



T.C.

EGE ÜNİVERSİTESİ



Sosyal Bilimler Enstitüsü

**GÖSTERGELERARASI BİR ÇEVİRİ
İNCELEMESİ OLARAK SABAHATTİN ALİ'NİN
*KÜRK MANTOLU MADONNA'SI***

Yüksek Lisans Tezi

Seda TÜRKMEN

Danışman

Doç. Dr. Dilek ALTINKAYA

İzmir

2025

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜTERCİM VE TERCÜMANLIK ANABİLİM DALI
ÇEVİRİBİLİM TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**GÖSTERGELERARASI BİR ÇEVİRİ
İNCELEMESİ OLARAK SABAHATTİN ALİ'NİN
*KÜRK MANTOLU MADONNA'SI***

Seda TÜRKMEN

Danışman

Doç. Dr. Dilek ALTINKAYA

Mütercim-Tercümanlık

Çeviribilim Tezli Yüksek Lisans Programı

İzmir

2025

Tez Değerlendirme Kurulu Jüri Üyeleri

Başkan : Doç. Dr. Dilek ALTINKAYA
(Danışman) .

Üye : Doç. Dr. Ahu Selin ERKUL
YAGCI .

Üye : Doç. Dr. Fatma DEMİRAY
AKBULUT .

Yüksek Lisans Tezinin kabul edildiği tarih: 28.07.2025

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

“*GÖSTERGELERARASI BİR ÇEVİRİ İNCELEMESİ*” başlıklı 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.

Öğrencinin Adı Soyadı

Seda TÜRKMEN

Önsöz

Bu çalışma, çeviribilimin genişleyen sınırları içinde yer alan göstergeler arası çeviri alanına katkı sunmak amacıyla hazırlanmıştır. Sabahattin Ali'nin edebiyatımızın klasikleşmiş eserlerinden biri olan *Kürk Mantolu Madonna*'sının grafik roman türüne uyarlanışını ele alan çalışmada, sözlüksel temsilden görsel temsile geçişte yaşanan dönüşümleri ve adaptasyon sürecinde ortaya çıkan anlam kaymaları ile üretim stratejilerini incelemeyi hedeflemiştir. Edebi bir metnin sadece dilsel değil, aynı zamanda kültürel, estetik ve görsel kodlar yoluyla da yeniden inşa edilebileceği fikrinden yola çıkan söz konusu çalışma, adaptasyon ve çeviri kavramlarını göstergeler arası ilişkiler çerçevesinde yeniden düşünmeyi gerekli kılmıştır.

Tez süreci boyunca yalnızca kuramsal değil, aynı zamanda uygulamalı düzeyde de yoğun bir analiz çalışması gerçekleştirilmiş hem kaynak metin hem de hedef grafik roman bağlamında içerik, biçem, anlatı yapısı ve kültürel göstergeler karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Araştırma sürecinde, çeviribilim alanının yalnızca diller arası aktarımı değil, aynı zamanda medya ve gösterge sistemleri arası aktarımı da kapsayan çok katmanlı bir disiplin olduğunu bir kez daha görme fırsatı elde edilmiştir. Bunun yanı sıra araştırma sırasında birçok alandan faydalanılmış ve çalışmanın yalnızca çeviribilimle sınırlı kalmayıp aynı zamanda disiplinler arası bir çalışma olduğu sonucuna da varılmıştır.

Çalışma süresince akademik birikimi, yönlendirmeleri ve destekleriyle bana rehberlik eden değerli tez danışmanım Doç. Dr. Dilek ALTINKAYA'ya teşekkür borçluyum. Ayrıca araştırmamın lisans eğitimim boyunca danışmanlığımı üstlenen ve resmi bir görev üstlenmemesine rağmen yüksek lisans çalışmamda yalnızca akademik olarak değil duygusal ve motivasyonel anlamda da desteğini esirgemeyen Doç. Dr. Fatma DEMİRAY AKBULUT'a göstermiş olduğu bu içten ilgi, gönüllü rehberlik ve özveriden dolayı teşekkür ederim. Son olarak bu çalışmanın düzenlenmesi ve şekillenmesi süreçlerinde yol göstericiliği, büyük katkısı ve çalışmamı akademik standartlara uygun hale getirmeme yardımcı olduğu için Araş. Gör. Furkan AKA'ya kendisine minnettar olduğumu söylemeden geçemeyeceğim. Bu süreçte her zaman yanımda olan, sarsılmaz inançlarıyla bana güç veren aileme de teşekkür etmeden geçemeyeceğim. Tezimin her aşamasında hissettirdikleri destek, karşılaştığım

zorluklarda bana moral, güven ve cesaret kaynağı olmuştur. Bana olan güvenleri, zaman zaman kendimden şüphe ettiğim anlarda dahi ilerlememi sağlayan en büyük motivasyonlardan biri olmuştur.

Bu çalışmanın, özellikle göstergeler arası çeviri ve edebi eserlerin görsel türlere aktarımı konusunda yapılacak yeni araştırmalara katkı sağlayacağına ve çeviribilimin kuramsal sınırlarını genişleteceğine ve Türkiye’de henüz yeni sayılan çizgi roman/grafik roman çevirileri (gerek göstergelerarası gerekse diller arası ya da diliçi aktarımlarda) literatür boşluğuna katkıda bulunacağına inanıyorum.



Özet

Bu çalışma, Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* adlı kitabının grafik roman versiyonunu Gideon Toury'nin betimleyici çeviri çalışmaları perspektifinden analiz etmeyi amaçlamaktadır. Roman Türkçe yazılmış ve yine Türkçe olarak grafik romana çevrilmiştir; bu da onun hem dil içi hem de göstergeler arası bir göstergelerarası çeviri olduğunu gösterir. Öte yandan grafik roman versiyonunun çizerini de bir adaptasyon çevirmeni olarak ele almamızı gerekmektedir. Bu çalışmada amaç, göstergelerarası çeviriyi Toury'nin Betimleyici Çeviri Araştırmaları ile ele almaktır. Bu bağlamda, her iki versiyon da -klasik roman ve grafik uyarlaması- şu üç normu izleyerek betimleyici çeviri çalışmaları yoluyla nitel olarak incelenmiştir: öncül normlar, süreç öncesi ve süreç normları. Çalışmanın ilk amacı söz konusu eseri baz alarak bir klasik romanın grafik romana hangi şekilde çevrildiğini açıklamaktır. Bunun yanı sıra, grafik romanın, tek bir olay örgüsüne sahip olması (daha doğrusu, tek bir hikâye anlatması, tefrika olmaması), derin temalar içermesi, karakterin duygu durumunu belirten ikonların kullanımı ve yoğun bir olay örgüsü gibi özelliklerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla, söz konusu çalışmada, Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* eseri, yukarıda belirtilen ayırt edici özellikler, çeviri sırasında meydana gelen kazançlar ve kayıplar, alınan adaptasyon kararları Everest Yayınları tarafından 2019 yılında yayımlanan ve çizer Gökçe Erverdi imzasıyla uyarlanan grafik roman versiyonunda bir vaka çalışması olarak analiz edilmek üzere seçilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Kürk Mantolu Madonna*, Adaptasyon, Betimleyici Çeviri Araştırmaları, Göstergeler Arası Çeviri, Grafik Roman

Abstract

This study aims to analyze the graphic novel version of Sabahattin Ali's *Madonna in a Fur Coat* from the perspective of Gideon Toury's descriptive translation studies. The novel was written in Turkish and translated into a graphic novel from Turkish, which shows that it is both an intralingual and intersemiotic translation. On the other hand, this let the reader take the illustrator of the graphic novel version as the adaptation translator. The aim of this study is to address intersemiotic translation through Toury's Descriptive Translation Studies. In this context, both versions -the classical novel and the graphic adaptation- were qualitatively examined through descriptive translation studies following these three norms: initial norms, preliminary norms and operational norms. More precisely, the very first aim of this study is to explain how a classical novel is translated into a graphic novel based on the work in question. In addition, it aims to reveal the characteristics of a graphic novel such as having a single plot (i.e. telling a single story, not being serialized), containing deep themes, use of emanata (using icons that indicate the character's emotional state and a dense plot). Therefore, in this study, Sabahattin Ali's *Madonna in a Fur Coat* was chosen as a case study to be analyzed in terms of the distinctive features mentioned above, the gains and losses that occurred during translation, and the adaptation decisions made in the graphic novel version published by Everest Yayınları in 2019 and adapted by the artist Gökçe Erverdi.

Keywords: *Madonna in a Fur Coat*, Adaptation, Descriptive Translation Studies, Intersemiotic Translation, Graphic Novel.

İÇİNDEKİLER

Önsöz	4
Özet	6
Abstract	7
Tablolar Listesi	1
Şekiller Listesi	2
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: ÇALIŞMANIN KAPSAMI	5
1.1 Edebi Çeviri	5
1.2 Çizgi Roman ve Tarihsel Gelişimi	7
1.3 Dünyada Çizgi Roman	11
1.4 Grafik Roman	17
1.5 Türkiye’de Grafik Roman	20
1.6 Çizgi Roman ve Grafik Romanın Genel Özellikleri	21
1.7 Çizgi roman ve Grafik Roman Arasındaki Ayrım	26
1.8 Sabahattin Ali ve Kürk Mantolu Madonna	27
1.9 Gökçe Erverdi	29
2. BÖLÜM: KURAMSAL YAKLAŞIM	30
2.1. Toury’nin Betimleyici Çeviri Araştırmaları	30
2.2 Roman Jacobson’ın Çeviri Türleri	32
2.3 Göstergebilim	34
2.4 Adaptasyon	38
2.4.1. Katerina Perdikaki’nin Adaptasyon Kaymaları Modeli	39
3. BÖLÜM: BULGULAR VE VAKA ÇALIŞMASI ÜZERİNDE ÖRNEKLENDİRME ...	42
3.1 Paneller	43
3.1.1 An’dan an’a (Moment-to-moment)	44
3.1.2 Sahneden sahneye (Scene-to-scene)	46
3.1.3 Devam eden konuşmaların olduğu Paneller (Continued Conversation)	48
3.1.4 Eylemden eyleme (Action-to-action)	50
3.1.5 Öznenen özneye (Subject-to-subject)	52
3.2 Konuşma Balonları	54
3.2.1 Konuşma Balonlarının Şekilleri	54
3.2.1.1 Dikdörtgen anlatı kutuları	55
3.2.1.2 Oval Konuşma Balonları	56

3.3. Konuşma Balonlarının Renkleri.....	59
4. SONUÇ.....	61
KAYNAKÇA.....	65
ÖZGEÇMİŞ.....	76



Tablolar Listesi

Tablo 1 Konuşma balonları	24
Tablo 2 Çizgi Roman ve grafik roman arasındaki fark	26
Tablo 3 Bulgular bölümünde incelenecek unsurlar.....	43
Tablo 4 An'dan an'a geçiş ilk örnek	44
Tablo 5 An'dan an'a geçiş ikinci örnek	45
Tablo 6 Sahneden sahneye geçiş ilk örnek.....	46
Tablo 7 Sahneden sahneye geçiş ikinci örnek.....	47
Tablo 8 Devam eden konuşmalar ilk örnek.....	48
Tablo 9 Devam eden konuşmalar ikinci örnek.....	49
Tablo 10 Eylemden eyleme geçiş ilk örnek	50
Tablo 11 Eylemden eyleme geçiş ikinci örnek.....	51
Tablo 12 Öznenen özneye geçiş ilk örnek.....	52
Tablo 13 Öznenen özneye geçiş ikinci örnek.....	53
Tablo 14 Dikdörtgen anlatı kutuları	55
Tablo 15 Oval konuşma balonları	56
Tablo 16 Uzatılmış konuşma balonları	57
Tablo 17 Kuyruksuz konuşma balonları	57
Tablo 18 Zigzaglı konuşma balonları.....	58
Tablo 19 Farklı renklerdeki konuşma balonları	60

Şekiller Listesi

Şekil 1 İlk konuşma balonları	10
Şekil 2 Chapbook Örneği.....	11
Şekil 3 Zig et Puce	12
Şekil 4 Il Corrierino	12
Şekil 5 Topolino	13
Şekil 6 Choju Giga.....	13
Şekil 7 Kusazōshi örnekleri	14
Şekil 8 Gırgır mizah dergisi.....	17
Şekil 9 Suç Ve Ceza Dostoyevski.....	22
Şekil 10 Red.....	23
Şekil 11 The Best We Could Do.....	25

GİRİŞ

İnsanlığın varoluşundan bu yana iletişim ihtiyacıyla birlikte çeviri her alanda kendisini göstermiştir. Bahsi geçen iletişim yalnızca kişilerle sınırlı değil, edebi eserlerin vermek istediği mesajı ve bu mesaj üzerinden kurulmak istenen yazar ve okur arasındaki iletişimi sağlama görevini de üstlenmiştir. 1970’lerde, özellikle James Holmes’ün 1972 tarihli “*Çeviribilimin Adı ve Doğası*” (The Name and Nature of Translation Studies) isimli bildirisi ile dilbilimden kopup kendi başına ayrı bir bilim dalı haline gelen çeviribilim, günümüz teknolojisinin ilerlemesi ve dolayısıyla ilgi odağının da güncel olana kaymasıyla yalnızca metinler arası değil farklı dizgeler arasında da işlev görmektedir (Ören & Ergun, 2021, s. 39). Çeviribilimde bu ayrımın farkına varılması kültürel dönüşe kadar devam etmiştir. 80’li yıllarda yaşanan kültürel dönüşten (Özbent, 2019, s. 225) sonra çevirinin yalnızca diller ve metinler arası eşdeğerlik sağlamak amacıyla değil (Bassnett & Lefevere, 1990, s. 4) aynı zamanda kültür, norm, ideoloji, çevirmen görünürlüğü ve ufku gibi kavramların da çeviriye dahil olduğu anlaşılmış ve çeviri sadece diller arası bir işlem olmaktan ileriye gidebilmiştir (Hatim & Mason, 1997, s. 120). Akşit Göktürk de bunu destekler bir şekilde çevirinin çok yönlülüğünü şu şekilde tanımlamaktadır:

“Anlamın yabancı bir dilden tanıdık bir dile aktarımı değildir çeviri yalnız. Her dil, belli bir kültürün göstergeler dizgesiyle, belli uzlaşımlar, töreler, davranışlar, değer ölçüleriyle, kısacası somut insan yaşamıyla iç içedir.” (Göktürk, 2014, s. 15).

Göktürk’ün tanımıyla Gideon Toury’nin Betimleyici Çeviri Araştırmaları¹’nda kullandığı “norm” kavramı birbiriyle ilişkilendirilebilir. 1980 yılında yayımlanan “*In Search of a Theory of Translation*” adlı makalesi ile temelleri atılan BÇA, çeviriyi sınırlandırmak ya da kural koymak yerine çeviriyi var olduğu gibi kabul eder ve Toury’nin ortaya koyduğu norm kavramıyla bir betimlemeye varır. BÇA’da norm kavramı

“[...]bir topluluk tarafından paylaşılan genel değerlerin veya fikirlerin – neyin doğru veya yanlış, neyin yeterli veya yetersiz olduğu –

¹ Bundan sonra BÇA olarak anılacaktır.

belirli durumlar için uygun ve uygulanabilir performans talimatlarına çevrilmesi.” (Toury 2012: s. 63)²

şeklinde tanımlanmaktadır. Bu bağlamda Toury üç tür çeviri normu öne sürmektedir: öncül normlar, süreç öncesi normlar ve süreç normları (Toury, 1995, s. 55-59). Süreç öncesi normlar, çevirmenin çeviri süreci öncesinde çeviriyi hangi dil üzerinden gerçekleştireceğine karar verdiği normdur. Öncül norm ise çevirisi yapılacak eserin kaynak kültüre mi erek kültüre mi daha yakın olacağına karar verdiği normdur. Son olarak süreç normlarında ise çeviri süreci boyunca çevirmenin aldığı kararlar ele alınmaktadır (Toury, 1995, s. 55-59).

Roman Jakobson’ın (1896-1982) çeviri sınıflandırması, çevirinin bu yönünü çok net ortaya koymaktadır. Rus dilbilimci, çeviriyi üç ana başlık altında sınıflandırır: Diliçi çeviri, diller arası çeviri ve göstergeler arası çeviri. Diliçi çeviri, aynı dil içerisindeki sözlü işaretlerin farklı sözlü işaretlerle yorumlanmasıdır: örneğin Shakespeare eserlerinin günümüz İngilizcesiyle yeniden yayımlanması bir dil içi çeviridir. Diller arası çeviri, çevirinin en çok bilinen hali olup iki farklı dil arasındaki anlam aktarımının gerçekleşmesidir. Örneğin, Türkçe bir metnin İngilizceye çevrilmesi bu türden bir çeviridir. Jakobson’un sonuncu çeviri türü olan göstergeler arası çeviri ise yazılı bir metnin farklı sistemler ya da dizgelerde tekrar yorumlanmasıdır. Örneğin şarkı sözlerinin şarkıya dönüştürülmesi bir göstergeler arası çeviridir (Jakobson, 1959, s. 233). Öte yandan Roman Jakobson’un göstergeler arası çeviri kavramı, çeviride adaptasyonla da ilişkilendirilebilmektedir. Her iki türde de göstergeler arası bir değişim söz konusudur. Dolayısıyla, bir ürün hep göstergeler arası çeviri kategorisine hem de adaptasyon kategorisine girebilmektedir.

Bu bağlamda adaptasyon birçok yönden çeviri ile ilişkilendirilebilir. Kitapların farklı yaş gruplarına göre düzenlenmesi, ülkeden ülkeye aktarımlarda aktarılan unsurun erek kültüre göre düzenlenmesi veya bir eserin sistemler arası değişime uğratılarak tekrar sunulması adaptasyona örnek verilebilir. Linda Hutcheon (2006) ise adaptasyonu tanımlanabilir başka bir eserin yeniden sunumu olarak tanımlamaktadır. Söz konusu tez çalışmasına bakıldığında, adaptasyon kavramı, Linda Hutcheon’un adaptasyon tanımı temel alınarak incelenmiştir. Adaptasyon süreci boyunca aktarım sağlarken bazı kaymalar meydana gelmektedir. Kitty Van Leuven-Zwart (1989) bahsi

² Aksi belirtilmediği sürece çeviriler tezin yazarı tarafından yapılmıştır.

geçen kaymaları saptamak adına cümle, cümlecik ve söz öbeği düzeyinde mikroyapısal ve karakter, olay örgüsü, zaman ve yer düzeyinde ise makroyapısal olmak üzere bir inceleme modeli geliştirmiştir. Ancak Leuven-Zwart, adaptasyonun nasıl olması gerektiği ile değil nasıl olduğu ile ilgilenmektedir. Katerina Perdikaki (2016) ise Leuven-Zwart'ın öne sürdüğü modeli baz alarak bir inceleme yöntemi geliştirmiştir. Söz konusu yöntem göstergeler arası çevirinin ve adaptasyonun ortak noktalarını ortaya koyacaktır. Bu bağlamda çeviribilim literatüründe daha önce incelenmemiş olan klasik roman ve onun güncel versiyonu olan grafik roman uyarlaması, çeviri sürecinde ve adaptasyon sırasında yaşanan kaymaların saptanması adına Gideon Toury'nin BÇA'sı dikkate alınarak incelenmiştir. İnceleme sırasında göstergeler arasılık, adaptasyon gibi kavramlardan yararlanılmıştır.

Söz konusu tez çalışmasının amacı Sabahattin Ali'nin ölümsüz eseri *Kürk Mantolu Madonna*'sını ve 2019 yılında Gökçe Erverdi imzasıyla grafik romana uyarlanan versiyonunu Gideon Toury'nin BÇA normarı ile karşılaştırmalı olarak analiz etmektir. Bu analizin ise başlıca iki amacı vardır. İncelemeler sırasında piyasaya çizgi roman olarak sürülen eserin aslında grafik roman olduğunu ortaya koymak ve eserin adaptasyon süreci sırasında çevirmenin aldığı kararları irdelemektir. Dolayısıyla yapılan eklemeler, çıkarmalar, olay örgüsündeki, karakterler, zaman ve yer gibi anlatıyı oluşturan unsurlarda meydana gelen değişiklikleri Katrina Perdikaki'nin adaptasyon kaymaları modeli ile saptamaktır.

Belirlenen amaçlar kapsamında tez çalışması üç ana başlıktan oluşmaktadır.

İlk bölüme bakıldığında tezin konusu olan çizgi roman ve grafik romanları konu almaktadır. İlk olarak grafik roman çevirisini temellendirmek adına ve daha sonra grafik romanların tarihinin dayandırıldığı çizgi romanlara tarihsel bir bakış açısı sağlanmıştır. Çizgi romanın ilk nerde ve nasıl ortaya çıktığı, ne şekillerde geliştiği sorularına tarihsel olarak cevap verilmeye çalışılacaktır. Daha sonra çizgi roman ve grafik roman türlerinin genel özelliklerine dikkat çekilmiş ve en son da iki tür arasındaki ayırım vurgulanarak söz konusu eserin neden bir grafik roman olduğu sorusuna cevap verilmeye çalışılacaktır.

Tez çalışmasının kuramsal bölümünü oluşturan ikinci bölümde, çalışma oluşturulurken temel alınan kuramlar ve ne şekilde ilişkilendirildikleri yer alacaktır. Sırasıyla faydalanılan kuramlar şunlardır: Gideon Toury'nin Betimleyici Çeviri

Araştırmaları, Roman Jakobson'ın eviri türleri, göstergibilim, göstergibilim ve grafik roman ilişkisi, adaptasyon kavramı, Katerina Perdikaki'nin adaptasyon kaymaları modeli ve son olarak söz konusu eser, yazar ve çizer/çevirmen arka planı.

nc bölümde ise eserin orijinalinden ve grafik roman uyarlamasından seçilmiş ne çıkan örnekler üzerinden yapılan analizlerin yer aldığı bölümdür. Eserin uyarlaması ve göstergeler arası virisi sırasından meydana gelen adaptasyon kaymaları, eklemeler, çıkarmalar bu bölümde detaylı olarak incelenmiştir. İlk olarak Katerina Perdikaki modelinde bahsedilen sözlü-yazılı sabit kodların ne şekilde sözel ve sözel olmayan, işitsel ve işitsel olmayan kodlara dönüştürüldüğünü ortaya koymak amacıyla grafik romanı oluşturan panel, konuşma balonu, renkler gibi temel unsurlar incelenmiştir. İncelemelerin ardından söz konusu sahneler üzerinde Perdikaki modeline göre meydana gelen adaptasyon kaymaları ve bu kaymaların anlatının hangi alanında ne derece meydana geldiği saptanmıştır.

Özetle, söz konusu tez çalışması, çeviriyi göstergeler arası viri ve adaptasyon kavramları kapsamında ele almayı amaçlamıştır. Diğer taraftan eserin, çizgi roman olarak bilinen uyarlama versiyonunun aslında bir grafik roman olduğunu aralarındaki farkları ne çıkararak vurgulamak da tez çalışmasında benimsenen amaçlardan birini teşkil edecektir.

Belirlenen amaçlar doğrultusunda şu araştırma soruları yer almaktadır:

- 1) Eser bir çizgi roman mı yoksa grafik roman olarak mı ele alınmalı?
- 2) Söz konusu eser yalnızca göstergeler arası bir viri mi yoksa aynı zamanda bir adaptasyon çalışması mıdır?
- 3) Eğer aynı zamanda bir adaptasyon ise Perdikaki modeline göre hangi kategorilerde ne çeşit kaymalar meydana gelmiştir?

Elde edilen bulgular doğrultusunda söz konusu sorular sonuç bölümünde yanıtlanmaya çalışılacaktır.

1. BÖLÜM: ÇALIŞMANIN KAPSAMI

1.1 Edebi Çeviri

Edebi çeviri denilen kavram, edebi bir metnin başka bir dil ve kültürde hayat bulma sürecidir. Emel Morel Gökgözoğlu ise edebi çeviriyi başka bir kültüre ait bir metnin yine başka bir dil aracılığı ile ortaya çıkan sanatsal ve yaratıcı bir süreç olarak tanımlamaktadır (Gökgözoğlu, 2019, s.36). Dil, kültür, kimlik, öz farkındalık, duygu ve empati gibi kavramları içerdiği için edebi çeviri sadece diller arası bir çeviri türü olarak ele alınamaz. Akşit Göktürk'ün *Çeviri: Dillerin Dili* kitabında belirttiği gibi “Her dil, belirli bir kültürün işaret sistemiyle, ayrıca belirli anlaşmalarla, ahlak kurallarıyla, davranışlarla ve değerlerle, kısacası elle tutulur insan yaşamıyla ilişkilidir.” (Göktürk, 2014, s. 15). Göktürk'ün çeviri tanımı ise şöyledir: Tanrıya karşı gelmeye çalışan halkın insanlığı ayırması sonucu ortaya çıkan dillerin dili (Ulu, 2018, s. 5). Her edebi metnin kendine özgü bir atmosferi ve özellikleri vardır. Edebi metin zaten kendine özgü bir metin türüyken, onu yalnızca bir tür, tip veya metin tipi olarak düşünmek mümkün müdür? Bu anlamda her metne farklı bir çeviri stratejisi veya tekniği uygulanması gerekir. Öncelikle hangi metin için hangi çeviri yönteminin kullanılacağına karar verilmelidir. Alman filozof Friedrich Schleiermacher metin türlerini sınıflandıran akademisyenlerden biridir. Önce çeviri (yazılı çeviri) ve yorumlama (sözlü çeviri) kavramlarını yeniden tanımlar. Bu kavramlar metin türlerine göre tanımlanır:

Yorumcu (sözlü çevirmen), sınıflandırmasına göre, farklı yorumlara açık olmayan ve kim okursa okusun herkesin aynı ve tek anlamı çıkarabileceği metinlerle ilgilenir. Öte yandan, çevirmen (yazılı çevirmen) bilimsel ve sanatsal eserlerle ilgilenir. Schleiermacher metin türlerini açıkça sınıflandırmaz; ancak metinleri özelliklerine göre ayırır. Buna göre aslında bir çevirmenin ve bir tercümanın tam olarak ne yapması gerektiğini anlatır. Bu sınıflandırmayı da göz önünde bulundurarak, yabancılaştırma ve yerleştirme olmak üzere iki strateji önerir. İlkinde, çevirmen okuyucuyu yabancı yazara götürür ve ikincisinde, çevirmen yabancı yazarı okuyucuya getirir (aktaran Bernofsky, 1997, s. 176).

Edebi çeviri denince akla ilk önce öykü, roman, şiir, tiyatro ve görsel işitsel metinlerin çevirisi gelmektedir (Gürçağlar, 2019, s. 33) ancak şiir çevirmeni olan Francis R. Jones'un bir metnin edebiliği belirleyen özelliklere göre göstergebilimsel

bir çeviri olan çizgi roman/grafik roman çevirisi de edebi çeviriye dahil edilebilir.

Jones'a göre:

“[...] bir metnin edebi sayılabilmesi için estetik ve duygusal değere sahip olup okuru duygulandırmalı ya da eğlendirmeli, edebi bir dil kullanılmış olup çokanlamlı sözcüklere ve deyişlere yer verilmeli ve bunun yanı sıra her yazara ait olan belli bir biçem ve benzetme, uyak, eğretileme gibi edebi bir araç vardır (Jones, 2019, s. 294).”

