenebilir. Daha genel çerçevede, Assman’ın (2018: 24) belirttiği hatırlama, politik imgelem ve kültürel ilişkileneyle inşa edilen sembolik dünya, aslında toplum içindeki “Kanon”u, ritüelden metinsele taşıdığı gibi, metinselden de imgelele (*idea-imgeye*), hatta daha geniş bir ölçeklendirmeye görsel-işitsel düzeye taşır.

Tekrarı sağlayan araçlardan sinema, müze, çizgi roman...vb. deneyimsel mekânlar/medyumlar, doğrudan deneyimlemenin yerini alarak tarihsel anlatıyı öznelleştirir/kişiselleştirir; bireysel hatırlama deposunda, daha sonra değiştirilerek çağırılmak üzere arşivlenen yeni bir bellek biçimi oluşturur. Öyle ki, bu kitle iletişim araçları hatırlama sürecini, hatırlama süreci de bu araçları taklit ederek çoğalır. Landsberg’in (2004: 14) “mimetik karşılaşmayla...yapay bellek koşulları yaratan...yeni bellek teknolojilerinin arketipi” olarak sinemaya verdiği öncelik, protez bellek araştırmasını bu alanda odaklamasını sağlar. Benzer şekilde, Selçuk Erdem de, *Bre ne şerididir bu?* (1993) karikatürüyle (bkz. Şekil 1), sinemadan sonra hatırlama biçimlerimizin de filme yaklaştığını ifade eder. Fakat hem aynı nedenle, hem son aşama olmayan mimetik karşılaşmayı kendi stil yaklaşımlarıyla kıran biçim kullanımlarıyla öteye taşınması, hem de hafızanın episodik yapısını, çerçevelemeler ve boşluklarla fiziksel olarak temsil etmesi dolayısıyla, çalışmada sinema yerine öncelikle *çizgi romanı* bu kapsamda değerlendiriyorum ve sonrasında *otobiyografik grafik romana* odaklanıyorum. Aktarılan/gerçek arasındaki mecazen var olan ilişkiyel boşluğu, biçim olarak yansıtan çizgi roman yapısının, hafızanın duyumsanabildiği önemli alanlardan birini oluşturduğunu düşünüyorum ve imge odaklı hafıza takibi için bir araç olarak kullanıyorum.



Şekil 1. Selçuk Erdem'in *Bre ne şerididir bu!* karikatürü (Zararsız Deli Dergisi, 1993)

## Protez Hafızanın İkonografik İmkânları ve Çizgi Roman

Geçmiş “yaratıcı bir yatırım” (Hirsch, 2008: 106) olarak elden ele taşıyan çizgi roman<sup>3</sup>, çalışma kapsamındaki hafıza anlatılarının görsel metafor adayıdır. Bu adaylık, monist ve baskın bir geçmiş söyleminin karşısına, diyalojik, çok sesli bir söylemi ve çizgi estetiğini beraberinde ortaya koyar. Genelleştirilmiş olandan kendini sıyıran anlatılardan biri olarak otobiyografik çizgi roman ise, burada aynı zamanda “gerçeğin krizi”nin de anlatısı haline gelir ve sözde nesnel hegemonik anlatılar yerine, hatırlamama (*disremembering*) ve fanteziyi merkeze taşıyan kendi estetik biçimlerini yaratır (Walker’dan akt. Roe, 2013: 57, 156). Dolayısıyla, çoğu kez dizinsel olmayan, bu ikonografik araçlar, uzak bir geçmişin kanıtı olmak yerine, geçmiş yakınlaştırmının hatta temas ederek yeniden kurmanın, müzakere etmenin yollarından biri olur. Başka bir deyişle, Susan Sontag’ın *Başkalarının Acısına Bakmak* (2004) kitabında, vahşetin fotoğraf aracılığıyla iletilen maddiliğinin, izleyicide zorunlu

<sup>3</sup> Kökeni 18. yy. İngilteresi’ndeki proto-çizgi roman örneklerine kadar giden çizgi romanın, bildiğimiz anlamdaki hali için 1930’lara kadar beklenmesi gerekir (García, 2015, s. 141-159). Yetişkinlere yönelik denemeler bu aralıkta artarken, 1950’lerde gelen Comics Code sınırlamaları endüstriyi açıkça çocuklara yönelik dar bir alana hapseder. 1960’lardaki yeraltı hareketinden doğan comix’ler ve sonraki yıllardaki tamamlayıcıları olan alternatif çizgi romanlar, bu alandaki kısıtlamalara karşı önemli kırılmalar yaratır. Hem sansürü hem de araçları ortadan kaldırmaları, yazarların/çizerlerin bağımsızlaşarak yaptıkları işten para da kazanabilecekleri yeni bir medyum doğurur. Dolayısıyla çizgi romanın tarihi, kendi mecrasını yaratıp meta değeri kazanması ve sonrasında bu metanın seri, albüm ya da kitap olarak değişen ticari biçimlerde (grafik roman) kendine yer bulma girişimidir. Yani aslında hepsi çizgi romandır, ama ticari bir biçimin tetiklediği bir dönemecin pratikteki varlığı da söz konusudur. Çalışma kapsamındaki çizgi roman ve grafik roman tanımlarının birlikte kullanımı da bu nedenle tercih edilmiştir.



olarak etik/politik anlam ya da empati duygusu yaratmadığı vurgusuyla paralel olarak, kaydedilmiş görüntünün yerini alan perspektiflerin de gerçekliğe alan açma potansiyellerini gösterir. Yani, bir tür kusur gibi kapatıldığı oranda nesnelliğe yaklaşma yolu yerine, gerek çizgi değerleri gerekse hikâye içeriğiyle öznelliği merkeze koyan bu anlatı biçiminde, otobiyografik çizgi romanların dikkat çekici bir yeri vardır. Bu durum, otobiyografik anlatılarda öne çıkmakla beraber, çizgi romanın kendisine has yapısında, hafızanın edimselliğine karşılık gelen bir performans alanı kurmasıyla ilgilidir.

Geçmiş ve şimdiye dair bir ilişkisellik kurularak performe edilen hafızada, sanatın parçası olduğu yaratıcı uygulamalar, onu şimdinin somutluğunda sunduklarıyla deneyimlenecek hale getirir ve hafızayı üretir. Bu haliyle de sanat ve hafızadan aynı anda bahsedilse de söz konusu edimin yönü *hafıza sanatına* çıkmaz. Daha ziyade, hafızanın sanat ve popüler kültür aracılığıyla bakma, görme, boşlukları doldurma, geçmişle şimdiyi birleştirme, geleceği hayal etme bağlamında okurun/izleyicinin aktif katılımı ve failliği, hatta McCloud'un (2018: 68) andığı haliyle "eşit suç ortaklığı" söz konusudur. Çünkü hafızadaki tekrar, yaparak/konuşarak/yazarak/çizerek yapılabilir ve sanat pratikleri de tüm bunları anma ritüellerine yakın şekilde bünyesinde barındırır. Yani, hafıza sanatının ezberleme ve aynıyı yeniden üretmesinin ötesine geçer. İcracı olarak sayfada, tuvalde ya da ekranda oluşur ve bu yüzden her tekrarda farklı faillikler üretir. Sanat hafızayı yapar ve yaparken hem benliği/kimliği ortaya koyar, hem de toplumsal failer arasında hafızayı müzakere eder. Böylece kimliğe dair her şeyin performansı, aslında toplumsal hafızanın da performansı demek olur ve bu (aracılı/dolayimli) aktarma eylemleri, birlikte hatırlamanın olasılığını oluşturur.

### ***Yeraltı Comix'ten Grafik Romana: Çizgi Romanda Otobiyografik Anlatının Eşikleri***

Aslında Kunka'nın (2018: 32) aktardığı gibi 1900'lerin başından beri çizgi romanın otobiyografik unsurlarından söz etmek mümkündür. Fakat, bu dönemlerdeki konumu itibarıyla, bir tür olmasından ziyade, hikâyenin mizahi unsuru olarak işlev görür ve değişik olanın ya da özgünlüğün/yaratıcılığın bir parçası gibi kullanılır. Dolayısıyla, otobiyografiyle ilgili asıl ufuk açıcı çalışmalar, yeraltı döneminden gelir. 1954'te *Comics Code Authority* sonrasındaki arayışın karşılık bulduğu hâl olan "otografiler

(otobiyografik çizgi romanlar)” (Whitlock, 2006: 966) sıradan olandan travmatik olana, geniş bir skalada, deneyim aktarımı, itiraf, iç dökme ya da gevezelik etmek için yaratılan kamusal bir alan oluşturur. Bu çerçevede, çizgi romanın tarihsel akışında, otobiyografiye bir başlangıç noktası belirlenecekse, Groensteen (1996), Gardner (2008) ve El Refaie (2012)’nin ortaklaşa işaret ettikleri 1972 yılı ve *The Confessions of R. Crumb* ve *Binky Brown Meets the Holy Virgin* eserleri, ardından gelecek *American Splendor* (Pekar, 1976) gibi alternatif çizgi romanlara da ortam hazırlamalarıyla, uygun bir milat olabilir.

