



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



1950 VE 1960'LI YILLARDA TÜRKİYE'DE ÇEVİRİ ÇİZGİ ROMAN YAYINCILIĞI: CEYLAN YAYINLARI

Yüksek Lisans Tezi

Merve Engin KURT

Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı

İzmir

2025



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler



1950 VE 1960’LI YILLARDA TÜRKİYE’DE ÇEVİRİ ÇİZGİ ROMAN YAYINCILIĞI: CEYLAN YAYINLARI

Yüksek Lisans Tezi

Merve Engin KURT

Danışman

Doç Dr. Ahu Selin ERKUL YAĞCI

Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı

Çeviribilim Yüksek Lisans Programı

Tez Değerlendirme Kurulu Jüri Üyeleri

**Başkan
(Danışman)** : Doç. Dr. Ahu Selin ERKUL YAĞCI

Üye : Doç. Dr. Dilek ALTINKAYA

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Özge ALTINTAŞ

Yüksek Lisans Tezinin kabul edildiği tarih: 16/05/2025

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Ege Üniversitesi tarafından kullanılan ‘bilimsel intihal tespit programı’ ile tarandığını ve hiçbir şekilde ‘intihal içermediğini’ beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Merve Engin KURT

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, 1950 ve 1960'lı yıllarda Türkiye'de faaliyet göstermiş önemli bir yayınevi olan Ceylan Yayınları'nın çeviri çizgi roman yayıncılığı pratiklerini tarihsel bir perspektiften ele almaktadır. Çalışma, literatürde büyük ölçüde göz ardı edilmiş bir alan olan 1950–1960 dönemi çeviri çizgi romanlarına ilişkin tarihsel ve çeviribilimsel bir boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. İlk planlamada, *Gephi* yazılımı kullanılarak çeviri çizgi romanlar, yayınevleri ve çevirmenler arasındaki ilişkilerin ağ analizi yoluyla çözümlenmesi amaçlanmışken veri setinin yapısı ve görsel temsilin çalışmanın amacı açısından yeterli olacağı değerlendirilerek yalnızca ağ görselleştirmesi yapılmasına karar verilmiştir. Çalışma sürecinde karşılaşılan başlıca güçlükler arasında, döneme ait kaynakların dağınıklığı ve sistematik bir biçimde kataloglanmamış olması yer almaktadır. Söz konusu dönemde yayımlanan çeviri çizgi romanlara ilişkin birçok materyal, resmi kütüphane arşivlerinden ziyade bireysel koleksiyonerlerde, çevrimiçi forumlarda ya da sınırlı erişim sağlayan çeşitli arşivlerde dağınık halde bulunmaktadır. Bu durum, araştırmacının yalnızca okur ve yorumlayıcı değil, aynı zamanda bir veri derleyici ve kataloglayıcı rolünü üstlenmesini gerekli kılmıştır. Buna bağlı olarak, çalışmanın yürütülmesi sürecinde hem fiziksel hem de dijital kaynakların ulaşılabilirliğindeki belirsizlikler, veri toplama sürecini uzatmış ve kimi zaman yeniden yapılandırılmasını zorunlu kılmıştır. Arşivlere dağılmış halde bulunan çizgi roman nüshalarının tarihsel bağlam içinde doğru biçimde konumlandırılabilmesi için çok sayıda yan metin (reklamlar, köşe yazıları, yayın politikalarını yansıtan editoryal söylemler) de analiz kapsamına alınmıştır.

Sonuç olarak bu çalışma, çeviri tarihi çalışmalarında çok kipli metinlerin görünürlüğünü arttırmayı ve çeviri çizgi romanların dönemin kültürel dinamiklerini anlamada önemli bir araç olduğunu göstermeyi hedeflemektedir.

Bu tez hazırlanırken TÜBİTAK Bilim İnsanı Destek Programları Başkanlığı (BİDEB) 2210-A Yurt İçi Genel Yüksek Lisans Burs Programı kapsamında destek alınmıştır.

İzmir, 2025

Merve Engin KURT

ÖZET

Bu çalışma, 1950 ve 1960'lı yıllarda Türkiye'de faaliyet gösteren Ceylan Yayınları'nın çeviri çizgi roman yayıncılığı pratiklerini tarihsel bir perspektifinden ele almaktadır. Çalışma, çeviri çizgi romanların dönemin çocuk yazını dizgesinde yeni bir repertuvar oluşturma sürecini ve bu repertuvarın hangi ideolojik bariyerler ile karşılaştığı ve ne tür çeviri ve yayıncılık stratejileri çerçevesinde biçimlendiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Araştırma, kuramsal olarak Itamar Even-Zohar'ın kültür planlaması, kültür girişimcisi, repertuvar ve direnç kavramlarından faydalanmaktadır. Ayrıca, “translational habitus” ve “sürelî yayın kodları” kavramlarından faydalanılarak çizgi roman içerikli sürelî yayınlara yönelik mikro analizler yapılmış, yayınevinin genel çeviri ve yayıncılık stratejileri ise makro düzeyde değerlendirilmiştir. Çeviriler hakkında oluşan söyleme dair metinsel veriler ise eleştirel söylem çözümlemesi çerçevesi kullanılarak analiz edilmiştir. Ayrıca, kataloglama ve uzak okuma teknikleriyle yayınevinin 1955-1969 yılları arasındaki yayıncılık faaliyetleri sistematik biçimde analiz edilmiştir.

Bulgular, Ceylan Yayınları'nın sahibi Erdoğan Egeli'nin bir “kültür girişimcisi” olarak Türk çocuk yazını dizgesinde yayınladığı çeviri çizgi romanlar ile bir çizgi roman repertuarı oluşturduğunu göstermektedir. Bu repertuar, geçmişin çocuk dergiciliği ve tefrika geleneğini sürdürmek ve bunlardan beslenmekle birlikte çok kipli metin türlerinden biri olan çizgi romanlarla birlikte yeni bir biçim kazanmıştır. Yayımlanan metinlerin önemli bir bölümü İtalya menşelidir ve içerik düzeyinde yoğun yerlileştirme yapıldığı görülmektedir. Karakter adları, mekanlar ve temalar Türkçeye uyarlanmış, çevirilerin dili ise erek kültürün normlarına yakın olacak şekilde tercih edilmiştir. Çeviri faaliyetleri çoğu zaman anonim kalmış, çevirmen adları belirtilmemiş ve metinlerin çeviri olduğuna işaret eden geleneksel anlamda hiçbir ibare kullanılmamıştır. Bu nedenle birçok çizgi romanın gizli çeviri (concealed translation) niteliği taşıdığı görülmüştür. Ayrıca, “kopya çizgi” olarak tanımlanan ve orijinal çizimlerin elle yeniden üretildiği, yüksek oranda yerlileştirilmiş ve çoğu kez yayın hakkı alınmadan yayımlanan çeviriler ile sözdeçeviriler (pseudotranslation) gibi marjinal olarak sınıflandırılacak çeviri pratiklerine de rastlanmıştır.

Oluşan bu yeni repertuvarın ise çeşitli edebi figürler, eğitimciler, akademisyenler ve gazeteci yazarlar tarafından yoğun eleştiriye maruz kaldığı görülmüştür. Bu eleştiriler, çizgi romanların çocuklar üzerinde olumsuz etkileri olduğu, ulusal bir çocuk yazını oluşturmanın önünde engel teşkil ettiği ve toplumda Amerikan kültürünün yaygınlaşmasına ve yerleşmesine neden olduğu gerekçeleri etrafında şekillenmiştir. Ayrıca, Ceylan Yayınları'nın yayınladığı çeviri çizgi romanların çoğu İtalyan menşeli olmasına rağmen bu eserler o dönem Amerikan kültürünün bir uzantısı gibi algılanarak kültürel bir tehdit olarak görülmüştür. Çeviri çizgi romanlar yoluyla çocuk yazınında oluşturulan yeni repertuvarın karşı karşıya kaldığı bu “direncin”, özellikle basında, edebiyat yıllıklarında ve dönemin edebi atmosferini konu alan ansiklopedi başlıklarında görünürlük kazandığı saptanmış, direncin boyutları ise bu metinler üzerinde gerçekleştirilen söylem çözümlemesiyle detaylandırılmıştır.

Sonuç olarak bu tez, Ceylan Yayınları tarafından yayımlanan çeviri çizgi romanları Türk popüler kültürünün ve çocuk yazını dizgesinin önemli bir bileşeni olarak konumlandırarak çeviri tarih yazımında marjinal ve çok kipli popüler kültür ürünlerinin daha görünür hale getirilmesine katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler; çizgi roman çevirisi, çizgi roman yayıncılığı, süreli yayınlarda çeviri, çocuk edebiyatı, direncin, kültür planlaması.

ABSTRACT

This study analyzes the translation and publishing practices of Ceylan Publishing House (Ceylan Yayınları), which was active in Türkiye during the 1950s and 1960s, from a historical perspective. It aims to reveal how translated comic books contributed to the formation of a new repertoire within the system of children's literature of that period and how this repertoire was shaped by various ideological, translatorial and publishing strategies.

The research builds on Itamar Even-Zohar's theoretical framework, particularly the concepts of "culture planning", "culture entrepreneur", "repertoire", and "resistance". Additionally, the concepts of "translational habitus" and "periodical codes" were employed to conduct micro-level analyses of the comic magazines, while macro-level evaluations were carried out based on the overall publishing and translation strategies of Ceylan Yayınları. Discourse surrounding the translations was analyzed using Critical Discourse Analysis (CDA). Furthermore, cataloging and distant reading techniques were applied to systematically examine the publishing activities of the publishing house between 1955 and 1969.

The findings indicate that Erdoğan Egeli, the owner of Ceylan Yayınları, acted as a "cultural entrepreneur" who contributed to the formation of a comic book repertoire within the children's literary system in Türkiye through the translation and publication of foreign comics. While drawing on and extending the traditions of serialization and children's magazine publishing practices of Late Ottoman period and Early Republican period, this repertoire took on a new form through comics, which are by nature multimodal textual forms. A significant portion of the published materials originated from Italy, and substantial domestication practices were observed at the textual level. Character names, settings, and themes were adapted into Turkish, and the language of the translations was shaped in accordance with the norms of the target culture. Translation practices were largely anonymous; translators' names were not disclosed, and no conventional paratextual indicators were used to signal that the texts were translations. Consequently, many of these comics can be identified as concealed translations. Furthermore, marginal translation practices such as pseudotranslations

and what can be termed “copied drawings (kopya çizgi)”-reproduced by hand, heavily domesticated, and often published without acquiring publication rights- were also observed.

The newly formed repertoire was subject to intense criticism by various literary figures, educators, academics, and journalist-writers. These criticisms were shaped around the concerns that comics had negative effects on children, posed an obstacle to the creation of a national children’s literature, and contributed to the dissemination and entrenchment of American culture in Turkish society. Although most of the translated comics published by Ceylan Yayınları were of Italian origin, they were perceived at the time as extensions of American popular culture and were thus regarded as a form of cultural threat. The resistance encountered by this new repertoire introduced through translated comics became visible particularly in the press, in literary yearbooks, and in encyclopedia entries discussing the literary atmosphere of the period. The scope and nature of this resistance were further elaborated through critical discourse analysis conducted on these materials.

In conclusion, this thesis positions translated comic books published by Ceylan Yayınları as significant components of Turkish popular culture and children’s literature, and aims to contribute to the visibility of marginal and multimodal popular culture products in translation history.

Keywords; translation of comics, publishing of comics, translation in periodicals, children’s literature, resistance, culture planning.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	vi
GRAFİKLER LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xiii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM - KAVRAMSAL VE YÖNTEMSEL ÇERÇEVE	15
1.1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	16
1.1.1. Toplumsal Bir Olgu Olarak Çeviri.....	16
1.1.2. Kültür Planlaması, Repertuvar, Direnç ve Kültür Girişimcileri	18
1.1.3. Süreli Yayın Kodları (Periodical Codes) ve “Translational Habitus”	21
1.2. YÖNTEMSEL ÇERÇEVE.....	23
1.2.1. Ağ Görselleştirme.....	23
1.2.2. Katalog Oluşturma ve Katalogların Uzak Okuması	25
1.2.3. Alternatif Arşiv/Kaynak Kullanımı	26
1.2.4. Yan Metinler ve “Extratext”lerin Söylemsel Analizi.....	27
1.2.5. Mikro ve Makro Düzeyli Analiz	29
1.3. Sonuç	29
İKİNCİ BÖLÜM - DİNAMİZM VE DİRENÇ: BAĞLAM VE SÖYLEM 31	
2.1. 1950 ve 1960’lı Yılların Türkiye’inde “Amerikan Etkisi” ve Batılılaşma Hareketinin Biçim Değiştirmesi	33
2.2. Türkiye’de Çocuk Yazını Tartışmaları ve “Vurdulu Kırdılı” “Amerikan” Resimli Romanları:.....	37
2.3. Sonuç	67
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM - KATALOGLARIN UZAK OKUMASI VE AĞ HARİTALANDIRMA	69
3.1. Katalogların Uzak Okuması	70
3.1.1. Süreli Yayınlar Dair Veriler	70
3.1.1.1. Tüm Süreli Yayınlar İçindeki Çeviri ve Telif Sayısı.....	71
3.1.1.2. Süreli Yayınların Formatı	72
3.1.1.3. Süreli Yayınların Türü	75
3.1.1.4. 1955-1969 Yılları Arasında İlk Kez Piyasa Sürülen Süreli Yayın Sayısı	75
3.1.1.5. Karma Çizgi Roman Dergileri Arasında Çeviri ve Hem Çeviri Hem Telif Yayın Sayısı.....	78
3.1.1.6. Tek Kahramanlı Çizgi Roman Dergileri Arasında Çeviri ve Telif Sayısı.....	79
3.1.1.7. Tek Kahramanlı Çeviri Çizgi Roman Dergilerinin Menşe Ülkeleri.....	79
3.1.1.8. Süreli Yayınların Milli Kütüphane Veri tabanındaki Kayıtlarına Dair	81
3.1.1.8.1. Kayıtlanma Şekli	81

3.1.1.8.2. Yayın Tarihi.....	82
3.2.2. Kitaplara Dair Veriler	83
3.2.2.1. Tüm Kitaplar İçinde Çeviri ve Telif Sayısı.....	83
3.2.2.2. 1955-1969 Yılları Arasında İlk Kez Piyasa Sürülen Kitap Sayısı.....	84
3.2.2.3. Telif Kitaplar İçinde Yazarlar ve Yazarların Eser Sayıları	85
3.2.2.4. Çeviri Kitaplarının Kaynak Dilleri.....	87
3.2.2.5. Çeviri Kitapların Çevirmenleri	87
3.2.2.6. Tüm Kitaplar İçinde Ceylan Yayınları ve Başka Yayınevleri İçin Basılan Kitap Sayısı.....	90
3.2.2.7. Hangi Yayınevleri İçin Kitap Basıldığı	91
3.2. Ağ.....	92
3.2.1. İnsan Eyleyiciler	93
3.2.1.1. Yazarlar	93
3.2.1.2. Çizerler.....	93
3.2.2. İnsan Dışı Eyleyiciler	94
3.2.2.1. Yayınevleri.....	94
3.2.2.2. Karma Çizgi Roman Dergileri.....	94
3.2.2.3. Tek Kahramanlı Çizgi Roman Dergileri.....	95
3.2.3. Ağ Haritalandırma (Görselleştirme)	96
3.3. Sonuç	100
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM - YAYINEVİ PROFİLİ	103
4.1. Yayımcı Epitext(ler)i.....	104
4.1.1. Ceylan'ın Hikayesi	105
4.1.2. Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı.....	107
4.1.3. Gazete Reklamları.....	121
4.2. Sonuç	122
BEŞİNCİ BÖLÜM - SÜRELİ YAYIN KODLARI VE TRANSLATIONAL HABİTUS'UN İNCELENMESİ: MİKRO VE MAKRO ANALİZ	125
5.1. Mikro Analiz.....	127
5.1.1. Ceylan Çocuk Gazetesi - 8 Şubat 1955.....	127
5.1.2. Ceylan Çocuk Gazetesi (Ceylan) - 2 Mayıs 1967.....	135
5.1.3. Ceylan'ın Translational Habitus'undaki Dönüşüm: 8 Şubat 1955'den 2 Mayıs 1967'ye.....	141
5.1.4. (Uçan Adam) Süpermen - 13 Şubat 1958.....	143
5.2. Makro Analiz (Yayımcılık Stratejileri).....	151
5.2.1. Marjinal Çeviri Pratikleri ve Yeniden Çeviriler	151
5.2.1.1. Marjinal Bir Çeviri Pratiği Olarak “Kopya Çizgi” Kavramı	151
5.2.1.2. Sözdeçeviriler.....	157
5.2.1.3. Yeniden Çeviriler	158
5.2.2. Tekrar Yayınlama/Basma	162
5.2.3. Basım Sürecinde Orijinal Ebattan Farklı Bir Ebat ve Sayfa Sayısı Tercih Etme	162
5.2.4. İki Tip Dergi Yayınlama; Karma Çizgi Roman Dergileri ve Tek Kahramanlı Çizgi Roman Dergileri	163
5.3.5. Tiraj Odaklılık.....	163
5.3.6. Orijinal Dergi Kapakları Yerine Yerli Çizerlerin Kapaklarını Kullanma.....	165
5.2.7. Editöryal Sürecin ve Ekibin Anonimliği	166

5.2.8. Destekleyici Öğeler Kullanma.....	166
5.2.8.1. Okurlara Hediyeler	167
5.2.8.2. Yıllık ve Posterler (Çok Satan Çizgi Romanlara Ait, Yayınevine Ait ya da Özel Temalı Yıllıklar ve Posterler)	168
5.2.8.3. Sinema Gibi Mecralar ile Bağlantı	169
5.2.9. Yenilikçi Baskı Teknolojileri Kullanma	170
5.2.9.1. Şömiz ve Lake Kapaklar	170
5.2.9.2. Renkli Baskılar	172
5.3. Sonuç	173
SONUÇ	176
KAYNAKÇA	186
EKLER	
TEŞEKKÜR	
ÖZGEÇMİŞ	



GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik 1. Tüm Süreli Yayınlar – Çeviri ve Telif

Grafik 2. Tüm Süreli Yayınları – Format

Grafik 3. Tüm Süreli Yayınlar – Tür

Grafik 4. Yıllara Göre Ceylan Yayınları’nın İlk Kez Piyasaya Sürdüğü Süreli Yayın Sayısı

Grafik 5. Karma Çizgi Roman Dergileri

Grafik 6. Tek Kahramanlı Çizgi Roman Dergileri

Grafik 7. Tek Kahramanlı Çeviri Çizgi Roman Dergileri – Menşe

Grafik 8. Milli Kütüphane Veri tabanında Aratılan Süreli Yayınların Kayıtlanma Şekli

Grafik 9. Milli Kütüphane Veri tabanında Aratılan Süreli Yayınların Yayın Tarihi

Grafik 10. Tüm Kitaplar – Çeviri ve Telif

Grafik 11. Yıllara Göre Ceylan Yayınları’nın İlk Kez Piyasaya Sürdüğü Kitap Sayısı

Grafik 12. Telif Kitaplar – Yazarlar

Grafik 13. Çeviri Kitaplar – Kaynak Dil

Grafik 14. Çeviri Kitaplar – Çevirmenler

Grafik 15. Tüm Kitaplar – Başka Yayınevleri İçin Basılan ve Ceylan Yayınları İçin Basılan

Grafik 16. Başka Yayınevleri İçin Basılan Kitaplar – Yayınevleri

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. 06.09.1957 tarihli *Teksas* dergisinin künyesi.

Şekil 2. 12.11.1957 tarihli *Tommiks* dergisinin künyesi.

Şekil 3. 13.02.1958 tarihli *Süpermen* dergisinin künyesi

Şekil 4. *Sokak Çocuğu* romanının 8 Şubat 1955 tarihli *Ceylan Çocuk Gazetesi*'ndeki tefrikası.

Şekil 5. *Sokak Çocuğu* romanının 1955 yılında basılan versiyonunu ön kapağı.

Şekil 6. *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*'nda çevirmen olarak adı geçen Mahmut Abac.

Şekil 7. Gephi yazılımı tarafından oluşturulmuş ağ iskeleti.

Şekil 8. Gephi yazılımı tarafından oluşturulmuş ve tüm eyleyicilerin (düğümlerin) adlarını içeren ağ görüntüsü.

Şekil 9. *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*'nın künyesi.

Şekil 10. *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*'nın üçüncü ve dördüncü sayfaları.

Şekil 11. *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*'ndan *Kinova* duyurusu.

Şekil 12. *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*'ndan *Teksas* duyurusu.

Şekil 13. *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*'ndan *Küçük Şerif* duyurusu.

Şekil 14. *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*'ndan Kemalettin Tuğcu kitapları duyurusu.

Şekil 15. *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*'ndan *Masal Serisi* duyurusu.

Şekil 16. *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*'ndan *Resimlerle Atatürk* albümü duyurusu.

Şekil 17. *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*'ndaki yayınevi sloganı.

Şekil 18. *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*'ndaki “Ceylan Yayınları Müessesesi Nasıl Çalışır?” makalesinin birinci sayfası.

Şekil 19. 1956 yılında *Milliyet* gazetesinde yayımlanan Ceylan Yayınları'nın *Yeni Macera* karma çizgi roman dergisine ait reklam.

Şekil 20. 29.08.1957 tarihli *Milliyet* gazetesinde yayımlanan Ceylan Yayınları'nın en çok satan ve en popüler tek kahramanlı çizgi roman dergilerinden *Tommiks*'e ait reklam.

Şekil 21. 10.06.1968 tarihli *Hürriyet* gazetesinde yayımlanan, *Tommiks* ve *Teksas* serilerine ait reklam.

Şekil 22. 8 Şubat 1955 tarihli *Ceylan Çocuk Gazetesi*'nin yedinci sayfasında yer alan *Kara Süvari* çizgi romanı.

Şekil 23. 8 Şubat 1955 tarihli *Ceylan Çocuk Gazetesi*'nin ön ve arka kapağı.

Şekil 24. 8 Şubat 1955 tarihli *Ceylan Çocuk Gazetesi*'nin sekizinci ve dokuzuncu sayfası.

Şekil 25. 8 Şubat 1955 tarihli *Ceylan Çocuk Gazetesi*'nin beşinci ve altıncı sayfası.

Şekil 26. 8 Şubat 1955 tarihli *Ceylan Çocuk Gazetesi*'nin altı, yedi ve on beşinci sayfalarının karşılaştırması.

Şekil 27. 2 Mayıs 1967 tarihli *Ceylan* dergisinin ön ve arka kapağı.

Şekil 28. 2 Mayıs 1967 tarihli *Ceylan* dergisinin üçüncü sayfası.

Şekil 29. 1957 yılı temmuz ayında DC Comics tarafından yayımlanan *Superman* dergisinin 114. sayısının ön ve arka kapağı.

Şekil 30. 13 Şubat 1958 tarihli *Süpermen* dergisinin ikinci sayısının ön ve arka kapağı.

Şekil 31. 1957 yılı temmuz ayında DC Comics tarafından yayımlanan *Superman* dergisinin 114. sayısının birinci ve ikinci sayfaları.

Şekil 32. 13 Şubat 1958 tarihli *Süpermen* dergisinin ikinci sayısının yirmi birinci ve yirmi ikinci sayfaları.

Şekil 33. 1955 yılında ilk kez yayımlanan *Tommiks* dergisinin birinci sayısının birinci ve ikinci sayfaları.

Şekil 34. 1967 yılında yayımlanan *Tommiks* dergisinin on üçüncü serisinin birinci sayısının birinci ve ikinci sayfaları.

Şekil 35. 8 Şubat 1955 tarihli *Ceylan Çocuk Gazetesi*'nin birinci sayısında yer alan "Niçin Çıkıyoruz?" adlı köşe.

Şekil 36. 17.05.1955 tarihli *Ceylan Çocuk Gazetesi*'nin on beşinci sayısında yer alan "Ceylan'ın Tatil Piyangosu" adlı köşe.

Şekil 37. 1959 yılında yayımlanan ve Münir Hayri Egeli'nin hazırladığı, Samim Utkun ve Orhan Tunçdemir'in resimlediği *Resimlerle Atatürk* albümünün ön ve arka kapağı.

Şekil 38. 1963 (?) yılında on üçüncü cilt olarak yayımlanan lake kapaklı (*Kahraman*) *Tommiks* dergisinin ön ve arka kapağı.

Şekil 39. 1963 (?) yılında yirmi üçüncü cilt olarak yayımlanan şömiz kapaklı *Teksas* dergisinin ön ve arka kapağı



KISALTMALAR LİSTESİ

Vd.	: Ve diğerleri
Vb.	: Ve benzeri
Çev.	: Çeviren
Bkz.	: Bakınız
Örn.	: Örneğin
Ed.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
FAT	: Fail-Ağ Teorisi
BM	: Birleşmiş Milletler

GİRİŞ

Genellikle dergilerde, gazetelerde ya da çevrimiçi platformlarda yayımlanabilen çizgi romanların yirminci yüzyılın en popüler anlatı türlerinden biri olduğu söylenebilir. Çizgi romanların çizerler, okurlar ve araştırmacılar tarafından yapılan birbirinden farklı çok sayıda tanımı bulunsa da bunların çoğu, çizgi romanları bir tür “ardışık görsel anlatı biçimi” olarak kabul etmektedir (Eisner, 1985; McCloud, 1994; Kaindl 1999).

Çizgi romanın tanımında olduğu gibi kökeni ve tarihi hakkında da çeşitli bakış açıları mevcuttur. Örneğin, çizgi romanların kökenini tarih öncesi dönem mağara resimleri ve Mısır hiyeroglifleri gibi çeşitli antik görsel anlatı türlerine dayandıran yaklaşımlar bulunmaktadır (Petersen, 2011). Günümüzde bilinen şekliyle çizgi romanlar, on dokuzuncu yüzyılın sonu ile yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Bu anlatı formunun alışılacık yaygın formatı ve biçimsel özelliklerine kavuşmasını sağlayan tarihsel süreç ise, on dokuzuncu yüzyılda yaşanan çeşitli gelişmelere dayanmaktadır. Çizgi romanlar, özellikle Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa ülkelerinde popülerlik kazanarak kendi içinde birçok alt türü barındıran bir anlatı biçimi haline gelmiştir. Bu dönemde gazeteler, çizgi romanların ilk kez pazar ekleri veya çocuk köşeleri gibi bölümlerde tefrika yoluyla okurlara sunulduğu mecralar olarak öne çıkmaktadır. Başlangıçta genellikle bant (strip) formatında gazetelerde yayımlanan çizgi romanlar, 1940’lı yıllardan itibaren yalnızca bu türde içerik sunan bağımsız dergi ve mecmualarda yer almaya başlamıştır.

Bu oluşum sürecinin örnekleri olarak İngiltere’de yayımlanan *Punch* (1841) benzeri dergilerde yer alan karikatürler ve tek panel anlatılar ile modern çizgi romanın ilk örneği olarak kabul edilen İsviçreli karikatürist Rodolphe Töpffer’in *Histoire de Mr. Vieux Bois* (1837) adlı eseri gösterilebilir. İngilizce çevirisi 1841’de Londra’da, 1849’da ise New York’ta *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck* adıyla yayımlanan *Histoire de Mr. Vieux Boi*’yı çağdaşı karikatür ve bantlardan ayıran en önemli özelliği ise, panelleri birbirinden ayıran sınırlara sahip olması yani her kareye ait belirli bir metnin olması ve bu tekniğin Avrupa’daki ilk örneği olmasıdır (McCloud, 1993, s. 17). On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, Almanya ve Fransa’da “karikatür bantları” (strips) gazetelerde yayımlanmaya başlarken, Amerika’da Richard F.

Outcault'un *The Yellow Kid* (1895) adlı eseri, modern anlamda konuşma balonlarını içeren ilk çizgi romanlardan biri olarak öne çıkmıştır. Yirminci yüzyılın başında ise gazetelerde tefrika şeklinde yayımlanan Winsor McCay'in *Little Nemo in Slumberland* (1905) ve George Herriman'ın *Krazy Kat* (1913) gibi eserleri, o dönem çizgi roman türünün görünürlüğüne arttırmıştır.

1930'larda, özellikle Amerika'da süper kahraman temalı çizgi romanlar dergileri (comic books) büyük popülerlik kazanmış, *Action Comics #1* (1938) ile *Superman*'in doğuşu, çizgi roman endüstrisinde yeni bir dönemin başlangıcını oluşturmuştur. Avrupa'da ise Fransız-Belçika ekolü, özellikle *Tintin* (1929) ve *Astérix* (1959) gibi serilerle öne çıkarken, Japonya'da Tezuka Osamu'nun *Astro Boy*'u ise (1952), manga geleneğinin başlangıcı olması açısından dikkat çekmektedir. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasındaki süreçte, birçok ikonik karakter ve hikâyenin yaratılmasıyla birlikte çizgi romanlar daha geniş kitlelere hitap etmeye başlamış ve farklı türlerde ve temalarda çizgi romanlar ortaya çıkmıştır. Çizgi roman süper kahramanları birer popüler kültür ikonu haline gelmiş, böylece, çizgi romanların yayın mecrası daha da yaygınlaşmış ve çeşitlenmiştir. Günümüzde çizgi romanların sinema, televizyon ve dijital medya gibi birçok alanda etkisini sürdürdüğü ve “çağdaş kültürü oluşturan unsurlardan biri olduğu” (Cantek, 1996, s. 21) söylenebilir.

Çizgi Romanlarla İlgili Yapılan Çalışmalar

Çizgi romanlar film, televizyon ve video oyunları gibi görsel eğlence biçimlerinden daha eski bir mecra olmasına rağmen, akademik çevrelerin çizgi romanlara ciddi anlamda ilgi göstermesi zaman almıştır (Ndalianis, 2011, s.113). Thierry Groensteen, çizgi romanların sahip olduğu zengin ve çeşitli ifade yelpazesine rağmen bir sanat formu olarak günümüzde bile tam anlamıyla meşrulaşamadığını ifade etmektedir (2011, s. 3). Bu durum çizgi romanların bir “alt kültür ürünü” (product of low culture) olarak tanımlanmasına ve “dokuzuncu sanat” (the ninth art) olarak adlandırılmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla genellikle popüler kültür ürünleri ile ilişkilendirilen ve bir tür “stigma” olan bu anlayış, çizgi romanlar için de geçerli olmuştur (Lopes, 2006). Ancak, çeviribilimin 1970'li yıllarda bir disiplin olarak temellerinin atılmasından bu yana inceleme alanı ve kapsamı gittikçe genişlemiş ve yeni araştırma ve uygulama alanları ortaya çıkmıştır. Çizgi romanlar gibi “çok kipli metinler” de geleneksel anlamdaki (yazılı) metin dışında farklı kiplerin varlığını ve çeşitliliğini yansıtarak

çeviribilim alanında giderek daha önemli bir araştırma konusu haline gelmiştir. Metin kavramının geleneksel anlayıştan uzaklaşıp çok kipli metinleri de kapsayacak hale gelmesine bağlı olarak günümüzde filmler, diziler, video oyunları, reklam metinleri ve çizgi romanlar gibi metinler çeviribilimin araştırma konusu olabilmektedir.

Klaus Kaindl, metnin doğasına ilişkin geleneksel görüşleri çeviribilimdeki dilbilimsel paradigma ile ilişkilendirmiş, metinlere ve çeviriye çok kipli yaklaşımın kültürel ve sosyolojik faktörler gibi işlevsel dinamiklere odaklandığını, dolayısıyla çeviribilimde kültürel ve sosyolojik faktörlere duyarlı araştırmalara yönelik artan ilginin, çok kipli yaklaşımın gelişimiyle aynı döneme denk gelmesinin tesadüf olmadığını vurgulamıştır (2019, s. 52). Özellikle 1990'lı yıllardan önce çizgi roman çevirisi bir tür “kısıtlanmış çeviri” (constrained translation) olarak ele alınmış ve genelde altyazı çevirisine benzer çerçevelerde incelenmiştir (Mayoral vd., 1988). Bu dönemde bazı çalışmalar çizgi romanlardaki düşünce balonları, yansıma sesler (onomatope), açıklama panelleri (caption) ve diyalog balonları gibi dilsel öğeler içeren unsurların çevirisine odaklanırken, bazı çalışmalar ise çizgi roman çevirisini göstergebilimsel bir bakış açısıyla ele alarak görsel ve dilsel öğelerin bir arada bulunmasının çeviri sürecine nasıl etki ettiğini incelemiştir (Kaindl, 1999).

Artan araştırma hacmine rağmen genellikle çizgi roman çevirilerinde özel isimler, kelime oyunları ve yansıma seslerin (onomatope) nasıl aktarıldığına odaklanan çalışmaların yerini daha kapsamlı ve derinlemesine incelemelere sahip çalışmaların almaya başlaması ise ancak 2000'li yılların başında gerçekleşmiştir (Zanettin, 2019a, s. 77). Bu anlamda çizgi roman çevirisini sistematik olarak incelemek için temel bir çerçeve oluşturma girişiminde bulunan Kaindl, çalışmasında çevirinin yalnızca dilsel veya metinsel bir olgu değil, “toplumsal bir pratik” olduğu vurgusunu yapmış ve çeviri sürecinin gerçekleştiği toplumsal bağlamı göz önünde bulundurarak Pierre Bourdieu'nün “alan”, “sermaye” ve “habitus” kavramlarını çizgi roman türünün toplumsal alandaki konumunu belirlemek için kullanmıştır (1999). Kaindl, Fransa ve Almanya'daki farklı yayınevlerinin çizgi roman yayınlarken kullandıkları stratejileri ve bu stratejilerin arkasındaki sembolik sermaye elde etme gibi çeşitli motivasyonları örneklerken, çeşitli toplumsal faktörlerden beslenen yayımcılık stratejilerinin çeviri sürecine etkisini vurgulayarak çizgi roman çevirisi alanında öncü bir çalışmaya imza atmıştır.

Daha sonra ise Federico Zanettin'in editörlüğünü yaptığı *Comics in Translation* (2008) derleme kitabı, alanda önemli bir boşluğu doldurmuş, küreselleşme ve yerelleştirme, yayıncılık stratejileri, çeviride kullanılan dilsel stratejiler ve görsel ile sözel unsurlar arasındaki etkileşim gibi çizgi roman çevirisi sürecine etki eden farklı unsurların ilk kez kapsamlı şekilde ele alındığı öncü bir kaynak olarak öne çıkmıştır. Zanettin, kitabın giriş bölümünde, çizgi romanın bir tür olarak gelişimi ile sanayi devriminden sonra ortaya çıkan modern baskı makineleri ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması arasındaki bağlantıyı vurgulayarak çizgi romanın tarihsel kökenlerini ortaya koymaktadır (2008, s. 7-9). Kitapta yer alan Nadine Celotti'nin çalışması ise, çizgi roman çevirmenlerini “göstergebilim araştırmacısı” olarak tanımlaması açısından dikkat çekicidir (2008, s. 37). Celotti, çizgi roman çevirmenlerinin çizgi romanlardaki görsel ve dilsel iletileri çözümlediğini ve çevirmenin karşılaştığı metnin sadece metin/yazı ile sınırlı olmadığı için görsel unsurların anlamlarını da irdelenmesi ve aktarması gerektiğini vurgulamaktadır. Celotti'nin bu yaklaşımının, çizgi roman çevirisinin bir tür “kısıtlanmış çeviri” olduğu anlayışından kaynaklanan görsel ve metinsel unsurları arasındaki sözde hiyerarşiye meydan okuduğu söylenebilir. Aynı kitapta yer alan Heike Jünszt'ün çalışması ise Japoncadan Almancaya gerçekleştirilen manga çevirisinde okurların tercihleri doğrultusunda çeviri stratejilerin zaman içinde nasıl evrimleştiğini ve incelediği çevirilerde biçimsel eşdeğerliğin ne derece öne çıktığını ortaya koymaktadır (2008, s. 83).

Zanettin'in öncü çalışmasının ardından, çeviribilim alanındaki çalışmaları içeren akademik dergilerde tema olarak çizgi roman çevirisinin konu edildiği iki adet özel sayı yayımlanmıştır. Bunlardan birincisi *New Readings* dergisinin 2015 yılında on beşinci cildinde yayımlanan ve editörlüğü Tilmann Altenberg ve Ruth J. Owen tarafından gerçekleştirilen “Comics and Translation” adlı özel sayısıdır. Bu özel sayıda Rachel Weissbrod ve Ayelet Kohn, 1930 ve 1940'larda *Davar li-Yeladim* dergisinde yayımlanan, şair Leah Goldberg ve çizer Arie Navon tarafından oluşturulan “Uri Cadduri” ve “Mar Guzman ha-Badai” adlı iki İbranice çizgi romanının Rutu Modan ve Yirmi Pinkus tarafından 2013'te yeniden resmedilmesi ve çizgi romandaki görsel unsurlarının değiştirilmesinin eserin bütününe nasıl etkilediğini Klaus Kaindl'in “intramodal translation” kavramı çerçevesinde incelemektedir (2015). Bu sayıda yer alan bir diğer dikkat çekici çalışma ise Márcia do Amaral Peixoto Martins'in

Shakespeare oyunlarının çevirisine dair iki tür yeniden yazım sürecini ele aldığını makalesidir. Peixoto Martins, genç okuyuculara yönelik tasarlanan, çizgi roman olarak yeniden yazılan ve İngiliz yayınevi SelfMadeHero tarafından “Manga Shakespeare” serisi olarak yayımlanan Shakespeare oyunlarını ve bu oyunların çizgi roman adaptasyonunun Portekizce çevirisini, Roman Jakobson’un göstergelerarası çeviri (intersemiotic translation) ve dillerarası çeviri (interlingual translation) kavramları (1959, s. 233) ışığında inceleyerek çeviri sürecinin sonunda oyunların karakteristik özelliklerinin hangi ölçüde korunduğu ve çizgi roman okuyucularına hangi imgelerin aktarılabildiğini tespit etmektedir.

Akademik dergilerde çizgi roman çevirisi teması ekseninde yayımlanan ikinci özel sayı ise 2023 yılında, *inTRAlinea* dergisinin yirmi beşinci cildinde yayımlanan ve editörlüğünü Michał Borodo’nun yaptığı “Reimagining Comics - The Translation and Localization of Visual Narratives” adlı özel sayıdır. Bu sayıda yer alan Jagyeong Kim’in çalışması (2023), Koreceden İngilizce ve Fransızcaya çevrilen grafik romanlarda kullanılan ve metin balonlarının dışında kalan yansıma sesleri (onomatope), anlama yön veren metin dışı ve “görsel” birer unsur olarak ele alarak yansıma seslerin çevirisi ve bu süreçte meydana gelen değişikliklerin çizgi romanlardaki görsel elementlerin oluşturduğu anlamı nasıl etkilediğini incelemektedir. Kim’in çalışması, grafik ve çizgi romanlarda sıkça kullanılan yansıma sesleri klasik anlamda metinsel değil, “görsel birer unsur” olarak ele aldığı için yenilikçi olarak nitelendirilebilir. Aynı sayıda yer alan Michał Borodo ve Karl Wood’un çalışması (2023) ise çizgi roman çevirisinin “yeniden yaratma” (transcreation) kavramı ekseninde incelenebileceğini öne sürerek orijinal dili Fransızca olan *Thorgal* çizgi roman serisinin Amerikan ve İngiliz çevirilerini konu edinmektedir. Çalışmada Borodo ve Wood, önce iki çeviriyi birbiriyle görsel ve metinsel açıdan karşılaştırmaktadır, sonra ise çevirilerin kaynak metinden nasıl farklılaştığını ortaya koyarak bu farklılıkların nedenlerini tartışmaktadır. Bir diğer ilgi çekici çalışmada ise Joanna Dybiec-Gajer (2023), Mieczysław Piotrowski’nin daha önce kitap formatında yayımlanan daha sonra ise öz-çevirisi ile çizgi romana dönüşen *Szare Uszko* (“The Grey Ear”, 1975) eserini ele almaktadır. Araştırma, dil içi ve çok kipli öz-çeviri gerçekleştiren yazarın tercih ettiği stratejiler üzerinden çok kipli metinlerin çevirilerini şekillendiren “yeniden imgeleme” sürecini ve öz-çevirilerin sanatsal yeniliğe nasıl katkıda bulunduğunu göstermektedir.

Özellikle 2000'li yıllardan sonra gerçekleştirilen tüm bu çalışmalar, çizgi roman çevirisi alanında yapılan incelemelerin artık sadece çizgi romanlardaki dilsel unsurların çevirisinin nasıl gerçekleştiğini değil, aynı zamanda çeviri çizgi romanların türe özgü -yani, çok kipli yapıları, süreli yayın oluşları, okur kitlesinin genellikle çocuklar ve gençlerden oluşması, çok satan, eğlence amaçlı, hızlı tüketilen ve kimi zaman maddi kaygılarla basımı gerçekleştirilen “popüler kültür ürünleri” olmaları gibi- özelliklerini de göz önünde bulundurur hale gelmiştir.

Yukarıda bahsedilen ve spesifik olarak çizgi roman çevirisini ele alan derleme kitap ve akademik dergilerde yayımlanan iki özel sayı dışında mevcut literatür incelendiğinde, çeviribilim alanında çizgi romanlar üzerine yapılan araştırmaların genellikle iki temel başlık altında yoğunlaştığı söylenebilir. Bunlardan birincisi, çizgi roman türünün ve alt türlerinin dünya çapında kabul görmesi ve meşruiyet kazanması üzerine yapılan araştırmaları (bkz. Zanettin 2019a, Sell 2011, Bhatia 2006, Jüngst 2004, D'Arcangelo & Zanettin 2004, Bouissou 2000), ikincisi ise çizgi roman çevirisi sürecinde kullanılan farklı yaklaşım ve (genellikle metinsel/dilsel) stratejilerle ilgili çalışmaları (bkz. Borodo & Wood 2023, Spinelli 2021, Zanettin 2019b, Altenberg & Owen 2015, El-Arousy 2007, Kaindl 2004, Grun & Dollerup 2003, Embleton 1991) içermektedir. Federico Zanettin ise çeviri ve çizgi roman ekseninde yapılan çalışmaların dört ana alana odaklanabileceğini ifade etmektedir (2019a, s. 77). Bunlardan birincisi çevirinin yapıldığı erek kültür ve eserin türüne bağlı olarak değişen çeviri stratejileri ve uygulamalarının incelenmesi; ikincisi, yayımcıların rolleri, telif hakkı ve sansür gibi konular dahil olmak üzere çizgi roman çevirisinin tarihsel açıdan ele alınması; üçüncüsü, görsel anlatılarda kültürel ve politik kimliklerin araştırılması; ve son olarak çizgi romanlar ile filmler ve video oyunları gibi diğer medya formları arasında gerçekleşen göstergeler arası çevirilerin incelenmesidir (a.g.e.).

İkinci alan olan çizgi roman çevirisi tarihi üzerine yapılan araştırmalar; yayımcılar, çevirmenler, çizirler, editörler gibi çizgi romanların üretimi aşamalarında yer alan çeşitli eyleyiciler ve tüketimi aşamasında yer alan okurları veya çizgi romanların dağıtımına/yayılımına etki edebilecek çeşitli eyleyiciler, hükümetler, medya kuruluşları ya da diğer yetkili kurumları da içeren analizleri kapsamaktadır. Örneğin Louie Dean Valencia-García'nın çalışması (2012), Franco dönemi İspanya'sında

(1936-1975) özellikle 1960'lı yıllarda oldukça popüler olan Amerikan çizgi romanı *Superman*'in, mevcut rejim tarafından rejime karşıt ideolojileri temsil ettiği ve yaydığı gerekçesiyle sansürlenmesi ve dağıtımının yasaklanmasını ele almaktadır. Benzer şekilde Caterina Sinibaldi'nin çalışması yirminci yüzyılın ilk yarısında İtalya'da iktidarda olan faşist rejimin 1908 ve 1942 yılları arasında Amerikan çizgi romanlarının çevirisini ve yayımlanmasını engellemek için başta sansür olmak üzere çeşitli müdahalelerde bulunmasını ve çizgi romanları “pedagojik açıdan problemlili” olarak tanımlamasını konu edinmektedir (2016). Çevirinin çizgi roman türünün uluslararası popülerlik kazanmasında çok kritik bir rol oynadığını ifade eden Zanettin ise, 1930'lu yıllarda Avrupa'da çizgi roman sektörünün ve kültürünün gelişmesi ve devamında kendine özgü karakteristik özellikler kazanmasının çeviri sayesinde gerçekleştiğini ve pek çok Avrupa ülkesinde çizgi romanlara karşı çeşitli sansür uygulamalarının gerçekleştirildiği o yıllarda devlet otoriteleri tarafından yürütülen resmi bir müdahale olmasa bile yayınevlerinin kendi inisiyatifleri ile çeşitli öz-sansür pratikleri uygulayarak bir tür “eşik bekçisi” (gatekeeper) rolü üstlendiklerini ortaya koymaktadır (2018, s. 2,7).

Görüldüğü üzere sansür, ideoloji ve çeşitli sosyo-kültürel gelişmelerin etkisi altında çizgi roman çevirisinin tarihsel olarak genellikle Avrupa ülkeleri başta olmak üzere farklı kültürlerde ve bağlamlarda nasıl bir eksenle ilerlediği pek çok kez araştırma konusu olmuştur. Buna karşın, birçok Avrupa ülkesinde olduğu gibi İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Türkiye'de de oldukça popüler olan “ithal/çeviri çizgi romanların” hangi koşullar altında, kimler tarafından, ne tür motivasyonlarla çevrildiği ve yayımlandığı gibi sorular “çeviribilimsel” bağlamda henüz cevaplanamamıştır. Ayrıca, çeviri çizgi romanların Türkiye'de popüler kültüre ne gibi bir etkide bulunduğu, yerli çizgi roman endüstrisinin gelişimini nasıl etkilediği ve okur kitlesi üzerinde nasıl bir etki bıraktığı gibi konulara dair yapılan çalışma sayısı da oldukça azdır.

Türkiye'de çizgi roman çevirisi üzerine son on yılda yapılan lisansüstü tez çalışmalarında çizgi romanlardaki mizah unsurlarının çevirisinde sadakat kavramı (Erkalan Çakır, 2023); roman, oyun gibi farklı edebi türlerden eserlerin çizgi romana uyarlanma süreci (Umaç, 2023; Sefer 2022; Ulu 2018); çok kipli metinlerin çevirisinde kipler arası etkileşimin çeviri sürecine yansımaları (Kalıpcı 2021; Öztürk, 2020); ve

çizgi roman çevirisinin süreç odaklı bir yaklaşımla ele alınarak çeviri sürecine katılan eyleyicilerin rollerinin ortaya çıkarılması (Kireççi, 2018) gibi farklı odak noktalarına sahip çeşitli incelemeler gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, Türkiye odaklı çalışmalar söz konusu olduğunda bahsedilmesi gereken en önemli isimlerden biri ise çizgi roman türünün Türkiye’deki gelişim süreci üzerine yaptığı araştırmalarla dikkat çeken Levent Cantek’tir. Cantek’in 1996 yılında yayımlanan *Türkiye’de Çizgi Roman* adlı çalışmasının çizgi roman kültürünün Türkiye’de nasıl oluştuğu, yaygınlaştığı, bu sürece kimlerin nasıl etki ettiğini ortaya koymaya yönelik “genel” bir çerçeve sunan ilk eser olduğu söylenebilir.

Cantek’in bir diğer önemli çalışması ise 2002 yılında yayımlanan *Çizgili Hayat Kılavuzu* adlı derleme kitaptır. Cantek, bu kez çizgi roman türünün Türkiye’deki serüvenini “kahramanlar, dergiler ve türler” sınıflandırması altında ele almıştır. Kitabın yazar profili ise koleksiyoncular, akademisyenler, çizerler ve hayranlar gibi farklı arka planlara sahip kişilerden oluşmaktadır. Kitabın önsözünde yer alan ve kitabın hazırlanma sürecine dair “yabancı dildeki kaynaklardan faydalanmakla birlikte çeviri kullanmama yönünde de bir karar almıştık” ifadesi ise özellikle dikkat çekicidir (Cantek, 2002, s.14). Eserin hazırlanması sürecinde yabancı kaynakların kullanımının sınırlandırılmış olması yerli ve mevcut literatüre odaklanmayı teşvik etmeyi ya da Türkiye’deki sosyo-kültürel bağlamı ön plana çıkararak olayların bu eksende yorumlanmasını sağlamayı amaçlama ihtimali bulunmakla birlikte kitapta yer alan bazı çalışmalarda özellikle de çizgi roman tarihinin söz konusu olduğu kısımlarda - kaçınılmaz olarak- Avrupa ülkeleri ve Amerika’daki çizgi roman kültürü hakkında temel bilgilere yer verilmiştir. Başta çizgi romanın yaygınlaşması ve bağımsız bir sektör haline gelmesi süreci olmak üzere Türkiye’de çizgi romanların üretim ve tüketim aşamalarının Avrupa ülkeleri ve ABD ile hangi açılardan paralel olduğu veya ayrıştığına dair çeşitli gözlemleri ile Cantek, alanda öncü nitelikte çalışmalar ortaya koymuştur, ancak daha sonrasında, Cantek’in başlangıcını gerçekleştirdiği çerçeve ve araştırma çizgisinin, Cantek’in tespitlerini doğrulayan ya da çeşitlendiren vaka analizleriyle desteklenmediğini söylemek mümkündür.

Tefrika Çizgi Romanlar ve Süreli Yayınlar

Çizgi roman türünün Türk edebiyat dizgesine girişi ve kendine özgü bir repertuvar oluşturma sürecinde dizgede halihazırda kendine özgü özelliklere ve geçmişe sahip

olan tefrika geleneğinin etkisi olduğu inkâr edilemez. Özellikle on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyılın başında oldukça yaygın ve popüler bir yayıncılık biçimi olan tefrika geleneğinin Osmanlı edebiyat ve kültür dizgesine girişi, 1860 tarihinde Şinasi'nin “Tefrika ve Gazete Hakkında” başlıklı yazısı ile gerçekleşmiş ve cumhuriyetin ilanından sonra da önemini koruyan tefrika yayıncılığı 1960'lı yıllara kadar varlığını sürdürmüştür (Arslan, 2023, s. 39). Tefrika yayıncılığının sadece roman türü için tercih edilen bir yayın formatı olmadığına göstergesi, 1930 ve 1940'lı yıllardan itibaren çeşitli Türk gazetelerinde tefrika şeklinde yayımlanan “resimli romanlara”dan anlaşılabılır. Tefrika yayıncılığının 1800'lü yılların ikinci yarısından itibaren yaygınlaşmaya başladığı ve özellikle 1940'lı yıllara kadar Türk edebiyat dizgesinde kilit bir konumda olduğu göz önünde bulundurulduğunda (a.g.e.), çeviri çizgi romanlarda da bu yayıncılık formatının tercih edilmiş olması şaşırtıcı değildir. Her ne kadar 1930 ve 1940'lı yıllarda gazetelerde yayımlanan tefrika resimli romanlarla, 1950 ve 1960'lı yıllarda yalnızca çizgi romanlara ayrılmış dergilerde tefrika edilen örnekler tarihsel olarak birbirine yakın olsa da bu iki yayın biçimi arasında belirgin bazı farklar bulunduğu söylenebilir. Bu noktada süreli yayınlarda yer alan çizgi romanlara dair değinilmesi gereken en önemli nokta şudur; çevrilen çizgi romanların çoğu, halihazırda aralıklı olarak yani bölümler halinde yayımlanan (episodic) eserlerdir, neredeyse hiçbir orijinal çizgi roman tek bir bölüm içeren bir tür kitaplaştırılma stratejisiyle basılmamıştır. Ayrıca süreli yayınların “multitextual” yapısı, yani pek çok metin türünün bir arada sunulduğu bir tür (genre) olması nedeniyle kitap yayıncılığına kıyasla daha farklı stratejilerin kullanıldığı bir mecra olduğu söylenebilir. 1950 ve 1960'lı yıllarda çizgi roman içeren dergilerin niteliğine bakıldığında ise geleneksel “çocuk mecmuası” formatına daha yakın olan “karma çizgi roman dergileri” ile çizgi roman dergisi (comic book) formatına daha yakın olan “tek kahramanlı çizgi roman dergileri” olmak üzere iki tür dergi olduğu göze çarpmaktadır.

Dönemin çizgi roman yayıncılığı faaliyetlerinin çoğunu kapsayan çizgi roman dergileri ya da ağırlıklı olarak çizgi roman içeren çocuk gazetelerinin/mecmualarının da bir parçası olduğu “süreli yayın türü”; içinde, çeviri olmayan metinler, çeviri metinler ve çeviri metinleri sarmalayan kültürel bağlamı anlamlandırma noktasında oldukça kullanışlı olabilen reklamlar, okur mektupları vb. gibi çeşitli metinsel unsurları da içermektedir (Özmen, 2016). Süreli yayınlarda yer alan bu tür

materyaller, dönemin toplumunun ne gibi "tercihler, önyargılar, alışkanlıklar ve geleneklere sahip olduğuna" dair değerli veriler sunmakla birlikte (a.g.e, s. 2) yayımcının/yayınevinin editoryal profilini/kararlarını ortaya koymak açısından da önemli ipuçları barındırmaktadır. Buna paralel olarak, son birkaç yılda süreli yayınların çeviribilim çalışmalarına bir araştırma nesnesi olarak dahil edilmesiyle birlikte süreli yayınlardaki çeviri pratiklerini ele alan çalışmaların sayısı da oldukça artmıştır. Özellikle Türkiye bağlamında gerçekleştirilen araştırmalarda, farklı eyleyiciler tarafından oluşturulan; içerik, biçim ve ideolojik motivasyonları birbirinden ayrışan çeşitli süreli yayınlar incelenmiştir. Bu çalışmalar arasında Ceyda Özmen'in *Yıldız* dergisi üzerine gerçekleştirdiği araştırmanın öncü nitelikte olduğu söylenebilir (2016). Özmen'in çalışması, süreli yayınları çeviriyle birlikte düşünmeye iten ilk kapsamlı örneklerden biri olarak öne çıkmaktadır. Özmen, çalışmasında *Yıldız* dergisini Batı tipi modernlik anlayışının Türk toplumuna aktarılmasında önemli bir rolü olan bir kültür planlama aracı olarak konumlandırmakta ve dergideki çeviri pratiklerini bu bağlamda analiz etmektedir.

Jasmin Esin Duraner Dikmen'in *Kaos GL* ve *Kaos Q+* dergileri (2019) ve Sema Üstün Külünk'ün *Hilal* dergisi üzerine gerçekleştirdiği analiz (2019) ise dergilerde çeviri yoluyla farklı ideolojik pozisyonların nasıl pekiştirilebildiğini ortaya koymaktadır. Bu anlamda Duraner Dikmen'in çalışması, aktivist çeviri pratikleri sayesinde queer kimliklerin dergilerde nasıl görünürlük kazandığı ve geleneksel anlatılara karşı ne gibi karşı-anlatıların üretildiğini dergilerin "translational habitus"unu inceleyerek göstermektedir. Üstün Külünk ise *Hilal* dergisinin yerli bir İslamcılık söylemi oluşturulurken çeviriden nasıl faydalandığını ve oluşturulan yeni repertuvarda hangi tür metinlerin (tercüme, hulâsa, iktibas vb.) ne gibi çeviri pratikleri ile ilişkilendirildiğini ortaya koymaktadır. Benzer şekilde, Dibar Çelik'in çalışması ise *Hawar* dergisindeki çeviri pratiklerini merkeze alarak Kürt kültürel kimliğinin inşa sürecinde çevirinin oynadığı role odaklanmakta ve derginin baş editörünü bir kültür planlayıcısı ve repertuvar inşacısı olarak nitelendirmektedir (2022). Nur Zeynep Kürük Erçetin ise Yapı Kredi Bankası'nın yayınladığı ve büyük oranda çeviri metinlerden oluşan *Aile* dergisinin "modern Türk ailesi"nin inşasını hangi çeviri ve editoryal pratikler ışığında kurgulandığını "kültür planlaması" ve "translational habitus" kavramlarını kullanarak açıklamaktadır (2024).

Tüm bu çalışmalar, süreli yayınları yalnızca çeviri metinleri içeren bir tür olarak değil, aynı zamanda içerikleri ve üretim süreçlerindeki çeviri pratikleriyle ve bu pratikleri yönlendiren editör, çevirmen ve yayımcı gibi farklı eyleyicilerin motivasyonlarıyla birlikte ele alan; söylem inşa eden, toplumsal normları dönüştüren, kültürel kimlikleri şekillendiren ve yeni repertuvarlar üreten kayda değer bir tür olarak konumlandırırmaktadır. Bu anlayışla paralel olarak bu çalışmada, sahibi Erdoğan Egeli'nin bir "kültür girişimcisi" olarak gerçekleştirdiği yayımcılık faaliyetleri doğrultusunda ve Ceylan Yayınları'nın bütüncül yayın politikaları çerçevesinde yayımlanan süreli yayınlar üzerinden, Türk çocuk yazını dizgesinde çizgi romanları içeren nasıl yeni bir repertuvar oluşturulduğu analiz edilecektir. Bu repertuvarın inşa sürecinde çeviri metinlerin ve editoryal müdahalelerin nasıl bir işlev üstlendiği ortaya konulurken, aynı zamanda bu sürecin ne tür söylemsel ve ideolojik "direnç" mekanizmalarıyla karşılaştığı da ayrıntılı biçimde değerlendirilecektir.

Araştırma Nesnesi ve Çalışmanın Amacı

Çalışmanın çıkış noktası, bugün bile Türkiye'nin popüler kültür hafızasında önemli bir yer tutan 1950 ve 1960'lı yılların çeviri çizgi romanları bir çeşit "kültürel olgu" olarak ele alıp, bu olgunun günümüzde sahip olduğu konuma belki de en büyük katkıyı yapan arka plandaki "çeviri ve yayımcılık pratiklerini" ortaya koymaktır. Dönemin popüler çeviri çizgi romanları, günümüzde bile hala okunan, hakkında konuşulan, özellikle de çok sayıda hayran ve koleksiyoner tarafından arşivlenen ve geçmiş baskıları çevrimiçi forumlarda paylaşılan ürünler olarak dikkat çekmektedir. Buna karşın özellikle dönemin popüler kültüründe ciddi etkiye sahip olan çeviri çizgi romanların yayımcılık sürecine ve bu süreç içinde gerçekleşen çeviri pratiklerine dair vaka analizleri oldukça kısıtlıdır.

Çeviri çizgi roman yayımcılığı Türkiye'de, özellikle çizgi romanın "Altın Çağı" olarak (Cantek, 1996) adlandırılan 1950 ve 1960'lı yıllarda, birçok yayınevi ve gazete tarafından yoğun biçimde yürütülmekteydi. Bu yaygınlığın temel nedeni, söz konusu dönemde yayımlanan çeviri çizgi romanların yüksek tirajlara ulaşması, yani son derece popüler, çok satan ve geniş bir okur kitlesi tarafından takip edilen yayınlar olmaları olarak açıklanmaktadır (Cantek, 1996, s. 96, 113-114). Bu yayınevleri arasında gerek yayımcılık stratejileri gerek yayımlanacak çeviri çizgi romanların seçimi ve

okurlardan aldığı geri dönüşler ile en dikkat çekici olanı ise “gelmiş geçmiş en başarılı çizgi roman dergisi” olarak nitelendirilen *Tom Miks*’in (Alsaç, 1994, s. 42) yayımcısı ve 1950 ve 1960’lı yıllarda yayınladıkları çeviri çizgi romanlar ile Türkiye’de çizgi roman sektörüne yön veren öncü yayınevi ve bu araştırmanın nesnesi Ceylan Yayınları’dır.

Çalışmanın İçeriği

Bu çalışmanın kuramsal çerçevesi, Itamar Even-Zohar’ın “kültür planlaması” kavramı etrafında şekillenmektedir. Yayınevinin çeviri politikalarını ve repertuvar oluşturma stratejilerini değerlendirmek üzere, “kültür planlaması”, “kültür girişimcisi”, “repertuvar” ve “direnc” kavramları temel kavramlar olarak kullanılmaktadır. Bu kuramsal çerçeve, çeviri ürünlerini yalnızca edebi dizge içinde değil, daha geniş bir kültürel dizgenin parçası olarak ele almayı ve çeviriyi kültür planlamasının bir aracı olarak incelemeyi mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda çeviri eylemi, yalnızca metin içi stratejilerle değil, çeviri hakkında geliştirilen söylemlerle birlikte, kültürel repertuvarın bir parçası olarak değerlendirilmektedir (Tahir Gürçağlar, 2008, s. 39-40). Süreli yayınlar ve çizgi roman fasiküllerine yönelik analizler ise Matthew Philpotts’un “süreli yayın kodları” (2013) kavramı kullanılarak yayınevine ait süreli yayınlar materyal, ekonomik, sosyal, zamansal ve kompozisyonel kodları bakımından incelenmektedir. Böylece, çeviri çizgi romanların üretim ve sunum biçimlerinin ardındaki editoryal stratejiler görünür hale getirilmiştir. Bu yaklaşım, Şehnaz Tahir Gürçağlar’ın kavramsallaştırdığı “translational habitus” (2014) kavramıyla birlikte kullanılmış ve bu doğrultuda süreli yayınlardaki yerleşik çeviri normları ve marjinal pratikler de ortaya konulmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde, çalışmanın kuramsal çerçevesi sunulmakta ve Even-Zohar’ın “kültür planlaması”, “repertuvar”, “kültür girişimcisi” ve “direnc” kavramları (2023), Tahir Gürçağlar’ın translational “habitus kavramı” (2014) ile Matthew Philpotts’un “süreli yayın kodları” (2013), çalışmanın kuramsal temelini oluşturan unsurlar olarak ele alınmaktadır. Sonrasında ise çalışmada kullanılan araştırma yöntem(ler)i, faydalanılan dijital beşerî bilimler araçları ve veri kaynakları detaylandırılmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, öncelikle çevirilerin üretildiği ve tüketildiği bağlam ele alınmış, sonrasında ise dönemin önemli edebi figürleri, eğitimcileri ve gazetecilerine ait tutum ve tepkiler yani “söylem”in yeni repertuvara karşı geliştirilen “direnç”i nasıl yansıttığını gösterebilmek adına Fairclough’un üç aşamalı eleştirel söylem çözümlemesi modelinden (1996:2013) faydalanılarak incelemeler gerçekleştirilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Ceylan Yayınları’nın 1955-1969 yılları arasında yayınladığı süreli yayınlar ve kitaplara verileri bütüncül olarak koyabilmek adına katalog oluşturma yöntemi tercih edilmiş, oluşturulan katalogların makro düzeyde incelenebilmesi için “uzak okuma” (Moretti, 2000) yöntemi ve yine bu kataloglar temelinde yazar, çizer, yayımcı gibi eyleyiciler ve metinler arasındaki ilişkileri görselleştirmek adına *Gephi* yazılımından faydalanılarak ağ haritalandırma yöntemi kullanılmıştır.

Dördüncü bölümde incelenen metinlerde ise Kathryn Batchelor’un (2018) çeviri metinler söz konusu olduğunda geniş bir metinsel unsur yelpazesi için kullandığı “yan metin” kavramı temel alınmaktadır, ancak incelenen metinlerin yayınevi sahibi Erdoğan Egeli tarafından doğrudan kaleme alınmış ya da onun gözetiminde hazırlanmış olmaları nedeniyle bu metinlerin Gérard Genette’in tanımını doğrultusunda “yayımcı epitekstleri” olarak sınıflandırılması tercih edilmiştir (1997). Bu bağlamda yapılan analiz, Egeli’nin bir “kültür girişimcisi” olarak gerçekleştirdiği faaliyetleri, taşıdığı motivasyonları ve benimsediği yayımcılık ilkelerini ortaya koymaya yöneliktir. Çizgi romanların çok kipli yapısı ve sözdeçeviri ya da gizli çeviri gibi marjinal çeviri uygulamaların varlığı, çevirilere çevirmen, editör, çizer gibi eyleyicilerin nasıl ve hangi ölçüde müdahalede bulunduğunu tespit etmeyi zorlaştırmaktadır, bu nedenle editoryal süreçler, yalnızca ürün üzerinden değil, yayımcı epitekstlerinin de dahil olduğu çeşitli yan metinsel unsurlar üzerinden de analiz edilmektedir.

Çalışmanın beşinci bölümünde ise mikro ve makro düzeyli olmak üzere iki tür analiz gerçekleştirilmiştir. Mikro analizde seçili süreli yayınlar Matthew Philpotts’un “süreli yayın kodları” (2013) ve Tahir Gürçağlar’ın “translational habitus” (2014) kavramları kullanılarak incelenmiş, makro analizde ise yayınevinin yayımcılık pratikleri bütünsel olarak ele alınarak genel eğilimler ve stratejilerin ortaya konması amaçlanmıştır.

Ayrıca, geleneksel arşivlerin sınırlılığı nedeniyle, bu bölümde incelenen materyallerin elde edilmesinde alternatif arşiv kaynaklarına başvurulmuş ve çizgi roman koleksiyonerleri, çevrimiçi platformlar ve hayran forumları aracılığıyla ulaşılan ve taranarak dijital ortama aktarılmış bu tür belgeler, araştırmanın temel veri kaynakları arasında yer almıştır. Bu bağlamda alternatif arşiv kullanımı, çalışmanın ayrılmaz bir bileşeni olarak konumlandırılmıştır.

Bu çalışmada benimsenen kuramsal ve yöntemsel çerçeve aracılığıyla, Ceylan Yayınları'nın çeviri çizgi roman yayıncılığında benimsediği stratejiler ve normlar ile bu yayıncılık pratiğini kuşatan söylemlerin, dönemin toplumsal ve kültürel bağlamı içinde nasıl oluştuğu ve zamanla nasıl dönüştüğünün bütünsel olarak analiz edilmesi amaçlanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM – KAVRAMSAL VE YÖNTEMSEL ÇERÇEVE

Çeviribilimin özerk bir disiplin oluşu 1970’li yıllarda meydana gelen “pragmatik dönemeç” (pragmatic turn) ile ilişkilendirilse de asıl dönüm noktasının 1980’li yıllarda gerçekleşen “kültürel dönemeç” (cultural turn) olduğu söylenebilir (Snell-Hornby, 2006, s. 60). 1980’li yıllarda meydana gelen bu paradigma değişimi, çeviribilimin sınırlarını çizen ve ana hatlarını belirleyen önemli bir dönüm noktasıdır. Günümüzde, çeviribilim araştırmalarında odak noktasının metinlerden metinlerin oluşturulduğu ve yayıldığı bağlamlara doğru yer değiştirmesi, çeviriyi etkileyen ve ondan etkilenen eyleyicilerin ve bağlamların da araştırma nesnesi haline gelmesini sağlamıştır. Bu durumun 1990’lı yıllardan itibaren ön plana çıkan “erek odaklı yaklaşım” (target-oriented approach) ve bu çerçevedeki çalışmaların sayesinde gerçekleştiği söylenebilir. Erek odaklı yaklaşım hem çeviri olgusunun hem de çevirmenlerin görünürlüğünü ön plana çıkararak çeviri çalışmalarına yeni perspektifler kazandırmış ve bu sayede çeviri, “toplumsal bir olgu” olarak ele alınmaya başlamıştır.¹

Çevirinin önemli bir role sahip olduğu kültürler arası aktarım eylemlerini ve kültürlerarası etkileşim ve dinamiklerini anlamak için çeviribilim araştırmalarında geçmişten günümüze çeşitli modeller ve kavramlar kullanılmıştır. Bu modellere örnek olarak Itamar Even-Zohar’ın Çoğuldizge Kuramı (1990a, 1990b)², Gideon Toury’nin temellerini attığı Betimleyici Çeviri Araştırmaları (1995:2012) ve çeviri sosyolojisi (Simeoni 1998; Heilbron 2008; Meylaerts 2008) gösterilebilir (Meylaerts, 2020, s. 46).

¹ Çevirinin “toplumsal bir pratik” olarak ele alınması sürecini başlatan aşamalarla ilgili kısa bir tarihçe için bkz.: Wolf, M. (2007). Introduction: The emergence of a sociology of translation. M. Wolf & A. Fukari (Ed.), İçinde *Constructing a Sociology of Translation* (C. 74, s. 1-36). John Benjamins Publishing Company.

² Even-Zohar, bu çerçeveyi “çoğuldizge hipotezi” (polysystem hypothesis) olarak da ele almaktadır (1990a, s. 13). Sonrasında geliştirdiği “kültür planlaması” kavramı temelindeki çerçeve ise çoğuldizge yaklaşımından beslenmekle birlikte ayrıştığı yönler de bulunmaktadır. Çoğuldizge çerçevesi çoğunlukla edebi dizgeleri ele almakla birlikte “kültür planlaması” (culture planning) çerçevesi kültür dizgesinin bütününe kapsamakta ve içerdiği “kültür girişimcisi” (culture entrepreneur) gibi kavramlarla dizgeleri şekillendiren eyleyicilerin de görünür olmasını sağlamaktadır. Bir diğer fark ise çoğuldizge anlayışında değişim, içsel dinamiklerin -dizgenin merkezi ve çevresi arasındaki çekişmenin- sonucu olarak açıklanırken kültür planlaması aktivitelerinde değişimin (kasıtlı) müdahaleler doğrultusunda gerçekleşmesidir. Bu müdahalelere karşı gösterilen tepki ise “direnc” (resistance) kavramı kullanılarak açıklanmakta ve “direnc”, dizgede meydana gelen çekişme/dinamizmin yansıması olarak kabul edilmektedir. “Kültür planlaması” çerçevesine dair detaylar 1.1.2. bölümde sunulacaktır.

Çeviribilimin yirmi birinci yüzyılda geldiği noktayı ve bir disiplin olarak geçirdiği evrimi ifade etmek için Siri Nergaard ve Stefano Arduini, “post translation studies” kavramını kullanmaktadır (2022). Bu kavram, çeviri olgusunun sınırlarını genişleterek çeviribilimi “sanat, mimarlık, etnografi, bellek çalışmaları, göstergebilim, psikoloji, felsefe, ekonomi ve toplumsal cinsiyet çalışmaları gibi alanlardan beslenen disiplinler arası bir alan” olarak tanımlamaktadır (Gentzler, 2014, s. 20). Görüldüğü üzere son yıllarda çeviribilimin ilerlediği nokta(lar) üzerine yapılan tartışmalar, hem “çeviri” kavramının tanımını (Zheng vd., 2023), hem farklı alanlardaki rolü ve işlevini (Valdeón, 2023; Marais, 2023), hem de bu pratiğe etkisi olan eyleyicileri sorgulayan (Milton ve Bandia, 2009) ve disiplinler arası çalışmaları teşvik eden (Gentzler, 2014) niteliktedir. Bu ilerleyişe paralel olarak bu çalışmada, çeviribilimdeki disiplinler arası yönelime yanıt veren ve farklı metodolojik yaklaşımları bir arada kullanan bir araştırma deseni benimsenmiştir.

1.1.KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1.1. Toplumsal Bir Olgu Olarak Çeviri

Çeviriyi toplumsal bir olgu olarak ele alan yaklaşımlar arasında en öne çıkan yaklaşımın betimleyici yaklaşım ya da betimleyici çeviri araştırmaları (BÇA) olduğu söylenebilir. BÇA, kendinden önce gelen “kuralcı” (prescriptive) yaklaşıma bir tepki olarak çeviriyi erek odaklı bir bakış açısıyla ele almış ve o döneme kadar çeviriyle özdeşleşmiş olan çeşitli yargıların değişmesini sağlamıştır (Hermans, 1999, s. 7). Bu yaklaşım, çeviriyi alışılmış "ikincil" konumundan çıkarıp, erek kültürü ve erek metni birincil konuma yerleştirmiştir. Betimleyici yöntem, çevirinin sadece bir dilin diğer bir dile aktarımı olarak değil, aynı zamanda kültürel, sosyal ve tarihsel bağlamlar içerisinde anlaşılması gereken karmaşık bir süreç ve olgu olarak görülmesini teşvik etmektedir. Ayrıca, çevirinin “kültür tarihinde bir güç ve araç olarak” ele alınmasını teşvik etmektedir (Hermans, 1999, s. 23). Gideon Toury’nin öncülüğünü yaptığı bu yaklaşım, çeviriyi “erek odaklı” bir perspektiften ele alarak çevirilerin boşlukta değil, içinde üretildikleri kültürün çıkarları doğrultusunda şekillendiğini savunmaktadır (Toury, 1995:2012, s. 6).

Bu çerçevede kullanılan “norm” kavramı ise belirli bir toplulukta çeviri davranışlarını yönlendiren değerler sistemini tanımlamaktadır. Normlar, çevirmenin bireysel kararlarını yönlendiren kültür kaynaklı beklentilerden oluşmaktadır ve “çevirmen davranışlarını belirli bir kültür ve zaman bağlamı içinde anlaşılır kılmaktadır” (Toury, 1995, s. 55). Bu normatif çerçeve içinde, Toury’nin ortaya koyduğu “pseudotranslation” ve “assumed translation”³ gibi kavramlar (1995, s. 47-48, 93-94), çevirinin görünürlük derecesi ile erek kültürdeki kabul sürecini açıklamak için önemlidir. Bu çalışmada, özellikle söz konusu kavramlar, 1950–60’lı yıllarda Türkiye’de yayımlanan çizgi romanların çeviri statüsünü analiz etmek amacıyla kullanılacaktır.

Theo Hermans’a göre betimleyici yaklaşımın temel hedefi, çeviri metnlerinin biçimini belirleyen stratejileri işlevsel biçimde açıklamak ve bu metnlerin erek dizge içindeki yerini analiz etmektir (Hermans, 2014, s. 13). Bu bağlamda Even-Zohar’ın Çoğuldizge Kuramı (Polysystem Theory) ve kültür planlaması çerçevesinin çeviri metnlerinin edebi dizge/kültür dizgesindeki konumunu ve işlevlerini tartışmak için önemli bir kuramsal dayanak sunduğu söylenebilir (1990, 2023).

Çevirinin toplumsal doğası, yalnızca teorik değil yöntemsel açıdan da dikkate değerdir. Çünkü her çeviri “hem bir ürün hem de bir süreç olarak kaçınılmaz biçimde toplumsal bağlamların içinde yer almaktadır” (Wolf, 2007, s. 1). Bu anlayış, çeviriyi sosyal yapılarla etkileşim halinde ve farklı pek çok eyleyicinin etkisi altında olan bir süreç olarak kavramsallaştırmaktadır. Bu nedenle, “eyleyici” (agent) kavramı çevirinin toplumsal yönünü analiz etmekte önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır. Daniel Simeoni (1998), eyleyiciyi “toplumsallaşmış özne” olarak tanımlamaktadır, John Milton ve Paul Bandia (2009) ise eyleyici kavramını daha geniş bir perspektifte ele alarak çeviri sürecine etki eden editörler, yayınevleri, devlet kurumları, dergiler ve diğer kültürel eyleyicileri de bu kapsama dahil etmektedir. Bu çalışmada Milton ve Bandia’nın anlayışına paralel olarak çeviri sürecine etki eden ya da dahil olan pek çok eyleyici, bu eyleyiciler ve (çeviri) metinler arasındaki bağlantıları ortaya “ağ”ın içinde yer almaktadır.

³ Ya da Tahir Gürçağlar’ın ifadesiyle “concealed translation” (2010, s. 173-175).

Çeviri sürecinde en çok öne çıkan eyleyici olan çevirmenin, belli bir kültüre ve zaman dilimine özgü olarak, bir topluluğun değerleri ve beklentileri doğrultusunda şekillenen normların etkisi altında hareket ettiği söylenebilir (Toury, 1995/2012). Toury'nin bu yaklaşımı, çevirmen kararlarını açıklarken temel belirleyici olarak toplumsal yapıların şekillendirdiği normları esas alması ve bireysel insan faktörünü göz ardı ettiği gerekçesiyle eleştirilmiştir (Pym, 1998). Her ne kadar Toury çevirmenin sosyalleşme süreci sonunda bu normları içselleştirdiğini vurgulasa da çeviri eyleminin yalnızca normlara boyun eğen bir süreç olmadığını vurgulayan ve eyleyicileri ne tamamen özgür ne de bütünüyle toplumsal yapıların ürünü olarak gören Pierre Bourdieu'nün "habitus" kavramı (1977) çeviribilimde, özellikle betimleyici yaklaşım çerçevesinde gerçekleştirilen tarihsel çalışmalarda kullanılmaya başlanmıştır. Bu çalışmada ise "habitus" kavramı, bir eyleyicinin değil, çeviri içerikli süreli yayınlarda çevirilerin nasıl konumlandığı ve hangi "eğilim"ler (disposition) çerçevesinde şekillendiğini anlamak adına Şehnaz Tahir Gürçağlar'ın kavramsallaştırdığı şekliyle "translational habitus" kavramı üzerinden kullanılacaktır (2014).

1.1.2. Kültür Planlaması, Repertuvar, Direnç ve Kültür Girişimcileri

Even-Zohar'a göre toplumların varlığını sürdürmesi için bir "araç" olan kültür, "[...] hem dünyada eylemde bulunma hem de dünyayı anlama stratejileri açısından yaşamı -biyolojik ve toplumsal olarak- mümkün kılan seçenekler repertuvarıdır" (2023, s. 27-28).

Kültür planlaması ise, repertuvara yapılan kasıtlı müdahalelerin bütünüdür (Even-Zohar, a.g.e., s. 76-77). Even Zohar, kültür planlamasının kolektif yapıların oluşturulması, yeniden yapılandırılması ve sürdürülmesini sağlayan temel bir unsur olarak tanımlamaktadır (a.g.e., s. 96). Bahsedilen kolektif yapılar, öznesi insanlar olan "topluluklar" ve "uluslar" gibi büyük ya da küçük ölçekli yapılardır. Bu yapıların, yani çeşitli toplulukların ve ulusların, kültür planlaması süreci sayesinde ortaya çıktığı ve meşruiyet kazandığı, ya da halihazırda var olanların kendi içinde daha uyumlu hale geldiği ve aidiyet duygusunun pekiştiği söylenebilir (a.g.e., s. 97).

Even-Zohar'ın oluşturduğu çerçevenin merkezinde yer alan kültür planlaması kavramı "mevcut ya da kristalleşmekte/oluşmakta olan bir repertuvara yapılan bilinçli bir

müdahale” olarak tanımlanmaktadır (2023, s. 79). Bu müdahalenin temel amacı, toplumların yaşam koşullarını dönüştürmek ve yeni seçenekler sunarak toplumların varlıklarını sürdürebilmesini sağlamaktır. Ancak bu tür planlama süreçleri çoğu zaman “direnc” ile karşılaşmaktadır. Even-Zohar’a göre direnc, “önerilen ya da benimsetilmeye çalışılan repertuvarlara karşı isteksizlik”⁴ biçiminde ortaya çıkar ve “aktif” ve “pasif” olmak üzere iki şekilde kendini gösterir. Pasif direnc, insanların yeni repertuvarları aktif olarak reddetmediği ancak görmezden geldiği durumları (a.g.e., s. 102), aktif direnc ise planlanan repertuvara karşı “açık biçimde doğrudan bir direniş” gerçekleştirilmesini kastetmektedir (a.g.e., s. 103). Bu direnc ise çoğunlukla “mevcut düzeni koruyan ve sürdüren” (“preservers of the current order”) kişi ve gruplarca örgütlenmektedir. Bu kişilerin, sahip oldukları düşünceleri ve anlayışı topluma ulaştırma ve görüşlerini duyurma motivasyonuna sahip eyleyiciler olduğu söylenebilir. Ayrıca Even-Zohar’a göre bu kişiler aynı zamanda “etiketleri koyan, standartları belirleyen ve kanonları inşa edenler”dir⁵ (a.g.e., s. 16). Ancak Even-Zohar, bu tür “muhafazakâr” olarak nitelendirilebilecek eyleyicilerin kültürel sürdürülebilirlik açısından uzun vadede bir engel haline gelebileceği uyarısını da yapmaktadır (a.g.e.). Bu noktada devreye, yeni repertuvarlar üreten karşıt grup girmektedir. Mevcut düzene alternatif fikirler, seçenekler ve yaşam biçimleri sunan bu kişiler, Even-Zohar’a göre ikiye ayrılmaktadır, bunlar; “idea-makers” yani fikir üreticileri ve “culture entrepreneurs” yani kültür girişimcileridir. Bunlardan ilki düşünsel içerik üretirken ikincisi bu fikirleri eyleme dönüştüren ve toplumda yayılmasını sağlayan eyleyicileri tanımlamaktadır (a.g.e., s. 17).

Kültür planlaması ve yeni repertuvar oluşturma süreci her zaman büyük çaplı ve dramatik olmak zorunda değildir. Aksine, Even-Zohar kültür planlamasının tarihte düzenli olarak gerçekleşen “sıradan bir faaliyet” olduğunu savunmaktadır (a.g.e., s. 79). Bu nedenle, küçük ölçekli eyleyicilerin gerçekleştirdiği faaliyetler de kültür planlaması kapsamına girebilir. Yeni repertuvar(lar) oluşturma yolunda gerçekleştirilen bu tür müdahalelerin genellikle “mevcut koşullardan kopma ve yeni

⁴ “Any kind of resistance is a form of unwillingness towards the advocated, or inculcated, repertoire” (Even-Zohar, 2023, s. 102).

⁵ “They are the ones who create labels, standards, and canons” (Even-Zohar, 2023, s. 16).

yaşam biçimleri yaratma”⁶ amacı güttüğü söylenebilir (a.g.e., s. 30). Ancak yeni repertuvarların başarıya ulaşabilmesi için ise yalnızca fikir üretmek değil, güce erişim de gerekmektedir. Çünkü, “Kültürel planlamayı hayata geçirebilmek için planlamacıların ya doğrudan güce sahip olmaları ya bu gücü elde etmeleri ya da güç sahibi kişilerin desteğini kazanmaları şarttır”⁷ (a.g.e., s. 87). Güce doğrudan sahip olmayan eyleyicilerin fikirleri, ilk etapta yalnızca sınırlı bir çevrede dolaşıma girse de bu fikirlerin pazarlanması ve yaygınlaştırılması yönünde çeşitli girişimlerde bulunulması durumunda daha geniş kitlelere ulaşmaları mümkündür. Böylece “ürün” bir şekilde piyasaya sürüldüğünde, zamanla, bu fikirleri destekleyecek daha geniş bir kitleye ulaşarak hedeflenen dönüşümleri gerçekleştirecek eylemler için gerekli olan destek elde edilebilir (a.g.e., s. 88).

Even-Zohar, bu süreçte pazarlama stratejileri ve propagandanın belirleyici rol oynadığını vurgulamaktadır. Öyle ki, müdahalenin başarısı, büyük ölçüde bu unsurların etkili kullanımına bağlıdır (a.g.e., s. 92). Ancak her planlama ve yeni repertuar oluşturma girişimi başarılı olmak zorunda değildir. Başarıya ulaşmasa dahi bu tür bir çaba kesinlikle boşuna değildir, çünkü tüm bu aktiviteler “sosyo-kültürel enerji” üretmektedir (a.g.e., s. 100) ve bu enerji, dolaylı olarak da olsa repertuarın çeşitlenmesine katkı sağlayabilecek niteliktedir.

Repertuvarların her daim değişime açık, dinamik ve heterojen yapısı, onların oluşumu ve sürdürülmesi sürecinde kültürlerarası transferlerin dikkate alınmasını zorunlu kılmaktadır (Even-Zohar, 2023, s. 9). Bu transfer süreçlerinden biri olan “çeviri”, yeni repertuvarlar oluşturma sürecinde önemli bir role ve işleve sahiptir dolayısıyla kültür dizgesinde repertuvarların değişmesi ve dönüşmesine yönelik gerçekleştirilecek incelemelerin çeviriyi, çeviri pratiği etrafındaki eyleyicileri ve sürecin bağlamını ele alması kaçınılmazdır. Bu çalışmada, Türkiye’nin popüler kültür dizgesi ve çocuk yazını dizgesini ciddi anlamda değiştiren ve dönüştüren “çeviri çizgi romanlar”, bu dizgelerde yeni bir repertuar oluşmasını sağlayan unsurlar olarak; süreci başlatan ve çabalarıyla sürdüren Erdoğan Egeli bir “kültür girişimcisi” olarak; ve yeni repertuarın

⁶ “[...] this engagement with the making of repertoires was launched in the context of an attempt made by the makers of these repertoires to break off from some contemporary circumstances and create new conditions of life for the group” (Even-Zohar, 2023, s. 30).

