

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ÇEVİRİBİLİM ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

YAZININ ÇİZGİLEŞMESİ: KLASİKLERİN ÇİZGİ
ROMAN ÇEVİRİSİ

Hasan SEFER

2502140044

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Emel ERGUN

İSTANBUL – 2022

ÖZ

YAZININ ÇİZGİLEŞMESİ: KLASİKLERİN ÇİZGİ ROMAN ÇEVİRİSİ

HASAN SEFER

Bu çalışma yazınsal yapıtların, özellikle klasiklerin çizgi roman çevirilerini sorgulamaktadır. Salt sözel bir anlatımın, görüntü ve yazı birlikteliği olarak nitelendirilebilecek çizgi romana çevrilme süreci tartışılmaktadır. Yazınsal yapıtların çizgi roman çevirilerini temellendirebilmek adına süreçle doğrudan ilintili olan çizgi roman ve çizgi roman gelenekleri incelenmiştir. Çizgi roman çocukları eğlendirmeye ya da eğitmeye yönelik bir alt tür, ticari bir ürün ya da ikincil önemde bir çalışma olarak değil, her türlü hedef kitleye seslenebilen, çokkatmanlı bir doğaya sahip kendi başına yaratıcı bir anlatım biçimi olarak değerlendirilmiştir. Ardından, metin ve çeviri kavramlarının birbirine bağlı olduğu, yeniden ele alınıp tutarlı bir yaklaşım sergilendiğinde yeni bağlantılar sunabileceği belirtilmiştir. Ayrıca çizgi romanların çokkatmanlı özelliğine vurgu yapıp, her katmanı anlam yaratan sürecin bir parçası olarak nitelendirerek çeviri araştırmalarında çokkatmanlılığın önemi pekiştirilmiştir.

Yazınsal yapıtların çizgi roman çevirilerinin farklı dizgelerde nasıl bir değer kazandığını görme amacıyla öncelikle Fransız ve Türk yazın dizgeleri dikkate alınmıştır. Dizgelerarası etkileşim kaçınılmaz olduğundan gereksinim duyulduğunda İngilizce konuşulan dünyadaki ilişkiler ve yazın geleneği de çalışmaya konu olmuştur. Bu doğrultuda, André Lefevere'in güç ilişkilerini önceleyen, çeviri sürecini etkileyen ve erek metin üzerinde etkili olan kişi ya da kurumlara önem veren yaklaşımı çalışmanın temel kuramsal dayanağını oluşturmuştur. Marcel Proust'un Kayıp Zamanın İzinde romanının Stéphane Heuet tarafından yapılan çizgi romanı odağa alınarak yazın dizgesinin içinde yer alan uzmanların, yazın dizgesinin dışındaki kişi ya da kurumların rolü ve poetika etrafında, klasiklerin çizgi roman çevirilerinin nedenleri açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmada Batıda klasiklerin çizgi romanlaşma sürecinin, yazarların ve alternatif yayınevlerinin katkısını yadsımadan, çoğunlukla çizgi romanın sürekli değişen ve gelişen doğasının sonucunda gerçekleştiği ortaya konmuştur. Türkiye'de klasiklerin çizgileşme sürecinde ise, egemen yazın

dizgelerinde yaşanan değişimin etkili olduğu ve yayınevlerinin yayın yelpazelerini çeşitlendirdiği gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çizgi roman, yeniden yazım, çeviri, uyarlama, çokkatmanlılık, klasikler, dünya edebiyatı

ABSTRACT

LITERATURE TO COMICS: TRANSLATION OF THE CLASSICS INTO COMICS

HASAN SEFER

This study questions the comics translations of literary works, especially the classics. The translation process of a purely verbal expression into comics, broadly described as a combination of image and writing, is discussed. In order to ground the comics translations of literary works, comics and comics traditions that are directly related to the translation process have been analyzed. Comics are not considered as a sub-genre, commercial product or a secondary work aimed at entertaining or educating children, but as a creative expression form on its own with a multimodal nature that can appeal to all kinds of target audiences. Then, it was remarked that the concepts of text and translation are interconnected; when reconsidered, new relations can be achieved through a consistent approach. In addition, the importance of multimodality has been reinforced in translation research by emphasizing the multimodal feature of comics and qualifying each mode as a part of the process that creates meaning.

The French and Turkish literary systems were primarily taken into account to highlight how the comics translations of literary works gain value in different systems. However, the relations in the English-speaking world and its literary tradition have also been the subject of the study when required, as the interaction between the systems is inevitable. Therefore, André Lefevere's approach, which prioritizes power relations, influences the translation process, and gives importance to the persons or institutions that affect the target text, has formed the primary theoretical basis of the study. Focusing on the comics of Marcel Proust's *In Search of Lost Time*, rewritten by Stéphane Heuet, we have tried to clarify the underlying reasons for the comics translations of the classics in the framework of the role of professionals inside the literary system and the role of persons or institutions outside the literary system, and the poetics. In this study, without denying the authors' and alternative publishing houses' contributions, it has been revealed that in the Western world, translation process of the classics into comics

mainly occurs due to the constantly changing and evolving nature of the comics. In Turkey, on the other hand, it has been observed that the evolution in the dominant literary systems has an impact on the process of comics translations of the classics and that the publishing houses have diversified their publishing ranges.

Keywords: Comics/graphic novel/bande dessinée, rewriting, translation, adaptation, multimodality, classics, world literature

ÖNSÖZ

Bu çalışma yazınsal yapıtlardan, özellikle klasiklerden yapılan çizgi romanların nedenlerini ele almaktadır. Bu amaçla öncelikle Fransız ve Türk yazın dizgelerinden yapılan aktarımlar dikkate alınarak klasiklerin çizgi roman olarak ortaya çıkış sürecine ışık tutulacaktır.

Öncelikle, doktora eğitimim boyunca ve bu tezin hazırlanmasında desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, bütün zorluklarımı paylaşan ve varlığını her zaman yanımda hissettiren sevgili eşim Esra'ya ve tezin bitmesini sabırsızlıkla bekleyen oğlum Aras'a ne kadar teşekkür etsem azdır.

Bu zorlu ve uzun süreçte konunun belirlenmesinden tamamlanmasına kadar her aşamada değerli katkılarıyla beni yönlendiren, destekleyen, benden yardımını ve sabrını esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Emel ERGUN'a çok teşekkür ederim.

Tez izleme sürecinde değerlendirmeleri ve önerileriyle bana yol gösteren, zaman ayırarak tezin her aşamasını yakından takip eden Prof. Dr. Alev BULUT ve Doç. Dr. Şule DEMİRKOL ERTÜRK'e teşekkürü bir borç bilirim.

Doktora programının ders aşamasında bilgi ve deneyimlerinden yararlandığım Prof. Dr. Mine YAZICI, Prof. Dr. Betül PARLAK, Prof. Dr. Ayşe ECE, Prof. Dr. Sakine ERUZ ve Prof. Dr. Necdet NEYDİM'e ayrı ayrı teşekkür ederim.

Son olarak, lisansüstü eğitimim boyunca arkadaşlarım Serap BİRDANE, Eylem ALP, Tuba AYIK AKÇA, Zuhale EMİROSMANOĞLU, Fatih İKİZ, Bülent ÇAĞLAKPINAR ve Ali BOZKURT'a anlayış ve destekleri için her zaman minnettar kalacağım.

Hasan SEFER

İSTANBUL, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	vi
GÖRSEL LİSTESİ	ix
TABLolar LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇİZGİ ROMAN: TANIMLAMALAR, TARİHSEL ARKA PLAN, İLİŞKİLER

1.1. Çizgi Roman Nedir?.....	7
1.1.1. Bande Dessinée	9
1.1.2. Comics	10
1.1.3. Grafik Roman.....	10
1.1.4. Manga.....	12
1.1.5. Fumetti	13
1.2. Çizgi Romanın Tarihsel Gelişimi.....	13
1.2.1. Amerikan Çizgi Romanı	17
1.2.2. Fransızca Konuşulan Ülkelerde Çizgi Roman	26
1.2.3. Japonya’da Çizgi Roman	36
1.2.4. Türkiye’de Çizgi Roman.....	36
1.3. Etkileşimler: BD – Comics – Manga	45
1.4. Çizgi Roman Üzerine Öncül Yaklaşımlar.....	48
1.4.1 Akademik Yayınlar	49
1.4.2. Akademik Etkinlikler	52
1.4.3. Festivaller, Toplantılar, Etkinlikler	54

İKİNCİ BÖLÜM

ÇİZGİ ROMAN VE ÇEVİRİ: KURAMSAL ÇERÇEVE VE YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Konusu ve Amacı.....	56
2.2. Araştırmanın Bütüncesi.....	57

2.2.1.	Kayıp Zamanın İzinde (Roman).....	57
2.2.2.	Kayıp Zamanın İzinde (Fransızca Çizgi Roman).....	58
2.2.3.	Kayıp Zamanın İzinde (Türkçe Çizgi Roman).....	59
2.3.	Alanyazın Taraması	60
2.4.	Araştırmanın Yöntemi.....	61
2.5.	Araştırma Soruları.....	61
2.6.	Kuramsal Çerçeve	62
2.6.1.	Bir Metin Olarak Çizgi Roman	62
2.6.1.1.	Metin Sorunsalı.....	62
2.6.1.2.	Çokkatmanlılık ve Metin	64
2.6.1.3.	Metinde Çokkatmanlılık ve Çeviri.....	67
2.6.2.	Ortam-Tür-Katman İlişkisi	70
2.6.3.	Çeviribilimde Tekkatmanlıktan Çokkatmanlığa	74
2.6.4.	Sözel ve Görsel Katmanların Etkileşimi: Çizgi Roman.....	78
2.6.5.	Kavramsal Tartışmalar: Çeviri, Uyarlama, Transposition, Transmutation, Tradaptation... ..	86
2.6.6.	André Lefevre: Yeniden Yazım	90

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KLASİKLERİN ÇİZGİ ROMAN ÇEVİRİLERİ ÜZERİNE

3.1.	Pascale Casanova: Dünya Edebiyat Cumhuriyeti	97
3.2.	Yazın Dizgesinde Çizgi Romanın Konumu.....	101
3.3.	Yazın Dizgesinde Klasiklerin Çizgi Roman Olarak Konumu	115
3.3.1.	Fransız Yazın Dizgesinde Klasiklerin Çizgi Roman Olarak Konumu	115
3.3.2.	Türk Yazın Dizgesinde Klasiklerin Çizgi Roman Olarak Konumu. 131	
3.4.	Kayıp Zamanın İzinde: Klasiklerin Çizgi Roman Çevirilerinde Denetim Mekanizmaları	136
3.4.1.	Fransa’da Kayıp Zamanın İzinde Çizgi Roman Çevirisi	136
3.4.2.	Türkiye’de Kayıp Zamanın İzinde Çizgi Roman Çevirisi	159
SONUÇ.....		164
KAYNAKÇA		176
ÖZGEÇMİŞ.....		201

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Kayıp Zamanın İzinde: Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde-II	8
Görsel 2: Chauvet-Pont d'Arc Mağarası.....	15
Görsel 3: Etienne Harding İncili – David'in Hayatı	16
Görsel 4: Richard Felton Outcault, Sarı Çocuk	17
Görsel 5: Richard Felton Outcault, Sarı Çocuk	18
Görsel 6: DC Comics ve Marvel Comics kahramanları.....	19
Görsel 7: Süper Kahramanlar II. Dünya Savaşı'nda.....	21
Görsel 8: EC, Vault of Horror ve Crime Suspensories Dergileri.....	22
Görsel 9: Amerikan çizgi romanları görev dağılımı	24
Görsel 10: Sin City ve V For Vendetta	25
Görsel 11: Rodolphe Töpffer, Histoire de Mr. Jabot (1833).....	27
Görsel 12: Alain Saint-Ogan, Zig et Puce.....	28
Görsel 13: Hergé, Tenten albümlerinden sayfalar	29
Görsel 14: Spirou ve Tintin Dergileri	31
Görsel 15: Pilote Dergisi, Astérix	33
Görsel 16: Marjane Satrapi, Persepolis.....	35
Görsel 17: Cemal Nadir, Amcabey	37
Görsel 18: Afacan ve Çocuk Sesi Dergileri	39
Görsel 19: Orhan Halil Tolon, Eciş le Büçüş'ün Gökyüzü Yolculuğu.....	40
Görsel 20: Ceylan Yayınları, Teksas ve Tommiks	42
Görsel 21: Turhan Selçuk, Abdülcanbaz	43
Görsel 22: Kayıp Zamanın İzinde: Swann'ın Bir Aşk-1.....	79
Görsel 23: Kayıp Zamanın İzinde: Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde-II	81
Görsel 24: Kayıp Zamanın İzinde: Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde-II	82
Görsel 25: Kayıp Zamanın İzinde: Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde-I.....	84
Görsel 26: Kayıp Zamanın İzinde: Combray	85
Görsel 27: Jacques Ferrandez, <i>L'Étranger</i> , Fétiche dizisi; José Muñoz, <i>L'Étranger</i> , Futuropolis/Gallimard.....	121
Görsel 28: Glénat yayınevinin dünya klasikleri sürümleri.....	124
Görsel 29: Kayıp Zamanın İzinde: Combray	141

Görsel 30: Kayıp Zamanın İzinde: Combray 145

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Kayıp Zamanın İzinde Romanının Türkçe Yayın Tarihleri.....	58
Tablo 2: Kayıp Zamanın İzinde Çizgi Romanının Fransızca ve Türkçe Yayın Tarihleri.....	60

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt.	: Aktaran
BD	: Bande Dessinée
Bkz.	: Bakınız
CAC	: Comics Arts Conference
CCA	: Comics Code Authority
CLIL	: La Commission de Liaison Interprofessionnelle du Livre
Çev.	: Çevirmen
EC	: Entertaining Comics
Ed.	: Editör
EESI	: L'Ecole Européenne Supérieure de l'Image
FIPF	: La Fédération Internationale des Professeurs de Français
Fr.	: Fransızca
İng.	: İngilizce
OIF	: Uluslararası Frankofoni Örgütü

GİRİŞ

“Bugünlerde onun [Proust’un] muazzam yarı otobiyografik romanını gerçekten kim okuyor?”¹²

Alan Riding, 3 Ekim 1998

Günümüzde sanatsal bir anlatım biçimi olarak kendini kabul ettiren çizgi romanlar artık dokuzuncu sanat olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle bireysel ve otobiyografik çizgi romanların gelişiminin yaygın dünyasının dikkatini çekmesi şaşırtıcı değildir. Çizgi romanlar artık tanınma yolunda. Uzun zamandır bir alt tür olarak kabul edilen bu **ortam**³, gitgide artan bir hızla çeşitli dizgede kendine yer buluyor. Son yıllarda yaratıcı bir zenginlikle geniş bir alıcı kitlesini fethettiği, çeşitli dizgeleri beslediği söylenebilir. Böylece önemli eleştirel ve ticari başarı elde eden bu alanı tanımlamak gerçek bir meydan okumaya dönüşmektedir.

Öncelikle yazın dizgesi daha gerçek bir mücadele alanı olarak ortaya çıkıyor. Disiplinlerarası çalışmaların oldukça yoğun yaşandığı bir dönemde, çizgi romanların bu etkileşime girmesi kaçınılmazdır. Teknolojinin ilerlemesine, görselliğin önemine ve yayılımına koşut olarak gelişen, farklı disiplinler tarafından kullanılan çeşitli ortamlar arasındaki ilişkiler ve üretim süreçlerinde yaşanan dönüşümler çizgi romanda da belirgin biçimde karşımıza çıkmaktadır. Çizgi roman son yıllarda yazın alanını da kapsayacak biçimde birçok farklı alanla ilişki içinde olduğundan bu dönüşümler açık seçik bir biçimde gözlemlenebilmektedir.

Bu genel görünümde yazınsal yapıtlardan çizgi romana yapılan aktarımların yer edinmeye başladığı görülmektedir. Bu tür bir aktarım gittikçe daha fazla görünür

¹ “Who actually reads his [Proust’s] immense semiautobiographical novel these days?”

² Aksi belirtilmediği sürece tüm çeviriler tarafımdan yapılmıştır.

³ *Medium*: Çizgi roman, müzik, tiyatro, sinema, roman gibi başlıklar “ortam” kavramı altında ele alınmıştır. “2.6.2. Ortam-Tür-Katman İlişkisi” başlıklı alt bölümde ayrıntılı bir biçimde tartışılmıştır.

olmakta, başarı ya da başarısızlık birbirini izlemekte ve sonuçta yazınla ilişkisini bir biçimde sıkılaştırmaktadır. Artık yazın dünyasında pek çok çizgi roman aktarımı olduğu kolayca gözlemlenmektedir. Yazarlar, çizerler, editörler... vb. tüm eyleyenler aracılığıyla yazın dizgesine açılıyorlar. Başta dünya klasikleri olarak adlandırılan seçkin yapıtların özellikle İngilizce ve Fransızca konuşulan ülkelerde çizgi roman olarak varlıklarını güçlendirerek sürdürdüğü söylenebilir.⁴

Bu doğrultuda, çizgi romanlar bilim insanlarının giderek ilgisini çekmekle birlikte, araştırmacılar genellikle görsel katmanı hesaba katmadan çalışmaların sözel yönüne vurgu yapmaktadırlar. Yapılan çalışmalar çizgi romandan çizgi romana yapılan dillerarası çevirilere ya da çizgi roman-film ilişkisini önceleyen çalışmalara odaklanmaktadır. Romandan çizgi romana yapılan aktarımlar üzerine çalışmalar pek fazla karşımıza çıkmamaktadır. Belki çok yaygın bir söylem olacak ancak bu tür aktarımlar üzerine çeviribilimsel tartışmalar görece yeni bir olgudur. Uzun yıllar bir eğlence aracı olarak görülen çizgi romanların bu etiketten kurtulmaya başlamasıyla ve yayın organlarında daha fazla görünür olmasıyla çeviribilimsel ilginin uyandığı söylenebilir. Disiplinin içinde öncelikle sanatsal bir biçim olarak ve düşük nitelikte görülmesinden olsa gerek uyarılma çalışmaları (adaptation studies), kültürel çalışmalar ya da göstergebilimsel yaklaşımlar çerçevesinde ele alındığı görülmektedir.

Bu çalışmada yazınsal yapıtların çizgi roman olarak ortaya çıkışını belirleyen etkenler irdelenecektir. Bu tezde Marcel Proust'un **Kayıp Zamanın İzinde** başyapıtını merkeze alarak yazınsal metinlerin çizgi romanlara aktarılma sürecini tetikleyen unsurlar incelenecektir. 1998 yılından itibaren Stéphane Heuet tarafından çizgi romana aktarılan **Kayıp Zamanın İzinde**'nin seçilme nedenleri arasında, romanın yazın dünyasında egemen bir dizgede, Fransız yazın dizgesinde yer alması, orada en dokunulmaz yapıtlar arasında görülmesi ve çizgi romanın yayımlandığı dönemden başlayarak en çok ilgi gösterilen, üzerine birçok tartışmanın gerçekleştiği yapıtların başında gelmesi sayılabilir. Üstelik bu aktarım Proust uzmanlarından, köşe yazarlarına, yazın eleştirmenlerinden akademisyenlere kadar alanın paydaşları

⁴ Fransa 1996 yılından itibaren üretimini on kat artırarak çizgi roman üretiminde önde gelen ülkelere konumundadır. Sadece 2017 yılında kitap pazarında yüzde 13'lük, pandemiye rağmen 2020 yılında yüzde 9'luk bir büyüme gerçekleştirmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Lungheretti, 2019; Bernard, 2021.

tarafından ele alınmış, uluslararası bir olgu haline gelmiştir. Yeni bir anlatım biçiminin egemen bir gelenekte ve çevresel bir gelenekte nasıl konumlandırıldığı ve aldığı tepkiler, yazınsal yapıtların çizgi roman çevirilerinin gelişimini aydınlatacaktır. Bu aktarım hem Fransız hem de Türk yazın dizgeleri çerçevesinde tartışılacaktır. Her ne kadar Heuet'in çalışması tek bir örneğe dayansa da, **Kayıp Zamanın İzinde**'nin 7 ciltlik dev bir yapıt dizisi olması ve çizgi roman aktarımının yaklaşık yirmi beş yıllık bir zaman dilimine yayılması ve günümüzde de sürmesi pek çok veri sağlamaktadır. Diğer taraftan, başka yazınsal yapıtların çizgi roman aktarımlarına da başvurulacaktır. Çünkü **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi romanına içinde bulunduğu dizge anlam kazandırmaktadır. Bir yapıtın değeri yalnızca dilsel ortama bağlı değil, aynı zamanda ortak üretim pratiğine dayalıdır. Heuet'in çalışması, çerçevesini çizeceğimiz genel görünüme göre konumlandırılacaktır.

Çizgi romanları yazın dizgesi çerçevesinden incelemek, onu yazın yapan şeyin ne olduğunu gerekçelendirebilmek adına bu çalışmaları yazınsal bağlamda tartışarak daha kabul edilebilir bir zemine oturtmayı amaçlamaktayız. Çalışmamız çerçevesinde genel olarak, çizgi roman üretiminde ve tüketiminde ön sıralarda yer alan, bu alanda uzmanlaşmış dizilere ve yayınevlerine sahip Fransız yazınının romanları ve onların çizgi roman aktarımları üzerine değerlendirme yapılacaktır. Bu çalışmada bu tür aktarımlar hakkında kapsayıcılık gibi bir iddiada bulunulmamaktadır. Öncelikle sorunun bir yönüne, klasiklerin çizgi roman olarak aktarımlarının nedenlerine odaklanılmaktadır. Ancak günümüzde yalıtılmış bir dizge söz konusu olmadığı için kimi zaman İngilizce konuşulan ülkelerdeki tartışmalara da değinilecektir.

Çalışmanın kuramsal çerçevesini, André Lefevere'in (1985; 1992) çeviri yaklaşımı oluşturmaktadır. Bu yaklaşımın arka planında kaynak metinden türetilen her türlü yaratımı **yeniden yazım**⁵ olarak tanımlaması yatmaktadır. Lefevere kültür ve çeviri olgusu temelinde yürüttüğü çalışmalarında **ideoloji** ve **poetikaya**⁶ dayalı, **uzmanlar** ve **himaye** gibi denetim mekanizmalarının altında yazınsal metinlerin alımlanması, benimsenmesi ya da dışlanmasına etki eden temel faktörlerin incelenmesine ağırlık

⁵ Çeviri başta olmak üzere tarihyazımı, antolojiler, eleştiriler, yorumlar bu kapsamda değerlendirilmektedir (Lefevere, 1985: 233; 1992: 9).

⁶ Dönemin ya da kültürün baskın yazım tekniği (Gürçağlar, 2011:140).

vermektedir. Çeviride güç ve insan ilişkilerini esas alan yaklaşımda, söz konusu faktörler yazının eğilimlerini belirlemekte ve yönlendirmektedir. Bu nedenle romandan aktarılan çizgi romanları yeniden yazım olarak tanımlamaktayız ve aktarımın nedenlerine bakmak istiyorsak metinlerden daha çok insan faaliyetlerine bakmamız gerektiği inancındayız. Kuramcının (Bassnett & Lefevere, 1990: 9-10) bir kültürün üyelerini en çok etkileyen şeyin bir yazın yapıtının “gerçekliği” değil, “görüntüsü” olduğu, dolayısıyla bir yazının “görüntüsünü” ve onu oluşturan çalışmaları incelenmenin son derece önemli olduğu varsayımından yola çıkarak, belirli bir zamanda belirli bir toplumda egemen ideolojinin ve poetikanın çeviri sürecindeki etkilerini değerlendirmeye çalışacağız. Ayrıca, bu kuramsal yaklaşımın yanında Pascale Casanova’nın “dünya edebiyatı” yaklaşımının tartışma zeminine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Her şeyden önce bu çalışma boyunca çizgi romandan, daha sonra da kapsamlı biçiminde inceleneceği üzere, bir tür olarak değil bir ortam olarak söz edilecektir. Diğer taraftan, çalışma boyunca, özellikle grafik roman-çizgi roman ayrımına girmeden “çizgi roman” kavramının üst bir kavram olarak kullanılması tercih edilmiştir. Çizgi roman kavramı daha bütünsel, ortamın evriminin devamı olarak alınmakta, ayrı bir adlandırmaya gerek duyulmamaktadır. Böyle bir adlandırma dikkate değer bir olguyu, değişken bir gerçeklikle belirtmek yerine belirli bir geleneğe gönderme yapan genel bir terim olarak benimsemektedir.

Çalışmanın odak noktasında romandan çizgi romana yapılan aktarımlar yer almasına karşın bu tür aktarımların gelişimine doğrudan etkisi nedeniyle çizgi romanlardan da kısıtlı olarak söz edilecektir. Aralarındaki organik bağ bunu gerekli kılmıştır. Belirli bir bağlama oturtmak, temel özelliklerini tanımlamak gerekli görünmektedir. İlk bakışta kolay gibi görünse de çizgi romanla ilgili bir tarihçenin sunulmasının çeşitli güçlükleri olduğu kanısındayız. Kronolojik olarak çizgi romana ilişkin tarihsel verileri sıralayıp, üzerine yorum yapıp, birtakım sonuçlara varmak için örnekleri ve tarihleri dar bir alanda incelemek oldukça güçtür. Çünkü tüm tarihsel bilginin sayfalar halinde ortaya konması çalışmayı gittikçe genişletmekle birlikte araştırmada varılmak istenen sonuç üzerinde güçlükler ortaya çıkaracak, konudan uzaklaşmaya, dağılmaya neden olacaktır. Bu nedenle birinci bölümde kısa bir tarihçenin verilmesinde, çalışmaya

doğrudan katkı yapacak noktalar dikkate alınarak yapılmıştır. Bütüncül bir yapı oluşturmak amacıyla yazınsal çizgi roman aktarımlarının geliştiği ortamın yeterli betimlemesini yapabilmek için çizgi roman tarihinin başlangıcından başlayarak uzun bir görsel geleneğe sahip farklı dizgelerdeki çizgi roman yaklaşımları yakından izlenecektir. Ayrıca farklı çizgi roman geleneklerindeki kavramsal adlandırmaları ve bu alandaki bilimsel çalışmaları irdelemek de faydalı olacaktır.

İkinci bölüm büyük ölçüde yazınsal yapıtların çizgi roman aktarımlarını destekleyebilmek adına birtakım metinsel, kavramsal ve kültürel bakış açılarını bir araya getiren kuramsal yaklaşımın sunumuna ayrılacaktır. Ancak ilk olarak çalışmanın bütüncesi ayrıntılı olarak tanıtılacak, alanyazın taramasının sonuçları verilecek ve yöntemine ilişkin bilgiler paylaşılacaktır. Ardından kuramsal çerçeve kapsamında metin kavramı yeniden değerlendirilecektir. Çünkü çizgi romanlarda görüntü ve sözcükler eşit derecede önemli unsurlardır. Var olan tanımlamalar yazıyı önceleyen bir anlayıştan yola çıktığı için yeniden tanımlama gereksinimi duyduk. Dönüştürücü bir tanımlama için, sözel ve görsel ilişkiyi anlamlandıran ve aktarım sürecinde çizgi romanın nasıl ele alınabileceğine ilişkin seçenekler sunan **çokkatmanlılık** yaklaşımına başvurulacaktır. Başka bir anlatımla, metinlerin çokkatmanlı doğasına değinilecektir. Görsel anlatım dikkate alındığında, aktarımların neden farklı değerlendirildiği tartışılacak, yenilikçi önerilerde bulunulacaktır. Romandan yapılan çizgi romanlar söz konusu olduğunda, bu tür aktarımların geleceğine yönelik alternatif bir bakış açısı sunmak amacıyla alışlageldik tanımlamaların ötesine geçilecektir. Son olarak Lefevre'in çeviri çalışmalarının geleceği olarak gördüğü yeniden yazımı biçimlendiren unsurları ortaya koyan kuramsal çerçeve anlatılacaktır.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde, başta **Kayıp Zamanın İzinde**'nin çizgi roman çevirisi özelinde olmak üzere Fransız ve Türk yazın dizgeleri arasındaki ilişkiyi açıklayabilmek için Pascale Casanova'nın çevirinin "dünya edebiyatı"nın biçimlendirmesindeki rolüne ilişkin düşüncelerine başvurulacaktır. Daha sonra, çizgi romanın ve yazınsal yapıtlardan aktarılan çizgi romanların her iki yazın dizgesinde nasıl konumlandırıldıkları tartışılacaktır. Öncelikle egemen yazın anlayışında yazınsal yapıtlardan yapılan çizgi romanların nerede durduğuna bakılacaktır. Ardından, dizgeyi yönlendiren uzmanların ve hamilerin görüşleri temel alınarak

değerlendirmeye geçilecektir. Dizgeye yeni bir anlatım biçiminin girişi sonucunda dizgedeki ilişkilere yönümüzü çevirerek, ön kabuller, varsayımlar, geleneksel düşünceler ve yöntemler sorgulanacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇİZGİ ROMAN: TANIMLAMALAR, TARİHSEL ARKA PLAN, İLİŞKİLER

1.1. Çizgi Roman Nedir?

“Bu küçük kitabın karma bir doğası vardır. Çizgiyle oluşturulmuş otografik¹ çizimlerden meydana gelmektedir. Çizimlerin her birine bir ya da iki satırlık metinler eklenir. Metin olmadan çizimler belirsiz bir anlam taşımaktadır; çizimler olmadan metin de hiçbir şey ifade etmez. Bir bütün olarak bir çeşit roman oluştururlar, bu da gerçek anlamda romana benzemeyen, kendine özgü bir romandır.”² (Töpffer, 1837: 334)

Günümüzde çizgi roman yazıyla görüntünün uyumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatma arzusu ve çizim sanatı arasındaki güçlü bir ortaklığın sonucudur. Birbiri ardına gelen kareler aracılığıyla bir öykünün görsellikle anlatılmasıdır. Çizgi romanda anlam sadece çerçeve içindeki görsel öğenin ve yazının bir araya gelmesiyle değil, ardışık karelerin birbiriyle oluşturduğu ilişkiyle ortaya çıkar. Konuşma balonları³, diyaloglar, düşünce balonları, yansıma sesler, boşluk, gibi birçok unsurun bileşimi çizgi romanı meydana getirmektedir:

¹ *Otografi (fr.autographie)*: Kendi icat ettiği bir üretim ve baskı süreci.

² “Ce petit livre est d’une nature mixte. Il se compose de dessins autographiés au trait. Chacun des dessins est accompagné d’une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans le texte, n’auraient qu’une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman d’autant plus original qu’il ne ressemble pas mieux à un roman qu’à autre chose.”

³ İlk çizgi romanlarda konuşma balonları yoktur. Sözcükler karenin altına yazılmaktaydı. Bu nedenle kimin konuştuğunu bilmek oldukça güçleşmekteydi. XX. yüzyılın başında yazar-çizerler çizgi romana balonları eklemişlerdir.



Görsel 1: Kayıp Zamanın İzinde: Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde-II, s.5.

Dokuzuncu sanat olarak bilinen çizgi roman yazın, resim, sinema gibi birçok sanatla iç içedir. Bu adlandırma sinema tarihçisi ve eleştirmen Claude Beylie tarafından, *Lettres et Médecins* dergisinin 1964 yılı mart sayısında *La bande dessinée est-elle un art?* başlığıyla yayımlanan makalesinde ilk kez çizgi roman için kullanılmıştır. Red Kit'in yaratıcısı Belçikalı karikatürist Morris ve Pierre Vankeer'in *Spirou* dergisindeki *Neuvième Art, musée de la bande dessinée* adlı köşesinde (17 Aralık 1964 tarihli *Spirou* dergisinin 1392. sayısında ilk kez kullanılıyor) üç yıl boyunca çizgi romanı belirtmek için kullandığı "9. sanat" anlatımı zamanla oldukça popüler hale gelmiştir (Groensteen, 2012). Çizgi romanın "sanat" olarak rütbelendirilmesi, yazın, resim, şiir... kadar ciddiye alınması ve sanatsal düzlemde değerlendirilmesi gereken bir uğraş olduğuna vurgu yapmaktadır.

Çizgi roman kavramının tanımı şimdiye kadar birçok değişikliğe uğramakla birlikte, Will Eisner, Scott McCloud... gibi araştırmacılar, modern tanımlamalarda, genelde ilk başvurulan kaynaklardır. Eisner (1985: 5) *Comics and Sequential Art* adlı yapıtında çizgi romanı tanımlarken **ardışık sanat** (ing. sequential art; fr. art séquentiel) terimini kullanmıştır. Bu çalışmanın yaratıcı bir anlatım aracı, ayrı bir disiplin, bir öyküyü anlatmak ya da bir düşünceyi sahnelemek için sözcüklerin, resim ya da görüntülerin düzenlenmesiyle ilgilenen sanatsal ve yazınsal bir biçim (form) olarak üzerinde düşünmeye ve incelenmeye değer olduğunu dile getirmektedir.

Scott McCloud (1993: 5-6) *Understanding Comics, The Invisible Art* başlıklı kitabında Eisner'in teriminden yola çıkarak, çizgi romanı ardışık anlatı sanatı olarak betimlemektedir. Ona göre, çizgi roman her şeyden önce ortamdır. Bu ortamı birçok görüntü ve düşüncenin içini doldurduğu bir tür kaba benzetmektedir. Kabın içinde yazarlar, sanatçılar, eğilimler, türler, biçimler, konu ve izlekler yer almaktadır. McCloud, çizgi romanı inceliklerine inmeden üstünkörü açıklamaya çalışmasının nedeni, bu kavramın tam olarak kesin çizgilerle tanımının yapılamayacağını düşünmesidir. Çünkü zamanın her evresinde yeni tanımlamaların kendiliğinden ortaya çıkacağını ve yapılacak kesin tanımın o dönemle sınırlı kalacağını belirtmektedir.

Küçümsemelere ve önyargılara rağmen, meşruiyet için verilen mücadelenin sonunda çizgi roman ortamı kapsamında kesin kazanımlarının olduğu günümüz gerçeğidir. Önceleri salt yazın dışı olan ürünleri görmezden gelen büyük yayınevleri, kataloglarında “grafik roman” ürünleri başta olmak üzere çizgi romanlara yer vermişlerdir. Her ne kadar, sanatsal saygınlığı elde etmiş olsa da, yazınsal saygınlık kırılma temellere dayanmaktadır.

Çizgi romanın büyük ve çok çeşitli bir dünyası vardır: “Bande Dessinée”, “Comics”, “Manga”, “Grafik Roman”... Her biri kimi açılardan aynı olmakla birlikte, kimi açılardan farklıdır. Bu nedenle kavramsal tutarlığı sağlamak için aralarındaki ayrımı bilmek önemlidir. Bunlar arasında fark genelde bu ürünlerin üretildiği uzamlardan kaynaklanmaktadır.

1.1.1. Bande Dessinée

Bande Dessinée ya da kısaca **BD** olarak bilinen bu çizgi romanlar Fransa-Belçika çevresinde gelişen çizgi romanlardır. Fransızca konuşulan Québec, İsviçre gibi diğer uzamlarda üretilen çizgi romanlar da Fransa-Belçika ekolü kapsamında değerlendirilmektedir. Uzamsal bir sınıflandırmadan daha çok, çıkış noktası merkeze alınarak yapılan bir sınıflandırma söz konusudur. Dünyanın en önemli çizgi roman geleneklerinden biri olan Fransa'da önceleri çocuklar yönelik bir okuma olarak düşünülmesine karşın, daha sonra bu sınırları aşarak daha büyük yaş gruplarını kuşatmıştır. Süreli olarak yayımlanan dizilerin oluşturduğu albümde, bir roman gibi

giriş, düğüm, çözüm, sonuç bölümü yer almaktadır. Son yıllarda büyük bir ticari sektöre dönüşen çizgi romanlar grafik sanatı olarak düşünülmektedir. *Tenten, Astérix, Gaston, Spirou, Persepolis* gibi çizgi romanlar Fransa-Belçika çevresinde gelişen çalışmalardan akıllara ilk gelenlerdir.

1.1.2. Comics

Diğer önemli çizgi roman akımı olan, ABD’de yaratılan **Comics**ler Amerikan çizgi romanı olarak anılmaktadır. Bu adlandırma İngilizce konuşan ülkelerde daha yaygındır. Düzenli olarak yayımlanan küçük fasiküller, günlük, haftalık ya da aylık yayınlardan oluşur ve bu sayılar daha sonra dizi olarak basılmaktadır. Fransız çizgi romanıyla karşılaştırıldığında basım kalitesi daha düşüktür, bu nedenle okunduktan sonra atılmaktadır. Fransız çizgi romanlarının tersine çıkışında hedeflenen kitle gençler ve yetişkinlerdir. Comics’ler genelde dünyayı kurtarmak amacıyla insanüstü yeteneklerle donatılmış olan süper kahramanlar odaklı çizgi romanlardır. Amerikan çizgi romanlarında kahramanlar neredeyse yaşlanmazlar, ölmezler, evrim geçirmezler. *Süpermen, Örümcek Adam, X-Men* başlıca örneklerdir.

Comics adlandırması, kavramın içeriğine vurgu yapmakta ve komik, komedi, güldürücü anlamına gelmektedir. İlk yıllarda genellikle mizah unsuru içeren konuların ele alınması ve çizimlerin o yönde yapılması bu adlandırmanın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Belirli bir süre sonra “comics” başlığı içeren yapıtların fazla ciddiye alınmamasıyla, olumsuz çağrışımdan kaynaklanan etkiyle, comics’ten yazın dünyasına daha yakın olduğu düşünülen “grafik roman” nitelendirmesine doğru bir eğilim göze çarpmaktadır. Bu değişim McCloud’un, zamanın her evresinde çizgi romanının belli dönüşümler geçirmesinin beklenti dâhilinde olduğunu dile getirdiği düşüncesini doğrular niteliktedir.

1.1.3. Grafik Roman

Grafik roman, çizgi roman formunda bir öykünün daha ayrıntılı olarak ele alındığı bir anlatım biçimi olarak düşünülmektedir. Çoğunlukla, Eisner’in 1978 yılında yayımlanan *A Contract with God* kitabıyla ve Art Spiegelman’ın 1980’de çıkan

Maus'uyla özdeşleştirilir. Genelde tek bir kitapta ya da belirli sayıdaki ciltte toplanır, standart çizgi romandan daha hacimlidir ve uzunluğu belli değildir. Geleneksel çizgi romandan çok roman gibi yazınsal değeri yüksek, derinlikli yapıtlara gönderme yapar. ABD'de çizgi romanın son evresi olarak düşünülen grafik romanlar, günümüz Fransız-Belçika ürünü olan çizgi romanlara daha yakındır. Spiegelman'ın *Maus*'u⁴ ve Marjane Satrapi'nin *Persepolis*'i⁵ öncüllerden sayılmaktadır. Son dönemlerde birçok yayınevi⁶ grafik romana oldukça ilgi göstermekte ve bu anlatım biçimde uzmanlaşmaktadır.

Grafik roman, çizgi roman albümlerinden farklı olarak çok renkli olmayan, senaryosu daha ağır basan, kitap formatına daha yakın ve onun kadar hacimli bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Sylvain Rhéault *De la bande dessinée comme de la littérature* (2010: 36) adlı makalesinde çizgi romanın bu yeni formunun yazına benzer özellikler gösterdiğini ileri sürmektedir. Marjane Sartapi'nin *Persepolis* adlı eserini yazınla çizgi romanı bir araya getiren değişimin bir temsilcisi olarak ele almaktadır. Grafik roman kanonunda önemli bir yer tutan bu yapıt, siyah beyaz çizim tekniğiyle, görsel ve baskı biçimiyle, romanla benzer formda olmasıyla ve romansı anlatımıyla geleneksel çizgi romandan farklıdır.

Buna karşılık Côme Martin *Qu'est-ce qu'un roman graphique ?* başlıklı yazısında Fransa'da "grafik roman" teriminin her zaman sorunlu olduğunu belirtmiştir. Fransa'da bulunan çizgi roman kavramıyla grafik roman terimi arasında çok büyük farklar olmadığını dile getirir. Çünkü 48CC⁷ olarak adlandırılan geleneksel Fransız

⁴ 1972-1980 yılları arasında Art Spiegelman tarafından kaleme alınan çizgi roman, babasının 1939-1945 yılları arasında bir Yahudi olarak ölüm kamplarında yaşadıklarının anlatımına dayanmaktadır. "Maus", kedi-fare oyununa göndermek yapmaktadır. Kedi Nazileri, Fare (Maus) Yahudileri temsil etmektedir. Hem otobiyografik hem biyografik olan bu yapıt 1992'de Pulitzer Özel Ödülünü almış ve 18 dile çevrilmiştir.

⁵ *Persepolis*, Marjane Satrapi'nin çizgi roman olarak yazılmış otobiyografisidir. 2000-2003 yılları arasında 4 cilt olarak L'Association tarafından yayımlanmıştır. Bu yapıtta, İran İslam Devrimi ve devrimle değişen hayatlar küçük bir çocuğun, Marjane Satrapi'nin, gözünden anlatılmaktadır. Şah rejiminin yıkılması, Irak-İran savaşı gibi siyasi olayları, radikal dinciliğin yükselmesinin neden olduğu yıkıcı etkileri kendi çizimiyle öykülemektedir. Yapıt aynı zamanda 2007 yılında animasyon film olarak gösterime sunulmuştur.

⁶ L'Association: Jean-Christophe Menu, Lewis Trondheim, David F., gibi bir grup genç çizgi romansever (bédéiste) tarafından 1990 yılında kurulan alternatif bir yayınevidir. Popülerlik yerine sürdürülebilirlik, satış yerine sanat anlayışına sahip bir amaçla ortaya çıkmıştır. (Rhéault, 2010:36)

Atrabile: L'Association gibi genç çizgi roman sevenler tarafından 1997 yılında kurulan Cenevre merkezli bir yayınevidir.

⁷ "48CC", 48 sayfa, ciltli ve renkli standart çizgi roman formatını tanımlamaktadır.

çizgi romanında 1960'lı yılların başlarından itibaren var olan albümler 64 sayfalık ya da daha fazla sayıda ve çeşitli boyutlarda yayın hayatında yer almaktadır ki bu çizgi roman tarzı, grafik romanla benzer nitelikler göstermektedir.

Levent Cantek (2015) bir söyleşisinde grafik roman adlandırmasının, çizgi roman üreticilerinin yaptıkları işin niteliğini belirginleştirmek, bir farklılık olduğunu göstermek için hissettikleri bir gereksinim sonucu ortaya çıktığını söylemektedir. Grafik romanın çizgi romandan –comics'den– farklı olarak, kahramanların ölebildiği ve değişim geçirdiği insani öyküler barındırdığını, farklı okurlar tarafından okunduğunu belirtir. Geleneksel Amerikan çizgi romanlarının sürekli kazanan kahramanların egemenliğinde, yazınsallık ya da sanatsal bir kaygı duyulmaksızın çizildiğini düşünmektedir.

1.1.4. Manga

Manga⁸ XIX. yüzyılın sonunda doğru “anime”⁹ çizim sanatı aracılığıyla ortaya çıkan ve dünyayı saran Japon çizgi romanıdır. Fransız-Belçika çizgi romanı kadar kapsamlı olmasının yanında, Japon kültürünün vazgeçilmez bir ögesi olarak neredeyse Japonya'da her yaş grubundan birçok insana seslenmektedir. Çoğunlukla siyah beyaz çizime sahip olmakla birlikte sağdan sola okunmaktadır. Manga sanatçılarında “mangaka” denilmektedir. Fransız ve Amerikan çizgi romanlarının tersine kendi içinde birçok alt ulama ayrılmaktadır: *Shôhen*, aksiyon macera sevenlere yönelik manga türü; *Shôjo*, genç kızlara yönelik romantik öyküler içeren manga türü... Günümüzde Japonya'da yılda 10 binin üzerinde manga kitap ve üç yüzün üzerinde süreli manga dergisi yayımlanmakta ve her yıl birçok dile çevrilmektedir¹⁰.

Birçok alt ulamda mangaların olması üretimi de hızlandırmıştır; bir mangaka Avrupalı ve Amerikalı meslektaşlarına göre ayda daha fazla çizgi roman sayfası üretmek zorundadır. Çünkü mangalarda anlatılan öykünün uzunluğu önceden belli değildir. Bu nedenle mangaka birçok yardımcıyla beraber çalışmayı sürdürür. Yarım yüzyıldır

⁸ “Man” eğlenceli, “ga” çizim/görüntü anlamına gelmektedir.

⁹ Anime, kendine özgü çizim teknikleri olan Japon çizim sanatına verilen adlandırma.

¹⁰ <http://bianet.org/biamag/siyaset/117612-kapital-i-okumaya-korkanlara-cizgi-roman-manga-kapital> (15.02.2017).

baskın ekonomik modelle birlikte, bir ya da daha fazla öyküsü olan A5 formatındaki kalın dergilerden oluşmaktadır. Kalitesiz bir kâğıt üzerinde, siyah beyaz basılmış ve düşük fiyatlarla - hatta otomatlarda - satılmış bu yayınlar hızlı bir şekilde okunacak ve atılacak biçimde tasarlanmıştır. Daha sonra, okuyucuların en sevdikleri öyküler, binlerce sayfaldan oluşan gelişimli öykü (fr. récits-fleuves) formatında, ortalama 300 sayfalık albümlerde, ciltler halinde, basılmaktadır (Gabilliet, 2009: 38).

1.1.5. Fumetti

Fumetti ise, İtalyan çizgi romanları olarak bilinmektedir. *Tommiks, Zagor, Mister No, Nathan Never...* belli bir döneme damgasını vurmuş İtalyan çizgi romanlarıdır. Batı çizgi roman dünyasına egemen üç büyük akımdan biridir. “Fumetti” sözcüğü İtalyanca “fumetto” sözcüğünün çoğuludur ve “fumetto” sözcük olarak “küçük duman kümesi” anlamına gelmektedir¹¹. Çizgi romanda bulunan konuşma balonlarına gönderme yapmaktadır.

Diğer tüm adlandırmalardan da görüleceği üzere, her kültür kendine göre, kavramın bir niteliğini ön plana çıkararak tanımlama yapmıştır. Her biri kendi içinde farklılık göstermesine karşın Fransa, ABD ve Japonya çizgi roman sanatının en bilindik uluslararası uzamlarını oluşturmaktadır.

1.2. Çizgi Romanın Tarihsel Gelişimi

Bilinen anlamda çizgi roman, kâğıt üzerinde ve kitle iletişim araçlarında, “ardışık sanatsal çizim” olarak XX. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenmektedir. Bu tarihten önce de çizgi romanın kökeni olarak görülebilecek çizimler Antik Mısır’daki alçak kabartmalara¹² ve fresklere, eski Japon hanedanlıklarına, Bayeux İşlemesine (Duvar

¹¹ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://www.wannart.com/cizgi-roman-sektorunun-italyan-ekolu-fumetti/> (23.01.2020).

¹² Heykel sanatında, yüzeyindeki çıkıntısı az olan kabartmadır. Antik Mısır’da tapınaklarda, mezar odalarının girişlerinde, dikili taşlarda bir anlatım biçimi olarak alçak kabartmalara sıkça rastlanmaktadır.

Kilimi)¹³ kadar gitmektedir. Bu liste Kolomb öncesi kodekslere¹⁴, Roma'daki Trajan Sütununa¹⁵, Kamboçya'daki Angkor Wat Tapınağının alçak kabartmalarına kadar uzatılabilir. Gerçekte bu saydıklarımızdan çok daha önceye, tarih öncesi Sistine Şapeli olarak adlandırılan Lascaux Mağarasına¹⁶ kadar dayanır. Mağara sanatı olarak bilinen bu resimlerde kimi zaman insan ve hayvanların canlıymış gibi çizildiği görülmektedir. Chauvet-Pont d'Arc Mağarasındaki¹⁷ resimlerde gölgeleme kullanımından, hayvanları hareket halindeymiş gibi temsil eden üç boyutluluk ve hareket gibi çeşitli tekniklere varıncaya dek erken dönem sanatsal yaratımın dikkate değer bir örneği sergilenmektedir. Bu bağlamda çizgi roman, birbirini izleyen tüm resimsel görüntüler olarak tanımlanırsa tarihsel süreçte yer alan, bir öykü anlatma arzusu içeren - modern çizgi romanla ortak noktalarından biri - tüm bu sahneler çizgi romanların atası sayılabilir.

¹³ *Tapissérie de Bayeux*, 1066 yılında Normanlar tarafından ele geçirilen İngiltere'nin tarihini Norman bakış açısıyla anlatan işleme kilim. Asıl ölçüleri 0,5 metreye 70 metre ölçüsündedir. Şekillerin yanı sıra üzerindeki yazılar Latince'dir. Aslı Fransa Bayeux'deki Musée de la Tapissérie de Bayeux'de sergilenmektedir.

Bkz.: https://tr.wikipedia.org/wiki/Bayeux_i%C5%9Flemesi (7.12.2017)

¹⁴ Kodeks, üzerine yazı yazılmış olan parşömen, kâğıt gibi nesnelerin üst üste konması ve kenarlarından tutturulmasıyla oluşmuş eski bir kitap türü, el yazmasıdır.

Bkz.: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts (7.12.2017)

Aztek ve Maya uygarlıklarına ait el yazmalarıdır. Bu el yazmaları astronomi, astroloji, din ve dini törenler... gibi söz konusu uygarlıklar hakkında bilgiler içermektedir.

Bkz.: <http://nereye.com.tr/maya-kodeksleri-yikilmis-bir-uygarligin-geriye-kalan-degerli-tarihi/>

¹⁵ *La colonne Trajane (Traianus)*, yapımı İ.S. 113 yılında biten, mermer gövdesi kronolojik 155 sahneden oluşan sarmal bir frizle süslü 38 metrelik bir savaş güncesini içeren bir sütundur.

Bkz.: http://www.nationalgeographic.com.tr/makale/nisan_2015/muhtesem-traianus-sutunu/2443 (7.12.2017)

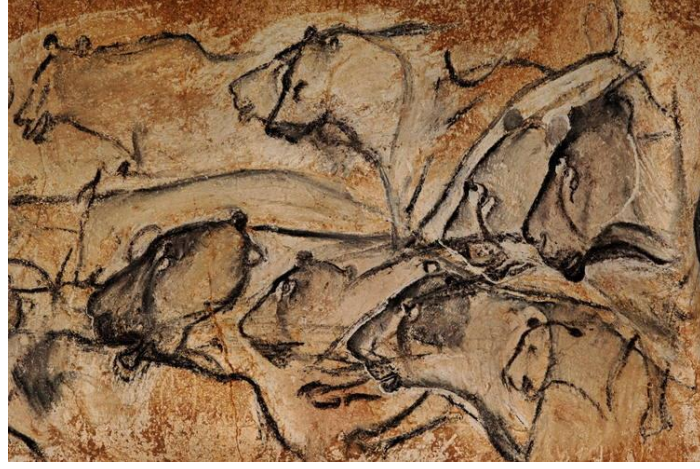
¹⁶ *Grotte de Lascaux*, Fransa'da yer alan bu mağara günümüzden 19 bin yıl öncesine ait paleolitik tarza çizilen duvar resimlerine ev sahipliği yapmaktadır. 1940 yılında tesadüfen keşfedilen, bilinen en eski sanat eserlerinden biri olduğu bu yer, resimlerin zarar görmeye başlaması nedeniyle 1963 yılında kapatılmış, 1983 yılında Fransız hükümetinin mağaranın yanına gerçek boyutlarda bire bir kopyasını yaptırmasıyla ziyaretçilere açılmıştır.

Bkz.: <http://archeologie.culture.fr/lascaux/> (7.12.2017)

<http://www.lascaux.fr/fr> (7.12.2017)

¹⁷ *Chauvet-Pont d'Arc*, 36 bin yıllık resimleri içeren mağara 1994 yılında keşfedilmiştir. Başta, gergedan, mamut, kedigiller olmak üzere 1000'den fazla hayvanın resim ve gravürlerine ev sahipliği yapmaktadır. Renklerin ustaca kullanımıyla, boya ve gravür düzenlemesiyle, en, boy, derinlik algısını ve hareket izlenimi vermesiyle sanatsal niteliği ön plana çıkmaktadır.

Bkz.: <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr> (7.12.2017)

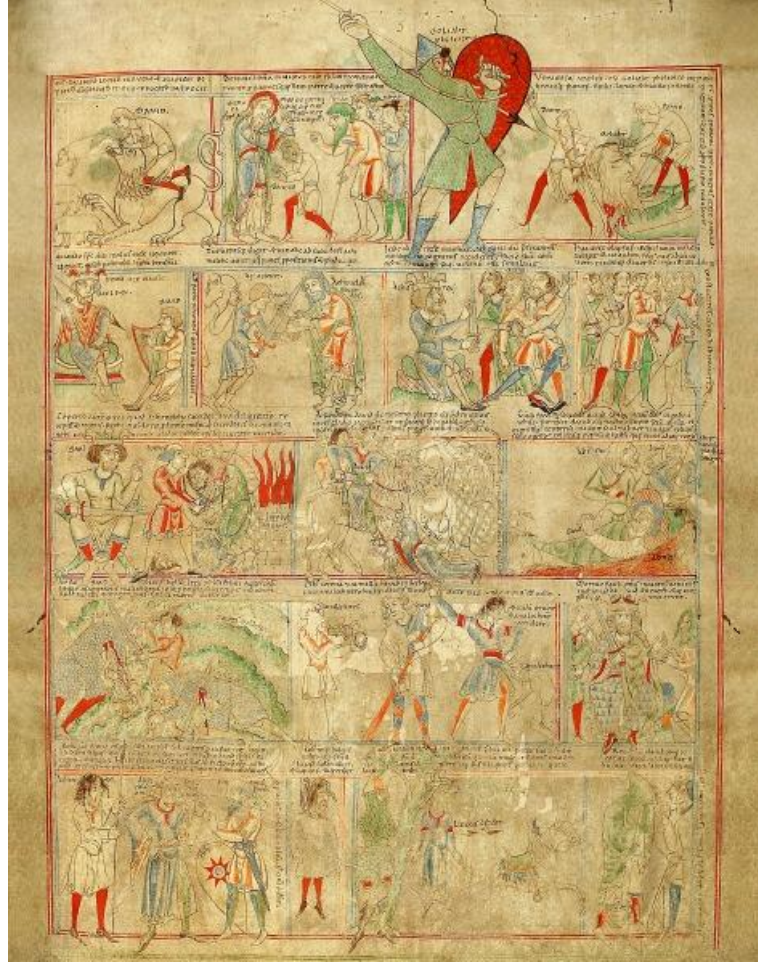


Görsel 2: Chauvet-Pont d'Arc Mağarası

Zamanı biraz daha ilerlettiğimizde Ortaçağda yapılan çalışmaların üzerinde durmak gerekmektedir. Bu dönemde yapılan çalışmalarla günümüzde yapılan çalışmaların koşutluk gösterdiği söylenebilir. Tarihçi ve ortaçağ ikonografi uzmanı Danièle Alexandre-Bidon (1996), XI. ve XII. yüzyılların tüm Avrupa'da ardışık resimlerle anlatımın birçok örneğinin bulunduğu bir zaman dilimi, altın çağ olduğunu dile getirmektedir. O dönemde kitaplar karelere ayrılmış sayfalarla resmedilmekteydi. Kutsal metinlere ilginin yoğun yaşandığı bu dönemde karşımıza XII. yüzyılın başlarından kalma, renkli resimlerle süslenmiş el yazması bir İncil olan *Etienne Harding İncil*'inin çıkması şaşırtıcı değildir. Alexandre-Bidon, XII. yüzyılın ilk yıllarında henüz kesin biçimini almamış çizgi romanın en güzel örneğinin bu kitapta bulunduğunu açıklamakta ve tarihte ilk çizgi roman olarak adlandırmaktadır. Başka bir anlatımla, ortaçağa ilişkin bir çizgi romandan söz edilebilir. Duvar, halı veya herhangi bir nesneye değil de, kâğıt üzerine çizildiği için ortaçağda yapılan bu çalışmalar diğerlerinden ayrılmaktadır. Çünkü günümüzde genel kabul, tanımda da belirtildiği üzere, kâğıt aracılığıyla aktarılan ardışık resimler üzerinedir. Bu dönemde ardışık resimlerle anlatma biçiminin tercih edilmesinin temel nedeni, herhangi bir dili yeterince bilmeden, bir olayı resimlerle ya da görsellerle anlatmanın en uygun yol olduğu düşüncesidir.

Ortaçağ kilise vitraylarında ya da kutsal kitaplarda her ne kadar karelerin altına kısa metinler eklenmiş olsa da çizgi romanın matbaanın gelişimiyle birlikte ilerlediğini

söyleyebiliriz. Yaygın olarak çizgi roman olarak adlandırdığımız olgunun, yazı ve görüntünün ortaklaşa oluşturduğu anlatım özelliklerinin yanı sıra basılı olma koşulunu da dikkate almak gerekmektedir.



Görsel 3: Etienne Harding İncili – David'in Hayatı

Çizgi romanın tarihsel gelişiminin her ülkenin kendine özgü sosyal, kültürel, siyasi, ekonomik ve yasal koşullarına bağlı olarak farklılık gösterdiği söylenebilir. Ülkelerin çizgi roman anlayışı yansıttıkları kültürün özelliklerini, tarihsel ve toplumsal tüm birikimini içinde barındırır. Yaşanan her türlü değişim çizgi romanda kendini göstermektedir.

1.2.1. Amerikan Çizgi Romanı

Amerikan çizgi romanların başlangıcı, **çizgi bantlara** (ing. comic strip) dayanmaktadır. Önceleri tek kareli karikatürlerden oluşan bu ürünler zamanla Amerikan gazeteleri aracılığıyla yaygınlaşmakta, fasiküller halinde basılmaktadır. Macera, mizah, tarihsel olaylar, fantastik gibi konular üzerine sadece birkaç kareden oluşan yapıya sahiptirler.

Birçok araştırmada çizgi romanın vazgeçilmez ögesi olarak konuşma balonuna yer verilmektedir. Tartışmaları beraberinde getirirse de, çizgi roman tarihini konuşma balonlarının kullanımıyla ilişkilendiren çalışmalar bulunmaktadır.¹⁸ İngilizce konuşulan dünyada çizgi roman tarihi 1895 yılında Joseph Pulitzer'in sahibi olduğu *New York World* gazetesinin sayfalarında Richard Felton Outcault tarafından çizilen *Hogan's Alley*'nin görünmesiyle başlar. Daha sonra adı *Sarı Çocuk* (ing. *Yellow Kid*) olarak değişecek bu çalışma, konuşma balonlarının ilk kez kullanımıyla modern çizgi romanın ilk gerçek örneği olarak nitelendirilebilir. Aslında *Sarı Çocuk*'ta konuşma tümceleri balon içinde değil, karakterin üzerine yazılır. Sonradan konuşma balonlarına geçildiği görülmektedir.



Görsel 4: Richard Felton Outcault, Sarı Çocuk

¹⁸ Tartışmalar için bkz.: Miller, 2007: 15; McKinney, 2017: 53; Smolderen, 2009.



Görsel 5: Richard Felton Outcault, Sarı Çocuk

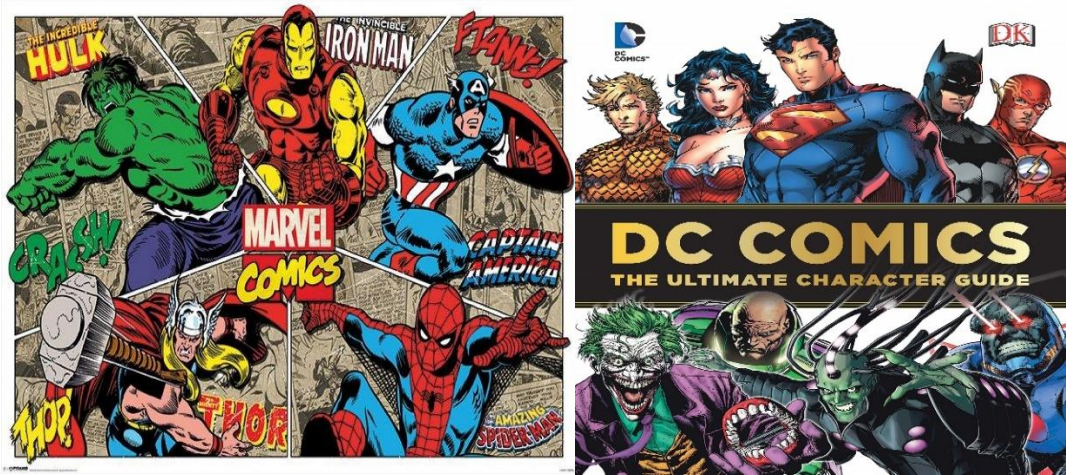
Dönemin ilk yıldızını yaratan Outcault, bu kahramanıyla karikatür tarzından ilk kopmayı gerçekleştirir. Çizgi romanın ve bantların temel öğelerini içinde barındıran, sürekliliği olan bir karakter yaratmasıyla diğerlerinde ayrılmaktadır (Yılmaz, 2011). Günlük gazetede yayımlanan *Sarı Çocuk* karakterinin başarısının ardından diğer gazetelerde bu yönde patlama yaşandığını söyleyebiliriz. Çünkü Amerikalıların çizgi romanın gazete satışı ve aynı zamanda türev ürünler açısından önemli finansal getiri sağlayabileceğini fark etmeleri çok uzun süre almamıştır. Bantların popülerliği gazetelerin baskısını, dolaşımını artırır ve çizgi roman bu dönemde hızla popüler kültürün bir parçası olarak gelişmeye başlar.

XX. yüzyılın başlarında çizgi roman artık gazetelerin değişmez parçalarından biri olmuştur. Uralcan (2011: 10) 1929 yılına kadar basılan tüm çizgi romanların daha önceden başka yerlerde yayımlanmış bantların birer derlemesi olduğunu altını çizmektedir. Her ne kadar özgün materyal içermeseler ve çağdaş anlamda çizgi roman ortamının birer üyesi olmasalar da, toplanan bu bantların çizgi roman endüstrisinin önünü açtığını ve bu türün gelişebilmesine olanak sağladığını ileri sürmektedir. Başka bir anlatımla çizgi roman dergiciliğinin başlangıcı olarak bu çalışmaları alabiliriz.

1930'lu yıllar çizgi romanların gelişiminin dönüm noktalarından biridir. Bu dönemde aksiyon ve macera türlerini içeren diziler ön plana çıkmaktadır. Bununla birlikte çizgi romanların yayım biçiminin de değiştiği görülmektedir. Artık çizgi romanlar küçük

bir kitapçığı andıran biçimlerde yayımlanmaktadır. Bu dönemin en önemli ürünü olan *Superman* (yazar Jerry Siegel, çizer Joe Shuster, 1938) dizisinin *Actions Comics* dergisi tarafından başlatılması, süper kahramanların çizgi roman piyasasını ele geçirmesini sağlayacaktır. Kukkonen (2013: 106) çizgi romanın dergi formatına benzer biçimde basılmasıyla başlayan süreçte, yayıncıların çizgi romanların kendi başlarına birer meta olarak satılabileceğini fark ettiklerinde ortamın kaderinin değiştiğini dile getirir. 1930'larda çizgi romanın gazete ya da dergilerin birer yan ürünü olarak değerlendirilmesinden, kendi başına bir yayın olana dek uzun bir yol kat ettiğini söylemektedir. Yine de, her şeyden önce tüketici ürünü olarak kabul edilmekteydi: Gazete bayilerinden alınan dergi hızlıca okunup, çoğunlukla atılıyor ya da başka bir çizgi romanla değiştiriliyordu.

Action Comics dergisinin yayınevi DC Comics, Superman'nin başarısının ardından çeşitli süper kahramanlar yaratmayı denemiştir. *Batman* (çizer Bob Kane, yazar Bill Finger, 1939), *Flash* (yazar Gardner Fox, çizer Harry Lampert, 1940), *Wonder Woman* (1941) gibi farklı karakterlerin ortaya çıkması devrimi sürdürmüştür. 1939 yılında Marvel Comics yayınevinin çizgi roman yayıncılığına başlaması rekabeti artırır. Yayınevi çizgi roman piyasasından kendi payına düşeni almayı planlamaktadır. *Namor* (1939) ve *Human-Torch* (Alev Adam, 1939) gibi kahramanları piyasaya sürer. Ancak başarısının doruk noktasına 1941'de Jack Kirby ve Joe Simon'un kaleminden çıkan *Kaptan Amerika*'yla ulaşır.



Görsel 6: DC Comics ve Marvel Comics kahramanları

Süper kahramanların ortaya çıkışında 1929 yılında yaşanan Büyük Buhran'ın olumlu etkisi olduğu düşünülmektedir. İşsiz, umutsuz insanları moral olarak destekleyecek, onları bu karmaşadan uzakta tutacak öyküler istenmekteydi. Çünkü krizin dokuzuncu yılında Amerika sokakları hala işsiz, evsiz ve aç insanlarla doluydu. Avrupa'da Hitler Avusturya'yı işgal etmişti. İnsanların, kendini hayatın gerçekliğinden soyutlayıp, Hollywood müzikallerine sığındığı; radyolarda, filmlerde, ucuz romanlarda ve çizgi romanlarda kahramanların boy gösterdiği zamanlardı. Basın-yayın organlarını yönlendirilen sermayenin ise, toplumsal eleştiriye karşı koyma gücü yoktu. Giderek eleştiri dozunu arttıran karikatür bantların düşüşe geçtiği yıllardı. İşte böyle bir dönemde süper kahramanların sahneye çıkışı, insanların yaşanan zor günlere katlanmalarını kolaylaştıran önemli unsurlardandır. Yoğun bir ilgiyle karşılaşarak popüler bir çizgi yakalayan ortam, yetkin üreticiler de bulunca en parlak dönemlerinden birini yaşamıştır (Mutlu, 2004: 26; Cantek, 2014: 40). Bu dönemi daha sonra birçok araştırmacı "altın çağ" olarak tanımlayacaktır.¹⁹

Altın çağ yaklaşık olarak II. Dünya Savaşı'na kadar sürmektedir. 1941 yılının ortalarında çizgi romanlar ayda 10 milyonluk baskı sayısına ulaşmıştı. 29'dan fazla çizgi roman yayıncısı vardı ve bu yayıncılar 150'den fazla farklı başlık altında çizgi romanları yayımlıyorlardı. 1943 yılında geldiğinde Amerikan çizgi roman pazarı, toplam dergi satışlarının üçte birini oluşturan 18 milyonluk sayıya ve 72 milyon dolarlık bir değere yükseliyordu. Sadece *Kaptan Marvel'in Maceraları* bile 1944 yılında 14 milyonluk zirveyi görmüştü (Duncan & Smith, 2009: 33; 36). Savaş dönemine kadar Amerikan çizgi romanları tartışmasız bir biçimde dünyanın en önemli üretim ve tüketim merkezi olmuştur. Aynı zamanda diğer ülkeler üzerindeki etkisinin oldukça yüksek olduğu daha sonra görülecektir.

McAllister (2005: 93-94) *Süpermen* karakterinin getirdiği ekonomik başarı üzerine, süper kahraman çizgi roman endüstrisinin bir anda çok büyük ölçekte geliştiğine dikkati çekmektedir. Başlık ve satış rakamlarındaki artış yeni gelişen pazarda rekabeti artırmakla birlikte, ortaya çıkan ürünleri ticari bir mal olarak görenlerle, bir sanat yapıtı olarak görenler arasındaki tartışmaları beraberinde getirdiğini söylemektedir.

¹⁹ Miller, 2007: 23; Coogan, 2009: 91; Cantek, 2014:40; Bernière, 2017.

