

şekfatli Anlatıcı Bağlamında Öz-Kurmaca Film: *Hatıra*

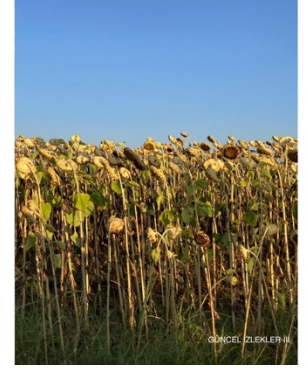
Aslı Kotaman

Feminist Tahayyül, 6(2): 315-350.
(Araştırma Makalesi)

<https://doi.org/10.57193/FeminTa.2025.315>

ISSN 2774-8711

feministtahayyül
Cilt 6(2) - Ağışustos 2025



GÜNCEL ZİLEKLERİN



Şefkatli Anlatıcı Bağlamında Öz-Kurmaca Film: *Hatıra*

Aslı Kotaman¹

Öz

Bu makale “şefkatli anlatıcı” kavramını öz-kurmaca filmler bağlamında ele alarak, bu anlatı modelinin yalnızca bir hikâye anlatma tekniği olmadığını; aynı zamanda hafıza, duygulanım ve öznelliği içeren bir anlatısal yeniden inşa biçimi sunduğunu tartışmaktadır. Feminist sinemada öz-kurmaca anlatıcının nasıl inşa edildiğini analiz eden çalışma, şefkatli anlatıcının ataerkil otoriteye nasıl meydan okuduğunu ve nasıl çok katmanlı, duygusal bir anlatı pratiği sunduğunu irdelemektedir. Çalışmada Joanna Hogg’un 2019 yapımı *Hatıra* (*The Souvenir*) filmi merkeze alınarak, anlatıcının konumu geçmişi yeniden yapılandıran, eksiklikleri hisseden ve bireysel deneyimi kolektif bir hafıza pratiğine dönüştüren bir model olarak yorumlanmaktadır. Bu bağlamda anlatıcı, yalnızca olayları aktaran bir figür değil, deneyimi duygusal ve öz-düşünsel bir anlatı yapısıyla yeniden şekillendiren bir öznedir.

Anahtar Kelimeler: Şefkatli anlatıcı, öz-kurmaca, film, feminist anlatı, Joanna Hogg

¹ Scuola IMT Alti Studi Lucca
aslikotaman@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1184-5060
Makale geliş tarihi: 15.03.2025
Makale kabul tarihi: 19.08.2025



Auto-Fiction Film in the Context of the Compassionate Narrator: The Souvenir

Abstract

This article examines the concept of the compassionate narrator within the context of self-fictionalized films, arguing that this narrative model is not merely a storytelling technique but a form of narrative reconstruction that encompasses memory, affect, and subjectivity. By analyzing how the self-fictionalized narrator is constructed in feminist cinema, this study explores how the compassionate narrator challenges patriarchal authority and offers a multilayered, emotionally resonant storytelling practice. Focusing on Joanna Hogg's *The Souvenir* (2019), the article interprets the narrator as a figure who reconstructs the past, perceives absences, and transforms individual experience into a collective memory practice. In this framework, the narrator is not simply a figure relaying events but a subject who reshapes experience through a sensory and self-reflexive narrative structure.

Keywords: Tender narrator, auto-fiction, film, feminist narrative, Joanna Hogg



Giriş: Şefkatli Anlatıcıyı Düşünmek

Olga Tokarczuk'un 2019 yılında yaptığı Nobel konuşmasında dile getirdiği “şefkatli anlatıcı” kavramı, anlatının yalnızca bir hikâye aktarma aracı olmaktan çıkıp, etik ve politik bir duruş sergileyen bir figüre dönüşebileceğini öne sürer. Tokarczuk'a göre (2019) şefkatli anlatıcı, olaylara tek bir bakış açısından değil, çok yönlü, kapsayıcı ve empati kuran bir perspektiften yaklaşır. Bu anlatıcı, dünyayı parçalara ayırarak anlamlandırmak yerine, bağlantıları ve karşılıklı bağımlılıkları göz önüne seren bir bakış açısıyla hareket eder. Ancak, şefkatli anlatıcı yalnızca anlatım tekniklerine indirgenebilecek bir yapı mıdır, yoksa bir etik duruşun yansıması mıdır?

Tokarczuk'un Nobel konuşmasını ilk kez dinlediğimde, bu kavramın üzerinde çalıştığım öz-kurmaca, onarım ve feminist bakış teorileriyle ne kadar örtüştüğünü düşündüm. “Şefkatli anlatıcı” kavramı, henüz sınırları tam olarak belirlenmemiş, teorik bir alt yapı oluşturma potansiyeli taşıyan ancak bu yönüyle de bir ölçüde muğlak kalan bir öneri olarak öne çıkıyor. Bu makalede, kavramın belirsizliğini bir eksiklik olarak değil, aksine çoklu anlamlara ve farklı okumalara açıklık imkânı sayarak, ona teorik bir arka plan kazandırma çabasına girişiyorum.

Tokarczuk'un Nobel konuşmasında önerdiği şefkatli anlatıcı, dünyayı yalnızca açıklayan değil, ona dikkatle bakan, görmenin ve anlatmanın sorumluluğunu taşıyan bir figür olarak belirir. Anlatıcının bu şekilde konumlandırılması, feminist anlatı kuramlarında uzun süredir tartışılabilen bir meseleyle kesişir: anlatının epistemolojik gücü ve etik boyutu. Susan Lanser, anlatıcının konumunu toplumsal cinsiyetle birlikte düşünerek otorite, biçim ve tarihsel bağlam arasındaki ilişkiyi açar (1992: 6-7). Adrienne Rich'in “otobiyografik hakikat” kavramsallaştırması, anlatının yalnızca bireysel deneyimi değil, yapısal çerçeveleri de açığa çıkaran bir pratik olduğunu vurgular (1986: 23-25). bell hooks ise tanıklığın ve anlatının içeridenliğini, yani maruz kalınan dünyayı içeriden dönüştürme potansiyelini gündeme getirir (1994: 54). Tokarczuk'un önerdiği kavram, bu feminist düşüncelerin izini taşıdığı ölçüde



yalnızca edebi bir anlatıcı değil, aynı zamanda feminist bir bilme ve yeniden anlatma önerisidir. Her ne kadar feminist kuramcı olarak anılmasa da, Dorrit Cohn'un bilinç aktarımına ilişkin sınıflandırmaları, özellikle kadın karakterlerin iç sesini duyulur kılan anlatı stratejilerini incelemek açısından önemlidir (1978: 14-15). Shari Benstock, kadın otobiyografilerini parçalı, çelişkili ve otoriteyle mesafeli yapılar olarak değerlendirir; bu yaklaşım Tokarczuk'un kırılğan ama dirençli anlatıcı figürüyle tematik bir ortaklık taşır (1988: 11-12). Leigh Gilmore, kadın anlatıcının inandırıcılık kazanabilmesi için belirli anlatı biçimlerine uyması gerektiğini, bu biçimlerin ise toplumsal cinsiyet normlarıyla şekillendiğini savunur (2001: 25-27). Rita Felski ise anlatıda tanınma ve bağ kurma süreçlerini merkeze alarak, anlatıcının yalnızca bilen değil, hisseden ve ilişki kuran bir özne olarak işleyişine dikkat çeker (2003: 13-15). Tokarczuk'un önerdiği anlatıcı, bu düşüncelerin izlerini taşıyarak, otoriteyle mesafeli ama duyarlılıkla örülü, feminist bir anlatma biçimini çağırır.

Buradaki yaklaşım, şefkatli anlatıcıyı belirli ve kesin bir çerçeveye oturtmaktan ziyade, kavramın sunduğu esneklik içinde feminist anlatı teorileri, öz-kurmaca ve onarım pratikleriyle nasıl ilişkilendirilebileceğini tartışmayı amaçlıyor. Bu nedenle, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, kavramı tekil ve mutlak bir anlama indirgemekten kaçınarak, onun birden fazla teorik bağlama nasıl yerleşebileceğini sorgulamayı hedefliyorum. Kavramın kendisi gibi çok katmanlı ve dönüşüme açık bir okuma pratiği oluşturmak, feminist anlatının sunduğu imkânlarla birlikte, şefkatli anlatıcının hem etik hem de estetik boyutlarını keşfetmeye yönelik bir alan açabilir.

Tokarczuk'un edebiyatı, yalnızca bireysel deneyimi aktarmakla kalmaz, aynı zamanda kolektif hafızayı da içerir. Örneğin, *Koşucular* romanında parçalı anlatım yapısıyla bireylerin hikâyeleri tekil değil, birbirine bağlı bir ağın parçaları olarak sunulur (Tokarczuk, 2018). Benzer şekilde, *Yakub'un Kitabı*'nda, tarihin arka planında unutulmuş sesler, şefkatli bir anlatıcı aracılığıyla yeniden görünür hale gelir (Tokarczuk, 2014). Bu anlatıcı, yalnızca geçmişin olaylarını kaydetmekle kalmaz, aynı zamanda okuru da bir tür etik tanıklık sürecine dahil eder.



Bu noktada, anlatıcı kavramının kendisini sorgulamak da önem kazanıyor. Anlatıcı yalnızca olayları aktaran bir figür mü, yoksa etik bir duruş sergileyen bir yapı mı? Onu yalnızca olayların aktarımını üstlenen teknik bir araç gibi görmek, biçimin taşıdığı etik ve politik boyutları göz ardı etme riski taşır. Oysa biçimsel tercihlerin kendisi de etik bir duruşu ifade eder. Bu nedenle anlatıcıyı etik bir yapı olarak düşünmek, hem biçimin hem de içeriğin politik ve ideolojik işlevlerini birlikte değerlendirmeyi zorunlu kılar. Özellikle feminist anlatı teorileri içinde anlatıcının konumu, eril otoritenin yeniden üretilmesi ya da ona karşı çıkılması bağlamında ele alınıyor. Geleneksel anlatılarda, anlatıcı genellikle otoriter bir bilgi kaynağı, olayları mutlak bir kesinlikle aktaran ve okura yön veren bir figür olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Ancak feminist anlatılar, bu otoriter konumu sorgulayarak anlatıcının güvenilirliğini, perspektifini ve etik sorumluluğunu yeniden düşünmeye açar.