⁷ “Planners must have the power, get the power, or obtain the endorsement of those who possess power” (Even-Zohar, 2023, s. 87).

oluşumuna ve yerleşmesine yönelik eleştirilerini ve görüşlerini kamuoyu ile paylaşan İsmet Kür, Gülten Dayıoğlu, Erdal Öz ve Ahmet Uysal gibi isimler ise sürece “aktif direnç” gösteren figürler olarak ele alınarak yarattıkları söylem aracılığıyla gösterdikleri direncin ideolojik boyutu ortaya koyulacaktır.

1.1.3. Süreli Yayın Kodları (Periodical Codes) ve “Translational Habitus”

Bu çalışmada çeviri çizgi romanların analizinde iki temel kuramsal kavram kullanılmaktadır, bunlar; Matthew Philpotts'un "süreli yayın kodları" (periodical codes) ve Şehnaz Tahir-Gürçağlar'ın "translational habitus" kavramlarıdır. Tercih edilen bu iki yaklaşımın birbirini tamamlaması sayesinde süreli yayın formatında yayımlanan çeviri çizgi romanların hem türe özgü yönleri hem de çeviri içeriği sayesinde şekillenen özelliklerini inceleyebilmek mümkündür. Philpotts'un (2013) "periodical codes" kavramı, bir süreli yayının salt içeriğiyle değil, aynı zamanda editoryal kimliği, dergide varlığını belli eden estetik tercihler ve derginin yayın pratikleriyle birlikte anlam kazandığını savunmaktadır. Bu kodlar, derginin hangi tür metinleri yayınladığı, kompozisyon ve görsel düzene dair nasıl bir stratejisi izlediği ve hangi ideolojik ya da ticari kaygılarla hareket ettiği gibi unsurlardan oluşmaktadır (Philpotts, 2013, s. 4-6).

Phillpots'un çalışmasının, pek çok sayıdan oluşan bir derginin tek bir sayısını inceleyerek derginin bütününe dair saptamalarda bulunmayı amaçladığı söylenebilir. Süreli yayınlar, çoğunlukla yazar ya da metnin üreticisinin/üreticilerinin görünmez ya da belirsiz olabildiği bir yapıya sahiptir. Phillpots'a göre dergilerin geleneksel anlamda (tek) bir yazara sahip olmayışı, Foucault'nun ifadesiyle “yazar işlevi”nin (author function) yerine getirilemediğini değil, yazar işlevinin yazardan derginin kendisine geçtiğini göstermektedir (a.g.e., s. 1). Dolayısıyla metinler arasında ilişki kuran ve onları bir araya getiren “yazar”ın yokluğuyla oluşan “söylemsel boşluk” (discursive void), derginin adı ile doldurulmuş ve yazarın yokluğu derginin tek başına bir “yazar” gibi algılanmasını sağlamıştır (a.g.e.). Phillpots, buradan yola çıkarak bir derginin işleyişini ve kimliğini belirleyen unsurları incelemek üzere beş tür süreli yayın kodundan bahsetmektedir. Bunlar; zamansal kodlar (temporal codes), maddesel kodlar (material codes), ekonomik kodlar (economic codes), sosyal kodlar (social codes) ve

kompozisyonel kodlar (compositional codes) olarak ifade edilmektedir. Zamansal kodlar, derginin yayın periyodu, düzenliliği, uzun ömürlü olup olmaması gibi unsurları içerirken maddesel kodlar, sayfa düzeni, yazı tipleri, ciltleme, kâğıt kalitesi gibi fiziksel özellikleri kapsamaktadır (a.g.e., s. 2). Ekonomik kodlar, derginin ekonomik yapısı, dergide reklamların olup olmaması, devlet veya sponsor destekleri gibi unsurlardan oluşmaktadır (a.g.e., s. 2-3). Sosyal kodlar, editoryal ekip, yazarlar, okurlar gibi eyleyicileri ve dağıtım ağları gibi toplumsal faktörleri kapsar (a.g.e., s. 3). Kompozisyonel kodlar ise metinlerin biçimi, tasarım unsurları, görsellerin kullanımı, bölümler arasındaki ilişkiler gibi unsurları içerir (a.g.e., s. 3). Philpotts, belirli bir süreli yayının başarısının nedenlerini açıklamak ve süreli yayınların çok yönlü analizini ortaya koyabilmek adına yukarıda belirtilen kodları, Pierre Bourdieu'nün "common habitus" kavramıyla beraber kullanmaktadır. Philpotts'a göre, bir derginin uzun vadeli başarısı, bu kodların birbirleriyle uyum içinde çalışmasına ve süreli yayının belirli bir kültürel habitusun parçası olmasına bağlıdır (a.g.e.).

Süreli yayın kodları çerçevesinde yapılacak analizde, Ceylan Yayınları'na ait çeviri çizgi roman dergilerinin kapak tasarımı, tipografi, görseller ve genel mizanpajı ele alınacaktır, ayrıca çeviri metinlerin derginin genel tematik yapısı ve yayıncılık politikaları içinde yeri sorgulanacaktır. Süreli yayın kodlarıyla bağlantılı olarak incelenecek olan "translational habitus" ise derginin içeriğinde yer alan telif ve çeviri çizgi romanlar arasındaki sunum farklılıklarını, çeviri çizgi romanların yayınevinin estetik, ideolojik ya da ticari anlayışına nasıl entegre olduğunu ya da bu kodları nasıl dönüştürdüğünü ortaya çıkaracaktır. Tahir-Gürçağlar'ın (2014) kavramsallaştırdığı şekliyle "translational habitus", bir yayınevinin ya da editörün çeviri tercihlerinin arkasındaki kolektif ve bireysel eğilimleri anlamlandırmak için kullanılmaktadır. Bu kavram doğrultusunda beşinci bölümde gerçekleştirilen mikro analizde, çeviri çizgi romanların dergi(ler)de nasıl sunulduğu ve konumlandığı incelenecek, bu çevirilerin dergideki telif eserlerle nasıl bir ilişki kurduğu, ayrıca çeviri olduklarının vurgulanıp vurgulanmadığı tespit edilecek, yerileştirme stratejileri ve editoryal müdahalelerin metinler üzerindeki etkileri ortaya konacaktır. Bu analiz, aynı zamanda Toury'nin "norm" kavramından (1995:2012) da faydalanarak Ceylan Yayınları'nın dergilerinde o dönem çeviri çizgi romanlara dair ne tür eğilimlerin yaygın olarak tercih edildiği ortaya konulacaktır.

Ceylan Yayınları'nın yayınlarında odak, çevirmenlerin çoğu zaman anonim olması nedeniyle “yayınevi merkezli translational habitus”a yöneltmiştir. Dergiye ait tüm editoryal tercihler bu habitusun izlerini taşımaktadır çünkü, bir yayın organının çeviri politikaları, genellikle o kurumun gelenekleri, vizyonu ve yayıncılık normları tarafından belirlenen bir “habitus” çerçevesinde şekillenmektedir. Buradan yola çıkarak, çalışmanın dördüncü bölümünde yayınevi sahibi Erdoğan Egeli tarafından kaleme alınan ya da onun gözetiminde üretilen “yayımcı epitekstleri”nin (Genette, 1997) söylemsel analizi gerçekleştirilecektir. Böylece, dördüncü bölümde ortaya konulan yayınevinin genel söylemi ve beşinci bölümde Ceylan Yayınları tarafından yayımlanan çeviri çizgi romanların dönemin Türkiye'sinde hangi editoryal pratiklere tabi olduğunu ve nasıl bir yayıncılık yapısı içinde şekillendiği hem mikro hem de makro boyutta ele alınarak yayınların hangi noktalarda söylemden farklılaştığı ya da söylemle örtüştüğü ortaya çıkarılmış olacaktır.

1.2.YÖNTEMSEL ÇERÇEVE

Çalışmanın yöntemsel çerçevesi, Milli Kütüphane veri tabanı ile koleksiyonerler ve çevrimiçi hayran forumları dahil olmak üzere çeşitli alternatif veri kaynaklarından faydalanılarak elde edilen verilerin katalog haline getirilmesi bu katalogların uzak okumasını gerçekleştirilmesiyle birlikte yayıncılık faaliyetlerinin bütünsel olarak ele alan ağ haritalandırılması temelinde oluşturulmuştur. Buna ek olarak, çeşitli “extratext”ler ve yan metinsel unsurlar ise eleştirel söylem çözümlemesi yoluyla incelenmiştir. Son olarak, yayınevinin seçili yayınlarının analizi ilgili kuramsal çerçeve dahilinde “mikro” bakış açısıyla gerçekleştirilmiş, genel yayıncılık eğilimleri ise makro bakış açısıyla ele alınarak sunulmuştur.

1.2.1. Ağ Görselleştirme

Ağ kavramı, kökeni matematiğe, özellikle çizge teorisine (graph theory) dayanan ve yirminci yüzyıldan itibaren sosyal bilimler disiplinlerinde yaygın olarak kullanılan bir terimdir. Sosyal yapıları ve ilişkileri inceleyebilmek adına günümüzde pek çok disiplin ağ kavramından özellikle faydalanmaktadır. Çeviribilimde ise ağ kavramı 2000’li yıllardan itibaren çeşitli şekillerde kullanılmaya başlanmıştır. Bu çalışmada ağ kavramı yalnızca ağın düğümleri arasındaki ilişkileri görselleştirmek amacıyla

kullanılmaktadır. Kavramın sosyal bilimler alanındaki kullanımına dair en açık ve net tanımlardan biri ise sosyolog Jan van Dijk tarafından ortaya konulmuştur;

“Ağ, bir birimin elemanları arasındaki bağlantıların bütünü olarak tanımlanabilir. Ağın elemanları düğüm olarak adlandırılır. Birimler ise genellikle sistem olarak adlandırılır. Bir ağ, en az üç elemandan ve en az iki bağlantıdan oluşur. İki eleman arasındaki tek bir bağlantıya ilişki denir. Ağlar, doğadaki ve toplumdaki karmaşık sistemlere özgü bir çeşit organizasyon biçimidir” [A network can be defined as a collection of links between elements of a unit. The elements are called nodes. Units are often called systems. The smallest number of elements is three and the smallest number of links is two. A single link of two elements is called a relation(ship). Networks are a mode of organization of complex systems in nature and society] (2006, s. 24).

Ağ kavramı, özellikle de sosyoloji ve antropoloji gibi disiplinlerde bireyler ve gruplar arasındaki ilişkileri inceleyen çalışmalarda öne çıkmaktadır. Ağ kavramına çalışmalarında yer veren öncü isim Georg Simmel (1908:2009), bu kavram sayesinde bireyler arası ilişkilerin sosyal yapıyı nasıl oluşturduğunu analiz ederken, Alfred Radcliffe-Brown (1940) toplumu bireyler arasındaki ilişkilerin toplamı olarak tanımlayarak ağ kavramının toplumsal dinamikleri anlamadaki işlevini vurgulamıştır. Sosyometri alanında çalışmalar yapan Jacob Moreno (1934) ise, bireyler arasındaki sosyal ilişkileri görselleştiren “sosyogram” yöntemini geliştirerek ilkel bir “ağ görselleştirme/haritalandırma” yöntemi ortaya koymuştur. Moreno’nun uygulamasında ağ, düğümlerle temsil edilen bireyler ve aralarındaki ilişkileri grafiksel olarak gösteren bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır ve bu kullanım günümüzde “sosyal ağ analizi” (social network analysis, SNA) olarak bilinen yöntemin temelini oluşturmaktadır.

Çeviribilimde ise ağ kavramı farklı şekillerde ele alınmıştır. İlk etapta Bruno Latour, Michel Callon ve John Law tarafından geliştirilen “Fail-Ağ Teorisi” (Actor-Network Theory, ANT), ağları yalnızca insan eyleyiciler üzerinden değil, insan dışı eyleyicileri (örneğin teknolojik araçlar, metinler, kurumlar) de dahil ederek ağ temelli çalışmalara alternatif ve yenilikçi bir yaklaşım getirmiştir (Latour, 1996). Fail-Ağ Teorisi’nin çeviribilimdeki uygulamaları, çeviri sürecinde insan dışı eyleyicilerin de etkili olabileceği vurgulayarak, metinler, çeviri araçları ve yayın süreçleri gibi unsurların da ağ içinde önemli roller üstlendiğini ortaya koymuştur (Buzelin, 2005; Kung, 2015). Her ne kadar son yıllarda ilgi artsa da çeviribilimde Fail-Ağ Teorisi’nin (FAT) çerçeve olarak kullanıldığı sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır (Buzelin 2005, 2007; Hekkanen, 2009; Kung 2015; Luo 2020). Bu çalışmalar, çeviri süreçlerinin farklı insan ve insan dışı aktörlerin etkileşimiyle nasıl şekillendiğini açıklamak için FAT çerçevesinden faydalanmakla birlikte bu yaklaşım henüz çeviri tarihine dair geniş

ölçekli çalışmalarda yaygın bir şekilde tercih edilmemektedir. Bu çalışmada, Fail-Ağ Teorisi metodolojik bir çerçeve olarak kullanılmayacaktır, ancak çalışmanın ikinci bölümünde haritalandırılan ağ, FAT çerçevesinden yalnızca hem insan hem de insan olmayan eyleyicileri içermesi yönüyle ilham almaktadır. Bu yönüyle, çalışmanın üçüncü bölümde gerçekleştirilen ağ haritalandırma, bir araştırma nesnesinin veya sürecin, çeşitli eyleyiciler ve bu eyleyiciler arasındaki ilişkiler üzerinden görselleştirilmesini sağlamak amacıyla tercih edilmiştir. Bu yöntem sayesinde çeviri çizgi roman yayıncılığı alanında faaliyet gösteren Ceylan Yayınları'nın çeviri süreçlerinde rol oynayan eyleyiciler ve eyleyiciler arasındaki ilişkiler görsel olarak ortaya konulabilecektir. Bu bağlamda, ağ haritalandırma sürecinde; çeviri çizgi romanlar (tek kahramanlı çizgi roman dergileri, karma çizgi roman dergileri ve fotoromanlar olmak üzere), yayımcılar/yayınevleri (orijinal dergilerin yayımcıları ve Erdoğan Egeli), orijinal çizerler (orijinal eserlerin çizimlerini yapan sanatçılar), orijinal yazarlar (orijinal senaryo ve hikâye yazarları) ve çeviri kapak çizerleri (Türk çizerler tarafından hazırlanan kapaklar) birer düğüm olarak ele alınmaktadır. Eyleyiciler arasındaki bağlar ise eyleyicilerin aralarındaki ilişkilerin türüne bağlı olarak farklı şekillerde görselleştirilmiştir. Ağ haritalandırma süreci *Gephi* yazılımından faydalanılarak gerçekleştirilmiş ancak, çalışmada, ağ haritalandırmanın istatistiksel veya ölçümsel bir ağ analizi kapsamında değil, yalnızca görselleştirme aracı olarak ele alındığını belirtmek gerekmektedir.

1.2.2. Katalog Oluşturma ve Katalogların Uzak Okuması

Bu çalışmada, Ceylan Yayınları'nın yayınladığı süreli yayınlar ve kitaplara dair verileri içeren ve Anthony Pym'in "çeviri arkeolojisi" (1998, s. 5) olarak adlandırdığı alana ait yöntemler izlenerek oluşturulan iki adet katalog bulunmaktadır. İlk katalog, çizgi romanlar da dahil yayınevi tarafından yayımlanan tüm süreli yayınların adı, yazarı, çizeri, yayıncısı, yayımlandığı tarih aralığı, çeviriye orijinal adı, orijinal yazarı, çizeri ve yayıncısı, kaynak dili, menşe ülkesi ve varsa sayfa sayısına dair bilgileri içermektedir. İkinci katalog ise kitap formatında yayımlanan yayınlara odaklanmakta ve benzer şekilde eser adı, yayın tarihi, yazarı, eser çeviriye; orijinal adı, yazarı ve çevirmeni, kaynak dili ve menşe ülkesi ile yayının ebadı ve sayfa sayısına dair bibliyografik bilgiler yer almaktadır. Her iki katalogdan da hem "uzak okuma" yapılması için bibliyografik veri hem de çalışmanın diğer bölümlerinde de

kullanılmak üzere görgül veri sağlaması yönüyle çok yönlü olarak faydalanılmıştır. Franco Moretti tarafından ortaya konulan “uzak okuma” (distant reading) yöntemi (2000) sayesinde, çok sayıda metin genel hatlarıyla incelenebilmekte ve bu metinlere ait çeşitli nitelikteki veriler nicel olarak yorumlanabilmektedir. Bu çalışmada da Ceylan Yayınları’na ait iki yayın kataloğu sistematik olarak taranmış ve süreli yayınların/kitapların türü, yıllara göre yayımlanan yayın sayısı, kataloglardaki çeviri/telif eser oranları, eserlerin Milli Kütüphane veri tabanına kayıtlanma şekilleri, çevirmenleri, kaynak dilleri ve menşe ülkelerine dair veriler ışığında oluşturulan grafikler, uzak okuma yöntemiyle yorumlanarak Ceylan Yayınları’nın yayımcılık faaliyetlerine dair genel bir çerçeve sunulmuştur.

1.2.3. Alternatif Arşiv/Kaynak Kullanımı

Bu çalışmada kullanılan veriler (özellikle de incelenen çizgi roman dergilerinin ilgili sayıları) yalnızca basılı arşivlerden elde edilmemiş, çoğunlukla çevrimiçi hayran forumları, koleksiyoner arşivleri ve çeşitli dijitalleştirilmiş içerikler gibi alternatif kaynaklardan faydalanılmıştır. Bunun temel nedeni, araştırma öznesi olan çeviri çizgi romanların çoğunlukla geleneksel arşivlerde bulunamaması, dolayısıyla çizgi romanlar söz konusu olduğunda basılı kaynaklara erişimin son derece kısıtlı olmasıdır. Özellikle 1950’li ve 1960’lı yıllarda yayımlanan birçok çizgi romanın sınırlı sayıda orijinal kopyalarına yalnızca koleksiyonerlerin kişisel arşivlerinde ya da ikinci el kitap piyasasında ulaşılabilmektedir, kamuya açık kütüphaneler ise bu tür materyallere sistematik biçimde yer verilmemektedir ve bu eksikliğin kaynaklara ulaşabilmek adına alternatif mecralara yönelmeyi zorunlu kıldığı söylenebilir⁸. Çevrimiçi platformlarda, özellikle çizgi roman hayran forumlarında, dergilerin taranmış (scanned) sayılarının paylaşıldığı, dergilere ait veriler (örneğin derginin yayın tarihi, sayı numarası, derginin hangi çizgi romanları içerdiği gibi) belirsiz ise, ihtimallerin üyeler tarafından tartışıldığı ve bazen, üyelerin birbirleriyle oluşturduğu etkileşim sayesinde derginin yayın geçmişine dair önemli tespitlerin yapıldığı görülmektedir. Ayrıca bu tür mecraların, kimi zaman az sayıda basılı kopyası kalan ya da basılı kopyasına ulaşamayan yayınların bile tarama yoluyla dijital versiyonlarına ulaşma imkânı sunmaları bakımından önemli bir arşivsel boşluğu doldurdıkları söylenebilir.

⁸ Bu yönüyle, alternatif kaynak kullanımının yalnızca bir veri toplama stratejisi değil, aynı zamanda çizgi romanlara atfedilen kültürel konumun/değerin ve çizgi romanların akademideki görünmezliğinin bir göstergesi olduğu söylenebilir.

Ancak bu yaklaşımın bazı metodolojik kısıtları da bulunmaktadır. Her şeyden önce, söz konusu dijital belgeler çoğunlukla kullanıcılar tarafından başlık, tarih ya da içerik bilgisi eksik biçimde yüklenmekte, bu da veri doğrulama sürecini zorlaştırmakta ve belgelerin güvenilirliğini tartışmalı hale getirmektedir. Ayrıca bu dijitalleştirme pratikleri çoğu zaman seçici bir arşiv mantığına dayanmaktadır ve kullanıcıların kişisel tercihleri ve ilgi alanları doğrultusunda paylaşılan tüm bu içerikler, sistematik olmayan bir arşivleme pratiğinin ürünüdür.

Tüm bu kısıtlara rağmen çalışmada kullanılan verilen bir kısmı, özellikle Çizgi Diyarı ve Çizgili Kitap gibi çevrimiçi hayran forumlarından alınmış, diğer birtakım veriler ise kendisi de bir hayran ve koleksiyoner olan Hakan Alpin'in hazırladığı ve resmi olarak yayımlanmayan *Koleksiyoncular için Türk Çizgi Roman Külliyyatı: Ceylan Yayınları* (2018) adlı derleme çalışmadan elde edilmiştir.

1.2.4. Yan Metinler ve “Extratext”lerin Söylemsel Analizi

Çeviri metinlere dair bir analiz, yalnızca içerik yani dilsel unsurlar değil, ancak metinleri kuşatan maddesel unsurlar ve söylemsel çerçeveye birlikte ele alındığında bütüncül bir değerlendirme sunabilmektedir. Bu durum, yayımcılık pratiklerinin ve çevirinin gerçekleştirildiği mecraaya ait özelliklerin -örneğin süreli yayın formatına özgü özelliklerin- hem çevirinin üretimi hem de alımlanması üzerinde belirleyici etkiler yarattığını göstermektedir (Littau, 2016). Dolayısıyla, çeviriye dair maddeselliğin bir parçası olan yayımcılık pratiklerinin, yalnızca fiziksel form ile sınırlı olmadığı, pratiklerin görünür olduğu yan metinler ve metinlere dair söylemlerin de çeviri ürünün anlamsal karakterini doğrudan etkileyen, bu nedenle de göz ardı edilmemesi gereken önemli öğeler olduğu söylenebilir.

Gazetelerdeki köşe yazıları, yıllıklar, makaleler gibi söylem alanlarında çocuk yazını ve çeviri çizgi romanlara yönelik görüşleri ve tutumları açığa çıkarmak amacıyla kullanılan Norman Fairclough'un eleştirel söylem çözümlemesi modeli, (critical discourse analysis, CDA), söylemi hem dilsel bir yapı hem de toplumsal bir pratik olarak ele almaktadır. Bu model çalışmada, çeviri çizgi romanların üretildiği ve tüketildiği bağlamları analiz etmek için bir araç olarak kullanılmaktadır. Söylem çözümlemesi sayesinde, bu tür metinlerde hangi “tür”lerin (örneğin eleştirel köşe

yazıları, yıllıklar, makaleler), “söylem”lerin (ideolojik bağlantılarıyla birlikte) ve “tarz”ların (örneğin resmi veya günlük üslup) kullanıldığını incelenecektir (Fairclough, 2013, s. 75). Böylece metinler üzerinden ve söylem aracılığıyla çeviri ve yayıncılık pratiklerinin nasıl şekillendirildiği ve çerçevelendiği ortaya çıkarılacaktır. Çünkü “söylem”, toplum içinde değişimin tetikleyicisi ve değişimi görünür kılan bir unsur olarak özellikle belli toplumsal alanlarda ya da eyleyiciler arasında belirginlik kazandığında, yeni eylem biçimlerine ve yeni kimliklere yol açabilmektedir (a.g.e., s. 76-77), dolayısıyla eyleyicilerin oluşturduğu söylemleri incelemek, yeni repertuarın oluşması sürecinde gerçekleşen kültürel direncin boyutlarını ortaya koyabilme imkânı sağlayacak ve çevirinin gerçekleştiği bağlam, söylem çözümlemesi yoluyla elde edilen nitel veriler aracılığıyla görünür hale gelecektir.

Çeviriye yönelik söylemin yer aldığı bu tür metinler, “edebiyat eserleri, gazete makaleleri, televizyon programları ya da filmler ve konuşmalar”dan oluşabilir ve tüm bu metinler genel anlamda “yan metin” olarak sınıflandırılabilir (Batchelor, 2018, s. 142). Ancak, Tahir Gürçağlar, yan metinleri (paratext) metne fiziksel olarak eşlik eden, ona doğrudan bağlı sunuma ve metne özgü söylemler olarak sınıflandırırken, metinden tamamen bağımsız, daha genel fakat metne/çeviriye dair söylemi içeren metinler ise “extratext” olarak sınıflandırmaktadır (2002, s. 44). Benzer şekilde Sharon Deane-Cox, “paratext” ve “extratext” arasındaki kavramsal bir ayrım olduğunu ortaya koymuş, ancak Deane-Cox, yan metinlerin “yazar, çevirmen, yayınevi ya da yetkili üçünü şahıslar tarafından üretilmiş ve metne yakın bağ içeren materyaller” olduğunu ifade ettikten sonra “extratext” olarak sınıflandırdığı metinleri ise daha çok eleştirel nitelikteki “çeviri metinlerle, çevirmenlerle, yayınevleriyle ya da kaynak metin yazarlarına dair makaleler ve inceleme yazıları” olarak tanımlamıştır (2014, s. 29). Çalışmanın birinci bölümünde incelenecek materyaller, hem Tahir Gürçağlar hem de Deane-Cox’a ait “extratext” tanımına uyan metinler olmakla birlikte, yayıncının kendisi tarafından oluşturulmuş metinlerin analizini içeren ve üçüncü bölümde yer alan metinler ise Gérard Genette’in bir yan metin türü olarak sınıflandırdığı ve yayıncıya ait ya da onun gözetiminde yayımlanan metinler olarak tanımladığı ve “halka açık epitekst”lerin bir alt türü olan “yayımcı epitekstleri”ne örnek olarak gösterilebilir (1997, s. 344).

1.2.5. Mikro ve Makro Düzeyli Analiz

Ceylan Yayınları'na ait seçili süreli yayınların incelenmesinde iki farklı yaklaşım tercih edilmiştir. Bunlar, dergilerin bireysel sayılarını detaylı olarak ele alan ve dergi içeriğinin analizini Philpotts'un "süreli yayın kodları" (2013) ve Tahir Gürçağlar'ın "translational habitus" (2014) kavramları üzerinden gerçekleştiren "mikro analiz" ile, yayınevinin uzun süreye yayılmış eğilimleri ve yayımcılık stratejilerinin derlendiği "makro analiz"dir. Bu iki yaklaşımın birlikte kullanılması, yayımcılık normlarının hem oluştuğu hem uygulandığı alanları tespit edebilmeyi sağlayacaktır.

Makro analiz yöntemi, özellikle yayınevinin uzun vadeli yayın politikalarını, stratejik yönelimlerini ve editoryal tercihlerini incelemeye olanak tanıdığı için yayınevini yayımcılık faaliyetlerini bir bütün halinde anlamak açısından önemli bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda, makro analiz yaklaşımının çalışmanın ikinci bölümünde kullanılan uzak okuma (Moretti, 2000) yöntemiyle benzerlik gösterdiği söylenebilir. Ancak bu benzerlik, sadece ölçek düzeyinde bir yakınlıktan ibarettir çünkü uzak okuma yöntemi daha çok grafikler ve tablolar aracılığıyla nicel verilerin analizine dayalı olup makro analiz ise bu nicel verilerin ötesine geçerek, yayınevinin uyguladığı (marjinal) çeviri pratikleri ile metinsel unsurlar üzerinden görünür hale gelen yayınevinin ekonomik yönelimleri gibi nitel unsurların yorumlanmasını içermektedir. Bu nedenle makro analizin, çalışmanın ikinci bölümünde sunulan nicel verilere dayalı uzak okuma yöntemini tamamlayıcı nitelikte olduğu söylenebilir.

1.3. Sonuç

Özetle, çalışmanın kavramsal çerçevesinin, çeviri çizgi roman yayımcılığını kültürel, söylemsel ve yapısal boyutlarıyla ele alacak şekilde üç temel kuramsal dayanak üzerine inşa edildiği söylenebilir. İlk olarak, Itamar Even-Zohar'ın kültür planlaması, repertuar, direnç ve kültür girişimcisi (2023) kavramları kullanılarak çeviri çizgi romanların bir kültürel dönüşüm aracı olarak işlevi ve bu dönüşümü tetikleyen unsurlar -örneğin bir kültür girişimcisi olarak Erdoğan Egeli-, bu ürünlerin erek kültürde nasıl algılandığı ve ne tür tepkilerle karşılaştığı analiz edilmektedir. İkinci olarak, Matthew Philpotts'un "süreli yayın kodları" (2013) çerçevesi doğrultusunda, çeviri çizgi romanların yayımlandığı dergilerin zamansal, materyal, ekonomik, sosyal ve kompozisyonel yapıları çözümlenerek yayınevinin yayımcılık stratejileri ortaya

konulacaktır. Üçüncü olarak ise, Şehnaz Tahir Gürçağlar'ın "translational habitus" (2014) kavramı üzerinden, çizgi roman dergilerindeki çeviri pratikleri, çevirmenlerin görünürlüğü (ya da görünmezliği), yayınevinin çevirileri sunuş şekline dair tespitler yapılacaktır.

Yöntemsel olarak çalışma, dört temel araştırma yöntemi kullanmaktadır. İlk olarak, geleneksel arşivlerin yetersizliği nedeniyle koleksiyonerler arşivleri, çevrimiçi fan forumları ve ikinci el basılı materyaller gibi alternatif veri kaynakları aracılığıyla, çeviri çizgi roman dergilerinin ilgili sayıları, içeriğine erişilemeyen dergilerin ön ve arka kapak görselleri, yayınevine ait reklamlar ve yayınevinin yıllıkları gibi çeşitli metinlere ulaşılmıştır.

Ardından, alternatif kaynaklar üzerinden erişilen tüm metinler ve çevirilerin söylemsel bağlamını oluşturan o döneme ait gazete köşe yazıları, edebiyat yıllıkları ve ansiklopedi bölümleri, eleştirel söylem çözümlemesi modeliyle (Fairclough, 1996) incelenerek çeviri yoluyla çocuk yazını dizgesinde oluşan yeni repertuvara karşı gösterilen direncin söylemsel boyutları ortaya konacaktır. Sonrasında yayınevinin tüm süreli yayınlarına (çizgi roman dergileri başta olmak üzere) ve kitaplarına dair birer katalog hazırlanarak bu kataloglar uzak okuma (Moretti, 2000) yöntemiyle analiz edilecek ve tür, kaynak dil, menşe ülke gibi değişkenler üzerinden yayınevinin yayımcılık yönelimleri nicel olarak ortaya konacak ve yorumlanacaktır. Bu adımı takiben *Gephi* yazılımı yardımıyla Ceylan Yayınları'nın yayınladığı çeviri çizgi romanlara dair eyleyiciler (yazar, çizer, çevirmen vb.) ve metinler arasında ilişkileri görselleştiren ağ haritası oluşturulacaktır ve incelenecektir. Katalog ve ağ oluşturulmasının ardından yayınevi epitekstlerinin incelemesi gerçekleştirilecek ve son olarak çizgi romanların yani ürünlerin metinsel analizinin gerçekleştirildiği mikro analiz ve yayınevinin genel pratiklerini ortaya koyan makro analiz yöntemiyle araştırma sonlandırılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM – DİNAMİZM VE DİRENÇ: BAĞLAM VE SÖYLEM

Bu bölümde, çizgi roman türünün Türkiye’de çocuk yazını dizgesi içinde nasıl konumlandığı ve bu konumlanma sürecine yönelik tepkilerin söylem düzeyinde nasıl üretildiği incelenmektedir. Çeviri çizgi romanların çocuk yazını dizgesine yeni bir repertuvar olarak dahil edilme sürecinde karşılaştığı tepki, Itamar Even-Zohar’ın “direnc” kavramı üzerinden değerlendirmektedir (2023). Even-Zohar tarafından direnc, “öne çıkarılan ve benimsetilmeye çalışılan repertuvara karşı duyulan isteksizlik” olarak tanımlanmaktadır (a.g.e., s. 100)⁹. Bu bağlamda, çizgi romanların çeviri yoluyla Türk çocuk yazını dizgesine girişi, yalnızca bir edebi türün transferi değil, aynı zamanda mevcut ideolojik, pedagojik ve kültürel normlarla yaşanan bir çatışmanın başlangıcı olarak nitelendirilebilir. Kültür girişimcisi Erdoğan Egeli’nin faaliyetleri ile sürdürülen ve çocuk yazını dizgesini merkezine alan kültür planlaması aktivitesinin ve yeni oluşturulan repertuvarın dönemin önemli edebi figürleri, eğitimcileri, gazetecileri ve çocuk yazını alanında etkili pek çok eyleyici tarafından ciddi anlamda eleştirildiği ve yeni repertuvarın “aktif direnc” (Even-Zohar, 2023, s. 101) ile karşılaştığı görülmektedir.

Bu çatışmanın söylemsel boyutunu analiz edebilmek amacıyla, Norman Fairclough’un eleştirel söylem çözümlemesi (1996) modelinden yararlanılmıştır. Fairclough’un modeli, söylemin hem dilsel düzeydeki biçimsel özelliklerine hem de söylemin üretildiği toplumsal pratikler ve ideolojik yapılarla ilişkisine odaklanarak, metinlerin toplumsal işlevlerini anlamayı mümkün kılmaktadır. Bu doğrultuda, çizgi romanlara yönelik basında ve edebiyat yıllıklarında yer alan çeşitli metinler, sadece içerik ve dil açısından değil; aynı zamanda hangi ideolojik yapıların, eyleyicilerin ve normların etkisiyle üretildiği ve nasıl meşrulaştırıldığı yönüyle de incelenmektedir.

Bu noktada şunu vurgulamakta fayda vardır; söylem analizi gerçekleştirilecek metinlerin bir kısmı direkt olarak “yabancı kaynaklı resimli romanları” yani çeviri resimli romanları konu edinmektedir. Diğerlerinin ise söylemde direkt olarak ifade edilmese bile dolaylı olarak çevirilere yönelik oluşturulduğu söylenebilir. Levent

⁹ “Any kind of resistance is a form of unwillingness towards the advocated, or inculcated, repertoire” (Even-Zohar, 2023, s. 100).

Cantek'e göre çizgi romanın "Altın Çağ"ında okurlar ve eleştirmenler, çevirmenlerin kim olduğu ya da çevirilerin nasıl gerçekleştirildiğini sorgulamamış ve hatta çizgi romanların yazarları/çizerleri dahi üzerine konuşulmaya değer bulunmamıştır (2002, s. 45). Bu bölümde incelenen metinlerde de görülebileceği üzere, çeviri çizgi romanlara yönelik söylemin çoğu zaman doğrudan çizgi romanların adı, yazarı/çizeri ya da yayımcısına dair detaylar içermeyen ve genellikle içerik odaklı ve dolaylı yoldan oluşturulduğu dikkate alındığında, Cantek'in tespitinin yerinde olduğu söylenebilir.

Bu bölümde ele alınacak metinler, Batchelor'ın tanımladığı şekliyle birer yan metin olarak değerlendirilebilmekle birlikte tüm metinlerin içerik itibarıyla yalnızca çevirilere yönelik eleştirel söylemleri barındırması nedeniyle onları Şehnaz Tahir-Gürçağlar'ın (2002) ve Sharon Deane-Cox'un (2014) tanımladığı şekliyle "extratext" olarak değerlendirmek daha uygun olacaktır. Dolayısıyla, bu çalışma kapsamında söz konusu metinler "extratext" olarak adlandırılacaktır ve çalışmada Betimleyici Çeviri Araştırmaları'nda (Descriptive Translation Studies) uzun yıllardır kullanılan metin inceleme (textual analysis) ve metin dışı inceleme (extratextual analysis) yöntemlerinden ikincisi kullanılacaktır (Toury, 1995:2012). Tahir-Gürçağlar, metne fiziksel olarak eşlik eden söylemleri "paratext", metinden bağımsız ama çeviriyle ilgili genel söylemleri ise "extratext" olarak ayırmaktadır (2002, s. 44). Benzer şekilde Deane-Cox da yan metinleri (paratext) metne yakın ve yayımcı, çevirmen, yazar gibi eyleyicilerce üretilmiş içerikler olarak tanımlarken, çeviri ve çevirmenlere dair eleştirel yazıları "extratext" kapsamında değerlendirmektedir (2014, s. 29), dolayısıyla bu metinleri birer "extratext" olarak sınıflandırmak mümkündür.

Bu bölümde, öncelikle çizgi romanların Türkiye'de hangi yönleriyle Amerikan popüler kültürünün bir parçası olarak temsil edildiği ve algılandığı, dönemin siyasal ve kültürel atmosferi içinde değerlendirilmektedir. Ardından, çizgi romanlara yönelik tepkilerin çocukluk, edebiyat, ulusal kültür kavramları ve pedagojik normlarla nasıl ilişkilendirildiği gazete köşe yazıları, edebiyat yıllıkları ve dönemi yansıtan çeşitli kaynaklar gibi seçili "extratext"lerin söylem çözümlemesi yöntemiyle incelenmesi sayesinde ortaya konulmaktadır. Böylece, çeviri çizgi romanların çocuk yazınına dahil edilme sürecinde karşılaştıkları ideolojik ve kültürel zorluklar ve sınırlar detaylı biçimde ele alınmaktadır.

2.1. 1950 ve 1960'lı Yılların Türkiye'sinde “Amerikan Etkisi” ve Batılılaşma Hareketinin Biçim Değiştirmesi

1950'li ve 1960'lı yıllar, Türkiye'de siyasi ve toplumsal anlamda köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Demokrat Parti'nin 1950 yılında iktidara gelmesiyle birlikte çok partili siyasi hayat başlamış, ayrıca İkinci Dünya Savaşı sonrası değişen dengeler ve Soğuk Savaş döneminin başlamasının ardından Türkiye, 1952 yılında NATO üyesi olmuştur. Bu süreçte, Truman Doktrini ve Marshall Planı gibi Amerikan politikaları çerçevesinde, ABD tarafından Türkiye'ye çeşitli ekonomik ve askeri yardımlar yapılmıştır. Washington Büyükelçisi Münir Ertegün'ün cenazesini getiren Missouri zırhlısının İstanbul'u ziyareti, Türkiye-ABD ilişkileri ve Türkiye'nin ABD'ye yönelik tavrının olumlu yönde ivmelenmesi açısından bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. 05.04.1946 tarihli *Ulus* gazetesinde yer alan “Missouri” başlıklı makalesinde Falih Rıfkı Atay şöyle yazmaktadır (s. 1):

“Amerika'nın ne istediğini biliyoruz; hür, eşit ve egemen milletlerin ortaklaşa güvenliğine dayanan, harpsiz, saldırsız sadece ahlak ve kanun bağlaşma ve antlaşmalarının hüküm sürdüğü bir dünya. Böyle bir dünyada yaşamak isteyen herkes, Amerikan bayrağında kendi talih yıldızını da görür [...] Missouri zırhlısı ve yanındaki harp gemileri ile gelen Amiral, Subay ve erler bu sabahtan beri Türk milletinin, aramızda bulunuşları her yuvaya sevinç ve şenlik veren misafirleridir. Onlar karaya çıktıklarından ayrılacakları dakikaya kadar, Amerika'nın ne kadar sevildiğini gözlerin bakışında ve yüzlerin neşesinde görecekler. Türk fikrinin ve ülküsünün Amerikan insanıyetçiliği prensiplerinden ne kadar farksız olduğunu gördüklerinin her sözünden anlıyacaklardır.”¹⁰

Atay, “sevinç ve şenlik”, “neşeli yüzler”, “misafir” gibi kelimeler kullanmakta ve ABD'yi sembolik bir güç ve bir “talih yıldızı”na benzeterek Missouri zırhlısının gelişini bir kurtuluş umudu olarak tasvir etmektedir. Atay'ın söyleminin, o dönem ABD ile kurulmak istenen ittifakın ideolojik zeminini destekleyici nitelikte olduğu söylenebilir.

03.09.1947 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinin “Mr. Truman mühim bir nutuk söyledi” başlıklı baş makalesinde ise Nadir Nadi, o dönem gerçekleşen Amerikan yardımlarıyla ilgili şu ifadeleri kullanılmaktadır:

“Amerika Birleşik Devletlerle imzaladığımız yardım anlaşmasını Türkiye Büyük Millet Meclisi ittifakla tasdik etti. Hükümet partisile beraber bu hususta muhalefetin de aynı inancı benimsiyerek müsbet rey vermesi, Türk milletince Amerikan yardımına karşı beslenen sıcak duyguları ifade etmektedir.”

Nadi, Amerikan yardımını yalnızca maddi değil duygusal ve dostane bir ilişkinin göstergesi olarak konumlandırmaktadır. Dönemin etkili muhalif gazetelerinden biri

¹⁰ Çeşitli basın-yayın organlarından alınmış olan bu ve bundan sonra gelen tüm materyaller dönemin özgün yazım özelliklerini yansıtmaktadır. Metinlerde yer alan tarihsel yazım farklılıklarına herhangi bir müdahalede bulunulmamış, materyaller özgün halleriyle sunulmuştur.

olan *Cumhuriyet*'in bu tür bir "ittifak"ı desteklemesi, ABD ile kurulan ilişkinin hem iktidar hem muhalefet tarafından desteklendiğini göstermektedir. Buradan yola çıkarak, 1940'lı yıllarda yapılan ekonomik yardımlarla birlikte oluşan kültürel kabuller ve sempatinin, çizgi romanlar başta olmak üzere Amerikan popüler kültür ürünlerinin yaygınlaşmasını kolaylaştıran bir zemin hazırladığı söylenebilir.

25.09.1947 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinin "Adio Avrupa" başlıklı başmakalesi ise o dönem toplumun ve basının Avrupa ve ABD'ye bakış açısının birbirinden nasıl ayrıldığını göstermektedir. Makalede, önce İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa ülkelerinin içinde bulunduğu duruma dair tespitler aktarılmış, sonrasında ise Avrupa ülkelerinin içinde bulunduğu sıkıntılı duruma karşılık, medeniyetin "kanatlarını açarak Yeni Dünyaya" uçtuğu vurgulanmıştır:

"[...] açlık, yokluk, soğuk kafi gelmiyormuş gibi [...] yer yer, her tarafında yangınlar devam ediyor: çete muharebeleri, siyasi mücadeleler; fikir ayrılıkları, mezheb kavgaları ve bütün bunların yanıbaşında, bütün kavgaları, ihtilafları körükleyen bir kuvvet unsuru olarak hakimiyet davası, bitip tükenmek bilmiyen toprak hırsı [...] vesaire vesaire - Bütün bu muhtelif unsurlar ve amillerle buhranlar içinde kıvrılıp duran Avrupa, o kadar derinden hastadır ki, bilmiyoruz, tedavisi mümkün olacak mı?" (s. 1).

Başmakalenin devamında ise;

"Avrupayı ne Asyalılar, ne Amerikalılar kurtarabilirler. Onu ancak kendi toprakları üzerinden yaşayan millet kütlelerinin uyanan müşterek şuuru ve müşterek Avrupalılık duyguları kurtarabilir [...] Ümid edelim, temenni edelim. Fakat, eski Avrupa, dünya medeniyetine başlık eden, dünya milletlerine felsefe, sanat kılavuzluğu yapan, en güzel fikirlerin kaynağı, en güzel icadların vatanı ve bir kelime ile, en yüksek bir insanlık şuurunun mihraki olan o eski Avrupayı tekrar yapmak imkanı yoktur. Tarih onu artık çiğneyip geçti, medeniyet, kanadlarını açarak Yeni Dünyaya uçtu. Adio, Avrupa!" (s. 3).

Başmakalede, Avrupa'nın bir kargaşa ve kriz merkezi olarak resmedilmesiyle birlikte kullanılan "Medeniyet kanatlarını açtı ve Yeni Dünyaya uçtu" ifadeleri, uygarlık sembolü olarak artık Avrupa'nın yerine ABD'nin geçtiğini göstermektedir.

Yukarıda görüldüğü üzere, 1940'lı yılların sonunda Türk basınında Avrupa'nın yıpranmış imajına karşı ABD bir "yeni medeniyet modeli" olarak öne çıkmaktadır. Bu söylemle birlikte kültürel yönelimin yavaş yavaş "Avrupalı Batılılaşma"dan "Amerikanlaşma"ya kaymaya başladığı söylenebilir.

1950'li yılların başında da Türkiye'de Amerikan etkisine yönelik olumlu bakış açısı etkisini sürdürmektedir. Bu aşamada, Türkiye'de Amerikan etkisinin yalnızca siyasal ve ekonomik alanlarla sınırlı kalmadığı, 1940'lı yıllardan farklı olarak artık kültürel ve toplumsal düzeyde de belirgin şekilde kendini hissettirmeye başladığı

görülmektedir. Bu dönemde, Türkiye ile ABD arasında geliştirilen “dostane ve samimi” ilişkiler, basın aracılığıyla kamuoyuna da yansıtılmış, Amerikan varlığına yönelik olumlu tutum, gündelik hayat örnekleri üzerinden aktarılmıştır. Bu olumlu tutumun bir örneği, 16.08.1950 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan “Mister Ahmed” başlıklı haber metninde görülebilmektedir (s. 1, 3). Haberde, İstanbul’da Kara Kuvvetleri Komutanlığı’na bağlı Fen Tatbikat Okulu’nda görev yapan Amerikan Yardım Heyeti mensubu Binbaşı Munson’ın, yeni doğan oğluna “Ahmed” ismini vermesi, “Türk dostu bir Amerikalının Türkiye’den götüreceği en iyi hatıra” olarak aktarılmaktadır (s. 3). Bu haber, 1950’li yıllarda Amerikan etkisinin duygusal ve kültürel düzlemde de pekiştirildiğini göstermektedir.

Özetle, 1940’lı ve 1950’li yıllarda gerçekleşen “Türkiye’nin NATO’ya girişi, Marshall yardımları, Missouri zırhlısının gelişi gibi olaylar ve Amerikalı yetkililerin Türkiye’ye yerleşmesi, Türk aileleriyle kurulan ilişkiler, P-X mağazalarından temin edilen Amerikan malları ve ‘blue jean’ ya da ‘Coca-Cola’ gibi kültürel sembollerin yaygınlaşması” gibi gelişmeler, Amerikan tarzı hayatın giderek Türk halkının günlük yaşamında etkili olmaya başladığını göstermektedir (Belge, 1983, s. 862-863). 1957 genel seçimleri öncesi Taksim Meydanı’nda gerçekleştirilen Demokrat Parti mitinginde Celal Bayar’ın kullandığı “Otuz yıl sonra küçük bir Amerika olacağız”¹¹ ifadeleri ise Amerikan etkisinin günlük hayatı olduğu kadar dönemin siyasi atmosferini de ciddi anlamda etkisi altına aldığını bir kanıttır. Ancak bu süreç, yani, “[...] Amerikanlaşma, o zamana kadar az çok homojen bir ideoloji olan Batılılaşmada bile bir bölünme yaratmış, ‘klasik Avrupalı Batıcılar’ da bu ticari Amerikanlaşmaya tepki duymuşlardır” (Belge, 1983, s. 862). Batılılaşma kavramı, bu dönemde tek bir çerçevede ele alınamayacak hale gelmiş ve Avrupa merkezli ile Amerika merkezli olmak üzere iki farklı eksene ayrılmıştır.

Başlangıçta ABD’ye ve ABD’nin Türkiye politikalarına ılımlı yaklaşan Türk basınında, 1954 yılına kadar ABD’den gelen dış yardımlarla desteklenen ekonomik kalkınmanın duraksaması ile buna bağlı olarak yaşanan ekonomik sorunlar nedeniyle (Erhan, 2001, s. 560) ve 1960’lı yıllarda ABD-Türkiye ilişkilerinde hem Küba Krizi pazarlıkları hem de Kıbrıs Meselesi gibi gelişmelerde yaşanan kırılmalarla beraber

¹¹ Vatan Gazetesi, 21 Ekim 1957, s.1.

(a.g.e., s. 681-690), Amerikanvari politikalara yönelik eleştirilerde bulunan örnekler yer almaya başlamıştır. Bu görüşün özeti/temsili olarak, Türkiye'nin başka bir ülkenin ekonomik ya da siyasi çerçevesini model olarak almaktansa kendine özgü ve kendi ihtiyaçlarını karşılayacak politikalar geliştirmesi gerektiğini vurgulayan İlhan Selçuk, 19.01.1966 tarihli *Cumhuriyet* gazetesindeki “Onlar ve biz” başlıklı makalesinde şu ifadeleri kullanmaktadır:

“[...] Türkiye ise ne geçen yüzyılda gerçekleşmiş Amerikan kapitalist kalkınma modelini taklit ederek bir noktaya varabilir, ne de yarım yüzyıl önce gerçekleşmiş 1917 ihtilalini özliyebilir. Türkiye'nin koşulları 1850 Amerikasından da 1917 Rusyasından da çok farklıdır. Biz bugünkü dünya şartlarına göre kendimize en uygun metotları araştırmalıyız” (s. 2).

Bu tepkilerin önemli bir kolunu ise, özellikle kültür, sanat ve edebiyat alanında Amerika merkezli bir batılılaşmayı reddeden ve bunun yerine Avrupa merkezli bir batılılaşma modelini savunan yazarlar, eleştirmenler ve akademisyenler oluşturmaktadır. “Avrupalı Batıcılar” olarak adlandırılacak bu grup, Batılılaşmayı daha çok Avrupa'nın kültürel mirası, entelektüel birikimi ve estetik değerleri üzerinden anlamlandırırken, Amerikan kaynaklı tüketim kültürünün Türkiye’de hızla yayılmasına karşı tepki göstermişlerdir. Bu anlayışın temsilcileri, özellikle çocuk yazını ekseninde gerçekleşen kültür ve edebiyat tartışmalarının merkezinde yer almış ve bu karşıtlığın söylemsel düzeyde en görünür hale geldiği alan ise, büyük ölçüde çeviri yoluyla çocuk yazını dizgesine giren çizgi romanlar olmuştur.

Çizgi romanlar, Türk edebiyat çevrelerince -her ne kadar o dönem Türkiye’deki çocuk yazını dizgesini büyük ölçüde Avrupa, özellikle de İtalyan menşeli çizgi romanlar domine etse de- içerikleri nedeniyle Amerikan kültürünün bir uzantısı olarak algılanmış ve bu yönüyle hem kültürel hem de ideolojik bir tehdit olarak konumlandırılmıştır. 1950’li ve 1960’lı yıllarda ABD'nin Türkiye üzerindeki siyasi, ekonomik ve kültürel etkisinin giderek artmasıyla birlikte, çizgi romanlar da yalnızca bir eğlence aracı olarak değil, Batı’nın -özellikle Amerikan kapitalizminin- temsilcisi olarak görülmeye başlanmıştır.

Bu nedenle çizgi romanlar etrafında oluşan söylem, çoğu zaman sadece içerik düzeyine değil, bu yayınların taşıdığı ideolojik anlamlara da odaklanmış, böylece çeviri çizgi romanlar çocukluk, edebiyat ve ulusal kültür gibi alanlarda yoğun bir tartışma konusu haline gelmiştir. Bu bağlamda, Even-Zohar’ın “direniş” kavramı

(2023) çerçevesinde değerlendirilebilecek bir söylemsel mücadele alanı ortaya çıkmıştır. Yerli çocuk edebiyatının yeterince gelişmemiş olması, bu alandaki boşluğu çizgi romanların doldurmasına neden olmuş, ancak bu durum, özellikle sol görüşlü yazarlar, eğitimciler ve yayımcılar tarafından sistematik biçimde eleştirilmiştir. Aşağıda eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenen gazete yazıları, edebiyat yıllıkları ve çeşitli makaleler, çeviri çizgi romanların Türk çocuk yazını dizgesinde nasıl konumlandığını ve dizgede oluşturulan yeni repertuarın hangi ideolojik sınavlardan geçerek meşrulaşabildiğini ya da dışlandığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

2.2. Türkiye’de Çocuk Yazını Tartışmaları ve “Vurdulu Kırdılı” “Amerikan” Resimli Romanları:

Çizgi romanların çocuk yazınındaki konumu, o dönem hem Türkiye hem de ABD ve çeşitli Avrupa ülkelerinde tartışma konusu olmuştur. Edebi bir değer taşıyıp taşımadığı sürekli sorgulanan çizgi romanlar, çoğunlukla çocuklara yönelik eğlence araçları olarak görülmüş ve bu anlayış yirminci yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. Bu dönem çizgi romanların edebi değerinin sorgulanmasıyla başlayan süreç, çocuklar üzerinde yarattığı/yaratabileceği bir takım olumsuz etkiler olduğu ileri sürülerek “uygun niteliklere sahip olmayan” çizgi romanların sansürlenmesi gerektiğini ortaya koyan yasaların oluşturulmasıyla sonuçlanmıştır¹².

Çizgi romanların Türkiye’de çocuk yazını içindeki konumunu anlamak için, önce Türk edebiyat dizgesinde çocuk yazını eserlerden bahsedilecek, ardından çocuk yazını

¹² ABD’de Dr. Fredric Wertham’ın *Seduction of the Innocent* (1954) kitabıyla başlayan süreç, aynı yıl ABD Senatosu’nda çizgi romanlara yönelik bir soruşturma düzenlenmesi ve “Comics Code Authority (CCA)” adlı bir denetim kurumunun kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Bu dönem, çizgi romanlar büyük ölçüde “temiz” süper kahraman anlatıları içermek durumunda kalmıştır. Ayrıca, dönemin birçok çizgi romanının kapağında “Approved by the Comics Code Authority” ibaresi yer almıştır.

Benzer gelişmeler, 1955 yılında ABD’den İngiltere’ye ithal edilen çizgi romanların çocuklar üzerindeki olumsuz etkiler yarattığı düşünülerek “Children and Young Persons (Harmful Publications) Act” adlı yasanın yürürlüğe girmesiyle İngiltere’de, yine ABD kaynaklı çizgi romanların çocuklar üzerindeki etkisi üzerine başlayan tartışmalar ve akabinde 1949’da “Gençlere Yönelik Yayınlar Yasası (*Loi sur les publications destinées à la jeunesse*)”nın yürürlüğe girmesiyle Fransa’da, çocuklara yönelik yayınları, ve özellikle çizgi romanları denetlemek amacıyla Franco rejiminin (1939-1975) ideolojik çerçevesi kapsamında 1952’de kurulan “Junta Asesora de la Prensa Infantil” adlı denetim komisyonunun faaliyetleriyle İspanya’da da yaşanmıştır.

Türkiye’de çizgi romanlara yönelik sansürün yasal anlamdaki tek örneği ise Kırıl Neşriyat tarafından basılan *Pekos Bill* çizgi romanının 70.sayısının Türkiye Cumhuriyeti Anayasası’nın 1117 sayılı “Çocukları Muzır Neşriyattan Koruma Kanunu” (1927) gerekçe gösterilerek toplatılmasıdır (1953). Toplatılma kararından sonra derginin yayını durmamıştır, yaklaşık 38 sayı “Koca Teks” adıyla yayına devam etmiştir. 1954 yılında ise *Pekos Bill*’in “muzır olmadığı saptanarak” aklanmıştır (Cantek, 1996, s. 97).

tartışmaları bağlamında (çeviri) çizgi romanlar hakkında oluşturulmuş söylem incelenecektir.

Türk edebiyatında çocuklara yönelik eserlerin basım ve yayını, Tanzimat dönemiyle birlikte “dünya çocuk klasikleri” olarak nitelendirilebilecek çeşitli eserlerin çevrilmesiyle hız kazanmıştır (Türk Ansiklopedisi Cilt XII, 1964, s. 99; Kabacalı, 1983, s. 607). Bunlar, Fénelon’dan *Terceme-i Telemak* (çev. Yusuf Kâmil Paşa, 1862), Daniel Dafoe’dan *Terceme-i Hikaye-i Robinson* (çev. Vakanüvis Ahmed Lütfi, 1864), Jonathan Swift’dan *Gulliver’in Seyahatnamesi* (çev. Mehmet Nedim, 1872) ve Jules Verne’dan *Gizli Ada ve 80 Günde Devr-i Alem* (çev. Ahmet İhsan Tokgöz, 1880), *Merkez-i Arza Seyahat* (çev. Mehmet Emin, 1883), *Beş Hafta Balonla Seyahat* (çev. Mehmet Emin, 1887) gibi çoğunlukla roman türündeki eserleri içermektedir (Kabacalı, 1983, s.607). Çevirilerin yanı sıra bu dönem çeşitli çocuk gazeteleri ve dergilerinin de çıkarıldığı görülmektedir. Bu anlamda, eğitimci ve yazar İsmet Kür’ün 27.10.1965 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinin “Olaylar ve Görüşler” köşesindeki “1896’dan bu yana çocuk ve gençlik dergileri” başlıklı makalesi (s. 2), özellikle on dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başında çıkarılmış çocuk dergileri hakkında önemli bir tespitler içermektedir. Kür’ün ifadeleri çeviri çizgi romanların veya farklı içeriklerin neden dirençle karşılaştığını değil, hangi ideolojik altyapının o dönem çocuk edebiyatında ideal görüldüğünü ortaya koyması açısından önemlidir.

Kür, yazısında, ilk kez 9 Mayıs 1312 (1896) tarihinde çıkarılan *Çocuklara Mahsus Gazete* dergisini “bizde ilk çocuk dergisi” olarak tanımlayarak, derginin içeriğinde “[...] hikayeler, masallar, şiirler, toplum bilgileri, sağlıkla ilgili yazılar [...]” olduğunu aktarmaktadır. Beş yıl boyunca yayımlanan derginin ilk sayısı ve son sayısını karşılaştıran Kür, dergi hakkında şu değerlendirmeyi yapmaktadır;

“[...] ilk sayısı ile, 1 mart 1317 tarihini taşıyan elimizdeki son sayısı arasında bir değişme, bir gelişme ya da gerileme göremedik. Havasını hiç değiştirmeden sürüp gitmiş. Dili ancak yazarların tutumlarına göre daha hafif ya da ağır oluyor [...] başyazılar ve zaman zaman diğer bazı yazılardaki dil de, bugün 60 yaş civarından olanların bile anlamakta güçlük çekecekleri kadar ağır.. Belli ki dil üstünde belli bir tutumu yok, bir kaygısı yok derginin.. O, bütün gücü ile çocukları ‘iyi ahlaklı ve çalışkan’ yapmak amacına yönelmiş.. Hem de sonuna kadar sadık kalmış ilk sayıda verdiği söze..”

Kür’ün değerlendirmesi, dönemin çocuk dergiciliğinde çocuğun bir birey olarak değil, biçimlendirilecek bir özne olarak görüldüğünü göstermektedir. Ayrıca derginin anlatım ve dil açısından erişilebilir ve tüketilebilir olmaktan çok çocuklara

kazandırılması gereken “erdemli” davranışları edindirme amacı güttüğü söylenebilir. Bu anlamda dergi, çocuklara ait bir alan gibi değil, yetişkinlerin çocuklar üzerinde söz sahibi olduğu eğitici bir araç gibi işlev göstermektedir. Kür’ün ifadeleri de çocuk dergiciliğinde nitelik ve kaliteye dair o dönemin yaygın görüşlerini yansıtan önemli bir örnektir.

Kür’ün ele aldığı ikinci dergi, ilk kez 13 Ocak 1320 (1902) tarihinde yayımlanan ve “o yıllarda çıkan en pahalı çocuk dergisi” olarak tanıttığı *Çocuk Bahçesi*’dir. Dergiye göz gezdiren Kür, derginin içeriğinde “Hanım kızlarımız okusunlar mı ve ne okusunlar?” başlıklı bir yazı bulunduğunu ve yazıda kız çocuklarının eğitim alıp almamasına dair tartışmalardan söz edilip kızların okuması gerektiği fikrinin savunulduğunu aktarmaktadır. Ayrıca, dergide bir adet çeviri öykü, çeşitli bilgiler, bir adet yerli masal, bulmaca ve fıkralar bulunduğunu ifade etmektedir.

Kür’ün detaylı olarak ele aldığı üçüncü dergi *Çocuk Dünyası*’dır. İlk kez 1328 (1910) yılında çıkarılan dergi hakkında Kür “kendinden önce çıkmış dergilerle arasında her bakımdan çok fark var” ifadelerini kullanmaktadır. Diğer dergilere kıyasla *Çocuk Dünyası*’nın dilinin daha sade olduğu, derginin daha “canlı, hareketli bir dergi” olduğu ve öyküler ve masalların resimlendirildiğini aktarmaktadır. İçinde Fransızcadan çevrilmiş öyküler de yer alan dergi hakkında Kür, “[...] birçok bakımlardan bu günkü çocuk dergilerimizden çok daha üstün, çok daha sevimli bir dergi [...]” ifadelerini kullanmaktadır. Sonrasında, sırasıyla ilk kez 1926, 1943 ve 1954’te çıkarılan birbirinden farklı fakat üçü de *Çocuk Dünyası* isimli dergilerden kısaca bahseden Kür, bu üç derginin de ömrünün uzun olmadığını belirterek makalesini sonlandırmaktadır.

Kür’ün ele aldığı şekliyle yirminci yüzyılın başında gerçekleşen çocuk dergiciliği faaliyetlerine bakıldığında bu yayınların çoğunlukla çeviri ve telif öyküler ve çeşitli masallar içeren ve didaktik yönü öne çıkan dergilerden oluştuğu görülmektedir. Kür’ün de vurguladığı gibi, bu dönem hem dilinin sade oluşu hem de resimli içeriğin fazlalığı ile ilk kez 1910’da yayımlanan *Çocuk Dünyası* dergisi en göze çarpan örnektir. Kür’ün *Çocuk Dünyası* dergisi hakkında kullandığı olumlu ifadeler, çocuk dergilerinde sadelik, hareketlilik ve görsellik gibi estetik biçimlerin o dönem kabul gördüğünü, dolayısıyla çeviri çizgi romanların bu estetik zeminde meşrulaşabilir olduğunu düşündürmektedir. Ancak çizgi romanların çeviri olması, yani yabancı kökenli olması, onları kültürel direncin hedefi haline getirmiştir. O dönem, *Çocuk*

Dünyası gibi dergilerin biçimsel ve estetik tercihlerinin olumlu karşılanması bu anlayışın çeviri çizgi romanlar açısından meşrulaştırıcı bir zemin sunabileceğini düşündürmesine rağmen, çizgi romanlara yönelik söylemsel direnç, yalnızca biçimle ve estetik unsurlarla sınırlı kalmamıştır. Bu bağlamda, dönemin çocuk yayıncılığına dair kapsamlı tarihsel analizler sunan Alpay Kabacalı'nın değerlendirmeleri, çeviri ürünlerin dizgedeki yerini daha bütünlüklü biçimde kavramak açısından önemlidir. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*'nin (1983, Cilt III) “Edebiyat” konu başlığı altındaki alt başlıklardan biri olan “Çocuk Edebiyatı” bölümünde Kabacalı, Tanzimat döneminden 1980 yılların başına kadar olan süreçte çocuk yazını açısından önem taşıyan dergiler ile çeviri ve telif roman ve öykülere dair bu eserlerin yazarları ve çevirmenlerini de belirterek çeşitli değerlendirmelerde bulunmaktadır:

“1936’da Milli eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu’na bağlı olarak kurulan sürekli büro, - çoğunluğu çeviri olmak üzere- birçok çocuk kitabının yayımlanmasını sağladığı gibi Çocuk Esirgeme Kurumu Çocuk Dergisi’ni (1936-48), ardından ve Çocuk ve Yuva dergisini çıkartır. Sonradan özel yayınevleri de çocuk kitabı yayınlamaya başlarlar. Yaşar Nabi Nayır, Naime Halit Yaşaroğlu, Kemal Kaya, Nurullah Ataç, Nihal Yalaza Taluy’un çeviri ve uyarlama alanında küçümsenemeyecek etkinlikleri olur. Aynı yıllarda kimi yazarların çocuklar için roman ve hikayeler kaleme almaya başladığı görülür. Ancak Huriye Öziz’in Köprüaltı Çocukları (1936) tek özgün örnek olarak kalır. İskender Fahrettin Sertelli (Tahtları Deviren Çocuk, 1936), Cahit Uçuk (Türk İkiizleri, 1937), Ahmet Hidayet Reel vb.ile başlayıp Kemalettin Tuğcu’ya kadar uzanan bir çizgide ürün veren yazarların kitapları, henüz çocuk edebiyatından beklenenleri vermekten uzaktır.”

Kabacalı’ya göre o dönem çocuk yazınında telif/yerli eserler hala sayıca sınırlıdır ve içerik açısından yetersizdir, dolayısıyla çeviri metinlerin repertuvar oluşturmada belirleyici rolü olduğunu söylenebilir.

“1940-1950 döneminin başlıca çocuk dergileri Yavrutürk, Çocuk Haftası ve Doğan Kardeş’tir. 1950’li yıllarda yabancı kaynaklı vurdulu kırdılı resimli çocuk kitapları yaygınlaşır. Bunun nedenlerinden biri de nitelikli yayınlardan yoksunluktur. 1960’lı yıllardan başlayarak, çocuğa yönelik şiir, roman ve hikaye kitapları sayısında artışlar görülür. 1964 yılında Doğan Kardeş Yayınları’nın açtığı çocuk romanı yarışması, bu alanda ilk ciddi girişimdir.”

Kabacalı’nın 1950’li yıllarda çizgi romanların yaygınlaşmasına yönelik ifadelerinde, çizgi romanların “niteliksiz”, “zararlı” ve “yabancı” ürünler olarak sınıflandırdığı görülmektedir. Bu tür söylemler çizgi roman türünün değerini azaltıcı ve ötekileştirici olup “aktif direnç” (Even-Zohar, 2023, s. 103) üretmek noktasında oldukça etkilidir. Ayrıca, Kabacalı’nın ifadelerine göre, çocuk yayınlarının, çocuk okurlar üzerinde belirli okuma normları inşa etmeyi amaçlayan ideolojik bir araç olarak algılandığı söylenebilir.

Ardından Kabacalı, 1970’li yıllardan itibaren çocuk yazınında “gerek yayımlanan kitap sayısı gerek verilen ürünlerin niteliği yönünden” ciddi bir ilerleme kaydedildiğini ifade etmektedir (a.g.e., s. 610). Kabacalı’ya göre Türk basını ve edebiyat çevrelerinde

“Çocuk yayınlarının nitelikleri, çizgi romanların yararlı olup olmadığı” gibi konular hakkındaki tartışmalar özellikle bu dönemlerde alevlenmeye başlamıştır (a.g.e.). Çocuk yazını ve çocuklara yönelik eserlerin niteliğine dair farklı görüşlere sahip pek çok isim, çizgi romanlar ve benzeri popüler ürünlere yönelik sert eleştirilerde bulunmuştur. Bu eleştiriler, 1960'lardan başlayarak özellikle 1970'li ve 1980'li yıllarda, gazetelerin köşe yazılarında, edebiyat dergilerinin çocuk yazınına ayrılmış özel sayılarında ve ansiklopedilerin çocuk yazınına ilişkin başlıklarında öne çıkmaktadır. Bu tartışmaların başlangıcı niteliğindeki makale ise, 27 Ekim 1965 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan, 1900'lü yıllardaki çocuk dergiciliği faaliyetlerini ele alan ve yukarıda kısaca incelemesi gerçekleştirilen İsmet Kür'ün yazısıdır. Bu yazının devamı niteliğinde, ertesi gün yayımlanan ve yine gazetenin “Olaylar ve Görüşler” köşesinde yer alan “Bizdeki çocuk dergilerinin kısa ömürlü oluşlarının nedenleri?” adlı makalesi ise Kür'ün çocuk yayımcılığını ele aldığı serinin ikinci makalesidir (s. 2). Makalede Kür, bir önceki makalesine benzer olarak öncelikle *Çocuk Duygusu*, *Talebe Defteri*, *Çocuk Dostu*, *Çocuk Sesi*, *Çocuk ve Yuva*, *Arkadaş* ve *Doğan Kardeş* gibi çeşitli çocuk dergileri hakkında görüşlerini aktarmaktadır. Kür'ün ilk değerlendirmesi, 1329 (1911) tarihli *Çocuk Duygusu* dergisi hakkındadır:

“Üstünde durulmaya değer dergilerden biri de, 6 Haziran 1329'da çıkmağa başlamış olan Çocuk Duygusu'dur [...] Çocuk Dünyasından daha sonra yayımlandığı halde, burada dil, genellikle, daha eskidir. İlk sayısının ilk yazısı ‘Çocuklarının terbiyesine ehemmiyet vermeyen millet, büyüklerinden terbiye ve istifade beklememelidir’ diye başlıyor [...] **Çocuk Duygusunda resimli romanın da başladığını görüyoruz. Eğitimciler resimli romanın git gide böyle bir hastalık halini alacağını bilselerdi başlatırlar mıydı hiç¹³...**”

Kür'ün ifadeleri, çizgi romanların “yozlaştırıcı” bir potansiyel taşıdığını ima ederek bu türün çocuklar açısından bir tehdit oluşturduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca, eğitimcilerin bu yayınları kabullenmeleri ve devamında resimli romanların çocuk dergilerinin bir parçası haline gelişi ise Kür'e göre eğitimcilerin tedbirsizliği ve öngörü eksikliğinden kaynaklanmaktadır.

Kür, *Çocuk Duygusu* dergisindeki “resimli romanları” eleştirmekle beraber benzer şekilde resimli romanlar yayınlayan *Arkadaş* dergisi hakkında ise farklı görüşlere sahiptir:

“1312 yılından günümüze kadar, yani 70 yıl içinde, başlayıp bazan bir-iki sayı, bazan bir-iki ay, bazan da biraz uzunca yaşadıktan sonra ölen bir hayli dergi var. Çıkmış bütün dergilerin en tatlısı en faydalısı olmasına rağmen, ARKADAŞ dergisi de, nedense bu kısa ömürlülerden biridir. Bugün artık ana-baba olmuş, o günün Arkadaş okuyucularının hala unutamadıkları bir dergidir bu.. ‘Dede ile Torun’ Cemal Nadir'in en tatlı çizgileriyle,

¹³ Vurgu bana aittir.

zekice öğüt veren eserlerden biri.. ‘İyi-Fena’ gene şipşirin çizgilerle çocuklara, yapacakları ve yapmamaları gereken şeyleri anlatıyor. ‘Niçin-Çünkü’ hemen her çocuk dergisinde rastladığımız bilgi veren yazıların en tatlı şekilde sunulunu...Kısacası resimleri, yazıları, mizanpajıyla eşine az rastlanır bir çocuk dergisi...”

Kür’ün *Arkadaş* dergisine dair tespitleri, görsel anlatının pedagojik hedeflerle uyumlu olduğunda meşrulaşabileceğini göstermesi açısından oldukça dikkat çekicidir. Bu noktada Kür, çizgi roman formunda olmasına rağmen içerdiği mesaj ve yerli bir çizerin eseri olması itibarıyla Cemal Nadir’in çizgilerini meşrulaştırmaktadır, dolayısıyla çizgi romanların “iyisi” ve “kötüsü”nün olduğu ve bunların ayrıştırıldığı bir söylem pratiği göze çarpmaktadır. Kür’ün ifadeleri, çizgi romanlara yönelik direncin mutlak değil, içerik ve üretici/yaratıcı temelli olduğunu ortaya koymaktadır.

Makalenin devamında Kür, *Çocuk Sesi* ve *Çocuk ve Yuva* dergilerinden de kısaca bahsetmektedir. *Çocuk Sesi* dergisi Kür’e göre “güzel, faydalı dergilerden biri”dir. “Fakat bunun da ikide bir aksadığını” görmek Kür’ü rahatsız etmektedir. *Çocuk ve Yuva* dergisi için ise şöyle ifadeleri kullanmaktadır:

“Çocuk Esirgeme Kurumu’nun ‘Gürbüz Çocuk’ adlı eğitim ve çocuk bakımı ile ilgili dergisi, 1936 da şekil ve ad değiştirerek çocuk dergisi oluyor ve Çocuk adını alıyor...1954 de de Çocuk ve Yuva adını alan bu değerli dergi de devamlı çıkabilseydi, en başarılı, en uzun ömürlü çocuk dergisi olacaktı. Çocuk ve Yuva günümüzde yayımlanmakta olan en ucuz (50 kuruş), fakat en sevimli, en faydalı dergilerden biridir.”

Kür, çocuk dergiciliğindeki sorunlara dair tespitlerini sıralamadan önce son olarak *Doğan Kardeş* dergisiyle ilgili bir değerlendirme yapmaktadır:

“Doğan Kardeş, 23 nisan 1965 günü 20.yaşını doldurdu. Adını, bahtsız bir küçük çocuktan almış olan bu dergi, hem de hiçbir ucuz esriye yer vermeden 20 yıl aralıksız çıkabilen tek çocuk dergisidir [...] 20.yaşı dolayısıyla yayımlanan 53. sayısından günümüzün, dünya çapında sanatkarlar olarak alkışladığı, 15-20 yıl öncesinin ‘harika çocuk’larının hemen tümünün, aynı zamanda ‘Doğan Kardeş çocukları’ olduklarını öğrenmek, bu dergiye karşı duyduğumuz saygıyı arttırmıştır...[...] **36 yaprağından sadece -3- tanesini, hem de öğretici olan bir resimli öyküye ayırmak ve çocukların heyecanlarını istismar yoluna sapmamak gibi pek hayırlı bir yol seçmiş**¹⁴. Fakat bir bir ana ve öğretmen olarak, en uzun ömürlü sayılan bu son iki dergiyi ‘Yuva ve Çocuk¹⁵’ ile ‘Doğan Kardeş’, diğer çocuk dergilerine örnek almaları dileğiyle selamlarımızı söylemeyi borç biliyorum.”

Kür’ün değerlendirmesi metinsel düzeyde incelendiğinde “istismar”, “tenezzül etmemek”, “kolaya yöneltmek” gibi güçlü ifadeleri içeren bir dil kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca *Yuva ve Çocuk* ile *Doğan Kardeş* dergilerinin örnek formatı ile yeni nesil “çıkarıcı” dergiler arasında bir kutuplaşma ortaya konduğu görülmektedir. Kür’ün eleştirisi, popüler kültürün bir parçası olan ve dönemin kitlesel eğlence araçlarından biri olan çizgi romanları yeniden bir tehdit olarak konumlandırmaktadır

¹⁴ Vurgu bana aittir.

¹⁵ *Çocuk ve Yuva* dergisini kastediyor olabilir.

ve bu tür içerikler dergilerde yer alsa bile belli standartlarda ve sınırlı miktarda kullanması gerektiği vurgulanmaktadır.

Kür, makalesinin son kısmında “Çocuk’a saygı” ve “Kısa ömürlü oluşlarının nedenleri?” alt başlıklarıyla isim vermemekle beraber dönemin çocuk dergiciliği yapan yayımcılarına ağır eleştirilerde bulunmaktadır. İlk eleştirisi, dönemin çocuk dergilerinin “çocukların heyecanlarını istismar ettiği” hakkındadır:

“Eski çocuk dergilerinin en önemli müşterek özellikleri, çocuklara faydalı olmak: onları daima ‘daha iyi’ye, ‘daha güzel’e yöneltmek gayreti içinde bulunmalarıdır. Dergiler çıkıyor, batıyor, tekrar çıkıyor, yerini bir başkasına bırakıyor fakat amaçlarından en ufak bir fedakarlığa yanaşmıyorlar. **Çocukların heyecanlarını istismar ederek para kazanma yoluna gitmeye; dergilerini sadece resimli romanlarla donatarak çocukları ‘kolay’a yöneltmeye ve böylece sürümünü arttırmaya tenezzül etmiyorlar...**¹⁶Çünkü onlar için çocuk, hizmete, fedakarlığa değer bir kutsal varlıktır. Çocuk, bugün aldığı alışkanlıklarla kendi ve dolayısıyla ulusun ‘yarın’ını yapacaktır.. Bu yüzden onun, vatan sevgisi, insanlık sevgisi, insan eşitliği gibi güzel duygulara; dünyada ve kendi toplumunda olup bitenlerle ilgilenmek gibi bir takım iyi alışkanlıklara sahip olması gerekir.. İşte, eski dergi sahiplerinin hiç unutmadıkları gerçekler bunlardır ve bu kişilerin büyük erdemi de buradadır..”

Kür’ün söylemi, bu kez çizgi romanları çocukları “kolaya alıştıran”, “sabırsız bireyler” haline getiren ürünler olarak tanımlamaktadır. Ayrıca, çizgi romanların yalnızca kültürel değil, sınıfsal bir tehdit oluşturduğu da vurgulanmaktadır, çünkü Kür’e göre çizgi roman içeriği yoğun bu tür yayınlar, kapitalist üretim mantığının çocuk yayımcılığına birer yansıması olup bu alanı yozlaştırmaktadır ve çocukları “daha iyiye, daha güzele” yöneltme amacına ve bunu gerçekleştirebilecek içeriğe sahip değildir. Bunun nedeni ise yayımcıların sorumsuzluğu ve yanlış politikalarından kaynaklanmaktadır.

Ardından Kür, çocuk dergilerin kısa ömürlü oluşlarının iki temel nedeni olduğunu ifade etmektedir. Birincisi ebeveynlerin çocuklarının okul kitabı dışında materyalleri okumasına sıcak bakmamasıdır. Kür’e göre, ebeveynleri “okul kitapları dışında, iyi seçilmiş kitap ve dergilerin, çocuk için, hatta okul kitaplarından da faydalı olduğuna inandırmak kolay olmaz...Ve ilgisizlikle karşılanan dergiler de bu duruma fazla dayanamıyacakları için göçüp giderler” (a.g.e.). İkinci neden ise “çocukların ilginç bulduğu dergilerin ana-babalar tarafından beğenilmemesidir”. Bu kez Kür, anne babaların bu tutumunu destekleyerek şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Fakat hemen söyleyelim ki, bu konuda haklı olanlar, çok defa büyüklerdir. **Çünkü çocuklar için -hiç değilse yüzde sekseni için- ilginç dergi, çeşitli ama hemen daima vurucu, kırıcı, intikam alıcı serüvenler ve heyecanlarla kendini okutan daha doğrusu ‘kendini seyrettiren’ resimli dergilerdir.**¹⁷ Çocuğa, altında bir-iki

¹⁶ Vurgu bana aittir.

¹⁷ Vurgu bana aittir.

satır bulunan resimleri gözden geçirerek olayları izlemek, uzun uzun okumaktan daha kolay gelir. Bir defa da bu kolaylığa alışan çocuğa artık ders kitaplarını okutmak bile zorlaşır.”

Bu noktada Kür, çizgi romanları sadece metinsel değil, aynı zamanda bilişsel bir tehdit olarak da etiketlemektedir. Makalesinin son kısmında Kür, “Yayın yapanların sorumluluğu” alt başlığı altında hem resimli romanları hem de resimli roman içeren çocuk dergilerinin yayımcılarını tekrar şu sözlerle eleştirmektedir:

“Yukarıda söz konusu edildiği gibi, az ve sadece olayları izliyerek okuma tarzının, çocukta alışkanlık haline gelmesinden korkmak yerindedir. Böyle bir alışkanlığa kendini kaptırmış çocuktan, ne ciddi eserler okuma, ne de araştırma yapma sabrı ve gücü beklenebilir. Az bir gayretle tüme ve sona varma alışkanlığını almış olan çocuk, her ciddi durum karşısında sabırsız, tedirgin ve tabii başarısız olacaktır. **Üstelik bu resimli romanlar, çocuklarda ters heyecanlar, gereğinden çok fazla, adeta tehlikeli denecek kadar serüven arzusu uyandıracak; onu vurucu, kırıcı, gayesiz bir yaşantının kahramanı olmaya itecek nitelikte iseler, toplum içinde, bütün aklı başında olanların bu yayınlardan kuşkulı olmaları tabiidir.**¹⁸ Cümle basın organları toplum içinde büyük sorumluluklar yüklenmişlerdir elbet... Fakat çocuk yayınları yapanların sorumlulukları hepsinden: çocuğa karşı da ana-babanınkinden de, öğretmeninkinden de büyüktür [...] Bu zorluğu göz almayanlar çocuk dergisi çıkarmak sorumluluğundan da kaçmaldırlar.”

Kür’ün makalesinden yaklaşık bir ay sonra, bu kez 25 Kasım 1965 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinin “Olaylar ve Görüşler” köşesinde, öğretmen ve çocuk kitapları yazarı Gülten Dayıoğlu’nun kaleme aldığı ve üç gün boyunca bölümler halinde yayımlanan “Zararlı Çocuk Yayınları Sorunu” adlı dosya yer almıştır (s. 2).

Dayıoğlu’nun 25 Kasım tarihli ilk makalesinin başlığı “Okumak Ruhsal Varlığımızın Besinidir” şeklindedir. Dayıoğlu makalesine okuma eyleminin önemini vurgulayarak başlamaktadır:

“Okumak, insanı hayvanlardan ayıran değerli bir yetenektir [...] Nasıl, fizik yapımızın sağlığı ve varlığı uygun ortamlarda uygun koşullarda alınan besinlerle sağlanırsa, ruhsal yapımızın sağlığı ve gelişmesi de eğitim ve öğretimle sağlanır [...] Okumak, okunan materyalin cinsine göre ruhsal varlığımızı bazan iyiye, güzele ve doğruya, bazan da kötüye, çirkinliğe ve yanlışla doğru geliştirir. Demek ki her okunan bizim için yararlı olmuştur.”

Dayıoğlu okuma eylemine atfettiği değer ve okuru şekillendirici yönüne yaptığı vurgu, kişilerin okuma tercihlerinin ahlaki etkisini vurgulamaktadır. Bu söylem, çizgi roman okurlarını yalnızca farklı bir türün okurları değil, ahlaki sapmaya uğrama riski taşıyan özneler olduğunu ima etmektedir:

“Sözümü, kısa yoldan, piyasada yaygın halde bulunan, **baştanbaşa çubuk resimlerle sayfalar serilen, kural dışı serüvenleri, parlak plastik kapakları ve ilginç adlarıyla, çocuklarımızı kendine çeken ve onları ruhsal yönden sömüren, zararlı çocuk yayınlarına**¹⁹ getirmek istiyorum. Bu yayınlarla ilgili görüşlerimi, gerçek hayattaki oluşlarıyla, yani uzun süredenberi bu konuda yaptığım araştırma, soruşturma ve gözlemlerimin ışığı altında ortaya koymaya çalışacağım.”

Dayıoğlu, o dönem “resimli roman” olarak adlandırılan çizgi romanların “kural dışı serüvenleri, parlak plastik kapakları ve ilginç adları”na dikkat çekmektedir. Burada

¹⁸ Vurgu bana aittir.

¹⁹ Vurgu bana aittir.

Dayıoğlu çizgi romanları bir kez daha yalnızca pedagojik değil, ruhsal ve ahlaki bir tehdit olarak çerçevelemektedir. Sonrasında ise resimli romanlara dair ebeveynler ile gerçekleştirdiği anketin sonuçlarını aktarmaktadır:

“Bu araştırmalarım sırasında ayrı çevrelerde yaşayan yüz veliye ‘Çocuğunuz bu kitapları okuyor mu? Okuyorsa siz bunu nasıl karşılıyorsunuz?’ diye sordum. 87 velinin cevapları şaşılacak kadar birbirine benziyordu. Hepsi de ‘Evet okuyor, engel olmaya çalışıyorum fakat olamıyorum. Evde ders kitaplarının arasına saklayıp yine okuyor. Dayak ceza fayda vermiyor. Çocuklarımız bu kitapları okuya okuya dövüşgen, kırıncı, tembel ve yüzsüz oluyorlar. Evde ve sokakta hep oyuncak tabancalarla adam öldürmek oyunları oynuyorlar. Çamaşır iplerinden kement yapıp, ev halkının boynuna geçiriyorlar. Yüzlerinin çizgi çizgi boyayıp, kafalarına tavuk tüylerinden yapılan taçlar giyiyorlar. Sonra da bet sesler çıkarıp, ev içinde ve sokakta koşturuyorlar. Çocuklarımızın içi dışı işte bunlarla dolu. Kısacası çocuklarımız bu kitapları okuyarak sanki başka dünyanın insanları oluyorlar. Öyle ki çoğu zaman, birbirlerini asıl adlarıyla değil kitaptaki adamların adlarıyla çağırıyorlar. Onları bu kitaplardan kurtarmanın hiç yolu yok mu?’ diye derltli derltli soruyorlardı.”

Dayıoğlu öncelikle, yaptığı anketi işaret ederek velilerin de resimli romanlara dair olumsuz ve eleştirel görüşleri olduğunu ifade etmektedir. Sonrasında ise “[...] bu görüşler asla bir fantezi değildir [...]” diyerek anketin Türkiye çapında yapılması halinde benzer ve hatta daha “acı” sonuçlar alınacağını iddia etmektedir. Bu aşamada çizgi romanların, çocuğun davranış kalıplarında olumsuz anlamda bir değişime yol açtığı, onları şiddet eylemleri ve ahlaki deformasyona yönlendirdiği iddia edilerek çizgi roman okuma eylemi adeta bir hastalık gibi yansıtılmaktadır. Dayıoğlu’nun söylemi ayrıca, çizgi roman okuyan çocukların yabancı bir dünyanın parçası olmaya başladığına dair bir panik hali içermektedir.