Belirtilen özellikler düşünüldüğünde farklı sistemler arasında yapılan çizgi roman/grafik roman çevirilerini de edebi çeviriye dahil etmek yanlış olmayacaktır. Öte yandan Jan Beatens'e göre edebi metinlerin kelimelerden oluştuğu halihazırda bilinen bir gerçek iken aynı zamanda kelimeler ve onlar sayesinde yapılan tasvirlerle birlikte hayal gücünde okuyucuya bir görselleştirme imkânı sağladığından dolayı medyalararasılık da içerdiğini de eklemek gerekir bu gerçeğe (Baetens, 2023, s.148). Bahsi geçen türden bir edebi çeviri, sistemler arası ya da göstergelerarası bir çeviriye dahil olduğu için roman, öykü, şiir, tiyatro gibi türlerin çevirisinden farklı unsurlar içermektedir. Pratt çizgi romanların, edebiliğini diğer edebi türlerle aynı şekilde sergilediğini ifade eder (Pratt, 2009, s. 107). Örneğin hikâye, olay örgüsü, karakter gibi unsurlar, diğer türlerde ne kadar önemliyse çizgi romanlarda da o kadar önemlidir. Daniele Barberi'nin de vurguladığı gibi çizgi romanlarda dil çizimler, resimler, grafikler, yazılı ve yazılı olmayan unsurlar içermektedir (Barberi, 1991). Dolayısıyla uygulanacak çeviri stratejileri de farklılık gösterecektir. Bu konu ile bağlantılı olarak ise Gino Scatasta *Tradurre il fumetto* adlı makalesinde çeviri stratejilerinin erek okuyucu odaklı olduğu ve Pazar tarafından belirlendiklerini ifade etmektedir (Scatasta, 2002). Edebi eser çevirisinde farklılık gösteren bir diğer konu ise diğer çeviri türleri gibi önceden belirlenmiş belli kurallara ve normlara dayalı olarak ilerlemiyor aksine eseri çevirenin hayal gücüne ve yaratıcılığına dayalı yorumlamalara bağlı ilerliyor olmasıdır (Göktürk, 2014, s. 104). Elbette ki eser kültürden kültüre, dilden dile ya da sistemden sisteme aktarılırken birtakım kayıplar meydana gelmektedir. Durum aynı sistemler arasında yapılan çevirilerde bile böyle iken sistemler arası gerçekleştirilen çeviride kayıplar yaşanma ihtimali çok daha yüksektir. Ancak burada farklı bir durum vardır ki o da diller arası çeviriden farklı olarak çizerin ve yazarın yazılı metni aktarım görevini gerçekleştiren çevirmen olarak ele alınmasıdır. Çeviri esnasında neleri uyarlayabileceği, neleri değiştirmek

zorunda olduğu ve bu uyarlama sırasında neler eklemesi gerektiği çevirmene yani çizere bağlıdır (Baetens, 2023, s.152, 152). Çevirmen olarak ele alınan çizir de tıpkı çevirmen gibi seçimler yapmak durumundadır (Pereira, 2008, s.117). Örneğin hangi sahnelerin görsel olarak önemli olduğu ve aktarılmaya değer olduğu, bu sahnelerin panellerle nasıl aktarılması gerektiği, yazılı olarak hangi kısımların yer alması gerektiği bu seçimlerden sadece birkaçıdır. Sarah McNicol'a göre söz konusu seçimleri etkileyen iki farklı etken vardır: yapıtın ya da eserin kimlere hitap edeceği ve hitap edeceği kitleye göre klasik bir romandan nasıl daha dikkat çekici bir hale getirilebileceği (McNicol, 2014, s.135). Daha önce de vurgulandığı üzere bu etkenlerin gerçekleştirilebilmesi çizirin seçimlerine bağlıdır.

Klasik romanların semiyotik çeviri yöntemi ile çizgi roman/grafik roman türlerine uyarlanması kimi yazarlar tarafından artı olarak görülürken kimi yazarlar tarafından eksi olarak görülmektedir. Örneğin Andreea Şerban çizgi roman/grafik roman uyarlamalarının okuyucunun olay örgüsünü görsel olarak deneyimlemesini sağladığını ifade etmektedir (Şerban, 2012, s. 339). Diğer taraftan yazar Hilmi Yavuz bu uyarlamaların okuyucuyu belli bir düşünme şekline ittiği için okuyucunun kısıtlandığını savunmaktadır (aktaran Ulu, 2018: s.20). Yavuz'a göre okuyucu uyarlanan eserin klasik versiyonunu okurken karakterler ve olayların geçtiği yerler gibi görsel unsurları diledikleri gibi canlandırabilirken, çizgi roman/grafik roman versiyonunu okurken gördükleri ile sınırlıdır. Ancak Orhan Pamuk'un da belirttiği gibi uyarlamalar eserin orijinalini etkilememektedir aksine okuyucunun ufkunu genişletmektedir. Klasiklerin çizgi roman/grafik roman uyarlamalarının bir diğer artısı ise zamanla popülaritesini kaybeden klasik versiyonlarının orijinalliğini ve özünü kaybetmeden varlığını daha farklı bir şekilde sürdürmesini sağlamaktır (Ulu, 2018, s. 21). Örneğin, Kürk Mantolu Madonna'yı da günümüze taşıyıp yeni bir okuyucu kitlesine hitap etmiştir.

1.2 Çizgi Roman ve Tarihsel Gelişimi

Genellikle çocuklar ile bağdaştırılan çizgi roman, en kısa tanımıyla çoğunlukla çizimlerden ve onları destekleyen yazılar içeren ardışık paneller halinde tasarlanmış kitaplar olarak tanımlanabilir. Ancak bu çizgi romanların arka arkaya rastgele dizilmiş çizimlerden oluğu anlamına gelmez. Öztürk (2023)'ün de ifade ettiği gibi çizgi roman türü resim/çizim ve yazıyı aynı anda kullanan ve olay örgüsüne bağlı olarak

sıralı panellerden oluşan bir türdür (Öztürk, 2023: s.21). Ghent Üniversitesi'nde görev yapmakta olan Doçent Doktor Maaheen Ahmed ise bu kavramı, her zaman olmasa da çoğu zaman gücünü görsellerden ve yazıdan alan, ses, animasyon gibi farklı türden materyallere dayanan, okuyucuyla iletişim kuran ve okuyucuya estetik bir haz sunan bir hikaye anlatma aracı olarak tanımlar ve çizgi roman kavramının aynı zamanda grafik roman, karikatür, karikatür dergileri, çevrimiçi çizgi romanlar ve dijital çizgi romanlar için de çatı rolü üstlendiğini belirtir (Ahmed, 2023: s.3). Çizgi roman yazarı Jim Shooter ise çizgi romanları, okuyucuyu hiçbir sanat dalının yapamayacağı şekilde içine çeken bir hikâye anlatma biçimi olarak tanımlar (Shooter, 1994: s.6). Alandaki öncü bir diğer isim olan Profesör Roger Sabin çizgi/grafik romanlardan, edebiyat ve sanat arasında kalan bir tür olarak değil de kendi dilbilgisi, sözdizimi ve noktalama kuralları olan ayrı bir dil olarak söz eder (Sabin, 2013, s. 9). Öte yandan edebiyat eleştirmeni Roland Barthes'e göre ise çizgi romanlar masal anlatım tarzında ilerlediği için ve masallar bir sanat dalı olduğu için çizgi romanları sekizinci sanat dalı olarak görmektedir (Barthes, 2000: s.2). David Kunzle "*History of the Comic Strip", Vol. I, "The Early Comic Strip: Narrative Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825"* adlı kitabında, bir eserin çizgi roman olabilmesi için şu dört ana maddeyi gerçekleştiriyor olması gerekir:

“1) ayrı ayrı sıralı resimler/çizimler içeriyor olmalı; 2) eserde yazıdan çok resimler/çizimler ağır basmalı; 3) eser seriler halinde devam etmeli ve bir kitle iletişim aracında basılı olarak yayımlanıyor olmalı; 4) eser ahlaki ve gündemle alakalı konular içermeli. (aktaran Meskin, 2017, s. 222, 223).”

Buna benzer şekilde David Carrier de çizgi romanın çizgi roman olabilmesi için temelde üç özellik taşıması gerektiğini ifade etmektedir: 1) konuşma balonu içermeli; 2) yakından bağlantılı anlatımı sağlamalı; 3) kitap uzunluğunda olmalı (aktaran Meskin, 2007, s. 370). Tüm bunların dışında çizgi romanların sadece illüstrasyonlardan/çizimlerden oluşan ve sadece okuma yazma bilmeyen insanlara ve genellikle başta eğlendirme amaçlı ortaya çıktığı için çocuklara hitap ettiği düşünülmüştür (Detti, 1984). Buna sebep olarak 1905'lerde yetişkinlere yönelik resimli gazetelerde boy gösteren “çocuklar köşesi” gösterilebilir. Çocuklar için oluşturulan bu alan okuma yazma için henüz yaşları çok küçük ya da okuma yazmaya bilmeyen çocukların da resimlere bakarak gazetelerden keyif almalarını sağlamıştır

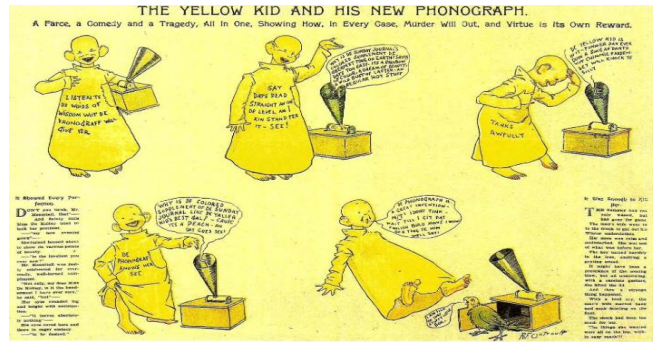
(Ahmed, 2023, s. 4). Çizgi romanın tarihçesine geçmeden değinilmesi gereken bir diğer önemli nokta ise tür çeşitliliğidir. Yetişkinlere çocukları eğlendirmek için yazılan ve çizilen çizgi romanlar daha sonra yetişkinlere de hitap etmeye başlamıştır ve dolayısıyla da erotik, korku, mizah, kovboy/Batı, Savaş, otobiyografi, sessiz çizgi romanlar gibi bir farklılık göstermeye başlamıştır.

Çizgi romanın tarihçesine bakıldığında araştırmacılar ilk önce mağara duvarlarındaki çizimlerin ele alınması gerektiğini iddia etmektedirler. Söz konusu çizimler bugünkü versiyonları gibi herhangi bir metin veya yazı içermeseler de anlatı barındırmaları söz konusuydu. Mick Stevens'ın teorisine göre mağaralarının duvarlarına yaptıkları çizimler aracılığı ile tartışan Neandertal bir çift ile bu tür ortaya çıkmıştır (aktaran Inge, 2016, s. 9). Zamanda daha da ileri gittiğimizde ise çizgi romanın ilk versiyonlarına Mısır hiyeroglifleri (M.Ö. 3000), Sümer mozaikleri (M. Ö. 3000-4000), Karolenj minüskülleri (9. Yüzyıl), Japon Kozanji parşömenleri (11. Yüzyıl), konularını çoğunlukla dini içerikler oluşturan Xylographica olarak da adlandırılan blok kitaplar (15. Yüzyıl) ve günümüzde de bilinen karikatürler örnek gösterilebilir (Inge, 2016, s. 9).

Sanayi devrimi, ticaret ağlarının genişlemesi ve matbaanın gelişmesi ve dolayısıyla da artık ister istemez insanların yenilikler ile etkileşim halinde olup merak ettiklerini okuma istekleri artmıştır ve mümkün hale gelmiştir (Öztürk, 2023, s. 22). Ortaya çıkan ilk çizgi romanın hangisi olduğu konusu tartışmalı olsa da alandaki önemli figürlerden biri ressam ve gravür sanatçısı olan William Hogarth'tır (Topçu & Yılmazkaya 2018: s.1). 1732 yılında başlayarak 1742 yılına kadar devam eden ve toplam 36 gravürden oluşan seri (*A Harlot's Progress, A Rake's Progress, Marriage-a-la-Mode, Industry and Idleness, Four Stages of Cruelty*) 18. Yüzyılın ahlaki yapısı, politika anlayışı, gelenekleri gibi konularda bilgi verir (Inge 2016: s.10). Bir diğer önemli figür ise karikatürist Rodolphe Töpffer'dir. Töpffer, Johann Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları*'ndan etkilenerek orijinal olarak *histories en estampa* adı verilen ve grafik roman olarak çevrilebilecek *Histoire de M. Jabot* (1833-1846) adı eserini yayımlar (Kunzle, 2007, s. 57). Eser, kendinden önceki örneklerinden farklı olarak çizimlerin altlarında yazılar içerse de okuyucu hala büyük oranda görsellere bağlıdır Üçüncü sırada yer alan *Histoire de M. Vieux* (1837) eseri ise çevirisi ve yayımı dolayısıyla Amerikan çizgi romanı üzerinde büyük etki yaratmıştır. İngilizceye *The Aventure of Obadiah Oldbuck* olarak çevrilen ve 14 Eylül 1984 yılında yayımlanan

eser Amerikan tarihindeki yayımlanan ilk çizgi roman olarak bilinmektedir (Beerbohm vd., 2014, s. 349). Rodolphe Töpffer'in eserlerinin büyük yankı uyandıran ticari başarısının ardından Avrupa'da George Cruikshank'ın *The Loving Ballad of Lord Bateman* (1839)'ı, Par Cham'ın *Impressions de voyage de Monsieur Boniface* (1844)'ı, Alfred Crowquill'in *Pantomime: To Be Played As It Was, Is, and Will Be at Home* (1849)'u gibi birçok öne çıkan örnek yayımlanmıştır (Williams, 2023, s. 65). İngiltere'de ise *The Bachelor's Own Book* (1844), *The Bottle* (1847) gibi birçok çizgi roman yayımlanmaya başlamıştır (Inge, 2016 s. 11).

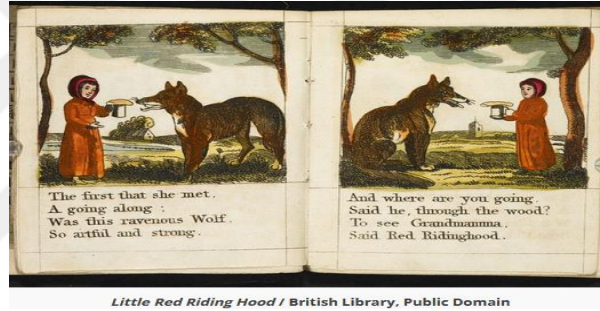
Öte yandan çizgi roman tarihine damgasını vuran bir diğer eser ise şair ve karikatürcü Wilhelm Busch'un 1865 tarihli *Max and Moritz* adlı eseridir. Eser iki haylaz çocuğun yedi farklı kişiye yaptıkları eşek şakalarını anlatan yedi bölümden oluşur. Hikayeler Busch'un çizimleri ve ikili uyak ölçülü dizelerle anlatılmıştır. İçerisinde barındırdığı hicivli anlatı, kara mizah ve son iki bölümünün bitiş şekli dolayısıyla okurlarında endişe uyandırmış ancak gittikçe de popüler bir hal almış ve uyarlamaları yapılmıştır. Bahsi geçen uyarlamalardan biri ise Rudolph Dirk tarafından yapılan *Katzenjammer Kids* (1897)'dir. Çizgi roman tarihine damgasını vuran bir diğer eser ise yayın hayatına ilk olarak New York World adlı gazetede başlayan Richard F. Outcalt'ın *The Yellow Kid* (1895) çizgi romanıdır. 1896 yılı *The Yellow Kid*'in yarattığı kültürel ve ticari başarı dolayısıyla çizgi roman türünün doğuşu olarak görülmektedir (Zanettin, 2018, s. 44 – 448). *The Yellow Kid* konuşma balonlarının ilk kez kullanımı açısından da çizgi roman tarihinde önemli bir figürdür (<https://www.itakehistory.com/post/the-yellow-kid>).



Şekil 1 İlk konuşma balonları

1.3 Dünyada Çizgi Roman

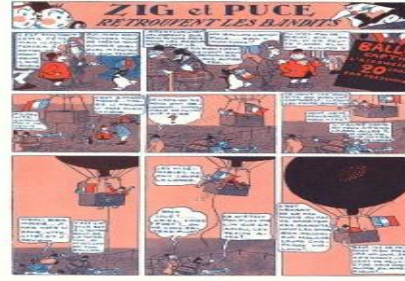
Günümüz edebiyat dizgesinde kendine ayrı bir yer edinen çizgi roman farklı ülkelerde farklı şekillerde boy göstermiştir. Örneğin İngiltere’de ve Amerika’da comics, Fransa ve Belçika’da *Bande Dessiné*, İtalya’da *fumetti* ve Japonya’da ise *manga* olarak ortaya çıkmıştır. İngiltere’ye bakıldığında ilk olarak 18. yüzyılın sonları 19. yüzyılın sonları çizgi romanın oluşum dönemleridir denebilir (Murray, 2016, s. 44). William Hogarth ile İngiltere’de boy gösteren tür yazılı basımın ortaya çıkışıyla artış göstermiştir. Modern anlamda ilk örnekleri ise *chapbook* adı verilen kısa soluklu, sayfa düzeni resim ve yazılardan oluşan küçük boyutlu kitaplardır (Murray, 2023, s. 45). 19. yüzyılın sonlarına Alfred Harmsworth, 1901 yılında Amalgamated Yayıncılık aracılığıyla *Comic Cuts* ve *Illustrated Chips* gibi “penny-dreadful” denilen bir edebi tür olan haftalık yayımlar ile çizgi roman türünün bugünkü halinin en yakın formuna ulaşmasına öncülük etmiştir (Carpenter, 1983, s. 51).



Şekil 2 Chapbook Örneği

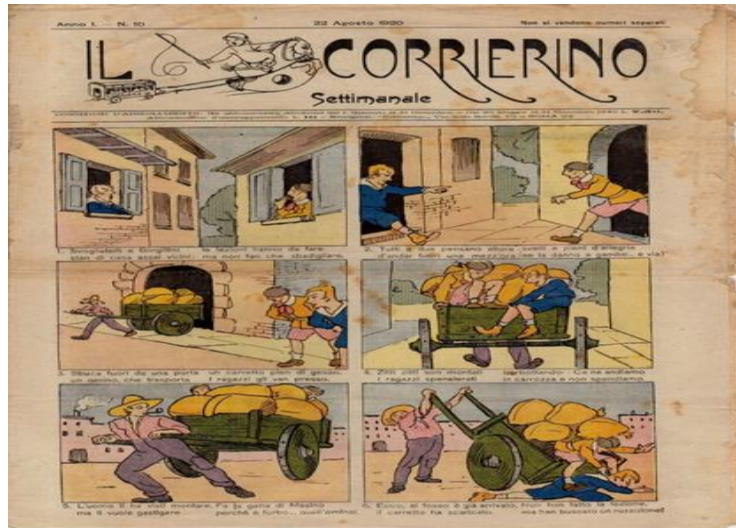
Edebiyat piyasasında öne çıkan bir diğer örnek ise Fransız-Belçika çizgi romanlarıdır. Bu çizgi romanlar *Bande Dessiné* ya da kısaca *BD* olarak boy göstermektedirler (McKinney, 2023, s. 53). Terim hem Fransızca konuşulan diğer bir deyişle Frankafon ülkelerde yayımlanan eserler için hem de çizgi roman türünü ifade etmek için kullanılmaktadır (Stein, 2015, s. 7). Fransız-Belçika çizgi romanının tarihine bakıldığında ise 15. yüzyıl gravürlerine dayandığı görülmektedir. Gravürlerden en eskisi ise 1418 tarihli “*The Virgin Surrounded by Four Saints*”tir (Bozhüyük, 2022, s. 3). Daha sonra 17 ve 18. yüzyılda dünya edebiyatını etkileyen fabllar Fransız edebiyatında da yaygın hale gelmiş ve *Fables de La Fontaine* (1668-1694) gibi çocuk kitaplarının ilk örneklerini oluşturmuştur (Bozhüyük, 2022, s. 5). 20. yüzyılda ise hem Fransız hem de Belçika çizgi romanı ayrı ayrı kendini geliştirmiş ve dünyaca duyulur hale gelmiştir. *Zig et Puce* (1925-1969), *Tintin* (1929-1986), *Lucky Luke* (1946-2002) ve *Asterix* (1976-1996) dünyaca ünlü Fransız-

Belçika çizgi romanına verilebilecek başlıcak örneklerdir. *Zit et Puce* aynı zamanda konuşma balonun kullanıldığı ilk Fransızca çizgi roman olarak da kabul edilmektedir (Baudry, 2012, s. 21).



Şekil 3 Zig et Puce

İtalya'da ise konuşma balonlarını anımsatması açısından küçük dumancıklar anlamına gelen *fumetti* kelimesi ile ifade edilmektedir. Çizgi romanın öncüsü olarak ele alınabilecek ilk çizgi roman dergisi ise 1908 yılından 1995 yılına kadar varlığını sürdürebilen *Il Corriere dei Piccoli* adlı çizgi roman dergisidir (Castaldi, 2023, s. 79). Dergide yayımlanan çizgi roman serilerinden biri olan *Il Corrierino*, İtalyan edebiyat dizgesinde çizgi romanların ikincil konumlarının değişmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Zaten görsel ağırlıklı olan çizgi romanlar bir de ciddiyetten uzak konuşma balonları içeriyorlardı. İtalyan aktör, tiyatro yönetmeni, oyun yazarı, sahne tasarımcısı ve aynı zamanda illüstratör olan Sergio Tòfano bu duruma çözüm olarak konuşma balonlarının yerine resim altyazıları kullanmıştır. (Castaldi, 2023, s. 79.)



Şekil 4 Il Corrierino

1932 Yılında yayım hayatına başlayan *Jumbo* ve *Topolino* isimli yenilikçi dergiler sayesinde ise ilk defa düzenli bir şekilde konuşma balonları kullanılmış ve

dergilerde ağırlıklı olarak *yabancı* çizgi romanların uyarlamaları yayımlanmıştır. Örneğin *Mickey Mouse* İtalyanca *Topolino* şeklinde okuyucuyla buluşmuştur.



Şekil 5 Topolino

Çizgi roman piyasasına damgasını vuran ve hatta tüm dünyada bilinen çizgi roman konseptinin dışına çıkmayı başarmış ve kendi adıyla anılan bir tür vardır ki, o da Japon *Manga*'sıdır. Bilinenin aksine, mağara duvarlarına çizilen resimler, hiyeroglifler ve mozaikler dışında, çizgi roman ve çizgi roman dizgisi ne Avrupa'da ne de Amerika'da ortaya çıkmıştır. Frederik L. Schodt ve Adam L. Kern'e göre çizgi romanın kökeni Japonya'ya dayanmaktadır. Frederik L. Schodt, ilk çizgi romanın Budist rahip Toba Sōjō tarafından 12 ve 13. yüzyıllarda kaleme alınan Chōjūgiga'lar olduğunu iddia etmektedir (Schodt, 1976, s. 58). İlk örneklerde ise karakterler tavşanlar, maymunlar, kurbağalar, tilkiler, fareler, bir geyik ve bir baykuştan oluşmaktadır (Yiengpruksawan, 2000, s. 74). Eser toplamda dört ayrı bölümden oluşmaktadır (Bourjaily, 2014, s. 2). Dolayısıyla bu parşömenler fablların da ilk örnekleri sayılabilir. Bazı eleştirmenler eserin mahkeme ve dini yaşam üzerine bir hiciv örneği olduğunu savunmaktadır



Şekil 6 Choju Giga

Öte yandan Adam L. Kern ise ilk çizgi roman olarak 17. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve o zamanlar sadece Japonya'da yaygın olarak okunan kusazōshi'yi göstermektedir (Kern, 2016, s. 108). Kusazōshi'ler 19 cm uzunluğunda ve 13 cm genişliğinde olup çok ince ve düşük kaliteli kağıtlardan oluşmaktaydı. Genel olarak 10 sayfa ve üç cilt olarak dizayn edilirdi (津田真弓, 2015, s. 87). Bahsi geçen çizgi

romanların kapakları renklerine göre farklı türlerden oluşmaktaydı. Aralarında en popüler olan kibyōshi (黄表紙), sarı renkli ve mizah içeren, hicivli hikayeler konulu, akahon (赤本), kırmızı renkli ve çocuk hikayeleri konulu, aohon (青本), mavi renkli ve daha çok yetişkinlere yönelik hikayeler konulu, kurohon (黒本), siyah renkli ve kurgu hikayeler konuludur (津田眞弓, 2015, s. 91, 92).



Şekil 7 Kusazōshi örnekleri

Bugün bildiğimiz *manga* ile bağdaştırılan tür ise sarı renkli olan kibyōshi türüdür. Kibyōshi'ler, mangalar gibi dram, fantezi, politika ve pornografi konulu günlük yaşama dair hikayeleri mizah yoluyla ve yererek aktaran kitaplardır (Taş Alicenap, 2014, s. 4). Bu sebeple birçok kez yasaklanmışlardır (Istrate, 2014, s. 8). Kibyōshi'lerde bugünkü mangaların aksine konuşma ve düşünce balonları yoktu ancak çok nadir olmak üzere karakterlerin rüyalarını ya da gerçeküstü düşlerinin anlatısında kullanılmaktaydılar (Kern, 2016, s. 109). 18. yüzyılda ortaya çıkan bu türün ilk örneği ise Koikawa Harumachi tarafından çizilen *Kinkin sensei eiga no yume* (1775)'dir (Heuer, 2012, s. 8). Herkes tarafından bilinen japon çizgi romanı *manga*'nın doğuşu ise 1834 yılında Hokusai Katsushika tarafından çizilen *Hokusai Manga* ile olmuştur (Misaka, 2004, s. 2). *Hokusai Manga*'nın en büyük özelliği ise panel kullanımındır. İkinci Dünya Savaşı ile ülkeler arası etkileşimin artmasıyla Japonya'da da batı ile alışveriş başlamış ve *manga* kültürü de bundan etkilenmiştir. Modern anlamda *manga* diyince akla ilk gelen eser Osamu Tezuka tarafından 1947 yılında yazılan ve çizilen Shintakarajima ya da İngilizce olarak *The New Treasure Island* ve devamında *Astro Boy* (1952-1968)'dur (Say, 2024, s. 26).

Japon çizgi romanı denilince akla ilk gelen isim *manga* ise şu iki tanımı çağrıştırmaktadır: Japonya'ya özgü yerel bir hikâye anlatma şekli ve Japonya dışında da yaygın olarak üretilen, Japoncadan farklı dillerde de yazılan ve Japonya'daki ile de ortak özellikler taşıyan grafik anlatıları ifade eden bir kavram (Berndt, 2023, s. 82). Henüz Türkçe yazılmış *manga* türünde bir eser bulunmasa da İngilizce dilinde *manga* özelliklerini taşıyan Shakespeare'in eserlerinden oluşan çizgi romanlar ortaya

çıkışlılardır. Mangalar genellikle haftalık ya da günlük olarak yayımlanan edebi ürünlerdir (Grennan, 2018, s. 323). Robert Harvey'in de ifade ettiği gibi mangaları diğer çizgi romanlardan ayıran özelliklerinden biri, kocaman gözlü, küçük ağızlı, üçgene benzeyen burunlu, sivri elmacık kemikli ve renkli saçlı karakterleridir (Harvey, 2007, s. 167). Bir diğer ayırt edici özellikleri ise Latin alfabesi kullanan dillerin aksine okuma yönünün sağdan sola olması ve dolayısıyla çizgi romanların Latin alfabesinde üretilmiş bir kitaba göre tersten okunuyor olmasıdır (Kacsuk, 2018, s. 7). Shonen manga (ergen erkek mangası), Shojo manga (genç kız mangası) ve seinen manga (yetişkin mangası) gibi türleri vardır (Lee, 2021, s. 1).

Son olarak çizgi romanın Türkiye'de ortaya çıkışına bakacak olursak ilk olarak Osmanlı dönemindeki mizah dergilerinin ele alınması gerekmektedir (Yaman, 2021, s. 60). Bu mizah dergilerinden ilk akla geleni 1870 yılında Teodor Kasap tarafından çıkarılan *Diyojen*'dir (Oymak, 2013, s. 3). Eğlendirme amacından ziyade hiciv amacı ile ortaya çıkmış olup dergi siyasi bir mizah ve halkın diline yakın daha basit bir Türkçe ile bir yergi amacı gütmekteydi. Dolayısıyla hükümete karşı bir alay ve tehdit unsuru olarak görülmesi sebebiyle birkaç kez geçici olarak kapatılsa da 1867 tarihli kararname ile Sadrazam Mehmet Emin Âli Paşa tarafından 183. sayısından sonra tamamen kapatılmıştır (Subaşı ve Çaylı, 2017, s. 95). Onu takiben Teodor Kasap'ın *Hayal* (1871) ve *Çingiraklı Tatar* (1872), Zaharya Beykozluyan'ın *Latife*'si (1871), Antuvan Efendi'nin *Şariver-i Medeniyet*'i (1873), Mihaliki Efendi'nin *Şafak*'ı (1874), Tevfik Bey'in *Meddah*'ı (1875) dergiler gelmektedir (Canatak, 2016, s. 32). 1878 yılında başlayan istibdat rejimi ile bu dergilere de yayın yasağı gelmiş ancak II. Meşrutiyetin ilanı ile söz konusu yasak kalkmıştır. Bu dönemde *Karagöz* (1908), *Hacivat* (1908), *İbiş* (1909), *Köylü* (1913) gibi yayınlar ortaya çıkmıştır (Yaman, 2021, s. 60). Aslan'ın belirttiği gibi I. Dünya Savaşı'nın başlangıcından bitimine kadar birçok yayın ortaya çıkmış aynı zamanda Kurtuluş Savaşı sırasında halka moral olmuşlardır (Aslan, 2019, s. 62, 67).