Şefkatli anlatıcı modelinin yalnızca bir anlatı tekniği değil, aynı zamanda etik bir duruş olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyorum. Tokarczuk'un anlatıcısı, geleneksel tanrısal bakış açısından uzaklaşarak kolektif deneyimi merkeze alır ve olayları tekil bir otorite ile değil, çoklu seslerin ve deneyimlerin iç içe geçtiği bir anlatım biçimiyle sunar. Anlatıcının şefkatli olması, yalnızca duygusal bir etki yaratmakla kalmaz, aynı zamanda etik bir tanıklık biçimi ortaya koyar. Tokarczuk'un Nobel konuşmasında tanımladığı şefkatli anlatıcı, yalnızca anlatan değil, aynı zamanda dikkatle dinleyen, dünyaya anlam vermeye çalışan ve görme edimini etik bir sorumlulukla birleştiren bir figürdür (Tokarczuk, 2019). Bu anlatıcıyı, yalnızca bireysel bir hikâyeyi aktarmakla kalmayıp tanıklık ettiği olaylara müdahil olan, onları kolektif bir hafıza pratiğine dönüştürmeye çalışan bir özne olarak düşünmek mümkündür. Bu çalışmada Tokarczuk'un önerdiği anlatıcı tipinden hareketle, anlatının her durumda etik-politik bir tercih olduğu ve özellikle şefkatli anlatıcının anlatmayı dinlemeyle birleştiren özgül biçiminin bu tercihi görünür kıldığı fikri geliştirilmektedir. Şefkatli anlatıcı, bireysel bir özne olarak değil, çoklu seslerin bir birleşimi olarak düşünülmelidir. Onun amacı, yalnızca bir karakterin bakış açısını yansıtmak değil, farklı deneyimler arasında bağlantılar kurarak anlatıyı ortak bir duygu alanına taşımaktır. Bu nedenle, Tokarczuk'un önerdiği anlatıcı modeli, bireysel tanıklığı aşarak, kolektif bir bilinç inşa etme kapasitesine sahiptir.



Tokarczuk'un yazının başında adı geçen *Koşucular* (2019) adlı romanı bir anlatıcının her şeyi bilen ve yönlendiren bir otorite olmaktan çıkıp, birçok farklı sesi ve hikâyeyi bir araya getirdiği bir form sunar. Burada anlatıcı, tek bir bakış açısından değil, birbirine eklemlenen anlatılar üzerinden şekillenir ve farklı bireylerin hikâyeleriyle kolektif bir bilinç oluşturur. Şefkatli anlatıcı modelinin bir diğer önemli örneği olan Maggie Nelson'ın *Argonautlar* (2015) adlı eseridir; bireysel deneyimi felsefi ve kuramsal tartışmalarla harmanlayarak, bireysel hikâyenin ötesine geçen bir anlatım biçimi sergiler. Burada anlatıcı, yalnızca kendi hayatını anlatan biri değil, farklı düşünsel bağlamlara açık, karşıt görüşleri dinleyen, anlamaya çalışan bir figüre dönüşür. Benzer bir biçimde, Jenny Erpenbeck'in *Gidiyor, Gitti, Gitmiş* (2018) adlı romanı, mülteci krizini merkeze alarak, bireysel bir tanıklık pratiğini kolektif bir hafıza anlatısına dönüştürür. Romanın anlatıcısı, yalnızca gözlemci değil, aktif olarak tanıklık eden ve olaylara etik bir bakış açısıyla yaklaşan bir figürdür. Bu anlatıcının amacı, yalnızca belirli bir deneyimi yansıtmak değil, farklı insan hikâyeleri arasında bağ kurarak ortak bir anlatı alanı oluşturur. Bu türden anlatıcı figürleri, feminist anlatı kuramlarının geliştirdiği çeşitli kavramsal çerçevelerle birlikte düşünülmeye açıktır. Susan Lanser, anlatı otoritesinin toplumsal cinsiyetle ilişkisini tartıştığı çalışmasında, tekil bir anlatıcı sesi yerine kolektif bir anlatı sesi fikrini öne sürer; bu, anlatının yalnızca bireysel bir bilinçten değil, birden fazla öznenin deneyiminden beslendiği anlatı biçimlerine işaret eder (Lanser, 1992: 21–24). Benzer biçimde Leigh Gilmore, özellikle otobiyografik anlatılarda anlatıcının kamusal inandırıcılığının, tanıklık pozisyonunun ve meşruiyetinin yalnızca kişisel deneyime değil, bu deneyimin nasıl anlatıldığına ve hangi anlatı normlarına uyduğuna bağlı olduğunu savunur (Gilmore, 2001: 25–27). Bu bakış açısı, anlatıcının yalnızca bireysel deneyim aktarıcısı değil, aynı zamanda etik bir sorumluluk taşıyan, tanıklık ettiği olaylar karşısında duyarsız kalmayan ve anlatma edimini kolektif hafızayla ilişkili bir eylem olarak kuran bir özne olduğunu düşündürür. Şefkatli anlatıcı, bu anlayışla örtüşerek, anlatıcının mesafeli ve her şeyi bilen bir konumdan değil; ilişkisel, dikkatle dinleyen ve çoğul perspektiflere açık bir konumdan hareket ettiğini varsayar. Böylece anlatıcı, yalnızca geçmişi kaydeden değil, onu duygulanımsal ve toplumsal bir düzlemde yeniden kuran; bireysel anlatıları kolektif bir hafıza ağına dahil eden, dolayısıyla anlatma eylemini etik bir varoluş biçimi olarak sürdüren bir figür haline gelir. Rita Felski ise anlatıdaki duygulanımın,



empati ve tanınma pratikleri aracılığıyla bireysel deneyimlerin toplumsal anlam kazanma süreçlerini nasıl dönüştürdüğüne odaklanır (2003: 13–15). Şefkatli anlatıcı yalnızca anlatan ya da tanıklık eden bir özne değil; farklı deneyimlerin karşılaştığı, duyguların dolaşıma girdiği ve anlamların ortaklaştığı bir anlatı alanını kuran bir figür olarak anlaşılabilir.

Şefkatli anlatıcının izlerini sürebileceğimiz öz-kurmaca anlatılar yalnızca edebiyatla sınırlı değildir; sinemada da bu anlatım biçimi, özellikle otobiyografik öğeler taşıyan filmlerde belirginleşir. Öz-kurmaca, kurmaca ile otobiyografi arasındaki sınırların bilinçli biçimde muğlaklaştırıldığı, yazarın ya da anlatıcının kendi yaşam öyküsünü kurmaca bir yapıda dönüştürerek sunduğu bir türdür (Doubrovsky, 1977). Bu anlatım biçimi, anlatıcının hem özne hem tanık, hem deneyimleyen hem de o deneyimi yapılandıran bir figür olarak konumlandığı çok katmanlı bir anlatı yapısı sunar (Vilain, 2009). Ancak bu tür anlatılarda amaç yalnızca bireysel bir hakikati açığa çıkarmak değildir; aynı zamanda anlatma biçiminin kendisi üzerinden kurulan bir tanıklık rejimini devreye sokar. Anlatıcının inandırıcılığı, yaşanmışlığın sadeliğiyle değil, anlatının nasıl kurgulandığıyla ilgilidir; anlatının yapısı, otorite ile kırılabilirlik, kişisel deneyim ile kolektif bağlam arasında sürekli bir müzakere yürütür (Gilmore, 2001: 23-27). Öz-kurmaca bu anlamda, duygulanım, etik konumlanış ve karşılaşma anlarına dayalı bir anlatı alanı açarak şefkatli anlatıcının çoğul, dikkatli ve ilişkiye açık yönünü biçimsel olarak da destekler. Özellikle feminist anlatılarda bu biçim, deneyimin süresizliğini ve öznenin kırılabilirliğini vurgulayan yapısıyla öne çıkar; anlatı, tanıklığı bireysel olandan toplumsal ve duygulanımsal olana genişletir (Fournier, 2021). Otobiyografik anlatının artık sabit bir benliğin doğrusal bir temsili olarak değil, parçalı, ilişkisel ve toplumsal olarak şekillenmiş bir özne anlayışıyla kurulduğu düşüncesi de bu anlatı stratejisini destekler (Smith and Watson, 2010). Bu çerçevede öz-kurmaca, yalnızca kişisel anlatının sınırlarını zorlamakla kalmaz, aynı zamanda anlatıcının dinleyen, anlamaya çalışan ve başkalarının hikâyelerine alan açan bir figür olarak konumlandığı bir anlatı biçimi sunar.

Bu çalışmada öz-kurmaca kavramını Serge Doubrovsky'nin önerdiği biçimiyle değil, daha ziyade Sidonie Smith'in geliştirdiği çerçeveden hareketle kullanıyorum. Doubrovsky'nin



tanımında, öz-kurmaca yazarla anlatıcıyı neredeyse birebir örtüştüren ve otobiyografik hakikatin kurmaca bir yapı içinde yeniden sunulduğu bir form olarak yer alıyor (Doubrovsky, 1977). Ancak ben, bu yaklaşımın anlatıda sabit ve kendine yeterli bir özne varsaymasından dolayı sınırlı olduğunu düşünüyorum. Bu sabitlik, anlatının yapısal kırılğanlıklarını, toplumsal ilişkilendirmelerini ve tanıklığın çoğulluğunu görünmez kılabilir. Oysa Smith'in yaklaşımı, benliği parçalı, geçişli ve bağlamsal olarak kurulan bir yapı olarak kavramsallaştırıyor (Smith ve Watson, 2010: 129–135). Ben de öz-kurmacayı, kişisel olanın ötesine geçen, toplumsal olarak konumlanmış, etik ve ilişkisel bir anlatım biçimi olarak ele alıyorum. Bu nedenle şefkatli anlatıcı figürünü, sabit bir otobiyografik öznenin değil, karşılaşmalara açık ve çok sesli bir tanıklığın izini süren bir yapının parçası olarak görüyorum.

Bir anlatı biçimi olarak şefkatli anlatıcıyı tartışırken, onu yalnızca belirli bir kuramsal çerçevede konumlandırmak yerine, anlatının düşünsel sınırlarını genişleten bir alan açmak arzusundayım. Bu yüzden, metin yalnızca bir çözümleme değil, aynı zamanda kendi yöntemini ve konumunu da sorgulayan, refleksif bir düşünme pratiği içeriyor. *Hatıra* (Joanna Hogg, 2019) filmine yönelmemin nedeni yalnızca anlatısal biçimi ya da kurmaca ile gerçeklik arasındaki geçirgen yapısı değil; aynı zamanda bu filmin benim kendi yazarlık deneyimimde sürekli karşılaştığım, eksiklik, belirsizlik, hatırlamanın parçalı doğası gibi başlıklarla kurduğu dolaylı ama etkili bağ. Yazarken çoğu zaman kesinliği, açıklığı ya da bütünlüğü değil, parçalanmışlığı, yarım kalmışlığı ve sezgisel çağrışımları takip ediyorum. Bu nedenle Joanna Hogg'un filmde kullandığı dili kendime yakın buluyorum. Özellikle aynalar, çerçeveler, bakışın kırıldığı yüzeyler gibi görsel tercihler, bana hem yazarken hem de düşünürken sık sık geri döndüğüm alanları hatırlatıyor. Filmin anlatıcısı gibi ben de bir zamanlar yaşanmış ama tamamlanmamış olanı, kimi zaman sessizliklerle, kimi zaman çağrışımlarla yeniden kurmaya çalışıyorum. Bu filmle kurduğum özdeşlik, doğrudan bir yaşam benzerliğinden değil, anlatma biçimiyle duyusal ve düşünsel bir ortaklıktan doğuyor. Feminist anlatının sunduğu imkânlarla düşündüğümde, bu tür özdeşliklerin yalnızca kişisel değil, aynı zamanda politik olduğunu görüyorum: anlatıcı, tekil bir hakikatin temsilcisi değil, geçmişini anlamlandırmak için etik ve duyumsal yollar arayan bir özne. Bu nedenle *Hatıra* filmi üzerine yazarken, yalnızca bir film



çözümlemesi yapmıyor; kendi anlatı tercihim, yazarlık deneyimimi ve hafızayla kurduğum ilişkiyi de yeniden düşünmeye çalışıyorum.