Pekar’ın gündelik olanla sanatsal olanı, kişisel olanla politik olanı buluşturduğu otobiyografik estetikte, detaylı gözleme dayalı aktarımı, onun yaklaşımının özünü ve diğerlerinden farkını oluşturur. *American Splendor* bu kapsamda, sınıf, ırk, cinsiyet meselelerini gündelik hayatın içinde, işçi sınıfı perspektifinden okuyan tarzıyla, kendisinden sonraki çizimlere de ilham verir. Beraberinde, günah çıkarma/itiraf işlevi olan otobiyografinin, *alternatif çizgi romanlar* arasındaki kabul eşliğini de en üste çıkaran öncü örneklerden biri olur. Ancak otobiyografinin pratikteki gerçekliği, hikâyenin içeriğindeki uydurulamayacak duygusal yüklerle dolu detaylar ya da nesnel destekleyicilerle değil; okurun katılımıyla gelişen müzakereci ilişkiyle kendini gösterir. Bu haliyle de Gunn’ın (akt. Hatfield, 2005: 125) bahsettiği gibi otobiyografinin “çoğul yazarlık ve düşünümsellik, ..., performans ve oyun” içermesi, çizimlerin *ironik kimlik doğrulama*<sup>4</sup> talep ettikleri okur katkısını da özetler. Yeraltı ve alternatif çizgi romanın otobiyografi ağırlıklı örneklerinin 80’lerdeki temsilcilerine bakıldığında ise, *Joe Matt*, *Chester Brown* ve *Seth* gibi Toronto’lu sanatçıların öncülüğünde (Beaty, 2011: 247-259), pikaresk kullanımlarının azalıp mizah kullanımlarının değiştiği, çok geniş bir deneme alanından oluşan ikinci eşikten bahsedilebilir.

2000 sonrası artmaya devam eden otobiyografik çizgi roman (grafik roman) yaratımı ile, tüm hakikat sonrası şüphelere rağmen, gerçekliğe; minimum temas alanları oluşmasına rağmen öznelarasılığa/öznel anlatılara ilginin varlığını gösterir. Burada söz konusu gerçeklik ise mutlaklığıyla değil, sadeleşip dönüştüğü grafik anlatıdaki temsilinin okurla kurduğu uzlaşısıyla ölçülür. Bu yönü, onu diğer

<sup>4</sup> “İronik kimlik doğrulama (*ironic authentication*)” (Hatfield, 2005: 125), mutlak gerçeği yaratamama kusuru da dâhil olmak üzere çizimin, çizgi romanın eksiklerini baştan kabul ederek, gerçekliği başka bir yerden kuracağını ilan ettiği bir hali ifade eder. Gerçek/kurgu tartışmasını otobiyografi özelinde boşa düşüren, aksine hikâyeyi kendi öznel/yaratıcı unsurlarıyla daha inandırıcı kılan bir yönünü işaret eder.

medyaların ve gerçeklik temsillerinin değer kaybını ilan etmez. Çizginin bu tarafında da yeni yönelimler olduğunu kendisiyle ortaya koymaya çalışır. İşte, çizgi romanın protez hafızayla okunan müzakereci yönü de tam bu sadeleşip aşına olunan katmanda işler. Sıradan hayatların, hikâyelerin yavaş ve detaylı parçalarının birleşimi olarak inşa edilen bu karaktere dayalı genel yapı, alternatif ve otobiyografi geleneğinin başka biçimlerde (otobiyografik grafik roman) sürdüğünün de işaretidir. García'nın (2015: 332) özetlediği gibi,

Artık mesele gerçekliği temsil etmek değil, işlenmiş imgeleri yeniden işlemek ve içinde yaşadığımız üretilmiş nesnelere ve imgelerden oluşan sembolik evrenin yarattığı gerçekliği tanımaktır... Otobiyografi çoğunlukla en sıradan ve teşhirci biçimde, alternatif çizgi romanların grafik romana doğru yolculuğunun yükselişini harekete geçirdi.

Böylece, çizgi romanlarda otobiyografi ile bireyselden toplumsala kurulan bağın anlatımı, *comix*, alternatif çizgi roman ve devamındaki grafik romanla beraber, kendi tarihsel sürecinde de gittikçe evrilerek süren bir hâl alır. Bu sırada farklı türden uygulamaları da kendi bünyesine dâhil ederek hem kapsayıcılık hem de deneysellik tarafını ön plana çıkaran otobiyografik grafik romanları yaratır. Özetle, otobiyografik anlatının çizgi roman tarafındaki durumun genelini, geleneği devam ettiren, ama ona daha esnek bir yaklaşım geliştiren bir ticari atılım versiyonu olarak tanımlamak ve hafızanın imkânlarını bu çerçeveden takip etmek mümkün hale gelir.

### ***Çizgi Roman Formunun Hafıza için Alametifarikası***

Çizgi roman formunun kendine has “panel, sekans, sayfa ve anlatı” unsurları (Duncan ve Smith, 2017: 30-58) onun yaratıcı hafıza süreçlerinin de parçasını oluşturur. Çizgi romanın, hafızanın edimselliğiyle uyumlu çalışan ve onu hafıza metaforu kılan yapılarından biri, çizilen alanların dışında kalan ve *oluk* olarak nitelenen boşluklarıdır. Bu eksik bırakılmış alanlar, Groensteen'in (2007: 26) "örgü" dediği çizgi romanın bağlantısal anlatısında, okurun katılımıyla tamamlanır (bkz. “tamamlama”, McCloud, 2018: 63). Böylece çizer ve okurun bireysel hafızası, çizgi roman nesnesinin taşıdığı arka plandaki kolektif/kültürel hafızayla beraber iş birliği oluşturarak paneller arası boşlukları doldurulabilir. McCloud'un tamamlaması gibi, Hirsch'in “çiftgörü (*biocularity*)” kavramı da, çizgi romanın okur katılımını talep ettiği çizgilerle cümleler arası ikili okuma ve bütüne tamamlayarak gelebilme durumunu işaret eder. Kendi deyimiyle “kelimeler, imgeler ve kelime-imgeler birlikte çalışarak

görmenin imkânsızlığını ve bakmamanın imkânsızlığını canlandırıyor... Sözcüklerin her zaman zaten imge olarak işlev görmesi ve imgelerin görüldüğü kadar okunmayı da istemesiyle, çizgi romanlar mükemmel iki gözlü metinlerdir (*biocular text*)” (Hirsch, 2004: 1213). İşte bu okurdan talepte bulunma ve aktif katılımını sağlama hali de çizgi romanın basit/kolay okuma algısının aksine, bir bulmaca çözme haliyle metne/görsele bakmayı, çizgi romanın araçlarıyla “sadece bir çizim yöntemi değil, görme biçimi” de yaratmayı (McCloud, 2018: 31) gerektirir.