Çizgi roman türünün Türkiye'ye ulaşması ise Levent Cantek'in de belirttiği gibi 1930'lu yılları bulmuştur ve bu dönem ortaya çıkan çizgi romanlarda milliyetçi ve Türklüğün öne çıkarıldığı bir anlatım tarzı benimsenmiştir (Cantek, 1996, s. 45). Bahsi geçen yıllarda özellikle çocuk dergilerinde olmak üzere tam olarak çizgi roman denilemeye de çizgi anlatılar yayımlanıyordu (Çeviker, 1985, s. 69). Henüz bir çizgi roman geleneği oluşmamış olsa da dergilerde yayımlanan çizgi anlatılar resmin ve

yazının aynı anda kullanılması ve sürekli tipler içermesi açısından çizgi romanlarla benzerlik göstermekteydiler (Topçu ve Yılmazkaya, 2018, s. 2). Levent Cantek'in de belirttiği gibi Türk basınında ilk çizgi roman örnekleri yabancı basından uyarlanan ya da çevrilen eserlerdi (Cantek, 1996, s. 54). *Çocuk Sesi* (1928) dergisi ilk olması anlamında önemli bir adımdı. Dergide batılı eserlerin çevirileri ve uyarlamaları yer alıyordu. Eserlere örnek olarak *Flash Gordon* (1934), *Mandrake* (1934), verilebilir. Karakterler ve olayın geçtiği yer milli benlik ve Türkçeyi öne çıkarmak açısından Türkçeye uyarlanmıştır. Örneğin çizgi romanın ana karakteri olan *Flash Gordon* eserin Türkçe versiyonunda Baytekin, *Dale* Bayan Yıldız, *Zarkov* ise Doktor Çetinel olarak aktarılmıştır (Cantek, 1996, s. 58). 1934 yılına çıkarılan *Afacan* dergisi de yine aynı şekilde hem çeviri hem yerli eserler yayımlanmıştır (Cantek, 1996, s. 56). *Afacan*, *Miki Fare* (Minnie Mouse) gibi Walt Disney çıkışlı çizgi romanların yayımlanması açısından önemli rol oynamaktadır (Cantek, 1996, s. 69). 1940'lı yıllara gelindiğinde ise sayıları az da olsa yerli çizgi romanlar ve çizgi romanlara yer veren dergiler ortaya çıkmıştır; *Çocuk Haftası* (1943) dergisi bunlardan biridir (Yaman, 2021, s. 61). Dönemin sonlarına doğru ise Amerikan çizgi romanında ortaya çıkan *Marvel* çeviri yoluyla Türk çizgi piyasasına da dahil olmuştur. 1940'lı yıllar aynı zamanda dışarıdan getirilen yayımların kopyalanması ile de bilinmektedir 1950-1970 yılları arasında ise Türk sanatçılar tarafından üretilen eserlerde gözle görülür bir artış yaşanmıştır. Bu eserlerin çoğu Türk tarihinden esinlenilerek ortaya çıkmıştır ve olaylar çoğunlukla Orta Asya'da geçmektedir. *Karaoğlan* (1963), *Timur* (1964), *Kızıltuğ* (1967), *Kaan* (1974), *Arhan* (1975) bu dönem yayımlanan çizgi romanlara örneklerdir. 50'li yıllarda bir yandan da Fransa-Belçika ekolünden eserler aktarılmaya başlanmıştır. *Red Kit* (Lucky Luke), *Tenten* (The Adventures of Tintin) bu eserlerin en bilinenleridir. 1980'lerde ise karşımıza Orhan Alev, Ergün Gündüz, Bülent Arbacıoğlu, İlban Ertem gibi sanatçılar çıkmaktadır. Hatta adı geçen sanatçıların bazıları birlikte çalışmışlardır. Örneğin *En Kahraman Rıdvan* (1980) çizgi romanını Orhan Alev yazmış Ergün Gündüz ise çizmiştir. Adı geçen sanatçıların bir diğer ortak özelliği ise 1972 yılında yayın hayatına başlayan ve bir mizah dergisi olan *Gırgır*'a eserler vermiş olmalarıdır. Yine bu dönemde ortaya çıkan *Limon* (1985), *Hıbrır* (1989), *Pişmiş Kelle* (1990) gibi muhalif dergiler vardır. Dolayısıyla bu dönemde ortaya çıkan dergiler çocuklardan çok yetişkinlere hitap etmektedirler.



Şekil 8 Gırgır mizah dergisi

Ayrıca 1980’lerde bilgisayar oyunlarının Türkiye’ye ulaşması çocukların mizah dergilerine olan ilgisinin azalmasına ve dergilerin çocuklardan çok yetişkinlere odaklanmasına sebep olmuştur. Bu yıllarda yayımlanan *Gırgır* gibi dergiler günümüzdeki yayımlara örnek olmuşlardır. 90lı yıllarda gelişen teknoloji ile birlikte yazılı basıma olan ilgi azalmış daha çok bilgisayar oyunları, televizyon ve sinema öne çıkmıştır. Günümüzde ilk çıktığı günden bu yana hala takip edilen çizgi roman dergileri de yok değildir. Bunlardan biri ise *Penguen* (2002) dergisidir. Dergi daha çok Türkiye gündeminde ne varsa yine hicivli bir dil ile anlatılan karikatürlerle dikkat çekmektedir. *Penguen*’i takiben aynı dergiden ayrılan Yiğit Özer, Memo Tembelçizer, Ersin Karabulut, Umut Sarıkaya ve Uğur Gürsoy birlikte 2007 yılında *Uykusuz* dergisini kurmuşlardır. Bunun yanı sıra *Leman* gibi hala devam eden dergiler de bulunmaktadır.

1.4 Grafik Roman

Çoğu zaman grafik romanın çizgi roman ile karıştırıldığını söylemek yanlış olmaz. “Grafik roman” kavramı ilk olarak Amerikalı çizgi roman sanatçısı Will Eisner tarafından ortaya atılmış ve kullanılmıştır. 20. Yüzyılda bilinen ilk grafik roman olarak Will Eisner’in “*A Contract With God*” (1978) adlı eseri kabul edilebilir. Çoğunlukla çizgi romanla karıştırılsa da grafik roman, çizimlerle zenginleştirilmiş ve hikâyesi geleneksel roman kadar uzun olan bir edebi türdür (Ulu ve Kurt, 2018, s. 4). Çizgi roman ve grafik roman türlerinin birbirleriyle karıştırılmasına ilişkin Levent Cantek, Haziran 2015 tarihinde verdiği bir röportajda şu sözleri sarf etmektedir:

“Adlandırmalar, ekseriyetle bir ihtiyaçtan doğar, bir farklılık olduğunu göstermek için başka bir biçimde söylenir ve adlandırılır. Çizgi roman üreticilerinin yaptıkları işin niteliğini belirginleştirmek için yaptıkları bir çıkış bu... Grafik roman, çizgi romandan farklı olarak

kahramanların ölebildiği ve değişim geçirdiği insani hikâyeler içeriyorlar. Her şeyi başaran, daima kazanan kahramanların hâkimiyetindedir çizgi romanlar. Erkek anlatısıdır, kırılçanlığı ve krizi yoktur, çoğunluk değerlerine hitap eder, edebilik ya da sanat gibi bir iddiası yoktur, piyasanın belirlediğı kodlara göre yazılır ve çizilir.[...]” (<https://www.edebiyathaber.net/levent-cantek-grafik-roman-cizgi-romani-itibarlandirdi/>)

Daniel Stein’in da belirttiğı üzere çizgi romanların aksine çoğunlukla klasik eserlerden uyarlanarak hem yetişkinlere hem de çocuklara ve gençlere hitap etmektedir (2015, s. 355). Geleneksel romanların çizgi romana çevrilmesi (burada göstergelerarası çeviri) ve uyarlanması, dünyada olduğı gibi Türkiye edebiyat piyasasında da giderek yaygınlaşmaktadır. Küreselleşen dünya ve internetin her konuya hızlı ve kolay erişim imkânı sağlaması nedeniyle çeviri artık olmazsa olmaz bir hale gelmiştir. Bunun en belirgin örneğı sosyal medya platformlarında bir tık veya dokunuş uzağınızda olan "çevirisini gör" seçeneğidir. Ancak edebi eserlerin çevirisi o kadar kolay değildir. Bu tür çevirilerin mutlaka alanında uzman ve alana ilgi duyan çevirmenler tarafından yapılması gerekmektedir. Bundan daha önemlisi, alanı iyi bilmek ve alana kapsayıcı bir tanım getirmektir. Will Eisner, Scott McCloud, Ondrej Tomášek, Şenol Bezci, Henry Jenkins, Federico Zanettin ve Steven Hoover gibi birçok akademisyen alana tanımlama getirmeye çalışmıştır. Will Eisner’e göre grafik roman sıklıkla kamera açıları, odaklama gibi sinematik teknikler kullanan ve hikâyeye anlatımı paneller, çizimler ve resimlerle zenginleştirilmiş bir “ardışık sanat” olarak tanımlanmalıdır (Stein, 2015, s. 354). Ancak Scott McCloud, grafik romanlar için alternatif bir tanım sunarak, okuyucuyu aydınlatmak veya ona estetik bir zevk sağlamak amacıyla kasıtlı olarak yan yana yerleştirilmiş metin ve resimlerden oluşan paneller kullanan bir tür olarak tanımlamaktadır (McCloud, 1994, s. 9). Öte yandan Ondrej Tomášek’e göre, resme benzeyen kendine özgü bir edebi tür, aynı zamanda karelerin paneller halinde yakalandığı bir sanat türü ve film türü, örneğın durağan görüntüler ve film kareleri olarak tanımlamaktadır (Tomášek, 2009, s. 7). Ancak Henry Jenkins, tür, hedef kitle, dağıtım, format ve gelişen kültürel statü gibi bir dizi önemli faktörü hesaba katarak grafik romanları mümkün olan en basit şekilde tanımlar. Burada tür, genellikle gündelik hayatı tasvir eden veya hafıza ve nostalji temasını

araştıran gerçekçi hikayeleri ifade eder (Machała, 2021, s. 184). Benzer açıklamaların dışında Federico Zanettin türü aşağıda belirttiği gibi açıklar:

“[...] popüler çizgi roman türlerinde geliştirilen semiyotik kurallara dayalı olsa da grafik romanlar genellikle çocuklara veya ergenlere değil, eğitilmiş yetişkin okuyucu kitlesine yönelik kitap formunda daha uzun, daha rafine, serileştirilmemiş grafik hikayelerle ilişkilendirilir. Bu nedenle grafik roman farklı bir tür olarak düşünülebilir” (Zanettin, 2018, s. 446).

Amerikalı akademisyen ve çizgi roman ve grafik anlatılar uzmanı olan Hillary Chute da benzer bir tanım kullanıyor. Chute “Grafik roman” terimi yerine “Grafik anlatı” teriminin zaten çizgi romanın kurgusal olmayan ve çizgi roman ortamında kitap uzunluğunda bir eser olma gibi özelliklerini içerdiğini düşünerek “grafik anlatı” terimini kullanmaktadır (Chute, 2008, s. 453). Anita Gonzales ise grafik romanı genellikle çizgi roman ile karıştırılan fakat bir kitap bölümü veya roman uzunluğunda olması gibi ayırt edici özellikleri olan çok katmanlı bir hikâye anlatım türü olarak tanımlamaktadır (Gonzales, 2014, s.2). Michele Gorman’ın tanımına göre ise içerisinde yazılar ve resimler bulunduran ve çizgi romandan farklı olarak kitap uzunluğunda metinler olma özelliğini taşırlar grafik romanlar (Gorman, Smith, 2003). Gizem Sevinç Ökmen’in *Dil: Türkçe A Dersleri Kapsamında Grafik Romanların İncelenmesi: Puslu Kıtalar Atlası Örneği* isimli yüksek lisans tezinde de belirttiği üzere bu metinler orijinal bir hikâyeye sahip olabileceği gibi önceden var olan bir metnin grafik uyarlaması da olabilirler (Ökmen, 2017, s. 16).

Dünyaca çok da saygı görmeyen ve ikincil bir edebi tür olarak görülen çizgi romanlardan sonra grafik romanlar edebiliğe daha yakın görülmüşlerdir (Bezci, 2015, s. 252). Terim aslen ilk olarak 1964 yılında Richard Kyle tarafından, Capa-Alpha adlı bir hayran dergisinde yazılan makalede kullanılmıştır (Williams, 2023, s. 68). Daha sonra Will Eisner’in 1978 yılında yayımlanan ve kapağında da grafik roman olduğunu vurgulayan *A Contract With God*’ ı ve Art Spiegelman’ın 1986 yılında yayımlanan *Maus*’u sayesinde gittikçe popüler ve saygın hale gelmiştir. Şenol Bezci 2015 tarihli *Maus: Grafik Roman ve Edebiyat* adlı makalesinde bu durumu “çizgi romanın edebiyat ve özellikle de roman söylemiyle buluştuğu nokta” olarak ifade etmektedir (Bezci, 2015, s. 257).

1.5 Türkiye’de Grafik Roman

Grafik roman, Türkiye’de henüz gelişimini tamamlamamış bir edebi türdür (Ökmen, 2017, s. 22). Dolayısıyla Türkiye’de grafik roman üretimi incelendiğinde çizgi romandaki gibi çok da geriye gitmek mümkün değildir. NTV Yayınları gibi çeşitli yayın evlerinin yabancı eserlerden yaptıkları uyarlamalara ulaşılabilmektedir. Bu uyarlamalar arasında William Shakespeare’in *Macbeth*’i (2009), Gustave Flaubert’in *Madam Bovary*’si (2017), Oscar Wilde’ın *Dorian Gray’in Portresi* (2017), Fyodor Mihayloviç Dostoyevski’ nin *Suç ve Ceza*’sı (2017) gibi Dünya Klasikleri’nden eserler bulunmaktadır. Ancak söz konusu eserler yine Türkiye’de grafik roman kavramının tam oturmamış olmasından ve yaygın olmamasından dolayı çizgi roman türü adı altında yayımlanmıştır.

Yabancı eserlerin grafik versiyonlarının yanı sıra Türkçe yazılmış olan bazı romanların da grafik versiyonları da mevcuttur. Bu eserlere Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Gulyabani*’si (2010), Buket Uzuner’in *İstanbulular*’ı (2010), Ayşe Kulin’in *Veda*’sı (2010), Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* (2010), Orhan Kemal’in *Kötü Yol*’u (2011) ve son olarak İhsan Oktay Anar’ın *Puslu Kıtalar Atlası* (2015) örnek olarak verilebilir. Henüz çok nadir olsa da Türkçe yazılmış ve biçim olarak grafik roman şeklinde yayımlanmış eserler de vardır. Türkiye’de grafik roman üretimine bakıldığında 2010’lu yıllar bu anlamda başlangıç olarak kabul edilebilir. Levent Cantek, Grafik romanların Türk edebiyat piyasasında yaygınlaşması anlamında önemli bir rol üstlenmiştir. Zira Türkçe telif hakkıyla yayımlanan *Dumankara: Hayat Bir Yangındı* (2013), *Emanet Şehir* (2014), *Uzak Şehir* (2015) eserleri de Türkiye’de ilk olma özelliği taşımaktadırlar (Ökmen, 2017, s. 23). 2012 yılında Ender Özkahraman tarafından yazılan ve İletişim Yayınları tarafından yayımlanan *Yıldız Tutulması* da ilk örneklerdendir.

1.6 Çizgi Roman ve Grafik Romanın Genel Özellikleri

Çizgi roman ve grafik romanın genel özelliklerini incelerken temelde iki ana konuya odaklanılması gerekmektedir: yapısal ve dilsel özellikler. Nadine Celotti'nin de ifade ettiği gibi çizgi romanlarda iki tip mesaj vardır: Görsel ve sözel (Celotti, 2008, s.36). Görsel mesajı oluşturan unsurlar, çizimler, sayfa düzeni, paneller, kullanılan renkler ve yazı türüdür; sözel mesajı oluşturan unsurlar ise konuşma balonları, resim altyazıları, başlıklar ve çizimlerin bir parçası olarak balonların dışında yer alan yan metinlerdir (Badi-ozaman, Sharififar, Zandrahimi, 2022, s. 575). Nasıl ki her edebi türün kendine ait ayırt edici yapısal ve dilsel özellikleri varsa çizgi roman ve roman türünün de kendine ait ayırt edici özellikleri vardır. Bunlardan ilk ve en belirgin olanı hikaye anlatılırken kullanılan görsel araçlardır. Normal bir romandan farklı olarak hikaye görselleştirilirken Panel, konuşma balonu, altyazılar gibi araçlar kullanılır. Panellerin ilk görevi hikayenin ardışık bir şekilde anlatılmasını sağlamaktır. Panellerin boyutları şekilleri ve sayıları resmedilen sahneye göre değişiklik gösterebilir. Panel kullanımının bir diğer işlevi ise duygu aktarımıdır. Örneğin yakın planlı paneller yoğun duygu aktarımı işlevi görürken uzak planlı paneller okuma hızını arttırmayı hedefler. Fakat atlanmaması gereken bir detay ise paneller arasındaki boşluklardır. Bu boşluklara İngilizcede "gutter" adı verilmektedir ve bunlar okuyucunun olay akışını kafasında canlandırmasına ve paneller arasındaki çizilmeyen kısmı hayal etmesine yardımcı olur (McCloud, 2000, s. 1). İngilizcede "closure process" denen okuyucunun önceki tecrübelerine dayanarak paneller arasında verilmeyeni tamamlamasına yardımcı olduğu bir süreçtir (Iyyer vd, 2017, s. 7186). Burada tecrübe iki anlam ifade edebilir; kişinin daha önce edindiği bilgiler ve okuduğu metne dair hiçbir bilgisi olmasa dair sıralı panellerde verilen olay akışından yaptığı çıkarımlar. Scott McCloud ise bu süreci parçadan bütünü algılama olarak tanımlamaktadır (McCloud, 1993, s. 63). Söz konusu süreç panellerin iç düzenine ve geçiş şekline de bağlı olabilir. Mohit Iyyer ve diğerlerinin bahsettiği dört farklı panel düzeni vardır:



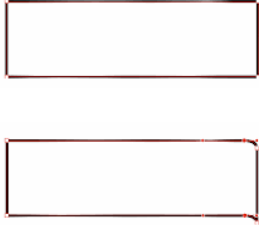

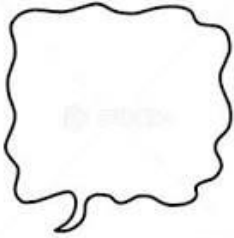

"1) anlamın daha çok kelimelerden çıkarıldığı paneller, 2) anlamın daha büyük oranda görsel öğeden yani çizimlerden çıkarıldığı ve kelimelerin arkada çalan bir müzik görevinden fazlasını görmediği paneller, 3) kelimelerin ve görsel öğenin birbiriyle kesişmeden farklı amaçlara hizmet ettiği paneller, 4) kelimelerin ve görsel unsurun birlikte bir anlam ifade ettiği paneller" (Iyyer vd, 2017, s. 7188).

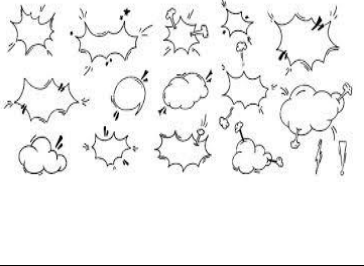
Öte yandan McCloud'un tespit ettiği altı farklı türden panel geçişi vardır. Bunlar da şöyle sıralanabilir: 1) an'dan an'a (moment-to-moment), 2) eylemden eyleme (action-to-action), 3) konudan konuya (subject-to-subject), 4) sahneden sahneye (scene-to-scene), 5) açıdan açıya (aspect-to-aspect), 6) bağlantısız (non-sequitur) (McCloud, 1993, s. 74).



Şekil 9 Suç ve Ceza Dostoyevski

Çizgi roman ve grafik romanlarda kullanılan bir diğer görsel araç ise konuşma balonlarıdır. Konuşma balonları diyalogları, monologları, kişinin ne düşündüğünü görsel olarak ifade eden araçlardır (Zanettin, 2008, s. 18). Birçok farklı çeşidi olmakla birlikte konuşma balonlarından uzanan kuyruk ya da çıkıntı konuşmanın ait olduğu kişiye işaret eder (Roper, 2011, s. 189). Konuşma balonları sözel olarak ifadenin başlıca aracı olmakla birlikte yazarı ya da çevireni kısıtlayıcı da bir araçtır (Celotti, 2014, s. 34). Anlatılmak istenen şeyin konuşma balonuna sığacak şekilde aktarılması alan kısıtına yol açmaktadır. Bu noktada devreye çizgi roman/grafik roman gibi aktarılmak istenen şeyi yalnızca sözel olarak değil de aynı zamanda görsel ve işitsel araçların da kullanılarak multimedyal (Kaindl, 2011) bir şekilde aktarılan eserler için ortaya atılan “constrained translation” kavramı devreye girer (Mayoral, Kelly & Gallardo, 1988, s. 362). Öte yandan görsel ve sözel unsurlar arasındaki karşılıklı etkileşim bu kısıtın ortadan kalkmasına da yardımcı olur. Konuşma balonları sadece içerinde verilen metinle değil şekilleri ile de işlevlerini ifade ederler. Örneğin girintili çıkıntılı konuşma balonları ait olduğu kişinin çılgınlık attığını veya ortamda meydana yansıma sesleri ifade etmek için kullanılmaktadır. Normal konuşma balonu, fısıltı balonu, Çılgılık balonu, radyo elektrik balon, aktaran konuşma balonu, dalgalı konuşma balonu, düşünce balonu, telepatik balon olarak Ulu'ya göre aşağıda belirtildiği gibi listelenebilir:

<p>Klasik konuşma balonu</p>	<p>Klasik konuşma balonu, oval şekilde bulunan ve diğer çoğu konuşma balonu gibi konuşmanın kime ait olduğunu işaret eden bir çıkıntısı vardır.</p>	
<p>Uzun konuşma balonları</p>	<p>Uzun konuşma balonları, klasik konuşma balonları ile aynı şekilde olup konuşmanın söylenen şeyin kısaltılmayacak kadar önemli olduğu durumlarda kullanılmaktadır.</p>	
<p>Kare konuşma kutucuğu</p>	<p>Kare konuşma balonları ya da anlatı kutuları, karakterlerin monolog halinde konuştukları durumlarda ya da olayın üçüncü bir kişi tarafından aktarıldığı durumlarda kullanılmaktadır.</p>	
<p>Nida bildiren zigzaglı konuşma balonu</p>	<p>Bu tür konuşma balonları, karakterlerin aşırı tepkiler verdiği ya da bağırdığı zamanlarda kullanılmaktadır.</p>	
<p>Dalgalı konuşma balonu</p>	<p>Dalgalı konuşma balonları, stresli bir konuşma geçen durumlarda kullanılmaktadır.</p>	
<p>Aktaran konuşma balonu</p>	<p>Bu tür konuşma balonları konuşmacının başka bir ortamda bulunduğu ama konuşulanın da duyulduğu durumlarda kullanılmaktadır.</p>	

<p>Yansıma bildiren balonu</p>	<p>sözcükleri konuşma</p>	<p>Bu türden girintili çıkıntılı ve asimetrik konuşma balonları yansıma sözcüklerin ve ses efektlerinin durumlarda kullanılmaktadır.</p> 
---	---	--

(Aktaran Ulu, 2018, s. 15).

Tablo 1 Konuşma balonları

Çizgi roman/grafik roman oluşumundaki bir diğer görsel araçsa renklerin kullanımınıdır. Renkler günlük hayatta da farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılmaktadır. Hatta renklerin insanların kişiliklerini yansıttığı bile düşünülmektedir (Dokumacı, 2020, s. 120). Örneğin, gücü temsil eden beyaz renkten hoşlanan kadınların ortak kişilik özelliklerinin asil, kibar ve hoşgörülü olmaları olduğu söylenmektedir (Dokumacı, 2020, s. 126). Camilla Prytz ve Jasmine Palmer “*Comprehending Colour: An Approach to Reading and Understanding Colour in Comics*” adlı makalelerinde renklerin ister roman, şiir, tiyatro gibi metinlerde yazılı olarak ifade edilsin ister film, sinema, çizgi roman/grafik roman gibi eserlerde görsel olarak ifade edilsin okuyucu için bir anlam taşıdığını ifade etmektedirler (Prytz ve Jasmine Palmer, 2020, s. 25). Çizgi romanlarda kullanılan renkler de okuyucunun duygu, zaman ve mekân algısının oluşmasına yardımcı olmaktadır. Naz Kaya’nın (2004) *Relationship Between Color And Emotion: A Study Of College Students* başlıklı makalesinde belirttiği üzere bazı renkler kişiler üzerinde olumlu duygu durumu yaratırken bazı renkler duygu durumunu olumsuz etkiler. Tabii ki seçilen renkler karakterin duygu durumuna göre değişiklik gösterip okuyucuya da aynı duyguları hissettirmek amaçlanmaktadır. Kaya’nın da belirttiği gibi bazı renkler birden fazla duygu ile ilişkilendirilebilirken bazı renkler de birden fazla duygu çağrıştırabilirler (2004). Örneğin kırmızı öfkeyi, kıskançlığı, kanı, ölümü ve tutkuyu çağrıştırırken, mavi soğluğu, yalnızlığı ve okyanusu anımsatır. Renklerin duygu durumunu yansıttığını ve bazı renklerin bazı duyguları çağrıştırdığını ortaya koyan birçok teori vardır. Bunlardan biri de Shigenobu Kobayashi tarafından 1925 ortaya atılmıştır. Kobayashi renklerin etkisini ifade etmek üzere bir renk ızgarası oluşturmuş ve buna göre renkler ışık oranına göre dört farklı durumu ifade etmektedir: "çok mutlu", "mutlu/sakin", "üzgün/tehlikeli" ve "çok üzgün/kasvetli" (Jomaa vd, 2016, s. 217). Renk kullanımı hikayenin atmosferini, yaşandığı dönemi aktarmak açısından da

oldukça önemlidir. Sepya tonları geçmiş zamanı, nostaljiyi ve romantizmi çağırır. Dolayısıyla okuyucu hikâyenin geçmişte yaşanmış bir olay olduğunu algılayabilmektedir.



Şekil 10 Red



Şekil 11 The Best We Could Do

Bir diğer unsur olan tipografi ya da yazı tipi daha çok sözel bir unsur gibi görülse de okuyucuyu görsel olarak da etkilemektedir. Çizimler, konuşma balonları gibi göstergebilimsel açıdan bakılmaya çok uzak görülse de Theo van Leeuwen yazı tipinin de göstergebilimsel bir unsur olduğunu vurgulamaktadır (Van Leeuwen, 2006). Konuşma balonlarının içinde, açıklama yazılarında, yansıma sözcüklerde, ünlem belirtirken kullanılan yazıların boyutu, fontu verilmek istenen anlamı ve okuyucuyu etkilemek açısından önemli işleve sahiptir (De Assis, 2015, s. 251). Öte yandan yazı tipinin içeriğini zenginleştirmeye hizmet eder (Serafini vd, 2012, s. 5). Mustafa Günay da bunu destekler bir şekilde tipografinin metnin anlamını iletmekten okunabilirliği sağlamaya kadar birçok anlamı olduğunu ifade etmiştir (Günay, 2024, s. 1446). Günay'a göre yazı tipi üç açıdan ele alınabilir: yazının hacmi, rengi, boyutu. Yazının kalınlığı ya da inceliği metnin o kısmına verilen dikkati artırabilir ya da azaltabilir. Günay'ın da ifade ettiği gibi yazının rengi, şekli ve türü okuyucuda belirli duygular uyandırabilir (Günay, 2024, s. 1447). Yazıda kullanılan renk ise yukarıda da belirtildiği üzere okuyucuda bazı duygular çağırabilir veya vurgulanmak istenen kısmın ortaya çıkmasını sağlayabilir (Kabuto, 2009, s. 1). Yazı tiplerinde renk aynı zamanda okuyucuların metni kolayca okuyabilmesi amacıyla kontrast yaratmak için kullanılabilir (Serafini vd, 2012, s. 9). Bir diğer önemli öge ise yazının boyutudur. Yazı boyutu ne kadar büyükse o kadar dikkat çeker. Bu çizgi romanlar için de geçerlidir. Okuyucu metnin hangi kısmını okuyor olursa olsun dikkatini ilk önce

büyük yazılan kısım çeker. Büyük yazılar genellikle yansıma sözcüklere ve metinde önem atfedilen, okuyucunun dikkatini çekmesini istenen spesifik kelimelerde kullanılır.