Ardından Dayıoğlu, bu kez çizgi romanlara dair çocukların görüşlerini aldığı anketin sonuçlarını şu şekilde aktarmaktadır:

“Bir kısmı, yukarıda söz konusu olan ailelerin çocukları, bir kısmı başka ailelerden olan yüz çocuğa da ayrı ayrı zamanlarda şu sorular soruldu: ‘Bu kitapları okuyor musun, niçin okuyorsun, kitap kahramanı hiçbir kitapta ölmüyor, bunu bile bile onunla ilgili olaylardan nasıl zevk alıyorsun, bu kitaplarda çok sık adam öldürüyorlar, bu sana üzüntü ve korku vermiyor mu, kendini kitap kahramanının yerine koyduğun oluyor mu?’ Yaşları sekiz ile on altı arasında olan bu çocukların deyişlerine göre ‘Bu kitaplar çok hoştu. Hepsini severek okuyorlardı. Her çocuk okuduğu kitabın kahramanına hayrandı. Kavgadan hoşlanıyor, kahramanları düşman tarafı yenince sonsuz bir sevinç duyuyorlardı. Adam öldürmek olağandı. Hele kahramanın düşmanları topyekün ölmeliydi. Hiç birine adam öldürme olayı üzüntü veya korku vermiyordu. Aksine, kahramanları düşmanı öldürdükçe seviniyorlardı. Kahraman, düşmanlarının elinden elbet kurtulacak, ölmeyecekti. Gözde adam yolda bir dolap çevirerek düşmanlarını atlatıp, ölümden kurtulacaktı?’ Çocuk, işte bu oyunlara hayrandı. Kahramanın iki eliyle tabanca kullanması, kement atması, at koşturması, ok atışı, bıçak çekişi, şapkasını giyişi, hatta sigarayı ağzında tutuşu çocukların düşlerine giriyordu. Onun bütün davranışlarını beğeniyorlardı. Okudukça içleri coşuyordu. Pek tabii ki kendilerini, hayran oldukları kahramanın yerine koyuyorlardı. Bazıları da büyüyünce onun gibi olmak istiyorlardı. Bu kitapları okumak kolaydı, yazıları az resimleri çoktu. İçindeki yazıyı okumadan bile olayı kolayca izliyebiliyorlardı. Halbuki ders kitaplarında (onların deyişiyle) tonla yazı vardı. Yazıdakiler bir türlü insanın aklına girmiyordu. Onları anlamaya çalışmak zor geliyordu. Hele bu kitaplara alıştıktan sonra, ders kitaplarını okumak insanı sıkıyordu. Ders çalışırken, ders kitaplarının aralarına bu kitapları koydukları doğrudu. Fırsat buldukça bunu okulda bile yapıyorlardı. Yazık ki ana babaları ve öğretmenleri bu kitapları okumalarını istemiyor, onlara rahat vermiyorlardı.”

Dayıoğlu’nun çocuklara yönelttiği “Kahraman hiç ölmüyor, bunu bile bile nasıl zevk alıyorsun?” ve “Çok sık adam öldürüyorlar, bu seni korkutmuyor mu?” gibi sorular,

çizgi romanların çocuklar üzerinde olumsuz etkiler yarattığına dair yaygın anlayışı destekleyen niteliktedir. Bu sorular aracılığıyla Dayıoğlu'nun, çizgi romanların tehlike arz ettiğine dair anlayışı pekiştirmeye çalıştığı görülmektedir. Bu durumun içinde bulunan eyleyiciler arasında ebeveynler ve öğretmenler, çizgi romanlara karşı mücadele eden tarafta, çocuklar ise baştan çıkarılmış, yönlendirilmiş ve kurtarılması gereken taraftaymış gibi konumlandırılmaktadır. Çizgi roman üreticileri ve yayınevleri ise toplumsal bozulmaya neden olan “zararlı” eyleyicilerdir. Bu noktada çizgi romanların sadece yeni ve farklı bir tür/anlatı biçimi değil, ulusal ve pedagojik değerlerle çatışan bir tehdit olarak algılandığı görülmektedir. Dolayısıyla, 1960'lar Türkiye'sinde çocuk yayımcılığında çeviri çizgi romanlarla gelen modernleşme ve değişimin, çocuk yayımcılığı ve eğitime dair var olan eski normlarla ters düşen bir konumda olduğu ve bu farklılığın bir kültürel çatışma alanı yarattığı söylenebilir.

Dayıoğlu'nun “Zararlı Çocuk Yayınları Sorunu” dosyasının ikinci bölümü, 26 Kasım 1965 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde bir önceki bölümde olduğu gibi “Olaylar ve Görüşler” köşesinde yayımlanmıştır (s. 2). Bu kez makalenin başlığı “Zararlı Yayınlar, Okuma Kültürünü Yok Ediyor” şeklindedir. Dayıoğlu yazısına görüşlerini destekleyici unsurları sıralayarak başlamaktadır:

“Bu kitapların, çocuk ruhuna yaptığı olumsuz etkileri, bugün dünyanın belli başlı ülkeleri de kabul etmiştir²⁰. Unesco Gençlik Enstitüsü uzmanları, çeşitli yönleriyle zararlı yayınları ve bunların etkilerini incelemişlerdir. Elde edilen sonuçlar bir rapor halinde dünyaya sunulmuştur²¹. Bu raporlarda zararlı yayınların ilmi kaynaklara dayanan tipik ve etkin zararları somut örneklerle belirtilmektedir. Şöyle ki: Zararlı yayınlar çocukta, öğretmen tarafından geliştirilmeğe çalışılan okuma kültürünü yok eder. Okuma kültürü, okuma zevki ve okuma sabrıyla elde edilir. Okuma sabrı ise bıkmadan, yorulmadan, sürekli olarak okuyabilmektir. Öğretmen, çocuğa okuma kültürünü kazandırırken onda bir iki alışkanlığın yer etmesine çalışır. **Oysa zararlı yayınlarda düşün, sanat ve duygu yoktur**²². Olaylar zorbalığa dayanılarak işlenir. Bu yüzden okuyucunun saldırganlık içgüdüsünü

²⁰ Dayıoğlu, ABD, İngiltere ve Fransa gibi ülkelerde yasalar eşliğinde uygulanan sansür faaliyetlerini kastediyor olabilir.

²¹ Bu ifadelerden Gülten Dayıoğlu'nun tam olarak hangi raporu kastettiği anlaşılmamaktadır, ancak raporun, UNESCO'nun 1952'de yayınladığı ve Philippe Bauchard tarafından hazırlanan *The Child Audience: A Report on Press, Film and Radio for Children* adlı rapor olma ihtimali bulunmaktadır. Bu rapor, çocukların basılı materyaller, sinema ve radyo aracılığı ile maruz kaldıkları içeriklerin etkilerini inceleyen ve konuya dair on iki farklı ülkede yapılan gözlemlerin sonuçlarını aktaran kapsamlı bir araştırmadır. Raporun birinci bölümünde bir basılı ürün olarak çizgi romanlara geniş çapta yer verilmiş ve çizgi romanların çocuk yayımcılığı içindeki konumu detaylı olarak ele alınmıştır. Raporda, çizgi romanların dilsel unsurlarının gramer açısından yanlış ve basit ifadelerden oluştuğu belirtilerek eleştirildiği görülmektedir (1952, s. 34). Ayrıca, çizgi romanların çocukları doğrudan suça yönelimli hale getirmese bile çocuklarda “gerçeklerden kaçma (escapism)” eğilimlerini arttırabileceği (a.g.e., s. 50), içerdiği korku ve şiddet öğelerinin çocukların mizah duygularını olumsuz etkileyerek zihinsel olarak gevşemelerini zorlaştırabileceği (a.g.e., s. 51) ifade edilmektedir. Raporda ayrıca, ABD'den sonra İtalya'nın çizgi roman sektöründe oldukça öne çıkan bir güç haline geldiği ve İtalyan çizgi romanlarının Türkiye de dahil pek çok Avrupa ülkesine ihraç edildiği belirtilmektedir (a.g.e., s. 30). Devamında ise bu tür yayınların genellikle alelade yayınlar olduğu ve hem ihraç edilen ülkedeki yerli çizerleri kısıtladığı hem de genel anlamda çocuk dergilerinin kalitesine yönelik tehdit oluşturduğuna dair tespitler yer almaktadır (a.g.e., s. 30).

²² Vurgu bana aittir.

kamçılarlar. Onları okumaya alışanlar, okumayı sadece bir eğlencelik olarak kabul ederler. Bu hal onların ders kitapları karşısında göstermeleri gereken, çalışma ve direnme güçlerini kırar. İyi ve kaliteli yayınlardan tad alma alışkanlıklarını, okuma zevklerini soysuzlaştırır. Okuma sabrını ise yok eder. Çünkü bu kitaplar bol resimlidir. Olaylar resimler arasına sıkıştırılmış, hiç bir dil kuralına uymayan bozuk düzen birkaç cümleyle birbirine bağlanmaktadır. Böylece olayları kavramak çok kolaylaşır [...] Çocuk, zararlı yayınlarla edindiği alışkanlık sebebiyle, ders kitaplarına da şöyle bir göz atmak ister. Böylece ortaya başarısız öğrenciler çıkar.”

Dayıoğlu, çizgi romanların okuma alışkanlığı kazandırma aşamasında yarattığı/yaratabileceği sorunlara değinmekte ve bu tür yayınların nitelikli olmadığı ve hem içerik hem de dil kullanımı bakımından çocuklara iyi örnek olmadığını düşünmektedir. Dayıoğlu, çizgi romanların pedagojik bir tehdit olduğu iddialarını bu kez UNESCO raporları gibi bilimsel ve nesnel verilerle destekleyerek söylemine meşruiyet kazandırmaya çalışmaktadır. Ayrıca, çizgi romanların çocuklarda “Resim Aptallığı” adında bir çeşit zihinsel tembelliğe yol açtığını iddia etmektedir:

“Almanyada zararlı yayınları okumakla gelişen bu alışkanlığa ‘Resim Aptallığı’ adı verilmektedir. Gerçekten bu yayınlar, çocukların zihinlerini tembelleştirip körleştirmekte; onlarda iyilik, güzellik ve doğruluk ölçütlerinin zıt yönden gelişmesine sebep olmaktadır. Bundan başka bu tip yayınların yüzde doksanının temel konusu olan adam vurma, insan öldürme olayı ile çocuk, o kadar hasır neşir olur ki insan öldürmek, onun bilinç altına olağan bir davranışmış gibi sızar. Bu sebeple çocuk bir gün kolayca suça itilebilir.”

Dayıoğlu’na göre çizgi romanların içeriği ve hikayelerde işlenen temalar çocukların davranış biçimleri üzerindeki ciddi olumsuzluklara sebep olmaktadır, hatta suça meyilli hale gelmelerini bile sağlamaktadır. Dayıoğlu’nun söylemindeki endişe ve şüphenin bu aşamada panik düzeyine yükseldiği ve bu tür yayınların artık yalnızca “çocuklar için uygun olmayan” değil, toplumu çökertecek kadar tehlikeli olduğu ifade edilmektedir. Çizgi romanların neden olduğu bu sözde deformasyon, öğretmenlerin çabalarını da boşa çıkarmaktadır:

“Çocuk bu yayınları okuya okuya, kuvvetli bir hak aracı olarak benimser. Böyle olunca da toplumsal sorunları yasalar yoluyla değil de kaba kuvvet yoluyla çözme yoluna gidecektir. Artık Yurttaşlık kitaplarında: ‘Bir haksızlığa uğradığınız zaman haklarınızı kendimiz almaya veya korumaya kalkışmamalı, bunu kanunlara bırakmalıyız’ şeklinde belletmeğe çalıştığımız gerçek ders, çocuğu istediğimiz gibi etkileyemez.

Bu aşamada çizgi romanlara yönelik eleştiri bireysel bir endişenin göstergesi olmaktan çıkıp Dayıoğlu’nun söylemi yoluyla bu metinler ulusal kalkınmayı baltalayan ideolojik tehditler olarak konumlandırılmaktadır:

“Bu özelliklere rağmen zararlı yayınları kullanılmış olanları bile para etmektedir. Bazı sokaklarda kullanılmış kitaplar küçük çocuklar tarafından satılmakta veya kiralık olarak verilmektedir. Okuyucular, bir kitabı on kuruş karşılığında okuyabilirler. Çocuk on kuruşu peşin verip, hemen oracığa çözmeli. Yutarcasına kitaba dalar. Bu sebeple orada hemen kendinden geçmiş bir okuyucu topluluğu belirir. Gerçekte bu küçük okuyucu guruplarının yaptıkları iş en az, uyuşturucu madde almak kadar ruhu tahrip edici, iradeyi kırıcı, suça yönelticidir. Oysa biz bunlara sadece gülüp geçeriz. Çocuklarımızın zararlı yayınların etkisiyle okulda başarısızlığa uğradıklarını hatta bu yüzden okulu terk ettiklerini, başıboş kalıp topluma dert olduklarını düşünmeyiz.”

Dayıoğlu, bu tür yayınların akademik başarısızlığa sebep olduğunu ifade ederken “Uyuşturucu gibi etki eden yayınlar” ve “soysuzlaşma” gibi ifadeler kullanmakta ve

çizgi romanların çocukları zihinsel ve ahlaki deformasyona uğrattığını bir kez daha vurgulamaktadır. Dayıoğlu'na göre okurların zihinlerinde yer eden davranış kalıplarının yarattığı kişiliklerin kurgusal dünyadaki örnekleri ise Cervantes'in Don Kişot'u ve Flaubert'in Emma Bovary'sidir:

“Zararlı yayınların çocuklarımıza yaptığı etkilerin tepkileri ileride, tedirgin ve sapık bir ruhun tepkileri gibi olacaktır ve olmaktadır da. Hepimizin tanıdığı Donkişot, zaman zaman bizi güldüren, güldürürken içimizi sızlattıp gözlerimizi dolduran o akıl almaz serüvenlere nasıl atılmıştır? Bu saf köylü, nasıl yarı deli bir kahraman haline gelmiştir? Durmadan şövalyelik hikayeleri, olağanüstü kahramanlık masalları okuyarak. Cervantes daha o asırda okunan zararlı kitapların, işlenmemiş zihinlere, saf ruhlara ne türlü etkiler yapabileceğini Donkişot'u yaratacak büyük bir başarıyla belirtmiştir. Ya Madam Bovary! Temiz ve saf bir köylü kızı iken, evlendikten sonra, öylesine aşağılık davranışlara girişme gücünü nereden almıştır acaba? Gustave Flaubert romanında, Emma Bovary'nin yeni yetiştiği sıralarda, aşağılık kadınların hayat serüvenlerini okuya okuya o hale geldiğini belirtmektedir.”

Dayıoğlu makalesinin devamında “Çeşitli Görüşler” ve “Karşıt Görüşler” alt başlıkları altında çizgi romanlarla ilgili oluşturulmuş farklı argümanları sıralamaktadır. “Bu yayınların zararlarını inkâr yoluna gidenler” olduğunu ifade edip bunların bir kısmının “ticari amaçlarla bu yolu tutmakta olduğunu”, bir kısmının da “zararları kavrayıp tehlikeyi sezemedikleri için böyle davranmakta” olduklarını iddia etmektedir. Bu yayınları savunanlar ise özetle, yayınların okuma alışkanlığı kazandırdığını ve “okuyucunun serüven içgüdüsünü doyurduğunu” belirterek “dünyanın büyük ve uygar ülkelerinde yaygın olarak okunmakta” olan bu eserler hakkında diğer ülkelerde “yasaklanma yoluna gidilmediğini” ifade etmektedir ve “Türkiye’de niçin okumasın?” diyerek yayınlara karşı olumsuz görüşlere sahip olmadıklarını göstermektedir.

Dayıoğlu bir kez daha “bu konuda titizlikle hazırlanmış bilimsel raporlara” ve uzun süredir gerçekleştirdiği “pratik araştırmalara dayanarak” bu tür yayınların zararlı niteliğini vurgulamakta ve aksini iddia edenlere şöyle karşılık vermektedir:

“Zararlı yayınlar yukarıda belirtildiği gibi çocuklarda okuma alışkanlığını ve sabrını geliştirmez. Çünkü çocuk, yazıları okumadan bile olayı resimlerden izliyerek kavrayabilir [...] Aksine onları okumaya alışan çocuklar, zihni etkinlik gerektiren yazıları okumaya üşenirler. İkinci iddia da yersizdir. İstanbul Üniversitesi Psikoloji bölümünü tarafından yapılan bir deney, bu konuda bilimsel bir dayanak teşkil eder. Deney, Emniyet Müdürlüğü Çocuk Bürosunda bulunan 100 suçlu çocuk üzerinde yapılmıştır. Deneyin ‘Resim Testi’ bölümünde çocuklara: ‘Aklınıza gelen bir şeyin resmini yapın’ denilmiştir. Resimler toplandıktan sonra bu kere çocuklara agresif resimler gösterilmiş, yine aklınıza gelen bir şeyin resmini çizmeleri söylenmiştir. Çocuklar, ilk olarak balık, kuş, vesaire resimleri çizdikleri halde, ikinci kere tabanca, bıçak v.s. resimleri çizmişlerdir. Buradan çıkarılan sonuç: Çocuklar gördüklerinin okuduklarının kolaylıkla etkisi altında kalmaktadırlar. Bu konuda deneylere dayanan örnekler çoğaltılabilir. O halde zararlı yayınlar konuları yönünden çocuklarımızın serüven içgüdülerini doyurmuyor, aksine onları yanlış yönden etkileyip, içlerinde yeni ve erişilmesi güç serüven isteklerinin doğmasına sebep oluyorlar [...] Üçüncü iddia da yersiz sayılır. Çünkü bu kitapların bol bol okunduğu ülkeler gerek beslenme, eğitim ve gerekse olumlu hayat koşulları yönünden gerçekten gelişmiş ve uygar ülkelerdir. Bizim ülkemiz bunların yanında az gelişmiş bir durumdadır. Bu sebeple zararlı yayınlar bizim insanımızı daha kolay etkileyebilmektedir. Hal böyleyken bu kitapların uygar ülkelerde serbestçe okunmakta olması bizde de böyle yapılmasını gerektirmez.”

Makalenin son kısmında Dayıoğlu, bu tür yayınların yarattığı tehlikeyi bir kez daha vurgulamaktadır:

“Zararlı çocuk yayınları toplumumuz için zararlıdır. Milli Eğitim, dolayısıyla ulusal kalkınmamızı baltalamaktadır. Geleceğimizi eline alacak olan çocuklarımız, bu yayınların etkisiyle iyi yetişememekte, ruhsal ve zihni yönden zararlı ve tehlikeli alışkanlıklar elde etmektedirler. Görülüyor ki yurdumuzda bu türlü yayınlara karşı savaşma zamanı çoktan gelmiş ve geçmektedir.”

Özetle, “Zararlı Çocuk Yayınları Sorunu” dosyasının ikinci bölümü, çizgi romanlara yönelik direncin toplumsal ve ideolojik boyutlarını en yoğun şekilde açığa çıkaran ve çizgi romanları yalnızca estetik açıdan değil, pedagojik, psikolojik ve sosyal açılardan da zararlı olduğunun altını çizen önemli bir kaynaktır. Dayıoğlu bu kez söylemini bilimsel otoritelere başvurarak meşrulaştırmaktadır; UNESCO raporları, bilimsel araştırmalar ve velilerle yapılan anketlerin sonuçlarını örnek göstererek söylemini nesnel ve bilimsel nitelikleri verilerle desteklemekte ve yeniden üretmektedir. Dayıoğlu’nun çizgi romanları ulusal kalkınmaya ve milli eğitime karşı bir tehdit olarak görmesi, bu söylemin yalnızca bireysel değil, aynı zamanda sistemik bir direnci yansıttığını göstermektedir. Bu direnç ayrıca, çocuklarda okuma pratiğini yalnızca pedagojik bir eylem değil, aynı zamanda ideolojik bir alan olarak kodlayan normların görünür olmasını sağlamaktadır.

“Zararlı Çocuk Yayınları Sorunu” dosyasının üçüncü ve son bölümü ise, 27 Kasım 1965 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde “Faydalı Yayınlar ve Sonuç” başlığıyla yayımlanmıştır (s. 2). Dayıoğlu bu bölümde ilk iki bölüme kıyasla daha kısa ve öz şekilde, “zararlı yayınlar”ın yerini alacak “faydalı yayınları” tanıtmakta ve okurlara bu dönüşümün nasıl gerçekleştirilebileceğine dair önerilerini, içinde Millî Eğitim Bakanlığı’nın aktif yer aldığı bir çeşit eylem planı ile birlikte aktarmaktadır. Dayıoğlu makalesine şöyle başlamaktadır:

“Yurdumuzda bugün çocuk kitapları, eskiye oranla daha çok okunmaktadır. Öğrenciler okul okul kitaplığı dışında yeni yeni hikaye kitapları aramaktadırlar. Yazık ki, çocuk kitapları yazmak bizde hala küçümsenen bir konudur. Zararlı yayınlar, çocuk kitaplarına karşı gösterilen bu kayıtsızlıktan fazlasıyla yararlanmaktadır. Bugün meydan zararlı yayınlara kalmış bulunmaktadır. Uygur ülkelerde de zararlı yayınlara rastlanmaktadır. Bunlar, sadece çocuk yayınlarının basit bir kolunu teşkil ederler. Karşılarında üstün derecede faydalı, yetkili kimseler tarafından hazırlanmış, iyi baskılı, bol resimli, boy boy, çeşit çeşit kitaplar vardır.”

Dayıoğlu’nun “Meydan zararlı yayınlara kalmış bulunuyor” ifadeleri, çizgi romanların yarattığı tehlikenin büyüklüğünü dramatik bir dille ortaya koymaktadır. “Uygur ülkelerde...” ifadesi ile başlayan kıyaslama ise Türkiye’nin gelişmemişlik durumunun bu tür yayınların etkisini artıran bir faktör olduğu ima etmektedir ve zararlı yayınlarda bulunmadığını düşündüğü faydalı ve önemli nitelikleri sıralayarak Türkiye’den farklı olarak “uygur ülkelerde” durumun daha iç açıcı olduğunu ve çocukların zararlı

yayınlar dışında bu tür nitelikli yayınlara da ulaşabildiğini ifade etmektedir. Dayıoğlu'na göre bu durum Türkiye için oldukça sıkıntılı bir tablo yaratmaktadır:

“Bir yanda bütün sömürücülüğü ile zararlı yayınlar, bir yanda her yönden yetersiz, gelişmiş güzel hazırlanmış çocuk kitapları ve bunları ucuz fiyatla alarak basıp piyasaya süren yayın evleri, bir yanda küçümsenip sömürülen ve yüzden umutsuzluk ve isteksizlik içinde bulunan iyi niyetli çocuk kitabı yazarları ve nihayet ailede hatta okulda gereği gibi okuma kültürü alamayan çocuklarımız.”

Dayıoğlu, tespit ettiği bu “sorun”un şu şekilde çözülebileceğini düşünmektedir:

“Bunun için ne yapmalı? Bu yayınları yasaklama yoluna gitmeli mi yoksa, bunların karşısına güdümlü olarak hazırlanmış faydalı yayınlar mı çıkarmalı? Kanaatimce ikinci yol daha verimli ve işlek bir yoldur. Madem ki çocuklarımız bol resimli, serüven ve heyecan dolu konulardan hoşlanıyorlar, biz de aynı yollardan hareket ederek çocuklarımızı iyiye, güzele ve doğruya yönelten, eğitim ve öğretim kitaplarına uygun çocuk kitapları hazırlama yoluna gitmeliyiz.”

Dayıoğlu'nun çözüm önerisinin içinde birtakım çelişkiler barındırdığı söylenebilir. Bir önceki günün gazetesinde yayımlanan ikinci bölümde Dayıoğlu, çizgi roman/resimli romanlarda görsel unsurların ağırlıklı olmasının dolayı bu tür yayınların okurlarda bir tür “resim aptallığı”na ve “okuma tembelliği”ne neden olduğunu ifade etmektedir. Fakat bu kez çocukların çoğunlukla bu tip resimli yayınlar tercih ettiği gerçeğini yadsımayarak görsel unsurları da içeren ve aynı zamanda “iyiye, güzele ve doğruya yönelten” resimli yayınlar hazırlanması gerektiğini belirtmektedir. Bu ifadeler Dayıoğlu'nun çocuklar tarafından okunan materyallerde aradığı nitelikleri özetler niteliktedir; Dayıoğlu'na göre didaktik yönü ön plana çıkan, içeriği temiz (?) ve çocuklara doğru alışkanlıkları ve nitelikleri kazandıracak resimli yayınlar kabul edilebilirdir. Dolayısıyla zararlı yayınları faydalı yayınlardan ayıran en önemli unsurların hikayelerin konusu yani yayınların içeriği ile dil kullanım şekli olduğu söylenebilir ve bu şartlar sağlandığı takdirde görsellik artık kabul edilebilir bir niteliktir. Dayıoğlu bu önerilerin hayata geçirilebilmesi için Millî Eğitim Bakanlığı'nın çeşitli girişimlerde bulunması gerektiğini ifade etmektedir:

“Millî Eğitim Bakanlığı, her yıl Haziran ve Eylül aylarında bir hafta süreyle ilkökul öğretmenleri için seminerler düzenlemektedir. Çeşitli konularda düzenlenen seminerlerden, faydalı çocuk yayınları hazırlama konusunda da yararlanmak mümkündür [...] Bu seminerlere, çocuk kitaplarıyla ilgili öğretmenler, severek katılacaklardır. Bunun yanında seminerlere iyi niyetli çocuk kitabı yazarlarının, piyasada çocuk kitabı konusunda olumlu çalışmalar yapmakta olan yayınevi sahiplerinin, bu konuyla ilgilenen ortaokul öğretmenlerinin ve çocuk kitaplarını resimlemeye yetkili ve istekli olan ressamların katılmaları da sağlanabilir. Millî Eğitim Bakanlığı bu çağrı açarsa, kısa zamanda ‘Yararlı Çocuk Kitapları Hazırlama’ konusunda gerçekten değerli eleman ve kuruluşlar meydana çıkacaktır. Seminerler sonunda hazırlanan ve semineri yöneten kaynak şahıslarla yazarların yapacakları eleştirme toplantılarında elden geçtikten sonra basılan eserlerin ad listeleri, hatta mümkünse birer örnek kitapla birlikte okullara ulaştırılır. Ders yılı başında öğretmenler bunları inceleyip, sınıflarına göre, istedikleri kitapların listesini hazırlarlar. Listedeki kitaplardan bir kısmını sınıf kitaplığına alan öğretmen, diğer kitapların isimlerini de öğrencilere bildirir.”

Dayıoğlu'nun ifadelerine göre seminerler ve toplantılar sonucu alınan kararlar ve akabinde yetkin ve nitelikli kişiler tarafından oluşturulan ve basılan kitaplar, tüm bu

sürecin bir parçası ve sonucu olarak üretildikleri için belirlenen şartları ve nitelikleri sağlayan eserlerdir. Dayıoğlu, seminer, denetim ve komisyonlar gibi araçlarla kültürel içerik üretiminin devlet güdümünde ya da en azından denetiminde gerçekleştirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu aşamada söylem, artık sadece bireysel düzeyde direnç göstermekle kalmayıp kurumsal nitelikli “yeni bir yayın düzeni” talebini ortaya koymaktadır. Sürecinin nasıl işleyebileceğine dair Dayıoğlu’nun görüşleri ise şu şekildedir:

“Bu arada seminer çalışmaları dışında hazırlanan kitaplar da halen olduğu gibi yine Talim Terbiyece incelenip, Tebliğ Dergisiyle okullara sağlık²³ verilebilir. Yalnız bunların şekil, konu ve ruh yönünden, seminerde alınan kararlara ve yapılan çalışmalara uygun olmasına önem verilmelidir. Böylece o kitaplar da okullarda yıllık kitap listelerine alınabilir. **Kanaatimce bu şekilde çocuk yayınları güdümlü olarak yönetilmiş olur ve piyasaya kısa zamanda gerçekten değerli kitaplar yayımlanabilir**²⁴. Büyük şehirlerde düzenlenen bu seminerlerde yetişen kaynak şahıslardan, Zararlı Yayınlar Kanun Tasarısında²⁵ kurulması söz konusu olan (Özellikle zararlı çocuk yayınlarıyla ilgili) eleştirme komisyonlarında da faydalanılabilir.”

Görüldüğü üzere “zararlı yayınlar”ın popülaritesi, okur kitle üzerinde bıraktığı azımsanamayacak etki ve buna bağlı olarak bu tür yayınların basım ve dağıtımı, eleştiriler ile durdurulamayacak bir aşamaya ulaşmıştır. Dayıoğlu ise bu durumun çözümü olarak nitelikli yayınların çoğaltıldığı ve okullara girecek çocuk yayınlarının resmi makamlarca denetlendiği bir model önermektedir, bu sayede hem “zararlı yayınlar” piyasada azınlık haline gelecek hem de denetleme mekanizması sayesinde faydalı yayınların nitelikleri korunacak/artacak ve okullara sadece denetlenmiş yayınlar girebilecektir. “Böylece, Milli Eğitimin önemli bir dalını teşkil eden ‘Okul ve ders kitabı dışında’ okuma yoluyla yapılan eğitim ve öğretimin yönetimi, yetkili ve güvenilir ellere geçmiş olacaktır” (a.g.e.). Tüm bu sürecin resmî kurumların da dahil olduğu nitelikli kişiler tarafından yürütülmesi ve denetlenmesi, Dayıoğlu’na göre ebeveynler ve eğitimcilerin sorumluluğudur:

“Yazık ki bugün çocuklarımız çoğunlukla başboş, zararlı yayınların pençeleri arasında, kötü ve tehlikeli bir şekilde öğretilmektedir. Yetişmekte olan kuşak, ilerde olumsuz davranışlara girişirse sorumluluğu, ana babalarla biz eğitimcilerin olacaktır. Yeni kuşak, olumlu çalışmalarla ulusal kalkınmayı geliştirir, yurdumuzu asrın uygarlığına ulaştırma çabası gösterirse, bundan duyulacak sevinç ve özgünce en büyük pay yine bizim olacaktır. Yeni kuşağın ruhsal varlığı, başboş bir durumda bizim ilkimizi beklemektedir.”

Ebeveynler ve eğitimcilerin yeni kuşağa karşı olan sorumlulukları kadar yeni kuşağın da ülke adına gerçekleştirmesi gereken çeşitli görevleri ve sorumlulukları ve ulaşılması gereken hedeflerde payı olduğu inancı, çocuğun pedagojik bir nesne değil,

²³ Yazım farklılıkları olduğu gibi aktarılmıştır.

²⁴ Vurgu bana aittir.

²⁵ Zararlı Yayınlar Kanun Tasarısı nedir? Neyi kapsar, ne zaman çıkarılmıştır?

ideolojik bir proje gibi konumlandırıldığını göstermektedir. Dolayısıyla çocuğun neyi nasıl okuduğu, doğrudan ulusun geleceğine etki eden bir unsurdur ve bu sürecin denetlenmesi gerekmektedir. Dayıoğlu'nun söylemiyle oluşturduğu çerçeve, direncin bireysel endişe boyutundan çıkıp sistematik müdahale talebine dönüşerek nasıl yayıldığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, çeviri çizgi romanlar yalnızca okunacak metinler değil, pedagojik denetime ve şekillendirmeye tabi tutulması gereken birer sosyokültürel araç olarak konumlandırılmaktadır.

Çocuk yazınında çizgi romanların yerine dair benzer tartışmalar, 1970'li yıllarda *Milliyet* gazetesinde de özel dosyalar ve tematik köşeler halinde yer almıştır. Bu dosyaların *Cumhuriyet* gazetesindeki makalelerden farkı ise, eleştirilerin daha yumuşak tonda olmasıdır, fakat niteliği itibarıyla iki gazetede yayımlanan makalelerin birbirine benzer olduğu söylenebilir.

Konuya dair ilk makale, yine Gülten Dayıoğlu tarafından hazırlanan, gazetenin 17.11.1971 tarihli sayısında ve *Düşünenlerin Düşünceleri* köşesinde yer alan “Çocuk Kitapları Haftası ve Türkiye” başlıklı makaledir (s. 2). Makalede çocuk kitapları meselesi, yeniden “ulusal bir sorun” olarak okurlara sunulmaktadır ve Dayıoğlu şu ifadeleri kullanmaktadır;

“Özellikle bol resimli, az yazılı kitaplar çocukları çabuk sarar; çocuk artık iki paragraflık bir düz yazıyı okumak istemez. Yapılan araştırmalara göre, bu tür kitapları sürekli olarak okuyan çocuklarda zihin tembelleşmeğe başlar, uygar ülkelerde ‘resim aptallığı’ diye adlandırılan bir cins aptallık gelir üstüne... Bu hal eğitim ve öğretimi de etkiler [...] Kontrolsüz olarak, sırf kar amacıyla, alabildiğine basılıp yayılan bu çok resimli, az yazılı çocuk kitapları, haberimiz olmadan, toplumumuza bir çok olumsuz nitelikler taşıyan yepyeni bir kuşak yetiştirmektedir. Bu kitaplar vurdulu kırdılı olaylarla örülmektedir. Böylece, her sorunu kaba kuvvetle çözmeye çalışan, dengesiz kahramanların dünyasında yoğrulup gelişen bu kuşak, ileride çözümlenmesi güç pek çok sosyal sorunun kaynağı olacaktır [...] Çocuk kitapları alanına eğilip ciddi bir inceleme yapacak olursak, yukarıda sözü edilen, zararlı yayınlarla rekabet edebilecek nitelikte, çocuk kitaplarının, yok denecek kadar az olduğunu görürüz. Oysa çocuğu bu tür yayınlardan koparabilmek için, ortaya onlardan daha ilginç ve yararlı eserler çıkarmamız gerekmektedir.”

Dayıoğlu makalesinin devamında, toplumun yaşadığı “okuma açlığı”na son verebilmek adına çocuklar için ders kitabı dışında nitelikli okuma materyallerinin hazırlanmasını ve bu sürecin Millî Eğitim Bakanlığı ve Kültür Bakanlığı önderliğinde yürütülmesini önermektedir. Bu süreçte bakanlıkların yazarlara seminerler düzenlemek ve yazarları teşvik etmenin yanı sıra, belli bir fon ayırarak her yıl ödüllü çocuk kitapları yarışmaları düzenlemek, yazar ve basımevi sahipleriyle sıkı bir iş birliği içinde olmak gibi görevleri üstlenebileceği ifade edilmektedir.

Gülten Dayıoğlu, 10 Mayıs 1975 tarihli *Milliyet* gazetesinin *Düşünenlerin Düşünceleri* köşesinde “Çocuk Kitapları Nasıl Düzelir?” başlıklı makalesiyle bir kez daha yer almaktadır (s. 2). Bu kez, bir önceki makalesi üzerinden dört yıl geçmiş ve Dayıoğlu’nun çağrısına paralel olarak Türkiye’de ilk kez Millî Eğitim Bakanlığı tarafından “Çocuk Kitapları Yayım Programı Geliştirme Semineri” düzenlemiştir. Bu süreçte, ilk kez 1927’de kabul edilen “Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Kanunu” da tekrar gözden geçirilmiş ve düzenlenmiş olarak 1974’te yeniden yrrlēe girmiştir. Dayıoğlu, tüm bu gelişmeleri “umut verici” olarak nitelendirmektedir, ayrıca düzenlenen seminerin niteliği ve içeriğine dair önemli bilgiler aktarmaktadır. Seminere, Millî Eğitim Bakanlığı yetkililerinin yanı sıra, “yayınevi sahipleri, kütüphaneciler, psikolog-pedagoglar, yazarlar, ozanlar, çevirmenler, bu alanda tanınmış uzmanlar, anaokulu ile ilk ve orta öğretimden öğretmenler” de katılmıştır. Seminerde yer alan meslek gruplarından birinin çevirmenler olması, Millî Eğitim Bakanlığı’nda semineri organize eden yetkililer başta olmak üzere sektörün artık eviri rnlerin Türkiye’de çocuk yazınının şekillenmesinde merkezi bir rolü olduğunun farkına vardığını göstermektedir. Dolayısıyla çevirmenlerin, yalnızca metni aktaran değil, metinle birlikte çeşitli değerleri de erek kültüre ileten ve süreci şekillendiren eyleyciler olarak değerlendirildiği ve çevirinin sadece dilsel bir faaliyet olarak değil, toplumsal yönüyle ne çıkan ve sorumluluk içeren bir süreç olarak kabul edildiğini göstermektedir

Seminerde alınan kararları kısaca özetleyen Dayıoğlu, bundan sonrasında uygulanacak stratejinin “[...] zararlı yayınları, yasal baskılarla sindirmek yerine, onların karşısına her yönden sevilen, beğerilen, yararlı yapıtlar çıkararak savaşmaya” yönelik olduğunu belirtmektedir. Dayıoğlu, burada da çizgi romanları yasaklamanın değil karşısına daha güçlü alternatifler çıkarmanın önemini vurgulamaktadır. Dayıoğlu’nun söylemi incelendiğinde, 1960’lı yıllarda *Cumhuriyet* gazetesindeki makalelerinde görülen sert ve yasaklamacı söyleminden uzaklaşarak yerli alternatiflerin üretiminde “güdümlü ve denetlenmiş” bir modeli ne çıkardığı görülmektedir. Bu aşamada, eviri yoluyla dizgeye giren ve kendi repertuarını oluşturan çizgi romanların dizgedeki ve çocukların okuma pratiklerindeki varlığının kabul edildiği ve bu türe yönelik direnç hala görünür olsa bile artık şekil değeristirmeye başladığı söylenebilir.

Milliyet gazetesinde “çocuk kitapları” konusunu ele alan son katkı ise 16 Mayıs 1975 tarihinde *Düşünenlerin Forumu* adlı köşede yayımlanan “Çocuk kitapları nasıl olmalı?” (s. 2, 9) başlıklı makaledir. İstanbul Üniversitesi Psikoloji bölümü öğretim üyesi Prof. Dr. Sabri Özbaydar, Gülten Dayıoğlu ile öykü yazarı ve “Arkadaş” kitapları çocuk dizisi yöneticisi/yayımcısı Erdal Öz’den oluşan ekibin yer aldığı forumu Ali Gevgilili yönetmektedir.

Forum, öncelikle, kitapların çocuklar üzerinde bıraktığı etkiyi Özbaydar’ın açıklamaları doğrultusunda ele almaktadır. Bu noktada Dayıoğlu, *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan makalelerinde olduğu gibi *Madam Bovary* ve *Don Kişot* romanlarını örnek göstererek bu iki kurgusal karakterin okudukları kitaplar ile özdeşleşerek yaptıkları seçimlerden bahsetmekte, Özbaydar ise Dayıoğlu’nun tespitlerinin gerçekçi olduğunu Goethe’nin “Genç Werther’in Isdırapları” romanının Avrupa’da yarattığı intihar dalgasını örnek vererek doğrulamaktadır. Özbaydar, kitapların çocuklar için ne gibi işlevleri olabileceği konusunda ise okumanın, “hayal aleminin uyarılması, canlanması” ve “gerçek hayattan kaçma” açısından çocukları tatmin ettiğini fakat kitapların içeriğine bağlı olarak aynı zamanda; “[...] kitaplarla, cesaret, iyilik, kahramanlık, güçlükleri yenme gibi olumlu yönlerde duygusal boşalmasını sağladığı gibi, gangsterlik vb. gibi olumsuz yönlerde de kayabiliyorlar” ifadelerini kullanarak çocuklar üzerindeki olumsuz etkilerinin altını çizmektedir.

Resimli romanlar hakkında ise Özbaydar şunları söylemektedir:

“[...] çocukların bu tür romanlardan elde ettikleri şey: hayatta yapamadıkları şeyleri, hayalen yapma ve bundan da biraz güven duygusu kazanmalarıdır. Ancak, yaş ilerledikçe hayalen yapılan tatmin hiç bir zaman gerçek tatminin yerini tutamaz. Bu, hiç de edebi olmayan kitapların tek iyi yanı, çocuğun zaman olarak kendini başka yere vermesi dolayısıyla, saldırganlığı azaltmasıdır. Ancak, burada kaybedilenle kazanılan arasında büyük fark olduğu da görülüyor.”

Özbaydar’ın söylemi, daha yumuşak olsa bile çocukların resimli romanları gerçek hayatla baş edemediklerinde “güven duygusu” geliştirmek için okuduklarını belirten ve “kazanılanla kaybedilen arasında büyük fark” olduğunu vurgulayan ifadeleri, çizgi romanlara hala eleştirel gözle bakıldığını göstermektedir. Ardından Gevgili, Dayıoğlu’na “[...] özellikle 1970’lerin Türkiye’inde ilk öğretim düzeyindeki küçük çocuk nasıl kitaplar bekliyor?” sorusunu yöneltmektedir, Dayıoğlu ise şöyle cevap vermektedir;

“Çocuğun gereksinimi açısından kitabı yalnız içerik olarak değil: kapak, cilt, dizgi, baskı, kâğıt gibi nitelikleriyle de bir bütün olarak ele almak gerekir [...] Çocuk romanda olsun hikâyede olsun birbiri ardından sürekli

hareket istiyor. Yine çocuk, yaşı ne olursa olsun canlı, parlak ve renkli kitaplara yöneliyor. İlgili toplamakta resim en önemli etken oluyor. Çocuklar hemen her sayfada konuyu açıklayan resim istiyorlar.”

Resimli kitapların çocuklar tarafından daha tercih edilir olmasına dair Özbaydar, “Bu hayal etmede bir kolaylık sağlayarak çocuğu kitaba yaklaştırmak açısından olumlu olmakla birlikte; hayal gücünü tembelliğe iten bir etkindir de...” şeklinde eklemekte ve kullandığı “hayal gücünü tembelliğe itme” ifadeleri ise “resim aptallığı” kavramının psikolojik bir çerçevede yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Sonrasında Dayıoğlu;

“Türkiye’de bugünün çocuğunun isteklerini karşılayabilecek yeterli kitap yok [...] Ünlü Türk yazarları, çocuk yazmaya pek ilgi göstermemektedirler. Dolayısıyla yayınevleri çevirilere yöneliyorlar. Çevirmenlerin seçiminde ise özen gösterilmiyor. Oysa, çocuklara çeviri yapmak, kitabı yeniden yazmak kadar önemlidir [...] Piyasada satılan ve okunan kitapların çoğu yazarlı görünmemektedir. Çocukların büyük bir çoğunluğunun üzerine düştüğü kitap türü, bol resimli, az yazılı, maceraların işlendiği vurdulu kırdılı kitaplardır [...] Zararlı yayınların hiç olmazsa sınırlandırılması konusu üzerinde ise hala durulmamaktadır.”

Dayıoğlu’nun ifadeleri incelendiğinde, çeviri kitapların ikincil bir çözüm olarak, “Türk yazarları yazmadığı için mecburen” tercih edildiğini ve çevirilerin bir tür “ikame” olduğunu ima eden ifadeler içerdiği görülmektedir. Yayınevlerinin çevirmen seçimine özen göstermemesi ise bir tür profesyonel sorumsuzluk gibi çerçevelenmektedir. Dayıoğlu’nun kullandığı “çeviri yapmak kitabı yeniden yazmak kadar önemlidir” ifadesi ise çevirmenin görünmezliğine karşı bir farkındalık içermekle birlikte bu farkındalık eleştirel bir zeminde ve güvensizlik vurgusuyla ele alınmaktadır. Bu da çeviriyle gelen her şeyin potansiyel olarak sistem-dışı ve zararlı olabileceği anlamına gelmektedir. Ayrıca, çevirmenlerin metni sadece çevirmeyip “yanlış eğilimleri” filtreleme gibi ideolojik bir rolü olduğu ya da çevirmenlerden böyle bir beklentinin olduğu ima edilmektedir. Sonrasında Gevgili, Erdal Öz’e yönelttiği soru ile çocuk kitaplarının niteliğini üzerine bir tartışma başlatmaktadır. Öz, bu konudaki düşüncelerini şu şekilde aktarmaktadır;

“Gerek kapitalist gerekse sosyalist ülkelerde çocuğa verilen önem her iki dünya görüşü açısından çok önemlidir. Her iki dünya da geleceğin yurttaşlarını daha çocukken yakalıyorlar, geliştiriyorlar. Bunlardan, Batı’da başlayan ve emperyalizme dönüşen kapitalist gelişme, geri kalmış ülkelerdeki öteki çabalarının yanı sıra kültür sömürgeciliğini de sürdürüyor. Biz de yıllardır bu alanın içindeyiz. Belli bir amaçla, çocuğun belli yaşlarındaki istekleri doğrultusunda belli yönlendirmeleri gerçekleştiriyor, dış kaynaklı çocuk kitapları [...] Çocuk psikolojisini gerçekten çok iyi biliyor kapitalist dünya [...] Türkiye’de yayımlanan resimli kitapların büyük çoğunun dış kaynaklı olduğu görülür. Kişiliği üstünde etkin olunabilecek bir çağda, bu kötü çevrilmiş kitaplar, çocuğu etkileyip saf dışı bırakır: düzenin bir bekçisi durumuna getirir. Bugünkü düzeni böylece yarı da sürdürmek zorunda olan bir çocuk yetiştirilir. Tam serüven çağlarında vurmaya, kırmaya, öç almayı öneren kitaplarla yetişen küçük çocuklar şöyle ki, büyüyünce, üniversite çağına bile gelseler, sokaklar “kana kan, intikam” sloganıyla rahatça dolaşabilirler. Bunun, tersi olmak zordur. Avrupa ya da Amerika’dan gelen bu tür kitaplara, o ülkelerde genellikle “çöplük kitapları” denilmektedir. Durum böyle olunca, Türkiye’de bir çocuk edebiyatı yaratmanın önemli daha bir öne çıkıyor. Türkiye’nin yazarlarının, çizerlerinin, kendi çocuklarımıza uyarıcı ve ileriye yöneltici kitaplar hazırlamaları gerekli.”

Öz, ifadelerinde “kültür sömürgeciliği”, “düzenin bekçileri”, “kana kan intikam” gibi güçlü bir sözcük dağarcığı kullanmaktadır. Öz’e göre, çizgi romanların emperyalist yönü, sadece kültürel değil politik olarak da tehlikeli olduklarını göstermektedir. Bu söylemde çeviri çizgi romanlar, çocukları edilgen, bağımlı, düzenin bekçisi bireyler haline getiren ürünler/araçlar olarak çerçevelenmektedir. Bu metinler “dışarıdan geldiği” için “yerli değer ve kültür sistemine yabancı” metinler olarak nitelendirilmekte olduğu ve çeviri sayesinde aktarılan içeriğin kültüre “sızabildiği” vurgulanmaktadır. Öz, çevirilerin kalitesine dair endişelerini dile getirirken “kötü çevrilmiş kitapların” yalnızca estetik bir sorun değil; kişilik inşasında bozulmaya yol açabilecek bir kusur olduğu ve bu sorumluluğun çevirmenlere ait olduğunu ima etmektedir. Dolayısıyla çevirmenler doğru (!) çevirmediğinde suçlanan, ama doğru çevirdiğinde de görünmeyen bir figür olarak yansıtılmaktadır. Ayrıca, çeviri çizgi romanların çocukları disiplin altına almada yarattığı zorluklar açısından tehlikeli olarak algılandığı ve bu tür metinlerin pedagojik, ahlaki ve kültürel filtrelemeden geçmesinin beklendiği görülmektedir. Bir ideolojik filtre mekanizması görevi atfedilen çevirmenler ise ya filtreleme yaparak eserleri kabul edilebilir hale getirecektir ya da çevirileriyle “yabancı ve zararlı” değerlerin çocukların zihnine yerleşmesine izin verecektir. Öz, devamında şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Türkiye’de çocuğun ne istediği konusunda henüz yeterli bilimsel araştırmalar yoktur. Kaldi ki, Türkiye’nin bu geçiş döneminde, zaten, büyükler bile sorunlarını çözebilmiş değillerdir. Özellikle son elli altmış yıldır büyük bir kültür değişmesi içindedir, Türkiye... Daha büyük bir çerçevede ise, bu çabalamalar Tanzimat’a kadar uzanmaktadır. Bir kültür ortamından çıkıp başka bir kültür ortamına giriyoruz ve en basit davranışlarımızda olsun bütünlüğü sağlamaktan uzağız [...] Çocuk kitaplarına kadar uzanan sorunlar işte bu geçiş durumunun bir başka görünüşüdür.”

Konuyu tarihsel açıdan ele alan Öz, Tanzimat’tan itibaren Türkiye’de süregelen modernleşme sürecini bir tür kültürel kopuş ve belirsizlik dönemi olarak tanımlamaktadır. Türkiye’nin "başka bir kültür ortamına geçiş" sürecinde, özellikle çocuk kitapları gibi kültürel olarak duyarlı alanlarda gerçekleştirilen çeviri, bu geçişi hızlandıran ama aynı zamanda karmaşılaştıran bir araç olarak görülmektedir. Çeviri çocuk kitapları (özellikle çizgi romanlar), bu geçiş döneminde hala tam olarak nereye ait olduğu belli olmayan bir toplumsal yapı içinde tüketiciyle buluşmaktadır. Bu da onların hem rağbet görmesini hem de dirençle karşılanmasını açıklamaktadır. Çeviri pratiklerinin bir gerilim noktası oluşturduğu bu çerçeve hem çevirinin “yerleşikliği” tartışmaya açmakta, hem de Gülten Dayıoğlu’nun da ifade ettiği gibi çeviriye bir “geçici araç” ve “ikame kaynak” olarak konumlandırmaktadır.

Özetle, forumda yer alan ve direnç içerikli söylemin taşıyıcıları olan üç isim arasında Dayıoğlu'nun aydın bir öğretmen ve yazar kimliğiyle, Özbaydar'ın akademik meşruiyet sağlayıcı rolüyle, Erdal Öz'ün ise kültürel müdahale çağrısı yapan bir eyleyici yönüyle öne çıktığı söylenebilir. Bu isimlerin ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, çeviri çizgi romanların sektörü domine etmesini engellemek amacıyla, denetim merkezli bir mekanizma hazırlanması ve yararlı ve yerli eserlerin piyasaya sürülmesi gerekmektedir. Bu üç ismin aynı amaçla bir araya gelmesi ise bahsedilen söylemin merkezileştiğini ve artık daha geniş bir entelektüel zemin üzerinde üretildiğini göstermektedir.

İsmet Kür ve Gülten Dayıoğlu ile başlayan bu süreç ilerleyen yıllarda da devam etmiş ve resimli roman/çizgi romanların da bir parçası olduğu “çocuk edebiyatı”, “çözülmesi gereken bir sorun” olarak tanımlanarak bu sorunun nasıl aşılabileceği, çocuk edebiyatı eserlerinin nasıl daha nitelikli ve geniş kesimlerce okunur hale getirilebileceği üzerine pek çok yazar, köşe yazarı ve eleştirmen çeşitli değerlendirmelerde bulunmuştur. Bu aşamada çeviri çizgi romanlara yönelik eleştirel söylem daha fazla derinliğe kavuşarak sadece pedagojik değil, toplumsal eşitsizlik, kültürel sömürü ve sınıfsal ayrım gibi kavramları içine alan büyük anlatıların bir parçası olmuştur. Buna örnek olarak 01.05.1976 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinin *Sanat ve Edebiyat* köşesindeki “Çocuk Edebiyatı Sorunu” başlıklı makale gösterilebilir. Makalede Ahmet Uysal şu şekilde yazmaktadır (s. 5):

“Yıllar süren çırpınışlardan sonra çocuk edebiyatının üzerine gidildiği bir döneme ulaştık. Böyle bir sonuç çocukların ve çocuk edebiyatının kurtarıldığı anlamına gelmez elbette. Olsa olsa sorunun açık seçik kavranmaya başlanmasıdır bu [...] Üç beş yıl öncesine kadar, Tefik Fikret, Ömer Seyfettin, Aziz Nesin, Rifat Ilgaz dışında kalan “kara edebiyat” adamları meydanı boş, arkalarını sağlam bularak uzun yıllar at oynatıp durdular. Bireyci, şoven duygular veren, çocukları kendi sınıflarına yabancılaştıran, mülkiyeti kutsallaştıran, sömürü düzenini öven vurdulu kırdılı kitaplarla geniş bir ağ, korkunç bir şebeke kurdular. Bu ağ, bu şebeke kapitalist düzenle birlikte çatırdıyor şimdi. Edebiyatımız, sanatımız kökleşiyor [...] Çocukların ciddiye alınmadığı kapitalist ülkelerde, çocuklarla alay edilircesine uydurma, akıl ve çağ dışı kitapların yazıldığı doğrudur. Bilinçli, egemen sınıfın çıkarını gözeterek yazılmış kitaplardır bunlar. Çocuk psikolojisini iyice hesaba katarak piyasaya sürülen yayınların amacı, kapitalizmin dünyaya bakış açısını kavratmak, benimsetmektir. Ülkemiz için asıl tehlike bu yayınların içeriğinde yatmaktadır. Çeviri furyasına karşı çıkmaların anlamlılığı bu gerçekten kaynaklanır [...]”

Uysal'ın ifadelerinde çocuk yazının bir parçası olarak çeviri çizgi romanlar -ve diğer tüm çeviri metinler- ulusal kültürü erozyona uğratma ihtimali bulunan metinler olarak sınıflandırılmaktadır. Bu ifadeler, popüler fakat içi boş olan, çocukların zihinlerini uyuşturan ve kapitalist ideolojinin bir aracı olan bu metinlere yönelik eleştirilerin, çizgi romanlar üzerinden bir tür “anti-empyralist” çeviri karşıtlığına evrildiğini

göstermektedir. Ayrıca Ahmet Uysal, çocuk yazını eserlerinin pahalılığına dair şu ifadeleri kullanmaktadır:

“[...] Nitelikli yayınlar şimdilik çocukların satın alma gücünü aşmaktadır. Ancak bilinçli, gelir düzeyi yüksek ana-babalar bu tür kitapları edinebilmektedirler. Gerçekten iyi, güzel, yararlı kitaplar henüz köy odalarına, işçi evlerine girememiştir. Cem, Gözlem, Milliyet, Yeni Dünya yayınları kapak fiyatlarının on liranın üstünde tutulması bu yargıyı kanıtlıyor [...]”

Burada Uysal, nitelikli yayınların pahalı olmasından dolayı sadece belli bir kesimin erişebildiğini ve bu durumun niteliksiz yayınların daha çok talep görmesine neden olduğunu belirterek ekonomik eşitsizliğin okuma pratikleri üzerindeki etkisini vurgulamaktadır.

Aynı gün *Sanat ve Edebiyat* köşesinde yazan bir başka yazar ise Hikmet Altinkaynak'tır. “Çocuklar İçin Edebiyat” başlıklı makalesinde Altinkaynak, önce çocuk edebiyatı eserlerinde olması gereken nitelikleri vurgulamakta ve sonrasında ise çocuk edebiyatının “ülkemizdeki görünümü”ne dair tespitlerini aktarmaktadır (s. 5, 9):

“Çocuk edebiyatı ürünleri bize ilkin çeviri yoluyla gelmiştir [...] La Fontaine'in fablları, Andersen'in masalları, Daniel de Foe'nun Robenson'u, Charles Dickens'in David Coperfield'ı, Jonathan Swift'in Alis Harikalar Diyarında'sı, Jules Verne'nin geleceğe dönük hayal ürünü masalları Türkçeye çevrilerek, çocuklarca ve büyüklerce ilgiyle okunur [...] Cumhuriyet'in ilk yıllarında bu çeviri çocuk edebiyatı, önemini korur. Hatta Nazım Hikmet ve Orhan Veli La Fontaine'den yeni fabllar çevirirler [...] Teknik gelişmelerle birlikte yapıtların basılma, okunma ve yazılması da artar. Ancak bu, ülkemizdeki kapitalist gelişmeye göre düzeninin ürünleri *Çöplük Kitapları* Teksaslar, Pekos Biller, Red Kitler, Tommiksler, çocuk kitapları alanını 1955 sonrası iyice doldurur. İçeriği birbirinin aynı olan bu tür yayınlar çocuk beyinlerini uyuşturmaktadır. Ama zamanla kapitalizmin çöküşü gibi kültürünün de gerilediği görülür [...] Şimdi egemenlik çocuğa özgür bir kişilik sunan şiir, öykü, roman vb. gibi türlerdeki içeriği zengin, yararlı yapıtlardadır. Bunlar ise son birkaç yıldır sevindirici düzeyde gelişim göstermektedir [...] Bizce tüm bu girişim ve gelişimler, toplumcu içerikli, aynı zamanda evrensele açılan ulusal çocuk edebiyatımızın yaratılması yolundaki çabalaradır. Önümüzdeki yılların çocuklar için yazılan ürünlerin zafer yılları olacağını söylemek kehanet sayılmamalıdır.”

Altinkaynak, çocuk yazını açısından erken Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen çevirilerin nitelik bakımından tatmin edici olduğunu ve çevirilerin Batı kültürünü aktaran, “uygarlaştırıcı” bir yönü bulunduğunu ifade etmektedir. Türk edebiyat dizgesine çocuk yazınının eserlerinin “çeviri yoluyla” girdiğini vurgulayarak Altinkaynak çeviriye hem tarihsel hem de kurucu bir rol atfetmektedir. Ceylan Yayınları'nın kuruluş yılı olan 1955 ve sonrası ise bir milat gibi kabul edilerek bu yıllar ve sonrası benzer içerikli “çöplük” kitapların dönemi olarak tanımlanmaktadır. Bu noktada Altinkaynak'ın “Teknik gelişmelerle birlikte yapıtların basılma, okunma ve yazılması da artar. Ancak bu, ülkemizdeki kapitalist gelişmeye göre düzeninin ürünleri *Çöplük Kitapları*...” ifadeleri ise üretim-tüketim araçlarının (matbaa, dağıtım vb.) gelişmesiyle birlikte çeviri eserlerin içerik kalitesinin artmadığı; aksine bu durumun niteliksiz ürünleri çoğalttığını iddia etmektedir.

Bu konuya dair bir diğerk önemli katkı ise 22.04.1978 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinin “Sanat ve Edebiyat” köşesinde yer almaktadır. 1978 yılının “Çocuk Yılı” olması sebebiyle gazetenin “Sanat ve Edebiyat” köşesini çocuk yazınına ayırdığı görülmektedir. Köşede, Ahmet Uysal’ın çocuk yazını eserlerinin pahalılığına dair gözlemlerini bu kez yazar İsmail Uyaroğlu da desteklemekte ve durumu şu şekilde ifade etmektedir (s. 7):

“Ülkemizde çocuk edebiyatının son yıllarda önemli bir gelişme gösterdiğinde hemen hemen herkes birleşiyor. Bu yargıya ben de katılıyorum. Ancak bu daha çok, yazarların ortaya koydukları ürünler açısından doğru. Yayımlanan kitapların okurlara yani çocuklara ulaşması açısından ise aynı şeyi söylemek pek mümkün değil. Genellikle belirli bir kesimin, burjuva, küçük burjuva, ve aydın kesimin çocukları okuyabiliyor bu kitapları. Geniş işçi, köylü ve emekçi kesimin çocukları alamıyor. Pahalı. Onun için ben, neler yapılabilir sorusuna bu açıdan karşılık vermeye çalışacağım. Önerilerim özetle şunlar olacak: Yayınevlerinin çıkardıkları kitaplar, kapitalist düzen gereği zorunlu olarak pahalı olacaktır. Devlet, Millî Eğitim Bakanlığı bir zamanlar klasikleri nasıl basmışsa, öyle, her yönüyle nitelikli çocuk kitabı yayınlamalı, bunları ucuz bir fiyatla halk çocuklarının yararına sunmalıdır [...] Bakanlık tarafından MC-cilerin “Yavrutürk”ünden ders alıp nitelikli bir çocuk dergisi çıkarılmalıdır”.

Uyaroğlu’nun ifadeleri, ulus-devletin kültürel inşasında önemli bir rol üstlenen Tercüme Bürosu’nun faaliyetlerini işaret etmekte ve bu faaliyetin tekrar devlet eliyle gerçekleştirilmesini teşvik etmektedir. Devlet tarafından yayımlanan çeviri klasiklerin meşrulaştırıldığı, hatta idealleştirildiği ancak özel sektör tarafından yayımlanan çeviri çizgi romanların ise yozlaştırıcı ve sınıfsal ayrışma yaratan ürünler olarak sınıflandırıldığı bu çerçevede aynı “çeviri” faaliyetinin, üretim bağlamına göre “ulusal aydınlanmanın aracı” (devlet), ya da “kültürel yozlaşmanın aracı” (özel sektör) olarak konumladığını göstermesi bakımından Uyaroğlu’nun ifadeleri oldukça dikkat çekicidir.

Aynı gün gazetenin “Sanat ve Edebiyat” köşesinde yer alan yazarlardan biri olan Yaşar Kemal, çizgi romanları niteliksiz olarak sınıflandırıp çocuk yazını içindeki yerini şu sözlerle eleştirmektedir:

“Bizde çocuk edebiyatı diye bir şey yoktu, olmadı. Birtakım suyuna tirit çevreler bizde çocuk edebiyatı diye yutturuldu. Son on beş-yirmi yıldır da en kötü Amerikan çizgi romanları çocuk edebiyatı diye yutturuyorlar. Bir kültür politikamız yoktur ki, bir çocuk edebiyatı politikamız olsun. Özünde çocuk edebiyatı politikamız vardı ya, bu da çocuklarımızı faşistleştirme, köleleştirme üzerineydi. Kültür, sanat adamlarımız bunca aşağılama, hor görme, onları altında kıvrandırma, aç, yoksul bırakma, çağımızın gördüğü en büyük zulmü Türk düşünce ve sanat adamlarına uygulama boşuna değildi, sebepsiz değildi. Bir ulusu yıldırma, yabancılaştırma, köleleştirme üstüneydi her şey. Ulusal Kültürü yok edilmeden sonuna kadar bir ulus sömürücülerin baskısı altında kalamazdı. Önce ulusal kültürü yok etmeyi, en büyük politikaları saydılar uyduruk milliyetçiler. Çocuk edebiyatımız da böylesi bir yıldırma, bir kültürü yok etme politikasıyla baş başa gitti [...]”

Yaşar Kemal’in ifadeleri hem Türkiye’de çocuk yazınının durumu hem de dönemin kültür politikalarına dair ciddi eleştiriler içermektedir. Öncelikle, yerli bir çocuk

edebiyatı geleneğinin eksikliği ve bu eserlerin yerini batıdan ithal edilmiş içeriklerin doldurduğu vurgulanmaktadır. Sonrasında “çocuk edebiyatı diye yutturulan”, “Amerikan” çizgi romanları ağır şekilde eleştirilmektedir. Çeviri çizgi romanlar, Türk çocuklarının kültürel gelişimi açısından zararlı ve yetersiz bulunarak bu metinlerin bir ulusal kültür inşa etme amacına hizmet etmediği ve dışarıdan gelen metinlerin ulusal değerlerle uyumsuz olduğu belirtilmektedir. Yaşar Kemal’in çocuk yazını eserlerine dair eleştirilerinin temelinde, bu eserlerin yalnızca yazınsal değil, aynı zamanda toplumsal bir sorumluluk taşıdığına dair görüşü olduğu söylenebilir.

O dönem çocuk yayınlarının niteliği ile ilgili tartışmalar, Nesin Vakfı edebiyat yıllıklarında da görünür olmaktadır. *Nesin Vakfı 1977 Edebiyat Yıllığı*’nda “1976 Yılında Çocuk Edebiyatımız ve Çocuk Kitaplarımız” başlıklı yazısında Erdal Öz, 1976 yılını “[...] çocuk edebiyatı sorununun yurdumuzda en çok tartışıldığı, bu konuda yazıların en çok yazıldığı yıl [...]” (1977, s. 90) olarak nitelendirmektedir. Öz’ün yazısı, aynı yıl TRT İstanbul Radyosu’nda gerçekleştirilen konuşmaları ve TÖB-DER²⁶’in düzenlediği ve kendisinin de “Ülkemizde ulusal bir çocuk edebiyatı nasıl yaratılabilir?” başlıklı konuşmasıyla yer aldığı açık oturumdaki tartışmaları da aktarmaktadır. Öz, TÖB-DER’in düzenlediği açık oturumda söz alan öğretmen Yılmaz Elmas’ın “Türkiye’de Çocuk Yayınları’nın Niteliği ve İçeriği” adlı konuşmasından şu kısımları aktarmaktadır:

“Günümüz Türkiye’si’nin çocukları toplumdan ayrı tutulamaz. Bugün anne, baba ve öbür yakınları sömürülüyor, horlanıyor, çocuk da sömürülüyor ve horlanıyor demektir. Çocuklar, yaşantılarıyla, etkillemeleriyle genel anlamda politikanın içindedirler. Bundan dolayı politikanın dışında tutulamazlar... Emperyalizm, geri bırakılmış bizim gibi ülkelerde çocukların belli yaş çağlarına göre bilimsel araştırmalarla değerlendirilerek okuma ve düşünmelerine daha çok görme duyusuna hitap eden bol resimli kitaplarla düşünmeyi körleten ve istenileni düşünmeden kabullenen köleler yetiştirmeyi amaçlamaktadır [...] Bu bilinçlendirmeye karşı çıkmak ve çocuklara doğa olaylarını, sosyal gelişmeleri, sömürü mekanizmasını kavratmak ve sömürüye karşı mücadele bilinci vermek çocukların gelişimine katkısı olan devrimci sanatçıların, yazarların ve eğitimcilerin görevleri arasındadır” (a.g.e., s. 92).

Elmas konuşmasında, eğitim politikalarının, okuma pratiklerinin ve yazınsal ürünlerin sınıfsal ve siyasal dinamiklerden etkilendiğini iddia etmektedir. Oturumda yapılan bir diğer vurgu ise “ulusal bir çocuk edebiyatı geliştirme” yönündeki çabaların artması gerektiğidir. Öğretmen Gülsüm Cengiz bu konuya dair, “Ülkemizde kendi değerlerimizi yaşatan, halkımızın günlük yaşantısını işleyen, bunun içindeki toplumsal

²⁶ Tüm Öğretmenler Birleşme ve Dayanışma Derneği (TÖB-DER). 1971-1981 yılları arasında aktif olarak çalışmalarını yürüten dernek, çoğunlukla Köy Enstitüleri’nde görev yapmış öğretmenlerden oluşmakta ve en aktif olduğu dönemde iki yüz binden fazla öğretmen üyesi bulunmaktaydı.

çelişkileri yansıtan çocuk kitapları yazılmamıştır. Ve ulusal bir çocuk edebiyatı gelişmemiştir” ifadelerini kullanmaktadır (a.g.e., s. 92). Erdal Öz ise, yıllıkta, oturumda yer alan isimlerden biri olarak gerçekleştirdiği konuşmasından şu satırları aktarmaktadır:

“Ulusal çocuk edebiyatı, ulusal edebiyatın dışında düşünülemez. Ne demektir bu? Ulusal edebiyat. Yani, çeviri olmayan bir edebiyat mı? Akla ilk gelen kaba bir tanımlamayla böyle mi açıklayacağız ulusal edebiyat kavramını? Evet ama, ulusal olmanın yerli olmaktan değişik bir anlamı olmalı. Bunun, gerici “milliyetçilik” akımıyla uzaktan yakından hiç bir ilgisi olamaz. “Milliyetçilik sözcüğünün Türkçe karşılığı olamaz “ulusalcılık” [...] Oysa “ulusalcılık” kapitalist sınıfın ağzında artık çiğnenmiş sakıza dönmüş olan o “milliyetçilik”ten apayrıdır. Ulusalcılık dilini, ülkesini, halkını, halkının emeğini sevmek, yüceltmek anlamındadır bugün [...] İşte Ulusal Edebiyat burada ortaya çıkmaktadır. Ulusalcılığın özelliklerini taşıyan, bu amacın gerçekleştirilmesi savaşına katkıda bulunmaya çalışan edebiyattır bu [...] Çocuk edebiyatı da bu genel anlayış içinde ele alınmalıdır. Bir ulusal kurtuluş savaşı, kurtulma amacıyla kitlelerin birleşmesiyle gerçekleşir. Çocuk edebiyatı da, çocuklarımızın kurtarılması amacıyla birleşmeye başladığımız, en azından bunu düşünmeye başladığımız şu günlerde yaratılmak üzere. Ve kitlenin kurtuluşundan ayrı düşünülemez” (a.g.e., s. 93, 94).

Öz’ün ifadeleri, ulusal çocuk edebiyatının bir parçası olarak çeviri eserleri doğrudan dışlamadan bu eserlerin ideolojik işlevleri üzerinden bir ayrıştırmaya gitmekte ve “ulusalcılık” kavramını milliyetçilikten ayırarak çocuk edebiyatı eserlerini “ulusal kültür inşasında sorumluluk taşıyan” işlevsel ürünler olarak konumlandırmaktadır. Bu ifadelerle göre çeviri çizgi romanlar da içerikleri aracılığıyla çocukları kültürel olarak şekillendirme gücüne sahip metinler sınıfında yer almaktadır. Yıllığın devamında “Türkiye’de Çocuk Edebiyatının Dünü Bugünü ve...” başlıklı, *Milliyet Sanat* dergisinin 13 Nisan 1976 tarihli sayısında yer alan Süreyya Berfe’nin yazısı aktarılmaktadır. Berfe yazısında şu ifadeleri kullanmaktadır;

“Ne yazık ki, bizim bir çocuk edebiyatı geleneğimiz yok. Böyle bir geleneğin olmayışını yurdumuzun kültürel hayatında, daha doğrusu kültürel karmaşasında aramak gerekir [...] Ataerkil aile düzeninin sürdüğü, feodal ilişkilerin egemen olduğu bir toplumda çocuk edebiyatı olmaz. Çünkü, bu tür bir toplumda çocuk yoktur [...] Önce Tanzimat, sonra da Cumhuriyet ve Atatürk Devrimleri biraz olsun değişiklik yaptı. Batıcılık matricilik başladı. Yüzümüzü Avrupa’ya çevirdik. Cumhuriyet okulları açıldı. Yüzeysel de olsa gözle görülür bir değişim başladı. Çocuk ilk kez önemsendi. Ama ‘çocuklar herşeye karışmaz, aklın ermez’, gibi kör inançlar olduğu yerde kaldı. Bunun sonucu, çocuklar iki ateş arasında sıkışıp kaldılar. Bir yanda eski yazı, Kuran kursları, sert bir otorite; öte yanda yeni yazı, yeni eğitim sistemi ve müsamereler, balolar, bayramlar [...] Tek parti döneminde yurdumuza yavaş yavaş yaklaşan emperyalizm, 1950’den sonra bütün takım taklavatıyla geldi. Onunla birlikte ‘Çöplük Kitapları’ da girdi yurdumuza [...] 1950-1960 döneminde, bugün anladığımız anlamda bir çocuk edebiyatı doğamazdı. Çünkü doğru dürüst bir edebiyat yoktu. Büyükler kendi sorunlarıyla uğraşmaktan vakit ayıramıyorlardı çocuklara [...] 1960 yılı, toplumsal ve kültürel hayatımızda bir dönüm noktası oldu. Çocuk edebiyatı da diğer sorunlar gibi 1960’tan sonra önem kazanmaya başladı. Bu yıla kadar siyasal iktidarların güdümünde olan çocuk edebiyatı, bu yıldan sonra küçük da olsa bir soluk aldı. Yeni dönemdeki gelişmelere geçmeden bir gerçeği bir kez daha belirtmekte yarar var. Bugüne kadar bir çocuk edebiyatı kurulumamışsa, çocuklarımız resmi ideolojilerin boy hedefi olmuşsa, kahramanlık masalları, serüven hikayeleri, milliyetçilik efsaneleriyle uyutulmuşlarsa, bunun tek sorumlusu yazarlar, ana babalar değil, gelip geçen siyasal iktidarlar ve o iktidarların dayandığı sınıflardır” (a.g.e., s. 109-111).

Berfe, Türkiye’deki çocuk edebiyatı geleneğini ele alırken kronolojik bir sıra izlemekte ve çocuk edebiyatının gelişimini modernleşme sancıları ve ideolojik çatışmalar ekseninde ele almaktadır. Berfe’nin dönemin siyasetçilerini de çocuk edebiyat sorununun bir parçası ve nedeni olarak tanımlayan ifadeleri, İstanbul

Radyosundaki tartışmalarda da dile getirilmiştir. 13 Aralık 1976 tarihli programda Sezi Çolakoğlu, yazar ve yayımcı Tarık Dursun Kakinç’a “çocuk edebiyatının bugünkü durumu hakkında” sorduğu sorusuna yanıt olarak Kakinç, şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Yurdumuzda, özellikle cumhuriyetle birlikte çocuğa gereken önem verilmiş gibi görülür [...] Gerçekte toplumumuzun bireyleri arasında üzerine en az eğildiğimiz, sorunlarıyla en az ilgilendiğimiz çocuklarımızdır. Geleceğin büyüklerini ne yöneticiler ciddiye alıyorlar ne eğitimcilerimiz, ne yazarlarımız, ne de yayımcılarımız. İlk okuma çağından başlayarak çocuğa kitap yoluyla doğrulara, gerçeklere dayanan bir yöntemi uygulamak aslında devlete düşen bir ödev. Devlet yapmıyorsa, yapanlara yardımcı olmak, bunun karşısı yayınları denetlemek, -burada bir parantez açarak şunu söyleyim: Vurdulu kirdili, hırsız, polis ve kovboyu resimli dergilerin haftalık baskı toplamı yedi yüz elli bindir,- ayrıca da devletin ödevidir” (a.g.e., s. 120).

Kakinç’ın ifadeleri oldukça eleştirel olup dönemin Türkiye’inde çocuk yayıncılığına dair yaygın endişeleri bütünüyle yansıtmaktadır. Kakinç’ın ifadeleri yazarlar, eğitimciler ve devlet yetkilileri gibi çeşitli eyleyicilerin çocuk gelişimi ve yetiştirilmesindeki rolünü tartışmaya açmakla birlikte çizgi romanların “devletin göz yumduğu bir tehlike” olduğunu ima etmektedir.

Nesin Vakfı 1978 Edebiyat Yıllığı’nda ise yine Erdal Öz’ün kaleme aldığı “1977’de Çocuk Edebiyatımız” köşesi bu kez “Şu karanlık 1977 yılı” satırlarıyla başlamaktadır. Öz, ekonomik sıkıntıların gündemi meşgul ettiği 1977 yılında “temel gereksinim maddelerine yapılan zamlar”ın yarattığı bunalım kadar eğitim alanında kâğıt zammının neden olduğu/olacağı sorunlara da değinmektedir ve “[...] korkunç zamlar, çocuğu da onun eğitimini de onun için çıkarılacak kitapları da tam bir açmaza sürüklemiştir” ifadelerini kullanmaktadır (1978, s. 99-100). Fakat Öz, tüm bu olumsuzluklara rağmen yayıncılığın devam edeceğini düşünmektedir:

“(kitaplar) güç de olsa çıkacak, pahalı da olsa okuyucusunu bulmaya çalışacaktır. Egemen güçlerin istediği türde çıkan, yüksek sayılarda basılan, beyin yıkayan, okuyanı ‘resim aptalı’ yapan, bol resimli, az yazılı, kötü basılmış, beğenisiz, tutarsız yayınlar, ‘çöplük kitapları’ belki daha da yaygınlık kazanacak, ama şu son birkaç yılın getirdiği gerçekçi çocuk kitapları geleneği de ister istemez sürececek, güç de olsa okuyucusunu bulmaya çalışacaktır [...] Bu çocuklarımızın kurtuluş savaşıdır. Bu kapkaranlık ortamın bir gün ışığa boğulacağına nasıl inanıyorsam, buna da kesinlikle inanıyorum.”

Öz’ün bu ifadeleri, İsmet Kür ve Gülten Dayıoğlu’nun söylemlerine benzer bir çizgide olup görsel içerik ağırlıklı kitapların çocukların düşünsel gelişimi üzerinde yıkıcı etkileri olduğu yönündeki yaygın kaygıyı yansıtmakta ve pekiştirmektedir. Öz, bu etkiler altındaki çocuk edebiyatının “kurtuluş savaşı”nın ise kolektif bir sorumluluk ve direnişin sonucunda gerçekleştirilebileceğini vurgulamaktadır. Ardından Öz, 1977 yılında dergilerde ve gazetelerde yayımlanan yazılar ile açık oturumlarda çocuk yazınına dair ileri sürülen görüşleri dört genel başlık altında toplayarak genel bir çerçeve oluşturmaktadır. “Çizgi romanlar çocuklar için zararlı mı?” adlı üçüncü başlık

ise, çizgi romanların çocuk yazınındaki yeri ve çocuk psikolojisi üzerindeki etkisi üzerine çeşitli isimlerin görüşlerini aktardığı en önemli kısımdır. Bu başlık altında Türk Dili dergisinin 311. sayısında yazan Talip Apaydın, İsmet Kür ve Atalay Yörükoğlu ile birlikte derginin Yayın Kurulu’nun görüşleri de aktarılmaktadır. Yayın Kurulu, duruma şöyle yaklaşmaktadır;

“(O dönem) çoğu içerikten yoksun resimli kitaplar da olağanüstü bir yaygınlık kazanmıştır. Tüketim ekonomisinin sonsuz olanakları bu tür kitapları gittikçe çekici kılıyor. Değil çocuklar, büyükler bile daha çok bu kitapları okuyorlar. Her toplumun gerçeğiyle bağdaşmayan bu tür yayınlar, toplumu duygu ve düşünce yozlaşmasına uğrattıyor. Böylece topluma yararlı olabilecek yurttaşların yetişmesi, ta kökünden kösteklenmiş oluyor” (a.g.e., s. 110).

Yayın Kurulu’na göre yayınların içeriği değil biçimi (resimli olması) ve yaygınlığı bir tehdit unsurudur, bu yayınlar aynı zamanda niteliksizdir. Yazar Talip Apaydın’ın ifadeleri de benzer bir tondadır:

“Hepiniz bilirsiniz, günlük yaşantınızda görmüşsünüzdür. Tommiks, Teksas, Kinova, Swing, Zagor, Kızıl Maske, Kara Maske, Vikingler ve bunlara benzer yirmiyeye yakın çocuk dergisi vardır ülkemizde. Bunların birçoğu da Batı’dan aktarmadır, kimileri de onlara özentidir, yani Batı’daki emperyalist yayınlara özenilerek ortaya konmaktadır. Bunlar çocuklar üzerinde çok kötü izler bırakmaktadır. Daha ilk algıları bunlarla koşullanmaktadır” (a.g.e., s.110).

Apaydın’ın isimlerini sıraladığı çizgi romanların hepsi çeviridir (ayrıca birçoğu Ceylan Yayınları’na aittir) ve bu eserler çeviriyle “içeri sızan” yabancı ve zararlı ideolojilerin taşıyıcısı gibi algılanmaktadır.

İsmet Kür’ün yaklaşımı ise eleştirel fakat daha yapıcıdır, çizgi romanların pedagojik etkilerini ön plana çıkararak bu tür yayınların reddedilmesini değil, bu yayınlara alternatifler üretilmesini önermektedir:

“Çocuklarımızda okuma tembelliği yarattıkları kesin olmakla birlikte, resimli romanların çağımızın bir gerçi olduğunu kabullenmek zorundayız. Bugün için bunları ortadan kaldıramayacağımıza göre, yapacağımız şey, en iyisini çizmek, aynı zamanda, resimli roman düşkünlüğünün çocuklarımızda tiryakilik haline gelmesini önlemektir. Herhangi bir şeyi önlemenin en güzel yolu da, daha ilgincini sunabilmektir hiç kuşkusuz” (a.g.e., s.110).

Akademisyen ve psikiyatr Atalay Yörükoğlu konuyu daha farklı bir bakış açısıyla ele almaktadır. Yörükoğlu’nun asıl eleştirisi, çizgi romanların çocukların estetik anlamda beğeni ve kaliteye dair yanlış ölçütlere sahip olmasına ve nitelikli yayınları tercih etmelerini engellemesine neden olmasıdır:

“Tom Miks, Teksas okutmalı mı, okutmamalı mı? Bu tür yayınlar çekicidir. Nerden geliyor bu çekicilikleri? Oturup üzerinde düşünmemiz gerekiyor. Çizgileri çok güzel, çizgi filmler denli güzel. Sonra da çok kötü değil bu kitaplar. Bunların sonunda kötünün kazandığını göremezsiniz. Irk üstünlüğü aşılamaktan, Yunan düşmanlığını aşılamaktan daha kötü değil bu tür yayınlar. Ancak onların zararı başka türlü: Bence, yazın beğenisini aşağı düzeyde tutar bu yayınlar, çocuğun değerli yapıtlara yönelmesini köstekler. Beğeniye kösteklediği için karşıyım onlara, yoksa okunmalarına karşı değilim (a.g.e., s. 110-111).

Türk Dili dergisinin 303. sayısında yer alan yazar Ahmet Uysal ise çizgi romanlara dair ünlü ve yaygın “resim aptallığı” argümanını merkeze alarak çizgi roman karşısı cephede yer aldığını şu ifadelerle göstermektedir;

“Özellikle 1950’lerden sonra piyasaya sürülen zararlı yayınların, çocukları toplum gerçeklerinden uzaklaştırdığı, beyinleri yıkadığı, beğenilerini çarpıttığı bilinen bir değerlendirmenin sonucu. Bugün yaşları otuzun üstüne çıkanlar da içinde olmak üzere milyonlarca insanın ‘resim aptalı’ olmasına göz yumanlara karşı yürütülen savaşım, ne yazık ki, uzun yıllardır başarı kazanamadı” (a.g.e., s. 110).

Öz, yıllıkta, *Milliyet Sanat* dergisinin 228.sayısında yer alan karikatür sanatçısı Tan Oral ve şair Ülkü Tamer’ün görüşlerini de aktarmaktadır. Çizgi romanların pedagojik potansiyeline ve “okumaya özendiren” yönüne değinen Tan Oral’ın ifadeleri eleştirel olmaktan çok açıklayıcıdır ve alternatif bir bakış açısı içermektedir:

“Çocuk yayınlarında, küçük yaşlardan daha büyük yaşlara doğru gidildikçe resim-yazı oranında, yazının daha çok yer tuttuğu görülüyor. Böyle olunca da, resimlemenin okuma alışkanlığına zarar vermesinden endişe ediliyor [...] Okumada görülebilecek ilgisizliğin nedeninin resimlemede değil, anlatılanlarda aramak doğru olmalı. Üstelik resimleme çoğu kez okumaya da özendiriyor [...] Bugün teorik kitaplar bile okuyucuya resimlenerek sunuluyor, ve hiç kuşkusuz, anlatıma yeni boyutlar kazandırıyor. Bu olgu, çocukların, yetişkinlerin yayınlarıyla ilgilenmesinde çekicilik ve kolaylık sağlıyor. Böyle olunca, çocuk kitaplarının resimlenmesi, ayrı bir önem kazanıyor” (a.g.e., s. 111).

Ülkü Tamer ise, Oral’a benzer şekilde eleştirel söylemin dışında ve çizgi romanı çağdaş, meşru ve evrensel bir anlatı biçimi olarak tanıyan ifadeler kullanmaktadır:

“Çizgi-roman, çağımızın en yaygın sanat dallarından biri. Yalnız çocuklar için değil, büyükler için de her gün binlerce çizgi-roman yayımlanıyor dünyada. Bunlar okuru tembelliğe itseydi, kitap yazarları kendilerine başka işler aramak zorunda kalırlardı. Çizgi-romanların en çok yayımlandığı üç ülkeye, Amerika’ya, Fransa’ya, İngiltere’ye bakıyorum, kitap satışları, özellikle çocuk kitaplarının satışları her yıl artıyor. Bazılarının olumsuz etkileri oluyor diye çizgi-roman türünü bütünüyle karalamak da yanlış bir düşünce. Olumsuz etkileri olan romanlar yazılıyor diye romana karşı mı çıkalım? Ayrıca bir Red-Kit, bir Pembe Panter’in ne gibi olumsuz etkileri olabilir? Mıstık’ın ‘Uzay Çocukları’, Tan Oral’ın ‘Çiçeklerle Gerçekler’i olumlu yapıtlar değil mi? Çocuğa verdiğimiz her şey ağır başlı, çatık kaşlı mı olsun? Onu her zaman son derece ‘ciddi’ şeylerle bunaltalım mı? Çocuğun eğlenmeye, dinlenmeye ‘hoşça vakit geçirmeye’ hakkı yok mu? [...] Çocuk, ‘yazı’dan önce ‘çizgi’yle tanışmıştır çünkü. Küçük yaşlarda bildiği, tanıdığı bir şeyi, tanımadığı şeylerden daha çok sever. İlgisini çeken bir resim görünce onun yanındaki yazıyı da merak eder. Okuma bilmiyorsa bir büyüğüne okutur. Büyüyünce de pek değişmez bu. Resim, bir bakışta kendini ele verir çünkü.Yazı gibi önce ‘okunmak’ istemez. Büyükler için de bu böyle değil midir? Aldığımız gazetelerde, dergilerde bütün yazıları okuyamıyoruz ama, ilginç bir resim, bir fotoğraf görünce yazısını okuyoruz” (a.g.e., s. 111-112).