El Refaie (2012: 181-187), okurun çizgi romandaki boşluk, tekrar, ses betimlemeleri gibi unsurlarıyla belli bir şey ya da bütünüyle kurduğu duygusal ilişkiyi “katılım”; hikâyedeki karakterle özdeşleşme etrafında kurulan grup olma duygusunu ise “bağlılık” olarak tanımlar. Daha genel çerçevede ise, McCloud (2018: 29-36), “sadece gözlemlemiyoruz, biz oluyoruz” şeklinde özetlediği gibi, stilize/illüstratif çizilen yüzün başkasından çok, kendi yüz ifademizin yerine geçen ve duygu/düşüncelerimizi aynalayan, bu nedenle de kolay özdeşleşme kurulabilen potansiyelini vurgular. Çizgi romandaki karakterler ne kadar soyutsa, okurla bu *biz olma* deneyimi o kadar mümkün hale gelir. Nayar’ın (2021: 188) “Pareidolyak okuma (*Pareidoliac reading*)” tanımıyla da kesişen bu perspektif, ötekinin yüzünü, daha genel olarak ise insan haklarının yüzünü şematik ve aşına bir hale getirme olanağı verir. Aynı anda çizgi romanın yabancılaşma sağlayan unsurlarıyla pasif/kısır bir empati içine gömülmesini de engeller. Spiegelman’ın Maus’unda hikâyenin hayvan karakterler üzerinden anlatması, tam da hikâyeyi var olandan ziyade *algılanan gerçeklik* kavramıyla ilerleten bu çağrıştırmacı mesafesiyle ilgilidir. Deneyimin tamamının aktarılamamasının karşısına, herkesin başka biçimlerde de olsa paylaştığı ortak ‘biz bize benzeriz’i koyarak tamamlamaya, ortak bir hafıza yaratmaya çalışır. Bu üst üste/yan yana konulup çoğu kez ironiye ve olduğundan farklı göstermeye yaslanarak inşa edilebilen hafıza sahasında da eşik “doğrulanabilirlik değil, güvenilirlik meselesi”dir (Hatfield, 2005: 150). Biçimsel olarak da gerçekçi olmayan, illüstratif bir tarzda ilerlenmesi, bu eğilimin görsel taraftan da teyididir. Amaç, olanın birebir yansıtılması değil, öznenin deneyimlediği hali ve duyguyu alımlamak üzere sunulmasıdır.

Otograflerde yazar bazen çizime dâhil ettiği eliyle, bazen çizerken görüldüğü mizansen ile, bazen el yazısıyla, bazen stilize edilmiş karakteriyle/birinci tekil şahıs

konuşmalarıyla, bazen de doğrudan başlığa dâhil edilen 'otobiyografi' ek tanımıyla, kendini hikâyeye dâhil ederek özgünlüğünü ve gerçekliğini iknaya girişir. Bu da çizgi romanın hafızayla paralel, kendine has özelliklerinden, aracın maddiliği ve bedenselleğini içeren tarz/stil unsurlarıyla ilgilidir. Çizgi ya da başkaca materyallerle desteklenerek yaratılan kolajlar, doku, ayrıntılar, renk ve nihayetinde kompozisyon, basitleştirilerek değiştirilen görseller yoluyla, hatırlanacak bir düğüm bırakır. Chute'un (2011: 112) çizgi romana yüklediği "cisimleşme" ya da El Refaie'in (2012: 51) "resimsel cisimleşme" görevi, tam da burada işler ve çizgilerle anlatılanlar "kayıp bedenlerin, kayıp tarihlerin bir nevi telafisi" olur. Bu maddi haliyle de hatırlanacak çentikler bırakan grafik izlerin, aslında *hafıza mekânı* inşa ettiği ve referans olarak kullandığı/konu ettiği gerçek nesnelere yanına, kendisini de katan bir arşiv/nesne hafızası oluşturduğu söylenebilir (Ahmed ve Crucifix, 2018: 281-282). Dolayısıyla, Lejeune'ün (1989: 22) "otobiyografik anlaşmasının" daha karmaşık/bulanık grafik versiyonu bu biçimlerin varyasyonu ile kurulabilir.

### **Protez Hafıza Bağlamında Otobiyografik Grafik Roman İncelemesi**

Özel olanla kamusal olanın beraber yürüdüğüün ilanı olan otografilerde, kadınlar da kendine daha fazla alan açmış; duygu, beden, ilişki ve cinsellikleriyle ilgili deneyimlerini/keşiflerini *comix*'lerden itibaren büyütmeye başlamışlardır. Hâkim/popüler erkek anlatılarının dışında kalan menstrüasyon, istismar, manipülasyon, güçlenme, queer ilişkiler, annelik emeği gibi anlatıları özellikle 2000 sonrası otobiyografik grafik roman örnekleriyle görmek mümkündür. Bu nedenle çalışma kapsamında ele alınan aşağıdaki 2000 sonrası üretilmiş, otobiyografik kadın+ anlatısı örneği olan beş grafik roman, çoklu söylem analizi ile incelenmiştir. Leane'in (2019: 129) "kurgu, hakikatin kendisi değildir ama gördüğüm hakikatin iyi bir tasvirini yaratma imkânı verir" ifadesiyle aktardığı, hikâyesinin boşluklarını kendisinden önceki kadınlara dair başka anlatı parçalarıyla tamamlama durumu, bu beş örnekle teyit edilmiş ve buradaki protez hafıza potansiyelleri çizgi roman formunun kendi olanaklarıyla okunmuştur. Bu haliyle kişisel deneyimden yola çıkan anlatılar, soyut bir dünya temsili yerine, gerçekliğin öznellikte inşasını mümkün kılan, dolayısıyla okurunu/izleyicisini de benzer araçlarla besleyen (ve beslenen) bir açık alan sunar. Üstelik, anlatılan kadar dinlenen hikâyelerle de benliğimizin kurulduğunu ya da hikâyenin başkalarına anlatıldığı ölçüde dönüştüğü versiyonları

düşündüğümüzde, çizgi romanın bu genel çerçeveyi somutlayan teknik unsurlarının dışında, özel bir işbirlikçi yanının olduğu da söylenebilir.

### ***Bui'nin The Best We Could Do (2017) İncelemesi***

*The Best We Could Do*, çizerin savaş, göç, büyüme ve doğum hikâyelerinin kesişiminde, Vietnam Savaşı'nı yaşayan ve Amerika'ya göç eden ailesinin nesiller arası anılarıyla kendi anılarının birleştiği ve bireysel/kolektif/post-hafıza sınırlarının iç içe olduğu grafik romanlardan biridir. Savaşın farklı nesillerdeki kadınların bedenleri üzerinden okunduğu anlatıda, bir ulusun doğumuyla, bir çocuğun doğumunun/bakımının süreçleri grafik romanın kendi evreninde eş zamanlı gösterilir. Bu yapı, uluslararası ölçeğe çıkarıldığında devletlerin kadın bedeni üzerindeki tahakküm ilişkilerini, sınıf, cinsiyet, ırk penceresinden daha açık seçik okunabilir. Doğum sürecinin barındırdığı korku, endişe, fiziksel ağırlar ve olası kayıpların bir aradalığı ile ilerletilen bu paralel tarihsel perspektifin, doğrudan dilin unsurlarıyla anlatmanın imkânsızlığı, Hirsch'in (2004: 1212) belirttiği "travmanın, hafızanın ve anlatımın imkânsız taleplerini temsil etme konusundaki eşsiz yeteneği" ile çizgi romanı işaret eder. Bui'nin otobiyografik çizgi romanı özelindeki sulu boya kullanımı ise, hafızanın uçuculuğu ile, kan/deniz suyu/tükürük gibi somutlamaların kesişim noktasında, tarihsel olanın alternatifinin oluşturulmasına hizmet eder. Dolayısıyla Bui'nin öznel deneyimi, aileden ulusa ve göçle beraber uluslararası bağlantılara değen; orada kendini özel/kamusal sınırından kurtaran bir anlatı katmanına yerleştirir. Bu haliyle de kişisel hafızayla kolektif hafızanın iç içeliği göz önüne serilir. Örneğin, 30 Nisan 1975'in ulusal olarak karşılığı Kurtuluş Günü'yken, Bui'nin ailesinin de içinde olduğu "Bot İnsanlar" (Bui, 2017: 267) ya da göçmenler için Memleketlerini Kaybettikleri Gün'dür (2017: 211); 1940'taki İkinci Dünya Savaşı, babasının doğumunun (2017: 102), 1968'deki büyük saldırı günü ise, kardeşleri Bich'in doğumunun hemen sonrasıdır (2017: 48). Ya da annesinin hamileyken ziyaret ettiği Quan Am Tapınağı'ndaki Tanrıça heykelinin sureti, 1975'te Saygon'da doğan kızları Bui'nin yüzüdür (2017: 47). Bu zincirleme hatırlama halinin sayfalara yerleştirildiği görseller, yazılar, çerçeve kırıcı unsurlar ve boşluklar ise okura atılan 'bağlantı kancasını' oluşturur. Aynı deneyimi, aynı zamanda paylaşmayan yabancılar için sıradan/gündelik olanın somutlanması üzerinden bir aşinalık ya da *vibe* (hava)

yakalanması ve bireyselle kolektifin birleştiği yere, protez hafızayla okurun yerleşme imkânının kurulmasıdır söz konusu olan.