1.7 Çizgi roman ve Grafik Roman Arasındaki Ayrım

Çizgi roman ve grafik roman ayrımının yapılamamasındaki başlıca neden ikisinin tek bir tür olarak ele alınıp tanımının da aynı şekilde yapılmasından kaynaklıdır. İngilizcede bu ayrımı yapması ikisine de ayrı isimler verilmesi nedeniyle daha kolaydır; çizgi roman *comics* olarak adlandırılırken grafik roman *graphic novel* şeklinde adlandırılmıştır (Güngör, 2020, s. 287). Ancak Türkçe literatürde bu ayrım henüz yeni yapılmaya başlanmıştır. Öyle ki bu yüksek lisans tezinde ele alınan ve ilk olarak 2019 yılında Everest Yayınları tarafından basılan *Kürk Mantolu Madonna* çizgi roman olarak satışa sunulmuştur. Yine devamında 2020 yılında aynı yayınevi tarafından satışa sunulan *Kuyucaklı Yusuf* da çizgi roman olarak anılmaktadır. Çizgi roman ve grafik roman arasındaki ayrım Güngör'e göre şu şekilde ifade edilebilir:

Çizgi Roman	Grafik Roman
<ul style="list-style-type: none">➤ Genellikle ince ve yumuşak kağıt kapaklıdır.➤ Seriler halinde yayımlanır.➤ Hikayenin kısa bölümleri seriler halinde belli aralıklarla yayımlanır.➤ Bir hikayeyi başlatabilir, bitirebilir veya ortasından başlayabilir.➤ Kısa ömürlüdürler.➤ Uluslararası Standart Süreli Yayın Numarası (ISSN) ile basılırlar.	<ul style="list-style-type: none">➤ Çizgi romana nispeten daha kalındır ve sert kapaklıdır.➤ Hikayenin tamamını içerir.➤ Tek bir hikayeye bağlı kalır ve bütün hikaye tek seferde yayımlanır.➤ Hikayenin başlangıcı, ortası ve sonu vardır.➤ Yeniden basımları olduğu için raf ömürleri daha uzundur.➤ Uluslararası Standart Kitap Numarası (ISBN) ile basılırlar.

(Aktaran Güngör, 2020, s. 288).

Tablo 2 Çizgi Roman ve grafik roman arasındaki fark

Thusha Rani Rajendra söz konusu türler arasındaki farkın ortaya koyulamamasındaki en önemli nedenin belli tanımlara varılmayıştan kaynaklandığını savunmaktadır (2015, s. 13). Bu durum grafik roman türünün çizgi roman türünden doğmuş olmasından kaynaklanıyor olabilir. Louann Reid (2011, s. 1) grafik romanı çizgi roman formatında ve bir kitap uzunluğunda anlatılan hikayeler olarak tanımlarken, Stephen Cary (2004) grafik romanları çizgi romanın kuzeni olarak tanımlamaktadır. Aralarındaki bir diğer fark ise anlatılan hikâyenin çizgi romana

kıyasla daha uzun ve karmaşık olmasıdır; dolayısıyla hitap edilen okuyucu kitlesi de farklılık göstermektedir ve bu da grafik romanın çizgi roman gibi sadece çocuklara yönelik yapıtlar olduğu algısını ortadan kaldırmaktadır (Roper, 2011, s. 69). Öte yandan çizgi romanlar, grafik romanlar gibi hikâyeyi dramatize ederek anlatma, düşündürme, okuyucuya estetik bir haz vererek edebi bir eser sunma amacı gütmaz. Bu açıdan bakıldığında biri edebi yönü ile öne çıkarken diğeri aylık olarak parça parça okuyucuya sunulan eserlerdir (Güngör, 2020, s. 289). Aralarındaki farkın ortaya koyulamamasının bir diğzer sebebi de aynı ikonik dili paylaşıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Andres Romero tarafından da ifade edildiği gibi aynı türden doğmuş olmasına ve aynı ikonik dili kullanıyor olmasına rağmen grafik romanlar çizgi romandır veya çizgi romanlar grafik romandır şeklinde bir genellemeye varılamaz (Romero, 2013, s. 120).

1.8 Sabahattin Ali ve Kürk Mantolu Madonna

Sabahattin Ali 25 Şubat 1907'de Gümölcine'de doğmuştur. İstanbul İlköğretmen Okulu'nu bitiren Sabahattin Ali, Yozgat'ta bir yıl öğretmenlik yaptıktan sonra, 1928 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nca Almanya'ya gönderilmiştir. 1930'da Türkiye'ye döndükten sonra Aydın, Konya ve Ankara illerindeki ortaokullarda Almanca öğretmenliği, Milli Eğitim Bakanlığı Yayın Müdürlüğü'nde memurluk ve Devlet Konservatuvarı'nda dramaturgluk görevlerinde bulunmuştur. 1945'te İstanbul'da Markopaşa adlı mizah gazetesini çıkarmış fakat 1948'de bir yazısı yüzünden tutuklanmış ve üç ay kadar hapis yatmıştır. Sürekli gözlem altında olduğu için yurt dışına çıkmak istemiş ama çıkamadan 2 Nisan 1948 yılında Kırklareli dolaylarında bir kaçakçı tarafından öldürüldüğü iddia edilmektedir. Şiirler, hikâyeler, romanlar yazmış, çeviriler yapmıştır. Yazıları, ilk kez Balıkesir'de yayımlanan Irmak dergisinde çıkmıştır (1925/26). Sabahattin Ali 1930'lu yıllarda öyküye gerçekçi ve yeni bir soluk getirmişti (<https://www.yapikrediyayinlari.com.tr/yazarlar/sabahattin-ali>). Sabahattin Ali'nin kaleme aldığı eserlerde ilk başlarda aşk teması öne çıkarken, sonraları toplumsal sorunlara yönelik olarak köy ve köylüler, doktorlar ve hastaneler, cezaevi ve tutuklular ile aydınlar ve yöneticiler eserlerinde sıklıkla işlenmeye başlanır. Kullandığı dil Konuşma diline yakın, yalın bir dildir. Dilinin bu denli sade oluşunda, halka yakın olması etkisi vardır. Öykülerinde bahsettiği olaylar daha çok toplumsal konular ağırlıklıdır. Edebiyat hayatına erken yaşlarda başlayan Sabahattin Ali'nin 1928 yılında ilk öyküsü O Arkadaşım isimli öyküsüdür. Daha sonra sırasıyla

Değirmen (1935), Kağnı (1936), Kuyucaklı Yusuf (1937), İçimizdeki Şeytan (1940), Kürk Mantolu Madonna (1943) olmak üzere en çok bilinenleridir (<https://www.turkedebiyati.org/sabahattin-ali/>)

Roman dört ana karakter üzerinden ilerlemektedir: Maria Puder, Raif Efendi, çerçeve anlatıcı ve onun genç meslektaşı Hamdi. Raif Efendi, Havranlı bir sabun üreticisinin oğludur. Babasının isteği üzerine sabun işinde uzmanlaşmak için Berlin'e gider. Orada bir sanat galerisini ziyaret eder ve bir tablo görür. Bu tablo Maria Puder'in tablosudur. Raif, Henüz Maria Puder'i tanımamaktadır. Maria Puder'i ilk olarak orada görmüştür. Tablo onda kendisinin de dediği gibi hiç hissetmediği duygular uyandırır. Raif, tablodaki kadını Rönesans ressamı Andrea del Sarto'nun Madonna dell Arpie tablosundaki Meryem Ana (Madonna) portresine benzetir. Tabloya o kadar hayran olmuştur ki her fırsatta galeriye gidip tabloyu inceler. Yine artık rutin haline gelen tabloyu incelediği günlerden birinde bir kadın merakla ona yaklaşır. Bu kadın tablonun ait olduğu sanatçı Maria Puder'dir. Maria, Raif'in tabloya olan hayranlığının farkına vararak ilk kez onunla iletişim kurar. Tablodaki kadınla konuştuğunu öğrendiğinde Raif'in dünyası geri dönülemez bir şekilde değişir ve keder dolu bir aşk hikayesi başlar. Roman boyunca Raif Efendi dış dünyaya iyi uyum sağlayamamış, içine kapanık, melankolik, sessiz bir karakter olarak okuyucunun karşısına çıkar. Hayatı boyunca birçok şeye boyun eğmiştir. Sonunda sevmediği bir kadınla evlenir ve çocukları olur; dolayısıyla aslında yalnız sayılmaz. Maria Puder ise Berlin'de Atlantik isimli bir barda şarkıcı olarak çalışmaktadır. İşi ve dolayısıyla yaşadığı deneyimler yüzünden erkeklere olan güvenini kaybetmiştir. Raif Efendi'nin aşkına inanması ve onun duygularına karşılık vermesi zaman almıştır. Maria'nın karakteri Raif'inkine göre daha baskındır. Özgür bir kadın olarak büyüdüğünü ve her istediğini yaptığını anlatır. Hatta Raif'i çok saf bulduğunu söyler. Bu özellikler sayesinde ikisi birbirini tamamlar ve birbirleriyle bağ kurarlar. Hem Raif Efendi hem de Maria Puder sonunda gerçek aşkı bulduklarına inanmaktadırlar. Derken bir gün Raif babasının ölüm haberini alır. Bu haber üstüne memleketine, Havran'a geri döner. Bu dönemde ise aşkı Maria ile mektuplaşarak görüşmeye devam etmektedir ancak birkaç mektuptan sonra Raif yazdıklarına karşılık alamaz hatta yazdığı mektuplar da iade olarak kendisine geri döner. Bu durum Raif tarafından Maria'nın ona karşı olan aşkının bittiğini düşünmesine sebep olur ve o da artık umudunu yitirir. Artık mutsuz, depresif ve

melankolik bir adama dönüşmüştür. Daha sonra sevmediği bir kadınla evlenir ve çocukları olur; bir ailesi vardır. Kendi hayatını kontrol edememiş ve başkalarının kendisinden beklediği kişi olarak yaşamaya devam etmiştir. Mektuplar kesildikten yaklaşık on yıl sonra Raif, Ankara'da Maria'nın bir akrabasıyla karşılaşır. Ondan, Maria'nın kendisine bir Türk adamdan hamile olduğunu söylediğini ancak ismini açıklamadığını öğrenir. Ayrıca Maria'nın doğum sırasında rahatsızlandığını, komaya girdiğini ve bir hafta sonra öldüğünü öğrenince çok üzülür. Dahası, o anda, Maria'nın mektuplarında yalnızca "iyi haber" olarak tanımladığı gerçeği öğrenmiştir artık: On yıl önce, Maria, Raif'ten olan kızını doğurduktan bir hafta sonra komada ölmüştür. Hayatında onu gerçekten canlı hissettiren tek bir anı vardır ve bunu günlüğüne kaydetmiştir. Hikaye, anlatıcının Raif Efendi'nin günlüğünü okumasıyla başlar.

Sabahattin Ali, romanı askerliğini yaptığı Büyükdere'deki bir çadırda yazmıştır. Roman ilk kez 18 Aralık 1940 – 8 Şubat 1941 tarihleri arasında Hakikat Gazetesi'nde "Büyük Hikaye" adıyla 48 bölüm halinde yayımlanmıştır. Daha sonra "Kürk Mantolu Madonna" adıyla 1943 yılında Remzi Kitabevi Yayınları tarafından roman olarak yayımlanmış ve 1983 yılından bu yana da Yapı kredi Yayınları tarafından yayımlanmaktadır. Türk edebiyatının en büyük yazarlarından biri olan Sabahattin Ali'nin bu ölümsüz romanı, yazarın ölümünden yıllar sonra bile Türkiye'de en çok satanlar listelerinin başında gelmektedir. Romanın Türkiye'de büyük ilgi görmesinin ardından kitap 11 dile çevrilerek yayımlanmış ve hatta tiyatro ve beyaz perdeye de taşınmıştır. Aynı zamanda 2019 yılında Everest Yayınları tarafından Gökçe Erverdi imzasıyla grafik romana da çevrilmiş/uyarlanmış ancak çizgi roman kategorisinde yayımlanmıştır.

1.9 Gökçe Erverdi

Gökçe Erverdi, 1985 yılında Ankara'da doğmuştur. Yüksek Öğrenimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü'nde tamamlamıştır. Universitat Politècnica de València'da illüstrasyon ve animasyon dersleri almıştır. Illüstrasyonları ve kısa öyküleri çeşitli dergilerde yayınlanan Gökçe Erverdi, Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* (2019), *Kuyucaklı Yusuf* (2020) ve romanlarını çizgi /grafik romana uyarlamıştır. Ayrıca Jonathan Conlin, Ozan Özavcı ve Julia Secklehner'in Lozan Projesi kapsamında yazdığı *De la lumière à l'ombre* adlı çizgi romanın da illüstratörüdür. Kitap, Editions Antipodes tarafından Fransızca olarak yayınlanmıştır.

2015 yılından bu yana OT dergisinde çizimleri yayımlanmaktadır. (<https://www.gokceerverdi.com/about>)

2. BÖLÜM: KURAMSAL YAKLAŞIM

2.1. Toury'nin Betimleyici Çeviri Araştırmaları

İlk olarak James Holmes tarafından 1970 tarihli makalesinde ortaya atılmış ve Çoğuldizge Teorisi'nin babası Itamar Even-Zohar'ın öğrencisi Gideon Toury tarafından geliştirilmiştir (Castello, 2014, s. 4). Toury, Zohar'ın Çoğuldizge Kuramı'nı takip ederek daha genel bir kuram ortaya koymayı amaçlamıştır. Toury'ye göre çeviri, erek kültürün edebi ve toplumsal sisteminde çeviri stratejilerinin belirlenmesi ve değiştirilmesinde güçlü bir konuma sahiptir; dolayısıyla BÇA'nın erek odaklı bir yaklaşım olduğu söylenebilir (Bassnett, 2007). BÇA'nın üç aşamalı bir yöntemi izler; ilk olarak kaynak metin, hedef kültür sistemi içindeki önemine göre analiz edilir. Öncelikle “çevirmenin kaynak metni hedef dil sistemine aktarmasının nedeni nedir?” diye sorgular. Daha sonra kaynak metin ve erek metin, Toury tarafından “dil çiftleri (coupled pairs)” olarak adlandırılan ilgili segmentler arasındaki ilişkileri belirlemek amacıyla karşılaştırılır. Bu adım, çeviri sırasında meydana gelen kaymaları, kayıpları ve yapılan eklemeleri gözlemlemeye yardımcı olur. Son olarak, yapılan gözlemlere dayanarak, ortaya çıkan sonuç hakkında genellemeler yapılabilir; bu da kaynak metin – erek metin çifti için çeviri sürecini yeniden yapılandırmaya yardımcı olur (Toury (1995, s. 56). Öte yandan BÇA norm temelli bir çeviri teorisidir. Çeviri değerlendirme ölçütleri kurallardan ziyade kültüre ilişkin normlardır: Öncül normlar, süreç öncesi normlar ve süreç normları (Toury, 1995). Söz konusu normlar çevirinin nasıl olması gerektiğiyle değil, nasıl olduğuyla ilgilidir. Toury'nin norm tanımı da bunu ortaya koyar:

“[...] bir topluluk tarafından paylaşılan genel değerlerin veya fikirlerin – neyin doğru veya yanlış, neyin yeterli veya yetersiz olduğu – belirli durumlar için uygun ve uygulanabilir performans talimatlarına çevrilmesi.” (Toury, 2012, s. 63)

Öte yandan, neredeyse her çevirmenin hedeflediği bir kavram vardır: eşdeğerlik. Çeviri çalışmalarında eşdeğerlik, kaynak metin ile hedef metnin anlam, üslup veya etki açısından birbirleriyle nasıl ilişkilendiğini tanımlar. İlk ortaya atıldığı günden bu yana temel bir kavram olmakla birlikte, dilin kültür, duygu, düşünce gibi

pek çok unsuru barındırdığı ve bu nedenle eşdeğerliğin sağlanmasının imkânsız olduğu düşüncesi yaygın olduğundan en çok tartışılan konulardan biridir. 1990'ların başlarında kültürel dönüşüm ve çevirinin yalnızca sözcükleri bir dilden diğerine aktarmaktan ibaret olmadığına anlaşılmasıyla eşdeğerlik kavramı yeniden tanımlanmaya başlamıştır. Susan Bassnett ve Andre Lefevere'in vurguladığı gibi, çeviriyi ideoloji, güç ve kültür gibi daha genel kaygılar ışığında ele almanın zamanı gelmişti (Bassnett ve Lefevere, 1990). Toury'ye göre eşdeğerlik, çevirilerin sabit veya doğuştan gelen bir özelliği olmaktan ziyade, çevirinin hedef kültürde hizmet ettiği işleve bağlıdır. Öte yandan Toury, her çevirinin kaynak metinle kendine özgü bir eşdeğerlik ilişkisine sahip olduğunu ve bu eşdeğerliğin çevirmenin başlangıçtaki normlarını netleştirdiğini savunur. Asıl soru, eşdeğerliğin hedef kültürde ne anlama geldiğidir. Toury, çevirmenin kaynak ve hedef metinler arasında eşdeğer bir ilişki kurma çabasında olduğunu ileri sürer. Bu bakış açısından bakıldığında, hedef kültürde mevcut olan her hedef metnin kendine özgü bir eşdeğeri vardır (Pym, 1955). Toury, eşdeğerlik fikriyle ilgili olarak, çevirmenin iki çıkış yolu olduğunu ileri sürer: orijinal olarak okunmak ya da orijinali olarak okunmak (“being read as an original” or “being read as the original”) (Toury, 1980). Çevirmen bu iki kutup arasında gidip gelir. İlkinde, çevirmen kaynak metnin geleneklerini takip eder ve bunları hedef metinde de oluşturmaya çalışır ve bunun sonucunda da yeterli bir çeviri gerçekleştirir. İkincisinde, kaynak metin hedef dilin ve kültürün gelenek ve normlarına uyarlanmaya çalışılır. Bu şekilde çevirmen hedef dilde kabul edilebilir bir çeviri gerçekleştirmiş olur. Sonuç olarak BÇA, iki kutubun da göz önünde bulundurulduğu bir gözlem aracıdır. Dolayısıyla, eşdeğerlik, dil çiftlerinin (coupled pairs) aynılığı anlamına gelmez. Burada, eşdeğerlik benzerlik anlamına gelir. Bu yaklaşımın arkasındaki sebep, eşdeğerlik kavramının iki farklı sınırlılığa sahip olmasıdır: kabul edilebilirlik ve yeterlilik. Öte yandan, benzerlik kavramı, orijinal eserle bağlantıyı kaybetmeden farklı yorumlara sahip olma şansı verir (Kourdis, 2020, s. 83).

Söz konusu çalışmada, çevirmenin verdiği kararları tespit etmek amacıyla BÇA değerlendirme araçlarından biri olarak belirlenmiştir. Öncelikle, yazıldıkları zaman diliminde, kaynak ve hedef metinler, kaynak metin olan romanın bu yeni versiyonunun önemini ve kabul edilebilirliğini görmek için karşılaştırmalı olarak konumlandırılacaktır. Her iki versiyonun, yani geleneksel ve grafik versiyonların metinsel ve göstergebilimsel analizi yapılacaktır. Birbirlerine uyuyorlar mı ya da ne

ölçüde birbirlerini tamamlıyorlar? Sonunda, dil çiftlerinin analizi ve çevirmenin kararlarına bağlı olarak genel bir sonuca varılacak.

2.2 Roman Jakobson'ın Çeviri Türleri

Roman Jakobson'ın 65 yıl önce ortaya attığı sınıflandırma, teknolojinin ilerlemesiyle odağın daha çok görsel olana kayması sonucu dizgeler arası geçiş sayesinde günümüzde de popülerliğini korumaktadır (Sdobnikov, 2019, s. 10). Roman Jakobson'un çeviriyi üçlü olarak ele alışı, çeşitli diller, lehçeler ve hatta iletişim kanalları arasındaki anlam aktarımını araştırmayı amaçlamaktadır. Temel olarak beş farklı iletişim türü vardır: Sözlü iletişim, sözsüz iletişim, yazılı iletişim, işitsel ve görsel iletişim. Jakobson, iletişimin yalnızca sözcüklerle sınırlı olmadığını ve dolayısıyla çevirinin o kadar basit olmadığını belirtir. Bu nedenle çeviriyi üç ayrı türe ayırır: dil içi çeviri, diller arası çeviri ve göstergeler arası çeviri (Jakobson, 1959, s. 233). Dil içi çeviri, çevirmenin anlamı aynı dil içinde ancak daha basit kelimeler kullanılarak aktarmasıdır. Şehnaz Tahir Gürçağlar'ın öne sürdüğü gibi, bir konuyu daha yavaş ve kolaylaştırılmış/sadeleştirilmiş bir şekilde açıklamak dil içi çevirinin bir örneğidir. Enfel Doğan, çeviribilimde, belirli edebi ve kültürel yapıtların özgün nüshasında kullanılan dilin sadeleştirilmesi ya da modernleştirilmesinin de bir çeviri biçimi olduğunu, buna dil içi yorumlama denildiğini belirtmektedir (Doğan, 2011, s. 2). Diller arası çeviride ise anlam aktarımı iki farklı dil arasında gerçekleşir. Bu tür, çeviri denilince akla gelen ilk versiyondur. Üçüncü ve sonuncusu olan göstergelerarası çeviri ise sözelden sese, sözelden görsele gibi farklı türdeki göstergeler arasında gerçekleşen anlam aktarımıdır (Firouzi ve Eshaghzade, 2023, s. 271). Örneğin, sözlü veya yazılı sözcükleri işaret diline çevirmek, geleneksel bir romanı çizgi romana dönüştürmek veya şarkı sözlerini işitsel bir esere dönüştürmek bir tür göstergelerarası çeviridir. Bu süreç, iki farklı dil sistemi arasında bir şeyin çevirisini içermez, ancak başka anlatım yolları kullanarak metnin anlamına başka bir gösterge sisteminde yeni bir hayat kazandırır (Sayın, 2013, s.204). Ayrıca, Roman Jakobson her metnin, çevirinin veya bağlamın bir amacı ve bu amaca göre bir işlevi olduğunu ileri sürer. Jakobson'a göre dilin altı işlevi vardır: referansiyel, duygusal, çabasal, duyusal, şiirsel ve metalingual (aktaran Tribus, 2017, s.4). Metnin veya çevirinin hedef dildeki işlevi, çevirinin yollarını veya stratejisini etkiler. Başka bir deyişle, her metin veya çeviri hedef okuyucu veya hedef kitleyle iletişim kurar. Gadamer'e göre bu iletişim, kişinin

geçmişine bağlı önyargılar ve gelenekler doğrultusunda gerçekleşir (Gadamer, 1989, s. 277). Ancak bu iletişimin düzeyi, okuyucunun geçmiş bilgisine göre okuyucudan okuyucuya farklılık göstermektedir. Önemli eleştirmenlerden Wolfgang Iser'e göre de iki tür okuyucu vardır: "örtük" ve "gerçek" okuyucular. Bunlardan ilki olan örtük okur, yazarın bilgi ve tutumlarıyla metin tarafından kontrol edilen ve yaratılan okurdur (Atasoy, 2020, s. 8). Hikâyeyi şekillendiren tüm ipuçlarına ve yönlendirmelere sahiptir (Iser, 1978). Kısacası her okuyucu aynı ima edilen anlamı alır. Başka bir deyişle metne gömülmüş bir okuyucu, yönlendirilmiş bir yorum ve evrensellik söz konusudur. Öte yandan gerçek okuyucu, metni kendi başına yorumlar. Benzersiz bir arka plan bilgisine, okuyucuya özgün bir bakış açısı kazandıran kişisel deneyime bağlı olarak gerçek okuyucu, metnin ima ettiği beklentilerden farklılaşabilen dinamik bir süreç içinde metinle etkileşime girer. Örtük okurun aksine, her gerçek okuyucunun farklı yorumları, kendi öznel çıkarımları vardır ve metinle aktif bir ilişki içindedirler (Shi, 2013, s. 4). Iser, örtük okuyucu ile gerçek okuyucuyu şu şekilde ayırmaktadır:

“Örtük okur, metnin kendisinde vardır ve tepki göstermesi gereken yerlerde tepki göstermesi beklenir. Ancak gerçek okuyucu, kendi kişisel deneyimlerini azar azar biriktirdiği için, yanıtları aslında sürekli ve kaçınılmaz bir şekilde değişir ve yeniden yapılandırılır” (Iser, 2000, s. 311).

Ancak metin ile okuyucu arasındaki iletişim her zaman okuyucunun algısına veya bakış açısına bağlı değildir. Hans-Georg Gadamer'in vurguladığı gibi edebi eserler her zaman tek bir anlamla var olmazlar. Edebi metinlerin tarihsel bağlamı içinde yorumlanması gerektiğini, ancak bu bağlamın sürekli değiştiğini ileri sürer (Gadamer, 1989, s. 273). Bu yorumlama aynı zamanda okuyucunun kişisel tarihsel bağlamından da etkilenir ve geçmiş ile şimdiki zaman arasında dinamik bir etkileşimi besler. Gadamer'in takip eden Hans Robert Jauss da edebi bir metnin nihai bir anlamının olmasının imkânsızlığını savunur. Ona göre, okuyucular bir metnin edebiliğini farklı zamanlarda çeşitli etkenleri kullanarak değerlendirir ve bunlara "ufuk ve beklentiler" adını verir. Bu, bireyin herhangi bir edebiyatı kendi tarihsel dönemine özgü gelenek ve kültürel kodlara göre anladığı, çözümlendiği ve değerlendirdiği çerçeve anlamına gelir (Jauss, 1985, s. 146). Başka bir deyişle, belli bir kuşağın okuyucusu, başka bir dönemde aynı içerikle ilgilenmeyebilir. Ancak iletişim biçimi zamanla değişirse okuyucunun ilgisi aynı kalabilir. Buna örnek olarak servet-i fûnun döneminde yazılmış ancak

zamanla günümüzde popülaritesini kaybedip 2008 yılında diziyeye uyarlanıp tekrar popüler olan Aşk-ı Memnu verilebilir.

İletişim biçimi farklılık gösterebilir; sözlü, görsel, yazılı veya hepsi bir arada olabilir. Modern iletişim sıklıkla ses, video, görüntü ve metin gibi çeşitli medyaları kullanır. İçeriğin yukarıda bahsi geçen çeşitli modlara uyarlanması artık göstergeler arası çeviri sayesinde mümkün hale gelmiş ve dolayısıyla erişilebilirliği ve etkileşimi arttırmıştır (Brandt, Kress ve van Leeuwen, 2001). Bu türden bir çeviri, çeviri çalışmalarının disiplinlerarasılığını ve yaratıcılığını da vurgular. Dilbilim, edebiyat, kültürel çalışmalar, medya çalışmaları, felsefe, sosyoloji ve göstergebilim, çeviri çalışmalarının ilişki içinde olduğu alanlardan bazılarıdır. Çeviri biliminin disiplinlerarası yapısı, karmaşık çeviri sürecini anlama ve destekleme konusundaki kapsamlı yaklaşımını yansıtır. Bu ilişki, teorik altyapıyı güçlendirmekte ve çevirmenlerin alanın disiplinlerarası yapısından kaynaklanan karmaşık yapıyı ele alabilmelerine olanak vererek farklı alanlardan gelen bilgilerin bir araya getirilmesine olanak tanımaktadır. Roman Jakobson'un göstergelerarası çevirisine dönecek olursak, o da çeviri çalışmalarının yaratıcılığına dikkat çeker. Jakobson'un bakış açısına göre, "yaratıcı aktarımlar" sanatsal eserleri çevirmenin tek yöntemidir (Jakobson, 1959, s. 233). Özellikle ve açıkça çizgi romanlardan bahsedilmese de hepsini bir tür multimedya, sözsüz dil olarak tanımlar.