Erdal Öz, son kısımda şu ifadeleri kullanarak başlığı noktalamaktadır;

“Çocuk edebiyatının en büyük özelliklerinden biri de görüntü zenginliğidir [...] Çizgiromanlara gelince. Bunu ayrı bir tür olarak ele almak doğru olur. Bir çocuk edebiyatı türü olarak bakmamalıyız bunlara. Ama çocuk edebiyatına ters düşen bir yanı yok, bana kalırsa. Edebiyat ürünlerine yönelten bir yanı olduğu bile söylenebilir. Çizgiroman okurları, gerçek okur olmak niteliğine henüz erişememiş kişilerdir. İyi çizgi romanlarla, bu kişiler, iyi bir okur durumuna getirilebilir sanıyorum. Komünist Manifesto’yu bile batıda çizgiroman biçimine soktular. Karl Marks’ın kişiliğini ve düşüncelerini tanıtan batıda hazırlanmış bir çizgiroman, ülkemizde de basıldı. Bu kitap, Marks’a yeni başlayanlar için çok yararlı bir kitap bence. Yazının değil de çizginin ağır bastığı bu çizgiroman türünü edebiyatın içinde düşünmektense, belki çizgifilm içinde düşünmek daha doğru olur. Olumsuz, yanlış örnekleriyle bu türü suçlamamalıyız. ‘Olumlusu niye az yapıyor?’ diye sorabiliriz belki” (a.g.e., s.112-113).

Öz’ün ifadeleri incelendiğinde daha önceki söylemlerine kıyasla 1978 yılıllığında yer alan ifadelerinin çok daha uzlaşmacı ve objektif bir bakış açısına evrildiği

görülmektedir. Öz, çizgi romanları edebiyatın dışında konumlandırmakla birlikte, artık çizgi romanların pedagojik katkıları olabileceği gerçeğini göz ardı etmemektedir. Öz'ün söylemindeki bu yumuşama, 1970'lerin son yıllarıyla birlikte edebiyat çevrelerinde çizgi romanlara yönelik olumsuz ve eleştirel tutumun yavaş yavaş değişmeye başladığının bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Nesin Vakfı 1979 Edebiyat Yıllığı'nda ise çeviri çocuk yayınlarını doğrudan ilgilendiren dikkate değer birtakım ifadeler yer aldığı söylenebilir. Yıllıkta yer alan ve öğretmen Fakir Baykurt'un TÖB-DER'in 4-10 Şubat 1977'de düzenlediği Demokratik Eğitim Kurultayı'nda sunduğu bildirinin makaleye dönüştürülmüş versiyonunda, Baykurt'un şu ifadeleri kullandığı görülmektedir;

“Bir toplumda çocuk edebiyatı yayınlarını geniş ölçüde çeviri kitaplara dayandırmak, sonuçta, kültür emperyalizmine yol vermek sayılacağından, son derece sakıncalıdır. Çocuk yayınları arasında yerli yapıtlar, çocuk yayınlarından daha geniş yer tutmalıdır. Ünlü ve olgun yazarların, çocuklar için de kitaplar yazmağa özendirilmesi gerekir” (1979, s. 370).

Bu ifadeler, çocuk yayıncılığının hala ideolojik bir alan olarak görüldüğü ve çevirinin ideolojik ve kültürel bir eylem olduğu bilinciyle bu alandaki çeviri eserlerin niteliklerine karşı sorgulayıcı ve şüpheci bir yaklaşımın hâkim olduğunu göstermektedir. Baykurt'un ifadeleri, çocukların çeviri yayınların etkisi altında kalmasının uzun vadeli sonuçlarına dair kaygıların hala devam ettiğini ve yerli üretim teşvik edilerek çeviri kitaplara bağımsızlığın azalmasının hedeflendiği/istendiğini göstermektedir.

Nesin Vakfı 1980 Edebiyat Yıllığı'nda “1979 Çocuk Yılı'nda Çocuk Edebiyatımız” başlıklı bölümü kaleme alan Erdal Öz, konuya dair dikkat çekici makaleleri derlediği bölüme *Cumhuriyet* gazetesinin 5 Haziran 1979 tarihli sayısında karikatür sanatçısı Turhan Selçuk'a ait “Çizgi Roman Üstüne” başlıklı makaleyi ekleyerek 1980 yıllığını daha önceki yıllıkların içeriğinden çok farklı bir çizgide sonlandırmıştır. Makalesinde, bir televizyon kanalındaki açık oturumda çizgi romanlarla yöneltilecek eleştirilere cevap veren Selçuk şöyle başlamaktadır (1980, s. 455-456);

“Nedense, çocuk yayınları konusu açıldı mı, şartlandırılmış bazı kişiler, hemen ‘Western’ çizgi romanlarına hücum ederler. Eleştiriler genellikle şöyledir:
Çocuklarımız vur-kır'a özendiriliyor.
Çocuklarımız okuma tembelliğine itiliyorlar.
Bu iki iddia üzerinde duracak, roman, hikâye, çizgi roman üzerinde de konuşacağız bu sütunlarda.
Çizgi roman aleyhtarı bir hikâyeci dostum, televizyondaki açık oturumda şöyle diyordu:
‘Efendim ben hikayemde kar'ın yağışını kelimelerle anlatabilirim. Çizgiyle nasıl anlatılabilir kar yağışı?’

Oysa salt yetenek işidir bu. Çizer vardır çok şey anlatır çizgilerle, yazar vardır, hiçbir şey anlatamaz kelimelerle...”

Selçuk’un ifadeleri, çizgi roman karşıtı eğilimlere yanıt veren ve çizginin sanatsal ve anlatımsal gücünün altını çizen niteliktedir. Ardından Selçuk, çizgi romanın bir tür olarak ciddiye alınması gerektiğini şu sözlerle vurgulamaktadır (a.g.e.):

“Çizgi romanlarda yazı çizgi eşdeğerdir. Bu onun yaygınlık gücünü sağlar... Zararlı romanlar, hikayeler vardır, çoğunluktadır yararlı görülenlerin yanında. Örneğin vurdulu-kaçtı romanlar, basit macera ve seks romanları... Ama biz bu kötü örnekler çoğunluktadır diye roman ve hikâye sanatını aşağılayamayız. Çizgi roman sanatını hor göremeyeceğimiz gibi...”

Çizgi romanların çocukları kötüye yönlendirdiğine ve “çocuğun etkilenebilirliği”ne dair sabit yargıları sorgulayan Selçuk, çizgi roman okurlarına yönelik suçlayıcı ve homojenleştirici anlayışı da değiştirmeye çalışmaktadır:

“Çocuklar vardır okudukları roman ve hikayelerden zararlı fikirler, çocuklar vardır ‘Western’ denilen çizgi romanlardan yararlı fikirler edinmişlerdir. Çocuklar vardır çizgi romanları izleyip öğrendikleri ile şaşırtıcı icatlarda bulunmuşlardır. Çocuklar vardır, okudukları roman ve hikâyelerden öğrendikleriyle zararlı yollara sapmışlardır.”

Bu kez Selçuk, modernleşmenin hayatı ve bakış açılarını değiştiren yönünden bahsederek çizgi romanları eleştirenlerin çağın gerisinde kaldığını ima etmektedir. Ayrıca, çizgi romanı bir tür “kitle sanatı” ve modernleşme sürecinin doğal bir ürünü olarak çerçevelemektedir:

“Çizgi romanların insanları, çocukları zihin tembelliğine alıştırdığı iddiasına gelince... Dünya değişiyor. Çağımız insanının daha çok çalışması, zamanın değerini giderek arttırmaktadır. Bu nedenle önce kendi işlevine yararlı bilimsel, öğretici kitapları okumaya ayıracaktır zamanının önemli bir bölümünü... Ve çağımızda zaman öyle bir değer kazanmıştır ki, günümüz insanı yemeğini ayak üstünde yemekte, gazetesini ayak üstünde okumaktadır. Bu durum elbette ki sanatları da etkileyecektir. Bu ortamda sinema, fotoğrafçılık gibi çizgi roman da gelişerek çağımızın bir sanatı olmuştur. Sanayi toplumlarındaki hızlı ve toplu üretim, büyük kitlelere seslenen sanatları geliştirmiştir. Teknik gelişme, hızlı rotatifler, milyonluk baskılar, çizgi roman ve karikatür sanatının yaygınlaşmasına, gelişmesine neden olmuştur. Böylece yazılı sanatlar yüzyıllar süren üstünlüğünü giderek yitirmişlerdir. Zamanla yazıdan arınan karikatürün zihin tembelliği yarattığı iddiasında kim bulunabilir? İşte karikatür sanatından daha çok ilgi toplayan, yaygınlık kazanan çizgi romanın doğuşu, gelişmesi, bu nedenlere bağlıdır. Artık salt çocuklar içi değildir çizgi roman. Devlet başkanları, politikacılar, bilim adamları, öğretim üyeleri, geniş halk kitlelerinin okuduğu, sevdiği, tuttuğu çağdaş bir sanat kolu olmuştur çizgi roman.”

Son olarak Selçuk, kötü olanın çizgi roman değil, “içerik” olduğunu ve çizgi romanı bir “tür olarak suçlamaktan” vazgeçip, nitelik odaklı bir anlayış geliştirmek gerektiğini vurgulamaktadır:

“Onun için bir kısım eğitimcilerimiz, yazarlarımız, çizgi romana gereksiz yere hücum etmesinler, çağımızın gerisine düşmüş olurlar. Yapılacak tek şey, diğer sanat kollarını kötülemek değil, iyi yazarak ilgiyi çekmektedir. Hem kaygılanmalarına gerek de yok, yeryüzünde çizgi romanın olmadığı zamanlardan çok daha fazla satılıyor roman ve hikâye kitapları günümüzde...”

Selçuk’un söylemi, çizgi romanı sanatsal bir ifade biçimi olarak tanıyan, ona meşruiyet kazandıran ve “yazı” ve “çizgi”nin söylemsel açıdan eşit olduğunu vurgulayan ilk

örneklerden biridir. Selçuk, çizgi romanın yalnızca çocuklara hitap eden bir tür değil, çağdaş toplumun tüm kesimleri tarafından kabul edilen ve tüketilebilen bir form olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca, çizgi romana yöneltilen “zihin tembelliği yaratma” ve “okuma alışkanlığına zarar verme” şeklindeki eleştirilerin de tür ile ilgili olmadığı, çağın gereklerinin kavranamamasıyla ilişkili olduğunu vurgulamaktadır. Bu yönüyle Selçuk’un ifadelerinin çizgi romanların kültürel ve yazınsal değeri ve konumuna dair 1960 ve 1970’li yıllarda süregelen tartışmalardan sonra gelen bir kırılma noktasının işareti olduğu söylenebilir.

2.3. Sonuç

Türkiye’de yazınsal gündemi 1960 ve 1970’li yıllarda çokça meşgul eden konulardan birinin “çocuk kitapları meselesi” olduğu söylenebilir. Pek çok akademisyen, eleştirmen ve yazar, Türk edebiyatında çocuk kitapları yayımcılığına dair tabloyu ele alarak Türkiye’de konunun gerektiği kadar ciddiye alınmadığı ve piyasada yeterince “nitelikli” yayın olmadığını ifade etmiş ve bu yayınların yokluğunda piyasayı dolduran “zararlı”, “vurdulu kırdılı”, “Amerikan” çizgi romanlarına ağır eleştiriler yöneltmiştir. Bu bölümde Fairclough’un söylem çözümlemesi modeli (1996) doğrultusunda analiz edilen makaleler, köşe yazıları, açık oturum kayıtları ve edebiyat yıllıklarından alınan metinler, 1960’lardan 1980’li yıllara dek Türkiye’de çizgi romanlara dair oluşan söylemlerin yalnızca pedagojik değil, ideolojik, kültürel ve politik temsiller içerdiğini ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda gerçekleştirilen söylem çözümlemeleri, çizgi romanların 1960’lı ve 70’li yıllarda yalnızca çocuklara yönelik değil, daha geniş bir kültürel ve ideolojik tartışmanın odak noktası haline geldiğini göstermektedir. Bu tartışmalarda çizgi romanlar yalnızca popüler kültür ürünleri olarak değil, aynı zamanda yerli kültürel üretimin önünde duran ve kültürel deformasyona yol açan bir engel gibi konumlandırılmıştır. Çeşitli isimlere ait söylemler incelendiğinde, çeviri çizgi romanların çoğunlukla “çocuklara uygun olmayan”, “resim aptallığı” yaratan, “okuma tembelliğini” teşvik eden yayınlar olarak değerlendirildiği; fakat zamanla bu genellemeye karşı eleştirel ve savunmacı seslerin de ortaya çıkmaya başladığı görülmektedir. İsmet Kür’ün “raflardan indiremeyeceksek daha iyisini yapalım” şeklindeki söylemi, Ülkü Tamer’in çocuğun eğlenmeye hakkı olduğunu vurgulaması,

Tan Oral'ın çizgi romanlardaki görsel unsurlara vurgu yaparak çizgi romanların çocukların ilgisini okuma eylemine yönlendirebileceğini savunması ve nihayet Turhan Selçuk'un çizgi romanı çağdaş bir sanat kolu olarak tanımlaması, bu dönüşümün çarpıcı örnekleridir. Böylece çizgi romanlara dair tartışma, yalnızca ahlaki ve pedagojik bir zemin üzerinden değil, aynı zamanda sanatsal ve estetik değer ekseninde de yürütölmeye başlanmıştır.

Söylem çözümlemeleri, bu ürünlerin ideolojik, pedagojik ve estetik anlamda ne tür sınavlardan geçirildiğini, hangi direnişlerle ve “dirençlerle” karşılaştığını ortaya koymaktadır. Özellikle çocukların zihinsel gelişimi, ulusal kültürün inşası ve kültürel yozlaşma gibi kapsamlı ve çok katmanlı tartışma başlıkları altında değerlendirilmeleri, çizgi romanların yalnızca “okunan şeyler” değil, kültür inşasında ve şekillendirilmesi sürecinde birer araç haline geldiğini göstermektedir. Tüm bu tartışmalar içinde önemli bir yer tutan çeviri olgusu, çizgi romanlara yöneltilen eleştirilerin merkezinde yer almaktadır. Bu eleştirilerde çeviri, yalnızca bir aktarım süreci olarak değil, aynı zamanda potansiyel bir tehdit olarak konumlandırılmaktadır. Eleştirilerde, çizgi romanların “yabancı kaynaklı” oluşuna özellikle ve sıkça vurgu yapılması ve bu yönüyle yerli kültürel değerleri yozlaştırdığı ve çocukların zihinsel ve ahlaki gelişimini olumsuz etkilediği iddiaları, çeviri ürünlerin yerli kültürle çatışan unsurlar olarak nitelendirilerek görünürde olandan çok daha geniş bir ideolojik zeminde tartışıldığını göstermesi açısından dikkate değerdir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM – AĞ HARİTALANDIRMA VE KATALOGLARIN UZAK OKUMASI

Bu bölümde, 1955 yılında Erdoğan Egeli tarafından kurulan ve çocuklara ve gençlere yönelik çeviri çizgi romanlar başta olmak üzere, çoğunlukla popüler kurgu eserleri yayınlayan Ceylan Yayınlarının yayıncılık faaliyetlerini ortaya koyabilmek için öncelikle yayınevine ait süreli yayınlar ve kitapları içeren kataloglar oluşturulacak ve bu kataloglar, elde edilen nicel veriler ışığında uzak okuma yöntemi ile incelenecektir.

Sonrasında ise bu katalog verileri üzerinden oluşturulan ağ betimlenecek ve bu ağın nitel analizi gerçekleştirilecektir. Oluşturulan ağ sayesinde çeviri ve yayın sürecinde yer alan eyleyiciler ve bu eyleyiciler arasında bağlantı ve etkileşimlerin gösterilmesi amaçlanmaktadır. Ağ içinde insan ve insan olmayan eyleyiciler olmak üzere iki tür eyleyici bulunmaktadır. İnsan eyleyiciler, çeviri çizgi romanların kaynak kültürlerdeki yayıncıları, yazarları, çizerleri, editörleri ve çeviri süreciyle birlikte erek kültürdeki yayıncı (Ceylan Yayınları), çevirmenler ve çeviri kapak tasarımcılarından oluşmaktadır. İnsan olmayan eyleyiciler ise birer kurum olarak yayınevleri, tek kahramanlı çizgi roman dergileri, karma çizgi roman dergileri ve fotoromanlardan oluşmaktadır.

Bir çizgi roman nadiren tek kişinin elinden çıkmaktadır, çizgi romanlar genellikle içinde yazar (writer/scripator/creator), çizer (penciller/inker/illustrator) renkçi/reklendirici (colorist) ve harfleyen (letterer) gibi üretim sürecinin çeşitli aşamalarında rol alan kalabalık sayılabilecek bir grubun ürünüdür. Süreçte yer alan tüm bu eyleyicilere ait bilgiler çizgi romanların yan metin öğelerinde her zaman yer almayabilir, dolayısıyla üretim süreci tam anlamıyla şeffaf ve gözlemlenebilir olmamaktadır ve süreç tüm eyleyicileri görünür kılacak şekilde yansıtılamamaktadır. Benzer bir durum tefrika halinde çeşitli dergiler ya da gazetelerde yayımlanan çizgi romanlar söz konusu olduğunda daha da belirginleşmektedir. Bu yönüyle bir tür anonimlik özelliği kazanan tefrika çizgi romanların tefrika romanlara benzer bir yayıncılık sürecine sahip olduğu söylenebilir.²⁷

²⁷ Ceylan Yayınları tarafından yayımlanan çeviri çizgi romanların yayıncılık süreci ve yayınevi profiline dair veriler dördüncü bölümde detaylı olarak ortaya konulacaktır.

Ayrıca, Ceylan Yayınları'nın yayımcılık faaliyetlerine dair tüm verilere “Millî Kütüphane Dijital Süreli Yayın Arşivi”nde ulaşmak mümkün olmamaktadır. Bu durum verilere ulaşmak adına daha farklı yöntemlerin kullanmayı zorunlu kılmaktadır. Bu yöntemlerden biri de çevrimiçi hayran topluluklarına ait forumlara ve koleksiyonerlerin hayran toplulukları için hazırladığı resmi olarak yayımlanmış ya da yayımlanmamış çeşitli materyallere başvurmaktır. Yayımcılık faaliyetlerini bütünüyle ele alabilmek adına bu bölümde, *Gephi* yazılımı ile görselleştirilen “ağ” incelenecek ve yayınevinin yayımcılık faaliyetlerine dair oluşturulmuş katalogların nicel veriler ışığında uzak okuması gerçekleştirilecektir.

3.1. Katalogların Uzak Okuması

Ceylan Yayınları'nın yayımcılık faaliyetlerini daha iyi anlamak için bu bölümde yayınevinin yayınladığı süreli yayınlar ve kitaplara dair oluşturulmuş iki katalog, bu kataloglarda veriler ışığında oluşturulmuş grafikler üzerinden uzak okuma (Moretti, 2000) yöntemi ile analiz edilecektir.

3.1.1. Süreli Yayınlarla Dair Veriler

Ceylan Yayınları genel olarak süreli yayınları -özellikle çizgi roman yayımcılığı- ile ön plana çıkmaktadır. Millî Kütüphane veri tabanında yapılan arama sonucunda 1955-1969 yılları arasında yayımlanan süreli yayınlar arasında yayın bilgisi olarak “Erdoğan Egeli” adına on üç süreli yayın, “Ceylan Yayınları” adına on altı süreli yayın kayıtlanmıştır. Dolayısıyla veri tabanı dikkate alındığında bu yıllarda yayınevinin toplam yirmi dokuz süreli yayın piyasaya sürdüğü sanılmaktadır, fakat bu sayı eksiktir. Daha önce de belirtildiği gibi, Millî Kütüphane veri tabanının bu noktadaki yetersizliğini giderebilmek adına çevrimiçi hayran forumları ve özellikle de koleksiyoner Hakan Alpin'in çalışmasından (2018) faydalanılmıştır. Bu bölümde, Milli Kütüphane ve Alpin'in çalışmasındaki verilerin birleştirilmesi ve karşılaştırılmasıyla oluşturulan ve süreli yayınlara dair verileri içeren “Katalog 1” ile yalnızca Milli Kütüphane verilerinden oluşturulan ve kitaplara dair verileri içeren “Katalog 2”nin uzak okuması yapılacaktır.

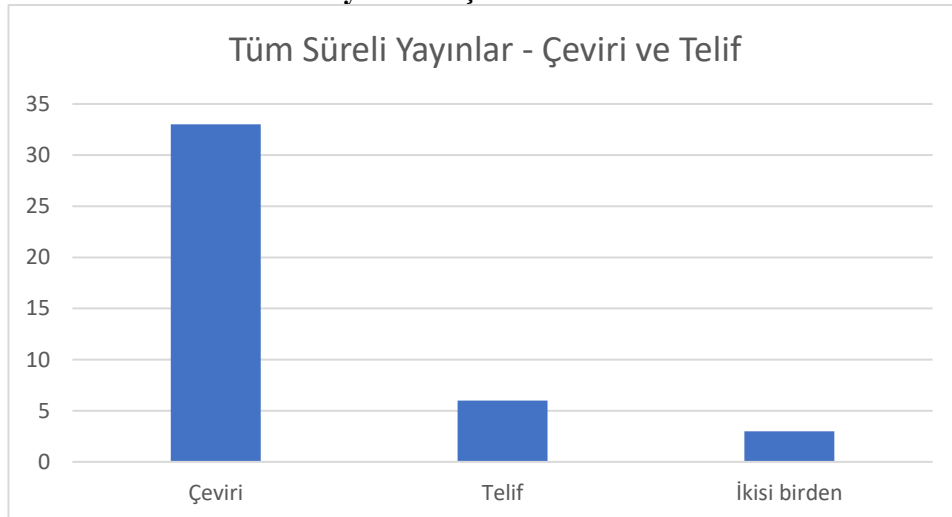
Katalog 1’de, yayınevinin 1955-1969 yılları arasında yayınladığı tüm süreli yayınlara ait bilgiler on sekiz başlık altında ele alınmıştır:

1. Adı (İlk adı ve yayımlanan tüm adları)
2. Orijinal Adı
3. İlk Yayın Tarihi
4. Son Yayın Tarihi
5. Formatı
6. Türü
7. Telif/Çeviri
8. Orijinal Yayımcı
9. İçinde Bulunduğu Dergi (varsa)
10. Çevirmen
11. Yazar/Çizer
12. Resimleyen (Çeviriyi)
13. Ebat
14. Sayfa Sayısı
15. Kaynak Dil
16. Menşe Ülke
17. Çeviri Kapak Tasarımcısı/Çizeri
18. Milli Kütüphane Veri tabanındaki Yayın Yılı

Aşağıda, Katalog 1’den türetilen sayısal verilerin kapsamlı analizi ve yorumları yer almaktadır.

3.1.1.1. Tüm Süreli Yayınlar İçindeki Çeviri ve Telif Sayısı

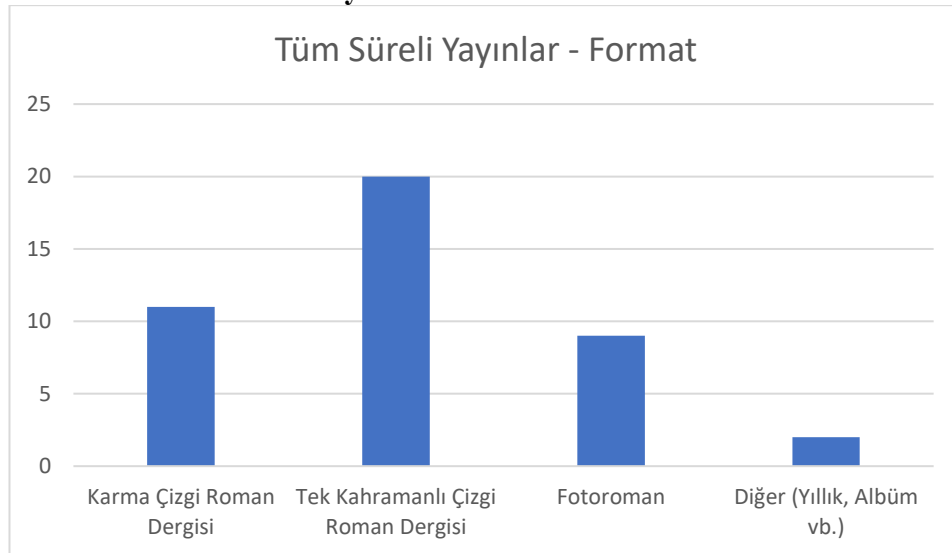
Grafik 1. Tüm Süreli Yayınlar – Çeviri ve Telif



Katalog 1 incelendiğinde Ceylan Yayınları'nın 1955-1969 yılları arasında yayınladığı kırk iki süreli yayının otuz üçü çeviri, altısı telif, üçü ise hem çeviri hem telif metinleri içeren yayınlardan oluştuğu görülmektedir. Bu durum, yayınevinin o dönemde yerli çizgi romanları yayınlamayı tercih etmediği ve çoğunlukla yabancı çizgi romanları Türkçeye çevirerek yayınladığını göstermektedir. Bu durumun sebepleri arasında çizgi roman türünün Türk edebiyat dizgesinde ve çocuk yazını dizgesinde henüz oturmuş bir geleneğe sahip olmaması gösterilebilir. Türkiye'de ciddi bir okur kitlesine sahip olan ve 1960'lı yıllardan 1980'li yıllara kadar popülerliğini koruyan uzun ömürlü ilk telif çizgi romanın, 1962'te *Akşam* gazetesinde tefrika edilerek yayın hayatına başlayan ve Suat Yalaz'ın yazıp çizdiği *Karaoğlan* olduğu söylenebilir. 1960'lı yıllardan önce modern çizgi roman formatında yayımlanmış popüler bir telif çizgi roman (serisi) olmamakla birlikte sonraki yıllarda da Türk edebiyat dizgesinin çizgi roman türünde çoğunlukla çeviri eserlerden beslendiği bir gerçektir. Bu bağlamda Ceylan Yayınları'nın yayıncılık faaliyetleri, Türkiye'de çizgi roman repertuvarının oluşması, genişlemesi ve kendini “çizgi roman okuru” olarak tanımlayan kitlenin oluşumunda kritik bir rol oynamıştır.

3.1.1.2. Süreli Yayınların Formatı

Grafik 2. Tüm Süreli Yayınları – Format



Süreli yayınlar içinde yayın formatına göre dağılım yapıldığında en yüksek sayının tek kahramanlı çizgi roman dergilerine ait olduğu görülmektedir. Ceylan Yayınları'nın

yayın portföyünde *Tommiks*, *Teksas*, *Kit Taylor* ve *Kinova* gibi başrol kahramanların serüvenlerini içeren uzun ömürlü seriler önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca o dönem “resimli roman” olarak adlandırılan bu süreli yayın türünün birçok yönüyle tefrika romanlara paralel olduğunu ifade etmek mümkündür. Devrim Ulaş Arslan, Cumhuriyet dönemi gazetelerinde yayımlanan çeviri tefrika romanların yayımcılık/üretim ve alımlama/tüketim süreçlerine dair gerçekleştirdiği incelemesinde çeviri tefrika romanlara dair esneklik, aktüellik, anonimlik, geçicilik ve sözde gerçeklik olmak üzere beş önemli karakteristik özellikten bahsetmektedir (2023). Bu özellikler arasında anonimlik, çevirmen veya yazar isimleri belirtilmemesine bağlı olarak çeviri ve telif arasındaki sınırların bulanıklaşmasına sebep olan bir durumdur. Bu durum, çevirmen, orijinal yazar/çizer ve orijinal yayımcı bilgileri belirtilmeden yayımlanan çeviri çizgi romanlarda ise tefrika romanlardan farklı olarak eserin telif olduğu değil eserin farklı bir kaynak kültüre ait olduğunu düşündürmekte ve eserle ilgili farklı çıkarımlar yapılmasına sebep olmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde detaylı ele alınan fakat yeniden vurgulamaya değer ve bu durumun göstergesi niteliğinde dikkat çekici söylem, 22.04.1978 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde 1978 yılının “Çocuk Yılı” olması sebebiyle çocuk yazınına ayrılan Sanat ve Edebiyat köşesine yazan Yaşar Kemal’e aittir:

“Bizde çocuk edebiyatı diye bir şey yoktu, olmadı. Birtakım suyuna tirit çevreler bizde çocuk edebiyatı diye yutturuldu. Son on beş-yirmi yıldır da en kötü Amerikan çizgi romanları çocuk edebiyatı diye yutturuyorlar. Bir kültür politikamız yoktur ki, bir çocuk edebiyatı politikamız olsun [...]”

Burada Yaşar Kemal’in bahsettiği çizgi romanların çoğu, Ceylan Yayınları’nın çizgi roman piyasasına yön verdiği 1950 ve 1960’lı yıllarda popülerliğinin zirvesine ulaşan ve 1970’li ve 1980’li yıllarda da sektördeki konumunu (özellikle tiraj ve tanınırlık açısından) koruyan İtalyan çizgi romanlarıdır. Ceylan Yayınları, yayımcılık faaliyetlerini sonlandırdığı 1987 yılına kadar İtalya menşeli *Teksas* ve *Tommiks* serilerini yayımlanmaya devam etmiş, yine oldukça popüler İtalyan western serileri olan *Kit Taylor* ve *Kinova*’yı ise 1983 yılına kadar yayınlamıştır. 1960’lı yıllarda Ceylan Yayınları’nın aralıklı olarak yayınladığı ve bir Tarzan uyarlaması olan *Zagor* ve yine “fumetti” geleneğine ait fakat western türünde olmayan nadir çizgi romanlardan *Mister No* gibi pek çok İtalyan çizgi romanının ise 1970’li yıllarda Tay Yayınları tarafından sürekli olarak yayınlayarak büyük başarıya ulaştığı görülmektedir. Yukarıda bahsi geçen tüm çizgi romanların ortak özelliği, hikayelerin

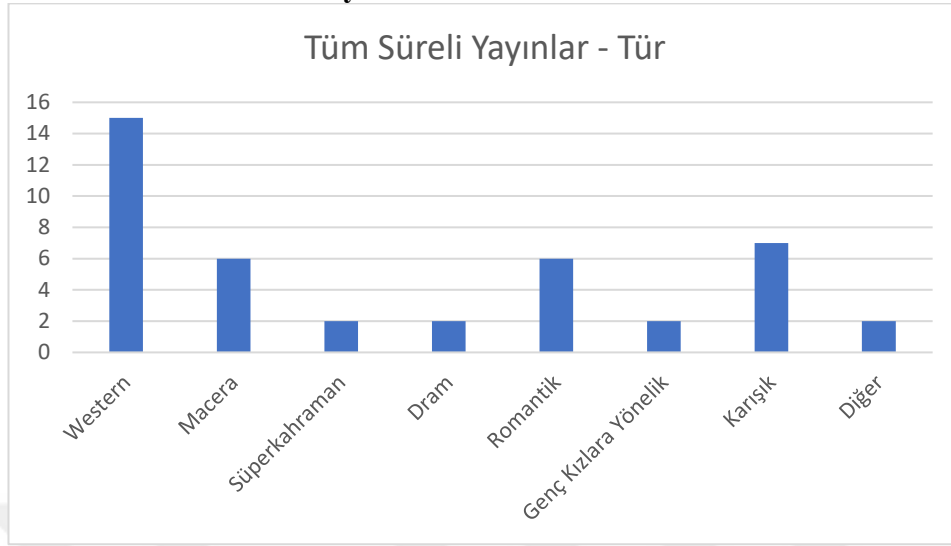
ABD topraklarında geçmesi ve *Mister No* hariç hepsinin western türünde olmasıdır. Bu durum, bu çizgi romanların Amerikan üretimi olarak algılanmasına, Amerikan kültürel hegemonyasının bir parçası ve popüler kültürünün temsilcisi olarak görülmesine ve kültürel kimliklerinin yanlış tanımlanmasına neden olmuştur. Bazı yazar ve eleştirmenler bu durumu, bu yayınların o dönem çocuk yazını içinde önemli bir yer kaplaması ve okurlar tarafından ciddi talep görerek sektörü domine etmesinin tesadüf olmadığı ve bu tür çizgi romanların yayımlanma amacının çocuk okurlara Amerikan kültürü ve anlayışını benimsetmek olduğu şeklinde yorumlamıştır. Buna örnek olarak ise çalışmanın birinci bölümünde değinilmiş olan 01.05.1976 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinin *Sanat ve Edebiyat* köşesindeki “Çocuk Edebiyatı Sorunu” başlıklı makaleyi tekrar ele almak yararlı olacaktır. Ahmet Uysal makalesinde, yabancı çizgi roman tehlikesi karşısında “çeviri furçasına karşı çıkmanın anlamlılığı”nı şöyle vurgulamaktadır:

“Yıllar süren çırpınışlardan sonra çocuk edebiyatının üzerine gidildiği bir döneme ulaştık. Böyle bir sonuç çocukların ve çocuk edebiyatının kurtarıldığı anlamına gelmez elbette. Olsa olsa sorunun açık seçik kavranmaya başlanmasıdır bu [...] Üç beş yıl öncesine kadar, Tevfik Fikret, Ömer Seyfettin, Aziz Nesin, Rifat Ilgaz dışında kalan “kara edebiyat” adamları meydana boş, arkalarını sağlam bularak uzun yıllar at oynatıp durdular. Bireyci, şoven duygular veren, çocukları kendi sınıflarına yabancılaştıran, mülkiyeti kutsallaştıran, sömürü düzenini öven vurdulu kırdılı kitaplarla geniş bir ağ, korkunç bir şebeke kurdular. Bu ağ, bu şebeke kapitalist düzenle birlikte çatırdıyor şimdi. Edebiyatımız, sanatımız kökleşiyor [...] Çocukların ciddiye alınmadığı kapitalist ülkelerde, çocuklarla alay edilmesine uydurma, akıl ve çağ dışı kitapların yazıldığı doğrudur. Bilinçli, egemen sınıfın çıkarını gözeterek yazılmış kitaplardır bunlar. Çocuk psikolojisini iyice hesaba katarak piyasaya sürülen yayınların amacı, kapitalizmin dünyaya bakış açısını kavratmak, benimsetmektir. Ülkemiz için asıl tehlike bu yayınların içeriğinde yatmaktadır. Çeviri furçasına karşı çıkmaların anlamlılığı bu gerçekten kaynaklanır [...]”

O dönem; karakterler, mekanlar ve anlatı kalıpları bakımından Amerikan popüler kültürüne aitmiş gibi algılanan İtalyan çizgi romanları, bir tür “tehlike” olarak algılanmıştır. Bu çizgi romanların gerçek kaynağının belirtilmemesi ya da gizli bir şekilde Amerikan kültürüne aitmiş gibi sunulmasının, bilinçli ya da bilinçsiz olarak bu yanılgıyı pekiştirdiği söylenebilir.

3.1.1.3. Süreli Yayınların Türü

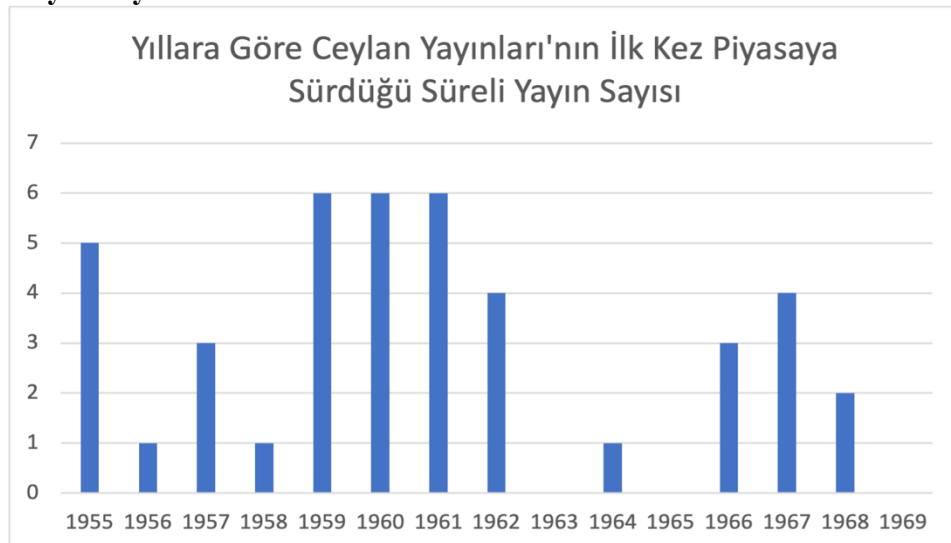
Grafik 3. Tüm Süreli Yayınlar – Tür



Süreli yayınların türleri incelendiğinde, özellikle tek kahramanlı çizgi roman dergilerini kapsayan western türünün ön plana çıktığı görülmektedir. Karma çizgi roman dergileri karışık türde içerikleri barındırmakla beraber genellikle macera türündeyken çoğu fotoromanın ise romantik ya da dram türünde olduğu söylenebilir. Süper kahraman türü sadece *Betmen* ve *Süpermen* tek kahramanlı çizgi roman dergilerine aittir. Genç kızlara yönelik dergiler ise *Tina* ve *Çiğdem* karma çizgi roman dergileridir. Diğer olarak tanımlanan grup ise *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı* (1960) ve *Resimlerle Atatürk* (1959) albümünü içermektedir.

3.1.1.4. 1955-1969 Yılları Arasında İlk Kez Piyasa Sürülen Süreli Yayın Sayısı

Grafik 4. Yıllara Göre Ceylan Yayınları'nın İlk Kez Piyasaya Sürdüğü Süreli Yayın Sayısı



Ceylan Yayınları'nın süreli yayın konusunda özellikle 1955 ve 1962 yıllarında çok aktif olduğu ve piyasaya yılda beş-altı yeni yayına kadar ulaşan sayıda farklı dergiler sürdüğü görülmektedir. Takip eden yıllarda ise piyasa sürdüğü yeni yayın sayısının 1966 ve 1967 yılı hariç önemli ölçüde azaldığı söylenebilir. Özellikle 1955-56 (*Ceylan Çocuk Gazetesi, Bill Kid, Tommiks, Teksas*) ve 1959-60 (*Kinova, Kit Taylor, Tim, Teks*) döneminde çıkan çizgi romanların birçoğu uzun ömürlü olmuş ve yayınevinin en tanınan dergileri haline gelmiştir. 1967-68 yılları arasındaki yükseliş ise farklı türlerdeki uzun ömürlü süreli yayınların piyasa ilk kez sürüldüğü dönemdir. 1967 yılında yayın hayatı (aralıklı olarak) yirmi yıl süren genç kızlara yönelik çeviri karma çizgi roman dergisi *Tina* ve yayın hayatı sekiz yıl süren fotoroman dergisi *Cep Foto Roman* piyasaya sürülmüştür. Süreli yayın aktivitesinin en düşük olduğu 1963-1965 yılları ise Ceylan Yayınları'nın kitap yayıncılığının en yoğun olduğu dönemdir. Bu dönemde yayınevinin halihazırda yayın hayatına devam eden ve istikrarlı tiraja sahip çizgi roman dergilerinin basımını sürdürdüğü ve belli yazarlara ait popüler kurgu kitaplarını seri olarak çevirdiği ve yayınladığı görülmektedir.

Cantek, Ceylan Yayınları'nın sahibi Erdoğan Egeli'yi "okuyucu taleplerini izleyerek yeni yayınlar için fırsat arayan", "aktif bir yatırımcı" olarak tanımlamaktadır (1996, s. 117). Ayrıca dönemin diğer çizgi roman yayımcılarına kıyasla Egeli, yayın hakkı konusunda daha hassas davranmış ve yayınladığı çizgi romanların çoğunun yayın haklarını alarak basımını gerçekleştirmiştir.

Ceylan Yayınları'nın çeviri çizgi roman dergilerinin birçoğunun kapaklarını çizen Samim Utkun, Levent Cantek'in kendisiyle gerçekleştirdiği röportajda bu konuya dair şu ifadeleri kullanmaktadır (1996, s.117-118):

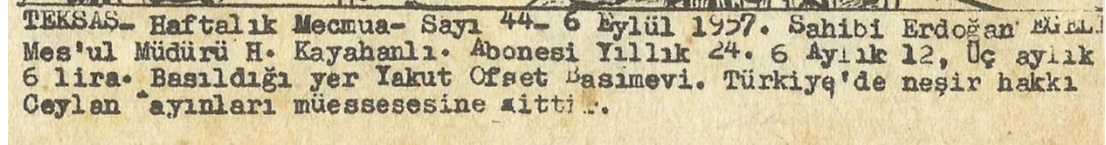
"O zaman çocuk dergilerinin kalıplaşmış isimleri vardı. Kemalettin Tuğcu, Rakım Çalapala, C.Cahit, İ. Hakkı Baltacıoğlu, Niyazi Ahmet Banoğlu... Bunlar tarihi yazılar, romanlar yazardı. Çizgi romana gelince bütün dergilerde ikişer üçer sayfa vardı. Yabancı çizgi romanlar çevrilirdi. Ama çalma çırpma, danışmadan, izin almadan bir Avrupa mecmuasını alır, eline geçen bir yerden mesela 80 sayfa bir çizgi roman başlıyor, bitiyor bunu alır kimseye danışmadan haftada iki sayfa iki sayfa yayınlar. Fakat çocuklar dikkat ediyoruz dergiyi açar açmaz ne Kemalettin Tuğcu'yu ne Ahmet'i ne Hasan'ı evvela çizgi romanları okuyor. Ama yerliymiş yabancıymış ayırt etmiyor. Yerli de olsa çizebilen birisi, okuyacak... Ama bizimkiler başa çıkamazlar başka işleri de var çünkü. Nihayet haftada iki tane çizer o kadar... O zaman kadar pek dergi yok. Bir tek Alaeddin Kırıl matbaasının *Pekos Bill* 'i var. Dergiyi önemsemiyor, büyük işleri var. Çocuklarının hatırı için, onların ısrarlarıyla çıkartıyordu. Dergi de çok cüzi bir satışla sürdürülüyordu [...] Çocukların çizgi romanlara olan ilgisini farkedince Erdoğan'la (Egeli) baştan aşağı çizgi roman olan bir dergi üstüne düşünüyorduk. Bu arada okuyuculardan "aman bu Miki Ranger'ın (ilginçtir ki Utkun *Tommiks*'ten sürekli bu isimle bahsediyor -L.C.) sayfasını daha çoğaltamaz mısınız?" diye büyük talep vardı. Biz de Erdoğan'la oturduk, konuştuk. Erdoğan hemen acele Fransa'ya gidip Opera Mundi²⁸'yle anlaştı.

²⁸ "Opera Mundi" adlı telif hakları ajansına ait bilgiler sınırlı olmakla beraber ajansın 1928'de Fransız yayımcı ve editör Paul Winkler tarafından kurulduğu ve çoğunlukla ABD'li King Features Syndicate

“Tamam Samimciğim yaptık, aldım bu işi! Hatta birkaç roman daha aldım, senden ricam bir isim bulalım bunlara...” dedi. İşte o zaman Miki Ranger’e *Tommiks* dedim. Ben çocukken ilkokul çağlarında *Tommiks* diye bir film vardı. Ayağı hafif aksak yakışıklı bir çocuk oynardı. Bir hayli etkilemişti bizi. Oradan geldi aklıma...”

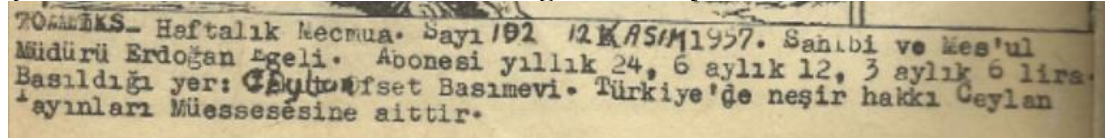
Samim Utkun’un belirttiği gibi, Erdoğan Egeli’yi diğer yayımcılardan ayıran önemli özelliklerden biri, yayınladığı çizgi romanların çoğunun yayın haklarını almasıdır. Özellikle *Tommiks* ve *Teksas*’ın taklitleri bir dönem piyasada sayıca çoğalmış, o dönem, Cantek’in tabiriyle “isim, biçim, içerik aynen kullanılmak üzere” çeşitli yayımcılar tarafından basılmıştır (1996, s.160). Fakat “Egeli aklını başına alıp, telif ödemeye başladığı için *Tommiks-Teksas* seksenli yılların sonuna kadar Ceylan Yayınları’nda kalmıştır” (a.g.e.). Özellikle 1957’den sonra yayımlanan *Tommiks* ve *Teksas* serilerinin en arka sayfasındaki künyesinde yer alan “Türkiye’de neşir hakları Ceylan Yayınları müessesesine aittir” ibareleri bu durumu doğrular niteliktedir. Aşağıda 1957 yılına ait *Teksas* ve *Tommiks* ile 1958 yılına ait *Süpermen* dergilerinin künyeleri verilmiştir. Künyeler, hem dergilerin yayın hakkıyla ilgili ibareleri içermekte hem de basıldıkları yerlere dair bilgi vermektedir:

Şekil 1. 06.09.1957 tarihli *Teksas* dergisinin künyesi.



Künyede “Türkiye’de neşir hakları Ceylan Yayınları müessesesine aittir” ibaresi yer almaktadır. Ayrıca, bu sayının basıldığı yer “Yakut Ofset Basımevi” olarak görülmektedir. Yakut Ofset Basımevi, Ceylan Yayınları’nın kendi matbaasını kurmadan önce baskı hizmeti aldığı matbaalardan biridir.

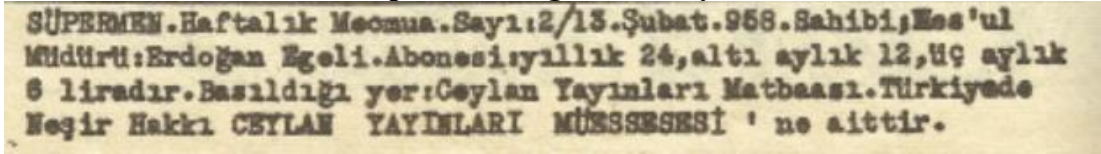
Şekil 2. 12.11.1957 tarihli *Tommiks* dergisinin künyesi.



şirketinin dağıtımını yaptığı *Mandrake the Magician*, *Flash Gordon* ve *Jungle Jim* de dahil pek çok Amerikan çizgi romanının Avrupa’daki yayın haklarını alarak çeşitli Avrupa dillerinde yayımlanmasını sağladığını bilinmektedir. Egeli’nin *Tommiks*’in (*Capitan Miki*) yayın haklarını almak adına neden serinin İtalyan yayımcısı Editoriale Dardo yerine Fransız telif hakları ajansı Opera Mundi ile görüştüğü hakkında net bir bilgi bulunmamaktadır, fakat, Opera Mundi’nin sadece Amerikan çizgi romanlarının Avrupa’ya dağıtımını sağlamakla değil, Avrupa çizgi romanlarının diğer ülkelere dağıtımını ve bu çizgi romanların yayın haklarının diğer ülkelerdeki yayımcılara verilmesiyle ilgili süreçleri de yürütüyor olma ihtimali olabilir. Ajans, 1990’lı yıllara kadar faaliyetlerini sürdürmüştür.

Künyede yine “Türkiye’de neşir hakları Ceylan Yayınları müessesesine aittir” ibaresi yer almaktadır. Yukarıda verilen 06.09.1957 tarihli *Teksas* dergisinin künyesinden farklı olarak bu derginin “Basıldığı Yer” kısmında “Yakut Ofset” ibaresinin üzerine “Ceylan” yazılarak düzeltilmiştir. Bu durum, 1957’nin son aylarında yayınevinin kendi basımevini kurduğunu ve yayınlarını kendi matbaasında basmaya başladığını düşündürmektedir.

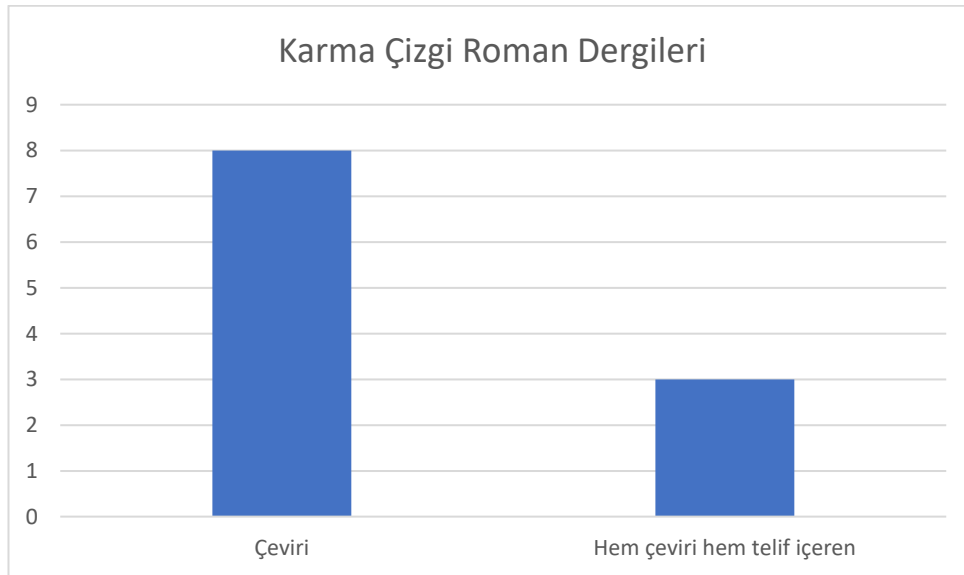
Şekil 3. 13.02.1958 tarihli *Süpermen* dergisinin künyesi



Künyede, *Tommiks* ve *Teksas* dergilerinde olduğu gibi “Türkiye’de neşir hakları Ceylan Yayınları müessesesine aittir” ibaresi yer almaktadır. “Basıldığı Yer” kısmında ise “Ceylan Yayınları Matbaası” ibaresi yer almaktadır. Bu durum, 1958 yılı itibariyle yayınevinin artık kendi matbaasında basım faaliyetlerini gerçekleştirdiğini net bir şekilde göstermektedir.

3.1.1.5. Karma Çizgi Roman Dergileri Arasında Çeviri ve Hem Çeviri Hem Telif Yayın Sayısı

Grafik 5. Karma Çizgi Roman Dergileri

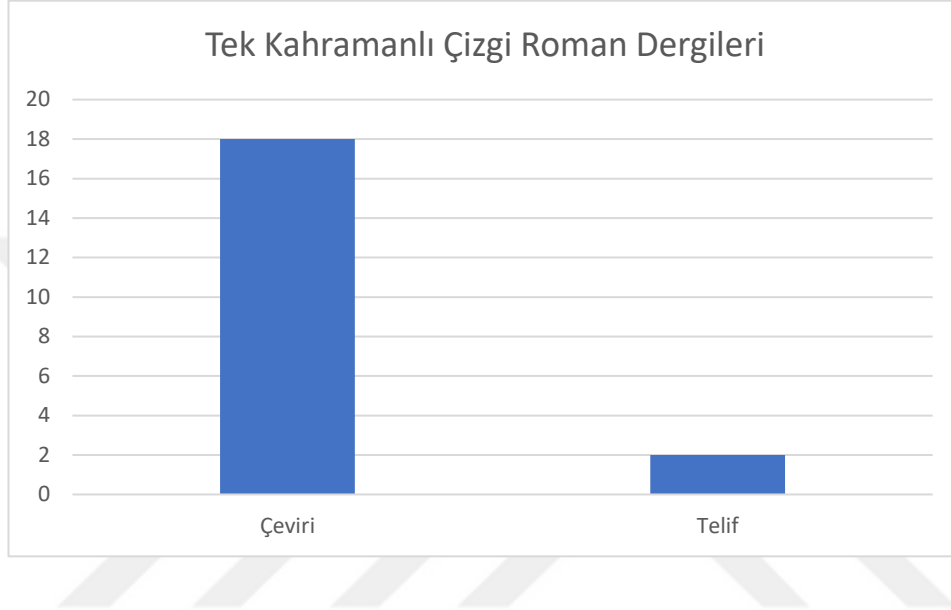


Ceylan Yayınları’nın yayınladığı karma çizgi roman dergilerinin sekiz tanesi tamamen çeviri içeriğe sahip, üç tanesi ise hem çeviri hem de telif çizgi romanları içermektedir.

Görüldüğü üzere çeviri içerikler çoğunlukla tercih edilmesine rağmen karma çizgi roman dergilerinde yerli içerikler için de alan açılmış ve yayıncılığı gerçekleştirilmiştir.

3.1.1.6. Tek Kahramanlı Çizgi Roman Dergileri Arasında Çeviri ve Telif Sayısı

Grafik 6. Tek Kahramanlı Çizgi Roman Dergileri

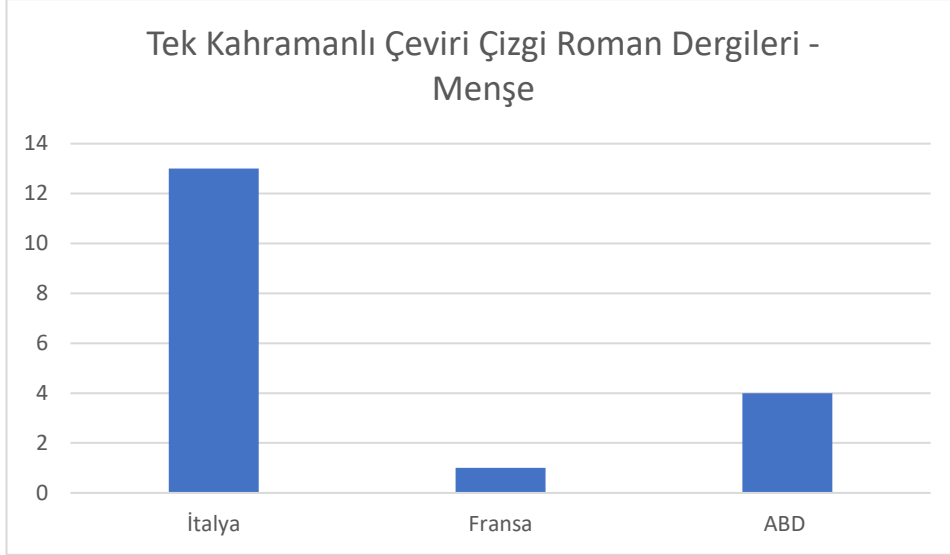


Tek kahramanlı çizgi romanlar söz konusu olduğunda ise çeviri dergilerin telif dergilere kıyasla sayıca çok daha üstün olduğu görülmektedir. Yayınevinin yayınladığı tek kahramanlı çizgi roman dergilerinin sadece ikisi telif olup on sekizi çeviri dergilerden oluşmaktadır. Bu durum yerli kahramanların²⁹ serüvenlerini anlatan telif çizgi romanların yabancı çizgi romanlara kıyasla daha az tercih edildiğini ya da telif çizgi roman üretimi noktasında verimliliğin düşük olmasından kaynaklı olarak telif çizgi romanların piyasada daha az yer alabildiklerini göstermektedir.

3.1.1.7. Tek Kahramanlı Çeviri Çizgi Roman Dergilerinin Menşé Ülkeleri

Grafik 7. Tek Kahramanlı Çeviri Çizgi Roman Dergileri – Menşé

²⁹Dönemin telif çizgi romanlarının çoğu Türk tarihine ait olaylardan esinlenen ve kahraman ve mekân isimleri açısından Türkçe isimler/ifadeler kullanan çizgi romanlardır. Telif çizgi romanların bu özelliği, çoğunu “yerli” çizgi roman olarak tanımlayabilmeyi ve çeviri çizgi romanlar arasında kolayca ayırt edebilmeyi sağlamaktadır. Örn. *Karaoğlan* (yazar/çizer Suat Yalaz, ilk yayın tarihi 1963), *Akbulut Kaan* (yazar/çizer İsmet Kırdar, ilk yayın tarihi 1964), *Tarkan* (yazar/çizer Sezgin Burak, ilk yayın tarihi 1967).



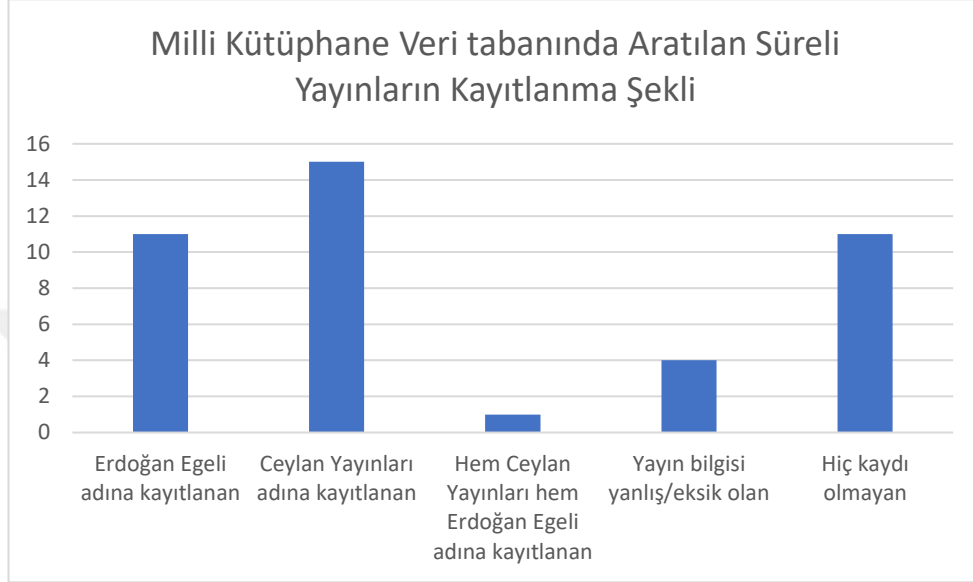
Tek kahramanlı çeviri çizgi romanların menşe ülkelerine bakıldığında on üç derginin İtalya'dan, dört derginin ABD'den, bir derginin ise Fransa'dan olduğu görülmektedir. Bu durum İtalyan dergilerinin yoğun olarak çevrildiği ve tercih edildiğini göstermektedir. Ceylan Yayınları'nın dergilerini yayınlamayı tercih ettiği ikinci ülke ise ABD'dir. Bu durum Amerikan ve Fransız çizgi romanlarının Türk okuru tarafından İtalyan çizgi romanlarına kıyasla daha az tercih edildiği ya da bu çizgi romanların telif hakkını alma sürecinin daha karmaşık olduğu ihtimalini düşündürmektedir. Ayrıca, İtalyan dergilerinin doğrudan İtalyancadan mı yoksa ara dil kullanılarak mı çevrildiği konusunda da net bir çıkarım yapılamamaktadır.

Tek kahramanlı çizgi roman dergilerinde yayımcı ve menşe ülke bilgilerine ulaşmak daha kolay olmakla beraber farklı ülkelere pek çok yayımcıya ait çizgi romanların bir araya gelmesiyle oluşan karma çizgi roman dergileri söz konusu olduğunda süreç zorlaşmaktadır. Bununla birlikte Ceylan Yayınları'na ait karma çizgi roman dergilerinin de tek kahramanlı çizgi roman dergilerinde olduğu gibi genelde İtalyan, Amerikan, İngiliz ve az sayıda Fransız çizgi romanını içerdiği söylenebilir. Sadece Fleetway Publications'a ait İngiliz dergisi *Princess Tina* olarak bilinen ve Ceylan Yayınları tarafından *Tina* adıyla yayımlanan karma çizgi roman dergisinin orijinal yayın formatıyla alınıp minimal düzeyde değişiklik yapılarak Türkçeye çevrilerek yayımlanmış olma ihtimali bulunmaktadır. Diğer karma çizgi roman dergileri için net ifadeler kullanmak mümkün değildir.

3.1.1.8. Süreli Yayınların Milli Kütüphane Veri tabanındaki Kayıtlarına Dair

3.1.1.8.1. Kayıtlanma Şekli

Grafik 8. Millî Kütüphane Veri tabanında Aratılan Süreli Yayınların Kayıtlanma Şekli



Ceylan Yayınları'nın 1955-1969 yılları arasında yayınladığı kırk iki süreli yayın, Millî Kütüphane veri tabanında aratıldığında ve her yayının “Yayın Bilgisi” incelendiğinde, yalnızca on beşinin doğrudan “Ceylan Yayınları” adına kayıtlandığı, on birinin ise “Erdoğan Egeli” adına kayıtlandığı görülmektedir. Veri tabanına göre, Ceylan Yayınları adına 1963 yılında basıldığı belirtilen *İtalya'daki Sevgili* adlı fotoroman ise “süreli yayın” olarak değil “kitap” kategorisi altında listelenmektedir.

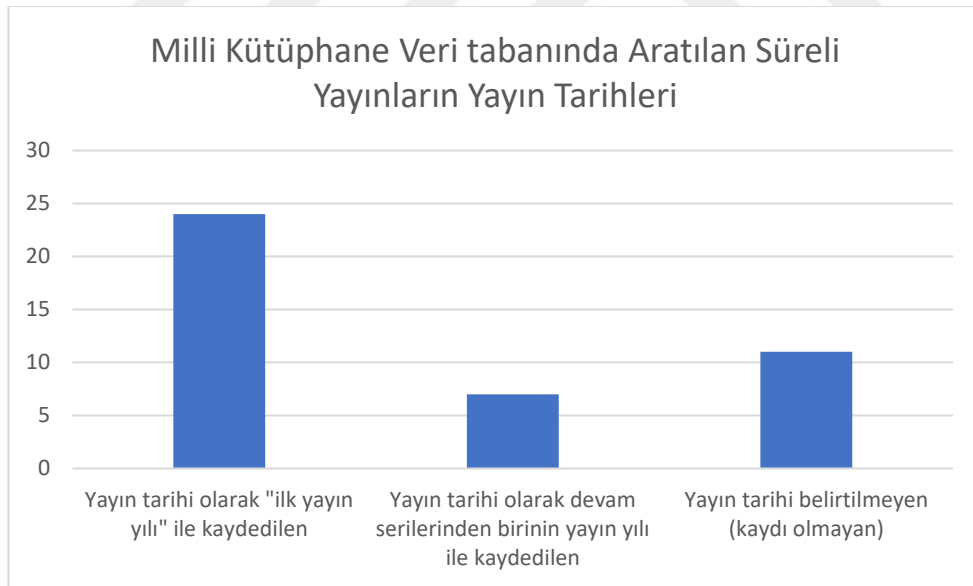
Ayrıca bir adet yayının hem Ceylan Yayınları hem Erdoğan Egeli adına kayıtlandığı, dört adet yayının yayın bilgisinin eksik ya da yanlış olduğu, on bir süreli yayının ise veri tabanında kaydının bulunmadığı belirlenmiştir. Yayımcı bilgileri yanlış ya da eksik olarak kaydedildiği tahmin edilen üç dergi, Hakan Alpin'in kataloğu ile Millî Kütüphane veri tabanı karşılaştırıldığında isim ve (ilk) yayın tarihi aynı olarak gözükken *Bill Kid*, *Aslan Prens* ve *Mandrake* dergileridir. Bu dergilerin yayımcı bilgisi belirtilmeden veri tabanına kaydedildiği görülmektedir. Alpin'in kataloğunda ilk kez 1955'te yayımlanmış olarak gözükken *Yeni Macera* dergisinin ise veri tabanında 1956

yılında ve “Erdoğa Egeli” yerine “Erdoğan Egerli” tarafından yayımlandığı görülmektedir dolayısıyla yayımcı bilgisinin yanlış girildiği söylenebilir.

Bu durum, Ceylan Yayınları’na ait yayınların Milli Kütüphane veri tabanında parçalı bir görünürlüğü olduğunu göstermektedir. Yayınevinin eserleri farklı şekillerde kataloglanmış ve yayınların önemli bir kısmı hiç kayda geçirilmemiştir. Ayrıca, Erdoğan Egeli adına kayıtlanan süreli yayınların sayıca fazla olması, yayınevinin sahibinin de bireysel olarak ön plana çıktığını ve Egeli’nin Ceylan Yayınları’nın kurumsal kimliğin önemli bir parçası olduğunu göstermektedir. O dönem yayımlanan süreli yayınlara ait verilerin Milli Kütüphane veri tabanında bütüncül ve eksiksiz olarak temsil edilememesi ise süreli yayınlara ait yayımcılık tarihinin takip edilmesini zorlaştırmaktadır.

3.1.1.8.2. Yayın Tarihi

Grafik 9. Milli Kütüphane Veri tabanında Aratılan Süreli Yayınların Yayın Tarihi



Ceylan Yayınları’na ait süreli yayınların Milli Kütüphane veri tabanında yer alan yayın tarihlerine bakıldığında, kayıtlarda birtakım tutarsızlıklar olduğu söylenebilir. Veri tabanında, yirmi dört yayının ilk çıkış yıllarıyla kaydedildiği, yedi yayının ise ilk yayın yılı ile değil, devam serilerinin yayın yılları ile kaydedildiği görülmektedir. Bu durum süreli yayınlara ait yayın yılları kaydedilirken belli bir standarda göre ilerlenmediğini,

sürekli yayınların düzenli takibinin yapılmadığını ve sadece kütüphanenin veri tabanında bulunan sayılar baz alınarak kayıtların girildiği ihtimallerini düşündürmektedir. Yayın tarihi belirtilmeyen veya kaydı olmayan sürekli yayınlar ise bir önceki grafikte de belirtildiği gibi on bir adettir.

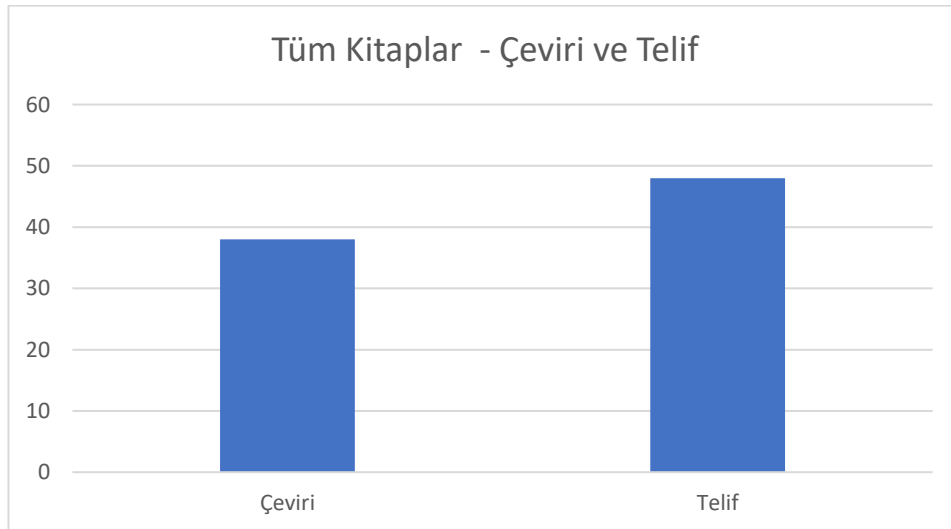
3.2.2. Kitaplara Dair Veriler

Katalog 2’de yayınevinin 1955-1969 yılları arasında bastığı kitaplara ait bilgiler on üç başlık altında ele alınmıştır. Bunlar;

1. Adı
2. Orijinal Adı
3. Yayın Yılı
4. Yazar
5. Format
6. Tür
7. Telif/Çeviri
8. Çevirmen
9. Yayınevi
10. Ebat
11. Sayfa Sayısı
12. Kaynak Dil
13. Menşe Ülke

3.2.2.1. Tüm Kitaplar İçinde Çeviri ve Telif Sayısı

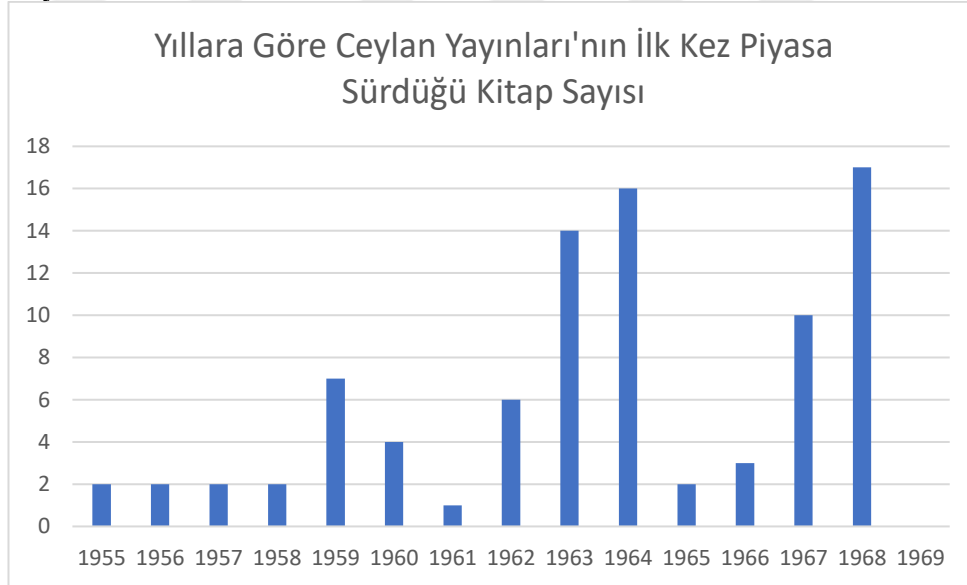
Grafik 10. Tüm Kitaplar – Çeviri ve Telif



Ceylan Yayınları'nın yayınladığı kitaplar arasındaki çeviri ve telif dağılımına bakıldığında süreli yayınlardaki dağılımdan daha farklı bir tablo ortaya çıkmaktadır. Süreli yayınlarda çeviri eserler, kitaplarda ise telif eserler baskın konumdadır. Yayınevi 1955-1969 yılları arasında otuz sekiz çeviri kitap, kırk sekiz telif kitap basmıştır. Bu durum, yayınevinin kitap yayıncılığı söz konusu olduğunda daha farklı bir strateji izlediğini ve yerli yazarların eserlerini yayınlama konusunda daha istekli ve aktif olduğunu göstermektedir.

3.2.2.2. 1955-1969 Yılları Arasında İlk Kez Piyasa Sürülen Kitap Sayısı

Grafik 11. Yıllara Göre Ceylan Yayınları'nın İlk Kez Piyasaya Sürdüğü Kitap Sayısı

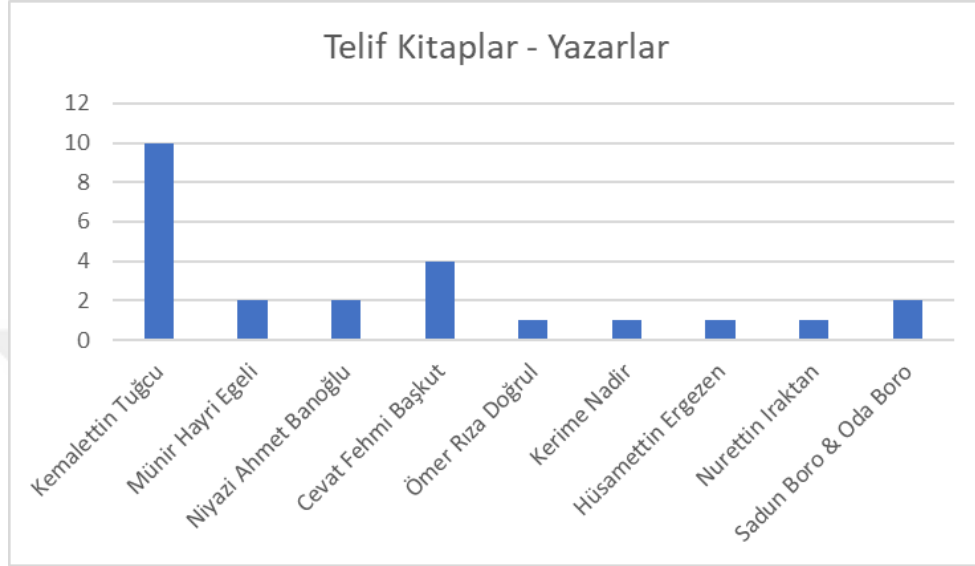


Yayınevinin yıllara göre ilk kez piyasaya sürdüğü kitap sayısına bakıldığında özellikle 1963-64 ve 1967-68 yıllarındaki yoğun aktivite göze çarpmaktadır. Yayınevinin 1958 yılından itibaren kendi matbaasını kurmuş olma ihtimali göz önünde bulundurulduğunda 1959 yılı ve sonrasındaki artış anlamlıdır, fakat bu artıştan sonra 1960-1962 yıllarında tekrar bir düşüş olduğu görülmektedir. Bu yıllar yayınevinin süreli yayın yayıncılığına ağırlık verdiği ve her yıl yaklaşık beş-altı yeni seri piyasaya sürdüğü dönemdir, dolayısıyla yayınevinin süreli yayınlara ağırlık verdiği yıllarda kitap yayıncılığını geri plana aldığı söylenebilir. Benzer şekilde 1963-1965 yılları arasındaki süreli yayın sayısının diğer yıllara göre oldukça az sayıda oluşu da bu

dönemde yılda ortalama on beş kitap piyasaya süren yayınevinin kitap yayımcılığını ön plana çıkardığını göstermektedir.

3.2.2.3. Telif Kitaplar İçinde Yazarlar ve Yazarların Eser Sayıları

Grafik 12. Telif Kitaplar – Yazarlar

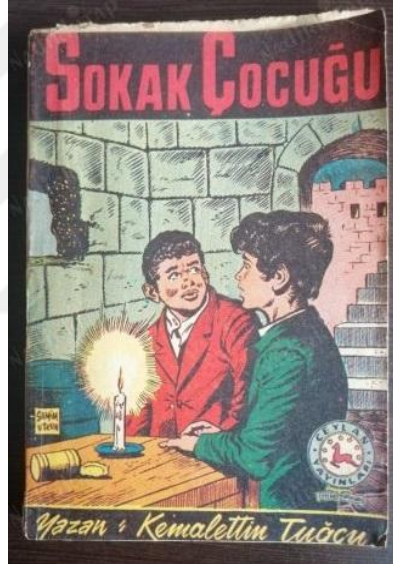


Yayımlanan telif kitapların yazarları ve yazarların eser sayılarına bakıldığında on kitap ile Kemalettin Tuğcu'nun açık ara önde olduğu görülmektedir. Tuğcu, dönemin en popüler çocuk yazını yazarlarından biri olarak kabul edilmektedir ve genellikle toplumsal temaları işleyen dramatik eserlerle öne çıkmaktadır. Tuğcu ve Ceylan Yayınları arasındaki iş birliği sadece kitap yayımcılığı ile sınırlı değildir. Tuğcu'nun eserleri yayınevinin *Ceylan Çocuk Gazetesi* (1955-1970) gibi karma çizgi roman dergilerinde tefrika edilmiş ve dergide tefrika edilen romanlardan bazıları sonrasında kitap olarak yayınevi tarafından basılmıştır. Bunlardan biri de *Ceylan Çocuk Gazetesi*'nin 8 Şubat 1955 tarihli birinci sayısının üçüncü sayfasında yayımlanan *Sokak Çocuğu* adlı tefrika romandır.

Şekil 4. Sokak Çocuğu romanının 8 Şubat 1955 tarihli Ceylan Çocuk Gazetesi’ndeki tefrikanı.



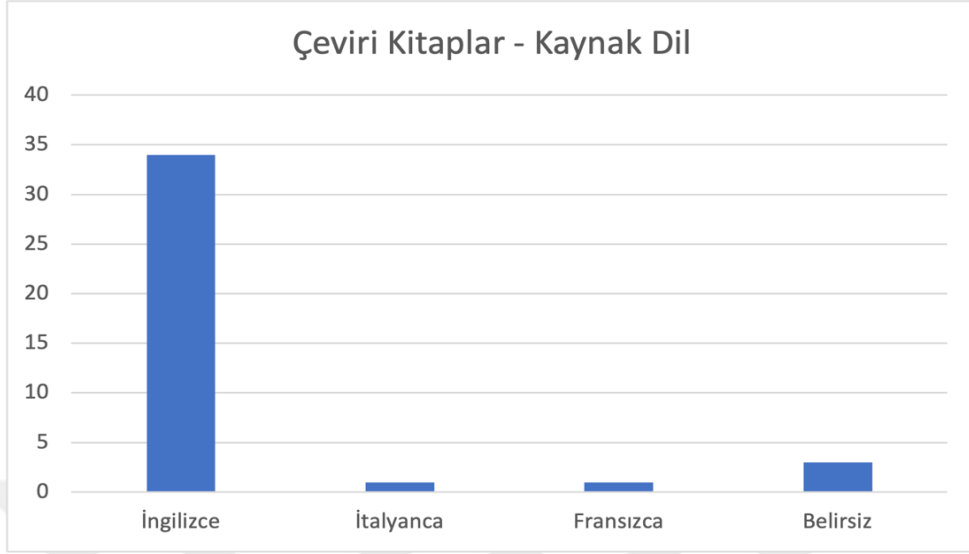
Şekil 5. Sokak Çocuğu romanının 1955 yılında basılan versiyonunu ön kapağı.



Yukarıdaki görselde *Sokak Çocuğu* romanının 8 Şubat 1955 tarihli *Ceylan Çocuk Gazetesi*’nde yayımlanan tefrika roman formatı, sonrasındaki görselde ise yayınevi tarafından yine 1955 yılında basılan kitap formatı görülmektedir. Ceylan Yayınları, 1960 yılında Kemalettin Tuğcu’nun *Kolsuz Bebek* isimli romanını yayınladıktan sonra, bu romandan uyarlanan ve yönetmeninin, yayınevinin sahibi Erdoğan Egeli’nin babası Münir Hayri Egeli olduğu *Kolsuz Bebek* (1961) filminin fotoromanlarını da yayınlamıştır. Bu durum yayınevinin yazar Kemalettin Tuğcu’nun eserlerini farklı mecralarda ve formatlarda yayınladığını göstermektedir.

3.2.2.4. Çeviri Kitapların Kaynak Dilleri

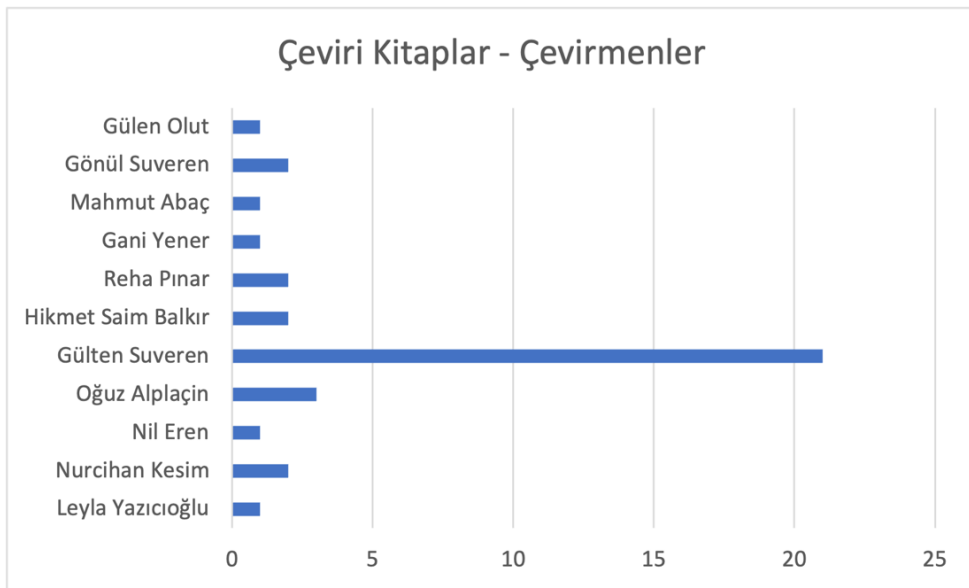
Grafik 13. Çeviri Kitaplar – Kaynak Dil



Çeviri kitapların kaynak dillerine bakıldığında otuz dört kitap ile İngilizcenin oldukça baskın olduğu görülmektedir. Bir adet İtalyanca ve bir adet Fransızca kitap çevrilmiştir, çeviri olma ihtimali bulunan üç kitabın (*Venedik Tatili*, 1958; *Kilitli Aşk*, 1959; *Hind Masalları*, 1961) ise kaynak dilleri belirsizdir. Süreli yayınlar söz konusu olduğunda İtalyanca dergiler ön plana çıkarken kitapların kaynak dilinin çoğunlukla İngilizce olduğu görülmektedir.

3.2.2.5. Çeviri Kitapların Çevirmenleri

Grafik 14. Çeviri Kitaplar – Çevirmenler



Bu tabloda ise yayınevinin yayınladığı çeviri kitapların hangi çevirmenler tarafından ve her çevirmenin kaç tane kitap çevirdiği görülmektedir. Çevirmenler arasında en aktif olanı yirmi kitap ile Gülten Suveren'dir. Gülten Suveren'i üç kitap ile Oğuz Alplaçın takip etmektedir. Nurcihan Kesim, Hikmet Saim Balkır, Reha Pınar ve Gönül Suveren ikiye; Leyla Yazıcıoğlu, Nil Eren, Gani Yener, Mahmut Abaç ve Gülen Olut ise birer kitap çevirmiştir. Elli yıldan fazla süren çevirmenlik kariyerleri boyunca çok sayıda popüler kurgu kitabı çeviren Gönül ve Gülten Suveren kardeşler arasında daha çok çocuk kitabı çevirileriyle öne çıkan Gülten Suveren (Erkul Yağcı vd., 2023, s. 275, 283), Ceylan Yayınları'nın yayınladığı çeviri kitapların çoğunu, bu kitaplar arasında Amerikalı gizem kurgu yazarı R. S. Prather'ın kitaplarının ise tümünü çevirmiştir. Suveren kardeşler “başta Altın Kitaplar olmak üzere Türkiye'deki popüler yayımcıların neredeyse tümü ile çalışmışlardır” (a.g.e., s.277), bu yayımcılardan biri de özellikle 1960'lı yıllarda toplam yirmi üç kitap çevirdikleri Ceylan Yayınları'dır. Benzer şekilde, 1950 ve 1960'lı yıllarda popüler kurgu eserleri çeviren ve pek çok yayınevi ile çalışan bir diğer üretken isim Oğuz Alplaçın'ın (Tanış, 2020) Ceylan Yayınları bünyesinde çevirmenlik yapmış olması şaşırtıcı değildir. Alplaçın, Ceylan Yayınları için biri Fransızca ikisi İngilizce olmak üzere üç kitabın çevirisini gerçekleştirmiştir ancak o dönem aradillerden yapılan çeviriler oldukça yaygın olduğu için Alplaçın'ın Georges Simenon'un *Trois Frères* eserinin çevirisini Fransızca orijinalinden değil, İngilizce çevirisinden gerçekleştirmiş olma ihtimali de bulunmaktadır (Erkul Yağcı, 2021, s. 38).

Çevirmenler içinde yalnızca iki kitap çevirmiş olmasına rağmen dikkat çeken bir diğer isim ise Nurcihan Kesim'dir. Türkiye'nin ilk kadın gazetecilerinden olan ve 1945-1993 yılları arasında yayımlanmış popüler çocuk dergisi *Doğan Kardeş* için de çeviriler yapan Kesim, aynı zamanda Türkiye'nin en köklü ve büyük telif hakkı ajanslarından Kesim Ajans'ın kurucusudur.