Sinemada anlatıcı üzerine düşünmek, yalnızca teknik bir mesele değil; bu, aynı zamanda hikâyeyi nasıl gördüğümüz, nasıl anladığımız ve nasıl hatırladığımız sorularıyla iç içe geçmiş bir süreç. *Hatıra* filmini ele alırken, anlatıcının konumu üzerine düşündüğümde, bu filmin yalnızca bir hikâyeye anlatmadığını, aynı zamanda izleyiciyi o hikâyeyi nasıl algılayacağı üzerine de düşündürmeye zorladığını görüyorum. *Hatıra* filmi, yönetmenin kendi gençlik deneyimlerinden ilham alarak oluşturduğu, öz-kurmaca anlatı yapısına sahip bir eserdir. 1980’lerin İngiltere’inde geçen film, sinema öğrencisi Julie’nin, kendisinden yaşça büyük ve gizemli bir adam olan Anthony ile yaşadığı yoğun ve yıkıcı ilişkiyi merkezine alır. Julie, hem sanatsal kimliğini inşa etmeye çalışır hem de bağımlı ve manipülatif bir sevgiliyle kurduğu ilişkiyi anlamlandırma çabası içindedir. Hogg’un otobiyografik öğeler taşıyan anlatısı, geleneksel dramatik yapıdan uzak bir biçimde, anı parçaları ve öznel hatırlama süreçleri üzerinden şekillenir. Film, izleyiciyi yalnızca olaylara tanıklık eden bir konumda bırakmaz, aynı zamanda ana karakterin belirsizlikleriyle birlikte düşünmeye ve hissetmeye davet eder. Hogg, öz-kurmaca sinemanın etik boyutunu da tartışmaya açarak, bireysel hafızanın ve deneyimin kolektif bir anlatıya nasıl dönüşebileceğini araştırır. Bu bağlamda, *Hatıra*, yalnızca kişisel bir geçmişin temsili değil, aynı zamanda şefkatli bir anlatıcı aracılığıyla deneyimi paylaşma ve dönüştürme pratiği olarak da değerlendirilebilir.

Hatıra filmi, genç bir sinema öğrencisinin deneyimlerini anlatırken, anlatıcının tek bir bakış açısına sıkışmadığını ve olayları anlamaya çalışan, geçmişini sorgulayan bir figüre dönüştüğünü gösterir. Bu yaklaşımı güncel farklı filmlerde görmek mümkündür. Céline Sciamma’nın *Küçük Anne* (2021)² adlı filmi, çocukluk ve hafıza arasındaki bağı ele alırken, anlatıcının yalnızca geçmişi hatırlayan değil, geçmişi yeniden inşa eden ve çoklu seslerin birleşimini yaratan bir figür olduğunu gösterir. Alice Diop’un *Biz* (2021)³ adlı filmi, belgesel

² *Küçük Anne* (*Petite Maman*, 2021) Yönetmen: Céline Sciamma. Fransa: Pyramide Distribution.

³ *Biz* (*Nous*, 2021) Yönetmen: Alice Diop. Fransa: New Story.



ve kurmaca arasındaki sınırları aşarak, anlatıcıyı yalnızca bireysel tanıklık yapan bir figür olmaktan çıkarıp, toplumsal ve tarihsel bir hafızanın parçası haline getirir. Burada anlatıcı, yalnızca gözlemleyen değil, aktif olarak tanıklık eden, bağ kuran ve anlamaya çalışan bir figürdür. Bu modelin sinemadaki bir diğer örneği olan Celine Song'un *Geçmiş Hayatlar* (2023)⁴ filmi, kimlik, aidiyet ve göçmenlik gibi temaları işlerken, anlatıcının geçmişe nostaljik bir şekilde bakmasını değil, onu etik bir çerçevede yeniden anlamlandırmasını sağlayan bir model oluşturur. Film, yalnızca bireysel bir aşk hikâyesini anlatmak yerine, şefkatli anlatıcının temel öğelerini barındırarak, geçmiş ve kimlik arasındaki bağlantıları kolektif bir düzlemde işler.

Feminist anlatılar, geleneksel otoriter anlatıcıya karşı çıkarak, anlatının içindeki özneyi, deneyimi ve tanıklığı farklı şekillerde sunmayı mümkün kılıyor. “Şefkatli anlatıcı” kavramını da bu bağlamda, sinema üzerinden ele almak, benim için yalnızca bir kuramsal uygulama değil; aynı zamanda anlatıyı, anlatıcının konumunu ve öznel deneyimi düşünmenin bir yolu. Bu sebeple makale, yalnızca kavramsal bir çerçeve sunmaktan öte, düşünsel bir deney alanı olarak da okunabilir.

Feminist Öz-Kurmaca Sinemada Şefkatli Anlatıcının İzinde

Tokarczuk'un anlatıcısı gibi, *Hatıra* filmindeki anlatıcılar da olayları dışarıdan yargılayan ya da yönlendiren bir otorite olarak değil, anlamaya ve bağ kurmaya çalışan bir figür olarak sunar. Şefkatli anlatıcının izlerini öz-kurmaca filmlerde sürebileceğimiz düşüncesi, bu anlatıcı modelinin yalnızca bireysel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda kolektif hafızayı inşa eden etik bir anlatı pratiği olduğunu gösterir.

Feminist kuramcıların anlatıcı figürünü nasıl ele aldıkları, “şefkatli anlatıcı” kavramıyla doğrudan bağlantılıdır. Hélène Cixous'nun dişil yazın anlayışı, eril otoriter

⁴ *Geçmiş Hayatlar (Past Lives, 2023) Yönetmen: Céline Song. ABD: A24.*



anlatının dışına çıkarak daha akışkan, çok katmanlı ve öznel bir anlatıcı figürü önerir (Cixous, 1976: 875-893). Benzer şekilde, Nancy K. Miller'ın "araştırmacı anlatıcı" modeli, kesin yargılar vermek yerine, anlatıcının sürekli sorgulayan ve kendi konumunu eleştirel olarak değerlendiren bir figür olmasını öne sürer (Miller, 1988: 19-45). Julia Kristeva'nın "melankolik anlatıcı" kavramı, anlatının yalnızca bir hikâye anlatma biçimi değil, aynı zamanda kayıp, hafıza ve yas süreçleriyle bağlantılı olduğunu vurgular (Kristeva, 1989: 3-65). Robyn R. Warhol ve Susan S. Lanser, feminist anlatı teorisinin öncülerindendir. Warhol'un *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel* [Toplumsal Cinsiyetlendirilmiş Müdahaleler: Viktoryan Romanlarında Anlatı Söylemleri] adlı eseri, anlatıcıların cinsiyetlendirilmiş anlatı stratejilerini nasıl kullandıklarını inceler. Bu bağlamda, Tokarczuk'un şefkatli anlatıcısı, Warhol'un "ilgi çekici anlatıcı" kavramıyla paralellikler taşır (Warhol, 1989: 63-102).

Feminist film teorisinde ise Claire Johnston'un "Women's Cinema as Counter-Cinema" (Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması) makalesi, eril anlatı tekniklerinden kurtulmayı ve alternatif sinema anlatı yöntemlerini geliştirmeyi amaçlayan yaklaşımları tartışır (Johnston, 1975: 24-31). Laura Mulvey'in "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (Görsel Haz ve Anlatı Sineması) makalesi, bakış teorisini ele alarak, eril anlatının nasıl inşa edildiğini ve izleyicinin eril göz üzerinden yönlendirildiğini inceler (Mulvey, 1975: 6-18). Teresa de Lauretis'in "Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema" (Alice Yapmaz: Feminizm, Göstergebilim, Sinema) adlı eseri, feminist anlatının göstergebilimsel boyutlarını inceler ve eril anlam üretim süreçlerini eleştirir (De Lauretis, 1984: 103-157). bell hooks'un "sevgi etiği anlatıcısı" kavramı, anlatıyı yalnızca politik bir çerçevede değil, aynı zamanda etik ve şefkatli bir eylem olarak kurar (hooks, 1994). Rita Felski'nin bağlanma estetiği kavramı ise okur/izleyici ile güçlü bir empatik bağ kuran anlatıyı tanımlar (Felski, 2008: 54-78).

"Şefkatli anlatıcı" kavramı, feminist anlatı teorisinde, anlatıcının karakterlere ve olaylara yalnızca gözlemci olarak yaklaşmak yerine, empati ve anlamaya dayalı bir ilişki kurmasını ifade ediyorsa, bu model, anlatıyı yalnızca bir olay aktarımı olarak görmekten



ziyade, anlatıcının etik bir sorumluluk taşıyan bir figür olarak nasıl konumlandığını tartışmaya açar. Geleneksel otoriter anlatıcıdan farklı olarak şefkatli anlatıcı, mutlak bilgiye sahip bir otorite figürü olmaktan çok, çoklu seslerin ve deneyimlerin birleşimini sunan bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda, Bracha L. Ettinger'in matrissel bakış (*matrixial gaze*) teorisi ve Agnès Varda'nın "sine-yazı" kavramı, şefkatli anlatıcının feminist sinemadaki yerini anlamak için önemli teorik araçlar sunar.

Bracha L. Ettinger, psikanaliz, sanat ve felsefe alanlarında geliştirdiği "matrissel bakış" kavramıyla, geleneksel bakış teorilerinin fallus-merkezli yapısını sorgular. Ettinger'in kuramı, Lacan'ın "bakış" kavramını yeniden düşünerek, öznenin yalnızca fail konumunda olmadığı, başkalarıyla ortak bir deneyimi paylaşan ve empati kuran bir varlık olarak ele alınması gerektiğini savunur. *The Matrixial Gaze* adlı eserinde (Ettinger, 1995), bakışın sadece arzulayan bir konumdan değil, aynı zamanda öznelararası ilişkilerin ve duygulanımın bir parçası olarak ele alınabileceğini ortaya koyar. Ettinger'in bu modeli, tekil bir anlatıcı figürü yerine, anlatıyı kolektif bir hafıza pratiğine dönüştüren bir yaklaşımı mümkün kılar. Şefkatli anlatıcı, Ettinger'in önerdiği gibi, yalnızca anlatan değil, aynı zamanda dinleyen, anlamaya çalışan ve başkalarının hikâyeleriyle ilişkilenebilen bir yapı sunar. Bu bağlamda, matrissel bakış, geleneksel sinema anlatılarında erkek gözünün tahakküm kurduğu otoriter bakıştan uzaklaşarak, anlatıyı kolektif bir empati alanına dönüştüren feminist bir estetik modelle kesişir. Benzer şekilde, Agnès Varda'nın geliştirdiği sine-yazı yaklaşımı, sinemanın yalnızca görsel bir anlatı aracı değil, yazı gibi kişisel bir ifade biçimi olarak kullanılabileceğini öne sürer. Varda'nın sinema anlayışı, anlatıcının dışsal bir gözlemci olmaktan çıkıp, kendi deneyimini de anlatıya dâhil eden bir figür hâline gelmesini sağlar. Özellikle *Toplayıcılar ve Ben* (2000)⁵ filminde, Varda'nın anlatıcı olarak varlığı, yalnızca tanıklık eden bir ses olmaktan öteye geçerek, kendisinin de bir özne olarak sürecin içinde yer aldığı bir anlatı oluşturur (Varda, 1994: 102-115). Varda'nın anlatım tarzı, şefkatli anlatıcı modeline yaklaşarak hem kişisel hem de kolektif deneyimi iç içe geçiren bir anlatım sunar. Anlatıcının otoritesinin kırıldığı, onun da

⁵ *Toplayıcılar ve Ben* (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000) Yönetmen: Agnès Varda. Fransa: Ciné-Tamaris.



hikâyeye dâhil olduğu ve kendisini sürekli yeniden konumlandığı bu model, Ettinger'in matrissel bakış kuramıyla kesişerek, anlatıcının yalnızca bilen ve aktaran bir figür olmaktan çıkıp, izleyiciyle birlikte anlamaya çalışan bir varlık hâline gelmesini mümkün kılar. Bahsi geçen her iki teori de anlatının otoriter ve hiyerarşik yapısını kırarak, anlatıcının etik ve politik bir konum almasını sağlayan alternatif anlatı stratejileri sunar. Bu bağlamda, şefkatli anlatıcı, feminist sinemada yalnızca bir hikâye anlatıcısı değil, aynı zamanda kolektif hafızanın ve etik tanıklığın kurucusu olarak düşünülebilir.