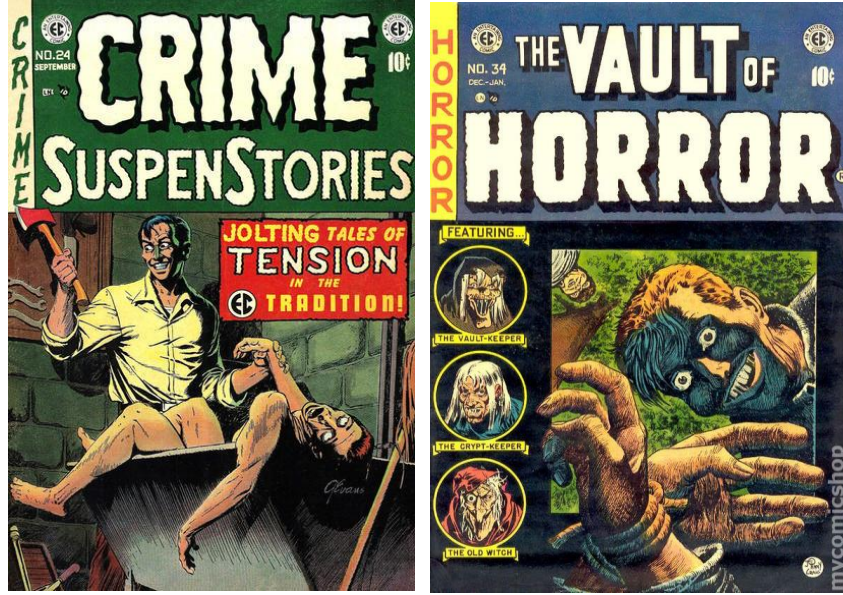
Endüstrinin ilk on yılı içerisinde ise rüzgârın yönü neredeyse mutlak biçimde çizgi romanı ticari bir ürün olarak görenler tarafından esiyordu. Bu açıdan yaklaşan yayıncıların temel hedefi ürünleri ucuza getirip çok satmaktan ibarettir. McAllister, 1940'ların ortalarında çizerler, senaristler ve editörler arasındaki sınırları belirlenmiş iş ayrımı, kimseye sanatsal yenilikler üretme ya da yapılan işte söz sahibi olma fırsatı vermediği yorumunda bulunmaktadır. Ürünün telif hakkı genelde yayıncıya ait olmasına rağmen ödenen ücretler düşüktür. Ayrıca yapıtın künyesinde genellikle ne çizerin ne de yazarın adı belirtiliyordu. Bu etkenlerin tamamı çizimlerin sanatsal niteliği üzerinde durulmamasına yol açıyordu.

Süper kahramanların başarısından II. Dünya Savaşı sırasında yararlanılmak istenmiştir. Nazi karşıtı propagandanın ve vatanseverlik duygularının yüceltilmesinde, askerlerin morallerinin yükseltilmesinde bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Öykünün geçtiği sahneler süper kahramanların Nazilerle savaşına tanıklık ediyordu. Neredeyse birçoğunun II. Dünya Savaşı'na katıldığı gözlemlenmektedir:



Görsel 7: Süper Kahramanlar II. Dünya Savaşı'nda

II. Dünya Savaşı sonunda çizgi roman piyasasında süper kahramanların etkisinin yitirildiği bir dönem yaşanmıştır. Çünkü savaş artık bitmiştir ve okuyucu romantizm, şiddet, suç ve korku öyküleri gibi yeni deneyimlere, yeni türlere açılmaya hazırdır. Kukkonen (2013: 107) bu türlerin oldukça başarılı ve aynı zamanda ticari olarak çok kazançlı olduğu düşüncesindedir. Birçok çizgi roman yayıncısı suç ve korku dizilerine yönelmiştir. Kukkonen, akımın öncülerinden çizgi roman yayıncısı *EC*'nin (Entertaining Comics) sahibi ve editörü William Gaines'in, vampirler, yamyamlık, cinayet, şiddet gibi farklı konularda çizgi roman ürettiğini belirtmektedir.



Görsel 8: EC, Vault of Horror ve Crime Suspensories Dergileri

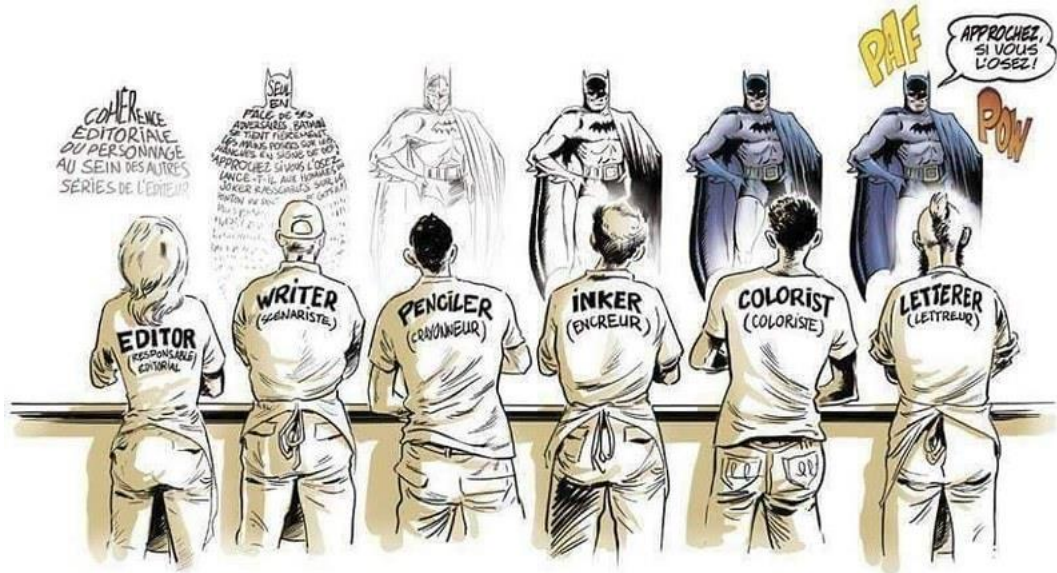
Bu tür yayınların kamuoyunun tepkisini çekmesi çok uzun sürmez. 1954 yılında Fredric Wertham adlı psikiyatristin *Seduction of the Innocent* başlıklı kitabının yayımlanmasından sonra çizgi romanlar Amerikan gençleri arasında her geçen gün artan şiddetin kaynağı olarak işaret edilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda yükselen tepkileri karşılamak ve devletten gelecek yaptırımların önüne geçmek amacıyla, sektörün kendi kendini kontrol ettiği bir “özdenetim” mekanizmasının kurulmasına karar verilir. *Çizgi Roman Yasal Denetim Mercii* (Comics Code Authority, CCA) adı verilen kurul çizgi romanın zararlı unsurlardan temizlenmesi için temel ilkelerini

belirleyip bir dizi önlemleri hayata geçirmiştir. Yayımlanmadan önce üretilen her çalışmanın uygunsuz görülen yerleri ayıklanmaya başlanır. Yaratıcılığı öldüren bu özdenetim, 50’li yıllarda çizgi romanlar için tümüyle amaçsız bir dönem yaşanmasına yol açmıştır. Bununla birlikte, bu sınırlayıcı ortam, sonraki yıllarda 68 olaylarıyla birlikte gelişecek **yeraltı çizgi romanları** (underground comics/comix) akımının gelişiminde belirleyici olacaktır (Cantek, 2014: 86-87; Ceran, 2004).

1960’lı yılların başında Batman’in televizyon dizisi olarak yayınlanması ve gördüğü büyük ilgi, çizgi romanlara ve çizgi roman yayıncılığına duyulan ilginin yeniden canlanmasına neden olmuştur. Bu dönemde yavaş yavaş tabu sayılan konulara değinilmeye başlanır. Her ne kadar CCA’ya aykırı olsa da, çizgi romanın toplumsal eleştiri geleneğinde yaptığı yenilikler toplumun farklı kesimlerinden bulduğu destekle, özdenetimlerin gevşetilmesini sağlamıştır. Kamu görevlilerinin sorgulanması, uyuşturucu bağımlılığı, kadının özgürlüğü gibi kısıtlamalardan payına düşeni almış konuların yükselişi söz konusudur. Çizgi roman endüstrisinin yenilenmesine neden olan diğer unsur “comix” olarak adlandırılan yeraltı çizgi romanlarıdır. O dönemin düzenini temelden sorgulayan, egemen değerlerin sorunlara karşı sunduğu çözümleri ve baskın kurumları eleştiren bir çizgi roman akımının bütün Amerika’da tanınması Robert Crumb’ın 1967’de çıkan *Zap Comix*’i ile olmuştur. Yeraltı çizgi romanlarında merkezi öneme sahip iki nitelik vardır: Egemen kurumların değerlerine temelden muhalefet ve yetişkin okur kitlesi (McAllister, 2005: 96-97). Bernière (2017) de, bu akımın özgürlükçü ve toplumsal kaygılarının çizgi romanın yetişkinliğe girmesinin önünü açtığını savunmaktadır.

O dönem için çizgi romanı yeniden gündeme taşıyan gelişmelerden biri de, Stan Lee ve Jack Kirby’nin önderliğinde, genç ve yetenekli çizerlerin işbirliğiyle Marvel Comics’in süper kahramanlar evreni kurma girişimidir. *Fantastik Dörtlü* (Lee ve Kirby, 1961), *Hulk* (Lee ve Kirby, 1962), *Örümcek Adam* (Lee ve Steve Ditko, 1962), *Daredevil* (Lee ve Bill Everett, 1964), *X-Men* (Lee ve Kirby, 1963), *Iron Man* (1968) gibi birçok kahraman yaratılmıştır. Yayımlanan çizgi romanların başarısı, Marvel’ın en önemli yayınevi haline gelmesini sağlamıştır.

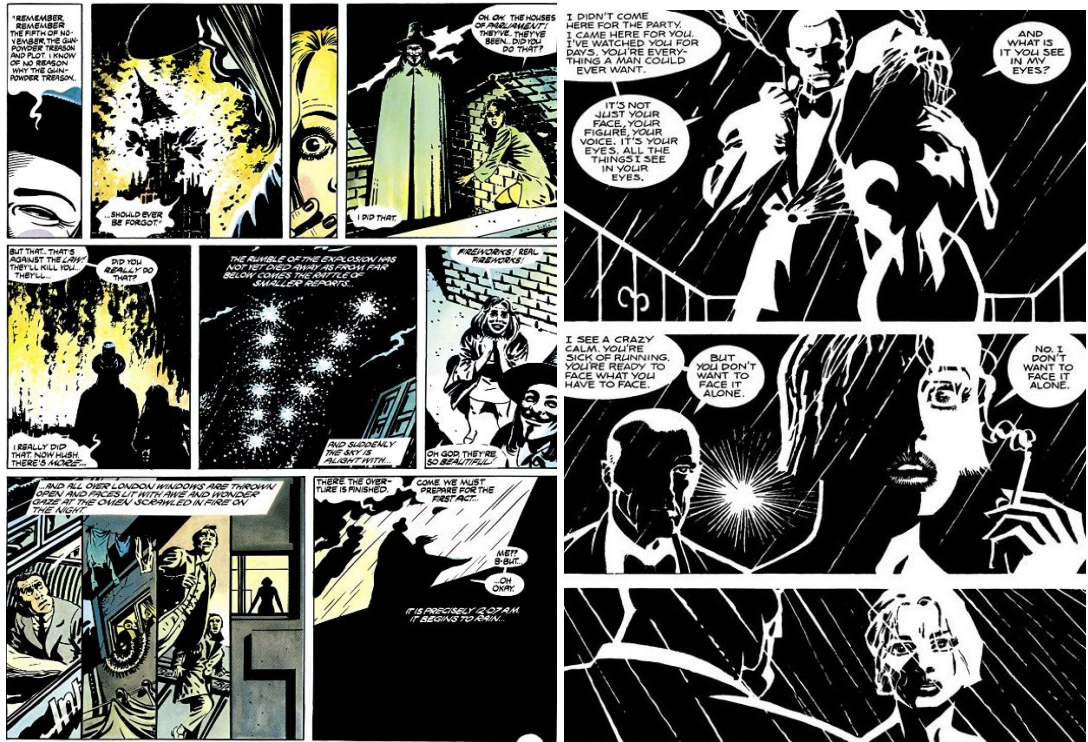
80'li yıllardan itibaren çizgi romanın bireysel ve otobiyografik çalışmaların egemen olduğu bir çerçevede gelişimini sürdürdüğü görülmektedir. Art Spiegelman, Frank Miller, Alan Moore, Neil Gaiman gibi çizgi roman yazarlarının ortaya çıkışı, çizgi romanı tamamen yetişkinler düzeyine getirmekle birlikte, süper kahramanların dışında kendi başlarına romana benzer biçimde anlatılar oluşturma gücüllüğünü yansıtmaktadır. Chris Murray (2011: 961), çizgi roman endüstrisinde Winsor McCay, Will Eisner, Jack Kirby, Stan Lee'den Hergé, Robert Crumb ve diğer birçok kişiye uzanan, her zaman yetkin ve tanınmış değerlerin var olduğunu söylemektedir. Ancak genel olarak endüstrinin, güçlü editörler tarafından kontrol edilen yazar, çizer/karakalemci, çinici, renklendirici ve kaligraf²⁰ olarak ayrılan yaratıcı rollerle, fabrika üretim hatlarına benzer biçimde yapılandırıldığı eleştirisinde bulunmaktadır. Hem yazar hem de sanatçı olarak hareket edip, fark yaratan Frank Miller gibi yazarların çizgi roman yaratıcılarının haklarının savunuculuğunu yapması çizgi romanı entelektüel açıdan ve içerik yönünden daha üst bir düzeye taşır. Murray çizgi roman yaratıcıların çalışmalarında kontrollerin kendilerine geçmesinin yazınsal alandaki bilim insanlarının dikkatinin bu ortama çevrilmesi sağladığını da eklemektedir.



Görsel 9: Amerikan çizgi romanları görev dağılımı

²⁰ Konuşma ve düşünce balonlarını, diyalogları dolduran, yerlerini, biçimini, tasarımını belirleyen sanatçıdır. Aynı zamanda yazı karakterinden, boyutundan ve düzeninden sorumlu görevlidir.

Çizgi roman ya da bu dönemde yapılan çalışmaları adlandırmak için kullanılan grafik roman artık daha gerçekçi ve daha yetişkin bir görünümle ilerlemektedir. Spiegelman'ın yanında, gazeteci Joe Sacco²¹ otobiyografik bir nitelik taşıyan *Filisin* (1993-1995)²², *Güvenli Bölge Gorazde* (2000) ve *Gazze'nin Dipnotları* (2009) adlı yapıtlarıyla çizgi romana bakışı değiştiren isimlerdendir. Alan Moore, *V For Vendetta* (çizer David Lloyd, 1982-1985) ve *Watchmen* (1986-1987); Frank Miller, *Batman: The Dark Knight Returns* (1986) ve *Sin City* (1991-2000), gibi çalışmalarda kendilerini özgürce ifade ettikleri kişisel projelerle ortamın saygınlığı arttıran anlatılar üretmektedirler.



Görsel 10: Sin City ve V For Vendetta

Alan Moore (Kavanagh, 2000), *V For Vendetta*'yı konu alan bir söyleşide, sözcüklerle görüntüleri bir araya getirirken ya da kimi zaman sözcükleri dışarıda tutarken

²¹ Türkiye'de yazarın tüm yapıtları İthaki Yayınlarından çıkmıştır.

²² 1996 yılında tek cilt olarak yayımlanmış, 2009'da Türkçeye çevrilmiştir. Bu çalışma 1996 yılında Amerikan Kitap Ödülü'nü kazanmıştır.

inanılmaz etkiler elde edebileceğini kavradığını dile getirir. Yazarların kendini özgürce ifade ettikleri noktada, çizgi romanla öykü anlatımında neler yapılabileceğinin ve öyküye ekleyebilecekleri çokkatmanlı yapının ayırdını vardıklarında, bir yazar gibi kendi biçimini yansıtabileceklerini söylemesi artık ortamın bulunduğu konumu göstermektedir.

1.2.2. Fransızca Konuşulan Ülkelerde Çizgi Roman

Fransızca konuşulan ülkelerde çizgi roman İsviçreli yazar, ressam ve karikatürist Rodolphe Töpffer'in 1833 tarihli *Histoire de Mr. Jabot*²³ başlıklı çalışmasıyla Avrupa'da doğmuştur. Töpffer, çizgi romanın ilkörneklerinden sayılan bu yapıtını 1831 yılında üretmiş ancak otografî yöntemiyle bir kitap olarak yayımlanması 1833 yılını bulmuştur. Bugün çoğu uluslararası araştırmacı Rodolphe Töpffer'in çizgi romanın mucidi unvanını kabul etmektedir. Dahası, İsviçreli yazar üretmekle yetinmeyip kuramsal olarak da alanı tanımlayarak alana katkıda bulunmuştur. *Histoire de Mr. Jabot*'un 1837'de yayımlanan yeni baskısının önsözünde, birinci bölümün girişinde alıntıladığımız biçimde, çizgi romanı tanımlamaktadır (Bernière, 2017). Bununla birlikte, bugün “bande dessinée” olarak adlandırdığımız kavram yerine, o dönemin anlatımıyla “littérature en estampes” kavramını kullandığını eklemek gerekmektedir.

²³ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529023n> (22.05.2021).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Görsel 11: Rodolphe Töpffer, Histoire de Mr. Jabot (1833)

Karikatüre yakın bir çizgi kullanan öncüllerinden Töpffer'i ayıran, sırayla düzenlenmiş yazı ve görüntüyü kullanmanın bir yolunu bulmuş olmasıdır. Çağdaş çizgi romanlardan farklı olarak metin, görüntünün hemen altında yatay bir çizgiyle ayrılmıştır. Bu anlatım biçiminin çıkış noktası salt basılı olma koşuluyla ilişkilendirilecekse, Töpffer çağdaş çizgi romanın mihenk taşı sayılabilir. Öte yandan ABD'de çizgi romanın doğuşunu konuşma balonlarının kullanılmasına dayandırıldığı daha önce söylenmişti. Çizgi romanın kökenine ilişkin tartışmalar, farklı akımların bakış açılarına göre değiştiği, entelektüel mücadele alanına dönüşmektedir. Yine de Töpffer'in bu yapıtı, ortaçağda yapılan çalışmalarla günümüz çizgi romanları arasında önemli bir yerde durmaktadır.

Frankofon çizgi roman geleneğinde Alain Saint-Ogan'ın *Zig et Puce* adlı çalışmasının, geçmiş ile şimdi arasında bir geçiş formu olduğunu söyleyebiliriz. 1925 yılında *L'Excelsior* gazetesinin *Le Dimanche Illustré* haftalık ekinde çıkan *Zig et Puce*, konuşma balonlarına dizgesel olarak ilk kez yer veren çalışmadır. Ayrıca *Le Dimanche*

Illustré dergisi sayılarında Amerikan çizgi romanlarına oldukça değinmesine, Amerikan çizgi romanlarının ve *Zig et Puce*'ün başarılarına karşın, Fransız editörlerin çizgi romanlarda bu yeni yaklaşımın önemini kavrayabilmeleri zaman alacaktır. Örneğin, daha sonra yayımlanacak *Tenten*'de konuşma balonunun yer alması için Hergé'nin büyük mücadele vermesi gerekecektir (Mouchart, 2004: 18-19). Saint-Ogan'ın konuşma balonu kullanımını yanında, çizerin bir başka başarısı da, daha sonra Fransız-Belçika çizgi roman geleneğine damga vuracak olan, *temiz çizginin* (fr. ligne claire) öncüllerinden olmasıdır.



Görsel 12: Alain Saint-Ogan, Zig et Puce

1929 yılında Frankofon dünyanın en çok ilgi toplayan çizgi romanlarından biri yaratılmıştır. Hergé adıyla tanınan Georges Remi'nin *Tenten*'i (*Tintin*) haftalık olarak Belçika'da *Le Petit Vingtième* dergisinde, bir yıl sonra ise Fransa'da yayımlanmaya başladı. Önceleri fasikül olarak basılan çalışma daha sonra albüm olarak yayımlanmıştır. Çizgi romanın simgesel figürlerinden Tenten, köpeği Milu ile birlikte maceradan maceraya koşarak çizgi roman tarihinde yerini çoktan almıştır. Hergé ile birlikte anılan önemli konulardan biri temiz çizginin çizim tekniğinin genellikle ona

atfedilmesidir. Temiz çizgi, gölgelendirme ya da belirli nesnelere, karakterleri belirginleştirmek için yapılan tarama/çini yerine herhangi bir ayrıntıya girmeden, basit, temiz ve keskin çizimlerle okunabilir bir grafiği önceleyen çizimin kalitesindeki evrimdir. Çizgideki evrimin anlatımda da yaşandığı söylenebilir; daha açık ve daha basit bir anlatım biçimi. Bernière (2017)'e göre, ortaçağ vitray sanatını çağrıştıran bu estetik, özellikle *Tenten* başta olmak üzere Hergé'nin çalışmalarıyla doruk noktasını bulacaktır. Eleştirmen, Hergé'nin temiz çizgi kullanmasının rastlantısal olmadığını, Saint-Ogan ile tanışıklığının temiz çizgiyi keşfedebilmesine olanak tanıdığını ileri sürmektedir.

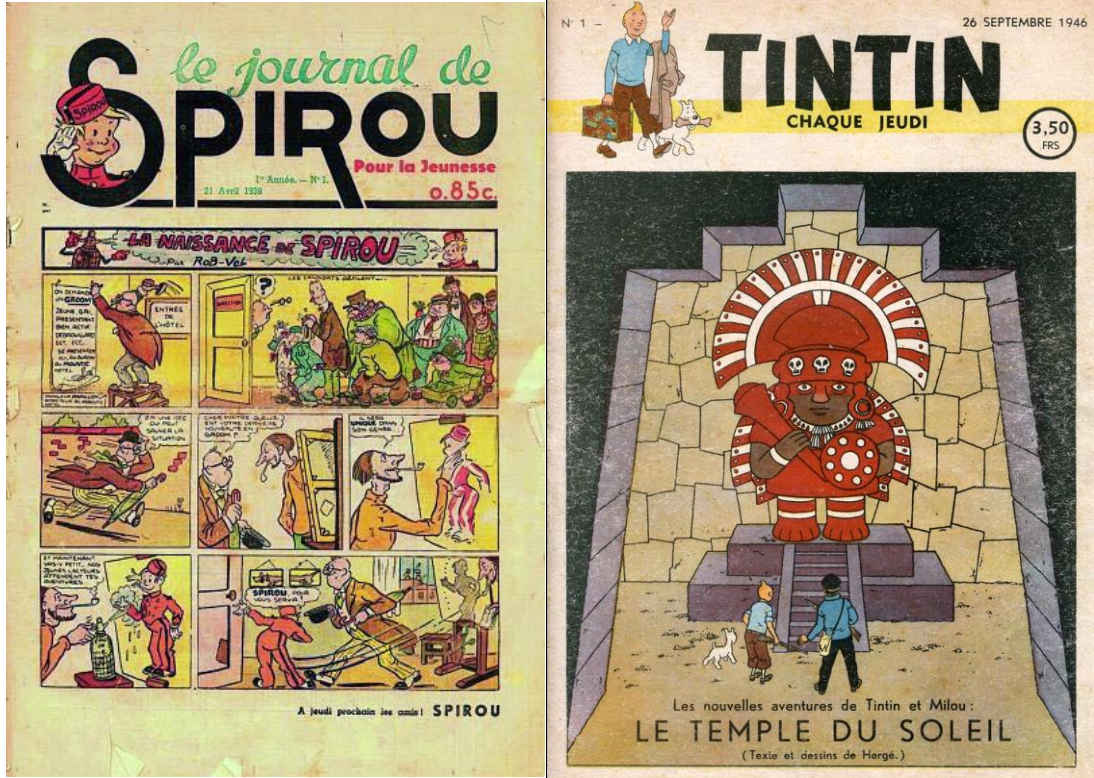


Görsel 13: Hergé, Tenten albümlerinden sayfalar

Tenten albümlerinin Fransa'daki başarısı 1930'lu yıllara dayanmasına karşın "Fransız-Belçika çizgi roman" (fr. bande dessinée franco-belge) kavramının, görece geç bir dönemde, 1950'lerden sonra yayıldığı bilinmektedir. XX. yüzyılın ortalarında resimli dergiler, ortamın Amerikan egemen kökenine göndermede bulunarak genellikle "petits

miquets” olarak anılmaktaydı (Gabilliet, 2009: 35-36). ABD’nin basılı ve görsel-işitsel medyadaki gücüyle - *Mickey Mouse* ile aynı biçimdeki sesletimden olsa gerek - böyle bir eğilim gösterdiği düşünülebilir. Bu gücün Fransız basınının modernleşme sürecini tetiklediği ve hızlandırdığı görülmektedir.

II. Dünya Savaşı’na kadar Amerikan çizgi romanlarının niteliksel ve niceliksel üstünlüğünden ve etkisinden söz edebiliriz. Piffault (2008) Amerikan çizgi romanlarına öykünülmesinin doruk noktasına denk gelen bu altın çağın, eğitimciler arasında nefrete yol açtığını ve II. Dünya Savaşıyla beraber sorgulanmaya başlandığını dile getirmektedir. Bununla birlikte işgal sırasında Amerikan dergileriyle, Fransa ve Belçika çizgi roman dergilerindeki Amerikan bantlarının de yasaklandığını eklemek gerekmektedir (Miller, 2007: 18). Fransız yayıncılar gibi Belçikalıların da Amerikan çizgi romanlarına ulaşamaması ya da yasaklamalar nedeniyle özgün Frankofon yaratımlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Fransa tarafında *Vaillant*, Fransız geleneğini Amerikan tarzı grafiklerle bir araya getirip yenilenmiş bir mizah anlayışı sunmakta; Belçika tarafında ise, Dupuis Yayınlarının *Spirou* (1938) dergisi ve Lombard yayınevinden Raymond Leblanc’ın, sanat yönetmeni Hergé ile birlikte çıkardığı *Tintin* (1946) dergisi bu dönüşümün içerisinde yerini almaktadır (Piffault, 2008).



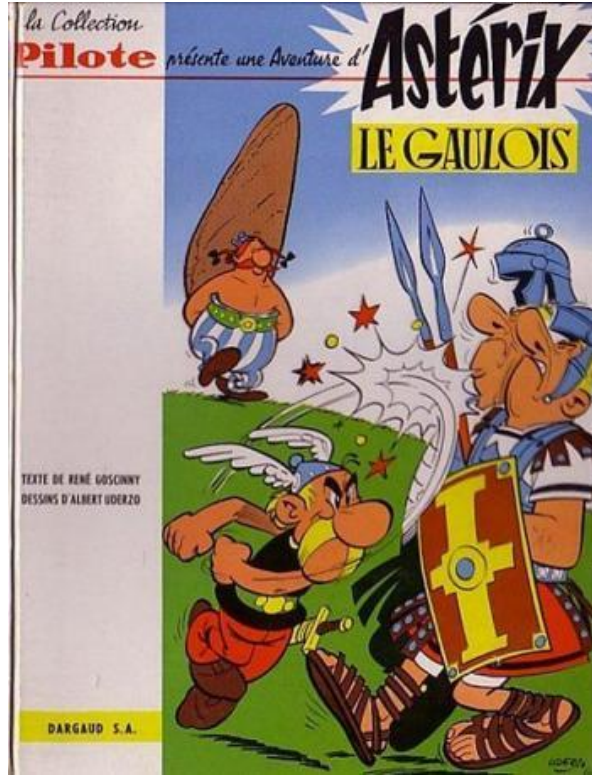
Görsel 14: Spirou ve Tintin Dergileri

Fransız-Belçika çizgi romanının, ideolojik ve politik yaklaşımlarla yayıncılığın ekonomik örüntüsünün birbiriyle kesişiminden kaynaklanan savaş sonrası bir buluş olduğu düşünülmektedir. Soğuk Savaş yıllarında Amerikancılık karşıtı bağlamında, o dönem “gençlerin ahlakını bozan” şeye karşı mücadele etme gereksinimi çerçevesinde Katolikler ve Komünist Parti arasında sağlanan siyasi uzlaşım, 16 Temmuz 1949’de gençlere yönelik yayınlar hakkındaki yasanın kabul edilmesine yol açmıştır. Bu yasaya dayanarak kurulan “gözetim” komisyonu birkaç yıl içinde içeriği Amerikan modellerine yakın görülen dergilerin aşamalı olarak arındırılmasını amaçlayarak yabancı çizgi romanların yayınına denetmeye çalıştılar. Bu baskının sonucu, Katolik kilisesinin himayesinde üretilen, ahlaki açıdan kusursuz çizgi romanlar sunan Dupuis ve Casterman yayınevleri tarafından yüksek oranda sansürlenmiş ve “üzerinde uzlaşmanın sağlandığı” bir üretim ortaya çıkmıştır (Gabilliet, 2009: 36). Başka bir açıdan değerlendirildiğinde dönemselsel bu yaklaşımın, Fransız- Belçika çizgi roman akımı odağında, Avrupa’da çizgi romanın gelişmesinde önemli etkisi bulunmaktadır.

Gabilliet (2009: 36-37) yaşanan bu değişim sürecine (sürelî) yayıncılığın ekonomik bir boyutunun eşlik ettiğini bildirmektedir. 1950'li yıllardan sonra Belçikalı ve Fransız yayıncılar daha önce yayımlanan, okuyucular tarafından beğenilen dizileri bir araya getirerek ciltli albüm katalogları geliştirmişlerdir. İlk önce fasikül olarak yayımlanıp daha sonra kitap haline getirilmesi -çizgi romanın dergilerden kitaplara geçişi- saygınlığına katkıda bulunmakla birlikte, 1980'lere kadar Fransız-Belçika çizgi romanına egemen olan anlayıştır. 1990'larda çizgi romanın sürelî yayınından vazgeçilip, doğrudan albüm olarak yayımlanması sürelî yayın arzında hızlı bir çöküşü beraberinde getirecektir.

Savaşın ardından, *Uzun Kuyruk Marsupilami* (Marsupilami, 1952) ve *Gaston*'un (1957) yaratıcısı André Franquin, savaştan sonra *Spirou*'nun çizimini üstlenecek Jijé (Joseph Gillain), *Şirinleri* (*Les Schtroumpfs*, 1958) çizen Peyo (Pierre Culliford), *Red Kit*'in (*Lucky Luke*, 1946) çizeri Morris (Maurice de Bevere), *Oumpa-pah le Peau-Rouge*'a (1958) hayat veren Albert Uderzo gibi yazarları *Spirou* ve *Tintin* dergileri çizgi roman dünyasına armağan etmiştir. Savaş sonrasında Fransız-Belçika çizgi roman akımı büyük bir atılım gerçekleştirmişse, yukarıda sözü edilen yazarları; Fransız-Belçika çizgi roman akımı uzun süre Avrupa pazarını yönlendirmişse bu dergileri anmak gerekmektedir.

Spirou ve *Tintin* dergilerinin yanında 1959 yılında René Goscinny, Albert Uderzo ve Jean-Michel Charlier, tarafından kurulan *Pilote* dergisi, daha çok gençlere seslenen bir niteliğe sahiptir. *Pilote* dergisinin çizgi romanı daha yetişkin bir kitleye tanıtan öncü çalışması *Astérix*'tir. 1959 yılında *Pilote*'un ilk sayısında ortaya çıkan yapıt, 1961 yılında ilk kez albüm olarak yayımlanır ve ardından uluslararası alanda büyük başarı kazanır.



Görsel 15: Pilote Dergisi, Astérix

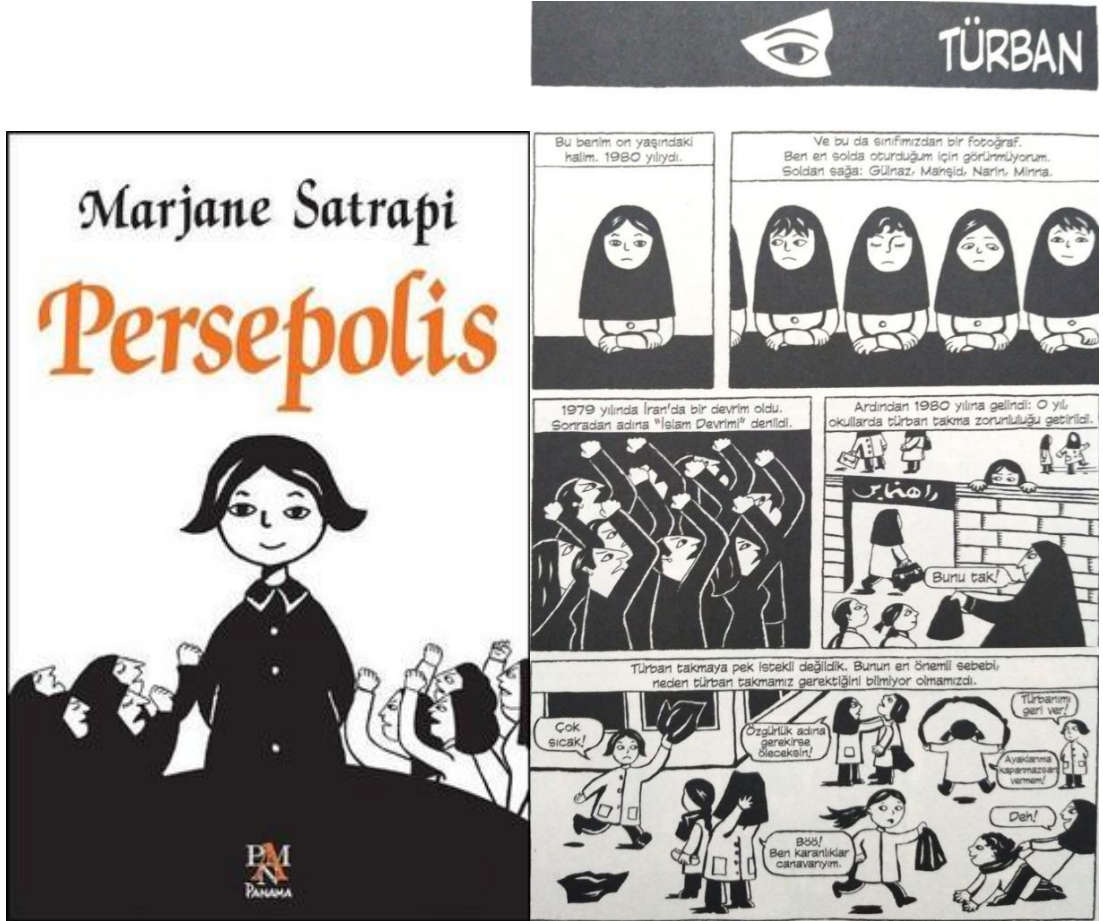
Jacques Tardi, Marcel Gotlib, Jean Giraud (Moebius), Claire Bretécher, Nikita Mandryka gibi birçok deneyimli yazarı kadrosunda bulunduran dergi, çizgi roman anlatımında ciddiye alınma arzusuyla, daha geniş ve daha yetişkin bir okuyucu kitlesine ulaşma adına yenilikçi bir yapıya sahiptir. *Pilote* dergisindeki çalışmalar daha derin bir anlatım düzleminde olmakla birlikte, ortamın geleneksel olarak ulaştığı hedef kitleyi dışlamadan tasarlanmıştır. Çizgi romanın uzun süredir bulunduğu alt-kültür konumundan yaratıcı, özgün bir çalışma alanına yükselmesinin zeminini oluşturan başlıca oluşumlardandır (Michallat, 2005; Grove, 2010: 141-149). Arıdur (2004: 49) *Pilote* dergisinde 1963 yılında yayımlanan Charlier'nin *Blueberry* çalışmasını bir dönüm noktası olarak nitelendirilmesi gerektiğini dile getirir. O yıl Avrupa'nın en iyi kovboy (ing. western) çizgi romanı *Blueberry*'nin Fransız-Belçika çizgi roman okulunun başta gelen kilometre taşlarından biri konumuna yükseldiğini, çünkü Charlier ile Giraud'nun bu diziyile, çizgi romanın öykü anlatma olanaklarını keşfedilmemiş topraklara sürdüğünü belirtmektedir.

Buna karşılık dergi, çizgi romanı yönlendiren bir dizi ayrılıkçı eğilimlere sahne olmuştur. 1972 yılında *Pilote* dergisinde üretimin lider rol kadrosunda olan Claire Bretécher, Marcel Gotlib ve Nikita Mandryka tarafından *L'Écho des Savanes* kurulur. *L'Écho des Savanes*, *Pilote* dergisinin başarısını bir adım daha ileriye taşır ve çizgi romanı ciddi bir sanat formu konumuna doğru götürüp hedef kitlesini tam olarak açıklar: Yetişkinler. 1975 yılında *Métal Hurlant*, 1977'de *A Suivre* aynı düzlemi takip etmektedirler (Michallat, 2005; Grove, 2010: 141-149).

70-80'li yıllar gerçek anlamda çizgi romanın kitlesini yetişkinlere taşıyan önemli bir dönemdir. Bu dönüşümün gerçekleşmesinde *Spirou*, *Tintin* ve özellikle *Pilote* dergilerinde birçok yetenekli yazarın ortaya çıkması çizgi romanı yetişkinlere ulaştırmıştır. Yazarlar geçmişin baskıcı anlayışından (1949 tarihli “gözetim” kanunu) sıyrılarak, daha özgür ve özgün çalışmalara yönelmiş, bilim-kurgu, şiddet, erotizm gibi genç/çocuk okuyucu kitlesiyle bağdaşmayan çeşitli konular çevresinde, farklı çizgisel biçemlerle yaratıcılıklarını sergilemişlerdir. Konuların çeşitlenmesi okuyucu kitlesinin gençlerden yetişkinlere evrilmesinin gerekçelerinden biridir. Bir diğer neden, Baetens ve Surdiacourt'un (2013: 355-356) sözünü ettiği, Avrupa bağlamında çizgi romanların yayımlanma biçimi olarak dergilerden kitaplara geçiştir. Bu yıllarda daha geleneksel kitap yayıncılığı formlarına doğru yaşanan evrimle tümüyle yeni bir okuma kültürünün ortaya çıktığı görülmektedir. Her ne kadar ortam çocuklar ve gençler için birer eğlence ürünü olarak görülse de, ortamın gerçek kitlesi sadece genç okuyuculardan oluşmuyordu. Örneğin *Red Kit* ve *Astérix* gibi çalışmaların yeniden biçimlenen sürümlerinde ağırlıklı olarak yetişkin bir kitleye yönelik grafik anlatılar ortaya çıkmıştır. Baetens ve Surdiacourt'a göre, yenilenen yapıtların çocuk ve genç okuyucuya hitap etmeyi sürdürmesiyle birlikte, yetişkin okuyuculara yönelik örtük anlatım katmanları sunuyordu. Öte yandan, ana akım medya tarafından kabul görmeye başlayan çizgi roman yayıncılık formatında yaşanan değişiklik zamanla dergilerin basılmasında keskin düşüşe yol açacaktır. Bu durum çizgi romanın bir anlatım biçimi olarak herhangi bir derginin koruyuculuğu altına girmeden, kendi başına elde ettiği yeni statüsünün bir yansıması olarak algılanabilir.

XX. yüzyıl boyunca çizgi roman kültürel alanda önemli değişimler geçirmiştir. Çizgi romanın dergiden kitap formatına geçişiyle birlikte başka bir değişim, yapıtların

yazarın adıyla anılmaya başlamasıdır. Yayıncılıkta derginin ön planda olduğu dönem yerini, yapıtın mülkiyetinin yazar ait olduğu döneme bırakmıştır. Böylelikle yazarlar bir roman yazarı gibi, daha kişisel, deneysel ve duygusal öyküler kaleme almaya başlamışlardır. Bu değişimin önemli temsilcileri arasında David B.'nin *L'Ascension du Haut Mal* (1996-2003), Jean Christophe Menu'nün *Livret de Phamille* (1995), Emmanuel Guibert'in *La Guerre d'Alan* (2000-2008) ve Marjane Satrapi'nin *Persepolis*'i (2000-2003) yer almaktadır. Son yıllarda oldukça tartışılan çizgi romanın bir roman gibi ortaya çıkması kalıcılığına katkıda bulunmaktadır.



Görsel 16: Marjane Satrapi, Persepolis

1.2.3. Japonya’da Çizgi Roman

Japonya’da çizgi roman Avrupa'dan daha farklı bir grafik anlatım geleneği olan Meiji döneminin (1868-1912) özgün bir ürünüdür. İlk olarak karikatürist Katsushika Hokusai (1760-1849) tarafından eskizlerini belirtmek için kullanılan manga, yüzyılın başlarından itibaren, dönemsel olarak yayımlanan dergilerde ve 1914'ten itibaren daha önceden basılan dizilerin çoğunlukla ciltli olarak yeniden basıldığı, genç okuyucular için tasarlanmış daha kapsamlı büyük dergilerde önemli başarılar elde etmiştir. İki savaş arası dönemde çizgi romanlar, yayıncılığın ana akım unsuru haline gelmiştir. II. Dünya Savaşı’nın getirdiği nükleer travma, aylık dergilerde (Amerikan çizgi romanlara benzer şekilde) yayımlanan çocuk dizileri ve yetişkinlere yönelik ucuz "kırmızı kitaplar (fr. livre rouge)" çevresinde sektörün yeniden oluşmasıyla sonuçlanmıştır. 1960'lı yıllardan itibaren yayıncılar savaş sonrası doğan (ing. baby-boomers) kadın, erkek, çocuk, genç, yetişkin, çalışan ya da yönetici gibi tüm farklı erek okura yönelik, kendilerine uygun mangaları bulabilmeleri için bir sınıflandırma benimsemişlerdir (Gabilliet, 2009: 37-38).

Reyns-Chikuma, *Introduction: Manga, Manfra, Nouvelle Manga, Nouvelle BD, etc.* (2016: 1) başlıklı makalesinde 2000’li yıllardan başlamak üzere mangaların Fransız ve Amerikan çizgi romanları üzerinde büyük ölçüde egemenliği bulunduğunu söylemektedir. Araştırmasına göre, 2000’li yıllardan sonra Japonya’da mangaların tüketimi kesintiye uğrasa da, yurtdışında, özellikle 2008’de Fransız yayın piyasasında, hızlı ve güçlü bir etkiye sahiptir.

1.2.4. Türkiye’de Çizgi Roman

Türkiye’de çizgi roman uzun yıllar Teksas-Tommiks ile özdeşleştirilerek anılmıştır. Çizgi roman denildiğinde İtalyan çizgi romanlarından Teksas-Tommiks anlaşılmış, çizgi romana yönelik konuşmalar çoğunlukla Teksas-Tommiks üzerinden yapılmıştır. Gerçekte, Türkiye’de çizgi romanın başlangıcı çok daha gerilere gitmektedir. Cantek (2014: 54) XIX. yüzyılda çeşitli dergi ve gazetelerde çeviri olarak yayımlanan, üç beş görselle desteklenen, belirli bir olayı betimleyen yabancı çizgi anlatılar olduğundan söz etmektedir. Bu çalışmaların Türk basınında çizgi romanı çağrıştıran ilk örnekler

olarak sayabileceğini belirtir. Cantek'e göre, Tanzimat döneminde yayımlanan bu örneklerin benzerleri XX. yüzyılın mizah dergilerine yansımıştır. Birden fazla kareye dayanan bu tür çalışmalar özellikle II. Meşrutiyet sonrası dergilerde de görülebilmektedir. Ancak yapılan bütün denemeler anlatım olarak bant-karikatüre doğru gidişin arayışlarıdır. Hiçbirisi öz olarak çizgi roman değildir. Türkiye'de ilk çizgi roman örnekleri Osmanlı minyatür sanatı gibi belirli bir resim geleneğine dayanmadan, Batı çizgi romanlarını öyküner çalışmalarlardır. Araştırmacı 1930'larda bize özgü bir anlatım ve çizgiden söz edebilmenin olanaksız olduğunu söylemektedir. Otuzlu yılların hemen başında sadece bant-karikatür örneklerinden söz edilebilmektedir. Cemal Nadir'in (1902-1947) *Son Posta* gazetesinde çıkan *Amcabey* tiplmesi, ilk yerli bant-karikatür olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 17: Cemal Nadir, Amcabey

Hülya Eraslan (2006: 46) da söz konusu dönemin çizgi romanın Türkiye'deki erken dönemini temsil ettiğini ve bize özgü anlatımdan söz etmenin mümkün olmadığını söyleyerek Cantek'e katılmakla birlikte, Cumhuriyetin ilanından sonra sayıları görece artmaya başlayacak olan çocuk dergilerinde tam anlamıyla olmasa da çizgi roman olarak nitelendirilebilecek çizimlere rastlandığını anlatmaktadır. Ayrıca Eraslan, Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşundan sonra çocuk dergilerinin işlevine dikkat çekmektedir. O dönemki dergilerin Cumhuriyet çocuklarının iyi birer vatan evladı olarak yetiştirilmelerine yardımcı birer unsur olarak değerlendirildiğini

vurgulamaktadır. Çocuklar yeni kurulan devletin geleceğidir. Sinemanın yaygınlaşmadığı ve neredeyse radyonun olmadığı bir ortamda çocuklara yönelik çizgi yayınların kolayca popüler olmasıyla Cumhuriyet çocuklarının nasıl olması gerektiği resmediliyordu (Cantek, 2014: 51).

Eraslan (2006: 47-48) kurguyu başarıyla kullanan çizgi romanların kareler arası devamlılığı, çizgiye ağırlık vererek sağladığını belirtmektedir. Oysa yazının ağırlık kazanması görüntüler arası sürerliliği, izlenebilirlik özelliğini aksatır, durağanlaştırır. Eraslan Türkiye’de çizgi romanın başlangıcında yazının ağırlıkta olduğunu görmektedir. Yabancı çizgi romanlara özgün olmayan uzun anlatıların eklendiği dikkati çekmektedir. Bu durum 1925-1928 yılları arasında Osmanlıca yayımlanan *Resimli Mecmua* dergisinde yer alan *Acar’ın Sergüzeştleri* (yaklaşık 15 kareden oluşmaktadır) başlıklı öyküde karşımıza çıkmaktadır. İlk dört maceranın Abdullah Ziya Kozanoğlu’nun imzasını taşıyan, aralıksız altı sayı sürecek olan çizgi romanda karelerin yeterli gelmediği durumlarda öykünün yazılı anlatımı arka sayfada sürmektedir.

Cumhuriyet dönemi önemli süreli dergilerinden, öğretmen M. Faruk Görtunca tarafından çıkarılan *Çocuk Sesi* (1928-1947) dergisi Latin harfleriyle basılan ilk dergi olma özelliğini taşımaktadır. Görtunca aynı zamanda *Afacan* (1934-1943) dergisinin de yayıncısıdır. Özkaracalar (2004: 92), bu yıllarda Disney çizgi çalışmaları üzerinde durulduğu bilgisini vermektedir. *Çocuk Sesi* ve *Afacan* dergilerinin yayıncısı Ülkü Yayınevi tarafından *Afacan* dergisinin ilk sayılarından itibaren kesintilerle de olsa uzunca bir süre *Miki* bantlarının yayımlandığını ortaya koymaktadır. Çalışmaların büyük oranda telifsiz olduğunu açıklamakla birlikte, örneğin 1950’li yıllardaki yayınlardan farklı olarak kopya edilmeden özgün çizimlerle yayımlandığının altını çizmektedir. Disney Amerikan ürünü olmasına karşın, İtalya’da Nerbini yayınevi üzerinden özgün kaynağa ulaşım sağlandığı bilinmektedir.



Görsel 18: Afacan ve Çocuk Sesi Dergileri

Cezayirlioğlu (2012) *Çocuk Sesi* dergisiyle ilgili olarak başka bir ayrıntıyı paylaşmaktadır. Dergi, Alex Raymond'ın ölümsüz yapıtı *Flash Gordon*'a sayfalarında *Bay Tekin* adıyla yer veren ilk Türkçe yayın olmasıyla anılmaktadır. Ayrıca 1994 yılında piyasaya sürülen 173. sayıda Orhan Halil Tolon'un *Zıpzıp Ali'nin Oyunları* yapıtıyla bir Türk çizerin elinden çıkmış ilk devamlı çizgi romanı yayımlamıştır. Cantek (2014: 60), Tolon'un özellikle 1934 yılında Afacan'da *Acun Yolculuğu* ve 1935'de *Çocuk Sesi* dergisinde *Eciş le Büçüş'ün Gökyüzü Yolculuğu* adlı çalışmalarıyla hatırlandığını öne sürmektedir. Tolon'un, *Eciş le Büçüş'ün Gökyüzü Yolculuğu*'nda henüz altyazıyı kaldırmamasına karşın konuşma balonu kullanarak kareler arası sürekliliği sağlamaya çalışmasıyla, yapıtı ilk çizgi roman örneklerinden saymaktadır. Cantek, Tolon'un balon kullanmaya başlamasıyla çağdaş çizgi romanının tüm gerekliliklerini yerine getirmiş olduğunu savunmaktadır. "İlk çizgi romancı" ya da "ilk çizer" tanımlamaları tartışmalı olmasına karşın²⁴, onun ilk çizer olduğunu düşünmektedir.

²⁴ Tartışmalar için bkz.: Cantek, 2014: 60.



Görsel 19: Orhan Halil Tolon, Eciş le Bücüş'ün Gökyüzü Yolculuğu

40'lı yıllarda Türkiye II. Dünya Savaşı nedeniyle güç koşullarla karşı karşıya kalmış, gazete ve dergiler sayılarını azaltmak zorunda kalmıştır. Türkiye'de çizgi romanın yayılması savaşla birlikte hızını yitirmiş, düşük bütçeli yayıncılar yabancı kaynaklı çizgi romanları telifsiz kopyalamıştır. Bu dönemde Vedat Nedim Tör'ün yönettiği *Doğan Kardeş* (1945) çocuk dergisi karşımıza çıkmaktadır. Yapı Kredi Bankası'nın desteğiyle basılan, Türkiye'de çizgi romana yer ayıran, diğer dergilere örnek gösterilen ve övgüyle söz edilen bir süreli yayın ortaya konmuştur.²⁵ *Doğan Kardeş*'ten başka 1943 yılında çıkan *Çocuk Haftası* dergisi, Ekrem Dülek, Mehmet Tekdal, Ayhan Erer, Sururi ve Şahap Ayhan gibi yerli çizerlere ağırlık vermekteydi. Değişen dergicilik anlayışı içerisinde daha önceleri kopyacılık yapan geç bir kuşağın çizgi romancılığa başladığı görülmektedir. Yine de, yayıncılar belirli bir kahramanın sürekli maceralarını içeren bir dergi işine uzun süre girişmemiştir. Bunun nedeni satışların yeterli düzeyde olması ve okuyucunun o olgunluğa tam olarak erişemediğinin

²⁵ <https://www.anime.gen.tr/yazi.php?id=154#tr> (07.10.2019).

düşünülmesidir. Böylelikle yabancı çizirlerin etkisi altında kalmayı sürdürmektedirler (Yılmaz, 2011).

1950'li yıllara gelindiğinde çalışmalar ilk önce bant olarak, daha sonra haftalık öykülerden günlük süreli öykülere dönüşmüşlerdir. Bu yıllarda gazeteler, Batı'daki örneklerini izleyerek pazar ekleri vermeye başladılar. İlk girişimi henüz üç yıllık bir gazete olan Hürriyet, 30 Nisan 1950'de renkli bir pazar eki vererek başlattı. Aynı ekte Ratip Tahir, *Barbaros'un Son Seferi*'ne başlarken, Şevki İtalyan kaynaklı aşk öyküleri kopyalamayı sürdürüyordu. Bugün bile yayını sürmekte olan *Fatoş (Blondie)* ve *Güngörmüşler (Bringing Up Father)* haftalık olarak gazetede ilk kez aynı dönemde ortaya çıktılar. 1952 yılı başında Yeni Sabah gazetesi iddialı bir pazar eki vererek ticari rekabette her zaman bir adım önde olan Hürriyet'i geçebilmek için Şahap Ayhan'la, tarihi çizgi roman işinde Ratip Tahir'e rakip oluyordu. Aynı yıllarda tüm gazeteler çizgi roman ağırlıklı pazar ekleri vermeye başlamıştır (Cantek, 2014: 99-111).

Bu dönemin kayda değer gelişmesi İtalyan çizgi romanı Teksas ve Tommiks'in yayımlanmasıdır. Erdoğan Egeli'nin sahibi olduğu *Ceylan* dergisi, 1955 yılında *Capitan Miki*, 1956 yılında *II Grande Blek'i*, Samim Utkun'un koyduğu adlarla *Tommiks'i* ve *Teksas'ı*, yayımlayarak büyük bir ticari başarı kazanmıştır. Çocukların çizgi romana olan ilgisini gözlemleyen Erdoğan, tümüyle çizgi roman olan bir dergi oluşturarak, bugünkü satış, ulaşım, dağıtım kolaylığının olmadığı ve okur-yazar oranını düşünüldüğünde, gerçekten büyük başarı yakalamıştır. Tommiks'ten altı ay sonra Teksas, daha sonraları da Kinova'nın çıkmasıyla, bu dergiler haftalık toplam 150.000 baskı sayısına ulaşarak piyasaya egemen olmuştur (Cantek, 2016: 122-126). Dönemin genel anlayışı olan, telif ödemedi yabancı çizgi romanları kopya ettirilmesi sürmektedir. Renkli resimlerin siyah beyaz kopya ettirilerek piyasaya sürüldüğü gözlemlenmektedir.



Görsel 20: Ceylan Yayınları, Teksas ve Tommiks

Türkiye’de 1960’lı yıllarla beraber Sezgin Burak’ın *Tarkan*’ı, Suat Yalaz’ın *Karaoğlan*’ı, Ayhan Başoğlu’nun *Malkoçoğlu*’su, Turhan Selçuk’un *Abdülcanbaz*’ı... gibi tarihi çizgi roman kahramanlar gündemdedir. *Teksas*, *Tommiks*, *Kaptan Swing* gibi yabancı çizgi romanlara olan ilginin ardından yerli üretimin de çoğaldığı gözlemlenmektedir. Üretimdeki niceliksel artışla birlikte Türkiye’de çizgi roman bağlamında özgün ve verimli bir dönemin yaşandığını söyleyebiliriz. Özellikle 1957 yılında Turhan Selçuk’un kaleminden çıkan *Abdülcanbaz* Türkiye’nin önemli ve özgün çalışmalarındandır. Turhan Selçuk yapıtının nasıl ortaya çıktığını şöyle aktarmaktadır:

“Abdülcanbaz ismini Aziz [Nesin] buldu. 1953 yılında Abdi İpekçi *Milliyet*’e geçti. Beni de istedi. Birinci sayfada politik karikatürler çiziyorum. Yıl 1957. *Milliyet*’in bir sayfası yabancı çizgi romanlarla dolu. Abdi yakındı, ‘Hepsi yabancı kökenli, bir yerlisi olsun istiyorum, çizer misin?’ dedi. ‘Ben karikatüristim, çizgi roman deneyimim yok’ dedim. Israr etti. Yaparsın, edersin derken, aklıma Aziz geldi. ‘O yazsın, ben çizeyim’ dedim. Abdülcanbaz’a böyle başladık.”²⁶

²⁶ <http://www.abdulcanbaz.biz/Hakkinda/Abdulcanbaz/Abdulcanbazin-Dogusu> (07.10.2019).

Daha sonra öykü kısmı belli bir süre Rıfat Ilgaz'a devredilecek olan *Abdülcanbaz* politik çizgi roman örneklerindedir. Turhan, *Abdülcanbaz*'ı kendine özgü anlatımı, kendine özgü bir çizgi dünyası olduğu için diğer çizgi romanlara benzemediğini özellikle vurgulamaktadır²⁷.



Görsel 21: Turhan Selçuk, *Abdülcanbaz*

Demirkol (2004: 66) çizgi romanların gelişim sürecini iki başlık altında topladığı incelemesinde kahraman çizgi romanlarının Türkiye’de çizgi romanın gelişim sürecinde ilk basamağı oluşturduğunu dile getirmektedir. Okuyucunun kahramanla özdeşleştiği ve çizerin kahramanın gölgesinde kaldığı kahraman çizgi roman türünün zamanla yerini, *Gırgır*’ın öncülük edeceği, gündelik hayattan alınan konuların işlendiği ve akıcı kurgularıyla anlatıcı çizgi romanına bıraktığını eklemektedir.

1970’li yılların başından itibaren Türkiye’de çizgi roman farklı bir ivme kazanmıştır. ABD’de II. Dünya Savaşı’ndan sonra belirginleşen serüven bantları ile mizahi bantlar arasındaki ayrışma ülkemizde de kendini göstermiştir. Bir yanda serüven bantları çizgi roman formunda hem gazetelerde hem de başlı başına dergi olarak görünürken, mizahi

²⁷ <http://www.abdulcanbaz.biz/Hakkinda/Abdulcanbaz/Turhan-Selcuk-Kaleminden> (07.10.2019).

bantlar gazetelerle sınırlı kalmıştır (Cantek, 2014: 210). Yetmişli yılların çocuk dergileri, daha önceki örneklerinin tersine kopya çizgileri terk ederek telif ödenmiş yapıtlara yönelmişlerdir. Avrupa’da ve dünyada geçerliği olan ünlü çizgi romanlar bu yolla Türkiye’ye girmiştir. İlk nitelikli dergi, gazeteye ek olarak verilen *Milliyet Çocuk* (1972) olmuştur. Yaklaşık beş yıl kadar sonra bayilerde bağımsız olarak satılmaya başlayan dergi, *Red Kit*, *Tenten*, *Eric Castel*, *Baytekin*, *Tarzan* gibi klasik çizgi romanları yayımlamıştır. Aynı dönem ünlü yazın yapıtlarının çizgi romanlaştırılmış biçimi uzun yıllar derginin eki olarak verilmiştir (Cantek, 2014: 235-236). Daha sonra *Tercüman Çocuk* (1977), Fransa-Belçika ekolüne ait toplam yüzden fazla albümü dörder-altışar sayfalık parçalar halinde, telif ödeyerek, özgün çizgileriyle yayımlamıştır. Türkiye çizgi roman yayıncılığında korsan ve kopyacılığın yaygınlığı göz önünde tutulursa, bu durum günün koşullarında takdir edilecek bir yöndür. Söz konusu albümler arasında *Torgal*, *Tunga*, *Uzay Ajanı Luk*, *Korkusuz Badi*, *Komançi* ve *Valerin’in Maceraları* dikkati çekmektedir (Çalışkan, 2004: 73).

Çizgi romanda iktidarla uyum içindeki öyküler popülerliğini yitirmiş, 80’lere *Gırgır* gibi muhalif bir çizgi izleyen birkaç istisna dışında çizgi roman yayıncılığı düşüşe geçerek kapanmaya başlamıştır. Kahraman çizgi romanları yerlerini daha kolay ulaşılabilen bilgisayar oyunlarına, çizgi filmlere bırakmış, çizgi roman yayınları çocukların üzerindeki etkisini yitirmeye başlamıştır. Böylece Türkiye’de çizgi roman salt büyüklere yönelerek, mizah dergileri içindeki yaratıcı örnekleriyle ilgi görmeye başlamıştır (Cantek, 2014: 241-244). Çizgi romanın seksenli yılların ikinci yarısından sonra mizah dergileri üzerinden kazandığı yeni eğilimin sonucunda yeni ve yerli çizgi roman dergileri piyasaya çıkmıştır. Bu açıdan çeşitli denemeler yapılmaya en azından bir “çizgi roman” dergisi düşüncesi yüksek sesle dile getirilmeye başlanmıştır. Çok geçmeden *Çizgi Roman* gazetesi (1990), *Comic Art* (1990), *Korsan* (1992), *ID* (1992), *Koloni* (1992), *Yeni Dalga* (1994) gibi çizgi roman fanzinleri²⁸ yapılmaya başlanmıştır. Bu çalışmaların yeni kuşağın karikatürden çok çizgi romana ilgi gösterdiği izlenimi vermesine karşın genellikle mizah dergileri çok sattığı için bu dergilerin içinde kendilerine yer bulabilmişlerdir (Cantek, 2014: 290).

²⁸ Amatör ruhlu yazarların tarafından yayımlanan hayran dergileri.

Yukarıda sözünü ettiğimiz *Gırgır* ve onun tarzındaki mizah dergilerinin yüksek satış rakamlarına ulaşması, 90'lı yıllarda *Hıbrı, Limon, Leman* gibi benzer içerikli yayınların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ancak bu dergiler sürerlilik açısından beklenen düzeyde kalamamışlardır.²⁹ Bu yıllarda dikkati çeken başka bir önemli olay, Sabah ve Doğan medya gruplarının yayın yelpazelerini genişletmesiyle uluslararası marka sayılacak dergi ve yayınların telif ve pazarlama haklarını almasıdır. Sabah ve Doğan gruplarının başlatıcısı olduğu bu yeni eğilimle 1997-2001 döneminde gazete bayileri ve kitapçılarda yeniden bol çizgi roman ve çizgi roman dizisi bulunabiliyordu. Bu dönemin en önemli sonucu, çizgi romanların gazete bayilerinden kitabevelerine geçerek kazandığı saygınlık, baskı ve tasarımlarla, geçmişe göre yüksek fiyat ve sınırlı baskılarla satılması olmuştur. Çeşitli yayınevlerinin çizgi roman yayımlamaya başlamasının temel nedeni, çizgi romanın kitap satışlarıyla karşılaştırıldığında daha yüksek satış rakamlarına sahip olmasıdır. Remzi, İnkılap, İthâki, Oğlak, Çınar, Arkabahçe, Yörünge, Aras, İletişim, Arba, Parantez bu dönemde çeşitli çizgi roman albümleri yayımlasalar da, dönemin ekonomik anlamda çalkantılı yapısı ve basılı yayınların giderek düşen satışları, çizgiye dayalı dergilerin yaşamasına olanak tanımamıştır (Cantek, 2014: 321-325).

Türkiye'de çizgi romanın Amerika ve Fransızca konuşulan ülkelerdeki gibi ana akım kültürel bir değer olarak gelişmediği görülmektedir. Dönem dönem kimi yazarların yapıtları üzerinden değerlendirmeler yapılsa da, gerçek anlamda okur kitlesi oluşmadığı, okuyucuda bir alışkanlık yaratmadığı dile getirilebilir. Türkiye'de çizgi roman geleneğinin kitap biçiminden çok dergi biçimine dayanmasından olsa gerek, pahalı ve renkli albümlerin belli bir kitleye seslenmesi onun marjinal kalmasına yol açtığını da ekleyebiliriz.

1.3. Etkileşimler: BD – Comics – Manga

Fransız, Amerikan ya da Japon çizgi romanları, her biri kendi dünyalarında farklılıkları barındırmasına karşın, aralarında her zaman bağlantılar olmuştur. Her çizgi roman

²⁹ <https://www.anime.gen.tr/yazi.php?id=154#tr> (07.10.2019).

akımı tamamen birbirinden bağımsız yol almamış, kimi zaman tarihin belirli noktalarında birbirinden etkilenmişlerdir.

İkinci Dünya Savaşı'na kadar Fransızca konuşulan dünyada Amerikan çizgi romanların egemen olduğunu daha önce belirtmiştik. Savaş sonra ortaya çıkan özgün yapıtların temelinde, Amerikan çizgi romanların Frankofon çalışmalar üzerindeki etkisi doğrudan hissedilmektedir. 30'lu yıllarda altın çağını yaşayan Amerikan çizgi geleneğinin çizim ve anlatım biçimlerinden etkilenen Fransız-Belçika çizgi romanı 1950'li yıllarda kendi çizgi roman kültürünü oluşturacaktır. Aynı biçimde 60'larda Amerika'da ortaya çıkan Robert Crumb'ın temsil ettiği yeraltı çizgi romanının etkisi Frankofon çalışmalara 70'li yıllarda yansımaya olacaktır. O dönemki özgürlük, erotizm ve baskın kurumların sorgulanması gibi konuların temelinde Amerikan yeraltı çizgi romancılarının düşünceleri yatmaktadır. Amerikan *Mad* dergisinden etkilendiğini hiçbir zaman gizlemeyen *Fluide Glacial* gibi dergiler, bu düşüncelerle çalışmalarında daha fazla yetişkinlere özgü temalar geliştirmişlerdir. *A Suivre* dergisinin daha yetişkin hedef kitleye seslenmek amacıyla yazınsal bir tutkuyla yarattığı *Les romans "A Suivre"* (1978) ya da Dargaud'nun *B.D. Roman* koleksiyonları örneklerden birkaçını oluşturmaktadır.

Fransız-Belçika çizgi romanının etkilendiği başka bir akım Japon çizgi romanlarıdır. Dünyayı etkisi altına alan mangalar Avrupa'da, özellikle Fransa'da ayrı bir yere sahiptir. Gabilliet (2009) Fransız çizgi romanını biçimlendiren diğer büyük ulusal geleneğin mangalar olduğunu dile getirmektedir. 1980'li yıllara kadar mangaların Fransa'da pek bilinmediğini ancak günümüzde yaygınlaşmasının kökeninde düşük fiyatlarla sunulmasıyla çok sayıda okuyucuya, çok sayıda çeşitlilikle ulaşmasının yattığına dikkati çekmektedir. Reyns-Chikuma (2016: 1-3) mangaların Fransız pazarını hızlı ve geniş bir biçimde etkilediğini ve artık kütüphanelerin raflarında yerini aldığını açıklamaktadır. Reyns-Chikuma'nın belirttiğine göre, mangalar o kadar benimsenmiş ki Fransızlar mangayı yorumlayarak Manfra'yı (le MANga FRANçais-Fransız Mangası) yaratmışlardır. Fransızlar tarafından tasarlanmış mangalar söz konusudur. Katsuhiro Otomo'nun *Akira*'sı ve Akira Toriyama'nın *Dragonball*'un başarılarıyla 1990'larda gerçekleşen manga patlamasının birçok yayıncıyı kendine

çekmesiyle dört yayınevi düzenli olarak her yıl 500 yeni yapıt yayımlamaktadır. Artık yerleşik bir okur kitlesinin oluştuğu söylenebilmektedir (Mercier, 2004: 93).

Mangalar sadece Frankofon çevrede etkili olmamış, Amerikan çizgi roman piyasasında da kendini göstermiştir. 80'lerin sonuna doğru Marvel gibi büyük şirketler ek olarak manga yayımlamaya başlamıştır. Manganın yurtdışı piyasasında söz sahibi olmasının ardında Batı kültürünü çok iyi özümsemiş mangakaların olması ve toptan üretimdeki başarısı yer almaktadır. Başka bir anlatımla üretimi arttırmak için mangakalar kendilerine asistan çizerler tutarak yaratım hacminin artmasını sağlamıştır. Örneğin, Akira 2000'den fazla sayfa ve toplam 38 cildiyle Japonya'da 2 milyon kopya satmasına karşılık yurt dışında 5 milyonluk satış rakamını yakalamıştır (Erdem & Erdem, 2004: 75-77). Mangalar her zaman diğer akımları etkilememiş, kimi zaman etkilenmiş olduğu da gözlemlenmektedir. Süper kahramanlar başta olmak üzere Amerikan çizgi romanlarını takip edip kendi çizgileriyle onları anlatan çalışmalar bulunmaktadır. *Batman*, *Örümcek Adam* ve *Yıldız Savaşları* gibi örnekler manga olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dünyada yaşanan etkileşimin bir benzeri Türkiye'de de gerçekleşmiştir. Dönem dönem yayımlanan süper kahramanların etkisinin çok uzun süreli olmadığı görülmekle birlikte Türkiye'de çizgi romanın ilk yıllarında, Amerikan çizgi romanlarının Türkçe adlarla çocuk dergilerinde kendine yer bulduğunu söyleyebiliriz. Ancak daha çok Teksas, Tommiks ve Zagor örneğinde olduğu gibi İtalyan kökenli çizgi romanlardan etkilenilmiştir. Amerikan çizgi romanları bile İtalyan ajanslar aracılığıyla ülkemizde tanınmaktadır.