Savaş sürecini anlattığı kronolojik anlatı dışında çizgi romanın çoğunluğuna hâkim olan parçalı ve tersinden ilerleyen anlatı, ırk, sınıf, mülteci ve kadın kimlikleriyle hâkim anlatının dışında kalan öznelerin, kendi anlatılarını tarihe de müdahale eden bir yapı sökümlerle ortaya koyma biçimidir. Bir istisna haliyle değil, kolektifin tam içinden yapılan bu ‘bir de benden dinleyin’ anları, suskunluğun üstesinden kendi sesiyle, aracı nesnelere ve çizgi romanın da dâhil olduğu imgelerle gelir. Böylece hatırlama sürecinin genelinde olduğu gibi, aynı anda geçmişin bugüne getirilmesi ve bugünün söylem biçimleriyle geçmişin yorumlanması için bir yeni veri daha akışa dâhil edilmiş olur. Bui’nin sunduğu yeni veri ise, aslında çoğu kişi için hiç de yeni/anlatılmaya değer olmayan, sıradan anların anlatımıyla başlar. Yerleşik olana yeniden bakmaya zorlayan bu sıradan anlar ise, aynı zamanda hâkim anlatıların/stereotiplerin kendisini sorunsallaştırır. Grafik anlatıların, okur pratiklerinin dışında kalan bedenlenmiş deneyimlere ilişkin bu aracı olma durumu da yeniden okumayı kolektif hale getirip protez hafızanın tetikleyicisi olur. Örneğin, Vietnam’da savaş sırasında, bir çocuğun sazlıkların ardına kadar yüzüp poşetindeki pirinçler bitmeden birileri tarafından bulunmayı beklemesi (2017: 120-121), Amerika’ya göç ettiklerinde sokakta sebepsiz maruz kalınan ırkçı hakaretler ve fiziksel saldırılar (2017: 67), savaşın bir strateji oyunu olarak sembolize edildiği satranç tahtasındaki parçalardan hiçbiri olamama hali (2017: 185), anne-baba muhasebesinde onların çocukları olmayı “sürekli geçmişlerinin ağırlığını sırtlamak” (2017: 325) olarak tanımlaması, somutlanan unsurlarıyla protez hafıza noktalarından bazılarını *cisimleştirir*. Aile temasıyla ilerlese de anlatı içinde bu bağları aşan ya da ona rağmen başka bir hafızayı da mümkün kılan paneller, okurla bellek inşası üzerinden temas kurar. Son sayfalardaki oğluyla temsil edilen bu tarihsel anlatının/deneyimin dışında kalanlara, nesilden nesile aktarılan katı bir savaş enkazının mirası yerine, “tesadüfen kurulan bağlarla” (2017: 329) haberdar olunan ve beraber inşa edilen özgür olma ihtimalini bırakır. Çünkü kendisi de benzer şekilde kayıp/boşluklu hafızasını diğer insanların öyküleriyle doldurmaya çalışır (Bui, 2017: 84).

***Bechdel'in Fun Home: A Family Tragicomic (2007) İncelemesi***

*Fun Home*, Alison'un babası Bruce'un ölümünden sonra hem kendisine hem de babasına dair yaptığı iz sürmelerle çoğu kez birbiri içine geçen geniş kapsamlı tarihsel tanıklık ya da çift taraflı bir keşfetme hikâyesidir. Bu haliyle, Cvetkovich'in (2008: 111) dediği gibi "Spiegelman ve Satrapi'nin yaptığı'nın aksine, kitlesel bir soykırım ya da siyasi olaylarla bariz bağlantısı olmayan... Bechdel'in babasının ölümü, kesinlikle kamusal bağlamda 'kederlenebilir' değildir." Öte yandan, gündelik olanın tarihsel olanla yan yana konulduğu, kronolojik olmayan bu "ilişkisel otografi" (Watson, 2008: 29), kamusal alanda queer bir hafıza inşa eden, kişisel bir arşiv projesidir.

Grafik roman boyunca Bruce'un kızıyla olan ilişkisi, evin gündelik işlerinin arasına sıkıştırılan edebiyat bağları üzerinden kurulur. Ölümünden sonra geriye dönük boşlukları doldurma çabaları da, yine kitaplar sayesinde olur. Alison'un söylediği, "Babamın küçük çocuklara pek ihtiyacı yoktu, ama yaşımla ilerledikçe entelektüel bir arkadaş olarak potansiyelimi hissetmeye başladı" (Bechdel, 2007: 198) ifadesi, ayrı şehirlerde yaşadıkları zaman bile aralıksız devam edebilen bu bağın gücünü ortaya koyar. Öyle ki, yalnızca Bruce ve Alison arasında değil, okurla kuracağı protez hafıza ilişkisi de buradan beslenir. Sayfaların çeşitli yerlerine yerleştirilmiş kitap görselleri (örn. Camus-Mutlu Ölüm), kompozisyonlarda ya da metin içinde çağrıştırılan edebiyat/mitoloji referansları, grafik roman boyunca sürdürülen metinlerarasılığın dönüştüğü, öznelğin çeşitli kombinasyonlarıyla sunulduğu ilişkilendirme biçimidir. Yüksek kültürle, popüler kültürün kesişimindeki bu yapı, Alison'un gittikçe çizime/illüstrayona ağırlık verdiği, kendini keşfetme yolculuğunun da bir parçasını oluşturur. Cvetkovich'in "duygu arşivi" (2008: 117), Bauer (2014: 267)'in "hissedilen deneyimler", Lauber'in "konuksever estetik" (2020: 7) dediği, kitapların ve görsel tanıklığın yarattığı "olgusal olmaktan ziyade duygusal hakikat biçimlerini" özdeşünümsel ve normatif kimlik kategorilerinden uzak yaratma gücü, yani toplumsalın bir kişinin öznelğinde de görünür olabilmesi, tam da buraya tekabül eder. Bu durum, Alison'un örneğinde "hızla yağmaladığı" kitaplarıyla (Bechdel, 2007: 75) queer okumalarda, Bruce örneğinde "kurgusalılığı gerçekliğe tercih ettiği" (Bechdel, 2007: 85) kitaplarda görülebilir. Deneyimlerle, kurgusal karakterlerin kendi keşfi ve sorgulamaları sırasındaki çarpıştırılması, yalnızlığında



bile diyalog kurulabilir bir ortam yaratır. Aynı potansiyel, grafik roman okurla buluştuğunda da söz konusudur. Dolayısıyla, kitaplarla yapılan metinlerarası göndermelerin kendisi, Alison'un deneyiminin biricikliğiyle beraber, daha üst perdeden onu etkileyen, bu dünyada daha önce konumlanmış başka duygu/deneyimlerin karşılıklı ilişkisini gösteren kolektif bir anlatı inşa eder. Kurgunun aracılığıyla da olsa, gerçekte olduğu gibi karmaşık ve pürüzlü bir inşa söz konusu olduğunda, okur nezdinde buna dâhil olmak, daha kolay gerçekleşir.

Kitabın ilk sayfasındaki babanın ayakları üzerinde, son sayfasında ise havuzdaki babasının kucağına doğru uçan kız çocuğu görsellerinde yer alan İkarus ve Daidalus efsanesinden referanslar, tersine çevirmelerle öznelleşen, görsel kolektif hafıza pratiklerinden bir diğeridir. Grafik roman boyunca baba-kız ilişkisinin uzak mesafesi, son karede yaklaşma anıyla trajikomik hikâyeye yakışır bir sonla noktalanır. Bauer'in (2014: 274) ifadesiyle "Alison'ın duyguları, baba dokunuşunun beklentisiyle yaratılan kurgu ile gerçek arasındaki boşlukta asılı kalır." Kendi anlatısını da körükleyen, utanç ve cesaretin girift anlatısı, sanat ve edebiyat alanlarında somutlanan kadın İkarus olmasının da önünü açmıştır. Üstelik okurun da onunla beraber atladığı bir İkarus olma halidir bu. Dolayısıyla, Bechdel'in röportajında vurguladığı "gerçek şeyleri gösterme" ve "siyasi olarak radikal kalarak daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşma" amacınının, marjinalleştirilmiş kimlikleri, kendi öznel alanını yaratma biçimiyle marjinalize ederek gerçekleştirildiği söylenebilir (Lauber, 2020: 4).