Şefkatli anlatıcının öz-kurmaca ile kurduğu bağın daha geniş bir kuramsal çerçevede ele alınması için Sidonie Smith ve Julia Watson'un öz-kurmaca kuramı, anlatının yalnızca bireysel bir performans olmaktan çıkarak çok katmanlı bir kolektif hafıza anlatısına dönüşebileceğini vurgular (Smith & Watson, 2001: 125-150). Öz-kurmaca anlatılar, bireysel olanı toplumsal bir bağlama yerleştirirken, yazar/anlatıcı yalnızca kendi hikâyesini anlatmakla kalmaz, aynı zamanda kolektif deneyimi inşa eden bir hafıza alanı yaratır. Bu bağlamda, şefkatli anlatıcı, öz-kurmaca ile birleştiğinde, bireysel hikâyenin kolektif bir anlam kazanmasını ve anlatının politik bir tanıklığa dönüşmesini mümkün kılar. Leigh Gilmore, öz-kurmaca anlatıların travma ile ilişkisini incelediği *The Limits of Autobiography* (Oto-Biyografinin Sınırları) adlı eserinde, anlatıcının yalnızca bir tanık olmadığını, aynı zamanda travmayı dönüştüren ve onarım sürecine dahil olan bir figür olup olamayacağını tartışır (Gilmore, 2001: 60-85). Şefkatli anlatıcı bağlamında düşündüğümüzde, anlatıcının yalnızca deneyimi aktaran bir figür değil, bu deneyimi yeniden kuran, dönüştüren ve anlamlandıran bir yapıya sahip olduğu görülebilir. Bahsi geçen öz-kurmaca filmlerde, anlatıcının travmaya bakışı, geleneksel otobiyografik anlatıdan farklı olarak duygulanım, etik tanıklık ve onarım süreçleriyle iç içe geçer.

Nancy K. Miller, öz-kurmaca anlatının cinsiyet kimliği ve anlatıcı performansı açısından nasıl bir direnç alanı sunduğunu tartışır. *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts* [Kişiselleşmek: Feminist Anlar ve Diğer Otobiyografik Eylemler] adlı eserinde, kadın anlatıcıların otobiyografik ve öz-kurmaca metinlerde eril



otoritenin anlatı içindeki tahakkümüne nasıl meydan okuyabileceğini ele alır (Miller, 1991: 50-75). Şefkatli anlatıcı modelinde de benzer bir direnç söz konusudur. Geleneksel anlatı yapılarının dışında konumlanan, yalnızca gözlemleyen değil, deneyimi dönüştüren bir anlatıcı figürü, feminist öz-kurmaca anlatılarda eril otoritenin kırılmasını mümkün kılar.

Audre Lorde'un *Zami: A New Spelling of My Name* (Zami: Adımı Yeniden Yazmak) eserinde ortaya koyduğu biomitografi kavramı, öz-kurmacanın yalnızca bireysel bir anlatı olmadığını, aynı zamanda yeni bir kimlik inşası sunduğunu ve feminist yazının özel olanı politik olana nasıl dönüştürdüğünü gösteren bir model sunar (Lorde, 1982: 100-125). Öz-kurmaca, yalnızca bir bireyin anlatısı olarak kalmaz, toplumsal kimliklerin yeniden inşasında aktif bir rol oynar. Bu noktada, şefkatli anlatıcı yalnızca geçmişi anlatan bir figür değil, geçmişin nasıl hatırlandığını ve nasıl kolektif bir deneyime dönüştüğünü sorgulayan bir model sunar.

Bracha L. Ettinger'in matrissel bakış kuramı, Agnès Varda'nın sine-yazı yaklaşımı ve Smith & Watson, Gilmore, Miller ve Lorde'un öz-kurmaca teorileri, şefkatli anlatıcının film ve edebiyat bağlamında nasıl yeniden üretildiğini anlamak için önemli dayanak noktaları sunar. Öz-kurmaca anlatılar, bireyseli kolektife taşıyan, travmayı dönüştüren ve eril otoriteye karşı bir direniş alanı oluşturan bir anlatıcı modeliyle birleştiğinde, şefkatli anlatıcının feminist sinemadaki rolü daha açık hale gelir. Bu modelde, anlatıcı yalnızca gözlemleyen bir figür değil, hikâyenin içinde konumlanan, dönüşen, duygulanımsal ve etik bir bağ kuran bir yapı hâline gelir.

Bu çalışmada yöntem olarak, feminist film okuma yöntemini ve görsel okuma tekniklerini bir araya getirmeyi ve *Hatıra*'yı şefkatli anlatıcı bağlamında analiz etmeyi amaçlıyorum. Feminist film teorisi, sinemadaki anlatı yapılarının ve bakış açılarının nasıl inşa edildiğini ele alırken, özellikle kadın yönetmenlerin öz-kurmaca anlatıları, geleneksel film anlatılarından nasıl ayrıştığını incelemek için önemli bir çerçeve sunar (Mulvey, 1975; Kaplan, 2000). Aynı zamanda, görsel okuma yöntemiyle, filmin anlatısal ve estetik stratejileri



çözömlenerek hafıza, tanıklık ve etik anlatı yaklaşımları üzerinden değerdendireceğim. (Marks, 2000; Sobchack, 2004). *Hatıra* filmini şefkatli anlatıcı modelinin sinemadaki karşılıklarını keşfetmek açısından önemli bir örnek olarak ele alacağım.

Feminist anlatı teknikleriyle şefkatli anlatıcının nasıl tanımlanabileceğini analiz etmek, feminist öz-kurmaca filmleri vaka çalışması olarak kullanmak ve bunlar arasındaki ilişkileri keşfetmek önemli bir düşünme ve tartışma alanı açabilir. Bu makalede, “şefkatli anlatıcı” kavramını tek bir tanımla sınırlandırmak yerine, çoklu anlamlara yol açabilen bir tartışma alanı açmayı hedefliyorum ve şefkatli anlatıcı figürünün feminist anlatı geleneğiyle nasıl bir ilişki kurduğunu düşünmeye çalışıyorum. Bu figür, feminist bir anlatıcı olarak mı görölebilir, yoksa feminist anlatı pratikleriyle kesişen ama onlardan bağımsız bir anlatım modeli mi sunar? Feminist sinemada öz-kurmaca anlatıcının hangi anlatı teknikleriyle kurulduğı ve bu tekniklerin şefkatli anlatıcı modeliyle nerelerde örtüşüp nerelerde ayrıştığı da bu düşönsel çerçevenin bir parçası. Özellikle *Hatıra* filminde anlatıcının konumu, geleneksel anlatı biçimlerinden hangi yönleriyle ayrılır; bu ayrışma, şefkatli anlatıcının çoğulluk, mesafe ve duygulanımsal katılım gibi nitelikleriyle nasıl bağlantılanabilir? Bu sorular eşliğinde, feminist anlatı kuramıyla sinemasal anlatımın buluştuğı noktaları açığa çıkarmak, aynı zamanda anlatıcının etik ve politik sorumluluk taşıyan biçimlerde nasıl yeniden düşünölebileceğini tartışmaya açmak hedefleniyor.

***Hatıra* Filmi ve Hatıranın Şefkatli Anlatımı**

Joanna Hogg’un yönettiğı *Hatıra*, yönetmenin kendi yaşamından esinlenerek oluşturduğı bir anlatı kuruyor. Bu film öz-kurmacanın sunduğı imkânları, anlatıcının kendi geçmişiyle yüzleşmesine ve bireysel deneyimin ötesinde kolektif bir hatırlama biçimi kurmasına olanak tanıyacak şekilde özgün bir biçimde kullanıyor. Hogg’un sinemasındaki anlatıcı, yalnızca olayları aktaran bir gözlemci değil, aynı zamanda hafıza ve tanıklık süreçlerine izleyiciyi dahil eden bir yapı inşa ediyor. Bu filmi analiz ederken, şefkatli anlatıcının nasıl tanımlanabileceğini ve feminist anlatıcı ile nasıl kesişebileceğini sorguluyorum. Önceki bölömlerde ele alınan



feminist kuramcılarının yaklaşımlarından hareketle, *Hatıra* özelinde anlatıcının etik ve politik sorumluluğunu nasıl üstlendiğini tartışmak istiyorum. Bu analiz, anlatıcının yalnızca bir ses olmaktan öte, kolektif hafıza ve empati yaratma kapasitesine sahip bir figür olarak nasıl konumlandığını anlamaya yardımcı olacak.

“Şefkatli anlatıcı” kavramıyla ilişkilendirildiğinde, *Hatıra* filminin anlatısal yapısında Tokarczuk’un tanımladığı anlatıcı figürüne benzer bir yaklaşım görülür. Hogg’un filmleri, otoriter ve her şeyi bilen bir anlatıcıyı değil, belirsizlikleri ve boşlukları vurgulayan, olaylara tek bir açıdan bakmaktan kaçınan bir anlatıcıyı benimser. Bu anlatım, Tokarczuk’un şefkatli anlatıcısının olayları yalnızca aktaran değil, aynı zamanda anlamaya, dinlemeye ve yorumlamaya çalışan bir yapı olduğunu hatırlatır (Tokarczuk, 2019: 15-32). Julie’nin yaşadığı deneyimler, izleyiciye kesin ve belirli bir doğruluk çerçevesinde sunulmaz; aksine, film, parçalı ve subjektif hatırlama süreçlerini görselleştirerek hafızanın akışkan doğasını ve öznel deneyimlerin çoklu anlamlarını ortaya koyar. Julie’nin *Hatıra* filminin çekilen devam filmi *Hatıra 2*⁶ (2021) yaşadıklarını bir film yaparak anlamlandırma sürecine odaklanırsak, bu, öz-kurmaca ile sanat üretiminin iç içe geçtiği bir alan açar. Burada, şefkatli anlatıcı yalnızca bir hikâyeyi aktaran bir figür değil, aynı zamanda geçmişi dönüştüren, travmayla başa çıkan ve izleyiciyi de bu sürece dahil eden bir mekanizma haline gelir.