Yukarıda sözü edilen çizgi romanların etkileşimi izlendiğinde kültürlerarası sınırın geçirimsiz olmadığı açıktır. Uzak mesafedeki anlatım ve çizim biçimleri her zaman bir yolunu bularak erek kültürün içine kendi gereksinimleri ölçüsünde doğal olarak karışmaktadır. Kimi zaman belirli bir çizgi roman geleneğine sahip akımların daha az bilinen, çeşitli ülkelerde ortaya çıkan yaratımlar üzerindeki yönlendirici etkisi de göz ardı edilemez.

1.4. Çizgi Roman Üzerine Öncül Yaklaşımlar

Çizgi romana uzun yıllar alt kültür ürünü olarak yaklaşıldığından, çizgi roman üzerine bilimsel çalışmalar yapmak şöyle dursun, çizgi romanın ciddi bir çalışma ürünü olup olmadığı tartışılmıştır. Her ne kadar çok eski zamanlardan beri yaşamın bir parçası olsa da, çizgi roman konusunda kayda değer düşünce üretilmemiş, ortamın varlığı hep göz ardı edilmiştir. Bu nedenle akademik bir çalışmanın yapılması, gündelik hayatımızdaki varlığı hesaba katıldığında, yakın dönemlere rastlamaktadır. Son yıllarda yapılan araştırmaların dikkate değer biçimde artmasına karşın, yine de çizgi romana ilişkin egemen bakış açısı nedeniyle birçok güçlük karşı karşıya kalınmakta ve yeteri kadar akademik ilgi ve dikkat gösterilmemektedir.

Alana ilişkin yapılan çalışmaların yayımlandığı belli başlı dergileri, konunun merkezinde çizgi romanın bulunduğu akademik toplantıları ve etkinlikleri ortaya koyarak alanla ilgili düşünce derinliği sağlanacaktır. Akademik etkinlikler ve özel organizasyonlar bilginin çok yönlü gelişimini görünür kılarak tabana yayılmasına ve paydaşlar arasında ağlar kurarak iletişim kanallarının oluşturulmasına öncülük etmektedir. Böylelikle, farklı coğrafyalardaki çizgi roman kültürleri arasında etkileşim sağlanabilir.

Öncül bireysel çalışmalardan söz etmek gerekirse, daha önce belirttiğimiz McCloud'un *Understanding Comics, The Invisible Art* (1993) ve Will Eisner'in *Comics and Sequential Art* (1985) adlı çalışmaları ilk akla gelenlerdir. Bu yapıtların yanına Thierry Groensteen'in *Système de la Bande Dessinée*'sini (1999) ve Benoît Peeters'in *Lire la Bande Dessinée* (1998) başlıklı kitabını ekleyebiliriz. Henri Filippini'nin dünyanın her yerinden çizgi roman yaratıcılarını ve kahramanlarını içeren, 912 renkli sayfadan oluşan başvuru kaynağı *Dictionnaire de la Bande Dessinée*'yi (1989; 2005) ve Patrick Gaumer'nin dergilerden dizilere, çizerlerden kahramana, teknik terimlere kadar uzanan oldukça kapsamlı sözlüğünü, *Dictionnaire Mondial de la Bande Dessinée* 'yi (1994; 2004) de unutmamak gerekir.

1.4.1 Akademik Yayınlar

Sadece çizgi roman konusuna eğilmeyen, metin-görüntü arasındaki ilişkinin başka boyutlarını ya da popüler kültürü irdeleyen ancak bir yönüyle çizgi romana da içinde yer veren yayınlar³⁰ bulunmaktadır. Birçok disiplin ve çalışma alanının kesiştiği bu dergilerin dışında, odak noktasına çizgi romanı alan, çizgi romanın bir akademik disiplin olarak, çalışma alanını ileri götürmeyi hedefleyen dergiler çizgi romana ilişkin kuramsal tartışmaları genişletmekte ve sürdürülebilir çalışmalara katkıda bulunmaktadır. *European Comic Art* dergisinin editörlerinden Mark McKinney'nin 2015 yılında Longwood Üniversitesi'nden Alec R. Hosterman'la (2017) yaptığı görüşmede, salt çizgi romana özgü bilimsel dergilerin hazırlanmasının sanat biçiminin, daha geniş bir alanın bir alt kümesi olmak yerine, bağımsız ve kendi başına çalışılmaya değer olduğunu göstermesine katkıda bulunduğunu savunmaktadır.

1960'lı yıllar çizgi romana ilişkin egemen algının kırılmaya başladığı dönem olarak kayıtlara geçmektedir. İlk girişim Francis Lacassin'in yönetiminde 1962-1967 arasında yayımlanan süreli bir yayın olan *Giff-Wiff* adlı dergidir. Aralarında film yönetmeni Alain Renais, yazar Alain Robbe-Grillet, filozof ve sosyolog Edgar Morin gibi birçok sanatçı ve entelektüel insanın paydaşı olduğu, İtalyan yazar ve filozof Umberto Eco'nun da bir makaleyle katkıda bulunduğu bu çizgi roman araştırmaları dergisi, çizgi romanın meşruiyetini temellendirme ve ona sanatsal bir biçim ve nitelik kazandırma amacını taşımaktadır. Ann Miller *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip* (2007: 23) adlı yapıtında *Giff-Wiff*'in, Fransız ya da Belçikalı sanatçıların çalışmalarına değil, çizgi romanın ilk altın çağına, 1930'ların Amerikan bantlarına odaklandığını belirtmektedir.

1994-1997 yılları arasında Ohio Devlet Üniversitesi tarafından Lucy Shelton Caswell'in yayın yönetmenliğinde yayımlanan *Inks: Cartoon and Comic Art Studies*, özellikle çizgi roman çalışmalarını merkeze alan Amerika kökenli akademik dergilerin öncüsüdür. 2017 yılından itibaren *Inks: The Journal of the Comics Studies Society*³¹

³⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Transformative Works and Cultures, <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/about> (13.03.2021).

Image&Narrative, <http://www.imageandnarrative.be/> (13.03.2021).

The Journal of Popular Culture, <https://onlinelibrary.wiley.com/journal/15405931> (13.03.2021).

³¹ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://ohiostatepress.org/Inks.html> (13.03.2021).

adıyla yeniden faaliyete geçen dergi, karikatür, grafik anlatım ve ardışık sanat üzerine bilimsel makaleler yazan akademisyenleri ve önde gelen çizgi roman yazar-çizerleri başka bir anlatımla, düşünce ve anlayışlarıyla alana yön veren alanın eyleyenlerini bir araya getirmeyi amaçlamaktadır.

Çizgi roman konusunda süreli bir akademik dergi olan *International Journal of Comics Art* (IJOCA³²), 1999 yılından bu yana aynı zamanda baş editör olan John Lent (Temple Üniversitesi) tarafından yayıma hazırlanmaktadır. Yılda iki kez yayımlanan dergi, uluslararası ve çokdisiplinli bakış açısıyla, çizgi kare, çizgi bant, çizgi roman, karikatür, politik karikatür, animasyon, güldürü ve mizaha ilişkin yayınlar... gibi her türlü çizgi sanatı üzerine “okunabilir” bilimsel araştırmayı yayımlamayı amaçlamaktadır.

2008 yılında ilk sayısıyla yayın hayatına başlayan *European Comic Art*³³, Avrupa kapsamında karikatür, çizgi bant, çizgi roman, grafik roman incelemelerine yönelik İngilizce yazılmış ilk akademik yayın olma özelliğini taşımaktadır. American Bande Dessinée Society ve International Bande Dessinée Society’nin katkılarıyla yayımlanan dergi, her iki kuruluşun üstlendiği bilimsel etkinliklerin kazanımlarından ve Fransızca çizgi roman sanatı üzerine yapılan akademik çalışmalardan yararlanmaktadır. Derginin yayın kurulu ve danışma komitesi, Ann Miller, Laurence Grove, Roger Sabin, Thierry Groensteen, Pascal Lefèvre, Jean-Christophe Menu, Thierry Smolderen... gibi Avrupa çapında çizgi roman alanında uzman kişilerden oluşmaktadır.

Bir diğer dergi, College of Liberal Arts and Sciences’ın desteğiyle, 2004 yılında Florida Üniversitesi İngilizce Bölümü tarafından çıkarılan *ImageText: International Comics Studies*³⁴’dir. Yılda üç kez yayımlanan dergi, çizgi roman ve onunla bağlantılı ortamın disiplinlerarası çalışmalarına ayrılmış, hakemli açık erişimli ilk dergi olma özelliğini taşımaktadır. Metin-görüntü arasındaki kırılmaları, kesişimleri ve karşılıklı ilişkiyi önceleyen her türlü düşünce, tartışma, eleştiri derginin konu alanı içinde

³² Ayrıntılı bilgi için bkz.: <http://www.ijoca.net/> (13.03.2021).

³³ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://www.berghahnjournals.com/view/journals/eca/eca-overview.xml> (13.03.2021).

³⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <http://www.english.ufl.edu/imagetext/> (13.03.2021).

kendine yer bulmaktadır. Görsel kültür alanında önceden var olan araştırmaların çevirilerinin yanında, çizgi romanın kuramsal düzleminde belirleyici olan makalelerin İngilizce çevirilerini de yakın zamanda yayımlamayı planlamaktadır. Bununla birlikte, konferanslar ve gelecek yayınlar hakkındaki duyurular, alanla ilgili kişilerin dikkatine sunulmaktadır.

Son on beş yıldır çizgi roman çalışmaları yayımlayan akademik dergilerde, çeşitli disiplinlerle olan etkileşim nedeniyle belirgin bir biçimde artış gözlemlenmektedir. Sözü edilen dergilerin dışında, her biri 2010 yılında yayın hayatına başlayan, Taylor & Francis yayınevinden yılda altı kez çıkan *Journal of Graphic Novels and Comics*³⁵, Intellect tarafından yılda iki kez yayımlanan *Studies in Comics*³⁶ ve *The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship*³⁷ dergileri akademi içinde çizgi romanı destekleyen, alandaki güncel araştırma eğilimlerinin izini süren başat dergilerdendir. Bunlara ek olarak, 2017 yılında geleneksel akademik dergilere meydan okuyan oldukça farklı ve yenilikçi bir oluşum karşımıza çıkmaktadır. Yine Florida Üniversitesi öncülüğünde çeşitli akademik konuların ele alındığı akademik bir dergi olan *Sequentials*³⁸ bilginin kavramsallaşmasına çizgi roman ortamında katkıda bulunmaktadır.

Türkiye’de ise, doğrudan akademi-çizgi roman ilişkisini sorgulayan herhangi bir akademik dergi bulunmamaktadır. Bununla birlikte, 2004 yılında yayın hayatına başlayan, genel yayın yönetmenliğini Levent Cantek’in yaptığı *Serüven: Çizgi Roman Araştırmaları* dergisi (Mart 2004 - Ocak 2007) çizgi roman üzerine araştırma yazılarının, tanıtımların, söyleşilerin yer aldığı yarı akademik olarak nitelendirilebilecek bir dergidir. 7. Sayıdan itibaren “Yeni” *Serüven* adıyla, toplamda ise 10 sayı çıkabilen derginin amacını Cantek (2006: 2), çizgi romana farklı açılardan bakabilmek, Türkiye’deki çizgi roman algısının dışına çıkabilmek, çizgi roman hakkında konuşup yazabilmek ve bir arşiv niteliğini taşıyabilmek biçiminde açıklamaktadır.

³⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://www.tandfonline.com/toc/rcom20/current> (13.03.2021).

³⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Journal,id=168/> (13.03.2021).

³⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://www.comicsgrid.com/> (13.03.2021).

³⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://www.sequentialsjournal.net/> (13.03.2021).

1.4.2. Akademik Etkinlikler

Çizgi roman Türkiye’deki üniversitelerde akademik bir alan olarak yer almamaktadır. Üniversitelerde çizgi roman dersleri ve çizgi romanla ilgili konferanslar, atölyeler, seminerler biçiminde gündeme gelmektedir. *Gırgır* dergisinde yetişmiş önemli çizerlerden biri olan Galip Tekin, Boğaziçi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Art of Animation (animasyon sanatı) dersi kapsamında çizgi roman derslerini 20 yılı aşkın bir dönem sürdürmüştür. Benzer biçimde Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çizgi Film (Animasyon) Bölümü’nde çizgi roman seçmeli ders, Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Çizgi Film-Animasyon Bölümü’nde bölüm dersi olarak verilmektedir. Ayrıca Bilgi Üniversitesi çizgi romana gösterdiği ilgiyle biraz daha öne çıkmaktadır. Üniversite, çizgi romanın disiplinlerarası etkileşime açık yönünden en etkin biçimde yararlanmaktadır. İletişim Fakültesi Dijital Oyun Tasarımı Bölümü tarafından “Çizgi Roman Konferansı I” 5 Mayıs 2017 tarihinde, “Çizgi Roman Konferansı II” 11 Mayıs 2018 tarihinde gerçekleştirilen etkinlik, alanında birçok uzman, editör, yazar ve çizeri bir araya getirmiştir. Paneller, atölyeler, söyleşiler gibi çeşitli etkinliklere belli dönemlerde ev sahipliği yapmaktadır.

Başta Avrupa olmak üzere batıdaki birçok üniversitede durum Türkiye’den farklıdır. Özellikle son on yılda üniversitelerin çizgi romana bakışı görünür bir biçimde değişmiştir. Lisans programlarının yanında yüksek lisans programlarına da yer verilmektedir. Görsel sanatlar konusunda uzmanlaşmış özel bir kolej olan ABD’deki Minneapolis Sanat ve Tasarım Koleji (Minneapolis College of Art and Design) öğrencilerine çizgi roman eğitiminin kapılarını açmıştır. Çizgi roman alanındaki birkaç büyük sanat okulundan biri olan bu okul “çizgi roman sanatı (comic art)³⁹” bölümüyle 4 yıllık bir eğitim olanağı sunmaktadır.

Florida Üniversitesi çizgi roman, animasyon ve diğer görsel anlatım biçimlerini incelemek için önde gelen akademik kurumlardan biridir. İngilizce Bölümü yüksek lisans ve doktora öğrencilerine Comics and Visual Rhetoric Studies⁴⁰ uzmanlık alanını sunmaktadır. Lisansüstü öğrencileri için güçlü kuramsal bir arka planın

³⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://mcad.edu/academic-programs/comic-art> (19.03.2021).

⁴⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <http://www.english.ufl.edu/comics/> (02.09.2019).

oluşturulmasının sektörde onlara avantaj sağlayacağı belirtilmektedir. Ayrıca program, bu konu alanında uzmanlaşmak isteyen öğrencilerden tarihsel olarak çizgi roman ve görsel anlatım çalışmaları için en önemli yabancı dil olan Fransızcaya öncelik vermelerini beklemektedir. Bu koşul çalışmaların sadece ABD'deki çizgi roman akımının değil, Avrupa'daki önemli akımların da göz önüne alındığını göstermektedir.

Fransa'da Kültür Bakanlığının desteği ve L'Ecole Européenne Supérieure de l'Image (EESI) ve Poitiers Üniversitesi'nin işbirliği⁴¹, çizgi romanı merkeze alan bir yaratım ve profesyonelleşme alanı sunmaktadır. Bu lisansüstü eğitim, sanatsal bir eğitimin uygulamalarını ve yansımalarını bir üniversite ortamında yürütülen araştırmalarla birleştirirken, alanın seçkin ulusal ya da uluslararası yazar ve uzmanlarını da bu eğitim kapsamına dâhil ederek uluslararası bir boyut kazanmaktadır. 2008 yılında ortaya çıkan iki yıllık yüksek lisans programı Avrupa'da çizgi romana ayrılan öncül yükseköğretim programıdır. Buna ek olarak Poitiers Üniversitesi 2016 yılında doktora programı açarak, öğrencilere öğrenimlerini sürdürme olanağı sağlamaktadır. Çizgi roman üniversitelerdeki varlığını, salt bir program olarak değil aynı zamanda diğer çeşitli programların içinde de sürdürmektedir. Örneğin Montreal Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümünde seçmeli ders olarak verilmektedir⁴².

Doğrudan çizgi romanı akademik bir disiplin olarak merkezine alan yayınlar gibi, söz konusu alanda akademik konferanslar da daha görünür olmaktadır. Çizgi romana yönelik ilk akademik konferanslardan biri California Üniversitesi tarafından düzenlenen *First Berkeley Comic Art Convention*'dir (1973). Bu konferanslar arasından en çok bilineni, kar amacı gütmeyen bir kurum olan Comic-Con International: San Diego'nun ev sahipliğini yaptığı, Peter M. Coogan ve Randy Duncan'ın başlattığı *Comics Arts Conference (CAC)*⁴³ olmuştur. 1992'den beri düzenli olarak yapılmakta olan ABD'nin çizgi roman ve çizgi sanata atfedilen en önde

⁴¹ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://formations.univ-poitiers.fr/fr/index/master-XB/master-XB/master-arts-lettres-et-civilisations-JAHV9G1D/parcours-bande-dessinee-JAI73N46.html> (20.02.2022).

<http://www.eesi.eu/site/spip.php?article1917> (20.02.2022).

⁴² Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://admission.umontreal.ca/cours-et-horaires/cours/fra-2510/> (02.09.2019).

Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://www.usherbrooke.ca/admission/fiches-cours/ELC301/> (02.09.2021).

⁴³ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://www.comic-con.org/about> (02.09.2021).

gelen akademik konferansı CAC, çizgi roman ve çizgi sanatı bir ortam olarak gören ve çalışan, onun tüm yönlerini tartışan bilim insanları, eleştirmenler, sektörün profesyonellerini bir araya getirmektedir.

1.4.3. Festivaller, Toplantılar, Etkinlikler

Çizgi romanla ilgili bir festivalden söz edildiğinde hemen hemen bu konu üzerinde çalışan herkesin aklına çizgi romanın başkenti Angoulême gelir. Sadece Fransızca konuşulan dünyanın değil, Avrupa'nın en önemli çizgi roman festivali olan *Angoulême Uluslararası Çizgi Roman Festivali*'nin (fr. *Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême*) geçmişi 1972 yılına dayanmakla birlikte, 1974 yılından bu yana bu etkinlik adı altında sürdürülmektedir. Dünyanın çizgi roman başkenti olarak kabul edilen Angoulême şehrinin en büyük kültürel etkinliği her yıl ocak ayında düzenlenmektedir. Çizgi roman severlerin merakla beklediği bu festival sergi, konferans, panel gibi çeşitli etkinliklerle farklı ülkelerden birçok çizeri bir araya getirip binlerce okuyucuya kapılarını açmaktadır. Festivali ortaya çıkaran temel inanç, çizgi roman yaratıcılarının yazar ve sanatçı olarak sayılmayı hak ettikleri, onlarla aynı ve tam haklara sahip olduğudur⁴⁴.

1988 yılından beri Kanada'da düzenlenen en eski etkinlik olan *Quebec Çizgi Roman Festivali* (fr. *Festival Québec BD*)⁴⁵ yazar, okur, araştırmacı gibi alanın paydaşlarının bir araya geldiği, çizgi romanın gelişiminin sürdürülmesi, bilgi alışverişinin sağlanması ve çizgi romanın farklı yönlerinin keşfedilmesi amacıyla her bahar yapılmaktadır. Söz konusu etkinlik davet edilen konukların ve gerçekleştirilen çalışmaların niteliğiyle birçok büyük çizgi romancının bulunduğu bir festival özelliği taşımaktadır.

Bir diğer festival, *Tokyo Comiket Festivali*,⁴⁶ dünyanın en büyük uluslararası çizgi roman etkinliği olarak anılmaktadır. İlk kez 1975 yılında yapılan bu festival, yılda iki kez düzenlenmektedir. Bu etkinliği diğerlerinden farklı kılan, ticari yayıncılığın dağıtım sisteminde yer almayan yapısı ve organizasyona katılan çizgi romanların

⁴⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <http://www.bdangouleme.com/> (08.12.2020).

⁴⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <http://quebecbd.com/> (08.12.2020).

⁴⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz.: http://www.comiket.co.jp/index_e.html (08.12.2020).

bireysel bir çabanın sonunda ortaya çıktığı, yaratıcıların kendini ifade etme olanaklarını kısıtlamadığı bağımsız bir halk hareketi olmasıdır. Başka bir anlatımla, manga severlerin aralarında iletişimi sağlamak amacıyla toplandıkları bir forumdur.

İKİNCİ BÖLÜM

ÇİZGİ ROMAN VE ÇEVİRİ: KURAMSAL ÇERÇEVE VE YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Konusu ve Amacı

Çeviri üzerine yapılan çalışmalar düşünüldüğünde romandan filme, televizyon dizisine ya da çizgi romandan sinemaya yapılan aktarımlar daha çok bilindiğinden bu ilişkiler daha çok bilimsel araştırmaların konusu olmuştur. Roman-çizgi roman arasındaki ilişki çeviribilim alanındaki tartışmalardan biraz uzak kalmıştır. Çalışmamız çerçevesinde Fransız yazın dünyasında yer alan Marcel Proust'un **Kayıp Zamanın İzinde** roman dizisinin çizgi roman aktarımları üzerine değerlendirme yapılması hedeflenmektedir. Yazınsal yapıtlardan yapılan çizgi romanın genel bağlamından yalıtılmadan, Heuet'in **Kayıp Zamanın İzinde**'sinin niçin çevrildiği sorgulanacaktır.

Başta klasikler olmak üzere, yazın yapıtlarının çizgi roman olarak ortaya çıkışını belirleyen yayınevi politikalarıdır hipotezi çalışmanın başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Bu çalışmanın temel amacı, yazın yapıtlarıyla çizgi roman gibi farklı bir ortam arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırmak ve romanların, özellikle klasik yapıtların çizgi roman aktarımında dönüşümleri tetikleyen etkenleri, onu yaratan koşulları ortaya çıkarmaktır. Çizgi roman aktarımlarıyla kaynak metin arasında karşılaştırmalar yapmaktan, aktarımların genel niteliğini değerlendirmekten çok, çizgi roman aktarımlarının nasıl konumlandırıldığı tartışılacaktır. Yazın dizgesinin, çokkatmanlı bir doğaya sahip çizgi roman aktarımlarına ne ölçüde yer açtığı incelenecektir.

Bu tür ilişkilerin arkasındaki gerçek bağlantıları ortaya koymadan yapılacak olan çalışma çeviriye yüzeysel bakma sakıncasını doğurmaktadır. Bu nedenle, çeviriye ilişkin seçimlerin nedenlerini açıklayan olası ideolojik, kavramsal ve kültürel etmenlerin, çizgi roman ile roman arasındaki karmaşık ilişkiyi aydınlatması düşünülmektedir. Böylelikle çizgi roman aktarımlarının konumunun belirlenmesi, kişi ve/veya kurumların işlevine dikkat çekilmesi amaçlanmıştır.

2.2. Araştırmanın Bütüncesi

XX. yüzyılın en önemli yazınsal yapıtların biri sayılan Marcel Proust'un **Kayıp Zamanın İzinde** (fr. *À la recherche du temps perdu*) romanının çizgi romana yapılan aktarımları ve bu aktarımlarla ilgili çeşitli yeniden yazımlar bütüncü olarak seçilmiştir.

2.2.1. Kayıp Zamanın İzinde (Roman)

Proust (1871-1922), yaklaşık 3000 sayfalık bu dev yapıtını 14 yıllık bir zaman diliminde ve çocukluğundan beri yakasını bırakmayan sağlık sorunlarıyla mücadele ederken yazmıştır. Annesinin 1905 yılında ölümünün ardından 1908'de ara vermeksizin yazmaya başladığı ve tamamlanması oldukça uzun süren bu çalışma, 7 ciltlik bir başyapıtın ortaya çıkmasını sağlamıştır:

I) *Swann'ların Tarafı* (fr. *Du côté de chez Swann*, 1913)

II) *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde* (fr. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1919)¹

III) *Guermantes Tarafı* (fr. *Le Côté de Guermantes*, 1920-1921)

IV) *Sodom ve Gomorra* (fr. *Sodome et Gomorrhe*, 1921-1922)

V) *Mahpus* (fr. *La Prisonnière*, 1923)

VI) *Albertine Kayıp* (fr. *Albertine disparue*, 1925)

VII) *Yakalanan Zaman* (fr. *Le Temps retrouvé*, 1927)

Yazar, hayatının son dönemini ayırdığı romanının son düzenlemelerini yaparken 1922 yılında hayatını kaybetmiştir. Romanın son ciltleri, *Mahpus*, *Albertine Kayıp* ve *Yakalanan Zaman* ölümünün ardından yayımlanmıştır.

1940'lı yıllarda Milli Eğitim Bakanlığı Klasikler Dizisi için yapılan ilk çeviri girişiminde Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile karşılaşmaktayız. *Geçmiş Zamanın Peşinde- Swann'ların Semtinden I* adıyla yapıtın ilk cildinin yarısını çevirmiştir. Devam niteliğinde olan *Geçmiş Zamanın Peşinde- Swann'ların Semtinden II*'yi Milli

¹ 1919 yılında Fransa'nın en önemli yazın ödülllerinden Goncourt ödülünü almıştır.

Eğitim Bakanlığı, eviri yarım kalmasın diye Nasuhi Baydar’a teslim etmiştir. 1961 yılında Tahsin Yücel, Varlık Yayınlarından basılan ilk cildin ikinci bölümünü *Swann’ın Aşkı* adıyla çevirmiştir. 90’lı yılların ortalarına kadar başka çeviriye rastlanılmamaktadır. 1996’da külliyatın ikinci cildi olan *iek Açmış Genç Kızların Gölgesinde* ile başlayan eviri süreci Yapı Kredi Yayınlarının işbirliğiyle Roza Hakmen tarafından tamamlanmıştır. Roza Hakmen çevirisiyle oluşturulan basım tarihleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Kitabın Adı / Cilt	İlk Baskı Tarihi
iek Açmış Genç Kızların Gölgesinde	Ekim 1996
Guermantes Tarafı	Ocak 1997
Sodom ve Gomorra	Aralık 1997
Swann’ların Tarafı	Nisan 1999
Mahpus	Ocak 2001
Albertine Kayıp	Mayıs 2001
Yakalanan Zaman	Ekim 2001

Tablo 1: Kayıp Zamanın İzinde Romanının Türkçe Yayın Tarihleri

2.2.2. Kayıp Zamanın İzinde (Fransızca izgi Roman)

Kayıp Zamanın İzinde izgi romanı, Fransız izgi roman sanatçısı olan Stéphane Heuet tarafından yaratılmıştır. İlk kez 1998 tarihinde başladığı **Kayıp Zamanın İzinde** yapıtının çizgi roman albüm serisinden şimdiye kadar 8 cilt çıkmıştır. İlk cilt olan *Combray* 1998 yılında basılmış olup, *À l’ombre des jeunes filles en fleurs I ve II* (2000, 2002), *Un amour de Swann I ve II* (2006, 2008), *Du côté de chez Swann - Noms de pays: le nom* (2013), *À l’ombre des jeunes filles en fleurs: Autour de Mme Swann I ve II* (2019, 2021) başlıkları altında belli aralıklarla yayımlanması sürmektedir. Bu albümler tüm Fransızca konuşulan ülkelerde olduğu denli ABD, İtalya, in, Meksika, Endonezya... gibi birçok farklı coğrafyada kendine yer edinmiş ve pek çok dile çevrilmiştir.

Bununla birlikte, Ekim 2013’de romanın birinci cildi *Swann’ların Tarafı*’nı oluşturan *Combray, Swann’ın Bir Aşkı ve Memleket İsimleri: İsim* bölümleri, yine aynı başlıkla (Swann’ların Tarafı, s. 222), bir araya getirilerek tek bir albüm altında piyasaya çıkmıştır. Swann’ların Tarafı’nın 1913 yılında yayımlanmasından tam 100 yıl sonra dünyaca ünlü yazın klasiği eksiksiz biçimde (fr. édition intégrale) modern çizgilerle birleşmiştir.

Çizgi roman, romanın özgün biçimindeki sırayı izlememektedir. Tarihsel sürerlilik gözetmeksizin, *Swann’ın Bir Aşkı ve Memleket İsimleri: İsim* bölümlerini yayımlanmadan, *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde I ve II* daha önce ele alınmıştır. Heuet (akt. Kaibeck, 2007), küçük bir kronolojik sadakatsizlik olduğunu kabul etmekle birlikte bunun gerekli olduğunu belirtmiş ancak nedenlerini açıklamamıştır. Bununla birlikte, çalışmanın henüz tamamlanmadığını, **Kayıp Zamanın İzinde**’yi tümüyle çizgi roman yapana dek çizimlerini sürdüreceğini dile getirmektedir. Yapılacak hemen hemen on beş albüm kaldığını belirttiğinden, çalışmayı bitirmesinin uzun bir zaman alacağı çıkarımında kolayca bulunabiliriz. Heuet yavaş ilerlediğini itiraf ederek, bunun nedenini, araştırılması gereken belgelerin çokluğu ve araştırmanın uzun zaman alması olarak belirtmektedir. Çünkü kayda değer bir yapıtın ortaya çıkması, üzerinde çalışılan işin niceliğiyle orantılıdır. Bir anlamda sonuç yatırıma bağlıdır. Yapıtın birçok dile çevrilmiş olması bu düşüncüyü doğrular görünmektedir. Çarpıcı çizimler, zamansız ve evrensel bir boyuta sahip Proust’un çalışmasını canlandırmakta ve böylece yeniden keşfedilmesine olanak sağlamaktadır.

2.2.3. Kayıp Zamanın İzinde (Türkçe Çizgi Roman)

Fransızca çizgi romanın ilk cildinin basımından yaklaşık 16 yıl sonra Nisan 2014’de **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi romanı, YKY Yayınları aracılığıyla Türk okurlarla buluşmuştur. Romanın da çevirmeni olan Roza Hakmen çizgi romanda da karşımıza çıkmaktadır. Hakmen’in çizgi roman çevirisi, Heuet’inkinin tersine, romanın kronolojisini izlemektedir. Aşağıdaki tablo hem Fransa’da hem Türkiye’de **Kayıp Zamanın İzinde**’nin çizgi roman olarak ilk basım tarihlerini görselleştirmektedir:

Kitabın Adı / Cilt	İlk Baskı Tarihi (Fransızca)	İlk Baskı Tarihi (Türkçe)
Combray	Ağustos 1998	Nisan 2014
Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde -I	Ocak 2000	Ekim 2015
Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde -II	Mart 2002	Mayıs 2016
Swann'ın Bir Aşk -I	Aralık 2006	Haziran 2014
Swann'ın Bir Aşk -II	Ekim 2008	Ocak 2015
Memleket İsimleri: İsim	Ekim 2013	Haziran 2015
Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde: Mme Swann'ın Çevresinde I	Eylül 2019	---
Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde: Mme Swann'ın Çevresinde II	Eylül 2021	---

Tablo 2: Kayıp Zamanın İzinde Çizgi Romanının Fransızca ve Türkçe Yayın Tarihleri

2.3. Alanyazın Taraması

Çizgi roman konusu Türkiye’de lisansüstü çalışmalarda (radyo-televizyon, güzel sanatlar, eğitim-öğretim, edebiyat, gazetecilik alanlarında) yer almakla birlikte, çizgi roman çevirileri genelde göz ardı edilmiştir. Son yıllarda Türkiye’de çizgi roman konusunda yapılmış olan çok az sayıda çeviri odaklı çalışma bulunmaktadır. Bunlar Elif Ertan’ın 2002 yılında yapmış olduğu *Türkiye’de çizgi roman çevirilerinin ekinsel, zamansal ve uzamsal açıdan incelenmesi: Asteriks, Red Kit, Tenten* (YL), Hasan Ali Polat’ın 2006 yılında kaleme aldığı *Süreç odaklı bir bakışla Türkiye’de çizgi roman çevirileri* (YL), Ümit Kireççi’nin 2018 yılındaki *Çizgi romanda çeviri* (YL), 2020’de Göksel Öztürk’ün *Erken cumhuriyet döneminde çok düzgülü bakış açısından çizgi roman ve çeviri* (DR) başlıklı çalışmaları sıralanabilir. Bu çalışmalar çizgi romandan çizgi romana yapılan çevirileri irdelemektedir. Buna karşılık, farklı bir ortamdan, romandan çizgi romana yapılan aktarımlar sadece Ceren Ulu’nun 2018 yılında bitirdiği *William Shakespeare’in Macbeth adlı eserinin çizgi roman uyarlamasının*

göstergelelerarası çeviri ve yeniden yazım bağlamında incelenmesi adıyla ele alınmıştır. Romandan çizgi romana yapılan aktarımlar genellikle eleştiri yazılarına konu olmuş, bilimsel anlamda makale temelinde incelenmiş, lisansüstü kapsamda fazla irdelenmemiştir.

2.4. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmamız için veri toplanması amacıyla söyleşiler, odak gruplarıyla yapılmış görüşmeler ile konu hakkındaki görüş ve düşüncelere erişilmiştir. Yazılan eleştiri ya da değerlendirme yazıları, söyleşiler gibi çeviri üzerine yapılan geri dönütler, bir anlamda çeviri üzerine yapılan gözlemlenebilir davranışlardır. Söyleşiler ve odak gruplarla yapılan görüşmeler katılımcıların gerçek düşündüklerini ve yaptıklarını her zaman yansıtmasa da, inandıklarına ya da yaptıklarını söylediklerine ışık tutar. Bununla birlikte söyleşiler ve anketler genelleme yapabilme için yetersiz gözükse de, her iki dizgede pek çok eyleyenin bulunması ve çeşitli eleştiri yazıları, gözlemler ve yıllık veri analizleri gibi farklı verilerden de yararlanması düşünüldüğünden geçerli bir yargıya varılması öngörülmektedir.

2.5. Araştırma Soruları

Araştırma soruları yeni anlayışların geliştirilmesine yardımcı olmakta ve hipotez alanının sınırlarını genişletmektedir. Çalışma kapsamında aşağıdaki sorulara yanıt aramaya çalışacağız:

- Metin kavramı sözel anlatımın (yazılı ve sözlü metinlerin) sınırlarını aşabilir mi?
- Çizgi romanlar ticari getirisi yüksek bir ürün mü yoksa saygı duyulması gereken yazınsal bir değer mi?
- Ortamın değişmesi çeviri açısından büyük bir sorun mudur? Hangi metinler çeviri olarak adlandırılmaktadır?
- Romandan çizgi romana yapılan aktarımlar nasıl ve kimler tarafından biçimleniyor?
- Hangi romanın aktarılacağına ilişkin herhangi bir strateji var mı?
- Yazın dünyasının ve yazın çevirileriyle uğraşanların yazınsal bir romanın çizgi roman ortamında sunulmasına ilişkin görüşleri nelerdir?

- Çevirmen kararlarının, çeviri stratejilerinin ve politikalarının üzerinde romanların bir etkisi var mı?

2.6. Kuramsal Çerçeve

2.6.1. Bir Metin Olarak Çizgi Roman

Bu bölümün amacı “metin” ve “görüntü” arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin çeviri sürecindeki etkilerini, olası sonuçlarını araştırmaktır. Bu ikilinin son yıllarda sunduğu olanakların diğer alanlar üzerinde olduğu denli, yazınsal alanda yapılan çalışmalar üzerinde de etkili olduğu gözlenmektedir. Genel olarak yazınsal alan kapsamında ele alınacak ilişkiler ağı, yakın geçmişte yapılan tartışmalarla bu kavramlar üzerine yeniden düşünülmesini gerekli kılmıştır.

2.6.1.1. Metin Sorunsalı

Metin denildiğinde hemen herkesin aklına ilk olarak bir sayfa üzerinde yazılı olan sözcükler gelmektedir. Biraz daha düşünüldüğünde bir dile özgü yapıları kullanarak, anlam taşıyan tutarlı bir bütün oluşturan yazılı ya da sözlü sözcük dizileri olduğu anımsanmaktadır. Akla ilk gelen bu küçük tanımlamalara daha sonra iletinin basılı ya da çevrimiçi olduğu da eklenebilir. Geleneksel anlamda metinlerin kitaplar, dergiler, gazeteler, mektuplar gibi yazılı ve basılı malzemeler kapsamında değerlendirildiği görülür. Ancak bunların yanı sıra yakın zamanda resimlerin, filmlerin, video oyunlarının, şarkıların, reklamların, karikatürlerin, çizimlerin, sanat eserlerinin, vlogların, tablo ve çizimsel simgeler içeren raporların, makalelerin de metnin sınırları içine yerleştirildiği söylenebilir. Bu nedenle, geleneksel tanımlamalar XXI. yüzyılda kavram üzerinde yeniden düşünülmesini zorunlu kılmaktadır.

Metin kavramından ne anlıyoruz? Metin bir dilbilimci, yazar, çevirmen, reklamcı için aynı göndermeyi yapıyor mu? Akademik anlamda metin kavramı farklı ya da aynı disiplin içinde çalışan araştırmacı, yazar gibi çeşitli paydaşlar için aynı şeyi belirtmeyebilir. Kavram, kuramsal ve zamansal olarak da önemli ölçüde değişebilmekte ve genişleyebilmektedir. Sınırları tam olarak çizilemediğinden çok zor ve karmaşık bir çalışma nesnesidir.

Dilbilimci Jean-Michel Adam (1999: 39) metni, söylemle birlikte ele alarak, belirli bir bağlamda iletişim için üretilmiş, sunulmuş bir yapı olarak değerlendirmekte ve sözel ortamda gerçekleştiği zaman söylemin oluştuğunu açıklamaktadır. Kaldı ki Adam (Ergun, 2014: 299) üreticinin de metin üretiminin bir bileşeni olduğunu açıkça ortaya koyarak konuşan bireyin gerçekleştirdiği bir edim niteliğinin altını çizmektedir. Burada dilin iletişim olgusuna vurgu yapılmaktadır. Roland Barthes (1997: 816-817), ise her metnin metinlerarası olduğunu varsayarak tanımlar. Her metnin az ya da çok bir önceki metne dayandığını belirtir. Eski metinlerin farklı düzeylerde ve çeşitli biçimlerde oluşturulan yeni metnin içinde bulunduğunu dile getirmektedir. Başka bir anlatımla, her metni kendinden önceki kaynakların yeniden dokunması olarak tartışmaktadır. Barthes, bu tanımında metnin gerçekte çoksesli ve metinlerarası olmasının altını çizmektedir. Görüldüğü üzere, herkesin odak noktasının farklı olduğu bir gerçeklik olmakla birlikte, genellikle tanımlamalar dili ve söylemi merkezine almaktadır.

Neredeyse son yirmi yılda bilgi iletişim teknolojilerindeki sürecin hızlanmasıyla yapılan çalışmaların sayısındaki artışa bağlı olarak, metin üzerindeki çalışmaların genişleyip evrildiği göze çarpmaktadır. Bu evrimin başat nedenleri arasında iletişim, eğlence ve okuma biçimlerinin değiştiren dijital araçların her birinin insan yaşamında merkezi konumda yer alması gösterilebilir. Gambier (2006: 96), farklı birçok metnin çeşitli göstergesel kaynakları birleştirdiğini ileri sürerek metinlerin gerçekte çokgöstergeli (ing. multisemiotic) olduğunu savunur ve “doğrusunu söylemek gerekirse hiçbir *metnin* tekkatmanlı (fr/ing. monomodal) olmadığını” dile getirir. *What is Mode?* başlıklı makalesinde Gunther Kress (2009: 54), **katman**ı “anlam üretmek amacıyla toplum tarafından biçimlendirilen ve kültürel düzeyde bilinen kaynaklar”² olarak tanımlamakta ve “görüntü, yazı, sayfa düzeni, müzik, jest, konuşma, hareketli görüntü, film müziği, iletişimde ve anlatımda kullanılan katmanların örnekleridir” biçiminde açıklamaktadır. Toplumsal süreçler aracılığıyla biçimlenmesi katmanların durağan değil, değişken ve bağlamsal olduğunu gösterir.

² “a socially shaped and culturally given resource for making meaning. *Image, writing, layout, music, gesture, speech, moving image, soundtrack*, are examples of modes used in representation and communication”

Bu açıklamalardan da anlaşılacağı üzere yapılan bu tanım sadece geleceği değil, geçmişi de kapsamaktadır. Salt yeni ve dijital medyanın bir özelliği olmayan çokkatmanlılık (ing. multimodality) eski metinlerde de kendini göstermektedir. Araştırmalarda sıklıkla incelenmiş, şimdiye kadar tekkatmanlı olarak yaklaşılacak uygulamaları da aydınlatılabilir. Çizimlerle (fr./ing. illustration) bezeli bir kutsal kitap, yıllar önce yapılan bir reklam metni... gibi dijital olmayan metinler bu kapsamdadır. Teknolojiyle beraber yeni medyanın yaygınlaşması ve buna bağlı olarak iletişimin çokkatmanlı özelliğinin ön plana çıkması metnin, doğal olarak anlamın merkezine çokkatmanlılığın yerleşmesini sağlamış, bakışları bu yöne çevirmiştir. Günümüzde özellikle yeni medya ağının artan önemiyle, çokkatmanlılığın varlığı ve önemi artmış görünmektedir.

2.6.1.2. Çokkatmanlılık ve Metin

XVI. yüzyılda François Rabelais, *Pantagruel* (1997: 89-91) adlı kitabında, “ilahi bir fikirle icat edilen, hatasız ve zarif olan ve her yerde kullanılan basılı kitaplardan”³ söz etmektedir. Kendi dönemi için hayal edilmez olan bu durumdan yüzlerce yıl sonra, bir kez daha umulmadık bir kırılmanın, basılı kitabın ve sözcüklerin yerini aldığı/alacağı ileri sürülecektir. Mitchell Stephens’in (1998) basılı sözcüklerin baskın olduğu bir kültürden, hareketli görüntülerin baskın olduğu bir kültüre geçişi ele aldığı *Sözün Düşüşü Görüntünün Yükselişi (The Rise of the Image, the Fall of the Word)* başlıklı kitabında, görsel medyanın sözcüklerin yerini alacağını ileri sürerek görselliğin anlam oluşturmada daha çok olanak sunacağını savlamıştır. Stephens, hareketli görüntünün düşüncelerimizi daha zayıf değil, daha sağlam yapabileceğini iddia edip anlatım biçimi olarak görsel “katmanı” kabul etme çağrısında bulunmaktadır⁴. Metnin, görüntünün ve sesin, elektronik ve dijital ortamlarda işlenmesiyle geçmişte olduğundan daha fazla görselliğe giden bir evrimle yüzleşilmesi gerektiğini dile getirir.

³ “Des impressions [livres imprimés] si élégantes et si correctes sont en usage, elles qui ont été inventées de mon temps par inspiration divine, comme, à l'inverse, l'artillerie l'a été par suggestion diabolique.” (1532, chap.8)

⁴ Kitabın yayımlandığı 1998 yılında Twitter, Youtube, Facebook, Instagram, gibi yeni medya türlerinden henüz söz etmenin olası olmadığı bir dönemde, geleceğe ilişkin bu tahminlerin yanılmazlığını dikkate almak gerekir.

Bilgisayarların ve diğer teknolojik aygıtların ortaya çıkışı ve gelişmesi, insan iletişimde konuşma ya da yazı dışında farklı iletişim biçimlerine karşı giderek artan bir ilgiye yol açmıştır. Söz konusu gelişmelerin iletişim alanında olduğu denli, metin üzerinde yaşanan son büyük değişimin de en önemli kaynağı olarak değerlendirilmektedir. Okuryazarlığı görselliğe taşıyan görsel çağın yakın olduğu, dahası başladığı bile öne sürülmektedir. Önceleri salt dil merkezli bilgilerin, artık görsel biçimde, görsel bir kültürde, birlikte yer almalarının ivme kazandığı ve yeniden hatırlandığı bir dönem yaşanmaktadır. Görselliğin sözel unsurlarla birlikte anlam yaratma gücüllüğünü taşıdığı zamanla benimsenmesiyle, görüntü farklı bağlamlarda araştırmaya değer görülmüştür. Çokkatmanlı metinler olarak adlandırılan bu metinler üzerine yapılan çalışmaların başında 1990'larda Gunther Kress ve Theo Van Leeuwen'in görüntülerin okuması üzerine yaptığı araştırma gelmektedir. Kress ve Van Leeuwen (2001: 20) çokkatmanlılığı “göstergesel bir ürün ya da olayın tasarımında çeşitli göstergesel katmanların kullanımı”⁵ olarak tanımlar. Bu doğrultuda, çokkatmanlı metinler sadece görsel, sesle ilgili ve dilsel unsurları birleştiren yazılı ya da sözlü metinler değil, aynı zamanda tipografi ve sayfa düzeni gibi çokkatmanlı öğeleri barındıran, görünüşte tümüyle dilsel olan her tür metindir (Kaindl, 2013: 257).

Kress (2009: 54) çokkatmanlılığın, sıklıkla kuramış gibi kullanılmasına karşın, bir kuram değil, şimdiye kadar yerleşik dil kavramlarını sorgulatan bir “araştırma alanı” olduğunu belirtmektedir. Çeşitli disiplinler tarafından kullanımında, bu disiplinlerden gelen kuramların, ilgili çalışma alanı kapsamında çokkatmanlılığı biçimlendirip içine kattığını ve bütünleştiklerini söylemektedir. Kress'in anlatımından yola çıkarak çokkatmanlılığın, çokluortama bağlı olarak çeşitli kültürlerle özgü metinleri incelemek için bir “çerçeve” sağlamayı amaçladığı düşünülebilir.

Çokkatmanlılıkta dil, anlam aktarmak için kullanılan kaynaklardan ancak biridir. Kress (2009: 54), dili artık farklı değerlendirmek gerektiğini ileri sürmektedir; bundan böyle baskın ve merkezi konumda değil, anlam yaratımında her biri özünde özel olan

⁵ “We have defined multimodality as the use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event, together with the particular way in which these modes are combined”

diğer katmanlardan biri olduğunu açıklamaktadır. Kress'in bu yorumu dilin önemini indirgememektedir. Dilin, kuşkusuz etkili bir iletişim aracı olmasına karşın, hiçbir biçimde en önemli unsur olarak görülemeyeceği belirtilmektedir. Anlamın salt dil aracılığıyla değil, aynı zamanda diğer birçok katman üzerinden iletilebileceği vurgulanarak, dile verilen değer in sorgulanmasını ve yeniden gözden geçirilmesini salık vermektedir.

Çokkatmanlılık, bir metnin süslenmesi, renklendirilmesi ya da resimlendirilmesi olarak görülmemelidir; belirli durumlarda eşit anlam verme gücünü barındıran ayrı katmanlar olarak düşünölmelidir. Bu kavram, katmanlar arasındaki ilişkilere gönderme yapmaktadır. Farklı katmanlar bir araya getirildiğinde, anlamın bir bütün olarak birbirleriyle uyumluluk ve bütünleyicilik içinde bulunmasıdır. Tümünün eşit bir konumda olduğu kabul edilir ve değerlendirilir. Böylece anlam yaratım sürecinde birlikte okunur ve birlikte yorumlanırlar. Öte yandan, farklı katmanların belirli anlamları daha yetkin bir biçimde dile getirme gücüyle donanmış oldukları söylenebilir. Katmanların metindeki ağırlıkları, yazarın yaratımına göre değişebilmektedir.

Katmanların birlikteliğinin metindeki anlamı belirlemesi denli, kültüre özgü uzlaşımlar çerçevesinde gerçekleşmesi de önemlidir. Zanettin'in (2014: 13) de belirttiği üzere "farklı gösterge dizgeleri farklı düzeylerde birlikte bulunur ve etkileşimlidir; kültürel olarak uzamın ve zamanın ölçütlerinde belirlenir"⁶. Bu tür çokkatmanlılık metnin üretilip alımlandığı çevreyi yansıtmaktadır. Kültüre göreliği ve kültürler arasında farklılık gösterdiği dikkatten kaçırılmamalıdır. Çünkü çokkatmanlılık kültür çerçevesinde var olan ağa dayalıdır ve üretildikleri, alımlandıkları ortamı yansıtmaktadır. Aynı zamanda içinde yer aldıkları toplum üzerinde duyuşsal, duygusal ve bilişsel etkileri vardır. Jewitt'in (2009: 5) de söylediği gibi "sosyal, kültürel ve tarihsel etmenler, anlam yaratma uygulamalarında ve bu uygulamaların çevresinde dengelenen uzlaşımlarda katmanların nasıl algılandığını ve

⁶ "In comics, different semiotic systems are co-present and interplay at different levels, and are culturally determined along dimensions of space and time"

kullanıldığını etkiler ve bu süreçte aracı bir rol üstlenir.”⁷ Başka bir anlatımla, belirli bağlamlarda üretilen katmanlar, farklı bağlamlar söz konusu olduğunda farklı kurallara ve uzlaşılara dayanabilir. Örneğin Bulgaristan’da “evet” demek için başınızı sağa sola sallarken, bu hareket diğer birçok ülkede “hayır” anlamına gelmektedir. Tayland gibi birkaç Asya ülkesinde beyaz giyinmek yas tutmanın simgesidir. Oysa beyaz giymek Batı kültüründe saflığın ve temizliğin temsilidir; özellikle evlilik töreni gibi etkinliklerde yeğlenmektedir. Kress (2011: 247), “ ‘katman nedir’ sorusunun en iyi biçimde ‘bu toplulukta, bu sosyal grupta neler katman olarak kabul edilmektedir?’ ”⁸ biçiminde sorulabileceğini ileri sürerek, sosyal ve kültürel uzlaşmaların katmanlar üzerindeki önemini ve onu nasıl biçimlendirdiğini göstermektedir.

2.6.1.3. Metinde Çokkatmanlılık ve Çeviri

Günümüzde kitle iletişim araçlarının altın çağını yaşamasıyla çokkatmanlılık artık birçok metnin içinde geçmişe göre daha çok yer almaktadır. Web sayfaları, film altyazıları, müzik videoları, slayt gösterileri (PowerPoint vb.) gibi dijital ortamlardaki metinlerin yanında çizgi romanlar, reklam metinleri, posterler, tanıtıcı kitapçıklar gibi farklı çokkatmanlı metinlerle birçok yerde karşılaşılmaktadır. Yabancı kaynaklar başta olmak üzere, çokkatmanlı metinlerdeki artışla doğru orantılı olarak çeviriye duyulan gereksinim artmaktadır. Buna karşılık, yakın döneme kadar altyazı ve dublaj gibi çeşitli çokkatmanlı metinlerin farklı bağlamlarda değerlendirildiği görülmektedir. Çokkatmanlı metinlerin çevirilerine erken dönemde “**kısıtlı çeviri**” (ing. constrained translation) kavramı altında yaklaşmıştır. İlk olarak Titford’un (1982) altyazı çevirisiyle ilgili yazısında tanıtılan bu kavram, daha sonra Mayoral ve diğ. (1988) tarafından kapsamı geliştirilerek ele alınmıştır. Mayoral ve diğ., bu çalışmasında görüntü, ses, müzik gibi diğer iletişimsel etmenleri içeren çizgi roman, film, şarkı, reklam gibi metinlerin çevirisini “kısıtlılık” kavramı altında incelemektedir. Söz konusu iletişimsel etmenlerle birlikte metinlerin çevrilmesi gerektiğini belirtmesine

⁷ “social, cultural and historical factors influence and mediate how modes are taken up and used for practices of meaning making and the conventions that stabilize around these practices”

⁸ “Given this social shaping of modes, the question ‘what is a mode?’ is best posed as ‘What are taken to be modes in this community, in this social group?’ rather than in what I shall call a ‘modernist position’: ‘these are the modes, full stop’.”

karşın, çevirmenin görevinin bu etmenlerle daha karmaşık bir duruma geldiğini dile getirmektedir. Çevirinin dilsel olmayan boyutunun, dilsel boyutuyla kesiştiği noktada çevirmenin görevinin ve böylelikle çevirinin sınırlandığını savunmaktadır. 80’li yıllarda yaratılan bu kavramı, Grun ve Dollerup “*Loss*” and “*Gain*” in Comics başlıklı makalesinde özellikle çizgi roman açısından ele almaktadır:

“Pratik ya da ticari nedenlerle, uzamsal olarak sınırlı, örneğin, kısa ve akılda kalıcı sloganları içeren reklamlar, çizgi film, çizgi roman ve altyazılar gibi çeviriler kısıtlı çevirilerdir. ... Onlar [çizgi romanlar], çevirilerin konuşma balonlarına ya da panellere sığmak zorunda olması ve belirli bir amacı olması nedeniyle uzamsal olarak sınırlıdır.”⁹ (2003: 198)

Celotti (2014: 34-35) farklı katmanlar arasındaki ilişkilerin ve bunların çevirmenler için önemini altını çizmek için çizgi roman çevirisi bağlamında kısıtlı çeviri kavramından uzaklaşarak, çizgi romanların özgüllüğünün çeviri durumunu nasıl etkilediğini tartışmakta ve görsel dilin çevirmenler için kısıtlama yerine bir kaynak olabileceğini savunmaktadır. Araştırmacı görsel iletilere bir tür “tiranlık” olarak bakıldığından söz eder. Bunun tersine, kendisi çizgi romanın görsel bileşenlerinin kısıtlamasından ya da tiranlığından çok, görsel iletinin anlam verme işlevine yoğunlaşmaktadır. Her görsel öge anlam taşır, bu nedenle ona olumsuzluk yükleyen herhangi bir anlatım kullanmaktan kaçınmaktadır. Celotti (2014: 47), çizgi roman çevirmenini, resimlerin kısıtladığı bir metinden daha çok, görsel ve sözel olmak üzere iki anlam verme kaynağını barındıran çokkatmanlı bir metinle karşı karşıya kalan bir araştırmacı olarak kabul etmektedir.

Yazınsal alanda metin, görüntü ve çeviri arasındaki ilişki genelde daha sorunlu olmuştur. Dahası kimi yazarlar, bu görüntülerin rekabetini derinden hissetmekle birlikte bu durum onlar için kalıcı bir nefrete kadar gitmiştir. Flaubert *Correspondance*

⁹ “Constrained translation as translations that are, for practical or commercial reasons, spatially limited, such as, for instance, advertisements with brief and catchy slogans, cartoons, comics, and subtitles. ... They are limited spatially in that translations must fit into balloons or panels, and in that they have a specific objective.”

başlıklı yapıtında, çizimlerin işgalinden sıklıkla yakınmaktadır. Görüntülerin yükselişini konuşma ve yazma sanatını ağırlaştırarak bir tehdit ve utanç olarak görmektedir. Arkadaşı Charpentier'ye yazdığı mektupta bu durumu doğrudan itiraf eder: “Çizimler! Tüm yazını baştan aşağı onursuzlaştırmak için yapılan modern bir buluş.”¹⁰ Başka mektuplarında, görüntünün açıklığının, belirginliğinin aşırı olduğunu söyleyerek bu nefreti daha da somutlaştırır:

“Levy'nin benden çizimler istemesi hususundaki ısrarı içimi tarifi imkânsız bir öfkeyle dolduruyor. Haydi, gösterin bana, Hannibal'in portresini ve bir Kartaca koltuğunun resmini yapacak bir herif! Bana büyük bir iyilik yapmış olur. Utanmaz bir adamın hayallerimi aptalca bir açıklıkla yok etmesi için her şeyi buğulu bırakan böylesi bir sanatın harcanmasına değmezdi. (Lettre à Jules Duplan du 24 juin 1862)

Yaşarken asla resmedilmeyeceğim, çünkü: en değersiz çizimler tarafından en güzel yazınsal betimlemelerin içi kemirilmektedir.[...] Çizilen bir kadın bir kadına benziyor, hepsi bu. Bu nedenle düşüncenin oluşturduğu soyut temsil kapalı, tamamlanmış ve böylelikle tüm tümceler işe yaramaz oluyor, oysaki bir kadını kaleme almak bin kadını hayal ettiriyor.”¹¹ (Lettre à Ernest Duplan du 12 juin 1862.)

Çevirinin özellikle sözcüklerle ilgilenmesi gerektiğine yönelik bir zorunluluk ya da içgüdüsel bir tutum varmış gibi bir algı süregelmiştir. Özellikle yazınsal çizgi roman¹² çevirisinde yukarıdakine benzer olumsuz düşünce, görüntüye bağımlı bir metnin çevirisi kapsamında değerlendirildiği için hala geçerliliğini koruduğu söylenebilir. Çevirinin tek nesnesinin sözel anlatım olduğu düşünülüşünden çeviri çalışmalarında görüntüye engel olarak yaklaşmaktadır. Çokkatmanlı metinlerdeki artışla birlikte durum yavaş yavaş değişmektedir. Her ne kadar bu yaklaşıma ilişkin henüz tam bir

¹⁰ “O illustration! Invention moderne faite pour déshonorer toute littérature!...” Lettre à Georges Charpentier du 15 fév. 1880. (1869-1880: 453)

¹¹ “la persistance que Lévy met à me demander des illustrations me f... dans une fureur impossible à décrire. Ah! qu'on me le montre, le coco qui fera le portrait d'Hannibal, et le dessin d'un fauteuil carthaginois! il me rendra grand service. Ce n'était guère la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte.” (1854-1869: 233) “Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que: la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin [...] Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes.” (1991: 221-222)

¹² Yazınsal çizgi romandan kastımız içerik olgunluğuyla yetişkin bir okuyucu kitlesini hedefleyen yazınsal niteliği yüksek çizgi romanlardır.

uzlaşımaya varılamasa da, artık metindeki her katmanın çeviri sürecine katkısının kabul gördüğü bir ortam oluşmaya başlamıştır. Avusturyalı çeviribilimci Klaus Kaindl'a göre (2004: 176), çokkatmanlı metinlerdeki sözel olmayan unsurlar sadece metnin dilsel bölümünü aydınlatma işlevini yerine getirmekle kalmaz, aynı zamanda dilsel unsurlarla etkileşim yoluyla anlamın oluşmasında bütünleyici bir rol oynar. Bu doğrultuda, katmanların çeviri değerlendirmesinin bir parçası olduğu için çeviri sürecine etkileşimsel olarak katılım gösterdiği söylenebilir.

2.6.2. Ortam-Tür-Katman İlişkisi

“Ortam iletidir.”¹³

“Katman”, “tür”, “ortam” ve “araç” kavramları, metin üzerine yapılan çalışmalarda sık sık birbirinin yerine kullanılmaktadır. Ayrıca, katmanda olduğu gibi, farklı disiplinlerde ya da çeşitli kuramsal bağlamlarda farklı tanımlamalar bulunduğu ve uzlaşımın sağlanamadığı görülmektedir. Bu nedenle, tutarlı bir yaklaşım göstermek amacıyla bu kavramlar arasında bir ayırım yapma gereksinimi duyulmaktadır. Tezin bu bölümünde söz konusu kavramlar tartışılacak ve çalışmamız açısından uygun tanımlar verilecektir.

Öncelikle, Kanadalı iletişim uzmanı ve kuramcı Marshall McLuhan'ın 1964 yılında yayımladığı *Understanding Media: The Extensions of Man* başlıklı kitabında sözünü ettiği yukarıdaki özdeyiş, ortamın önemini belirtmek açısından değerlidir. Bu düşünce aynı zamanda sonradan yazdığı kitabının¹⁴ adını da oluşturmaktadır. McLuhan (1964) çalışmasında, iletinin ortam tarafından biçimlendirildiğini öne sürmektedir. Ortam bilinmezse iletinin anlaşılamayacağını, dolayısıyla iletinin, iletişim sistemlerinden bağımsız bir biçimde değerlendirilemeyeceğini dile getirir. İletişim teknolojilerinin neden olduğu dönüşümlerin insanlık tarihine yön verme gücüne sahip olduğunu ve

¹³ “The medium is the message, 1967”

¹⁴ Marshall McLuhan & Quentin Fiore, *The Medium is The Massage*, 1967.

yeni bir toplumsal çevre yarattığını ileri süren kuramcı, içerik yerine ortama eğilmek gerektiğini savunmaktadır. Algımızın sürekli ortam tarafından yönlendirildiği, denetlendiğini belirterek ortamın etkisinin gücüne ve yoğunluğuna dikkati çekmiştir. Bununla birlikte McLuhan (1969: 11), “ortamın içerikten çok ileti olduğunu vurgularken, içeriğin hiçbir rol oynamadığını” ileri sürmemektedir; “sadece içeriğin belirgin biçimde ikincil bir role sahip olduğunu”¹⁵ ortaya koymaktadır. Üzerinde asıl durduğu, ortamın iletinin salt taşıyıcısı olma yönü değil; bilginin aktarıldığı ortamın, içinde bulunduğu kültürün özelliklerinin belirlenmesindeki merkezi rolüdür.

McLuhan’ın çalışması daha çok görsel yöne vurgu yapan, ortamın görünürlüğüne dikkati çeken araştırmalardan biri olarak karşımıza çıksa da, ortam kavramının tanımına ilişkin kesin bir tanımlamada bulunmadığı gözlemlenmiştir. Ortam kavramını oldukça geniş bir başlık altında ele aldığı görülmektedir. Yazı, fotoğraf, radyo, telgraf, telefon, sinema ve televizyondan saat, para, yol, tekerlek, bisiklet, ev, silaha kadar birçok şey ortam olarak nitelendirilmektedir. Bu nedenle McLuhan’dan yola çıkarak kavramın sınırlarını çizmek pek olası görünmemektedir. Bununla birlikte, onun sözünü ettiği, ortamın ileti üzerindeki baskın rolü kadar olmasa da, ortamın metnin anlamının biçimlenmesinde önemli rolü vardır.

Katmanlardan söz ederken ortama açıklık getirmeye çalışan Kress ve Van Leeuwen (2001: 22) ise ortamı, “kullanılan malzeme ve araçlar da dâhil olmak üzere (ör. hava/nefes ve müzik aleti; ahşap ve ıskarpela) göstergesel ürünlerin ve olayların üretiminde kullanılan malzeme kaynakları”¹⁶ olarak açıklamaktadır. Kress ve Van Leeuwen’in tanımından, katman ve ortamın birbirleriyle yakından ilişkili olduğunu anlayabiliriz. Katmanlar her zaman ortam üzerinde gerçekleşmektedir. Bu nedenle ortamdaki hiçbir biçimde yalıtılamaz. Fakat Kress ve Van Leeuwen’in anlatımında ortamı maddi nesne olarak ele almaktadırlar. Kalem, mürekkep, basılı kitap, kamera gibi üretim ya da dağıtım araçları ortamı oluşturmaktadır.

¹⁵ “By stressing that the medium is the message rather than the content, I’m not suggesting that content plays no role - merely that it plays a distinctly subordinate role.”

¹⁶ “Media are the material resources used in the production of semiotic products and events, including both the tools and the materials used (e.g. the musical instrument and air; the chisel and the block of wood).”

Lars Elleström *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (2010a: 5) başlıklı kitabında, ortamın farklı bir boyutunu ortaya koymaktadır. Ortamın tarihsel, kültürel, sosyal, estetik ve iletişimsel yönüne dikkati çekmektedir. Bu açıdan bakıldığından Kress ve Van Leeuwen'den farklı olarak, daha geniş ve kapsamlı bir tanımlamaya giriştiği söylenebilir. Yine de, terimin karmaşıklığına ve “farklı kullanımlarının altında yatan tüm çeşitli kavramları kapsayan açık bir tanım aramaya çalışmanın boşuna olduğuna”¹⁷ (2010b: 12) ilişkin değerlendirmesiyle, Kress ve Van Leeuwen ile aynı düşünceyi paylaşmaktadır. Elleström (2010b: 13-14), ortamdaki bilgiye ve eğlenceye aracılık eden bir oluk olarak söz etmektedir. Bu bağlamda, sanatın da bilgi ve eğlencenin iç içe geçmiş bir karışımı olarak görülebileceğini ileri sürerek, sanatın ortam kapsamına dâhil edilmesinin gerektiğini belirtmektedir. Kavramın maddi kullanımının yanında tarihsel, kültürel ve sosyal yönüne ağırlık vermesiyle, bilgisayar oyunları, tiyatro, müzik, sinema vb. sanatsal formları, ortam kavramı altında değerlendirmesiyle, ortamı dar bir alana sıkıştırmadan, ona geniş ve yenilikçi bir açıyla yaklaşmaktadır.

Randy Duncan ve Matthew J. Smith'in yaklaşımı Elleström ile koşutluk göstermektedir. *The Power of Comics* (2009: 1-2) başlıklı kitabında ortamı, iletişim için bir oluk ve sosyal bir gerçeklik olarak ele alarak çizgi romanı bir ortam olarak değerlendirirler. Çizgi roman aracılığıyla anlam aktarmanın yaratıcı yönlerini vurgulayarak ortamın iletişimsel boyutuna, ekonomik bir ürün olarak işlev görmesiyle ise ortamın sosyal boyutuna dikkati çekmektedirler.

Çizgi romanın bir tür (fr/ing. genre) olmadığı, bir ortam olduğu kabul edilmektedir (Baetens, 2012: 173; Eisner, 2000; Chute 2008: 452; Heer & Worcester 2004). Çizgi romanın önde gelen kuramcılarında McCloud, bu yaklaşımı destekleyenlerin başında gelmektedir. McCloud (1993: 5-6) çizgi romanı, müzik, tiyatro, sinema, roman, ... gibi değerli ve güçlü bir ortam olarak ele alır. Kendi tanımında doğrudan tür konusuna değinmese de, çizgi roman ortamının bilim kurgu, süper kahramanlar, biyografi, korku, macera, romantik komedi,... gibi farklı türleri barındırabileceği görülmektedir

¹⁷ “...it would be pointless to try to find a straightforward definition that covers all the various notions that lurk behind the different uses of the word.”

(1993: 22). Yapılan bu sınıflandırmalara karşın, kimi zaman türlerle ortamın birbirine geçtiği gözlemlenmiştir. Özellikle, 1950’lerde ABD’de süper kahraman öykülerinin çizgi roman alanında uzun süre egemen olması, Amerikalıların tür ile ortamı karıştırmaya başlamasına neden olmuştur. Avrupa’da, ABD’deki kadar baskın olmasa da, çizgi roman daha çok macera türünde Tenten, mizah türünden Astérix örneklerinde olduğu gibi daha iyi satılan belirli türlerle sınırlı olması nedeniyle bu adlarla anıldığı söylenebilir.¹⁸ Her şeye rağmen türün ortamın yerine geçip onun adını alması ya da salt bir türün söz konusu ortamın sınırlarını tek başına çizmesi beklenemez. Türün çeşitliliğine ortamın zenginliği olarak yaklaşıldığında, son yıllarda çizgi romanın önemli bir ilerleme kaydettiği söylenebilir (Rhéault, 2010: 38). Türe bağlı olmaksızın çizgi romanların yükselişte olan bir ortam haline gelmesinin yanında, üretilen yeni yapıtların yazın çerçevesinde değerlendirilmeye başlandığı gözlemlenmektedir.

Bununla birlikte, daha önce ortamın maddi bir bileşen, bir üretim malzemesi olarak anlaşılabilirliğini söylemiştik. İngilizce alanyazında “medium” sözcüğünün bu yönde bir anlam taşıdığı gözlemlenmektedir. Bu nedenle anlaşılması zor ve karışık bir okumadan kaçınmak için çalışma kapsamında kullanılan anlamdaki ortamı, üretim malzemesi kısmından ayırmak amacıyla ortamın üretildiği maddi kısmının “araç” olarak adlandırılması yeğlenmektedir. Türkçe yapılan kuramsal tartışmalarda “medium” sözcüğü kimi zaman “araç” biçiminde Türkçeleştirilse de, var olan kavramsal tutarsızlığı netleştirmek için ortamın üretilme, düzenlenme ve iletilme biçimlerini gerçekleştiren maddi unsurlar “araç” olarak sınıflandırılacaktır. Gambier *Traduction et texte: vers un nouveau double paradigme* (2016a: 180) başlıklı makalesinde metnin oluşumunun maddi boyutuna dikkati çekerek, onu kavramsal olarak ortamdaki ayırdığını dile getirebiliriz. Bu çalışmada İngilizce alanyazında “medium” ile karşılanan, metin üretiminde kullanılan malzemeleri “araç” (fr. support) olarak nitelendirdiği söylenebilir. Çalışma kapsamında sözünü ettiğimiz çizgi roman ortamı kitap biçimindeki basılı ortamdır. Dijital araçlara taşınan çizgi romanlar görüntü-yazı etkileşiminin ötesinde ses efektleri, müzik, animasyon gibi farklı katman bağlantılarını içerdikleri için dijital araçlarda sunulan çizgi roman kapsam dışındadır.