2.3 Göstergebilim

Terimsel olarak, işaretleri, çok çeşitli kültürlerdeki unsurların, durumların ve olayların temsilleri olarak inceleyen bilim dalı göstergebilim ya da semiyotik olarak bilinmektedir. Bu kelimenin etimolojik olarak Yunanca "semion" kelimesinden türediği düşünülmektedir (Nafis & Fauziyah, 2024, s. 3). Semiyotiğin bir bilim olarak en basit tanımı, İngiliz semiyotikçi Daniel Chandler'ın işaretler bilimi olarak adlandırdığı görüştür (Chandler, 1994, s. 7). Alan, Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, Thomas A. Sebeok, Roland Barthes gibi birçok bilim insanı tarafından tanımlanmıştır. Avrupa'da modern göstergebilimin öncüsü olan Ferdinand de Saussure göstergebilimi, kavramları tanımlamaya yarayan bir işaretler/göstergeler sistemi olarak tanımlar. Onun ileri sürdüğü kurama göre dil, bir isimler dizisinden oluşur; yani dil bir terimler sistemidir ve bu sistemdeki her terim ya da sözcüğün eşdeğer bir nesnesi vardır (Saussure, 1998, s. 108). Saussure, dilin toplumsal bir kurum olduğunu savunur (Ulu, 2018, s. 27). Bu düşünceden yola çıkarak göstergebilimin, toplum içindeki göstergeleri

inceleyen bilim dalı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Göstergelerin toplumsal yaşamdaki varlığını inceleyen disipline “semioloji (Sémiologie)” adını verir. Chandler’ın da belirttiği gibi bu alan, işaretlerin özünü ve onları yönlendiren yasaları araştırır (Chandler, 1994, s. 7). Saussure’ün belirttiği gibi göstergeler iki ana bileşenden oluşur: Gösteren ve gösterilen. İlki yani gösteren, bir dil sisteminde görülebilen, duyulabilen, dokunulabilen, koklanabilen veya tadılabilen fonemi ifade eder. Öte yandan gösterilen, gösteren tarafından işaret edilen biçimdir. Başka bir deyişle, gösterenler metinsel öğelerken gösterilenler, gösterenler tarafından atıfta bulunan kavramlardır. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki her zaman stabil değildir. Her gösterilenin yalnızca bir göstereni olduğu söylenemez. Gösteren bir koku, bir sözcük veya bir tat olabilir; yani bir gösteren yalnızca bir sözcük anlamına gelmez. Örneğin, elma sözcüğü elmanın nesnesini veya görüntüsünü gösterebilir ancak bu görüntünün kokusu da ona işaret eder. Ayrıca, gösteren dilden dile farklılık gösterir. Saussure’ün örneklediği gibi, "arkadaş" kavramının, Fransızcada "a-m-i" olarak ifade edilen İngilizce "f-r-i-e-n-d" sözcüğünün fonetik düzenlemesiyle hiçbir ilgisi yoktur (Saussure, 1998, s. 112). Aynı zamanda bir göstergebilimci olan Umberto Eco, *Göstergebilim Kuramı*’nda göstergebilimden “kültürün mantığı” olarak söz eder. Bu bakış açısı, okuyucunun işaret ile kod arasındaki bağlantıyı kurabilmesi için kültürel bir geçmişe sahip olması gerektiği fikrini desteklemektedir (Kukkonen, 2013, s. 15). Ferdinand de Saussure’ün ikili göstergebilim modelinin aksine, ilişki mantığı ve pragmatizm alanındaki çalışmalarıyla tanınan Amerikalı bilim insanı, mantıkçı ve filozof Charles Sanders Peirce, üçlü bir göstergebilim modeli ortaya koyar. Peirce, üçlü göstergebilim modelinde, temsil, nesne ve yorumlayan bileşenlerine odaklanmaktadır (Yaylagül, 2015, s. 23). Bu kurama göre, representamen, Saussure’ün modelinde temsil olarak adlandırılan işaretin sembolü veya biçimidir; nesne ise işaret edileni ifade eder. Saussure’nin modelinin dışında yorumlayan, işaretin anlamı olan gösterilene atıfta bulunur. Son olarak nesne, ima edilen göndergeyi temsil eder. Daha net olarak ifade etmek gerekirse, Apple’ın logosu ele alınabilir. Burada logo markanın temsilidir. Duyulduğu zaman akla gelen şey nesne veya göndergedir ve son olarak yorumlayan, bu isim zikredildiğinde anlaşılan şeydir. Julio Jeha’nın iddia ettiği gibi, Peirce, göstergelerarası çeviri için bu modeli ortaya atmıştır (Jeha, 1996, s. 82). Peirce’a göre çevirinin, bu bağlamda göstergelerarası çevirinin, gösterenin nesne olan yeni kodlar aracılığıyla yeniden formüle edilmesi olduğu ve bunun da yorumlayan olan yeni bir anlamın yaratılmasını mümkün kıldığı söylenebilir (Ulu, 2018, s. 26). Göstergeler arası

çeviriyle alakalı olarak iki olası şekilde açıklanabilir. Birincisi; “İşaret, semiyotik kaynaktır (çevrilen eser). Tercüme edilen göstergenin nesnesi, göstergebilimsel kaynağın nesnesidir ve yorumlayan (üretilen etki) de çeviren göstergedir.” Öte yandan, ikinci olası açıklama ise şudur: “İşaret, semiyotik hedefdir. İşaretin nesnesi, çevrilen eserdir ve yorumlayıcı, yorumlayan üzerinde üretilen etkidir.” (Queiroz & Aguiar, 2012, s. 340).

2.4 Göstergebilim ve Grafik Roman

Evangelos Kourdis, *Towards a Typology in Intersemiotic Translation* adlı eserinde, sözcükler gibi sözel olmayan göstergelerin de bir yapıya sahip olduğunu ve anlam ilettiğini belirtir (Kourdis, 202, s.80). Dolayısıyla, çizgi roman ve grafik roman çevirisinde incelenecek unsurların "dilsel, tipografik ve resimsel düzeylerde" olması nedeniyle "hem sözlü hem de sözsüz metinsel materyalin" incelenmesi gerekmektedir (Kaindl, 1999, s. 263). Bu yaklaşımların dışında Vasso Giannakopoulou 2019 tarihli *Introduction: Intersemiotic Translation as Adaptation In Memoriam of Laurence Raw* adlı makalesinde klasiklerin çizgi romana veya grafik romana dönüştürülmesi, yani göstergelerarası çevirinin Uyarlama Çalışmaları, Çeviribilim ve Göstergebilim olmak üzere üç ayrı disiplini içerdiğini vurgulamaktadır (Giannakopoulou, 2019, s. 200). Bu yaklaşımı destekler biçimde, burada uyarlama terimi, değişiklikleri, çıkarmaları veya eklemeleri içermesi bakımından bir çeviri olarak ele alınmakta, ancak özgün yazarı olduğu gibi aktarmak yine de önem taşımaktadır (Sağlam, 2023, s. 2). Julie Sanders da 2015 tarihli *Uyarlama ve Temellük* adlı eserinde uyarlamayı, metni yeni izleyici ve okuyucu kitlesinin ihtiyaçlarına göre güncellemek olarak tanımlıyor (2015, s.19). Bu düşünceden yola çıkarak Andrew Chesterman, bir edebi klasiğin çizgi romana uyarlanmasının, göstergelerarası çevirinin bir örneği olarak görülebileceğini ileri sürmektedir (Sağlam, 2023, s.2). Farklı disiplinleri kapsayan göstergelerarası çeviriyi göz önünde bulundurarak bazı bilim insanları farklı terimler önermişlerdir. Yves Gambier, transadaptasyon terimini Çeviribilim ve Uyarlama Çalışmaları disiplinlerini kapsayacak şekilde sunarken, Dinda Gorlée ve Ritva Hartama-Heinonen, semiyotik ve çeviri çalışmalarını da kapsayan semiotranslasyon terimini vurgulamaktadır. Chesterman ise üç disiplini de kapsayacak şekilde semiotransadaptasyon terimini ortaya atmıştır (Sağlam, 2023, s. 2).

Umberto Eco'ya göre çizgi roman ve grafik roman okuyucuları, metni ve görselleri kendi yeterliliklerine göre yorumlarlar. Örnek vermek gerekirse, paneller

aracılığıyla verilen kodları tespit ederler. Eco, 'femme fatale' örneğini verir; sigara, eldiven ve kırmızı ruj kodlarına önceden sahip olan okuyucu, karakterin bir femme fatale olduğu fikrini edinir (Kukkonen, 2013, s.15). Aynı şekilde okuyucunun elinde uzun cübbe veya pelerin, asa veya baston, beyaz ve uzun sakal, sade ama kullanışlı ayakkabılar gibi kodlar varsa, kendini Yüzüklerin Efendisi'ndeki Gandalf gibi yaşlı bir bilge adamla özdeşleştirir. Bu, çizgi romanlar için okuyucularıyla iletişim kurmanın bir yoludur; karakterlerini fiziksel, basmakalıp özellikler sunarak tanıtır ve bu, okuyucularının karakterleri ve onların evrenini anlamasını sağlar. Başka bir deyişle, stereotipler okuyucunun hikâyeye dahil edilmesini sağlayan kısayollardır (Gombrich, 2001). Bu noktada Saussure'ün göstergeler arasındaki ayırımına dikkat çekmek önemli olabilir: motive edilmiş ve keyfi (Kowalewski, 2015, s. 15). Verilen imgeler, fiziksel ipuçları ya da sözde kodlar, gösterilen ile gösteren arasında motive edilmiş bir ilişkiyi ortaya koyar. Öte yandan bir karakterin söylediği sözler keyfi bir ilişki ortaya koyar. Çizgi roman ve çizgi filmlerde en çok kullanılan grafiksel bir düzenleme olan konuşma balonları sayesinde, sözcüklerin bir karakterin konuşmasını veya düşüncelerini temsil ettiği anlaşılabilir ve sözcükler keyfi işaretler oluşturabilmektedir (Kukkonen, 2013, s.18). Dolayısıyla bir karakteri tanımlamak için her zaman tüm basmakalıp özelliklerin mevcut olması gerekmez. Okuyucu, karakterin tutumu gibi diğer ipuçlarından da yararlanabilir. Dolayısıyla karakterin basmakalıp özellikleri hakkında kültürel bilgisi olmayan okuyucu bile Saussure'ün keyfi işaretlerini kullanarak çıkarım yapabilir. Çizgi romanlar, işaretleri ve ipuçlarını okumanın yanı sıra, sinyallerin çok biçimliliği ve etkileşimi, paneller ve panel organizasyonu, tipografi, ses benzetimi, renkler, yüz ifadeleri ve beden dili gibi biçimsel semiyotik öğeler de sunar. Akla ilk gelen şey, konuşmacının sözlerinin ağzından, mesajı ileten panele nasıl aktığını sembolize eden konuşma balonlu karakterlerdir (Kukkonen, 2013, s. 19). Çizgi romanlarda ve grafik romanlarda konuşma balonları, karakterlerin düşüncelerini, duygularını ve diyaloglarını iletmek için metinsel içerik ve görsel tasarım kullanan önemli göstergebilimsel araçlardır. Sahip oldukları görsel tasarım, karakterin durumunu anlatır. Örneğin, oval veya dairesel baloncuklar standart konuşmayı temsil ederken, zikzaklı veya dikenli konuşma baloncukları birinin bağırmasını temsil eder. Öte yandan konuşma balonu karakterin ağzından çıkan kelime akışını temsil ederken, yazı tipi ve harfler karakterin duygularını temsil eder. Örnek vermek gerekirse, kalın veya büyük puntolu metin, sesin yüksekliğini veya güçlü duyguları ifade eder.

Kukkonen (2013) çizgi romanların ve grafik romanların bilişsel semiyotik kısmına işaret eder. Konuşma balonları gerçek dünyada mevcut olmasa da, okuyucu bunların amacını anlar. Charles Forceville, Tony Veale ve Kurt Feyaerts (2010) bunu kavramsal metaforlarla açıklar. Konuşma balonlarının ve panellerinin şekli, boyutu ve rengiyle ses kalitesi, vurgu gibi paralinguistik unsurların somutlaştırılması, okuyucunun kavramsal metaforları kavramasına yardımcı olur (Szawerna, 2013, s. 138). Örneğin, çok fazla alana sahip seyrek paneller yalnızlığı temsil ederken, metin içermeyen konuşma balonları sessizliği temsil eder.

2.4 Adaptasyon

Çalışmanın bu bölümünde adaptasyon çalışmalarından ve spesifik olarak roman ve grafik roman adaptasyonları üzerinde durulacaktır. İlk olarak genel anlamda adaptasyon çalışmalarının ne ifade ettiği daha sonra ise çalışmanın amacına uygun şekilde sistemler arası kod değişikliğine başvurulmuş yapılan adaptasyon uygulamalarından bahsedilecektir.

Çeviri dünyasında adaptasyonun uygulandığı birçok alan vardır; yerelleştirme, kitapların çocukların seviyelerine göre tekrar düzenlenmesi, tiyatro metinlerinin her defasında farklı aktörlerle farklı şekillerde canlandırılması, reklam metinlerinin bir ülkeden başka bir ülkeye aktarımı gibi alanlar adaptasyon gerektiren alanlardır (Milton, 2009, s. 51-52). Adaptasyon uygulamaları, çeviri alanında erek metinde bulunan kültürel, dilsel veya bağlamsal unsurların hedef kültürün okuyucusu için daha anlaşılır ve işlevsel kılınması adına değiştirme ya da yerelleştirme uygulamalarını kapsar; bu süreç erek ve hedef kültür arasındaki anlam aktarımını kolaylaştırmak adına çeşitli alanlarda uyarlamalar gerektirir (Schäffner, 2012, s. 3). Vinay ve Darbelnet adaptasyonu “çevirinin en uç sınırı (la limite extrême de la traduction)” olarak tanımlar; dolayısıyla adaptasyon, kaynak metinde verilmek istenen mesajın tamamının hedef kültürde bulunmaması halinde çevirmenin, çeviriyi orijinalindeki gibi tekdüze bir şekilde yani hedef kültürde absürd durmayacak şekilde aktarması olarak ifade eder (1958, s. 52).

Linda Hutcheon ise adaptasyonu üç farklı yönden tanımlamaktadır: biçim, yaratım süreci ve alım süreci. İlk olarak genellikle romandan filme gibi medyalar arası türler arası dönüşümlerde ortaya çıkan (Hutcheon, 2013, s. 7-8) “tanınabilir bir başka eserin yeniden sunumu” (Hutcheon, 2006, s. 7) olarak tanımlar. Adaptasyonun ele alındığı diğer bakış açısı ise yaratıcı / yorumlayıcı süreç olarak adaptasyondur

(Hutcheon, 2006, s. 7). Bu süreç hem yeniden yorumlamayı hem de yeniden yaratımı içermekte ve Hutcheon ise bu durumu temellük etme ve değerlendirme olarak ifade etmektedir (Hutcheon, 2013, s. 8). Dolayısıyla adaptasyona uğrayan eser her defasından başka biri tarafından yeniden yaratılmış ya da yeniden yorumlanmış olur. Bu durum Hutcheon tarafından “kopyalamadan tekrarlama (repetition without replication)” olarak ifade edilmiştir (Hutcheon, 2006, s. 9). Linda Hutcheon tarafından sunulan üçüncü ve son yaklaşım ise alımlama yönünden adaptasyondur (2006, s. 6). Adaptasyon açısından alımlama, burada okurun ön bilgisiyle ilişkilendirilmektedir. Yani okurun, adaptasyona uğrayan eseri sadece kaynak metni ile değil daha önce deneyimlediği bir metin ile de ilişkilendirip ona göre alımlaması olarak açıklanmaktadır (Hutcheon, 2006, s. 6). Bu açıdan bakıldığında metinlerarası bir yönü de vardır (Hutcheon, 2013, s. 8). Buna örnek olarak daha önce *Pride and Prejudice* romanını okuyan bir okurun bu eserin modern bir gençlik dizisi uyarlamasını (*Bridget Jones's Diary, The Lizzie Bennet Diaries*) izlerse hem anlatıyı yeniden tanır hem de farklılıkları bilinçli biçimde algılar. Bu farkındalık, okurun aktif katılımını ve anlam kurma sürecine katkıda bulunur. Böylelikle adaptasyona uğrayan eserin alıcısı, eserle ilgili daha önceden sahip izlediği veya okuduğu eserlerin kesitleriyle karşılaştığı zaman bunun eserle ilişkisinin farkına varıp kişisel tatmin duygusu yaşama fırsatı bulurlar (Paget, 1999, s.132).

Son olarak Kitty Van Leuven-Zwart ise diğerlerinden farklı olarak adaptasyon kaymalarına odaklanmaktadır. Gideon Toury'ye benzer bir şekilde çevirinin nasıl olması gerektiğine odaklanmak yerine o da çevirinin nasıl yapıldığını gözlemler ve betimler ki bu da ona yapılan çeviri ile ilgili çevirmenin çeviri süreci boyunca kullandığı stratejiler hakkında çıkarımlara varmasında yardımcı olur (Van Leuven-Zwart, 1989, s. 154). Tüm bunlardan yola çıkarak kaymaları saptamak adına mikroyapısal (cümleler, cümlecikler ve söz öbekleri) ve makroyapısal (karakterler, olaylar, zaman, yer) olmak üzere iki aşamalı bir yöntem geliştirmiştir (van Leuven-Zwart, 1989, s. 155).

2.4.1. Katerina Perdikaki'nin Adaptasyon Kaymaları Modeli

Katerina Perdikaki, Van Leuven-Zwart modelinden yola çıkarak adaptasyon kaymalarının kategorisel olarak saptandığı bir model ortaya koymuştur (Eltetik, Öncü, 2025, s. 264). Model kendi içinde iki farklı bileşenden oluşmaktadır: Betimleyici/Karşılaştırmacı ve Yorumlayıcı model (Perdikaki, 2016, s. 72-82). Şeyma Zeynep

SOLAK ve Murat ÖZCAN, *Göstergelelerarası çeviri ışığında Katrina Perdikaki'nin adaptasyon kaymalarına bir örnek: Saku'l-Bambū* adlı makalelerinde, edebi eserlerden (bu tez çalışmasında bu uyarlama roman türünden yapılmaktadır) yapılan uyarlamaların sözel ve yazılı sabit kodların, uyarlanan versiyonunda sözel ve sözel olmayan, işitsel ve işitsel olmayan kodlara evrilerek orijinalinin ve adaptasyonunun birbiriyle uyumlu bir şekilde sunulması olarak aktarmaktadır (2024, s. 1541). Ancak Perdikaki'nin de vurguladığı gibi bu kod değişim sürecinde, anlatının dört farklı alanında (olay örgüsü, anlatı teknikleri, karakterizasyon, zaman – mekân) kaçınılmaz bazı kaymalar meydana gelmektedir (Perdikaki, 2016, s. 73). Meydana gelen bu kaymaları üç ana başlık altında incelemektedir: modülasyon, modifikasyon ve mutasyon (Sungur, Süverdem, 2023, s. 45). Bu üç ana başlık anlatının dört farklı alanında da uygulanmıştır.

İlk olarak modülasyona bakıldığında olay örgüsünde genişletme ve sadeleştirme olarak görülmektedir. Kaynak metinde çok basit ve çok önemli olmayan bir olayın adaptasyon sürecinde daha fazla önemli atfedilerek anlatıldığı durumlarda genişletmeye başvurulmuş ancak kaynak metinde üstünde durulan bir sahnenin adaptasyon versiyonunda üzerinde durulmadan anlatıldığı durumlarda ise sadeleştirilmeye başvurulmuş demektir. Anlatı tekniklerinde ise bu durum zamansal sıra ve sunum olarak ikiye ayrılmaktadır. Zamansal sürede modülasyon kendi, olayların süresinin uzatılması ya da kısaltılması/eksiltilmesi olarak gösterirken sunumda modülasyon, seslendirme, diyalog, iç ses, dış ses gibi anlatıların adaptasyonda da yine aynı şekilde aktarılması olarak ortaya çıkmaktadır. Anlatının bir diğer unsuru olan karakterizasyonda ise yine olay örgüsünde olduğu gibi karakterin orijinal eserde olduğundan daha pasif gösterilmesi ya da tam tersine çok fazla öne çıkarılması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Son olarak zaman ve mekânda ise yine genişletme ya da sadeleştirme olarak boy göstermektedir (Solak, Özcan, 2024, s. 1541 – 1543).

İkinci başlık olan modifikasyon ise olay örgüsünde, yaşanan olayların değiştirilmesi şeklinde gerçekleşmektedir. Anlatı tekniklerinde yine zamansal sıra ve sunum olarak farklı şekillerde gerçekleşmektedir. Modifikasyon, zamansal sırada olayların oluş sıralarının değişmesini yani adaptasyonda analepsis ve prolepsis olaylarına yer verilmesi anlamına gelmektedir. Karakterizasyon açısından bakıldığında ise modifikasyon üç farklı şekilde yer almaktadır: Dramatize etme,

somutlaştırma, duygusallaştırma. Dramatize etme olayı, karakterlerle ilgili olayların olduğundan daha dramatik bir şekilde gösterilmesi; somutlaştırma, karakterlerle ilgili özelliklerin somut bir şekilde yansıtılması ve son olarak duygusallaştırma ise karakterler arasında bulunan duygusal ilişkilerin olduğundan daha yoğun ifade edilmesi anlamına gelmektedir. Son olarak zaman ve mekânda ise olayların yaşandığı mekanlarda ve zamanda yapılan değişiklikler olarak öne çıkar.

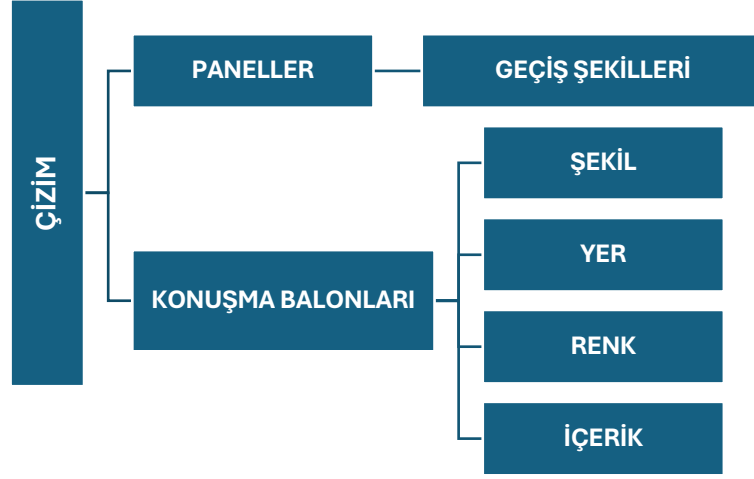
İncelemenin üçüncü ve son ayağı olan mutasyon, olay örgüsünde orijinal eserde var olmayıp adaptasyon esere eklenmiş ya da tam aksine orijinal eserde bulunan ancak adaptasyon eserde çıkarılmış olan olaylar anlamına gelirken, anlatı tekniklerinde bu durum olay örgüsüne bağlı olarak gelişmektedir; dolayısıyla olay örgüsünde yapılan değişiklikler olayların gerçekleşme sırasına ve sunumuna da etki edecektir. Karakterizasyonda ise yine adaptasyon esere orijinalinde olmayan karakterler eklenmesi veya orijinalinde olan karakterlerin adaptasyon eserde bulunmamasıyla ilişkilidir. Son olarak zaman ve mekânda gerçekleşen mutasyon ise yine zamanda ve mekânda yapılan eklemeler ve çıkarmalar ile ilgilidir.

3. BÖLÜM: BULGULAR VE VAKA ÇALIŞMASI ÜZERİNDE ÖRNEKLENDİRME

Tez çalışmasının bu bölümünde, grafik romana uyarlanan “*Kürk Mantolu Madonna*” eseri orijinaliyle karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu inceleme hem göstergebilim ışığında hem de grafik roman ve çizgi roman ayrımı dikkate alınarak yapılmıştır. Bu aşamada Toury’nin normları dikkate alınarak çevirmenin aldığı kararlar sorgulanmış ve karar alma sürecinde isteğe bağlı ya da zorunlu olarak yapılan eklemeler ve kayıplar gibi çeviri aşamasında meydana gelen olaylar saptanmıştır. Öte yandan eser, panel, panellerin geçiş şekilleri, “gutters” denilen nefes boşlukları, konuşma balonları, konuşma balonlarının şekli, boyutu ve yeri, renk tercihleri açısından da ele alınmıştır.

Analiz sürecinin ilk aşamasında Katerina Perdikaki’nin adaptasyon kaymaları modelini kavramsal ve analitik düzeyde derinleştirmek açısından grafik romanlara özgü anlatı araçları —özellikle panel yerleşimi, konuşma balonları ve renk kullanımı gibi görsel anlatım öğeleri— ele alınmıştır. Bu öğeler, edebi metnin yazılı ve sözlü sabit kodlarının, grafik romanın çok modlu doğası içerisinde yeniden kodlanarak sözlü ve sözsüz, işitsel ve işitsel olmayan kodlara evrilmesi sürecinde temel rol oynar. Örneğin, betimleyici paragrafların panellere bölünerek mekânsal olarak yeniden düzenlenmesi, anlatı zamansallığını ve perspektifini dönüştürerek anlatsal bir kaymaya yol açar. Benzer şekilde, iç monologların ya da anlatıcı sesinin konuşma balonları aracılığıyla görsel olarak temsil edilmesi, anlatım biçiminde biçimsel bir dönüşümü beraberinde getirir.

Renk kullanımının ise sahne atmosferini, karakter psikolojisini ya da zaman-mekân geçişlerini destekleyici biçimde işlevsel kodlara dönüştüğü görülür. Tüm bu kod değişimleri, orijinal metnin anlatsal derinliği ile grafik roman uyarlamasının görsel ifadesi arasında anlamlı ve tutarlı bir bağ kurulmasına imkân tanır. Bu bağlamda, grafik romanın çok katmanlı anlatı yapısı hem kaymaların tespit edilmesini kolaylaştırmakta hem de uyarlamanın kaynak metinle olan ilişkisini daha kapsamlı biçimde analiz etme olanağı sunmaktadır. Böylelikle, uyarlama sürecinde gerçekleşen kod dönüşümleri, yalnızca anlatım düzeyinde değil, aynı zamanda anlatının sunumu ve alımlanış düzeyinde de bütünlüklü bir uyumun nasıl sağlandığını anlamak adına önemli bir analiz zemini oluşturmuştur. Analiz sürecinin ikinci aşamasında ise analiz edilen örnekler Perdikaki’nin adaptasyon kaymaları modeline göre yorumlanmıştır.



Tablo 3 Bulgular bölümünde incelenecek unsurlar

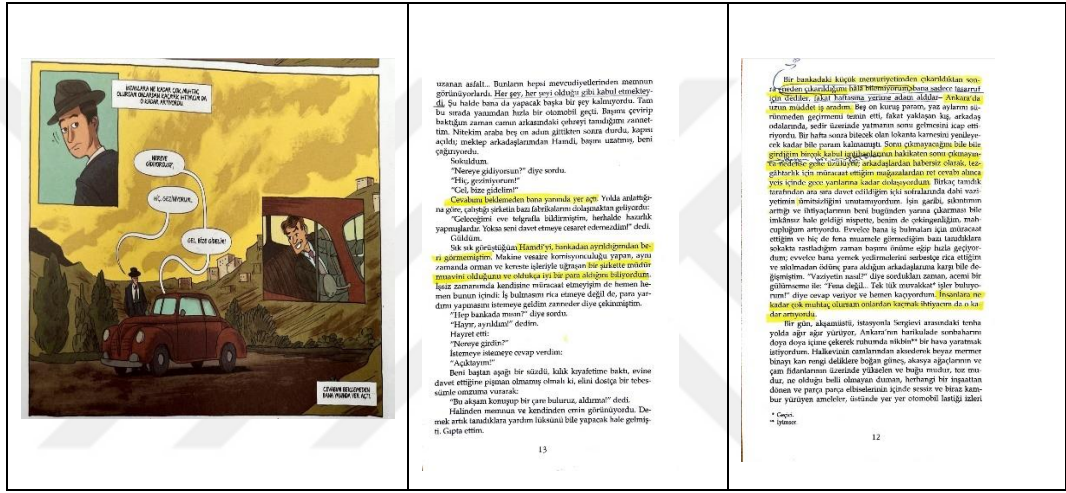
Yukarıdaki şema ise bu tez çalışmasında ele alınan görsel anlatı bileşenlerine işaret etmektedir. Şemada yer alan bileşenler nitel ve nicel olarak incelenmiş olup bu sayede, anlatı boyunca tekrar eden görsel motifler, ritmik örüntüler ve biçimsel sapmalar tespit edilebilmekte; bu da hem yapısal hem de işlevsel bir analiz yapma imkânı sunmaktadır. Analiz bölümlerinde, bu şemada elde edilen bulgular örnek sahneler üzerinden detaylandırılarak yorumlanmıştır.