Öz-kurmaca sinemada anlatıcıyı nasıl konumlandıracağını düşünürken, Smith ve Watson’ın *Özyaşam Anlatısını Okumak* adlı eserinde sundukları çerçeve, bana yeni bir bakış açısı sundu. Onlara göre, öz-kurmaca, yalnızca bireyin geçmişini aktardığı bir tür değil, aynı zamanda anlatıcının kimliğini yeniden inşa ettiği bir süreçtir (Smith & Watson, 2010: 87-102). Bu çerçevede, öz-kurmaca anlatılar, tekil bir öznenin deneyimlerini anlatmaktan çok, anlatıcının başkalarıyla ve kolektif hafızayla kurduğu ilişkileri açığa çıkarır. *Hatıra* filmi de

⁶ *Hatıra: Bölüm II (The Souvenir Part II, 2021)* Yönetmen: Joanna Hogg. Birleşik Krallık: A24.



yalnızca bireysel bir anının peşinde değil, anlatıcının geçmişini nasıl hatırladığına ve bunu yeniden nasıl inşa ettiğine odaklanıyor.

Bu anlatı biçimi, yukarıda bahsi geçen Barbara L. Ettinger'in matrissel bakış kuramıyla da doğrudan bağlantılı. Ettinger, geleneksel fallus merkezli bakışın ötesine geçen, öznelar arasında empati ve ortak duygulanım kuran bir bakış biçimini öneriyordu (Ettinger, 2006: 55-73). Hogg'un filmlerinde bu matrissel yapının izlerini görmek mümkün. Filmin anlatıcısı, yalnızca bir gözlemci ya da otorite figürü olmaktan çıkar; onun yerine, hatırlayan, kayıp parçaları bir araya getirmeye çalışan ve izleyiciyi bu sürece dahil eden bir yapıya dönüşür. Anlatıcı, kesinlik iddiası taşımaz; belirsizlikler içinde dolaşır, geçmişi bütünüyle kavramaya çalışmak yerine, onun eksik parçalarını anlamlandırmaya çalışır.

Varda'nın sinemanın yalnızca bir hikâye anlatma aracı olmadığını, aynı zamanda düşüncenin ve kişisel deneyimin görsel bir formda ifade edilebileceği bir alan sunduğunu savunduğunu ifade etmişim (Varda, 2001: 33-50). Onun filmlerinde anlatıcı, yalnızca bir hikâyeyi aktaran bir figür değil, onların ve imgelerin iç içe geçtiği, çok katmanlı bir anlatım biçiminin parçasıdır. Hogg'un *Hatıra* filminde de, anlatıcı yalnızca geçmişi anlatmaz; onunla etkileşime girer, boşlukları doldurur, hatırlamanın ve unutmanın iç içe geçtiği bir yapı oluşturur.

Bu noktada, film dilinin nasıl kurulduğu üzerine düşünmek, anlatıcının nasıl bir form aldığını anlamamı sağladı. Hogg'un filmlerinde, kamera hareketleri, ışık kullanımı ve montaj teknikleri, anlatıcının belirsizliğini ve hatırlamanın parçalı yapısını destekleyen unsurlar olarak öne çıkıyor. Görsel anlatı, yalnızca hikâyeyi sunmakla kalmaz, aynı zamanda hatırlamanın süreçlerini, anlatıcının içsel dönüşümünü ve izleyiciyi bu sürece dahil etmenin yollarını gösterir. Ettinger'in matrissel bakışı, Smith ve Watson'ın öz-kurmaca anlatıyı kolektif hafızayla bağlantılandırması ve Varda'nın sine-yazıyı düşünsel bir alan olarak ele alması, öz-kurmaca sinemada anlatıcıyı nasıl konumlandırmam gerektiğini anlamamı sağladı. Bu anlatıcı,



yalnızca kendi hikâyesini anlatan bir figür değil, aynı zamanda başkalarının deneyimlerine de alan açan, empatiyi ve ilişkisel hafızayı merkeze alan bir yapı olarak düşünülebilir.

Görsel Okuma ve Film Analizi Yaklaşımı

Başkarakter Julie'nin gözünden sunulan hikâye, izleyiciye tam anlamıyla güvenilir bir anlatıcı sunmuyor; aksine, hafızanın eksik ve yeniden kurgulanan doğasına uygun şekilde parçalı, öznel ve sessizliklerle dolu bir anlatım tercih ediliyor. Filmin başından itibaren Julie'nin dünyasını, onun bakış açısıyla deneyimliyoruz. Ancak anlatıcı, kesinlik iddiasında bulunmuyor. Anthony ile olan ilişkisini anlamlandırmaya çalışırken, seyirci olarak onun deneyimlerini mutlak bir şekilde paylaşmıyoruz. Hatıraları, eksik parçalarla şekilleniyor; Anthony'nin uyuşturucu bağımlılığı ve manipülatif davranışları üzerine belirsizlik korunuyor. Burada anlatıcı, yalnızca bir özneye odaklanmıyor, aksine anlatıyı çoklu duygulanım ve ilişkisel hafıza ekseninde kuruyor (Ettinger, 2006: 55-73).

Joanna Hogg, anlatıcının otoriter bir figür olarak yönlendirme yapmasını engellemek için, karakterin hafızasındaki boşlukları bilinçli olarak koruyor. *Hatıra* boyunca, Julie'nin yaşadığı olayları anlama sürecine dahil oluyoruz; fakat sahneler kesintili, diyaloglar tamamlanmamış hissi veriyor. Örneğin, Anthony'nin gerçek doğasını anlamaya çalıştığımız sahnelerde, Julie'nin perspektifiyle sınırlıyız ve olayların gerçekte nasıl geliştiğini bilemiyoruz. Film burada kişisel bir bellekten çok, kolektif bir anlam üretme alanı olarak gördükleri yaklaşımına denk düşüyor (Smith & Watson, 2010: 87-102).

Hogg'un filmlerinde, anlatıcının kesin bir bakış açısı sunmaktan kaçınmasını destekleyen bir sinematografi dili kullanılıyor. Örneğin, Julie'nin Anthony ile yaşadığı anları gözlemlediğimiz sahnelerde kamera çoğu zaman sabit kalıyor, karakterlerin arasındaki mesafeyi koruyor ve sahneye müdahale etmeyen bir bakış öneriyor. Julie'nin dünyaya bakışını birebir onun gözünden deneyimlemiyoruz; aksine, belli bir uzaklıktan, onun hafızasını yeniden şekillendirirken gözlemliyoruz. Bu tercihler, özdeşliği kırarken izleyiciye düşünsel ve



duygulanımsal bir alan açıyor. Görsel anlatımın bu yapısı, sinemanın yalnızca olayları aktaran bir araç değil, aynı zamanda düşünsel ve etik bir süreç olduğunu ortaya koyuyor (Varda, 2001: 33-50). Hogg'un anlatıcıyı konumlandırma biçimi de bu anlayışla örtüşüyor: Film, belirli bir mesajı dikte etmek yerine, izleyiciyi Julie'nin hafızasındaki belirsizlikleri anlamlandırmaya davet ediyor.

Bu görsel mesafe ve sabitlik hali, feminist sinema kuramında sıkça eleştirilen geleneksel bakış rejimlerine doğrudan bir yanıt niteliği taşır. Erkek egemen anlatılarda kamera genellikle kadın bedenini arzunun nesnesi haline getirir; çerçeveleme, yakın plan ve izleyiciye yönelik bakışlarla kadın karakter görünür, izlenir ve temsil edilir. Oysa filmde kamera, Julie'yi bu temsil zincirinden çıkarır; onu izleyicinin duygusal yatırımına açmak yerine, mesafe ve sabırla gözlemler. Bu da Julie'nin anlatıcı olarak kurulan öznelliğini pasiflikten çıkarıp, düşünsel ve duygusal bir yeniden kurma sürecinin parçası haline getirir. Anlatıcı yalnızca hatırlayan değil, boşlukları gözetken, yeniden anlamlandıran, kendini konumlandıran bir figüre dönüşür. Hogg'un tercih ettiği kamera dili, tam da bu nedenle, feminist anlatının öne çıkardığı "bakışın yeniden paylaşımı"na örnek teşkil eder; izleyiciyi sahiplenici değil, dikkatli ve tanıklık eden bir konumda tutar.

Hogg, "şefkatli anlatıcı" kavramıyla örtüşen bir biçimde, geçmişin mutlak bir gerçeklik olarak sunulmadığı, anlatıcının sadece anlatan değil, aynı zamanda anlamaya ve yeniden inşa etmeye çalışan bir figüre dönüştüğü bir yapı oluşturuyor. Bu filmlerde anlatıcı, hatırlamanın ve unuttuklarımızın izinde bir yolculuğa çıkarken, sinema da bu sürecin bir parçası haline geliyor.



Fotoğraf 1: *Hatıra* filmi (Hogg, 2019)

Bu görsel kompozisyon (Fotoğraf 1), ana karakter Julie'nin anlatıcı olarak nasıl konumlandırıldığını anlamamız açısından belirleyici oluyor. Örneğin, Julie'nin bir masada otururken doğrudan kameraya bakmadığı, ancak aynadaki yansımasıyla sahnede iki farklı konumda birden görüldüğü sahnede, anlatıcı yalnızca bir olay aktarıcısı değil, kendi hikâyesine dışarıdan bakabilen ve geçmişini sorgulayabilen bir özne olarak belirir. Bu türden aynalı çekimler film boyunca tekrar eder; Julie defalarca yansılarda, cam yüzeylerde ya da çerçevelerin içinde görünür. Bu çoğul görünüm, onun özdeşleşmeye kapalı ama düşünsel katılıma açık bir anlatıcı olarak kurulduğunu gösterir. Aynı zamanda hatırlama sürecinin hem içerden hem dışardan deneyimlenmesini mümkün kılar. Sinemada ayna, çoğu zaman karakterin içsel bölünmüşlüğü, kendine dışarıdan bakma hâlini ya da geçmişle hesaplaşma sürecini temsil eden bir araç olarak kullanılır. Bu filmde de aynalar, Julie'nin yalnızca deneyimleyen değil, aynı zamanda gözlemleyen ve hatırlayan bir özneye dönüşmesini görsel düzeyde mümkün kılar.