¹⁸ Birinci bölümde Türkiye’de çizgi roman alt başlığında belirttiğimiz üzere, ülkemizde ise çizgi roman Teksas-Tommiks’le eş anlamlı hale geldiği görülmektedir.

2.6.3. Çeviribilimde Tekkatmanlıktan Çokkatmanlığa

Çeviribilimin akademik bir disiplin olarak ortaya çıkıp kendini kabul ettirmesinden sonra bu araştırma alanı genellikle sözel dil odaklı olarak görülmüş; metinde sözel olmayan unsurlar genelde göz ardı edilmiştir. Her ne kadar dilbilim, sosyoloji, psikoloji, iletişim kuramları, eğitim bilimleri, felsefe, antropoloji, kültürel çalışmalar gibi diğer disiplinlerden alınan yöntemlerden yararlanıp, çokdisiplinli ve disiplinlerarası bir bilim olarak benimsense de, çalışmalarda temel kaygının sözel dil merkezli olarak geliştiği izlenmektedir. Öncül araştırmaların sözel bir gerçeklik olarak yazılı ve sözlü metinlere indirildiği dikkati çekmektedir. İleri sürülen kuram ya da yaklaşımların birçoğu da bu metinler çerçevesinde gelişimini sürdürmektedir. Geleneksel bakış açısında akademik çeviri çalışmaları, dilin bilgi sağlamanın ve iletişim kurmanın tekkatman olduğu dilsel metinler üzerine gerçekleşir. Burada diğer katmanların metinde ikincil bir işlev yüklendiği gözlemlenmektedir. Tek bir katman üzerine odaklanım nedeniyle bu katmanlar için farklı inceleme araçlarına gereksinim duyulmamıştır. Gambier'nin (2006: 97) özellikle alt yazı çevirisine ilişkin söylediği, çokkatmanlı çevirinin tüm alanları için geçerli olduğu söylenebilir:

“Güçlü bir çelişki var: sözel ve görsel arasındaki, dil ile sözel olmayan arasındaki karşılıklı ilişkiyi kabullenmeye hazırız, ancak egemen araştırma bakış açısı büyük ölçüde dilsel kalıyor. Birçok farklı göstergenin çokgöstergeli karışımları yok sayılmaz, ancak genellikle ihmal edilir ya da bir çalışma alanıyla birleştirilmez. Görüntü olmaksızın, bir veri tabanı oluşturmak ya da film diyaloglarını ve alt yazılarını düzenlemek ve buna rağmen ekran çevirisi üzerine çalışıyormuş gibi davranmak bir tutarsızlık yaratmaz mı?”¹⁹

Kaindl (2013: 264), bu bağlamda yakın zamana kadar çokkatmanlılığı içinde barındıran bir yöntem eksikliğini dile getirir. Görsel-ışitsel çeviri için film kuramı; operaların, müzikallerin, şarkıların çevirisi için müzik kuramları; reklam, çocuk

¹⁹ “There is a strong paradox: we are ready to acknowledge the interrelations between the verbal and the visual, between language and non-verbal, but the dominant research perspective remains largely linguistic. The multisemiotic blends of many different signs are not ignored but they are usually neglected or not integrated into a framework. Is it not a contradiction to set up a data base or a corpus of film dialogues and their subtitles, with no pictures, and still pretend to study screen translation?”

kitapları, çizgi roman vb. çevirisi için görüntü kuramları gibi, anlam oluşumuyla ilgilenen diğer disiplinlerin modellerinin sıklıkla kullanıldığını söylemektedir. Bununla birlikte, araştırmacıya göre, diğer disiplinlerden doğrudan bir araştırma yöntemi almak sorunludur, çünkü çoğu zaman araştırmancının o alana özgü ilgisini hesaba katmazlar. Başka bir anlatımla farklı disiplinler kendi araştırma yöntemlerini oluşturduklarında kendi gerçeklerini dikkate alarak hareket ederler ve bu nedenle temellendirmelerinde farklı bölümlenmeleri ve sınıflandırmaları içerirler.

Uzun yıllar boyunca çeviribilim çokkatmanlılığa çok az ilgi duyarak, sözel metinler odağında gelişimini sürdürmekle birlikte son yıllarda sözel olmayan kaynaklar üzerinde giderek artan bir biçimde düşünmeye başlamıştır. Jakobson'un (1963: 79) "dilsel göstergelerin dilsel olmayan gösterge dizgeleri aracılığıyla yorumlanması"²⁰ biçimindeki tanımı ya da çeviri sınıflandırması genel olarak farklı gösterge dizgeleri arasındaki ilişkileri belirlemek için kullanılan en temel yaklaşımların başında gelmektedir. Sinema, resim, çizgi roman, müzik, heykel gibi dilsel olmayan göstergelerin yazılı ya da sözlü çeviri etkinliklerin değerlendirilmesinde sıklıkla kullanılmaktadır. Çeviri odaklı metin türü konusunda geliştirdiği yaklaşımla, çokkatmanlı metinlere açık bir biçimde gönderme yapan araştırmacılarından bir diğeri Katherina Reiss'dır. Reiss (1989: 108-111)²¹ *Text types, translation types and translation assessment* başlıklı çalışmasında yer alan **bilgilendirici, anlatımsal** ve **işlemsel** metin türü sınıflandırmasına ek olarak **işitsel ortamlı** (ing. audio-medial) metin türünü katmıştır. İşitsel ortamlı metinlere önem vermek gerektiğini belirterek, yazılı metinlerle, radyo ve televizyon için üretilen oyunlar, şarkılar, reklamlar, çizgi bantlar gibi farklı göstergelerin bir araya geldiği metinleri bu tür kapsamına almıştır. Alman çeviribilimci (2014: 186-187), Hans Vermeer ile birlikte kaleme aldıkları *Towards a General Theory of Translational Action*²² adlı kitabında işitsel ortamlı metinlerden **çokluortam** metinleri (ing. multimedial text type) olarak söz etmektedir. Bu dördüncü metin türünün, her biri çokluortam biçiminde olmak üzere, diğer üç metin

²⁰ "La traduction intersémiotique ou transmutation consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques"

²¹ Bu makale ilk olarak 1977 yılında *Texttypen, Übersetzungstypen und die Beurteilung von Übersetzungen* adıyla yayımlanmıştır.

²² Bu kitap ilk olarak 1984 yılında *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* adıyla yayımlanmıştır.

türünü de içerebileceğini dile getirmektedir. Çokluortam metinleri sözcüğü, metinlerin iletilmelerini sağlayacak ortama, teknik özelliğe vurgu yapmaktadır.

Televizyonunun yaygınlaşmasıyla ve 90'lı yıllarda internetin doğuşuyla çokkatmanlı metinlerin üretiminde bir artış olduğu kolaylıkla saptanabilmektedir. İşitsel ortamlı ya da çokluortam metinleri artık görsel-işitsel metinler olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Çeviribilimde çokkatmanlılığın görsel-işitsel çeviri bağlamında değerlendirildiği görülmektedir. Daha kapsayıcı bir üst kavram olarak düşünülmektedir. Bu araştırma alanının, **ortam çevirisi** (ing. media translation), **çokluortam çevirisi** (ing. multimedia translation), **ekran çevirisi** (ing. screen translation), **çokkatmanlı çeviri** (ing. multimodal translation) gibi tüm görsel ve işitsel çevirileri kuşatması öngörülmüştür. Ancak başta film olmak üzere, video ve televizyon çevirilerine odaklanılması amaçlanmasa da, ağırlıklı olarak bu ürünlerin çevirileriyle ilgili çalışmalara gönderme yapan bir eğilim göstermektedir. Aktarımın birtakım elektronik ya da dijital aygıtlar aracılığıyla sağlanması nedeniyle genelde çeviribilim alanının bir kısmını merkezine almaktadır. Bu tür aygıtlarla iletilmeyen, sözel olmayan öğeleri içeren basılı metinler çok dikkati çekmemektedir. Ayrıca Kaindl (2013: 260), görsel-işitsel çevirinin 1990'lı yıllardan sonra düşünce ve kavram belirtimine katkıda bulunduğunu belirtmesine karşın çoğu zaman söz konusu adlandırmanın, katmanı ortamdaki ayırmadığının altını çizmektedir.

Buna karşın çokkatmanlılığın görsel-işitsel çeviri bağlamında değerlendirilmesi yine de önemlidir. Bunun nedeni çeviribilim araştırmalarında sözel olmayan öğelerden açıkça söz edilmiş olmasıdır. Görsel-işitsel çevirinin çeviribilimde verimli bir alan yarattığı söylenebilir çünkü 1990'lı yıllara dek kuramsal ve yöntemsel gelişmelerin sözel bir dil aktarımı süreci olarak çeviriyi yönlendirdiği ve sözel metinlerin tek anlamlandırma aracı olduğu bir disiplinde farklı ve görece daha kapsayıcı bir yaklaşım sunmuştur. Christopher Taylor'ın (2016: 222) da belirttiği gibi, çokkatmanlılık üzerinde araştırma yapan uzmanlar henüz çeviri konusuna yeterince odaklanmamıştır. Buna koşut olarak Pérez-González (2019) ise, çeviribilim kuramcılarının çokkatmanlılığın kavram ve yöntemleriyle yakından ilgilenmeye başlama noktasında son derece ağır adımlarla ilerlediklerinin altını çizmektedir.

Görsel-işitsel çeviri çokluortam kaynaklarının çoğalmasıyla doğru orantılı olarak çeviribilim araştırmacılarının ilgi alanlarından biri olmuştur. Daha önce anlatıldığı gibi, sinema ve televizyon vb. ortamlarda karşılaşılan altyazı ve seslendirme çevirilerine odaklanan bu türün önemli temsilcileri arasında Delabastita (1989) Gambier & Gottlieb (2001), Zabalbeascoa (2008) ve Orero (2004) yer almaktadır.²³ Görsel-işitsel çeviri konusunda oldukça kapsamlı bir alanyazın olsa da, çeviribilim çalışmalarında çokkatmanlılığın daha geniş etkilerini araştıran girişimlere görece daha yeni başlanmıştır. Kaindl (2004) çizgi romanın çokkatmanlı doğasını sorgulayan öncül çalışmalar gerçekleştirmiştir. Çizgi romanlardaki görüntü ve dil arasındaki etkileşimin mizah unsuru üzerinden nasıl aktarıldığını gösterir. Federico Zanettin (2008) ve Michał Borodo (2015; 2016) gibi bilim insanlarının bireysel çalışmaları - çizgi roman çevirisi odağında - araştırma alanını tanımlamaya çalışırken, çokkatmanlılık bağlamında çevirinin yeniden tanımlanması ve yeniden yapılandırılması gerektiğini tartışan, Monica Boria ve diğ. (2020) tarafından hazırlanan kitabın yayımlanması yakın zamanda gerçekleşmiştir. Berk Albachten ve Tahir Gürçağlar'ın (2020) editörlüğünü üstlendiği, çokkatmanlılık ve yeniden çeviri üzerine yapılan çalışmalardan oluşan *The Translator* dergisinin özel sayısını da anmak gerekmektedir. Buna benzer çalışmaların çoğalmasını sağlayarak, çeviri ve çokkatmanlılık ilişkisinin güncellenmesi ve genişletilmesi gerekmektedir. Pérez-González (2014: 128)'in de ileri sürdüğü gibi:

“Teknolojik gelişmeler, amatör ve katılımcı iletişimin yeni biçimleri ve çeviri, ana akım kültür endüstrilerinin merkezine doğru ilerledikçe çokkatmanlılık gelecek yıllarda çeviribilimin odağında kendine daha fazla yer edinecektir.”²⁴

²³ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Dirk Delabastita, *Translation and Mass-Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics*, Babel, 35:4, ss.193–218, 1989.

Patrick Zabalbeascoa: *The Nature of the Audiovisual Text and its Parameters*, The Didactics of Audiovisual Translation, eds. Jorge Díaz Cintas, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, ss.21–37, 2008.

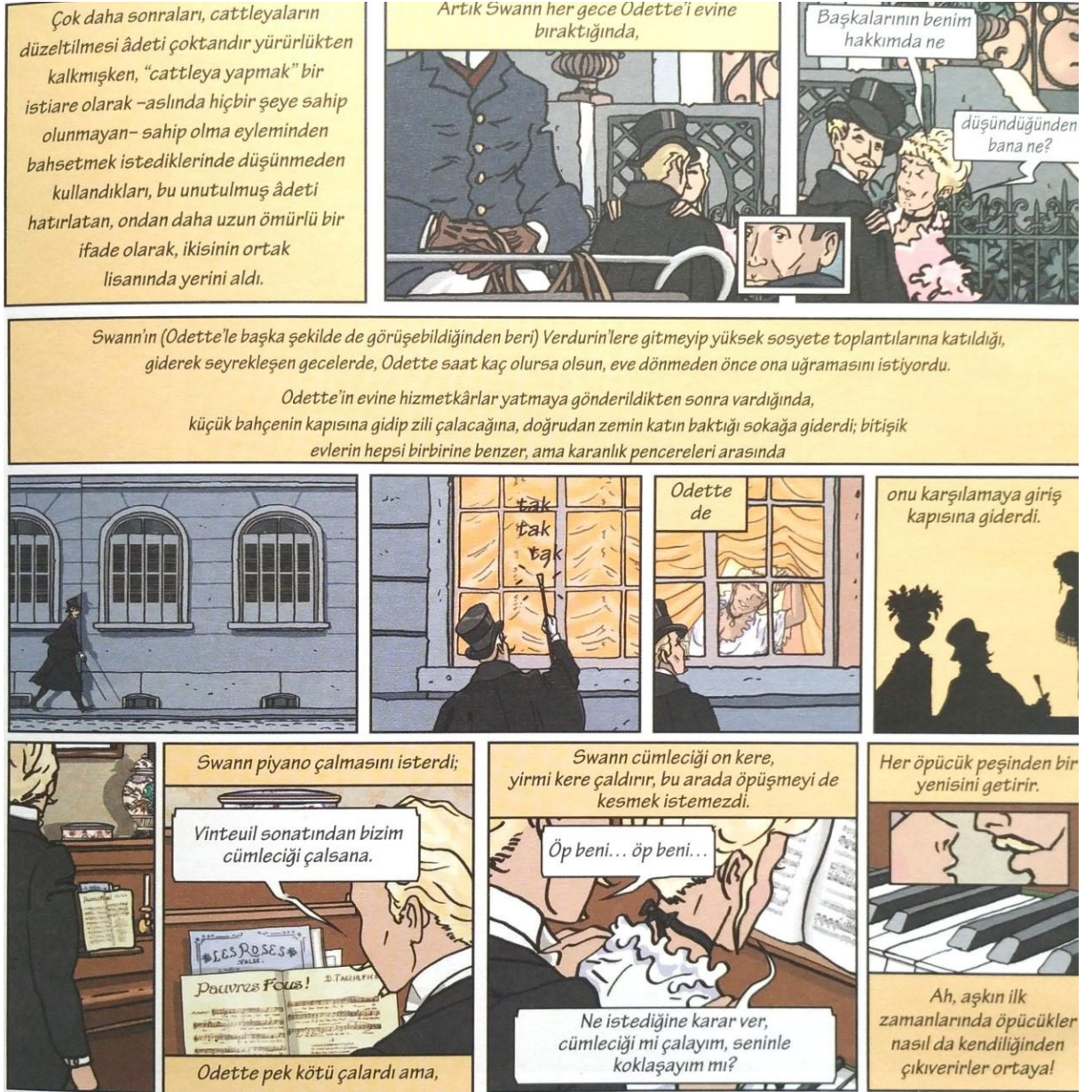
Yves Gambier & Henrik Gottlieb: *(Multi)Media Translation: Concepts, Practice and Research*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2001.

Pilar Orero: *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2004.

²⁴ “Multimodality is bound to become even more central to translation scholarship in future years, as technological developments and new forms of amateur and participatory communication and translation move towards the core of mainstream cultural industries.”

2.6.4. Sözel ve Görsel Katmanların Etkileşimi: Çizgi Roman

Çizgi romanın iki temel öğesinin görüntü ve yazı olduğu daha önce dile getirilmişti. Yaratılacak öyküye, yazarın biçemine, erek kültüre ve alıcı kitlesine göre görüntüye ya da yazıya verilen ağırlık değişmektedir. Yazının görüntüyü ya da görüntünün yazıyı desteklemesi amacıyla yapıta eklenmediğinin altını bir kez daha çizmek gerekir. Çizgi romanın öncüllerinin yazı ağırlıklı olması ve görüntünün onu desteklemek üzere kurulması, zamanla yazının ağırlığının azalmasına, görüntünün gücünün artmasına yerini bırakmıştır. Artık çizgi roman, özellikle yazınsal çizgi romanlar, sözcüklerin ve görüntünün hiyerarşisinden uzak bir yapının bir parçasıdır. Üstelik tipografî, sayfa düzeni, renkler, beden konumları... da çizgi romanın anlam katmanları arasında sayılmaktadır. Tüm bunlar bir araya geldiğinde çizgi romanın kendine özgülüğü açığa çıkacaktır. Bir metin olarak yapıt düzlemine yansıdığında görüntüler sözel anlatıma dönüşmekte, sözel anlatım da görselleşmektedir.



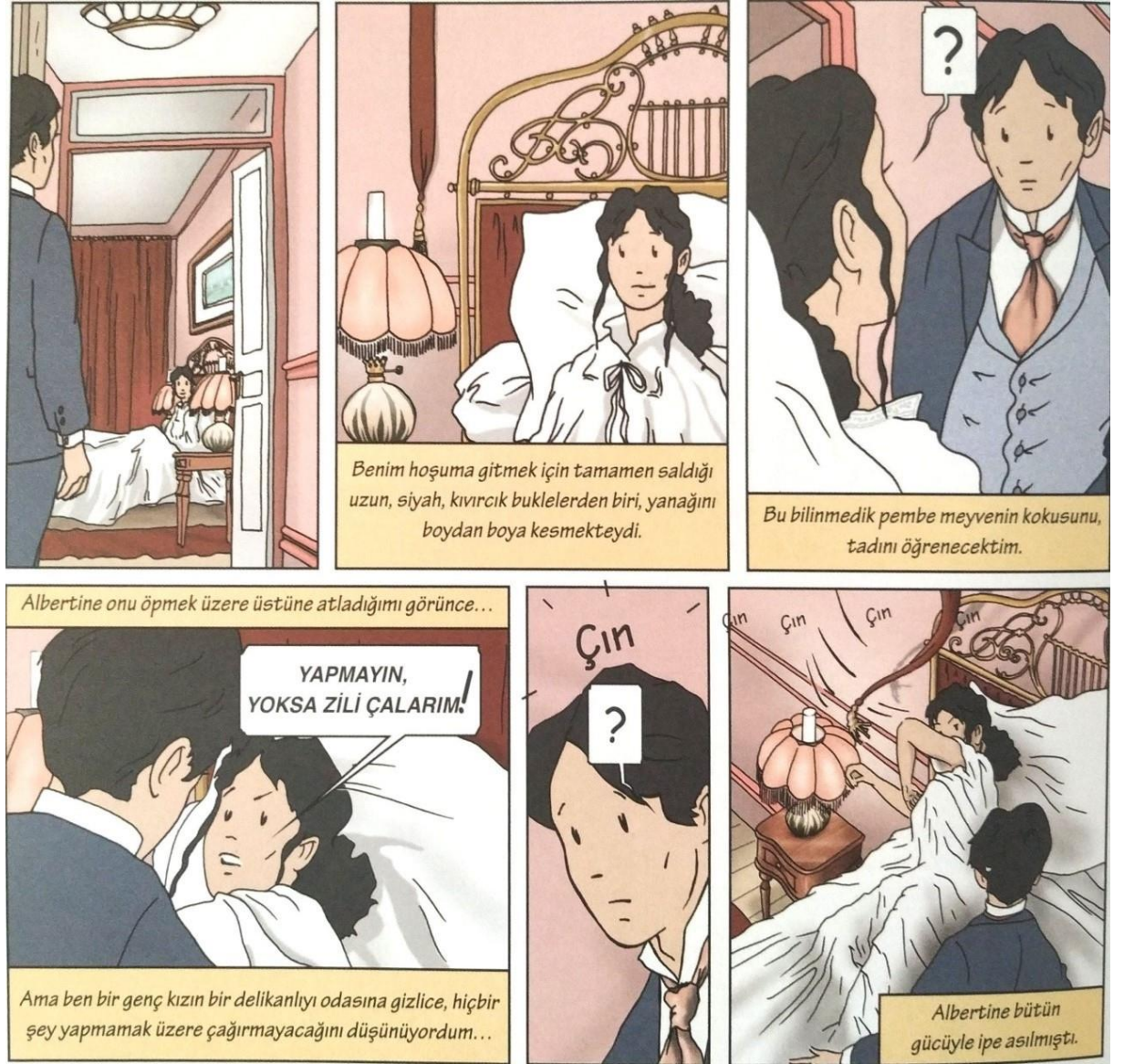
Görsel 22: Kayıp Zamanın İzinde: Swann'ın Bir Aşkı-1, s.35

Çokkatmanlı anlatımların bir örneği olan çizgi romanlar, esas olarak iki ana katman olan dilsel ve görsel katman üzerinden anlam üretmek için girift bir ortam oluşturmaktadır. Çoğu zaman, bir çizgi roman sayfasının düzeni yukarıdaki örnekte görüleceği üzere karelerden, kareleri birbirinden ayıran boşluklardan, konuşma ve düşünce balonlarından, dekor, kostüm, insan ve nesneyi betimleyen görüntülerden oluşur. Burada ne sözcüklerin ne de görüntülerin ağırlığından söz edilebilir; anlam

yaratma sürecinin en önemli noktası bu katmanlar arasındaki dengeli ilişkidir. McCloud (1993: 63), çizgi romanın kendine özgü yapısını **closure** sözcüğüyle, “bütünün algılanması amacıyla parçaların gözlemlenmesi”²⁵ biçiminde açıklar. Daha geniş bir anlatımla, anlam yaratımında kareler tek başına bir anlatım aracı değildir. Anlamın oluşmasını kareler arasındaki tüm ilişkiler etkilemektedir; örneğin kareler arasındaki boşluklar da bu ilişkilerdendir. Yukarıdaki örnekte “Artık Swann her gece Odette’i evine bıraktığında” ve “Ah, aşkın ilk zamanlarında öpücükler nasıl da kendiliğinden çıkıveriyor ortaya!” tümcelerini içeren karelerle ardındaki kareler arasındaki boşluk okuyucu tarafından doldurulur. McCloud’un (2000: 1) dediği gibi, çizgi romanların kalbi, okuyucunun imgelem gücünün hareketsiz resimleri canlandırdığı kareler arasındaki boşlukta yatıyor. Bu boş alan, kareler arasında ne olduğunu düşündüren bilgiler içerir ve okuyucu bu bilgiyi imgelem gücüyle çözmektedir.

Bir çizgi romanın sayfasının düzenini oluşturan yukarıdaki tüm unsurların yanı sıra jest, göz teması, yüz ifadesi, yazı tipi boyutu gibi sözsüz unsurlar da, çizgi romanların aktardığı ve okuyucuların çözümlediği anlamın önemli bir parçasıdır:

²⁵ “phenomenon of observing the parts but perceiving the whole”

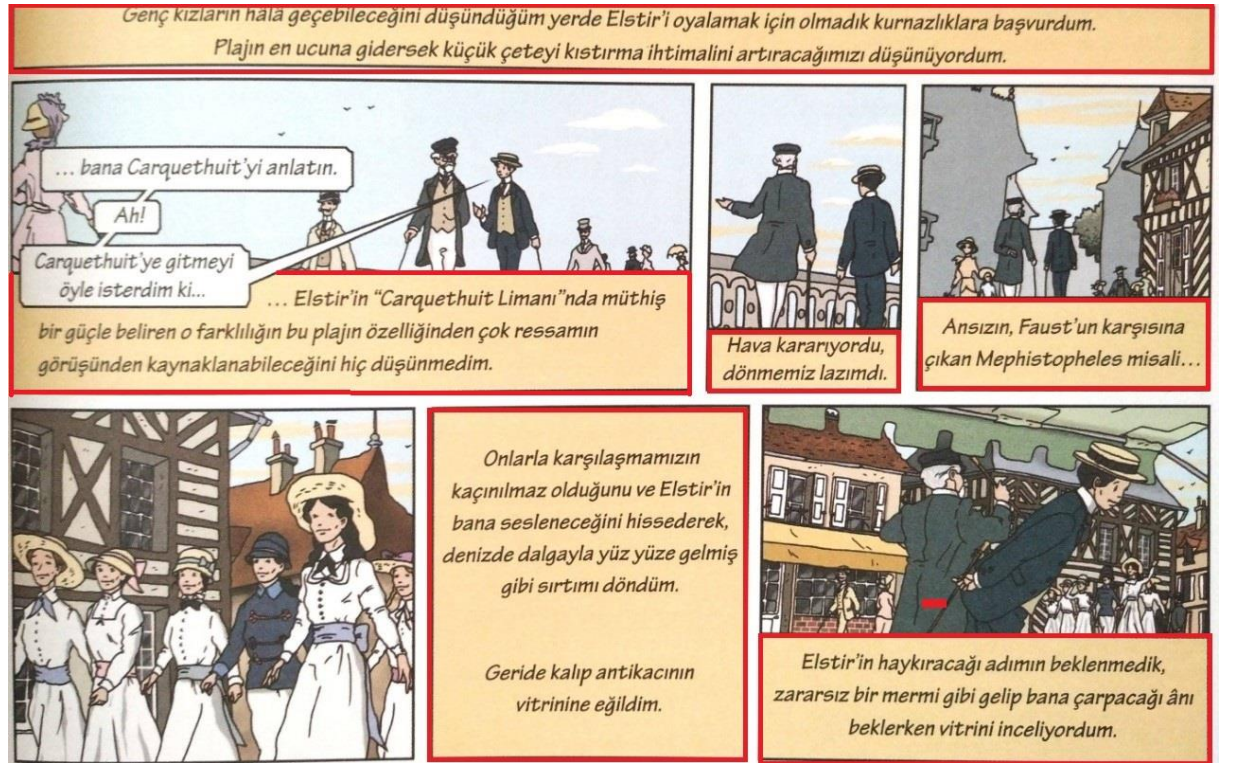


Görsel 23: Kayıp Zamanın İzinde: Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde-II, s.44

Görsel 2, yansıma sesleri anlamlandırılan sözcükler gibi dilsel anlatımların yanında, yazı tipi ve boyutunu, karakterlerin yüz ifadeleri ve beden duruşunu bir araya getirmektedir. Okuyucular çokkatmanlı metinlerle karşı karşıya kaldıklarında, anlam verme süreci salt sözel metinlerdekinden daha karmaşık ya da daha farklıdır. Çizgi roman gibi çokkatmanlı metinlerden anlam elde etmek için okuyucu, anlamlandırma sürecinde genellikle birlikte yer alan dilsel, görsel ve tipografik iletişim katmanlarının birleşiminden yararlanabilmelidir. Başka bir anlatımla, sözel anlatıma ek olarak,

görsel 2'deki gibi, konuşma ve düşünce balonlarını içeren çerçevenin renginin dış sestem (anlatıcının sesi) farklı olarak beyaz olması, koyu ve büyük yazı tipinin seçilmesi, son karedeki hareket yansıtan çizgilerin varlığı gibi bir dizi farklı katmanın ve tekniğin kullanılması, bir araya gelerek toplamlarından daha başka bir şeyi, çizgi romanı oluştururlar.

Ayrıca, konuşma ve düşünce balonlarının yanında dış sesin önemi üzerinde de durmak gerekir. Yazar, okuyuculara çizim ya da konuşma ve düşünce balonlarının aktaramadığı bilgileri vermek ve öykünün gelişimini izleyebilmeleri için köşeli çerçeve içinde yer alan – kimi zaman yazarın biçimine bağlı olarak çerçeve kullanılmaksızın– yazılara başvurmaktadır:



Görsel 24: Kayıp Zamanın İzinde: Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde-II, s.19

Anlatıcının sesini içeren bu kutuların boyutu, biçimi, rengi ve yeri bir bütün olarak okuma dizisini yönlendirir. Karenin çevresine konumlandırılan çerçeveli dış sesin çizimlerle uyumlu bir birliktelik sağladığı görülmektedir. Kimi zaman çerçeve içinde

yer alan dış sesin arka plan renginin de anlatıma katkıda bulunduğu dile getirilmektedir. Bu örnekte, dış sesi içeren çerçevenin rengi konuşma balonlarından farklıdır ve dış sesler hardal sarısına benzer renkle çerçeve içine işlenmiştir. Genellikle birincil anlam verme görevinde olmasalar da görüntülerin vazgeçilmez destekleyicileridir. Böylelikle çizgi romanın biçimsel gücünden de yararlanılmaktadır: renklerin daha solgun ya da canlı kullanımı yazarın biçemine bağlı olarak yaşadığı psikolojik dönüşümleri yansıtmaktadır. Donuk bir renk tonunun tercih edilmesinin Proust'un yaşadığı arzuların, duygusal kırılmaların ve kesişimlerin kasvetli ve hüznü görünümüne gönderme yaptığı düşünülebilir. Sadece dış ses çerçevesinde değil, çalışmanın tümünde renkler arasındaki uyum ve ilişki bozulmadan aynı kompozisyonda birbirlerinden bağımsız olmadığını göstermek için solgun renklerin yeğlendiği söylenebilir.

Çizgi romanda olay akışı okuyucuya çeşitli açılardan gösterilebilmektedir. Okuyucunun dikkatini olay dizisinde bir yere odaklamak için sinemada kullanılan kamera açılarının değişiminden yararlanılmaktadır. Kamera açılarındaki belirli sahnelere odaklanım ya da geniş perspektif kullanımı, estetik bir gücün dışavurumu olabileceği gibi metinde okuyucunun anlamlandırmaya katılım biçimlerini de etkilemektedir. Geniş ve tepeden bir bakış açısıyla ele alınan bir kare karakterleri, öğeleri farklı biçimlerde sunabilir, sahneyi geniş bir bütün olarak görmemizi sağlayabilir. Sinemanın etkili bir aracı olan kamera açılarının değişimi okuyucuyu söze dökülmeyen, yoruma açık olan ve belli bir dekor içinde gerçekleşen görüntünün içine çeker; anlatıya hoş bir hava katar, karakterlerin eylemlerini vurgulayarak anlatıma katkıda bulunabilir:



Görsel 25: Kayıp Zamanın İzinde: Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde-I, s.14

Çizgi romanda tasarım ve görüş açılarının seçimi nedensiz değildir. Çünkü görüntüler anlatımsal özellik taşıdığı denli psikolojik bir değer de taşımaktadır. Karakterlerin, nesnelerin, davranışların ya da belirli ayrıntıların odaklanımında değişkenlik gözlemlenir. Görsel 5'deki üçüncü karede, küçük Marcel diğer karakterlerden daha ön planda, ayrı konumda yer almaktadır. Yakın çekim, Marcel'in duygularını yansıtması nedeniyle dikkat çekicidir. Uzak çekimin olduğu bir önceki kareden yakın çekimin olduğu kareye geçmek, olayın dramatik boyutunu gösterdiği gibi, duygunun yoğunluğunu güçlendiren bir yüzü ve duruşu da ön plana yerleştirir. Böylece, okuyucuda doğrudan olayın tanığı olduğu duygusunu uyandırıp, onu etkili bir biçimde öykünün içine sokar:



Görsel 26: Kayıp Zamanın İzinde: Combray, s.10

Görüleceği üzere, çizgi romanlarda anlam yaratma süreci çeşitli katman ve tekniklerin iç içe geçtiği bir etkileşimin sonucudur. Çizgi roman okuyucuyu hem sözel hem görsel katmanların ilişkisine yakından bakmaya davet etmektedir.

2.6.5. Kavramsal Tartışmalar: Çeviri, Uyarlama, Transposition, Transmutation, Tradaptation...

Çokkatmanlı metinlerin çevirileri çeviri araştırmalarında çoğunlukla kenarda bırakılmıştır. Bu konu alanında yapılan çalışmalar genellikle çeviriye göre önemsiz bir konuma indirilmiştir. Genellikle çeviri sözcüğünden (ing. translation proper / fr. traduction proprement dite) anlaşılan dillerarası çeviri ya da gerçek çeviridir; bu da bir dilden diğerine sözcük, anlam ve kültür aktarımı olarak anlaşılmaktadır. Sözel anlatıma eşlik edebilecek diğer tüm katmanlar göz ardı edilmemekle birlikte çoğunlukla tekkatmanlı olarak değerlendirilerek ihmal edilmişlerdir. Görüntü, ses, gibi diğer katmanlar farklı başlıklar altında incelenmektedir. Bunların arasında uyarlama kavramı en bilinenlerdendir. Ancak bu tür aktarımların **göstergelerarası çeviri, transposition, fr. tradaptation/ ing. transadaptation, transmutation, transcreation**²⁶ gibi birçok başlık altından ele alındığı görülmektedir. Jakobson'un (1963) **göstergelerarası çeviriyi**, Hutcheon'un **uyarlamayı** (2013), Gambier'nin (2004) ise kimi zaman **tradaptation** kavramını kullandığı gözlemlenmektedir.

Çalışmanın bu evresinde söz konusu kavramların çevresinde tartışma zemininin oluşturulması ilerleyen bölümlerde çalışmanın gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Burada yapılmak istenen yukarıdaki kavramların ayrıntılı bir tablosunu sunmak değildir. Tartışmaya açık ve tam olarak kesinlik kazanmamış görüşler çevresinde alternatif bir bakış açısı sunma çabasıyla sözü edilen kavramlar konu edilmektedir. Tartışmanın temelinde terimcenin sorunlu bir konu olması yatmaktadır. Birçok araştırmacı, kuramcı aynı düşünceyi farklı kavramlar altında incelemelerine ya da söz konusu kavramların ayrı şeyler olduğunu ileri sürmelerine karşın, aralarında kesin bir ayırım yapmamaktadır. Bu nedenle terimsel kargaşaya tanık olmaktayız. Özellikle salt sözel olmayan metinlerin çevirisinde akademisyenlerin önerdikleri bir dizi terimde dizgesel bir kavramsallaştırma ortaya koyulmadığı için yapılan incelemeler genellikle düzensiz olmuştur. Kavramlar arasındaki belirsizliklerin, özellikle bir tarafta çevirinin diğer tarafta diğer adlandırmaların olduğu durumlarda kimi araştırmacılar (Gambier, 1992: 421; Raw, 2012: 15; Krebs, 2012;

²⁶ Çeviribilim terimcesinde yerleşik karşılıkları henüz tam olarak verilememektedir.

Hermans, 2013) sınırlar arasındaki mesafeyi belirlemenin güç olduğunu ileri sürmektedirler. Boria ve Tomalin (2020: 5-6) de, hala bu tür terimsel ayrıntılar konusunda bir uzlaşımın olmadığını dile getirmektedir. Değişmez ve herkesin benimsediği bir sözcüğün bulunmaması, farklı disiplinlerden gelerek çokkatmanlılığa yaklaşan kuramcıların tartışmalarının kesin bir temele oturmamasına neden olmaktadır. Bu nedenle benimsenecek terimce konusunda her zaman aynı görüşü paylaşmazlar. Benzer biçimde Gambier (2016a: 177-178), çeviri uygulamaları için söz konusu etiketlerin günümüzde çoğalmasının bizi kavramın belirsizliğine doğru götürdüğünü düşünmektedir. Bu tanımlamalar, her dilde ve toplumda aynı oranda artış göstermez. Ona göre, çeviriye bir ad vermek; nesnenin oluşmasına, bir araştırma nesnesi olarak güçlenmesine ve dil üretiminin tüm biçimleri arasındaki ilişkilerin evriminin göz önünde bulunmasına katkı sağlamaktadır. Bununla ilişkili olarak, çeviriyi adlandırma, tanımlama ve sınıflandırma yöntemlerinin çeşitliliğinin, bizim varsayımlarımıza, deneyimlerimize, değerlerimize, inançlarımıza dayanarak değişiklik gösterdiğini belirtmektedir. Laurence Raw *Revisiting Adaptation and Translation* (2017) başlıklı bildirisinde bilim insanlarının uyarlama ve çeviri arasındaki ayrımı mümkün olan en yüksek düzeye çıkartmaya çalıştıklarını öne sürmektedir. Bu ayrımın yöntemsel olmaktan çok, ideolojik nitelikte olduğunu savunmaktadır: Çeviri her zaman yöntemsel ve “yazı” açısından kendini üstün görmektedir²⁷ ve kuramcılar ise bu üstünlüğü, uyarlamaları kötüleyerek korumayı sürdürürler. Bu bağlamda Raw, çevirinin kendi disiplini içinde sıkışıp kaldığı yorumunda bulunmaktadır.

Çeviriye sözel bir aktarım olarak yaklaşanların diğer katmanlar arasındaki aktarımı çeviriden saymamalarının temel nedeni, çeviriye olan dar bakış açısı olduğu söylenebilir. Çevirinin artık dil odaklı bakış açısından sıyrılıp yönünün kültür odaklı bir bakış açısına doğru evrildiğinin dile getirildiği disiplinde, sözü edilen değişim genelde dillerarası çeviri olarak adlandırdığımız çeviriyi dikkate almaktadır. Bassnett, *The Translators as Cross-Cultural Mediator* (2011) başlıklı yazısında bu değişimin bir sonucu olarak eşdeğerlilik gibi tanımlamaların alanın merkezi olmayı

²⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Van Gorp, 2004: 66; Díaz Cintas, 2004: 51; Baetens, 2009: 1-2; Chan, 2012: 416; Díaz Cintas & Remael, 2014: 9-11.

sürdürdüğünü söylemektedir. Ancak ağırlık merkezi, eşdeğerliliği dillerarasındaki aynılık açısından görmeyi çalışmaktan uzaklaşmıştır. Daha çok eşdeğer anlamsal etki düşüncesini keşfetmeye yönelik bir görünüm yansıtmaktadır. Kaynak metne sadakat düşüncesinin yol açtığı eşdeğerlik arayışına Hermans da mesafeli durmaktadır. Hermans (2007: 6-7; 24) eşdeğerliğin metinsel karşılaştırma temelinde sonuca ulaşamayacağını düşünmektedir. Eşdeğerlik metinler arasındaki ilişkilerin doğasında olan bir özellik değildir. Eğer eşdeğerlikten söz edilecekse değer ve statüde eşitlik olarak yorumlamaktadır. Kaynak metin ile erek metin arasındaki eşdeğerliğin, belirli bir kurumsal bağlamda dış müdahale yoluyla gerçekleştirilebileceğini belirtmektedir. Çünkü “eşdeğerliğin bulunmadığını, ilan edildiğini” savunmaktadır. Başka bir anlatımla, iki metnin eşdeğer olduğunu söyleyen metinden çok, eşdeğerliği açıkça kamuoyuna söyleyebilen, bildirebilen ve metnin gerçekliğini onaylayabilen kurumlardır. Eşdeğerliğin onaylanması demek çeviriyi kaynak metinle aynı geçerlilikte konumlandırılması anlamına gelmektedir. Ayrıca Hermans, anlam farklılıklarının eşdeğerliği engellemediğini ileri sürmektedir. Çünkü diller ve kültürlerarası farklar nedeniyle kaynak ve erek metinler birbirleriyle birebir örtüşemeyeceği ve bu nedenle metinsel bağlamda yapılacak karşılaştırmalarda eşdeğerlik açısından mükemmel bir çeviri olasılığının yüksek olmadığı işaret edilmektedir.

Bassnett ve Hermans’ın belirttiği eşdeğerlik, sadakat gibi yerleşik düşüncelere bir zamanlar takılı kalmış disiplinde yaşanan değişime, konu farklı katmanların çevirisine geldiğinde, gereksinim duyulmadığı gözlemlenmektedir. Bir zamanlar çeviride kaynak metne gönderme yapan eşdeğerlik, kayıp, kazanç, sadakat gibi kavramlar, sözel olmayan katmanların çevirisinde tekrar aranır olmaktadır.²⁸ Romandan çizgi roman gibi içinde farklı katmanları barındıran bir ortama aktarım olduğunda, onun çeviri olarak sayılması pek olası değildir. Bu tür aktarımlar değerlendirilirken çoğunlukla, Bastin’in (2009: 3) dediği gibi, tahrif edilmiş, taklit, eksik gibi etiketlerle anılmaktadır. Çeviribilim araştırmacılarının olumsuz bakış açılarıyla birlikte, Bastin de anlaşmazlığa neden olan kavramları tartışırken kullanılan terimcenin açık

²⁸ Buna benzer kavramlar, sözel aktarım dışındaki aktarımlar söz konusu olduğunda alanyazında sıklıkla yer almaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Cattrysse, 2014: 272; Lhermitte, 2005: 99-100; Bassnett, 2011: 40; Gambier, 2016b.

tanımlarını bulmanın kolay olmadığını altını çizmektedir. Bu “ikincil” aktarımlar, uyarlama örneğinde olduğu gibi, genellikle çeviri olarak kabul edilmeyen ancak yine de kaynak metni temsil eden bir metin olarak sunulmaktadır. Bu nedenle ikincil ürünün hiçbir biçimde romanla “karşılaştırılabilir” ya da ona “değer” görülmediği söylenebilir.

Diğer taraftan, kuralcı ve kaynak odaklı yaklaşımlar bu tür aktarımları hem kaynak metinlerle hem de “çevirilerle” hiyerarşik bir ilişkiye sokmaktadır. Hutcheon (2013: xiv; 9) hangi ortam söz konusu olursa olsun, her zaman daha önemsiz ve ikincil olarak karşılanmasının olası olduğunu ve hiçbir zaman “özgün” yapıt kadar iyi karşılanmadığını söylemektedir. Hutcheon buna benzer hiyerarşi oluşumlarına karşı çıkmakta ve karşılaştırmalı tartışmalardan uzak durmaktadır. Ona göre “ikincil olmadan ikinci olan bir çalışma”²⁹ söz konusudur ve bir çeşit palimpsest olarak adlandırmaktadır. Uzun zaman önce bu sınıflandırmalar arasında yapılan tartışmaların boşuna olduğuna ilişkin benzer bir eğilim olduğu görülmektedir. 90’lı yılların başında Bassnett (2002: 84), aralarında bir hiyerarşinin kurulmasına çalışırken aşırı zaman ve mürekkep harcadığını ileri sürmüştür.

Bu görüşler doğrultusunda, Gambier (2016b: 888-902) geleneksel çeviri kavramsallaştırmasının ötesine geçmek gerektiğini belirtmektedir. Yıllarca süren akademik ve profesyonel çeviri araştırmalarına karşın, geleneksel parametrelerin sürdüğünü dile getirir. Bu çalışmasında özellikle terimin tanımının gelişen iletişim durumlarını ve etiketlerin ötesinde yeni hiyerarşileri kapsayacak biçimde ne oranda genişletilebileceğini sorgulamaktadır. Gambier’e göre, çeviride kültürel dönüşle aynı anda gerçekleşen bir başka paradigma değişimi söz konusudur: metnin dijitalleşmesine bağlı olarak çevrilecek metinlerin çokkatmanlı bir nitelik kazanması. Çeviri sözcüğünün bir zamanlar yeterli olduğu dilsel-kültürel değişimleri belirten terimlerin çoğalması, sadece kavramsal bir parçalanmayla değil, hızla değişen ve gelişen bağlamlarla açıklanabilir. Değişen ve gelişen koşullara uyum sağlayabilmek için çeviri çalışmalarının nesnesinin tanımı değişmeyen, günün gerçeklerini dışlayan, kısır bir döngüye ve tek düzeliğe mahkûm bir nitelendirmeye sahip olmaması beklenmektedir.

²⁹ “a work that is second without being secondary”

Aksine Díaz Cintas ve Remael'in (2014: 10-11) de altını çizdiği gibi, uyarlama gibi her türlü olumsuz çağrışıma neden olan, çeviriden daha aşağı görülen terimleri reddederek, daha esnek, daha dengeli, heterojen bir bakış açısına sahip ve uygulamanın sürekli değişen doğasını kuşatan bir çeviri tanımının benimsenmesi beklenmektedir. Metin üretim katmanlarının tanık olduğumuz baş döndürücü hızla artışı ve metinlerdeki görüntü ve/ve ya sesin yaygınlığı, bu tür sınırlı çeviri kavramına bağlı kalmayı neredeyse imkânsız hale getirmektedir. Bu çeşitlendirmeyi kapsayacak şekilde çeviri kavramını genişletmeye yönelik eğilimin, çeviriyi daha büyük bir iletişim zinciri içinde tek bir bağlantıya indirmeyi amaçlayan yeni terimlerin tanıtılması karşısında geçerli olup olmayacağını tahmin etmek güçtür. Bu sadece üniversitelerin politikalarına, yaklaşımlarına ve akademisyenlerin kararlarına değil, aynı zamanda çeviri piyasasını belirleyen politik-ekonomik gelişmelere de bağlı olacaktır (Remael, 2010: 15).

Görsel-işitsel tüketimde yeni eğilimlerin ortaya çıkmasının bilinen "çeviri" kavramına meydan okuduğunu dile getiren Chaume'a (2018) göre, sorun çeviri kavramında yatmaktadır. Çeviri hala sözel bir aktarım süreci olarak anlaşılıyorsa, görsel-işitsel çeviride gerçekleşen tüm bu yeni süreçlere seslenmek için başka terimlere gereksinim duyulacaktır ancak şu anda çeviri terimi sınırlarını bu tür aktarımları kapsayacak biçimde genişlettiğinden kuşku duymamaktadır. Bununla birlikte çevirinin, tüm katmanları kuşatmasını beklemenin büyük bir sıçrama olabileceğini vurgulayarak bir kez daha hiçbir terimin bu yeni aktarımları daha iyi açıklayamayacağını düşünmektedir. Bu doğrultuda, çalışmamız kapsamında çeviri tanımı üzerine yeniden düşünme ve genişletme eğilimi takip ederek, romandan aktarılan çizgi romanları *çeviri* olarak değerlendiriyoruz. Bundan sonraki bölümlerde bu tür aktarımlarından çeviri olarak söz edilecektir.

2.6.6. André Lefevere: Yeniden Yazım

Çeviriyi sadakat ya da eşdeğerlik tartışmalarından kurtaran Betimleyici Çeviri Çalışmaları, çevirinin yönünü erek odaklı bakış açısına çevirmiştir. Itamar Even-Zohar ve Gideon Toury'nin çalışmalarını izleyen, yazınsal çeviriyle ilgilenen bilim insanları öncüllerinin yeterince sözünü etmediği konularda daha çok söz alıp çalışmaların

merkezinde değişiklik yaparak bu alanın ilerlemesine katkı sağlamışlardır. Çevirinin kültürel ve sosyolojik yönlerine odaklanan başta Toury'nin *Descriptive Translation Studies and Beyond* olmak üzere Theo Hermans'ın *Manipulation of Literature*, Susan Bassnett ve André Lefevere'in *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* gibi çalışmalar yazınsal çeviri için yeni bakış açıları oluşturmuştur:

“Kısaca ortak yönleri yazının karmaşık ve dinamik bir dizge olarak görülmesidir; kuramsal modellerle uygulamalı vaka çalışmaları arasında sürekli bir etkileşimin olması gerektiğine yönelik bir inanış; betimsel, erek odaklı, işlevsel ve dizgesel bir yazınsal çeviri yaklaşımı; çevirilerin üretimini ve alımlanmasını yöneten normlara ve kısıtlamalara, çeviri ve diğer metin üretim biçimleri arasındaki ilişkiye ve hem belirli bir yazın içinde hem de yazınlar arasındaki etkileşimde çevirinin rolü ve yerine olan bir ilgi söz konusudur.”³⁰ (Hermans, 1985: 10-11)

Yeni bakış açısı Hermans'ın (1985: 11) “erek yazın açısından bakıldığında, tüm çeviriler kaynak metnin belirli bir amaçla belirli bir düzeyde yönlendirilmesini beraberinde getirir”³¹ açıklamasıyla kendini göstermektedir. Öte yandan Bassnett ve Lefevere'in *Translation, History and Culture* (1990) kitabının giriş başlığında yer alan **kültürel dönüş** (ing. cultural turn) çeviri alanının genişlemesine olanak tanıyarak yeni bakış açısını daha da ileriye taşımıştır. Bassnett ve Lefevere'in çalışmasında merkezi bir kavram olan kültürel dönüş, çeviri çalışmalarında salt dil ve metin odaklı düşünceden, erek dizgede çeviri kültürüne yönelişi temsil etmekle birlikte feminist çeviri, sömürgecilik gibi çeşitli konulara da kapılarını açmıştır. Onlara göre (1990: 8), artık ne sözcük ne de metin çevirinin birimidir; kültür çevirinin işlevsel birimi olmuştur. Başka bir anlatımla çeviriler bundan böyle kültürler arasında gerçekleşen bir etkinlik olarak değerlendirilmektedir.

³⁰ “What they have in common is, briefly, a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures.”

³¹ “From the point of view of the target literature, all translation implies a certain degree of manipulation of the source text for a certain purpose”

Chesterman (2006: 9-10) çeviribilimde yaşanan kültürel dönüşün dilbilim odaklı çalışmaların yerini aldığını ve alanın odağını büyük ölçüde genişlettiğini dikkati çekmekle birlikte, o dönemlerde dilbilimin salt sözdizimsel çözümlemelerin çok ötesine, metindilbilime, söylem çözümlemesine ve dilsel edimbilime doğru genişlemiş olduğu gerçeğini göz ardı etmemektedir. Ayrıca kültürel dönüş adı altında toplanan çalışmaların çoğunun sosyolojiye kültür çalışmalarından daha yakın görüldüğünü, bu tür çalışmaların insanların ve metinlerin kültürel sınırların diğer tarafındaki dolaşımına, yayıncıların ve patronların etkisine ve metinler kadar ekonomik faktörlere ilgi duyduğunu dile getirmektedir. Chesterman ele alınan konuların³² kültürel olduğu denli sosyolojik de olduğu için aralarında ayırım yapmanın güçlüğü nedeniyle “sosyokültürel” kavramına başvurma eğilimindedir.

Betimleyici çeviri çalışmaları üzerine biçimlenen ancak inceleme nesnesine farklı bir açıdan yaklaşan, dilsel-metinsel çalışmaların ötesine geçerek çeviride kültürel, sosyal ve siyasal unsurlara odaklanan düşüncenin önemli temsilcilerinden André Lefevere değişen bakış açısıyla çevirinin dışında kabul edilen uygulamaları çeviri çalışmalarına dâhil etmiştir. Bu kapsamda salt sözel olmayan çevirilerin incelenmesinde bu yaklaşım daha çok olanak içermektedir. Çeviriyi yeniden yazım olarak gören Lefevere (1992: vii) bu düşüncesine açıklık getirmektedir:

“Çeviri, elbette, kaynak metnin yeniden yazılmasıdır. Amacı ne olursa olsun, tüm yeniden yazımlar belirli bir ideolojiyi ve poetikayı yansıtır ve bu nedenle belirli bir toplumda belirli bir biçimde yazını işlevsel hale getirmek için yönlendirir. Yeniden yazım gücün himayesinde gerçekleştirilen bir yönlendirmedir ve söz konusu toplumun ve yazının evrimine olumlu anlamda katkıda bulunabilir. Yeniden yazımlar yeni kavramları, yeni türleri, yeni aygıtları tanıtabilir ve çeviri tarihi aynı zamanda yazınsal yenilenmenin; bir kültürün diğerini biçimlendirme gücünün tarihidir. Ancak diğer taraftan yeniden yazım yenilenmeyi baskılayabilir, çarpıtabilir ve sınırlayabilir...”³³

³² Kültürel Bağlam: Değerlere, fikirlere, ideolojilere ve geleneklere vb. odaklanır.

³³ Sosyolojik Bağlam: İnsanlara (özellikle çevirmelere), gözlemlenebilir grup davranışlarına, kurumlara vb. odaklanır. (Chesterman, 2006:11)

³³ “Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain...”

Çevirinin yazını yeniden yazmanın çeşitli yollarından sadece biri olduğunu savunan Lefevere, *Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm* (1985: 233) başlıklı makalesinde, yeniden yazım düşüncesi altına çevirileri, antolojileri, eleştirileri, yorumları, tarihyazımını... almaktadır. Yeniden yazım çeviri, uyarlama, öykünme gibi çeşitli yeniden yazım biçimleri arasındaki sınırları çizme gereksinimini ortadan kaldırdığı için kapsayıcı bir terimdir (1992: 47). Her türlü ikincil varsayılan çeviri biçimlerini içine alan yeniden yazımlar, özgün yapıtlar denli önemlidir. Hatta Lefevere (1992: 9; 110), çevirilerin açıkça özgün bir yapıt olduğu göstermeye çalışmaktadır. Yeniden yazanlar ve yeniden yazımlar kaynak yapıtın, yazarın, yazının ya da kültürün, çoğu kez özgününden çok daha fazla okuyucuyu etkileyen görüntülerini yansıtmaktadır. Çünkü çoğu zaman okuyucuların büyük bir kısmı özgün metne onu yeniden yazan yaratıcının özgün metni aracılığıyla ulaşmaktadır. Özellikle, çeviri diğer yeniden yazımlar arasında en bilinen ve potansiyel açıdan en etkili olanıdır. Çünkü yazarı ve yapıtı diğer kültüre taşıyarak ait oldukları kültürle sınırları ortadan kaldırmaktadır. Bu bağlamda, yeniden yazanın/çevirmenin özgün metni kendi dil ve kültür sınırlarından çıkararak ona yeniden hayat veren konumda olduğunu söyleyebiliriz. Lefevere (1992: 2-3) yazınsal yapıtların kabul edilmesi ya da reddedilmesi, kanona dâhil edilmesi ya da edilmemesi sürecinde somut etkenlerin belirleyici olduğunu belirtmektedir. Ancak güç, ideoloji, kurumlar ve yönlendirme gibi konuların ele alınmaya başlamasıyla somut faktörlerin belirgin olabileceğini altını çizmekle birlikte tüm yeniden yazım biçimlerinin somut faktörler arasında egemen bir konumda olduğunu söylemektedir. Bunun nedenini profesyonel olmayan okuyucuların yazınsal yapıta yeniden yazımlar aracılığıyla erişebilmesi biçiminde açıklamaktadır. Lefevere (1992: 1-7) çalışmasında okuyucuları **profesyonel olan** ve **profesyonel olmayan okuyucular** olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Yapıtları doğrudan okuyabilen öğretmenleri, akademisyenleri, edebiyat öğrencilerini, çevirmenleri profesyonel okuyucular olarak sınıflandırmaktadır. Profesyonel olmayan okuyucular ise, günümüz okurlarının büyük çoğunluğunu oluşturan, yapıta ulaşabilmek için yeniden yazıma gereksinim duyan, yapıtın hayatta kalmasını sağlayan gruptur. Bu grup genellikle özetlerle, gazetelerdeki ve dergilerdeki inceleme yazılarıyla, bazı eleştirel makalelerle,

sahne ya da ekranlardaki performans sanatlarıyla ve en önemlisi çevirilerle yapıta ulaşma eğilimindedirler.

Ayrıca, Lefevere yazını bir dizge olarak ele almakta ve toplumu oluşturan dizgelerden sadece biri olduğunu dile getirmektedir. Yazınsal dizgenin bir kültürden, bir toplumdaki bağımsız olduğu düşünülemez. Bu nedenle yazınsal dizgenin ve toplumsal dizgenin birbirini etkilediğini vurgulamaktadır. Yazınsal dizgenin okuyucular, yazarlar, yeniden yazanlar üstünde **poetik** (ing. poetological) ve **ideolojik** (ing. ideological) olmak üzere birtakım “kısıtlamaları” söz konusudur. Yazarlar ya da yeniden yazarlar bu kısıtlamalarla çerçevelenen parametreler içinde yer almayı, başka bir anlatımla dizgenin içinde kalmayı seçebilir. Pek çok büyük ve saygın yazınsal yapıt çoğunlukla bu tercihte bulunmaktadır ya da buna karşı çıkarak dizgenin dışında kalmayı seçebilir. Yazınsal yapıtları toplumca kabul görmüş alımlama biçimlerinin dışında okuyarak ya da belirli bir yerde belirli bir zamanda kabul gören yazınsal yapıtlardan farklı biçimde yapıtlar kaleme alarak ya da yazınsal yapıtları kendi zamanının ve uzamının egemen poetikasına ve ideolojisine uymayan; alternatif bir poetika ve ideolojiyle yeniden yazarak zamanının kısıtlamaları dışında çalışmayı deneyebilirler. Bu noktada Lefevere, yazınsal dizgede iki denetim mekanizmasından söz etmektedir. Yazını yönlendirenlerden ilki doğrudan dizgenin içinde yer alırken, diğeri yazınsal dizgenin dışında bulunmaktadır. İlk denetim mekanizması “**uzmanlar** (ing. professionals)” olarak adlandırılan yazınsal dizgenin içinde bulunan eleştirmenler, öğretmenler, çevirmenlerdir. İkinci denetim mekanizmasının belirlediği parametreler dâhilinde yazınsal dizgeyi içeriden kontrol etmeye çalışmaktadırlar. Yazının nasıl olması gerektiğiyle, yani poetikasıyla ilgilenirler (Lefevere, 1985: 225-226; 1992: 12-14). Poetika iki bileşenden oluşmaktadır. Dönemin egemen yazın tekniğini ifade eden ilk bileşen, türler, motifler, belirli semboller, ilkörnekle karakterler ve durumlar olarak açıklanabilecek **yazınsal araçlar bileşeni** (ing. inventory component). Diğeri ise, toplum içinde yazının işlevinin ne olduğu ya da ne olması gerektiğine ilişkin bir kavram olan **işlevsel bileşen** (ing. functional component) biçiminde tanımlanabilir. İşlevsel bileşen yazınsal yapıtın fark edilmesi için, yazının da içinde bulunduğu toplumsal dizgeyle ilişkili öğelerin seçiminde etkilidir. Üstelik işlevsel bileşen dizge dışındaki ideolojik etkilere sıkı sıkıya bağlıdır. Poetika bir kez oluştuğunda yazınsal dizgede baskın olan yazınsal üretimin hem araçlarını hem de

işlevsel görüşünü yansıtır ve dizge üzerinde büyük bir etkiye sahiptir (Lefevere, 1992: 26-27). Bu nedenle poetikayı yazının geleneksel yapısı, yazınsal alışkanlıklar biçiminde değerlendirebiliriz.

Ancak Lefevere (1992: 34-35) bir poetikanın mutlak olmadığını, tarihsel olarak değişken olduğunu altını çizmektedir. Yazınsal bir dizgede bugün egemen olan poetikayla geçmişteki poetika oldukça farklıdır. Bu durumda kuramcı büyük olasılıkla işlevsel bileşenin değişmiş olabileceğini ve çoğu durumda yazınsal araçlar bileşenin de değişeceğini aktarmaktadır. Çünkü işlevsel bileşenin dizgenin dışından doğrudan etkiye maruz kalabilme olasılığının yazınsal araçlar bileşeninden daha fazla olması nedeniyle yazınsal dizge üzerinde yenilikçi bir etki uyandırdığını kaydetmektedir. Buna karşın, her poetika mutlak konumunu mümkün olduğu kadar uzun zaman sürdürmek için savaşımaktadır.

Çoğunlukla yazınsal dizgenin dışında olan, ikinci denetim mekanizması “**himaye** (ing. patronage)” olarak adlandırılmaktadır. Himaye, yazının poetikasından çok ideolojisiyle, bir başka deyişle toplumun nasıl olması gerektiğiyle ilgilenmektedir. Himaye, yazının okunmasını, yazılmasını ve yeniden yazımını destekleyebilecek ya da engelleyebilecek güçler (kişiler, kurumlar) olarak anlaşılmaktadır. Himaye, Medici Ailesi gibi güçlü ve etkin bir aile, XIV. Louis gibi “Güneş Kral”, dini bir kurum, siyasi bir parti, yayınevleri ya da gazete, dergi ve televizyon gibi medya kuruluşları tarafından uygulanabilir. Kimi yapıtların, türlerin, yazarların ve yazının kanonlaştırılmasını olanaklı kılıp, diğerlerinin unutulmasını sağlayan bu eyleyenlerdir. Akademiler, eleştiri dergileri, akademik dergiler ve en önemlisi eğitim kurumları gibi yazınsal düşünceyi düzenleyen kurumlar aracılığıyla çalışmaktadırlar. Burada himaye kavramı olumsuz anlamda baskıcı bir güç olarak değil, bir şey üreten, dönüştüren, aktaran, haz uyandıran bir güç olarak tanımlanır. Lefevere himayeyi temel olarak **ideolojik, ekonomik** ve **statü** olmak üzere üç bileşen altında irdelemektedir. Yapıtın biçiminin (form) ve konusunun seçimi, gelişimi üzerinde bir kısıtlama işlevi gören ideolojik bileşeni sadece siyasi anlamda ele almaz, daha çok eylemlerimizi düzenleyen beklenti, inanç ve gelenek birlikteliği; bir tür kılavuz biçiminde değerlendirmektedir. Ekonomik bileşen yazarların ve yeniden yazarların ücretleri, telif ödemeleri, kurum ya da kuruluşlardaki eleştirmenler, öğretmenler gibi uzmanlara gelir sağlamak gibi maddi unsurları kapsamaktadır. Statü bileşeni ise, himayenin kabul edilmesiyle belirli bir

gruba dâhil olma ya da dizgede belirli bir konum elde etme anlamına gelmektedir (Lefevere, 1985: 217; 227-228; 1992: 14-16).

Lefevere'in yaklaşımında tüm yeniden yazımlar himaye ve poetika etrafında gelişen kısıtlamalar altında gerçekleşmektedir. Lefevere'in (1985: 233), "yazının tüm yeniden yazımlarının belirtilen kısıtlamalardan en az biri altında gerçekleştiğini ancak diğerlerini ima ettiğini" biçiminde dile getirdiği gibi, bu çalışma ileri sürülen tüm bu etkenleri içermemektedir. Bu yaklaşım çeviri sürecindeki geniş alanları ortaya koymakla birlikte, süreç içerisinde yer alan insan ve güç ilişkilerine de ışık tutacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KLASİKLERİN ÇİZGİ ROMAN ÇEVİRİLERİ ÜZERİNE

Çalışmanın bu bölümünde klasikler olarak adlandırılan yapıtların çizgi roman olarak aktarımları değerlendirilecektir. Bu kapsamda André Lefevere'in, yazın dizgesini kontrol eden kişi ya da kurumları, dönemin ya da kültürün egemen yazım tekniğini konu edindiği yaklaşımından yararlanılacaktır. Türk ve Fransız yazın dizgesi yazınsal çizgi roman çevirileri bağlamında incelenecek olup, **Kayıp Zamanın İzinde** örneğinden hareketle bir yazın yapıtının çizgi roman olarak ortaya çıkışını biçimlendiren etkenler üzerinde durulacaktır.

3.1. Pascale Casanova: Dünya Edebiyat Cumhuriyeti

Yabancı bir yazından klasik bir yapıtın çevirisinin yapıldığı durumlarda uluslararası yazın ilişkileri belirgin bir işlev üstlenmektedir. Bu nedenle burada dünya edebiyatına kısaca değinilecektir.

Dünya edebiyatı¹ denildiğinde, dünya yazın dizgelerinde yer alan klasik, modern, başyapıt ya da ulusal kültürlerin dünyaya açılan penceresi olarak kabul edilen, geniş çapta tanınan ve takdir edilen, onu üreten kültürün zamanının ve uzamının ötesine geçip uluslararası okuyucuya ulaşabilen, dünya haritasının her yerinden metinleri eşit derecede kapsayan özlü çalışmaların bir derlemesi, daha doğrusu bir metinler kanonu akla gelmektedir. Ancak, dünya edebiyat uzamının işleyiş mekanizmalarını anlatmak için dünya çapında bir model tasarlamak, uluslararası edebiyat dünyasına girmek, anlamak ve anlatmak ya da dünya edebiyatının portresini çizmek amacıyla *Dünya Edebiyat Cumhuriyeti* (2010) başlıklı çalışmasını kaleme alan Pascale Casanova dünya edebiyatı kavramına farklı bir açıdan yaklaşmaktadır. Önce yazınsal yapıta ilişkin düşüncesini dile getirir: Casanova'ya (2010: 16-17) göre, yazın yapıtının mutlak bir istisna, kestirilemez ve yalıtılmış olarak aniden ortaya çıkıveren bir şey olarak

¹ Kavramın öncelikle XIX. yüzyılın başında Goethe tarafından dile getirildiği bilinmektedir. Goethe'nin ardından Franco Moretti ve David Damrosch gibi bilim insanlarının da dünya edebiyatı kavramına ilişkin çalışmaları bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için: Johann Peter Eckermann: *Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar*, 2007; David Damrosch, *Dünya Edebiyatı Nedir?*, 2013; Franco Moretti, *Conjectures on World Literature*, 2000.

tanımlanması gerektiği düşüncesi genellikle önyargılara dayanan, değiştirilmesi güç olan bir anlayıştan ileri gelmektedir. Her metin kendine özgüdür. Ancak metnin konfigürasyonu, bir başka deyişle karşılıklı etkileşim ve bağlantı halinde olduğu düşünüldüğünde, metne gerçek özgüllüğünü kazandıran metinlerin, yapıtların, yazınsal ve estetik tartışmaların tamamının bir bütün olarak değerlendirilmesidir; bu da metni metin yapan unsurdur. Casanova (2010: 17) şöyle devam etmektedir:

“Yazılan, tercüme edilen, yayımlanan, kuramlaştırılan, yorumlanan, yüceltilen her şey bu kompozisyonun öğelerindedir. Dolayısıyla her yapıt, bir “motif” olarak, ancak kompozisyonun tamamından yola çıkarak çözümlenebilir ve bütün edebiyat dünyasıyla bağlantılı olarak ele alındığında yeniden tutarlı hale gelebilir. Edebiyat yapıtlarının benzersizliği ancak içinde yer aldıkları yapının tamamına bakıldığı zaman anlaşılabilir. Yeryüzünde kaleme alınmış, edebi diye ilan edilmiş her kitap, bütün edebiyat dünyasının oluşturduğu devasa “birleşimin” bir zerresidir... Halının genel konfigürasyonu ya da kompozisyonu, yani “dünya edebiyat uzamı”nın toplamı, tek başına metinlerin kendi biçimine anlam ve tutarlılık kazandırabilir.”