Ceylan Yayınları'nın yayınladığı hiçbir süreli yayınının yan metinlerinde çevirmen bilgisi yer almamaktadır, fakat görüldüğü üzere, yayımlanan süreli yayınları büyük bir çoğunluğu çeviridir. Bu durum, yayınevi için kitap çevirisi gerçekleştiren çevirmenlerin süreli yayınların çevirilerinde rol almış olma ihtimalini düşündürmektedir, ancak bu ihtimal doğru ise bile çevirmenlerin hangi ve kaç adet

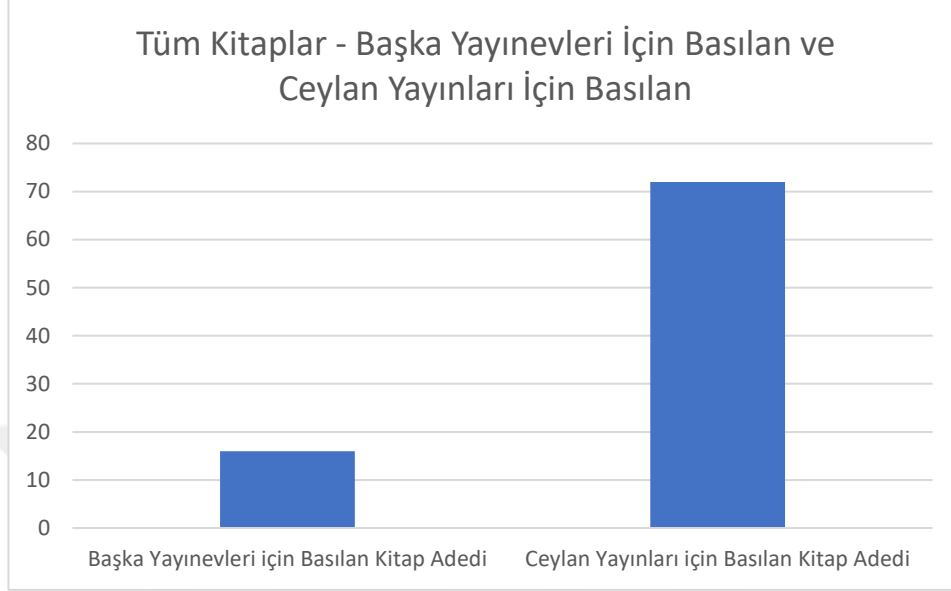
sürelî yayını çevirdiklerine dair bilgiye ulaşmak maalesef mümkün değildir. *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*'nda yayınevinin çizgi roman basım ve yayın sürecine dair bilgi veren köşede, yukarıda bahsi geçen isimler arasında sadece Mahmut Abaç'ın adı geçmektedir. Abaç, aşağıdaki görselde de görüleceğı üzere, "Ceylan Yayınları'nı yabancı dillerden güzel Türkçemize çeviren, kıymetli yazar arkadaşımız" (1960, s. 31) şeklinde okurlara tanıtılmaktadır. Mehmet Tahir Öncü'nün hazırladığı *Türkçe Çeviriler Bibliyografyası* incelendiğinde çevirmen Mahmut Abaç'ın 1944 ve 1951 yıllarında Türkiye ve İnsey yayınevleri için Annie Vivanti'den iki (biri İngilizce, biri İtalyancadan olmak üzere), Pitigrilli (Dino Segre)'den ise bir eser (İtalyancadan olmak üzere) çevirdiğı görülmektedir (2017, s. 188, 378, 391). Mahmut Abaç'ın İtalyancadan çeviriler gerçekleştirmiş olması, Ceylan Yayınları'nın yayınladığı İtalyan menşeli sürelî yayınları doğrudan İtalyancadan çevirmiş olma ihtimalini düşündürmektedir ancak bu konuda kesin bir yargıya varmak mümkün değildir.

Şekil 6. *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*'nda çevirmen olarak adı geçen Mahmut Abaç.



3.2.2.6. Tüm Kitaplar İçinde Ceylan Yayınları ve Başka Yayınevleri İçin Basılan Kitap Sayısı

Grafik 15. Tüm Kitaplar – Başka Yayınevleri İçin Basılan ve Ceylan Yayınları İçin Basılan



Kendi matbaasında basım faaliyetlerini gerçekleştirmeye başladığı düşünülen 1957 yılının sonundan itibaren Ceylan Yayınları'nın, özellikle kitap basımı konusunda bazı yayınevlerine matbaa hizmeti verdiği görülmektedir. Yayınevi 1955-1969 yılları arasında başka yayınevleri için on altı, kendi adına ise yetmiş iki kitap basmıştır. Asıl faaliyet alanı çizgi roman yayıncılığı olan Ceylan Yayınları'nın kendi matbaasına sahip olması yayıncılık faaliyetleri adına çok önemli bir adımdır. Çoğunlukla ofset baskı teknolojisini kullanan yayınevi özel edisyon çizgi roman sayılarında lazer baskı teknolojisinden de faydalanmıştır. Ayrıca yine bazı özel edisyonlar ve çok satan seriler için renkli baskı içeren sayılar da basmıştır. Yayınevinin sahip olduğu bu tür araç-gereçler ve teknoloji sayesinde gerektiğinde diğer yayınevlerine de kısıtlı kapasitede baskı hizmeti verebildiği görülmektedir.

3.2.2.7. Hangi Yayınevleri İçin Kitap Basıldı

Grafik 16. Başka Yayınevleri İçin Basılan Kitaplar – Yayınevleri



Ceylan Yayınları tarafından başka bir yayınevi için basılan ilk kitap, yazar A.J. Cronin'e ait *Mağlup Olmayacaklar* adlı kitaptır. Leyla Yazıcıoğlu tarafından çevrilen kitap, Altın Kitaplar için Ceylan Yayınları Matbaası tarafından 1959 yılında basılmıştır. Aynı yıl, İyigün Yayınevi için Eric Knight'ın Nurcihan Kesim tarafından çevrilen *Yuvaya Dönüş* adlı kitabını basıldıktan sonra 1962 ve 1963 yıllarında İnkılâp ve Aka Kitabevleri için toplam beş adet telif kitap basılmıştır. 1965 yılında King Kuş Müstahzarları için Nurettin Iraktan tarafından yazılan *Kanarya Bakımı* adlı kitabı basan yayınevi, 1966 yılında Dünya Kitapsaray Neşriyatı için 1966 yılında Hikmet Saim Balkır tarafından çevrilen Jean Crain'in *S.O.D. 45 İstanbul Casusları: Ölümle Randevu* adlı kitabını, S. Marlowe'un Gönül Suveren tarafından çevrilen *Adım Beladır* adlı kitabını ve Alistair Mclean'in yine Gönül Suveren tarafından çevrilen *Korkunç Sır* adlı kitabını basmıştır. Ayrıca hangi yayınevi için basıldığına dair bilgi bulunmayan ve sırasıyla 1959, 1961, 1962 ve 1963 yıllarında Ceylan Yayınları tarafından basılan dört adet kitap bulunmaktadır. Bu tablo, özellikle 1960'lı yıllarda çeşitli yayınevlerine baskı hizmeti veren Ceylan Yayınları'nın yetkin ve güncel baskı teknolojilerine ve iyi bir baskı kapasitesine sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir.

3.2. Ağ

Bu bölümde süreli yayın kataloğundaki verilerden faydalanılarak hazırlanan “ağ” görselleştirilerek yorumlanmaktadır. Oluşturulan ağ, düğümler (nodes) ve bağlantılar (edges) ile olmak üzere iki temel unsurdan oluşmaktadır. Bu bağlamda Ceylan Yayınları’nın yayımcılık faaliyetlerini ortaya koymak üzere oluşturulan ağın merkezinde³⁰ yayınevinin sahibi Erdoğan Egeli bulunmaktadır. Ağ içinde yer alan;

Düğümmler: Kaynak metinlerin yayınevleri, yazarları ve çizerleri, Erdoğan Egeli ve erek metinlerin kapak tasarımını yapan yerli çizerlerden oluşan beş tür düğüm bulunmaktadır.

Bağlantılar: Yukarıda bahsedilen düğümlerin birbirleri ile kurdukları bağlantıları tanımlamak için yine beş tür bağlantı tanımlanmıştır.

1. “Yazdı”: Yazarları çizgi romanlara yazma eylemini gerçekleştirmeleri dolayısıyla bağlanmaktadır. Bu bağlantı türü ağ üzerinde turuncu ışınlarla ifade edilmiştir.
2. “Çizdi”: Benzer şekilde çizerler de çizim ve tasarım aşamalarını gerçekleştirmektedirler ve böylece çizerlerin düğümleri yayınların düğümleri ile bağlantı kurmaktadır. Bu bağlantı türü ağ üzerinde lacivert ışınlarla ifade edilmiştir.
3. “Yayınladı”: Kaynak metinlerin yayımcıları/yayınevleri orijinal çizgi romanları yayınlayarak çizgi romanların düğümleriyle bağlantı kurmaktadır. Bu bağlantı türü ağ üzerinde bordo ışınlarla ifade edilmiştir.
4. “Çevirisini yayınladı”: Merkezdeki düğüm olan Erdoğan Egeli ise bu çizgi romanların çevirileri yayınlayarak düğümlerle bağlantı kurmaktadır. Bu bağlantı türü ağ üzerinde sarı ışınlarla ifade edilmiştir.
5. “Çeviri kapağını tasarladı”: Son olarak erek metinlerin kapaklarını tasarlayan yerli çizerler de üzerindeki çalıştıkları tüm çizgi romanların düğümleri ile bağlantı içindedir. Bu bağlantı türü ağ üzerinde turkuaz ışınlarla ifade edilmiştir.

Ağ içinde yer alan tüm düğümler toplamda beş kategoriden oluşmaktadır; bunlardan ikisi yazarlar ve çizerlerden oluşan insan eyleyiciler, diğer üçü ise

³⁰ Erdoğan Egeli bu ağın odak noktasıdır (focal point). Bu durum, yayımlanan tüm süreli yayınların yani ağda yer alan pek çok düğümün merkezdeki düğüm ile yani Erdoğan Egeli ile bağlantı halinde olduğunu göstermektedir.

yayınevleri, karma çizgi roman dergileri ve tek kahramanlı çizgi roman dergilerinden oluşan insan dışı eyleyicilerden oluşmaktadır.

Ağ içinde toplam 87 düğüm ve 193 bağlantı bulunmaktadır. Tüm insan eyleyiciler ve insan olmayan eyleyiciler ağ içinde birbirleriyle bağlantı kuran (ya da kurmayan) birer düğüm olarak ifade edilmektedir.

Aşağıda ağ içindeki düğümlerin özelliklerine dair veriler sunulmuştur. Düğümler öncelikle, insan eyleyiciler ve insan dışı eyleyicileri temsil eden düğümler olarak üzere iki kategoriye ayrılmaktadır. Sonrasında insan eyleyiciler kategorisi kendi içinde yazarlar ve çizerler olmak üzere ikiye, insan dışı eyleyiciler ise yayınevleri, karma çizgi roman dergileri ve tek kahramanlı çizgi roman dergileri olmak üzere üçe ayrılmaktadır.

3.2.1. İnsan Eyleyiciler

3.2.1.1. Yazarlar

Ağ içindeki yazarlar toplam on üç adettir. Yazarların dokuzu İtalyan (esseGesse³¹, Antonio De Vita, Matteo Macciò, Jerry Siegel, Andrea Lavezzolo, Guido Nolitta³², Tristano Torelli, Luigi Greechi, Antonio Chiomenti, Giovanni Luigi Bonelli), üçü Amerikalı (Jerry Siegel, Lee Falk, Bob Kane) ve biri İngilizdir (Mike Butterworth).

3.2.1.2. Çizerler

Ağ içinde yirmi bir adet çizer bulunmaktadır, dolayısıyla çizerlerin sayısı yayınevleri ve yazarlara kıyasla daha yüksek olduğu ve ağ içinde daha görünür oldukları söylenebilir. Çizerlerin yedisi Amerikalı (Joe Shuster, Albert Micale, Randy Steffen, Al McKimson, Phil Davis, Bill Finger, Gaylord DuBois), on beşi ise İtalyandır (Pietro Gambia, Edgardo Dell'Acqua, Giuseppe Cappadonia, Francesco Gamba, Sergio Tarquinio, Mario Uggeri, Franco Bignotti, Giovanni Ticci, Aurelio Galeppini, Camillo Zuffi , Enzo Chiomenti, Emilio Uberti, Gallieno Ferri, Franco Donatelli, Walter Molino).

³¹ Pietro Sartoris (d.1926 - ö.1989), Dario Guzzon (d.1926 - ö.2000) ve Giovanna Sinchetto (d.1925 - ö.1989) adlı yazar/çizerlerden oluşan çizgi roman ekibi sektörde “esseGesse” olarak bilinmektedir.

³² “Guido Nolitta”, Ceylan Yayınları’nın yayınladığı çoğu popüler çizgi roman serisinin orijinal yayınevi olan Sergio Bonelli Editore’nin sahibi “Sergio Bonelli”nin yazar ve çizer olarak kullandığı takma isimdir.

Bu noktada ağ içindeki insan eyleyiciler ile ilgili şunu belirtmek gerekmektedir, çeviri çizgi roman içeren toplam on bir karma çizgi roman dergisinin tümü, farklı dergilerden alınan ve farklı kaynak dillere sahip birçok çizgi roman bulundurmaktadır ve çoğu çizgi romanın yazar ve çizer(ler)i birbirinden farklıdır. Bu tür karma çizgi roman dergilerinde tefrika olarak yayımlanan çizgi romanların yazar ve çizerlerine dair bilgiye ulaşmak tek kahramanlı çizgi romanlara kıyasla oldukça güçtür, dolayısıyla, ağ içinde bu tür yayınların yazar ve çizerleri üçten fazla kişiden oluşan bir ekip ise “çok sayıda” olarak, yazar ve çizer bilgisi bilinmiyorsa “bilinmiyor” olarak adlandırılmış düğümlerle bağlantı kurmaktadır.

3.2.2. İnsan Dışı Eyleyiciler

3.2.2.1. Yayınevleri

Ağ içinde toplam on bir yayınevi bulunmaktadır. Bunlardan Ceylan Yayınları ve yayımcısı Erdoğan Egeli’dir. Diğer on yayıncının ise dördü İtalyan (Editoriale Dardo, Editrice Universo, Sergio Bonelli Editore³³, Editrice Star), üçü Amerikalı (DC Comics, Dell Publishing Co., King Features Syndicated), ikisi İngiliz (J.B. Allen, Fleetway Publications) ve biri Fransız (Éditions Lug) yayınevidir.

3.2.2.2. Karma Çizgi Roman Dergileri

Ceylan Yayınları toplamda on bir karma çizgi roman dergisi yayınlamıştır. Bunlar, İngiliz çizgi romanlarını içeren *Bill Kid* (1955-1971), *Tina* (1967-1987), *Can Kardeş* (1967-68), ve *Çiğdem* (1968-69) ile farklı ülkelerden çeşitli yayıncıların çizgi romanlarını içeren *Ceylan Çocuk Gazetesi* (1955-1970), *Küçük Afacan* (1955-56), *Yeni Macera* (1955-56), *Tombik* (1957), *Tony* (1962), *Resimli Macera* (1966-67) ve *Resimli 3 Roman* (1966)’dır.

³³ Sergio Bonelli Editore yayınevi, geçmişte farklı isimlerle de faaliyet göstermiştir. Örneğin *Tam* ve *Kit Taylor* dergilerinin ilk serileri, Sergio Bonelli Editore yayınevinin 1946-1957 yılları arasında “Edizioni Audace” olarak bilindiği dönemde Türkçeye çevrilmiştir. 1957-1968 yılları arasında ise yayınevi “Edizioni Araldo” olarak faaliyet göstermektedir. Bu çalışmada, isim farklılığından kaynaklanabilecek karışıklıkları önlemek adına, yayınevinin daha önceki isimleri kullanılmamış ve yayınevinin tüm faaliyetleri yayınevi tarafından 1998’den beri kullanılan “Sergio Bonelli Editore” adı altında ifade edilmiştir.

Ceylan Yayınları, özellikle 1965'e kadar olan dönemde yayınladığı karma çizgi roman dergilerinin içeriklerini kendisi seçerek bu dergileri farklı kaynak dillere sahip ve farklı türlerdeki çizgi romanları çeşitli destekleyici unsurlarla birlikte bir araya getirmiş ve bir çocuk dergisi/çocuk gazetesi formatında yayınlamıştır. Dolayısıyla Ceylan Yayınları'nın derleyerek oluşturduğu karma çizgi roman dergilerindeki çizgi romanların hangi yayınevlerine ait olduğu ve bu çizgi romanların telif/yayın haklarını alarak ya da almadan yayınlayıp yayınlamadığı konuları belirsizdir. 1965 yılından sonra yayımlanan *Resimli 3 Roman* (1966) dergisi Fransız yayınevi Éditions Lug ve İngiliz yayınevi Fleetway Publications'a ait çizgi romanları, *Resimli Macera* (1966), *Tina* (1967), *Can Kardeş* (1967) ve *Çiğdem* (1968) dergilerinin ise Fleetway Publications'a ait çizgi romanları içermektedir. Bu yayınlar içinde *Tina* dergisinin format, içerik ve kapak tasarımı olarak Fleetway Publications'ın 1967-1969 yılları arasında yayınladığı *Princess Tina* dergisi ile oldukça benzer olduğu söylenebilir. Bu durum *Tina*'nın bazı sayılarının *Princess Tina* dergisine ait sayıların baştan sona çevirisi olabileceğini düşündürmektedir fakat bu konuda hem *Tina* hem de diğer dergiler adına kesin bir çıkarım yapılamamaktadır.

3.2.2.3. Tek Kahramanlı Çizgi Roman Dergileri

Tek kahramanlı çizgi roman dergilerinin sayısı ise toplam yirmi olup on sekizi çeviri derginin çoğunluğu İtalyan menşelidir. Bu dergiler arasında *Tommiks* ("Capitan Miki", 1955-1987), *Teksas* ("Il Grande Blek", 1956-1987), *Kinova* ("Kinowa", 1959-1983), *Jim Toro* ("Gim Toro", 1959), *Kit Taylor* ("Il Piccolo Ranger", 1959-1983), *Rey Foks* ("Ray Fox", 1959), *Tim/Rodeo* ("Un Ragazzo nel Far West", 1960-1971), *Tex/Teks* ("Tex", 1960-1987), *Küçük Şerif* ("Il Piccolo Sceriffo", 1961), *Meksika* ("Rocky Rider", 1961), *Totem* ("Kocis", 1961), *Tam Tam* ("Hondo", 1961), *Zagor* ("Zagor", 1962-63) bulunmaktadır.

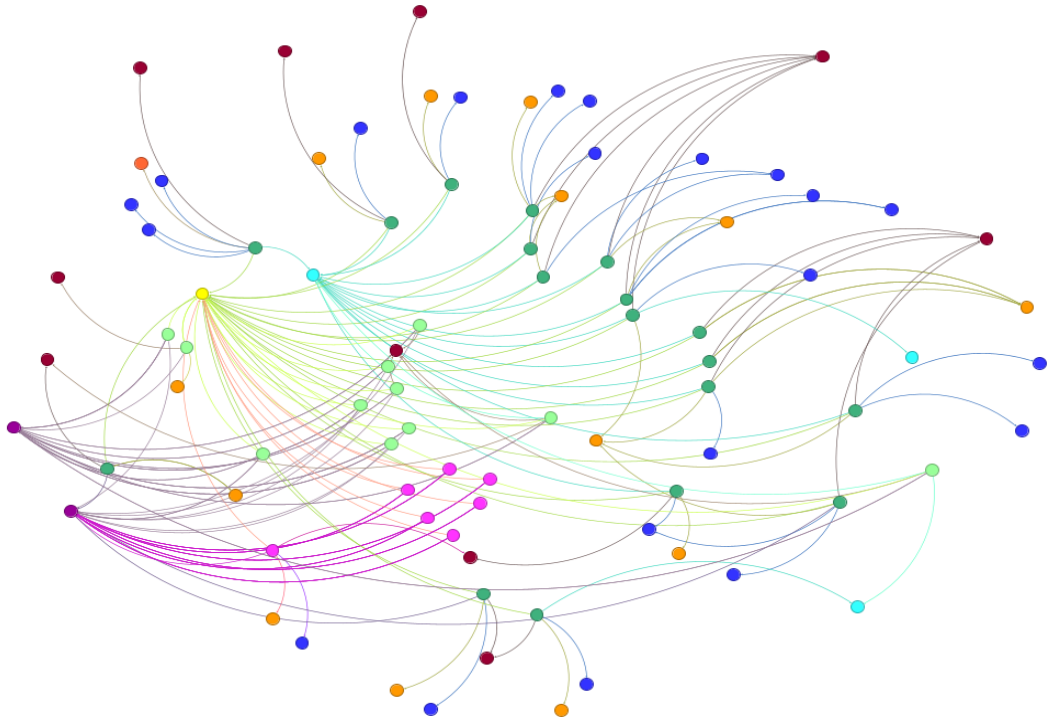
Bu dergiler arasında özellikle *Tommiks* ve *Teksas* çok yüksek satış rakamlarına ulaşmış ve Türkiye popüler kültür tarihinin önemli unsurları arasına girmiş dergilerdir. Bu iki derginin yanı sıra *Kinova*, *Kit Taylor*, *Tim* ve *Teks* dergileri de istikrarlı satış rakamlarına sahip ve uzun ömürlü dergiler olarak dikkat çekmektedir. Bir diğer dikkat çekici unsur ise İtalyancadan çevrilen neredeyse tüm dergilerin western ya da macera türünde çizgi romanlardan oluşmasıdır. Ayrıca bu dergilerin altısı (*Totem*, *Teks*,

Tim/Rodeo, Tam Tam, Zagor, Kit Taylor) Sergio Bonelli Editore yayınevinde, beşi (*Teksas, Tommiks, Kinova, Rey Foks*) Editoriale Dardo yayınevinde, biri (*Meksika*) Editrice Universo yayınevi, biri (*Küçük Şerif*) de Editrice Star yayınevi tarafından yayımlanmaktadır, dolayısıyla, Ceylan Yayınları'nın çoğunlukla Sergio Bonelli Editore ve Editoriale Dardo yayınevlerine ait çizgi romanları yayınlamayı tercih ettiği söylenebilir.

Tek kahramanlı çeviri çizgi roman dergileri arasında sadece Éditions Lug yayınevi tarafından yayımlanan *Aslan Prens* ("Le Petit Duc", 1957) Fransızcadan çevrilmiştir. Diğer tek kahramanlı çeviri çizgi romanların hepsi İngilizceden çevrilmiş ve bunların ikisi ABD'li DC Comics'e ait ünlü süper kahraman serileri *Betmen* ("Batman", 1967-68) ve *Süpermen/Uçan Adam Süpermen* ("Superman", 1958-1968), biri ABD'li Dell Publishing Company tarafından yayımlanan *Roy Rogers* ("Roy Rogers", 1962), diğeri ise yine ABD'li yayınevi King Features Syndicated tarafından yayımlanan *Mandrake* ("Mandrake the Magician", 1962) çizgi romanlarının dergileridir.

3.2.3. Ağ Haritalandırma (Görselleştirme)

Şekil 7. Gephi yazılımı tarafından oluşturulmuş ağ iskeleti.



[illegible]

Ağ içindeki toplam yirmi dört çizerin yirmi biri, lacivert renkli düğümler olarak ifade edilmiştir, bu çizerlerin ilgili yayınlarla kurduğu bağlantıların (ışınların) rengi de ağ üzerinde görüldüğü üzere laciverttir. Bu yirmi bir çizer, yayımcıların orijinal çizerleri

olan İtalyan, Amerikan ve İngiliz çizerlerdir. Diğer üç çizer ise turkuaz renkli düğümlerle ağ içinde gösterilen ve çeviri yayınların kapaklarını çizen Türk isimler Samim Utkun, Yücel Köksal ve Nejat Erhan'dır. Çizerler arasında en çok yayın çizmiş olanlar *Teksas*, *Tommiks* ve *Kinova* olmak üzere üç yayın ile Pietro Sartoris, Dario Guzzon ve Giovanni Sinchetto'dan oluşan İtalyan esseGesse ekibi; *Meksika* ve *Rey Foks* olmak üzere iki yayın ile İtalyan Mario Uggeri; *Tim* ve *Tam Tam* olmak üzere iki yayın ile İtalyan Franco Bignotti'dir. Ağ içindeki çoğu çizgi romanın çizer ekibinin iki kişiden oluştuğu görülmektedir ve ağa bakıldığında aynı çizerin birden fazla çizgi roman üzerinde çalışmış olması çok rastlanan bir durum değildir. Çizgi romanların üretim aşamasındaki kalabalık ekipte genellikle çizim işiyle ilgilenen kişilerin ayrı ayrı rolleri bulunmaktadır. Örneğin çizgi romanların üretim ekibinde “çizer”³⁴ olarak adlandırılan kişilerin kurşun kalem çizeri (penciller) mi, mürekkepleyen (inker) mi, yoksa renkçi/renglendirici (colorist) mi olduğu belirtilmemiştir, dolayısıyla iki kişi ve daha fazla olan ekiplerde ekip üyelerinin bu şekilde farklı roller üstlenmiş olma ihtimali daha yüksektir. Buradan hareketle ağ içinde yer alan yedi karma çizgi roman dergisinin lacivert bağlantılarla “çok sayıda” adlı düğüme bağlanması hem dergi içindeki farklı çizgi romanların farklı ekipler tarafından oluşturulduğunu hem de dergi içindeki herhangi bir çizgi romanın da iki ve daha fazla kişiden oluşan bir ekip tarafından oluşturulmuş olduğunu göstermektedir.

Turkuaz düğümler ile gösterilen ve üç kişiden oluşan Türk çizerler ise çeviri dergilerin kapaklarını tasarlayan isimlerdir. Bu isimler arasında on dört tek kahramanlı çizgi roman dergisi ve bir karma çizgi roman dergisi kapağı çizen Samim Utkun özellikle göze çarpmaktadır. Utkun'un kapaklarını çizdiği on dört tek kahramanlı çizgi roman dergisi arasında yayınevinin en popüler yayınları olan *Teksas*, *Tommiks*, *Kinova* ve *Kit Taylor* da bulunmaktadır, kapağını çizdiği tek karma çizgi roman dergisi ise *Resimli 3 Roman*'dır. Diğer çizerler arasında Yücel Köksal, *Betmen* tek kahramanlı çizgi roman dergisi ve *Çiğdem* karma roman çizgi roman dergisinin, Nejat Erhan ise *Kit Taylor*³⁵ tek kahramanlı çizgi roman dergisinin kapağını çizmiştir. Buradan hareketle Alpin'in

³⁴Çeşitli çizgi romanların üretim ekipleri incelendiğinde bu kişilerin genellikle İngilizce “artist” ya da “illustrator”, İtalyanca “disegnatore” olarak ifade edildiği ve çizim aşamasında ekipteki farklı ya da aynı kişiler tarafından üstlenilen çeşitli rollerin (kurşun kalem çizeri, mürekkepleyen, renglendirici vb.) detaylı olarak belirtilmediği görülmektedir.

³⁵ Alpin, *Kit Taylor* dergisinin 1-18. sayılarının kapaklarını Nejat Erhan'ın, 19-61.sayılarının kapaklarını Samim Utkun'un çizdiğini ifade etmektedir (2018, s. 83)

Samim Utkun için kullandığı “yayınevinin gediklisi” ve “yayınevinin daimî ressamı” ifadelerinin doğru olduğu söylenebilir (2018, s. 91, 162).

Ağ içindeki on dört yazarın hepsi turuncu düğümlerle gösterilmiştir, bu yazarların yazdığı yayınlarla kurduğu bağlantılar da turuncu renktedir. Yazarlar arasında en çok yayına sahip olanlar *Kit Taylor*, *Jim Toro*, *Kinova* (ekip halinde) ve *Rey Foks* olmak üzere dört yayın ile İtalyan Andrea Lavezzolo; *Teksas*, *Tommiks* ve *Kinova* (ekip halinde) olmak üzere üç yayın ile Pietro Sartoris, Dario Guzzon ve Giovanni Sinchetto’dan oluşan İtalyan esseGesse ekibi³⁶; *Totem*, *Teks* ve *Tam Tam* olmak üzere üç yayınla İtalyan Giovanni Luigi Bonelli; *Tim* ve *Zagor* olmak üzere iki yayın ile İtalyan Guido Nolitta (Sergio Bonelli)’dir.

Ağ içindeki yayınevleri ise bordo renktedir ve Erdoğan Egeli³⁷/Ceylan Yayınları da dahil toplam 11 yayınevi/düğüm bulunmaktadır. Bu yayınevleri arasında, Ceylan Yayınları tarafından en fazla çizgi romanı yayımlanan yayınevi, altı tek kahramanlı çizgi roman dergisiyle İtalyan yayınevi Sergio Bonelli Editore’dır. Bu dergiler *Totem*, *Teks*, *Tim*, *Tam Tam*, *Zagor* ve *Kit Taylor*’dır. Sonrasında ise beş tek kahramanlı çizgi roman dergisinin yayımcısı İtalyan yayınevi Editoriale Dardo gelmektedir. Bu dergiler *Tommiks*, *Teksas*, *Kinova*, *Rey Foks* ve *Jim Toro*’dur. Ceylan Yayınları, İngiliz yayınevi Fleetway Publications’ın çizgi romanlarını içeren beş dergi yayınlamıştır, tümü karma çizgi roman dergisi olan bu dergiler *Resimli Macera*, *Resimli 3 Roman*, *Can Kardeş*, *Tina* ve *Çiğdem*’dir. *Resimli 3 Roman*, Fransız Éditions Lug yayınevinin çizgi romanlarını da içermektedir. Éditions Lug’dan alınan diğer dergi ise tek kahramanlı çizgi roman dergisi *Aslan Prens*’tir. Bir diğer İtalyan yayınevi Editrice Universo’dan *Yasemin* fotoromanı ve *Meksika* adlı tek kahramanlı çizgi roman dergisi alınmıştır. Amerikalı DC Comics’ten ise *Betmen* ve *Süpermen Uçan Adam* tek kahramanlı çizgi roman dergileri yayımlanmıştır. İngiliz J.B. Allen yayınevi, İtalyan Editrice Star yayınevi ve Amerikalı King Features Syndicated ve Dell Publishing Co.’den ise birer yayın alınmıştır. Karma çizgi roman dergileri *Küçük Afacan*, *Yeni*

³⁶ EsseGesse ekibi *Teksas*, *Tommiks* ve *Kinova* yayınlarını hem çizmiş hem de yazmıştır.

³⁷ Ağ içindeki merkez düğümün “Erdoğan Egeli” olarak ifade edilmesinin sebebi, Milli Kütüphane veri tabanında Ceylan Yayınları’nın yayınladığı çok sayıda süreli yayının yayın bilgisinin “Ceylan Yayınları” adına değil, “Erdoğan Egeli” adına kayıtlanmış olmasıdır. Dolayısıyla, bu vaka için daha tutarlı verilere ulaşabilmek adına veri tabanında hem yayımcı/yayınevi sahibi hem de yayınevinin adıyla arama yapılması ve ağ içinde yayımcının da düğüm olarak temsil edilmesi gerekmektedir.

Macera, Tony, Tombik ve Ceylan Çocuk Gazetesi'nde ikiden fazla yayınevine ait çeşitli çizgi romanlar bulunmaktadır, dolayısıyla bu yayınların yayınevleri “çok sayıda”dır. Fotoroman dergileri *Foto Macera, Fotoroman, Sinyal, Haftalık Roman, İtalya'daki Sevgili* ve *Cep Foto Roman (Cep Foto Roman Özel)* dergilerinin ise yayıncıları belirsizdir ve “bilinmiyor” düğümü ile bağlantılı olacak şekilde işaretlenmiştir.

Yukarıda yazarları, çizerleri ve yayınevleri belirtilen on sekiz tek kahramanlı çizgi roman dergisinin tümü koyu yeşil renk düğümlerle, on bir karma çizgi roman dergisinin tümü açık yeşil düğümlerle, ağ içindeki yedi adet fotoroman ise pembe düğümlerle gösterilmektedir. Bazı yayınların yazar, çizer, yayınevi ya da çeviri kapak çizeriyle ilgili veriler “çok sayıda” ya da “bilinmiyor” düğümleriyle bağlanmaktadır, bu iki düğüm ise mor renkli olarak gösterilmektedir. Son olarak, ağın merkezinde bulunan ve tüm yayınların çevirilerini yayımlayan Erdoğan Egeli ise sarı renkli bir düğüme sahiptir.

3.3. Sonuç

Bu bölümde, Ceylan Yayınları'nın yayıncılık faaliyetlerinin nicel veriler ışığındaki analizi gerçekleştirilmiştir. Öncelikle, Milli Kütüphane Veri tabanı ve Hakan Alpin'in hazırladığı *Koleksiyoncular için Türk Çizgiroman Külliyyatı: Ceylan Yayınları* (2018) eserinden faydalanılarak oluşturulan Ceylan Yayınları'nın yayınladığı süreli yayınları ve kitapları içeren iki ayrı katalog, yayıncılık faaliyetlerinin kapsamı ve çeşitliliğini ortaya koymak için incelenmiştir. Süreli yayın kataloğu incelendiğinde (Katalog 1), yukarıda da vurgulandığı üzere, yayınevinin ağırlıklı olarak çeviri süreli yayınlar yayınladığı, bu yayınlar arasında tek kahramanlı çizgi roman dergilerinin, tür olarak ise Western türündeki çizgi romanların öne çıktığı görülmektedir. Ayrıca, yıllara göre yayın faaliyeti incelendiğin Ceylan Yayınları'nın özellikle 1959-1962 ve 1966-1968 yılları arasında çok sayıda süreli yayın piyasaya sürdüğü, 1956-1958 ve 1963-1965 yıllarında ise aktivitenin daha düşük olduğu görülmektedir. Alpin'in eserinde yer alan veriler ile Milli Kütüphane veri tabanından alınan veriler karşılaştırıldığında ise Milli Kütüphane veri tabanındaki verilerin farklı şekillerde kayıtlı olduğu³⁸, on bir yayının ise

³⁸ Grafiklerin yorumlarında da belirtildiği gibi Milli Kütüphane Veri Tabanı'nda yer alan eserlerin künyelerine bakıldığında yayıncı adının “Erdoğan Egeli” ya da “Ceylan Yayınları” olarak iki farklı

hiç kayda geçirilmediği görülmektedir. Bu durum süreli yayınlar ve özellikle de çizgi roman yayıncılığı söz konusu olduğunda koleksiyonerler ve arşivleri ile çevrimiçi hayran forumları gibi resmi olmayan kaynaklara başvurmanın gerekliliğini kanıtlamaktadır.

Tüm verileri Milli Kütüphane Veri Tabanı'ndan faydalanılarak oluşturulan kitap kataloğu (Katalog 2) ise, yayınevinin süreli yayınlar dışında kalan yayıncılık faaliyetlerini anlamak açısından önem taşımaktadır. Bu katalogun sunduğu veriler üç yönüyle oldukça dikkate değerdir, bunlar; süreli yayınlardan farklı olarak telif kitapların sayıca daha üstün olması, süreli yayınlarda İtalyancanın öne çıkmasına rağmen çeviri kitapların kaynak dilinin açık ara İngilizce olması ve kitapların tümünde çevirmen bilgisinin yer almasıdır. Ceylan Yayınları'nın yayınladığı çeviri kitapların kaç tanesini hangi çevirmenlerin çevirdiği özellikle incelenmiştir ve yirmi bir kitapla yayınevi için en çok kitap çeviren ismin Gülten Suveren olduğu görülmüştür. Kitapların çevirmenleri üzerine yapılan analiz, yayınevine ait hiçbir süreli yayınının yan metinlerinde çevirmen bilgisi yer almamasına rağmen yayınevi için kitap çevirisi gerçekleştiren çevirmenlerin süreli yayınların çevirilerinde de rol almış olma ihtimali açısından daha da önem kazanmaktadır. Ayrıca süreli yayın kataloğu ile kitap kataloğu karşılaştırıldığında süreli yayın yayıncılığının yoğun olduğu yıllarda (1959-1961) kitap yayıncılığı aktivitelerin azaldığı ve buna paralel olarak kitap yayıncılığının ön plana çıktığı yıllarda (1962-1964) ise piyasaya sürülen yeni süreli yayın sayısının da azaldığı görülmektedir.

Sonrasında, yayınevinin yayıncılık faaliyetleri *Gephi* programı kullanılarak bir ağ şeklinde görselleştirilmiş ve ağ içinde yer alan tüm eyleyiciler (düğümler) ile eyleyiciler arasındaki ilişkiler (bağlantılar) tanımlanmıştır, böylece Ceylan Yayınları'nın yayıncılık faaliyetlerine dair tüm temel veriler bütünsel olarak sunulmuştur.

Oluşturulan ağ incelendiğinde, Ceylan Yayınları'nın çoğunlukla belirli yazar ve çizerlerin eserlerini ve belli yayınevlerinin bastığı çizgi romanları yayınladığı ve bu

şekilde kayıtladığı, yayınların ilk yayın tarihleri yerine daha sonra yayımlanan sayılarına ait yılların yayın tarihi olarak girilmesi ve bazı süreli yayınların “süreli yayın” kategorisinde değil “kitap” ya da “kitap dışı” kategorileri altında kayıtladığı görülmektedir.

yayınevlerinin genellikle İtalya ve ABD merkezli olduğu görölmüştür. Özellikle Western türündeki çizgi romanları tercih eden yayınevi, çoğunlukla tek kahramanlı çizgi roman dergileri yayınlamıştır. Fakat, Ceylan Yayınları'nın yayınladığı süreli yayınların çevirmenlerine dair dergilerde herhangi bir ibare bulunmamaktadır. Bu durum editoryal sürecin anonimliği ve çevirmenlerin görünür olmaması ile sonuçlanmaktadır. Bu dergiler söz konusu olduğunda, yalnızca çeviri çizgi romanın kapağını çizen yerli çizerlerin kapakta bulunan (ya da bulunmayan) imzaları üzerinden kapak çizerinin kim olduğu hakkında yorum yapılabilmektedir.

İki katalog birlikte değerlendirildiğinde, Ceylan Yayınları'nın yayımcılık faaliyetlerinde çeviri eserlerin hem kitap hem süreli yayın formatında önemli ölçüde yer aldığı fakat özellikle de süreli yayın yayımcılığı açısından baskın bir rol oynadığı görölmektedir. Sonuç olarak, uluslararası, güncel ve popüler süreli yayınları ve özellikle de çizgi romanları takip eden ve çevirilerini gerçekleştirerek piyasaya süren Ceylan Yayınları'nın 1955-1969 yılları arasında geniş bir yayın formatında, farklı kaynak dillerden ve farklı türlere ait pek çok süreli yayın yayımladığı söylenebilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM – YAYINEVİ PROFİLİ

Ceylan Yayınları'nın yayımladığı çeviri çizgi romanların sunuluşu ve okurlar tarafından algılanışına dair tespitlerde bulunabilmek için bu bölümde çeşitli yan metinsel unsurlar incelenecektir. Kathryn Batchelor, yan metin (paratext) kavramını “[...] bir metnin alımlanma biçim(ler)ini etkileme potansiyeline sahip ve bilinçli şekilde oluşturulmuş bir eşik”³⁹ olarak tanımlamaktadır (2018, s. 142). Bu şekliyle ifade edildiğinde Batchelor’a ait yan metin tanımının, Gerard Genette’in ortaya koyduğu ve metnin fiziksel konumuna dayalı tanım(lar)dan ve sınıflandırma(lar)dan daha kapsayıcı olduğu söylenebilir. Batchelor, bu tanımın uygunluğunu ve pratikliğini, çeviribilim çalışmalarının günümüzde dijital veya görsel-işitsel metinleri de kapsar hale gelmesi ve bu tür metinlerde yan metinlerin fiziksel olarak metnin öncesinde ya da çevresinde yer almayabileceği, dolayısıyla, fiziksel konuma bağlı bir tanımın bu tür metinler için geçerli olmayabileceğini vurgulayarak açıklamaktadır (a.g.e.). Yine de bu bölümde kullanılacak metinlerin, Genette’in sınıflandırması temelinde ele alındığında birer “halka açık yayımcı epiteksti” (publisher’s public epitext) (1997, s. 344) olduğu söylenebilir. Bu metinlerin çözümlenmesi, çeviri çizgi romanların yalnızca metin düzeyinde değil, aynı zamanda çeviri sürecine eşlik eden ve yayınevinin bizzat kendisi tarafından oluşturulan söylemler aracılığıyla nasıl “çerçeveselendiğini” -yani, “olayların mevcut bir çerçeve içinde sunulması ya da onların algılanacağı alternatif bir çerçevenin oluşturulması sürecini” (Batchelor, 2018, s. 146)⁴⁰- ortaya koymak açısından önem taşımaktadır. Yayınevi sahibi Erdoğan Egeli’nin doğrudan ya da dolaylı müdahalesini taşıyan bu metinler, çeviri ürünün erek kültürdeki sunumunu yönlendiren ve alımlama süreçlerini şekillendiren stratejik araçlar olarak değerlendirilmektedir, bu yönüyle metinler hem çeviri hem de yayımcılık pratiklerinin yayımcı tarafından nasıl şekillendirildiği ya da kurgulandığına dair önemli veriler sunmaktadır.

Bu bağlamda, Ceylan Yayınları'nın kurucusu ve yöneticisi Erdoğan Egeli, sadece bir yayımcı değil, aynı zamanda Even-Zohar’ın tanımıyla bir “kültür girişimcisi” (culture

³⁹ “A paratext is a consciously crafted threshold for a text which has the potential to influence the way(s) in which the text is received” (Batchelor, 2018, s. 142).

⁴⁰ “Frames, in these contexts, are thus closely linked to the verb framing, discussed above, such that framing can be understood as the process of presenting events within a given existing frame, or of setting up an alternative frame through which they are to be perceived” (Batchelor, 2018, s. 146).

entrepreneur) olarak değerlendirilebilir (2023, s. 65). Even-Zohar’a göre kültür girişimcileri, yalnızca metinleri yayınlayan kişiler değil, aynı zamanda topluma yeni repertuvarlar sunan, bu repertuvarları dolaşıma sokan ve erek kitleyi belirli kültürel modeller etrafında yönlendirmeye çalışan eyleyicilerdir (a.g.e.). Egeli de yalnızca çizgi roman çevirilerinin yayımlanmasını organize eden bir eyleyici olarak kalmamış, çeviri ürünleri destekleyen ve yönlendiren çeşitli halka açık metinler üretmiş ya da bu metinlere editoryal müdahalelerde bulunmuştur. Böylece yan metinler ya da “yayımcı epitekstleri”nin (Genette, 1997), Egeli’nin yayımcılık stratejisinin bir parçası olarak, çeviri metinlerin yerli kültür dizgesinde nasıl konumlandırılması ve erek kitlenin bu metinleri nasıl alımlaması gerektiğine dair yönlendirici bir söylem ortaya koyduğu söylenebilir. Bu nedenle, Egeli’ye ait ya da onun gözetiminde yayımlanmış bu tür metinlerin incelenmesi hem yayımcı kimliğini hem de çeviri çizgi romanların yerli kültürel repertuvarla kurduğu ilişkiyi görünür kılacaktır.

4.1. Yayımcı Epitekst(ler)i

Asıl metnin fiziksel sınırlarının dışında kalan, kamuya açık olan ve genellikle reklam, tanıtım ve okurları yönlendirme amacı taşıyan halka açık epitekstler, metinlerin alımlanmasını şekillendiren önemli unsurlardır. Gérard Genette, tüm bu niteliklere sahip dört tür halka açık epitekst tanımlamaktadır, bunlar; “yayımcı epitekstleri”, “yarı resmi allografik epitekstler”, “halka açık ve yazara ait epitekstler” ile “özel ve yazara ait epitekstler”dir (a.g.e., s. 345). Bu çalışmada ele alınacak olan tür, “yayımcı epiteksti” (publisher’s epiteksti) olacaktır. “Afişler, reklamlar, basın bültenleri ve diğer tanıtım materyalleri”nden oluşan yayımcı epitekstleri (a.g.e., s. 347) yayınevi tarafından üretilen ve halka açık metinsel unsurlardır.

Bu bölümde öncelikle *Ceylan Çocuk Gazetesi*’nin 31 Ocak 1956 tarihli 52.sayısında yer alan ve yayınevinin sahibi Erdoğan Egeli tarafından kaleme alınan “Ceylan’ın Hikayesi” adlı makale incelenecektir. Sonrasında Ceylan Yayınları tarafından 1960 yılında yayımlanan ve yayınevi tarafından oluşturulmuş, yayınevinin işleyişine dair fikir veren ve yayınevinin kendi varlığını ve faaliyetlerini meşrulaştıran *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*’nın ilgili bölümleri ele alınacak, böylece Ceylan Yayınları’na ait “yayınevi profili” ortaya konulacaktır. Yayınevinin sahibi Erdoğan Egeli ile Erdoğan Egeli’nin babası Münir Hayri Egeli’nin bizzat kaleme aldıkları metinleri de

içeren yıllık, yayınevinin vizyonu ve piyasada nasıl konumlandırılmak istendiğine dair önemli veriler sunmaktadır. Yıllığın analizinden sonra, *Hürriyet* ve *Milliyet* gazetelerinde yayımlanan ve Ceylan Yayınları'na ait yayınların geniş kitlelere tanıtımını amaçlayan üç adet reklam incelenecektir.

Sonuç olarak bu analiz, yalnızca yayınevinin kurumsal söylemini değil aynı zamanda Erdoğan Egeli'nin çeviri çizgi romanlar aracılığıyla çocuklara yönelik yeni bir okuma kültürü ve repertuvar inşa etme çabası bağlamında, Even-Zohar'ın (2023) tanımıyla bir "kültür girişimcisi" olarak ne gibi faaliyetlerde bulunduğunu açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

4.1.1. Ceylan'ın Hikayesi

Yayınevinin sahibi Erdoğan Egeli tarafından kaleme alınmış ilk yayımcı epitekti, *Ceylan Çocuk Gazetesi*'nin Alpin'in sınıflandırmasına göre 1.serisine ait olan ve 31 Ocak 1956 tarihinde yayımlanan 52.sayısındaki "Ceylan'ın Hikayesi" adlı makaledir. Makalede Erdoğan Egeli şöyle yazmaktadır:

"Benim sevgili dostlarım,

Bu satırları yazarken ömrümün en heyecanlı dakikalarını yaşadığıma inanın. Bu tatlı heyecan, size bir yıl yorulmadan hizmet etmenin verdiği büyük zevkten geliyor.

Ben de sizler gibi çocukken hayalimde daima bir Ceylan yaşattırdım. Mecmualar arasında ceylan resmi görünce keser saklardım. Hiç unutmam bir defa babama gelen büyük ve güzel yabancı dille yazılmış bir mecmuanın içinde güzel bir ceylan resmi görmüştüm. Hemen bu resmi kesip odamıza asmıştım. Geceleri uyurken o resme bakar rüyamda ceylanlar arasında dolaşmağı isterdim. Aksi gibi de hiç bir gün ceylanlı rüya görmezdim.

Çocukluğumun geçtiği Ankara'daki Gazi Çiftliğinde bir hayvanat bahçesi açılmıştı. İlk ceylanı orada gördüğüm zaman başımı demir parmaklıklara dayamış saatlerce bu güzel ve şirin mahluku seyretmek istemişim.

Yıllar geçti. Büyüdüm, ceylan sevgisini unuttum...Daha doğrusu unuttum sandım.

Nihayet hayata atılma çağı geldi. Ben gazeteciliği seçtim. Çocukluğumun bittiği günlerde başladığım gazeteciliğin çeşitli bölümlerinde çalıştım. Nihayet, küçük kardeşimle el ele verdim. Onun adını koyarak Can Kardeş diye bir çocuk dergisi çıkardım.

Bu ilk denememdi. Ne saklıyayım. Bu işin bir hayli acemiliğini çektim. Can Kardeş bizim tecrübesiz ellerimizde ömrünü tamamladı.

Ama benim cesaretim kırılmamıştı. Üstelik bir de sizlere hizmet etmenin zevkini tatmıştım.

Nihayet bundan bir yıl evvel bu günlerdi. Yeniden sizlere mahsus bir mecmua çıkarmak hevesini değil, ihtiyacını duydum.

Ben bu hayaller içinde iken bilir misiniz ne oldu?

Çocukluğumda yıllarca beklediğim rüyayı gördüm. Bir akşam kendimi sevimli ceylanlar arasında buldum. Ertesi sabah:

"Çıkaracağım mecmuanın adı Ceylan olacak, dedim. Bir yıldır bütün gayretimi sizlere hizmet etmeğe, sizleri memnun etmeğe harcıyorum. Eğer bunda biraz muvaffak olabiliyorsam ne mutlu.

Şimdi bir tek emelim var.

Ceylan'ı daha güzel ve sizin daha seveceğiniz hale sokmak. Bunun için evvela sizlere fikirlerinizi sorduk. Aldığımız cevapların hepsini birer birer inceledik. Hemen tatbik edebileceğimiz fikirleri bu sayımızdan itibaren benimsedik. Diğerlerini de yavaş yavaş yapmak kararını verdik. Böylece Ceylan'ı sizin kendi öz malınız haline koymak istiyoruz.

Benim sevgili dostlarım,

Biliniz ki Ceylan para kazanmak gayesinden çok uzak ölçülerle çıkarılıyor. Bu gün, her hafta yaptığı çeşitli yayınlarıyla memleketimizin en önemli çocuk yayınları kurulu haline gelen Ceylan müessesesi içinde hiç bir kazanç ölçüsü düşünülmeden bir zevk, bir keyif olarak çıkardığımız dergi Ceylan'dır.

Bu sayımız, önümüzdeki yıl içinde Ceylan'ın gideceği yeni yolun ilk adımıdır. Başlangıcıdır. Sizin sevginiz devam ettikçe bizim gayretimiz de artacaktır.

Göreceksiniz hep beraber daha neler yapacağız. Ne güzel işler başaracağız. Benim sevgili, küçük dostlarım.”

Erdoğan Egeli’nin makalesinde dikkat çeken üç önemli unsur bulunmaktadır. Birincisi Egeli’nin okurlarla daha güçlü bir bağ kurmak için kullandığı ifadeler ve kendi anılarıyla desteklediği bu ifadelerin uyandırdığı nostalji hissidir. Okurlara “benim sevgili dostlarım” şeklinde hitap ederek onlarla samimi bir ilişki kurmayı amaçlayan Egeli, kendi çocukluk anıları ve geçmişini yayınevinin kuruluş hikayesiyle bağdaştırmaktadır. Ayrıca, ilk yayımcılık denemesi başarısız olmasına rağmen okurlara tekrar “hizmet etme” motivasyonu ve ihtiyacı ile yayımcılığa geri döndüğünü vurgulamaktadır. Yayımcılığa tekrar başladığı bu dönemde ise okurlara fikirlerini sorarak onlardan gelen geri bildirimleri dikkate aldığını “Aldığımız cevapların hepsini birer birer inceledik” şeklinde aktaran Egeli’nin ifadelerinden yayınevinin faaliyetlerinin okurların katılımını içeren kolektif bir süreç olduğu anlaşılmaktadır.

İkinci nokta, yayınevinin misyonuna dairdir. Egeli, yayınevini, ekonomik kaygılardan bağımsız ve yayınları “para kazanmak gayesinden çok uzak ölçülerle” çıkarılan, idealist bir girişim olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla, okurların yalnız birer müşteri ve tüketici değil, kendisinin de içinde bulunduğu topluluğun bir parçası ve bir ortak/arkadaş olduğu ima edilmektedir. Ayrıca yayınevinin kendi alanında öncü bir kuruluş olduğu fikri, “memleketimizin en önemli çocuk yayınları kurulu” ifadeleriyle aktarılmaktadır.

Üçüncü unsur ise yayınevinin idealist yayımcılık söylemi ve Erdoğan Egeli’nin okurların örnek alabileceği bir lider figür olarak sunulmasıdır. Egeli’nin tüm makale boyunca kendi hikayesi ve tecrübeleri üzerinden yayınevi kimliğini oluşturması, Egeli’nin okurlara ilham veren idealist bir girişimci olarak konumlandırıldığını göstermektedir.

Sonuç olarak, makalenin nostaljik öğeler, ekonomik kaygılardan bağımsız kaliteli yayımcılık vurgusu ve girişimci ile idealist ruhun teşvik edilmesi gibi üç temel unsuru öne çıkararak her aşamada okurlarla güçlü bir bağ kuran ve onların yayınevine olan aidiyet duygusunu pekiştiren bir içeriğe sahip olduğu söylenebilir.

4.1.2. Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı

İkinci yayımcı epitekti ise 1960 yılının başında yayımlanan *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*'dır. Bu yıllık, yayınevinin yayınladığı ilk ve tek yıllık olup "Ceylan'ın Hikayesi" makalesinde olduğu gibi okurlara doğrudan hitap ederek yayınevinin misyonunu ve hedeflerini aktarmakta ve aynı zamanda yayın politikalarını ve yayımcılık anlayışına dair önemli ipuçları vermektedir.

Yıllık "Yeni Yılınız Kutlu Olsun" adlı Erdoğan Egeli tarafından kaleme alınmış önsöz yazısı ile başlamaktadır. Önsöz yazısının sol tarafında yıllığın künyesi yer almaktadır. Şekil 9'da yıllığın künyesi görülebilir.

Şekil 9. *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*'nın künyesi.



Erdoğan Egeli'nin kaleme aldığı önsöz⁴¹, ilginç bir şekilde o dönemin küresel gündemindeki gelişmelere dair Egeli'ye ait yorumlar ile başlamaktadır. Egeli şöyle yazmaktadır:

"1960 yılına giriyoruz. Öyle gözüküyor ki bu yeni bir tarih devrinin başlangıcı olacaktır. Nasıl dünya tarihi İLKÇAĞ, ORTAÇAĞ, YENİÇAĞ, YAKINÇAĞ gibi bölümlere ayrılmışsa, önümüzdeki açılan yeni yıllar da belki GÖKÇAĞI gibi bir isimle adlandırılacak yeni bir çağ başlayacaktır sanıyoruz. Geçen yıl içinde öyle dünya ölçüsü olaylar oldu ki, bunu insan oğulları hiç bir zaman unutamıyacaklardır. Daha şimdiden, Dünya fikir adamları gelen 1960 yılına FEZA YILI adını koydular bile."

"Az bir zamandan beri bize gösterdikleri ilgi ile kurmağa muvaffak olduğumuz CEYLAN YAYINLARI işte bu çağ eşiğinde sizin karşınıza yeni bir gelenekle çıkıyor: YILLIK."

"Nasıl, her kurduğumuz seri sizin, bizim için değer biçilmez sevgi ve ilginize erişti ise, bu CEYLAN YAYINLARI YILLIĞI'nın da aynı ilgiyi göreceğini umuyoruz. İlk göz atışta Yıllığımızın niçin çıktığı gözünüzden kaçmıyacaktır. Biz, bu Yıllığın bir kaç gün içinde okunup bir kenara atılmasını istemedik. Gönümüz, size bir çok saadetler getirmesini dilediğimiz bütün 1960 yılı boyunca önünüzde kalmasını diledik. Onun için bu yıllığa -belki memleketimizde ilk defa olarak- batı anlayışında bir çeşni vermeğe çalıştık. İstedik ki, boş kaldıkça sizi eğlendirecek sayfaların yanında, gelen mühim yılın bizi bekleyen büyük olaylarına kalbimizi ve fikrimizi hazırlayacak yazılar da bulunsun. Bu bakımdan tamamen bir batılı metodu benimsedik. Ama, bunun yanında da Türk olduğumuzu her an hatırdan çıkarmadan hareket ettik. Türk olarak, her vakit hatırımızda kalmasını istediğimiz şeylere birer çizgi olarak dahi olsa yer vermeğe çalıştık. Her hafta size gelen CEYLAN YAYINLARI, yaşadığımız dünyada, o dünyaya adım uyduracak bir nesil yetiştirmek isteyen bir zihniyetin meydana getirdiği Milletlerarası bir yayın sistemine bağlıdır. Yani, gözünü yumduğu zaman kendisini milyonlarca metre uzakta sayabilen bir gençliğin yetişmesini isteyen bir anlayış, bu neşriyatı teşvik etmek isteyen bir yoldayız. Gerçekten, bazı şekillere bağlı ve hala değişen dünyayı anlamak istemiyen bazı kimseler bizim yayınlarımıza takılmaktadır. Halbuki, en küçük bir dikkat CEYLAN YAYINLARI'nın çıkardığı sergüzeşt serilerinin, kahramanlığı teşvik, dürüstlüğü meth, fenalığı kahrettiğini farkedecektir. Bütün Dünya'da yüzlerce memlekette, pek çok dilde bu gibi yayınlar yapılmakta ve hemen her yerde yeni dünya anlayışı ile eski skolastik düşünceler bu vadide çarpışmaktadır. Şunu da ilave edelim ki, hemen her yerde bizim mensup olduğumuz yayın sistemini değerlendirenler hak kazanmaktadır."

Aynı ardının fotoğrafını alıp telefoto ile dünyaya gönderen, hemen her hafta dünya dışına seferler tertipleyen, kutup denizlerini buzların altından geçebilen insanların dünyasında artık peri masalları belli bir yaştan sonra gençleri tatmin edememektedir. Bizim çocukluğumuzun Jül Vern'leri, Wells'leri artık fevkaladeliklerini kaybetmiş hakikatleşmiş basit vak'alar olmuştur. Deniz Altında 3000 Fersah yol almada artık çocuk oyuncağıdır. Bu Yıllık ile biz, haklı davamızın yeni bir ifadesini vermek istedik.

Bizim sevgili okuyucularımız! Bu Yıllık içinde yeni bir çağın gelişini yaşayan bir hava bulacaksınız. Bu yeni yılın bize neler sakladığını düşünürken, onu daha -hazır- karşılamaya kararlı olacağız. Yeni yıl bundan kısacık bir zaman önce hayal edilmesi bile tuhaf gelen olayların hakikat oluşunu göreceğiz. Bu arada insanlar birbirilerini daha yakından tanımak ve sevmek için yaklaşacaklardır. Bunun için de biz de daha rahat yaşayacağımız günleri karışılacağız.

Her yönde ilerleyen KALKINAN TÜRKİYE'nin çocukları olarak her gün biraz daha mes'ut biraz daha iyi günler bizi bekliyor. YENİ YILINIZ KUTLU VE MUTLU OLSUN."

Yukarıdaki önsöze dair yapılabilecek ilk yorum, pek çok yönüyle dönemin tarihsel ve politik bağlamını yansıttığıdır. 1960'ların başında uzay yarışı konusunun dünya çapında gündemde oluşu nedeniyle Erdoğan Egeli'nin bu gündemi yansıtan cümlelerle önsöze giriş yapması tesadüf değildir. Yazı boyunca modernleşmeye yapılan vurgu ise, Türkiye Cumhuriyeti kuruluşundan itibaren pek çok alanda gerçekleştirilen ve kalıcı hale getirilmesi amaçlanan pek çok reformun beraberinde getirdiği söylemin bir parçasıdır. Egeli'nin yazısını bitirirken büyük harfler kullanarak vurgu yaptığı "Kalkınan Türkiye" ifadesi ise 1954 Genel Seçimleri'nde Demokrat Parti'nin kullandığı slogan olması açısından dikkat çekmektedir.

⁴¹ Yıllıktan aktarılan 'Önsöz' metni ve diğer tüm metinler, orijinal hali korunarak aktarılmıştır. Yazım ve imla açısından herhangi bir değişiklik yapılmamıştır, dolayısıyla metinler döneme ait olası yazım ve imla farklılıklarını da içermektedir.

“...işte bu çağ eşiğinde sizin karşınıza yeni bir gelenekle çıkıyor: YILLIK...” ifadeleri ise Egeli’nin “yeni bir çağ” olarak nitelendirdiği dönemin başlangıcına paralel olarak yayınevinin de yeni bir formatla okurlarının karşısına çıktığını vurgulamaktadır. Genel anlamda geleceğe yönelik ve umut dolu bir alt tona sahip olan önsözün 1960 yılını tarihsel bir kırılma noktası olarak nitelendirdiği söylenebilir.

“Her hafta size gelen CEYLAN YAYINLARI, yaşadığımız dünyada, o dünyaya adım uyduracak bir nesil yetiştirmek isteyen bir zihniyetin meydana getirdiği Milletlerarası bir yayın sistemine bağlıdır.” cümlesinde yer alan “her hafta size gelen” ifadesi, yayınevi ve okurlar arasında sürekliliğe dayalı bir ilişki olduğunu vurgulamaktadır. Egeli, kendi yayınları ve yayıncılık anlayışının “Yaşadığımız dünyada, o dünyaya adım uyduracak bir nesil” ve “Gözünü yumduğu zaman kendisini milyonlarca metre uzakta sayabilen bir gençlik” yaratma amacı doğrultusunda faaliyet gösterdiğini ifade ederek bu çabaların “Hala değişen dünyayı anlamak istemiyen bazı kimseler” tarafından engellenemeyeceğini belirtmektedir.

“Bütün Dünya’da yüzlerce memlekette, pek çok dilde bu gibi yayınlar yapılmakta ve hemen her yerde yeni dünya anlayışı ile eski skolastik düşünceler bu vadiye çarpışmaktadır” ifadelerinde eski/yeni, modern/geleneksel arasındaki karşıtlık ortaya konulmaktadır. Değişime karşı çıkan ve ilerlemeyi reddeden kesim ise “Gerçekten, bazı şekillere bağlı ve hala değişen dünyayı anlamak istemiyen bazı kimseler bizim yayınlarımıza takılmaktadır.” ifadeleriyle eleştirilmektedir, ayrıca “[...] hemen her yerde bizim mensup olduğumuz yayın sistemini değerlendirenler hak kazanmaktadırlar” ifadeleriyle de yayınevinin Türkiye ile sınırlı kalmayan ve tüm dünyada yaygınlaşmakta olan bir yayıncılık hareketi ve kültürel akımın parçası olduğu öne sürülmektedir ve günümüz şartlarına uygun olanın ise kendi yayıncılık anlayışları olduğu ve rakip yayınevlerinden farklı oldukları fikri vurgulanmaktadır.

Sonuç olarak Egeli’nin önsözünde, çizgi roman yayıncılığının bir kültürel misyonu olduğu ve bu tür yayınların dönemin siyasal ve kültürel ortamında yaygın olan “ilerlemeci” ve “Batıcı” söylemler ile desteklenen modernleşme hareketinin bir parçası olarak meşrulaştırıldığı söylenebilir.

Egeli'nin önsözünün ikinci yarısında ise, sayfa ortasında Münir Hayri Egeli'nin "CEYLAN YAYINLARI BEŞ YAŞINA BASTI" başlıklı yazısının yer aldığı görülmektedir.

Münir Hayri Egeli şöyle yazmaktadır:

"Yürüyen, hem de gittikçe artan bir hızla yürüyen bir Dünya üzerinde yaşıyoruz. Bizden pek çok önce yola çıkmış milletler bile bu yürüyen aleme ayak uydurmakta güçlük çekiyorlar. Beşyüz yıl önce Dünya'nın en ileri milleti idik. Fatih ve Süleymaniye Üniversiteleri, batı alemine örnek sayılırdı. Sonra, batılı bilginlerin bizden aldıkları ateşle yaktıkları meş'aleler parladılar. Biz durakladık. Bundan yüz yıl önce bir gün batıya bakan pencereimizi araladığımız zaman, onlara ayak uyduramayacak kadar geri kaldığımızı gördük. Tanzimat dediğimiz hamle bu görüşün uyandırdığı tepkidir.

Tanzimat, her bakımdan tam batılı bir hareketti. Tanzimat zamanında yaptığımız tersaneler, Dünya'nın ikinci derece kuvvetli donanmasını makinesinden ta direk teline kadar yapıp meydana çıkarabiliyordu. Feshane ve Hereke fabrikaları hacimce ve kıymetce İngiltere'nin en ileri fabrikaları ile beraber yürüyebiliyorlardı. JÖN TÜRK cereyanı bugün bile bir çeşit düşünüşün adıdır. Hala her gün gazetelerde bu ismi kullanan serlavhalar görülür.

Sonra, ne oldu? Birdenbire geri kalıverdik. Bunun sebebi nedir? Gayet basit: Fikir softalığı bizi geri bıraktı. Ta, Atatürk çıkıp da:

"Biz, Garplı, Avrupalı bir Milletiz" deyinceye kadar bu hal böylece devam etti.

Oğlum Erdoğan EGELİ, bundan beş yıl evvel bir temiz han odasında yeni bir neşriyat sistemine başladığı zaman gözünü batıya çevirmesini bildi. Önce, sabahın erken saatinden gecelere kadar bir batılı insan zihniyetiyle çalıştı. Küçük aylıklarından arttırdığı beş on kuruşla başladığı işi, bu beş yıl içinde matbaası, teşkilatı ve anlayışı ile tam manasile modern bir müessese halini aldı.

Bir Ceylan Yayını okurken daima bu yuvayı kuran ağabeyiniz size örnek olsun. Sizler de bir şeyi hiçten hep yapmanın inancını kendinizde duyunuz. Bir gün sizler de böylece yapıcı bir insan olmanın sırrına eriniz. Hepinize başarılar."

Erdoğan Egeli'nin önsözüne benzer olarak babası Münir Hayri Egeli'nin kaleme aldığı kısa makalede de batıcılık söyleminin vurgulandığı görülmektedir. Münir Hayri Egeli, *"Yürüyen, hem de gittikçe artan bir hızla yürüyen bir Dünya üzerinde yaşıyoruz."* ifadelerini kullanarak hızla değişen dünyaya ayak uydurmanın bir zorunluluk haline geldiğini ifade etmektedir. Devamında ise Tanzimat dönemi ve ardından cumhuriyetin kuruluşuyla beraber Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde gerçekleştirilen reformlar ve modernleşme hareketini, Ceylan Yayınları'nın yayımcılık anlayışıyla ilişkilendirmektedir. Ayrıca, oğlu Erdoğan Egeli'nin girişimci ruhunu vurgulayarak, başarısının "batılı insan zihniyetiyle" çalışmasına borçlu olduğu ve gençlerin de Erdoğan Egeli'yi örnek alması gerektiğini ifade etmektedir.

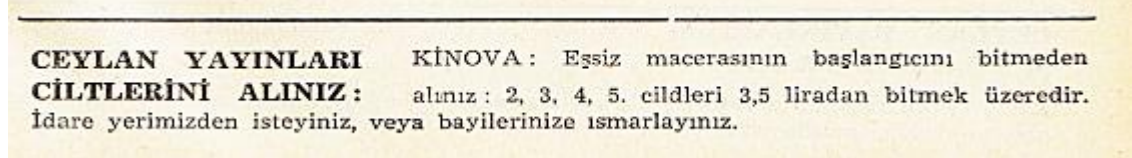
Yıllığın bir sonraki sayfasında "ilk üç reisicumhurumuz" başlığı altında Kemal Atatürk, İsmet İnönü ve Celal Bayar'ın kısa biyografileri yer almaktadır. Ardından "Türk Anayasasının önemli maddeleri" başlıklı ve on maddeden oluşan "anayasamızın ana hatları"nı anlatan bir bölüm bulunmaktadır. Aynı sayfanın diğer yarısında ise, "Türkiye Başvekili Adnan Menderes'in Onuncu Başvekillik Yılı" başlıklı yazıda Adnan Menderes'in kısa biyografisi ve başbakanlığına kadar giden sürecin kısa özeti yer almaktadır (Şekil 10).

Şekil 10. Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı'nın üçüncü ve dördüncü sayfaları.

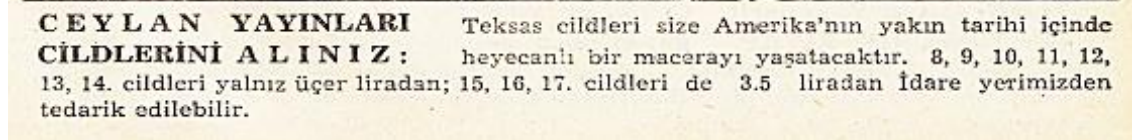


Sonraki on üç sayfada “Gizli Şerif” adlı çizgi romanın tefrikası yer almaktadır. Bu sayfaların en alt kısımlarında ise yayınevinin okurlara yönelik çeşitli notları/duyuruları yer almaktadır. Aşağıda, *Kinova*, *Teksas* ve *Küçük Şerif* çizgi romanlarına ait yıllığın sayfalarının alt kısımlarında bulunan duyuru ve reklamlar yer almaktadır;

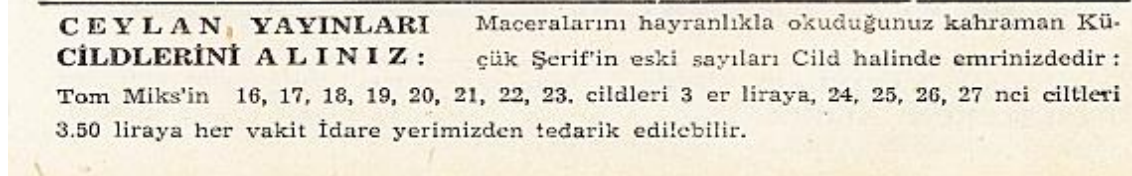
Şekil 11. Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı'ndan Kinova duyurusu.



Şekil 12. Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı'ndan Teksas duyurusu.



Şekil 13. Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı'ndan Küçük Şerif duyurusu.



Yıllık, yayınevine ait çizgi romanların reklamlarının yanı sıra, yayınevi tarafından basılan Kemalettin Tuğcu'nun romanları, Münir Hayri Egeli tarafından hazırlanan masal derlemesi ve yine Münir Hayri Egeli tarafından hazırlanan *Resimlerle Atatürk* albümünün reklamlarını da içermektedir, aşağıda örnekleri görülebilir;

Şekil 14. Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı'ndan Kemalettin Tuğcu kitapları duyurusu.

CEYLAN Çocuk Yayınları Çocuk ve gençlerin çok sevdikleri değerli yazar
Serisi: Güzel ON KİTAP Kemalettin Tuğcu'nun on'u birbirinden güzel romanı
Sokak Çocuğu — Serseri Çocuklar — Yolunu Şaşırın Adam — Unutulan Çocuk —
Hırsızın Oğlu — Yetim Mahı birer lira. Düşkün Çocuk — Ahretlik — Korkunç Yıllar —
Çocuksuzlar 60 ar kuruştur. Bunlar Ceylan Yayınlarının küçük dostlarına armağanıdır.

Şekil 15. Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı'ndan Masal Serisi duyurusu.

CEYLAN YAYINLARI'nın Kitaplarını seve seve okuduğunuz : Münir Hayri
MASAL SERİSİ: Egeli'nin hazırladığı on memleket masalı, gayet
güzel, renkli resimlerle 1960 ın ilk haftalarından itibaren elinizde olacaktır. Şimdiden
bayilerinizden ısmarlayınız.

Şekil 16. Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı'ndan Resimlerle Atatürk albümü duyurusu.

CEYLAN YAYINLARI'nın Resimlerle ATATÜRK. Ömrünü ATATÜRK'ün
ŞEREF KİTABI: hizmetinde harcamış olan Münir Hayri Egeli'nin bu
kitabı Samim Utkun'un güzel resimleriyle ikinci defa basılmıştır. Bitmek üzere olan bu
yeni baskı 125 kuruştur. Mevcudu pek az kaldı. İdare yeri mizden arayınız.

Aşağıda yer alan görüntüdeki “Bu firma Neşriyat alanında mükemmeliyeti ifade eder.” ifadesi ise, Ceylan Yayınları'nın yıllık içinde çeşitli yerlerde kullandığı bir tür “slogan” olarak tanımlanabilir. Kurumsal kimliğini inşa ederken bu sloganı tercih eden yayınevinin bu ifadeleri kullanmaktaki amacının prestij oluşturmak, rakiplerinden ayrılmak ve meşruiyetini pekiştirmek olduğu söylenebilir.

Şekil 17. Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı'ndaki yayınevi sloganı.

CEYLAN
YAYINLARI
MÜESSESİ



Bu firma Neşriyat alanında mükemmeliyeti ifade eder.

Yıllığın devamında, “Ceylan Yayınları Müessesesi Nasıl Çalışır?” başlıklı (1960, s. 18-26), yayınevinin faaliyetlerini ayrıntılarıyla ele alan, kapsamlı ve oldukça dikkat çekici bir makale yer almaktadır (Şekil 18). Bu detaylı yazı, yayınevinin işleyişi,

çalışanların yayınevindeki görevleri ve yayınların basım ve yayın süreçlerine dair pek çok ayrıntıyı aktaran önemli bir kaynaktır.

Şekil 18. Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı’ndaki “Ceylan Yayınları Müessesesi Nasıl Çalışır?” makalesinin birinci sayfası.



Makale şöyle başlamaktadır:

“Bulunduğunuz semtin müvezzine yaklaşıp:

“-Bir TOM MIKS istiyorum...”

derseniz, müvezzi size pırl pırl bir mecmua uzatır. Sayfalarını heyecan ve sevinçle çevirip okumaya başlarsınız. Büyük bir zevk ve heyecanla okuyacağınız bu mecmuanın nasıl hazırlandığını, göz gezdirdiğiniz sayfalarda kaç kişinin emeğini olduğunu acaba hiç düşündünüz mü?

Elinize aldığınız bu güzel yayınlar ne büyük emeklerin mahsulüdür. Kimlerin göz nuru bu işlere harcanır. Gelin beraberce hatırlayalım. Mecmuaların nasıl hazırlandığını, yazımızı süsleyen fotoğraflardan kolaylıkla takip edip öğrenebileceğiniz için, isterseniz sizinle “CEYLAN YAYINLARI” Müessesesinin nasıl kurulduğunu araştıralım: Bugün, memleketimizin yayın yuvası Babiali caddesinden geçerken kime sorsanız size CEYLAN YAYINLARI MÜESSESESİNİ gösterir. Fakat, çok uzağa değil, bundan sadece beş yıl öncesine dönerseniz böyle bir yayınevinin adı bile yoktu. Bugün kendi nev’inin en büyük Müessesesi olan CEYLAN YAYINLARI bu haline beş yıl gibi kısacık bir zamanda erişmiştir.

1955 yılı içinde idi. ERDOĞAN EGELİ, küçücük bir nakdi sermaye ile, fakat büyük bir inanç ve çalışma arzusu ile serbest çalışma hayatına atıldı. Yanına bir iki arkadaş aldı. Ankara caddesinin ta başında bir iş hanının küçücük iki odacığında işe başladı. Bu yazıhanesi her halile temiz ve modern bir müessesenin temeli olmak havasını taşıyordu. İlk çıkardığı dergi’nin bir kağıdın dörtte biri büyüklüğündeki renkli afişi bile bir yenilikti.

Dergi CEYLAN⁴² adını taşıyordu. Bu derginin ilk sayısı büyük bir ilgi çekti. CEYLAN dergisi bir başarı oldu. ERDOĞAN EGELİ matbuat ve mecmua havası içinde büyümüştü. Daha, orta okul öğrencisi iken bile her boş zamanını bu işlere bağlardı. O, ilk adımını attığı zaman arkasında bir çok emeklerin beslediği bir tecrübe ile iş hayatına girmişti.

CEYLAN, zamanını yaptı. Büyüdü, gelişti. Sonra, sıra daha küçük kardeşlere mahsus TOMBİK dergisine geldi. O zaman sıçrayan CEYLAN’ın etrafını süsleyen yıldızların doğuşu başlamıştı.

CEYLAN ve TOMBİK dergileri bir yandan inkişaf ederken, öte yandan da daha ileriye gitmek zamanı gelmiş, çatmıştı.”

⁴² Bahsedilen dergi, “Ceylan Yayınları Çocuk Gazetesi”dir.

Makalenin giriş kısmında vurgulanan birkaç önemli nokta bulunmaktadır. İlki, yıllığın önsözünde de vurgulandığı gibi, Ceylan Yayınları'nın sıradan bir yayınevi değil, kültürel dönüşümü tetikleyen modern ve Batılı bir kurum olarak konumlandırılmasıdır. İlk cümlede okurla birebir iletişim kurularak okurların yayınlara kolaylıkla ulaşabileceği ifade edilmektedir. Sonrasında, bu kadar kolay erişilebilir olan dergilerin üretim sürecinin aslında büyük bir emek ve kolektif çabanın ürünü olduğu “...acaba hiç düşündünüz mü?” ifadesi ile vurgulanarak okura bu konuda farkındalık kazandırmak hedeflenmektedir.

"Bugün, memleketimizin yayın yuvası Babıali caddesinden geçerken kime sorsanız size CEYLAN YAYINLARI MÜESSESESİNİ gösteriverir." cümlesinde yayınevinin dönemin basın ve yayın merkezi olan Babıali'de bulunduğu ifade edilerek Ceylan Yayınları'nın prestiji ve tanınırlığının altı çizilmektedir. Bu konuma ulaşabilmek için “küçük bir nakdi sermaye ile, fakat büyük bir inanç ve çalışma arzusu ile” çalışan Erdoğan Egeli'nin kısıtlı maddi imkanlara rağmen azim ve çalışkanlığı ile yani kişisel çabası ile yayınevinin “kendi nev'inin en büyük Müessesesi” haline geldiği vurgulanmaktadır. Böylece, emeğin ve çabanın, ekonomik koşullar ve sermayeden daha önemli olduğu tekrar vurgulanmaktadır.

Yayınevinin büyüme ve gelişme sürecinin ise değişimlere ayak uydurabilmesi ile gerçekleştiği ve ardından bu gelişmeleri, Ceylan dergisinin “Etrafını süsleyen yıldızların doğuşu”nun, yani yeni yayınlar ve projelerin takip ettiği ifade edilerek yayımlanacak çizgi romanların nasıl seçildiğine dair şu detaylar aktarılmaktadır:

“O vakit, ERDOĞAN EGELİ gözünü batıya çevirdi. İtalya, Amerika, İngiltere, Fransa ve Almanya'dan bir çok çocuklara ve gençlere mahsus mecmualar getirtti.

Bu gelen dergiler iki çeşitti. Bir kısmı ders ve okul havası içindeki dergilerdi. Bunların bir kısmı da doğrudan doğruya okul dergisi olmamakla beraber eski klasik çocuk terbiyesi dergileri idiler. Peri masalları, çocukça tekerlemeler bu gibi dergileri dolduruyorlardı.

İkinci çeşit dergiler ise bambaşka bir hava içinde hazırlanmışlardı. Babası Amerika olan bu gibi macera dergileri de iki ayrı çeşidin içinde idiler. Bunlardan bir kısmı Hırsız-Polis maceraları, zararlı ve çocuklarla gençlere fena örnek olacak şeylerdi. ERDOĞAN EGELİ bunları bir kenara attı. Fakat, diğer taraftan, kahramanlığı, civanmertliği ön plana alan, kahramanları TOM MİKS, TEKSAS gibi, KİNOVA gibi kötülükle mücadele eden iyilik etmeyi gaye bilen örnek hareketli kahramanların maceraları idi.

Bu kahramanların hepsi birer asil gaye için çırpınan insanlardı. Maceralarda daima iyilik galip geliyor kötülük ceza görüyordu. İşte CEYLAN YAYINLARI, bu çeşit yayınları seçti ve benimsedi.

Dünya hergün değişiyordu. Bir yandan radyolar, öte yandan filmler ve sinemalar değişen dünyayı memleketimizde de hissettiriyorlardı. Zeki ve kabiliyetli Türk çocuğu bu değişen dünyaya ayak uydurmakta gecikmemiş idi. Artık, hülyalı romantik devir neşriyatı Türk Çocuğunu ilgilendirmemeye başlamıştı. EGELİ, gençliğin bu isteğini sezmemekte gecikmemişti.

CEYLAN YAYINLARI bundan sonra sırasıyla BİL KİT, KÜÇÜK AFACAN, MACERA, TOM MİKS, YASEMİN, TEKSAS, KİNOVA, SÜPERMEN, KİT TAYLOR mecmualarını ve Türkiye'de ilk defa olarak Sesli

Kitaplar'ı çıkarmıştır. TOM MİKS, TEKSAS, KİNOVA ve KİT TAYLOR halen yayımlanmasına devam edilenlerdir. Bunların arasına yakın zamanda daha mükemmelleri, daha cazipleri de katılacaktır.

Bu yayınların büyük muvaffakiyeti bir takım başarısız rekabetlerin çekememezliğini de gıcıklaamış değildir. İki yandan CEYLAN YAYINLARI kösteklere uğradı. Bunlardan bir kısmı, CEYLAN YAYINLARI'na rakip olur ümidiyle yayınlara başladılar. Bu yayınların bir takımı CEYLAN YAYINLARI'nın sönük taklidi idi. Anlayışlı Türk okuyucusu bunları eline aldı ve hemen değerini biçip attı. Böylece birçok yayın ortaya çıktı, battı. Başka çeşit rekabet arayanlar daha az dürüst bir yol tuttular. CEYLAN YAYINLARI hakkında menfi propagandalara girişmeye yeltendiler. Yaptıklarının doğru olmadığını bile bile güzel ve modern bir zihniyette bir sistemin eseri olan yayınlarımızı, gençliğin zararına yapılan yukarıda anlattığımız yayınlarla karıştırmaya kalkıştılar.

Bütün bu gayretler beyhude oldu. Büyük bir sağ duyusu olan gençlerimiz CEYLAN YAYINLARI'nın Türk civanmertliğine ve Türkün kahraman ruhuna uyan havasını değerlendirdiler. Daha büyük bir vefakarlıkla yayınlara bağlandılar.

Yayınevinin yayınlarını nasıl ve hangi kriterleri göz önünde bulundurarak seçtiğinin açıklandığı kısımda yer alan "*O vakit, ERDOĞAN EGELİ gözünü batıya çevirdi. İtalya, Amerika, İngiltere, Fransa ve Almanya'dan birçok çocuklara ve gençlere mahsus mecmualar getirtti*" ifadeleri, Egeli'nin uluslararası bağlantıları sayesinde Batı ile doğrudan ilişki içinde olduğunun göstergesidir. Çeşitli Batılı ülkelerden getirilen dergilerin iki tür olduğu, birincisinin “ders ve okul havası” içinde olup “eski klasik çocuk terbiyesi dergileri”nden oluştuğu, diğer grup dergilerin ise “bambaşka bir hava içinde” hazırlandığı ifade edilmektedir.

Klasik dergilerden ayrılan ikinci tür dergilerin de kendi içinde ikiye ayrıldığı belirtildikten sonra ilki, yani “babası Amerika olan” macera dergileri, “zararlı ve çocuklarla gençlere fena örnek olacak şeyler” olarak nitelendirilmiş ve bu nedenle Erdoğan Egeli tarafından tercih edilmeyerek “bir kenara atılmıştır”. Bu durum Egeli'nin çevirmeyi ve yayınlamayı tercih ettiği dergilerde içerik açısından belli kriterleri aradığı ve bilinçli seçimler yaptığını göstermektedir. “...kahramanlığı, civanmertliği ön plana alan, kahramanları TOM MİKS, TEKSAS gibi, KİNOVA gibi kötülükle mücadele eden iyilik etmeyi gaye bilen örnek hareketli kahramanların maceraları...” içeren dergiler ise yayınevinin yayınlamakta bir sakınca görmediği, geleneksel erdemlere sahip ve belli değerleri yansıttığı düşünülen kahramanlardan oluşan dergilerdir. Ceylan Yayınları'nın bu tür dergileri seçerek yayınlamasının ardında, bu dergilerin çocuk okurlara “rol model” olabilecek kahramanları içermesi ve bir tür didaktik misyonu olduğu fikri olabilir. Ayrıca, dünya çapında değişmekte olan yayımcılık trendlerine uyum sağlayan “zeki ve kabiliyetli Türk çocuğu”nun artık “hülyalı romantik devir neşriyatı”nı tercih etmediği vurgulanmaktadır.

Ceylan Yayınları'na göre, okurların ilgisi ve sevgisi sayesinde yayınların ciddi anlamda başarı elde etmesi, rakip yayımcılar tarafından “bir takım başarısız

rekabetlerin çekememezliğini” de beraberinde getirmiştir. Diğer yayımcıların bu çabalarının “başarısız rekabet” olarak tanımlanması, bu yayımcıların Ceylan Yayınları’nın seviyesinde olmadığı ve yayınevinin başarılarını tehdit olarak gördüğünü ima etmektedir.