Ettinger'in "matrisel bakış" kavramında olduğu gibi, anlatıcı burada yalnızca bir gözlemci değil; olaylara duygulanımsal olarak da dahil olan, geçmişini farklı açılardan deneyimleyen bir figüre dönüşüyor (Ettinger, 2006: 55-73). Julie'nin yansıması, şefkatli anlatıcının çoklu perspektifler üretebilen yapısıyla örtüşüyor. Anlatıcı eril otoriteyi sorgulayan, daha akışkan ve belirsizlikleri içinde barındıran bir yapıya sahip (Cixous, 1976: 875-893). Bu sahnede, Julie'nin kendi geçmişiyle yüzleşirken izlediğimiz anlatı, eril otoritenin kesinlik iddiasını yıkıyor ve anlatıyı kişisel olduğu kadar kolektif bir hafıza anlatısına dönüştürüyor. Geleneksel sinema anlatılarında, anlatıcı genellikle olayları net bir şekilde aktaran ve izleyiciyi yönlendiren bir figür olarak işlev görür. Oysa Joanna Hogg'un filmlerinde anlatıcının konumu çok daha muğlak ve katmanlıdır. "Araştırmacı anlatıcı" kavramında olduğu gibi, Julie yalnızca bir hikâye anlatmaktan öte, kendi konumunu sorgulayan ve anlamlandırmaya çalışan bir figür olarak sunulur (Miller, 1988: 19-45). Bu sahnede, Julie'nin masada yalnız otururken aynadaki yansımasıyla bir tür içsel diyalog içinde olduğu hissini verir. Olayları geçmişten hatırlıyor mu, yoksa bunları bir kurgu olarak mı yeniden yaratıyor? Feminist anlatının temel sorularından biri olan anlatıcının güvenilirliği burada bilinçli olarak bulanık hale getirilmiş.

Kameranın hareketleri ve çerçeve kullanımı, Julie'nin öznel deneyimine odaklanırken, onu bir nesne olarak sunmaktan kaçınıyor (Mulvey, 1975: 6-18). Feminist anlatı, yalnızca kadının temsiline değil, anlatının yapısına, bakışın konumuna ve izleyiciyle kurulan ilişkiye müdahale etmeyi hedefler. Kadın bakışı, nesneleştirici olmayan, özneleşmeye ve içsel deneyime alan açan bir görme biçimi önerir. Hogg'un kamerası, tam da bu doğrultuda, Julie'yi dışarıdan tanımlamak yerine, onun duygulanımsal dünyasını gözetken bir mesafeyle izler. Bu yaklaşım, şefkatli anlatıcının izleriyle örtüşür: anlatan özne, yalnızca aktaran değil, dikkatle bakan, duyan ve deneyime duyarlılıkla yaklaşan bir figürdür. Hogg'un sinema dili bu figürü görsel düzeyde mümkün kılar. Joanna Hogg'un sinema dilini "Claire Johnston'un Women's Cinema as Counter-Cinema" (1975: 24-31) makalesindeki önerileriyle karşılaştırabiliriz: Hogg, geleneksel anlatının doğrusal yapısını bozarak, anlatıyı bir yeniden inşa sürecine dönüştürüyor. Julie'nin deneyimleri, mutlak bir gerçeklik gibi sunulmuyor; aksine, anlatıcıyı bir bellek sürecinin içinde var eden, parçalı ve öznel bir yapı oluşturuluyor. "Melankolik



anlatıcı” kavramı, yas ve hatırlama süreçleriyle şekillenen anlatıları tanımlamak için kullanılır (Kristeva, 1989: 3-65). Filmde anlatıcı, yalnızca geçmişi aktaran bir figür değil; geçmişin kırık parçalarını yeniden inşa etmeye çalışan bir karakterdir. Julie’nin yüz ifadesi, masada yalnız oluşu ve diğer karakterlerin neşeli ama uzakta konumlanması, onun kendini yalnız hissettiği bir hafıza alanında dolaştığını gösterir. Aynadaki yansıması ise bir tür zaman kayması yaratır: Geçmiş ve şimdi iç içe geçmiştir ve anlatıcının hafızası, lineer bir zaman anlayışını reddederek parçalı bir anlatı yaratır. “Sevgi etiği anlatıcısı” kavramı, anlatıyı yalnızca politik değil, etik bir süreç olarak da ele alır (hooks, 1994: 165-182). *Hatıra* filmi bu noktada, geçmişle etik bir ilişki kurarak, anlatıcının sadece bir tanık değil, aynı zamanda anlamaya çalışan ve geçmişle hesaplaşan bir figür olarak konumlandığını gösterir. Joanna Hogg, karakterinin travmasını yalnızca dramatik bir olay olarak sunmuyor; aynı zamanda anlatının yapısal bir unsuru haline getirerek, hafızanın nasıl şekillendirildiğine dair bir sorunsal ortaya koyuyor. Film yalnızca bir bireyin hikâyesini anlatmaz; aynı zamanda bir kadının hafızası, deneyimi ve anlatıyı şekillendirme süreci üzerine bir sorgulama alanı açar. Anlatıcı, geleneksel otobiyografik anlatılardaki kesinlik iddiasını reddederek, öz-kurmaca ile feminist bir sinema dili kurar. Bu sahne, feminist anlatının ve öz-kurmaca sinemanın nasıl işlediğine dair çok katmanlı bir örnek sunuyor. Joanna Hogg, anlatıcının yalnızca bir hikâye anlatan değil, aynı zamanda geçmişle hesaplaşan ve anlamaya çalışan bir figür olarak inşa edildiği bir sinema dili oluşturuyor.



Fotoğraf 2: *Hatıra* filmi (Hogg, 2019)

Anlatıcı burada (Fotoğraf 2) sadece hikâyeyi ileten bir figür değil; hafızayı, duygulanımı ve dönüşümü görsel ve sessel yollarla deneyimleten bir konumda. Julie'nin duruşu, bedeni, bakışı ve fiziksel alan içindeki konumu, klasik otoriter anlatının dışına çıkıp, şefkatli anlatıcının sinema içinde nasıl kurulabileceğini tartışmaya açıyor.

Joanna Hogg'un sinematografik dili, geleneksel anlatı yapılarından farklı olarak, karakterlerin birbirleriyle kurduğu sessiz ve gerilimli bağları ön plana çıkarıyor. Sahnede karakterler arasındaki iletişimsizlik, mesafe ve duygusal gerilimle öne çıkıyor. Julie'nin kanepeye yaslanmış, yorgun ve düşünceli duruşu, onu edilgen bir özne olarak konumlandırmaktan ziyade, şefkatli anlatıcının duyumsal katmanlarını açığa çıkaran bir yapı sunuyor. Julie'nin bakışları ve bedensel duruşu, geçmişle şimdi arasında bir köprü kuruyor; olayları dışarıdan gözlemleyen bir figür olmaktan çok, travmasını, ilişkilerini ve belleğini dönüştüren bir anlatıcıya dönüşüyor.



Filmde, sıklıkla kullanılan aynalar ve yansımalar, hafızanın parçalı doğasını sinematografik bir anlatım diliyle görünür kılar. Karakterlerin sürekli aynalar aracılığıyla kendilerini görmesi, yalnızca bireysel bir içsel yolculuk değil, aynı zamanda izleyiciye yöneltilecek bir bakış pratiği yaratır. Kırık bir aynanın önünde oturduklarında, yalnızca yansımaları değil, kimliklerinin, ilişkilerinin ve zamanın da parçalanmış doğası vurgulanır. Hogg, aynalar arasındaki geçişleri kullanarak, özne ve nesne arasındaki sınırları bulanıklaştırırken, aynı zamanda karakterlerin kendi hikâyelerine nasıl bakmaları gerektiğini de sorgulatır. Hafızanın sinematik temsili, burada yalnızca anlatılan bir geçmişin yeniden inşası değil, aynı zamanda görsel ve duyumsal bir deneyim olarak sunulur. Aynalar, izleyiciyi yalnızca bir gözlemci olarak değil, bu parçalanmış hafıza alanına dahil eden bir öge haline gelir. Hafif bulanıklık, görsel olarak kesinlikten uzak, tamamlanmamış bir hafıza estetiği yaratırken, karakterlerin kendilerini net bir şekilde görememeleri, geçmişlerini de mutlak bir kesinlikle hatırlayamadıklarını düşündürür. Hogg, klasik otobiyografik anlatının bütünlüklü ve doğrusal yapısını reddederek, hafızanın kırılğan, değişken ve eksikli doğasını sinema diliyle açığa çıkarır.

Hogg'un sahne düzenlemesi, Varda'nın sinema dilinde savunduğu gibi, görsel kompozisyonun anlatının bir parçası olarak kurulduğunu gösteriyor. Sahnenin statik yapısı, kesintisiz devam eden bir zaman algısı yaratırken, karakterlerin arasındaki mesafeyi görünür kılıyor. Bu, feminist anlatının eril sinema dilinden nasıl farklılaştığını da gösteriyor: Burada izleyiciye bir yönlendirme yapılmıyor, karakterlerin ruh hallerini anlamaya yönelik boşluklar bırakılıyor. Kanepe, bir tür iktidar ilişkisini de açığa çıkarıyor. Erkeğin kolunu başının arkasına yaslamış rahat duruşu, onun sahnede kendini konumlandırış biçimiyle Julie'nin oturuşu arasında belirgin bir fark yaratıyor. Çiftin battaniyenin altında olması, kendilerine ait dünyalarını düşündürüyor.

Julie'nin pozisyonu ve bakış açısı, onu nesneleştirmek yerine, varoluşsal bir sürecin içinde, duygularını yansıtmaya biçimleriyle anlatı içinde konumlandırıyor. Bu sahnede anlatıcının etik bir tanıklık sunduğunu söyleyebiliriz; Julie, geçmişte yaşadıklarına nostaljik



bir şekilde bakmak yerine, olan bitenle hesaplaşan bir figüre dönüşüyor. Bu sahne, filmin öz-kurmaca anlatıyı feminist film anlatısı ile nasıl birleştirdiğini gösteren bir örnek sunuyor. Anlatıcı, sadece hikâyeyi ileten bir figür değil; hafızayı, duygulanımı ve dönüşümü görsel ve sessel yollarla deneyimleten bir konumda. Julie'nin duruşu, bedeni, bakışı ve fiziksel alan içindeki konumu, klasik otoriter anlatının dışına çıkıp, şefkatli anlatıcının sinema içinde nasıl kurulabileceğini tartışmaya açıyor.



Fotoğraf 3: *Hatıra* filmi poster (Hogg, 2019)

Julie'nin kamerayı doğrudan izleyiciye doğrulttuğu bu çerçeve (Fotoğraf 3), geleneksel anlatıdaki pasif kadın özneyi tersine çeviren bir jest içeriyor. Laura Mulvey'in bakış teorisine göre klasik sinema anlatısı, kadın karakteri gözetlenen konumuna yerleştirirken, erkek özne ise gözetleyen olur (Mulvey, 1975). Oysa bu sahnede Julie, kamerayı eline alarak yalnızca bir izleyici ya da anlatılanın bir nesnesi olmadığını, aynı zamanda kendi anlatısını kuran bir özne olduğunu gösteriyor. Bu noktada kadın öznenin hem gören hem görülen olarak ikili konumlanışı da hatırlanabilir: Julie'nin kamerası bu ikiliği askıya alır; onu yalnızca bakılan



değil, bakışın yönünü belirleyen ve çerçeveyi kuran bir özne olarak öne çıkarır (Berger, 1972). Sahne, bu yönüyle yalnızca anlatının içeriğinde değil, görsel yapısında da bir dönüşüm yaratır. İzleyiciyle doğrudan bir temas kurulması, sahnenin dördüncü duvarı kırarak, anlatının iç dünyasını dışa açan, duygulanımsal ve düşünsel bir karşılaşma alanı yaratmasına olanak tanır.