Casanova dünya edebiyatı kavramına dil ve kültürüyle önde gelen ülkelerin yazınlarıyla diğer yazınlar arasındaki asimetrik güç dengelerinin değişiklik gösterdiği, eşit olmayan ilişkiler açısından yaklaşmaktadır. Yapıtların ulusötesi dolaşımıyla, ekosistemleriyle ilgilenmektedir. Ulusötesi bir alanın nasıl oluştuğunu ortaya koymak için ulusal alanları aşan aktörler, kuruluşlar ve ağlar üzerine yoğunlaşarak ulusal gelenekler arasındaki ilişkileri yapılandırmak istemektedir. Yazın eleştirmeni için dünya edebiyat uzamı:

“edebi olduğu ilan edilen, edebi diye değerlendirmeye layık bulunanların doğduğu, edebiyat sanatının gelişmesini sağlayacak olanakların ve özgün yolların tartışıldığı bir dünyadır... dünyanın her yerinde dolaşan metinlerin şeklini belirleyen güç ilişkilerinin çekip çevirdiği bir uzam; kendine ait bir başkenti, taşrası, sınırları olan, dillerin orada iktidar araçlarına dönüştüğü merkezileşmiş bir evren. Bu yerlerde herkes kabul gören olabilmek için mücadele eder; ... Dünya edebiyat uzamı – hatları, sınırları hiçbir zaman çizilmemiş ya da tamamlanmamış- bir tarih ve coğrafya olarak, bizzat yazarlarda vücut bulur...” (2010: 17-18)

Casanova'nın dünya edebiyat uzamının kendine özgü bir ilerleyişi, kimi yazının diğerleri üstünde egemenlik kurduğu hiyerarşik bir yapısı vardır. Genellikle rekabette Batı'da yer alan bir başkent merkezde bulunduğu anlayışı önceleyen bir değer yargısını içermektedir. Dünya edebiyatını özellikle Paris merkezli bir dünya edebiyat alanı olarak sunan Casanova için, küçük/çevresel² yazın yapıtlarının geçerlik kazanması için Paris'in *benzersiz ve evrensel* yasama yetkisi tarafından kutsanması gerekmektedir.³:

“Başka bir gösterge... tüm oyuncular için ortak olan belirli bir zaman ölçümünün ortaya çıkmasıdır. Her yeni katılımcı başlangıçta bir referans noktasını, ölçüleceği bir normu kabul etmelidir; tüm konumlandırmalar şimdiki zamanın belirlendiği bir merkeze göre yapılmaktadır. Ben buna yazının Greenwich Meridyeni demeyi öneriyorum.”⁴ (Casanova: 2005: 75)

Bu yaklaşım dünya edebiyatını Avrupamerkezci bir alan olarak sunması nedeniyle oldukça eleştiri almıştır.⁵ Her ne kadar Avrupamerkezci olsa da, bu tanımlama yazın dizgeleri arasında büyük ölçüde geçerlidir. Dünya edebiyatı kavramı büyük ölçüde egemen yazın anlayışını yansıtmaktadır. Başka bir anlatımla, dünya edebiyatını temsil etmek üzere seçilen metinler, türler, anlatım biçimleri bu dünya tarafından kabul görmüşse dolaşıma girmektedir. Diğer taraftan, dünya edebiyatının odağında

² Casanova *merkez/çevre (centre/periphery)* ikiliğini kullanmayı tercih etmemektedir. Bu ikilik, var olan yazımsal şiddeti ortadan kaldırdığı ve böylece dizgeler arası eşitsizlikleri gizleme eğiliminde olduğu için, bir güç ilişkisi olgusunu yeniden ortaya koymak amacıyla *tahakküm eden ve tahakküm edilen (dominate/dominated)* ikiliğini kullanmaktadır (Casanova, 2005: 80).

³ Paris'in yasama ve kutsama yetkisi en azından 1960'lı yıllara kadar devam etmiş, II. Dünya Savaşından itibaren İngilizcenin, dolayısıyla Londra ve New York'un ağırlığı artmaya başlamıştır (Casanova, 2010:41; Venuti, 1995:14).

⁴ “Another indicator... is the appearance of a specific measurement of time, common to all the players. Each new entrant must recognize at the outset a reference point, a norm against which he or she will be measured; all positions are located relative to a centre in which the literary present is determined. I propose to call this the Greenwich Meridian of literature”.

⁵ Eleştirinin temel dayanağını “dünya edebiyatı” adına rağmen Batı yazınına atıfta bulunması oluşturur. Dünya edebiyatını temsil etmek için seçilen metinler arasında Afrika, Asya ya da Latin Amerika gibi ülkelerin farklı yazın dizgelerini göz ardı etmekle ya da Batılı okuyucular tarafından benimsenen, Batılı eyleyenlerin beklentilerine uyum gösteren metinlere ayrıcalık tanıma eğilimi gösterdikleri için suçlanmaktadır. Batılı eyleyenlerin dikkatini çekmesi için ya Batı dillerinde yazılmış olması ya da Batı dillerine –günümüzde İngilizceye– çevrilmesi beklenmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Thornber, 2016a; 2016b.

neredeşye çevirinin yer alması ikinci bir önem taşımaktadır. Çünkü yazılan, söylenen, çizilen her şey çeviri aracılığıyla merkeze ulaşır ya da anlam kazanmak için merkeze ulaşacak bir yol izler. Metinler her yer değiştirdiğinde yeni anlamlar kazanarak, geniş çapta dağılmış bir ağa çeviri yoluyla girer.

Hem Casanova hem de Venuti çevirinin dünya edebiyatını biçimlendirmesindeki rolüne dikkati çekmektedir. Venuti (2013: 193-208) dünya edebiyatının çeviriden bağımsız düşünölemeyeceğini belirtmektedir. Dünya edebiyatının sürekli bir devinim içinde olduğunu belirten Venuti, bu devinimin sürekliliğini çeviri ile ilişkilendirmektedir. Büyük yazın dizgeleri, yerleşik geleneklerin oluşturduğu kültürel statü ile merkezde ve egemen konumda bulunurken, daha küçük yazın dizgeleri gelişimlerinin sınırlı olması nedeniyle çevresel ve egemen olunan konumda yer almaktadır. Dolayısıyla çevre konumunda bulunan yazın dizgeleri merkez konumdaki dizgelerden metinleri çevirerek kendi kaynağını artırmakta ve geliştirmektedirken, egemen yazın dizgesi gelişimini daha bağımsız bir şekilde sürdürdüğü için çeviriye daha uzak durmaktadır. Çeviri bu kültürlerarası ilişkiyi hiyerarşik bir düzen içinde biçimlendirmektedir. Egemen kültürün kimi yazın türleri, görece az gelişmiş yazın üzerinde büyük etkiye sahiptir ve bu etki çeviri yoluyla daha görünür olmaktadır. Bu bakış açısı doğrultusunda, neden Fransız yazın dizgesinden **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi roman çevirisinin seçildiği açıklanabilir. Çevrilmiş bir metin, merkezde meydana gelen değişimleri deneyimlemenin en yaygın yoludur. Türk yazın dizgesinde yeni yeni görünür olmakta olan yazınsal yapıttan çevrilen çizgi romanlar bu bağlamda değerlendirilmektedir.

Dünya edebiyatı düşüncesinin çalışma kapsamındaki önemi, yazın dizgesinde merkez-çevre olarak ele alınabilecek bir çerçevenin, **Kayıp Zamanın İzinde**'nin Fransa-Türkiye arasındaki yolculuğunu açıklamada yardımcı olabileceği düşüncesidir. Kayıp Zamanın İzinde'nin yazın dizgesindeki konumunu kavrayabilmek için "halının genel konfigürasyonuna bakmak" gerekmektedir. Dizgenin tümünü ele almak **Kayıp Zamanın İzinde**'ye ya da yazınsal çizgi roman çevirilerine anlam ve tutarlılık kazandırabilir.

3.2. Yazın Dizgesinde Çizgi Romanın Konumu

Geleneksel ortamın, yani “yazı”nın egemen olduğu edebiyatın, çizgi roman karşısında yaşça büyük olması nedeniyle genel geçer temel kabul olarak bir üstünlüğü bulunmakta ve bu değişmez bir gerçeklik olarak sunulmaktadır. Roman gibi yazınsal ürünlerin yazıya geçmeden önce sözlü kültür ürünü olduklarını hesaba katmasak bile, Avrupa başta olmak üzere dünyanın birçok yerinde ilk örnekleri çizgi romana göre daha erken dönemde ortaya çıkmış ve olgunlaşmıştır. Murasaki Shikibu’nun *Genji’nin Hikâyesi* (XI. yy), Rabelais’in *Pantagruel*’i (1532), Cervantes’in *Don Quijote’u* (1605) örneklerden birkaçını oluşturmakla birlikte, roman ortamı dışında destan, şiir, deneme, gibi farklı anlatımlar düşünüldüğünde tarihler çok daha önceleri göstermektedir. Yazı öncesi tüm sözlü çalışmalar, Ezop Masalları, Dede Korkut Masalları gibi sözlü geleneğe dayanan anlatımlar şu an yazın olarak nitelendirilmiyorlar mı?

Klasiklerin çizgi romana aktarımlarının “çeviri” kapsamında düşünülmemesi gibi yazınsal çizgi roman üretimlerinin yazının sınırına yaklaşması da genellikle kabul görmemektedir. Nitekim Terry Eagleton’ın yazın yaklaşımından da anlaşılacağı üzere, yazının çeviri gibi keskin sınırlarının bulunmaması bunu geçerli kılmamaktadır. Eagleton *Edebiyat Kuramı: Giriş* (1983/2018) başlıklı kitabında “edebiyat nedir?” sorusuna yanıt aramaktadır. Kuramcı (1983/2018: 15-32) yazını tanımlamak için çeşitli girişimlerde bulunulmasına karşın tam olarak kesin bir çerçeve çizilemediğini belirtir. Denemelerden vaazlara, özdeyişlerden cenaze konuşmalarına, mektuplara uzanan birçok yazı türünün yazın kapsamında ele alındığını söylemektedir. Ancak çizgi romanın neden yazın dışında bırakıldığına yönelik mantıklı bir açıklamanın olmadığını da dile getirmektedir. Tartışmasından yazının nesnel olarak tanımlanamayacağı sonucu çıkmaktadır. Eagleton, neyin yazın sayılıp sayılmadığında değer yargılarının etkin bir rolü olabileceğini düşünür. Ona göre, yazının herhangi bir nedenle birilerinin çok değer verdiği her türlü yazı olduğu önermesi büyük oranda desteklenebilir olsa bile, kesin ve değişmez değerlere sahip bir yapıtlar kümesi anlamına da gelmemektedir. Çünkü değer kavramsal olarak değişkendir. Bir yüzyıl önce ya da sonra yazınsal olanın tarih boyunca aynı değer yargısıyla okunacağını

güvencesi yoktur. Eagleton, tarihimizde yeterli derinlikte bir dönüşüm olduğunda, Shakespeare'den hiçbir tat almayacak bir toplum oluşturmanın mümkün olabileceğini ya da kimi metinlerin sonradan yazınsal statüye ulaşabileceğini savunmaktadır.

Amerikalı yazın kuramcısı ve eleştirmeni Jonathan Culler yazının başka bir yönüne dikkati çekmektedir. Culler (1997: 26-40), yazına okumaya yön veren kurumsal bir etiket olarak yaklaşmaktadır. Bir yapıtın “okunmaya değeceği” beklentisini okuyucuya veren bir yetki belgesidir. Yazınsal yapıtları diğer anlatılardan ayıran özellik, yayımlanma, incelenme ve eleştirilme, yeniden basılma gibi belli bir seçim sürecinden geçmeleridir. Böylelikle, söz konusu süreci gerçekleştirenler aracılığıyla, okuyucular bu yapıtların iyi inşa edilmiş ve “buna değer” olduklarına ilişkin inanç geliştirirler. Çoğu zaman okuyucuları, bir üretimi yazın olarak değerlendirmeye iten şey, onu yazın olarak tanımlayan, damgalayan bir bağlamda bulmalarıdır. Dergilerde, kitaplarda yer alan tanıtım ya da eleştiri yazıları olabildiği gibi, kütüphanelerin ya da kitabevlerinin raf sınıflandırmaları da olabilmektedir. Culler yazının belirli özellikler sergileyen metinlere odaklandığı için aşırı korumacı olduğunu anlatmaktadır. Bu noktada yazının farklı bir özelliğini daha aktarmaktadır:

“Yazın paradoksal bir kurumdur, çünkü yazını yaratmak var olan formlere göre yazmaktır... ama aynı zamanda bu gelenekleri aşmak, ötesine geçmek demektir. Yazın farklı bir şekilde yazılırsa ne olacağını test ederek, kendi sınırlarını ortaya koyarak ve eleştirerek yaşayan bir kurumdur. Dolayısıyla, yazın aynı zamanda okuyucuların herhangi bir anlam yaratmak için mücadele etmeleri gereken tamamen geleneksel... ve tamamen yıkıcı olanın adıdır.”⁶ (1997: 40)

Eagleton'ın ve Culler'in yaklaşımları yazın dizgesinde çizgi romanı tartışmak için değerlidir. Çünkü yazın yaklaşımları konu alanında farklı görüşlere izin verecek denli geniştir. Daha dar bir tanımlı yeğleyenlerin, yazının yalnızca “yazı”ya dayalı metinlerle

⁶ “Literature is a paradoxical institution because to create literature is to write according to existing formulas... but it is also to flout those conventions, to go beyond them. Literature is an institution that lives by exposing and criticizing its own limits, by testing what will happen if one writes differently. So literature is at the same time the name for the utterly conventional... and for the utterly disruptive, where readers have to struggle to create any meaning at all.”

yazılması gerektiğine ve çizgi romanın yazın olmadığına yönelik egemen yerleşik inancı taşımalarını nesnel olarak kanıtlanabilir bir biçimde yanlışlayamayız. Yaşanan düşünce ayrılıklarına karşın, ne tür metinlerin yazının sınırları içine girebileceğine yönelik çok açık ve nesnel bir düşüncenin olmaması nedeniyle, toplum ilerledikçe yazının da değişebileceği öngörüsünde bulunarak, çizgi romanın yazın başlığı altında da değerlendirilebileceği kanısındayız. Kuşkusuz, bu ön kabul üretilen tüm çizgi romanlar için geçerli değildir. Jean-Pierre Mercier, Linda Stark ile yaptığı bir söyleşide (Stark, 2004: 102), sinemanın, romanın ya da tiyatronun sadece en iyi örneklerinden yola çıkarak değerlendirildiğini belirtmektedir. Hiç de azımsanmayacak bir oranda bu çalışmaların büyük çoğunluğunun “beş para etmez” olduğunu öne sürer:

“Fransa’da pek çizgi roman meraklısı olmayıp “evet ama edebiyat yine de daha iyi” diyen insanlara dediğim bu: Onlara hep “bir kitapçıya girin, rastgele bir kitap alın, onda dokuz ihtimal kötü bir kitaba tesadüf edersiniz” derim. Edebiyata iyi dersiniz çünkü seçim yapabilecek durumdasınızdır, sonuçta bir kültüre sahipsinizdir, bir kitap okursunuz, on satırını okursunuz ”peki, iyi değilmiş” ya da “iyiymiş” dersiniz.” (2004: 102)

Bu görüş çizgi romanlara uygulanabilir. Victor Hugo, Camus, Tolstoy, Shakespeare, gibi alanın önde gelen yazarların yapıtları “yüksek yazın yaratımlarını” temsil ediyorsa, çizgi roman bağlamında yazınsal çizgi romanlar bu açıdan ele alınabilir. İyi ya da kötü olarak bir değerlendirme yapılacaksa hem yazınsal türlerde hem de çizgi romanda iyi ya da kötü yaratımların bulunması doğaldır.

Yazınsal çizgi romanlar genç bir yazın ortamıdır. Bu nedenle birçok yazınsal türle aynı düzeyde saygınlığa ve olgunluğa ulaşmamıştır. Sözel ve görsel katmanlardan oluşan dili hala çok gençtir. Diğer taraftan, çizgi romanın geçmişten gelen “komik” etiketinin yarattığı olumsuz algı, yaşanan eşitsizliğin etkisini daha da belirginleştirmektedir. Yazınsal çizgi romanlar ana akım yazın alanına girmeye çalışırken sürekli bir mücadeleyle ve beklentiyle yol almaktadır.

Birinci bölümde çizgi roman geleneklerinden söz edilirken, özellikle Amerikan çizgi roman geleneğinde 70’li yıllardan sonra yetişkinlere seslenen dergilerin görünür

olmasından ve daha derinlikli bir anlatım biçiminin kullanılmaya başlandığından söz edilmişti. Anlatılan öykünün uzunluğunun ve karmaşıklığının altını çizmek, okur kitlesinin değiştiğine ve geliştiğine dikkati çekebilmek için yeniden tanımlanan bu yeni anlatım biçiminin, grafik roman başlığı altında yazına daha yakın görülen çizgi roman çalışmalarına uygulandığı görülmektedir. Spiegelman'ın, yeni anlatım biçiminin grafik roman olarak adlandırmasından hoşlanmadığını 2004 tarihli bir yazısından anlayabiliriz. Ona göre adlandırmadaki bu değişikliğin nedeni “saygınlık için sadece kozmetik bir girişim”⁷ den (s. i) ileri gelmektedir. İronik bir biçimde, “grafiklerin saygın olduğunu, romanların da saygın olduğunu, o halde grafik romanların iki kat daha saygı olması gerektiğini”⁸ (s. i) söylemektedir. Her ne kadar grafik romanlara yayınevlerinin ve kitapçıların aldatici bir icadı, bir halkla ilişkiler çalışması olarak bakılsa da, Spiegelman'ın da yazısında belirttiği gibi, “yanlış bir adlandırma”⁹ (s. i) her şeyi - grafik romanı - başlatan bir sürecin habercisi niteliğini taşımaktaydı. Bu yeni etiket, Maus da olduğu gibi, yazınsal çizgi roman çalışmalarının kitapçı raflarında ayrı bir yere yerleşmesini sağlamış oldu. Diğer taraftan Spiegelman'ın yazısının bir başka önemi, çizgi romanın kendine özgü anlatım biçimiyle öykü anlatma gücünü vurgulamasıdır.

Bu yeni anlatım olanağı İngilizce konuşulan dünyanın çizgi roman geleneğinde yeni bir yazın biçimini temsil ettiği düşüncesini yaymaya çalışmaktadır. Böylelikle yazınsal çizgi romanlar sadece sanatsal ya da kültürel çalışmaların akademik alanları için değil, yazın alanındaki bilimsel ve eleştirel çalışmalar için de araştırma nesnesi olarak değer kazanmaktadır.

Egemen yazın dizgede yer almayan yazınsal çizgi roman çalışmalarının daha görülebilir olabilmesi Casanova'nın kutsama olarak adlandırdığı birtakım etkenlere bağlıdır:

“Tahakküm altındaki yazarlar edebiyatta kabul görebilmek için, evrenselliğin tekeline elinde tutanların evrensel ilan ettikleri normlara boyun eğmek, en önemlisi de

⁷ “a mere cosmetic bid for respectability”

⁸ “Since “graphics” were respectable and “novels” were respectable (though that hadn't always been the case), surely “graphic novels” must be doubly respectable!”

⁹ “It was a misnomer that started it...”

kendilerini görünür kılacak "doğru mesafe" yi bulmak zorundadır. Fark edilmek istiyorlarsa farklılıklarını ortaya koymalı, ama merkezle aralarına çok büyük mesafeler koymamalıdır, çünkü bu da onları görünmez kılabilir." (2010: 174)

Casanova'nın "yazı"nın egemen olduğu yazınsal dizge için dile getirdiği bu düşünce yazınsal çizgi roman bağlamında da yorumlanabilir. Yazınsal dizgede görünür olma biçimlerinden biri yazın ödülleridir. Yazın eleştirmeni (2010: 164) için bu ödüllerin işlevleri genellikle yazın makamlarının hükümlerini Edebiyat Cumhuriyeti'nin dışına taşıyarak bir tür kutsama mekanizması oluşturmaktır. Böylelikle geniş kitlelere seslenen bir onay damgası olarak işlev görür. Başkalarının yasalarına boyun eğme söz konusu olmasına karşın, yazınsal çizgi romanların bu tür ödüllere aday olup kazanmalarının evrenselleşme, merkezde kabul görme anlamına geldiğini söyleyebiliriz.

Spiegelman'ın Maus'u yazın ödülü alan öncül çizgi roman çalışmasıdır. İlk olarak *National Book Critics Circle*¹⁰ ödülleri kapsamında İngilizce olarak yayımlanan en iyi kitaplar arasında biyografi/otobiyografi kategorisinde 1986 (*Maus I, A Survivor's Tale: My Father's Bleeds History*) ve 1991 (*Maus II, A Survivor's Tale: And Here My Troubles Began*) yıllarında finale kalmıştır. Ancak çoğu zaman bu alışılmadık anlatım biçiminin hangi kategoriye yerleştirileceği sorun olmuştur. Maus'un, *The New York Times Book Review* tarafından kurmaca kategorisinde değerlendirilmesi yapıtın nasıl tanımlanacağına ilişkin tartışmaları beraberinde getirmiştir. Çalışmasının böylesine bir sınıflandırmada yer alması Spiegelman'ı rahatsız etmiştir. Gazetenin editörüne yazdığı *A Problem of Taxonomy* (1991) başlıklı mektupta çalışmasının kurmaca olmadığını, ölüm kamplarındaki yaşama ilişkin anılara dayanan titizlikle araştırılmış bir çalışma olduğunu belirterek hata yaptıkları eleştirisinde bulunmuştur. Dahası Spiegelman mektubunu iğneleyici bir soruyla bitirmektedir: "Listenize özel bir "kurmaca dışı/ fare" kategorisi eklemeyi düşünür müsünüz?"¹¹. Gazete daha sonra Spiegelman'ı kurmaca dışı kategoriye taşıyarak bir anlamda yazarın tepkisine hak vermiştir. Ardından, 1992 yılında Pulitzer ödül komitesi tarafından Pulitzer'e layık görülen ilk

¹⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://www.bookcritics.org/past-awards/1986/> (11.10.2021).

<https://www.bookcritics.org/past-awards/1991/> (11.10.2021).

¹¹ "Could you consider adding a special "nonfiction/ mice" category to your list?"

çizgi roman olmuştur.¹² Pulitzer yazın dalında kurmaca, tarih, biyografi, şiir ve genel kurmaca dışı alt kategorileri içermesine karşın Maus “Pulitzer Özel Ödülü” nün alarak bu kategorilerin dışında değerlendirilmiştir. Yapıtın hak ettiği değeri yadsımamakla birlikte, komitenin çizgi roman ortamını tam olarak hangi başlıkta ele alacağını bilmediğini söyleyebiliriz. Son güncellemesi Mayıs 2020 tarihinde yapılan Pulitzer Ödülleri’nin internet sitesinde çizgi romanların kurmaca ve kurmaca dışı dâhil çeşitli kategorilerde yarışabildiği belirtilmiştir.¹³ Belki de aradan geçen zamanda çizgi roman ortamını nasıl konumlandıracaklarına ilişkin belirsizliklerin giderilmeye çalışıldığını söyleyebiliriz. Russell (2009: 223) Maus’a ilk dönemde gösterilen tepkileri¹⁴, çizgi romanların daha yüksek statüde yer aldığı düşünülen yazın kapsamına dâhil edilmesine karşı ortaya konan direncin simgesi olarak tanımlamıştır. Öte yandan Pulitzer Ödülü’nü kazandıktan sonra bu anlatım biçiminin akademik ilgiye değer olduğunu savunan makalelerin arttığını kaydetmiştir.

Maus’un açtığı yoldan başka yazınsal çizgi romanlar da ilerlemektedir. 1991 yılında Neil Gaiman’ın *Sandman*’ı (2. cilt 19. sayı, “*A Midsummer Night's Dream*”) ilk kez bir çizgi roman olarak en iyi kısa kurmaca dalında en saygın fantastik yazın ödüllerinden biri olarak gösterilen *World Fantasy Award*¹⁵ kazananı oldu. 2016 yılında ise, *The Sandman: Overture* çalışmasıyla aynı ödülün *Special Award- Professional*¹⁶ dalına aday gösterilmiştir. Joe Sacco, Filistin topraklarındaki asimetrik savaş sırasında 1991-1992 yılları arasında iki ay kaldığı Gazze ve Batı Şeria’da Filistinlilerin yaşam koşullarını, savaşı ve korkunç katliamları resmettiği *Filistin* adlı yapıtıyla 1996’da *Amerikan Kitap Ödülünü (American Book Award)*¹⁷ elde etmiştir. 2020 yılında bu kez bu ödülün sahibi George Takei, Justin Eisinger, Steven Scott ve Harmony Becker’in kaleme aldığı, yazar George Takei’nin II. Dünya Savaşı’nda Amerikan toplama

¹² Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/1992> (14.10.2021).

¹³ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://www.pulitzer.org/page/books-submission-guidelines-and-requirements> (14.10.2021).

¹⁴ Soykırım gibi ciddi bir konunun çizgi roman gibi “popüler” kültür ürünü, çocukların okuduğu bir eğlence aracılığıyla anlatılması eleştirilerin temelini oluşturmaktadır.

¹⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <http://www.worldfantasy.org/awards/winners/> (14.10.2021).

¹⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <http://www.worldfantasy.org/awards/> (14.10.2021).

¹⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <http://www.beforecolumbusfoundation.com/wp-content/uploads/2014/08/Aba2001prior.pdf> (14.10.2021).

kamplarında geçen çocukluğunun anlatıldığı *They Called Us Enemy* olmuştur.¹⁸ Yazınsal ödüllere değer görülen sadece tarihi gerçekleri temsil eden yazınsal çizgi romanlar olmayıp, *March: Book Three* (John Lewis, Andrew Aydin, Nate Powell, 2016) örneğinde, ABD'deki afro-amerikalıların insan hakları mücadelesi gibi toplumsal olayları anlatan çizgi romanlar da yazın ödüllerinin (*National Book Awards*, 2016)¹⁹ sahibi olmuşlardır. Yazınsal bağlamda verilen çeşitli ödüller, çizgi romanın yazınsal dizgede ötekiyi resmetmeye başladığını düşündürmektedir: “Saf” bir ortama sahip yazının, doğası gereği görüntüyü içeren çizgi romanları alıp sınırlarını zorlaması ve genişletmesi söz konusudur. Yazınsal değer “yazı”nın bir özelliği değil, daha ziyade yapıtların bir özelliğidir.

Yazınsal çizgi romanlar yazın kapsamında değerlendirilebilir çünkü sadece yazın ödülleri almakla kalmamış aynı zamanda *Time Dergisi* gibi kitap listelerine girmeyi başarmıştır. 2005 yılında *Time Dergisi*nin yazın eleştirmenleri Lev Grossman ve Richard Lacayo tarafından derlenen 1923'ten 2005 yılına kadar yayımlanmış tüm zamanların en iyi 100 İngilizce romanı²⁰ arasında Alan Moore ve Dave Gibbons'ın 1986 tarihli *Watchmen*'i göze çarpmaktadır. Aynı derginin aynı dönemler arasında en iyi 100 kurmaca dışı kitap listesinde²¹ otobiyografi/anı türünde *Maus* yer almaktadır. *Entertainment Weekly* aylık Amerikan dergisinin *The New Classics: Books — The 100 Best Reads from 1983 to 2008*²² okuma listesi altında *Maus*, *Watchmen*, *Persepolis* (2003), *Sandman* (1989-1996), *Jimmy Corrigan* (2000), *Fun Home* (2006) olmak üzere 6 çizgi roman bulunmaktadır. Günümüze yaklaştıkça listelerin içindeki yazınsal çizgi roman artışı dikkat çekicidir. Bununla birlikte, Wright (2001: 233) *The New York Times Magazine*, *The Wall Street Journal*, *Newsweek*, başta olmak üzere ana akım gazete ve dergilerin çizgi romanların son yıllarda olgunlaşmaya başladığına, insan hakları, feminizm, Vietnam Savaşı... gibi içerik yönünden daha güçlü ve çok yönlü

¹⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <http://www.beforecolumbusfoundation.com/wp-content/uploads/2020/09/American-Book-Awards-2020-Press-Release.pdf> (14.10.2021).

¹⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://www.nationalbook.org/awards-prizes/national-book-awards-2016/?cat=ypl> (14.10.2021).

²⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/all/> (14.10.2021).

²¹ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://entertainment.time.com/2011/08/30/all-time-100-best-nonfiction-books/slide/the-autobiography-of-alice-b-toklas-by-gertrude-stein/> (14.10.2021).

²² Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://ew.com/article/2007/06/18/new-classics-books/> (14.10.2021).

temalar içerdiğine ve artık her yaştan okuyucuya hitap ettiğine yönelik haberler ve yazılar yayımlamaya başladığını dile getirmektedir. Bu bağlamda, yazın kapsamında değerlendirilebileceğine yönelik ödüllerin, dergilerin, gazetelerin uyandırdığı ilgi ve eleştiriler yazınsal ve kültürel bir olay olarak çizgi romanın konumunu belirginleştirmeye başlamaktadır.

Fransızca konuşulan dünyada ise durum biraz farklıdır. Fransa, Belçika ve son yıllarda göz ardı edilmemesi gereken Kanada gibi ülkelerde çizgi romanlar büyük oranda ciddi sanatsal ve kültürel üretimler olarak kabul edilmektedir. Dahası, Amerika’da gerçekleşen dönüşümün tersine, çizgi roman ortamı 70’lerden başlamak üzere çok çeşitli format ve anlatımlar içermektedir. Çizgi romanın genç okuyuculara olduğu kadar yetişkinlere de seslenecek biçimde tasarlanmış uzun bir geleneği vardır.²³ Dokuzuncu sanat olarak geçmişten gelen bir kutsamaya sahip olmasıyla beraber, bu grafik ve anlatım biçimlerinin yeni dergilerde görünmesi ve çizgi romanın kitapçılarının ve kütüphanelerin bölümlerinde bir kitap olarak yer alması, kültürel kabul anlamında Amerikan çizgi romanların önünde bulunmaktadır. Ancak yazınsal bağlamda değerlendirilme gibi bir alışkanlığı, kaygısı bulunmamaktadır. Amerikan çizgi romanlarının yazınsal bağlamda ele alınmasının nedenleri arasında uzun zamandır göz ardı edilen, süper kahraman formuna takılı kalan bir ortamı grafik roman başlığı altında sınıflandırarak romanın yazınsal saygınlığından yararlanma arzusu yattığı dile getirilebilir. Çizgi romanın yazınsal sınırlara ulaştırılması Amerikan çizgi roman geleneğinin son halkasını oluşturmakla birlikte Frankofon çizgi romanlarda böyle bir değerlendirmeye gidilmediği gözlemlenmektedir. Bugüne değin Fransa’da yazınsal alanda verilen büyük ödüllerden hiçbirine çizgi romanlar değer görülmemiştir. Çizgi romanlar genelde sanat kapsamında değerlendirilip, Angoulême Uluslararası Çizgi Roman Festivali, Çizgi Roman Müzesi gibi çeşitli kültürel ve sanatsal etkinliklerde kendine yer bulmakta ve ödüller almaktadır.

Kanada’da 2008 yılında yaşanan bir olay yazın dizgesinde çizgi romanın yerine ışık tutmaktadır. *Prix Littéraires du Gouverneur Général*²⁴ kurmaca, kurmaca dışı, şiir, drama, gençlik edebiyatı – metin, gençlik edebiyatı – resimli kitaplar ve çeviri

²³ Ayrıntılı bilgi için bkz.: 1. Bölüm 1.2.2. numaralı alt başlık.

²⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://ggbooks.ca/> (14.10.2021).

kategorilerinde yazınsal yapıtlara verilmektedir. 2008 yılında Mariko Tamaki ve Jillian Tamaki'nin yaratıcısı oldukları *Skim* gençlik edebiyatı – metin kategorisinden aday gösterilmiştir. Daha doğrusu senaryo yazarı olan Mariko yazar olarak belirtilmiş, çizer olan kuzeni Jillian'ın adı listede geçmemiştir. Bu durum eleştirileri beraberinde getirir. Alanın paydaşlarının kaleme aldığı mektupta (Brown & Seth, 2008) daha geleneksel resimli bir kitabın tersine grafik roman anlatımında sözcüklerin ve görüntülerin yapıtın ayrılmaz bir parçası olduğu ve her ikisinin de öyküyü anlatma sorumluluğu taşıdığı belirtilmiştir. Jürilerden Teresa Toten'in bir söyleşisinde, sözcüklerin ve görüntünün kullanıldığı grafik romanın yazına katkısı nedeniyle dikkat çekici olduğuna yönelik sözlerine de atıfta bulunulmuştur. Bu nedenle Mariko ve Jillian'ın eşit ortak yazarlar olarak görülmesi gerektiğinin altının çizilmesine karşı Kurul kararında geri adım atmamış ve yapıtın tek yaratıcısı Mariko olarak gösterilmiştir. Kurul, ortak yaratıcı Jillian'ın katkısını göz ardı etmiştir. Mariko ve Jillian'ın adaylıkları²⁵ çalışmalarının yazınsal değerine ve derinliğine dikkat çekmesine, çizgi roman ve yazın paydaşlarını bir araya getirmesine rağmen ortamın nasıl anlaşıldığına yönelik özet bir çerçeve sunmaktadır.

Fransa'da bir kitapçada bulunabilecek kitapları sınıflandırmayı amaçlayan, kitap zincirindeki tüm oyuncular için başvuru kaynağı kabul edilen, pazarı geliştirmeyi ve kitapları tanıtmayı amaçlayan *La Commission de Liaison Interprofessionnelle du Livre* (CLIL)²⁶ adındaki derneğin belirli aralıklarla güncellenen sınıflandırmasına göre çizgi romanlar ve yazın farklı iki başlık olarak yer almaktadır. Fransa'daki kitap satış istatistiklerinin yer aldığı *Edistat (Edistat, Statistiques de l'Édition)*²⁷ sitesinde benzer bir ayırım göze çarpmaktadır. Paris'in tarihi kitapçılarından olan *Gibert (Gibert Joseph & Gibert Jeune)* kitabevi çizgi romanları yazın kategorisinden ayrı değerlendirmektedir.

Yayınevlerine bakıldığında, yazın dizgeleri arasındaki etkileşim olduğu bir kez daha göze çarpmaktadır.²⁸ Fransa'da 1990'ların başlarına kadar büyük yayınevlerinin

²⁵ Öte yandan, 2014 yılında *This One Summer* hem gençlik edebiyatı – metin dalında (Mariko) hem de çocuk edebiyatı – resimli kitaplar dalında (Jillian) olmak üzere iki farklı kategoride yer almıştır.

²⁶ <https://clil.centprod.com/listeActive.html>

²⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://www.edistat.com/> (14.10.2021).

²⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz.: 1. Bölüm 1.3. numaralı alt başlık

alışıl gelmiş çizgi romanlar dışında farklı deneyimlere izin veren çalışmaları yayımlamaktan uzak durdukları söylenebilir. Bu dönemde l'Association, Futuropolis, Frémok ve Cornelius gibi alternatif yayınevlerinin²⁹ öncülüğünde bu tür yapıtlar yayımlanmaktadır. Bu yayınevleri, geleneksel 48 sayfalık formattan sıyrılıp Amerika'da grafik roman adlandırmasıyla açığa çıkan sınırsız sayfa oluşturma ve salt renkli olmayan baskı özgürlüğünü ön plana alarak çizgi roman manzarasında hem biçimsel hem de izleksel bir çeşitlenme amacı gütmüşlerdir. Elde ettikleri başarıların ardından büyük yayınevlerinin bakış açısının değiştiği görülmektedir. Delcourt yayınevinden çıkan *Chroniques de Jérusalem*'in yazarı Guy Delisle on beş yıl önce ana akım yayıncılar arasında yer alan Dargaud'ya bu çalışmasıyla gitmiş olsaydı siyah beyaz, küçük formatlarda ve otobiyografik öyküler yayımlamıyoruz gerekçesiyle reddedilmiş olacağını belirtmektedir³⁰. Ana akım çizgi roman yayıncılarının bile başta yayımlamaktan çekindiği bu çalışmalar daha sonra yazın yayıncılığı profiline sahip önde gelen yayınevlerinin ilgisini çekmiştir. Ortam artık Gallimard, Seuil, Actes Sud, Hachette gibi yayınevleri aracılığıyla okuyucularla buluşmaktadır.

90'lı yılların ikinci yarısından itibaren Seuil yayınevinin Jacques Binsztok tarafından yönetilen *Roman Graphique* dizisinde Bruno Heitz (*Boucherie Charcuterie*, 1995), Fabio Viscogliosi (*L'oeil du Chat*, 1995), Nicolas de Crécy (*Monsieur Fruit*, 1995), Julie Doucet (*J Comme Je*, 2005), Lewis Trondheim (*La Mouche*, 1995), Edmond Baudoin (*Le Chemin aux Oiseaux*, 1999) gibi yazarların yetişkin hedef kitesine yönelik çeşitli çizgi romanları ortaya çıkmaya başlamıştır. 2017 yılında Seuil, çizgi roman konusunda uzmanlaşmış bir yayınevi olan Delcourt ile işbirliği içine girerek *Seuil-Delcourt* dizisini piyasaya sürmüştür. Belgeselci Patrick Rotman ve çizer Benoît Blary'nin Bolşevik Devrimini anlattığı *Octobre 17* başlıklı çalışmayla başlayan dizi, güncel, tarihi ve sosyal gerçekleri temel almaktadır. Önde gelen yayıncılardan olan Gallimard, L'Association'un önemli yazarlarından Joann Sfar yönetiminde *Bayou* dizisini (2005) oluşturmuştur. Aslında Gallimard 1988 yılında Futuropolis'nin hissedarı olmasıyla çizgi romana adımını atmıştır. 2014 yılında Futuropolis'nin tek

²⁹ Alternatif yayınevleri, yazarı üretimin merkezine koyan, salt karlılık temeline dayandırmadan farklı nitelikte yapıtları destekleyebilen, genellikle büyük yayın gruplarından yasal ve mali yönden bağımsız yayıncılık anlayışına sahip görece küçük yayınevlerini ifade eder.

³⁰ <https://www.citazine.fr/article/roman-graphique-existe-t/> (14.10.2021).

hissedarı olan Gallimard aynı zamanda bünyesinde bulundurduğu Denoël Graphique sayesinde çizgi roman yayıncılığı alanında merkezi bir konuma sahiptir. Actes Sud Yayınevinin, 2002’de Thierry Groensten tarafından kurulan daha sonra *Actes Sud - L’An 2* (2006) olarak devraldığı bir dizi dışında *Actes Sud BD* adında bir çizgi roman dizisi daha bulunmaktadır. Çağdaş kitap endüstrisinin yeniden yapılanmasını ve yayıncılık alanında yazınsal çizgi romanın nasıl normalleştiğini gözlemlemek açısından bu yeni eğilim önemli veriler sunmaktadır. Ancak Jean-Christophe Menu alternatif yayınevlerinin bir uzmanlık alanı olarak gördüğü çizgi roman yayıncılığının büyük yayınevleri tarafından ele geçirilmesini eleştirmektedir. Menu (2005: 37) “ ‘Büyük’ yayınevlerinin kendilerini ‘küçük’ yayınevleri tarafından temizlenen zemine alenen konumlandıkları”³¹ eleştirisinde bulunarak son dönemlerde çizgi romanlardan çokça söz edilmesinin nedenini büyük yayınevlerinin diziler oluşturarak büyüyen satış rakamlarından paylarını almak istemeleri olarak açıklamaktadır. Buradan çizgi romanların yazın olarak görülmediğini sadece satış rakamları söz konusu olduğunda dikkati çektiğini, diziler oluşturarak yayın politikalarını çeşitlendirdiklerini söyleyebiliriz. Yayımladıkları yazınsal çizgi romanların genelde yazın kategorisi dışında, ayrı bir kategoride değerlendirildiği görülmektedir. Ancak başka bir açıdan değerlendirildiğinde çizgi romanların bu yükselişi genel yazın piyasasında yer alma eğilimlerini güçlendirmektedir.

Yazın ve çizgi roman arasındaki ilişkiyi konumlandırması beklenen etkenlerden biri de bilimsel çalışmalardır. Lefevre (1992: 20-21) yazın dizgesinde akademinin ve diğer eğitim kurum ve kuruluşlarının, etkili yazın dergilerinin yeni bir yapıtın kabul edilmesinde önemli bir görev üstlendiği söylemektedir. Ancak kuramcıya göre, yükseköğretim için tasarlanmış okuma listeleri var olan kanonu yansıttıklarından, seçilen metinler geleneği canlı tutmaktadırlar. Bu nedenle, akademinin ve çevresindeki oluşumların yazınsal dizge üzerinde tutucu eğilimi söz konusudur. Bu bağlamda, Maus’un çevresinde gelişen akademik tartışmalar Frankofon dünyaya tam olarak yansımamıştır. Çizgi romanları akademik ilgiye değer görenler yazın araştırmacılarından çok çizgi roman araştırmacılarıdır. Çizgi romanların yazın

³¹ “Les choses sont tout autres quand les « gros » se positionnent clairement sur le terrain qui a été défriché par les « petits »”.

dünyasının neresinde bulunduğuna yönelik akademik konferanslar, yayıncılardan, akademisyenlerden ve eleştirmenlerden gelen bilimsel yazılar fazla göze çarpmamaktadır. İngilizce konuşulan dünyada çizgi romanlar sanatsal ve kültürel statüye sahip olmamakla birlikte, çalışmamızın çizgi romana ilişkin öncül yaklaşımlar bölümünde de görüleceği üzere, akademik alanda araştırmaya değer görülmektedir. Buna karşın Fransızca konuşulan dünyada yüksek kültürel ve sanatsal statüye sahip olmasına karşın akademi çerçevesinde yeterince araştırma konusu olmamaktadır. Lettres Modernes’de (Toulouse Üniversitesi - Jean Jaurès) Thierry Groensteen’in doktora tezi ya da Dilbilim alanında Pierre Fresnault-Deruelle’in doktora tezi, Benoît Peeters’in EHESS’te Roland Barthes yönetimindeki araştırması gibi yakın disiplinlerdeki tekil çalışmalardan söz edilebilir. Baudry’nin (2015) 2010-2015 yılları arasını kapsayan bitmiş ya da devam eden 59 tez üzerine yaptığı bir araştırma yazın - çizgi roman ilişkisinin önümüzdeki dönem nasıl olacağına yönelik bulgular içermektedir. Baudry, merkezinde çizgi romanın olduğu çalışmalara sahip öğrencilerin en çok yazın alanına yakın bölümlerinden geldiği sonucuna ulaşmaktadır.³² Aynı zamanda sanılanın tersine, üniversitelerde çizgi romanın meşrulaştırılması konusunda yazın alanındaki araştırmaların güzel sanatlar başta olmak üzere diğer alanlardakine göre önde olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak özerk bir disiplin olarak görülmemesinin yanı sıra yazın bağlamında akademik bir uzlaşım da söz konusu değildir. Yazın dünyası içindeki saygın dergilerde ya da geniş çapta bilimsel eleştirilerde çizgi roman konu edilmektedir. Bununla birlikte, son yıllarda durum biraz değişiyor gibi görünmektedir. *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, *Neuvième Art 2.0*, *Comicalités*, *Les Carnets de la Bande Dessinée* gibi dergilerin çizgi roman akademi arasındaki boşluğu doldurma amacı taşıdıkları söylenebilir. Bu dergilerin genel özelliği akademi dışında doğmuş ciddi bir eleştirinin temellerini atmak için yola çıkmaları biçiminde dile getirilebilir. Bir kez daha vurgulamak gerekir ki, üretimler daha çok saygın bir sanat olarak değerlendirilmektedir.

Çizgi roman ve üniversite arasındaki ilişki çoğu zaman mesafeli bir biçimde süregelmiştir. Son dönemde üniversitelerde çizgi roman çalışmaları görülmektedir.

³² Baudry aynı disipline ait gibi görünen diploma programlarını bir araya getirerek çeşitli başlıklar oluşturmuştur. Örneğin “Histoire et sémiologie du texte et de l’image”, “Langue et linguistique” ve “Langue française” gibi programlar “Littérature et langue française” üst başlığını oluşturur.

Picardie Jules Verne Üniversitesi lisans derecesi düzeyinde plastik sanatlar bölümü içinde çizgi roman eğitimi vermesinin yanında³³, Poitiers, Bordeaux Montaigne gibi üniversiteler çizgi romana sadece sanat olarak yaklaşmamaya başlamıştır. Özellikle Poitiers Üniversitesi'nin sanat dersleriyle birlikte çizgi roman - yazın ilişkisini derdeleyen disiplinlerötesi yüksek lisans (Master Arts, Lettres et Civilisations) ve doktora programı önem arz etmektedir. Benzer biçimde Bordeaux Montaigne Üniversitesi 2020 yılında “Bande dessinée: édition, théorie et critique” yüksek lisans programıyla çizgi romana kapılarını açarak sanat dışında ortamın sorgulanmasına olanak tanımıştır. Dolayısıyla çizgi roman yazın ilişkisinin oldukça yeni bir çalışma alanı oluşturduğunu söylemek mümkündür. Güzel sanatlar dışında çizgi romana ayrılmış çok az öğretim programı olmasına, çizgi roman alanını kapsayan bilimsel bir işbirliğinin tam olarak oluşturulmamasına karşın gelişmelerin olduğu yadsınamaz.

Türkiye’de yazınsal çizgi romanların gelişimde Avrupa’dakine benzer bir yapılanma söz konusudur. Ülkemizdeki çizgi roman yayıncılığında yazarların kendilerini özgürce anlatmalarını sağlayan ya da Batıdaki egemen çizgi roman geleneğini yansıtan alternatif yayınevlerinin çabası görülmektedir. Desen (2009), Flaneur (2012), Sırtlan Kitap (2013), Karakarga (2016), Baobab (2017) gibi yayınevleri bu işin bayraktarlığını üstlenmektedir. Her ne kadar yerli üretimlerde çeşitlenme gözlemlense de özellikle Batılı yazarların yapıtlarına daha çok rastlanmaktadır. Levent Cantek’in birçok çizikle kaleme aldığı *Ankara Üçlemesi*³⁴ (İletişim Yayınları), Hakan Günday ve Emre Orhun’un *Kana Diz Kana* (Flaneur, 2020), Aslı Alpar’ın *Emine Hanım’ın Romanı* (Karakarga, 2020), Özge Samancı’nın *Bırak Üzülsünler-Türkiye’de Büyümek* (İletişim Yayınları, 2017)³⁵ gibi sınırlı örnekleri görebiliriz. Yazınsal çizgi romanları kabul gören, ciddiye alınan bir anlatım biçimi olarak henüz gelişmekte olan üretimler olarak düşünebiliriz. Özgün örneklerini yakın zamanda yeni yeni vermeye başlamıştır. Batıda olduğu gibi çizgi romanın yazın kapsamında değerlendirilmesinde çevirilerin önemli

³³ Académie Brassart-Delcourt, gibi oluşumlar son yıllarda çizgi romanın sanatsal boyutuna yönelik çalışmalar yapmakta, eğitimler vermektedir.

³⁴ *Dumankara*, *Hayat Bir Yangındı* (2013), *Emanet Şehir* (2014), *Uzak Şehir* (2015) İletişim Yayınları’ndan çıkmıştır.

³⁵ Daha önce ABD’de *Dare to Disappoint - Growing up in Turkey* (2015) başlığıyla yayımlanmıştır.

rolü ve ağırlığı bulunmaktadır. Yabancı yayınlara dayalı tanınmış çalışmaların³⁶ düzenli olarak çizgi roman çerçevesinde yayıncılık yapan bu alternatif yayınevlerinin daha çok ilgisini çektiğini söyleyebiliriz. Yeni yayınevlerinin bu yönde farkındalık sahibi olmasının yanında, tıpkı Fransa örneğinde olduğu gibi, yazın yayıncılığı profilinde önde gelen yayınevleri de bu anlatım biçimine kayıtsız kalmamıştır. İletişim Yayınları *Maus* (2012), İthaki Yayınları *Filistin* (2009), *Güvenli Bölge Gorazde* (2010), *Watchmen* (2016), Everest Yayınları *Beşir'le Vals* (2010) gibi çizgi romanları piyasaya sürmüş fakat süreklilik arz etmemiştir. Diğer taraftan bu yayınevlerinin yazınsal çizgi romana yönelmelerinde Fransa'daki gibi alternatif yayınevlerinin güçlü bir etkisi söz konusu değildir. Daha çok egemen Batı çizgi roman geleneğini takip ettikleri izlenimi vardır. Çünkü Spiegelman ve Sacco gibi yazarların uluslararası tanınırlığının yüksek olması ve aldıkları ödüller, çizgi roman geleneğini ve yazın alanındaki değişimleri izleyen yayınevlerinin dikkatinden kaçması olası değildir.

Türkiye'de yayınevleri çizgi romanları birkaç istisna dışında genellikle yazın dışı kategorisine almaktadırlar. İletişim, İthaki, Epsilon, Panama, gibi yayınevleri yazın kategorisinde değerlendirmekle birlikte üretim çok az sayıda gerçekleşmektedir. Çizgi romanın nasıl sınıflandırıldığına yönelik bilgi edinebileceğimiz platformlardan biri de çevrimiçi kütüphanelerdir. D&R ve İdefix gibi akla ilk gelebilecek çevrimiçi kitabeveleri çizgi romana yazın dışı bir başlık açmıştır. Kitapyurdu, Pandora, BKM Kitap gibi diğer büyük kitabevelerinin ise çizgi romanı yazın bağlamında ele aldıkları görülmektedir.

Ülkemizde üniversitelerde çizgi romanın akademik bir disiplin olarak ele alınmadığı daha önce belirtilmişti. Çizgi romanın yazın kapsamındaki değerine yönelik akademik ilgi yok denecek denli azdır. Hem ana akım bir çizgi roman geleneğinin olmayışı hem de bilimsel olarak tartışılmaması, yayınevlerinin belirli bir dizi özelinde oluşacak üretimler yerine düzensiz yayınlar gerçekleştirmelerine yol açmaktadır. Bu da yazınsal söylemde çizgi romana yer verme konusunda isteksizliğe neden olmaktadır. Belli bir

³⁶ Fabien Toulmé, *Hakim'in Yolculuğu (1- Suriye'den Türkiye'ye, 2- Türkiye'den Yunanistan'a, 3- Makedonya'dan Fransa'ya başlıklı üçlemesi)*, Desen Yayınları, 2020-2021.

Zeina Abirached, *Kırlangıç Oyunu - Ölmek Gitmek Dönmek*, Sırtlan Kitap, 2014.

Guy Delisle, *Pyongyang*, Karakarga Yayınları, 2016; *Kudüs Günlükleri*, Karakarga Yayınları, 2018.

Fábio Moon & Gabriel Bá, *Güngezgini, Çizgi Düşler*, 2013.

...

program çerçevesinde düzenli bir biçimde ilerlemese de özellikle romandan çizgi romana yapılan çevirilere yönelik girişimler de dizgeyi genişletip çeşitlendirmektedir.

3.3. Yazın Dizgesinde Klasiklerin Çizgi Roman Olarak Konumu

3.3.1. Fransız Yazın Dizgesinde Klasiklerin Çizgi Roman Olarak Konumu

“Dünya Edebiyat Cumhuriyet’indeki en zengin uzamlar aynı zamanda en eskileri, yani edebiyatta rekabete en erken katılmış olan, ulusal “klasikleri” ne “evrensel klasikler” gözüyle bakılanlardır.” (Casanova, 2010: 97)

Klasik yapıtların uzun yıllar önce kanonlaşması nedeniyle yazın dünyasındaki dönüşümler oldukça yavaş ilerlemektedir. Değişim birden kendini göstermez, zaman alır. Her ne kadar değişimin yaşandığından söz edilse de, bir öncekinin izleri birden silinemez. Bu doğrultuda, çizgi romanın tam anlamıyla yazın dizgesinde yer aldığı kabul edilmesi zaman alacaktır. Çünkü klasikler zaman içinde kalıcı bir durum yaratan hiyerarşi geliştirmiştir. Lefevre’in (1992: 19) deyişiyle “beş yüzyıldan daha uzun bir süre önce kanonlaşan yazınsal yapıtlar egemen poetikanın kendisi ne sıklıkla değişirse değişsin konumlarında güvenli kalma eğilimindedir.”³⁷ Kaldı ki bu açıklama da Casanova’nın dünya edebiyatı tanımı gibi Avrupamerkezci olsa da, yazın kuramları açısından hala geçerli bir değerlendirmedir. Beğenilsin ya da beğenilmesin, kendi zamanına ve uzamına damgasını vurmuş, onun özünü yansıtan, tartışılan, öğretilen, sürekli basılan zamansız başyapıtlardır. Bu nedenle birçok çalışma için başvuru kaynağıdır. Bu bağlamda çizgi roman çevirileri ve dünya edebiyatı kavramının birbiriyle bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz. Klasikleşen metinlerin çizgi romana aktarılma sürecine bakıldığında, kanonlaşan yapıtların başlangıç çalışmaları olarak seçildiği ve çok yönlü bir geleneğe yol açtığı görülecektir. Aynı zamanda bu seçimler metinlerin kanonlaşmış konumunu da doğrulamaktadır. Poetik unsurlar söz konusu

³⁷ “works of literature canonized more than five centuries ago tend to remain secure in their position, no matter how often the dominant poetics itself is subject to change.”

olduğunda, kaynak metnin sosyokültürel statüsü genellikle göz ardı edilemez. Çünkü bu tür aktarımları kaynak metne gösterilen saygının yansıması biçiminde de değerlendirebiliriz: Niteliksel değeri yüksek olduğu düşünülen kaynak metnin ve yazarın yaratabileceği etkiye benzer etki yaratma isteği...

“Kurumların dönemin egemen poetikasını dayattığı ya da bunu denediği” (Lefevere, 1992: 19), başka bir anlatımla bir tür okuma yönergeleri verdiği gerçeğinden yola çıkarak, klasiklerin çizgi roman çevirisinin yazın dizgesinde nerede durduğuna ilişkin yapılacak değerlendirmede çevirinin seçimini, üretimini ve dağıtımını büyük ölçüde belirleyen yayınevlerinin uygulamalarına bakılması somut veriler sağlayacaktır.

Klasiklerin çizgi romanlarla buluşması yakın zamanın yayın dünyasında büyüyen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır, ancak yeni bir yaklaşım değildir. Öncül örneklerinden olan Albert Kanter’in *Classics Illustrated* dizisinden söz edilebilir. 1941 yılında *Üç Silahşörler* ile başlayan dizi 1971 yılında kadar 169 sayıdan oluşan uzun bir geleneği temsil etmektedir. Herman Melville’in *Moby Dick*, Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza*, Victor Hugo’nun *Notre-Dame’in Kamburu*, Shakespeare’in *Hamlet*, Goethe’nin *Faust* gibi pek çok yapıt başta olmak üzere klasiklerden çeşitli örnekler sunmuştur. Aslında ilk baskılar *Classic Comics* adıyla yayımlanır, 35. sayıda (1947) *Classics Illustrated* adını alacaktır. Kanter bu değişimi 33. sayıda okuyucularıyla paylaşmaktadır:

“Mart’tan sonra, 35. sayıyla yeni adı “Classics Illustrated” olacak. Bu değişim neden oldu? İlk sayılarımızdan itibaren, onların gerçekten "çizgi roman/comics" olmadığını söylediniz. Sizinle aynı fikirdeyiz ve bu nedenle adı "Classics Illustrated" olarak değiştiriyoruz. ... Classic Comics için daha yeni, daha gerçek bir isim...”³⁸ (akt. Jones, 2011: 90-91)

³⁸ “Starting in March, with issue number 35, the new name will be “Classics Illustrated.” Why the change? Well, ever since our first issues, you have said that they really aren’t “comics.” We agree with you and so we’re changing the name to “Classics Illustrated”... A newer, truer name for Classic Comics...”

Kanter'in bu kararı, birinci bölümde de söz edildiği gibi, çalışmasını Amerikan çizgi romanın "comics" damgasından uzaklaştırma isteğinden gelmektedir. Yine o dönem Fredric Wertham'ın öncüsü olduğu "comics" karşıtlığından kaçma isteği de nedenlerden biri olarak gösterilebilir. Daha dizisinin ilk sayısında "Okuyucularımıza" başlıklı mektubunda Kanter, genç okuyucuları yazın yapıtlarıyla tanıştırmak hedefiyle çalışmasını yazına göre konumlandırmaktadır:

"Amacımız, kabul görmüş eski klasikleri "KLASİK ÇİZGİ ROMAN KÜTÜPHANESİ"nin bu baskılarıyla değiştirmek değil, daha çok bu büyük başyapıtlara yönelik ilgi uyandırmayı ve kaynak metni okuma arzusunu aşlamayı amaçlıyoruz. Ayrıca bu baskıları okuyucular için daha fazla keyif almayı teşvik eden tüm eylemleri içerecek biçimde sunmak da bizim amacımızdır. Yetişkin erkeklerin ve kadınların yanı sıra genç kızların ve erkeklerin edebiyatta daha iyi bir zevk edindiklerine ve ustaların kabul görmüş eserlerinin bu son derece ilginç, özlü baskılarını memnuniyetle karşılayacaklarına içtenlikle inanıyoruz."³⁹ (akt. Jones, 2011: 12)

Alıntıdan da görüleceği gibi, Kanter hedefinin tamamen eğitsel olduğunu dile getirmektedir. Yazarların kısa bir biyografisi ve ek bilgilerle desteklenen yapıtların, okuma sevgisi oluşturup gençler için öğretici araçlar olarak kullanılmasını gerektiği düşüncesini aşlamaktadır. Böylelikle klasiklerin bir görüntüsünü gençlere sunarak bir tür kültür aktarım görevi üstlenmesi sağlanır. Kanter'in (akt. Jones, 2011: 111) 70. sayıda "Artık Classics Illustrated baskısını okuduğunuza göre, okulunuzdan veya halk kütüphanenizden edinebileceğiniz kaynak metni okumanın ek zevkini kaçırmayın"⁴⁰ biçiminde dile getirdiği gibi, dizi çocukların eğitim yaşamında okuma becerilerinin

³⁹ "It is not our intent to replace the old established classics with these editions of the "CLASSIC COMICS LIBRARY," but rather we aim to create an active interest in those great masterpieces and to instill a desire to read the original text. It is also our aim to present these editions to include all of the action that is bound to stimulate greater enjoyment for its readers. It is our sincere belief that men and women, as well as junior men and women have attained a finer taste in literature, and they will welcome these highly interesting, concise editions of the established works of the masters."

⁴⁰ "Now that you have read the Classics Illustrated edition, don't miss the added enjoyment of reading the original, obtainable at your school or public library."

gelişiminde okuma kolaylığı sağlayarak çizgi romandan kaynak metne geçişte bir basamak olarak yer almaktadır.

Kanter'in ardından, dizinin çeşitli yayınevlerinden farklı başlıklar altında yeniden basımı süregelmiştir. Classics Illustrated dizisine o dönem için hoş karşılanmayan çizgi romana karşı değişen tutumun bir yansıması olarak bakılabilir. Aynı zamanda Kanter'in çalışmasının dizgesel olarak klasiklerin çizgi romana çevrilmesini başlattığını da söyleyebiliriz. Ancak günümüz açısından değerlendirildiğinde bu sürümler çizgi romana karşı dile getirilen eleştirilerin kaynağını oluşturmaktadır. Bu tür çalışmalar değersiz bir sanat yapıtı, klasiklerin doğru bir biçimde temsil edilmediği, sömürüldüğü bir türev olarak algılanmış, ortama zarar vermiştir. Klasiklerin çizgi romana çevrilmesi, girift bir anlatımın basit bir biçimde iletilmesi anlamına geldiği sorunlu bir bakış açısından oldukça olumsuz etkilenmiştir.

Ortam zamanla olgunlaşıp özgünlük iddiasında bulunduğu, klasik bir romanı ya da öyküyü çizgi romana aktarma düşüncesi tekrar canlanmaya başlamıştır. Bu gelişme çizgi romanın yeni bir anlatım olanağı olarak benimsenip tümüyle özerk bir ortam olarak sürekli gelişen konumuyla uyumlu gözükmektedir. Bu olgunun Fransa özelinde de yaygın bir biçimde önem kazandığı görülmektedir. Özellikle 2000'li yıllarda birçok yayınevi özel koleksiyonlar oluşturdular. Classics Illustrated'ın açtığı yolda yazınla olan işbirliğinin bu kez gerçekten yetişkinler için değerli bir içerik ve sanatsal bir anlatım sunma potansiyeli üstlendiğinin altını çizmek gerekir.

“Yazın dizgesinde çizgi romanın konumu” bölümünde belirtildiği gibi, klasiklerin çizgi romana aktarılma sürecinde de başrolde alternatif yayınevleri yer almaktadır. Lefevre (1992: 21-22), kanonlaşmış ya da kanonlaşmaya aday yapıtların genel yayınevlerinden çok daha kolay yayımlanırken, zamanın egemen ideolojisinden ya da poetikasından farklı yapıtların başka bir dizgede ya da yerde yayımlanmakla yetinmek zorunda kaldığını belirtmektedir. Başka bir anlatımla, burada da olduğu gibi, dizgeye girebilmek için öncelikle yazın dizgesinin dışında yayımlanması beklenir. Classics Illustrated dizisinden farklı olarak dönemin ruhuna uygun bir biçimde kendi başlarına birer yapıt olarak işlev görebilecek çizgi roman yaratmanın yolları keşfedildikçe ve

ticari başarı olasılığının yükselmesiyle büyük yayınevlerinin ilgisinin bir kez daha arttığı dile getirilebilir.

Her şeyden önce aynı anlatım biçiminden yararlanmayan iki farklı ortamın yazın dizgesinde bir ilişki içinde bulunabileceğine yönelik olanağı, Futuropolis/Gallimard yayınevinden Louis-Ferdinand Céline'nin *Gecenin Sonuna Yolculuk (Voyage au Bout de la Nuit, 1932)* ve Casterman yayınevinden Léo Malet'nin *İstasyon Caddesi, No.120 (120, Rue de la Gare, 1943)* kitaplarını 1988 yılında çeviren Jacques Tardi'nin sağladığı söylenebilir. Jean-Claude Götting'in yine Futuropolis/Gallimard yayınevinden çıkardığı 1989 tarihli Dostoyeski'nin *Öteki Ben (Le Double, 1846)* ve 1990 tarihli Kafka'nın *Dava (Le Procès, 1925)* çevirileri, André Juillard'ın William Faulkner'in *Döşegimde Ölürken (Tandis que j'agonise, 1930)* kitabının 1991 tarihli çevirisi ve son olarak Stéphane Heuet'in 1998 yılında başlayan Proust'un **Kayıp Zamanın İzinde** çevirileri klasikleşen romanların çizgi roman ortamında yeniden keşfedilmesine aracılık etmektedir.

Le Clézio'nun *Tutanak (Baudoin, Le Procès-Verbal, 1989)*, Romain Gary'nin *Le Grande Vestiaire (André Verret, 1988)*, Louis Pergaud'nun *Düğmeler Savaşı (Florence Cestac, La Guerre des Boutons, 1990)* gibi yapıtların oluşturduğu Futuropolis/Gallimard'ın *Bibliothèque* dizisiyle başlayan dizi geleneğinde yayınevlerinin klasikleşen romanları çizgi romanlaştırma sürecinde artış gözlemlenir. Bu dönemde Gallimard'ın oluşturduğu bir başka dizi ise *Fétiche*'dir. 2007 yılında Gallimard Jeunesse'ten çıkan dizi, Raymond Queneau'nun *Zazie dans le Métro (Clément Oubrière, 2008)*, Antoine Saint-Exupéry'nin *Le Petit Prince (Joann Sfar, 2008)*, Marcel Aymé'nin *Les Contes du Chat Perché (Agnès Maupré, 2007)*, Albert Camus'nün *L'Hôte⁴¹, L'Étranger, Le Premier Homme⁴²*, (Jacques Ferrandez, 2009, 2013, 2017) Jean Giono'nun *Le Chant du Monde (Jacques Ferrandez, 2019)* olmak üzere çeşitli yazınsal yapıtları içermektedir. Camus'nün *Yabancı* ve *İlk Adam* yapıtlarının *Fétiche* dizisi dışında, aynı dönemde Futuropolis/Gallimard'dan da çıktığını belirtmek gerekir. José Muñoz tarafından hayata geçirilen projenin

⁴¹ Camus'nün *L'Exil et le Royaume* başlıklı romanındaki öykülerden biri, *Konuk*.

⁴² 1994 yılında kızı tarafından yayımlanan Camus'nün bitmemiş romanı, *İlk Adam* (Can Yayınları, 1994).

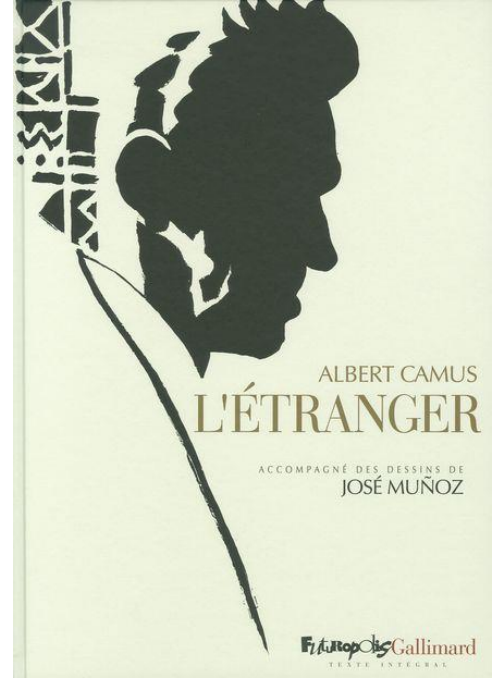
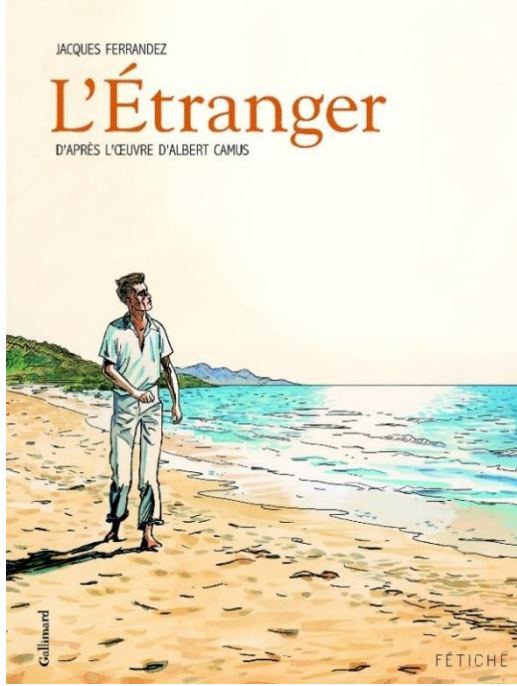
(*L'Étranger*, 2012; *Le Premier Homme*, 2013) anlatı ve biçiminin farklı olduğunu Ferrandez bir söyleşisinde aşağıdaki biçimde anlatmaktadır:

“İkimize de yetki verilmişti ve Antoine Gallimard her iki projeyi de onaylamıştı! Kendi açımdan, canım çok sıkıldı. Bunu gereksiz bulan gazetecilerin tepkilerinden korkuyordum... 2011'de Cezayir çizgi roman festivalinde Muñoz ile bu konuyu konuştum... Albümü çıktığında içim rahatladı: Onun Meursault'su benimkinden çok farklıydı. José, Camus'nün kırklı yaşlarından ve Robert Mitchum'dan ilham alırken, ben ise onun gençliği çiziyordum.”⁴³ (Le Saux, 2013)

Gallimard'ın amacının her iki proje için farklı olduğu kitapların kapaklarından da anlaşılabilir. “José Muñoz'un çizimleri eşliğinde” alt başlığı, görsel katmanın anlatıda eşit derecede yer almadığı, anlatıya hizmet ettiği izlenimi vermektedir. Fétiche dizisinin yazınsal tarafının güçlü olması nedeniyle⁴⁴ kaynak metin ünlü yazarının adının ön planda olmadığı, aktaranın ön planda olduğu görülmektedir. Dizinin diğer çevirilerine de bakıldığında rastgele bir seçimin yapılmadığından, çevirmeni önceleyen bir durumun varlığından hareketle, çevirmene yapıtı özgün bir biçimde aktarma olanağı sağladığı düşünülebilir:

⁴³ “L'autorisation nous avait été donnée à tous les deux, et Antoine Gallimard avait validé les deux projets! De mon côté, j'étais très embêté. Je craignais les réactions des journalistes, qui allaient trouver cela redondant... J'en ai discuté avec Muñoz au festival de BD d'Alger en 2011... J'ai été soulagé quand son album est sorti: son Meursault était très différent du mien. José s'est inspiré de Camus quadragénaire et de Robert Mitchum, alors que j'ai fait du mien une incarnation de la jeunesse.”