Ardından, yayınevinin faaliyetlerine yönelik çeşitli engeller ortaya koyan rakiplerin “boş bir ümit” ile yayınlar piyasaya sürdüğü fakat bu “sönük taklit”lerin bilinçli ve seçici Türk okurları tarafından rağbet görmediği ifade edilmektedir. Ayrıca okurların Ceylan Yayınları’na olan bağlılığının da altı çizilmektedir. “*Böylece birçok yayın ortaya çıktı, battı.*” ifadesi rakiplerin geçici ve başarısız girişimlerini bir kez daha ortaya koyarken taklit yayımcılık dışında “daha az dürüst bir yol” izleyen ve “CEYLAN YAYINLARI hakkında menfi propagandalara girişmeye” yeltenen kişilerin ise haksız iddialarla Ceylan Yayınları’na zarar vermeye çalıştığı ifade edilmektedir. Bu kişilerin, kasıtlı ve kötü niyetli olarak Ceylan Yayınları’nın “güzel ve modern bir zihniyette bir sistemin eseri olan” yayınlarını Egeli’nin yayınlamayı reddettiği “gençliğin zararına yapılan” yayınlarla bir tuttuğu, fakat okurların sağduyulu seçimleri ve Ceylan Yayınları’na olan bağlılığı ile bu kişilerin çabalarının boşa gittiği belirtilmektedir. Yayınevinin sessiz kalmayarak yayımcılık faaliyetlerini eleştiren kişi ya da kurumları doğrudan isimlendirmemekle birlikte eleştirilerin geçersizliğini vurgulaması ve meşruiyetini savunması, bu eleştiriler ve dirence bir tür “karşı direnç” oluşturduğunu ve hem yayın politikalarını hem de kurumsal kimliğini korumayı amaçladığını göstermektedir. Sonuç olarak, Ceylan Yayınları, hem etik olmayan bu rekabetin haklı tarafı olarak kendini konumlandırmakta, hem de bu üstünlüğün mimarının bilinçli, anlayışlı ve yayınevine sadık okur kitlesi olduğunu şu ifadelerle vurgulanmaktadır:

Böylece, Müessese, okuyucuları ile kurucusunun elbirliği ve dev adımlarla ilerlemeğe, büyümeğe başladı. CEYLAN YAYINLARI MÜESSESİ de okuyucularının ve kurucusunun müşterek bir eseri oldu. Bu arada CEYLAN YAYINLARI en şekilci mürebbileri bile memnun edecek kitaplar yayınlamakta idi. Bunlar arasında değerli çocuk yazarı Kemalettin TUĞCU’nun 10 kitabını bastı. Bu kitaplar da kapışıldı. Şimdi bir çoklarının mevcudu yoktur.

Daha küçükler için Münir Hayri Egeli’nin hazırladığı “Resimlerle Atatürk” kitabından başka “Sinek Sultan” gibi milli kültürümüzün en özlü hikayelerini de neşretti.

Müessesenin daima en mükemmel, en cazibi, en güzeli arayışı ve buluşu prensibi ise, çıkardığı mecmualara “Türkiye’nin en çok satan mecmuaları” sıfatını kazandırmıştır.

CEYLAN YAYINLARI’nın okuyucularına sunduğu mecmualar, taklitlerinde görüldüğü gibi uydurma, sağdan soldan derlenme şeyler değildir. Bütün dünya mecmuaları dikkatle takip edilmekte, taranmakta, içinden en güzelleri seçilmekte ve tercüme edilerek okuyucuya aynen sunulmaktadır. CEYLAN YAYINLARI’nın fazla rağbet görmesinin bir sebebi de, bu husustur.

Dünya basınının dikkatle taranması yanında, yerli sanatkarların eserlerini değerlendirmek konusunda da Müessese faaliyete geçmiş bulunmaktadır. Yerli eserler hazırlanmakta, denemeler yapılmaktadır. Bu çalışmaların çok yakında müsbet şekilde sonuçlanması beklenmektedir. Hazırlanan bu eserler hem siz okuyucularımıza sunulacak

hem de yabancı ülkelere gönderilerek yayımlanması cihetine gidilerek memlekete döviz kazandırılmasına çalışılacaktır.

Ceylan Yayınları Sahibi ERDOĞAN EGELİ, bu suretle Türk sanatkarlarının dışarıda da tanınmasına yardım etmekten zevk duyacağını belirtmektedir.

Elinize aldığınız CEYLAN YAYINLARI'na ait bir mecmuada, takriben yüz kadar insanın emeği vardır.

Ressam, muharrir, mütercim, fotoğrafçı, mürekkip, klişeci, idareci, mücellit, makinist, baş dağıtıcı gibi çeşitli kollarda faaliyet gösteren insanlardan müteşekkil bu yüz küsur kişi, pazar, gece-gündüz demeden mütemadiyen çalışır, didinir. Okuyucuya ulaştıracağı mecmuanın daha mükemmel daha temiz olması için gayret verirler.

CEYLAN YAYINLARI Müessesesi, aldığı iyi bir netice ile tatmin olup, bu iyi neticenin semeresi üzerine yatan ve duran bir müessese de değildir. Parolası, daha ileriye gitmek, daha gelişmek, dış ülkelerdeki ilerlemelere katılmaktır.

Nitekim hergün yeni bir makine, yeni bir buluş, yeni bir tesisle takviye olup bütün mecmuaları kendi tesislerinde dizen, kendi tesislerinde basan Yayınevi halindedir. Ancak, satış fazlalığı karşısında talebi karşılamak için bazan diğer müesseselerin baskı tesislerinden de faydalanmaktadır.

Burada sizlere biraz da istatistik malumat verelim.

CEYLAN YAYINLARI'nın satışa arzettiği mecmuaların bir yıllık baskı adedi 5.112.866'dır. Bu baskıda Birinci, İkinci ve Üçüncü hamur kağıt kullanılır.

Yayınevinin dergi yayımcılığı dışında “en şekilci mürebbileri bile memnun edecek kitaplar” da yayınlaması ve bu kitapların adete “kapışılması” okurların yayınevine olan ilgisini ve yayınların kalitesini vurgulayan ifadelerdir. Ayrıca yayınevine ait *Resimlerle Atatürk* (1959) ve *Sinek Sultan* (1956) gibi yayınlarla milli kimlik ve değerleri gözeten bir yayın yelpazesi olduğu belirtilmektedir. Ceylan Yayınları'nın “Türkiye'nin en çok satan mecmuaları”na sahip oluşu, yayınevinin sektördeki üstünlüğünü ortaya koyarken bu başarının “daima en mükemmel, en cazibi, en güzeli arayışı ve buluşu prensibi”nden kaynaklandığı ifade edilmektedir. “*CEYLAN YAYINLARI'nın okuyucularına sunduğu mecmualar, taklitlerinde görüldüğü gibi uydurma, sağdan soldan derlenme şeyler değildir. Bütün dünya mecmuaları dikkatle takip edilmekte, taranmakta, içinden en güzelleri seçilmekte ve tercüme edilerek okuyucuya aynen sunulmaktadır*” ifadesi ise yayınevinin dünya mecmuaları içinden en iyi içerikleri seçerek doğrudan tercüme ettirildiğinin ve yayınevinin uluslararası standartları benimsediğinin göstergesidir. Ayrıca, yayınevinin yerli çizerlerin/sanatkarların eserlerini de yayınlamak konusunda ılımlı olduğu ve bu eserlerin hem Türk okuruna hem de yabancı ülkelere sunularak “memlekete döviz kazandırılması” amaçlandığı ifade edilmektedir. Bu durum yayınevinin Türk çizgi romanının gelişimini önemseydiği ve hem kültürel hem de ekonomik bir misyon ile hareket ettiğini göstermektedir. Sonrasında ise yayınevinin basım ve yayın sürecine ait birtakım detaylar verilmektedir. Yayınevinin farklı rollerde çok sayıda çalışana sahip olduğu ve bu kişilerin “pazar, gece-gündüz” demeden sürekli olarak çalıştığı vurgulanarak okurların da sürecin perde arkasına dair fikir sahibi olmaları ve gösterilen çabanın farkına varmaları amaçlanmaktadır. Sonrasında ise “...daha ileriye gitmek, daha gelişmek, dış ülkelerdeki ilerlemelere katılmak...” amacı güden

yayınevinin, Batılı yayımcılarla rekabet edebilecek seviyede olmak istediği ve sunduğu içeriğin kalitesiyle diğer yayınevlerinden ayrıldığı vurgulanmaktadır. Ayrıca, “CEYLAN YAYINLARI’nın satışa arzettiği mecmuaların bir yıllık baskı adedi 5.112.866’dır” ifadeleriyle satış rakamlarındaki başarıyı göstermek için sayısal verilerin kullanılması, yayınevinin ticari başarısı, etki alanının genişliği ve piyasadaki gücüne dair okurları ikna edici bir unsur olarak göze çarpmaktadır.

Yazımızı bitirmeden, CEYLAN YAYINLARI Müessesesini kuran ve dört yıl içinde geliştiren ERDOĞAN EGELİ hakkında da bilgi verelim:

1925 yılında Ankara’da doğan ERDOĞAN EGELİ, memleketimizin tanınmış yazar ve san’at adamlarından Münir Hayri EGELİ’nin oğludur. Evli ve iki çocuk babasıdır. 8 yaşında YAKUT isimli bir kızı, 3.5 yaşında OSMAN adında bir oğlu vardır.

CEYLAN YAYINLARI’nı kurmazdan önce çeşitli gazetelerde muhabir, İstihbarat Şefi ve Yazı İşleri Müdürü olarak çalışan ERDOĞAN EGELİ’nin bugün tek düşüncesi ve gayesi, en modern tesis, en güzel ve mükemmel mecmuadır.

Parolası ise YENİLİK, YENİLİK ve daima YENİLİK’tir.

ERDOĞAN EGELİ, bu modern ilerleme isteği ile büyük cesareti göstermekten bir an çekinmez. Zaman olur ki başka bir kimseyi manen ve maddeten yıkıverecek güçlükler, hatta zararlarla karşılaşır. Ama yılmaz. Bir başka yeniliğin arkasından gene cesaretle atılır.

Onun çocukluğuna ait küçük bir hikayeyi anlatarak size yayınlarınızın sahibini daha iyi tanıttığımızı sanıyoruz: ERDOĞAN EGELİ sizin yaşınızda iken küçük askerler, şehirler, donanmalar yaparak kardeşi CAN EGELİ ve bazı arkadaşları ile Dünya oyunları oynamayı sokaklarda koşup tozmağa tercih ederdi. Çok defa babasının ve hatta lise sınıflarındaki öğretmenlerinden bazılarının da katıldıkları bu oyunlarda hayali devletler arasında diplomatik münasebetler, ticari hadiseler ve hatta harpler, zaferler, mağlubiyetler olurdu.

ERDOĞAN EGELİ, bir gün oyunda sonuna kadar mağlup olmuş, şehirlerini, ordusunu, donanmasını oyunun kaidelerine büyük bir haysiyetle riayet ederek kaybetmişti.

Kaybettiklerini bir daha geri almasına imkan yoktu. Fakat, ona bunları geri vermek istediler. O zaman Erdoğan: “Ben hakkım olmyan bir lütuf istemem. Elim tutuyor, baştan yaparım” demiş ve babasından bu iş için yeni kitaplar istemişti.

Ertesi hafta, gene oyun kurulduğu zaman ERDOĞAN EGELİ, herkesinkinden daha güzel, yepyeni bir şehirler kümesi, bir ordu, bir harp ve ticaret filosu ile oyuna gelmişti.

Sonradan ERDOĞAN’ın herkes uyuduktan sonra gizlice bunları yaptığı anlaşılmıştı.

CEYLAN YAYINLARI MÜESSESESİ işte bu imanla idare edilen bir müessesedir.”

Yayınevinin kurucusu ve başarısının arkasındaki isim olan Erdoğan Egeli hakkında bilgi verilen son kısım, Egeli’nin kişisel özelliklerini yayınevinin şirket profili ile bağdaştırmaktadır. Egeli’nin vizyonu ve liderlik becerileri ile “beş yıl içinde” yayınevini bulunduğu konuma getirdiği ve bu süreçte “başka bir kimseyi manen ve maddeten yıkıverecek güçlükler” ile karşılaşmasına rağmen yılmadan “bir başka yeniliğin arkasından gene cesaretle atıldığı” vurgulanmaktadır. Ayrıca Egeli’nin sadece başarılı bir iş insanı değil, “memleketimizin tanınmış yazar ve san’at adamlarından Münir Hayri EGELİ’nin oğlu” olması nedeniyle bir tür kültürel ve entelektüel mirasa sahip, gazetecilik geçmişi sayesinde yayımcılık alanında donanımlı ve alanında kendini tamamen adamış bir figür olarak okurlara sunulmaktadır. Son kısımda “yenilik” kelimesinin üç kez tekrarlanması, Egeli’nin vizyonunun altını çizmekle beraber bu imaj Egeli’nin çocukluk anıları ile pekiştirilerek onun kendi

çabası sayesinde başarıya ulaşan, yaratıcı, stratejik ve cesur bir lider olduğu fikri vurgulanmaktadır.

Sonuç olarak, yayınevinin kendisini nasıl konumlandığı, rakiplerinden nasıl ayrıştığı ve toplumsal-kültürel bir misyonunu okurlara doğrudan hitap ederek aktaran bu makalenin, yayınevinin Batılı standartlarını benimseyen yayımcılık anlayışına dair önemli detayları içerdiği ve okuyucu kitlesiyle kurduğu ilişkiyi detaylı şekilde ortaya koyduğu söylenebilir. Yıllığın geri kalanı ise çoğunlukla tefrika çizgi romanlardan oluşmaktadır. Ayrıca çeşitli genel kültür yazıları, bilgilendirici köşeler, biyografik bilgiler ve bulmaca gibi eğlendirici içerikler de bulunmaktadır.

Örneğin sayfa yirmi yedide “Zekânızı Yoklayınız” adlı bir zekâ testi yer almaktadır. Sayfa yirmi sekizde ise bir bulmaca köşesi bulunmaktadır. Yıllığın yirmi dokuz, kırk dokuz, altmış üç, seksen dört, doksan iki ve doksan üçüncü sayfaları 1960 yılının her ayına ait takvimleri içermektedir. Sayfa otuzda yer alan “Bu Yıl Kaderinizde Ne Olacak?” başlıklı bir bölümde ise 1960 yılı için tüm burçların astrolojik yorumları verilmiştir.

Yıllığın otuz bir ve otuz ikinci sayfaları, “Tom Miks’in Adı” adlı aynı isimli çizgi roman dergisinin kahramanı Tommiks’in hikayesine dair bir kısa öykü içermektedir. Bu yazının yayınevi tarafından hazırlanmış olma ihtimali yüksektir çünkü orijinal çizgi romandaki karakterin ismi Miki’dir. Karaktere “Tom Miks” ismi yayınevi bünyesinde çalışan ve *Tommiks* de dahil pek çok çizgi roman dergisinin kapağını çizen Samim Utkun tarafından verilmiştir. Yayınevi tarafından hazırlandığı muhtemelen olan hikâyeye göre Tom Miks’in babası “daha doğduğu gün iki yumruğu sıkılı olduğu için ona Miks adını koymuş”, Tom Miks’in genç yaşta katıldığı “Boy Scout” teşkilatındaki öğretmeni ise “Tom” adını vererek isminin “Tom Miks” olmasını sağlamıştır. Hikâyenin devamında ise yaklaşık on dört sayfalık tefrika *Tommiks* çizgi romanı bulunmaktadır.

Elli ve elli üçüncü sayfalar arasında Kemalettin Tuğcu’nun “Bir Atın Hikayesi” adlı romanı tefrika edilmiştir. Bu sayfaların belli noktalarında ise Ahmet Vefik Paşa, Mehmet Rauf, Halide Edip Adıvar gibi çeşitli Türk yazarlarına ait resimler ve kısa biyografik bilgiler yer almaktadır.

Elli üçüncü sayfanın sağ kısmında baştan aşağı yer alan ve “Lekeler ve Çareleri” adında bir köşe bulunmaktadır. Bu köşe, mürekkep lekesi, kundura lekesi ve gıda lekelerinin nasıl çıkarılabileceğine dair pratik bilgiler içermektedir. Elli dördüncü sayfa “1959’un Büyük Olayları” adlı bilgilendirici köşeye ayrılmıştır. Elli beş ve altmış ikinci sayfalarda ise “Şerifin Yemini” adlı bir çizgi roman tefrikası bulunmaktadır. “Gizli Şerif” çizgi romanın tefrikasında olduğu gibi burada da sayfaların en alt kısımlarında ise yayınevinin okurlara yönelik çeşitli notları/duyuruları yer almaktadır.

Altmış dördüncü sayfa, “Kimler Neler İcat Etti?” adlı genel kültür sayfasıdır. Sonrasında ise seksen birinci sayfaya kadar süren *Teksas* çizgi romanı tefrikası yer almaktadır. Çizgi romanın ardından “Teksas Nasıl Başladı?” adlı çizgi romanın baş kahramanı Çelik Blek’in geçmişini anlatan kısa bir yazı bulunmaktadır.

Tarih ve bilim içerikleri ise seksen üçüncü sayfadaki “Tarihimizin Önemli Yılları” adlı bir genel kültür sayfası ve seksen beşinci sayfa ise “Bir Gök Yolcusu Neler Duyar?” adlı uzay seyahatleri ile ilgili kısaca bilgi veren bir sayfalarında bulunmaktadır.

Seksen beşinci sayfada bir çeviri kısa öykü bulunmaktadır. Yazarının Marc Nanterre olduğu belirtilen “Dağda Fırtına (Bir Avcı Hikayesi)” adlı öykü iki sayfa sürmektedir. Sonrasında ise “1960 Gök Yılı” adlı yine uzay temalı bir iki sayfalık bir yazı bulunmaktadır. Doksan ve doksan birinci sayfada bulunan “1960’da Sayılı Günlerimiz” köşesi, 1960 yılının önemli günleri ve resmî tatilleri hakkında bilgi içermektedir. Doksan dördüncü ve doksan altıncı sayfalarda *Tommiks* ve *Teksas* çizgi romanları için hazırlanmış kısa öykülere benzer olarak *Kinova* çizgi romanının baş kahramanı Kinova’nın hayatını anlatan “Kinova’nın Oğlu” adlı öykü yer almaktadır. Ayrıca bu sayfaların çeşitli köşelerinde Ömer Nefi, Mahmut Şevket Paşa, Yunus Emre, Ahmet Nedim, Turgut Reis ve Leyla Saz gibi Türk tarihinden önemli figürlerin temsili fotoğrafları ve birkaç cümleden oluşan kısa biyografileri yer almaktadır. Devamında gelen on beş sayfalık *Kinova* çizgi romanı tefrikasının ardından yıllık, yüz on ikinci sayfası ile sona ermektedir.

4.1.3. Gazete Reklamları

İncelenecek olan son yayımcı epiteksti ise reklamlardır. Özellikle yeni çizgi roman serileri piyasaya sürdüğü dönemde Ceylan Yayınları çeşitli gazetelerde bu çizgi romanların reklamlarını yayınlamıştır. Bu reklamlar, dönemin en önemli haber mecralarından olan gazetelerde yer almaktadır, dolayısıyla yayınevinin ve yayınevine ait dergilerin varlığını duyurmak için önemli bir role sahiptir. Hem okur kitlesini genişletebilmek hem de sadece Ceylan Yayınları ve ürünlerinin değil, çeviri çizgi romanların da görünür olmalarını sağlaması açısından bu tür reklamların çizgi roman türüne meşruiyet sağlayan bir özelliği olduğu söylenebilir. Aşağıda ikisi *Milliyet* gazetesinde, biri ise *Hürriyet* gazetesinde yayımlanmış Ceylan Yayınları'na ait üç adet reklam yer almaktadır:

Şekil 19. 1956 yılında *Milliyet* gazetesinde yayımlanan Ceylan Yayınları'nın *Yeni Macera* karma çizgi roman dergisine ait reklam.



Şekil 20. 29.08.1957 tarihli *Milliyet* gazetesinde yayımlanan Ceylan Yayınları'nın en çok satan ve en popüler tek kahramanlı çizgi roman dergilerinden *Tommiks*'e ait reklam.



Şekil 21. 10.06.1968 tarihli *Hürriyet* gazetesinde yayımlanan, *Tommiks* ve *Teksas* serilerine ait reklam⁴³.



4.2. Sonuç

Bu bölümde Ceylan Yayınları'na ait üç tür yayımcı epiteksti incelenmiştir. Bunlardan ilki, *Ceylan Çocuk Gazetesi*'nin 1.serisine ait olan ve 31 Ocak 1956 tarihinde yayımlanan 52.sayısındaki “Ceylan’ın Hikayesi” adlı makaledir. Makaleyi yayınevinin sahibi Erdoğan Egeli, yayınevinin yayın faaliyetlerine başlamasının birinci yıl dönümü dolayısıyla kaleme almıştır. Egeli’nin makalesi, okurlara doğrudan seslenerek yayınevinin kimliğini inşa ederken okurlara ve onların düşüncelerine her aşamada yer veren kapsayıcı bir misyona sahip olduğunu göstermektedir. Egeli, kendi yaşamından örnekler vererek yayınevi kimliğini güçlendirmekte ve kendisini girişimci ruhlu, ilham verici bir lider olarak konumlandırmaktadır. Ayrıca makale, yayınevinin Egeli’nin sahip olduğu idealist ruhu yansıttığını ve maddi kaygılardan bağımsız bir yayımcılık stratejisine sahip olduğunun da altını çizmektedir.

⁴³ Görsel, Emre Demirkol’un koleksiyonundan aktaran Hakan Alpin’in *Koleksiyoncular için Türk Çizgiroman Külliyyatı: Ceylan Yayınları* eserinden (2018) alınmıştır.

İncelenen ikinci halka açık yayımcı epitekti ise 1960 yılının başında yayımlanan *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*'dır. Yıllık, okurlara yayınevine ait “yeni bir gelenek” ifadeleriyle sunulmaktadır ve “birkaç gün içinde okunup bir kenara atılması” değil, tüm yıl okurlara eşlik etmesi amaçlanan özel bir yayın olarak tasarlanmıştır. Yıllık kendi içinde üç önemli makale içermektedir, bunlar Erdoğan Egeli'nin kaleme aldığı önsöz, Erdoğan Egeli'nin babası Münir Hayri Egeli'nin kaleme aldığı “Ceylan Yayınları Beş Yaşına Bastı” başlıklı yazı ve yayınevinin faaliyetlerine dair birçok önemli detayı içeren “Ceylan Yayınları Müessesesi Nasıl Çalışır” başlıklı yazıdır. Erdoğan Egeli'nin önsözü Ceylan Yayınları'nın yayımcılık anlayışı ve vizyonunu ortaya koyarken Münir Hayri Egeli'nin makalesi, Ceylan Yayınları'nın kuruluş süreci ve yayımcılık faaliyetlerini Osmanlı döneminden Cumhuriyet dönemine kadar uzanan batılılaşma söylemi çerçevesinde ele almaktadır ve yayınevini modernleşme hareketinin bir parçası olan önemli bir girişim olarak tanımlamaktadır. “Ceylan Yayınları Müessesesi Nasıl Çalışır” başlıklı makale ise yayınevinin nasıl kurulduğu, yayın seçiminde ve basımında hangi prensiplere sahip olduğu ve basım ve yayın sürecinin çeşitli teknik detayları da dahil olmak üzere yayınevinin faaliyetlerini kapsamlı şekilde ele almaktadır. Bu makale aynı zamanda Ceylan Yayınları'nın sektörde yaşadığı rekabeti ve aldığı eleştirilere nasıl cevap verdiğini de göstermektedir. Yayınevi, dergilerini ve genel anlamda yayımcılık faaliyetlerini eleştirenlere isim vermeden cevap vermekte ve eleştirilerin asılsız olduğunu açıklamaktadır. Bu yönüyle yayınevinin kendisine yöneltilen söylemsel dirence bir “karşı direnç” geliştirerek kendini ve yayımcılık faaliyetlerini savunduğu görülmektedir.

Üçüncüsü ise yayınevinin çizgi romanlarına ait Ceylan Yayınları'nın çeşitli gazetelerde yayınlattığı reklamlardır. Bu reklamlar, yayınların satışlarını arttırmayı hedeflemek ile birlikte reklamların gazetelerde yayımlanması nedeniyle yayınevinin çok daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır, bu nedenle reklam yayınlama stratejisinin okur kitlesini arttırmak için yayınevinin attığı önemli bir adım olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak Ceylan Yayınları'na ait yayımcı epitektleri incelediğinde yayınevinin birinci örnekte olduğu gibi gerek kendi yayınlarında yer alan yazılar, gerek yıllık gibi özel basım yayınlar ve gerek diğer gazetelerde yayınlattığı reklamlar yoluyla

okurlarıyla bağ kurabileceği ve yayınevinin kimliğini halka açık bir şekilde inşa edebileceği birçok farklı strateji izlediği görülmektedir. Tüm bu örneklerde, yayınevinin her daim “yenilikçi”, “kaliteli” ve “modern” bir yayıncılık anlayışına sahip olduğu vurgulanmış, okurların sürece katılımı ise önemsenmiş ve teşvik edilmiştir.



BEŞİNCİ BÖLÜM – SÜRELİ YAYIN KODLARI VE TRANSLATIONAL HABITUS’UN İNCELENMESİ: MİKRO VE MAKRO ANALİZ

Çizgi romanlar, daha önce de ifade edildiği gibi hem görsel hem de metinsel (geleneksel anlamda) karaktere sahip melez (hybrid) bir mecraadır. Özellikle sinema ve video oyunları gibi diğer görsel mecralar ve çizgi romanlar arasındaki etkileşimleri içeren medyalararası (intermedial) çeviri pratikleri günümüzde oldukça yaygındır. Buna örnek olarak 1980 ve 1990’lı yıllardan itibaren sayısı ve popülaritesi gittikçe artan ve çeşitli çizgi romanlardan uyarlanan filmler ve diziler gösterilebilir. Bu tür “adaptasyon” olarak tanımlanabilecek pratikler sayesinde birçok çizgi roman küresel çapta tanınırlık kazanmıştır. Elde edilen ticari başarı ise bahsedilen film uyarlamalarının devam filmlerinin çekilmesini ve yaratılan kurgusal evrenin gittikçe genişlemesini sağlamaktır, bu da daha fazla çeviri gerçekleştirilmesi anlamına gelmektedir.

Marta Kaźmierczak, medyalararasılık ve çeviri arasındaki ilişkiyi ele alırken medyalararası çeviri (intermedial translation) -ya da Roman Jakobson’un (1959, s. 233) ortaya koyduğu şekliyle göstergelerarası çeviri (intersemiotic translation/transposition)- kavramına değinerek günümüzde bu kavramın sınırlarının oldukça genişlediğini ifade etmektedir (2023, s. 286-287). Kaźmierczak, metodolojik zorluklardan kaçınabilmek ve doğru terimi seçebilmek için farklı gösterge sistemleri arasındaki gerçekleşen çeviri pratiklerini tanımlayamaya yönelik ifadelerin açıklığa kavuşturulması ve bu tür çeviri pratiklerinin “çok yönlü ve disiplinler arası” bir bakış açısıyla ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır (a.g.e.). Çizgi romanlar gibi birden fazla gösterge sistemine sahip metinlerin çeviri pratiklerinin de türsel (genre-specific) özelliklere bağlı olarak çeşitli nüanslara sahip olduğu söylenebilir⁴⁴. Ayrıca, çizgi roman dergilerinin aynı zamanda birer süreli yayın oluşu ve bazı çizgi romanların çeşitli içerikleri bir arada barındıran dergilerde tefrika şeklinde yayımlanması da analiz sürecini zorlaştıran faktörlerdendir.

Bu bölümde gerçekleştirilecek inceleme için Kaźmierczak’ın disiplinler arasılık vurgusuna paralel olarak son yıllarda gittikçe görünürlüğü artan ve Türkçede süreli

⁴⁴ Bu duruma örnek olarak, çizgi roman türüne özgü “marjinal” bir çeviri pratiği olan “kopya çizgi” kavramı, 5.3.1.1. bölümde detaylı olarak ele alınacaktır.

yayın çalışmaları (periodical studies) olarak ifade edilebilen disiplinler arası alana ait bir kavramsal çerçeve tercih edilmiştir. Ana araştırma nesnesi süreli yayınlar olan bu kavramsal çerçeve, ilk olarak Peter Brooker ve Andrew Thacker (2009) tarafından ortaya konulan ve sonrasında Matthew Philpotts (2013) tarafından şekillendirilen “süreli yayın kodları” (periodical codes) sınıflandırması olacaktır.

Analizin özneleri, Ceylan Yayınları’nın 1955 ve 1970 yılları arasında düzensiz aralıklarla yayınladığı karma çizgi roman dergisi olan *Ceylan Çocuk Gazetesi* (Ceylan) ile 1958 ve 1968 yılları arasında yine düzensiz aralıkla yayımlanan tek kahramanlı çizgi roman dergisi *Süpermen* (Superman) olacaktır. Ceylan Yayınları’nın yayınladığı ilk dergi olan *Ceylan Çocuk Gazetesi*, toplam 348 sayı yayımlanmıştır (Alpin, 2018) ve içeriğinde tem telif hem de çeviri çizgi romanları barındırmaktadır. Çoğunlukla İtalyan, İngiliz ve Fransız çizgi romanlarının tefrika edildiği derginin kapak tasarımlarını Türk çizer Samim Utkun gerçekleştirmiştir, dolayısıyla kapaklar, çeviri çizgi romanların yayımlandıkları dergilerin orijinal kapakları değildir. Çalışmanın üçüncü bölümünde de belirtildiği gibi, Ceylan Yayınları’nın çeviri çizgi roman dergilerinde kapak tasarımları çoğunlukla yerli çizerler tarafından gerçekleştirilen ve orijinal çizgi roman dergisinin (çevirinin alındığı) herhangi bir sayısının kapağından veya çeşitli film afişlerinden ilham alınmış çizimler ile çizgi romanın kahramanları ve içeriğindeki çeşitli sahnelerin/görsellerinin yorumlanmasıyla oluşturulan kısmen özgün çizimlerden oluşmaktadır. Fakat az sayıda da olsa orijinal çizgi romanın yayımlandığı derginin kapağının birebir kullanıldığı kapaklara da rastlamak mümkündür. Özellikle *Süpermen* ve *Betmen* gibi ABD kaynaklı tek kahramanlı çizgi roman dergileri ile *Tina* gibi formatı değiştirilmeden çevrilen karma çizgi roman dergilerinde orijinal kapakların kullanılabildiği görülmektedir. Bu durum, aşağıdaki incelemelerde de görüleceği üzere çevirilerin kaynak metinlerine ulaşmak noktasında ciddi zorluk yaratmaktadır ve dergilerde yer alan çeviri çizgi romanları erek odaklı bir bakış açısıyla ele almayı zorunlu kılmaktadır.

Mikro analiz sonrasında ise Ceylan Yayınları’nın çeviri çizgi roman yayıncılığında sıklıkla kullandığı yayıncılık stratejileri üzerinden bir makro analiz gerçekleştirilecek ve çevrilen metinlere yayın sürecinde yapılan müdahalelerin metnin yayımlanma şekli yani “okura sunuluş şekli” nasıl etkilediği ve tüm bu pratiklerin yayınevinin kimliğini nasıl şekillendirdiği tartışılacaktır.

5.1. Mikro Analiz

Ceylan Yayınları'na ait ilk süreli yayın olan karma çizgi roman dergisi *Ceylan Çocuk Gazetesi*'nin ilk sayısı 8 Şubat 1955 tarihinde yayımlanmıştır. Genellikle haftalık periyotlar halinde yayımlanan dergi, 1970 yılına kadar aralıklı olarak yayın hayatına devam etmiştir. Bu süreçte içeriği ve yayın stratejileri dönüşüm geçiren derginin her sayısında çeviri çizgi romanlara rastlamak mümkündür. Bu bölümde önce derginin 8 Şubat 1955 tarihinde yayımlanan birinci sayısı, sonra ise 2 Mayıs 1967 tarihinde yayımlanan altmış yedinci sayısı⁴⁵, “süreli yayın kodları” (Philpotts, 2013) ve içerik seçiminin yanı sıra dergideki çeviri (ve telif) eserlerin nasıl sunulduğu ve dergideki çeviri pratiklerinin niteliğini ortaya koymak için “translatorial habitus”u bakımından incelenecektir (Tahir Gürçağlar, 2014). Böylece, dergide yer alan çeviri eserlerin görünürlüğü ve sunum biçimleri incelenerek dönemin çizgi roman çeviri politikaları ve normları değerlendirilecek ve Türkiye’de çocuk yayıncılığı ve çizgi roman kültürünün şekillenmesinde önemli bir rol oynayan Ceylan Yayınları’nın öncü yayını *Ceylan Çocuk Gazetesi (Ceylan)*’nin genel profili ortaya konacaktır. Bu inceleme, derginin yayın politikası, çeviri stratejileri ve okur kitlesi ile kurduğu ilişki çerçevesinde, *Ceylan*’ın dönemin popüler kültürüne nasıl bir etki yaptığını anlamaya da katkı sağlayacaktır.

5.1.1. Ceylan Çocuk Gazetesi – 8 Şubat 1955

8 Şubat 1955’te yayımlanan birinci seri *Ceylan* (ya da *Ceylan Çocuk Gazetesi*), çeviri ve telif tefrika romanlar, çizgi romanlar, eğitici yazılar, şiirler, bulmaca ve zekâ oyunları gibi eğlendirici köşeler ile bilgilendirici içeriklere yer veren çeşitli bölümler içermektedir.

Derginin zamansal kodlarına dair söylenebilecek ilk unsur, kapak sayfasında da belirtildiği üzere haftalık olarak yayımlanıyor oluşudur. Ayrıca, derginin içinde birçok tefrika roman ve çizgi roman (resimli roman) bulunmaktadır. Örneğin bir ve ikinci

⁴⁵ Hakan Alpin’in çalışması incelendiğinde, *Ceylan Çocuk Gazetesi* ya da *Ceylan*, 1955-1970 yılları arasında 7 seri olarak yayımlandığı görülmektedir (2018, s. 4, 6). Derginin ilk sayısı, 1955-1956 yıllarında 87 fasikül olarak yayımlanan 1.seriye aittir. 2 Mayıs 1967 tarihinde yayımlanan altmış yedinci sayı ise 1966-1969 yılları arasında 160 fasikül olarak yayımlanan 4.seriye aittir. Ayrıca, her seride dergilerin birinci sayıdan itibaren tekrar sıralandığını da belirtmek gerekmektedir, dolayısıyla, 2 Mayıs 1967 tarihinde yayımlanan altmış yedinci sayı, derginin yayın hayatı boyunca yayımlanan sayıları arasında değil, 4.seri boyunca yayımlanan sayılar arasında altmış yedincidir.

Şekil 22. 8 Şubat 1955 tarihli *Ceylan Çocuk Gazetesi*'nin yedinci sayfasında yer alan *Kara Süvari* çizgi romanı.

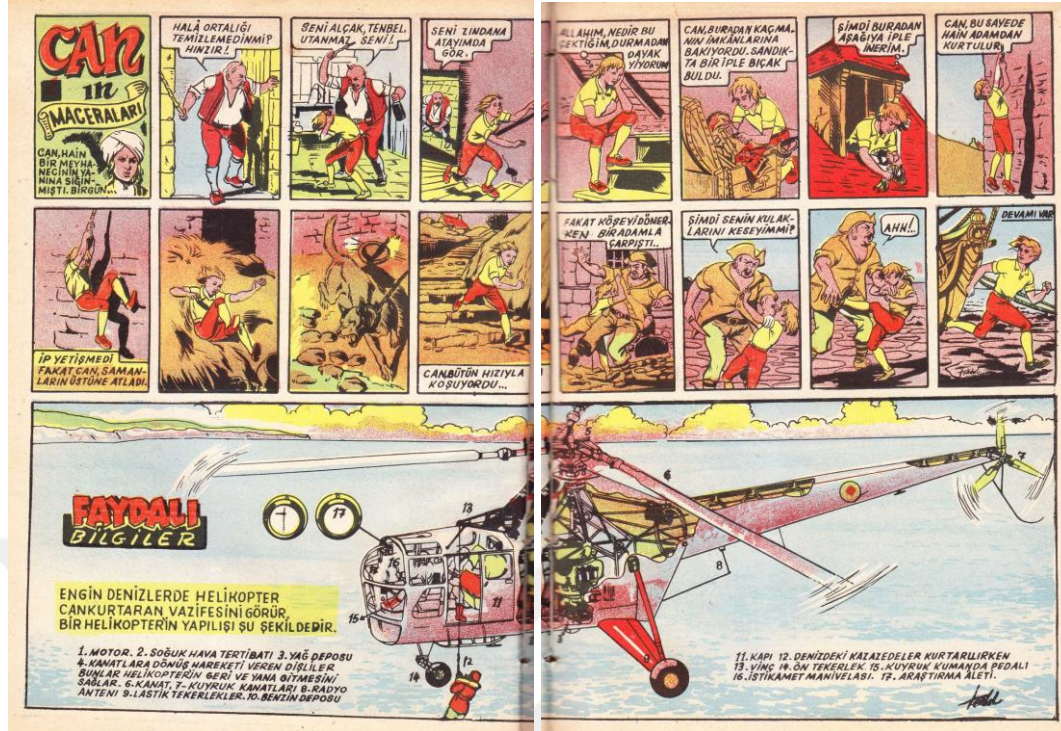


Şekil 23. 8 Şubat 1955 tarihli *Ceylan Çocuk Gazetesi*'nin ön ve arka kapağı.



Maddesel kodlar açısından yapılabilecek ilk yorum, derginin kapak tasarımının renkli olması ve kapağın yazar ve çizer Mehmet Tekdal'a ait *Beyaz Atlı Sipahi* adlı telif çizgi romanın panellerinden oluşuyor olmasıdır (Şekil 23). Genellikle kapak tasarımında çizgi roman karakterine ait görseller ya da sahneler tercih edilmektedir, ancak, çizgi romanın dergi kapağından başlıyor oluşu nadir bir durumdur. Bu tercih, derginin çizgi roman ağırlıklı bir içeriğe sahip olduğu ve kapakta tercih edilen çizgi romanın derginin başat çizgi romanlarından biri olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Derginin büyük çoğunluğu siyah-beyaz basılmasına rağmen sekiz ve dokuzuncu sayfalarda bulunan *Can'ın Maceraları* çizgi romanı (Şekil 24) ile aynı sayfada yer alan *Faydalı Bilgiler* köşesi renklidir. Ön kapaktaki gibi arka kapakta da renkli baskı tercih edilmiş ve yine Mehmet Tekdal'a ait *Esir Yusuf* adlı telif çizgi romanı arka kapağa yerleştirilmiştir.

Şekil 24. 8 Şubat 1955 tarihli *Ceylan Çocuk Gazetesi*'nin sekizinci ve dokuzuncu sayfası.



Derginin ekonomik kodlarını üç temel unsur etrafında incelemek mümkündür; dergideki reklamlar, abonelik sistemi ve çekilişler. Reklamlar söz konusu olduğunda derginin sadece bir adet reklam içerdiği görülmektedir. Onuncu sayfada yer alan “İmren-Baylan Çikolata ve Şekerlemeleri” adlı çikolata reklamı, derginin reklam geliri elde ettiğini göstermektedir, ancak bu tür reklamların sayıca az olması derginin reklam yayınlamaya yönelik tavrının temkinli olduğunu göstermektedir. Derginin üçüncü sayfasında ve arka kapağında yer alan “Ceylan 40.000 Lira Dağıtıyor” ibaresi ise okur ilgisini artırmak için çeşitli ekonomik teşviklerin kullanıldığını göstermektedir. Üçüncü sayfada, derginin okurlarına hediye edilecek bir tür “piyango”dan bahsedilmekte ve bu piyango (40.000 liranın) ne şekilde dağıtılacağı ve kimlerin bu çekilişlere katılabileceği detaylı olarak açıklanmaktadır. Ayrıca, aynı sayfada yer alan "CEYLAN'ı beğenirseniz abone olunuz... Arkadaşlarınıza tavsiye ediniz..." ibareleri ise derginin okurların bağlılığını teşvik etmeyi amaçlayan ekonomik bir model ile yayımlandığını göstermektedir.

Kompozisyonel açıdan bakıldığında derginin metinsel ve görsel öğeleri benzer oranlarda içerdiği ve bu öğeleri genellikle dengeli olarak dağıttığı görülmektedir. Çizgi romanlar, tam sayfa veya birkaç panel olarak sunulmaktadır. *Beyaz Atlı Sipahi*, *Can*'ın

Maceraları, Ateşten Ülke gibi çizgi romanların bulunduğu sayfalar görsel yönüyle öne çıkarken, *Sokak Çocuğu, İsimsiz Kahraman, Kitaptaki Esrar* gibi tefrika romanların bulunduğu sayfalar metin ağırlıklıdır. Sekiz, dokuz ve on dördüncü sayfalarda yer alan “Faydalı Bilgiler”, “Bunları Biliyor musunuz?” gibi eğitici ve bilgilendirici köşelerin ise görsellerle desteklendiği görülmektedir. Ayrıca, bu üç unsurun (çizgi roman, tefrika roman, eğitici köşeler) dergideki dağılımı dengelidir, derginin ön ve arka kapağı çizgi romandan oluşmasına ve bu durum okura ilk etapta *Ceylan*’ın çizgi roman ağırlıklı bir dergi olduğu izlenimi vermesine rağmen dergi ne yoğun olarak çizgi roman ne tefrika roman içermektedir. Sayfa düzeni açısından ise aynı anda pek çok unsurun bir arada kullanıldığı sayfalar görmek mümkündür. Örneğin derginin sekizinci ve dokuzuncu sayfaları hem renkli basılmış hem ikiye bölünmüş hem de çizgi roman ve bilgilendirici köşe olmak üzere iki farklı metin türünü içermektedir.

Sosyal kodlar incelendiğinde, derginin okurlara yönelik tutumu ilk göze çarpan unsurdur. Özellikle üçüncü sayfada yer alan ve derginin editoryal misyonunu okurlara doğrudan hitap ederek ortaya koyan “Niçin Çıkıyoruz?” başlıklı yazı⁴⁶ ve sayfa on birde yer alan ve yine doğrudan okuyuculara seslenen köşe⁴⁷, derginin okurlarını pasif tüketiciler olarak görmeyip, dergiyi şekillendiren eyleyiciler olarak konumlandığını göstermektedir. Derginin hedef kitlesinin ise, hem okurlara hitap eden köşelerde derginin “çocuk gazetesi” olarak tanıtılması, hem de derginin çizgi roman ve tefrika romanların yanı sıra eğitici köşeler (sekiz ve dokuzuncu sayfalardaki “Faydalı Bilgiler” köşesi) ve bilmece ve oyun bölümleri (on dördüncü sayfa) içermesine bağlı olarak çocuklar olduğu söylenebilir.

⁴⁶ Yazı şu şekildedir: “Bugün sizlere yepyeni bir tarzda hazırlanmış zengin ve dolgun bir çocuk gazetesi sunuyoruz. Gayemiz, hiç bir çocuk mecmuasıyla rekabet değildir... Sadece bu sahada sizlere hizmet ve daima iyi ve doğru yolu tercih etmeği bir vazife bileceğiz. Sizlerin *Ceylan*’a göstereceğiniz alaka iyi niyetlerle başladığımız bu işde bize büyük bir destek olacaktır. Eğer, bir hatamız olursa hemen bize yazın.. İlavesini istediğiniz bir şey olursa gene bildirin.. Biz de kusurlarımızı düzeltmeğe çalışırız.. *Ceylan*’ı beğenirseniz abone olunuz.. Arkadaşlarınıza tavsiye ediniz.. *Ceylan*, sizin gazetenizdir. Gayemiz, sizlere hizmet ve okul hayatınızda candan bir arkadaş olmaktadır. CEYLAN” (1955, s. 3).

⁴⁷ Köşede şöyle yazmaktadır:

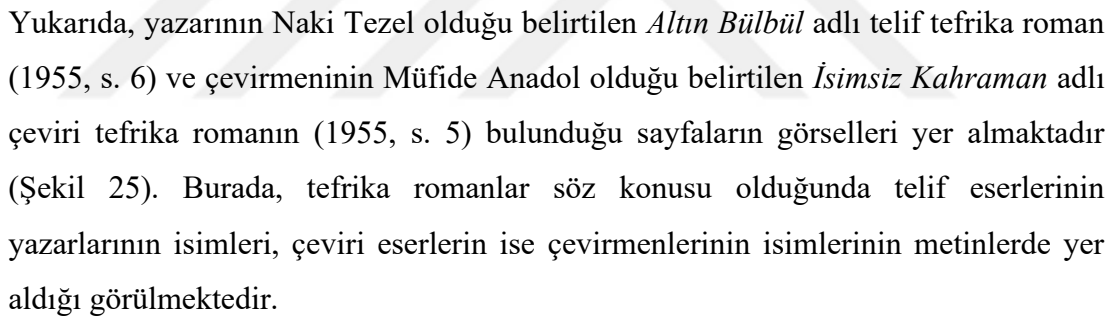
“Sevgili Okuyucularımız, aşağıdaki soruları cevaplandırarak (*Ceylan Çocuk Gazetesi* P.K. 996, *Galata*) adresine gönderiniz.

1. *Ceylan*’ı beğendiniz mi?

2. Daha ne gibi şeyler okumak istiyorsunuz?

3. Resimli romanlar hoşunuza gidiyor mu?” (1955, s. 11).

Şekil 25. 8 Şubat 1955 tarihli *Ceylan Çocuk Gazetesi*'nin beşinci ve altıncı sayfası.



The image displays a collage of comic strips from various Turkish publications. The top row features 'Güneş' (Sun) with a cartoon of a man and a woman, and 'Atatürk' (Atatürk) with a cartoon of Atatürk. The middle row features 'Kara Suvari' (Black Cavalier) with a large illustration of a man on a horse, and 'Atatürk' (Atatürk) with a cartoon of Atatürk. The bottom row features 'İmren-Baylan' (Imren-Baylan) with a cartoon of a man and a woman, and 'Atatürk' (Atatürk) with a cartoon of Atatürk.

Yukarıda yer alan Şekil 26’da ise yazar/çizerinin Kemal Yörenç olduğu belirtilen *Cingöz Afrikada* adlı telif çizgi roman (1955, s. 6) ve yazar/çizer ve çevirmenlerine dair hiçbir ibare bulunmayan *Kara Süvari* (1955, s. 7) ve *Ateşten Ülke* (1955, s. 15) adlı çizgi romanlar yer almaktadır. Tefrika romanlardan farklı olarak çizgi romanlar söz konusu olduğunda telif ve çeviri metinler arasındaki sınırlar bulanıklaşmaktadır, bu durumun başlıca nedeni ise metinlerin sunuş şeklidir. Çevirmen bilgisi içermeyen *Kara Süvari* çizgi romanına dair Hakan Alpin, İngiliz yayınevi J.B. Allen’in bastığı *Sun* dergisinde yer alan *Lone Avenger* adlı çizgi romanın çevirisi (2018, s. 18) olduğunu belirtmektedir. Yine çevirmen bilgisi içermeyen *Ateşten Ülke* çizgi romanına dair Çizgi Diyarı adlı online forumun üyeleri, Türk çizer Şahap Ayhan’ın eseri olduğunu belirtmektedir (Kolibri, 2014). Elde edilen verilere göre biri telif diğ erinin ise çeviri olduğu belirtilen *Kara Süvari* ve *Ateşten Ülke* çizgi romanlarının dergideki sunuş şekilleri arasında bir fark olmadığı görülmektedir. Fakat, ikisi de telif olan *Cingöz Afrikada* ve *Ateşten Ülke* çizgi romanlarının birinde yazar adı bulunurken diğ erinde bulunmamaktadır. Dolayısıyla derginin telif çizgi romanları sunuş şeklinde bir standart olmadığı ve bu konuda istikrarsız olduğu söylenebilir. Telif ve çeviri çizgi romanların dergide birbirinden ayırt edilemeyecek şekilde sunuluyor oluşu, bu çizgi romanların telif ya da çeviri olup olmadığına dair metinlerin kendisi üzerinden fikir edinmeyi oldukça zorlaştırmaktadır.

Görüldüğü üzere, dergide çeviri olduğuna dair herhangi bir ibare bulunmayan *Kara Süvari* çizgi romanının bir kaynak metni bulunmaktadır dolayısıyla bu metnin bir “gizli çeviri” (concealed translation) olduğu söylenebilir (Tourey, 2012, s. 93-94). Dergide yer alan *Kara Süvari* ve *Can’ın Maceraları* (1955, s. 8-9) gibi çeviri çizgi romanların birçoğunun çeviri olduğunun belirtilmemesi, fakat telif çizgi romanların çoğunun telif olduğunu gösteren yazar/çizer bilgisiyle sunulması, yazar/çizer ya da çevirmen bilgisi yer almayan çizgi romanların çeviri metinler olduğunu izlenimini uyandırmaktadır. Dolayısıyla dergideki çizgi romanların yazar/çizer ve çevirmenine dair bilgilerin bulunmuyor oluşu, bu çizgi romanının çeviri olduğunu dolaylı olarak ortaya koyan bir unsur haline gelmektedir. Ayrıca dönemin telif çizgi romanlarının çoğunda Türk tarihinden ilham alan konular işlenmekte ve çoğunlukla Türkçe karakter isimleri kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu kriterin dışına çıkan az sayıdaki telif çizgi romanların yazarı/çizeri de belirtilmediği için, bu çizgi romanların ise birer çeviri olarak algılanması oldukça doğaldır. Bu durumun *Ceylan* dergisindeki örneği ise

Ateşten Ülke çizgi romanıdır. Aslında bir telif çizgi roman olmasına rağmen *Cingöz Afrikada* telif çizgi romanından farklı olarak yazar/çizer bilgisi verilmeden dergide yer alan *Ateşten Ülke*'nin, sunuluş itibarıyla bir “sözde çeviri” olduğu (pseudotranslation) söylenebilir (a.g.e.). Görüldüğü üzere *Ceylan* dergisinin aynı sayısında, birbiriyle kısmen çelişen stratejiler kullanılarak sunulan çizgi romanlar bulunmaktadır. Bu durum, Toury'nin ifadesiyle aynı grup içinde yer alan ve “rekabet halinde olan” farklı normların varlığını göstermektedir (1996:2012, s. 76).

Kara Süvari ve *Can'ın Maceraları* gibi çeviri çizgi romanların *Ceylan* dergisinde orijinal yazar/çizer ve çevirmen bilgisi olmayan sunulması, çeviri metinlerin kaynak metinle olan bağının ve çevirmenlerin görünmez hale gelmesiyle sonuçlanmaktadır. Bu tür bir stratejinin tercih edilmesinin çeşitli ticari, kültürel ve ideolojik nedenleri olabilir. Örneğin erek kültürde telif hakkı hassasiyetinin henüz gelişmemiş olması, çeviri metinlerin sunuluşunun dönemin ticari ve kültürel alışkanlıklarına paralel olarak şekillenebildiğini göstermektedir. Özellikle *Kara Süvari* çizgi romanı söz konusu olduğunda bu ihtimal daha da öne çıkmaktadır. Fakat *Can'ın Maceraları* çizgi romanı için daha farklı bir ihtimal bulunmaktadır. Bu çizgi roman, *Kara Süvari*'den farklı olarak karakter isimleri Türkçeleştirilmiş dolayısıyla bir yerli kahraman gibi algılanan, ayrıca Türk kültürüne özgü ifadelerin belirgin olarak yer aldığı, yerlileştirme uygulanan bir tür uyarlama gibi gözükmektedir. Örneğin Corentin karakterinin adı Türkçe “Can” olarak değiştirilmiştir, ayrıca karakter, “Allahım, nedir bu çektiğim...” gibi ifadeler kullanmaktadır (1955, s. 9).

Karakterleri ve dili yerlileştirilerek yeni bir bağlama oturtulmuş bir uyarlama örneği olarak Tahir Gürçağlar, Ali Rıza Seyfi'nin *Dracula* çevirisi olan *Kazıklı Voyvoda*'yı göstermektedir (2010, s. 175-176). *Can'ın Maceraları* çizgi romanına benzer bir strateji izlenerek uyarlanan ve kendisi de bir gizli çeviri olan *Kazıklı Voyvoda*, *Can'ın Maceraları*'ndan farklı olarak, belirli bir ideolojik çerçevenin ürünü olduğu ve bu bağlamda yeniden şekillendirildiği çok daha belirgin bir metindir. Ancak her iki metinde de kullanılan bu tür çeviri ve “uyarlama” yöntemlerinin, Türk okuyucusuna daha tanıdık ve yakın hissettirmeyi amaçlayan bir yaklaşımın ürünü olduğu söylenebilir. Ayrıca, *Can'ın Maceraları* çizgi romanının çeviri olduğuna dair bilgiyi metnin kendisinden edinmek mümkün değildir. Bu bilgiye ancak çizgi roman hayran/koleksiyonerleri üzerinden ulaşılabilir. Hem Çizgi Diyarı çevrimiçi

forum üyeleri hem de Alpin, *Can'ın Maceraları* çizgi romanının ünlü *Tintin* dergisinde yayımlanan ve Paul Cuvelier tarafından çizilen *Corentin* adlı çizgi romanın “kopya çizgileri”⁴⁸ olduğunu belirtmektedir (Alpin, 2018, s. 16; Bakunin, 2009). Forum üyesi ‘Bakunin’, gönderisinde *Ceylan Çocuk Gazetesi*’nin içeriğinden bahsederken *Can'ın Maceraları* hakkında şöyle yazmaktadır; “[...] kare ve karealtı yazıların kullanıldığı *Can'ın Maceraları* adlı bir diğer başlık da Belçikalı Paul Cuvelier'in *Corentin/Korentin* adlı çalışmasından kopya edilmiştir” (2009). Alpin ise, “*Tintin*’de çıkan çizgi romanlardan biri olan *Corentin*, *Can'ın Maceraları* adıyla *Ceylan* dergisinde 1955’ten itibaren Mehmet Tekdal ve İsmet Kırdar’ın ‘kopya çizgileri’ ile tefrika edilmeye başlanmıştır” ifadelerini kullanmaktadır (2018, s. 17). Dolayısıyla, “kopya çizgi”lerin derginin “translational habitus”unun bir parçası olduğu söylenebilir.

5.1.2. Ceylan Çocuk Gazetesi (Ceylan) – 2 Mayıs 1967

1967’te yayımlanan üçüncü seri *Ceylan*, 1955’te yayımlanan birinci seri *Ceylan*’a kıyasla bilim kurgu ağırlıklı ve neredeyse tümü çeviri olan çizgi romanları içermektedir, dolayısıyla derginin önceki yıllarda sahip olduğu metinsel ve eğitici çeşitlilik geride bırakılmıştır ve içerik olarak çoğunlukla bilimkurgu, casusluk ve kahramanlık temalı çeviri çizgi romanlar tercih edilmiştir.

Şekil 27. 2 Mayıs 1967 tarihli *Ceylan* dergisinin ön ve arka kapağı.



⁴⁸ “Kopya çizgi” kavramı bu bölümün 5.3.1.1. başlığında detaylı olarak ele alınmaktadır.

Dergi, zamansal kodları açısından incelendiğinde *Ceylan*'ın ilk sayısına benzer olarak hala haftalık periyotta yayımlandığı görülmektedir. Derginin ön kapağında yer alan “Salı günleri çıkar” ibaresi bu durumun göstergesidir (Şekil 27). Ayrıca, derginin 67. sayısı olduğu da ön kapakta dergi logosunun hemen üstünde belirtilmiştir, bu ibare derginin uzun soluklu ve düzenli bir yayın olduğu ve en az 67 haftadır yayımlandığını göstermektedir. Dergideki tüm çizgi romanlar tefrika halinde yayımlanmaktadır. Bunlar arasında on iki ile on altıncı sayfaları arasında yer alan *Örümcek: Fezadan Gelen Adam* çizgi romanının son panelinde “Devamı var” ibaresi yer almaktadır. Bu durum okurlara, hikâyenin bir sonraki sayıda da yer alacağı ve akışın kopmadan sürdürüleceğini hissettirmektedir. Beş, altı ve yedinci sayfalarda yer alan *Kara Okçu* çizgi romanının son sayfasında ise “Haftaya: Polis Takip Ediyor...” ibaresi yer almaktadır, böylece okurlarda gelecek sayıyı takip etme isteği uyandırılmaktadır.

Derginin maddesel kodlarına dair söylenebilecekler şunlardır; dergi on altı sayfadan oluşmaktadır; ön kapak ve arka kapağı renkli, iç sayfaları ise siyah-beyaz basılmıştır. Kâğıt kalitesi açısından incelendiğinde kullanılan kâğıdın düşük gramajlı olmadığı söylenebilir çünkü yoğun siyah-beyaz boyalı baskılar içermesine rağmen baskılar diğer yüzeylere (arka sayfalara) yansımamıştır⁴⁹. Bir diğer nokta ise derginin ikinci sayfasının alt kısmında yer alan ayrıntılı künye bilgisidir. *Ceylan* Yayınları'nın özellikle 1960'lardan sonra yayınladığı çoğu yayınında yer alan ve adres, telefon, basım yeri gibi bilgileri içeren künye, bu sayıda da yer almaktadır.

Dergi, ekonomik kodlar açısından incelendiğinde göze çarpan ilk unsur, ön kapak sayfasında ve dergi logosunun hemen altında yer alan “Fiyatı 50 kuruştur.” ibaresidir, görüldüğü üzere derginin fiyatı açıkça belirtilmiştir. *Ceylan*'ın ilk sayısının aksine, bu sayıda neredeyse hiç reklam bulunmamaktadır, bu durum derginin ekonomik yapısının değişikliğe uğramış olabileceğini düşündürmektedir. Derginin arka kapağında yer alan “İstanbul'dan Dimitri Roidisoglu bisiklet kazandı” ifadesi ise derginin gerçekleştirdiği çekilişler ve okurlarına dağıttığı ödüller ile tirajı arttırmayı hedeflediğini göstermektedir. Ayrıca bu durum, *Ceylan*'ın birinci sayısında da bahsi geçen çekiliş yapma ve okurlara hediyeler dağıtma geleneğinin hala sürdürüldüğünü

⁴⁹ Ancak bu konuda net bir yorum yapmak maalesef mümkün değildir çünkü inceleme derginin ilgili sayısının taranmış ve çevrimiçi ortama aktarılmış görsellerinden yola çıkarak yapılmaktadır, derginin basılı versiyonuna ulaşamamıştır.

göstermektedir. Derginin ikinci sayfasında yer alan künyedeki “Bu mecmuada çıkan bütün resimli romanların neşir hakkı ‘Haber Ajansı’ tarafından CEYLAN YAYINLARI MÜESSESESİ’ne verilmiştir” ibaresi ise yabancı kaynaklardan içerik temini sırasında telif hakkı ödendiği ve yayın hakkı alınarak yayımcılığın gerçekleştirildiğini göstermektedir. *Ceylan*’ın birinci sayısında da çeviri çizgi romanlar yer almasına rağmen birinci sayıda böyle bir ibare bulunmamaktadır. Bu durum, iki yayın arasında geçen sürede yayınevinin telif hakkı konusunda hassasiyet geliştirdiği ve bu konuda somut adımlar attığını göstermektedir.

Derginin sosyal kodları incelendiğinde, editoryal süreçte yer alan kişilerden sadece Erdoğan Egeli’den bahsedildiği görülmektedir. Egeli’nin ismi, “Sahibi ve Yazı İşleri Müdürü: Erdoğan Egeli” ibaresiyle derginin ikinci sayfasındaki künyede yer almaktadır, buna karşılık dergide bulunan çizgi romanların yazarı, çizeri ya da çevirmenlerinin isimleri belirtilmemiştir. Derginin arka kapağında yer alan “bisiklet kazanan çocuk” duyurusu, okur kitlesinin dergide kendine yer bulduğunu ve derginin okurlara görünürlük sağlayarak okurların ilgisini aktif tutmayı amaçladığı söylenebilir. Ayrıca dergide yer alan çizgi romanların neredeyse hepsinin kahramanlık teması içeren bilimkurgu ve macera türünde eserler olduğu düşünüldüğünde, derginin genel anlamda dönemin şehirli, orta sınıf ve çoğunlukla erkek çocukları merkeze alan bir okur profiline hitap ettiği çıkarımı yapılabilir⁵⁰.

Tamamen çizgi romanlardan oluşan dergi, birinci sayısındaki çeşitliliğe kıyasla kompozisyonel kodlar açısından bu kez türsel bir homojenlik göstermektedir. Bu durum tüm sayfaların çizgi roman panellerinden oluşmasını ve derginin görsel açıdan çok yoğun bir yapıya sahip olmasını sağlamıştır. Derginin içinde kompozisyonel çeşitliliği sağlayan tek unsur ise her çizgi romanın kendine özgü ve karakteristik panel dağılımıdır. Örneğin *Robot Ali* (1967, s. 1-4), *Kara Okçu* (a.g.e., s. 5-7) ve *Gizli Ajan Baraküda* (a.g.e., s. 8-9) çizgi romanları daha köşeli ve simetrik panel dağılımına sahipken *Dünyayı Şaşırtan Araçlar* (a.g.e., s. 10-11) ve *Örümcek: Fezadan Gelen Adam* (a.g.e., s. 12-16) çizgi romanlarının panel dağılımlarının diğerlerine kıyasla daha

⁵⁰ Yayınevi, yayınladığı *Tina* ve *Çiğdem* gibi yayınların kız çocukları için hazırlandığını dergilerde özellikle belirtmektedir ve bu yayınların içerdiği çizgi romanların konu ve temaları *Ceylan*, *Yeni Macera*, *Tony* gibi karma çizgi roman dergilerinden farklıdır, ayrıca *Tina* ve *Çiğdem* dergilerindeki çizgi romanlardaki kahramanların çoğunun kız çocukları olduğu görülmektedir dolayısıyla hedef kitlenin cinsiyetine bağlı olarak dergilerin içeriklerinin farklılaştı(rıldı)ğı söylenebilir.

asimetrik ve panellerin daha az sayıda “caption”⁵¹ içerdiği söylenebilir. Bu durum, derginin türsel olarak homojen olmasına karşın kompozisyonel açıdan zengin olmasını sağlamaktadır.

Derginin “translational habitusu”na dair söylenebilecekler ise şunlardır; dergi içinde çeviri olduğu açıkça belirtilen hiçbir çizgi roman bulunmamaktadır. Dergide yer alan *Robot Ali*, İngiliz yayınevi Fleetway Publications’a ait 1952-1974 yılları arasında yayımlanan ünlü *Lion* dergisinde yer alan *Robot Archie* çizgi romanının çevirisidir. *Gizli Ajan Baraküda* çizgi romanı ise yine *Lion* dergisinde yayımlanan *Code Name – Barracuda* adlı çizgi romanın çevirisidir. Dergideki bir diğer çizgi roman *Kara Okçu*, Fleetway Publications’ın 1954-1985 yılları arasında yayımlanan ünlü çizgi roman dergilerinden *Tiger*’da yer alan *The Black Archer* çizgi romanının çevirisidir. *Dünyayı Şaşırtan Araçlar* ve *Örümcek: Fezadan Gelen Adam* çizgi romanlarının ise hangi dergilerden alındığı ve hangi çizgi romanların çevirisi olduğuna dair bilgilere ulaşılammıştır.

Dergideki çizgi romanların hiçbirinde yazar, çizer veya çevirmen adı verilmemesi, metinlerin çeviri statüsünün bilinçli olarak belirsiz bırakıldığı ihtimalini düşündürmektedir. Bu durum, dergide yer alan tüm çizgi romanların birer gizli çeviri olarak nitelendirilebileceğini göstermektedir. Doğrudan çeviri olarak sunulmayan bu çizgi romanların çeviri olduğunu ima eden tek ibare derginin künyesinde yer alan “Bu mecmuada çıkan bütün resimli romanların neşir hakkı ‘Haber Ajansı’ tarafından CEYLAN YAYINLARI MÜESSESESİ’ne verilmiştir” ibaresidir (1967, s. 2). Bu ifade, çizgi romanların çeviri olabileceğine dair dolaylı bir ima içerse de doğrudan “çeviri” kelimesi kullanılmamakta, bu da okurun çevrilmiş bir metinle karşı karşıya olduğunu fark etmesini engelleyen bilinçli bir editoryal stratejiye işaret etmektedir. Çeviri sürecinin bu şekilde anonimleştirilmesi ve çizgi romanların çeviri oldukları belli olacak şekilde sunulmaması, okurun metinleri “yerli üretim” gibi algılamasına ve çeviri bir metin okuduğunu fark edememesine neden olabilmektedir. Ek olarak, künyede çizgi romanlara “Haber Ajansı” aracılığıyla ulaşılarak yayın hakları alındığı

⁵¹ “Caption”, panelin içinde bulunan ve dikdörtgen ya da kare şeklindeki anlatı unsurudur. Genellikle zaman/mekân geçişi sağlamak, atmosfer yaratmak, anlatıyı yönlendirmek ve karakterlerin iç monologlarını vermek amacıyla kullanılan bu unsurlar, panelin üstünde, altında ya da köşesinde yer alabilir. Türkçede çoğunlukta “anlatı kutusu” ya da “açıklama kutusu” olarak ifade edilmektedir.

Çizgi romanlardaki çeviri pratiklerine bakıldığında, aşağıdaki görselde de görülebileceği üzere, *Robot Ali* çizgi romanındaki robot karakterin göğsünde "Ali" ibaresinin yer alması, metinde uygulanan uyarlama sürecine dair doğrudan bir kanıt olarak ele alınabilir. Oysa söz konusu karakterin orijinal adı *Ali* değil, *Archie*'dir. Karakterin adının bu şekilde değiştirilmesi, kahramanın Türk okuruna daha yakın hissettirilmesi için yapılmış bir uyarlama stratejisidir. Çeviri sırasında gerçekleştirilen bu müdahalenin sadece balon içinde yer alan metinlerde değil, aynı zamanda çizimlerde de yapılmış olması dergide yer alan diğer çizgi romanlarda da görsel boyutta müdahalelerin yapılmış olma ihtimalini düşündürmektedir.

VE GÖZLERİ BİRA BÜSİNE...

NERDEYİZ BİZ?

BİR TULAK TONUNAY SAGLAM- BİRA

WHAAAAAANG.

WHAAAAAANG.

ALİ ve ARKADAŞLARI KENDİLERİYLE KARŞILAŞIYORLAR.

ALİ ve ARKADAŞLARI KENDİLERİYLE KARŞILAŞIYORLAR.

⁵³ *Robot Ali* çizgi romanının üçüncü sayfasının orta panelindeki görselde, robot karakterin önünde “Ali” yazmaktadır.

Gizli Ajan Baraküda olarak çevrilen *Code Name – Barracuda* çizgi romanı ise *Lion* dergisinde 1966 yılında yayımlanmaya başlamış, 1968 yılına kadar yayını devam etmiştir. Ceylan Yayınları'nın bu seriyi 1967'de yayınlamaya başlamış olması, serinin Türkiye'ye oldukça hızlı bir şekilde ulaştığını göstermektedir. Bu durum, yayınevinin çizgi romanları güncel tutma ve hızla yerel pazara sunma konusunda aktif bir strateji izlediğini göstermektedir. Çizgi roman piyasasında güncellik ve hız, rekabet açısından oldukça önemli olduğu için metinlerin çeviri sürecinin de hızlı yürütüldüğü anlaşılmaktadır. Bu durum, Ceylan Yayınları'nın çizgi roman çevirilerinde hem düzenli bir tedarik sistemine ve hem de -çevirilerin yayınevi bünyesinde gerçekleştirildiği varsayıldığında- hızlı çeviri gerçekleştirebilecek altyapıya sahip olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Kara Süvari çizgi romanının kaynak metni olan *The Black Archer*, Fleetway'in *Tiger* dergisinde 1966-1967 yılları arasında yayımlanmış, toplamda 66 hafta sürmüş bir seridir. Ceylan Yayınları'nın 1967'de *Kara Okçu*'yu yayınlaması, bu çizgi romanın da hızla Türkçeye çevrilerek okurlara sunulduğunu göstermektedir. Bu aşamada, hangi çizgi romanlardan çevrildiği tespit edilen üç metin (*Robot Ali*, *Kara Okçu*, *Gizli Ajan Baraküda*) için panellerin, balonların ve sayfa düzeninin ne ölçüde orijinale sadık kaldığını ve çeviri sürecinde metne ne tür müdahaleler yapıldığını anlamak analiz için önemli bir aşamadır, ancak, *Ceylan*'da yer alan çizgi romanların farklı yayınlardan derlendiği ve derginin kendi formatına uyarlanarak yayınladığı görülmektedir. Yayınevi, belirli bir seriyi baştan sona almak yerine, çizgi romanları farklı dergilerden (örneğin *Ceylan*'ın bu sayısı için Fleetway Publications'dan *Tiger* ve *Lion* dergileri) seçerek, yayınlamak istediği sayfa sayısını kendisi belirlemekte ve bu çizgi romanları çevirip bir araya getirerek yayınlamaktadır. Bu nedenle, tek bir dergiye veya tek bir kaynak esere bağlı bir çeviri sürecinden bahsetmek oldukça güçtür. Bu çerçevede, orijinal kaynak metinlere ulaşmak çok daha karmaşık hale gelmektedir ve erek ve kaynak metnin karşılaştırması yapılamadığı için çeviri sürecinde hangi panellerin, balonların ya da sahnelerin çıkarıldığı ya da değiştirildiğini tam olarak belirlemek mümkün olmamaktadır. Çizgi romanlar sadece bir dergiden değil, çeşitli yayınlardan derlenerek çevrildiğinden kaynak metinlere ulaşabilmek için çevirilerin alınmış olma ihtimali bulunan tüm orijinal yayınları bir araya getirerek incelemek gerekmektedir, ancak bu şekilde çizgi romanların hangi derginin hangi sayısından alındığı ortaya

konulabilir. Fakat bunu yapmak, bahsedilen dergilerin tüm sayılarının çevrimiçi kopyaları mevcut olmadığı için mümkün değildir.

Yukarıdaki veriler göz önüne alındığında, Ceylan Yayınları'nın “translational habitus”unun esneklik gösterdiği ve yayınevinin çeviri çizgi romanları kendi editoryal ihtiyaçlarına göre derleyerek Türkçeye kazandırdığı görülmektedir. Dolayısıyla, çeviri sürecinde ne tür müdahaleler yapıldığını tam olarak tespit etmek güçleşmektedir. Ancak tüm bu süreçlerin belirli bir editoryal kontrol altında şekillendiği ve çevirilerin tekil bir kaynak esere dayanmaktan çok derlenmiş içeriklerden oluştuğu kesindir.

Sonuç olarak Ceylan'ın “translational habitus”unu oluşturan beş ana unsur olduğu söylenebilir. Bunlar; dergideki tüm çizgi romanların gizli çeviri özelliği göstermesi, derginin farklı yayınlardan derlenerek çevrilen ve derginin formatı ve sayfa sayısına uyarlanan çizgi romanlardan oluşması, çevirmenlerin görünmezliği, çeşitli uyarlama stratejilerinin kullanılması ve güncel yayınların seçilip hızlıca çevrilerek yayımlanmasıdır. Kilit noktalar, dergide yer alan hiçbir çizgi romanın çeviri olduğunun belirtilmemesidir ve dergide hiçbir çevirmen adı, kaynak metin bilgisi ya da çizgi romanların çeviri olduğuna dair doğrudan ibare yer almamaktadır. Bu, çeviri sürecinin görünmez kılındığını ve çizgi romanların “Türk yapımı” gibi sunulmasını sağlayan bir editoryal stratejinin uygulanma ihtimalini göstermektedir. Dolayısıyla derginin “translational habitus”unun, çevirileri dolaylı olarak bir tür “yerli üretim” gibi sunmaya dayalı bir sisteme sahip olduğu söylenebilir. Ayrıca, çeviri sürecinde yer alan isimlerin belirtilmemesi ve anonimleştirilmesinin yayınların bireysel çevirmenler tarafından değil, yayınevi ve editoryal ekiplerin kontrolünde yürütülen bir kolektif üretim modeli içinde gerçekleşmiş olma ihtimalini de düşündürmektedir.

5.1.3. Ceylan'ın Translational Habitus'undaki Dönüşüm: 8 Şubat 1955'ten 2 Mayıs 1967'ye

Ceylan'ın 1955 tarihli ilk sayısı ile 1967 tarihli 67. sayısı translational habitus'ları açısından incelendiğinde, çeviri süreçlerinin nasıl değiştiği, çevirmenlerin görünürlüğü ve editoryal müdahaleleri ne ölçüde farklılaştığı açıkça görülmektedir. Çıkarılabilecek en önemli sonuç, 1955'te yayımlanan sayısında çeviri süreci daha açık, şeffaf ve bireysel bir faaliyet olarak dergiye yansıdığı, 1967'de yayımlanan sayısında

ise çeviri süreçleri gizlenmiş olduğu ve editoryal kontrol altında anonimleştirildiğidir. Bu anonimleştirme politikasının altında 1950'lerin sonu ve sonrasında yayımlanan dergilerin yayın haklarının alınmış olması nedeniyle yayınevinin yayınların yasal yayımcısı olarak bu konuya dair ekstra bir açıklama yapma ya da dergilerinde çeviri ve yayın sürecine dair açıklayıcı ibareler bulundurma gereği duymamış olması ihtimalinden bahsedilebilir. 1955'te çeviri eserlerin kimlikleri ve çevirmenleri daha görünürdür, özellikle tefrika romanlarda bu durum daha da öne çıkmaktadır. Örneğin *İsimsiz Kahraman* adlı tefrika romanda “Çeviren: Müfide Anadol” ibaresi bulunmaktadır. Söz konusu çizgi romanlarda olduğunda ise özellikle yerli çizgi romanların çoğunda yazar/çizer isimlerinin verildiği görülmektedir. Yerli olduğu bilinen fakat yazar/çizer bilgisi verilmeyenlerin ise sözdeçeviri kategorisinde incelenebileceği söylenebilir, çünkü derginin geneline bakıldığında çeviri çizgi romanların yazar, çizer ve çevirmen bilgilerinin yer almadığı görülmektedir. Dolayısıyla yerli çizgi romanların çeviriymiş gibi sunulması, bilinçli bir editoryal tercihin sonucu olabilir. 1967'de ise çeviri süreci tamamen anonimleştirilmiştir. *Robot Ali*, *Kara Okçu* ve *Gizli Ajan Baraküda* gibi çeviri çizgi romanlarda ne çevirmen ismi ne de kaynak metne dair bilgi yer almaktadır. Bu aşamada çeviri sürecinin bireysel bir pratik değil bir ticari ve endüstriyel süreç olarak kurumsal mekanizmaya entegre edilmiş olduğu söylenebilir.

Bir diğer önemli fark ise dergilerin içeriği ve dergilerde yer alan metin türleri karşılaştırıldığında ortaya çıkmaktadır. Aradan geçen on iki yılda, derginin yayımcılık anlayışının değiştiği, metin çeşitliliğinin azaldığı ve çeviri çizgi romanların derginin temel unsuru haline geldiği görülmektedir. Derginin 1955'te yayımlanan birinci sayısı, çeşitli edebi ve eğitsel metinleri içeren çok yönlü bir çocuk dergisiyken, 1967'te yayımlanan sayısına bakıldığında derginin tamamen çizgi romanlara dayalı bir yapıya evrildiği görülmektedir, dolayısıyla en önemli değişimin çizgi roman içeriklerinin artışıyla birlikte çeviri eserlerin giderek anonimleştirilmesi ve telif eser oranının düşmesi olduğu söylenebilir. Buna paralel olarak, 1955'te yayımlanan sayıya bakıldığında dergide çeviri ve telif içerikler dengeli bir şekilde dağıtıldığı görülmektedir. Dergide iki telif tefrika roman (*Sokak Çocuğu*, Kemalettin Tuğcu ve *Altın Bülbül*, Naki Tezel) ile bir telif çizgi roman (*Beyaz Atlı Sipahi*, Mehmet Tekdal) yer almaktadır. Ek olarak, Müfide Anadol'un çevirdiği *İsimsiz Kahraman* adlı çeviri tefrika roman ile *Kara Süvari* ve *Can'ın Maceraları* (Belçikalı Corentin çizgi

romanının "kopya çizgi" versiyonu) adlı çeviri çizgi romanlar bulunmaktadır. Bu dağılım, çeviri eserler ve telif eserlerin dergide dengeli bir şekilde yer aldığını göstermektedir. 1967 yılında ise derginin tümü içerik çizgi romanlara indirgenmiş ve büyük çoğunluğu çeviri eserlerden oluşmaktadır. Sonuç olarak, aradan geçen zaman içinde derginin belirgin bir pedagojik misyon çerçevesinde ilerlemeyi bırakarak tamamen ticari ve eğlence odaklı bir çizgi roman dergisi formatına geçiş yaptığını söylenebilir.

5.1.4. (Uçan Adam) Süpermen – 13 Şubat 1958

Çizgi roman dünyasının en ünlü karakterlerinden biri olan *Süpermen*, DC Comics tarafından ilk kez 1938’de *Action Comics* dergisinin birinci sayısında yayımlanmıştır. Türkiye’de ise dergi formatında ilk kez Ceylan Yayınları tarafından 06 Şubat 1958 tarihinde yayımlanmıştır. Tek kahramanlı çizgi roman dergisi olarak sınıflandırılabilen *Süpermen Uçan Adam* dergisinin içeriği sadece Süpermen’in maceralarından oluşmaktadır ve tamamı çeviridir. Bu bölümde, süreli yayın kodları ve “translatorial habitusu” incelenecek olan dergi, *Süpermen* serisinin Ceylan Yayınları tarafından 13 Şubat 1958 tarihinde yayımlanmış olan “Süpermen’in Milyon Dolar Borcu” adlı ikinci sayısıdır (Şekil 29).

Şekil 29. 13 Şubat 1958 tarihli *Süpermen* dergisinin ikinci sayısının ön ve arka kapağı.



Şekil 30. 1957 yılı temmuz ayında DC Comics tarafından yayımlanan *Superman* dergisinin 114. sayısının ön ve arka kapağı.



Bu sayı, *Superman* serisinin 1957 yılı temmuz ayında DC Comics tarafından yayımlanmış olan “Superman’s Billion-Dollar Debt!” adlı 114. Sayısıdır (Şekil 30). Kapak çizeri Al Plastino olan sayının içinde üçü tamamlanmış, biri ise yarım kalmış olan dört macera bulunmaktadır. Bunlar; yazarı Jerry Coleman, karakalem çizeri Wayne Boring ve mürekkepleyeni Stan Kaye olan “The Soundproof Superman” adlı macera, yazarı Otto Binder, çizeri ise Al Plastino olan “The Man Who Discovered Superman's Identity” adlı macera, yazarı Otto Binder, karakalem çizeri Wayne Boring, mürekkepleyeni Stan Kaye olan “Superman's Billion-Dollar Debt” ile son sayfalarda yer alan ve Süpermen’in uzaydan gelen bir ejderha ile savaştığı yarım kalmış bir maceradır. Ceylan Yayınları’na ait sayıda ise aynı maceralar “Süpermen ve Ses Geçirmeyen Başlık”, “Süpermen’in Hüvviyetini Okuyan Sihirbaz”, “Süpermen’in Borcu” ve “Süpermen Alev Püsküren Deve Karşı” şeklinde yayımlanmıştır. Bu sayıya dair en dikkat çekici unsurlardan biri, sayının serinin orijinal yazarı Jerry Siegel ve çizeri Joe Shuster’ın elinden çıkmamış olmasıdır⁵⁴.

⁵⁴ Tezin ikinci bölümünde yer alan ağ, *Süpermen Uçan Adam* serisinin orijinal yazar ve çizeri Jerry Siegel ve Joe Shuster’ı içermektedir. Bu durum, Ceylan Yayınları’nın *Süpermen Uçan Adam* serisini yayınlarken 1958 yılından önce çeşitli dönemlerde yayımlanmış *Superman* çizgi romanlarını çevirerek

Derginin zamansal kodlarına dair yapılabilecek ilk tespit, yayın sıklığının haftalık olmasıdır. Derginin kapağında sağ alt kısımda Ceylan Yayınları logosuyla birlikte “No:2” ibaresi bulunmaktadır. Derginin kapağında bu ibareye yer verilmesi, maceranın ilerleyişini takip edebilme ve arşivleme açısından önemlidir, ayrıca Ceylan Yayınları'nın diğer süreli yayınlarında görülen haftalık yayın düzeninin bu dergi için de geçerli olduğunu göstermektedir. Dergide yer alan *Süpermen'in Milyon Dolarlık Borcu* adlı ana macera, on sekizinci sayfada başlamaktadır. Bu maceradan önce farklı hikayelerin yer alması, tefrika mantığının sürdürüldüğünü ve her sayının bir öncekiyle anlatısal bağ kurduğunu göstermektedir.

Maddesel kodlara bakıldığında ilk göze çarpan unsur derginin siyah-beyaz baskı oluşudur. 1950'lerin Türkiye'sinde çizgi roman yayıncılığının çoğunlukla siyah-beyaz baskı kullanılarak gerçekleştirildiği düşünüldüğünde derginin dönemin yayıncılık koşullarını yansıttığı söylenebilir. Orijinal çizgi romanın ebatları 7*10 inçtir, santimetreye dönüştürüldüğünde ise 18*25 santimetre olarak gözükmemektedir. Milli Kütüphane veri tabanında aratıldığında 1958 yılında Erdoğan Egeli tarafından yayımlanmış olarak gözüken *Süpermen* adlı süreli yayının künyesinde “fiziksel nitelendirme” kısmında derginin 25 santimetre olduğu bilgisine ulaşılmaktadır. Ayrıca Şekil 31 ve 32’de görüleceği üzere, sayfa düzeni ve panel yerleşiminin aslına sadık kalınarak korunması, çeviri sürecinin yalnızca balonların içindeki metinlerin silinip yerlerine Türkçe karşılıklarının yazılmasıyla gerçekleştirildiğinin bir göstergesidir. Yazıların balonlardan taşmaması ise mizanpajın özenli bir şekilde yapıldığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, dönemin diğer çeviri yayınlarıyla kıyaslandığında, *Süpermen* dergisinin daha dikkatli bir editoryal süreçten geçtiği söylenebilir.

yayınlanmasından kaynaklanmaktadır, dolayısıyla yazar ve çizer olarak Jerry Siegel ve Joe Shuster esas alınmıştır. *Superman*'in ilk yayımlanmaya başladığı tarih olan 1938'den 1947 yılına kadar DC Comics ile çalışan Siegel ve Shuster'ın isimleri, 1947 yılında DC Comics ile olan on yıllık kontratları sona ermesiyle birlikte seriden silinmiştir. Dolayısıyla 1947'den sonra yayımlanan çoğu *Superman* serisinde ikilinin isimleri yer almamaktadır. Aynı yıl, serinin telif haklarını alabilmek adına DC Comics'i mahkemeye veren Siegel ve Shuster'ın çabaları başarısızlıkla sonuçlanmıştır. DC Comics'in Siegel ve Shuster ile uzun yıllar süren yasal çekişmesi, 1975 yılında Siegel'in DC Comics'in kendisine ve Joe Shuster'a yönelik tutumunu protesto etmek için başlattığı kamuoyu kampanyası sonucunda DC Comics'in Siegel ve Shuster'a ömür boyu yıllık 20.000 dolarlık (sonrasında ise 30.000 dolar olan) bir maaş bağlaması ile ikilinin isimlerinin, *Superman*'in Ağustos 1976'da yayımlanan 302. sayısında tekrar yer almasıyla birlikte son bulmuştur.

Yukarıda bahsedilen maddesel özelliklere ek olarak, çizgi roman dergilerinde özellikle kompozisyonel kodlar açısından balonlama ve panellerin sayfaya yerleşimi önemli bir rol oynamaktadır. Çeviri sürecinde, orijinal formatın korunması durumunda, metnin doğrudan balonlar içerisinden çevrilerek aynı alana yerleştirilmesi yöntemi tercih edilmektedir. *Süpermen* örneğinde olduğu gibi, bu tür bir strateji izlendiğinde ve ebat ve sayfa düzeni sabit kaldığında, balonların yapısı ve konumu da korunmakta, bu da çevirinin yalnızca dilsel bir müdahale ile sınırlı olmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla burada hem maddesel hem de kompozisyonel kodlar açısından orijinalin olabildiğince sadakatle aktarıldığı bir çeviri sürecinden söz etmek mümkündür.