Teresa de Lauretis'in feminist film anlatısı üzerine yaptığı çalışmalarda belirttiği gibi, kadın karakterlerin sinemada aktif özneler olarak konumlandırılması, anlatı içerisindeki eril tahakkümün kırılması açısından kritik bir dönüşüm sağlar (1984: 142-146). Julie'nin kamerası, yalnızca onun bakışını değil, aynı zamanda kendi deneyimini ve öznel hafızasını inşa ettiği bir araç haline gelir. Bu jest, şefkatli anlatıcının temel nitelikleriyle örtüşür: anlatma hakkı talep eden, ama bunu tahakküm kuran bir sesle değil, dikkatle, duygulanımla ve çoğul bir bakışla gerçekleştiren bir figür.

Öz-kurmaca, yalnızca kişisel deneyimi anlatmakla kalmaz, aynı zamanda anlatıyı inşa eden kişinin kendi geçmişine nasıl döndüğünü ve onu nasıl yeniden yorumladığını da gösterir. Burada Julie, yalnızca bir anıyı yeniden canlandırmakla kalmaz; aynı zamanda o anıyı kendi bakış açısından nasıl kurduğunu ve şekillendirdiğini de ortaya koyar. Bakış, bireysel bir görme pratiği değildir; başkalarıyla paylaşılan, duygusal ve deneyimsel bir alan yaratır. Julie'nin kamerası, yalnızca kendi bakışını değil, aynı zamanda izleyiciye de onun dünyasına girme ve onun bakış açısını deneyimleme imkânı sunan bir araç haline gelir. Julie'nin kamerasıyla kendi deneyimlerini filme alma süreci, Varda'nın *Ne Çatı, Ne Yasa* (1985)⁷ ve *Agnès'in Plajları* (2008)⁸ filmlerinde ve hatta diğer bütün filmlerindeki öz-kurmaca anlatım teknikleriyle örtüşür. Burada kamera, yalnızca bir gözlem aracı değil, aynı zamanda bir özneleşme mekanizması olarak işlev görür. Julie'nin gözünü kapatıp bir gözüyle kameraya bakması, sinema anlatısı içinde bir tür iç bakış yaratır. Bu durum, onun dünyayı nasıl gördüğünü ve kendi deneyimini nasıl şekillendirdiğini anlamamız açısından önemli bir jesttir. Hogg'un öz-kurmaca sinema pratiği, burada yalnızca bireysel anıları yeniden üretmekle kalmaz, aynı

⁷ *Ne Çatı Ne Yasa* (*Sans toit ni loi*, 1985) Yönetmen: Agnès Varda. Fransa: Ciné-Tamaris.

⁸ *Agnès'in Plajları* (*Les plages d'Agnès*, 2008) Yönetmen: Agnès Varda. Fransa: Ciné-Tamaris.

zamanda anlatının kurucu ögesini sorgular ve dönüştürür. Bu çerçevede Olga Tokarczuk’un “şefkatli anlatıcı” kavramıyla paralellik kurarak, Julie’nin yalnızca geçmişini anlatan biri değil, onu yeniden yorumlayan, onaran ve kolektif bir hafızaya açan bir figür olduğunu söylemek mümkündür.



Fotoğraf 4: *Hatıra* filmi (Hogg, 2019)

Bu sahne ise (Fotoğraf 4) *Hatıra*’nın anlatı ve görsel dilinde önemli bir kırılma anını temsil eder. Julie ve Anthony arasındaki ilişkinin dinamikleri, ayna ve mekân kullanımı üzerinden izleyiciye sunulurken, bu sahne şefkatli anlatıcının nasıl şekillendiğine dair güçlü bir okuma imkânı sağlar. Joanna Hogg’un sinematografik yaklaşımı, yalnızca karakterlerin hikâyelerini anlatmakla kalmaz, aynı zamanda onların içsel dünyalarına ve güç ilişkilerine dair ipuçları



verir. Aynanın çerçevelediği görüntü, karakterlerin bölünmüşlüklerini ve anlatının çok katmanlı yapısını vurgular. Julie, odanın köşesine çekilmiş, kırılğan bir biçimde yere otururken, Anthony'nin yansıması, onun hem fiziksel hem de metaforik olarak ikiye bölünmüşlüğünü açığa çıkarır. Anthony'nin gerçekliği ile aynadaki yansıması arasında kurulan bu görsel ilişki, Lauretis'in feminist anlatı yapılarındaki özneleşme süreçlerine dair ortaya koyduğu düşüncelerle ilişkilendirilebilir (1984: 142-146). Burada da ayna, eril anlatının bir yansıması olarak işlev görürken, Julie'nin konumlanması, onun bu bakışa tam olarak dâhil olmadığını, mesafesini koruduğunu gösterir.

Julie'nin bedensel duruşu ve bakışı, bir tür sorgulayıcı mesafeyi içinde barındırır. O, olayların içine tamamen çekilmiş değildir; Anthony'nin varlığına tanıklık eden, onu gözlemleyen ama aynı zamanda kendi pozisyonunu sorgulayan bir figür olarak belirir. Miller'a göre feminist anlatılar, anlatıcıyı yalnızca olayların aktarıcısı olarak konumlandırmak yerine, onun kendi anlatısının da inşacısı olduğu bir yapıyı ortaya koyar (1991: 50-75). Burada Julie, Anthony'nin varoluşuna tanıklık ederken, kendisini de bu hikâyenin içinde nasıl anlamlandıracağını çözmeye çalışır.

Ettinger, özne ile başkası arasındaki ilişkinin yalnızca bir tahakküm veya mesafe ilişkisi olmadığını, bunun yerine aralarında paylaşılan duygulanımsal bir alan olduğunu öne sürer. Bu sahnede, Julie'nin bakışı salt bir gözlemci bakışı değildir; Anthony'nin varlığına dokunan, onun içinde bulunduğu durumu anlamaya çalışan ve bir şekilde onunla birlikte bu anlatının içine giren bir bakıştır. Ancak aynı zamanda onun bakışı, öznenin sınırlarını aşan, kendisini yalnızca bireysel bir deneyim değil, kolektif bir hafızanın parçası haline getiren bir estetik duyarlılığı içerir.

Sinemanın yalnızca hikâyeyi aktaran bir araç değil, aynı zamanda anlatının biçimiyle de bir anlam yarattığını söylüyorsak, burada Julie'nin Anthony'yi izleyişi, yalnızca pasif bir bakıştan ibaret değildir; kendi hikâyesini kurma sürecinde bir özneleşme pratiği içerir. Burada izleyiciye sunulan, yalnızca karakterlerin dramatik ilişkileri değil, aynı zamanda anlatının nasıl



inşa edildiği ve anlatıcı figürünün nasıl dönüştüğüdür. “Şefkatli anlatıcı” kavramı, bu sahnede yalnızca karakterlerin hikâyeleriyle değil, onların birbirlerine olan mesafeleri, kurdukları bağlar ve anlatının biçimsel yapısıyla da iç içe geçen bir model olarak işlev görür.

Öz-kurmaca filmler, yalnızca bireysel deneyimleri değil, aynı zamanda bu deneyimlerin kolektif hafızaya nasıl eklendiğini ve zaman içinde nasıl dönüştüğünü gösteren anlatılar yaratır. *Hatıra* bir yönetmenin kendisini ve geçmişini anlamlandırma sürecini belgeliyor gibi görünse de, aynı zamanda anlatıcının kendi hikâyesine mesafeli yaklaşmasını da mümkün kılar. Burada öz-kurmaca, yalnızca otobiyografik bir anlatı değil, etik bir anlatıcı sorumluluğu taşıyan bir biçim olarak ortaya çıkar. Şefkatli anlatıcı, kendisini her şeyi bilen, mutlak bir otorite figürü olarak sunmak yerine, hatırlama ve unutma, eksik parçalar ve tamamlanamayan anlatılar arasında hareket eder. Feminist anlatı teorileri açısından, bir anlatıyı kesin sınırlarla tanımlamak, onun eleştirdiği epistemolojik yapıları yeniden üretmek anlamına gelebilir. Bu örnekleri sunarken amacım, bu anlatıcıyı kesin bir biçimde tanımlamak yerine, onun sınırlarını tartışmaya açmanın daha üretken bir yaklaşım sunduğunu fark etmiş olmam. Feminist yazın, özellikle belirsizlikleri ve boşlukları bir sorun olarak değil, anlatının doğal bir parçası olarak görmeye eğilimlidir. Bu bağlamda, şefkatli anlatıcıyı kesin ve mutlak bir şekilde tanımlamaya çalışmak, onun özüne aykırı bir girişim olabilir. Bunun yerine, bu kavramı bir araştırma pratiği, anlatı üzerine düşünmenin bir biçimi olarak ele almak, onu katı bir çerçeveye hapsedmekten daha üretken olacaktır.

Şefkatli Anlatıcının Sinemadaki Yansımaları: *Hatıra*’da Anlatıcı ve Hafızanın Kırılğanlığı

Şefkatli anlatıcı üzerine düşünmek, yalnızca bir anlatı tekniğini tarif etmekten öte, bu hikâyeleri nasıl kurduğumuz ve başkalarının deneyimlerine nasıl tanıklık ettiğimiz sorularıyla da ilgilidir. Bu anlatıcıyı tanımlamaya çalışırken, meselenin yalnızca anlatı stratejilerine dair olmadığını, etik bir yaklaşım içerdiğini fark etmek önemli. Anlatıcı, mutlak bir otorite olarak her şeyi bilen, olayları şekillendiren bir ses olmaktan çıkıp, anlamaya çalışan, dinleyen ve



başkalarının hikâyelerini kendi sesiyle iç içe geçirerek aktaran bir figüre dönüşür. Kendi yaşantısına ya da tanıklık ettiği olaylara dışarıdan bakan, belirli bir mesafeden anlatan bir göz olmaktan ziyade, anlatının içinde hareket eden, geçmişini hatırlayarak yeniden kuran ve başkalarının deneyimlerine alan açan bir anlatıcıdır bu.

“Şefkatli anlatıcı” kavramını tartışmaya açmak aynı zamanda tanıklık etmenin sorumluluğuyla da ilgilidir. Bir olaya, bir yaşantıya ya da bir başkasının deneyimine nasıl yaklaşacağımız, anlatının kendisini nasıl şekillendirdiğimizle doğrudan bağlantılıdır. Anlatıcı yalnızca geçmişini anlatmaz; geçmişini kurar, boşlukları tamamlar, eksik olanı hisseder ve bazen de yalnızca sessizliği dinler. Burada mesele, tek bir anlatıcıya ait otoriter bir ses üretmektense, farklı bakış açılarının iç içe geçtiği, çoklu seslerin yankılandığı bir anlatı yaratmaktır. Bu, anlatıcının yalnızca bireysel deneyimine değil, kolektif hafızaya nasıl dahil olduğu sorusunu da beraberinde getirir.