⁴⁴ Joann Sfar'ın *Küçük Prens*'in çizgi roman çevirisiyle ilgili açıklama yaparken, Gallimard yayınevinin “yazınsal bakış açısını” takdir ettikten sonra, bu tür çalışmaların asıl amacının kaynak metnin kölece kopyalanmasından ziyade, yazarın sesini aktarmak olduğunu söylemektedir (akt. Pasamonik, 2008).



Görsel 27: Jacques Ferrandez, *L'Étranger*, Fétiche dizisi; José Muñoz, *L'Étranger*, Futuropolis/Gallimard

Dizi çalışmalarına ivme kazandıran bir diğer yayınevi Delcourt'dur. 1998 yılında başlayan **Kayıp Zamanın İzinde**'nin çizgi romana çeviri sürecinin, salt çizgi romana yönelik yayınlar çıkaran Delcourt'un bu diziye başlama düşüncesini olumlu bir biçimde etkilediği öne sürülebilir. **Kayıp Zamanın İzinde**'nin yayımlanan dört cildinin ardından elde ettiği geri dönütlerin ışığında Delcourt 2007 yılında Jean-David Morvan'ın yönetiminde *Ex-Libris* dizisini yaratması olasıdır. Çünkü çeviri beklenen satış rakamlarına ulaşmamış olsa ya da yayıncının beklentilerini karşılayamamış olsa, bu türden başka bir çeviriye şans tanınmazdı. Bunun sonucunda başka klasik yapıtların çevirilerine yayın kataloglarında yer verildiği yorumunda bulunabiliriz.

Ex-Libris dizisi, Fransız ve dünya klasiklerinden *Tartuffe*, *Candide*, *Oliver Twist*, *Dorian Gray*'in *Portresi*, *Hayvanlar Çiftliği*... gibi birçok klasikleşen yapıtı kapsamaktadır. Morvan dizi tanıtımı için yaptığı söyleşilerde ya da web sitelerin dizi değerlendirme sayfalarında (Farinaud & Briot, 2008; Pasamonik ve diğ., 2008) diziye kaynak metnin bir özeti gibi değil, çok çeşitli anlatım biçimine ve biçimine sahip yazar-çizerlerin, kaynak metnin yazarının bakış açısını en iyi biçimde yakalayacak teknikleri bulup ve ona ihanet etmeden kendi dokunuşlarını eklediği bir proje olarak

yorumlamaktadır. Morvan'a göre, bu diziyi ayrıcalıklı kılan şey, dizideki her yapıtın arkasında kaynak metnin yazarının bir portresinin ve biyografisinin, roman tanıtım metninin ve yazıldığı döneme ilişkin bilgilerin yer almasıdır. Dizinin eğitsel boyutundan çok, yazar-çizerlere özgür bir ortam sağlayarak elde etmeyi planladığı kalıcı ve güçlü metinlerin üzerinde durduğunu belirtir. Ancak dizinin eğitsel yönüne üstü kapalı bir biçimde değinmesine karşın, eğitim programlarında yerini almasını beklediğini de söyleyebiliriz. Dizi aracılığıyla öğrencilerle klasiklerin uzlaştırılması, çizgi roman yayıncılığının içsel eğiliminin bir parçası olarak düşünülebilir.

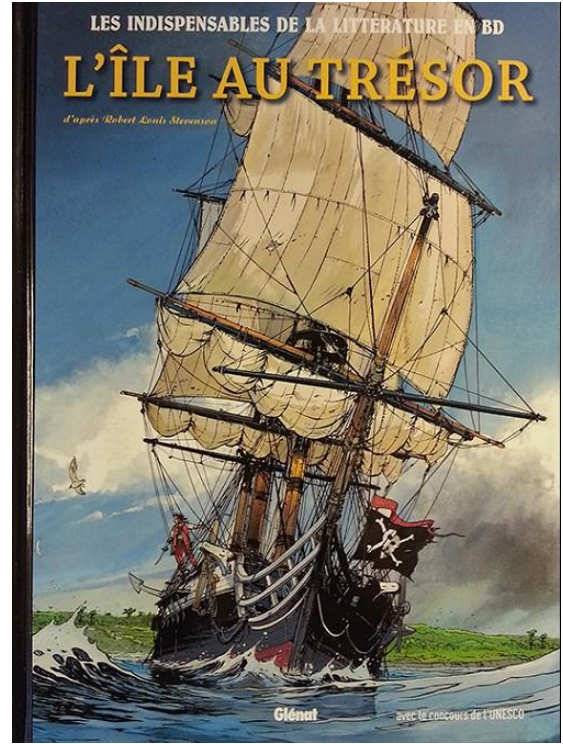
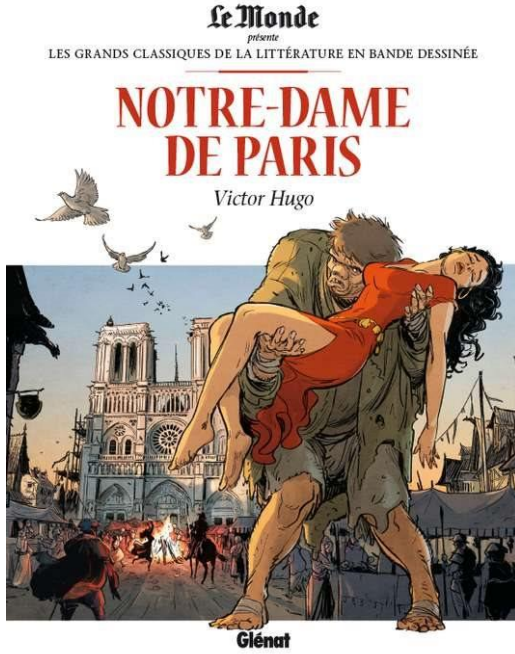
Klasik yapıtların çizgi romana aktarılmasında eğitsel bir anlayış gelişebilir. Öğrenciler için kimi önemli yazarları tanımının bir yolu, yazınsal çalışmaların tamamlayıcısı gibi görülebilir. Kaldı ki, 1996'dan sonra bu tür aktarımlar, çizgi romanları da içeren çeşitli okuma planları yoluyla Fransız eğitim müfredatında yer almaktadır⁴⁵. Ancak günümüzde romanların çizgi roman çevirilerinde eyleyenlerin temel amacı, öğrencilere ulaşmak için okullarda kullanılmak üzere tasarlanmış çizgi roman üretmek ya da çizgi roman ortamının eğitimdeki işlevini geliştirmek için yönergeler hazırlamak değildir. Eğitim kaygısıyla öğrencilere yönelmek eğitim dizgesindeki eyleyenlerin görevidir. Bu eğitsel yaklaşım yazınsal yapıtların çizgi roman çevirilerinin dolaylı ve kasıtsız sonuçlarından biridir.

Yine de, eğitsel değerın ön planda olduğu diziler *Adonis-Romans de Toujours* örneğinde olduğu gibi göze çarpmaktadır. 2007 yılında Uluslararası Frankofoni Örgütü (OIF) ve UNESCO'nun katkılarıyla yaklaşık 50 başlığın okuyucularla buluşması planlanmış ancak sadece 10 başlık üretilebilmiştir. Bu çalışma "yazınsal dünya mirasının korunması ve yayılması" projesinin bir parçası olarak tasarlanmıştır. Saad Houry bir söyleşisinde (Delahousse, 2008) amacını, yavaş yavaş unutulmaya ve okunmamaya başlanan edebiyat hazinelerini elden geldiğince çok sayıda okurun erişebileceği hoş ve modern bir ortamda yaymak ve aynı zamanda Fransızca'yı ve dünya klasiklerini okumayı sevdirmek biçiminde açıklamıştır. Bu dizide yalnızca genç bir kitle değil, her yaştan okur hedeflenmiştir. Çizgi romana ek olarak, yazar, yapıt ve dönemin sosyo-ekonomik yaşamına ilişkin kültürel ekler, Fransızca öğrenenler için 6

⁴⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Rouvière, 2013.

dilde küçük bir sözlük, CD-Rom içinde hem tam metin hem de tanınmış sanatçıların okuduğu sesli metin içermektedir. Dizi, kitabın dijitalleşmesi ve görme engelli okuru dikkate alması açısından, başka bir anlatımla yazınsal alandaki dönüşümleri göz önünde bulundurması açısından yenilikçi bir projedir. Üstünde durulması gereken bir diğer nokta, Khoury'nin (Delahousse, 2008) “çizgi romanın artık kendi başına bir anlatım biçimi” açıklamasıyla yazın dizgesinde ortamın evriminin farkında olması ve Amin Maalouf'un “edebiyat, dünyayı yeniden düşünmek, sarsmak, yeniden icat etmek için aracımızdır. Bugünün dünyası yeniden icat edilmeye şiddetle gereksinim duymaktadır” (Pesquine, 2007) biçimindeki destekleyici bakış açısıdır.

Glénat yayınevinin de desteklediği bu proje sürerliğini sağlayamamakla birlikte zamanla başka dizilerde kendini göstermiştir. Önce *Les Incontournables de la Littérature en BD* daha sonra *Les Indispensables de la Littérature en BD* etiketiyle Belçika'da *Le Soir* gazetesinin desteğiyle yeniden ve yeni sayılar eklenerek basılmıştır. Projenin gerçek büyük atılımı, Ocak 2017'de Fransa'nın en önemli gazetelerinden *Le Monde*'un öncülüğünde, Uluslararası Fransızca Öğretmenleri Federasyonu (FIPF) ve Glénat ortaklığıyla *Les Grands Classiques de la Littérature en Bande Dessinée* adı altında gerçekleşmiştir.



Görsel 28: Glénat yayınevinin dünya klasikleri sürümleri

Le Monde gazetesinin tanıtımını yaptığı ve yayımladığı çalışma da *Romans de Toujours* projesi gibi bir eğitim dosyasıyla desteklenmektedir. Unutulmakta olan mirasın aktarılması ve erişilebilir duruma getirilmesi gibi benzer amaçlar taşıyan dizi, çizgi roman çevirilerine kaynağa götüren bir araç olarak bakmaktadır.⁴⁶ Kapak tasarımları incelendiğinde, gazetenin adının başta ve belirgin olmasına, dizinin, yazarın ve yapıtın adının görünür bir biçimde yer almasına karşın kişisel dokunuşlarıyla yapıtta iz bırakması beklenen çevirmenden söz edilmediğini belirtebiliriz. Görselliğin baskın olması, yaratıcılığın gölgede kalması genç okuyucuları kaynağa davet etmektedir. Tükenmez bir kaynak olarak klasiklerin ününden yararlanmış izlenimi vermektedir. Özellikle XIX. yüzyıl klasiklerinden ve macera romanları başta olmak üzere belirli bir dönem ve türün egemen olduğu, neredeyse tümüyle Batı kanonunun bilinen örneklerinden seçilmiştir. Bu durum Ex-Libris ve Glénat dizilerinin her ikisi için de geçerlidir. Hatta kimi zaman Alphonse

⁴⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz.: https://www.lemonde.fr/bande-dessinee/article/2017/01/12/daniel-picouly-adapter-les-chefs-d-uvre-litteraires-en-bd-est-un-acte-d-amour_5061417_4420272.html (16.11.2021).

Daudet'nin *Tarasconlu Tartarin* (Adonis, 2007; Ex-libris, 2009-2010) ve Robert Louis Stevenson'un *Hazine Adası* (Ex-libris, 2007-2009; Adonis, 2008) örneğinde olduğu gibi aynı yapıtların yakın dönemlerde farklı dizilerden çıktığı görülür. Bu iki yeniden yazım etkinliği Lefevre'in *ekonomik bileşen* görüşü doğrultusunda yorumlanabilir. Yayıncıların telif hakkı ödemek istemedikleri ve bu nedenle maddi kazancı daha ön planda tutarak klasiklere yöneldikleri öne sürülebilir. Kâr güdüsünün baskın gelme olasılığı yüksektir. Kuşkusuz, her yayınevinin temel amaçlarından biri ticari başarı elde etmektir, ancak basitleştirilmiş yapıt bakış açısı hem yanlış hem de indirgemeci bir tutumu sergilemektedir. Birçok kitap arasından okuyucunun bakışını yakalamak için bilinmeyen bir önermeye doğru adım atmak yerine, yalnızca klasiklerin güven verici etkisinden yararlanma düşüncesi açık bir biçimde yapıtın sömürülmesine yol açmaktadır. Sanatsal tutkudan yoksun bir projenin yazını pazarlanabilir kavramlara indirerek ne yazın ne de çizgi roman değeri kazandığını iddia etmek tutarlı değildir. Kaynak metnin ünü hiçbir biçimde niteliği ve başarıyı güvence altına almamaktadır.

Verimli bir bağlantı gibi gözükebilir ancak bu tür çizgi roman çevirileri salt kaynağı tanıtmayı değil, yapıtı yeniden yaratan çevirmenlerin dünyaya özel bakış açısını sunmayı da amaçlamaktadır. Yazına adanmış bir web sitesi ve sosyal bir ağ olan Babelio tarafından yürütülen bir okuyucu anketinde⁴⁷ üyelerine “okuyucu uygulamaları” konulu konferans dizisinin bir parçası olarak yazınsal yapıtların çizgi roman aktarımlarına ilişkin algıları sorulmuştur. 2016 yılında 3.859 katılımcının katılımı bildirilmiştir. Okuyuculara çizgi roman aktarımları aracılığıyla bir roman keşfettiniz mi ya da okudunuz mu sorusuna, 3.708 okuyucunun sadece yüzde 17'si bu tür bir aktarım aracılığıyla bir romanı keşfettikleri yanıtını vermiştir. Bu sonuç çizgi romanların romanlara başlamak için bir eğitim aracı olmadığını, “gerçek” yazına bir giriş görevi üstlenmediğini ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda, metin oluşturma açısından yazarlara seçebilecekleri oldukça geniş bir özgürlük alanı veren Soleil yayınevinden çıkan *Noctambule* (2009) dizisinin ve Casterman ile daha çok yazın yayıncılığıyla bilinen Rivages yayınevinin güçlerini birleştirdiği *Rivages/Casterman/Noir* (2008) dizisinin, yoksullaşma olmaksızın

⁴⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://babelio.wordpress.com/2017/05/30/ou-babelio-presente-une-etude-sur-les-adaptations-de-romans-en-bandes-dessinees/> (23.10.2021).

kaynak metni dönüştürdükleri, zenginleştirdikleri çalışmalara odaklandığı söylenebilir. Kara roman (polisye roman) türündeki yayınlara ağırlık veren Rivages yayınevinin ilgisi ve genel olarak Gallimard örneğinde de görüldüğü üzere geleneksel yazın yayıncılığıyla tanınan yayınevlerinin son dönemde çizgi roman çevirilerine karşı gösterdikleri ilgi, yeniliklere arkalarını dönmediklerine ve genel yönelimi yakalama eğiliminde olduklarına işaret etmektedir.

Genellikle 2000'li yılların ardından başlayan klasikleşen yapıtların çizgi roman aktarımında, telifi olmayan yapıtların ya da Rivages ve Gallimard yayınevleri gibi kendi yazarlarının yapıtlarından seçimlerin yapıldığı görülmektedir.⁴⁸ Ancak şimdilerde telifli yapıtlar da artmakta ve çeşitlenmektedir. Geleneksel dizilerin dışında yazın dizgesinde yetişkin okur kitlesinin ilgisini çekeceği düşünülen, genel kitapçılarda kolayca erişilebilen, niteliksel yönü yüksek tekil çalışmaların varlığı bilinmekte ve yayıncıların kataloglarında giderek artan bir pay almaktadır.⁴⁹ Çizgi romandaki yenilenmenin yazın çevrelerinin ilgisini çektiği dile getirilebilir. Daha farklı, çağdaş bir yazın aktarım anlayışının, yetişkin bir kitleye zengin ve sanatsal bir içerik sunmasının yanında, yazının kendi evriminin bir sonucu olduğu da ileri sürülebilir. Çağdaş yazar Jean Rouaud bir söyleşisinde (Martin, 2006) yazından söz ederken, romancıların artık günümüz anlatı biçimiyle uzlaştığını öne sürmektedir. Otuz yıl kadar önce tek anlatı biçiminin tümce olduğu yapısal inancın terk edilerek, çizgi romanın anlatıda mükemmel uyum sağlayabileceğini belirtmesi yazın dizgesindeki evrimi destekler niteliktedir.

Bu bağlamda yazın dizgesinde çizgi roman çevirilerine karşı değişmeye başlayan bakış açısına örnek olarak Paul Auster'in *Cam Kent* (ing. *City of Glass*; fr. *Cité de*

⁴⁸ Daha sonraki bölümde görüleceği üzere, YKY da kendi dizisinden çıkan yayınlara öncelik verdiği gözlemlenmektedir. Kayıp Zamanın İzinde çizgi roman çevirisinde romanın kendi bünyesinde yayımlanmasının etkili olduğunu söyleyebiliriz.

⁴⁹ Sadece çizgi roman yayıncılığı yapan yayınevlerinin dizi dışında yakın döneme ait yazarların yapıtlarını da çizgi romana aktardıklarını belirtmek gerekir. Casterman'dan Tardi (1997; 2001-2004) tarafından çevirilen Didier Daeninckx'in *Le Der des Ders* (1984) ve Jean Vautrin'in *Le Cri du Peuple* (1998), Denis Deprez tarafından 2005 yılında çevrilen Jean Rouaud'nun Goncourt ödüllü *Les Champs d'Honneur* (1990); Rue de Sèvres yayınevinden Christian De Metter'in 2015 yılındaki Pierre Lemaitre'in yine Goncourt ödüllü romanı *Au Revoir là-Haut* (2013) çizgi romanı örneklerden birkaçını oluşturmaktadır. Çizgi roman yazın yaklaşımının, değişen bakış açısının bir başka sonucu roman yazarlarının doğrudan çizgi roman yazarları olarak karşımıza çıkmalarıdır. Futuropolis'den Tardi/Daniel Pennac ortaklığındaki *La Débauche* (1999) ve Delcourt'tan François Bégaudeau/Clément Oubrière'nin *Mâle Occidental Contemporain* (2013) örnek olarak gösterilebilir.

Verre, 1985) romanı verilebilir. İlk olarak 1994 yılında *Neon Lit: Noir Illustrated* dizisinin bir parçası olarak Avon Books yayınevinden Paul Karasik ve David Mazzucchelli imzasıyla çıkmıştır. Daha sonra 2004 yılında Picador tarafından yeniden basıldığında çalışmaya Spiegelman'ın giriş yazısının eşlik ettiği görülmektedir. *City of Glass: The Graphic Novel* olarak piyasaya sürülen⁵⁰ İngilizce çalışmada “grafik roman” vurgusu öne çıkmaktadır. Fransızcası da 2005 yılında Actes Sud BD yayınevinden basılmıştır ancak Fransızcasında grafik roman etiketine ilişkin bir gönderme bulunmamaktadır. Paul Auster'ın tavsiyesiyle işe koyulan Spiegelman (2004: i-ii), “çılgır açan bir çalışma” olarak nitelendirdiği yapıtın önsözünde ilk ve yeniden basım arasındaki sürede yazınsal çizgi romandaki gelişime koşut olarak yapıtın ortaya çıkış sürecini anlatmış ve çalışmasını tam olarak nasıl konumlandığını dile getirmiştir:

“Çizgi roman [Comics] artık sözcükleri ve görselleri tam olarak iç içe geçiren, ancak nitelik açısından komik olması gerekmeyen bir anlatı ortamının "gerçek adı" olmayabilir... Görevi daha da zorlaştırmak için, buradaki amaç oldukça basitleştirilmiş birkaç "Classics Illustrated" sürümleri yaratmak değil, daha çok yetişkinlerin dikkatini çekmeye değer görsel “çeviriler” yaratmaktır.”⁵¹

Aslında Spiegelman 90'larda çizgi romanın zenginliğini ve inceliğini ortaya çıkarma amacıyla elini taşın altına koyduğu öne sürülebilir. Çizgi romanın yetkinliğini kanıtlamak için öncelikle özgün yaratımlar gerçekleştirmeyi düşünerek, çizgi romanların kitapçıların raflarında kendilerine özel bölümde yer aldığını düşlemektedir. Çünkü *Maus* çıktığında kitap raflarında böylesine bir sınıflandırmamanın olmaması Spiegelman'ın rahatsız olduğu konuların başında gelmektedir. Bu kapsamda, önsözde de belirttiği üzere, romancıları ve çizerleri bir araya getirme düşüncesiyle başladığı iş,

⁵⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz.: https://www.amazon.com/City-Glass-Graphic-Novel-Trilogy/dp/0312423608/ref=sr_1_1?dchild=1&keywords=City+of+Glass%3A+The+Graphic+Novel&qid=1612550052&s=books&sr=1-1 (07.11.2021).

⁵¹ “Comics may no longer be the "real name" for a narrative medium that intimately intertwines words and pictures but isn't necessarily comic in tone... To make the task more difficult, the goal here was not to create some dumbed-down "Classics Illustrated" versions, but visual "translations" actually worthy of adult attention.”

var olan yazınsal bir yapıtın aktarılmasına dönüşmüştür. Alıntıdan da görüleceğini üzere, bu görev daha zor bir mücadeleyi gerekli kılmaktadır. Yazınsal bir yapıtın çevirisinin yapılmasına kendisi bile ilk başta olumsuz yaklaşırken önsözde çalışmasının başarısından söz etmektedir. Dahası, Kartalopoulos'un 2004 yılında Mazzucchelli ile yaptığı söyleşide, Mazzucchelli de yaptığı işi bir uyarılama olarak değil, bir dilden diğerine çeviri olarak tanımlamaktadır.⁵² Spiegelman'ın (2004, iii) "Karasik ve Mazzucchelli, çizgi roman yapısının kalbine dokunarak kaynak kitabın tuhaf bir görsel ikizini yarattılar" biçiminde dile getirdiği gibi, bu dönemde çizgi romanın yazın yapıtlarını yorumlamaya çalıştığı, kendi dili üzerine inşa ettiği öncül çalışmalara imza atılmaktadır. Diğer taraftan, 1994 yılındaki ilk basımda önsözün yer almayıp 2004 yılındaki yeniden basımda önsözün yer alması, aradan geçen zamanda hem yazınsal çizgi romanlara hem de yazınsal çizgi roman çevirilerine karşı değişen bakış açısını yansıtmaları bakımından önemlidir. Burada yer alan bilgi artık yazar ve dönem bilgisi içerecek biçimde eğitsel amaçlar taşımamakta, çeviriye ilişkin seçimleri, nedenleri ve yöntemleri tartışan ürün sunumları olarak tasarlanmaktadır.

Karasik ve Mazzucchelli'nin çalışması, 2003 yılında Oliver Deprez tarafından Fremok için hazırlanan Kafka'nın *Şato*'su, George Orwell'ın *1984*'ü⁵³, Shirley Jackson'ın Casterman yayınevinden Miles Hyman imzalı *La Loterie*⁵⁴ örneklerindeki gibi salt Fransız yazın dizgesinde yer alan romanlar çevrilmiyor, başka ülkelerin yazarı da Fransız yazın dizgesinde okuyucularıyla çizgi roman anlatımında buluşuyor. Sınırların ötesindeki romanlar Fransız yazın dizgesinde çizgi roman dilinde yeniden yaratılmaktadır. Fransız yayıncıların bugün birçok çizgi roman çevirisi yayımlamaya başladığını ve yazının kutsayıcı kurumlarının yalnız Fransızca metinleri ödüllendirmediğini söyleyebiliriz.

Yazınsal bir yapıtın çizgi roman çevirisinde ön planda salt çizgi roman yayımlayan yayınevlerinin olduğunu dile getirmiştik. Ancak son yıllarda Fransız yayıncılığının

⁵² "I think Paul (K.) and I thought of it not so much as an adaptation as a translation from one language to another."

⁵³ Orwell'ın yapıtlarının telif süresinin 2021'de bitmesinin ardından Fransızca'da 4 farklı çizgi roman çevirisi çıkıyor: Derrien ve Torregrossa, Soleil (2021); Xavier Coste, Sarbacane (2021); Fido Nesti ve Josée Kamoun, Grasset (2020); Sybille Titeux de la Croix ve Amezing Ameziane, Rocher (2021).

⁵⁴ 2016 yılında hem İngilizce hem de Fransızca olarak basılmıştır.

gelişen sektörlerinden biri olarak kabul edilen çizgi roman sektörü⁵⁵, büyük yayınevlerini kendine çekmiştir. Hachette yayınevi bünyesinde bulunan yazın dünyasının tanınmış birçok isimlerini yayımlayan Calmann-Lévy⁵⁶, yine yazın yayıncılığıyla bilinen Rocher Yayınevi, Albin Michel⁵⁷, Actes Sud ve son olarak Casterman'ı bünyesine katan, yayınevinden çıkan çizgi romanları cep boyutunda (*Folio BD* dizisi) yeniden basan Gallimard başta olmak üzere, büyük ve geleneksel yayınevleri yazın yapılarını çizgi roman dilinde basmaktadır.

Lefevre (1992: 4) “profesyonel olmayan okuyucu yazını yazarının yazdığı gibi değil, yeniden yazarların yeniden yazdığı biçimiyle okur”⁵⁸ savında bulunmaktadır. Çizgi roman aktarımlarının yazın dizgesinde görünür olmaya başlamasına koşut olarak, okuyucuların seçimlerinin yayınevlerinin bu politikalarını etkilemiş olabileceği söylenebilir. Babelio'nun anketinde⁵⁹ on okuyucudan yedisi son bir yıl içinde bir çizgi roman okuduğunu açıklamıştır. Yazınsal yapıtların çizgi roman aktarımları ele alındığında, okuyucuların yüzde 54'ünün romanlardan aktarılan çizgi romanları okuduğu görülmektedir. Ayrıca yüzde 25'i okuduğu çizgi romanın çeviri olup olmadığı hakkında bilgisinin olmadığını belirtmiştir. Böylelikle oranın daha da artabileceği öngörülebilir. Okuyucuların yüzde 77'sinin roman ve çizgi roman arasında herhangi bir hiyerarşi kurmadığı da araştırmanın sonuçları arasındadır. Ayrıca çizgi roman aracılığıyla bir roman keşfeden yüzde 17'lik kesimin klasikler arasından en çok *Kayıp Zamanın İzinde* ve *Yabancı*'yı keşfettiği görülmektedir. Bunların yanı sıra *Küçük Prens* ve *Moby Dick* çizgi roman çevirileri arasında en çok bilinen klasikler olarak öne çıkmaktadır. Bir diğer sonuç ise, hem romanın hem de

⁵⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz.: GFK pazar araştırma şirketinin 2020 yılı raporu, <https://www.gfk.com/fr/insights/BD-ne-connaît-pas-la-crise> (03.12.2021).

⁵⁶ Ari Folman ve David Polonsky *Le Journal d'Anne Frank* çizgi roman çevirisini 2017 yılında yayımladı. Ancak daha önce 2016 yılında Soleil Yayınevi *Le journal d'Anne Frank - L'annexe: Notes de journal du 14 juin 1942 au 1er août 1944* başlığıyla dizi dışı olarak yayımlamıştır.

⁵⁷ Yayınevi 2020'de çizgi romana adanmış yeni bir bölüm kurmuştur. 2020-2021 yılları arasında Yuval Noah Harari'nin *Sapiens* kitabı Casanave ve Vandermeulen tarafından (4 ciltlik bir proje) 2 cilt olarak aktarıldı. Roland Dorgelès'in 1919 yılında Goncourt'a aday gösterilen romanı *Les Croix de Bois* 2020 yılında Jean-David Morvan ve Facundo Percio tarafından çevrilmiştir. (Ödülü *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde* kitabıyla Marcel Proust kazanmıştır.)

⁵⁸ “The non-professional reader increasingly does not read literature as written by its writers, but as rewritten by its rewriters.”

⁵⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://babelio.wordpress.com/2017/05/30/ou-babelio-presente-une-etude-sur-les-adaptations-de-romans-en-bandes-dessinees/> (03.12.2021).

çizgi romanın en çok okunduğu yapıtlar arasına *Küçük Prens* ve *Yabancı* gibi klasiklerin girmesine karşın, **Kayıp Zamanın İzinde** sıralamada çok gerilerde kalmaktadır. Babelio'nun verileri genel olarak değerlendirildiğinde okuyucuların bu yeniden yazma biçimini oldukça dikkate aldığı gözlemlenmektedir.

Bu yapıtlar arasında **Kayıp Zamanın İzinde**'nin yazın dizgesindeki öncü rolünden söz edilebilir. Yazınsal çizgi roman çevirileri gibi genç bir anlatım ortamının, egemen Fransız yazın dizgesine girmesi her zaman kolay değildir. Yazınsal gelenek açısından hala üretken ve zengin olan bu dizge kendi kendine yetecek durumdadır. Dolayısıyla kendisini başka bir anlatım olanağına açma gereksinimi duymaz. Uzun bir yazın geleneğine ve diline, köklü bir yazın kurumuna sahip Fransız yazın dizgesinde bu tür çevirilere daha mesafeli yaklaşılmaktadır. Bu durum Lefevere'in (1992: 26; 33-35) belirli bir zamana egemen olan poetikanın türler, motifler, belirli semboller, ilkörnekle karakterler ve durumlar olarak ele aldığı *yazınsal araçlar bileşeni* kapsamında irdelenebilir. Buna göre, belirli dönemlerde yazın dizgesinde belirli yazınsal araçlar baskın olma eğilimindedir ve dizgeye girecek olanlara dizgeye uyması yönünde ciddi bir baskı uygulanmaktadır. Yazın dizgesindeki egemen yazınsal araçlar çevrenin doğrudan etkisine maruz kalmadığından dizge üzerinde daha tutucu bir etkiye sahiptir. Bu nedenle, **Kayıp Zamanın İzinde** çevirisi poetikanın yerleşik düzenine uymayarak dizgenin dışında bırakılmaktadır. Fransız kültüründe çizgi roman önemli bir yer kaplasa da, klasiklerin, özellikle Proust'un çizgi romana çevrilmesi söz konusu olduğunda karşıt sesler daha da yükselmektedir.

Ancak bu genç anlatım biçiminin öncüleri baskın egemen dizgede kendi yolu için mücadele etmektedir. Lefevere'in (1992: vii), her yeniden yazımın yazının ve toplumun evrimine yardımcı olabileceği, yeni türler, yeni kavramlar, yeni araçlar sunarak dizgeyi ve kültürü biçimlendirebileceği savını dikkate alırsak, **Kayıp Zamanın İzinde**'nin de olduğu öncü çalışmalar, sözel dilin anlatımın en yüksek biçimi, dünyayı açıklamanın en saf yolu olduğu Fransız yazın dizgesinde ortaya çıkarak yazını yönlendirebilir. Yazınsal çizgi roman üretimlerinin çoğalmasıyla poetikanın zamanla değişebilme olasılığı söz konusudur.

Poetikanın zamanla değişebileceğine örnek olarak Proust'un **Kayıp Zamanın İzinde**'nin ilk cildi olan *Swann'ların Tarafı*'nı gösterebiliriz. Proust her ne kadar

yüksek bir sınıftan gelse, birtakım eleştiri ve denemeler kaleme alsada, kitabı bastırmak için yayıncılardan olumsuz yanıt almış ve sonunda kişisel olanaklarıyla kitabını bastırılmıştır. Biçemiyle, romanın uzunluğu ve girift yapısıyla yazın dünyasının eyleyenleri tarafından ağır bir biçimde eleştirilmiş ancak Riding'in (1998) aktardığına göre, 50'li yıllarda yazınsal bir *ikona* dönüşebilmiştir. Proust'un kendi zamanının poetikasıyla çelişmesinin ardından zamanla kanonlaşarak kendinden sonra gelen yazarların izlediği, örnek aldığı, var olan dizge içinde merkezde konumlanan bir yazar profiline ulaşmıştır. Görüldüğü gibi, poetikanın zamana bağımlı olarak evrilebileceği açıktır. Dahası Lefevre'in (1992: 38) dediği gibi, bu evrimde yeniden yazım merkezi bir yerdedir. Poetikalar arası mücadelenin genellikle yazarlar tarafından başlatıldığını ancak yeniden yazarlar tarafından kazanıldığı ya da kaybedildiğini vurgulamaktadır.

Kayıp Zamanın İzinde çizgi roman çevirisinin en büyük kazancı, çizgi roman kültürünün Fransa'da güçlü olması ve o topraklarda kök salmasıdır. Çünkü bir üretime biçim ve içerik kazandıran kendi gelenekleri ve iç mücadeledir. O nedenle çizgi roman çevirisi egemen poetika içinde daha çok tartışılabileceği bir zemin bulabilir.

3.3.2. Türk Yazın Dizgesinde Klasiklerin Çizgi Roman Olarak Konumu

Türk yazın dizgesinde yayınevlerinin uygulamaları incelendiğinde, klasiklerin çizgi romanla etkileşiminin Albert Kanter'in *Classics Illustrated* dizisine benzer bir biçimde gerçekleştiği söylenebilir. Ülkü Tamer'in yayın yönetmeni olduğu *Milliyet Çocuk*, 1977'de başlayıp 1980'li yılların başlarına kadar uzanan dönemde, Mark Twain, Jules Verne, Jack London... gibi dünya edebiyatında yer alan yazarların çevirilerini yayımlamıştır.⁶⁰ Siyah-beyaz çizgilerle, tek düze, her hafta 32 sayfalık çizgi roman dergisinin ortasında, okuyucuların beğenisine sunulmuştur. Daha sonra fasiküller halindeki bu çalışma ciltlere dönüştürülmüştür. Bu dönemde yapılan çalışmayla günümüzde yapılan çalışmaları karşılaştırmamak gerektiği söylenebilir. Hem baskı kalitesi, hem çizim, hem de anlatım bakımından son yapılanlar daha niteliklidir. O dönemde çizgi roman basit ve çocuksu bir *ortam* olarak düşünüldüğü için seçilmiştir.

⁶⁰ Kemal Karataylı'nın "Edebiyat Çizgi Romana Ne Katar?" başlıklı yazısında tam liste bulunmaktadır. Ayrıca 70'lerin sonunda *Milliyet Çocuk* dergisinin satış rakamları 100.000'lerle ifade ediliyordu.

Seçilen yazarlara dikkat edersek, daha çok çocukların ilgisini çekebilecek, yalın bir örgüye sahip olduğu düşünülen ya da o biçime dönüştürülen, macera yönü yüksek, coşkuyla izlenebilecek romanların yeğlendiği görülür. Niteliği çok tartışılmayan, daha çok araçsallaştırılan bir çizgi roman...

Daha yakın dönemde, Türkiye’de NTV Yayınları’nın⁶¹ *Çizgi Roman Dünya Klasikleri* dizisi yazın ve çizgi roman birlikteliğinin öncülleri arasında gösterilebilir. Bu dizi Dostoyevski, Kafka, Tolstoy, Shakespeare, Victor Hugo, Dickens, Pierre Loti... vb. yazın dünyasının başat yazarlarının *Suç ve Ceza*, *Macbeth*, *Savaş ve Barış*, *Dava*, *Madame Bovary* gibi kanonlaşmış yapıtlarını içermektedir. 2009 yılında başlayan bu süreç NTV yayınlarının büyük medya desteğiyle kitapların yüksek satışlara ulaşmasıyla kamuoyunun ilgisini çekmeyi başarmıştır. NTV Yayınlarından çıkan *Macbeth*’i Türkçeye kazandıran Sevin Okyay, çizgi romana klasiklerin okunmasını sağlayacak bir araç olarak bakmaktadır. Okyay NTV’nin internet sitesine verdiği 2009 tarihli demeçte⁶², *Çizgi Roman Dünya Klasikleri* dizisini yayımlarken klasiklerin okuyucuyu korkutmadan, uzaklaştırmadan, yaş söz konusu olmaksızın herkes tarafından okunmasının ve geniş kitlelere ulaşılmasının amaçlandığını aktarmaktadır. Çünkü günümüz okurlarının yazın klasiklerini okumaktan kaçındıklarına, daha doğrusu klasiklerin okurları korkuttuğuna inanmaktadır. İyi çizerlerin bu amaç doğrultusunda katkısını da yadsımamaktadır. Ayrıca, yazın ve çizgi roman çevirilerini karşılaştıran deneyimli çevirmen, her ikisinin birbirinden çok farklı olmadığına, tek farkın film alt yazısı çevirir gibi metinleri konuşma balonlarına sığdırma zorunluluğuna dikkati çekmektedir. *Macbeth*’in kısa bir oyun olduğunu, yaptığı çevirinin aslına uygun ve çıkarılan çok az bölüm olduğunu da eklemektedir.

Cantek (2014: 325-326), o dönem NTV Yayınlarının kendi medya grubunun desteğiyle ve büyük bir reklam kampanyasıyla piyasaya girdiğini belirtir. Klasiklerin çizgi roman çevirilerinin beklenmedik bir biçimde çok satan kitaplar arasına girdiğini,

⁶¹ NTV Yayınları 2011 yılında, ekonomik gerekçeler sebep gösterilerek, ani bir kararla küçülmeye gidildiğine yönelik açıklamalar yapılmasına karşın fiilen kapatıldı.

⁶²<https://www.ntv.com.tr/turkiye/okyay-klasik-korkusu-cizgi-romanla-bitecek,KuzdizXeMkOG1HpLQ2CTfg> (12.09.2020).

medyada sıklıkla yer aldığı dile getirmektedir. Genel değerlendirmeler, bu büyümenin çizgi roman yayıncılığına olumlu katkılar sağlayacağı ve bir çizgi roman kültürü yaratacağı yönündedir. Beklenenin tersine o denli bir değişim yaşanmamıştır. İki yıl içinde pek çok yayınevi gibi NTV Yayınları da alanda giderek küçülen bir yayıncı konumuna gelmiştir. Cantek'e göre, klasiklerin çizgi roman olarak aktarılmasında hedef kitle çizgi roman okurları değil ebeveynler ve onların eğitimci mantığıdır: "okunmuyorlar, hiç değilse çizgi roman olarak okusunlar". Doğal olarak, yayımlanan kitapların niteliği hakkında yorum yapma gereksiniminin duyulmadığı, daha çok ticari başarısının konuşulduğu bir piyasa ortamının var olduğunu ileri sürmektedir.

Türk okurun ilgisini çeken ve çok satanlar listesinde kendine yer bulan bu dizinin ardından farklı yayınevleri, çeşitli çizgi roman çevirilerini okurun beğenisine sunmaya başlamıştır. Everest Yayınları *Manga Shakespeare* dizisiyle sürece katılmıştır. Shakespeare artık manga çizgisiyle ve dinamik akışıyla 2009 yılından itibaren 14 kitaptan oluşan bir diziyle görsel ortamdadır. Editör ekibinde eğitimcilerin ve Shakespeare üzerinde uzmanlaşmış kişilerin bulunması, özellikle eğitim uygulamaları için edebiyat yapıtlarını daha ulaşılabilir duruma getirmeyi amaçlayan bir oluşum olarak ortaya çıktığını göstermektedir. *Manga Shakespeare*'in çevirmenliğini, Shakespeare'in özgün metinlerinden yararlanan Sabri Gürses yapmıştır. Everest bu dizi dışında, Delcourt'un *Ex-Libris* dizisinden de yararlanmıştır. Dizi kapsamında 2009 - 2010 yılları arasında *Tartuffe* (Molière), *Candide* (Voltaire), *Goriot Baba* (Balzac), *Bir İdam Mahkûmunun Son Günü* (Victor Hugo) gibi klasikler yayımlanmıştır. April Yayıncılık ise yine aynı yıl içerisinde *April Çizgi Klasik* dizisiyle sürece destek vermiştir. Jack London, Howard Phillips Lovecraft ve polisiye edebiyatın önemli temsilcilerinden Edgar Allan Poe, gibi yazarları raflara taşımıştır. Her yazarın farklı öykülerinin bir araya getirilmesiyle yapılan albümler farklı çizerlerin ve metin yazarlarının imzasını taşımaktadır.

Bu dönem yapılan çevirilerin genellikle Fransız yazın dizgesindeki gibi, yeni bir anlatım olanağının benimsendiği, gelişen ortamın konumuyla doğru orantılı olduğunu söyleyemeyiz. Daha çok İngilizce ve Fransızca konuşulan ülkelerde yaşanan değişime koşut olarak Türk yazın dizgesinde hareketlilik kazandığı ileri sürülebilir. Klasiklerin

çizgi roman olarak basılması son yıllarda bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Ülkemizde çeviri yazın, yazın dizgemiz içerisinde önemli bir yere sahip olduğundan, merkez konumdaki yazın dizgelerinin üretimlerinin yayıncılık anlayışımızdaki yeri yadsınamaz ve dolayısıyla yönlendirme eğilimlidir. Can Yayınlarının sahibi Can Öz'ün (Aydoğan, 2014) dünyada yayıncılığın yönelimlerini uluslararası ölçekteki büyük yayın gruplarının yaptıkları anlaşmaların belirlediği yönündeki görüşü, klasiklerin çizgi romana aktarılmasında Türk yazın dizgesinin nerede durduğunu göstermektedir. Güç ilişkilerinin, çevrilecek metnin ve dağıtımının üzerinde etkisi rahatlıkla görülebilmektedir. Ayrıca, Türkiye'deki yayınevlerinin çeviri haklarını satın almış olması, dünya çapında çizgi roman çevirilerindeki yükselişin de göstergesidir.

Yapılan dizilerin ardından, Türkiye'de yazınsal yapıtların çizgi roman çevirilerinin giderek arttığına tanıklık etmekteyiz. Farklı birçok yayınevi dizi dışı çizgi roman çevirileri yayımlamaya başlamışlardır. Görselliğin bu denli önem kazandığı bir dönemde, çizgi roman yayıncılığıyla uğraşan yayınevlerinden, Baobab yayınevinin *Anne Frank'ın Hatıra Defteri* (2019)⁶³, Desen Yayınlarının 2021 yılında çıkardığı Françoise Sagan'ın Frédéric Rébena imzalı *Hoş Geldin Hüzün (Bonjour Tristesse)*, (2018), Sırtlan Kitap'ın *Küçük Prens* (2020), Kurukafa Yayınevi'nin *Yabancı* (2021)⁶⁴ vb. çalışmalar yazın dizgesindeki boşluğu doldurmaya yönelik girişimler arasında anılabilir.

Geleneksel yayınevleri eski alışkanlıklarıyla bağlarını korurken, yeni öykü anlatım ortamını keşfetme olanağı yakalamışlardır. Son zamanlarda genel yayınevlerinin yayın yelpazelerini genişletmeye başladıkları ve yayıncılık politikalarına bu tür aktarımları ekledikleri rahatlıkla görülebilir. Çünkü yazının gelişimi dönemin koşullarından etkilenmektedir. Türk yazın dizgesinde alışılmışın dışında bu tür çevirilerin sayısının artmasında söz konusu koşulların etken olduğu ileri sürülebilir. Genel yayınevlerinin yazın dünyasındaki hıza ve devinime ayak uydurabilmek adına bu piyasaya kayıtsız kalamadıklarını belirtilebiliriz. İletişim Yayınlarından İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* İlban Ertem çevirisiyle (2015), Epsilon Yayınevinden Harper Lee'nin

⁶³ Aynı zamanda Alfa Yayınları da *Anne Frank'ın Hatıra Defteri - 12 Haziran 1942 - 1 Ağustos 1944 Arası Günlük Notları* başlığıyla 2018 yılında piyasaya sürmüştür. Soleil yayınevinin Antoine Ozanam ve Nadji'nin kaleminde çıkan sürümü kullanılmıştır.

⁶⁴ Genel yayınevlerinden Dex Kitap da 2021 yılında Camus'nün *İlk Adam* yapıtını çıkarmıştır.

Bülbülü Öldürmek (2021), Kolektif Kitap'tan *Sapiens: Grafik Tarih* (2020), gibi çalışmalar yayınevlerinin kataloglarında her gün biraz daha artmaktadır. Yazın alanında uzmanlaşmış bir yayınevi olan Yapı Kredi Yayınları çizgi roman alanında tanınan ve etkin yayınevlerinden biridir. Kataloglarında, Jack London'dan Maupassant'a, Amin Maalouf'tan Proust'a çeşitli çizgi roman çevirileri bulunmaktadır. Her ne kadar bu çeviriler çizgi roman kategorisi altında bulunsada, yazın dizgesindeki bu çeşitlilik çizgi roman çevirileriyle ilgili düşüncelerin de çeşitlenmesine yol açmaktadır. Böylelikle çizgili dünyayla yazın dünyası arasındaki ilişki daha tartışılabilir duruma gelecektir.

Kayıp Zamanın İzinde çizgi roman çevirisi Türk yazın dizgesi bağlamında değerlendirildiğinde, dizgeler arasında eşitsizlikten söz edilebilir. Türk yazın dizgesinin, ister çeviri ister özgün üretimler olsun, genelde daha büyük dizgelerden elde ettikleri uyarılarla geliştiği göz önüne alınırsa, Türk yazın dizgesi yapılan çizgi roman çevirilerine daha yansız yaklaşmaktadır. Egemen yazın ürünlerini çevirerek kendi kaynağını artırmakta ve geliştirmektedir. Bu süreçte, etkinliğini bir ölçüde yitirse de, uzun yıllar Fransız yazın dizgesinin Türkiye'de egemen olması ve etkisinin sürmesi göz ardı edilmemelidir. Bu nedenle **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi roman çevirisinin Fransız yazın dizgesinden alınması, başarılı olsun ya da olmasın, Türk yazın anlayışına yeni bir yazınsal anlatım ortamının eklenmesine öncülük edebilir. Böylelikle, başka yapıtlar da çeviri listesine eklenerek erek dizgede bir okur kitlesi oluşturulabilir. Yabancı olan bir ortama, yabancı olmayan bir yazar ve yapıt etrafında okuru hazırlamayı, uzun vadede önemli kazanımlar sağlayacak bir adım olarak yorumlayabiliriz. Diğer taraftan, **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi roman çevirisi poetikanın işlevsel bileşeninde de değişikliklere yol açabilir. Artan çevirilerle yazın dizgesinde yazınsal bir üretim olarak kabul edilmesine ilişkin yeni bir tutum gelişebilir. Çizgi roman çevirisinin yazınsal dizgedeki konumunu zorlayarak, dizgede nasıl bir işlev üstleneceğine yönelik bakış açısının değişmesine katkıda bulunur.

3.4. Kayıp Zamanın İzinde: Klasiklerin Çizgi Roman Çevirilerinde Denetim Mekanizmaları

3.4.1. Fransa’da Kayıp Zamanın İzinde Çizgi Roman Çevirisi

Klasik bir yapıtın çizgi roman çevirisi sürecinde egemen poetikanın yanında yazar, eleştirmen, çevirmen, editör, öğretmen, akademisyen gibi başlıca uzmanların rolü yadsınamaz. Birbiriyle yakın ilişkili olan bu eyleyenlerin etki alanı yazını yönlendirmede oldukça yüksektir. Çevirinin başlamasından basılmasına, kabul edilmesine ya da reddedilmesine kadar uzanmaktadır. **Kayıp Zamanın İzinde**’yi merkeze alan bu bölümde, yazın dünyasının üyelerinin düşüncelerini açıkladıkları köşe yazıları, kitap ekleri, söyleşiler ve bilimsel makaleler etrafında gelişen tartışmalar irdelenecektir. Salt yazınsal bir bakış açısına ya da yazınsal alanın kutsallığını savunanların değil, çizgi roman alanının bakış açısına da sahip yazın dizgesindeki uzmanların söylemlerine ve uygulamalarına başvurularak bir değerlendirmeye gidilecektir. Çünkü romandan yapılan aktarımlar bu iki kutup arasındaki mücadelenin merkezinde bulunmaktadır. Casanova’nın dile getirdiği “halının genel konfigürasyonu” büyük ölçüde bu eyleyenlere bağlıdır. Bu uzmanların çizgi roman çevirilerine ilişkin düşünceleri, çeviri sürecini açıklamamıza kayda değer katkı sağlayacaktır.

Lefevre’in sözünü ettiği yazınsal dizge içinde bulunan iç denetim mekanizmalarından, uzmanlar olarak adlandırılan grupta yazını biçimlendiren otoritelerden biri hiç kuşku yok ki çevirmenlerdir. Çevirmenlerin neyi çevirip neyi çevirmeyeceğine karar verenlerin yayıncılar, editörler olduğu düşünülse de, bir uzman olarak çevirmenin yetkinliği ve saygınlığı yayıncıların kararlarını etkileyebilmektedir. Dahası, çevirmenler çevrilecek yapıtları kendileri belirleyebilirler. **Kayıp Zamanın İzinde**’nin romandan çizgi romana çeviri sürecini başlatan temel eyleyen Stéphane Heuet. Çalışmada merkezi bir noktada bulunan Heuet sürece ilişkin tüm ayrıntıları görmemize olanak tanımaktadır. Heuet bu girişime nasıl başladığını, kendisini buna iten süreci 2012 yılında *Marcel Proust Aujourd’hui 9* dergisinde kapsamlı bir biçimde açıklamıştır. Stéphane Heuet (2012: 145-146), **Kayıp Zamanın İzinde**’yi ilk eline aldığı anda 20’li yaşlarda ayak bileği kırık halde Deniz Kuvvetlerine bağlı bir gemide

Hint Okyanusunda okumaya başladığını dile getirir. Ayağının kırık olması nedeniyle bolca zamanı olmasına karşın ilk on beş sayfayı bitirdiğinde sıkıntıdan kitabın ellerinin arasında kayıp gittiğini utanarak itiraf eder. Ancak uzun bir süre sonra, 30'lu yaşların ortalarında, Proust hakkındaki hararetle bir tartışmanın ardından *Swann'ların Tarafı*'nı yeniden eline alır. Yine de snobizm, yazarın katlanılmaz biçemi, kitabın artık modası geçmiş atmosferi, kitaba karşı ilginin azlığı, gibi okuma isteğini güçleştiren tüm önyargılara karşın okumayı sürdürdüğünü dile getirir. Proust'un mizahını, büyüsunü, çözümlemesindeki titizliğini, inceliğini keşfeder. Özellikle Proust'un yazdığı şeyin; onu nasıl ifade edeceğimizi bilmeksizin hepimizin hissettiği şey olduğunu keşfeder. Diğer taraftan, bu kitabın ne kadar "görsel" olduğunun farkına varır. Başka bir ortamda, Proust'un görsel çağrışımlarının ne ölçüde aktarılabileceğini düşünmeye başlar. Çünkü Proust'un biçeminde bir ressamın tablosunu resmetmesine benzer bir yaklaşım olduğu izlenimini edinir. Bu izlenim **Kayıp Zamanın İzinde** yapıtının çizgi romana aktarılabileceği düşüncesini benimsemesine yardımcı olur. Bu düşüncenin biraz tuhaf olduğunu kabul etmekle birlikte, Proust'un anlaşılması ve çözülmesi güç olduğu yönündeki ününden korkanlar için çizgi romanın, yazarı keşfetmede etkili bir yol olduğuna olan inanmaktadır. Yazarın biçiminin okuma hazzının önemli bir bileşeni olduğu düşüncesiyle Heuet kendini metne sadık kalmaya zorunlu hissettiğini aktarmaktadır. Ayrıca çizimlerin, Combray'ye, Balbec'e, Doncières'e, Swann'ın Paris'ine, La Pérouse caddesine ilham veren yerlerin ve yapıtların, kitapta geçen ya da kısmen uyduruverilen sanat eserlerinin neye benzeyebileceğini görmek isteyen, kitabı daha önceden okumuş olanlara fırsat tanıyacağını düşünmektedir. Aynı zamanda, Lefevere'in profesyonel olmayan okuyucular olarak nitelendirdiği, kitabı daha önce okumamış, dönemin toplumuna ve kültürüne uzak olanlar için de son derecede yararlı bağlantılar sunmaktadır⁶⁵.

Heuet'in çalışmaya başlamasının temel nedenlerinden biri, sözel bir anlatımın daha farklı bir biçimde nasıl ele alınabileceğine ilişkin düşüncedir. Bu nedenle Proust'u görselleştirebileceğine yönelik inanç taşır. Diğer taraftan, kaynak metne sadık kalma isteğinin çevirinin yapıldığı erek kültürde –aynı kültürde– egemen olan yazın

⁶⁵ Heuet dönemin kıyafetleri, eğlenceleri, oyunları, binaları, anıtları, dekorları görselleştirme amacıyla, Haussmann'ın Paris'i dönüştürmeden önceki şehir planlarının da aralarında bulunduğu pek çok belgeden ve fotoğraftan yararlanmıştır.

anlayışından kaynaklandığı söylenebilir. Zira kendisinin de dile getirdiği gibi romandan çizgi romana yapılan bir aktarım en hafif anlatımla tuhaf karşılanmaktadır.

Yayınevi ya da editör çeviri işinde gücü elinde bulunduran eyleyenler olarak bilinmektedir. Bir çeviri işi genellikle çevirmene bu eyleyenler tarafından teklif edilir ya da çevrilecek metin hakkında ondan bir iki sayfalık rapor istenir. Yapıtın çevrilip çevrilmeyeceğine ilişkin karar yayınevine aittir. Yayınevini simgeleyen, onun ruhuna bağlı olarak öznel seçimler söz konusudur. Çevirmenin bir öneri ile gitmesi, Heuet örneğinde olduğu gibi, daha düşük bir olasılıktır:

“Bu yüzden bir yıllık izin aldım... ve tek başıma senaryo yazmaya sonra çizmeye başladım. Bu benim işim değildi (hala bunun benim işim olduğunu düşünmüyorum: Proust'u çizgi romana uyarlıyorum ve bu iş bittiğinde muhtemelen çizgi roman dışında başka bir şey yapacağım). Yaklaşık yirmi sayfa yazdıktan, çizdikten ve renklendirdikten sonra, hak sahiplerinden izin istedim, sonra projemi tüm ünlü çizgi roman yayıncılarına teklif ettim. O dönem pek tanınmayan bir yayıncı olan Guy Delcourt dışında hepsi reddetti (Delcourt, o dönemden sonra Avrupa'nın en önemli yayıncılarından biri oldu).”⁶⁶ (Heuet, 2012: 146)

Heuet'in kaleme aldığı yazıdan da anlaşılacağı üzere, çeviriye dışarıdan herhangi bir müdahale olmadan kendi isteğiyle başladığı açıktır. Bu çeviri Proust özelinde yaptığı bir çalışma gibi durmaktadır. Çevirmenin Proust'a olan hayranlığı, yazın dizgesinde yer alan kanonik bir yapıtı dönüştürme isteği gibi daha kişisel güdülerin etkili olduğu söylenebilir. **Kayıp Zamanın İzinde** bittiğinde başka kitapları çevireceğine ilişkin bir düşüncesi de bulunmamaktadır. Ayrıca öncelikli olarak ekonomik bir kaygı gütmeyeceği belirgindir.

Diğer taraftan, burada çevirmen yayınevi ilişkisine de değinmemiz gerekiyor. Heuet'in reddedilmelerinin ardında deneyimsiz bir çevirmenin ve farklı bir yaratımın büyük bir

⁶⁶ “C'est ainsi que j'ai pris un congé sabbatique d'un an... et ai commencé, seul, à scénariser, puis dessiner. Ce n'était pas mon métier (je considère toujours que ce n'est pas mon métier: j'adapte Proust en bandes dessinées, et quand ce sera terminé, je ferai probablement autre chose que de la bande dessinée). Une fois une vingtaine de pages scénarisées, dessinées et mises en couleurs, j'ai demandé les autorisations aux ayants droit, puis ai proposé mon projet à tous les éditeurs de bandes dessinées renommés. Tous ont refusé, sauf Guy Delcourt qui, à l'époque, était un éditeur peu connu (il est depuis devenu l'un des plus importants d'Europe).”

yayınevi tarafından kabul edilmesinin görece zor olduğu düşüncesi yatmaktadır. Çünkü orta ve büyük ölçekli yayınevlerinin çeviri/çevirmen ve yapıt seçiminde daha kısıtlayıcı oldukları, “yeni bir kan” arayışında olmadıklarında teknik ve finansal olarak uygulanabilirliği ön plana aldıkları söylenebilir. Bu tür bir çeviri söz konusu sakıncaları barındırdığından, piyasada var olan üretimler arasından bu tür bir aktarımı okuyucuyla tanıştırmaya şansını genellikle alternatif yayıncılar vermektedir. Her ne kadar öneri Heuet’ten gelse de, yayıncının daha önce salt çizgi roman çevirilerine odaklanması, piyasadaki çizgi roman gelişimini ve değişimini gözlemleyebilme yeteneği düşünüldüğünde, **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi roman çevirisinin yayınevinin politikalarına uyması nedeniyle yayıncının inisiyatif aldığını öne sürebiliriz.

Heuet’in seçimini yeniden ele aldığımızda, her ne kadar Proust’u zamansız olarak nitelendirse de, Heuet’i böylesi bir çalışmaya iten bir başka neden, **Kayıp Zamanın İzinde** gibi artık eskisi kadar okunmayan ya da okunması kolay görünmeyen, tozlu raflara terkedilen, oylumlu yapıtların çizimler aracılığıyla yeniden görünür kılınmasını sağlamaktır:

“Başka yazınsal yapıtların çizgi romana aktarılmasının uygun olabileceğine inanıyorum; ... birçok senarist ve çizer için yıllarca sürebilecek iş var. Bu gelip geçici bir heves değil, daha çok artık kullanılmayan, yürürlükten kalkan kimi yapıtları yaşatabilmek için bu çalışmaların yapılmasını sağlayacak eyleyenlerin (ve dolayısıyla piyasanın ve yazarların) olgunluğu söz konusudur; zaman bu yapıtların yeniden gözde olduğu zaman ya da bizzat bu uyarlamaların onları ışığa kavuşturduğu zaman. Ancak bu iş yapıtların meraklıları tarafından yapılmalı, bu olmazsa olmaz koşuldur.”⁶⁷ (Heuet, 2012: 151)

Heuet çalışması için uyarılma sözcüğünü kullanmaktadır. Çizgi romanın kapağı ve künyesi incelendiğinde de uyarlayan ve çizen terimlerinin kullanıldığı görülmektedir.

⁶⁷ “D’autres œuvres littéraires sont, j’en suis convaincu, susceptibles d’être illustrées en bandes dessinées ; ... il y a du travail pour des dizaines d’années et pour quantité de scénaristes et de dessinateurs. Ce n’est pas un effet de mode, c’est la maturité du public (donc du marché, et des auteurs), qui permettra d’accomplir ce travail pour que survivent certaines œuvres tombées en désuétude; le temps qu’elles redeviennent à la mode, ou que ces adaptations elles-mêmes les ramènent à la lumière. Mais il faut que cela soit fait par des passionnés de ces œuvres, c’est la condition *sine qua non*.”

Çizgi romanın ilk cildini ele aldığımızda kapakta okunması amaçlanan sıra, başka bir anlatımla bir hiyerarşi karşımıza çıkmaktadır. Sırayla ilk okunan, yazarın adı; Marcel Proust, ardından uyarlayan ve çizen Stéphane Heuet, kitabın adı, son olarak kitabın birinci cildinin başlığı gelmektedir. Ancak yazarın ve kitabın adı yazılırken daha büyük ve kalın bir yazı tipi yeğlenmiştir. Bunun nedeni okuyucuyu bilinçli olarak yazarın ve kitabın adına yönlendirmektir. Herkesçe bilinen, yazın dizgesinde konumu tartışılmaz yazar ve yapının ön planda sunulmasının ardında, romanın kemikleşmiş bir hedef kitlesinin olması nedeniyle ilgi çekebileceği düşüncesinin olabileceği gibi, çevirmenin kendi çalışmasının önemini indirgeyen içsel bir güdü de yatabilir. Çünkü bir roman çizgi roman ortamında sunulduğunda egemen anlayış bu tür aktarımlara uyarlama olarak edilgen bir rol vermektedir. Kaldı ki Lefevre (1992: 8) yeniden yazanların kaynak metni genellikle zamanının egemen poetik ve/ya da ideolojik eğilimlerine uydurmaya çalışmak için belli bir dereceye kadar yönlendirdiğini söylemektedir. Heuet'in durumu da benzerlik taşımaktadır. Kendi çalışmasını uyarlama olarak nitelendirerek, bu tür dönüşümleri uyarlama olarak değerlendiren egemen anlayıştan bu yönüyle ayrılmaz. Ayrıca kimi zaman yayıncıların uyarlama benzeri sözcükleri belirli bir amaç için bilerek yeğledikleri düşünülebilir. Bu seçimle kaynak metinle erek metin arasındaki bağlantıyı kestiklerini var saymış olabilirler. “Uyarlama” seçimiyle yazın çevrelerinde büyük saygınlık kazanmış Proust gibi bir yazarın yeniden yazanlar üstündeki gücünün kırılabileceği, gelebilecek itirazların önüne geçilebileceği ön görülür:



Görsel 29: Kayıp Zamanın İzinde: Combray

Diğer taraftan, Heuet romanı başka bir ortamda yeniden biçimlendirirken, ilk aşamada okuyucunun ilgisini çekebilme adına kitap kapağında, Proust'a ya da romanın herhangi bir baskısına ilişkin görsel bir öge kullanmamıştır. Genellikle bir filmin daha sonra romanlaştırılması (ing. novelisation) –film posterinin ya da filmde çarpıcı bir karenin kitap kapağına yansıtılması– sürecinde rastlanan bu durumda ilk yapıtın beğenisinden yararlanılarak metinler arasında benzerlik ve yakınlık ilişkisinin uyandırılması amaçlanmaktadır. Heuet kitabının kapağında “Marcel Proust” adını ön plana çıkarıp, kendi adını ve yaptığı işi onun gölgesine saklamasına karşın, çizimini

merkeze yerleştirerek salt sözcüklerin dışında farklı bir anlatım olanağının ipuçlarını sergilemektedir.

Kuramsal bölümde de anlatıldığı üzere, Lefevre (1992: 13) çeviriyi biçimlendiren kısıtlamaları açıklarken, çevirmenlerin kısıtlamalarla belirlenmiş parametreler içinde kalarak dizgeye uyum sağlamayı seçebileceği gibi, kısıtlamaların dışında çalışmayı deneyerek dizgeye karşı çıkabileceği üzerinde durmuştur. Lefevre yazın dizgesindeki çevirmenlerin zamanın ve uzamın poetikasına ya da ideolojisine uymayacak biçimde çevirilerini gerçekleştirebileceklerine inansa bile, çevirmenin piyasa koşullarında yeterince güçlü olmadığı durumlarda, çevirilerini istenen koşullarda üretmekten başka bir seçeneği olmadığı dile getirilebilir. Bununla birlikte Hermans da (1999: 129), Lefevre'in kitabında çoğunlukla egemen bir poetikanın ve ideolojinin etkisini yansıtan çevirilere odaklandığını, yukarıdaki inancına yönelik çevirilere pek yer vermediğini saptamıştır. Dolayısıyla çoğunlukla çeviriye edilgen bir rol vermesi nedeniyle eleştirmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Alan Moore, Frank Miller gibi 80'li yılların sonuna doğru geleneksel çizgi anlatımın sınırlarını aşan yazarların yapıtları olmasına, Maus'un 1992 yılında Pulitzer Ödülü'ne layık görülmesine karşın yazınsal bir yapının çizgi roman olarak aktarılma düşüncesinin henüz toplumsal ve yazınsal düzeyde tam olarak özümsememiş olması nedeniyle, Heuet'in girişimi yazın dizgesinin dışında kalarak yıkıcı bir yeniden yazma örneği olarak sınıflandırılabilir. Burada edilgen değil, artık etken ve yaratıcı bir rol üstlenmektedir.

Yine de, Lefevre'in (1992: 42-47) Aristophanes'in *Lysistrata* başlıklı oyununun çevirilerini değerlendirdiği bölüm **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi roman çevirisi için önem taşımaktadır. Bu bölümde *Lysistrata*'nın birçok çevirisinin yapıldığını ve çeşitli çevirmenlerin çevirilerine kaynak metinde olmayan bölümler eklediğini ya da önemli bir bölümünü, dörtte biri kadarını, çevirmediğini anlatmaktadır. Çevirmenlerin Aristophanes'i kendi kültürlerinde kabul edilebilir bir poetikayla birleştirme çabasını yadsımaz. Uzun yıllar önce kaynak yazın dizgesi için anlamlı olan ancak şimdilerde hiçbir anlamı olmayan sahnelerin çıkarılmasının ya da daha çağdaş görünmesi için yeni sahnelerin eklenmesinin Aristophanes'i "bozmak" anlamına gelmediğini ileri sürer. Çevirmenin onu kendi zamanı için "kurtarmak" istediği yönündeki düşüncesine düşmanca yaklaşmamaktadır. Sahneleme tekniğinin geçirdiği değişim ve dizgeler

arasındaki farklılık bunu gerekli kılmaktadır. Lefevere (1992: 51) bir sözcüğün “doğru bir biçimde” çevrilmesinden öte, çevirilerin kültürlerin etkileşimde ve metinlerin yönlendirilmesi hakkındaki düşüncemize daha çok katkı sağlayacağını altını çizer. Lefevere’in örneğinde, Hermans’ın üzerinde durduğu gibi, milattan önce yazılan bir yapının erek yazın dizgesindeki egemen anlayışa göre yapılan çevirileri söz konusudur. **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi roman çevirisi ise, erek dizgede egemen bir poetika ve ideolojiye dayanmamasına rağmen, sözel ve görsel katmanların etkileşimde olduğu bir ortamda anlatılmaktadır. Lefevere’den yola çıkarak, buna bir “bozulma” değil, bir yaratma, yaşatma açısından bakılabilir.

Aynı zamanda Lefevere’in yaklaşımına göre, Heuet’i yıkıcı-yaratıcı bir çevirmen olarak tanımlayabiliriz. Kuramcının (1992: 49-50) ideolojik ve poetik açıdan tutucu olarak nitelendirdiği **sadık çevirmenin** (ing. faithful translator) tersine, kaynak metnin özgünlüğü ve saygınlığı karşısında hayranlıkla kendinden geçmeyen, çeviride çağdaş kararlar almaktan çekinmeyen, kaynak metni güncelleyerek okuyucuyu şaşırtabilen ve kaynak metnin klasik olma özelliğini sarsabilen çevirmen olarak tanımladığı **yaratıcı çevirmen** (ing. spirited translator) anlatımı Heuet’e uygun düşmektedir. Daha önce dile getirilen Proust’un kendi döneminin poetikasına ve ideolojisine uymadığı yönündeki açıklamayla benzer bir biçimde Heuet’in de kendi zamanının kısıtlamalarına tümüyle bağlı kaldığı söylenemez. Girişiminin egemen poetika üzerinde yıkıcı bir etkisi olabilir. Kuşkusuz tek başına bir çevirinin kısa sürede büyük bir etki oluşturması beklenemez ancak okuyucunun erek metni poetika ve ideoloji açısından sorgulaması için tetikleyici bir görev üstlenir. Nitekim zamanın egemen anlayışında kabul edilebilir görülene dek birçok yeniden yazım gereklidir.