3.1 Paneller

Bir çizgi/grafik romanın belirli bir düzen içerisinde birbirini takip eden panellerden oluşmaktadır. Genellikle her sayfada dikey olarak altı ya da dokuz panel bulunmaktadır. Panel sayısı resmedilen sayfanın ritmine göre değişiklik göstermektedir. Yani her sayfada aynı boyutta ve aynı sayıda panel bulunacak gibi bir şart bulunmamaktadır. Analiz edilen eserde de sahneden sahneye panel sayısı, boyutu ve şekli değişiklik göstermektedir. Bu bölümde paneller şekil ve boyutlarından ziyade geçiş şekillerine göre incelenmişlerdir. Genel olarak bakıldığında canlandırılan ya da resmedilen sahnenin ihtiyacına göre panellerin boyutları ve şekilleri değişmektedir. Eserde çoğunlukla dikdörtgen panellerin hâkim olduğu bir anlatı yer alsa da sahnenin ritmine bağlı olarak farklı şekillerde paneller de boy göstermektedirler. Öte yandan panel boyutları da sahnenin ritmine göre değişiklik göstermektedir. Örneğin durağan sahnelerde büyük boyutlu paneller tercih edilirken okuyucuya heyecan duygusunu hissettirmek amaçlı bazı sahneler küçük ancak ard arda panellerle betimlenmişlerdir. Orijinaliyle karşılaştırıldığında, Yapı kredi Yayınları tarafından 2019 yılında yayımlanan roman versiyonu 160 sayfadan oluşurken Gökçe Erverdi tarafından

uyarlanan ve Everest yayınları tarafından yine 2019 yılında yayımlanan grafik roman versiyonu 88 sayfadan ve 433 panelden oluşmaktadır. Panel analizleri Scott McCloud (McCloud, 1993, s.74)'un panel kategorileri ve yine Mohit Iyyer ve diğerlerinin (Iyyer vd, 2017, s. 3) *The Amazing Mysteries of the Gutter: Drawing Inferences Between Panels in Comic Book Narratives* adlı makalelerinde bahsettikleri Scott McCloud'un panel geçiş kategorileri dikkate alınarak yapılmıştır. Buna göre, incelemeler her kategoriden ikişer örnek seçilerek gerçekleştirilmiştir.

3.1.1 An'dan an'a (Moment-to-moment)

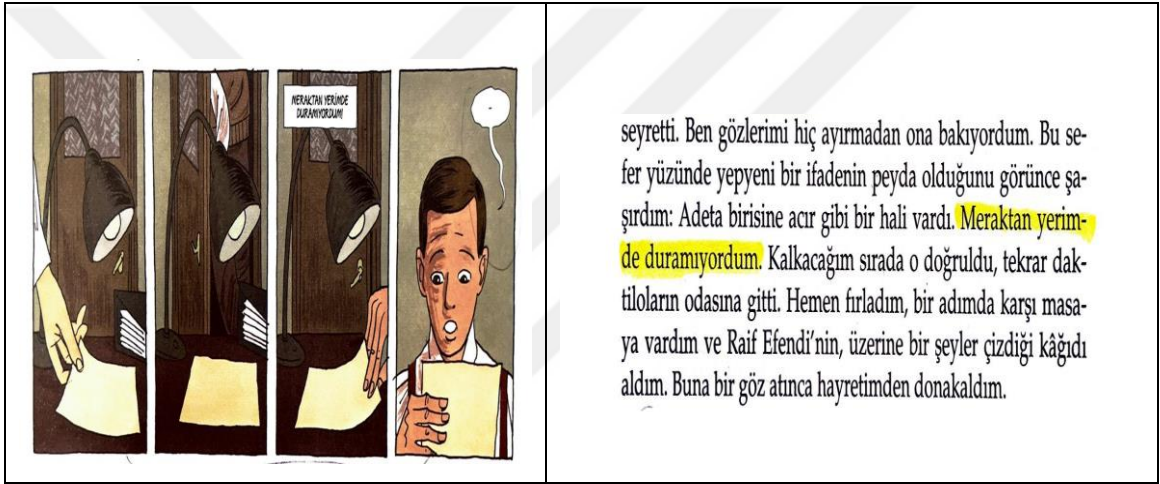


Tablo 4 An'dan an'a geçiş ilk örnek

İlk örneğe bakıldığında normal sayfa düzeninde bulunan nefes boşluğunun yani “gutter”ın bulunmadığı görülmektedir. Panel geçiş kategorilerine bakıldığında bu türden bir panel geçisi moment-to-moment'a örnektir. Böyle panel geçişleri zaman farkının en aza indirildiği hatta saniyelik farkların bulunduğu anları içerir. Burada amaç okuyucunun dikkatini tamamen karakterin yaşadığı duygu durumuna çekmektir. Görüldüğü üzere paneller arasında konudan konuya ya da sahnedan sahneye ya da mekândan mekâna geçiş söz konusu değildir. İlgili kare üç farklı panelden oluşmaktadır. Paneller arasında herhangi bir yer, zaman ya da mekân değişikliği bulunmamaktadır. Söz konusu karede, grafik romanın ilk sayfasından itibaren hikayesini anlatmaya başlayan ve aynı zamanda roman boyunca anlatıcı rolü biçilmiş ana karakterin eski bir arkadaşıyla karşılaşması resmedilmiştir. Sahne karakterin iç sesiyle başlar ve okuyucunun karakterin iç dünyasını daha iyi anlamasını sağlar. Karakterin yüz ifadesi ise sahnenin psikolojik yoğunluğunu diğer bir deyişle düşünceli ve sıkıntılı bir durum olduğunu yansıtmaktadır. Örneğin, Iyyer ve diğerlerinin

bahsettiği paneller arası geçiş kategorilerine göre incelendiğinde ise kelimelerin ve çizimlerin el ele ilerlediğini ve birbirlerini tamamladığı görülmektedir. Özellikle son nefes boşluğu (gutter) olmadan üst üste gelen ve karakterlerin yüzlerini yakından görme imkânı sunan paneller ile uzak çekim tekniği ile çizilmiş olan ana panel ve diyaloglar birbirini tamamlamakta ve dolayısıyla metnin ve görselin birbirine bağlı olduğu *interdependent* panel geçişlerine iyi bir örnek sunmaktadır.

Perdikaki'nin adaptasyon kaymaları modeline göre incelendiğinde ise ilgili örnekte olay örgüsünde modülasyona başvurulduğu görülmektedir. Raif Efendi'nin monoloğunda büyük oranda sadeleştirmeye gidilmiş ve buna bağlı olarak anlatı tekniklerinde de kaymalar meydana gelmiştir.



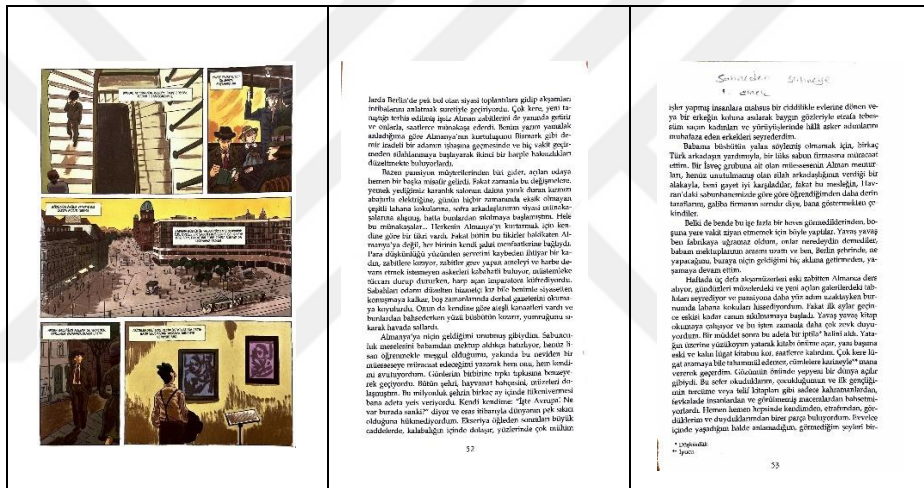
Tablo 5 An'dan an'a geçiş ikinci örnek

İkinci örneğe bakıldığında ise paneller arasında nefes boşlukları bulunmasına rağmen zaman yine çok yavaş akmaktadır. Okuyucunun son panele gelene kadar karakter kadar meraklı ve gergin hissetmesini sağlamaktır amaç. Dolayısıyla okuyucu panel panel İyyer ve arkadaşlarının deyişle anbean hikâyede yaşanan sahnenin içine çekilir. Okuyucu en son panele geldiğinde karakter ile aynı merak duygusunu hissetmektedir. Ana karakterin, Raif Efendi'nin karaladığı şeyi merak etmesi ve bu duygu ile dolup taşması ve bu durumun panel panel saliselik olarak aktarması okuyucuyu heyecanlandırmaktadır. Kısacası anbean sahne/panel geçişleri zaman akışını durağan hale getirirken aynı zamanda resmedilen sahnenin psikolojik yoğunluğunu aktarmak üzere işlevsel bir görev üstlenmektedir. Kullanılan bu geçiş türü anlatımı yavaşlatsa da panel boyutları okuyucunun paneller arasında harcadığı vakti kısaltmaktadır. Öte yandan art arda sayfanın ritmini iletebilmek adına küçük panellerle ifade edilen bu bölümde metin hiç yok denecek kadar azdır. Bu durumda

metin sadece arkada çalan bir fon müziği görevi görmektedir. Betimlenmek istenen olay görsel odaklı anlatılmıştır. Dolayısıyla bu örnek panel geçiş kategorilerinden görsel odaklı (picture-specific) panel geçiş kategorisine dahil olmaktadır.

Adaptasyon kaymaları açısından incelendiğinde ise anlatı tekniklerinde bir modülasyona gidildiği gözlemlenmektedir. Orijinal eserde anlatıcı monoloğu ile aktarılan “Meraktan yerimde duramıyordum” cümlesi grafik romanda yine monolog şeklinde aktarılmış ancak grafik romanın anlatı şekline uyarak kare anlatı kutusu ile okuyucuya yansıtılmıştır ve hikâye anlatıcısının şaşkınlığı düşünce balonu ile ifade edilmiştir.

3.1.2 Sahneden sahneye (Scene-to-scene)



Tablo 6 Sahneden sahneye geçiş ilk örnek

Scene-to-scene ya da sahneden sahneye panel geçişinde zamanda ve mekânda ani bir değişiklik söz konusudur. Bu türden geçişlerde okuyucunun aktif katılımı gerekmekte ve nefes boşlukları (gutter) sayesinde paneller arasındaki ilişkiyi görsellerden kurabilmesi gerekmektedir. İlk örneğe bakıldığında farklı panellerde farklı zaman ve mekanların var olması okuyucunun hikâyede bahsedilen farklı mekanları zihninde canlandırmasını sağlamaktır. Bu canlandırma ve anlam ilişkisi anlatıcının iç sesinin ya da monologların ifade edildiği dikkörtgen anlatı kutuları sayesinde kolaylaşmaktadır. Örnek panel kategorilerine göre incelendiğinde ise birbirine bağlı paneller (interdependent) kategorisine ait olduğu söylenebilir. Bu türden panel geçişlerinde metin ve görsel birbirini tamamlar ve okuyucunun metinde bahsedilen şeyi kafasında canlandırmasına yardımcı olur. Raif Efendi'nin Almanya'da yaptığı şeyleri anlatırken bir yandan da arka planda bu şeylerin görselleştirilmesi bu kategoriye iyi bir örnek oluşturmuştur.

İlgili örnek adaptasyon kaymaları açısından incelendiğinde ise anlatı tekniklerinde meydana gelen modifikasyona bağlı gerçekleşen modülasyon sebebiyle olarak sadeleştirmeye başvurulduğu görülmektedir. Anlatı tekniklerinde başvuru iç monologdan ilahi bakış açısına geçiş modifikasyona sebep olmuştur.

	<p>rağmen mucdurun ve bizim Hamdi'nin Raif Efendi'ye karşı muamelelerinde: "Bak, seni şu mızımız, hastalıklı haline rağmen atmıyoruz!" demek isteyen bir şey vardı. Bunu ikide birde yüzüne vurmaktan da çekinmezler, birkaç gün yokluktan sonra her gelişinde adamcağzı: "Nasıl? İnşallah artık bitti ya" diye iğneli geçmiş olsunlarla karşılardı.</p> <p>Bununla beraber, artık ben de Raif Efendi'den sıkılmaya başladım. Çünkü ben de Raif Efendi'den sıkılmaya başladım. Çünkü ben de Raif Efendi'den sıkılmaya başladım.</p>	<p>Şubat ortalarında bir gün Raif Efendi gene şirkete gelmedi. Akşamüzeri evine uğradığım zaman kapıyı karşı Mihriye Hanım açtı.</p> <p>"Buyurun, siz misiniz?" dedi. "Biraz evvel uykuya daldım... İsterseniz uyandırırım!"</p> <p>"Hayır! Rahatsız etmeyin... Nasıl?" dedim.</p> <p>Kadın beni misafir odasına aldı:</p> <p>"Ateşi var. Bu sefer sancıdan da bahsediyordun! Sonra, sıkayet eden bir sesle ilave etti: "Ah oğlum, kendine de hiç dikkat etmiyor... Çocuk değil ki... Ortada hiçbir şey yokken birden nevri dönüyor... Ne oluyor bilmem... Oturup insanla iki laf etmez ki... Başımı alıp gidiyor... Sonra da işte böyle yatağa seriliyor..."</p>
--	---	---


Tablo 7 Sahnedan sahneye geçiş ikinci örnek

İkinci örneğe bakıldığında ise zamanda ve mekânda ani bir sıçrama söz konusudur. İlk panelde anlatıcı rolünü üstlenen karakterimiz bürodayken ikinci panelde sözlü olarak bahsedilen mekân olan Raif Efendi'nin evi resmedilmiştir. Okuyucunun kafasında beliren "Raif Efendi nasıl bir evde yaşıyor? Dışarıda hava nasıl?" gibi sorulara da yanıt verilmiştir. Bu iki sahne farklı sayfalarda geçmektedir. Yine ana karakterin iç sesinin yer aldığı dikdörtgen anlatı kutuları ise zamanda ve mekândaki bu ani değişimleri açıklar durumdadır. Bu örnekte ise ilk paneldeki metne bakıldığında ana karaktere iş veren Hamdi'nin Raif Efendi'ye kızdığı anlaşılmaktadır. Görsel ise ana karakteri çalıştığı yeri gösterme amacı gütmektedir. Bu durumda söz konusu örnek, metin ve görselin ayrı roller üstlendiği paralel panel geçişi kategorisine aittir. İkinci örnekteki diğer panele bakıldığında ise yine metnin ve görselin iş birliği içerisinde olduğu görülmektedir. Metinde bahsedilen Raif Efendi'nin evi, okuyucunun zihninde closure ya da tamamlama sürecinin gerçekleşmesi adına görsel olarak da verilmiştir. Dolayısıyla, tıpkı interdependent yani panel geçişlerinde olduğu gibi metin ve görsel birbirine bağımlı olarak ilerleyen araçlardır.

Söz konusu örnekte meydana gelen adaptasyon kayması ise anlatı tekniğinin değişmesinden kaynaklı olarak cümle sonlarında karakterlerin sözlerini aktarırken kullanılan "demek isteyen", "dedim" gibi sözcüklerin, grafik roman versiyonunda konuşma balonu kullanımı ile aktarımından kaynaklı tamamen atılmış olması dolayısıyla bir mutasyon örneği gözlemlenmektedir.

gelmiştir. İkinci örnekte ise yine aynı şekilde diyalog esnasında hissedilen duyguların yansıtılması dışında görsel araç okuyucuya karakterlerin buldukları yeri de görme imkânı tanımıştır.

3.1.4 Eylemden eyleme (Action-to-action)

	<p>Teşrinievvel* başlarında, tam zeytin işlerinin kuzşmaya başladığı ve benim onu çığırmaı düşünöğüm sıralarda birbirine mektupların arkası kesildi. Evi tamir ettirmiş, bütün Havranlıları, tabii en başta akrabalarımın hakarete kadar varan istihfafları ve hayretleri arasında, İstanbul'a sipariş ettiğim birçok ev eşyası mayanada bir de banyo getirtmiş ve eski gusulhaneye** fayans döşeterek oraya koydurmuşum.</p> <p>Bunun sebebi henüz hiç kimseye ifşa etmediğim için herkes bu hareketimi züppeliğe, üstünkörü frenk mukallitliğine, ukalalığa hamlediyordu. Hele benim gibi daha işlerini şöyle bir nizama sokmamış bir adamın borç almak veya mahsul satmak suretiyle eline geçirdiği birkaç kuruşu aynalı delapla banyoya verişini doğrudan doğruya delillikti. Ben bu ithamlara için için</p> <p>* Ekim. ** Yakınlacak yer. Eski evlerde genellikle su dökmek için yapılmış küçük, hücremsi yer.</p>	<p>gökyönüm, Odamın beni saklanılmaya çekinmek yoktu. İbrahim virmeye de aldı ancak dağıldım.</p> <p>Fakat on beş yirmi gün geçtiği halde Maria'ın bana cevap yazmaması beni fers halde tetişe düşürdü. Şüphelenmeye başlamaya başladım. Üst üste yazdığı mektuplara da cevap alamayınca hissettim yine dağıtım. Zaten onun mektupları hiç aramıyordum. Üst üste yazdığı mektuplara da cevap alamayınca hissettim yine dağıtım. Zaten onun mektupları hiç aramıyordum. Üst üste yazdığı mektuplara da cevap alamayınca hissettim yine dağıtım. Zaten onun mektupları hiç aramıyordum.</p> <p>Bütün yazdıklarım boşa gitti ve bütün korkularım doğdu.</p> <p>Bir daha Maria Puder'den haber alınmadan ve benim duyanımdan. "Yalnız dım... Fakat daha bu yazıya gelmedim. Bu yazı, sen gönderdiğin mektupları... postadan almışım için gönderene kadar" kayıtları geri geldi. O zaman her şeyden ümitsizlik histim. Birkaç gün içinde ne kadar dağıtılmıştı düşünürken bugün bile şüphelenmiyorum. Bana her şeyden önce, gözetmek, duymak, hissetmek, düşünmek, hissetme yazarak kabullenişim veyahut her şeyi göndermek için alması gibi, postadan gelen diğer fark ettim.</p> <p>Bu işleri, yabıgı gıcıkımlı kalıp edası şüpheler gibi de değildi. O zaman ota bu kadar ümitsiz olmuyordum. Onu yalnız olmak zorunda, gülip kendisiyle konuşmak, onu bu emekle düşünmek beni hiçbir zaman terk etmemişti. Fakat şimdi tamamen acıdım. Aradaki bu muazzam mesafeyi elimi kolunla bağlayordum. Evde kapanıyor, odedan odaya doluyordum, onun mektuplarına ve benim geri gelen mektuplarıma bakarak oturuyordum, o zaman kadar gözümün kaçınıcı mekâları üzerinde duruyordum ve acı acı güliyardım.</p>
---	---	--

Tablo 10 Eylemden eyleme geçiş ilk örnek

Scott McCloud'un panel geçiş kategorilerinden biri olan Action-to-action ya da Türkçe olarak eylemden eyleme adı verilen bu geçiş türünde zaman çok yavaş akar, her panelde yaşanan olayın ya da gerçekleştirilen eylemin farklı aşamaları vardır ve okuyucunun zihninde closure yani tamamlama olayı gerçekleşir. Kısacası aynı karakter tek bir eylemi aşama aşama tamamlar. Yukarıda verilen ilk örnekte Raif Efendi, Maria Puder'e gönderdiği mektuplara artık yanıt alamadığından ve kendisinin gönderdiği mektupların da iade olarak geri geldiğinden bahsetmektedir. Panellerde herhangi bir konuşma bulunmamakta ancak dikdörtgen anlatı kutularında Raif Efendi'nin monoloğu yer almaktadır. Panellerde yer alan eylem Raif Efendi'nin monoloğunun görselleştirilmiş halidir. Okuyucu zaten bu monologda sahnede ne olduğunu bilmekte ancak bu geçiş türü sayesinde olayın nasıl gerçekleştiğini ve karakterin olaya karşı nasıl tepki verdiğini de öğrenmiş olur. Öte yandan bu örnek birbirine bağlı (interdependent) panel geçiş türlerine aittir. Panellerdeki metin ve görsel birbirini tamamlar durumdadır. Panellerde herhangi bir diyalog bulunmasa da ana karakterin iç sesi panellerdeki metni oluşturmaktadır. Arka plandaki görsel ise metni destekler şekilde çizilmiştir.

Perdikaki modeline göre değerlendirildiğinde ise örnekte, orijinalindeki uzun betimlemelerin çıkarılması ve bunların grafik roman versiyonunda yazılı olarak değil de görselleştirilerek okuyucuya yansıtılması olay örgüsünde mutasyona başvurulduğunu göstermektedir.


	<p>Bir bira söyledim. Çarpıntım geçmişti. Hiç acele etmeyen gözlerle etrafıma baktım/Onu, kırk mantolu kadın, haftalardan beri uyukumu kaçıran insanı, yanında yaşlı veya genç bir hovar-da ile bu masalardan birinde bulacağımı ve bu kadar büyük bir ehemmiyet, bu kadar derin bir mana verdiğim kadının nefisini nasıl pazara çıkardığını görünce boş hulyalarından kurtulacağımı ümit ediyordum. Dans mahallinin etrafındaki masalarda yoktu. Herhalde localardan birine girmişti. Acı acı güldüğümü hissettim. İnsanlara olduktan başka gözlerle bakmakta ısrar edişime içerliyordum. Yirmi dört yaşına geldiğim halde hâlâ çocukluğumun safliğinden kurtulanmışım. Basit, hatta belki de hiç güzel olmayan bir resim bende ne müfrit intibalar bırakmış, ne geniş ümitler doğurmuştu. O soluk insan yüzüne kitaplar dolduracak kadar çok manalar vermiş, onda, hakikat-te asla mevcut olmayan vasıflar bulmuşum. Halbuki o, birçok genç kadınlar gibi, böyle eğlence yerlerinde adı zevkler peşinde koşuyordu. Benim o kadar hürmetle seyrettiğim yabankedisi kürkü de, herhalde buralardaki hizmetlerinin bedeliydi.</p>	<p>Perdeleri kapalı duran locaları sıra ile göz hapsine alarak içindikileri tanımaya karar verdim; yarım saat sonra bu mahrem köşelerin ateşli çiftlerini tamamen bellemişim. Kırk mantolu kadının bunlardan birinde olmadığa muhakkaktı. Herkesin merakını uyandırmayı da göze alarak, perdeler açıp kapandı-ka, dikkatle içeri bakıyordum. Hiçbirinde tek veya çift olarak oturan ve dansa çıkmayan kimse yoktu.</p> <p>Tekrar üzüntülü bir tereddüde düğüm. Acaba bu akşam da yanlış mı görmüştüm? Öyle bir kürkü Berlin'de yalnız bir kadın giymiyordu ya? Zaten yüzünü de görmemişim. Bir akşam evvel sarhoş hâlimde, alaycı bir tebessümle bana gözleri-</p>
--	---	--

Tablo 11 Eylemden eyleme geçiş ikinci örnek

İkinci örneğe bakıldığında ise sahnede yine tek bir karakterin yaşadığı bir olay parça parça betimlenmiştir. Panellerin tümünde sadece Raif Efendi vardır. Orijinal eserde çok durağan olmasına rağmen cümlelerce anlatılan bu sahne grafik romanda birkaç cümleyle ancak çizimlerle betimlenerek yani cümlelerin yerini çizimlere bıraktığı bir şekilde anlatılmıştır. Günlük yaşamda saliseler içinde gerçekleşebilecek olan bu durum grafik romanda duygusal ritmi yansıtacak şekilde yavaş yavaş ifade edilmiştir. Raif Efendi, Maria Puder'in çalıştığı gece kulübüne gelmiş onu görebilmek umuduyla beklemektedir. Son panele kadar Raif Efendi'nin gerçekten Maria Puder'i o gece kulübünde bulmayı umduğunu düşünen okuyucu son panele geldiğinde hayal kırıklığı ile şaşkınlık yaşadığını görmektedir. Kısacası bu geçiş türü sayesinde okuyucu yaşanan durumu sinematik bir şekilde karakterin içsel dünyasını deneyimleme fırsatı yakalar. Tüm bunlar dışında bu örnek bir diğer bir panel geçiş kategorisi olan görsel ağırlıklı (picture-specific) geçiş türüne aittir. Raif Efendi'nin anlatı kutuları içindeki monoloğu sadece bir film müziği etkisi yaratmaktadır. Okuyucu metinden çok görsele odaklanmakta ve olayı görsel üzerinden yorumlamaktadır.

Örnek Perdikaki modeline göre değerlendirildiğinde yine iç konuşmaların yani monologların çoğunun grafik roman versiyonunda çıkarıldığına rastlanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında yine olay örgüsünde bir mutasyona gidildiği söylenebilir ancak grafik romanın anlatı teknikleri sayesinde Raif Efendi'nin monologları silinse de bahsettiği şeyler görsel tekniklerle tekrar betimlenmiş ve okuyucuya yansıtılmıştır.

3.1.5 Özneden özneye (Subject-to-subject)

	<p>verdiği şahsiyeti birbirine karıştırıyor, sonra bunları ayırmak istiyor ve bütünü çözmeye girişiyor. İşte Raif Efendi'nin birkaç çizgi ile ortaya koyduğu fikri, benim uzun zamanın beri görmek istediğim halde bir türlü göremediğim fikirdi. Yüzünün bütün ifadesi ve vakti ifadeye rağmen acınacak bir tanımlı vücut. Zorluluk ve zorluluğun ipini hiç bir yerde bu kadar vazın¹ olarak göstermemişti. Şahsi on verek arzı dağın ilk defa bugün sahiden tanınmış.</p> <p>Aynı zamanda bu resim bana bildiren Raif Efendi'yi de izah etmişti. Şimdi onun samirnaz süksesini, insanlar ile minasebetlerindeki garip çekişmelerini gayet iyi anlıyorum. İhtiyacı bu kadar iyi tanıyan karışıklığın ta kiti bu kadar kesin ve açık gören bir insanın hayecanlanmasına ve herhangi bir kimseye kırmamasına imkân var mıydı? Böyle bir adam, içinde bütün büyüklüğü ile serpsen birer karışık gibi durmaktan başka ne yapabildi? Bütün fecesizlikler, inkıslarlarımız² hiddelerimiz, karışmaz çıkan hadiselerin anlaşılabilir, beklenmedik taraflarında. Her şey hazır bulunan ve kimsenin ne gelebileceğini bilen bir insanın sarımsak mümkün müdür?</p> <p>Raif Efendi benim için tekzer merak verici bir mahiyet almıştı. Kafamda onun hakkında, biraz evvel beliren şifâ rûğmen, birçok tezahür bulduğumu sanıyordum. Dinde tuttuğum resminin açıklanmışlığı isabet, bunları bir buvaka çözümlenmiş gösteriyordu. Bunu yapan kimsenin uzun seneler resimle uğraşmış olman lazımdı. Burada sadece haklığın sahiden gönen bir güce değil, gözetilme bütün incelikleriyle tespit etmesini bilen bir hüner de vardı.</p> <p>Kapı açıldı. Hımekimni gabaşok masaya bulmakla istediim, fakat geç kalıncım. Mıcar pıstakdan gönen mademün terbiyelerle bana doğru yaklaşan Raif Efendi'ye ötürü diler gıht:</p> <p>"Çok güzel bir resim..." dedim.</p> <p>Onun şaşırmasını, surmü de verdiğimden korkacağına sanıncım. Hiç de böyle olmaı. Her zamanaki yabancu ve dalgın gülüşüyle kâğıdı elinden alarak:</p> <p>¹ Açık, belgim. ² Dış karışıklımlar.</p>	<p>"Senelerce evvel, bir müddet resimle meşgul olmuşum." dedi. "Ara sıra, olabildiğince bir şeyler karıştırıyorum... Gözetiyorsunuz ya, manasız şeyler... Çan akıntısı işte..."</p> <p>Resmü avcumun içinde buruşturarak kâğıt serpetme aldı.</p> <p>"Bakılışınunmı pek acıla yapıldı?" diye meraklandı.</p> <p>"Herhalde yanlışlar vardır, fakat okunmaya kalkışın Hamdi Bey'i daha çok kıldıracağım... İhtika da var... Gözetip vereyim ben."</p> <p>Tekrar dâğıt çıktı. Gözetimle kendisini takip ettim. "Hakkta da var, hakkta da var" diye söylentiye çıktım.</p> <p>Bunlar benim Raif Efendi'nin her hali, saklılık manasız ve önemiyetsiz olan hareketleri bile bana merak vermeye başladı. Onunla konuşmak, hakkı hayırla ise Raif bir şeyler öğrenmek için her fırsatın istifadesine kalktım. O benim bu izde sokulduğumun ferî etmez görünmü. Bana karşı nazik, fakat daima arada bir hoşluk bulunan kavim müdahale etti. Doğulmuşu dıştan ne kadar ilerlene ilerlesin, işi bana daima kapalı kaldı. Hatta ailesini, bu aile arasındaki vaziyetini yokları görünce hakkındaki merakım bütününe anı. Kendisine yaklaşıp için anığım her adam beni bityok yeni muameleleri karıştırmıyordu.</p> <p>Evime ilk defa olarak, mühat hostahklarından birinde gittim. Hamdi yurdu kadar tereddüt etmiş bir yapıya hademe ile göndermek istiyordum:</p> <p>"Bana var, hem ziyaret etmiş olurum" dedim.</p> <p>"Pekâlâ... Bak bakatın ne var. Bu nefer âzâk uzadı!"</p> <p>Hakkâten bu sefer hastalığı biraz uzun sürmüştü. Bir haftadan beri şifâle uğrumuyordu. Hımdenkerden biri hissetmeye kararlık çıkan sokaklarda yürümeye başlamış. Ankarâ on asfaltı dâğılı yollarına hiç benzemeyen benzer kaldırımlı dar muhalleri peçtem. Birbir arısına yakışıklı ve inşiler vardı. Uzun bir yolun sonunda, adeta seçtin bitişti yerlerde, sola sapmış ve köşekle kabveye girerek evi uğruştum. Tay ve kum yığı arsalarmı arasında tek başına duran iki lafız, sanı boyu bir bina. Raif Efendi'nin altı katta oturduğuna biliyordum. Zili çaldım. Kapıyı on iki yaşlarında bir kız çözdü. Açık bütüncü soruştu, yapışacak bir tavarla yüzünü buruşturup dudaklarını bükersek,</p>
---	---	--

Tablo 12 Özneden özneye geçiş ilk örnek

Diğer bir geçiş türü olan subject-to-subject yani özneden özneye geçiş türünde an'dan ana farklı olarak mekân ve zaman aynı kalırken sahneye yeni bir karakter dahil olur. Bu türden geçişler genellikle diyalog sahnelerinde kullanılmaktadır. Burada önemli olan sahnede gerçekleşen olaydan çok karakterler arasındaki etkileşimi vurgulamaktır. Yukarıdaki örnekteki ilk iki panelde sadece hikâye anlatıcısının Raif Efendi'nin Hamdi'yi çizdiği resmin ne kadar iyi olduğunu resmedilirken üçüncü panelde Raif Efendi dahil olmaktadır. Görüldüğü üzere ikisi arasındaki etkileşim aşamalı bir şekilde sunulmaktadır. Scott McCloud (1993) ise aynı şekilde *The Invisible Art* adlı eserinde bu geçiş türünün okuyucuyu yalnızca anlatılan olaya odaklamaktansa karakterlerin birbirleriyle ilişkisine de dikkat çekmekte işlevsel bir görev gördüğünü savunmaktadır. Yukarıdaki sahne ise hikâye anlatıcı ve Raif arasındaki bağların kuvvetlenmesi adına önemli bir örnektir. Bu sayfadaki paneller aynı zamanda interdependent panel geçiş türüne de örnektir. Bu tür panel geçişinde olması gerektiği gibi görsel ve metin birbiriyle uyum içerisindedir. Örneğin, sayfadaki ilk panelde hem anlatıcının Raif Efendi'nin Hamdi'yi çizdiği resme tepkisi hem de anlatı kutusu içerisindeki monolog birbirini tamamlar durumdadır.