Bu anlatıcıyı tanımlamak üzerine fikir üretirken, akla gelen ilk sorulardan biri, hangi anlatıların bu etik çerçeveye yaklaştığıdır. Bazen otobiyografik öyküsel anlatılar, otobiyografik eserler ya da kurmaca ile gerçeğin iç içe geçtiği hikâyeler, bu anlatıcı modelinin izlerini sürmemize imkân tanır. Anlatıcının kendisini tümüyle geri çektiği ve başkalarının hikâyelerine alan açtığı anlatılar kadar, geçmişle yüzleşmeye çalışan, hafızanın kırılma anlarına dikkat çeken eserler de bu modele yaklaşır. Burada anlatıcının amacı, yalnızca kendi hikâyesini anlatmak değil, başkalarının hikâyeleriyle bir bağ kurarak anlatıyı ortak bir hafıza alanına taşımaktır.

Hikâyelerin yalnızca içerikleriyle değil, nasıl anlatıldıklarıyla da ilgilenmek, anlatıcının tanıklığını anlamaya çalışmak, anlatının kendi içindeki boşlukları da fark etmeyi beraberinde getirir. Bu anlatıcıyı belirgin kılan şey, yalnızca duygusal bir etki yaratması değil, anlatıdaki boşlukları anlamaya çalışması, başkalarının hikâyelerine kulak vermesi ve kolektif bir duygu alanı yaratmasıdır. Anlatının kendi içinde bir duygu paylaşımına dönüşmesi, hafızanın bireysel bir deneyim olmaktan çıkıp kolektif bir hafıza pratiğine evrilmesi, bu anlatıcı modelinin en belirgin özelliklerinden biridir.



Bu anlatıcı modelinin izlerini sürdüğümüzde, onun yalnızca bireysel bir ses değil, çoklu seslerin birleşimi olduğunu görmek mümkün. Kendine alan açan ama aynı zamanda başkalarının hikâyelerine kulak veren bu anlatıcıyı, yalnızca belirli bir tür içinde değil, farklı anlatı biçimlerinde de görmek mümkün. Tam da bu yüzden, şefkatli anlatıcının izlerini öz-kurmaca filmlerde sürmek, bu anlatıcı modelinin yalnızca bireysel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda kolektif hafızayı inşa eden etik bir anlatı pratiği olduğunu gösteriyor.

Joanna Hogg'un *Hatıra* filmi, otobiyografik bir anlatı olarak, kişisel deneyimleri sinematik bir dile dökerken anlatıcının konumunu sorgulayan ve geleneksel anlatı pratiklerinden ayrılan bir yapıya sahiptir. Filmde anlatıcı konumundaki Julie karakteri, yalnızca kendi hikâyesini anlatan bir figür değil, geçmişini anlamaya çalışan, eksiklikleri ve boşlukları hisseden bir özne olarak karşımıza çıkar. Bu anlatı modeli, "şefkatli anlatıcı" kavramıyla belirli noktalarda kesişirken, aynı zamanda feminist anlatı pratikleriyle olan ilişkisini de düşündürür.

Öncelikle, *Hatıra*'daki anlatıcının feminist bir anlatıcı olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı sorusu, filmin anlatı yapısına ve karakterin dünyayı nasıl gördüğüne dair daha derin bir okuma yapmayı gerektirir. Film, bir kadının öznel deneyimini merkeze alır, ancak bunu bir güçlenme anlatısı çerçevesinde sunmaz. Julie'nin hikâyesi, bir aşk ilişkisinin etrafında şekillenirken, geleneksel anlatılarda sıkça karşılaştığımız dönüşüm ya da tam bir kapanış noktası içermez. Onun deneyimi, kırılğanlıkları, belirsizlikleri ve anlamlandırma çabalarıyla şekillenir. Feminist anlatılar, genellikle eril bakışın eleştirisi üzerinden şekillenirken, *Hatıra* bu bakışın içinde var olan bir karakterin deneyimlerini içeriden bir perspektifle sunar. Bu bağlamda, şefkatli anlatıcı modeli feminist anlatı pratikleriyle kesişir; çünkü filmde anlatıcı, deneyimlerini didaktik bir şekilde sunmaz, aksine geçmişi anlamaya çalışarak, kendisine de merhamet göstererek ve izleyiciyi de bu sürece dahil ederek ilerler. Ancak feminist anlatı, eril anlatı kalıplarını kırmayı amaçlarken, şefkatli anlatıcı modeli doğrudan bir karşıtlık ya da dönüşüm sunmanın ötesinde, anlatıyı anlamaya yönelik bir arayışa dönüştürür. Bu noktada, *Hatıra*'daki anlatıcı feminist bir anlatıcı olarak tanımlanabileceği gibi,



feminist anlatı pratiklerinden bağımsız, ancak onlarla temas halinde olan bir model de sunabilir.

Öz-kurmaca anlatıcı, feminist sinemada belirli anlatı teknikleriyle inşa edilir ve bu tekniklerin şefkatli anlatıcı modeliyle nasıl örtüştüğü ya da ayrıştığı önemli bir sorudur. Film, anlatıcıyı mutlak bir otorite olarak sunmaz; aksine, anlatıcı kendi hikâyesini de sorgulayan, deneyimlerini yeniden anlamlandıran bir figürdür. *Hatıra*, öznel anıların belirsizliğini vurgulamak için parçalı anlatım kullanır; zaman sıçramaları, eksik sahneler ve hatırlama süreçlerinin doğasına uygun bir sinematografiyle şekillenir. Julie'nin deneyimi, yalnızca kronolojik bir ilerleyişle değil, zihinsel bir keşif süreciyle anlatılır. Kamera, karakterin iç dünyasını açığa çıkarmak için uzun planlar ve durağan sahnelerle çalışır; böylece izleyici, onun dünyasını bir gözlemci olarak değil, bir tanık olarak deneyimler. Bu anlatı tekniği, şefkatli anlatıcı modeliyle doğrudan örtüşür, çünkü anlatıcı yalnızca kendi geçmişini anlatmaz; aynı zamanda bu geçmişini anlama çabası içinde, hikâyenin boşluklarını doldurur ve bazen doldurulamaz olanın da farkında olarak anlatıyı şekillendirir.

Hatıra'daki anlatıcı modelinin geleneksel anlatı pratiklerinden nasıl ayrıştığını düşünmek, şefkatli anlatıcının sınırlarını daha iyi anlamamıza yardımcı olur. Geleneksel anlatılar, genellikle bir olay örgüsünü belirli dramatik dönüş noktaları etrafında inşa eder ve karakterlerin gelişimini net bir şekilde gösterir. Ancak *Hatıra*, kesin bir gelişim çizgisi sunmaz; film boyunca Julie'nin aşk ilişkisi, onun dünyayı nasıl gördüğünü anlamaya yönelik bir çerçeve sunarken, karakterin kendisini nasıl değiştirdiğini tam olarak görmeyiz. Burada önemli olan, olayların nasıl geliştiğinden ziyade, Julie'nin bu olaylara nasıl tanıklık ettiği ve onları nasıl hatırladığıdır. Film, özellikle hafızanın seçiciliğini ve hatırlamanın belirsizliğini sinematik olarak ifade etmek için belirli eksiltme teknikleri kullanır. Örneğin, bazı sahneler tamamlanmaz, karakterlerin ifadeleri eksik kalır ya da olaylar arasındaki bağlantılar izleyici tarafından yeniden inşa edilmek zorunda kalır. Bu anlatı biçimi, şefkatli anlatıcının özelliği olan boşlukları kabul etme ve geçmişini tamamlanmamış bir süreç olarak ele alma tavrıyla örtüşür.



Şefkatli anlatıcının en temel özelliklerinden biri, olayları anlatmanın ötesinde, onları anlamaya çalışan ve bu sürece izleyiciyi de dahil eden bir figür olmasıdır. *Hatıra*, tam da bu noktada, geleneksel anlatı pratiklerinden ayrışarak şefkatli anlatıcı modelini sinemada nasıl görebileceğimize dair önemli bir örnek sunar. Anlatıcı, yalnızca kendi deneyimlerini aktaran biri değil, geçmişin içinde hareket eden, boşlukları hisseden ve hafızanın kırılğanlığına tanıklık eden bir özne haline gelir. Bu yüzden, *Hatıra* sadece bir öz-kurmaca hikâye anlatmakla kalmaz, aynı zamanda şefkatli anlatıcı modelinin sinemadaki yansımalarından biri olarak okunabilir.



KAYNAKÇA

- Benstock, S. (1988) *Textualizing the Feminine: On the Limits of Genre*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Berger, J. (1972) *Ways of Seeing*. Londra: BBC and Penguin Books.
- Cohn, D. (1978) *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Cixous, H. (1976) The Laugh of the Medusa. *Signs*, 1(4): 875-893.
- Cooke, J. (2020) *Contemporary Feminist Life-Writing: The New Audacity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- de Lauretis, T. (1984) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dobrovsky, S. (1977) *Fils*. Paris: Galilée.
- Erpenbeck, J. (2018) *Gidiyor, Gitti, Gitmiş*. Çev. Regaip Minareci. İstanbul: Can Yayınları.
- Ettinger, B. L. (1995) The Matrixial Gaze. *Le Pavillon*, 4: 60-82.
- Ettinger, B. L. (2006) *The Matrixial Borderspace*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Felski, R. (2008) *Uses of Literature*. Oxford: Blackwell.
- Felski, R. (2003) *Literature after Feminism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fournier, É. (2021) Autofiction et voix des Femmes: Entre Témoignage et Subjectivité. *Recherches féministes*, 34 (2): 45-62.
- Gilmore, L. (2001) *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gilmore, L. (2017) *Tainted Witness: Why we Doubt What Women Say About Their Lives*. New York: Columbia University Press.
- hooks, b. (1994) *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. New York: Routledge.
- Johnston, C. (1975) Women's Cinema as Counter-Cinema. *Notes on Women's Cinema*, 2: 24-31.



- Kaplan, E. A. (2000) *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Kristeva, J. (1989) *Black Sun: Depression and Melancholia*. New York: Columbia University Press.
- Lanser, S. S. (1992) *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lorde, A. (1982) *Zami: A New Spelling of My Name*. Trumansburg: Crossing Press.
- Marks, L. U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Miller, N. K. (1988) *Subject to Change: Reading Feminist Writing*. New York: Columbia University Press.
- Miller, N. K. (1991) *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. New York: Routledge.
- Mulvey, L. (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3): 6-18.
- Nelson, M. (2020) *Argonautlar*. Çev. Pınar Güzel. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Piekutowski, P. F. (2024) Rethinking Collective Story: Olga Tokarczuk's Tender Narrator and Spatio-temporal Entanglement. *Enthymema*, 36: 293-305. [online] Erişim adresi: <https://doi.org/10.54103/2037-2426/24925>. (Erişim Tarihi: 5 Mart 2025).
- Rich, A. (1986) *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979–1985*. New York: W. W. Norton.
- Smith, S. ve Watson, J. (2010) *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sobchack, V. (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Tokarczuk, O. (2014) *The Books of Jacob*. New York: Riverhead Books.
- Tokarczuk, O. (2018) *Flights*. Londra: Fitzcarraldo Editions.
- Tokarczuk, O. (2019) Nobel prize lecture. [online] Erişim adresi: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2018/tokarczuk/lecture/> (Erişim Tarihi: 5 Ocak 2025).
- Vilain, P. (2009) *L'Autofiction en théorie*. Paris: Seuil.



Varda, A. (2001) *Varda by Agnès*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Warhol, R. R. (1989) *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick: Rutgers University Press.