### ***Walden'in Spinning (2017) İncelemesi***

Tillie Walden'in otobiyografik grafik romanı *Spinning*, okul öncesi yıllarından, lise sonuna kadar uzanan 12 yılı boyunca profesyonel bir sporcu olarak yaptığı buz pateni etrafında kurulan büyüme, gençlik ve kendini bulma hikâyesidir. New Jersey'de başlayan rutinlerini, Austin'e taşınmaları sonrasında müzik ve sanat alanında yaptığı eklemelerle de sürdüren Walden, ergenlikle beraber yeni kız sorunlarıyla da bu değişmez alana tutunarak başa çıkmaya çalışır. Ancak kendisi büyüdükçe, beraberinde daha hızlı büyüyen dışarıdaki dünya, kendi belirlediği sınırların dışında cereyan eden olayların stabil alanını sorgulamasına sebep olur. Eski güvenli alanını, izolasyonla onu homososyal ortamda tek tipleştiren, bireysel farklılıklarını/yönelimlerini törpüleyen ve sınırlandıran bir kabuk gibi algılamaya başlar. Bunun yanında şans verdiği güvenli bölge-dışı alanda elde ettiği ilk aşk, ilk

enstrüman, ilk çizme deneyi gibi ilkler, ona sınırlarını aşarak güçlendiren bir büyüme deneyimi kazandırır.

Walden, her bölümdeki hikâyeyi, buz pateninde yapılan dönüş hareketleriyle anoloji kurarak adlandırır. Böylece okurun büyük bölümünün yabancı olduğu buz pateni bile, ortak anlatı ve duygu aktarımının ön ayak olduğu hafıza zeminine dönüştürülür. Örneğin, hızınızı alıp momenti yakaladıktan sonra gelen “sonsuz kadar devam edebileceği” hissi, tüm taşınma, adaptasyon, alışma...gibi sancılı süreçlerin açıklayıcısı ve panzehiri olabilecek *spiral dönüş*e ait tanımdır. Buradan kurulan ortaklıkla, yazarın/çizerin de arzuladığı duygudaşlık, bu kavram setlerini başka güçlenme deneyimlerine adapte edebilecek somutlama örnekleri sunar. Bu haliyle de protez hafıza için kavram seti oluşturur.

Rae ile olan ilişkilerinin, eskiz defterindeki temiz sayfada başlayıp gittikçe karalamaya dönen dışa vurum, panellerin sadece karanlıktan oluştuğu boşluklar, çizgi romanda öznelliğin sıklıkla oluştuğu yerlerden biri olan kendine dönük referansın da başladığı yerlerdir. Yavaş yavaş buz pateninin yerini alan çizim dersleriyle beraber, bu kendine dönük referans, Tillie'nin hikâyesine dair daha geniş bir takip rotasını da oluşturur. Bunun dışında grafik roman boyunca pek çok yerde elinde tuttuğu, başarı/başarısızlık göstergesi olan notlar, kabul belgeleri ve madalyalar, hafızanın önemli tarihlerde ve dönüm noktalarında somutlaştığı maddi kültür nesnelere ya da kendini tanıırken, bu nesnelere değişen anlamları olarak görülebilir.

Tüm bu başarı hikâyelerinin peşinde giderken değişen mekânlar ve ona dair biriktirdiği anılar ise, sarı tonlarıyla ve kolektif hafızaya yaslanmasıyla onları diğer anlarından ayırır. Örneğin, sarı tonlarının hâkim olduğu New Jersey'deki pistte, arkadaşı Molly ile çocuksu anıları (Walden, 2017: 137) ve tam karşısında soğuk mavilerle anlatılan, “Burası benim yerim” cümlesi sonrası uğradığı akran zorbalığı ve fiziksel şiddet (2017: 143) bunlardan biridir. Benzer şekilde, yeni arkadaşlıkların, deneyimlerin ve başarıların oluştuğu alışveriş merkezi buz pistinin kapanması haberi, unutkanlığın da başlangıcını sembolize eder. Tekil bir deneyimden hareketle anlattığı taciz öykülerinde aktarılan duygu aracılığıyla, özellikle kadın+ bireylerde, kişisel dışına taşan bir alanı tetiklediğinden, burada da kolektif hafıza ve protez hafızadan aynı anda bahsedilebilir.

Walden'in açılma korkusu, okul, buz pateni takımı ve aile içindeki doğrudan temas ettiği grupları kapsadığı gibi; "Eşcinsel olmaktan korkuyordum. Teksas'ta olmaktan korkuyordum. YouTube videolarında gördüğüm ve var olduğunu bildiğim tüm nefretten korkuyordum..." ifadesindeki kaynağı daha büyük ve toplumsal olanı da işaret eder. Dolayısıyla, Teksas'taki homofobi, buz pateni takımında içselleştirilmiş heteronormatiflik, uluslararası ağlarda yerleşik nefret ve benzeri durumların farklı ölçekteki gruplardaki somut etkilerinin tümü, öznel bir hikâyenin tarihsel olarak arka planında sürekli gözlemlenebilen kolektif hafızanın somut örnekleri oluşturmaktadır. Gruplar arası aidiyet hissini kaybı ya da izolasyon ise tıpkı soyunma odasında dizlerini kendine çekerek grup dışında bir yerde konumlanmaya çalışan Walden'in bedeni gibi kendini gösterir. Walden örneğinde olduğu gibi açılma ve kabul değil, ifşa ve red/dışlama hâkim toplumsal gösterendir. Fakat, söz konusu çizgi romanın maddi varlığı gibi 15 yaşındaki Walden'in okura yaptığı göz teması da, bir başka perspektif inşasında ısrarı barındırır. Bu ısrar, beraberinde duygusal/öznel hakikatlerin kendine yer açtığı, buradan eklenecek okurla ortak/destekleyici müzakere alanları oluşturmanın da çağrıcısıdır. Kısaca çizgi roman deneyimi, Davies'in (2021: 68) belirttiği gibi "ifşa edildiklerinde kaybettikleri failliklerini, yeniden kazanmalarını sağlıyor" ve bunu yaparken hem kurduğu toplumsal arka plan hem de duygusal hakikatinin somutlandığı öznel anlatı, tanık olmayanlar için de benzerlik kurulabilecek bir hafıza alanı yaratarak toplumsalı kendisinin ve benzerlerinin dahliyle güncelliyor.

### ***Hayden'in The Story of My Tits (2015) İncelemesi***

*The Story of My Tits* (2015), Hayden'in kendi bedenine bakıp toplumsal cinsiyet ve hastalık/ölüm konularını gördüğü bir grafik romandır. Çocukluk, ergenlik ve yetişkinlik dönemlerinde kendisi için değişen anlamları olan memelerin odağında anlatılan bu hikâye, özel olanla kamusal olanın ayrılmazlığını, toplumsalın içine taşıdığı bedeniyle gösterir. Sütyen takmayı dört gözle beklediği çocukluğunda, tam olma, ergenlikte ise arzulanabilir olma anlamına gelen şeyin, 43 yaşında meme kanseri teşhisi konulmasıyla birlikte ters yüz olması ve bu ters yüz olma halinin çocuklukta hissettiği eksiklikten öte anlamlarla yüklü olmasının peşine düşer. Hastalığın tarihini annesinin kanserinden başlatıp eşinin annesinin hikâyesine kadar devam ettiren Hayden, kanseri tıbbi teşhisler bütününden sıyrıp onun hasta ve çevresindekiler için ne anlama geldiğinin duygu aktarımını yapar.