	<p>doluyor ve gözleri bu acıyı resim meraklıları uzam müddet takip ediyor. Son günlerin diğer anılarından bu kadar önemliye ulaştığını biliyor ve birleşim. Yağmurun yağması kışın, martın kadın onunla görüşüyor, onunla karşılaşırken bu anı onun gözlerini bir kâğıda, bir duvara, bilmekten yorulduktan zaman, önüne çeviriyor.</p> <p>Bu haldeki sergide baharın zamanı yeniden başlatıyor muhakkak. Olsun bir gün kışın başına geldi. Sadece bir kaç saat önceki ve zamanı, sırasıyla, kocanın hoyuhoyu konuşmalarından kendisinin de zaman olduğunu anladığını görebir kadın yazama sokuldu. Bu zaman pek anı merak etmiyor” dedi. “Her gün ona seyrediyordum!”</p> <p>Gözetim süzülme kaldırım ve benim indirim. Karşılığın birisi kâğıdı ve bazı alayla güldüğü bana benzer erkeği. Bir adan önünde duran uzam buruldu iskeletleri ocağı belde gibi yüzüne bakıyordu. Kasıyım almışım tırtıya, bakılan tepeni ocağına, okula edemeyen kadınlar arada bir buluşma geliyorlar ve garibim arında, yuvorak, dokupaldırma kadını yuvorak, tati bir dünya vücutta getiriyorlar. Olsun ben de bir ocağı almışım gitmek niyetinde olmadığım görünür:</p> <p>“Evet” dedi. “Güzel bir resim...” Sonra, zeden bilmem, bir yavaş söylemek, bir nevi izahat vermek ihtiyacına hissederek mırıldandı:</p> <p>“Annem pek beğeniyor da...”</p> <p>“Ha, demek onun için böyle pols saatlerce bakıyoruzmu?”</p> <p>“Evet!”</p> <p>“İnanmıyordun mi?”</p> <p>“Hayır!”</p> <p>Sözüne devam etmemi istiyormuş gibi bakıldı. Ben, herşey hep önünde ilave ettim:</p> <p>“Çok uzaktı buluyor!”</p> <p>“Val, Nerede?”</p> <p>“Türkiye’de!”</p> <p>“Türk misiniz?”</p> <p>“Evet!”</p> <p>“Kerem olduğunuzu anlatmaz mı?”</p>	<p>Hafif bir kâğıda altı. Çayın serbest bir tavula yama oldu. Bakılma birliğini önüne alınıp enyi çıkıp çıkarmam getirisi kadar seçildi ve ben yüzüne bir zamanı gibi şöhretin fark ettim. Bu halim yuvorakları daha çok eğlendirme beğeniyordu. Tekrar sordu:</p> <p>“Neden annemden memnuniyet yok mu?”</p> <p>Kâğıdın bu halime göre merakı uzamı sordu. Surf sıray için bana yapıldığı gibi, ediyordum. Diğer, tekrar bir uzaktan bir: bakıyorlar ve mutlaklık ki sınırlıyor.</p> <p>“Mer ana, bu başka” dedi.</p> <p>“Val, Demek bu başka?”</p> <p>Ye derhal kâğıdı bu kâğıda am.</p> <p>Kâğıdın tekrar için bir hareket yaptım. Kadın bunu fark ederken:</p> <p>“Bakınca, olmasın, ben gidiyorum. Sizi annemle bir saat buluştururum” dedi.</p> <p>Kâğıdın, bir kaç anı yapıldı. Sonra bilmem bir saatte bir kez yazama yazıldı, srediye kadar konuşulması hiç beğenmiyor, dedi, hatırı birer da hatırı birer ile ile:</p> <p>“Sizden başka bir annemle almamam isterim?” dedi.</p> <p>“Evet... Hem nasıl isterim?”</p> <p>“Val...”</p> <p>Adanım alınarak orada ve gery adanlarla uzadı. Resim kağıdın bakım. Kesik saatler önünde birerinde kâğıdın ve diğer ceketinin olup olmadığı için dar tavuklu vücutunu satması yapıldı.</p> <p>Ben söyleydiğim cümle ile yuvorakı anlatı ile vermiş olduğunu düşünürken büyük bir şükürlüğe uğradım. Herşey yuvorak kâğıdım ve gözetim etrafına çevirmeye cesaret edilemeyecek kâğıda fâilim:</p> <p>İzahat, bir yuvorakta tamamı alıyorum, fakat pek çok ay- da. Anık bu sergide ayak basmamışım sınırlıyorum. İnsanlar, birbirlerinden hiçbir şey anlamayın insanları, beni bundan da kâğıdın oldu.</p> <p>Fansyonu diğer diğer olmaz ki zamanız günlerin başlayacağı, yuvorak Alınmaya nuz kurulumu plantınıza yazı yazıyorum</p>
--	--	--

Tablo 13 Özneden özneye geçiş ikinci örnek

Bu örneğe bakıldığında ise ilk panelde Raif Efendi sahnede tek başına iken ikinci panelde Maria Puder dahil olmaktadır. Romanda anlatılan hikâyenin baş karakterleri olarak bu iki karakterin yüz yüze geldiği ilk sahne olan bu sahnede subject to subject geçiş türünün kullanılması karakterler arasındaki ilişkinin betimlenmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Kullanılan bu geçiş türü sayesinde okuyucunun odağı Raif Efendi’den sahnede yer alan tabloda resmedilen Maria Puder’e kaymaktadır. Bu sayede karakterler arası etkileşim de aşamalı bir şekilde aktarılmış olur. Öte yandan bu kısımda incelenen diğer örneklerin çoğu gibi bu örnek de interdependent panel geçiş türüne dahildir. Diyalog sahnelerinin çoğunda olduğu gibi bu sahnedeki konuşmalar ve arka plandaki görsel de birbiriyle uyum içerisindedir.

Yukarıdaki iki örneğe bakıldığında klasik romandan grafik romana aktarımdan kaynaklı anlatı tekniklerinin değişmesi kaynaklı olay örgüsünde başvurulan mutasyon dolaylı eksiltme ve modülasyon haricinde herhangi bir adaptasyon kaymasına rastlanmamıştır.

Kısaca özetlemek gerekirse, bu bölümde incelenmek üzere grafik romandan on örnek seçilmiştir. Seçilen örnekler, panellerin boyutları, şekilleri ve geçiş türleri açısından incelenmiştir. Bu incelemeler sırasında Scott McCloud’un panel kategorilerinden ve (McCloud, 1993, s.74) ve Mohit Iyer ve diğerlerinin de temel aldığı yine Scott McCloud’a ait olan (Iyer vd, 2017: s. 3) panel geçiş kategorilerinden yararlanılmıştır. Bu bağlamda analizler, dokuz adet panel geçiş türüne göre yapılmıştır. Bunlardan ilk beşi McCloud’un öne sürmüş olduğu (1) an’dan an’a (moment-to-moment), (2) sahneden sahneye (scene-to-scene), (3) devam eden konuşmalar (continued conversation), (4) eylemden eyleme (action-to-action), (5) öznenen özneye (subject-to-subject)’tir. İncelemelerin yapıldığı diğer dört panel geçiş

türü ise şöyledir: (6) sözcük odaklı (word-specific), (7) görsel odaklı (picture-specific), (8) paralel (parallel), (9) birbirine bağlı (interdependent). İncelemeler sonucu elde edilen verilere göre *Kürk Mantolu Madonna* grafik romanında panel geçiş türlerinden en çok kullanılanı interdependent yani metnin ve görselin birbirini tamamladığı geçiş türü olmuştur. En az kullanılmış olanı ise picture-specific yani panelin metinden çok görsel odaklı olduğu geçiş türü olmuştur.

3.2 Konuşma Balonları

Konuşma balonları her ne kadar metni ifade etme amacı gütsede çizgi roman/grafik roman için görsel araçlardan biridir. Will Eisner'e göre konuşma balonları görsel olmayı görselleştirmenin yapay bir yoludur (Eisner, 1985, s. 26). Diğer bir taraftan Eisner konuşma balonlarının şekilleri, içlerinde buldukları metin, metnin biçimsel özellikleri aracılığı ile anlamı iletebileceğini belirtmektedir (Forceville vd., 2010, s. 57). Bütün bunların yanı sıra konuşma balonlarının asıl bilgilendirici kısmı içlerinde yer alan metinlerdir. Bu metin sayesinde karakterin söylemleri ve düşünceleri aktarılmış olur ancak aktarılan ve konuşma balonunun içinde yer alan şeyler yalnızca bunlarla sınırlı değildir. Anlam, noktalama işareti, piktogramlar ya da sahne ile alakalı süslemeler içerebilirler ile de aktarılabilir. Bir diğer önemli nokta ise konuşma balonlarının kuyruklarının da anlamı aktarmada rol oynadığıdır (Forceville vd., 2010, s. 57).

Bu çalışmada ise konuşma balonları, şekilleri, yerleri, boyutları ve içerikleri açısından incelenmişlerdir. Söz konusu eserde hangi çeşit konuşma balonundan kaç tane var, konuşma balonlarının içerikleri neler, çizer/çevirmen renk tercihleri yapılmış gibi sorulara cevap verilecektir.

3.2.1 Konuşma Balonlarının Şekilleri

Genel olarak konuşma balonlarının en fazla çeşitlilik gösterdiği durum şekilleridir Forceville vd., 2010, s. 57). Söz konusu eserde de konuşma balonlarının en fazla çeşitlilik gösterdiği unsur şekilleri olmuştur. Eserde temelde yedi çeşit konuşma balonu bulunmaktadır. Bunlar sırasıyla şu şekildedir: 1) kare anlatı kutuları, 2) klasik konuşma balonları, 3) kuyruksuz konuşma balonları, 4) uzatılmış konuşma balonları, 5) çok kenarlı konuşma balonları, 6) dalgalı konuşma balonları, 7) yansıma sözcüklerin bulunduğu konuşma balonları. En çok kullanılan çeşit dikdörtgen anlatı

kutuları olmuştur. Daha sonra ise diyaloglarda genel olarak standart oval konuşma balonları kullanılmıştır. Konuşma balonlarının şekilleri içinde bulundukları metne göre ya da karakterin düşündüklerine, söylediklerine, söyleyiş şekillerine, ses tonuna sahnede yaşanan olaya göre değişkenlik göstermektedir. Örneğin karakterin sebep fark etmeksizin sesini yükselttiği durumlarda çok kenarlı konuşma balonları kullanılırken karakterin stresli ya da kendinden emin olmaytan bir şekilde konuştuğu zamanlarda ise dalgalı konuşma balonları kullanılmaktadır (Ulu, 2018, s. 15). Will Eisner de yine aynı şekilde özet olarak konuşma balonlarının şeklinin karakterin söylediği şeyin ne şekilde söylediğinin göstergesi olduğunu ifade etmektedir (Eisner, 1985:10). Eserde 396 adet dikdörtgen anlatı kutusu ve 397 konuşma balonu şeklinde olmak üzere toplamda 793 adet konuşma balonu bulunmaktadır.

3.2.1.1 Dikdörtgen anlatı kutuları



Tablo 14 Dikdörtgen anlatı kutuları

Dikdörtgen anlatı kutuları, karakterin monolog halinde konuştuğu durumlarda kullanılmaktadır. Eserde büyük çoğunlukla bu anlatı kutularından yararlanılmıştır. İlk örneğe bakıldığında kitabın ilk sayfalarından itibaren süregelen ve çoğunlukla monolog halinde okuyucuyla iletişim kuran hikâye anlatıcısı görülmektedir. Okuyucu, bu anlatı kutuları sayesinde hikâye anlatıcısının nasıl bir hayatı olduğu ve iç dünyasında neler yaşadığı ile ilgili bilgi edinir. Bu sayede karakterle iletişim halinde olur ve onu daha yakından tanır. Scott McCloud da anlatı kutularının görselle birlikte iç içe çalıştığını ve görselin anlattığını tekrarlamak yerine görselin ve metnin birbirini tamamlayarak karakterin iç sesiyle birlikte sahneye derinlik kazandıran araçlar olduğunu vurgulamaktadır (McCloud, 1993, s.153 – 155). Barbara Postema ise görsel anlatının sessizliğinin bu monologlar sayesinde anlam kazandığını savunmaktadır (Postema, 2013, s. 58). İlk örnekteki birinci panelde arkada yer alan banka binası

anlatıcının monoloğu ile anlam kazanmaktadır. İkinci örneğe bakıldığında ise her panelde farklı yerlerin resmedildiği görülmektedir. Ani zaman ve mekân sıçramalarının olduğu bu sahnelerde ana karakterin monoloğundaki bu sahnelerle ilgili söylemleri sahnelere anlam kazandırmaktadır. Postema da bu durumu destekler şekilde okuyucunun monologlar üzerinden paneller arasındaki ani zaman ve mekân sıçramalarını kavrayabildiğini ifade etmektedir (Postema, 2013, s. 58).

3.2.1.2 Oval Konuşma Balonları



Tablo 15 Oval konuşma balonları

Oval Konuşma balonları eser boyunca dört farklı şekilde boy göstermektedir. Yukarıdaki örnekte iki farklı konuşma balonu bulunmaktadır. Bunlardan ilki dalgalı konuşma balonudur. Bu türden konuşma balonları karakterin sesinin titrediği, stresli bir ses tonuna sahip olduğu ya da üzgün olduğu durumlarda kullanılmaktadır. Thierry Groensteen de bu düşünceyi doğrular bir şekilde balon sınır çizgilerinin sesin doğasını tanımladığını ve dalgalı çizgilerin stres ya da duygu yoğunluğu yaşanan sahnelere eşlik ettiğini vurgular (Groensteen, 2007, s. 117). Eisner ise dalgalı çizgilerin zayıf ve titrek ses tonuna işaret ettiğini savunmaktadır (Eisner, 2008, s. 28). Söz konusu sahnede Raif Efendi hastadır ve bundan dolayı üzgündür. Dolayısıyla sesi güçsüz ve titrek çıkmaktadır. Yıllarca aynı evde yaşadığı ancak kendileriyle pek bağ kuramadığı ailesine de sitemlidir. Raif Efendi'nin sesinin tekdüze çıkmadığını göstermek ve duyurmak adına dalgalı konuşma balonu kullanılmıştır.



Tablo 16 Uzatılmış konuşma balonları

Yukarıdaki örnekte kullanılan bir diğer konuşma balonu ise uzatılmış konuşma balonudur. Uzatılmış (extended) konuşma balonları normal konuşma balonlarına göre daha büyük ve daha çok metin içeren ve kuyrukları dikkat çekici bir biçimde birbirine bağlı unsurlardır. Konuşmanın yoğun olduğu ve kısaltılmayacak derecede önemli olduğu sahnelerde kullanılmaktadırlar. Uzatılmış konuşma balonları aynı zamanda sahne ritmini ve zaman algısını yavaşlatmanın yollarından da biridir (Groensteen, 2007, s. 121). Söz konusu sahnede her ne kadar bir diyalog gerçekleşiyor olsa da konuşma balonlarındaki repliklerin hepsi Maria Puder'e aittir. Diğer sahneye bakıldığında ise yine Maria Puder ve Raif Efendi arasında geçen yoğun bir diyalog gözlenmektedir. Konuşma balonlarının uzun ve kıvrımlı kuyrukları ise konuşmalar esnasında gerçekleşen duraksamaları temsil etmektedir. Uzun kuyruklu konuşma balonları aynı zamanda konuşan kişiler ya da sesin kaynağı ve izleyici / okur arasındaki mesafeyi de vurgulamaktadır (Cohn, 2013, s. 65). Sesin ortamda yankılandığı ve geç ulaştığı durumlarda da kullanılmaktadır (Groensteen, 2007, s. 95). Yukarıdaki her iki sahnede de karakterler ve okur arasında mesafe bulunmaktadır. Dolayısıyla çevirmen, okura bu mesafeyi yansıtmak amacıyla uzun kuyruklu konuşma balonlarını kullanmıştır.



Tablo 17 Kuyruksuz konuşma balonları

Oval konuşma balonlarının bir diğer örneği ise kuyruksuz konuşma balonlarıdır. Bu tür, karakterin hem iç sesini hem de dış sesini ifade etmektedir. Genellikle konuşmanın, sesin nereden geldiğinin belli olmadığı veya sesin kaynağının önemli olmadığı ya da sesin kaynağının sahnede görülmediği durumlarda kullanılmaktadır. Yukarıdaki ilk örnekte ise Raif Efendi'nin dış sesi görülmektedir. Sahnede iki farklı konuşma balonu ve tek bir karakter vardır. Anlatı kutusu karakterin kendi kendine konuşmasını temsil ederken kuyruksuz konuşma balonları karşısında Maria Puder olmamasına rağmen Raif Efendi'nin ona söylediklerini temsil eder ancak yine kendi kendine konuşuyordur. İkinci örneğe bakıldığında ise konuşma balonunun bu sefer ses kaynağının sahnede bulunmadığı bir durumu ifade ettiği görülmektedir. Bir önceki panelde Raif Efendi ve Maria Puder'in diyalog halinde olduğu anlaşılmakta ve sonraki panelde konuşan kişi gözükmese de zaten anlaşıldığı için kuyruksuz konuşma balonu kullanılmıştır.



Tablo 18 Zigzaglı konuşma balonları

Daha önce de belirtildiği gibi çizgi/grafik romanlarda konuşma balonları yalnızca metni değil metnin nasıl söylendiğini, tonunu, duygusunu da temsil etmektedir. Bu bağlamda zikzaklı konuşma balonları karakterin yüksek sesle konuşma, bağırma, panik ya da sinir olma ve şaşkınlık hallerini yansıtmaktadır. Will Eisner de bunu destekler bu şekilde *Comic and Sequential Art* (1985) adlı kitabında balon biçimlerinin duygusal bağlam yaratmadaki rolüne dikkat çekmektedir ve zikzaklı/sivri kenarlı balonların genellikle yüksek sesli veya mekanik konuşmaları temsil ettiğini söylemektedir (26). Aynı şekilde Scott McCloud da 1993 tarihli *Understanding Comics* adlı eserinde bu durumdan şöyle bahseder: zigzaglı konuşma balonları çoğunlukla karakterin bağırduğuna işaret eder (s. 134). Öte yandan

Groensteen ise zikzaklı konuşma balonlarının, konuşulan metnin ses yüksekliğini, aciliyetini görsel olarak anlatmakta olduğunu ve genellikle karakterin bağırduğu durumlarda kullanıldığını ifade etmektedir (Groensteen, 2007, s. 89). Randy Duncan ve Matthew J. Smith, biçimin okuyucunun algısını yönlendirdiğini vurgulayarak daha okuyucunun zikzaklı balonu okumadan önce bile verilmek istenen mesajın birinin bağırduğu, sinirlendiği, şaşırıldığı ya da paniklediği bilgisi olduğunu anlamaktadır der (2009, s. 132). Yukarıdaki her iki örnekte de her iki örnekte de karakterlerin sesleri yükselmektedir. İlk örneğe bakıldığında Raif Efendi, Maria Puder’i Atlantik adlı gece kulübünde görmeyi beklemediği için onu karşısında görünce şaşkınlıkla ve yüksek sesle tepki vermiştir. Bu durumu okuyucuya geçirmek adına çizer/çevirmen zikzaklı konuşma balonu kullanmıştır. İkinci örnekte ise karakterler ofistedirler. Raif Efendi’nin yine hasta olduğu bir gün Hamdi’nin bu duruma tepkisi betimlenmektedir. Hamdi bağırarak ve sinirli bir şekilde tepki vermiştir. Dolayısıyla Hamdi’nin tekdüze bir şekilde konuşmadığına işaret etmek ve bunu göstermek amaçlı zikzaklı konuşma balonu kullanılmıştır.

3.3. Konuşma Balonlarının Renkleri

Renklerin eserin genelinde olduğu gibi konuşma balonlarında da kullanımının bir işlevi vardır. Konuşma balonlarının renkleri yalnızca görsel şölen sağlamak değil aynı zamanda anlatıcının vermek istediği mesajı iletmek adına önemli bir göstergesel araçtır. Konuşma balonlarının rengi sadece karakterler arası ayrımı ortaya koymaz aynı zamanda gerçekleşmekte olan diyalogun tonunu, şiddetini okuyucuya görsel olarak da iletmış olur. Bu sayede metin ve görsel arasındaki etkileşim güçlenmiş olur. Randy Duncan ve Matthew J. Smith de renk kodlu balonların okuyucuya sürekli ipucu aramadan karakter ayrımı yapabilme imkânı sağladığını desteklemektedir (2009, s. 134). Diğer taraftan renklerin insanlar üzerindeki etkisi ve onlara hissettirdiği duygulardan daha önce bahsedilmiştir. Örneğin, kırmızı renk öfke, sinir gibi duyguları temsil ederken mavi renk sakinliği ifade etmektedir. Karin Kukkonen de konuşma balonlarında kullanılan renklerin, metnin ve görselin duygu durumunu desteklediğini ifade eder (2013, s. 77). Son olarak Neil Cohn ise konuşma balonunun şeklinin ve renginin okuyucuya ipuçları veren kodlardır ve okuyucuya yalnızca karakterin duygu durumu hakkında değil karakterin özellikleri hakkında da bilgi verir (2013, s. 61). Dolayısıyla konuşma balonlarındaki renk kullanımı sadece okuyucuyu estetik olarak etkilemek için kullanılan görsel bir araç değil, aynı zamanda karakterler arasındaki

ayrımı sağlama, sesin ne şekilde çıktığını bu bağlamda renkli konuşma balonları, grafik anlatıda sadece estetik bir tercih değil, aynı zamanda karakter kimliklerini, sesin ne şekilde çıktığını yani karakterin duygu durumunu okuyucuya geçirmenin göstergebilimsel bir yoludur.



Tablo 19 Farklı renklerdeki konuşma balonları

Yukarıdaki örneğe bakıldığında göze çarpan ilk şeyin hepsinde dikkörtgen anlatı kutularının kullanılmış olmasıdır ancak her iki karakter farklı kişilerdir. İlk panelde hikâye anlatıcısının monoloğu beyaz renkli anlatı kutusuyla verilmişken ikinci panelde Raif Efendi'nin monoloğu sarı renkli anlatı kutusuyla verilmiştir ki okuyucu tarafından bu iki karakter ayrımı yapılabilir. Üçüncü panel bu açıdan güçlü bir örnek oluşturmaktadır çünkü farklı dönemlerde yaşamış iki karakterin monologları aynı anda verilmiştir fakat renkler sayesinde anlatı kutuları içinde metinlerin hangi karaktere ait olduğu net bir şekilde anlaşılmaktadır.

4. SONUÇ

Bu tezde, grafik romanların anlatı yapısı, panel geçiş türleri ve çeviri/adaptasyon süreçleri bir bütünlük içerisinde ele alınmıştır. Özellikle Scott McCloud'un geliştirdiği panel geçiş kategorileri (action-to-action, subject-to-subject, scene-to-scene, moment-to-moment vb.) üzerinden yürütülen analizlerde, görsel anlatının zaman, mekân ve karakter ilişkilerini kurmadaki rolü ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Aynı zamanda, çizgi anlatıların kendine özgü ifade biçimlerinin (panel boyutları, konuşma balonları, anlatı kutuları, renk kullanımı) anlam üretme süreçlerine nasıl katkıda bulunduğu değerlendirilmiştir.

Değerlendirme süreci boyunca belirlenen araştırma sorularına şu şekilde yanıtlar sunulmuştur:

1. Eser bir çizgi roman mı yoksa grafik roman olarak mı ele alınmalı?

Eserin çizgi romanlara nispeten daha kalın ve sert kapaklı olması, olay örgüsünün tamamını içermesi ve tek seferde bütün hikâyeyi aktarması, Uluslararası Standart Kitap Numarası (ISSN) ile basılması gibi nedenlerden dolayı grafik roman olarak ele alınması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

2. Söz konusu eser yalnızca göstergelerarası bir çeviri mi yoksa aynı zamanda bir adaptasyon çalışması mıdır?

Eserin başka bir anlatı ortamında yeniden yorumlanması, okuyucu kitlesine daha güncel bir şekilde aktarılması, aktarıldığı dönemin okuyucusunun istek ve ihtiyaçlarını da gözetmesi ve dolayısıyla eseri uyarılma sayesinde güncel tutması işlevini gerçekleştirmesinden dolayı eser göstergelerarası bir çeviri olmasının yanı sıra aynı zamanda bir adaptasyon olarak da değerlendirilebilmektedir.

3. Eğer aynı zamanda bir adaptasyon ise Perdikaki modeline göre hangi kategorilerde ne çeşit kaymalar meydana gelmiştir?

Aynı zamanda bir adaptasyon örneği olan eserde grafik romana aktarım sırasında seçilen örnekler özelinde istemli ya da istemsiz bir şekilde çoğunlukla olay örgüsünde olmak üzere, anlatı tekniklerinde kaymalara rastlanmıştır. Söz konusu alanlarda meydana gelen adaptasyon kaymaları birbirlerine bağlı olarak gerçekleşmiştir. Olay örgüsünde meydana gelen herhangi bir kaymanın anlatı tekniklerini de etkilediği ya

da anlatı tekniklerinde meydana gelen kaymanın aynı şekilde olay örgüsünü de etkilediği görülmüştür.