Derginin içeriğine dair dikkat çekici detaylardan biri, daha önce de belirtildiği gibi, ismi derginin kapağında yer alan ve ikinci sayıya adını veren “Süpermen’in Milyon Dolarlık Borcu” adlı maceranın derginin on sekizinci sayfasında başlıyor oluşudur. Bu maceradan önce, bir sayfa süren ve derginin bir önceki sayısında başlayan “Süpermen ve Üç Çelik Adam” macerasının son kısmı, bu maceradan sonra ise “Süpermen ve Ses Geçirmeyen Başlık” ve “Süpermen’in Hüvviyetini Okuyan Sihirbaz” maceraları yer almaktadır. Ayrıca, otuz iki sayfadan oluşan Ceylan Yayınları versiyonunda farklı olarak orijinal sayı otuz altı sayfadan oluşmaktadır. Kaynak metne ulaşamadığı için kesin bir yargıya varmak mümkün olmasa bile, sayfa sayısının orijinal metinden daha kısa oluşunun ne anlama geldiğine dair iki ihtimalden söz edilebilir. Ceylan Yayınları’nın özellikle tek kahramanlı çizgi roman dergileri söz konusu olduğunda çoğunlukla otuz iki sayfalık formata sadık kaldığı söylenebilir. *Süpermen* serileri de bu standart doğrultusunda yayımlandığından, orijinal maceraların sayfa sayısına uyum sağlamak amacıyla kısaltılmış olması mümkündür. Dolayısıyla birinci ihtimal olarak, eksik kalan bölümlerin serinin ilerleyen sayılarında devam ettirilerek yayımlanmış olma ihtimali bulunmaktadır. Fakat bu konuya dair net bir yargıya varabilmek için kaynak metinlere ulaşmak ve erek metinlerle karşılaştırmak gerekmektedir.

İkinci ihtimal ise, basım maliyetleri ve yayınevinin standart olarak belirlediği yayın formatına/sayfa sayısına bağlı kalma gerekliliğinin bazı panellerin veya sayfaların atlanmasına neden olmasıdır, ayrıca, bu eksiltmelerin yalnızca teknik

zorunluluklardan değil, belirli içeriklerin kasıtlı olarak çıkarılmasıyla da ilişkili olabileceği de düşünülmelidir⁵⁵.

Derginin ekonomik kodları söz konusu olduğunda, Ceylan Yayınları'nın *Süpermen* çizgi romanının yayın hakkını alarak yayınlıyor oluşu oldukça önemlidir. Bu durumun göstergesi, derginin ikinci sayfasında yer alan künyedeki "Türkiye'de neşir hakkı Ceylan Yayınlarına aittir" ifadesidir. Bu ifade, Ceylan Yayınları'nın *Süpermen* serisinin yayın haklarını yasal yoldan elde ettiğini ve bu seriyi çeviri yoluyla yayınladığını ima etmektedir. Ancak burada ya da derginin herhangi bir bölümünde metnin bir çeviri olduğuna dair herhangi bir ibare bulunmamaktadır.

Ceylan Yayınları'nın birçok tek kahramanlı çeviri dergi konusunda uyguladığı tipik stratejinin, serileri toplu şekilde ithal edip stoklamak ve bu içerikleri haftalık periyotlarla yayınlamak olduğu söylenebilir. Bu uygulama, çeviri sürecinin aceleye getirilmeden, daha dikkatli ve kaliteli biçimde yürütülmesine olanak tanımaktadır. Stoklu sistem sayesinde hem üretim sürekliliği sağlanmakta hem de baskı ve editoryal işlemlere daha fazla zaman ayrılmaktadır. Bu durum, mizanpajdan baskı standardına kadar derginin her düzeyinde izlenebilmektedir. Bu strateji, çeviri derginin fiziksel niteliğinin kalitesini koruyarak maddesel ve kompozisyonel kodların (boyut, dizgi, görsel sadakat, sayfa düzeni vb.) standardize edilmesine olanak tanımaktadır.

Ekonomik kodlar açısından ise, bu stratejinin toplu ithalat ve düzenli yayın sayesinde maliyeti düşürmeye yardımcı olduğu, ayrıca, basım ve yayın sürecinin aceleye getirilmemesine bağlı olarak hem insan kaynağı hem de teknik ekipmanı verimli kullanmak açısından yayınevinde mali sürdürülebilirliği desteklediği söylenebilir.

⁵⁵ Bu durum hakkında kesin bir yorum yapabilmek için kaynak metnin bütününe ulaşmak ve erek metin ile tüm sayfaları karşılaştırmak gerekmektedir çünkü orijinal sayıda *Süpermen*'in macerası dışında yer alan reklam sayfaları gibi birtakım unsurların da yer alma ihtimali bulunmaktadır. Böyle bir durumda Ceylan Yayınları reklam içeren sayfaları çıkarıp macerayı olduğu şekliyle sayfa eksiltmeden yayınlamış olabilir. Ancak, orijinal sayının çevrimiçi ortama aktarılmış yalnızca birkaç sayfasına ulaşılabilirdiği için Ceylan Yayınları'nın yayın sürecinde bazı sayfaları çıkarıp çıkarmadığına dair net bir çıkarım yapılamamaktadır.

SUPERMAN

WHO IS THE RICHEST MAN IN THE WORLD? NO DOUBT YOU COULD NAME A FEW MILLIONAIRES WHO MIGHT QUALIFY FOR THAT DISTINCTION... BUT DID IT EVER OCCUR TO YOU THAT SUPERMAN, WHO POWERS PRACTICALLY EVERY CENT HE EARS TO CHERITY, WOULD STILL BE CONSIDERED THE WEALTHIEST OF THEM ALL? AT LEAST THAT'S HOW ONE INCOME TAX AGENT FIGURES IT. MAYN HE SETS OUT TO COLLECT...

SUPERMAN'S BILLION-DOLLAR DEBT

THE REWARD I COLLECT FOR CAPTURING THESE CRIMINALS WILL BE DONATED TO... HUH??

YOU WANT DONATE IT ANYWHERE, SUPERMAN? YOU'LL OBEY IT TO THE GOVERNMENT!

LOOK WHEN A FOREST FIRE RAGE OUTMANS VALUABLE TIMBER LANDS... A DOLLY LINDBERGH MADE BURE THIS CHAS FOR SUPER-BREATH TO BLOW IT OUT!

LATER, THE LUMBERMEN SAWED THEIR CRATERS UP THAN THEY SHOULD ACCEPT THE JUST WHAT'S PUT THE NEED TO HELP! KNEW YOU ALWAYS JOURIST FUND DRIVE COME!

FOR HEAVEN'S SAKE THE METROPOLIS DEPARTMENT RUN OUT OF FUNDS... DIAMONDS, YOU KNOW, ARE JUST A CRYSTALLINE FORM OF CARBON... OR COAL! SUPER-GRIZZLING CONVERTS THE COAL TO GEMS!

OUR TROUBLE ARE OVER, THANKS TO SUPERMAN!

TWOSE DIAMONDS REPRESENTED A MILLION DOLLARS IN "GAINED INCOME" ON WHICH SUPERMAN PAID TO PAY TAXES! ALSO, HE WAS OFTEN REWARDED FOR HIS SERVICES WITH HUGE CASH FUNDS!

IN METROPOLIS, ONE MORNING, AS A NEW MAN TAKES OVER AN IMPORTANT GOVERNMENT OFFICE...

GOOD GRIBES! THIS IS INCREDIBLE! THERE IS ONE PERSON IN THIS CITY WHO HAS NEVER PAID HIS INCOME TAXES! HE OWES MILLIONS!

JAMES LANGNER, AKA ALIAS "HONEY" MONEY, METROPOLIS SPECIAL SERVICE.

ACCORDING TO LAW, NO ONE CAN CLAIM CHARITY EXEMPTIONS OVER \$5,000! YET, THIS PERSON HAS CONVINCED BILLIONS HIS NAME... SUPERMAN!

"AND EACH YEAR, SUPERMAN CAPTURED CRIMINALS WANTED BY THE POSTED POLICE REWARDS..."

"BAH! WHAT'S THE USE SHOOTING? THE BULLETS ONLY BOUNCE OFF HIM!"

HERE'S ANOTHER... THIS REWARD ONLY BOUNCE SUPERMAN! MONEY IS ALL BARMAKED FOR THE GOE STRAIGHT CLUB WHICH HELPS EX-CONVICTS REFORM AND START A NEW LIFE!

OF COURSE, HE NEVER KEPT HIM PENNY FOR HIMSELF, BUT STILL, BY THE LETTER OF THE LAW, IT'S HIS DUTY TO MAKE SUPERMAN PAY TAXES!

[illegible]

148

kodlarında da görülebileceği üzere orijinal yayın ebatının ve panellerin korunmasına bağlı olarak çeviri sürecinin sadece metin odaklı yürütülmesi; ve derginin ekonomik kodlarının bir yansıması olarak seri halinde stoklanan sayıların/metinlerin, belirli bir sürede çevirerek haftalık periyotlarla piyasaya sürülmesidir.

Dergide editoryal ekip, yazar, çevirmen, çizer veya kapak tasarımcısına dair hiçbir bilgi yer almamaktadır. Ne çevirmen adı ne de çeviri sürecine katkıda bulunan başka bir eyleyici görünür kılınmıştır. Bu durum, çeviri sürecinin tamamen anonimleştirilmiş olduğunu göstermektedir. Çeviri ibaresi yer almadan metnin Türkçeleştirilmiş bir içerik olarak sunulması ise, okurun karşısındaki metni çeviri olarak algılamasını zorlaştırmaktadır. Bu durum, metnin bilinçli olarak yerli üretim gibi sunulduğunu, çeviri statüsünün kasten geri planda bırakıldığını -yani, çevirilerin “concealed translation” (gizli çeviri) olduğunu- ve dönemin çizgi roman yayımcılığı anlayışında çevirinin bir sanatsal veya kültürel edim değil, ticari bir üretim süreci olarak değerlendirildiğini düşündürmektedir. Dergi, çeviri olduğu açıkça belirtilmeyen fakat biçimsel olarak orijinal yapıyı büyük ölçüde koruyan bir üretim modeline sahiptir. Yayınevinin bu stratejileri sadece *Süpermen* dergisinde değil, *Ceylan Çocuk Gazetesi* gibi diğer yayınlarında da uyguladığı görülmektedir. Çeviri olduğu gizlenen metinler, çocuk okurun bir çeviri eser okuduğunu fark etmemesi için yapılandırılmış olabilir. Bu uygulama, yerli çizgi roman üretiminin sınırlı olduğu ve yabancı içeriklere karşı ciddi bir ideolojik bariyer ve direnç bulunan dizgede, çevirilerin yerli kültürel alana aitmiş gibi algılanmasını sağlayarak bu içeriklerin daha hızlı ve kolay kabul görmesini sağlamayı amaçladığı söylenebilir. Bu stratejinin bir diğer sebebi olarak yabancı menşe olduğu açık olan -en azından yayınevi için- süreli yayınların çeviri olduğunun bir kez daha belirtilmesine gerek duyulmamış olması ihtimalinden söz edilebilir.

Ceylan Yayınları’nın çeviri yayımcılığına dair uyguladığı önemli stratejilerden bir diğeri, seri halinde stokladığı eserleri, belirli bir süre boyunca çevirerek haftalık periyotlarla piyasaya sürmektir, fakat stokladığı eserler üzerinden yıllar geçmiş çizgi romanlar değil, az sayıda istisnası olmakla birlikte (*Mandrake* çizgi romanı gibi), en fazla bir ya da iki yıl önce yayımlanmış genellikle güncel içeriklerden oluşmaktadır. Ticari sürdürülebilirliği sağlamak için çeviri ve editoryal sürece belli bir zaman ayrılmış olmasının, baskı kalitesine olumlu yansıdığı söylenebilir. Bu strateji aynı

zamanda, Türkiye’de çizgi roman yayımcılığında profesyonelleşmenin önemli bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Dergideki konuşma balonlarının içeriğine bakıldığında özellikle Süpermen karakterinin “Bereket tam zamanında bitirmeğe muvaffak oldum... Az kaldı beceremeyecektim... Alevler de evleri saracaktı o zaman...”, “Amma da gürültü ha... Sanki kulaklarımın zarı patladı...” (1957, s. 4) ve “Bereket versin ağzının kırırdamalarından ne söylediğini anlıyorum...” (a.g.e., s. 6) şeklindeki ifadeler kullanması, çeviride gündelik konuşma diline ait ve halk arasında yaygın kalıpların tercih edildiğini göstermektedir. 1950’li ve 1960’lı yıllarda yaygın olan, Türkçe karşılığı daha sade biçimlere indirgenmiş sözcük ve yapılar, çeviride erek dilin o dönemki normlarının gözetildiğini ve metnin yerlileştirilerek sunulduğunu göstermektedir⁵⁶. Bu tür uygulamaların, çeviri çizgi romanların erek kültür tarafından kabullenilmesini ve benimsenmesini kolaylaştırdığı söylenebilir.

Ayrıca, Ceylan Yayınları’nın en uzun ömürlü karma çizgi roman dergisi olan *Ceylan*’ın 2 Mayıs 1967 tarihli 67. sayısı ile 13 Şubat 1958 tarihli *Süpermen* dergisi karşılaştırıldığında, özellikle kompozisyonel kodlar açısından iki derginin birbirine oldukça yaklaştığı görülmektedir. Her iki dergi de yalnızca çizgi romanlardan oluşmakta, çeviri olduklarına dair herhangi bir ibare içermemekte ve eserlerin çevirmenleri belirtilmemektedir. Balonlama ve sayfa düzeni orijinal formata sadık görünse de çeviri metinlerin kaynaklarına dair tüm izler silinmiş, çizgi romanlar yerli üretim gibi sunulmuştur. Bu açıdan bakıldığında, Ceylan’ın 1967 tarihli sayısı, 1955’te yayımlanan ilk sayısına kıyasla içerik çeşitliliğini büyük ölçüde kaybetmiş, metin ağırlıklı tefrika romanlar, şiir, eğitsel yazılar ve okur katılımına dayalı içeriklerin tamamını terk etmiştir.

Bu değişiklik, Ceylan Yayınları’nın karma içerikli çocuk dergisi modelini zamanla dönüştürerek tek kahramanlı çizgi roman dergilerine özgü olan yayın formatına yaklaştırdığını ve bu yönelim doğrultusunda hem süreli yayın kodları (özellikle

⁵⁶ O dönem, dünyanın pek yerinde üretilen ve yayımlanan neredeyse tüm çizgi romanların karmaşık ve edebi bir dili olmadığı bilinen bir gerçektir. Ancak bu sade dilin çeviri sırasında kasıtlı olarak yerlileştirilmesi ve Türkçe deyim ve atasözlerini içeren bir yapıya kavuşturulmasının bilinçli bir stratejinin sonucu olduğu söylenebilir.

kompozisyonel, zamansal ve ekonomik kodlar) hem de translational habitus'u açısından karma çizgi roman dergilerinde de *Süpermen* gibi çeviri kökenli ve tek kahramanlı serilerdeki stratejileri uygulayarak yayımcılık yapmaya başladığını göstermektedir.

5.2. Makro Analiz (Yayımcılık Stratejileri)

Bu bölümde Ceylan Yayınları'nın yayımcılık stratejileri makro düzeyde incelenerek yayınevinin nasıl bir ekonomik ve estetik yönelime sahip olduğu ortaya konulacaktır. Böylece çeviri pratiklerinin nasıl biçimlendiği, okurla nasıl bir ilişki kurulduğu ve içerik üretiminin hangi kurumsal tercihlerle yönlendirildiği bütüncül olarak ele alınacaktır.

Yayımcılık stratejilerini dokuz ana kategori üzerinden incelemek mümkündür. Bunlardan ilki; gizli çeviri, sözdeçeviriler gibi marjinal çeviri pratikleri ve çizgi roman çevirilerinde görülen türe özgü bir çeviri pratiği olan “kopya çeviri” kavramı ile yeniden çevirilerin ele alındığı bölümdür.

5.2.1. Marjinal Çeviri Pratikleri ve Yeniden Çeviriler

Bu bölümde, Türkiye'deki çizgi roman yayımcılığında özellikle 1950'li ve 60'lı yıllarda yaygın olan çeşitli norm dışı ya da sınırda konumlanan pratikler “marjinal çeviri” kategorisi altında değerlendirilecektir. Öncelikle, “kopya çizgi” olgusu üzerinden söz konusu marjinal uygulamalar analiz edilerek, çizim ve metin düzeyindeki müdahalelerin çeviri statüsünü nasıl etkilediği tartışılacaktır. Ayrıca, sözdeçeviri pratikleri ve aynı eserin farklı bağlamlarda ve farklı motivasyonlarla yeniden çevrilmesiyle oluşan yeniden çeviriler de bu çerçevede ele alınacaktır. İncelemeler, telif haklarının hassasiyetinin henüz gelişmediği ya da gözetilmediği koşullardan başlayarak değişen ve dönüşen yayımcılık stratejilerini ve çeviri ile yerli/telif üretim arasındaki geçirgenliği görünür kılmayı amaçlamaktadır.

5.2.1.1. Marjinal Bir Çeviri Pratiği Olarak “Kopya Çizgi” Kavramı

Türkiye'de çizgi roman yayımcılığına dair yazılı ve çevrimiçi kaynaklarda sıkça bahsi geçen “kopya çizgi” kavramı, farklı dönemlerde farklı kişiler tarafından çeşitli

anlamlarda kullanılmıştır ve bu çeşitlilik, kavramın sabit bir tanımla ele alınamayacağını ortaya koymaktadır. Bu bölümde, yalnızca teknik bir çoğaltma yöntemi değil, aynı zamanda çeviri statüsünün belirsizleştirildiği bir yayıncılık stratejisi olarak “kopya çizgi” kavramının farklı söylemler içinde nasıl tanımlandığı, hangi unsurlarla ilişkilendirildiği ve bu söylemlerin çeviriyle ilgili normatif sınıflandırmaları nasıl şekillendirdiği analiz edilecektir.

1950’li yıllarda Kral Neşriyat tarafından yayımlanan ve Türkçeye *Oklahoma* olarak çevrilen İtalyan çizgi romanının 27 Ağustos 1953 tarihli ikinci sayısının bir kopyasının paylaşıldığı 14 Ağustos 2013 tarihli “Oklahoma Sayı 002 - Fedakar Oklahoma” adlı forum gönderisine yaptığı yorumda, Çizgi Diyarı forumunun en aktif üyelerinden olan ‘profesör’ takma adlı kullanıcı şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Bu çizgi romanları yerli malı olarak görüyorum:)

Kopya çizgileriyle, yerli malı balon yazılarıyla, Türk malı esprileri ve o dönemin konuşma diliyle tamamen Türk Malı.

Gün gelir bunları orijinal çizgileri ve aslına sadık kalınarak yapılan çevirileriyle okuyacağımız günler gelebilir.

Ama artık hiç bir yayımcı kopya çizgi ve yerli üretim balon yazılarına teşebbüs etmez.

Rahmetli Ferdi Sayışman ve oğlu ve ardından gelenler Ali Recan gibileri, bizlere ve çizgi roman dünyamıza "en orijinal":) katkılarda bulundular. Saygıyla anıyorum.”

‘Profesör’ takma adlı kullanıcının ifadeleri, “kopya çizgi” çizgi romanların yabancı kimliğinden arındırılmış ve erek kültürün bir parçası olarak algılanan bir yönü olduğunu ortaya koymaktadır. Bu durum, okur gözünde kopya çizgilerin balon içi çevirilerinin niteliği itibarıyla bir çeşit yerli üretim statüsü kazandığını göstermektedir. Ciddi anlamda yerlileştirilmiş/uyarlanmış bu tür çizgi romanların, aynı zamanda birer gizli çeviri olduğu söylenebilir. Kullanıcının yaptığı yorumun 2014 yılına ait olduğu düşünüldüğünde, “Ama artık hiçbir yayımcı kopya çizgi ve yerli üretim balon yazılarına teşebbüs etmez” ifadelerinin günümüzde yayıncılık normlarının değiştiğini, “kopya çizgi”nin nostaljik bir unsur ve geçmişe ait olduğunu ima ettiği söylenebilir.

Levent Cantek’in kopya çizgi kavramıyla ilgili yorumları ise bir çizgi romanın kopya çizgi olup olmadığına dair ayrımın, bu çizgi romanın yayın hakkı alınarak ve telif

hakkı ödenerek yayımlanıp yayımlanmadığı üzerine olduğunu göstermektedir. Cantek, 1930’lu yıllardaki “kopyalama/kopya çizgi” faaliyetlerine dair şu yorumları yapmaktadır.

“Türkiye Yayınevi’nin 1936 yılında çıkarttığı *Ateş* bir başka dönemeç oldu. Dergi bir yenilik getirdi: Büyükler için düşünülmüş bir çizgi romanı (7481 Numaralı Kaçak) çocuk dergisinde yayımladı [...] *Ateş* dergisi diğer çocuk dergilerinin aksine yabancı çizgi romanların kopyalarını yaptırıyordu. Bu daha kolay ve ucuz yol çok geçmeden bütün yayımcılarca benimsenecekti. Lee Falk’un ünlü kahramanı Mandrake’nin Türkçeye ilk kez Şimşek Adam adıyla *Ateş*’te merhaba demiş olduğunu da belirtelim” (1996, s. 55-56).

Cantek’in ifadeleri, o dönem birçok yayımcının telif ödemedi eserleri önce “görsel” olarak kopyaladığı, sonra da Türkçeye uyarladığını göstermektedir. Bu durumun, o yıllarda henüz telif bilincinin gelişmemiş olması ve ekonomik/pratik nedenlerden kaynaklandığı söylenebilir. Devamında Cantek, 1940’lı yılları “Kopya Dönemi” olarak tanımlamakta ve İkinci Dünya Savaşı’na girmeyen Türkiye’nin “ekonomik darboğazda” oluşuna bağlı olarak “Darbe üstüne darbe yiyen yayımcılar masraftan kaçınabilmek için yabancı çizgi romanlara telif ödememeye başladı. Artık ellerine geçen orijinal çizgi romanlardan kopya çektiriyorlardı” yorumunu yapmaktadır (1996, s. 62). Cantek’in ifadeleri, 1940’lı yıllardaki kopya çizgi faaliyetlerinin çoğunlukla savaş sonrası ekonomik yetersizliklerden kaynaklanan bir zorunluluk olduğunu göstermektedir, dolayısıyla, bu kez kopya çizgilerin yayımcılarda telif bilincinin oluşup oluşmamasından bağımsız olarak etkisini ciddi anlamda gösteren ekonomik zorluklardan kaynaklı bir pratik olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Bu yıllarda kopya çizgi romanların piyasada yarattığı istikrarsızlığa dair Cantek’in koleksiyoncu Mete Yılmaz’la yaptığı röportajda Yılmaz’ın şu sözleri yer almaktadır:

“Dışarıdan çizgi roman getirme işi tam bir alaturkalık örneği...Para ödemiıyorlar, ajanslardan almıyorlar. İşte biri dışarı gidecek tesadüfi orada ne bulursa alıp gelecek. O yüzden getirilenlere göre yayın yapıyorlar. Onlar kopya ediliyor. O zamanlar yalnızca bir kahramanın serüvenlerinden oluşan albümler de yok. Gelenler çocuk dergilerinde haftada üçer-dörder sayfa yayımlanan çizgi romanlar. İşte onlar ne kadar sürerse bizdeki kopyalar o kadar sürüyor” (1996, s.61-62).

Yılmaz, dönemin yaygın yayımcılık pratiklerini “alaturkalık” olarak tanımlayarak dönemin yayımcılarının profesyonellikten uzak, sistemsiz ve amatör faaliyetlerde bulunduklarını ifade etmektedir. Bu durum, Türkiye’deki çeviri çizgi roman yayımcılığı pratiklerinin henüz uluslararası yayımcılık standartlarında gerçekleştirilmediği ve kurumsallaşmadığını göstermektedir.

Cantek’in dönemin ünlü çizerlerinden Şahap Ayhan ile yaptığı röportajda Ayhan’ın ifadeleri, Mete Yılmaz’ın iddialarını doğrular şekildedir:

“Eskiden telif hakları diye bir şey yok. Klişe renkliden çekilmiyor. Siyah-beyaz çekileceği için biz de yabancı çizgi romanları kopya ederdik. Aydinger koyup kopya ediyoruz, ancak öyle olunca siyah-beyaz basılabiliyordu” (1996, s. 63).

Ayhan’ın ifadelerinden anlaşılacağı üzere bu tür üretimler, elle manuel kopyalamaya dayanmaktadır. Cantek, kopyaların sadece Ayhan değil, Bedri, Mehmet Tekdal, Turhan Şimga, Firuz Aşkın gibi çizirlerce de yapıldığını ifade etmektedir. Cantek’in “Hatta bu çizirlerin çoğu yaptıkları kopyalara imzalarını da atmaktaydılar!” ifadeleri (a.g.e.), kopya çizgi ile oluşturulmuş çeviri çizgi romanların çoğunlukla “yerli bir çizgi roman”mış gibi sunulduğu ve kopya çizgi yapan çizirlerin kopyalarını “özgün üretim gibi sahiplendiğini” göstermektedir.

1940’lı yıllara benzer olarak 1950’li yıllarda da kopya çizgi pratikleri devam etmektedir. Dönemin çizgi roman yayıncılığı tarzına dair bir diğer önemli veri ise yine Levent Cantek’in bu kez Erdoğan Bozok ile gerçekleştirdiği röportajdan elde edilmektedir. “Genel olarak telif ödemedi kopya ettirdiği yabancı çizgi romanları” kullanan Hamit Şendur’un yayınevinde uzun yıllar çalışan Bozok, şu ifadeleri kullanmaktadır (a.g.e., s. 99-100):

“Demokrat partinin iktidar olduğu yıllar. Hükümet basına kağıt sınırlaması getirmiş [...] Devletten kağıt tahsis koparan için en kolay, en ekonomik yol ise çocuk dergisi çıkartmaktı. Alırsın piyasadaki yabancı resimli romanlardan birkaç tane, sonra birkaç metne aydinger alırsın. Ressam (!) bu renkli resimleri siyah beyaz olarak kopya eder, balonlardaki yazıların da Türkçe çevirisini yazar verirsin klişeciye... Sonraları, daha da ucuz olması için klişeden vazgeçildi. Cam üzerine geçirilerek ofset tekniği ile basılmaya başlandı.

İç sayfaları siyah beyaz basılan dergilerin yalnız kapağı, bazen de orta sayfası renkli olarak basılıyordu.⁵⁷Ressam, resmi yine siyah beyaz olarak yazar çizer ve renklendirme, çinko üzerine zemin ve tram kullanılarak ofset makinelerinde yapılırdı. Daha sonraları İstanbul’a gelen Pietro Karlotti isimdeki İtalyan bir ressam ofset baskıda tram yerine pistole tekniğini tanıtmıştı. Bu teknikle yapılan renklendirmeler daha bir canlı, hareketli gözüküyordu. Mehmet Tekdal da bu tekniğin başarılı olanlarından.”

Bozok’un “Alırsın piyasadaki yabancı resimli romanlardan birkaç tane... sonra ressam (!) bu renkli resimleri siyah beyaz olarak kopya eder...” ifadeleri, kopya çizgi pratiğinin o dönem rutinleşmiş hale geldiğini göstermektedir. Sonrasında ise klişe sisteminden ofset baskıya geçildiğini ifade eden Bozok’un ifadeleri, 1950’li yıllarda baskı teknolojisinde yaşanan gelişmeleri de aktararak dönemin çizgi roman yayıncılığı pratiklerine dair önemli veriler sunmaktadır.

⁵⁷ 5.2.1. başlığında mikro analizi gerçekleştirilen *Ceylan Çocuk Gazetesi*’nin 8 Şubat 1955 tarihli birinci sayısı da bu şekilde basılmıştır. Görsellerde de görülebileceği üzere, derginin ön ve arka kapakları ile orta sayfaları renkli olup, diğer sayfaları siyah-beyazdır.

Ardından Cantek, 1950’li yıllardaki kopya çizgi faaliyetlerinin hukuki boyutuyla ilgili şu önemli olayı aktarmaktadır (a.g.e., s. 103-104);

“Aynı yıllarda tüm gazeteler çizgi roman ağırlıklı pazar ilaveleri vermeye başladılar. Bu çok geçmeden gazetelerin içine de yansıdı. Artık gazetelerde bir çizgi roman sayfası oluşmuştu. Bu da yerli çalışmaların artmasına sebep oldu. Fakat kopyacılıktan gelme çizerler eski alışkanlıklarını bırakamıyor, yayımcılar da telif hakkını umursamıyordu. Sonuçta ilk önemli yayın hakkı davası patladı. Alaeddin Kırıl, çıkardığı *Yelpaze* dergisi için İtalya’da *Grand Hotel* dergisinden satın aldığı ve 1952 Temmuzunda yayınlamaya başladığı Terkedilmiş Melek adlı çizgi romanı, *Hürriyet*’in Metruk Melek adıyla kopya ettirerek aynı yılın Eylül’ünden itibaren yayınlaması üzerine mahkemeye gitti. Gazete sahibi Sedat Simavi ve mesul müdürü Samih Tiryakioğlu adına 50.000 liralık zarar ziyan davası açtı (Vatan, 12.12.1952)”.

İki yayımcı arasındaki telif davası, yayın hakkı meselesinin artık yasal yaptırımlara tabi olduğunu göstermektedir. Ayrıca bu olayın, çizgi roman yayımcılarının eserlerin yayın haklarını alarak yayımcılık yapmaya teşvik ettiği söylenebilir, böylece aynı yayını yayın haklarını almadan yayınlayan kişilere dava açılabilirdi ve hukuki yaptırımlar uygulanabilirdi görülmüştür. Ceylan Yayınları sahibi Erdoğan Egeli’nin yayımcılığa başlarken dahi çoğu yayını yayın haklarını alarak yayınlamasına bağlı olarak ilerleyen süreçte kendi yayınlarının taklitlerinin çıkmasına rağmen bu taklitlerin piyasadan kısa sürede silinmesinin sebebi, Egeli’nin almış olduğu bu tür hukuki tedbirlerden kaynaklanmaktadır⁵⁸. Böylece geçmişteki pratiklerin aksine, 1950’li yıllardan itibaren telif hakkı ödenerek gerçekleştirilen yayımcılık anlayışının yavaş yavaş Türkiye’de yaygınlaşmaya başladığı söylenbilir. Cantek’in, Fransız-Belçika ekolüne ait ünlü çizgi roman *Tenten*’in kopya çizgileri hakkında aktardıkları da dönemin yayımcılarının artık telif ihlali konusunda farkındalığa sahip olduğunu göstermektedir (a.g.e., s. 144);

⁵⁸ Ceylan Yayınları’nın telif hakkı ödediği yayınların diğer yayınevleri tarafından da yayımlanması üzerine Erdoğan Egeli, *Teksas* çizgi romanının 3.serisi olan *Teksas Özel*’in 25. sayısında (1959?) şu notu yayınlamıştır:

“Sevgili Okuyucularımız,

Bugünlerde Mecmualarımızın SAHTEleri çıkarılmaktadır. Türlü hileli yollarla bizi taklid eden bu şahısları adaletin pençesine vermiş bulunmaktayız. ÇELİK BİLEK’in Türkiye’de neşir hakkı yalnız CEYLAN YAYINLARI’na ait olduğu halde Milletlerarası fikir ve TELİF HAKLARI anlaşmasına tecavüz eden bu şahısların bizimle alakası olmadığını okuyucuların kolayca anlayacaklarından şüphe etmiyoruz. CEYLAN YAYINLARI daima yenilik ve dürüstlüğü misalidir.

BÜTÜN GAYRETLERİMİZ SİZİN İÇİNDİR.” (Alpin, 2018, s. 66).

Bu konu hakkındaki bir başka not, *Kinova* çizgi romanının 4.serisi olan *Kinova Özel*’in birinci sayısında yayımlanmıştır ve şu ifadeleri içermektedir;

“Sevgili Okuyucularımız,

Beş yıldan beri hizmetinizde bulunan CEYLAN YAYINLARI MÜESSESESİ okuyucularından gördüğü alaka ile bugünkü seviyesine erişmiştir.

CEYLAN YAYINLARI MÜESSESESİ’nin Türkiye’ye getirmiş olduğu YENİLİKleri ve erişmiş olduğu muvaffakiyeti kıskanan bazı açığöz TAKLİTÇİLER zaman zaman zaman neşriyatımızı taklit etmeğe yeltenmektedir. Bu arada KİNOVA mecmuasının çok kötü bir taklidinin çıktığını da gördük.

Haklarında kanuni müraacatımızı yapmakla beraber, okuyucularımız iyi ve kötüyü kolayca ayırd ettiklerinden, bu gibi hareketleri hiçbir zaman terviç etmediklerini daime YALNIZ CEYLAN YAYINLARI’nın neşriyatını takip etmek suretiyle göstermişlerdir [...]” (Alpin, 2018, s. 107).

“Tenten’i altmışlı yıllarda Burhaneddin Şener’in çıkarttığını görüyoruz. Hatta Şener, kendi anlayışına göre Tenten öyküleri de üretti. Bu anlayıştaki kopya öykülerde Tenten’i İstanbul’a getirdi, Büyükçekmece gölünde yüzdürdü. Ama “üreticiler”, dava açılmasından da ayan beyan korkuyordu. ‘Sayın okuyucular bu öyküyü okuyun ve aman hiç kimselere bahsetmeyin’ gibilerinden sayfa altlarına tuhaf notlar düşülüyordu.”

Şener’in “kopya çizgiler” ve “kendi anlayışına göre üretilmiş” sözdeçevirilerine dair okuyuculardan sessiz kalmalarını istemesi, ortaya çıkabilecek yasal sorunların bilincinde olduğunu göstermektedir. Ayrıca, Cantek’in sözdeçeviri olarak nitelendirilebilecek bu tür metinleri de “kopya (çizgi)” olarak tanımlaması dikkat çekicidir.

Son olarak Cantek, 1960’lı yıllara kadar “kopya çizgi” eserlerin piyasada hala görünür olduğunu şu sözlerle ifade etmektedir (a.g.e., s. 182):

“Altmışlı yılların çocuk dergileri kopyacılığı bırakmış, telif hakları ödenmiş yabancı çizgi romanlara ağırlık veriyordu. 1960 yılında Büyük Ateş’le başlayan bu akım Zıp Zıp’la en üst seviyesine ulaşmıştı. Çizgi roman dergileri ise orijinal çizgilerin yanında kopya örneklerle bocalıyordu. Altmışlı yılların sonunda yayına başlayan Tay Yayınlarına kadar bu karmaşık piyasa işlerliğini korudu.”

Buradan çıkarılacak sonuç, “kopya çizgi” kavramının yalnızca teknik bir üretim pratiğini değil, aynı zamanda çeviri ile telif arasındaki sınırların muğlaklaştığı söylemsel bir alanı temsil ettiğidir. “Kopya çizgi” kavramı, genellikle orijinal çizgi romanlardaki görsellerin elle, aydınır kâğıdı kullanılarak birebir kopyalanması yoluyla üretilen ve Türkçeleştirilmiş balon yazılarıyla yayımlanan eserler için kullanılmaktadır. Bu üretim pratiğinde, Cantek’in de belirttiği gibi (1996, s. 63), çizimleri gerçekleştiren yerli sanatçılar zaman zaman çizimlerin altına kendi imzalarını da eklemişlerdir. Balon içeriğinin genellikle yoğun bir yerileştirmeye uğraması ve metin üzerinde çevirmen bilgisinin sunulmaması, bu eserlerin gizli çeviri (concealed translation) kategorisine dahil edilebileceğini göstermektedir. Ayrıca bazı çizgi romanların, metnin orijinal kurgusundan koparak tamamen yerli bir anlatı ile yeniden yazılması ve çizilmesi, bu tür çizgi romanları sözdeçeviri (pseudotranslation) olarak da değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

Diğer yandan, çizimlere herhangi bir müdahalede bulunulmaksızın, yalnızca balon içeriği Türkçeleştirilerek ve “yayın hakları alınarak” yayımlanan çizgi romanlar, “kopya çizgi”lerden mizanpajın ve çizgilerin özgünlüğünün koruması ve genellikle yalnızca dil düzeyinde bir çeviri müdahalesi yapılması yönüyle ayrılmaktadır. Bu durum onları görsel müdahalenin minimal düzeyde olması açısından daha kaynak

metin odaklı hale getirirse de bu metinler, yine de yoğun yerlileştirme ya da çevirmen bilgisinin eksikliği gibi unsurlar nedeniyle gizli çeviri kapsamında değerlendirilebilir.

Bu bağlamda, “yayın hakkı alınarak yayımlanmıştır” ya da “neşir hakkı Ceylan Yayınları’na aittir” şeklindeki ibarelerin, metnin çeviri statüsüne dair “tek belirleyici unsur” olduğu ve bu yönüyle oldukça kritik bir işlev kazandığı söylenebilir.

Dolayısıyla “kopya çizgi” kavramının, yalnızca çizimlerin kopyalanmasını değil, aynı zamanda çevirinin üstü örtülü olarak gerçekleştirildiği (gizli çeviri) ya da çeviri olmayan içeriklerin çeviri olarak sunulmasını (sözdeçeviri) da içeren karmaşık bir çeviri-yayımcılık stratejisine işaret ettiği söylenebilir. Ancak bu tür pratiklerin yalnızca telif hakkı alınmamış eserlerle sınırlı olmadığını belirtmek gerekmektedir. Nitekim yayın hakları alınarak yayımlanan bazı çizgi roman serilerinin belirli sayılarında da sözdeçeviri örneklerine rastlanabilmektedir (örneğin Ceylan Yayınları’nın 1959’da yayımlanan *Kinova* serisi). Bu durum, yayımcılığın yalnızca telif politikalarıyla değil, aynı zamanda ekonomik ya da başka nedenlere bağlı olarak şekillenen çeşitli stratejiler tarafından şekillendirildiğini ortaya koymaktadır.

5.2.1.2. Sözdeçeviriler

İtalyan menşeli çizgi romanların çoğu orijinal ebadı 17*8 cm olarak, yatay şekilde okunan cep boy formatta ve genellikle otuz sayfa olarak yayımlanmaktadır. Fakat Ceylan Yayınları, yayınladığı çizgi romanları genellikle otuz iki sayfa ve 19,5*14⁵⁹ cm ebadında basmıştır. Bazı karma çizgi roman dergilerini ise on altı (örn. *Yeni Macera, Tony*) ve yirmi dört (örn. *Bill Kid*) sayfa olarak basmayı tercih ettiği görülmektedir. Bu format, Ceylan Yayınları’nın yayınladığı İtalyan menşeli çizgi romanların orijinal formatından farklıdır dolayısıyla İtalyanca fasiküller Türkçeye çevrildiğinde daha az sayıda fasikül oluşmaktadır ve İtalyanca fasiküllerin stoğu daha kısa sürede bittiğinden her serinin Türkiye’deki yayın süresi daha kısa olmaktadır. Bu durumun yarattığı sonuçlardan biri, orijinal fasiküllerin yerli çizimler tarafından çizilen sözdeçeviriler ile devam ettirilmesidir. Buna örnek olarak Levent Cantek, Ceylan Yayınları’nın çok satan İtalyan western çizgi romanlarından *Kinova*’nın İtalya’dan gelen stokları tükenince, yerli çizimci Samim Utkun’un “iki yıl boyunca günde altı sayfa *Kinova* çizerek yayının sürmesini sağladığı”nı ifade etmektedir (1996, s. 146). Hakan

⁵⁹ Alpin, bu ebatı “standart çizgi roman ebatı” olarak tanımlamaktadır (2018, s. 227).

Alpin'in tespitlerine göre *Kinova* çizgi romanının "önce kapak ressamı Samim Utkun'un fırçasından, ardından da Çağaloğlu piyasasından, ismi hiçbir yerde geçmeyen 'kopyacı' ressamların elinden çıkmış 'yeni' *Kinova* maceraları", yani "sözdeçevirileri", 14 Aralık 1959'da yayımlanan 46.sayıdan itibaren başlamaktadır (2018, s. 74).

Alpin ayrıca, *Jim Toro* çizgi romanının İtalya'dan gelen yeni maceralarının gecikmesi nedeniyle Ceylan Yayınları'nın "çizerlerini devreye sokarak mevcut *Gim Toro* dergilerindeki çizimleri kopyalatmış" olduğunu ve "yalapşap kaligrafi ve 'domuz' veya 'ulan' gibi argo ifadelerle yayınlamak durumunda" kaldığını ifade etmektedir (a.g.e., s. 77). Alpin'in kullandığı "kopyalatmış" ifadesi, muhtemelen derginin orijinal çizgilerinin Türk çizerlerden tarafından aynı şekilde çizilmiş olduğunu kastetmektedir fakat "kopyalama" ve "kopya çizgi" kavramı çizgi romanlar söz konusu olduğunda yukarıda da belirtildiği üzere farklı anlamlarda kullanılabildiği için bahsedilen *Jim Toro* sayılarının sözdeçeviri olup olmadığı üzerine kesin bir yargıya varılamamaktadır.

5.2.1.3. Yeniden Çeviriler

Çizgi romanlarda yeniden çevirilerin tespiti ve farklı açılardan incelenmesi, türün kendine özgü üretim, yayın ve arşivleme biçimleri nedeniyle hem kavramsal hem de yöntemsel açıdan farklı bir yaklaşım gerektirmektedir. Bu tür metinlerin tefrika halinde yayımlanması, yayın sırasında kompozisyonel müdahalelere açık olması ve orijinal yayın formatından farklı olarak eksik ya da bölünmüş olarak yayımlanma gibi faktörler, yeniden çeviri çizgi romanların tespitini ve sınıflandırılmasını güçleştirmektedir. Yayımcıların kimi zaman bölümleri kendi yayın takvimlerine göre uyarlayarak parçalamaları, geciken bölümler nedeniyle yerli çizerlere birlikte çalışarak sözdeçeviriler üretmeleri gibi faktörler, yeniden çevirilerin tespitinde ciddi metin dışı (extratextual) zorluklar doğurmaktadır. Ayrıca, çevirilerin ön ve arka kapaklar gibi yan metinsel unsurlarının genellikle özgün materyal ile uyuşmaması, durumu daha da karmaşık hale getirmektedir. Bu yüzden, çizgi romanlarda yeniden çevirilerin tespiti için yalnızca geleneksel arşiv kaynakları değil, koleksiyoner arşivleri ve çevrimiçi hayran forumlarındaki materyallerden faydalanmak oldukça önemlidir.

Ceylan Yayınları'nın yeniden çeviri pratiklerini yayınevinin çok satan serileri *Teksas* ve *Tommiks* üzerinden gözlemlemek mümkündür. Bu serilerin yeniden çevirileri, özellikle okurlardan gelen tepkiler ve yayın hakkı düzenlemeleri etrafında şekillenmektedir. 1966–1967 yılları arasında yayımlanan *Teksas* 11. seri ve *Tommiks* 12. seri, Fransız Editions Lug yayınevine ait olan ve orijinal İtalyan EsseGesse ekibinin elinden çıkmayan versiyonlardır çünkü *Teksas* ve *Tommiks*'in orijinal yayımcısı 1958 (?) yılında değişmiş ve bu değişiklikten sonra çizgi romanların yayın hakları İtalyan Editoriale Dardo'dan Fransız Editions Lug yayınevine devredilmiştir⁶⁰. Alpin'e göre bu farklılık, çizer üslubu ve hikâye yapısında önemli değişimlere yol açmış; bu durum ise okurlar tarafından olumsuz karşılanarak serilerin tirajında düşüşe neden olmuştur (Alpin, 2018, s. 143, 207). Gelen tepkiler üzerine Ceylan Yayınları, bu serilerin İtalya kaynaklı özgün versiyonlarını esas alarak serileri yeniden çevirme ve yayınlama yoluna gitmiştir, böylece 1967–1971 yılları arasında *Teksas* 13. seri ve *Tommiks* 14. seri adlarıyla yeniden çevrilmiş dergiler yayımlanmış ve her biri 213 sayıdan oluşan bu dizide İtalyan EsseGesse'nin orijinal çizimlerinin yeniden çevirileri okurlara sunulmuştur (a.g.e., s. 227, 229, 231).

Benzer şekilde, *Tommiks* serisinin 1957 yılında İtalya'dan gelen stokları tükendiğinde, diğer bazı çizgi romanlarda olduğu gibi sözdeçeviriler ile devam etmek yerine, serinin en baştan yeniden çevrilerek yayımlandığı görülmektedir (Alpin, 2018, s. 57). Bu tercih, *Kinova* ve *Jim Toro* gibi diğer çizgi romanların aksine, yayınevinin artık marka değeri kazanmış olan *Tommiks* çizgi romanı için serinin orijinal yaratıcısı olan EsseGesse'nin üslubunu ve özgünlüğünü sürdürmek istediğini göstermektedir.

Şekil 33 ve 34'te ilk iki sayfaları verilen 1955 ve 1967 basımı *Tommiks* çevirileri arasında üç önemli fark olduğu söylenebilir. Birincisi, 1967 yılında gerçekleştirilen yeniden çeviride açıkça görüldüğü üzere baskı kalitesinin artmasına bağlı olarak

⁶⁰ Bu konuya dair veriler, yalnızca yabancı çizgi roman bloglarında yer almakta ve kısıtlı olarak elde edilebilmektedir. “Hey Kids Comics! Wiki” adlı blogda Capitan Miki (Tommiks) çizgi romanının 1958 yılından itibaren Editions Lug yayınevine ait karma çizgi roman dergisi *Nevada*'da yayımlandığı belirtilmektedir (B.T., 2025). “Westerns..All’Italiana” adlı blogda ise Editions Lug tarafından yayımlanan Capitan Miki serilerinin EsseGesse tarafından üretilmediği, yazarlar Maurizio Torelli ve Roberto Renzi ile çizerler Franco Bignotti ve Bertrand Charlas tarafından hazırlandığı ifade edilmektedir (Alvarez, 2014) fakat blogda, bu serilerin nerede ve hangi yıllarda yayımlandığı hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. Hakan Alpin'in kastettiği “Fransız çizimi” Tommiks serilerinin bu bloglarda bahsedilen versiyonlar olma ihtimali bulunmaktadır ancak yine de kesin yargıya varmak mümkün değildir.

panellerin içindeki çizimler ve diğer tüm görsel öğeler daha net hale gelmiştir. İkinci fark, balon içindeki metinler kıyaslandığında, 1955 çevirisinden farklı olarak 1967 çevirisi daha uzun metinler içermesine rağmen metinlerin balondan taşmaması ve çok daha okunaklı olacak şekilde balonlara yerleştirilmiş olmasıdır. Bu iki çeviri arasında, görsel netlik, metinlerin balonlardaki yerleşimi ve metin uzunluğu açısından yapılan teknik iyileştirmelerin yanı sıra, üçüncü bir fark olarak çevirilerde dilsel boyutta belirgin değişiklikler yapıldığı söylenebilir. 1967 çevirisinde ifadeler daha uzun ve akıcıdır; karakterlerin duygusal durumlarını yansıtan dramatik ifadeler (“Rahat uyu Klem...”, “Zavallı Klem...”) kullanılmıştır. Ayrıca, sözcük seçimi ve sözdizimsel yapı bakımından da 1967 çevirisi, daha çağdaş ve doğal Türkçeye yakındır; 1955 çevirisinde yer alan “Katili biliyormuşsunuz” gibi dolaylı yapılar yerine “Katili tanıyor musunuz?” gibi daha doğrudan ifadeler tercih edilmiştir.

Bu dönüşüm, yalnızca metinsel değil, aynı zamanda çeviri normlarının, yayımcılık standartlarının ve erek kültür normlarının da değiştiğini göstermektedir. Yayınevi okurlar tarafından çok sevilen ve tirajı en yüksek olan bu iki seriyi tekrar yayınlama kararı aldıktan sonra, bu serileri tekrar gözden geçirmiş ve baskı teknolojisinin ilerlemesine bağlı olarak gerçekleşen görsel iyileştirmeler ile yetinmemiş, bilinçli olarak serileri bir kez daha çevirmeyi ve balon içi metinleri güncellemeyi tercih etmiştir. *Tommiks* çizgi romanı özelinde yayınevinin yeniden çeviri stratejileri göze önünde bulundurulduğunda, yayınevinin yeniden çeviri pratiklerini bilinçli, planlı ve okur kitlesinin tercihlerinin dikkate alarak gerçekleştirildiği ve yeniden çeviriler aracılığıyla metinlerde dilsel ve editoryal iyileştirmeler yapmayı hedeflediği söylenebilir.

Şekil 33. 1955 yılında ilk kez yayımlanan *Tommiks* dergisinin birinci sayısının birinci ve ikinci sayfaları.



Şekil 34. 1967 yılında yayımlanan *Tommiks* dergisinin on üçüncü serisinin birinci sayısının birinci ve ikinci sayfaları.



5.2.2. Tekrar Yayınlama/Basma

Ceylan Yayınları'nın yayınladığı birçok çizgi roman serisi için kullandığı stratejilerden biri “tekrar yayınlama” stratejisidir. Basılan çizgi roman fasiküllerinden satılmayan ya da bayilere iade edilenlerin ciltlenerek tekrar piyasaya sürülmesi, Ceylan Yayınları'nın sıklıkla tercih ettiği bir yöntemdir. Bu yöntem neredeyse yayımlanan tüm çizgi romanlarda uygulanmıştır. Genelde otuz iki sayfadan oluşan fasiküllerin üç, dört ya da en fazla beşinin bir araya getirilmesiyle oluşan bir “cilt”⁶¹, bu fasiküllerin yayımlanmasından kısa bir süre sonra tekrar piyasa sürülmektedir. Örneğin bir çizgi romanın otuz fasikülden oluşan bir serisi yayımlandıktan sonra altı cilt halinde aynı içerik tekrar yayımlanmaktadır. Bu strateji ile, bir çizgi roman serinin yeni sayıları yayımlanana dek -yani, orijinal çizgi romanın kaynak kültürdeki/menşe ülkesindeki yeni fasiküllerinin yayımlanması ile bu fasiküllerin Türkiye’ye getirilerek çevrilmesi ve yayına hazırlık sürecinden geçmesini kapsayan süre boyunca okuyucunun ilgisi devam ettirme, bayilerde yayınevinin görünürlüğünü sağlama ve elde kalan fasiküllerin değerlendirilmesi amaçlanmış olabilir.

5.2.3. Basım Sürecinde Orijinal Ebatlardan Farklı Bir Ebat ve Sayfa Sayısı Tercih Etme

Sözdeçevirilerden bahsedilirken detaylı olarak ele alındığı üzere, Ceylan Yayınları, İtalyan menşeli çizgi romanları genellikle orijinal 17×8 cm yatay cep boy format yerine 19,5×14 cm dikey formatta ve farklı sayfa sayılarında (16, 24 veya 32 sayfa) yayınlamıştır. Bu farklılaştırılmış basım stratejisi hem fasikül sayısını azaltmış hem de orijinal serilerin stoklarının daha çabuk tükenmesine yol açarak, devam eden bölümlerin yerli çizerler tarafından üretilen sözdeçevirilerle tamamlanmasına neden olmuştur. Fakat Ceylan Yayınları, çevirerek yayınladığı her çizgi roman dergisinin orijinal formatını değiştirmemiştir. Örneğin yayın haklarını İngiliz yayımcı Fleetway Publications’dan aldığı *Tina* dergisinin orijinal sayfa sayısı otuz iki sayfa ve ebatı 27,5×19,5 cm’dir. *Tina* dergisinin Ceylan Yayınları tarafından yayımlanan Türkçe

⁶¹ Daha önce yayımlanmış birkaç fasikülün bir araya getirilmesiyle oluşan bu tür ciltlere İtalyanca “raccoltine” adı verilmektedir. İtalya’da özellikle 1950 ve 1960’lı yıllarda basılan popüler çizgi romanların birçoğunda (yayınevi fark etmeksizin) iade edilen fasiküllerin “raccoltine” haline getirilerek tekrar piyasaya sürüldüğü görülmektedir. Bu stratejiyi Türkiye’de uygulayan Ceylan Yayınları’nın İtalya’daki çağdaşı yayınevlerine ait yayın pratiklerini örnek aldığı söylenebilir.

çevirisinin Milli Kütüphane kayıtlarındaki künyesinde bakıldığında, yayın bilgisi kısmında Erdoğan Egeli ibaresi ve künyesindeki fiziksel niteleme kısmında derginin 27 cm olduğu görülmektedir, dolayısıyla yayın sırasında derginin orijinal ebatının korunduğu söylenebilir. Yine Fleetway Publications’a ait çizgi romanların yayımlandığı fakat *Tina* dergisinde olduğu gibi tüm derginin çevrilmediği, bunun yerine sadece çeşitli çizgi romanların derlemelerinin bulunduğu *Can Kardeş* ve *Çiğdem* dergilerinin ise Milli Kütüphane veri tabanında bulunan künyelerinde ebat bilgilerinin sırasıyla 30 cm ve 27 cm olduğu görülmektedir. Bu verilere göre Ceylan Yayınları’nın İtalyan menşeli dergilerin aksine İngiliz menşeli dergileri yayınlarken kimi zaman orijinal yayın ebadına sadık kaldığı söylenebilir, dolayısıyla, bu dergilerin yayımlanma sürecinde orijinal ebattan daha büyük bir ebatta yayımlanmalarına bağlı olarak çizgi roman stoklarının erken tükenmesi gibi bir durumla karşılaşılmaımlı olabilir.

5.2.4. İki Tip Dergi Yayımlama; Karma Çizgi Roman Dergileri ve Tek Kahramanlı Çizgi Roman Dergileri

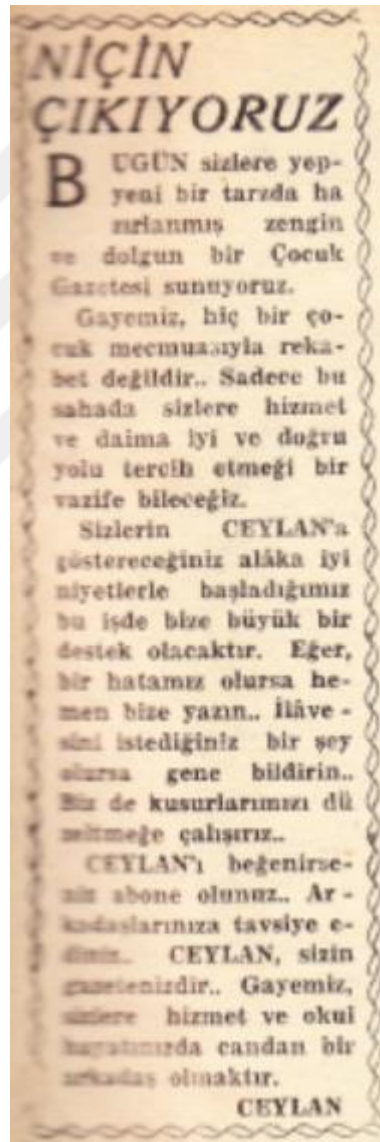
Ceylan Yayınları’nın çizgi roman yayımcılığında benimsediğı iki temel format, karma çizgi roman dergileri ile tek kahramanlı çizgi roman dergileridir. Karma çizgi roman dergileri kimi zaman “çocuk gazetesi” olarak adlandırılmıştır ve genellikle çizgi roman ağırlıklı olsalar da eğitici yazılar, şiir köşeleri, okur mektupları ve oyun sayfaları gibi farklı bölümlere de yer vermeleri açısından tek kahramanlı çizgi roman dergilerine kıyasla daha zengin ve çok yönlü bir içerik yelpazesine sahip oldukları söylenebilir. Tek kahramanlı dergiler ise sadık bir okur ve hayran kitlesi oluşturma açısından daha fazla öne çıkmaktadır. Her iki türü eş zamanlı olarak yayımlamak ise, yayınevinin hem içerik çeşitliliğini artırma hem de farklı okur profillerine ulaşma stratejisinin bir parçası olarak değerlendirilebilmektedir.

5.3.5. Tiraj Odaklılık

Ceylan Yayınları’nın dergiler hakkında karar verme sürecinde en önemli noktalardan birinin derginin tirajı olduğu söylenebilir. Okurların dergiyle ilgili düşüncelerini ve ilgi düzeylerini hem satış rakamları hem de okur mektupları üzerinden takip eden yayınevi, birçok seriyi devam ettirip ettirmeme kararını dergilerin tirajına bağlı olarak

vermiştir. Yayınevinin pek çok yayınında okurların ilgisini ve isteklerini belirlemeye yönelik geri bildirimler talep eden ibareler bulunmaktadır. Bu duruma örnek olarak, Şekil 35’de görüleceği üzere, Ceylan Çocuk Gazetesi’nin 8 Şubat 1955 tarihli birinci sayısında yer alan “Niçin Çıkıyoruz?” adlı köşede “[...] Eğer bir hatamız olursa hemen bize yazın... İlavesini istediğiniz bir şey olursa gene bildirin... Biz de kusurlarımızı düzeltmeğe çalışırız...” ibareleri gösterilebilir (1955, s. 2).

Şekil 35. 8 Şubat 1955 tarihli *Ceylan Çocuk Gazetesi*’nin birinci sayısında yer alan “Niçin Çıkıyoruz?” adlı köşe.



Ek-1’de verilen Süreli Yayınlar Kataloğu’nda da görüleceği üzere Ceylan Yayınları’nın yayınladığı otuz altı çeviri süreli yayın arasında bir yıl ya da daha kısa süre yayında kalan toplam yirmi altı yayın bulunmaktadır. Ceylan Yayınları’nın 1955

ve 1969 yılları arasında altısı telif olmak üzere toplam kırk iki süreli yayın piyasaya sürdüğü düşünüldüğünde birçok yayının bir yıldan daha kısa süre yayında kaldığı görülmektedir. Bu durum az sayıdaki popüler, satış rakamları yüksek ve başarılı serilerin devam ettirildiği, okurlardan ilgi görmeyen çok sayıdaki serinin ise sonlandırıldığını göstermektedir. Buradan yola çıkarak Ceylan Yayınları'nın yayımcılık faaliyetlerinde tirajın oldukça belirleyici bir unsur olduğu söylenebilir.

5.3.6. Orijinal Dergi Kapakları Yerine Yerli Çizerlerin Kapaklarını Kullanma

Yayınevinin sıklıkla uyguladığı yöntemlerden bir diğeri ise çeviri süreli yayınları orijinal kapaklarını kullanmadan basmaktadır. Bunun yerine, yayınladığı neredeyse tüm çizgi roman dergilerinde, yerli çizerlere çizdirdiği kapakları tercih etmektedir. Bu noktada çizer Samim Utkun özellikle göze çarpmaktadır. Kırk iki süreli yayın arasında kapak çizeri bilinen yirmi süreli yayının on yedisinin⁶² kapağını Samim Utkun'un çizdiği görülmektedir. Yayınevinin böyle bir strateji tercih etmesinin sebepleri arasında yayın hakkıyla ilgili sorunlar olabilir. Ceylan Yayınları'nın *Tommiks*, *Teksas* ve *Süpermen* gibi bazı yayınların son sayfasında yer alan künyelerinde "Türkiye'de neşir hakkı Ceylan Yayınları Müessesesine aittir" ibaresi bulunmaktadır. Fakat her yayın için bu durum geçerli değildir. Diğer yayınlarda bu ibarenin bulunmuyor oluşu yayın haklarının Ceylan Yayınları'na ait olup olmadığı konusunda belirsizlik yaratmaktadır. Yayın hakkı alınmadan basılan yayınların maliyeti düşürmek açısından yayınevine avantaj sağlayabildiği bir gerçektir.

Bunun yanı sıra karma çizgi roman dergileri içerik olarak çeşitli dergilerde ve farklı dillerde yayımlanan çizgi romanların bir derlemesi şeklinde olduğu için ve tek bir derginin bütünüün çevirisi olmadığı için yerli çizerlerinden elinden çıkan kapaklar tercih edilmiş olabilir. Ayrıca özellikle İtalyan çizgi romanlarının orijinal yayın ebadına sadık kalmayarak farklı ebatlarda basılması, fasiküllerin bölünmesine ve derginin bütünlüğünün bozulmasına yol açmaktadır. Bu durum orijinal kapakların kullanılmamasının sebeplerinden biri olabilir ancak orijinaliyle aynı yayın formatı ve

⁶² Bahsedilen on yedi süreli yayının on beşinde tüm serinin kapağını sadece Samim Utkun çizmiş, *Kit Taylor* ve *Çiğdem* dergisinin kapaklarının ise ilk on sekiz sayının kapağını Yücel Köksel, on dokuzuncu sayılardan itibaren ise Samim Utkun çizmiştir (bkz. Ek-1).

sayfa sayısına sahip *Çiğdem* ve *Can Kardeş* dergilerinde de Samim Utkun'un çizgi kapaklar tercih edilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ortaya koyulduğu üzere, yayınevine ait kırk iki süreli yayının yirmisinin kapak çizeriyle ilgili bilgi bulunmaktadır. Kalan yirmi iki süreli yayının kapaklarının orijinal çizimler mi olduğu yoksa yerli çizerler tarafından mı çizildiği bilinmemektedir, dolayısıyla, bu yayınlar hakkında yorum yapılamamaktadır.

5.2.7. Editoryal Sürecin ve Ekibin Anonimliği

Yayınevinin çevirmen, editör ve kapak çizeri gibi kilit figürlere dair bilgileri okuyucularla paylaşmaması, editoryal sürecin ve ekibin anonim kalmasına sebep olmaktadır. Bu eyleyicilere dair bilgiler süreli yayınların yan metinlerinde çoğu kez yer almamaktadır. Bir önceki maddede de ifade edildiği gibi, kapak çizerinin kim olduğu, ancak kapağı çizen kişinin imzası kapakta yer alıyorsa belirlenebilmektedir, aksi halde yorum yapmak mümkün değildir. Yayınevi bünyesinde çalışan çevirmen(ler)e dair tek bilgi *Ceylan Yayınları 1960 Yılı*'nda yer almaktadır. "Ceylan Yayınları'nı yabancı dillerden güzel Türkçemize çeviren, kıymetli yazar arkadaşımız" (1960, s. 31) şeklinde bahsedilen ve vesikalık fotoğrafı sayfanın sağ üst köşesine eklenen Mahmut Abaç, bu şekilde tanıtılan tek çevirmendir ve yayınevi bünyesinde süreli yayınları çeviren başka çevirmenler olup olmadığı belirsizdir. Sadece çevirmen değil, çizgi roman yayıncılığı gerçekleştiren ekiplerin editoryal sürecinin bir parçası olan balonlama, kaligrafi, renklendirme gibi çeşitli görevleri kimin üstlendiğine dair bilgilere ulaşmak da mümkün değildir. Çizgi romanların orijinal yayıncıları, yazarları ve çizerlerinin isimlerine de hiçbir yan metinde yer verilmemiştir. Bu durum çizgi romanların tüketilmek üzere basılan ve sanatsal kimliği ön plana çıkarılmayan ürünler olarak algılandığı ve çeviri sürecinin pragmatik tercihler etrafında şekillendiğinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

5.2.8. Destekleyici Öğeler Kullanma

Aktif yayıncılık yaptığı dönemde okurlara hediyeler dağıtma, gazetelerde çizgi romanların reklamlarını yayınlama, posterler ve yıllıklar basma ve sinema gibi çeşitli mecralar ile süreli yayınlar arasında bağlantı kurma girişimleri, Ceylan Yayınları'nın sıkça uyguladığı stratejiler arasındadır. Bu stratejilerin yayınevine sadık bir okur

kitlesi oluşturma, yayınevinin marka değerini arttırma ve glendirme ve yayınların tirajını arttırma gibi temel hedefler doğrultusunda gerçekleştirildiği, ayrıca bu girişimlerin, okurun çizgi romanla kurduğu ilişkiyi basılı bir metnin otesine taşıyarak, duygusal ve sosyal bir deneyime dnştrmeyi amaçladığı söylenebilir. Böylece izgi romanlar okunup tüketilecek basılı bir içerik olmaktan çıkıp, posterleri okurların odalarında yer alan, yıllıkları birer koleksiyon parçasına dönüşen ve yayınevinin sunduğu hediyeler aracılığıyla gündelik yaşamın parçası haline gelen kültürel nesnelere dönüştürülmektedir.

5.2.8.1. Okurlara Hediyeler

Okurlara çeşitli çekilişler yaparak hediyeler dağıtmak yayınevinin tercih ettiği yöntemlerden biridir. Bu strateji ile okur sadakatini arttırmak ve yayınevi ile okur arasındaki etkileşimi canlı tutmanın amaçlandığı söylenebilir. *Ceylan ocuk Gazetesi*'nin 17.05.1955 tarihli on beşinci sayısına ait şekil 36'daki görselde görüldüğü üzere, okurlar ile dergi arasında bağ oluşturabilmek ve derginin tirajını arttırmak için yayınevinin okurlarına kura çekimi sonucu çeşitli hediyeler verdiği görülmektedir.

Hediyeler; bisiklet, kol saati, masa saati, elektrik ts gibi çeşitli eşyalar; kravat, gömlek, erkek çorabı gibi giysiler; dergiye yıllık, altı aylık ve üç aylık abonelik ya da derginin ciltleri gibi çeşitli unsurlardan oluşmaktadır. Bisiklet, saat gibi büyük ödüllerin yanı sıra, çizgi roman koleksiyonlarına yönelik özel baskılar ve abonelik fırsatları sunulması, okuyucu ilgisini canlı tutan etkenler arasındadır. Böylece okurlar ile yayınevi arasında bağ güçlenerek yayınevinin ve dergilerin marka değeri artmaktadır.

Şekil 36. 17.05.1955 tarihli *Ceylan Çocuk Gazetesi*'nin on beşinci sayısında yer alan "Ceylan'ın Tatil Piyangosu" adlı köşe.

**CEYLÂN'ın
Tatil Piyangosu**

CEYLÂN okuyucuları arasında bir
(TATİL PİYANGOSU) tertiple-
mektedir. Piyango şu şekilde olacak-
tır:

1 — Bu sayıdan itibaren 6 kupon
neşredeceğiz. Kuponların neşri 21 Ha-
ziran'da sona erecektir.

2 — 6 kuponu biriktiren okuyucu-
larımız 23 Haziran'dan 19 Temmuz ta-
rihine kadar bu kuponları PİYANGO
numarası ile değiştireceklerdir.

3 — CEYLÂN'a 17 Mayıs - 21 Ma-
yıs tarihleri arasında abone olan
veya 17 Mayıs'ta abonesi sona ermiyen
okuyucularımızdan yıllık aboneler 4,
6 aylık aboneler 3, 3 aylık aboneler ise
2 şer PİYANGOYA İŞTİRAK NUMA-
RASI daha alabileceklerdir. Bu suret-
le abonelerimiz kazanma şansını daha
fazla olacaktır.

4 — 5 Ağustos Cuma günü İstanbul
6 ncı Noteri huzurunda çekilecek kur'a
da kazananlara aşağıdaki kıymetli he-
diyeler verilecektir:

1 Kişiye	BİŞİKLET
1 »	İZMİR FUARINA GİDİŞ - DÖNÜŞ BİLETİ
1 »	KOL SAATİ
2 »	ELEKTRİK ÜTÜSÜ
2 »	MASA SAATİ
2 »	MEKTEP ÇANTASI
10 »	KRAVAT
3 »	GÖMLEK
10 »	ERKEK ÇORABI
10 »	KEMER
10 »	MENDİL
30 »	KİTAP
50 »	CEYLÂN ROZETİ
3 »	YILLIK CEYLÂN ABONESİ
6 »	ALTI AYLIK CEYLÂN ABO- NESİ
3 »	3 AYLIK CEYLÂN ABONESİ
5 »	CEYLÂN CİLDİ

CEYLÂN
HAFTALIK ÇOCUK GAZETESİ

**Tatil Piyangosu
Kuponu No: 1**

5.2.8.2. Yıllık ve Posterler (Çok Satan Çizgi Romanlara Ait, Yayınevine Ait ya da Özel Temalı Yıllıklar ve Posterler)

Hem mevcut okurların ilgisini arttırma hem de yeni okurlar kazanma amacıyla Ceylan Yayınları özellikle *Teksas* ve *Tommiks* gibi sevilen ve çok satan serilerin yıllıklarını (*Teksas Yıllığı*, 1960; *Tommiks Yıllığı*, 1961) ve posterlerini basmıştır. Çizgi roman serilerine ait en iyi ve popüler içerikleri bir arada sunan yıllıklar, koleksiyonerler için de önemli ve değerli parçalardır. Çizgi roman yıllıklarının yanı sıra Ceylan Yayınları iki adet özel temalı yıllık/albüm de basmıştır. Bunlar, 1960 yılında yayımlanan *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı* ve 1959 yılında yayımlanan *Resimlerle Atatürk Albümü*'dür.

Resimlerle Atatürk Albümü (Şekil 37), yayınevinin tarihi ve kültürel değerlere dair nasıl bir bakış açısı ve sunum şekline sahip olduğunu gösteren önemli bir kaynaktır. *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı* ise yayınevinin işleyişine, yayımcılık vizyonuna ve okur kitlesiyle kurduğu ilişkiye dair önemli ipuçları vermektedir. Yayınevinin yıllık yayınlamak gibi prestijli bir faaliyet gerçekleştirerek kurumsallaşma noktasında önemli bir adım attığı söylenebilir. Ayrıca bu yıllık, yayınevinin kendini nasıl tanımladığına, okurlarına nasıl bir kimlik sunduğuna ve sektörde kendini nasıl konumlandığına dair önemli veriler sunmaktadır⁶³.

Şekil 37. 1959 yılında yayımlanan ve Münir Hayri Egeli'nin hazırladığı, Samim Utkun ve Orhan Tunçdemir'in resimlediği *Resimlerle Atatürk* albümünün ön ve arka kapağı.



5.2.8.3. Sinema Gibi Mecralar ile Bağlantı Kurma

Çizgi romanların film uyarlamalarına konu olması ya da sinema sektöründe kullanılan görsellerin -özellikle de film afişlerinin- çizgi roman kapakları ve fotoromanlar aracılığıyla süreli yayın kültürünün bir parçası haline getirilmesi, bu iki sektör arasında canlı bir ilişki olduğunu göstermektedir.

Ceylan Yayınları'na ait çeşitli süreli yayınların -özellikle de fotoromanların- üretim ve yayın sürecinde sinema gibi çeşitli mecralarda üretilmiş materyallerin kullanıldığı, pazarlama sürecinde fotoromanların sinema ile olan bağlantısına ise çokça yer verildiği görülmektedir. Buna örnek olarak 1961 yılında gösterime giren drama filmi

⁶³ *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı*'nin detaylı analizi dördüncü bölümde gerçekleştirilmiştir.

Kolsuz Bebek (Üç Öykülü Film) gösterilebilir. Filmin yönetmeni Ceylan Yayınları'nın sahibi Erdoğan Egeli'nin babası Münir Hayri Egeli'dir, filmin senaryosu ise yine Münir Hayri Egeli ve Ceylan Yayınları'nın özellikle 1955-1960 yılları arasında çok sayıda romanını yayınladığı Kemalettin Tuğcu'ya aittir⁶⁴. Ceylan Yayınları'nın 1968-1976 yılları arasında yayımlanan ve en uzun ömürlü dergilerinden biri olan *Cep Foto Roman* (bazı sayılarında *Cep Foto Roman Özel*) da sinema filmlerinin fotoromanlarını içeren ve tirajı yüksek yayınlardan biridir.

5.2.9. Yenilikçi Baskı Teknolojileri Kullanma

Yayınlara baskı kalitesi ve yayınlarda kullanılan baskı tekniklerinin değişimi ve çeşitlenmesi, yayınevinin zaman içinde geçirdiği evrime dair önemli ipuçları vermektedir. Düşük kaliteli baskılardan daha yüksek kaliteli ve maliyetli baskılara geçiş, genellikle yayınevinin maddi gücünün arttığı ve piyasadaki konumunun sağlamlaştığını göstermektedir. Baskı kalitesi sadece ekonomik bir unsur olmayıp okurun okuma deneyimini doğrudan şekillendiren bir faktör olduğundan yayınevinin bu konudaki tercihleri, okurların ilgisini kazanma ve devam ettirme yönündeki stratejilerinin önemli bir parçasıdır. Çizgi roman basan bir yayınevi olarak kendi basımevine sahip olması da Ceylan Yayınları'nı ayrıcalıklı hale getiren önemli bir unsurdur. Öyle ki yayına başladığı ilk yıllarda çeşitli basımevlerinden hizmet alırken sonraki yıllarda kendi basımevine sahip olup diğer yayınevleri için basım yapar hale gelmiştir⁶⁵.

5.2.9.1. Şömiz ve Lake Kapaklar

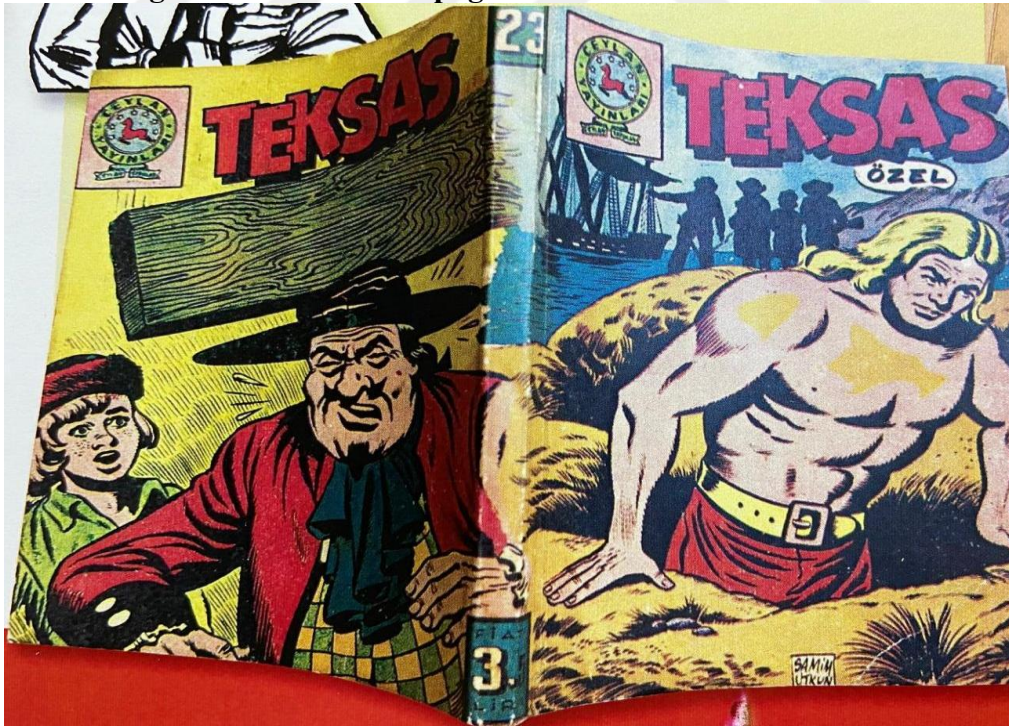
Ceylan Yayınları'nın 1950'lerin sonlarından itibaren uygulamaya başladığı baskı tekniklerinden biri olan şömiz ve lake kapak tekniği, yayınevinin çizgi roman üretiminde hem estetik hem de ticari anlamda önemli bir aşama kaydettiğini göstermektedir. Şömiz kapaklar, genellikle kuşe kâğıt üzerine renkli baskı tekniğiyle hazırlanan, ciltli yayınların dışını saran ve koleksiyon değeri taşıyan koruyucu

⁶⁴ Tuğcu'nun eserlerinin birçoğu *Ceylan Haftalık Çocuk Gazetesi*'nde tefrika edildikten sonra Çocuk Romanları Serisi adı altında kitaplaştırılarak Ceylan Yayınları bünyesinde basılmıştır. Örnek olarak Tuğcu'nun Ceylan Yayınları tarafından basılan *Sokak Çocuğu* (1955) ve *Kolsuz Bebek* (1960) romanları gösterilebilir.

⁶⁵ Ceylan Yayınevi'nin diğer yayınevlerine verdiği baskı hizmetine dair veriler, üçüncü bölümün 3.1.2.7. başlığında detaylı olarak sunulmuştur.

kapaklardır. Bu tür kapaklar, 1957-1963 yılları arasında yayımlanan ve tümü daha önce yayımlanmış fasiküllerin ciltleri olan *Teksas*, *Tommiks*, *Jim Toro*, *Teks*, *Kinova Özel* gibi serilerde kullanılmıştır. Bu uygulama, hem kitaplaştırılmış ve ciltlenmiş fasiküllerin daha uzun ömürlü olmasını sağlamış hem de okurların çizgi romanları yalnızca okunacak değil, saklanacak ve biriktirilecek nesneler olarak görmesini teşvik etmiştir. Alpin bu durumu, Erdoğan Egeli'nin yayımcılık anlayışındaki “kalıcılık esaslı düşüncesinin yansıması” olarak yorumlamaktadır (2018, s. 59). Ardından gelen ve 1960-1966 yıllarında yayımlanan lake kapaklı serilerin ise (*Hey Teksas*, *Kahraman Tommiks*, *Kinova Tex*, *Kit Taylor*) parlak, dayanıklı ve renk doygunluğu yüksek kapaklarıyla daha modern bir görünüm sunduğu ve okurlar açısından dergilerin cazibesini arttırdığı söylenebilir. Her iki uygulama da dönemin baskı koşulları içinde görsel kaliteyi yükselten ve okur nezdinde dergilerin değerini arttıran özelliğe sahiptir, dolayısıyla bu teknikler hem sadık okur kitlesi oluşturmak hem de yayının ticari çekiciliğini artırmak için yayınevinin attığı önemli adımlar olarak nitelendirilebilir.

Şekil 38. 1963 (?) yılında yirmi üçüncü cilt olarak yayımlanan şömiz kapaklı *Teksas* dergisinin ön ve arka kapağı⁶⁶.



⁶⁶ Görsel, Alpin'in *Koleksiyoncular için Türk Çizgiroman Külliyyatı: Ceylan Yayınları* (2018) adlı çalışmasından alınmıştır. İlgili sayfada Alpin, görselin Hakan Kabakçı koleksiyonuna ait olduğunu ifade etmektedir (2018, s. 70).

Şekil 39. 1963 (?) yılında on üçüncü cilt olarak yayımlanan lake kapaklı (Kahraman) Tommiks dergisinin ön ve arka kapağı.



5.2.9.2. Renkli Baskılar

1960'ların ortalarından itibaren Ceylan Yayınları renkli baskı teknolojisini çeşitli yayınlarda kullanmaya başlamıştır. Her yayınında bu teknoloji kullanmayı tercih etmeyen Ceylan Yayınları için bu gelişme, yayınevinin teknik kapasitesinde ve görsel kalite anlayışında önemli bir eşik olarak yorumlanabilir. 1965-1968 yıllarında yayımlanan *Renkli Teksas* (149 fasikül), *Renkli Tommiks* (140 fasikül) ve *Kinova Tex* (17 fasikül) gibi serilerde kullanılan bu renkli baskı tekniği, hem çocuk okurun görsel algısına daha doğrudan hitap etmekte hem de dönemin diğer çizgi romanları ile rekabette yayınevini ön plana çıkarmaktadır. Renkli baskılar, siyah beyaz basıma göre daha maliyetli olduğundan Ceylan Yayınları hiçbir serinin tüm fasiküllerini tamamen renkli yayınlamamıştır, ancak, yayınevi tarafından bu tekniğin kullanılmış olması, yayınların estetik değerini ve tirajını arttırması ve yayınlara koleksiyon değeri taşıyan bir nitelik kazandırması açısından oldukça önemlidir.

5.3. Sonuç

Bu bölümde, Ceylan Yayınları tarafından yayımlanan *Ceylan Çocuk Gazetesi* (*Ceylan*) ve *Süpermen* çizgi roman dergileri hem süreli yayın kodları hem de translational habitus'ları bakımından incelenmiştir. Analiz sürecinde, bir yandan seçili sayıların içeriği ve çeviri pratikleri mikro düzeyde ayrıntılı olarak değerlendirilmiş, diğer yandan bu bulgular, yayınevinin genel yayımcılık politikaları ile makro düzeyde ilişkilendirilmiştir. Bu iki düzeyli yaklaşım hem her bir yayının kendine özgü çeviri ve editoryal kararlarını ortaya koymayı, hem de bu kararların yayınevinin genel yayımcılık anlayışıyla uyumlu ya da çelişkili yönlerini incelemeyi mümkün kılmaktadır. Aşağıda sırasıyla mikro ve makro analizlere dayalı bulguların sonuçları yer almaktadır.

Ceylan Çocuk Gazetesi'nin 1955 tarihli ilk sayısı, 1967 tarihli 67. sayısı ve *Süpermen* adlı çeviri çizgi roman dergisi incelendiği ve karşılaştırıldığı mikro düzeyli analizde, bu üç örnek üzerinden hem “süreli yayın kodları” hem de “translational habitus” açısından dönüşümün izleri takip edilmiştir. *Ceylan Çocuk Gazetesi*'nin 1955 yılında yayımlanan ilk sayısı, edebi, eğitici ve okurlarla etkileşim sağlayan içerikleriyle çok katmanlı bir “çocuk mecmuası” olarak nitelendirilebilir. Dergi, çeviri ve telif metinlerin bir arada yer aldığı ve çevirmenlerin zaman zaman görünür olduğu bir yapıya sahiptir. Ayrıca, dergide gizli çeviri ve kopya çizgi pratiklerinin yer aldığı görülmektedir.

Ceylan'ın 1967 sayısı ise 1955 sayısında gözlemlenen içerik boyutundaki çeşitliliği kaybetmiş durumdadır. Derginin tüm içeriği çizgi romanlardan oluşmaktadır ve bu çizgi romanların çoğu çeviri olmasına rağmen, metinlerin çeviri olduğuna dair hiçbir ibare içermeyen şekilde dergide sunulmuştur. Çevirmenler tamamen anonimleştirilmiş, editoryal sürecin izleri silinmiştir. Dergide, 1955 sayısına kıyasla kopya çizgi pratiklerinin azaldığı, içeriklerin ise hala gizli çeviri olarak nitelendirilebilecek şekilde sunulduğu görülmektedir.

1958 tarihli *Süpermen* dergisi ise pek çok açıdan 1967 tarihli *Ceylan* sayısına oldukça benzemektedir. Her iki yayında da çeviri süreci gizlenmiş, balonlama ve panel düzeni açısından orijinale sadık kalınmış, ancak çeviri eserler yerli üretim gibi sunulmuştur.

Bu benzerlik, Ceylan Yayınları'nın giderek karma çocuk mecmuası geleneğinden, tek kahramanlı, çeviri merkezli, görsel odaklı çizgi roman dergisi modeline doğru belirgin bir geçiş yaşadığını ortaya koymaktadır. Özellikle kompozisyonel ve zamansal kodlar açısından 1967 tarihli *Ceylan* sayısı ile *Süpermen* dergisi oldukça benzer özellikler taşımakta ve bu iki dergi *Ceylan*'ın 1955 tarihli sayısı ile neredeyse tümüyle ayrılmaktadır. Bu geçiş, yalnızca metin biçimi düzeyinde değil; çeviri stratejilerinin niteliği, okurla kurulan ilişki biçimi ve yayımcılık anlayışında yaşanan ideolojik ve ekonomik dönüşümün de bir göstergesidir.

Mikro düzeydeki bu bulgular, makro analizle birlikte değerlendirildiğinde, Ceylan Yayınları'nın zaman içinde şekillenen kendine özgü bir yayımcılık mantığı geliştirdiği anlaşılmaktadır. Yayınevinin genel anlamda, ekonomik sürdürülebilirliği ve tirajı önceleyen, marjinal çeviri pratikleri uygulayan ve ayrıca, yayınevinin kurumsal kimliğini okur nezdinde güçlendirme amacı güden bir anlayışa sahip olduğu söylenebilir.

Marjinal çeviri pratiklerinin bir parçası olarak, özellikle yayımcılığının erken döneminde çeşitli çizgi romanların “kopya çizgi”lerini yayınlayan Ceylan Yayınları, sonradan bu çizgi romanların yayın haklarını almış ve yayınladığı metinlerin çeviri niteliği kısmen daha görünür hale gelmiştir. Bunun yanı sıra yayın haklarını aldığı çizgi romanlar da dahil olmak üzere çeşitli serilerde yerli çizerler tarafından hazırlanan sözdeçeviriler yayınlayan yayınevi, sadece çok satan serilerinin yeniden çevirilerini piyasa sürmüştür. Ayrıca, satılmayan ya da bayilere iade edilen sayıların/fasiküllerin neredeyse her daim ciltlenerek yeniden piyasaya sürüldüğü görülmektedir, dolayısıyla yayınevinin ekonomik sürdürülebilirliğe önem verdiğini söylemek mümkündür. Özellikle bu şekilde ciltlenerek piyasaya sürülen yayınlarında “lake” ve “şömiz” kapaklar tercih eden yayınevinin bu stratejisi, yayınlarının okur gözünde kalıcılığını ve değerini arttırmış, aynı zamanda yayınları arşivleme ve koleksiyon haline getirmeyi kolaylaştırmıştır.

Genel anlamda iki tür dergi yayınlamayı tercih eden Ceylan Yayınları, önceleri farklı türlerde içerik barındıran karma çizgi roman dergileri ya da karma çocuk mecmualarına ağırlık vermiş, yayımcılığının ilerleyen yıllarında ise tek kahramanlı çizgi roman dergileri, yayınevinin yayımcılık portföyünde baskın hale gelmiş ve önem

kazanmıştır. Yayınevi hem karma hem de tek kahramanlı çizgi roman dergilerinde orijinal kapakları kullanmamış, bunun yerine yerli çizerlerin hazırladığı alternatif kapaklar tercih edilmiştir. Yayınların çoğunda orijinal çizgi romanın yazarı, çizeri, yayıncısı ve çeviri metnin çevirmeni ve editörü (hatta bazen çeviri kapak çizeri) gibi eyleyiciler görünür kılınmamış ve çevirilerin yayın süreci yayınevinin adı altında anonimleştirilmiştir. Bunun yanı sıra yayınevi, okur sadakatini artırmak ve yayınların marka değerini pekiştirmek için okurlara çeşitli hediyeler, posterler ve yıllıklar dağıtmış, ayrıca sinema filmleri ile yapılan çapraz tanıtımlar gibi destekleyici stratejiler uygulamıştır.

Sonuç olarak, bu bölümde gerçekleştirilen mikro düzeydeki analizler, karma ve tek kahramanlı çizgi roman dergilerinin süreli yayın kodları ve translational habitus açısından nasıl ayrıştığını göstermekle birlikte Ceylan Yayınları'nın yayıncılık çizgisinde yıllar içinde belirgin bir içerik ve biçimsel dönüşüm yaşandığını da ortaya koymuştur; makro düzeyde yapılan yayıncılık stratejileri analizi ise bu dönüşümün rastlantısal değil, yayınevinin ekonomik ve ideolojik dinamikleriyle uyumlu bir dönüşüm olduğu ve sistematik şekilde gerçekleştiğini göstermiştir.

SONUÇ

Bu çalışmanın çıkış noktasını, Türkiye’de özellikle 1950 ve 1960’lı yıllarda yoğun biçimde yayımlanan çeviri çizgi romanların, bugün hala popüler kültür hafızasında önemli bir yer edinmiş olması oluşturmaktadır. Dönemin çeviri çizgi romanları yalnızca okunmakla kalmamış, aynı zamanda günümüzde pek çok çevrimiçi hayran forumunda dijitalleştirilerek ya da koleksiyonerler tarafından arşivlenmektedir, dolayısıyla bu yayınlar ciddi bir nostaljik değere sahiptir. Ancak bugüne kadar, bu ürünlerin ardındaki çeviri ve yayıncılık pratiklerine dair sistemli ve tarihsel bir inceleme yapılmamıştır. Çalışma, bu eksiklikten hareketle, çeviri çizgi romanları birer kültürel olgu olarak değerlendirmekte ve bu ürünlerin erek kültürdeki konumunu belirleyen üretim, dağıtım ve söylem ağlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda merkeze alınan Ceylan Yayınları, yalnızca yüksek tirajlı yayınlarıyla değil, aynı zamanda Türkiye’de çeviri çizgi roman yayıncılığını şekillendiren öncü stratejileriyle Türk kültür dizgesine ciddi etkide bulunan bir kurum olarak ele alınmaktadır.

Tezin birinci bölümü, analiz bölümlerine zemin hazırlayan kavramsal ve yöntemsel çerçevenin ayrıntılı biçimde tanıtıldığı bölümdür. Çalışma, üç temel kavramsal çerçeve üzerine inşa edilmiştir. Bu çerçevedeki ilk unsur, Itamar Even-Zohar’ın “kültür planlaması” kavramı (2023) kapsamında sıkça kullanılan repertuar, kültür girişimcisi ve direnç kavramlarıdır ve çeviri çizgi romanların erek kültürdeki etki ve konumlarını açıklamak için kullanılmıştır. İkinci unsuru ise, Matthew Philpotts’un süreli yayın kodları temelindeki kavramsallaştırmasıdır (2013). Philpotts’un yaklaşımı bu çalışmada, çeviri çizgi roman dergilerini zamansal, maddesel, sosyal, ekonomik ve kompozisyonel kodları bağlamında analiz etmek için kullanılmaktadır. Üçüncü unsur ise, Şehnaz Tahir Gürçağlar’a ait “translational habitus” kavramıdır. Bu kavram ise çeviri çizgi roman dergilerinde çevirmenlerin görünürlüğü, çevirilerin dergilerde nasıl sunulduğu (Örneğin metinlerin çeviri statülerinin herhangi bir şekilde vurgulanıp vurgulanmadığı ya da telif eserler ile karşılaştırıldığında hangi yönlerde ayrıştığı) ve dergilerdeki yaygın çeviri pratiklerini inceleyebilmek içintercih edilmiştir.

Yöntemsel açıdan ise çalışma, dört temel veri toplama ve veri analizi metodundan faydalanmaktadır. İlk olarak, analiz edilecek çeviri çizgi romanların içinde bulunduğu süreli yayınlara ait verilerin derlenmesiyle kapsamlı bir katalog oluşturulmuştur. Bu katalogun eşlikçisi olan ikinci katalog ise Ceylan Yayınları'nın yayımladığı kitaplara dair verileri içermektedir, böylece yayınevinin süreli yayın ve kitap yayıncılığı faaliyetlerinin nasıl birbirinden ayrıştığı kataloglar üzerinden ortaya konması amaçlanmıştır. Süreli yayın katalogunda hem kaynak hem de erek kültürdeki yayımcılar, yazarlar, çizerler ve çeviri kapak çizerleri gibi çeşitli eyleyicilere dair bilgiler sistematik biçimde sınıflandırılmıştır. Ayrıca bu aşamada tercih edilen “kataloglama” yöntemi hem veri toplama hem de veri analizi için kullanılmıştır. Kataloglamanın ardından Ceylan Yayınları'na ait tüm çeviri ve telif süreli yayınları ile kitaplara ait nicel veriler, katalogların uzak okumasının (distant reading) gerçekleştirilmesini sağlamıştır. Sonrasında ise bu veriler temel alınarak *Gephi* yazılımı aracılığıyla ağ görselleştirme yapılmış ve söz konusu eyleyiciler arasındaki ilişkiler görsel olarak ortaya konulmuştur ve dijital beşerî bilimler (digital humanities) yöntemlerinden yararlanarak bütünsel bir bakış elde edilmiş ve çalışmanın diğer analiz aşamalarında kullanılacak veriler sunulmuştur.

Üçüncü yöntem, çalışma boyunca özellikle süreli yayın kodları ve translational habitusları bakımından incelenen yayınlara ulaşabilmek için tercih edilen ve alternatif arşiv kaynaklarının kullanımını içeren veri toplama yöntemi, dördüncü ve son yöntem ise veri analizi aşamasında faydalanılan ve Fairclough'un üç aşamalı modeli kullanılarak gerçekleştirilen söylem çözümlemesidir. Söylem çözümlemesi sayesinde hem çevrilere yönelik oluşturulan ve dizgede oluşan yeni repertuvara karşı gelişen “direnç”i temsil eden söylemlerin ideolojik boyutu görünür hale getirilmiştir hem de yayınevine ait “yayımcı epitekstleri” incelenmiş ve yayınevinin yayıncılık anlayışı ve motivasyonu ortaya çıkarılmıştır. Tercih edilen tüm bu yöntemler, Ceylan Yayınları'na ait çeviri çizgi romanların hem metinsel hem de bağlamsal/söylemsel düzeyde ve tarihsel bir çerçevede bütüncül biçimde analiz edilmesini sağlamıştır.

Çalışmanın analiz kısmı toplam dört bölümden oluşmaktadır. Her bölüm, dönemin çeviri çizgi roman dergilerinin çeviri ve yayıncılık pratiklerine dair farklı sorulara yanıt vermektedir. Bu bağlamda çalışmanın ikinci bölümü 1960-1980 yılları arasında Türkiye’de çizgi romanlar hangi söylemsel çerçevede tartışıldığı, çeviri çizgi

romanların bir kültürel tehdit veya yozlaşma unsuru olarak nasıl sunulduğu, bu söylemlerde çeviri olgusu nasıl konumlandırıldığı ve zaman içinde çizgi romana yönelik söylemlerde nasıl bir dönüşüm yaşandığı sorularına cevap vermektedir.

Bu bölümde, Türkiye’de 1960’lardan 1980’li yıllara kadar süren ve özellikle “çocuk kitapları” etrafında şekillenen edebi ve pedagojik tartışmalar bağlamında, çeviri çizgi romanlara yönelik oluşturulan söylem detaylı olarak ele alınmıştır. Gerçekleştirilen analizde, Norman Fairclough’un üç aşamalı eleştirel söylem çözümlemesi modelinden (1996) faydalanılarak çeşitli gazete makaleleri, köşe yazıları, açık oturum kayıtları ve edebiyat yıllıkları ele alınmıştır. Amaç, çizgi romanlara dair söylemlerin yalnızca pedagojik kaygılarla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda ideolojik, kültürel ve politik temsillerle yüklü olduğunu ortaya koymaktır. Bu bağlamda gerçekleştirilen çözümlemeler, çizgi romanların yalnızca çocuklara yönelik ürünler değil, aynı zamanda toplumsal dönüşüm süreçlerine etki eden kültürel araçlar olarak tartışıldığını göstermektedir.

Söylem çözümlemesi bağlamında ilk tespit edilen unsur, çizgi romanların sıklıkla “zararlı”, “Amerikan”, “vurdulu kırdılı” gibi ifadelerle anıldığı ve “yerli kültürel üretimin” önünde bir tehdit unsuru olarak görüldüğüdür. Özellikle bu söylemlerde çeviri olgusu, sadece bir dilsel aktarım süreci olarak değil, kültürel deformasyona neden olan “şüpheli” bir pratik olarak konumlandırılmıştır. Çizgi romanların “yabancı kaynaklı” oluşuna yapılan vurgular, bu ürünlerin yeni bir repertuvar yaratma potansiyelinden çok, mevcut kültürel yapıya yönelik bir tehdit unsuru olarak algılandığı söylenebilir. Bu tür söylemler hem bireysel hem de kurumsal düzeyde ortaya çıkan “aktif direnç”in (Even-Zohar, 2023, s. 103) varlığını ve boyutlarını açıkça göstermektedir.

Fairclough’un modelinde yer alan metinsel düzeydeki analizlerde, çizgi romanlara yönelik ifadelerin sıklıkla aşağılayıcı, küçümseyici ve dışlayıcı olduğu tespit edilmiştir. Örneğin “resim aptallığı” ya da “okuma tembelliği” gibi kavramlar, çizgi romanın biçimsel yapısına yöneltilmiş eleştirileri temsil etmektedir. Söylemsel düzeyde yapılan incelemeler ise, bu metinlerin çoğunda çizgi romanların Amerikanlaşma, kültürel yozlaşma ve çocukların zihinsel gelişimi üzerindeki etkileri üzerinden değerlendirilerek, çeviri çizgi romanların ulusal kimlik inşası bağlamında

bir tehdit unsuru olarak algılandığını ortaya koymuştur. Son olarak, toplumsal pratikler düzeyinde yapılan analiz, bu söylemlerin dönemin kültürel politikalarıyla, eğitim kurumlarıyla ve edebiyat çevreleriyle nasıl ilişkilendiğini açığa çıkarmıştır. Direncin toplumsal pratikler düzeyindeki en görünür örnekleri, 1975 yılında Millî Eğitim Bakanlığı tarafından düzenlenen ve Türkiye’de çocuk yayımcılığını arttırmaya yönelik “Çocuk Kitapları Yayın Programı Geliştirme Semineri” ve 1976 yılında TRT İstanbul Radyosu ve TÖB-DER tarafından ayrı ayrı düzenlenen aynı konulu açık oturumlar olduğu saptanmıştır. Bununla birlikte, 1970’li yılların ortalarından itibaren çizgi romanlara yönelik söylemlerde bir kırılma yaşandığı gözlemlenmektedir. Bu kırılma ise çizgi romanların bir edebi ve sanatsal tür olarak yavaş yavaş kabul görmeye başladığını işaret etmektedir.

Sonuç olarak bu bölüm, çeviri çizgi romanların Türkiye’deki kültürel ve ideolojik konumunu söylemler üzerinden çözümleyerek, çeviri ürünlerin yalnızca okunan/alınılan değil, aynı zamanda tartışılan ve çeşitli işlevler atfedilen metinler olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, çeviri çizgi romanların çocuk edebiyatı bağlamında yalnızca eğlence aracı değil, ulusal kültür tartışmalarının merkezine yerleştirilmiş söylemsel varlıklar olarak faaliyet gösterdiği görülmüştür.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, Ceylan Yayınları’nın çeviri çizgi roman yayımcılığına ilişkin faaliyetleri, nicel veriler temelinde analiz edilmiş, oluşturulan katalog ve ağı ait veriler üzerinden yayınevinin yayımcılık faaliyetleri ortaya konmuştur. Bu bölüm, “Ceylan Yayınları’nın çeviri çizgi roman yayımcılığı faaliyetlerine dahil olan eyleyiciler kimlerdir ve bu eyleyicilerin rolleri nedir?” ve “Bu faaliyetler neleri kapsamaktadır ve yayınevinin yayımcılık anlayışını nasıl yansıtmaktadır?” sorularına yanıt vermektedir.

İlk aşamada, Ceylan Yayınları’nın süreli yayınlarına dair verileri içeren bir katalog oluşturulmuştur. Süreli yayın kataloğunda yer alan veriler, yayınevinin özellikle 1959-1962 ve 1966-1968 yılları arasında oldukça aktif olduğunu, buna karşılık 1956-1958 ve 1963-1965 yıllarında piyasa sürülen süreli yayın sayısında bir azalma yaşandığını ortaya koymaktadır. Elde edilen veriler, söz konusu dalgalanmalı üretim sürecinin, büyük olasılıkla belirtilen yıllarda yayınevinin kitap yayımcılığına öncelik vermesiyle ilişkili olduğunu göstermektedir.

Kitaplara ilişkin oluşturulan ikinci katalog ise, (çeviri) kitap yayıncılığının süreli yayınlardan daha farklı şekilde gerçekleştirildiğini ortaya koymaktadır. Çeviri kitaplarda çevirmen bilgisine eksiksiz yer verilmiş olması, bu yayın formatında çevirmen görünürlüğünün daha belirgin olduğunu göstermektedir ve en çok kitabı çeviren kişi olarak öne çıkan Gülten Suveren'in ismi yirmi bir kitapta çevirmen olarak yer almaktadır. Ayrıca, süreli yayınlar ile kitaplar arasında yayın dönemleri açısından bir denge olduğu görülmektedir. Yukarıda da bahsedildiği üzere süreli yayınların sayıca arttığı dönemlerde kitap yayıncılığının azaldığı, kitapların ön plana çıktığı yıllarda ise süreli yayın faaliyetinin azaldığı tespit edilmiştir. Bu durum, yayınevinin üretim kapasitesini dönemsel olarak farklı yayın formatlarına kanalize ettiğini göstermektedir.

Üçüncü bölümdeki bir diğer analiz ise, *Gephi* programı aracılığıyla oluşturulan ağ temelinde gerçekleştirilmiştir. Oluşturulan ağ sayesinde yayıncılık faaliyetlerine etki eden farklı eyleyiciler arasındaki ilişkileri görselleştirilerek bu eyleyicilerin ağ üzerindeki dağılımları ve konumları ortaya konmuştur. Ağ haritalandırması sonrası elde edilen veriler arasında en dikkat çekenlerden biri, yayınevinin belli başlı yazar ve çizerlerin eserlerini, ağırlıklı olarak İtalya ve ABD kökenli yayınları yayınlamayı tercih ettiğidir. Western türü, yayınevinin en yoğun olarak çevirdiği tür olarak öne çıkarken, yayınladığı çizgi romanların büyük çoğunluğunun tek kahraman etrafında inşa edilen maceralardan oluşan süreli yayınlar olduğu görülmüştür. Ancak, bu süreli yayınlarda çevirmen bilgisine yer verilmemesi, çeviri sürecinin anonimleştirilmiş bir yapıya sahip olduğunu ve editoryal sürecin şeffaflıktan uzak yürütüldüğünü göstermektedir, bu durumun yarattığı sonuçlar ise beşinci bölümde detaylı olarak tartışılmaktadır.

Sonuç olarak, üçüncü bölümde yapılan katalog ve ağ analizlerinin, Ceylan Yayınları'nın çeviri çizgi roman yayıncılığında hem türsel hem de format bazında tutarlı ve sistemli bir strateji izlediğini ortaya koyduğu söylenebilir. Yayınevinin popüler uluslararası dizileri çevirmesi, tür tercihlerindeki süreklilik, çevirmenlerin daimî görünmezliği ve yayın dönemlerindeki düzenli dalgalanmalar, yayınevinin ve sahibi Erdoğan Egeli'nin çocuk yazını dizgesinde çizgi romanları içeren yeni bir

repertuar oluşturma yani kültür planlaması çabalarını belirli stratejiler çerçevesinde ve süreklilik halinde yrttgn göstermektedir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, Ceylan Yayınları’nın kendisini okurlarına nasıl tanıttığına/sunduğına ve yayımcılık faaliyetlerini nasıl meşrulaştırdığına odaklanılmıştır. Bu bölümde Ceylan Yayınları’nın kamusal alanda kendisini nasıl temsil ettiği, kurumsal kimliğini nasıl inşa ettiği ve meşrulaştırdığı ile okurla nasıl bir ilişki kurduğuna dair sorular cevaplanmıştır. Bu amaçla, yayınevine ait üç farklı yayımcı epiteksti incelenmiştir. Grard Genette’in (1997) klasik “paratekst/yan metin” ayırımına göre bu tür metinler, bir eserin algılanma biçimini etkileyen ancak eserin (fiziksel olarak) dışında kalan bir tür epiteksttir. Özellikle de yayımcı tarafından halka açık şekilde yayımlanan epitekstler ise “yayımcı epiteksti” olarak sınıflandırılmaktadır (a.g.e., s. 344). Bu bağlamda çalışmanın dördüncü bölümünde, Ceylan Yayınları’na ait üç adet yayımcı epiteksti, yalnızca bilgilendirme amacı taşımayan, aynı zamanda kurumsal bir kimlik inşa eden ve yayınevinin kültürel alandaki meşruiyetini pekiştiren söylemsel araçlar olarak analiz edilmiştir.

İlk olarak yayınevinin ilk süreli yayını olan *Ceylan ocuk Gazetesi*’nde yayımlanan “Ceylan’ın Hikayesi” başlıklı makale incelenmiştir. Bu makale yayınevinin birinci yıl dönümünde bizzat sahibi Erdoğan Egeli tarafından kaleme alınarak Egeli’nin şahsi deneyimleri üzerinden yayınevinin kuruluşuna dair detaylar sunmakta ve Egeli’yi bireysel vizyonu sayesinde başarıya ulaşan idealist bir girişimci olarak nitelendirmektedir. Bu noktada Egeli’nin söylemi, Itamar Even-Zohar’ın (2023) “kültür girişimcisi” tanımıyla doğrudan örtüşmektedir. Egeli yalnızca yayınevinin sahibi değil, aynı zamanda yeni bir repertuarı kültürel sisteme dahil etmek isteyen ve planlama faaliyetlerini yürüten aktif bir eyleyici olarak konumlanmaktadır.

İkinci olarak ise yayınevi tarafından yalnızca bir kere yayımlanan ve yıllık formatındaki *Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı* incelenmektedir. Yıllık, yayınevinin kurumsallaşma yönündeki söylemsel stratejilerinin izlenebileceği oldukça kapsamlı ve zengin bir metindir. Yıllıkta, Erdoğan Egeli’nin kaleme aldığı nsz, yayınevinin vizyonunu ve yayımcılık anlayışını yeniden vurgularken, Erdoğan Egeli’nin babası Münir Hayri Egeli’nin makalesi ise, yayınevini Osmanlı döneminden cumhuriyetin kuruluşuna kadar uzanan modernleşme çizgisinde konumlandırmakta ve yayınevini

Batılılaşma sürecinin kültürel taşıyıcılarından biri olarak meşrulaştırmaktadır. Bu anlatı, yayınevinin faaliyetlerini yalnızca bugüne değil, aynı zamanda geçmişin sürekliliği içinde anlamlandırma çabasını yansıtmaktadır. Yıllıkta yer alan üçüncü makale olan “Ceylan Yayınları Müessesesi Nasıl Çalışır?”, yayınevinin kurumsal işleyişini detaylandırmakta ve yayıncılık faaliyetlerine dair hem şeffaf hem de profesyonel bir tavırla okurlarını bilgilendirmektedir. Ayrıca makalede, o dönem direkt yayınevine ya da yayınlarına karşı yükselen eleştirilere yanıt niteliğinde kısımlar bulunmakta ve bu durum yayınevinin kültürel ve ekonomik rekabet ortamında meşruiyetini koruma çabasına işaret etmektedir. Yayınevinin kendisine yöneltilen eleştiriler ve oluşturulan söylemsel dirence sessiz kalmayarak eleştiren kişi ya da kurumları doğrudan isimlendirmese bile eleştirilerin asılsızlığını vurgulaması ve kendi yayıncılık vizyonunu savunması, söz konusu söylemsel dirence karşı bir “karşı direnç” geliştirdiğini ve bu yolla hem yayın politikalarını hem de kurumsal kimliğini korumayı amaçladığını göstermektedir.

İncelenen üçüncü metin(ler) ise yayınevinin gazetelerde yayınlattığı reklamlardır. Bu tür metinler, metne fiziksel olarak eşlik etmeyen fakat onun üretim ve alımlanma süreçlerini etkileyen söylemsel araçlar olarak öne çıkmaktadır. Ceylan Yayınları’nın reklamlarının, yalnızca ticari amaçlarla yani okur kazanma hedefiyle değil, aynı zamanda yayınevinin çizgi romanlara ve çocuklara yönelik yayıncılık vizyonunu daha geniş bir kitlelere duyurma misyonu ile yayımlandığı söylenebilir. Ayrıca, incelenen reklamlarda “yenilik”, “güvenilirlik” ve “kalite” gibi değerlerin ön plana çıkarıldığı ve yayınevinin imajının güçlendirildiği söylenebilir.

Sonuç olarak, bu bölümde analiz edilen yayıncı epitektleri, yalnızca Erdoğan Egeli’nin yayıncı kimliğini değil, aynı zamanda bir kültür girişimcisi olarak söylemsel konumunu ortaya koymaktadır. İncelenen tüm metinlerin, yayınevinin modern, yenilikçi ve okur merkezli bir imaj geliştirme çabasını destekleyen ideolojik araçlar olarak işlev gördüğü söylenebilir.

Tezin beşinci bölümünde, Ceylan Yayınları tarafından yayımlanan *Ceylan Çocuk Gazetesi* ve *Süpermen* dergileri hem “sürelî yayın kodları” (Philpotts, 2013) hem de “translational habitus” (Tahir Gürçağlar, 2014) bağlamında çözümlenmiştir. Sonrasında ise bu yayınların mikro düzeydeki analizinden yola çıkılarak Ceylan

Yayınları'nın kurumsal yayımcılık çizgisi makro düzeyde ele alınmakta ve yayınevinin en yaygın ve belirgin yayımcılık stratejileri sıralanmaktadır.

Mikro analiz düzeyinde, 1955 ve 1967 yıllarına ait *Ceylan Çocuk Gazetesi* ile 1958 tarihli *Süpermen* dergisi karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. 1955'teki *Ceylan* sayısı, eğitici, edebi ve görsel içeriklerin bir arada sunulduğu, çevirmenlerin kısmen görünür olduğu, yerli ve yabancı metinlerin harmanlandığı çok katmanlı bir çocuk dergisi profili çizmektedir. Ancak 1967 tarihli sayı, içerik çeşitliliğini kaybetmiş; tamamen çizgi romanlardan oluşan, çeviri ibareleri ve çevirmen atıfları bulunmayan, dolayısıyla çeviri süreci tamamen gizlenmiş bir yapıdadır. Bu sayı, birçok yönüyle *Süpermen* dergisine benzemektedir. Her iki yayında da orijinal balonlama yapısına sadık kalınmış, format korunmuş, ancak tüm metinler çeviri olmasına rağmen yerli üretim gibi sunulmuştur. Bu durum, 1967 tarihli *Ceylan* ve 1958 tarihli *Süpermen*'de çeviri sürecinin sistematik biçimde anonimleştirildiğini ve translational habitus'unda "gizli çeviri"lerin (concealed translation) önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir.

Makro analiz düzeyinde ise, elde edilen mikro bulgular Ceylan Yayınları'nın ekonomik ve ideolojik stratejileriyle ilişkilendirilmiştir. Yayınevinin erken dönemlerinde marjinal çeviri pratiklerine -örneğin "kopya çizgi" uygulamalarına- başvurduğu, ancak ilerleyen yıllarda bu pratiklerin geride bırakılarak yayımcılığın telif hakkı ödenmiş ve yayın hakkı alınmış şekilde gerçekleştirildiği gözlemlenmiştir. Bununla birlikte, yayınevinin neredeyse tüm çeviri çizgi romanlarda çevirmen, çizer, editör gibi aktörleri görünür kılmaktan kaçınarak yayımcılığı tamamen kurum kimliği etrafında anonimleştirdiği görülmektedir. Ayrıca, satılmayan sayıların ciltlenerek yeniden piyasaya sürülmesi, lake ya da şömiz kapaklar kullanarak yayınların koleksiyon değeri taşıyan ürünler haline getirilmesi, okurlara poster ve hediye dağıtılması gibi uygulamalar, Erdoğan Egeli'nin sadece bir yayımcı olarak değil, aktif bir kültür planlayıcısı olarak faaliyet gösterdiğinin işaretidir.

Özetle bu çalışma, Türkiye'de çeviri çizgi romanlara dair yapılan sınırlı sayıdaki çalışmalardan farklı olarak, bu ürünlerin Türk kültür dizgesine çeviri yoluyla nasıl dahil edildiğini sosyo-tarihsel bir perspektiften ele alarak alandaki önemli bir boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Türkiye'de çeviri çizgi romanlara ilişkin araştırmaların büyük bir kısmı, metinlerin popüler kültür içerisindeki temsilleri ya da yalnızca çeviri

stratejilerine odaklanırken, basın-yayın süreçleri, bu süreçlerde yayınevlerinin ve çeşitli eyleyicilerin rolü ve metinlerin alımlanması gibi konular ya göz ardı edilmekte ya da sınırlı biçimde ele alınmaktadır. Bu çalışma ise, çeviri çizgi romanların erek kültürdeki görünürlüğünü söylemsel, maddesel ve dizgesel koşullar çerçevesinde ele almaktadır.

Çalışmadan elde edilen veriler, çeviri tarihi, popüler kültür çalışmaları, yayımcılık tarihi ve çocuk yazını araştırmaları gibi çeşitli alanlarla ilintilidir. Bu disiplinler arası ilişkiyi sağlayan ise çalışmada, çizgi romanların yalnızca edebi bir tür ve çok kipli metinler olarak değil, aynı zamanda kültürel planlama süreçlerinin bir parçası olarak değerlendirilmesi ve çeviri çizgi romanlara bir işlev yüklenmesidir.

Çalışmada, (modern anlamda) çizgi romanların çeviri yoluyla Türk kültür dizgesine giriş süreci incelenmiş, Ceylan Yayınları örneği üzerinden çizgi romanlarda tercih edilen çeviri ve yayımcılık stratejileri ile bu ürünleri çerçeveleyen söylemsel unsurlar analiz edilmiştir. Analizden elde edilen veriler ise gelecekte aynı alanda gerçekleştirilebilecek çalışmalar için bir çıkış noktası oluşturmaktadır. Bu çalışmanın verilerinden faydalanarak, gelecek çalışmalar için özetle üç ayrı alanda araştırma gerçekleştirmek mümkündür.

Bu bağlamda ilk etapta, çeviri çizgi roman okurlarının alımlama süreçlerine odaklanan çalışmalar gerçekleştirilebilir. Bu çerçevedeki çalışmalar, metinlerin Türk popüler kültür hafızasındaki yerini ortaya çıkarmak açısından önemli bir katkı olacaktır. Ancak bu doğrultuda bir araştırma gerçekleştirmenin bazı sınırlılıkları da bulunmaktadır. Özellikle 1990'lı yıllar öncesinde çizgi romanlar, Türkiye'de çoğunlukla çocuk okurlara yönelik bir tür olarak algılanmıştır. Bu nedenle, söz konusu döneme ait basılı okur mektuplarına ulaşmak hem güçtür hem de nicelik ve nitelik bakımından sınırlı bir analiz imkânı sunma ihtimali bulunmaktadır. Dolayısıyla bu tür bir alımlama çalışmasının, günümüzde hala aktif olan ve ciddi üye sayısına sahip çevrimiçi platformlar -özellikle Çizgi Diyarı gibi hayran forumları- temel alınarak yürütülecek netnografik bir araştırma şeklinde tasarlanması çok daha verimli olacaktır.

İkinci olarak, çeviri çizgi romanlardan önceki döneme, özellikle 1920'li ve 1930'lu yıllarda gazetelerde tefrika edilen bant tipi yayınlara odaklanan araştırmalar

gerçekleştirilebilir. Bu tür mizah ağırlıklı ve çizgi romanlara giden yolda bu türe en çok benzeyen, gazetelerde sıkça yer alan ve çok kipli metinlerin ilk örnekleri olarak nitelendirilebilecek çeviri ve telif bantlar, modern anlamda çizgi romanların yaygınlaşmasından önce nasıl bir anlatı formuna sahip olduğu ve bu anlatıların okurlara nasıl bir repertuvar sunduğunu incelemek için değerli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Bu bantların içerik, biçim ve sunum biçimleri bakımından incelenmesi, Türkiye'deki görsel anlatı kültürünün tarihsel gelişimine ışık tutacaktır.

Üçüncü olarak, bu tezde odaklanılan 1950-1960'lı yıllar dışındaki dönem sonrasında etkili olan ve çizgi roman yayıncılığı faaliyetleriyle öne çıkan çeşitli yayınevleri (örneğin 1980'li ve 1990'lı yıllar için Tay Yayınları ve Alfa Yayınları, 2000'li yıllarda ise Arkabahçe Yayıncılık ve JBC Yayıncılık gibi) üzerinden benzer yöntemlerle karşılaştırmalı analizler gerçekleştirilebileceği öngörülmektedir. Bu tür bir çalışma, Türkiye'de çeviri çizgi roman yayıncılığındaki süreklilik, çeviri ve yayıncılık normlarının dönüşümü ve potansiyel kırılma noktaları hakkında daha geniş, kapsamlı ve tarihsel olarak bütüncül bir bakış sağlamakla birlikte farklı dönemlerde çeviri çizgi romanlara atfedilen etiketleri de görünür kılacaktır.

KAYNAKÇA

Adio Avrupa. (1947, Eylül 25). *Cumhuriyet*. s.1.

Alpin, H. (2018). *Koleksiyoncular İçin Türk Çizgiroman Külliyyatı: Ceylan Yayınları*.

Alsaç, Ü. (1994). *Türkiye 'de Karikatür, Çizgi Roman ve Çizgi Film* (1. baskı). İletişim Yayınları.

Altenberg, T., & Owen, R. J. (2015). Comics and Translation: Introduction. *New Readings*, 15(0), i.

Altınkaynak, H. (1976, Mayıs 1). Çocuklar için Edebiyat. *Cumhuriyet*. s. 5.

Alvarez, R. (2014). *Editions Lug. Hey Kids Comics Wiki*.

https://heykidscomics.fandom.com/wiki/Editions_Lug (Erişim tarihi: 04 Ocak 2025)

Arslan, D. U. (2023). *Cumhuriyet Dönemi Tefrika Romanlarında İç İç Geçmiş Edimler Olarak Tercüme, Telif ve Adaptasyon: Metinler, Eyleyiciler ve Söylemler (1928-1960)* [Doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.

Atay, F. R. (1946, Nisan 5). Missouri. *Ulus*. s.1.

B, T. (2025, 3 Şubat). *European Western Comic Books – Capitan Miki. Westerns... All'Italiana*. <https://westernsallitaliana.blogspot.com/2025/02/european-western-comic-books-capitan.html> (Erişim tarihi: 04 Ocak 2025)

Bakunin. (2009, 14 Mart). *Ceylan Dergisi*. Çizgi Diyarı.

<https://www.cizgidiyari.com/forum/k/ceylan-dergisi.148/> (Erişim tarihi: 20 Ocak 2025)

Batchelor, K. (2018). *Translation and paratexts*. Routledge.

Bauchard, P. (1952). *The Child Audience: A Report on Press, Film and Radio for Children*. UNESCO.

Belge, M. (1983). Günlük Hayat/Türkiye’de Günlük Hayat. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (1.baskı, C. 4, ss. 836-876) içinde. İletişim Yayınları.

Bhatia, T. K. (2006). Super-heroes to super languages: American popular culture through South Asian language comics. *World Englishes*, 25(2), 279–298.

Borodo, M., & Wood, K. (2023). The Translation and Transcreation of Adventure Comics. *inTRAlinea*, 25.

Bouissou, J.-M. (2000). Manga goes global. *Critique internationale*, 7(1), 1–36.

Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice* (Çev., R. Nice). Cambridge University Press.

Buzelin, H. (2005). Unexpected Allies: How Latour’s Network Theory Could Complement Bourdieusian Analyses in Translation Studies. *The Translator*, 11(2), 193-218.

Buzelin, H. (2007). Translations “in the making”. M. Wolf & A. Fukari (Ed.), *Constructing a Sociology of Translation* (ss. 135-169) içinde. John Benjamins Publishing Company.

Cantek, L. (1996). *Türkiye’de Çizgi Roman*. İletişim Yayınları.

Cantek, L. (2002). Türkiye’de Çizgi Romanın Umumi Manzarası. *Çizgili Hayat Kılavuzu: Kahramanlar, Dergiler ve Türler* (1.baskı) içinde. İletişim Yayınları.

Celotti, N. (2008). The Translator of Comics as a Semiotic Investigator. *Comics in Translation* içinde. Routledge.

Ceylan Çocuk Gazetesi, 1. seri (1955, 17 Mayıs). Ceylan Yayınları.

Ceylan Çocuk Gazetesi, 1. seri, 1. sayı (1955, 8 Şubat). Ceylan Yayınları.

Ceylan Çocuk Gazetesi, 1. seri, 52. sayı (1956, 31 Ocak). Ceylan Yayınları.

Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı (1960). Ceylan Yayınları.

Ceylan, 4. seri (1967, 2 Mayıs). Ceylan Yayınları.

Çelik, D. (2022). *Translators' Formative Agency in the Periodical Hawar (1932-1943): The Making of a Kurdish Cultural Identity* [Doktora tezi]. Boğaziçi Üniversitesi.

Çocuk/Çocuk Edebiyatı. (1964). *Türkiye Ansiklopedisi* (C. 12, ss. 98-99) içinde. Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi.

D'Arcangelo, A., & Zanettin, F. (2004). Dylan Dog Goes to the USA: A North-American Translation of an Italian Comic Book Series. *Across Languages and Cultures*, 5(2), 187–210.

Dayıoğlu, G. (1965, Kasım 25). Zararlı Çocuk Yayınları Sorunu. *Cumhuriyet*. s. 2.

Dayıoğlu, G. (1965, Kasım 26). Zararlı yayınlar, okuma kültürünü yok ediyor. *Cumhuriyet*. s. 2.

Dayıoğlu, G. (1965, Kasım 27). Faydalı yayınlar ve sonuç. *Cumhuriyet*. s. 2.

Dayıoğlu, G. (1971, Kasım 17). Çocuk Kitapları Haftası ve Türkiye. *Milliyet*. s. 2.

Dayıoğlu, G. (1975, Mayıs 10). Çocuk Kitapları Nasıl Düzelir? *Milliyet*. s. 2.

Deane-Cox, S. (2014). *Retranslation: Translation, literature and reinterpretation*. Bloomsbury Academic.

Duraner Dikmen, J. E. (2019). *Queer Translation of Non-literary Texts as Activism in Turkey* [Doktora tezi]. Boğaziçi Üniversitesi.

Dybiec-Gajer, J. (2023). Authorial Re-imagination in Comics and Picturebooks: Transformations of The Grey Ear. *inTRAlinea*. 25.

Eisner, W. (1985). *Comics & Sequential Art*. Poorhouse Press.

El-Arousy, N. A. (2007). Towards a functional approach to the translation of Egyptian cartoons. *Humor – International Journal of Humor Research*, 20(3).

Embleton, S. (1991). Names and Their Substitutes: Onomastic Observations on Astérix and Its Translations. *Target. International Journal of Translation Studies*, 3(2), 175–206.

Erhan, Ç. (2009). 1945-1960 Batı Bloku Ekseninde Türkiye: ABD ve NATO'yla İlişkiler. B. Oran (Ed.), *Türk Dış Politikası—Cilt 1: 1919-1980 Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar* (15.baskı, ss. 522-575) içinde. İletişim Yayınları.

Erhan, Ç. (2009). 1960-1980 Görelî Özerklik: ABD ve NATO'yla İlişkiler. B. Oran (Ed.), *Türk Dış Politikası—Cilt 1: 1919-1980 Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar* (15.baskı, ss. 681-715) içinde. İletişim Yayınları.

Erkalan Çakır, N. (2023). *Tenten'in Maceraları adlı çizgi roman serisinin çevirilerinde yer alan mizah unsurlarının çeviride sadakat yaklaşımı bağlamında incelenmesi* [Doktora tezi]. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.

Erkul Yağcı, A. S. (2021). Through Oğuz Haluk Alplaçın's Archive: A "Ghost" Translator in the 1950s and 1960s Istanbul. F. Yücel & M. T. Öncü (Ed.), *Zur Geschichte der Übersetzung in der Türkei: Themen und Perspektiven* (ss. 33–45) içinde. Logos Verlag Berlin.

Erkul Yağcı, A. S., Altınkaya Nergis, D., & Vatansever, N. (2023). Gönül Suveren ve Gülten Suveren Kardeşler ve Çeviri Türkçe Popüler Edebiyat. *Söylem Filoloji Dergisi, Çeviribilim Özel Sayısı*, ss. 272-291.

Even-Zohar, I. (1990a). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 11(1), 9-26.

Even-Zohar, I. (1990b). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Poetics Today*, 11(1), 45-51.

Even-Zohar, I. (2023). *Ideational Labor and The Production of Social Energy: Intellectuals, Idea Makers and Culture Entrepreneurs* (5. baskı). The Culture Research Lab., Tel Aviv University.

Fairclough, N. (2013). *Critical discourse analysis: The critical study of language* (2. baskı). Routledge.

Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (J. E. Lewin, Çev.). Cambridge University Press.

Gentzler, E. (2014). Translation Studies: Pre-Discipline, Discipline, Interdiscipline, and Post-Discipline. *International Journal of Society, Culture & Language*, 2, 13-24.

Goscinnny, R., & Uderzo, A. (1959). *Astérix le Gaulois*.

Groensteen, T. (2007). *The System of Comics* (N. Nguyen & B. Beaty, Çev.). University Press of Mississippi.

Grun, M., & Dollerup, C. (2003). 'Loss' and 'gain' in comics. *Perspectives*, 11(3), 197-216.

Heilbron, J. (2008). Responding to globalization: The development of book translations in France and the Netherlands. A. Pym, M. Shlesinger, & D. Simeoni (Ed.), *Beyond descriptive translation studies: Investigations in homage to Gideon Toury* (ss. 187-198) içinde. John Benjamins Publishing Company.

Hekkanen, R. (2009). Fields, Networks and Finnish prose: A Comparison of Bourdieusian Field Theory and Actor-Network Theory in Translation Sociology. D. De Crom (Ed.), *Translation and the (Trans)formation of Identities: Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2008* içinde.

Hergé. (1929). Tintin. *Le Petit Vingtième*.

Hermans, T. (1999). *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Taylor and Francis.

Herriman, G. (1913). Krazy Kat. *New York Evening Journal*.

Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. R. A. Brower (Ed.), *On Translation* (ss. 232-239) içinde. Harvard University Press.

Jüngst, H. E. (2004). Japanese Comics in Germany. *Perspectives*, 12(2), 83–105.

Jüngst, H. E. (2008). Translating Manga. F. Zanettin (Ed.), *Comics in Translation* içinde. Routledge.

Kabacalı, A. (1983). Edebiyat/Çocuk Edebiyatı. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (1.baskı, C. 3, ss. 607-610) içinde. İletişim Yayınları.

Kahraman Tommiks, 6. seri, 13. cilt (1963). Ceylan Yayınları.

Kaindl, K. (1999). Thump, Whizz, Poom: A Framework for the Study of Comics under Translation. *Target. International Journal of Translation Studies*, 11(2), 263–288.

Kaindl, K. (2004). Multimodality in the Translation of Humour in Comics. E. Ventola, C. Charles, & M. Kaltenbacher (Ed.), *Perspectives on Multimodality* (Vol. 6, ss. 173–192) içinde. John Benjamins Publishing Company.

Kaindl, K. (2019). A theoretical framework for a multimodal conception of translation. Boria, M., Carreres, A., Noriega-Sánchez, M., & Tomalin, M. (Ed.), *Translation and Multimodality* (1.baskı, ss. 49-70) içinde. Routledge.

Kalıpcı, M. (2021). *An analysis on the turkish translation of allusions in simpsons comics within the scope of multimodality* [Yüksek Lisans tezi]. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.

Kaźmierczak, M. (2024). Intermediality and/in Translation. J. Bruhn, A. L.-V. Azcárate, & M. De Paiva Vieira (Ed.), *The Palgrave Handbook of Intermediality* (ss. 285-319) içinde. Springer International Publishing.

Kemal, Y. (1978, Nisan 22). Yazarlarımıza göre çocuk edebiyatımız. *Cumhuriyet*. s. 7.

Kim, J. (2023). Changes in the Visual Qualities of Translated Sound Effects Outside Speech Balloons: Focusing on Korean Graphic Novels Translated into English and French. *inTRAlinea*, 25.

Kireççi, Ü. (2018). *Çizgi romanda çeviri* [Yüksek Lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Kolibri. (2014, 2 Mayıs). *CEYLAN Haftalık Çocuk Gazetesi 1. Seri - sayı 4* (01.03.1955). Çizgi Diyarı. <https://www.cizgidiyari.com/forum/k/ceylan-haftalik-cocuk-gazetesi-1-seri-sayi-4-01-03-1955.81359/> (Erişim tarihi: 20 Ocak 2025)

Kress, G. R., & Leeuwen, T. van. (2001). *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. Arnold Publishers.

Kung, S.-W. (2015). Bourdieu's Capital and Latour's Actor-Network Theory as Conceptual Tools in Translation Research. L. Ko (Ed.), *Translation and Cross-Cultural Communication Studies in the Asia Pacific* içinde. Brill.

Kunzle, D. M. (2025, 18 Şubat). *Comic strip*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/comic-strip> (Erişim tarihi: 20 Ocak 2025)

Kür, İ. (1965, Ekim 27). 1896'dan bu yana çocuk ve gençlik dergileri. *Cumhuriyet*. s. 2.

Kür, İ. (1965, Ekim 28). Bizdeki çocuk dergilerinin kısa ömürlü oluşlarının nedenleri?. *Cumhuriyet*. s. 2.

Kürük Erçetin, N. Z. (2024). *Building an Imagined Turkish Family through Translation in the Aile (1947-1952) Magazine* [Doktora tezi]. Boğaziçi Üniversitesi.

Latour, B. (1996). On actor-network theory: A few clarifications. *Soziale Welt*, 47(4), 369-381.

Littau, K. (2016). Translation and the materialities of communication. *Translation Studies*, 9(1), 82-96.

Lopes, P. (2006). Culture and Stigma: Popular Culture and the Case of Comic Books. *Sociological Forum*, 21(3), 387-414.

Luo, W. (2020). *Translation as actor-networking: Actors, agencies, and networks in the making of Arthur Waley's English translation of the Chinese Journey to the West*. Routledge.

Marais, K. (2023). Translating constraints. *Translation Studies*, 16(2), 178-194.

Mayoral, R., Kelly, D., & Gallardo, N. (1988). Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta : Journal Des Traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 33(3), 356-367.

McCay, W. (1905). Little Nemo in Slumberland. *New York Herald*.

McCloud, S. (1994). *Understanding Comics*. William Morrow Paperbacks.

Meylaerts, R. (2008). Translators and (their) norms: Towards a sociological construction of the individual. A. Pym, M. Shlesinger, & D. Simeoni (Ed.), *Beyond descriptive translation studies: Investigations in homage to Gideon Toury* (ss. 91–102) içinde. John Benjamins Publishing Company.

Meylaerts, R. (2020). Cultural Mediators and Their Complex Transfer Practices. D. Roig-Sanz & J. Subirana (Ed.), *Cultural Organizations, Networks and Mediators in Contemporary Ibero-America* içinde. Routledge.

Milton, J., & Bandia, P. (2009). Introduction: Agents of translation and Translation Studies. J. Milton & P. Bandia (Ed.), *Benjamins Translation Library* (C. 81, ss. 1-18) içinde. John Benjamins Publishing Company.

Mister Ahmed. (1950, Ağustos 16). *Cumhuriyet*. s.1, 3.

Moreno, J. L. (1934:1953). *Who Shall Survive?: A New Approach to the Problem of Human Interrelations*. Beacon House.

Moretti, F. (2000). Conjectures on World Literature. *New Left Review*, 2(1), 54-68.

Nadi. N. (1947, Eylül 3). Mr. Truman mühim bir nutuk söyledi. *Cumhuriyet*. s. 3.

Ndalianis, A. (2011). Why Comics Studies? *Cinema Journal*, 50(3), 113–117.

Nergaard, S., & Arduini, S. (2022). Translation: A new paradigm. *Translation. A Transdisciplinary Journal*, 1(1), 8–17.

Okay, C. (2006). Eski Harfli Çocuk Dergileri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7.

Otuz yıl sonra küçük bir Amerika olacağız. (1957, Ekim 21). *Vatan*. s.1.

Outcault, R. F. (1895). The Yellow Kid. *New York World*.

Öncü, M. T. (2017). *Türkçe Çeviriler Bibliyografyası: Dünya Edebiyatından Çeviriler*. Hiperlink.

Öz, E. (1977). 1976 Yılında Çocuk Edebiyatımız ve Çocuk Kitaplarımız. *Nesin Vakfı 1977 Edebiyat Yıllığı* (ss. 90-131) içinde. Tekin Yayınevi.

Öz, E. (1978). 1977'de Çocuk Edebiyatımız. *Nesin Vakfı 1978 Edebiyat Yıllığı* (ss. 97-127) içinde. Tekin Yayınevi.

Öz, E. (1979). 1978 Yılında Çocuk Edebiyatımız. *Nesin Vakfı 1979 Edebiyat Yıllığı* (ss. 338-385) içinde. Tekin Yayınevi.

Öz, E. (1980). 1979 Çocuk Yılı'nda Çocuk Edebiyatımız. *Nesin Vakfı 1980 Edebiyat Yıllığı* (ss. 412-463) içinde. Tekin Yayınevi.

Özmen, C. (2016). *The Periodical As A Site Of Translational Inquiry Into Hollywood-driven Vernacular Modernism: The Turkish Film Magazine Yıldız (1938–1954)* [Doktora tezi]. Boğaziçi Üniversitesi.

Öztürk, G. (2020). *Erken Cumhuriyet döneminde çok düzgülü bakış açısından çizgi roman ve çeviri* [Doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.

Peixoto Martins, M. D. A. (2015). The 'Manga Shakespeare' Series Translated into Brazilian Portuguese. *New Readings*, 15(0), 46.

Petersen, R. S. (2011). *Comics, Manga, and Graphic Novels: A History of Graphic Narratives*. Praeger.

Philpotts, M. (2013). Defining the thick journal: Periodical codes and common habitus. *Journal of Victorian Culture Online*, 2012.

Profesör. (2013, 14 Ağustos). *Oklahoma Sayı 002 - Fedakar Oklahoma*. Çizgi Diyarı. <https://www.cizgidiyari.com/forum/k/oklahoma-sayi-002-fedakar-oklahoma.72880/#post-308462> (Erişim tarihi: 20 Ocak 2025)

Profesör. (2017, 9 Haziran). *Kinova Özel Sayı 001 (5. Seri)*. Çizgi Diyarı. <https://www.cizgidiyari.com/forum/k/kinova-ozel-sayi-001-5-seri.110281/> (Erişim tarihi: 20 Ocak 2025)

Punch. (1841). Bradbury and Evans.

Pym, A. (1998). *Method in Translation History*. Routledge.

Radcliffe-Brown, A. R. (1940). On Social Structure. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 70(1), 1.

Resimlerle Atatürk (1959). Ceylan Yayınları.

Sefer, H. (2022). *Klasiklerin çizgi roman çevirisi* [Doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Selçuk, İ. (1966, Ocak 19). Onlar ve biz. *Cumhuriyet*. s. 2.

Sell, C. (2011). Manga Translation and Interculture. *Mechademia*, 6, 93–108.

Simeoni, D. (1998). The Pivotal Status of the Translator's Habitus. *Target. International Journal of Translation Studies*, 10(1), 1-39.

Simmel, G. (2009). *Sociology: Inquiries into the construction of social forms* (A. J. Blasi, A. K. Jacobs, & M. J. Kanjirathinkal, Çev.). Brill.

Sinibaldi, C. (2016). Between Censorship and Innovation: The Translation of American Comics during Italian Fascism. *New Readings*, 16(0), 1.

Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* John Benjamins Publishing Company.

Spinelli, L. C. (2021). American Comics and Italian Cultural Identity in 1968: Translation Challenges in a Syncretic Text. *Estudios de Traducción*, 11, 81–93.

Superman, 114 (1957). DC Comics.

Süpermen, 1. seri (1958, 13 Şubat). Ceylan Yayınları.

Tahir Gürçağlar, Ş. (2005). *Kapılar: Çeviri Tarihine Yaklaşımlar*. Scala Yayınları.

Tahir Gürçağlar, Ş. (2008). *The Politics and Poetics of Translation in Turkey, 1923 1960*. Rodopi.

Tahir Gürçağlar, Ş. (2010). Scouting the borders of translation: Pseudotranslation, concealed translations and authorship in twentieth-century Turkey. *Translation Studies*, 3(2), 172-187.

Tahir Gürçağlar, Ş. (2014). The Translational Anatomy of a Children's Magazine: The Life and Times of Doğan Kardeş. *TRANS. Revista de Traductología*, 18, 15-33.

Tahir Gürçağlar, Ş. (2002). What texts don't tell: The uses of paratexts in translation research. İçinde T. Hermans (Ed.), *Crosscultural transgressions: Research models in translation studies 2. Historical and ideological issues* (ss. 44–60). St. Jerome Publishing.

Tanış, K. (2020). *Burası Orası Değil (Hayalet Oğuz Kitabı) Oğuz Halûk Alplaçın Yaşamı ve Eserleri*. Kırmızı Kedi Yayınevi.

Teksas, 1. seri (1957, 6 Eylül). Ceylan Yayınları.

Teksas, 6. seri, 23. cilt (1963). Ceylan Yayınları.

Tezuka, O. (1952). *Astro boy* [Tetsuwan Atom].

Tommiks, 1. seri (1957, 12 Kasım). Ceylan Yayınları.

Tommiks, 13. seri, 1. sayı (1967). Ceylan Yayınları.

Toury, G. (2012). *Descriptive Translation Studies – and beyond: Revised edition* (2. baskı). John Benjamins Publishing Company.

Töpffer, R. (1937/1842). *The adventures of Mr. Obadiah Oldbuck*.

Tuğcu, K. (1955). *Sokak Çocuğu*. Ceylan Yayınları.

Ulu, C. (2018). *A research on the graphic novel adaptation of William Shakespeare's "Macbeth" in terms of intersemiotic translation and rewriting* [Yüksek Lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.

Umaç, M. (2023). *An intersemiotic analysis of Feminist Dystopian graphic novel: The handmaid's tale*. [Yüksek Lisans tezi]. Atılım Üniversitesi.

Uyaroğlu, İ. (1978, Nisan 22). Yazarlarımıza göre çocuk edebiyatımız. *Cumhuriyet*. s. 7.

Uysal, A. (1976, Mayıs 1). Çocuk edebiyatı sorunu. *Cumhuriyet*. s. 5.

Üstün Külünk, S. (2019). *Recontextualizing Turkish Islamist Discourse: Hilal (1958-1980) as a Site of Translational Repertoire Construction* [Doktora tezi]. Boğaziçi Üniversitesi.

Valdeón, R. A. (2023). On the cross-disciplinary conundrum: The conceptualization of translation in translation and journalism studies. *Translation Studies*, 16(2), 244-260.

Valencia-Garcia, L. D. (2012). Truth, Justice and the American Way in Franco's Spain. *The Ages of Superman*.

Van Dijk, J. (2006). *The network society: Social aspects of new media* (2.ci baskı). Sage Publications.

Weissbrod, R., & Kohn, A. (2015). Re-Illustrating Multimodal Texts as Translation: Hebrew Comic Books 'Uri Cadduri' and 'Mr. Fibber, the Storyteller'. *New Readings*, 15(0), 1.

Wertham, F. (1954). *Seduction of the Innocent*. Rinehart & Company.

Wolf, M. (2007). Introduction: The emergence of a sociology of translation. Wolf, M. & Fukari, A. (Ed.), *Constructing a Sociology of Translation* (ss. 1-36) içinde. John Benjamins Publishing Company.

Zanettin, F. (2008). Comics in Translation: An Overview. Zanettin, F. (Ed.) *Comics in Translation* içinde. Routledge.

Zanettin, F. (2018). Translation, censorship and the development of European comics cultures. *Perspectives*, 26(6), 868–884.

Zanettin, F. (2019a). Comics, manga and graphic novels. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (3. baskı, ss.7 5-79) içinde. Routledge.

Zanettin, F. (2019b). Translating comics and graphic novels. *The Routledge Handbook of Translation and Culture* (3. baskı, ss. 445-460) içinde. Routledge.

Zheng, B., Tyulenev, S., & Marais, K. (2023). Introduction: (Re-)conceptualizing translation in translation studies. *Translation Studies*, 16(2), 167-177.

EKLER

EK-1

	Adı (İlk adı + yayımlanan tüm adlar)	Orijinal Adı	İlk Yayın Tarihi (Hakan Alpin)	Son Yayın Tarihi	Formatı	Türü	Telif/Çeviri	Orijinal Yayımcı	Çevirmen	Yazar/Çizer	(Çeviri) Resimleyen	Ebat	Sayfa Sayısı	Kaynak Dil	Menşe Ülke	Çeviri Kapak Tasarımcısı / Çizeri	Milli Kütüphane Veri Tabanı Yayın Yılı & Notlar
1	Ceylan	yok	1955	1970	karma çizgi roman dergisi	karişik	ikisi de	yok	belirsiz	çok sayıda	Samim Utkun	belirsiz	16	İngilizce, İtalyanca, Fransızca	İngiltere, İtalya, Fransa	yok	1955 - "Ceylan" olarak
2	Bill Kid	Billy the Kid, Lone Avenger	1955	1971	karma çizgi roman dergisi	karişik	çeviri	J.B. Allen	belirsiz	çok sayıda	belirsiz	belirsiz	24	İngilizce	İngiltere	belirsiz	1955, 1971
3	Küçük Afacan	yok	1955	1956	karma çizgi roman dergisi	karişik	ikisi de	çok sayıda	belirsiz	belirsiz	belirsiz	belirsiz	16	İngilizce,	İngiltere, ABD	belirsiz	1955
4	Tommiks	Capitan Miki	1955	1987	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	western	çeviri	Editoriale Dardo	belirsiz	esseGesse	belirsiz	25 cm	32	İtalyanca	İtalya	Samim Utkun	1966 - "Renkli Tom Miks" olarak
5	Yeni Macera	yok	1955	1956	karma çizgi roman dergisi	western	çeviri	çok sayıda	belirsiz	çok sayıda	belirsiz	belirsiz	16	İtalyanca, Fransızca	İtalya, Fransa	belirsiz	1956, "Erdoğan Egerli" adına
6	Teksas	Il Grande Blek	1956	1987	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	western	çeviri	Editoriale Dardo	Mahmut Abaç?	esseGesse	belirsiz	25 cm	32	İtalyanca	İtalya	Samim Utkun	1965 - "Hey Teksas" olarak, 1965 "Renkli Teksas" olarak

7	Aslan Prens	Le Petit Duc	1957	1957	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	macera	çeviri	Éditions Lug	belirsiz	Antonio De Vita (yazar, çizen)	belirsiz	belirsiz	32	Fransızca	Fransa	belirsiz	1957
8	Tombik	yok	1957	1957	karma çizgi roman dergisi	karışık	İkisi de	çok sayıda	belirsiz	çok sayıda	belirsiz	belirsiz	16	Fransızca, İngilizce	Fransa, İngiltere, ABD	belirsiz	kayı yok
9	Yasemin	Grand Hotel	1957	1957	fotoroman	romantik	çeviri	Editrice Universo	belirsiz	Matteo Macciò (editör), Walter Molino (çizer)	belirsiz	28 cm	belirsiz	İtalyanca	İtalya	belirsiz	1957
10	Süpermen, Uçan Adam Süpermen	Superman	1958	1968	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	süper kahraman	çeviri	DC Comics	belirsiz	Jerry Siegel (yazar), Joe Shuster (çizer)	belirsiz	belirsiz	32	İngilizce	ABD	belirsiz	1958
11	Kinova, Kinova Kinova	Kinowa	1959	1983	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	western	çeviri	Editoriale Dardo	belirsiz	Andrea Lavezzolo (yazar), esseGesse (önceki çizerler) Pietro Gambia (sonra devralan çizer)	belirsiz	25 cm	32	İtalyanca	İtalya	Samim Utkun	1965
12	Jim Toro	Gim Toro	1959	1959	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	macera	çeviri	Editoriale Dardo, Editoriale Mercury	belirsiz	Andrea Lavezzolo (yazar), Edgardo Dell'Acqua, Giuseppe	belirsiz	25 cm	32	İtalyanca	İtalya	Samim Utkun	1959 - "Jim Taro" olarak

									Cappadonia (çizer)								
13	Topuz	yok	1959	1959	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	macera	tefif	Ceylan Yayınları	yok	Vehip Sinan	Vehip Sinan	25 cm	16	Türkçe	Türkiye	yok	1959
14	Kit Taylor	Il Piccolo Ranger	1959	1983	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	western	çeviri	Edizioni Audace (Sergio Bonelli Editore)	belirsiz	Andrea Lavezzolo (yazan), Francesco Gamba (çizer)	belirsiz	24 cm	32	İtalyanca	İtalya	1-18 Nejat Erhan, 19-61 Samim Utkun	1959
15	Rey Foks	Ray Fox	1959	1959	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	western	çeviri	Editoriale Dardo	belirsiz	Andrea Lavezzolo (yazan), Sergio Tarquinio (çizer), Mario Uggeri (çizer)	belirsiz	belirsiz	belirsiz	İtalyanca	İtalya	belirsiz	kaydı yok
16	Resimlerle Atatürk	yok	1959	1959	diğer (albüm)	diğer	tefif	Ceylan Yayınları	yok	Münir Hayri Egeli (hazırlayan)	Samim Utkun, Orhan Tunçdemir	belirsiz	28	Türkçe	Türkiye	yok	kaydı yok
17	Ceylan Yayınları 1960 Yıllığı	yok	1960	1961	yıllık	diğer	tefif	Ceylan Yayınları	yok	Ceylan Yayınları	belirsiz	25 cm	belirsiz	Türkçe	Türkiye	belirsiz	1960
18	Tim, Rodeo, Bill Kid	Un ragazzo nel Far West	1960	1971	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	western	çeviri	Sergio Bonelli Editore	belirsiz	Guido Nolitta (yazar), Franco Bignotti, Giovanni Ticci (çizerler)	belirsiz	belirsiz	belirsiz	İtalyanca	İtalya	Samim Utkun	1967

19	Tex, Teks, Kinova Tex	Tex	1960	1987	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	western	çeviri	Sergio Bonelli Editore	belirsiz	Giovanni Luigi Bonelli (yazar), Aurelio Galleppini (çizer)	belirsiz	25 cm	32	İtalyanca	İtalya	Samim Utkun	1966
20	Ayşecik Fotoroman	yok	1960	1960	fotoroman	dram	teelif	Ceylan Yayınları	yok	Kemalettin Tuğcu	yok	21 cm	176	Türkçe	Türkiye	yok	kayı yok
21	İtalya'daki Sevgili	belirsiz	1960 (1963?)	1960	fotoroman	romantik	çeviri	belirsiz	belirsiz	belirsiz	belirsiz	belirsiz	belirsiz	İtalyanca	İtalya	belirsiz	1963 - Ceylan Yayınları adına ama kitap kategorisinde
22	Kolsuz Bebek	yok	1961	1961	fotoroman	dram	teelif	Ceylan Yayınları	yok	Kemalettin Tuğcu	yok	21 cm	496	Türkçe	Türkiye	yok	kayı yok
23	Küçük Şerif	Il Piccolo Sceriffo	1961	1961	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	western	çeviri	Editrice Star / Editrice Torelli / Angelo Fasani	belirsiz	Tristano Torelli (yazar), Camillo Zuffi (çizer)	belirsiz	belirsiz	32	İtalyanca	İtalya	Samim Utkun	kayı yok
24	Meksika	Rocky Rider	1961	1961	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	western	çeviri	Editrice Universo	belirsiz	Luigi Greechi (yazar), Mario Uggeri (çizer)	belirsiz	belirsiz	belirsiz	İtalyanca	İtalya	Samim Utkun	1961
25	Tam Tam	Hondo	1961	1961	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	western	çeviri	Edizioni Audace (Sergio Bonelli Editore)	belirsiz	Giovanni Luigi Bonelli (yazar), Franco Bignotti (çizer)	belirsiz	belirsiz	belirsiz	İtalyanca	İtalya	Samim Utkun	kayı yok
26	Fotoroman	belirsiz	1961	1961	fotoroman	romantik	çeviri	belirsiz	belirsiz	belirsiz	belirsiz	belirsiz	belirsiz	belirsiz	belirsiz	belirsiz	1961

27	Sinyal	belirsiz	1961	1962	fotoroman	romantik	çeviri	belirsiz	belirsiz	belirsiz	belirsiz	25*34 cm	35	belirsiz	belirsiz	belirsiz	1961 - "Sinyol" olarak
28	Totem	Kocis	1961	1961	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	western	çeviri	1953-54 arası Edizioni Tomasina, 1957-1958 arası Edizioni Audace (Sergio Bonelli Editore)	belirsiz	Antonio Chiamenti (ilk versiyon yazar), Enzo Chiamenti (ilk versiyon çizer), Giovanni Luigi Bonelli (ikinci versiyon yazar), Emilio Uberti (ikinci versiyon çizer)	belirsiz	25 cm	32	İtalyanca	İtalya	Samim Utkun	1962
29	Tony	belirsiz	1962	1962	karma çizgi roman dergisi	Karışık	çeviri	çok sayıda	belirsiz	çok sayıda	belirsiz	belirsiz	16	İtalyanca, İngilizce (?)	İtalya, İngiltere (?)	belirsiz	kaydı yok
30	Zagor	Zagor	1962	1963	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	western	çeviri	Sergio Bonelli Editore	belirsiz	Guido Nolitta - Sergio Bonelli- ,Gallieno Ferri (yazarlar), Gallieno Ferri, Franco	belirsiz	belirsiz	32	İtalyanca	İtalya	Samim Utkun	kaydı yok

										Donatelli (çizerler)							
31	Roy Rogers	Roy Rogers	1962	1962	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	western	çeviri	Dell Publishing Co.	belirsiz	Gaylord DuBois (yazar) Albert Micale, Randy Steffen, Al McKimson (çizerler)	belirsiz	belirsiz	belirsiz	İngilizce	ABD	Samim Utkun	kayı yok
32	Mandrake	Mandrake the Magician	1962	1962	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	macera	çeviri	King Features Syndicated	belirsiz	Lee Falk (yazar), Phil Davis (çizer)	belirsiz	belirsiz	belirsiz	İngilizce	ABD	Samim Utkun	1962
33	Akbulut Kaan, Kaan	yok	1964	1974	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	macera	tefif	Ceylan Yayınları	yok	Nejat Erhan (yazar/çizer), Yücel Köksal (sonradan devralan çizer)	yok	23 cm	belirsiz	Türkçe	Türkiye	Samim Utkun	1967, 1964
34	Resimli Macera	yok	1966	1967	karma çizgi roman dergisi	karışık	çeviri	Fleetway Publications	belirsiz	çok sayıda	belirsiz	32 cm	belirsiz	İngilizce, İtalyanca	İngiltere, İtalya	belirsiz	1966
35	Resimli 3 Roman	yok	1966	1966	karma çizgi roman dergisi	karışık	çeviri	Editions Lug (Kiwi dergisinde çıkan Zembla için), Fleetway Publications (Lion	belirsiz	çok sayıda	belirsiz	25 cm	belirsiz	İngilizce, Fransızca	İngiltere, Fransa	Samim Utkun	1966

							dergisinde çıkan diğer tüm çizgi romanlar için)										
36	Haftalık Roman	belirsiz	1966	1967	fotoroman	romantik	çeviri	çok sayıda	belirsiz	çok sayıda	belirsiz	belirsiz	belir siz	İtalyanca (?)	İtalya	Nur Ofset şirketi	1967
37	Foto Macera	belirsiz	1967	1967	fotoroman	western	çeviri	çok sayıda	belirsiz	çok sayıda	belirsiz	belirsiz	belir siz	İngilizce (?)	İngiltere, ABD	belirsiz	1967
38	Tina	Princess Tina	1967	1987	karma çizgi roman dergisi	genç kızlara yönelik	çeviri	Fleetway Publications	belirsiz	çok sayıda	belirsiz	27	belir siz	İngilizce	İngiltere	belirsiz	1967
39	Betmen, Batman	Batman	1967	1968	tek kahramanlı çizgi roman dergisi	Süper kahraman	çeviri	DC Comics	belirsiz	Bob Kane (yazar), Bill Finger (çizer)	belirsiz	belirsiz	32 (?)	İngilizce	ABD	belirsiz	kaydı yok
40	Can Kardeş	yok	1967	1968	karma çizgi roman dergisi	macera	çeviri	Fleetway Publications	belirsiz	çok sayıda	belirsiz	30 cm	belir siz	İngilizce	İngiltere	belirsiz	1967
41	Cep Foto Roman, Cep Foto Roman Özel	belirsiz	1968	1976	fotoroman	romantik	çeviri	belirsiz	belirsiz	belirsiz	belirsiz	25 cm	belir siz	İtalyanca	İtalya	belirsiz	1968 - "Cep Fotoromanı" olarak.
42	Çiğdem	yok?	1968	1969	karma çizgi roman dergisi	genç kızlara yönelik	çeviri	Fleetway Publications	belirsiz	belirsiz	belirsiz	27 cm	belir siz	İngilizce	İngiltere	Sayı 1-18 arası Yücek Köksal, 19- 36 arası Samim Utkun.	1968

EK-2

	Adı (İlk adı + yayımlanan tüm adlar)	Orijinal Adı	Yayın Yılı (Milli Kütüphane)	Yazar	Formatı	Tür	Telif/Çeviri?	Çevirmen	Orijinal/Türkiye'deki Yayımcı	Ebat	Sayfa sayısı	(Kaynak) Dil	Menşee Ülke
1	Sokak Çocuğu	yok	1955	Kemalettin Tuğcu	Roman	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	16 cm	124	Türkçe	Türkiye
2	Atatürk	yok	1955	Münir Hayri Egeli	Resimli kitap	diğer	Telif	yok	Ceylan Yayınları	16 cm	numarasız	Türkçe	Türkiye
3	Sinek Sultan: Kız Kulesinin Hikayesi	yok	1956	Münir Hayri Egeli	Roman	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	17 cm	14	Türkçe	Türkiye
4	Mau Mau İkizleri	yok	1956	Niyazi Ahmet Banoğlu	Roman	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	17 cm	60	Türkçe	Türkiye
5	Pakistanlı İkizler	yok	1957	Niyazi Ahmet Banoğlu	Roman	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	16 cm	64	Türkçe	Türkiye
6	Düşkün Çocuk	yok	1957	Kemalettin Tuğcu	Roman	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	17 cm	93	Türkçe	Türkiye
7	Korkunç Yıllar	yok	1958	Kemalettin Tuğcu	Roman	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	16 cm	96	Türkçe	Türkiye
8	Venedik Tatili	belirsiz	1958	belirsiz	belirsiz	belirsiz	belirsiz	yok	Ceylan Yayınları	20 cm	63	belirsiz	belirsiz
9	Ahretlik	yok	1959	Kemalettin Tuğcu	Roman	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	17 cm	96	Türkçe	Türkiye
10	Çocuksuzlar	yok	1959	Kemalettin Tuğcu	Roman	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	17 cm	102	Türkçe	Türkiye
11	Mağlup Olmayacaksın	belirsiz	1959	A.J. Cronin	Roman	belirsiz	Çeviri	Leyla Yazıcıoğlu	Altın Kitaplar	20 cm	312	İngilizce	Birleşik Krallık
12	Yuvaya Dönüş	Lassie Come-Home (?)	1959	Eric Knight	Roman	belirsiz	Çeviri	Nurcihan Kesim	İyigün Yayınevi	20 cm	207	İngilizce	Birleşik Krallık
13	Kilitli Aşk	belirsiz	1959		Resimli roman (?)	belirsiz	belirsiz	belirsiz	belirsiz	18 cm	45	belirsiz	belirsiz
14	Hırsızın Oğlu	yok	1959	Kemalettin Tuğcu	Roman	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	17 cm	94	Türkçe	Türkiye
15	Yetim Malı	yok	1959	Kemalettin Tuğcu	Roman	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	20 cm	96	Türkçe	Türkiye

16	Kolsuz Bebek	yok	1960	Kemalettin Tuğcu	Roman	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları		496	Türkçe	Türkiye
17	Yolunu Şaşırın Adam	yok	1960	Kemalettin Tuğcu	Roman	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	16 cm	99	Türkçe	Türkiye
17	Unutulan Çocuk	yok	1960	Kemalettin Tuğcu	Roman	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	17 cm	94	Türkçe	Türkiye
18	Tom Sawyer'ın Maceraları	The Adventures of Tom Sawyer	1960	Mark Twain	Roman	Çocuk edebiyatı	Çeviri	Nurcihan Kesim	Ceylan Yayınları	20 cm	247	Türkçe	Türkiye
19	Hind Masalları	bilinmiyor	1961	?	"Pañcatantra"	belirsiz	bilinmiyor	Çeviri	belirsiz	16 cm	48	belirsiz	belirsiz
20	Hain	Il tradimento (?)	1962	Alberto Moravia	Roman		Çeviri	Nil Eren	Ceylan Yayınları	17 cm	192	İtalyanca	İtalya
21	Üç Kardeşiler	Trois frères(?)	1962	Georges Simenon	Roman	Polisiye	Çeviri	Oğuz Alplaçın	Ceylan Yayınları	16 cm	123	Fransızca	Belçika
22	Arzunun Ücreti	belirsiz	1962	James M. Cain	Roman	Polisiye	Çeviri	Oğuz Alplaçın	Ceylan Yayınları	16 cm	123	İngilizce	ABD
23	Kim Ölecek, Kim Dönecek?	Death Comes as the End (?)	1962	Agatha Christie	Roman	Polisiye	Çeviri	Oğuz Alplaçın	Ceylan Yayınları	17 cm	191	İngilizce	Birleşik Krallık
24	Aynadaki Kız	yok	1962	Mükerrem Kamil Su	Roman	Popüler kurgu	Telif	yok	İnkılâp ve Aka Kitabevleri	19 cm	208	Türkçe	Türkiye
25	Paydos	yok	1962	Cevat Fehmi Başkut	Tiyatro oyunu	Kurgu	Telif	yok	belirsiz	16 cm	216	Türkçe	Türkiye
26	Sana Rey Veriyorum	yok	1963	Cevat Fehmi Başkut	Tiyatro oyunu	Kurgu	Telif	yok	belirsiz	17 cm	176	Türkçe	Türkiye
27	Lordun Ölümü	Lord Edgware Dies (?)	1963	Agatha Christie	Roman	Polisiye	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	189	İngilizce	Birleşik Krallık
28	Zehirli Şaka	belirsiz	1963	Carter Dickson	Roman	belirsiz	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	196	İngilizce	ABD
29	Öldüren Kim?	belirsiz	1963	George Harman Cox	Roman	belirsiz	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	164	İngilizce	ABD
30	Tatilde Cinayet	Evil Under the Sun (?)	1963	Agatha Christie	Roman	Polisiye	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	19 cm	208	İngilizce	Birleşik Krallık
31	Papazın Günahı	belirsiz	1963	Claude Charles	Roman	belirsiz	Çeviri	Hikmet Saim Balkır	Ceylan Yayınları	20 cm	238	Fransızca (?)	Fransa (?)
32	Cesetler Sıralanıyor	belirsiz	1963	Christopher Unig	Roman	belirsiz	Çeviri	Reha Pınar	Ceylan Yayınları	20 cm	191	İngilizce (?)	belirsiz

33	Cinayetin İşareti	Murder in Black and White (?)	1963	David Alexander	Roman	Popüler kurgu	Çeviri	Reha Pınar	Ceylan Yayınları	21 cm	250	İngilizce	ABD (?)
34	Tablodaki Adam: Piyes 5 Tablo	yok	1963	Cevat Fehmi Başkut	Tiyatro oyunu	diğer	Telif	yok	belirsiz	16 cm	156	Türkçe	Türkiye
35	Yeryüzündeki Dinler Tarihi	yok	1963	Ömer Rıza Doğrul	diğer	Araştırma	Telif	yok	İnkılâp ve Aka Kitabevleri	20 cm	262	Türkçe	Türkiye
36	Harputta bir Amerikalı : komedi 3 perde	yok	1963	Cevat Fehmi Başkut	Tiyatro oyunu	diğer	Telif	yok	İnkılâp ve Aka Kitabevleri	15 cm	143	Türkçe	Türkiye
37	Kapının Arkasındaki Esrar	The Case of the Velvet Claws (?)	1963	Rufus King	Roman	Popüler kurgu	Çeviri	Gani Yener	İnkılâp ve Aka Kitabevleri	20 cm	150	İngilizce	ABD
38	Saadet Tacı	yok	1963	Kerime Nadir	Roman	Popüler kurgu	Telif	yok	İnkılâp ve Aka Kitabevleri	20 cm	231	Türkçe	Türkiye
39	Zehirli Şaka	belirsiz	1963	Carter Dickson	Roman	belirsiz	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	196	İngilizce	ABD
40	Beni Büyüler	belirsiz	1964	R. S. Prather	Roman	belirsiz	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	188	İngilizce	ABD
41	Bulun Bu Kadını	belirsiz	1964	R. S. Prather	Roman	belirsiz	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	204	İngilizce	ABD
42	Çıplaklar	belirsiz	1964	R. S. Prather	Roman	belirsiz	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	208	İngilizce	ABD
43	Güzeller Arasında	belirsiz	1964	R. S. Prather	Roman	belirsiz	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	191	İngilizce	ABD
44	Kaybolan Güzel	belirsiz	1964	R. S. Prather	Roman	belirsiz	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	195	İngilizce	ABD
45	Meksika Macerası	belirsiz	1964	R. S. Prather	Roman	belirsiz	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	196	İngilizce	ABD
46	Ölüm Yata	belirsiz	1964	R. S. Prather	Roman	belirsiz	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	204	İngilizce	ABD
47	Ölümle Dans	belirsiz	1964	R. S. Prather	Roman	belirsiz	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	208	İngilizce	ABD
48	Sarışın Yılan	belirsiz	1964	R. S. Prather	Roman	belirsiz	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	19 cm	203	İngilizce	ABD
49	Tımarhanedeki Adam	belirsiz	1964	R. S. Prather	Roman	belirsiz	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	200	İngilizce	ABD
50	Budalar Cumaları Asılır	Bachelors Get Lonely (?)	1964	A. A. Fair	Roman	Popüler kurgu	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	190	İngilizce	ABD

51	Hollywood'lu Kızlar	belirsiz	1964	Doug Warren	Roman	belirsiz	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	188	İngilizce	ABD
52	Kanlı Taşlar	Too Busy to Die (?)	1964	H. W. Roden	Roman	Popüler kurgu	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	199	İngilizce	ABD
53	Kara Tavuk Cinayetleri	Funerals are Fatal (?)	1964	Agatha Christie	Roman	Polisiye	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	206	İngilizce	Birleşik Krallık
54	Ölüm Tatil Dinlemez	Dividend on Death (?)	1964	Brett Halliday	Roman	Popüler kurgu	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	20 cm	203	İngilizce	ABD
55	Sayıllı Dakikalar	belirsiz	1964	Jean Bruce	Roman	belirsiz	Çeviri	Mahmut Abaç	Ceylan Yayınları	20 cm	196	Fransızca (?)	Fransa (?)
56	İbadet Bilgileri Ansiklopedisi 1	Yok	1965	Hüsametdin Ergezen	Roman	diğer	Telif	yok	Ceylan Yayınları	20 cm	62	Türkçe	Türkiye
57	Kanarya Bakımı	Yok	1965	Nurettin İrakdan	Roman	diğer	Telif	yok	King Kuş Müstahzarları	19 cm	74	Türkçe	Türkiye
58	S.O.D. 45 İstanbul Casusları: Ölümle Randevu	belirsiz	1966	Jean Crain	Roman	belirsiz	Çeviri	Hikmet Saim Balkır	Dünya Kitapsaray Neşriyatı	16 cm	187	belirsiz	belirsiz
59	Adım Beladır	belirsiz	1966	S. Marlowe	Roman	belirsiz	Çeviri	Gönül Suveren	Dünya Kitap Sarayı	20 cm	223	İngilizce	ABD
60	Korkunç Sır	belirsiz	1966	Alistair Mclean	Roman	belirsiz	Çeviri	Gönül Suveren	Dünya Kitap Sarayı	20 cm	181	İngilizce	Birleşik Krallık
61	Dost Yüzlü Katil	belirsiz	1967	R. S. Prather	Roman	belirsiz	Çeviri	Gülten Suveren	Ceylan Yayınları	19 cm	207	İngilizce	ABD
62	Kara Ceylan	Black Beauty (?)	1967	Anna Sewell	Roman	Çocuk edebiyatı	Çeviri	Gülen Olut	Ceylan Yayınları	17 cm	90	İngilizce	Birleşik Krallık
63	Ayşecik Ev hanımı	yok	1967	Kemalettin Tuğcu (?)	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	23x20 cm	19	Türkçe	Türkiye
64	Ayşecik Köyde	yok	1967	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	23x20 cm	19	Türkçe	Türkiye
65	Ayşecik ve Arkadaşları	yok	1967	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	23x20 cm	20	Türkçe	Türkiye
67	Ayşecik ve Bebeği	yok	1967	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	23x20 cm	19	Türkçe	Türkiye
68	Ayşecik ve Oniki Ay	yok	1967	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	24x20 cm	19	Türkçe	Türkiye
69	Ayşecik ve Rüyası	yok	1967	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	23x20 cm	19	Türkçe	Türkiye

70	Ayşecik ve Sincaplar	yok	1967	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	23x20 cm	19	Türkçe	Türkiye
71	Ayşecik ve Siyah Cıvıv	yok	1967	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	23x20 cm	19	Türkçe	Türkiye
72	Ayşecik Canım Annem	yok	1968	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	23x20 cm	20	Türkçe	Türkiye
73	Ayşecik Değirmende	yok	1968	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	23x20 cm	20	Türkçe	Türkiye
74	Ayşecik Eğleniyor	yok	1968	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	24x20 cm	19	Türkçe	Türkiye
75	Ayşecik Geziyor	yok	1968	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	23x20 cm	18	Türkçe	Türkiye
76	Ayşecik Masal Anlatıyor	yok	1968	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	24x20 cm	20	Türkçe	Türkiye
77	Ayşecik Tatilde	yok	1968	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	23x20 cm	18	Türkçe	Türkiye
78	Ayşecik ve Arap Kedi	yok	1968	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	24x20 cm	20	Türkçe	Türkiye
79	Ayşecik ve Büyük Balık Avı	yok	1968	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	24x20 cm	20	Türkçe	Türkiye
80	Ayşecik ve Kaybolan Kedi	yok	1968	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	24x20 cm	18	Türkçe	Türkiye
81	Ayşecik ve Küpler	yok	1968	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	23x20 cm	19	Türkçe	Türkiye
82	Ayşecik ve Minik Tavşanlar	yok	1968	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	23x20 cm	18	Türkçe	Türkiye
83	Ayşecik ve Sevimli Buzağı	yok	1968	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	23x20 cm	18	Türkçe	Türkiye
84	Ayşecik ve Sevimli Cıvıvlar	yok	1968	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	24x20 cm	20	Türkçe	Türkiye
85	Ayşecik ve Tahta Araba	yok	1968	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	24x20 cm	20	Türkçe	Türkiye
86	Ayşecik ve Yavru Köpek	yok	1968	Kemalettin Tuğcu	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	23x20 cm	18	Türkçe	Türkiye
87	Miço	yok	1968	Oda Boro, Sadun Boro	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	23 cm	18	Türkçe	Türkiye

88	Kismet'in tayfası Miço dünyayı dolaşıyor	yok	1968	Oda Boro, Sadun Boro	Resimli Hikaye	Çocuk edebiyatı	Telif	yok	Ceylan Yayınları	23 cm	18	Türkçe	Türkiye
----	--	-----	------	-------------------------	-------------------	--------------------	-------	-----	------------------	-------	----	--------	---------

TEŞEKKÜR

Öncelikle; bilgi, birikim ve akademik rehberliği ile tezimin her aşamasında bana destek olan, hem lisans hem de yüksek lisans eğitimim boyunca bana her daim ilham veren değerli danışmanım Doç. Dr. Ahu Selin ERKUL YAĞCI'ya en içten teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek lisans eğitimim boyunca bilgi ve deneyimleriyle gelişimime katkı sunan tüm saygıdeğer hocalarıma ve bu süreçte birlikte düşündüğüm, tartıştığım ve ilerlediğim tüm sınıf arkadaşlarıma akademik yolculuğumu daha anlamlı ve verimli kıldıkları için teşekkür ederim.

Ayrıca, bu sürecin yükünü hafifleten, anlayışı ve sabrıyla bana her zaman destek olan sevgili annem Dilek KURT'a; çalışma disiplini ve özverisiyle bana daima rehberlik eden sevgili babam Zekeriya Behçet KURT'a; içten desteğiyle bu süreci kolaylaştıran canım kardeşim Elif Naz KURT'a teşekkürü borç bilirim.

Araştırmamın özellikle ilk aşamalarında sektörde yer edinmiş, çizgi roman üreten ve tüketen pek çok isimle temas kurmamı sağlayarak değerli kaynaklara ulaşmamda büyük katkı sunan Sayın Erhan CERRAHOĞLU'na; Ceylan Yayınları üzerine gerçekleştirdiği değerli çalışması ile araştırmamı derinleştirmeme imkan tanıyan Sayın Hakan ALPİN'e; ayrıca, çevrimiçi platformlarda gerek okur gerek koleksiyoner kimlikleriyle çeviri çizgi romanların adeta canlı bir arşivini oluşturan tüm Türk çizgi roman camiasına bu çalışmaya sağladıkları doğrudan ya da dolaylı katkılar için içtenlikle teşekkür ederim.

ÖZGEÇMİŞ

Merve Engin KURT

Eğitim

2022-2025 Çeviribilim Yüksek Lisans Programı İzmir Türkiye
Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

2021-2022 Göstergebilim Yüksek Lisans Programı Budapeşte Macaristan
Eötvös Lorand Üniversitesi, Baltık ve Slav Filolojisi Enstitüsü (*tamamlanmadı*)

2017-2021 İngilizce Mütercim ve Tercümanlık Lisans Programı İzmir Türkiye
Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Burslar

2023-2025 TÜBİTAK BİDEB 2210-A Yurt İçi Genel Yüksek Lisans Burs Programı Türkiye

2021-2022 Stipendium Hungaricum Lisansüstü Burs Programı Macaristan

Deneyim

2023- Araştırma Görevlisi, Erzurum Türkiye
Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Bilimsel & Mesleki Faaliyetler

2024 “Retranslation in Context VI” Organizasyon Kurulu Üyesi İzmir Türkiye

Yayınlar

2024	Kurt, M.E. & Erkul Yağcı A.S. (2024). Translations of Comics in Türkiye: Methodological Challenges. <i>Retranslation in Context VI</i> , Ege Üniversitesi, İzmir. 28 Ekim- 1 Kasım 2024.	Türkiye
------	---	---------

Sertifikalar

2021	TESOL (Teaching English to Speakers of Other Languages) Mesleki Sertifika Arizona State University, Global Launch
------	---