Hayden'in, çocukluğunu geçirdiği evdeki sehpaının üzerinde bırakılan *Playboy* dergilerinden edindiği bir fısıltıyla *büyük memeler önemlidir* sezgisi, ergenliği ile beraber, yüksek sesle dile getirdiği "Meme gücüne (*Boop power*)" dönüşür (Hayden, 2015: 28). Kanseri teşhisinden sonra ise, kendini ve bedenini keşfettiği büyüme dönemi boyunca ilişkilerindeki her şey başka bir anlama bürünür. Çocukken, arkadaşı Norah'ya sorduğu "Erkekler sadece memelerle mi ilgilenir?" sorusuna, annesi kanserle mücadele ederken ya da görselleştirdiği haliyle 'kanarken' (Hayden, 2015: 116), babasının *memesiz* olan seçeneği elemesiyle başka bir yerden cevap verir. Toplumsal cinsiyet rolleriyle beraber ataerkinin en yakın sahnelemesine aile içinde şahit olunan hâli, Hayden'in hikâyesinde de çocukluğundan itibaren yazdığı *memelerin önlenemez yükselişi ve düşüşü* kurgusuyla kendini ortaya koyar. Toplumsal cinsiyetin, sıklıkla ilişkilerin içinden okunduğu ilerleyen bölümlerde ise kadın ve erkek rolleri, birbirine pençesini gösteren, dış bileyen partnerlerin temsiliyle gösterilir. Bu aynı hedefe yönelse de farklı aşinalık durumlarıyla yarattıkları somutlamalar/cisimleşmelerin tümü, grafik romanın okurla kuracağı en güçlü protez hafıza kesişmelerinden biridir. Çünkü Kasthuri'nin (2017: 112) aktardığı gibi söz konusu görsel ve yazılı yorum, "...salt dişil bir somatik göstergeden, belirsizlik içinde yaşanan bir hayatın karmaşık bir hatırlatıcısına dönüşür."

Hastalığını sessiz ve yalnız yaşayan annesi Alice'in yanına koyduğu, eşinin annesi Claudia'nın deneyimi ise kendisine ve okura da ilham olacak başka bir ihtimali yeşertir. Ailesi ve yakınlarıyla beraber hastalıkla mücadeleyi, konuşmayı, dayanışmayı içeren bu seçenek, Hayden'in grafik romanla benzer bağlantıları oluşturmasının yolunu da açar. Ne hastalık romantizmi ne de salt kazanmaya odaklanılan bir süreç olmayan bu yol, Hayden'in romanını/makalesini yazarken, grafik romanını çizerken, panelin önceki sayfalarını hatırlatırken ya da çizgi roman okurken görüldüğü kendi yansımasında sunulur. Bunun dışında hem hastalık hem de ölüm süreçlerine eşlik eden nesnelere, kolektif olarak geniş aile grubunda meydana gelse de, öznelleşen belleğin görselleriyle kendini gösterir. *Playboy* dergileri, kurabiye kavanozu, ilaç kutuları, kurulu sofralar, düğün hediyesi yadigar küpeler (Hayden, 2015: 231), sahte kauçuk meme aparatı (2015: 317), bu nesnelere bazıları olarak, özellikle kayıplarla ilgili anların yaşatıcısıdır. 12. bölümde ise, kendine dönük referanslar, beden ve nesnelere hepsinin beraber kullanıldığı alternatif bir veda sahnesi yer alır. "İçindeki tanrıçayı kucakla", "Hoşçakal, bebek maması" gibi

sloganların yer aldığı meme-baskı bir illüstrasyondur bu. Sonuç itibariyle, tarifsiz anların ve ifade edilemez hislerin somutlandığı bu görsel/metinsel bileşenler, sadece olumlama yaparak aşılamayan hastalık süreciyle bağlantı anahtarlarıdır. Okurun aralayacağı bu kapının ardındakiler, onun da deneyimi olacak; yaşamış ya da yaşayabileceği durumlar için kullanacağı bir kavram seti haline gelecektir. Tıpkı Hayden'in psikoloğunun hastalık sonrası süreç için söylediği "aynı kişi olmayacağız, ama devam edeceğiz" (2015: 280) ifadesi gibi, sahip olmadığımız deneyimi sırtlamak, okurda da benzer etki yaratacaktır.

Kullandığı çizgi dili ve mizah içeriğiyle yeraltı çizgi roman dönemindeki kadın sanatçıları çağrıştıran Hayden, bu yönüyle de kolektif hafızamızdan oldukça önemli bir alanı ödünç alır. Titrek çizgiler, taramalar, siyah-beyaz renk kullanımı, el çizimi çerçeveler, birebir boyutlu paneller, kusurlu/pürüzlü karakterler bu ilişkiyi görselin içinden kuran kısımlarıdır. Mizah ve kendi aforizmalarını oluşturduğu sloganvari cümleler ise, aynı ilişkiyi metnin içinden kuran bölümleridir. Tüm bunların protez hafıza merceğiyle karşılığı ise, farkında olmadan mırıldanılan nakaratlarla benzer bir etkiye sahiptir: deneyimlemediğimiz durumlar, başka mesafedeki kendi deneyimlerimizin içine bu cümlelerle/görsellerle yerleşebilir, elimizden tutabilir, haykırışımıza eşlik edebilir. Yani, zaten içinde olduğumuz/beslediğimiz kolektif hafızayı en geniş haliyle deneyimleriz, ancak kendi öznel biçimlerimizle... Dolayısıyla, Jacobs ve Dolmage'ın (2018: 365) da belirttiği, çizgi roman gibi yeni retorik araçlarla daha erişilebilir kılınan bellek aktarımı "okuyucunun erişilemez bir dünyanın sıkıntısını deneyimlemesi için" var olur.

### ***Barry'nin What it is (2008) İncelemesi***

Lynda Barry'nin yazıp çizdiği *What is it?* (2008), çalışma kapsamında incelenen yapıtların hemen hepsinden farklı yerde duran bir grafik romandır. Doğrusal hikâye anlatmama, parçalı anlatı kurma, el yazısı/çizgisi kullanma, çerçeveyi kırma gibi otografiye içkin özdüşünsel unsurların hepsinin ortaklığı, Barry'nin mix-media tekniğinin içindeki kolajlarında en üst seviyede somutlanmıştır. Bu haliyle zihninde anlatılmayı bekleyen sonsuz sayıdaki meseleyi anlatma telaşıyla, durmaksızın konuşup çizen bir çocuksu gevezeliği de çağrıştıran sayfa akışının, onun için yüzleşme, travmalarından iyileşme ve arınma anlamına geldiği de söylenebilir. Söz konusu yazılı/görsel yaratımların, kendi kendine konuştuğu bir halden ziyade, okurla

yaptığı alışverişin zeminini oluşturması ise grafik romanın alt başlığından itibaren vurgulanan ve onu farklılaştıran diğer unsurdur. Çünkü, kolajların bölüm başlıklarında süslemelerle büyütülen soruların hiçbirine doğrudan yanıt vermez. Dolayısıyla bölüm sonunda okura sorduğu sorularda tek doğruyu da istemez. Bunun yerine, ima düzeyinde kalan yanıtlar, görsellerin ya da çeşitli efemeraların arasından süzülerek başka bir düşünme hattını örer.

Barry'nin *One! Hundred! Demonds!* (2002) grafik romanından da bildiğimiz çocukluk avatari ve onun başta annesiyle olmak üzere genel olarak çocukluk dönemi travmaları daha kenardan köşeden olmakla beraber, özellikle ilk bölümde kaydını sürdürür. Hayat anlatısını yazma/çizme sürecinin ve buraya ait kavramların yanına teyelleşen Barry, önceki anlatılarından daha deneysel bir ürün ortaya koyarak, kitabı sonlarına doğru okurla etkileşimli etkinliklerin olduğu bir yapıya evriltir. Dolayısıyla çalışma kapsamındaki genel gidişatta takip edilen, panellerdeki görsellere/metinlere bakıp öznel ve okur hafızasıyla bir bağlam oluşturma halinin kendisi *What it is* kapsamında ters-yüz olmuştur. Çünkü, hem "İmajlar nereden gelir", "Hafıza nedir?", "Geçmiş neyden yapılır?" gibi bölümler başta olmak üzere, bu bağlam seti grafik romanın içinde doğrudan, damıtılmaya/yorumlamaya gerek olmayacak bir paket halinde yazar tarafından sunulmuştur; hem de 2. bölümden itibaren okurla çoğalıp devam edecek protez hafıza bağlantıları, uygulamalarla gösterilmiştir. Yani, Chute'un (2010: 95) ifadesiyle, "Barry hafızayı teorileştirmeye oldukça meşguldür." Bu haliyle kadın öznenin, kendi alanını sorgulayıp hayal gücünün ve taleplerinin sınırlarını zorlayabileceği performansa dönüşen dayanışma hali, *altın bilezik* uzatılarak sağlanmış olur. Kolaj tekniğiyle de baştan ilan edilen kesme yapıştırma ve kurgulama hali, deneyimleri parçalayıp üzerine düşündüğü yetişkin bakışıyla yeniden inşa ettiği, yazar merkezli bir benlik oluşturma durumuna dönüşür. Aslında, Barry'nin kendi gerçekliğine eklediği çizimlerin, çocukluk istismarından kurtulmasına yardımcı olma referansı, *What It Is*'de hafızanın özneliğiyle gerçekliğin yansıtılmasını da teorize eder. İçinde var olmayan canlıların, masalların, çeşitli efemeraların ve sayısız uydurmaların yer aldığı bu dizim, bir kaçış edebiyatı değildir. Tersine Barry'nin, "Gerçek durumunuzu değiştiremezler ama ona ilişkin deneyiminizi dönüştürebilirler. Gerçeklikten kaçmak için bir fantezi dünyası yaratmıyoruz, içinde kalabilmek için yaratıyoruz." (Barry, 2008: 40) ifadesindeki gibi, tam gözlerinin içine bakarak içine yerleşeceğimiz, sonra da etrafı kendimize göre düzenleyeceğimiz bir alan açma

girişimidir bu. Barry'nin kendi örneğinde açtığı kapıdan giren masal kahramanları, canavarlar, hayvanlar, boşluklar ve bakışını çevirdiği okur, bu alana beraber yerleşip, işin bir ucundan tutan yardımcı karakterleridir. Bu haliyle, kullandığı materyallerin ve hikâyelerin taşıdığı kanıt potansiyellerini de karalamalar içinde kaybeden Barry, yeniden müzakere adımına, her şeyin yapısöküme uğradığı bir itirazlar bütünüyle, yani gerçekliğin en öznel yeriyle başlar. Kirtley'in (2014: 340) "davetkar retorik" Brown'un (2021: 131) "oyunbazlık (oyuna davet)" olarak adlandırdığı bu yapı, annesi ve öğretmeni gibi yazarın otoritesiyle söylediklerini ceza/kınama mekânizmalarını da dâhil ederek ikna etmeyi değil, grafik romanını ithaf ettiği Marilyn Frasca gibi, öznenin kendi yazdıklarıyla failliğini koruduğu, daha eşitlikçi/dostça bir yaklaşımı barındırır.

## Sonuç

20. yüzyılın ikinci yarısından beri tekrar yükselen içinde bulunduğumuz dönem, modernitenin yarattığı unutkanlıkla, yapay belleği mümkün kılan aracılı bellek biçimleri arasındaki gerilimde kendini gösterir. Gerilimin her iki ucunun da ortaklaşa tetiklediği, imge yaratımları ise, çalışmanın hem analiz edilen hem de yaratılmaya çalışılan ana unsurunu oluşturmaktadır. Bu kapsamda çalışma, farklı bakış açıları içeren dönemler arasındaki, ortak aktarımların etrafında, Aristoteles'in *anamnesis*'inden, Landsberg'in protez hafızasına uzanan bellek patikasında kurulmuştur. İmgenin çizgi roman/grafik roman formuyla ikonografik kullanımı ise, bu patikanın devamındaki protez hafıza alanına, yeni paradigma adaylığıyla eklenmiştir.

Söz konusu şimdide kullanılan kitle iletişim araçları, karşı-anılar yaratma potansiyeli ile kamusallaşabilen, birbirinden farklı gruplar arasında ortak bir geçmişe bakma refleksi yaratabilen benzer bir müzakere alanı sağlayıcılardandır. Bu haliyle de yarattığı imgelerle, bireysel ve kolektif ortaklıkların yeni olasılıklarının peşine düşülebilecek, kamusal düşünme ve yaratıcı eylem alanı oluşturur. Ağırlıklı olarak mimesis ve gerçekçi temsillerle yapılan somutlama çabasının alternatif biçimini ise, bedensiz/sözsüz ya da mülksüz bırakılmışlığa karşı da bir dil de olan, ikonografi ile üretilebilir. Bu haliyle de öznelleştirilmiş bir kitlesel olayın, çizgi roman/grafik roman gibi ikonografik araçlarla deneyim imkânı yarattığı, bu deneyimin de etik yaratma ve dünya görüşüne rehberlik etme çerçevesinde, kendi minör alanlarımızı görünür kıldığı söylenebilir. İkonografi ve gerçekliğin öznel anlatılarının mevcut ortaklığı, insanların/mekânların içlerini açtıkları ve bu haliyle de belirlenmiş, iyi/kötü ikiliklerini

aştıkları versiyonlar üretilmesine aracılık eder. Çünkü, kolektif hafızanın bu ödül/ceza anlatılarının dışında, daha kalıcı ve çoğulcu bir şeyler üretme potansiyeli içeren görsel estetiğinin sunduğu kazanımlar da vardır. Bu da izleyicinin/okurun fail olduğu yapısında, kitle rüyası üretmeden kitle iletişim araçlarıyla görsel/işitsel bir anlatı yaratabilme olasılığıdır. Tıpkı, modern öncesi ritüellerde olduğu gibi, bir metni okumanın ya da hareketli/hareketsiz imgeleri izlemenin de gündeliğin içine yerleşen, kolektif bir yönü vardır. Bu kapsamda, karşılaşma mekânı olarak da işlev gören sinema, animasyon, müze, çizgi roman...vb. deneyimsel medyumların tümü, doğrudan deneyimlemenin yerini alarak tarihsel anlatıyı öznelleştirir. Fakat, çalışma odağında incelenen çizgi roman/grafik roman, mimetik karşılaşmayı kendi stil yaklaşımlarıyla kıran biçim kullanımlarıyla öteye taşınması ve hafızanın episodik yapısını, çerçevelenmeler ve boşluklarla fiziksel olarak temsil etmesi dolayısıyla, tüm bu yapının tek başına metaforu olma durumunu üstlenebilir. Anlatı ve gerçek arasındaki mesafeyi, formun kendisinde var olan oluklarla biçim olarak yansıtan çizgi/grafik roman yapısı, hafızanın cisimleştiği önemli duraklardan birini oluşturur.

Protez hafızanın grafik roman ayağı, tanık anlatıları başta olmak üzere, öznel anlatılarla kendini gösterir. Kişisel olanın tarihsel olanla ilişkilendirildiği formun imkânları ise, okurla genişleyen müzakere alanlarını aidiyetlere sıkıştırmadan örür. Yaratılan anlatı ve imge, negatif diyalekt ile okurun kendisi olarak deneyimleyebileceği üstlenme ya da yorumlama durumunu gerçekleştirir. Böylece gerçekliğin mikro düzeyinde başlatılan öznel anlatı, toplumsal düzeyde hafıza alanı yaratır ve buradan geçmişle gerçek bir yüzleşme, hesaplaşma, affetme, hatırlama ve unutma süreçleri de beraberinde işlerlik kazanır. Kitle iletişim araçlarının bir parçası olarak grafik roman, sahip olduğu ikonografiyle ilksel anlamı yorumlayıp diğer gruplarla kesiştirerek, *yeni bir sosyal çerçeve* sunar. Özel olarak otobiyografik grafik roman ise, tanık anlatılarında barındırdığı toplumsalın gündelik tezahürlerini, kolektif belleğe geri kazandıran bu sosyal çerçevede kurar. Bunu, aşkın değerlerle değil, içkin bir oluşla kendi minör alanında yaratır. Bu kapsamda, çalışmada incelenen beş grafik roman da okurlar için sahip olmadıkları tanıklığın yerini alır. 2000 sonrası Eisner ödülü/adaylığı alan grafik romanlardan, toplumsal cinsiyet anlatılarına odaklanan kadın+ hikâyeleri etrafında seçilen bu metinler, birkaç cümleyle ortak ifade edebilecekleri kolektif anlatının ve toplumsal gerçeklerin, nasıl sayfalarca/panellerce farklı öznelliklere bölünebileceğinin ispatı niteliğindedir. İşte ikonografik araçların



gücüyle bu her yere dağılma/sıçrama hali ise protez hafızanın kendisidir. Çünkü söz konusu yaratım, bugüne farklı yerlerinden tutup getirilen geçmişe topluca bakma refleksi; yani aslında kişiselleştirilen bir toplumsal deneyimin geniş ölçekli, ulaşılabilir konuşma alanlarından birini oluşturur.

Bu haliyle, incelenen otobiyografik grafik romanlar bir yandan çizer kadınların kendi hafıza boşluklarının peşine düşüp onları doldurma çabasıdır. Öte yandan, egemen patriarkal yapının dışında kalan bu anlatılar, okurlar arası anlaşılabilir dil yaratabilen, bir iç dökme/paylaşma deneyimidir. Dolayısıyla, mevcut hikâyeyi kendisinininkine eklemek ya da kendisinde olanı mevcuda dâhil etmek için karşılıklı bir etkileşim eğiliminden bahsedilebilir. İşte bu da empatinin ötesinde, geleneksel anlamda *sosyal çevre ortaklığı* içermeyen kimseler arasındaki bir hafıza yaratımı anlamına gelir. Barry'nin grafik romanında tanımladığı gibi, hafızanın okur tarafından da paylaşılan “benimle birlikte yol alan imajlar” (Barry, 2008: 33) halidir. Hayden'in yaptığı, ‘meme kanseri hakkında konuşmalıyız’ gibi bir davetle cisimleşen bu imajların ve beraberinde hafızanın paylaşımı, kitabın sonunda birlikte koştuğu kalabalıklar ya da kendisiyle barışması anları gibi tekil/çoğul, ama her koşulda toplumsal bir ana gebe olabilir. Çünkü, mesele daha çok Walden'in yazar notunda bahsettiği gibi “...gerçekleri ortaya koymak... hikâyenin tam olarak gerçekleştiğini aktarmak...anıları paylaşmakla ilgili değil, bir duyguyu paylaşmakla ilgilidir.” Bu beş grafik romanın kadın+ deneyimleriyle ortaya koyduğu imgeler de, beraber masaya oturduğu okurla paylaştığı protez hafıza alanlarının çoklu bağlantılarını inşa eder.

## Kaynakça

- Ahmed, Maaheen ve Crucifix, Benoît (2018). "Coda: A User Guide to Comics Memory." *Comics Memory. Archives and Styles*. Maaheen Ahmed ve Benoît Crucifix (der.) içinde. London: Palgrave Macmillan. 281-285.
- Aristoteles (2022). *Anımsama ve Bağlantılı Anımsama Üzerine (Peri Mnemes kai Anamneseos)*. Çev. Lale Levin Basut ve Saffet Babür. İstanbul: BilgeSu Yayıncılık.
- Assman, Jan (2018). *Kültürel Bellek. Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barry, Lynda (2008). *What it is*. Quebec: Drawn and Quarterly.
- Bauer, Heike (2014). "Vital Lines Drawn From Books: Difficult Feelings in Alison Bechdel's *Fun Home* and *Are You My Mother?*" *Journal of Lesbian Studies*, 18(3): 266-281. doi: 10.1080/10894160.2014.896614
- Beaty, Bart (2011). "Selective Mutual Reinforcement in the Comics of Chester Brown, Joe Matt, and Seth." *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. M. Chaney (der.) içinde. Madison: University of Wisconsin Press. 247-259.
- Bechdel, Alison (2007). *Fun Home: A Family Tragicomic*. Boston: Houghton Mifflin.
- Brown, Kieron (2021). "Play and Playfulness in Lynda Barry's *What It Is*". *Eludamos: Journal for Computer Game Culture*, 12(1): 127-148.
- Bui, Thi (2017). *The Best We Could Do: An Illustrated Memoir*. New York: Abrams Books.
- Chute, Hillary (2010). *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press.
- Chute, Hillary (2011). "Comics Form and Narrating Lives." *Profession*, 1: 107-117.
- Cvetkovich, Ann (2008). "Drawing the Archive in Alison Bechdel's *Fun Home*." *WSQ: Women's Studies Quarterly*, 36(1&2): 111-128. doi: 10.1353/wsq.0.0037

- Davies, Caitlin (2021). *"I want to define myself by what I am instead of what I am not": Examining Gender and Sexuality in Contemporary US Graphic Memoirs.* [MRes American Studies, University of Nottingham].
- Domínguez Jeria, P. ve Muñoz, M. (2012). "Expressions of Subjectivity: Recent Historical Events Represented in Twenty-First-Century Chilean Autobiographical Comics." *Identity and History in Non-anglophone Comics.* Harriet E.H. Earle ve Martin Lund (der.) içinde. New York: Routledge. 239-259.
- Duncan, Randy ve Smith, Matthew J. (2017). "How the Graphic Novel Works." *The Cambridge Companion to the Graphic Novel.* Stephan E. Tabachnick (der.) içinde. Cambridge: Cambridge University Press. 30-58.
- El Refaie, Elisabeth (2012). *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures.* Jackson: University Press of Mississippi.
- García, Santiago (2015). *On the Graphic Novel.* Çev., Bruce Campbell. Jackson: The University Press of Mississippi.
- Göçebe Düşünce Derneği (2022). "Solmaz Zelyüt- Ricoeur ile Hafıza ve Anlatı (Video)." *YouTube.* <https://www.youtube.com/watch?v=Hp0bThwQMBg>. Erişim Tarihi: 23 Ocak 2024.
- Groensteen, Thierry (2007). *The System of Comics.* Jackson: University of Mississippi Press.
- Halbwachs, Maurice (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi.* Çev., Büşra Uçar. Ankara: Heretik Yayınları.
- Halbwachs, Maurice (2021). *Kolektif Hafıza.* Çev., Banu Barış. Ankara: Heretik Yayınları.
- Hatfield, Charles (2005). *Alternative Comics: An Emerging Literature.* Jackson: University Press of Mississippi.
- Hayden, Jennifer (2015). *The Story of My Tits.* Marietta: Top Shelf Productions.
- Hirsch, Marianne (2004). "Editor's Column: Collateral Damage." *PMLA*, 119: 1209-1215.
- Hirsch, Marianne (2008). "The Generation of Postmemory." *Poetics Today*, 29(1): 103-128.

Karaman Cengiz, Cansu (2024). *Bellekten Kurguya: Grafik Roman ve Animasyonda Öznelleşen Toplumsal Deneyimler* (Tez No: 888347) [Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Kasthuri, Raghavi Ravi (2017). "The Story of My Tits, by Jennifer Hayden (Book review)." *Journal of Graphic Novels and Comics*, 8(1): 112-113. doi: 10.1080/21504857.2016.1233900

Kirtley, Susan (2014). "Considering the Alternative in Composition Pedagogy: Teaching Invitational Rhetoric with Lynda Barry's What It Is." *Women's Studies in Communication*, 37(3): 339-359. doi:10.1080/07491409.2014.946166

Kunka, Andrew J. (2018). *Autobiographical Comics*. London: Bloomsbury Publishing.

Landsberg, Alison (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.

Lauber, Vanessa (2020). "The Hospitable Aesthetics of Alison Bechdel." *The Comics of Alison Bechdel. From the Outside In*. Janine Utell (der.) içinde. Jackson: University Press of Mississippi. 3-21.

Leane, Jeanine (2019). "Another Story." *Research Methodologies for Auto/Biography Studies*. Kate Douglas ve Ashley Barnwell (der.) içinde. 125-131. New York: Routledge.

Lipsitz, George (2001). *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Machin, David ve Mayr, Andrew (2012). *How to Do Critical Discourse Analysis*. London: SAGE.

McCloud, Scott (2018). *Çizgi Romanı Anlamak*. Çev., M. Cem Ülgen. İstanbul: Sırtlan Kitap.

Nayar, Pramod K. (2021). *Human Rights Graphic Novel. Drawing It Just Right*. New York: Routledge.

Negt, Oskar ve Kluge, Alexander (1993). *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Pphere*. London: Verso.

Roe, Annabelle Honess (2013). *Animated Documentary*. London: Palgrave Macmillan.

Traverso, Enzo (2019). *Geçmişini Kullanma Kılavuzu. Tarih, Bellek, Politika*. Çev., Işık Ergüden. İstanbul: İletişim Yayınları.

Vinitzky-Seroussi, Vered (2011). "Round up the unusual suspects': Banal commemoration and the role of the media." *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*. Neiger, M., Meyers, O. ve Zandberg, E. (der.) içinde. London: Palgrave Macmillan. 48-61

Walden, Tillie (2017). *Spinning*. New York: First Second.

Walker, Janet (2005). *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Oakland: University of California Press.

Watson, Julia (2008). "Autographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel's *Fun Home*." *Biography*, 31(1): 27-58. doi: 10.1353/bio.0.0006

Whitlock, Gillian (2006). "Autographics: The Seeing "I" of the Comics." *MFS Modern Fiction Studies*, 52(4): 965-979.

Zararsız Deli Dergisi. (1993, Temmuz 14). "Selçuk Erdem: Bre Ne Şerididir Bu?" Sayı 103.