Öte yandan bahsi geçen anlatı öğeleri hem grafik romanın anlatı gücünü hem de kaynak metinden erek metne geçişte yapılan göstergelerarası dönüşümün niteliğini belirlemektedir. Bunun yanı sıra, adaptasyonun bir çeviri türü olarak ele alınmasıyla birlikte, romanların grafik romana dönüştürülme süreci çeviribilimsel kuramlar çerçevesinde tartışılmış; özellikle Jakobson'un göstergelerarası çeviri yaklaşımı ve Hutcheon'un adaptasyon kuramı çalışmanın teorik omurgasını oluşturmuştur. Çalışmada örneklenen grafik roman sahneleri üzerinden yapılan çözümler, bu kuramsal yaklaşımların pratikte nasıl işlediğini somutlaştırmayı amaçlamıştır. Bu kapsamda ulaşılan bulgular hem anlatıbilim hem de çeviribilim disiplinleri açısından grafik romanların incelenmesine yönelik bütünsel bir yaklaşım önermekte ve bu tür çalışmaların çoklu okumalar gerektirdiğini göstermektedir.

Bu çalışmanın bulguları, grafik romanların anlatı yapısının sadece görsel-işitsel kodlar üzerinden değil, aynı zamanda kuramsal olarak da çok katmanlı biçimde okunabileceğini ortaya koymaktadır. Panel geçiş türleri, özellikle *moment-to-moment* ve *scene-to-scene* geçişler, yalnızca anlatı zamanının düzenlenmesini değil, aynı zamanda karakterler arası ilişkilerin, psikolojik gerilimin ve anlatının ritminin aktarımını da mümkün kılmaktadır. Konuşma balonlarının biçimsel çeşitliliği (uzun kuyruklu, dalgalı, panel dışına taşmayan ama uzatılmış vb.) anlatıdaki duygusal ve mekânsal boyutları betimleyerek görsel ifadenin çok anlamlı doğasına katkı sunar (Cohn, 2013). Panel boyutlarının ve yerleşimlerinin anlatı üzerindeki etkisi ise dramatik yoğunluk ve ritim açısından belirleyicidir; örneğin büyük panellerin duygusal yoğunluğu artırdığı, küçük panellerin ise gerilim ve hız kazandırdığı görülmüştür (McCloud, 1993, s. 101). Grafik roman uyarlamalarında, kaynak metnin birebir aktarımından çok, yaratıcı dönüşüm süreci öne çıkar; bu bağlamda adaptasyon, yalnızca bir aktarım değil, aynı zamanda yeniden inşa süreci olarak değerlendirilmelidir (Hutcheon, 2006, s. 20–22). Bu durum, Roman Jakobson'un göstergelerarası çeviri tanımıyla da örtüşmektedir; çünkü romandan grafik romana yapılan uyarlamalarda, dilsel kodların görsel ve uzamsal kodlarla yer değiştirmesi söz konusudur. Shakespeare'in grafik roman uyarlamaları gibi örnekler, bu dönüşüm sürecinin hem kuramsal hem de uygulamalı düzeyde nasıl işlediğini ortaya koymaktadır.

Öte yandan yapılan çözümler, grafik romanın yalnızca görsel anlatı öğeleriyle değil, aynı zamanda edebi derinliği ve anlatısal karmaşıklığıyla da özgün bir biçim sunduğunu ortaya koymuştur. Grafik romanlar, çoğu zaman çizgi romanlarla karıştırılsa da, aralarında önemli farklar bulunmaktadır. Grafik roman, daha çok bağımsız, uzun soluklu ve tematik olarak yoğun anlatılar içerirken, çizgi romanlar genellikle kısa, bölümler hâlinde yayımlanan ve eğlence odaklı içerikler sunar (Hatfield, 2009). McCloud (1993, s. 5), her iki formun da ardışık görüntüler kullandığını belirtmekle birlikte, grafik romanın daha yapılandırılmış bir anlatı deneyimi sunduğunu vurgular. Aynı şekilde Eisner (2008), grafik romanı görsel-işitsel anlatının bir tür edebi formu olarak tanımlar. Bu bağlamda, çalışmada incelenen panel geçiş türleri, konuşma balonları, renk kullanımı ve anlatı kutuları gibi yapısal unsurların, grafik romanlarda yalnızca biçimsel değil, içeriksel olarak da işlevselleştiği görülmüştür. Böylece grafik roman, hem çizgisel anlatının olanaklarını genişleten hem de kültürlerarası uyarlamalarda yaratıcı bir ifade zemini sunan özgün bir tür olarak değerlendirilmektedir.

Bu çalışmada, roman metninin grafik romana dönüşüm süreci, yalnızca edebi bir yeniden anlatım değil; aynı zamanda göstergelerarası bir çeviri pratiği olarak ele alınmıştır. Roman Jakobson'un (1959) kavramsallaştırdığı "göstergelerarası çeviri" (intersemiotic translation), bir dilsel iletinin sözlü-dilsel olmayan başka bir gösterge sistemine aktarımını tanımlar. Grafik roman uyarlamaları bu bağlamda, sözel anlatının görsel, mekânsal ve bazen de işitsel imgelere dönüştürülmesi sürecini içerir. Adaptasyon ise bu çeviri biçiminin daha geniş bir düzlemde, kültürel ve anlatısal dönüşümleri de içerecek şekilde gerçekleştirilmesidir. Linda Hutcheon'un (2013) belirttiği gibi, adaptasyon yalnızca biçim değişimi değil, aynı zamanda yeniden yorumlama ve yeniden bağlamlandırma"dır. Dolayısıyla grafik roman uyarlamaları, hem göstergelerarası çeviri sürecine örnek teşkil etmekte hem de adaptasyonun yaratıcılık ve yeniden anlam üretimi boyutlarını gözler önüne sermektedir. Bu ikili kavramsal çerçeve sayesinde, görsel anlatının sunduğu yeni ifade olanakları ve anlatı biçimleri daha derinlikli biçimde değerlendirilmiştir.

Roman Jakobson'un (1959) tanımladığı "göstergelerarası çeviri" (intersemiotic translation), bir sözlü iletinin sözel olmayan göstergelere—örneğin görsel, mekânsal ya da işitsel sistemlere—aktarımını ifade eder. Grafik roman uyarlamaları, bu çeviri türünün edebi ve görsel sanatlar kesişimindeki somut

örnekleridir. Ancak bu süreç yalnızca bir dönüştürme eylemiyle sınırlı değildir; aynı zamanda kültürel, estetik ve ideolojik bir yeniden yapılandırmayı da içerir. Linda Hutcheon'un (2013) vurguladığı gibi adaptasyon, bir "yeniden anlatma" eyleminden ibaret değildir; aynı zamanda yeniden konumlandırma, yorumlama ve alımlama stratejilerinin bir toplamıdır. Bu bağlamda, Perdikaki'nin (2018) ortaya koyduğu *adaptasyon kaymaları* (adaptation shifts) kavramı da özellikle önemlidir. Perdikaki'ye göre adaptasyonlarda biçimsel, anlatısal ve ideolojik düzeyde çeşitli kaymalar meydana gelir ve bu kaymalar, hem erek metnin hedef kitleye göre şekillendirilmesini sağlar hem de yeni bir anlatı estetiği yaratır. Grafik romanlarda bu kaymalar, örneğin iç monologların anlatı kutularına aktarılması, betimsel pasajların görsel kompozisyonlarla temsil edilmesi ya da olay örgüsünde yapılan zaman/mekân sıkıştırmaları şeklinde somutlaşır.

KAYNAKÇA

- Aguiar, & Queiroz**, 2012: D. Aguiar, J. Queiroz, "Modeling intersemiotic translation: Notes towards a Peircean Account", *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*, 22nd-26th September, A Coruña, 337-344.
- Ahmed**, M. (Ed.). (2023). *The Cambridge companion to comics*. Cambridge University Press.
- Ali**, S. (2019). *Kürk Mantolu Madonna*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ali**, S. (2019). *Kürk Mantolu Madonna* (G. Erverdi, ill.). İstanbul: Everest Yayınları.
- An Nafis**, A. S., & **Fauziyah**, S. W. (2023). A semiotic analysis of 'Sewu Dino' film. *The Gist: Journal of English Language and Literature*, 7(2), 14–20.
- Atasoy**, E. (2020). From the text to the reader: An application of reader-response theory to Robert Browning's "My Last Duchess". *Kültür Araştırmaları Dergisi*, (7), 196–209.
- Baetens**, J. (2023). Comics Adaptations. *The Cambridge Companion to Comics*, 143.
- Barberi**, D. (1991). *I Lingua del Fumetto*. Milano: Bompiani.
- Bassnett**, S. & Lefevere, A. (1990). *Translation, History and Culture*. London: Pinter.
- Baudry**, J. (2012). Saint-Ogan et les grands enfants. *Comicalités. Études de culture graphique*, <http://comicalites.com>.
- Bernofsky**, Susan. "Schleiermacher's Translation Theory and Varieties of Foreignization: August Wilhelm Schlegel vs. Johann Heinrich Voss." *The Translator* 3.2 (1997): 175-192.
- Bezci**, Ş. (2015). MAUS: GRAFİK ROMAN VE EDEBİYAT. Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 55(2), 251-270.
- Bourjaily**, M. (2014). *Chōjū Giga*.
- Bozhüyük**, B. (2022). "FRANSIZ-BELÇİKA" ÇİZGİ ROMAN ÜSLUBUNUN, TARİHSEL AÇIDAN GELİŞİMİ VE GÖRSEL YAPISININ

İNCELENMESİ. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi(49), 43-57. <https://doi.org/10.30794/pausbed.996822>

Brandt, S. (2004). Gunther Kress & Theo van Leeuwen, Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication. London: Arnold, 2001. Pp. vii, 142. Hb 24.95. *Language in Society*, 33(1), 115-118.

Canatak, A. M. OSMAN CEMAL KAYGILI'NİN MİZAH ANLAYIŞI VE AKŞAMCILAR'I. *SBED*, 27.

Cantek, L. (1996). *Türkiye'de çizgi roman* (Vol. 58). İletişim Yayınları.

Cantek, L. (2015). Grafik roman çizgi romanı itibarlandırdı. Edebiyat Haber. <http://www.edebiyathaber.net/levant-cantek-grafik-roman-cizgi-romaniitibarlandirdi/> adresinden erişildi.

Carpenter, K. (1983). *Penny Dreadfuls and Comics: English Periodicals for Children from Victorian Times to the Present Day: a Loan Exhibition from the Library of Oldenburg University, West Germany at the Bethnal Green Museum of Childhood, 2 June-20 October 1983*. Victoria & Albert Museum.

Castaldi, Simone. "OF COMICS IN ITALY AND SPAIN." *The Routledge Companion to Comics* (2016): 79.

Castello, D. (2014). Descriptive translation studies and the cultural turn. *A thesis, University of Birmingham Edgbaston, United Kingdom*.

Celotti, N. (2014). The translator of comics as a semiotic investigator.

Chandler, D. (1994). *Semiotics for beginners*.

Cohn, N. (2013). *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. A&C Black.

Çeviker, T. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk karikatürü. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye ansiklopedisi*, 4, 1101-1108.

De Assis, É. G. (2015). The letterer as a translator in Comics Translation. *Comics Übersetzungen und Adaptionen*, 76, 251.

De Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (B. Vardar, Çev.) İstanbul: Multilingual

- Doğan**, E. (2011). Diliçi çeviri ve Mehmed Rauf'un Eylül romanında yaptığı diliçi çevirisi üzerine. *Türkbilig*, (21), 1-21.
- Dokumacı**, M. (2020). Renklerin İnsan Yaşamındaki Etkileri ve Renklerin Tarih Boyunca Yolculuğu. *Takvim-I Vekayi*, 8(2), 120-131.
- Duncan**, R., & Smith, M. J. (2009). *The power of comics: History, form and culture*. A&C Black.
- Eisner**, Will. *Comics and Sequential Art*. Tamarac, Flor.: Poorhouse Press, 1985.
- Eisner**, W. (2008). *Graphic storytelling and visual narrative*. WW Norton & Company.
- Eltetik**, Can, and Mehmet Tahir Öncü. "Edebi Eserden Filme: Hermann Hesse'nin Siddhartha'sının Çeviribilim Işığında Karşılaştırmalı Analizi." *Diyalog Interkulturelle Zeitschrift Für Germanistik* 13.1 (2025): 258-275.
- Ermanno**, D. (1984). Il fumetto fra cultura e scuola. *La Nuova Italia, Firenze*.
- Firouzi**, J., & Eshaghzade, S. M. (2023). The analysis of applying Roman Jakobson theory to Bahiyeh Afnan Shahid English translation of Sepehri's *Eight Books*. *Journal of Language and Translation*, 13(4), 269–280.
- Forceville**, C., Veale, T., & Feyaerts, K. (2010). Balloonics: The visuals of balloons in comics. *The rise and reason of comics and graphic literature: Critical essays on the form*, 3(2), 56-73.
- Gadamer**, H.-G. (1989). *Truth and method* (2nd ed., J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans.). Continuum.
- Giannakopoulou**, V. (2019). Introduction: Intersemiotic Translation as Adaptation: In Memoriam of Laurence Raw. *Adaptation*, 12(3), 199-205.
- Gombrich** 2001: E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation-Millennium Edition*, (Volume 35). Princeton: Princeton University Press
- Gonzales**, A. (2016). *It's More Than Just a Comic! An Introduction to the Graphic Novel*.

- Gorman, M., & Smith, J. (2003).** Getting graphic!: Using graphic novels to promote literacy with preteens and teens. (*No Title*).
- Göktürk, A. (2014).** *Çeviri: Dillerin Dili*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Groensteen, T. (2007).** *The system of comics*. Univ. Press of Mississippi.
- Grennan, S.** The Influence of Manga on the Graphic Novel.
- Gümüő, Ç., & Alkan, E. S. (2021).** İllüstrasyonlarda Antropomorfik Karakter Oluőumu ve Metaforik Anlatım:“Korku” Grafik Roman Örneği, 4. *Uluslararası Türk-Rus Dünyası Akademik Araştırmalar Kongresi*, 63-74.
- Günay, M. (2024).** The Impact of Typography in Graphic Design. *International Journal of Eurasia Social Sciences*, 15(57), 1446-1464.
- Güngör, Ö. G. D. A. (2021).** ÇİZGİ ROMANLAR VE GRAFİK ROMANLAR BAĞLAMINDA ANLATISAL İKONİK VE GÖRSEL GRAFİK DİLE DEĞERLENDİRİLMESİ Öz.
- Gürçağlar, Şehnaz T. (2019),** “Çevirinin ABC’si”, İstanbul, Say Yayınları.
- Harvey, Robert C.** “Manga Now and Manga Then: Tatsumi’s Gegika and the Hokusai Origin of the Species.” *The Comics Journal*, no. 284, July 2007, pp. 167-174.
- Hatim, B. & Mason, I. (1997).** The Translator as Communicator. London: Routledge.
- Heuer, J. L. (2012).** " Biography: Details Lacking": Reimaging Torii Kiyotsune as a Kibyōshi Artist.
- Hutcheon, L. (2006).** A Theory of Adaptation. New York: Routledge. (s. 7, s. 9)
- Hutcheon, Linda & O’Flynn, Siobhan (2013):** Theory of Adaptation. Second Edition. London and New York: Routledge.
- <https://americanwomenincomics.wordpress.com/2017/11/09/themeaningsbehind-red-and-blue/> The best we could do resim
- <https://www.itakehistory.com/post/the-yellow-kid>
- Iqbal Fathi Izzudin & Muhammad Lukman Arifianto. (2022)** Translated-Webcomics as an Arabic Translation Learning Medium. *Translated-Webcomics as an Arabic Translation Learning Medium*.

- Iser, W.** (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Johns Hopkins University Press.
- Iser, W.** (2000). Do I write for an Audience?. *Pmla*, 115(3), 310-314.
- Istrate, S. L.** (2014). Pictures in Words–Kanji, Images in Literature–Sōshi. *Ars Aeterna*, 6(2), 11-20.
- Iyyer, M., Manjunatha, V., Guha, A., Vyas, Y., Boyd-Graber, J., Daume, H., & Davis, L. S.** (2017). The amazing mysteries of the gutter: Drawing inferences between panels in comic book narratives. In *Proceedings of the IEEE Conference on Computer Vision and Pattern recognition* (pp. 7186-7195).
- Jakobson, R.** (1959). On linguistic aspects of translation. In R. A. Brower (Ed.), *On translation* (pp. 232–239). Harvard University Press.
- Jauss, Hans Robert.** "The Identity of the Poetic Text in the Changing Horizon of Understanding". *Identity of the Literary Text*, Toronto: University of Toronto Press, 1985, pp. 146-174
- Jeha, J.** (1996). Intersemiotic translation: the Peircean basis. *APPROACHES TO SEMIOTICS*, 126, 639-642.
- Jomaa, H. S., Kamereddine, M., Nayal, A., Rizk, Y., & Awad, M.** (2016, November). Affective relationship between color and text in arabic comic books. In *2016 12th International Conference on Signal-Image Technology & Internet-Based Systems (SITIS)* (pp. 215-222). IEEE.
- Jones, F. R.** (2019). Literary translation. In *Routledge encyclopedia of translation studies* (pp. 294-299). Routledge.
- Kabuto, B.** (2009). Color as a Semiotic Resource in Early Sign-Making. *Early Childhood Research & Practice*, 11(2), n2.
- Kacsuk, Z.** (2018). Re-Examining the “What is Manga” Problematic: The Tension and Interrelationship between the “Style” Versus “Made in Japan” Positions. *Arts*, 7(3), 26.
- 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. (2011). Multimodality in the translation of humour in comics. In *Perspectives on multimodality* (pp. 173-192). John Benjamins Publishing Company.
- Kaya**, N., & Epps, H. H. (2004). Relationship between color and emotion: A study of college students. *College Student Journal*, 38(3), 396. http://irtel.unimannheim.de/lehre/expra/artikel/Kaya_Epps_2004b.pdf
- Kern**, A. L. (2016). East Asian Comix: Intermingling Japanese Manga and Euro American Comics. In *The Routledge Companion to Comics* (pp. 106-115). Routledge.
- Kourdis**, E. (2020). *Towards a Typology in Intersemiotic Translation* (No. IKEEBOOKCH-2020-1149, pp. 79-99). Nobel.
- Kowalewski**, H. (2015). Against arbitrariness: An alternative approach towards motivation of the sign. *Public Journal of Semiotics*, 6(2), 14-31.
- Kukkonen** 2013: K. Kukkonen, *Contemporary Comics Storytelling*, United States of America.
- Kukkonen**, K. (2013). *Studying comics and graphic novels*. John Wiley & Sons.
- Kunzle**, D. (2007). *Father of the comic strip: Rodolphe Töpffer*. Univ. Press of Mississippi.
- Lee**, Y. H. (2021). *Depictions of Substance Use and Sexual Behavior in Top-Selling Shonen and Seinen Manga Chapters: A Content Analysis*. Indiana University.
- Mayoral**, R., Kelly, D., & Gallardo, N. (1988). Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation. *Meta*, 33(3), 356-367.
- McCloud**, S., & Martin, M. (1993). *Understanding comics: The invisible art* (Vol. 106). Northampton, MA: Kitchen sink press.
- McCloud**, Scott (2000) *Reinventing Comic*. New York: Paradox Press.
- McNicol**, S. (2014). Releasing the potential of Shakespearean comic book adaptations in the classroom: A case study of Romeo and Juliet. *Studies in Comics*, 5(1), 131-154.

- MESKIN, A.** (2007) Defining Comics?, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(4), 369–379.
- Milton, J.** (2009). Translation studies and adaptation studies. *Translation research projects*, 2, 51-58.
- Misaka, K.** The first Japanese *Manga* magazine in the United States. *Pub Res Q* 19, 23–30 (2004).
- Morel Gökgozoğlu, E.** (2019). ÇEVİRİBİLİMDE EDEBİ ÇEVİRİ, HERMENEUTİK VE KÜLTÜR KAVRAMLARININ YAPILANMASI. *Akademik Kaynak*, 5(10-11), 33-47.
- MORGAN, H.** (2007). Alain Saint-Ogan et le strip. *GROENSTEEN, Thierry. L'art d'Alain Saint-Ogan. Arles: Actes Sud*, 91-92.
- Murray, C.** (2016). British Comics. In *The Routledge Companion to Comics* (pp. 44 52). Routledge.
- Oymak, A.** (2013). *Osmanlı Mizahında Teodor Kasap (Diyojen, Çingiraklı, Tatar Ve Hayal Gazetesi Üzerine Bir İnceleme)* (Doctoral dissertation, Marmara Üniversitesi (Turkey)).
- Ökmen, G. S.** *Using graphic novels at language: Turkish A lessons in International Baccalaureate Diploma Program: the sample of puslu kıtalar atlası.*
- Ören, T., & Ergun, E.** (2021). Çeviribilimde Dilbilim İzleri. *İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi*, (14), 37-61.
- Özbent, Sueda.** "Homi Bahbha'nın" Kültürel Çeviri" Kavramına Çeviribilimsel Bakış." *Kültür Araştırmaları Dergisi* 19 (2023): 225-247.
- Öztürk, S** (2023). Bir Otobiyografik Grafik Roman Örneği Olan Gazze'nin Dipnotları'ndaki Temsillerin Göstergebilimsel Analizi
- Paget, D.** (1999) "Trainspotting: speaking out." In D. Cartmell and I. Whelehan (eds) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. New York: Routledge, 128-140.

- Perdikaki, Katerina.** *Adaptation as translation: Examining film adaptation as a recontextualised Act of Communication.* University of Surrey (United Kingdom), 2016.
- Pereira, N. M.** (2008). Book illustration as (intersemiotic) translation: Pictures translating words. *Meta*, 53(1), 104-119.
- Postema, B.** (2013). *Narrative structure in comics: Making sense of fragments.* RIT press.
- Prytz, C., & Palmer, J.** (2020). Comprehending colour: An approach to reading and understanding colour in comics. *Digressions. Amsterdam Journal of Critical Theory, Cultural Analysis, and Creative Writing*, 4(1), 25-45.
- Rajendra, T. R.** (2018). Multimodality in Malaysian schools: The case for the graphic novel. *MOJES: Malaysian Online Journal of Educational Sciences*, 3(2), 11-20.
- Reid, L.** (2010). Imagination and Representation in Graphic Novels. *The Journal of the Assembly for Expanded Perspectives on Learning*, 16(1), 3.
- Bolan, B.** (2000). *Çizgi Roman Sanatı.* İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Romero-Jódar, A.** (2013). Comic Books and Graphic Novels in their Generic Context. Towards a Definition and Classification of Narrative Iconical Texts/Comic books y novelas gráficas en su contexto genérico. Hacia una definición y clasificación de los textos icónico narrativos. *Atlantis*, 117-135.
- Roper, M. M.** (2013). *Shakespeare and contemporary adaptation: the graphic novel* (Doctoral dissertation, University of Birmingham).
- Roper, M. M.** (2013). *Shakespeare and contemporary adaptation: the graphic novel* (Doctoral dissertation, University of Birmingham).
- Sabin, R.** (2013). *Adult comics.* Routledge.
- Saglam, N.** (2023). From a Nineteenth-Century Classic to a Modern Graphic Novel: Batman Noël as.
- Sanders, J.** (2015). *Adaptation and appropriation.* routledge.

- Say, M.** (2024). Shakespeare's Hamlet in Manga Form. *International Journal of Media Culture and Literature*, 9(1), 23-47.
- Sayın, G.** (2013). Gösterge Dizgeleri Arası Çeviri Örneği Olarak Edebiyat Uyarlamaları ve Baz Luhrmann'dan Bir Uyarlama: William Shakespeare'den Romeo & Juliet. *Littera (Çeviribilim Özel Sayısı)*, 32, 203-211.
- Scatasta, G.** (2002). La Traduzione dei Fumetto. R. Zachhi, M Morini (ed) içinde. Manuale di Traduzione dall'Inglese (s. 102-112). Milano: Bruno Mandadori.
- Schäffner, C.** (2012). Rethinking Translatability: Adaptation as a Legitimate Translation Strategy. In C. Millán & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies* (pp. 1–11). Routledge.
- Schodt, F. L.** (1985). Reading the comics. *The Wilson Quarterly (1976-)*, 9(3), 57-66.
- Sdobnikov, Vadim** (2019). Translation Studies Today: Old Problems and New Challenges. *Russian Journal of Linguistics*, 2019 Vol. 23 No. 2 295—327.
- Serafini, F., & Clausen, J.** (2012). Typography as semiotic resource. *Journal of Visual Literacy*, 31(2), 1-16.
- Shi, Y.** (2013). Review of Wolfgang Iser and his reception theory. *Theory and Practice in Language Studies*, 3(6), 982–986.
- Shooter, Jim.** "Forward" in Paul Sassienie. *The Comic Book*. Edison, NJ: Chartwell Books, 1994
- Solak, Şeyma Zeynep, and Murat Özcan.** "Göstergelerarası çeviri ışığında Katrina Perdikaki'nin adaptasyon kaymalarına bir örnek: Saku'l-Bambū." *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 38 (2024): 1537-1549.
- Subaşı, T., & Çaylı, K.** (2017). Osmanlı Basınında Sansüre Bir Örnek: Hayal Mizah Gazetesi. *PESA Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(2), 92-113.
- Sungur, Ayşe, and Fatma Büşra Süverdem.** "Intersemiotic Translation and Film Adaptation: The Case Of The Da Vinci Code Novel By Dan Brown." *İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi* 19 (2023): 41-54.

- Szawerna, M.** (2013). On Developing a Cognitive Account of Comics. *Language, Thought, and Education: Across Systems. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego*, 131-147.
- Şerban, A.** (2012). Reinscribing sexuality: Manga Versions of Romeo and Juliet. *Romanian Journal of English Studies*, 1(9), 335-350.
- Taş Alicenap, Ç.** (2014). Yerelden Evrensele Japon Anime ve Manga Sanatı. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 7(7), 31-60. <https://doi.org/10.20488/austd.97233>
- Topçu, H., & Yılmazkaya, E.** (2018). Sözcükten çizgiye grafik roman: İstanbullular. *Çizgi roman kitabı*.
- Toury, G.** (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. John Benjamins.
- Toury, G.** (2012). *Descriptive translation studies: And beyond*.
- Tribus, A. C.** (2017). The communicative functions of language: an exploration of roman Jakobson's theory in tesol.
- Ulu, C., & KURT, M.** (2018). A research on the graphic novel adaptation of William Shakespeare's 'Macbeth' in terms of intersemiotic translation and rewriting. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (72).
- Van Leuven-Zwart, Kitty.** "Translation and original: Similarities and dissimilarities, I." *Target. International Journal of Translation Studies* 1.2 (1989): 151-181.
- Van Leeuwen, T.** (2006). Towards a semiotics of typography. *Information design journal*, 14(2), 139-155.
- Vinay, Jean-Paul, and Jean Darbelnet.** "Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction." (*No Title*) (1958).
- Williams, P.** (2023). Comics and graphic novels. *The Cambridge Companion to Comics*, 63-81.
- Williams, P.** (2023). Comics and graphic novels. *The Cambridge Companion to Comics*, 63-81.
- Yaylagül 2015: Ö. Yaylagül, Göstergebilim ve Dilbilim, Ankara.**
- Yıldır, E.** (1984). Masallar ve çizgi roman. *Töre Yayınları*.

Yiengpruksawan, M. (2000). Monkey magic: How the 'animals' scroll makes mischief with art historians. *Orientalism*, 31(3), 74-83.

津田真弓. (2015). Kusazoshi: Edo illustrated books-reading for pleasure: how should we read Gozonji no.

Eltetik, Can, and Mehmet Tahir Öncü. "Edebi Eserden Filme: Hermann Hesse'nin Siddhartha'sının Çeviribilim Işığında Karşılaştırmalı Analizi." *Diyalog Interkulturelle Zeitschrift Für Germanistik* 13.1 (2025): 258-275.



ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad

Seda Türkmen

Eğitim Bilgileri

2022 Eylül- Devam

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çeviribilim Yüksek

Lisans (GPA: 3.00)

2017 Eylül- 2022 Haziran

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi İngilizce

Mütercim Tercümanlık Lisans (GPA: 3.00)

İş Deneyimleri

2023 Kasım-2024 Haziran

Özel Buca Sınav Koleji

İngilizce Öğretmeni

2023 Temmuz-2023 Ekim

İrmet Hospital

Tercüman (İngilizce)