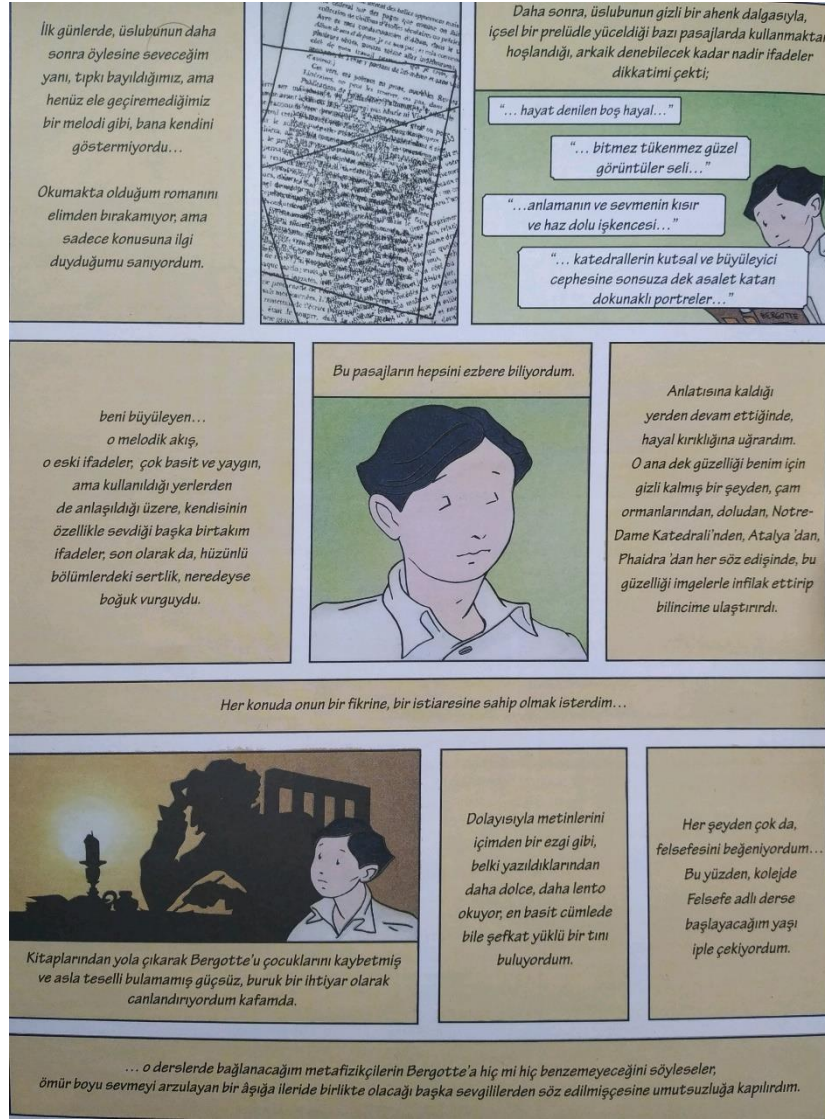
Proust’u çizgi romana çevirmek ilk bakışta sakıncalı gibi görünebilir. Bu büyük meydan okumayla, Fransız yazınının en büyük yapıtlarından biri çizgi roman dili kullanılarak aktarılır. Bununla birlikte, Heuet kendi çalışmasında, kapakta olduğu gibi metinde de görünmez olmaya çalışarak yazınsal dizgeyle çelişmemeyi gözetken bir anlayışta olduğu izlemine yaratmaktadır. Hem **Kayıp Zamanın İzinde**’yi çalışmasına konu ederek risk almasıyla hem de yaptığı işin gerçekliğinden kaçınarak yazınsal dizgede kendine yer bulmaya çalışmasıyla iki yönlü bir yaklaşım izlediği ileri sürülebilir:

“Ama metin biçimine, konuşma balonlarına, dilbilgisel kurallara göstermeye çalıştığım tüm bu özen, sözcükleri kesmeme kaygısı, hiçbir şey hissedilmemeli, yapılan iş görünmez olmalı. Okunabilirliği değiştirebilecek herhangi bir “post-Proust” müdahale olmaksızın, sadece okuyucunun Proust’u kolayca okumasına yardım etmek istiyorum; ve sanırım, *Kayıp Zamanın İzinde*’nin editörlerini klasiklere yönlendiren aynı anlayış olmalı.”⁶⁸ (Heuet, 2012: 149)

Heuet’in müdahaleden kastı metnin kısaltılması, basitleştirilmesidir. Onun yaptığı metni basitleştirmek ya da kısaltmak değil, başka bir ortamda anlatma isteğidir. Sözel ve görsel katmanların birlikteliğinin okunabilirliğe katkı sağlayacağını savunmaktadır. Bunun müdahale olduğunu düşünmez. Onun yaptığı dillerarası çeviri gibi, bir yazarı başka bir ortamda çevirmekten başka bir şey değildir. Yapıtın ruhuna saygı gösterme arzusuyla metindeki sözcükler üzerinde çok değişiklik yapmaz. Bu konudaki seçimleri fazlasıyla sorgulanmaktadır. Uzun tümceleri ve herkesçe bilinen sözcükleri elden geldiğince sık kullanmaya çalışır. **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi romanın birinci cildi Combray’deki 40. sayfa buna örnektir. Sayfada toplam 13 kareden sadece 3’ü görsel katman içermektedir. Proust’un etkisinde kaldığı açıktır. Anlatımın dokusuna, sözcüklerin keskinliğine, kısaca aynı duyguyu uyandırmak adına Proust’un sözlerine ve biçimine dokunmaksızın metni sözel katmanın ağırlığı altında bırakması eleştirilerin odak noktasını oluşturur. Nitekim bu **Kayıp Zamanın İzinde** gibi nehir romanını⁶⁹ çizgi romana çevirmenin güçlüğüdür:

⁶⁸ “Mais de tout ce soin que j’essaie d’apporter à la forme du texte, aux bulles, aux règles grammaticales, ce souci de ne pas couper les mots, rien ne doit être senti, le travail doit être invisible. Je veux juste aider le lecteur à lire Proust facilement, sans qu’aucune intervention « post-Proust » soit susceptible d’en altérer la lisibilité; et ce doit être, j’imagine, le même état d’esprit qui anime les éditeurs de la *Recherche* dans les éditions classiques.”

⁶⁹ Aynı yazar tarafından yazılan her biri kendi içinde tamamlanmış, ancak her birini diğerine bağlayan unsurların (karakter, aile, topluluk) bulunduğu birkaç diziden oluşan romandır.



Görsel 30: Kayıp Zamanın İzinde: Combray, s.40

Yapılan eleştirilerin çevirmeni etkileyip etkilemediği tam olarak bilinmese de Combray'nin ardından gelen diğer ciltlerde sözel katmanın ağırlığının azaldığı gözlemlenir. Yine de, eleştirinin doğrudan bir etkisinden söz edemeyiz. Eleştirinin en çok okuru etkilediği, biçimlendirdiği, geliştirdiği ve yönlendirdiği dile getirilebilir. Kimi zaman okurun ilgisini çekmeye, kimi zamanda uzak tutmaya çalışmaktadır.

Yazını değiştirme ve yenileme güçlerinin yanı sıra, eleştirmenler bir çevirmenin ortaya koyduğu görünmez çabayı da görünür duruma getirirler. Birçok yapıt bu yorumlar aracılığıyla kutsanmış ve evrensel ya da ulusal çapta kabul görmüştür. Genelde

eleştirmenler yazının değer yaratıcısı olarak görülürler. Casanova'nın (2010: 36) anlattığına göre, eleştirmene metinleri değerlendirmekle görevli bir uzman rolü biçen Paul Valéry, “yargıçlar” sözcüğünü kullanmıştır. Eleştirmenleri yapıtların kendisini değilse de gerçek değerini yaratan o işin uzmanı olarak ele almaktadır. Casanova, eleştirmenlerin yetkinliğinin yazın dünyasının bütün oyuncularını tarafından benimsendiğini, eleştirilerinin nesnel ve ölçülebilir etkileri olduğunu belirtmektedir. Öyle ki, bir yazarın bir yapıtının bilinen eleştirmenlerce değerlendirilmesinin ve yapıtın kabul görmesinin o yapıtı olduğu kadar yazarın diğer yapıtlarını da etkileyebileceğini söyleyebiliriz. Minez Bayülgen'in Can Öz ile yaptığı bir söyleşide (2016), Can Öz kitap eleştirmenlerinin kitap hakkındaki olumlu ya da olumsuz görüşlerinin okuru neredeyse hiç etkilemediğini açıklamıştır. Örnek olarak Ömer Türkeş'in Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* yapıtına yaptığı olumsuz eleştiriyi göstermiştir. Ancak Ertuğrul Özkök, Mirgün Cabas ve Ayşe Arman gibi köşe yazarlarının köşelerinde bir kitaba yer vermelerinin her zaman satışları artırdığını savunmaktadır. Üstelik söz ettikleri kitapları sevmelerinin ya da sevmemelerinin bir önemi yoktur, önemli olan kitaptan bahsetmeleridir.

Van Rees (1983: 397) eleştirinin yazınsal metinlere belirli nitelik atama, değerlerini belirleme ve metinleri yazınsal metinler olarak meşrulaştırma yetkisine sahip olduğunu dile getirmektedir. Yazının karmaşık üretim, dağıtım ve tüketim sürecinde eleştirinin önemli bir rol oynadığını söyleyen Van Rees, gazetelerdeki köşe yazıları/eleştiriler, ilgili alanın dergilerinde yer alan eleştiri yazıları ve akademik dergilerdeki eleştiriler olmak üzere üç farklı eleştiri türü olduğuna dikkati çekmektedir. Gazete eleştirilerinin hızlı bir değerlendirme sunduklarını, dergilerdeki eleştirilerin daha uzun ve derinlemesine konuyu ele aldıklarını, akademik dergilerdeki eleştirilerin de uzman bir okur kitlesine hitap etmeyi amaçladıklarını belirtmektedir.

Klasiklerin, özellikle **Kayıp Zamanın İzinde**'nin, çizgi roman çevirisine bu bağlamda ana akım basın, dergi ve akademik yayınlar önemli ölçüde ilgi göstermiş ve geniş çapta tartışmışlardır. Bir meydan okuma olarak görünen yapıtın 1998 yılından beri yayımının ısrarla sürdürülmesi, çeşitli dillere çevrilmesi çok fazla sayıda “sevgi” ve “tiksinti” uyandıran yazıların kaleme alınmasına yol açmıştır. Üzerinde en çok eleştirel değerlendirmenin yapıldığı klasik yapıtların çizgi roman çevirilerinin başında

gelmektedir. **Kayıp Zamanın İzinde** yayımlandığında, yazın dizgesinde konumlandırılmasını ya da Fransız başyapıtının çizgi roman ortamında görülmesini onaylamadıklarını dile getirmek için bir dizi eleştiri kısa sürede ortaya çıkmıştır. Proust'un bir zamanlar kendisinin de yazdığı günlük gazete *Le Figaro*⁷⁰, 17 Ağustos 1998 yılında Hervé de Saint-Hilaire imzalı “*Proust katledildi*”⁷¹ başlığıyla çizgi romanı okuyucularına sunmuştur. Figaro'nun önemli köşe yazarı (akt. Riding, 1998), genç Marcel'in “aptal aptal bakan biçimsiz küçük bir çocuk” görüntüsüne gönderme yaparak Heuet'in çizimlerinden metin seçimine kadar çizgi roman çevirisini Proust'a bir “küfür”, olağanüstü derecede anlamsız bir çalışma olarak ele almıştır. Dahası Heuet (Montjean, 2020) bir söyleşisinde aktardığına göre, eleştirmen çizgi romanın Proust'u okuyamayacak tembel tenekeler için yapıldığını ileri sürmüştür.

İlk makalenin hemen ardından *Libération*⁷² gazetesinde hem yazar hem de gazeteci olan Mathieu Lindon⁷³ (1998), Heuet'in çizgi roman çevirisinin Proust taraftarlarının şimşeklerini üzerine çektiğinden söz eder ve onları destekler:

“Kayıp Zamanın İzinde'yi okumak istiyorsanız, Stéphane Heuet'nin uyarlamasından çok Marcel Proust'un özgün metnine dalmalısınız. Ancak bir çizgi roman okumak istiyorsanız, yapıtı çizgi roman tarihine Proust'un yazın tarihinde yaptığından daha az damga vuracak olsa bile, gitmeniz gereken yer Stéphane Heuet'tir... Bu [çizgi roman çevirisi] özellikle çizgi romanın birçok kişi için çok küçük bir sanat olarak kaldığını kanıtlayan şeydir... Heuet'in amacı seçkin yazarlar listesinde Kayıp Zamanın İzinde'nin satışlarını yeniden artırmaktır... Stéphane Heuet, kendisini Proust'u katletmiş olmakla suçlayanların onu uzun zaman önce okuyup unuttuğunu düşünüyor. Aslında, böyle bir uyarlama yaptığı için yazarı nasıl suçlayabiliriz? Bu kadar masum bir çizerin suçu ne olabilir?”⁷⁴

⁷⁰ Figaro'nun yayın çizgisi sağ görüşlü, muhafazakârdır.

⁷¹ “C'est Proust qu'on assassine !” (akt. Groensteen, 2010a).

⁷² Jean-Paul Sartre önderliğinde sol, liberal bir yayın çizgisinde kurulmuştur.

⁷³ *Ce qu'aimeur veut dire* kitabıyla 2011 yılında Médicis Yazın Ödülünü almıştır.

⁷⁴ “Si on veut lire A la recherche du temps perdu, il faut se plonger dans la version de Marcel Proust plutôt que dans l'adaptation de Stéphane Heuet. Mais si on veut lire une bande dessinée, c'est vers Stéphane Heuet qu'il faut se tourner, même si son travail marquera moins l'histoire de la BD que celui de Proust ne l'a fait de la littérature... Ce qui prouve surtout que la bande dessinée est restée pour beaucoup un art très mineur, ... Son objectif est de relancer les ventes de la Recherche en Pléiade... Stéphane Heuet pense que ceux qui l'accusent d'avoir massacré Proust l'ont lu il y a bien longtemps et oublié. Comment, de fait, peut-on accuser l'auteur d'une telle adaptation? De quoi peut être coupable un dessinateur à l'innocence si désarmante?”

Lindon, Saint-Hilaire kadar sert olmasa da söylemek istediği şeyi dolaylı bir biçimde anlatır. Sözün bayağılığına kaçmadan, alaycı tutumla eleştirisini dile getirmektedir. **Kayıp Zamanın İzinde**'yle duygusal olarak bir bağ kuranların çeviriyi yadırgaması olağan görülebilir. Proust roman dışında çizgi roman ortamında ilk çıktığında, onu romanla özdeş görenler yapıtın görsel biçime “indirgenmesine” katlanamamaktadır. Yine aynı dönemde ancak kıtanın diğer tarafında Alan Riding'in *New York Times*'da (1998) sorduğu “neden Marcel Proust'un başyapıtı ‘Kayıp Zamanın İzinde’ çizgi romana dönüşmesin?” sorusu bile yazın dizgelerinde benzer konumlarda bulunan uzmanların çizgi roman çevirisine farklı bakışını yansıtmaktadır.

Saint-Hilaire'in tuhaf başlığı ya da Lindon'ın üstü kapalı eleştirisi **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi roman çevirisinin kısa sürede çok satanlar olmasını engellememiştir. Bunların dışında çok tanıtımı yapılmadan, sadece Heuet'in yaptığı söyleşi ve demeçlere başvurulmuştur. Sözcüklerin düşündürücü ve dönüştürücü gücünden olsa gerek, bu yazıların gelenekçilerin hoşnutsuzluğunun tam tersine bir etki yarattığı söylenebilir. Zamanla, *Le Télégramme*, *Le Figaro* ve yazınsal gündemi konu edinen ilk internet televizyonu *WebTvCulture* gibi birçok basın-yayın organı Heuet'in çalışmasından daha çok ve övgüyle söz etmektedir⁷⁵. Bir anlamda artık ana akım yayıncılık dünyasında eleştirel yapı tarafından ciddiye alınmaya başlanıyor. Bunu yakın zamanda verilen ödüller izlemektedir. 2001 yılında Heuet, *Le Cercle Littéraire Proustien de Cabourg-Balbec* tarafından her iki yılda bir verilen *La Madeleine d'Or* yazın ödülüne layık görülmüştür. 2007'de yazının gelişmesine katkıları nedeniyle *Le Prix des Écrivains du Sud*'ün kazananı yine Heuet olmuştur. 2020 yılında ise, **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi romanı Académie Française tarafından verilen *Grand Prix Hervé Deluen* ile taçlanmıştır. Yazın dizgesinin eyleyenleri tarafından verilen bu ödüller için bu zamana kadar hiçbir çizgi roman düşülmemiştir. Heuet'in ödüllendirilmeye başlanması egemen poetika bağlamında şaşırtıcı olmakla birlikte,

⁷⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz.: “Proust en BD. Le Pari Réussi d'un Brestois”, *Le Télégramme*, 18 Nisan 2007.

Philippe Chauveau, “Stéphane Heuet- A la Recherche du Temps Perdu”, *WebTvCulture*, 22 Ocak 2014. Olivier Delcroix, “Stéphane Heuet: Paris a un Rôle Essentiel dans ‘La Recherche’ ”, *Le Figaro*, 10 Aralık 2019

Myriam Perfetti, “ ‘La recherche’ Illustrée: l'Œuvre de Marcel Proust se décline un peu plus en Bande Dessinée”, *Marianne*, 01 Kasım 2021.

çizgi roman çevirisinin yazın çevrelerinde meşruiyet kazanma sürecini hızlandırması açısından değerlidir. Bahsedilmeye değer bir başka ödül ise, **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi romanın, Harvard'lı akademisyen Arthur Goldhammer'ın İngilizce çevirisine gelmiştir. 2017 yılında yazın alanında yapılan çeviriler için verilen *Oxford-Weidenfeld Çeviri Ödülü*'ne aday gösterilmiştir. Dokunulmaz olarak görülen bir yapıtın çizgi roman çevirisinin çeviri dalında bir ödüle aday gösterilmesi “dönem itibariyle” ödülü almakla eşdeğer olarak görülebilir.

Kayıp Zamanın İzinde çizgi romanının kapsamlı bir araştırmaya konu olmasını sağlayan ilk şey, ana akım basında yapıta gösterilen coşkulu tepkilerdir. Basılmasının ardından sadece Fransız basınında değil, İngilizce konuşulan ülkelerdeki basında da aynı anda medyada görünür olmuştur. Ancak sürecin devamını getirecek olan akademidir. Çünkü akademinin söylemi yazın konusunda beğenin standarttır. Lefevre'in anlatımıyla (1992: 20) üniversiteler, yazın dizgesindeki istikrarlı durumu sağlamak için metinlerin seçimi yoluyla kanonları az çok canlı tutan kurumlardandır. Bir anlamda, yazın dizgesinin değişime ayak direyen kesiminde yer aldığı söylenebilse de, bir yapıtın alımlanma sürecinde güçlendirici bir etkiye sahiptir. Genelde akademik söylemler etkileşimde olduğu kişileri, grupları biçimlendirerek sosyal bir bağlam, yeni bir yaratıma olanak tanıyarak ve sanatın değerini vurgulayarak estetik bir bağlam sağlayıp yapıtı kuşatır ve kutsar. Çeviriyi doğrudan etkileyerek yazın dizgesinde bir derece edinmesine yardımcı olur. Üniversitelerin sesini akademik dergiler yansıtır. Heuet'in çevirisinin, medyanın ilgisinin ardından Fransız akademi çevrelerinde rağbet görmeye başladığı söylenebilir.

Köşe yazarlarının eleştirel söyleminin ardından yazın dizgesindeki akademisyenler ya da çizgi roman alanın uzmanları kendi düşüncelerini dile getirmişlerdir. Bunlardan biri de, Heuet'i oldukça sert bir biçimde eleştiren çizgi roman araştırmacısı Thierry Groensteen'dir (2010a):

“Stéphane Heuet uzun süre çizgi romanları düşünmeden yan gelip yattı. Daha sonra çizer olmayı hayal etti. Başlamak için bir konuya gereksinim vardı. Şans eseri Kayıp Zamanın İzinde'yi keşfediyor ve hemen kendi adına yeterince zaman kaybettiğine karar veriyor. Tereddüt etmeden, otuz beş yaşında, deneyimi olmadan (hiçbir yerde tek bir çizgi roman sayfası yayınlamadı) Proust'u karelere koymaya karar veren

adamımız burada! Fransız yazınının en saygın, en büyüleyici yazarına saldırma düşüncesinden hiçbir biçimde korkmuyor...

Rabelais'den Hugo'ya, Flaubert'e, yazınımızın pek çok devi zaten çizgi romana uyarlanmıştı. O zamana kadar kimse Proust'u düşünmemişti. Adının uyandırdığı saygı, romanının genişliği ve oylumu, çizgi roman için yetersiz alan, tümcelerinin deyimsel uzunluğu, Proust'un toplumunu canlandırmak için tarihsel belgelere başvurma gereksinimi; hayır gerçekten, en deneyimli çizeri caydırmak için birçok karşıt sav bulunmaktaydı. Ama bunların hiçbiri gözü pek çömezimin cesaretini kırmak için yeterli değildi...

...Buna gülsek mi yoksa gözü kara kahramanımızın pervasızlığına mı üzülsek gerçekten bilemiyoruz.

...gözden kaçan nokta elbette albümlerin özünde bulunan sanatsal niteliğidir. Heuet belki (kişisel olarak bundan son derece kuşkuylum) Proust için iyi bir elçi olabilir, fakat çizgi roman sanatı için bunu yapabilir mi?"⁷⁶

Groensteen'in uzun eleştirisi çoğunlukla Heuet'in fazla tanınmadığına ya da bu çalışmaya kadar hiçbir çizgi romanı kaleme almadığına odaklanmaktadır. Ancak eleştirmenin önceki yazılarına bakıldığında⁷⁷, yorumunun altında çizgi romanın kendi başına bir anlatım biçimi olarak meşruiyetinin sorgulanması yatmaktadır. Bu tür bir aktarımın yaşanan tartışmalara geri dönülmesine yol açacağı düşünülmektedir. Yazına yaklaşıldığı ölçüde özgünlüğünü yitireceğinden, kazanımların sekteye uğrayacağından endişe etmektedir.

⁷⁶ "Stéphane Heuet s'est longtemps couché sans songer à la bande dessinée. Sur le tard, il s'est révéé dessinateur. Pour se lancer, il fallait un sujet. Le hasard faisant bien les choses, il découvre alors A la recherche du temps perdu et décide, illico, que, du temps, il en a assez perdu, pour son compte. Ni une ni deux, à trente-cinq ans, voilà notre homme qui, sans aucune expérience du média (il n'a jamais publié une seule page de bande dessinée où que ce soit), décide qu'il va mettre Proust en cases. Il n'est nullement intimidé à l'idée de s'attaquer à l'écrivain le plus prestigieux, le plus révéé de la littérature française..."

De Rabelais à Hugo et Flaubert, plus d'un géant de nos Lettres avait déjà été adapté en bandes dessinées. Personne, jusque-là, n'avait songé à Proust. La révérence qu'inspire son nom, l'ampleur de son roman-cathédrale, le peu de place qu'y tient l'action, la longueur proverbiale de ses phrases, la nécessité de recourir à une documentation historique pour ressusciter la société proustienne, non vraiment, les arguments propres à dissuader le plus chevronné des dessinateurs ne manquaient pas. Mais rien de tout cela n'était pour décourager notre intrépide novice.

...On ne sait trop s'il faut en rire ou s'il faut s'affliger de l'inconscience de notre intrépide héros.

... le point aveugle, c'est bien entendu la qualité artistique intrinsèque des albums. Heuet est peut-être (personnellement j'en doute fort) un bon ambassadeur de Proust, mais l'est-il de l'art de la bande dessinée ?"

⁷⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Groensteen,2006.

Nitekim yazısının ikinci bölümünde Heuet'in temiz çizgi kullanımını üzerinde durur. Ona göre, bu seçim günümüz çizgi roman anlatımından uzak, eski moda, çocuksudur. Proust'un çizgi romanla ilişkisine pek değinmez. Çizgi romanın niteliğini irdelemektedir:

“Heuet'in uyarlamasındaki en ciddi eksiklik, yüz ifadelerinin çocuksu, çarpık, belirsiz olduğu ve oyunculuğu uyduruk olan karakterlerin uyumsuzluğudur. Françoise, kilo almış Tenten gibi duruyor... Bu albümlerde metni aydınlatan çizim değil, çizime fazlasıyla yoksun olduğu derinliğin bir kısmını vermeye çalışarak onu kurtaran metindir.

Heuet... çok vasat bir çizer. Şans eseri Proust'u uyarlamayı seçti. Bu durum onun belini bükeceği yerde, görünüşe göre onu kurtaran şey oldu. Bir başarıptan, kötü bir çizgi roman yaptı ve herkes ya da neredeyse herkes alkışladı. Ne güzel bir düşünce ama! Ne hoş bir girişim! (2010b)”⁷⁸

Groensteen'in alıntısı iki açıdan önemlidir. Birincisi, “onu kurtaran şeyin” Heuet'e getirdiği statüdür. Araştırmacının tüm olumsuz değerlendirmesinin arasına sıkışan bu anlatım (onu kurtaran şey), hiç kuşku yok ki, bir tür kabullenıştır. Heuet açısından bakıldığında, daha önce kimsenin tanımadığı, hatta çizer olduğunu düşünmediği biri yazın dizgesinde birden görünür olmakta ve Proust'u çizen kişi olarak hemen akıllara gelmektedir. TV programlarına konuk olur, davetlere ve uluslararası fuarlara katılır, söyleşiler gerçekleştirir. Doğrudan ya da dolaylı bir biçimde, Heuet'in hem çizgi roman dünyasındaki hem de yazın dünyasındaki konumu artık inkâr edilemez. Tüm eleştirilerden bağımsız olarak, bir “yazar”, “çevirmen”, “uyarlayan” ya da “çizer” olarak yazın dizgesinin eyleyenlerinden biri olur. Elde ettiği statü aynı zamanda ona geçimini sağlayacak bir kazanç getirir.

⁷⁸ “Le défaut le plus désastreux de l'adaptation d'Heuet est l'inconsistance de ses personnages,..., dont les physionomies sont rendues d'un trait enfantin, gauche, hésitant, et dont le jeu est faux. Françoise ressemble à un Tintin qui aurait forcé... Dans ces albums, ce n'est pas le dessin qui vient éclairer le texte, c'est le texte qui vient sauver le dessin en essayant de lui prêter un peu de l'épaisseur qui lui manque si cruellement.

Heuet... un très médiocre dessinateur. Il se trouve qu'il a choisi d'adapter Proust. Et cette circonstance, au lieu de l'accabler, est apparemment ce qui le sauve. D'un texte génial, il fait une méchante bande dessinée (...), et tout le monde, ou presque, d'applaudir. Quelle bonne idée! Quelle heureuse initiative!”

İkinci olarak, Heuet'in çevirisini Tentenvari bir çizime benzetmesi alanın eyleyenlerinin ortak eleştiri noktasını oluşturur. Anne-Marie Chartier⁷⁹ (2009: 53-54) *Proust en Bande Dessinée* makalesinde benzer bir duruş sergilemiştir:

“İronik ve kışkırtıcı bir biçimde, Heuet tarafından resmedilen Kayıp Zamanın İzinde, *Guermantes Ülkesinde Tenten*'dir. ... bedenleri dokunaklı ya da gülünç, tuhaf ya da büyüleyici silüetlere ve yüzleri birkaç basitleştirilmiş ifadeye indirgeyen bir çizimle çizilmiş arka plandaki karakterler...”⁸⁰

Chartier tartışmasının bir tarafına Heuet'in temiz çizgi seçimini alır ve eleştirir. Diğer taraftan, çizgi roman çevirisinin yazın dizgesindeki konumu üzerinde durur:

“Zira bu grafik romanlar okumaya yardımcı olsalar bile, yazını okumaya yardımcı olmazlar, çünkü yazınsal bir yapıt grafik romanın 'anlattığından çok daha fazlasıdır'. ... resimli sayfalara bakmak 'bir yapıtı bilmek' anlamına gelmez.

Onları kim suçlayabilir? Bazen muhteşem, bazen yavan, her zaman 'gerçek okur' kitesini genişletmeyi başaramıyorlar, fakat yazına nasıl zarar vereceklerini de görmüyoruz. Hiçbiri, yapıtın yerini alacağını iddia etmedi ve her biri, uyarlayan-çizerin yeteneğine bağlı olarak duruma göre değerlendirilmelidir.”⁸¹ (2009: 57)

Chartier çizgi romanı çevirmenin yeteneğine bağlı kendi başına bir anlatım biçimi olarak kabul etmekle birlikte, çalışma nesnesini yazından aldığı ve özellikle çizgi anlatımın bu kadar gelişim gösterdiği bir dönemde temiz çizgi seçiminin yetersiz

⁷⁹ Eğitim bilimci, Lyon'da École Normale Supérieure (ENS)'de öğretim görevlisi.

⁸⁰ “Comble d'ironie ou de provocation, la *Recherche* illustrée par Heuet, c'est *Tintin au pays des Guermantes*. ...les personnages de second plan, croqués par un dessin qui réduit les corps à des silhouettes comiques ou émouvantes, grotesques ou charmantes, et leurs visages à quelques expressions stylisées.”

⁸¹ “Car ces romans graphiques, s'ils aident à lire, n'aident pas à lire la littérature, puisqu'une oeuvre littéraire est « bien plus que ce qu'elle raconte »... la vue des planches illustrées ne fait « connaître une oeuvre ».

Qui peut le leur reprocher? Parfois superbes, parfois insipides, elles ne réussissent pas toujours à élargir le public des « vrais lecteurs », mais on ne voit pas en quoi elles nuiraient à la littérature. Aucune n'a jamais prétendu se substituer à l'oeuvre et chacune doit être jugée au cas par cas, selon le talent de son adaptateur illustrateur.”

kalabileceğinden kuşku duymaktadır. Buna karşılık, Heuet evrensel okunabilirliği sağlayabileceği ve okuyucunun anlatı katmanlarına daha kolay girebileceği düşüncesiyle, soyut bırakabilme adına bu biçimsel seçimde bulunmuştur.⁸² Okuyucunun çizgi romanı tamamlaması için hayal gücüne gereksinimi vardır. Bu nedenle her okuma farklı alımlamalar doğuracaktır. Okurun edinimini bir tür kişisel keşif yolculuğu olarak niteler. Üstelik **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi roman çevirisinde temiz çizginin etkisinde kaldığını saklamaz. Proust'u evrensel ve zamansız görmesi nedeniyle böyle bir biçemi yeğlediği savunulabilir. Temiz çizgide yalınlaştırılan karakterler belli bir zamana ait olmazlar, zamansızdırlar, değişken fiziksel kimlik anlatıcı ve okuyucu aracılığıyla sağlanmaktadır.

Akademik çevrede belki de Saint-Hilaire'in yaptığı kadar, en acımasız eleştirisi Laurence Enjolras'tan gelmiştir. Fransız yazını hakkında çalışmaları bulunan Enjolras, bir zamanlar yazının dışında tutulmuş çizgi romanın artık büyük bir cesaretle yazını kemirmeye başladığından söz etmektedir:

“Hem yazına hem de görüntülere âşık maceraperest bir çizer olan Stéphane Heuet, düşünülemez iki şeyi evlendirme küstahlığında bulundu: birbirine en zıt iki türü birbirinden ayıran buzları eritme amacıyla, bir tarafta en arıtılmış çizgilerle görsel metin, temiz çizgi; diğer tarafta en özlü ve yoğun yazılı metin, Kayıp Zamanın İzinde... Yayıncılar genellikle büyük bir yapıtı sürekli değişime maruz bırakarak sömürmeye isteklidirler... Böyle büyük ölçekli bir girişim başlı başına anlamsız bir meydan okumadır: Proust'un başyapıtının yaklaşık üç bin sayfasını bir avuç çizgi roman sayfasına dönüştürmek... Çizgi romana aktarmak için zorunlu kesintiler kaçınılmaz bir sakatlamadır. Ampütasyonun anlama üzerinde etkisi önemsiz değildir... Heuet tarafından yapılan titiz seçimler özete, kısaltmaya, çocuk oyuncağına benzer; Heuet basitleştirir, çarpıtır, köreltir ve kesinlikle özde olanı kenarda bırakır. Bir taş ustası olan Heuet, harç konusunda uzman değildir. Bir yapıtın bilindik ilk sözcüklerini kullanmak gibi klasik alıntılar haline gelen tümceleri titizlikle tekrarlamak, projeyi onaylamak için yeterli değildir.”⁸³ (2005: 31-33)

⁸² Ayrıntılı bilgi için bkz.: Heuet, 2012: 150.

⁸³ “...un dessinateur aventureux, amoureux à la fois de littérature et d'images, Stéphane Heuet, a eu le toupet de marier deux impensables: le texte visuel le plus épuré, la ligne claire, et le texte écrit le plus dense, *A la recherche du temps perdu*, dans le souci de faire fondre la glace séparant deux genres des plus opposés... Les éditeurs ont généralement à coeur de lécher le grand oeuvre, le soumettant à des remaniements constants... L'entreprise, d'envergure, est en soi une gageure insensée: transformer les quelque trois mille pages du chef-d'oeuvre de Proust en une poignée de planches BD... et les coupes obligées pour passer au format BD sont une mutilation forcée. L'amputation n'est pas sans conséquences sur la compréhension... et les coupes obligées pour passer au format BD sont une

Enjolras böyle bir sürecin sorumlusu olarak yayınevlerini gösterir. Onların bitmek bilmez hırslarının yazınsal mirası sömürdüğüne dikkati çeker. Aslında Enjolras, Heuet'ten çok bu iki anlatım biçiminin bir araya gelmesini eleştirir. Aynı ayrı olarak her iki ortam kendi içinde zengindir. Ancak çizgi romanın yazınsal bir değer içerebileceğine inanmakta çekinceleri vardır. Yazara göre, Proust çizgi roman olduğunda yapıtın doğası kaybolacak, artık ortaya çıkacak ürün Proust'un **Kayıp Zamanın İzinde**'si olmayacaktır. Onun hassas ve ayrıntılı okumaları, soyut anlatımı ortadan kalkacaktır. Çizgi roman çizgi romandır, daha fazlası değil. Yazının sınırlarının dışında, kendi içinde değerlidir. Çizgi romanın kendine özgü dilinin ve yazarın çizgi roman konusundaki becerisine, çalışmasının inceliğine ikna olmuştur:

“[Heuet] konuyu ihmal etmekten, ürünü tatsızlaştırmaktan uzaktır... Heuet tipografi kadar görüntüye de önem verir. Bir çizgi roman sayfasının bir anlatı birimine karşılık geldiğini bilir... Albüm boyunca her şey birbiriyle uyum içindedir: renkler iyi kullanılmış, çizgiler yoğunlaşmıştır. En ufak ayrıntıya olabildiğince dikkat gösterir... Canlı kaynaklara ve tanınmış yapıtlara başvurmuştur... Yapıtı hiç şüphesiz özenle ele alınmıştır... Heuet'i... uyarlayan olarak eleştirmek kolay olsa bile, yine de onu çizer kimliğine göre değerlendirmek gerekir... Çizime gelince, kimi detaylar titizlikle işlenmiş: sayfa 14'te Elstir'in evi ve atölyesi; sayfa 18'de⁸⁴ Miss Sacripant'ın portresi... ama yazarın orada keşfetmemizi söylediği her şeyi çizgi romanda görmek imkânsız, yazarın yarattığı duyusal olarak güçlü ve ayrıntılı metinden aldığımız zevki çizgi romandan almak imkânsız.”⁸⁵ (2005: 33-34)

mutilation forcée. L'amputation n'est pas sans conséquences sur la compréhension... Le grappillage sélectif opéré par Heuet s'apparente au condensé, au raccourci, à l'abc; il simplifie, gauchit, atrophie, et laisse évidemment l'essentiel de côté. Tailleur de pierre, Heuet n'est pas expert en mortier. Reprendre scrupuleusement les phrases devenues citations classiques – tel le célèbre *incipit* – ne suffit pas à valider le projet.”

⁸⁴ Sözü edilen sayfalar Heuet'in üçüncü cildinde bulunmaktadır.

⁸⁵ “Il est donc loin de négliger l'objet, d'affadir le produit... Heuet soigne autant l'image que la typographie. Il sait que la planche correspond à une unité de récit... Au fil des albums, l'ensemble s'harmonise: les couleurs s'optimisent, le trait s'intensifie. Il a le souci du détail et celui de la minutie... Il a consulté sources vives et ouvrages patentés... Son travail, certes, est soigné... S'il est facile de critiquer Heuet... en tant qu'adaptateur, il faut cependant le jauger en sa qualité de dessinateur... Pour ce qui est du dessin pourtant, certains détails sont méticuleusement rendus: la maison d'Elstir et son atelier, planche 14; le portrait de Miss Sacripant, planche 18... mais il est impossible d'y voir tout ce que l'auteur nous dit y déceler, impossible de s'en délecter comme on le fait grâce à la lecture sensible et fouillée que l'écrivain en fait.”

Raymond Roussel, Beckett, Robbe-Grillet, Proust gibi Fransız yazın simgeleri üzerine çalışmaları bulunan, Leiden Üniversitesi'nde öğretim üyesi Sjef Houppermans (2008: 398), romandan çevrilen çizgi romanlar konusunda iki eğilim olduğundan söz eder: sömürü (fr. exploitation) ve yardımseverlik (fr. serviabilité). Sömürü eğilimi, özellikle macera romanları ya da gerilim öyküleri gibi görselleşmeye daha uygun gördüğü metinlerin çizgi romanlaştırılmasını içerir. Yardımseverlik ise, Shakespeare ve Tolstoy gibi “zor” olduğu düşünülen yapıtlara erişimi kolaylaştırma arzusu tarafından yönlendirilir. Daha çok eğitsel bir amaç doğrultusunda yapılır.

Houppermans'ın *À la Recherche des Images Perdues* başlıklı makalesi incelendiğinde, Heuet'in çalışmasının kaynak metne ne oranda sadakat gösterdiğini irdelediği görülür. Daha ilk sayfada Heuet, Proust'un **Kayıp Zamanın İzinde**'sini “striptiz”⁸⁶ yapmaya zorladı diye yazar Houppermans. Kaldı ki, başlık da düşüncesinden izler taşımaktadır. Bu nedenle, Heuet'in çevirisini ikinci eğilim kapsamında değerlendirdiği sonucuna ulaşabiliriz:

“Okunabilir bir biçimde, amaç ilk önce Proustçu metne hizmet etmektir. Kayıp Zamanın İzinde'den kendi ilkelerine ve kendi olanaklarına (ortam, teknik, dizgisel) göre esinlenen bir çizgi romandan çok resimli bir kitap söz konusudur... albüm, temel parçalar olarak seçilen bölümlerden, temel alıntılardan, içerik açısından olduğu kadar biçem açısından da Kayıp Zamanın İzinde'nin bir özetini sunmaktadır (örneğin, sıfat dizilerinin Proustça bir araya getirildiği pek çok yer vardır). Bir sayfada bilinen alıntuların derlenmesi, ilk tadım için kaynak metinden hızlı bir geçişi sağlar. Kayıp Zamanın İzinde'nin ana unsuru olan zaman'ı [le Temps] ihmal ettiği için böyle bir üretim biçimini açıkça eleştirebiliriz...”⁸⁷ (Houppermans, 2008: 404-405)

⁸⁶ Houppermans “stripper” sözcüğünü tırnak içinde kullanmıştır. Bu sözcüğün “strip” eyleminden geldiği düşünüldüğünde İngilizcede aynı zamanda çizgi romana da gönderme yapmaktadır.

⁸⁷ “Lisiblement le but a été de se mettre d’abord au service du texte proustien. Il s’agit plutôt d’un livre illustré que d’une bande dessinée qui s’inspire de la Recherche suivant ses propres principes et ses propres possibilités (médiales, techniques, compositrices)... l’album présente un résumé express de la Recherche composé de citations clé, de passages choisis comme étant des fragments essentiels, pour le contenu autant que pour le style (nombreux sont par exemple les endroits où des séries d’adjectifs se concatènent proustiennement). Recueil de citations vedettes présentées sur un plateau, traversée rapide de l’oeuvre pour une première dégustation. On peut évidemment reprocher à une telle facture de négliger l’élément majeur de la Recherche qu’est le Temps...”

Houppermans'ın yorumuna bakıldığında genelde çizgi roman çevirisinde sözel anlatımdan yola çıktığı görülmektedir. Görsel anlatım katmanını değerlendirmesine pek katmamaktadır. Görüntülerin metnin sahne boyutunu vurgulamak için bulunduğu işaret etmektedir. Chartier gibi, kimi zaman Heuet'in sanatsal becerisi övmektedir. Ancak girift bir anlatımda çizgi romanın işe yarayamayacağını öngörmektedir. Houppermans, Heuet'in sözel anlatımının Proust'unkinden kısa olması nedeniyle çizgi romanı kaynak metnin hızlı ve kolay okuması olarak ele almaktadır. Kullanılan yazılı metin öykünün özünü bir dereceye kadar anlatsa bile, Proust'un tadının, beğenisinin bütüncül bir temsilini yansıtmadığı düşünmektedir.

Heuet'in **Kayıp Zamanın İzinde**'sini akademik çevrede beğenmeyenler kadar beğenenler, değişimin kaçınılmaz olduğunu söyleyenler de yok değildir. Değişim her zaman riski barındırır. Fakat aynı risk tepkilerden çekinmek ve değişikliğe sırt çevirmek için de geçerlidir. Akademik eleştiri türünde en güçlü biçimde Heuet'e arka çıkan ve çizgi romanın geçerli bir yazınsal anlatım biçimin olduğunu savunan Baetens, makalesinde onaylayıcı bir söyleme yer vermektedir:

“Kayıp Zamanın İzinde'nin görsel bir eşdeğerini yaratmaya yönelik diğer girişimlerle karşılaştırma, burada tutarlı, kişisel ve özellikle uzun soluklu bir yaklaşımla karşı karşıya olduğumuzu gösteriyor... Stéphane Heuet her şeyden önce metnin daraltılmasıyla ve örneklemlerle⁸⁸ ilerlemektedir. Sonuç Proust'un küçültülmüş ölçekli bir tasarımı gibidir. Ancak bu küçülme bir ampütasyon değildir. Bu sayede, Kayıp Zamanın İzinde hakkında hafifletilmiş ve damıtılmış bir fikir vermek, aynı zamanda ve hepsinden önemlisi çizgi roman ortamının özünün değişimiyle mükemmel uyum sağlayan bir sürüm oluşturmak mümkün hale geliyor. Buna koşut olarak bu küçük albüm, çizgi roman olarak her yazınsal uyarılmanın maruz kaldığı büyük tehlikeden, yani [yazılı] metnin özerkliğinden ve dolayısıyla görüntünün tamamen açıklayıcı bir işleve indirgenmesinden kaçınır. Stéphane Heuet'in çalışmasında, Proust'un parçalardan oluşan, minyatürleştirilmiş metni, okuyucuyu sürekli olarak yazınsal yapıtlardan uyarılan tüm çizgi romanların gerçekleştirmekten uzak olduğu, ortama özgü gidiş-gelişlerin yaşandığı görüntülere yönlendirir.”⁸⁹ (2012: 173; 180)

⁸⁸ Metnin daraltılması, metnin temel özelliklerinin korunup yeniden yazılması; örneklendirme, metinden doğrudan alınan parçalar anlamına gelmektedir.

⁸⁹ “...enfin la comparaison avec d'autres tentatives de forger un équivalent visuel d'À la recherche du temps perdu montre qu'on a ici affaire à une démarche cohérente, personnelle et surtout de longue haleine... Stéphane Heuet procède surtout par contraction et prélèvement. Le résultat est comme un modèle réduit de Proust. Cette réduction, toutefois, n'est pas une amputation. Grâce à elle, il devient

Baetens'in, Enjolras ve Houppermans'dan farklı olarak, roman-çizgi roman ilişkine yaklaşımı destekleyicidir. Onun için daha önemli olan, çizgi romanın dilini kullanarak Proust'un anlatılıp anlatılmadığıdır. Sözel ve görsel katmanın oluşturduğu dengenin yapıtta başarılı bir biçimde sağlandığını ileri sürmektedir. Ona göre, metnin parçalı oluşu, sözel unsurları sıklıkla yeğlemesi çevirmeni edilgen konumunun dışına çıkarır. Çünkü çizgi romanda anlamın hem görsel hem de yazılı biçimdeki parçalı doğası, erek metin üzerinde Heuet'e değişiklikler yapabilmesine olanak tanımaktadır. Bu nedenle Heuet'in çevirisini indirgeme olarak değil yaratıcı bir çalışma olarak nitelemektedir. Üstelik Baetens (2012: 180) çizgi romanların salt kültürel olarak meşru sayılan biçimleriyle sınır kalmamalarını tersine, erek dizgede rahatsızlık yaratabilecek çeşitliliğe ve değişimlere açık kalmaları gerektiğinin altını çizdiğinden, Heuet'in girişimini önemli bir adım olarak gördüğü söyleyebiliriz.

Bir başka akademisyen Julie Müller'in, *Proust en BD: Économie de Lecture et Ré-creation Proustienne* (2016) başlıklı makalesi incelendiğinde Baetens ile aynı çizgide olduğu görülmektedir. Müller, Heuet'in çevirisini **Kayıp Zamanın İzinde**'nin özüne ihanet olarak görmez. Daha çok onun yaşamasına izin veren ve onu yeniden alımlama sürecine sokan bir gelişme olarak görür. Karelerin düzenini etkileyen bölümler, yaratılan görüntüler çizgi roman okuyucusunu metinle ilişki kurmaya zorlar ve yeni okuma planına aktif olarak katılmasını sağlar. Heuet'in temiz çizgi seçiminin sayfaları yönlendiren bir kılavuz gibi kaynak metinde yer alan ancak çizgi roman ortamında yazılı olarak yer almayan bölümleri doldurduğunu, kareler arasındaki boşlukların yazınsal metnin yaratılmasında etkin bir görevi olduğunu iddia etmektedir. Heuet'in çalışmasında Proust'un küçüldüğü, saptırıldığı, katledildiği düşüncesine karşı çıkar, yalnızca anlatım dilinin farklılaştığını gözlemlemektedir:

possible de donner une idée certes allégée et simplifiée de la *Recherche*, mais aussi et surtout de créer une version qui s'aligne à merveille sur la discontinuité foncière du médium d'accueil. Parallèlement le digest évite le risque majeur de toute adaptation littéraire en bande dessinée, à savoir l'autonomie du texte et partant la réduction de l'image à une fonction purement illustrative. Chez Stéphane Heuet, le texte de Proust, fragmenté, miniaturisé, aiguille sans cesse le lecteur vers les images, dans un va-et-vient typique du médium, mais que toutes les adaptations littéraires en bande dessinée sont loin de réaliser."

“Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde*’si göze ve görüntüye çok özel bir konum atfetmektedir. Proustçu görüntünün bu değişime uyumluluğu nedeniyle, Fransız yazınının bu amiral gemisinin çizgi romana uyarlanması riskli fakat umut verici bir girişimdi, ancak bugün itibarıyla Stéphane Heuet’in büyük ölçüde kazandığı bir kumardır... Ama her şeyden önce, Heuet okurunun, *Kayıp Zamanın İzinde*’nin özünü oluşturan istemsiz bellek deneyimiyle yeniden bağlantı kurmasını sağlayan çizgi roman türünün oluşturduğu alımlama estetiğidir. Proust’ta olduğu gibi Heuet’te de, çeşitli hiyeroglif görüntüler doğrudan okuyucuya hitap eder ve bu görüntüler okuyucudan... duyular ve anımsama üzerinde çok daha yoğun çaba göstermesini talep eder. Çizgi romanın kısıtlı evreninde oluşturulan alımlama estetiği, okuyucuyu aktif olarak katılmaya, Proustçu deneyimin yeniden inşasında tam olarak yer almaya zorlar, ancak Proust’ta anımsama önce tat almaktan ve koklamaktan, Heuet’te ilk önce bakmaktan geçer.”⁹⁰ (2016: 10)

Akademik eleştirilere göz atıldığında, özellikle çevirilerin yapıldığı ilk dönemki eleştirel yazıların son derece olumsuz olduğu görülmektedir. Daha sonraki kimi bilimsel tartışmaların olumlayıcı yaklaşım içerdiği saptamasında bulunulabilir. Diğer taraftan, çizgi roman alanından gelen araştırmacıların Proust’un çizgi roman olarak aktarılmasına daha yoğun bir tepki gösterdiği açıktır. Yazının sınırlarında dolaştıkça çizgi romanın hep ikincil kalacağı, bu zamana kadar elde ettikleri kazanımlarının kaybolacağına ilişkin düşüncenin egemen olduğu görülmektedir. Bir yanda yazının kutsallığı, diğer yanda çizgi romanın özgünlüğünü koruma güdüsü sorgulanmaktadır. Eagleton’ın (2018: 111-112) deyiimiyle, yapılan eleştiriler “gayri edebi” yani, büyük ölçüde akademi tarafından belirlenen yazın eleştirisinin kabul edilmiş sınırlarının dışında olursa çoğu kez dışlanacaktır. Bu nedenle eleştirilerin bu yönde olması egemen Fransız yazın anlayışının denetim mekanizmaları arasında bulunan akademinin tutucu çizgisini ve dolayısıyla **Kayıp Zamanın İzinde**’yi değerlendirmek için dönemin poetikasına dayalı bakışı yansıtır. Akademi hala romandan yapılan aktarımlara

⁹⁰ “La Recherche proustienne accorde à l’oeil et à l’image un statut tout particulier. En raison de cette plasticité de l’image proustienne, l’adaptation de cette oeuvre phare de la littérature française en BD était une entreprise risquée mais prometteuse, un pari que Stéphane Heuet a aujourd’hui très largement remporté... Mais avant tout, c’est l’esthétique de la réception que le genre de la BD met en place, qui permet au lecteur de Heuet de renouer avec l’expérience de la mémoire involontaire qui fonde l’essence de La Recherche. Chez Heuet comme chez Proust, des sortes d’images-hiéroglyphes font directement appel au lecteur, et exigent de lui... un travail d’autant plus intense des sens et de la réminiscence. L’esthétique de la réception, mise en place dans l’univers restreint de la BD, force le lecteur à participer activement, à s’engager pleinement dans la reconstruction de l’expérience proustienne, sauf que, si chez Proust, la réminiscence passe d’abord par le goût et l’odorat, chez Heuet, elle passe en premier lieu par la vue.”

mesafelidir. Yine de, **Kayıp Zamanın İzinde**'yi yaratıcı dönüşümler olarak anlamak, yazın ve çizgi roman arasındaki güç dengesini yeniden biçimlendirecek gibi gözüküyor. Bu ilişkinin artık akademik dünyada da tartışılması, bir eşiği daha aştığını göstermektedir. Çünkü artık daha göz önünde, dikkate değer ve akademik düzlemde “tartışılabilir” bir konumdadır.

3.4.2. Türkiye’de Kayıp Zamanın İzinde Çizgi Roman Çevirisi

Türk yazın dizgesindeki denetim mekanizmalarına bakıldığında, **Kayıp Zamanın İzinde**'nin çizgi roman çevirisinde öncelikle Roza Hakmen'in çevirisinden yararlanıldığını söylemek gerekiyor. Buna karşılık, Hakmen'in çeviri sürecinde etkin olduğunu dile getiremeyiz. Yapı Kredi Yayınlarının Delta dizisinde bulunan **Kayıp Zamanın İzinde**'nin çevirisi temel alınmıştır. Türkçe karşılıklarının çizgi romana yerleştirilmesinin ardından, çizgi romanda estetik değişimlerin olduğu yerlerle yayına hazırlayanlar/editörler ilgilenmiş, daha sonra Hakmen'in metni gözden geçirmesi sağlanmıştır. Bu nedenle çeviri sürecinde merkezi bir konumda bulunmamaktadır.

Kayıp Zamanın İzinde çizgi romanının Türkçeleştirilme sürecinde, yazın dizgesindeki uzmanların söylemlerini köşe yazılarında, kitap eklerinde ve söyleşilerde arayabiliriz. Bununla birlikte, Proust'un çizgi romana aktarılmasına ilişkin herhangi bir bilimsel makaleye ya da akademik değeri yüksek bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Heuet'in çalışması basın-yayın organlarında ise kısıtlı bir biçimde yer almıştır. Yapı Kredi Yayınları'nın **Kayıp Zamanın İzinde**'yi çizgi roman olarak yayımlamasından çok önce, Temmuz 2002'de, Hürriyet gazetesinden Doğan Hızlan Heuet'in çizgi romanını köşesine taşımıştır. Fransa'da çıkan çizgi romanın ardından küçük bir durum değerlendirmesi yapmış ve klasiklerin çizgi roman çevirisi üzerine düşüncelerinden kısaca söz etmiştir. Fransızların Proust'un çizgileştirilmesini tepkiyle karşıladıklarını paylaşmıştır. Oysa Hızlan, çalışmayı ve klasiklerin çizgi roman çevirilerini genel kanının dışında değerlendirmiş ve yetkin çizimlerin Proust'un etkileyciliğini artırdığını belirtmiştir. Bizim romancılarımızın yapıtlarının da çizgi roman yapılmasını önermekte, böylece yeni bir okur kitlesi kazanacaklarına inanmaktadır. Üstelik türlerin bireşiminden yeni bir boyutun çıkabileceğinin altını çizmektedir. Birçok kitap, inceleme yazıları ve yazın eleştirisi kaleme almış olan Hızlan'ın bu değerlendirmesi

zamanının ötesinde büyük bir kutsama içermektedir. Necmiye Alpay'la (2007) yaptığı bir söyleşide, eleştirmenin görevini gözden kaçan önemli bir yapıtı okurun önüne getirmek olarak açıklayan Hızlan, henüz daha Türkçeye kazandırılmadan yapıtı benimsemiş ve niteliği konusunda yaptığı değerlendirmeye başka bir anlatım biçiminin yazına dokunulabileceğini ortaya koymuştur.

Hızlan yazınsal yapıtların çizgi roman çevirilerine olan ilgisini 2009 yılında ardı ardına köşesine taşıdığı iki yazıyla sürdürmüştür. *Klasikleri çizgi romandan okumak* (24 Ağustos 2009) ve *Türk edebiyatının çizgi romanı yapılabilir mi?* (25 Ağustos 2009) başlıklı yazılarıyla çizgi roman çevirilerinin yazınsal değere dönüşmesinde ilk adımı attığı söylenebilir.

Kayıp Zamanın İzinde çizgi romanından yola çıkarak Hızlan'ın gündeme getirdiği konuyu Milliyet Gazetesi Temmuz 2002'de alanın farklı paydaşlarına sormuştur. Soruyu yazar olarak Orhan Pamuk ve Hilmi Yavuz, çizer olarak Hakan Alpin ve Latif Demirci yanıtlamıştır. Orhan Pamuk **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi romanını beğendiğini dile getirerek bu tür bir anlatımın kaynak metnin özgünlüğüne zarar vermediğini, söz konusu kesintilerin anlamı değiştirmedeğini, romanla çizgi roman arasında bir yer değişme olmaksızın kendi içlerinde değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir. Hilmi Yavuz ise, romanın çizgileşmesinin okuru koşullandıracağı, çizgi romanın romanın belirli özelliklerini kısıtlayacağı ve bu nedenle romanı değiştirmeden çizgiye aktarmanın mümkün olmadığı gerekçeleriyle çeviriye karşı olduğunu açıkça söylemektedir. Her iki yazar arasında bir uzlaşım olmadığı görülmektedir. Çizerler tarafında ise, Latif Demirci klasik bir romanın çizgi romana çevrilmesini romana müdahale olarak görmektedir. Ona göre, çizgi roman romanı değiştirmekte ve sınırlamaktadır. Demirci'nin tam tersine Hakan Alpin, çizgi romanın farklı anlatım yönteminin, herhangi bir bozulma ve tahrip söz konusu olmaksızın romana yeni bir renk, yeni bir tat katacağını düşündüğünde çevrilmesi gerektiğini savunmaktadır.

Kayıp Zamanın İzinde çizgi romanının Türkçeye çevirisinin hemen ardından *Sabitfikir* güncel yazın dergisinden Fisün Yalçınkaya'nın (2014) yazısına konu olmuştur. Yazısı Türk yazın poetikasıyla uyumlu gözükmektedir:

“Yaklaşık üç bin sayfalık bu dev eserin çizgi romanda tüm ağırlığından ve -eğer korkutuyorsa- gözünüzü korkutan uzunluğundan arınmış halini bulacaksınız... Çizimlerde dönemin ruhunu yansıtacak bir taraf bulmak güç. Birbirinin aynı kafalar, çocuk -yaşlı ayırmayan gözler, tamamı uzaktan alınan perspektifler, ev betimlemelerindeki sıradanlık ve karakterlerin giysilerinin *Heidi* çizgi filmindekinden bile daha basit çizilmiş olması, *çizgi romanı* ancak orijinal romanı okumaya üşenenlere tavsiye etmemizi sağlıyor. Edebiyatın çizgi romana uyarlanması müthiş imkânlar sunabilecekken, tam tersine, hayal kırıklığı da yaratabiliyor. Metne baktığımızda ise daha *özenli davranıldığını* görüyoruz; akılda kalan paragraflar unutulmamış... Bu yüzden, insan ister istemez uyarlayan ve çizen aynı kişi olmamalı diye düşünüyor. Böylesi bir uyarlamada daha fazla özen beklemek *çizgi roman sevenlerin* de hakkı elbette.”

Yalçinkaya'nın değerlendirmesine bakıldığında, uyarlayan ve çizenin aynı kişi olmaması gerektiği dile getirilmiştir. Çizgi roman çevirisinde başından itibaren Heuet'in imzasını görmekteyiz ancak kimi ciltlerde Stanislas Brezet'nin Heuet'e eşlik ettiği görülmektedir. Yazının yayımlandığı tarih itibarıyla sadece ilk iki cilt Türkçeye çevrilmiştir. O nedenle bu konuda Yalçinkaya'nın Fransızca olarak yayımlanan, Brezet'in katkıda bulunduğu diğer ciltleri gözden kaçırdığını söyleyebiliriz. Yine de, kısa değerlendirmesinde Chartier ve Saint-Hilaire'den benzer söylemlere tanıklık etmekteyiz.

Doğrudan **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi roman çevirisiyle ilişkili olmasa da, romandan aktarılan çizgi romanlar konusunda Türk yazın dizgesindeki uzmanların görüşleri Heuet'in çalışmasına nasıl bakıldığına ve bakılacağına yönelik çıkarımlarda bulunmamızı sağlayabilir ve **Kayıp Zamanın İzinde**'nin çeviri yolculuğunu açıklamada bize yardımcı olabilir. Çizer Piyale Madra'nın Müge Karahan'la (2010: 25) çizgi roman ve yazın üzerine yaptığı söyleşide “edebi metinler çizgiyle verilmez” cümlesiyle tarafını seçmiştir. Madra'nın bu kesin tutumu Fransız yazın dizgesindeki çizgi roman alanından gelenlerle, Groensteen örneğinde olduğu gibi, koşutluk göstermektedir. Ancak söyleşide düşüncesini gerekçelendirmekten uzaktır. Daha önce NTV yayınlarından çıkan *Çizgi Roman Dünya Klasikleri* dizisi için düşüncelerini dile getiren Cantek (2018) de benzer bir yaklaşım sergilemektedir:

“Çizgi roman uyarlamalarıyla ilgili genel kanaat, çocukları okumaya alıştırmayı, daha iyi ve daha yüksek sanat olan edebiyata ulaşabilmesinde aracılık etmesidir. Oysa, anlatım dili ve ardışıklığı birbirinden farklı olan bu iki mecranın uyuşması pek mümkün gözüküyor; klasik sayılan bir romanın çizgi roman uyarlaması yalap şalap bir özetten öteye gidemiyor çoğu zaman ne yazık ki. Bu sebeple okurları değil ebeveynleri ve öğretmenleri mutlu eden, hiçbiri uzun ömürlü olmayan kitaplar kalıyor geriye. Biri sözcüklerle diğeri görsel olarak düşünülen sahnelerin ardışıklığıyla ilerleyen iki sanatın, en belirgin ortaklığı diyaloglar. Ki diyaloglarla ilerlemek çizgi romanı edebiyat ya da sinema yapmıyor.”

Cantek başından beri, çizgi romanın ve yazının iki farklı alan olduğu düşünülmektedir. Yazınsal bir değer ya da sanatsal bir bakış oluşturmak gibi bir amacının hiçbir zaman olmadığını vurgulamaktadır. Kaldı ki bu tür aktarımlarda ön planda daha çok klasiklerin okunmasının temel amaç olduğunun altını çizerek, Groensteen gibi, çizgi romanının kendi başına özerk bir anlatım biçimi olarak elde ettiği konuma gölge düşüreceğine, yeniden hiyerarşik sınıflandırmaları canlandıracağına yönelik endişesi sezilmektedir.

Habertürk Gazetesi’nden Gülin Yıldırımkaaya’nın (2009) yazısında akademisyen, yazar, eleştirmen ve çevirmen Tahin Yücel de tartışmaya katılmıştır:

“ÇİZGİ roman, yazar veya çizer olsun, başlangıçta öyle oluşturursa güzel olur. Çizgiyle her şeyi gösteremezsiniz. Kafka’nın veya Shakespeare’in yapıtları özellikle çizgiye indirilemez. Bunu yaptığınız zaman, esere aslında içermediği bir şeyler karıştırma riski var. Çizgilerden okuru, yazarın aslında anlatmadığı yanlış yorumlara götürebilirsiniz. Kafka’nın bir romanı görüntü değildir ki, öncelikle düşüncedir. Çizgi romanla alırsınız Kafka’yı, en basite indirgeyerek bambaşka yarım yamalak bir şey yaparsınız. Çizgi roman olunca okur sayısının artacağı fikrine gelince. Bence bundan daha yanlış bir şey de olamaz. İnsanları, gençleri okumaktan uzaklaştıran öğeler zaten bunlar. Okuru artırmayacağı gibi aksine azaltır.”

Yücel’in yorumları her iki ortamın farklı olduğuna işaret etmesi açısından Cantek’le benzerlik taşımakla birlikte, Cantek’i endişelendiren hiyerarşik bir düzenleme içermektedir. Yücel’in romandan yapılan çizgi roman çevirilerine bakışı salt bir

“özet”le karşı karşıya kaldığı izlenimi vermektedir. Böylelikle onu bir alt tür olarak etiketleyerek zorlama bir iş olacağını düşünmektedir.

Bu değerlendirmelerin en dikkat çekici özelliği hemen hemen hepsinin 2009-2010 yılları arasında yapılmasıdır. NTV başta olmak üzere birçok yayınevinin dünya klasiklerini çizgi romanlaştırmasının ardından gündeme gelmiştir. Ancak daha önce de dile getirildiği üzere, değerlendirmeler saman alevi gibi birden parlamış daha sonra unutulmuş benzemektedir.

SONUÇ

Facebook, Twitter, Instagram gibi uygulamaların merkezinde olduğu yeni bilgi ve iletişim teknolojilerinin metin kavramını ve insanların okuma deneyimlerini görsel açıdan genişletip değiştirmesi kaçınılmaz gözükmektedir. İnsanların bilgiye artık farklı biçimlerde ulaşabilme yolunu göz önünde bulundurmamak olası değildir. Bu açıdan bakıldığında, günümüzde çizgi roman otobiyografi, polisiye, fantastik, bilimkurgu, tarih, gezi yazıları gibi birçok türe açık anlatım biçimiyle geniş bir okuyucu kitlesine seslenmekte ve okuyucunun görsel deneyimine son derece uygun düşmektedir. Psikoloji, siyaset, cinsellik, belgesel, çevre, adalet başta olmak üzere yazın yapıtlarında işlenen çeşitli konuları ele almaktadır. Ülkelere, geleneklere, yazarlara bağlı olarak pek çok biçim ve biçeme sahiptir. Artık etkin ve ciddi bir gerçeklik olarak karşımızda durmaktadır.

Günümüzde çizgi roman salt çocukları değil çeşitli okuyucu kitlelerini hedeflemektedir. Bu hedef çizgi romanı yazına yaklaştırmakta, yenilikçi denemelerle çizgi roman yazın ilişkisi artmakta ve zenginleşmektedir. Çizgi roman yazın dizgesinin eyleyenlerinin aşına olduğu öykü geleneğine uygun zengin bir anlatım olanağına sahip ancak pek aşına olmadığı bir ortam olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendini sürekli yenileyen, üreten ve geliştiren bir yapı içerisinde, bizi yazın anlayışımızı yeniden düşünmeye, yazınsal bir yapıttan yapılan çizgi roman çevirilerini araştırmaya yöneltmiştir. Görsel ve sözel katmanın eşit derecede önemli olduğu çizgi romanın yazınla olan birlikteliği, yeni bir ışık altında incelenmesini gerektirmiştir.

Başta klasikler olmak üzere, yazın yapıtlarının çizgi roman olarak ortaya çıkışını belirleyen yayınevi politikalarıdır hipoteziyle klasiklerin çizgi roman çevirilerini belirleyen etkenler sorunsallaştırılmıştır. Bu çerçevede Marcel Proust'un **Kayıp Zamanın İzinde** yapıtının Stéphane Heuet tarafından yapılan çizgi roman çevirisi odağa alınıp, yazınsal yapıtlardan yola çıkarak üretilen çizgi romanlar tartışılmıştır. Farklı iki ortam arasındaki dönüşümün nasıl gerçekleştiği ve bunu tetikleyen unsurlar incelenmiştir. Yapılan değerlendirmeler çoğunlukla Fransız ve Türk yazın dizgeleri kısıtlılığında ele alınmış olup, dizgelerarası etkileşim kaçınılmaz olduğundan kimi zaman İngilizce konuşulan ülkelerdeki çizgi roman geleneğinden de yararlanılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde çizgi romana ilişkin tanımlamalar, farklı dizgelerdeki çizgi roman gelişimi irdelenmiş, çizgi roman konusunda öncül çalışmalardan söz edilmiştir. Bu bölümde öncelikle alanı tanımlayan “comics”, “grafik roman”, “bande dessinée”, “manga”, “fumetti” olmak üzere çeşitli adlandırmalara yer verilmiştir. Alanı tanımlayan farklı kavramların ülkelerin alana nasıl baktığıyla ilgili olduğu ortaya konmuştur. Amerikan çizgi romanlarında kavramın önceleri “gülünç, komik” özelliği, daha sonra ise, anlatım yönü; Fransızca konuşulan dünyada kavramın sanatsal boyutu gibi çizgi romanın belirli bir niteliğini önceleyen bir anlayışla yapılandırıldığı gözlemlenmiştir. Çizgi romanın nasıl tanımlandığı yazınsal bir yapıttan çevrilen çizgi romana karşı algımızı doğrudan biçimlendirir. Çünkü birbiriyle doğrudan bağlantılıdır. Bu bölümde de anlatıldığı üzere, bir zamanlar “comics”in çoğunlukla süper kahraman öykülerine dayalı çocuklara yönelik düşük kültürel statülü bir ortamı adlandırmak için kullanıldığı bir dönemden, daha “ciddi” konuları ele alan grafik roman etiketine yönelişin ardında çizgi romanı sanatsal açıdan yetkin, kültürel bağlamda saygın bir ortam olarak ilan etme çabası yatmaktadır. Alana ilişkin adlandırma değişikliğinin temelinde alanın yönünün mizah ve karikatürden başka bir tarafa, özgün bir sanat ortamına çevrilmesi bulunmaktadır. Grafik roman terimini burada daha geniş bir alıcı kitlenin dikkatine sunulan ve çizgi romanın çocuksu ve eğlenceli bir anlatımdan daha fazlası olabileceğini ortaya koyan bir adlandırma olarak düşünebiliriz. Çizgi romanın sürekli bir biçimde değişen doğasının, yaratıcının kendi damgasını bırakabileceği bir anlatımın grafik roman ile temsil edilmesi çizgi romanın saygıya değer olduğunu ve olgunlaştığını vurgulayarak çizgi romanı yazına yaklaştırma amacını ortaya koymaktadır. Diğer taraftan Fransızca konuşulan ülkelerde böyle bir değişimin yaşanmamasında çizgi romanın çoğunlukla kendi içinde gelişen bir sanat olarak görülmesinin etkili olduğu anlatılmıştır. İster adlandırmada yenilik gereksinimi duyulsun, ister kendi içinde gelişim göstere, çizgi romanın tüm yazılı üretimlerdekine benzer bir evrimi söz konusudur. Bu da çizgi romanı bir yönüyle yazına bağlamaktadır.

Çizgi roman yazın yakınlaşmasının sadece adlandırma değişikliğiyle olmadığı, aynı zamanda anlatım biçiminin gelişmesi, konuların çeşitlenmesi, okur kitlesinin büyümesi gibi çeşitli etkenlerin de bu yakınlaşmayı sağladığı görülmüştür. Çizgi

romanın gelişim sürecini daha açık bir biçimde gözlemleyebilmek adına çizgi roman geleneklerinin daha yakından ele alınması amaçlanmıştır. Birinci bölümde, çizgi romanın tarihsel gelişiminde görüldüğü üzere, çocuklara seslendiği düşünülen anlatım biçiminin zamanla yetişkinlere evrildiğinin altı çizilmiştir. Bu evrimde sadece okur kitlesinin değişmediği, ele alınan konuların çeşitlendiği ve ciddileştiği, anlatım biçiminde sanatsal bir yaklaşım geliştiği, baskı tekniklerinin değiştiği ve yayın sürecinin dergiden kitaba dönüştüğü belirtilmiştir. Böylelikle, çizgi roman yavaş yavaş salt ticari bir meta olmaktan çıkıp, yazarın düşüncelerini özgürce ifade ettiği bir ortama dönüşerek olgun bir anlatım olanağı yakalamıştır. Çizgiye ve anlatıma elden geldiğince özen gösterilmesi, yenilik aranması sanatsal yaklaşımın bir sonucudur.

Birinci bölümde ana akım çizgi romanlar olduğu için Türkiye dışında ABD, Fransa-Belçika ve Japonya'nın çizim geleneği konu edilmiştir. Çizgi roman geleneklerini incelememizin temel nedeni, Amerika ve Fransa-Belçika gibi çizgi romanın kurumsallaştığı ülkelerdeki tarihsel ve sosyal dönemlerin özelliklerine her yönüyle egemen olduğunda yazınsal yapıtların çizgi roman çevirilerinin anlaşılabilir ve yorumlanabilir olduğuna ilişkin düşüncedir. Çizgi romanın kurumsallaşmaya başlamasıyla ilintili olarak önceden yayımlandıkları anda kaybolan ancak şimdi akademi çevrelerince dikkate değer görülen, alanın paydaşlarının hakkında konuşmaya ve yazmaya başladığı, sanat ve yazın dergilerinde görünmesinin yanı sıra kendi dergisine sahip, artık akademinin bir biçimde ilgi gösterdiği bir çalışma alanıyla karşı karşıya olduğumuzu gösterme amacı taşıdık.

Çizgi roman geleneklerinden söz ederken, geleneklerin birbirinden tümüyle bağımsız olmadığı, farklılıkları barındırmasına karşın, aralarında etkileşimin olduğu ortaya konulmuştur. Etkileşimin gelişimi beraberinde getirdiği kaydedilmiştir. Çizgi romanın ana akım kültürel bir değer olarak görülmediği Türkiye'de de Batıdaki etkileşimin izlerine tanık olmaktadır. Önce İtalyan geleneğinin, ardından içerik, biçim, baskı yapısıyla Fransa-Belçika ekolünün ve Amerikan çizgi romanların piyasayı yönlendirdiği gözlemlenmiştir.

Bu bölümde ayrıca uzun zamandır alt kültür ya da eğlence aracı olarak görülen çizgi romanların araştırma nesnesi olarak bilimsel çalışmaların konusu olmaya

başladığından özellikle söz edilmiştir. Batıda çizgi romanların ağırlıklı olarak 90'lı yılların ardından akademik düzlemde incelenmeye başlandığı, 2000'li yıllarda ise, bilimsel dergi ve akademik kurumlarda kendi başına bir sanat olarak kabul gördüğü saptanmıştır. Özellikle son yıllarda ABD ve Fransa'da üniversitelerin lisans ve lisansüstü programlarında kendine yer bulmaktadır. Fransa çizgi romanlar için sanatsal, kültürel ve kurumsal olarak merkezi bir noktada bulunsa da, akademik yayınlarda İngilizce kökenli dergilerin ivme kazandığı izlenmektedir. Çizgi romana üniversitelerin programlarında yer verilmesinin statü sorununu bir dereceye kadar çözdüğü söylenebilir. Sanatsal ve kültürel bir etkinlik olarak alanın meşrulaşmasına katkıda bulunur. Özerk bir incelenme alanı olarak akademi düzlemde değerlendirilmesi, çizgi romana karşı olumsuz varsayımlara meydan okumaya, kendi başına araştırılmaya değer olduğunun görülmesine olanak tanır. Aynı zamanda çizgi romanların belirli nitelikler kazandığını ilan etmenin bir başka yolu olarak karşımıza çıkmaktadır. Saygınlığı arzulayanların, yaptıkları işe sanat olarak yaklaşanların bu kazanımlarının hızlı ve kolay gerçekleşmediği belirtilmiştir. Türkiye'de ise, bir araştırma alanı olarak üniversitelerdeki programların odağına yerleşmeyi başaramadığı, sadece seminerler, dersler, atölyeler gibi akademik faaliyetler kapsamında değerlendirildiği aktarılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde öncelikle araştırmanın konusu, bütüncü, alanyazın taraması ve yöntemi tanıtılmıştır. Ardından metin kavramı üzerinde durulmuş, görüntünün metin kavramı içinde değerlendirilmesinin yeni olanaklar sağlayacağı saptanmıştır. Kaldı ki, ilk yazınsal metinlerden sayılan kutsal metinlere eşlik eden betimlemeler, resimler o zaman için anlatının bir parçasını oluşturmuştur. Anlamı oluşturan temel unsurlardan biri olmasına karşın günümüzde metin kavramını içinde göz ardı edildiği gözlemlenmiştir. Egemen bakış açısında metnin salt yazı düzeyinde işlem gördüğü vurgulanmıştır. Bu çalışmada metin kavramının yeniden ele alınması gerektiğinin, sözel dilin anlamın tek taşıyıcısı değil, görsel katmanların her birinin anlam unsurlarını iletmeye ve öykü anlatmaya katkıda bulunduğu bir birlikteliğin söz konusu olduğunun altı çizilmektedir. Yazarın anlatımına bağlı olarak anlamın birçok katmanla aktarılabilceği vurgulanarak katmanların eşit anlam verme gücüne değinilmiştir. Günümüzde metnin çeşitli katmanları içerecek biçimde ilerlemesiyle,

çokkatmanlılığın önem kazandığı Gambier, Kress ve Van Leeuwen gibi araştırmacıların çalışmalarında belirgin bir biçimde karşımıza çıkmıştır. Çeviribilim araştırmalarında Kaindl, Zanettin, Borodo gibi bilim insanlarının öncülüğünde çizgi roman çevirileri bağlamında çokkatmanlılığın izinin yeni yeni sorgulandığı görülmüştür. Metinde “yazı” önemli bir noktada bulunsa da, çokkatmanlılığın tartışılması ve görüntü başta olmak üzere çeşitli katmanların metin kavramı içine dâhil edilmesiyle, metin kavramının sınırlarının genişlemesi gerektiği vurgulanmıştır. Metnin yeniden tanımlanması ve sorgulanması çeviri kavramının yeniden yapılandırılmasına yol açmıştır. Yerleşik düşünce ve kavramlardan yola çıkılarak bir değerlendirmede bulunulduğundan, çevirinin nesnesi olan metin kavramına farklı bir bakış çeviriye ilişkin düşüncemizi etkileyecektir. Metin tanımı değiştikçe çeviri tanımı da değişecektir; bir tür domino etkisinden söz edilebilir. Yazınsal yapıtların çizgi roman çevirileri kapsamında değerlendirildiğinde, görüntünün her türlüşünü metnin dışında bırakmak çeviride ona ikincil bir değer atfetmek anlamına gelmektedir. Alışılmışın dışında kalan metinlerin, çevirilerin her zaman marjinal kaldığı ve ötekileştirildiği gözlemlenmiştir.

Bu bölümde çeviri, uyarlama, transposition, tradaptation gibi çeşitli kavramlar da bu bağlamda tartışılmıştır. Klasiklerin çizgi roman çevirileri söz konusu olduğunda, çoğunlukla çeviri dışındaki diğer kavramların yeğlendiği görülmektedir. Bu tercih bu tür çevirilere bakış açısını da doğrudan etkilemektedir. Yazın dizgesinin tutucu doğasının yanında, çeviri dışındaki diğer adlandırmalar bu çalışmaların arka plana atılmasına ve değersizleştirilmelerine neden olmaktadır. Ayrıca farklı katmanların aktarımında kayıp, kazanç, eşdeğerlik ve sadakat gibi kavramların yeniden gündeme geldiği görülmüştür. İkincil, bozulmuş, taklit, eksik, basit gibi anlatımlar bu tür çeviriler için kullanılmış, kaynak metin ve çeviriyle hiyerarşik bir ilişki içinde değerlendirilerek çoğunlukla önemsiz bir konumda sunulmuştur. Ancak yakın dönemdeki kimi değerlendirmelerde olumsuz bakış açısının olumluya döndüğü anlaşılmaktadır. Gambier, Chaume, Díaz Cintas & Remael’in işaret ettiği üzere, metin üretiminde çeşitli katmanların artışına koşut olarak gelişen yeni ürünleri tanımlamak için yerleşik kavramların ötesine geçerek, daha esnek ve kapsayıcı biçimde çeviri kavramının benimsenmesi öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, görüntü ve yazının iki temel

ögesi olduğu çizgi romanda yaşanan değişime de bağlı olarak nitelendirmenin ve değerinin yeniden saptanması yararlı olacaktır. Görüntünün metnin doğal bir parçası olarak ele alınmasıyla sözel dil merkezli düşünce kırıldığından ve bu tür aktarımların yeniden değerlendirilmesine olanak sağladığından klasiklerin çizgi roman aktarımının çeviri olarak ele alınması önerilmektedir. Bu öneri çevirinin salt sözel bir aktarım olduğu kabulünü dışlamaktadır. Böylelikle roman ve çizgi roman ortamları arasındaki “uçurum” derinleşmemekte, her ikisine de aynı çerçeve içinde bakılması sağlanmaktadır.

Üçüncü bölümde yazınsal yapıtların çizgi roman çevirileri sorgulanmıştır. Yazınsal çizgi romanların ve klasiklerin çizgi roman çevirilerinin yazınla ilişkisi irdelenmiştir. Ancak bu çalışma çizgi romana salt yazınsal bir anlam yüklememiştir. Çizgi romanı birinci bölümde de belirtildiği üzere, bir sanat; dokuzuncu sanat, bir ortam olarak ele almaktadır. Çizgi romanın sadece yazınsal bir ürün olarak değerlendirilmesi ortamın çok yönlü doğasını dışlamaktadır. Resim, tiyatro, roman gibi çeşitli ortamlardan beslenebilen bir uğraş olarak bir alt tür değerlendirmesine gidilmemiş, başka bir sanatın şemsiyesi altına sokulmaya çalışılmamıştır. Çalışma çizgi romanın yazınsal yönüne eğilmiştir. Bu kapsamda öncelikle yazının hangi tanımını yeğlediğimiz üzerinde durulmuştur. Eagleton ve Culler’ın yazının kesin bir biçimde nesnel olarak çerçevesinin çizilemeyeceği, değişken olup değer yargılarının yönlendirdiği yönündeki yaklaşımlarına dayanarak çizgi romanların yazınsal bir değer taşıyabileceği belirtilmiştir. Ayrıca, çizgi romanın yazın dizgesindeki izini sürebilmede, Culler’ın kurumsal bir etikete sahip kişi ya da kurumları işaret etmesi önemlidir. Çünkü bir yapıtı yazın olarak damgalayan, okuyucunun beklentisini yönlendiren eyleyenlerin üzerine durması çizgi romanın yazınla ilişkisini nerede izleyebileceğimizi gösterir.

Pascale Casanova’nın dünya edebiyatına ilişkin yaklaşımı da verimli bir bakış açısı sunmuştur. Casanova’nın uluslararası yazın dizgeleri arasındaki ilişkiyi hiyerarşik bir biçimde yapılandırdığı tartışmada kimi yazınların diğer yazınlar üzerindeki etkisini irdelenmiştir. Yazın türlerinin, anlatım biçimlerinin mücadele alanı olarak ortaya çıkan dünya edebiyatı çalışma için iki açıdan önem taşımıştır. İlk olarak, dünya edebiyatı kavramının egemen yazın anlayışını yansıttığı, seçilen metinlerin bu dünyada kabul

gördüğünde dolaşıma girdiği yönündeki anlayış, egemen olmayan anlatım biçimi olarak çizgi romanların ve yazınsal yapıtların çizgi roman çevirilerinin yazınsal rekabette merkezde bulunan Paris ve New York gibi yazın başkentlerinde kendilerine meşru bir yer edinme çabasını görmemizi sağlamıştır. Bu başkentler yazının merkezi olarak görülse de, yerleşik düzenin karşındaki yapıtlara görece daha az şans vermektedir. Şunu da yeniden belirtmek gerekir ki, çizgi roman bu merkezlerde doğmuştur. Başka bir deyişle, söz edilen coğrafyalar her iki anlatım biçimine de ev sahipliği yapmaktadır. Burada yazın dizgesinin hem tutuculuğu hem de yeniliğe olanak sağlayabilecek koşulları barındırması söz konusudur. Casanova'nın bir yapıta yazın değerini verenin bütünü bir parçası olduğu yönündeki görüşü, egemen yazın dizgede çizgi romanın ve yazınsal yapıtlardan yapılan çizgi romanların konumlarını yazının bütünü içinde sorgulamamıza olanak tanımıştır. Diğer taraftan, egemen yazın dizgesinde yer almayan yazınsal çizgi roman çalışmalarının daha görülebilir olabilmesinin, değer ve meşruiyet kazanabilmesinin, yazının standartlarını belirleyen bu merkezlerin kutsamasına bağlı olduğu yönündeki değerlendirmesinden yola çıkarak, Fransız yazın dizgesinin köklü yazınsal geleneğini ve uygulamalarını biçimlendiren alanında kabul görmüş yazın kurumları, akademiler, üniversiteler ve saygın eleştirmenler dikkate alınmıştır. Bu aynı zamanda çalışmanın kuramsal dayanağını destekleyici niteliktedir. Lefevre'in bir yapıtın kabul edilme ya da reddedilme sürecinde etkili olan somut birtakım kısıtlamaları yönlendiren uzmanlar ve hamiler olmak üzere açıkladığı denetim mekanizmalarıyla Casanova'nın eyleyenleri koşutluk göstermiştir. İkinci olarak, egemen bir yazından çevresel olarak adlandırdığımız bir yazına - çalışma kapsamında Fransız dizgesinden Türk yazın dizgesine - yapılan aktarımlarda dizgeler arasındaki geçişi yorumlamada Casanova'nın yaklaşımı yararlı bağlantılar sunmuştur. Çünkü egemen konumda bulunan bir dizgede yaşanan değişimi çeviri yoluyla deneyimlemenin hem kaynak metnin kutsanmasına katkıda bulunduğu ve metnin uluslararası çapta kabul gördüğü hem de Türk yazın dizgesinde çizgili anlatımın kendi kaynağını arttırdığı çıkarımında bulunmamızı sağlamıştır. Burada çeviri sadece aracılık etmez, aynı zamanda yazınsal değer taşıyıcısı işlevindedir.

Yazın dizgesinde çizgi romanın konumu başlıklı alt bölümde, klasiklerin çizgi roman çevirilerini temellendirme adına çizgi romanın yazın dünyasındaki konumu ele alınmıştır. Genel anlamda çizgi romanın yazın bağlamında değerlendirilmesinin yazınsal yapıtların çizgi roman çevirilerinin yazın dizgesindeki tartışmalarına dayanak oluşturduğu gözlemlenmiştir. Adım adım bir ilerleme söz konusudur. Çizgi romanın yazın içinde diğer ortamlara göre daha genç bir ortam olarak bulunduğu altı çizilmiş olmakla birlikte yakın zamanda özellikle İngilizce konuşulan dünyada yazın dizgesinde yeni bir anlatım biçimi olarak daha çok kabul gördüğü bulgulanmıştır. Alınan ödüller, kitap listeleri, eleştirel yazılar ve akademik değerlendirmeler bu saptamanın yapılabilmesine olanak tanımıştır. Çizgi romanın İngilizce konuşulan dünyadaki konumuyla karşılaştırıldığında, Fransızca konuşulan dünyada başlı başına bir yazınsal ortam olarak benimsenmesine karşı bir direnç olduğu saptanmıştır. Çizgi roman çocuklara seslenen özelliğinin sürmesinin yanında, daha çok bir sanat olarak görülen, kültürel anlamda daha güçlü, toplumu kuşatan bir yapıda bulunmaktadır. Görüntünün ve yazının eşit anlam yaratma gücüne sahip olduğu çizgi roman, “yazı”nın yazının odağında olduğu Fransız yazın dizgesinde henüz emekleme aşamasında olduğu söylenebilir. Yakın dönemde çıkan kimi çizgi romanların en azından ezberleri bozarak yazınla bağlantılar kurmaya aracılık ettiği sonucunu çıkarmak mümkündür.

Çizgi romanın ardından yazın dizgesinde klasiklerin çizgi roman çevirilerinin konumu irdelenmiştir. Bu bölümde 90’lı yıllardan itibaren klasiklerin çizgi roman çevirilerinin büyüyen bir olgu olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Özellikle 2000’li yıllarda yayınevlerinin birbiri ardına *Fétiche*, *Ex-Libris*, *Adonis-Romans de Toujours*, gibi diziler çıkardıkları gözlemlenmiştir. Genel yayınevlerinin aksine Futuropolis, Delcourt, Casterman, gibi çizgi roman konusunda uzmanlaşmış alternatif yayınevlerinin bu işin öncülüğünü üstlendikleri, yazın yayıncılığıyla öne çıkan Gallimard, Hachette, Calmann-Lévy, Rocher Yayınevi, Albin Michel, Actes Sud, gibi büyük ve geleneksel yayınevlerinin bir süre sonra çizgi roman çevirilerine giriştikleri ortaya konmuştur. Büyük yayınevlerinin bu tutumunun ardında egemen poetikanın çizgi roman çevirilerine ilişkin bakış açısı yattığı yorumunda bulunulabilir. Çizgi roman daha önce de belirtildiği gibi, Fransızca konuşulan ülkelerde salt ortama yönelik yayınevlerinde yayımlanan bir anlatım biçimi olarak kendini gösterdiğinden ve tam

olarak yazın içinde düşünülmediğinden çizgi roman yazın ilişkisinin kabul görmeye başladığı ve yoğunlaştığı noktada büyük yayınevlerinin ilgisini çektiği çıkarımında bulunabiliriz. Hiç kuşku yok ki, bu yönelimde İngilizce konuşulan dünyada çizgi roman algısındaki yenilenmenin ve yaşanan değişimin katkısı yadsınamaz. Bununla birlikte, klasiklerin çizgi roman olarak aktarılmasında, özellikle kısa soluklu dizilerde, eğitsel ve maddi boyutunun göz ardı edilmediği de dikkati çekmiştir.

Kayıp Zamanın İzinde çizgi romanı da alternatif bir yayınevinden çıkmış ve bu değişimin önemli bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Fransız kültür ortamında çıkması yapıt adına hem şans hem de şansızlık olarak nitelendirilebilir: Büyük bir talihsizlik çünkü farklı bir anlatım biçimine karşı egemen poetikanın baskısını, tutucu bir yazın dizgesini karşısında bulmuştur. Büyük bir şans çünkü geleneksel bir yazın dizgesi içinde ancak güçlü bir Fransız çizgi roman kültürü ve besleyici bir tartışma geleneği içinde doğmuştur. **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi romanına anlam kazandıran içinde bulunduğu iç mücadele alanıdır. Egemen poetika çizgi romanı ve yazınsal yapıtların çizgi roman çevirilerini dışlasa da, **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi romanı gibi başat çalışmalar dizgede tartışma zemini yaratabilecek ortamı sağlamıştır. **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi romanı bu koşullar altında değerlendirildiğinde egemen poetika içinde marjinal kalmasına karşın, Lefevre'in deyiimiyle her yeniden yazımın yazın dizgesini dönüştürebileceğinden hareketle, **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi romanı ve benzeri çevirilerin niteliksel ve niceliksel olarak gelişimiyle egemen poetikanın sarsılabileceği ve dizgede bir değişimin kaydedilebileceği ön görülebilir.

Türkiye'de belirgin bir çizgi roman geleneğinin olmadığı düşünülduğünde yazın dışı olarak sınıflandırıldığını görmek şaşırtıcı değildir. Fransa'da özel kütüphaneleri, festivalleri, müzeleri, akademileri olan kültürel bir olgu olarak tanımlanmış olmakla birlikte, Türkiye'de böylesi bir payda henüz söz konusu değildir. Alana ilişkin eleştirel yazılar, değerlendirmeler bilimsel düzlemde de yeterince kendine yer bulamamıştır. Özellikle yazınsal niteliği yüksek çizgi romanların 2010'dan sonra alternatif yayınevlerinin açılmasına koşut olarak görünürlük kazanmaya başladığı çalışmada belirtilmiştir. Ancak yazın dizgesinde bu yayınevlerinin etkisi Fransa'daki alternatif yayınevleri kadar baskın olmadığı, yazın yayıncılığıyla uğraşan yayınevlerinin düzenli bir biçimde olmasa da, yazınsal çizgi roman anlatımına eğildikleri bulgulanmıştır.

Yayınevlerinin çizgi romana ve yazınsal yapıtların çizgi roman çevirilerine olan ilgisi ortamın tümüyle benimsendiğini ortaya koymamaktadır. Daha çok yazın alanındaki değişimlerin farkında oldukları, uluslararası değişimleri yansıttıkları ve yayın kataloglarını çeşitlendirdikleri izlenimi vermektedir. Diğer taraftan, özgün yapıtlardan daha çok çeviri yapıtların basımın odağında olması, ortamın henüz gelişim aşamasında olduğunu ortaya koymaktadır. Kaldı ki, 2009 yılında birbiri ardına yapılan ve süreklilik arz etmeyen klasiklerin çizgi roman çevirileri dışında, çevirilerin yaklaşık son iki-üç yılda yeniden yayımlanmaya başladıkları dile getirilmiştir. Hem çizgi roman çevirilerinin hem de klasikler başta olmak üzere yazınsal bir yapıttan çevrilen çizgi romanların yazın dünyasında yaşanan gelişmeleri tatmanın bir yolu görülebilir. Her türlü bilginin oluşum aşamasında, daha çok var olan zenginliklerin deneyimlenmesinin ardından özgün yaratımlar gelmektedir. Bu bağlamda bu yeni anlatım biçiminin benimsenip benimsemeyeceği ardından gelecek çalışmalarla yakından ilişkilidir. Elbette, başarı salt üretimlerin kendisine bağlı değildir. Aynı zamanda yazın dizgesinde, Lefevre'in anlatımıyla uzmanlar ve hamiler başarının anahtarını elinde tutmaktadırlar.

Yazın dizgesini kontrol eden kişi ya da kurumlar **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi roman örneği üzerinde tartışılmıştır. Türk yazın dizgesinde **Kayıp Zamanın İzinde** çizgi roman çevirisine ayrılmış bilimsel bir yayına pek rastlanılmadığı belirtilmiştir. Hem yerleşik bir çizgi roman kültürünün olmayışı hem güçlü bir eleştiri geleneğinin eksikliği hem de Proust gibi bir yazarın Fransız dizgesindeki kadar başat bir konumda bulunmaması bunun nedenleri arasında gösterilebilir. Fransız yazın dizgesinde ise, ana akım basında yer alan olumsuz tartışmaların çok yakın dönemde olumluya döndüğünün, hatta kimi yazın ödülleri aldığıın altı çizilmiştir. Akademik düzlemde yapılan incelemeler, değerlendirmeler çoğunlukla görsel ve sözel katmanın oluşturduğu çizgi romanın zenginliğine, gelişimine vurgu yapmaktadır. Ancak çizgi roman yazınsal bir anlatım biçimi olarak değerlendirilmediğinden — egemen poetika o yönde olduğundan — **Kayıp Zamanın İzinde**'nin çizgi romana çevrilmesine kuşkuyla yaklaşıldığı sonucuna varılmıştır. **Kayıp Zamanın İzinde**'ye hem yazınsal bir yapıt olarak yazın dizgesinden hem de çizgi roman taraftarları tarafından eleştiriler bulunmaktadır. Alınan ödüller ve basındaki yaklaşımın değişmesi yazın çevrelerindeki

değişimin bir işareti olarak öne sürülebilir. Yazınsal yapıtların çizgi roman çevirilerini konu edinen çalışmalar çeşitlendikçe, Fransız yazın dizgesinde yazınsal bir ortam olarak yer alacağı düşünülmektedir. Uzun bir yazın geleneği ve köklü yazın kurumlarına sahip dizgenin bir refleks göstermesi doğaldır. Yine de Heuet'in bu denemeyi gerçekleştirmemesi gereken bir süreç olarak nitelemek doğru değildir. Böylesi bir çalışma kendi özünde değerlendirilmesi gereken yaratıcı bir çalışma olarak ele alınmalıdır.

Çalışmada klasikler başta olmak üzere, yazın yapıtlarının çizgi roman olarak ortaya çıkışını belirleyen çizgi romanın kendi gelişim süreci olduğu görülmüştür. Yazarların ve alternatif yayınevlerinin katkısı elbette yadsınamaz. Ancak genel yayınevleri bu süreci fark ettiklerinde, egemen poetikanın ve ideolojinin değişmeye başladığını sezdiklerinde politikalarını dönemin gerekliliklerine uyarladıkları saptanmıştır.

Herhangi bir romanın çizgi romana çevrilmesinde önemli olan yeni bir ortamın olası olanaklarından yararlanılmasıdır. Nihayetinde romandan çizgi romana yapılacak olan çevirilerde elde etmek istenilen şey, okuyucunun mevcut metnin ötesine başka bir ortam aracılığıyla bakmaya davet etmektir. Yeni bağlamlarında ve yeni bir okuyucu kitlesiyle etkileşim içinde olması önemlidir. Ne de olsa, bir metnin her okunuşu bir çeviridir; her düşünce metni daha zengin kılmaktadır. Her tadım deneyimle gelişir.

Yazınsal çizgi romanlar sadece sanatsal ya da kültürel çalışmaların akademik alanları için değil, çeviri alanındaki akademik çalışmalar için de araştırma nesnesi olarak değer oluşturmaktadır. Yazın ve çizgi roman arasındaki karmaşık etkileşimi irdeleyen daha çok bilimsel araştırmaya gereksinim vardır. Bu nedenle bu çalışma yazınsal çizgi roman çevirilerinde yeni yönelimler için kılavuzluk edebilmeyi ummaktadır. Sonuçta artık yazınsal çizgi roman, yazının sadece değerli bir tamamlayıcısı niteliğinde değil, aynı zamanda varoluşunu kendi koşullarında tamamen ortaya koyan bir yazınsal üründür.

Son olarak klasik/yazınsal bir yapıtın alışlageldik bir çevirisini okumakla, yazınsal çizgi roman çevirisini okumak arasında bir ikilem olmadığı söylenebilir. Hangisinin okunacağı okura kalmıştır, ancak her ikisi de tekrar tekrar okumaya değerdir. Birinin

diğerinden üstün olduğuna karar vermeye çalışmak anlamsız görünüyor. Her ikisi de kendi anlatım biçimine sahip okuru yapıta götüren çalışmalardır. Fark sadece birinin daha alışlageldik, diğerinin oldukça yeni olmasıdır.

KAYNAKÇA

- Adam, Jean-Michel: **Linguistique Textuelle; Des Genres de Discours aux Textes**. Paris: Editions Nathan, 1999.
- Alexandre-Bidon, Danièle: “La Bande Dessinée avant la Bande Dessinée: Narration Figurée et Procédés d'Animation des Images au Moyen Âge”, **Les Origines de la Bande Dessinée**, n° hors série de Le Collectionneur de Bandes Dessinées, sayı 79, ss. 11-20, 1996, Çevrimiçi: <http://expositions.bnf.fr/bdavbd/index.htm> (7.12.2017).
- Alpay, Necmiye: “Doğan Hızlan: Bir Estet”, **Radikal Kitap**, n.341, ss. 10-11, 28 Eylül 2007.
- Arıduru, Mehmet Avni: “Jean-Michel Charlier - Resimlerin Ardındaki Düş Kurgucusu”, **Serüven: Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi**, sayı 3, ss. 47-53, 2004.
- Aydoğan, Derya: **Can Öz: Hepimiz Kamuya Mal Olduk**, 30 Mayıs 2014, Çevrimiçi: <https://nerdenezaman.com/can-oz-hepimiz-kamuya-mal-olduk/> (23.02.2019)
- Baetens, Jan: “Littérature et Bande Dessinée. Enjeux et Limites”, **Cahiers de la Narratologie**, cilt 16, 2009.
- Baetens, Jan: “Marcel Proust en 48CC”, **Marcel Proust Aujourd'hui 9**, eds. Sjeff Houppermans, Nell de Hullu-van Doeselaar et al., Amsterdam/New York: Rodopi, ss.173-183, 2012.
- Baetens, Jan & Surdiacourt, Steven: “European Graphic Narratives: Toward a Cultural and Mediological History”, **From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of**

- Graphic Narrative**, eds. Daniel Stein & Jan-Noël Thon. Berlin/Boston: De Gruyter, ss. 347-362, 2013.
- Barthes, Roland: “Théorie du Texte”, **Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires**, A. Michel et Encyclopædia Universalis, 1997.
- Bassnett, Susan: **Translation Studies**, 3rd ed., London and New York: Routledge, 2002.
- Bassnett, Susan: “The Translator as Cross-Cultural Mediator”, **The Oxford Handbook of Translation Studies**, eds. Kirsten Malmkjær & Kevin Windle, Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Bassnett, Susan: **Reflections on Translation**, Bristol: Multilingual Matters, 2011.
- Bassnett, Susan & Lefevere, André: “Introduction: Proust’s Grandmother and the Thousand and One Nights: The ‘Cultural Turn’ in Translation Studies”, **Translation History and Culture**, eds. André Lefevere & Susan Bassnett, London: Cassell, ss. 1-13, 1990.
- Bastin, Georges L.: “Adaptation”, **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**, eds. Mona Baker & Gabriela Saldanha, 2nd ed, London and New York: Routledge, ss. 3-6, 2009.
- Baudry, Julien: “Jeune Recherche Pluridisciplinarité Innée ou Acquisée?”, **Les Carnets de Comicalités**, 27 Şubat 2015, Çevrimiçi: <https://graphique.hypotheses.org/632> (30.03.2021).
- Bayülgen, Minez: “Can Yayınları’nın Sahibi Can Öz: Türkiye’de Dar Gelirliler Kitap Alıyor”, **Diken**, 07 Mayıs 2016, Çevrimiçi: <https://www.diken.com.tr/can-yayinlarininin->

sahibi-oz-turkiyede-dar-gelirliler-kitap-aliyor/
(10.12.2021).

Berk Albachten, “Retranslation, Multidisciplinarity and Multimodality”,
Özlem & Tahir **The Translator**, cilt 26, sayı 1, 2020.

Gürçağlar, Şehnaz:

Bernard, Daniel: “Pierre Lungheretti, Directeur Général de la Cité
Internationale de la Bande Dessinée et de l’Image, ‘La
Bande Dessinée s’intègre dans l’Histoire de l’Art’ ”, **ART
360°**, 29 Mart 2021, Çevrimiçi:
[https://www.communicart.fr/art360/pierre-lungheretti-
directeur-general-de-la-cite-internationale-de-la-bande-
dessinee-et-de](https://www.communicart.fr/art360/pierre-lungheretti-directeur-general-de-la-cite-internationale-de-la-bande-dessinee-et-de) (15.01.2022).

Bernière, Vincent: “L’Histoire Mouvementée de la Bande Dessinée”,
L’Elephant, sayı 19, Haziran 2017, Çevrimiçi:
[https://lelephant-larevue.fr/dossiers/histoire-
mouvementee-de-bande-dessinee/](https://lelephant-larevue.fr/dossiers/histoire-mouvementee-de-bande-dessinee/) (17.1.2020).

Boria, Monica & “Introduction”, **Translation and Multimodality: Beyond
Tomalin, Marcus: Words**, eds. Monica Boria, Ángeles Carreres, María
Noriega-Sánchez & Marcus Tomalin, London and New
York: Routledge, ss. 1-23, 2020.

Borodo, Michal: “Multimodality, Translation and Comics”, **Perspectives**,
cilt 23, sayı 1, ss. 22-41, 2015.

Borodo, Michal: “Exploring the Links between Comics Translation and
AVT”, **TransCULTurAl: A Journal of Translation and
Cultural Studies**, University of Alberta, cilt 8, sayı 2, ss.
68-85, 2016.

- Brown, Chester & Seth: **An Open Letter to the Governor General's Literary Awards**, 12 Kasım 2008, Çevrimiçi: <https://www.cbr.com/open-letter-to-governor-generals-literary-awards/> (20.03.2021).
- Cantek, Levent: “Yeni Bir Serüven”, **Yeni Serüven: Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi**, sayı 1, s.2, 2006.
- Cantek, Levent: **Türkiye'de Çizgi Roman**, 4. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Cantek, Levent: **Levent Cantek: “Grafik Roman, Çizgi Romanı İtibarlandırdı”**, 19 Haziran 2015, Çevrimiçi: <http://www.edebiyathaber.net/levent-cantek-grafik-roman-cizgi-romani-itibarlandirdi/> (19.05.2020).
- Cantek, Levent: “Grafik Roman: Kraliçenin Hayatı”, **Sabitfikir Dergisi**, 27 Mart 2018, Çevrimiçi: <http://www.sabitfikir.com/dosyalar/grafikroman-kralicenin-hayati> (18.11.2021)
- Casanova, Pascale: “Literature as World”, **New Left Review**, cilt 31 (January-February), ss.71-90, 2005.
- Casanova, Pascale: **Dünya Edebiyat Cumhuriyeti**, çev. Saadet Özen & Filiz Deniztekin, Varlık Yayınları, 2010.
- Cattrysse, Patrick: **Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues**, Antwerp/Apeldoorn, Garant, 2014.
- Celotti, Nadine: “The Translator of Comics as a Semiotic Investigator”, **Comics in Translation**, ed. Federico Zanettin, London and New York: Routledge, ss. 33-49, 2014.

- Ceran, Kosta: “EC Comics ve Sansür”, **Serüven: Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi**, sayı 2, ss. 80-87, 2004.
- Cezayirlioğlu, Haldun: **Çocuk Sesi Dergisi**, 06 Ekim 2012, Çevrimiçi: <http://www.halduncezayirlioglu.com/2012/10/cocuk-sesi-dergisi/> (21.02.2020).
- Chan, Leo: “A Survey of the ‘New’ Discipline of Adaptation Studies: Between Translation and Interculturalism”, **Perspectives**, cilt 20, sayı 4, 411-418, 2012.
- Chartier, Anne-Marie: “Proust en Bande Dessinée”, **Hermès, La Revue**, cilt 54, sayı 2, ss. 53-58, 2009.
- Chaume, Frederic: “Is Audiovisual Translation putting the Concept of Translation up against the Ropes?”, **JoSTrans: The Journal of Specialised Translation**, sayı 30, ss.84-104, 2018.
- Chauveau, Philippe: “Stéphane Heuet - A la Recherche du Temps Perdu”, **WebTvCulture**, 22 Ocak 2014, Çevrimiçi: <https://www.web-tv-culture.com/emission/a-la-recherche-du-temps-perdu-de-stephane-heuet-585.html> (22.01.2022)
- Chute, Hillary: “Comics as Literature? Reading Graphic Narrative”, **PMLA**, cilt 123, sayı 2, ss. 452-465, 2008.
- Chesterman, Andrew: “Questions in the Sociology of Translation”, **Translation Studies at the Interface of Disciplines**, eds. João Ferreira Duarte, Alexandra Assis Rosa & Teresa Seruya, Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, ss. 9-27, 2006.
- Coogan, Peter: “The Definition of the Superhero”, **A Comics Studies Reader**, eds. Jeet Heer and Kent Worcester, University Press of Mississippi, ss.77-93, 2009.

- Culler, Jonathan: **Literary Theory: A Very Short Introduction**, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Çalışkan, Ömer: “Tercüman Çocuk: Bir Çizgi Roman Dergisi”, **Serüven: Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi**, sayı 1, ss. 73-76, 2004.
- Damrosch, David: **Dünya Edebiyatı Nedir?**, çev. Oğul Köseoğlu, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.
- Delabastita, Dirk: “Translation and Mass-Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics”, **Babel**, cilt 35, sayı 4, ss.193–218, 1989.
- Delahousse, Bernard: **Le Polyglotte n° 70, sept. 2007 : Interview de Saad Khoury sur le Projet « Romans de Toujours »**, 23 Mart 2008, Çevrimiçi : <https://www.aplv-languesmodernes.org/spip.php?article1608> (17.10.2021).
- Delcroix, Olivier: “Stéphane Heuet: Paris a un Rôle Essentiel dans ‘La Recherche’ ”, **Le Figaro**, 10 Aralık 2019, Çevrimiçi: <https://www.lefigaro.fr/sortir-paris/stephane-heuet-paris-a-un-role-essentiel-dans-a-la-recherche-20191210> (1.02.2022).
- Demirkol, Gökhan: “Küçük Adamların Tanrısı”, **Serüven: Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi**, sayı 1, ss. 59-67, 2004.
- Díaz Cintas, Jorge & Remael, Aline: **Audiovisual Translation: Subtitling**, 2nd ed., London and New York: Routledge, 2014.
- Duncan, Randy & Smith, Matthew J.: **The Power of Comics: History, Form and Culture**, New York and London: Continuum, 2009.
- Eagleton, Terry: **Edebiyat Kuramı: Giriş**, çev. Tuncay Birkan, 6. Baskı, Ayrıntı Yayınları, 2018.

- Eisner, Will: **Comics and Sequential Art**. Tamarac, Florida: Poorhouse Press, 1985.
- Eisner, Will: **A Contract with God: And the Other Tenement Stories**, New York: DC Comics, 1978/2000.
- Eckermann, Johann Peter: **Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar**, çev. Mahmure Kahraman, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.
- Elleström, Lars: “Introduction”, **Media Borders, Multimodality and Intermediality**, ed. Lars Elleström, New York: Palgrave MacMillan, ss.1-8, 2010a.
- Elleström, Lars: “The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations”, **Media Borders, Multimodality and Intermediality**, ed. Lars Elleström, New York: Palgrave MacMillan, ss.11-48, 2010b.
- Enjolras, Laurence: “Trans-fiction, ou Marcel: la BD”, **Contemporary French and Francophone Studies**, cilt 9, sayı 1, ss. 31-45, 2005.
- Eraslan, Hülya: “Resimli Tefrika: Acar’ın Sergüzeşleri ve Abbas Yolcu”, **Yeni Serüven: Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi**, sayı 1, ss. 46-49, 2006.
- Erdem, Aykut & Erdem, Erkut: “Manga’nın Globalleşme Sürecinde Katsuhiko Otomo’nun Akira’sı”, **Serüven: Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi**, sayı 2, ss. 75-79, 2004.
- Ergun, Emel: “Çeviri Etkinliğinden Çeviribilime Giden Yolda Dilbilimin Konumu”, **27. Ulusal Dilbilim Kurultayı Bildirileri Kitabı**, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, ss.297-301, 2014.

- Farinaud, Stéphane & Briot, Jérôme: **Dossier Ex-Libris**, 17 Şubat 2008, Çevrimiçi: <https://www.bdggest.com/expo-26-BD-dossier-ex-libris.html> (22.10.2021).
- Flaubert, Gustave: **Correspondance**, tome III, Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1854-1869.
- Flaubert, Gustave: **Correspondance**, tome IV, Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1869-1880.
- Flaubert, Gustave: **Correspondance**, tome III, Gallimard, coll. La Pléiade, 1991.
- Gabilliet, Jean-Paul: “BD, Mangas, et Comics: Différences et Influences”, **Hermès, La Revue**, , cilt 54, sayı 2, ss.35-40, 2009.
- Gambier, Yves: “Adaptation: une Ambigüité à Interroger”, **Meta**, cilt 37, sayı 3, ss. 421-425, 1992.
- Gambier, Yves: “Tradaptation Cinématographique”, **Topics in Audiovisual Translation**, ed. Pilar Orero, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, ss. 169-181, 2004.
- Gambier, Yves: “Multimodality and Audiovisual Translation”, **Audiovisual Translation Scenarios: Proceedings of the Second MuTraConference**, eds M. Carroll, H. Gerzymisch- Arbogast & S. Nauert, Copenhagen 1–5 May, ss. 91-98, 2006, Çevrimiçi: http://www.translationconcepts.org/pdf/MuTra_2006_Proceedings.pdf (27.05.2019).
- Gambier, Yves: “Traduction et Texte: Vers un Nouveau Double Paradigme”, **Signata**, cilt 7, ss. 175-197, 2016a.

- Gambier, Yves: “Rapid and Radical Changes in Translation and Translation Studies”, **International Journal of Communication**, cilt 10, ss. 887-906, 2016b.
- Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik: **(Multi)Media Translation: Concepts, Practice and Research**, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2001.
- Groensteen, Thierry: **Système de la Bande Dessinée**, Presses Universitaires de France, 1999.
- Groensteen, Thierry: **La Bande Dessinée: Un Objet Culturel non Identifié**, Angoulême: Éditions de l’AN 2, 2006.
- Groensteen, Thierry: “L’Affaire Heuet (1) : De l’Inconscience Personnelle à l’Aveuglement Collectif”, **Neuvième Art 2.0**, 4 Mayıs 2010a, Çevrimiçi: <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article245> (22.12.2021).
- Groensteen, Thierry: “L’Affaire Heuet (2): Hélas!”, **Neuvième Art 2.0**, 7 Mayıs 2010b, Çevrimiçi: <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article246> (22.12.2021).
- Groensteen, Thierry: “Neuvième Art”, **Neuvième Art 2.0**, Eylül 2012, Çevrimiçi: <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article451> (18.05.2020).
- Grove, Laurence: **Comics in French: The European Bande Dessinée in Context**. New York/Oxford: Berghahn, 2010.

- Grun, Maria & ““Loss” and “Gain” in Comics”, **Perspectives: Studies in Translatology**, cilt 11, sayı 3, ss. 197-216, 2003.
- Dollerup, Cay: **Translatology**, cilt 11, sayı 3, ss. 197-216, 2003.
- Gürçağlar, Şehnaz **Çevirinin ABC’si**, İstanbul: Say Yayınları, 2011.
- Tahir:
- Heer, Jeet & **Arguing Comics: Literary Masters on a Popular Medium**, Jackson: University Press of Mississippi, 2004.
- Worcester, Kent:
- Hermans, Theo: **The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation**, London and Sydney: Croom Helm, 1985.
- Hermans, Theo: **Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained**, Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.
- Hermans, Theo: **The Conference of the Tongues**, Manchester and Kinderhook, NY: St. Jerome Publishing, 2007.
- Hermans, Theo: “What is (not) Translation?”, **Routledge Handbook of Translation Studies**, eds. Carmen Millán & Francesca Bartrina, London and New York: Routledge, ss. 75-87, 2013.
- Heuet, Stéphane: “La Recherche en BD”, **Marcel Proust Aujourd’hui 9**, eds. Sjef Houppermans, Nell de Hullu-van Doeselaar et al., Amsterdam/New York: Rodopi, ss. 145-172, 2012.
- Heuet, Stéphane: **Kayıp Zamanın İzinde: Combray**, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2014.
- Heuet, Stéphane: **Kayıp Zamanın İzinde: Swann’ın Bir Aşk - I**, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2014.

- Heuet, Stéphane: **Kayıp Zamanın İzinde: Swann'ın Bir Aşkı - II**, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2015.
- Heuet, Stéphane: **Kayıp Zamanın İzinde: Memleket İsimleri: İsim**, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2015.
- Heuet, Stéphane: **Kayıp Zamanın İzinde: Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde – I**, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2015.
- Heuet, Stéphane: **Kayıp Zamanın İzinde: Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde – II**, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2016.
- Hızlan, Doğan: “Proust'un Ünlü Romanı Best Seller Olur Mu?”, **Hürriyet**, 19 Temmuz 2002, Çevrimiçi: <https://www.hurriyet.com.tr/proustun-unlu-romani-best-seller-olur-mu-85614> (13.01.2022).
- Hızlan, Doğan: “Klasikleri Çizgi Romandan Okumak”, **Hürriyet**, 24 Ağustos 2009, Çevrimiçi: <https://www.hurriyet.com.tr/klasikleri-cizgi-romandan-okumak-12334722> (13.01.2022).
- Hızlan, Doğan: “Türk Edebiyatının Çizgi Romanı Yapılabilir Mi?”, **Hürriyet**, 25 Ağustos 2009, Çevrimiçi: <https://www.hurriyet.com.tr/turk-edebiyatinin-cizgi-romani-yapilabilir-mi-12341568> (13.01.2022).
- Hosterman, Alec R.: “The Journals”, **The Secret Origins of Comics Studies**, eds. Matthew J. Smith & Randy Duncan, New York: Routledge, ss. 262-271, 2017.
- Houppermans, Sjef: “À la Recherche Des Images Perdues: Proust et Heuet”, **RELIEF**, cilt 2, sayı 3, ss.398-423, 2008.

- Hutcheon, Linda & O’Flynn, Siobhan: **A Theory of Adaptation**, 2nd ed., Abingdon: Routledge, 2013.
- Jakobson, Roman: **Essais de Linguistique Générale**, Paris: Éditions de Minuit, 1963.
- Jewitt, Carey: **The Routledge Handbook of Multimodal Analysis**. London and New York: Routledge, 2009.
- Jones, William B., Jr.: **Classics Illustrated: A Cultural History**, 2nd ed., Jefferson: McFarland & Company, 2011.
- Kaibeck, Michaël: “Proust version Hergé”, **La Dernière Heure / Les Sports**, 16 Mart 2007, Çevrimiçi: [https://www.dhnet.be/medias/livresbd/proust-version-herge-51b7c11fe4b0de6db98bf134_\(01.06.2019\)](https://www.dhnet.be/medias/livresbd/proust-version-herge-51b7c11fe4b0de6db98bf134_(01.06.2019)).
- Kaindl, Klaus: “Multimodality in the Translation of Humour in Comics”, **Perspectives on Multimodality**, eds. Eilja Ventola, Cassily Charles & Martin Kaltenbacher, ss. 173–192. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2004.
- Kaindl, Klaus: “Multimodality and Translation”, **The Routledge Handbook of Translation Studies**, eds. Carmen Millán & Francesca Bartrina, London and New York: Routledge, ss.257-269, 2013.
- Karahan, Müge: “Piyale Madra: Edebi Metinler Çizgiyle Verilmez”, **Varlık Dergisi**, sayı 1232, ss. 24-25, Mayıs 2010.
- Karataylı, Kemal: “Edebiyat Çizgi Romana Ne Katar?”, **Serüven: Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi**, sayı 2, ss. 20-29, 2004.

- Kartalopoulos, Bill: “Three Questions for David Mazzucchelli”, **Indy Magazine**, İlkbahar 2004, Çevrimiçi: https://web.archive.org/web/20120214180525/http://www.indyworld.com/indy/spring_2004/mazzucchelli_interview/ (15.01.2021).
- Kavanagh, Barry: **The Alan Moore Interview**, 17 Ekim 2000, Çevrimiçi: <http://www.blather.net/projects/alan-moore-interview/> (04.01.2020).
- Krebs, Katja: “Translation-Adaptation: Two Sides of an Ideological Coin”, **Translation, Adaptation, Transformation**, ed. Laurence Raw, London: Bloomsbury, ss. 42-53, 2012.
- Kress, Gunther: “What is Mode?”, **The Routledge Handbook of Multimodal Analysis**, ed. Carey Jewitt, London: Routledge, ss.54-67, 2009.
- Kress, Gunther: “ ‘Partnerships in Research’: Multimodality and Ethnography”, **Qualitative Research**, cilt 11, sayı 3, ss. 239–260, 2011.
- Kress, Gunther & Van Leeuwen, Theo: **Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication**. London: Edward Arnold, 2001.
- Kukkonen, Karin: **Studying Comics and Graphic Novels**, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013.
- Lefevre, André: “Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm”, **The Manipulation of Literature: Studies in**

- Literary Translation**, ed. Theo Hermans, London & Sidney: Croom Helm, ss. 215-243, 1985.
- Lefevre, André: **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame**, London and New York: Routledge, 1992.
- Le Saux, Laurence: **Jacques Ferrandez interprète « L'Étranger » d'Albert Camus**, 2 Mayıs 2013, Çevrimiçi: <https://www.bodoi.info/jacques-ferrandez-interprete-letranger-dalbert-camus/> (27.09. 2021).
- Lhermitte, Corinne: “A Jakobsonian Approach to Film Adaptations of Hugo’s Les Misérables”, **Nebula**, cilt 2, sayı 1, ss. 97-107, 2005.
- Lindon, Mathieu: “Longtemps J’ai Bullé de Bonheur”, **Libération**, 3 Eylül 1998, Çevrimiçi: https://www.liberation.fr/livres/1998/09/03/longtemps-j-ai-bulle-de-bonne-heure-en-mettant-la-recherche-en-cases-et-en-bulles-stephane-heuet-s-a_247398/.
- Lungheretti, Pierre: **La Bande Dessinée, Nouvelle Frontière Artistique et Culturelle**, Ocak 2019, Çevrimiçi: <https://www.culture.gouv.fr/Actualites/La-bande-dessinee-nouvelle-frontiere-artistique-et-culturelle> (15.01.2022)
- Martin, Côme: “Qu’est-ce qu’un Roman Graphique?” **La Brèche**, Çevrimiçi: <https://labrechebd.wordpress.com/come-martin/> (27.05 2019).
- Martin, Jean-Philippe: “Les Romanciers de la Bande Dessinée”, **Neuvième Art 2.0**, Ocak 2006, Çevrimiçi: <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article137#nh3> (29.10.2021).

- Mayoral, Roberto. “Concept of Constrained Translation. Non-linguistic Perspectives of Translation”, **Meta**, cilt 33, sayı 3, ss. 356-367, 1988.
- Kelly, Dorothy & Gallardo, Natividad: “Kültürel Eleştiri ve Çizgi Roman Endüstrisinde Kurumsal Kısıtlamalar”, **Serüven: Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi**, çev. Kadir Yiğit Us, sayı 5, ss. 91-101, 2005.
- McAllister, Matthew Paul: **Understanding Comics: The Invisible Art**, New York: Harper Collins, 1993.
- McCloud, Scott: **Reinventing Comics**, New York: Paradox Press, 2000.
- McKinney, Mark: “French and Belgian Comics”, **The Routledge Companion to Comics**, eds. Frank Bramlett, Roy T. Cook & Aaron Meskin, London/New York: Routledge, ss. 53–61, 2017.
- McLuhan, Marshall: **Understanding Media: The Extensions of Man**, New York: McGraw Hill, 1964.
- McLuhan, Marshall: “The Playboy Interview: Marshall McLuhan”, **Playboy Magazine**, Mart 1969, Çevrimiçi: <https://web.cs.ucdavis.edu/~rogaway/classes/188/spring07/mcluhan.pdf>. (27.05 2019).
- Mercier, Jean-Pierre: “Frankofon Çizgi Romanın Yeni Yüzleri”, **Serüven: Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi**, çev. Linda Stark, sayı 2, ss. 88-97, 2004.
- Menu, Jean-Christophe: **Plates-bandes**, Paris: L’Association, 2005.

- Michallat, Wendy: “Pilote: Pedagogy, Puberty and Parents”, **The Francophone Bande Dessinée**, eds. Charles Forsdick, Laurence Grove, Libbie McQuillan, (Faux Titre, 265), Amsterdam/New York: Rodopi, 2005, ss. 83–95, 2005.
- Miller, Ann: **Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip**, Bristol & Chicago: Intellect, 2007.
- Montjean, Hélène: **Entretien avec Stéphane Heuet, Auteur de l’adaptation de la Recherche en BD**, 10 Mart 2020, Çevrimiçi: <https://www.hotelslitteraires.fr/2020/03/10/entretien-avec-stephane-heuet-auteur-de-ladaptation-de-la-recherche-en-bd/> (03.01.2022).
- Moretti, Franco: “Conjectures on World Literature”, **New Left Review**, cilt 1 (January-February), ss. 54–68, 2000.
- Mouchart, Benoît: **La Bande Dessinée**. Paris: Le Cavalier Bleu, 2004.
- Murray, Chris: “Comics Theory”, **The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory**, M. Keith Booker, MA&Oxford: Wiley-Blackwell, ss.956- 965, 2011.
- Mutlu, Tanyel Ali: “Yoldaş Süpermen”, **Serüven: Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi**, sayı 4, s. 25-34, 2004.
- Müller, Julie: “Proust en BD: Économie de Lecture et Ré-création Proustienne”, **Cahiers de Narratologie**, cilt 31, 2016, Çevrimiçi: <http://journals.openedition.org/narratologie/7604> (15.01.2022).

- Orero, Pilar: **Topics in Audiovisual Translation**, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2004.
- Özkaracalar, Kaya: “Türkiye’de Yayımlanan Disney Çizgi Roman Tarihçesi”, **Serüven: Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi**, sayı 3, ss. 92-95, 2004.
- Pasamonik, Didier: **Sfar interprète « Le Petit Prince » de Saint-Exupéry**, 5 Haziran 2008, Çevrimiçi: <https://www.actuabd.com/Sfar-interprete-Le-petit-prince-de-Saint-Exupery> (22.10.2021).
- Pasamonik, Didier, Peneaud, François & Boileau, Laurent: **La BD à l’Assaut de la Littérature**, 6 Nisan 2007, Çevrimiçi: <https://www.actuabd.com/La-BD-a-l-assaut-de-la-litterature#nb1> (22.10.2021).
- Pérez-González, Luis: “Multimodality in Translation and Interpreting Studies: Theoretical and Methodological Perspectives”, **A Companion to Translation Studies**, eds. Sandra Bermann & Catherine Porter, Chichester: Wiley–Blackwell, ss. 119–131, 2014.
- Pérez-González, Luis: “Multimodality”, **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**, eds. Mona Baker & Gabriela Saldanha, 3rd ed., London & New York: Routledge, ss. 346-351, 2019.
- Perfetti, Myriam: “ ‘La Recherche’ Illustrée: l’Œuvre de Marcel Proust se décline un peu plus en Bande Dessinée”, **Marianne**, 01 Kasım 2021, Çevrimiçi: <https://www.marianne.net/culture/litterature/la-recherche-illustree-louvre-de-marcel-proust-se-decline-un-peu-plus-en-bande-dessinee> (12.12.2021).

- Peskine, Laure: **Sauvegarde et Diffusion du Patrimoine Littéraire Mondial: La Littérature Universelle en BD**, 11 Kasım 2007, Çevrimiçi: <https://www.aplv-languesmodernes.org/spip.php?article1315> (14.10.2021).
- Piffault, Olivier: “Illustrés, Petits Miquets et Neuvième Art: “Sous-Littérature”? ”, **Babar, Harry Potter & Cie: Livres d’enfants d’Hier et d’Aujourd’hui**, Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2008, Çevrimiçi: http://expositions.bnf.fr/livres-enfants/arret/03_6.htm (11.02.2020).
- Rhéault, Sylvain: “De la Bande Dessinée comme de la Littérature”, **Voix Plurielles**, cilt 7, sayı 2, ss. 36-41, 2010.
- Rabelais, François: **Pantagruel**, traduction en français moderne de Marie-Madeleine Fragonard, Éditions Pocket, 1997.
- Raw, Laurence: **Translation, Adaptation and Transformation**, London: Bloomsbury, 2012.
- Raw, Laurence: “Revisiting Adaptation and Translation”, **Intersemiotic Translation, Adaptation, Transposition: Saying Almost the Same Thing?**, Nicosia 10-12 November, University of Cyprus, 2017, Çevrimiçi: http://www.intersemiosis-cy.com/book_of_abstracts.pdf (13.01. 2020).
- Reiss, Katharina: “Text-types, Translation Types and Translation Assessment”, **Readings in Translation Theory**, ed. Andrew Chesterman, çev. Andrew Chesterman, Helsinki: Oy Finn Lectura Ab, ss. 105–115, 1989 [1977].

- Reiss, Katharina & Vermeer, Hans J.: **Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained**, çev. Christiane Nord, Abingdon: Routledge, 2014.
- Remael, Aline: “Audiovisual Translation”, **Handbook of Translation Studies**, eds. Yves Gambier & Luc Van Doorslaer, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, cilt 1, ss. 12-17, 2010.
- Reyns-Chikuma, Chris: “Introduction: Manga, Manfra, Nouvelle Manga, Nouvelle BD, etc.”, **Alternative Francophone**, cilt 1, sayı 10, ss.1-7, 2016.
- Riding, Alan: “A Debut to Remember in the Comics”, **The New York Times**, 3 Ekim 1998, Çevrimiçi: <https://www.nytimes.com/1998/10/03/books/a-debut-to-remember-in-the-comics.html> (15.01.2021).
- Rouvière, Nicolas: “Enseignement: Enseigner avec la Bande Dessinée”, **Neuvième Art 2.0**, Ocak 2013, Çevrimiçi: http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=imprimer_article&id_article=523 (25.10.2021).
- Russell, Vanessa: “The Mild-Mannered Reporter: How Clark Kent Surpassed Superman”, **The Contemporary Comic Book Superhero**, ed. Angela Ndalians, London and New York: Routledge, ss. 216-232, 2009.
- Smolderen, Thierry: **Naissances de la Bande Desinée: De William Hogarth à Winsor McCay**, Brussels: Les Impressions Nouvelles, 2009.
- Spiegelman, Art: “A Problem of Taxonomy”, **The New York Times Book Review**, 29 Aralık 1991, sayfa 4, Çevrimiçi:

<https://www.nytimes.com/1991/12/29/books/1-a-problem-of-taxonomy-37092.html> (15.02.2021).

- Spiegelman, Art: “Picturing a Glassy-Eyed Private I”, **Paul Auster: City of Glass**, çev/by Paul Karasik & David Mazzucchelli, New York: Picador, ss. i-iii, 2004.
- Stark, Linda: “Mercier: “Sonsuza Kadar Denenmiş Reçeteler Üzerinden Çizgi Roman Yapmaya Devam Edemeyiz” ”, **Serüven: Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi**, sayı 2, ss. 98-102, 2004.
- Stephens, Mitchell: **The Rise of the Image, the Fall of the Word**, Oxford University Press, Oxford, 1998.
- Taylor, Christopher: “The Multimodal Approach in Audiovisual Translation”, **Target**, cilt 28, sayı 2, ss. 222–236, 2016.
- Titford, Christopher: “Sub-titling: Constrained Translation”. **Lebende Sprachen: Zeitschrift für Fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis**, Berlin, cilt 27, sayı 3, ss. 113-116, 1982.
- Thornber, Karen L.: “Why (Not) World Literature: Challenges and Opportunities for the Twenty-First Century”, **Journal of World Literature**, cilt 1, sayı 1, ss. 107–118, 2016a.
- Thornber, Karen L.: “Neglected Texts, Trajectories, and Communities: Reshaping World Literature and East Asia”, **Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures**, cilt 70, sayı 3, ss. 112-122, 2016b.
- Töpffer, Rodolphe: **Histoire de Mr. Jabot**, Bibliothèque Universelle de Genève, Nouvelle Série: Tome 9, ss. 334-337, mai 1837.

- Uralcan, Berk: “İmparatorluk, Propaganda ve Süper Kahraman: İkinci Dünya Savaşı’nda İngiliz ve Amerikan Çizgi Romanı”, **Altevren**, 24 Nisan 2011, Çevrimiçi: <http://www.altevren.net/wp-content/uploads/2012/01/II.-Du%CC%88nya-Savas%CC%A7%C4%B1-ve-C%CC%A7izgi-Roman.pdf> (13.01.2020).
- Van Gorp, Hendrik: “Translation and Comparable Transfer Operations”, **Übersetzung, Translation, Traduction: An International Encyclopedia of Translation Studies**, eds. Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greimer, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert & Fritz Paul, çev. Katheryn Bonnau-Bradbeer, cilt 1. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 62–68, 2004 [1985].
- Van Rees, C.J.: “How a Literacy Work becomes a Masterpiece: On the Threefold Selection Practised by Literary Criticism,” **Poetics**, cilt 12, sayı 4-5, ss. 397-417, 1983.
- Venuti, Lawrence: **The Translator’s Invisibility**. London and New York: Routledge, 1995.
- Venuti, Lawrence: **Translation Changes Everything: Theory and Practice**, London and New York: Routledge, 2013.
- Wright, Bradford W.: **Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- Yalçinkaya, Fisun: “Çizgi Roman: Yeni Bir Edebiyat Uyarlaması”, **Sabitfikir Dergisi**, 18 Temmuz 2014, Çevrimiçi: <http://www.sabitfikir.com/dosyalar/cizgi-roman-yeni-bir-edebiyat-uyarlamasi> (13.01.2022)

- Yıldırımkaya, Gülin: “Türk Romanları da Çizgi Romana Uyarlanmalı Mı?”
Habertürk, 26 Ağustos 2009, Çevrimiçi:
<https://www.haberturk.com/yazarlar/gulin-yildirimkaya/216325-turk-romanlari-da-cizgi-romana-uyarlanmali-mi> (13.01.2022)
- Yılmaz, Alper: “Çizgi Roman Nedir?”, **FRPNET**, 2011, Çevrimiçi:
<https://frpnet.net/incelemeler/cizgi-roman-nedir-inceleme>
(27.01.2020).
- Zabalbeascoa, Patrick: “The Nature of the Audiovisual Text and its Parameters”,
The Didactics of Audiovisual Translation, ed. Jorge Díaz Cintas, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins,
ss. 21–37, 2008.
- Zanettin, Federico: “Comics in Translation: An Overview”, **Comics in Translation**, ed. Federico Zanettin, London and New York: Routledge, ss. 1-32, 2008/2014.

ÇEVİRİMİÇİ KAYNAKLAR

- <https://www.tintin.com/fr>
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529023n>
<http://bianet.org/biamag/siyaset/117612-kapital-i-okumaya-korkanlara-cizgi-roman-manga-kapital>
<https://www.wannart.com/cizgi-roman-sektorunun-italyan-ekolu-fumetti/>
https://tr.wikipedia.org/wiki/Bayeux_i%C5%9Flemesi
<https://www.ntv.com.tr/turkiye/okuyay-klasik-korkusu-cizgi-romanla-bitecek,KuzdizXeMkOG1HpLQ2CTfg>
<https://www.everestyayinlari.com/yazar/william-shakespeare/107945>
<http://www.mangashakespeare.com/index.html>
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts
http://www.nationalgeographic.com.tr/makale/nisan_2015/muhtesem-traianus-sutunu/2443
<http://nereye.com.tr/maya-kodeksleri-yikilmis-bir-uygarligin-geriye-kalan-degerli-tarihi/>
<https://www.gfk.com/fr/insights/BD-ne-connait-pas-la-crise>
<https://archeologie.culture.fr/lascaux/fr>
<https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr>
<http://www.lascaux.fr/fr>
https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/bande_dessin%c3%a9e/185578
<https://www.anime.gen.tr/yazi.php?id=154#tr>
<https://www.dccomics.com/>
<https://www.marvel.com/>
<http://www.abdulcanbaz.biz/Hakkinda/Abdulcanbaz/Abdulcanbazin-Dogusu>
<https://ohiostatepress.org/Inks.html>
<http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/about>
<http://www.imageandnarrative.be/>
<https://onlinelibrary.wiley.com/journal/15405931>
<http://www.ijoca.net/>
<https://ohiostatepress.org/Inks.html>

<https://www.berghahnjournals.com/view/journals/eca/eca-overview.xml>
<http://www.english.ufl.edu/imagetext/>
<https://www.tandfonline.com/toc/rcom20/current>
<https://www.comicsgrid.com/>
<https://www.sequentialsjournal.net/>
<https://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Journal,id=168/>
<http://www.eesi.eu/site/spip.php?article1917>
<http://www.english.ufl.edu/comics/>
<https://mcad.edu/academic-programs/comic-art>
<https://www.comic-con.org/about>
<https://formations.univ-poitiers.fr/fr/index/master-XB/master-XB/master-arts-lettres-et-civilisations-JAHV9G1D/parcours-bande-dessinee-JAI73N46.html>
<https://www.usherbrooke.ca/admission/fiches-cours/ELC301/>
<https://admission.umontreal.ca/cours-et-horaires/cours/fra-2510/>
<http://www.bdangouleme.com/>
<http://quebecbd.com/>
http://www.comiket.co.jp/index_e.html
<https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/1992>
<https://www.pulitzer.org/page/books-submission-guidelines-and-requirements>
<http://www.worldfantasy.org/awards/winners/>
<http://www.worldfantasy.org/awards/>
<http://www.beforecolumbusfoundation.com/wp-content/uploads/2014/08/Aba2001prior.pdf>
<https://www.nationalbook.org/awards-prizes/national-book-awards-2016/?cat=ypl>
<https://entertainment.time.com/2011/08/30/all-time-100-best-nonfiction-books/slide/the-autobiography-of-alice-b-toklas-by-gertrude-stein/>
<https://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/all/>
<https://ggbooks.ca/>
<https://www.bookcritics.org/past-awards/1986/>
<https://www.bookcritics.org/past-awards/1991/>
<https://ew.com/article/2007/06/18/new-classics-books/>
<https://www.seuil.com/actualite/lancement-de-la-collection-seuil-delcourt>

<https://www.citazine.fr/article/roman-graphique-existe-t/>
<https://www.edistat.com/>
<https://babelio.wordpress.com/2017/05/30/ou-babelio-presente-une-etude-sur-les-adaptations-de-romans-en-bandes-dessinees/>
https://www.lemonde.fr/bande-dessinee/article/2017/01/12/daniel-picouly-adapater-les-chefs-d-uvre-litteraires-en-bd-est-un-acte-d-amour_5061417_4420272.html
<https://clil.centprod.com/listeActive.html>
<http://www.gallimard.fr>
<https://www.futuropolis.fr>
<https://www.editions-delcourt.fr/>
<https://www.editionsdurocher.fr>
<https://www.hachette.fr/>
<https://www.albin-michel.fr>
<https://www.folio-lesite.fr/>
<https://www.cabourg-balbec.fr/cercle-litt%C3%A9raire/la-madeleine-d-or/>
<https://www.academie-francaise.fr/grand-prix-herve-deluen>
<https://www.occt.ox.ac.uk/oxford-weidenfeld-prize>

“Proust en BD. Le Pari réussi d'un Brestois”, **Le Télégramme**, 18 Nisan 2007, Çevrimiçi:

<https://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=20070418&article=698010&type=ar> (15.01.2022)

“Romanların, Çizgi Romanı Yapılmalı Mı?”, **Milliyet**, 24 Temmuz 2002, Çevrimiçi:

<https://www.milliyet.com.tr/gundem/romanlarin-cizgi-romani-yapilmali-mi-5209099> (18.01.2022)

ÖZGEÇMİŞ

Eğitim Bilgileri:

2014-2022: Doktora, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çeviribilim Anabilim Dalı

Tez Adı: “Yazının Çizgileşmesi: Klasiklerin Çizgi Roman Çevirisi”
(Danışman: Prof. Dr. Emel Ergun)

2010-2014: Yüksek Lisans (Tezli), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çeviribilim Anabilim Dalı

Tez Adı: “Türkçe ve Fransızca Kuran Çeviri Örnekleri Üzerine Sosyo-kültürel Açından Betimleyici Bir Bakış” (Danışman: Doç. Dr. Arsun Uras Yılmaz)

2004-2009: Lisans, Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü

Akademik Unvanlar / Görevler:

2020-...: Araştırma Görevlisi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu Mütercim Tercümanlık Bölümü Fransızca Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı

2010-2020: Araştırma Görevlisi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Çeviribilim Bölümü Fransızca Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı (2547/35. madde)

2009: Araştırma Görevlisi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Mütercim Tercümanlık Bölümü Fransızca Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı