

TÖPFFER VE HOGARTHIN BASKI RESİM ÇİZGİ ROMANLARI

Sanatta Yeterlik Tezi

Ezgi BIÇAKCI

Eskişehir 2024

TÖPFFER VE HOGARTHIN BASKI RESİM ÇİZGİ ROMANLARI

Ezgi BIÇAKCI

SANATTA YETERLİK TEZİ

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Saime DÖNMEZER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Temmuz 2024

ÖZET

TÖPFFER VE HOGARTHIN BASKI RESİM ÇİZGİ ROMANLARI

Ezgi Bıçakcı

Baskı Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Temmuz 2024

Danışman: Prof. Saime DÖNMEZER

Çizgi roman 9. sanat olarak kabul görmüş bir dal olmasına karşın akademik alanda hala hak ettiği saygıyı görmemektedir. Başta Brüksel olmak üzere Londra, New York, San Francisco, Noordwijk ve daha birçok kapitalde sadece çizgi roman üzerine kurulmuş müzeler bulunurken bu türün sanatsal çevrelerde hala diğer sanat dallarıyla eş görülmediği gözlemlenmektedir. Çizgi romanın kökleri araştırıldığı takdirde aslında çok uzun zamandır icra edildiği fark edilecek ve bu sayede popüler kültür ürünü olmadığı anlaşılabacaktır. Tarihi bilinmeyen her şeyin yok olmaya mahkûm olması gibi çizgi romanın da geçmişi yok sayılırsa içi boş bir yapı olarak görülmesi elbette kaçınılmaz olacaktır. Bu sebeple bu çalışmanın amacı tarihte çok büyük öneme sahip iki baskı sanatçısı William Hogarth ve Rodolphe Töpffer'in baskıresimleri sonucunda doğmuş çizgi romanın kökleri incelenmiştir. Modern tarihçilerin yaptığı çizgi roman tanımları ve kısaca modern tarihi incelenmiş, bu tanımların sentezlenmesi sonucu Hogarth ve Töpffer'in icra ettikleri ilk baskı çizgi romanlara değinilmiştir. Bunların yanı sıra William Hogarth sayesinde kazanılmış görsel sanatlara ait ilk telif hakkı ve Töpffer tarafından sanat tarihine kazandırılmış fizyonomi okumalarına değinilmiştir. Bütün bu bulgular sonucunda bu iki baskı sanatçısının sanat tarihini geri dönüşü olmayacak şekilde ileri taşıdığı tespit edilmiştir.

Anahtar sözcükler: Baskıresim, Çizgi Roman, William Hogarth, Rodolphe Töpffer

ABSTRACT
TÖPFFER AND HOGARTHS PRINT COMICS

Ezgi Bıçakcı

Department of Printmaking
Anadolu University, Graduate School, July 2024
Supervisor: Prof. Saime DÖNMEZER

Even though comics are qualified as the 9th art, they still do not receive the respect they deserve in the academic field. While there are museums based solely on comics in Brussels, London, New York, San Francisco, Noordwijk, and many other capitals, it is observed that this genre is still not considered equal to different branches of art in artistic circles. If the roots of the comic book are researched, it will be realized that it has been performed for a very long time, and thus it will be understood that it is not a product of popular culture. Just as everything whose history is unknown is doomed to disappear, it will inevitably be inevitable for comics to be seen as an empty structure if their history is ignored. For this reason, this study aims to examine the roots of the comic book, which was born as a result of the printmaking of two print artists of great importance in history, William Hogarth and Rodolphe Töpffer. The definitions of comic books made by modern historians and briefly their modern history were examined. As a result of the synthesis of and as a result of the synthesis of these definitions, the first-edition comic books produced by Hogarth and Töpffer were mentioned. In addition, the first copyright of visual arts was obtained thanks to William Hogarth and the physiognomy readings brought to art history by Töpffer were mentioned. As a result of all these findings, it has been determined that these two print artists moved the history of art irreversibly forward.

Keywords: Printmaking, Comics, William Hogarth, Rodolphe Töpffer

TEŞEKKÜR

Araştırmalarım süresince kapısı bana hep açık olan danışmanım Prof. Saime Dönmezer'e, katkılarından ötürü kıymetli jüri üyelerine, istisnasız her daim yanımda olan sevgili anne babam Fatma ve İhsan Bıçakcı'ya, sadece varlığıyla bile huzur veren kedim Bubble'a, yoluma ışık olan Gianni Pacinotti'ye (Gipi), Indigo Night parçası için Tamino'ya ve son olarak siz okuyucuya teşekkürlerimle.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

.../.../2024

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla 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 sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

Ezgi Bıçakcı

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	iii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
KISALTMALAR DİZİNİ	xii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	1
1. ÇİZGİ ROMAN.....	1
1.1. Çizgi Romanın Tarihi.....	9
1.2. Dokuzuncu Sanat Olarak Çizgi Roman	10
1.3. Çizgi Romanın Çocuk Oyunağı Olarak Görölmesi.....	14
1.3.1. Eğitim aracı olarak paneller.....	15
1.3.2. Asteriks Mona Lisa'ya Karşı	18
1.3.3. Çizgi Romanın Diğer Günahları.....	20
1.4. Çizgi Romanın İmkânsız Tanımı	22
1.4.1. Ardışık resimleme ve konuşma balonu	28
İKİNCİ BÖLÜM.....	33
2. HOGARTH	33
2.1. Hogarth Yasası, Baskıresimde Telif	40
2.1.2. Baskıresim ve Broadsheet Sanatçılığı	45
2.2. Hogarth ve Hogartçılar.....	47
2.2.2. Abonelik ile sanat	55
2.3. Hogarth'ın Sanat Teorisi.....	58
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	63
3. TÖPFFER'İN ARABESK ROMANLARI	63

3.1. Töpffer'in Sanatı.....	74
3.2. Çizgi Roman'ın Retorik İcadı.....	82
3.2.1. Physiognomonie (Fizyonomi)	86
SONUÇ	93
KAYNAKÇA.....	96
ÖZGEÇMİŞ	1

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1. Rembrandt, "Gece Nöbeti" (Fel.: De Nachtwacht), tuval üzerine yağlı boya, 363 cm × 437 cm (Kaynak: Rijksmuseum Amsterdam, 1642).....	2
Görsel 1.2. Sör John Tenniel, "Pilotu Bırakmak" (İng.: Dropping the Pilot), illüstrasyon, 1890 (Kaynak: Punch Magazine)	3
Görsel 1.3. Honoré Daumier, "Son Banyo" (Fr.: Le dernier bain!), elle renklendirilmiş taş baskı, 1840 (Kaynak: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.195508.html - Erişim tarihi: Ağustos 2024)	5
Görsel 1.4. İspanya'nın doğusunda 1.0, 8000-5000 yıllarında Paleolitik çağda yapılmış mağara resimleri. (Kaynak: Başlangıçtan Bugüne Dünya Karikatürü)	7
Görsel 1.5. Albrecht Dürer, "Yedinci Mührün Açılması" (İng.: The Opening of the Seventh Seal), ahşap baskı, 39.8 x 28.3cm, 1496-97, (Kaynak: Qagoma koleksiyonu)	11
Görsel 1.6. Richard F. Outcault, "Sarı Çocuk" (İng.: The Yellow Kid) , 1896, (Kaynak: New York Journal).....	12
Görsel 1.7. Rodolphe Töpffer, "Bay Jabot'un Hikâyesi" (Fr.: Histoire de Mr Jabot), syf: 34 1833, litografi, (Kaynak: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529023n/f9.item \ erişim tarihi: 12.08.2024).....	12
Görsel 1.8. Art Spiegelman, "Fare" (Alm.: Maus) – detay, 1991, Pantheon Books,.....	15
Görsel 1.9. Charles Chultz, "Peanuts featuring Good ol Charlie Brown", 1950- 2000, (Kaynak: https://www.peanuts.com)	25
Görsel 1.10. "Yumurta" (İng.: Egg), 1922, (Kaynak: http://rcharvey.com/hindsight/gagtoons.html - Erişim tarihi Ağustos 2024)	28
Görsel 2.1. William Hogarth, "Maskeli Balolar ve Operalar" (İng.: Masquerades and Operas), gravür, 12.5 x 17.5 cm, 1724, (Kaynak: The Metropolitan Museum of Art koleksiyonu).....	34
Görsel 2.2. William Hogarth, "Güzelliğin Analizi" (İng.: Analysis of Beauty) 2.Plaka, 425 mm x 530 mm, 1772, (Kaynak: Sir John Soane's Museum).....	35
Görsel 2.3. William Hogarth, "Cin Yolu" (İng.: Gin Lane) 42cm x 35 cm, 1751 (Kaynak: https://www.mutualart.com/Artwork/Gin-Lane/8991BA5E1990E561AA800480A23B8840 - Erişim tarihi: Ağustos 2024)	37

Görsel 2.4. William Hogarth, “Bir Hayat Kadınının seyri” (İng.: A Harlot’s Progress), gravür, 1732, (Kaynak: https://www.rct.uk/collection/811512/a-harlots-progress).....	39
Görsel 2.5. William Hogarth, “Bir Hovardanın seyri I” (İng.: A Rake’s Progress), yağlı boya, 62.2 x 75 cm, 1735, (Kaynak: Sir John Soane’s Museum).....	43
Görsel 2.6. William Hogarth, “Bir Hovardanın seyri” (İng.: A Rake’s Progress), gravür, 36x41 cm, 1735, (Kaynak: https://michaelfinney.co.uk/shop/william-hogarth/a-rakes-progress/)	44
Görsel 2.7. Hudibras beats Sidrophel and his man Whacum (Twelve Large Illustrations for Samuel Butler's Hudibras, Plate 8)”, gravure, 27.5 x 35.5 cm, 1725-68, (Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400733).....	52
Görsel 2.8. William Hogarth, “Zulmün ödülü – Zulmün Dört Aşaması” (İng.: The reward of cruelty - The Four Stages of Cruelty), gravure, 1951, (Kaynak: https://www.princeton.edu/~graphicarts200812the_four_stages_of_cruelty.html)...	57
Görsel 2.9. Robert Crumb, “Bay Doğal’ın 719. Meditasyonu” (İng.: Mr. Natural’s 719th meditation), 1970, (Kaynak:The book of Mr. Natural, Seattle: Fantagraphics,1995, syf 34-36)	60
Görsel 3.1. George Cruikshank, “Sokaklar, sabah” Charles Dickens Londrası (İng.: Dickensian London)1837, (Kaynak: https://www.gutenberg.org/files/38318/38318-h/38318-h.htm - erişim tarihi Ağustos 2024).....	64
Görsel 3.2. Rodolphe Töpffer, “Bay Cryptogame’in Hikâyesi” (Fr.: L’Histoire de M. Cryptogame) syf 15, 1870, (Kaynak: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86002200/f23.item - Erişim tarihi: Ağustos 2024)	69
Görsel 3.3. Rodolphe Töpffer, “Bir Fizyonomi Denemesi” (Fr.: Essai de physiognomonie) 13. Sayfa, 1845, (Kaynak: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529034f/f25.item).....	71
Görsel 3.4. Johann Caspar Lavater,“İnsanlık bilgisini ve insanlık sevgisini teşvik edecek fizyonomik parçalar” (Alm.: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe), syf 224”, 1968, (Kaynak: https://124.im/LozjT)..	76
Görsel 3.5. Rodolphe Töpffer, “Albert’in Hikâyesi” (Fr.: Histoire d'Albert / par Simon de Nantua, Les amours de Mr Vieux Bois syf 4”, 1845 (Kaynak: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85290242/f20.item.r=Mr).....	78

Görsel 3.6. Rodolphe Töpffer, “Bay Kalem” (Fr.: Monsieur Pencil) syf 45”, 1840 (Kaynak: https://collections.dartmouth.edu/archive/object/rainone/rainone-comic_13_monsieur_1860#?page=rainone-comic_13_monsieur_1860_101 – Erişim tarihi: Ağustos 2024)	81
Görsel 3.7. Rodolphe Töpffer, “Bay Crépin” (Fr.: Monsieur Crépin) Litografi, 1837 (Kaynak: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85290316/f31.item.langFR - Erişim tarihi: Ağustos 2024)	85
Görsel 3.8. Rodolphe Töpffer, “İmza Denemeleri” (Fr.: Essai d’Autographie) Litografi- 14.7cm x 22 cm, 1842-1845 (Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358028 - Erişim tarihi: Ağustos 2024) 88	
Görsel 3.9. Rodolphe Töpffer, “Bir Fizyonomi Denemesi” (Fr.: Essai de physiognomonie) syf:18, 1845 (Kaynak: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529034f/f30.item).....	89

KISALTMALAR DİZİNİ

Bu çalışmada farklı dillerde basılmış kimi yayınlardan orijinal isimleriyle bahsedilirken aşağıdaki kısaltmalar kullanılmıştır.

T. : Türkçe

Fr. : Fransızca

Alm. : Almanca

İta. : İtalyanca

Üni. : Üniversite

Fel. : Felemenkçe

İsp. : İspanyolca

GİRİŞ

Çizgi Roman yazı ile resmin birleşerek oluşturduğu hibrit bir sanat dalıdır. Sanılanın aksine 20. Yüzyılın yaratacısı değildir. En basit haliyle irdelendiğinde resim ve yazının tarihte 20. Yüzyıldan önce de beraber kullanıldığı bilgisine kolayca ulaşılabilir. Bu sayede bu dalın popüler kültürden çok daha önce doğduğunu kabul etmek gerekir.

İçinde bulunduğumuz yüzyılda okumak eylemi dendiğinde akla çoğunlukla düz yazı gelmektedir. Ancak bu eylem aslında çok daha geniş bir alanı kapsamaktadır. Yazı, resim, beden dili, haritalar, müzik ve hatta semboller bile okunabilir öğeler içerisinde bulunmaktadır. Dolayısıyla okumak dendiğinde yalnız düz yazı yayınlar düşünmek ufku köreltir. (Wolf, 1977).

Hibrit bir sanat formu olan çizgi roman hem görsel hem de yazınsal öğeler ile oluştuğu için iki türün de anlatı gücünü bünyesinde barındırmaktadır. Hem okuma hem de görsel algıya hitap etmesi sebebiyle daha çok uyaran içeren bu sanat dalı günümüz tarihçileri tarafından yeni kabul edilmektedir. Ancak yeni sanılmasının sebebi modern tarihçilerin çizgi roman tanımında eski ustaların eserlerini gözardı etmeleridir denebilir. Yakın zamana kadar çizgi roman tanımı yapılırken koskoca bir tarih yok sayılmış, yalnız süper kahraman hikâyeleri ciddiye alınmış ve dolayısıyla koca bir sanat dalı hızlı tüketim ürünü olarak gösterilmiştir. Bunun yanı sıra karikatür, çizgi film ve illüstrasyonla da karıştırılan bu sanat dalının tam olarak neleri kapsadığının bilinmesi bu açıdan çok önemlidir. Bu araştırmanın ilk bölümünde ardışık resimleme sanatı olan çizgi romanın tarihçiler tarafından yapılmış tanımlamalarına yer vererek yıllar içerisindeki gelişimi gözden geçirilmiştir. İkinci bölümde Hogarth'ın baskıresimleri ile bu sanat dalını nasıl ileriye taşıdığı ele alınmış, bunu yaparken sanat tarihine görsel sanatlara ait ilk telif hakkını kazandırmasına değinilmiş, son bölümde ise çizgi romanı icat etmiş kişi olarak anılan baskı sanatçısı Töpffer'in bu sanat dalına katkılarına yer verilirken göstergebilim üzerine yaptığı çalışmalarına da değinilmiştir.

Problem

Bu araştırma çizgi romanın popüler kültüre ait bir öge olduğu iddiasına karşın tarihsel düzlemde ilk ne zaman icra edilmeye başlandığını ararken bu sanat dalının çok daha önce var olduğu gerçeğini problem edinir.

Amaç

Bu araştırmanın amacı modern tarihçiler tarafından çizgi roman tanımlamasına dahil edilmemiş onlarca sanatçı ve şaheseri ele almak ve bu sayede baskı sanatları bünyesinde yeni bir sanat dalının yeşermiş olduğunu gösterebilmektir. Yirminci yüzyıldan önce icra edilmiş başyapıtlara değinerek iki büyük sanatçıya şapka çıkarma ve bu sanat dalının resimli çocuk kitabı benzetmesinden çok daha fazlası olduğuna dikkat çekme amacı güder.

Önem

Çizgi roman günümüzde dokuzuncu sanat olarak kabul görmesine ve yalnız kendi dalının sergilenmesi için özel bir müze açılmasına karşın sanat piyasasında diğer sanat dalları kadar saygı görememektedir. Bu saygı yoksunluğunu kimi sanat tarihçi bu dalın yeniliğine bağlasa da bu dal aslında çok daha önceye dayanmaktadır. Çağdaş çizgi romanın yükselişinden sonra çizgi roman tarihçileri tarafından yapılmış tanımlamaları harmanlayıp, bunlar baz alınarak sanat tarihi incelendiğinde çizgi romanın iddia edilen tarihten çok daha önce baskı sanatçıları ellerinde filizlendiği açıkça görülmektedir. Çok uzun süre tarihin tozlu sayfalarında kalmış bu eserleri çağdaş tanımlar ışığında tekrar incelediğimizde sanılanın aksine çizgi roman sanatının çok daha önceden icra edildiğini fark edebilmek bu sanat dalının günümüzde daha hızlı kabul görmesine ve sonunda hak ettiği saygıyı görmesine yol açabilir.

Kapsam ve Sınırlılıklar

Bu tezde çizgi roman tanımlamaları ve çizgi romanın geçmişı hızlıca irdelenirken, yakın tarihe kadar çizgi romana katkıları gözardı edilmiş ancak literatürde çizgi romanın babası olarak nitelendirilen William Hogarth ve Rodolphe Töpffer'in geleneksel baskı teknikleri kullanarak ürettikleri ardışık resimlemelerine yer verilerek bu sanat dalına yaptıkları katkıya dikkat çekilmesi amaçlanmaktadır. Bu çalışma çizgi romanın yalnız onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyılını kapsamaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ÇİZGİ ROMAN

Çağdaş çizgi roman yüz elli yıla yakın zamandır var olmasına karşın akademide hala hatırı sayılır bir meşruiyet eksikliği çekmektedir. Uzunca bir süre karikatür ile birleşik şekilde anıldıysa da bu iki türün ayrımı şimdilerde çok daha kolay yapılabilmektedir. Ardışık resimleme karikatür ile paylaştığı geçmişinde aslında sanılandan çok daha eskilere uzanmaktadır.

Kimi kaynak bu dalı ‘elle çizilmiş, ardışık resimleme ve yazının birleşimi’ olarak tanımlarken bazı yayınlar ise ‘yirminci yüzyılda ortaya çıkmış eğlenceye yönelik yayın türü’ olarak ele alıyor. (Kireççi, 2008) Peki ya insanlık bilinen tarihinin en başından beri iletişim kurma çabasıyla yanıp tutuşurken resimle yazının çok daha önce buluşmamış olması gerçekten mümkün müdür?

Sanat tarihinde yeri olan her sanat eseri aslında bir hikâyeyi anlatmaktadır. Sanat eseri kimi zaman sesi çok kısık olsa da dinleyebilene her daim konuşur. Onu duyabilmek ancak sahip olunan sanat tarihi bilgisiyle mümkündür. Eğer böyle bir olgu var olmasaydı günümüzde sanat eseri irdelemeleri ile karşılaşmak mümkün olmayacaktır. Her ne kadar eser kendini anlatmalıdır dense de göstergebilim yardımıyla sanat eseri çözümlemesi yapılmaktaysa bu pekâlâ sanat eserlerinin birer hikâye anlattığını göstergesidir.

Örneğin herhangi bir yağlı boya tablonun yapım yılı yeri ve sipariş veren kişisi bile o tablo hakkında çok şey anlatır. Elit kesimin sipariş ettiği natürmort tablolarla alım güçlerinin yüksekliğini göstermeleri gibi örneklerle açıklanabilir. Resmedilmiş bir savaş sahnesi tarihin günlüğü gibidir. Bir portre resmedilen kişiye atfedilmiş önemi anlatır. Daha geriye gitmek gerekirse bir mağara resmi zamanının dini ritüellerini ve dönemin kültürünü anlatabilir. Dolayısıyla yalnız çizgi romanlar değil tüm plastik sanat eserleri bir hikâyeyi anlatır.

Çizgi romanda ardışık resimleme ile verilen olay örüntüsü diğer sanat türlerinde tekil olabilir. Örneğin yağlı boya bir tabloda tek bir durum anlatılır ancak resmin öğelerinden hikâyenin öncesi ve sonrası da anlaşılabilir. Göstergebilim ile mümkün olan bu okuma

figürün hareketinden, figürün mimiklerinden nesnelerin duruşundan, resmedilen mekândan ve benzeri diğer öğelerinden anlaşılabilir.



Görsel 1.1. Rembrandt, "Gece Nöbeti" (Fel.: De Nachtwacht), tuval üzerine yağlı boya, 363 cm × 437 cm (Kaynak: Rijksmuseum Amsterdam, 1642)

Örneğin Rembrandt'ın Gece Devriyesi'ni izlerken ortadaki figüre odaklanmamıza karşın etrafında devinim içinde olan figürler adeta hareket eder. (Bkz. Görsel 1.1) Resmedilmiş bu hareket öylesine inandırıcıdır ki izleyici resmin yaşanmış bir olayı tasvir edip etmediğini sorgulattır. Resim adeta izleyicisinin bir anısı gibidir, o günü hatırlamaya çalışırken göz karakterler arası gezinir ve her karakterin söyleyeceği bir şey mutlaka vardır. Figürlerin bir kısmının izleyiciye direk olarak bakması da izleyiciyi resmin içine çeker, izleyici de resmin bir ögesi haline gelir. Artık sizinle bir hikâye anlatılmıştır.

Hikâye anlatıcılığı ilerleyen zamanlarda öğeleri güçlendirilerek gerçekliğe bir adım daha yaklaşma ve anlatıyı bir üst seviyeye taşımaya uğraşı vermiştir. Modernleşmeyle gelen fotogerçekçi resimleme ile sanat tarihinde ilginç bir kırılma yaşanmıştır. Bir objenin ne denli gerçek görüldüğü ile değeri bir tutulmuş ancak sonrasında işçilik ile anlatının

değerlerinin farkı anlaşılmıştır. Sonrasında gelen karşılaştırma sanat eseri okumayı bir süre zora sokmuştur. Zira gerçekçiye iyidir anlayışı bir süre hakimiyet sürmüştür.

Günümüzde ise gerçekçi resimlerin karşılaştırıldığı sanat dalı olan fotoğraf ile bir tutulmasının ve aynı kriterlerle incelenmesinin ne denli problematik olduğu anlaşılmıştır. Fotoğraf yapısı gereği birbiri ardına sıralanmış anlardan yalnız birini seçip izleyiciye sunarken bir resim her ne kadar gerçekliğe çok yakın görünse de aslında görsel dünyayla böyle bir bağa sahip değildir ve aslında böyle bir amacı da yoktur. Dolayısıyla sanatta gerçeklik ile değer doğru orantılı değildir. Hikâye anlatıcılığı çerçevesinde incelendiğinde Rembrandt ve çağdaşları ardışık resimleme kullanmamışlardır. Bu dönemde genel amaç anlatılmak istenen ana dair net tek bir sahne sunmaktır. Ancak ortaya konulan eserler öyle işlenmiştir ki resmedilen anın öncesi ve sonrasını tahayyül edebilmek mümkündür. (Heer & Worcester, 2009)

En bilindik eseri Alice'in Harikalar Diyarındaki Maceraları (İng.: Alice's Adventures in Wonderland) resimlemiş Sör John Tenniel tarafından ortaya konmuş 'Pilotu Bırakmak' (İng.: Dropping the Pilot) isimli eser incelenecek olursa neler olup bittiğini anlayabilmek için izleyicinin hayal gücünü kullanması gerekmektedir. (Bkz. Görsel 1.2.)



Görsel 1.2. Sör John Tenniel, "Pilotu Bırakmak" (İng.: Dropping the Pilot), illüstrasyon, 1890 (Kaynak: Punch Magazine)

Otto von Bismarck'ın resimlendiği bu eserin doğru anlaşılması için gemi kaptanı olarak betimlenmiş Bismarck'ı gemiden inerken görüyor olmak izleyicinin hikâyeyi anlaması için yeterli değildir. Bu eser anlaşılabilmesi için bir ön bilgi gerektirse de aslında resmin tüm öğeleri hikâyeyi kusursuzca anlatmak için tasarlanmıştır. Soldan sağa okumaya alışkın insan gözünün hareketi algılaması için figür olabilecek en uygun yere konumlandırılmıştır. Soldan sağa akan hareket hikâyeyi doğrusal algılatmak içindir, pilotun iniyor olduğunu sualsiz algılarız. E. H. Gombrich'in savunduğu üzere Bismarck'ın kompozisyonun başka bir yerine yerleştirilmesi hikâyenin okunurluğunu kötü yönde etkileyecektir. Nasıl ki Fransız ressam Nicolas Poussin'in eserlerini okuyabilmek için göstergebilim bilmek gerekliyse burada da Alman politikasına dair bilgiye sahip olunmalıdır ki izlenen eserin vermek istediği mesaj anlaşılsın. İzleyici Bismarck'ın neden gemiden indirildiğini bilmekle kalmamalı aynı zamanda neden pilot olarak betimlendiğini anlamalı ve işine son verildiğini çözebilmelidir.

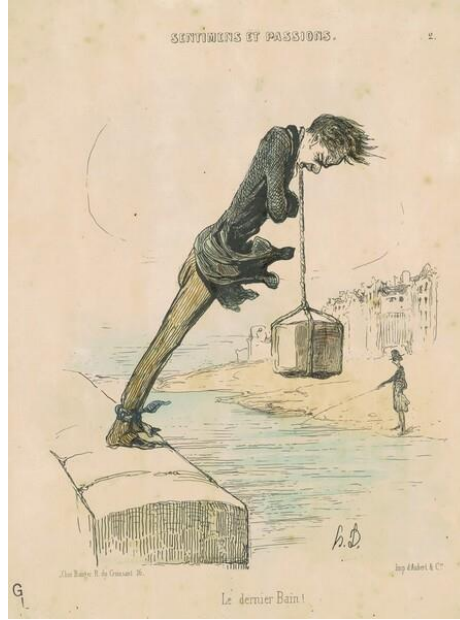
Sanatçı Edward Gorey'in resimlerinde olduğu gibi betimlenen an felaketten bir önceki dramının en yüksek olduğu andır. Bu tür bir arka plan bilgisi verilmek istenen dramayı anlayabilmek için elzemdir. Arthur Danto'nun dediği gibi anlatı cümlesi tıpkı anlatı sanatı gibi yaşanacak bir sonraki olaya ışık tutmalıdır. Görsel anlatı en az iki ayrı anı anlatmaktadır. David Hume bu iki olayın bağıntısının nasıl imgelemesi gerektiğini sorgular. Hangi olayın hangisini takip ettiğine nasıl karar verilmelidir? Çizgi roman kuramcıları da tam olarak bu konuyu sorgulamaktadırlar. Eğer ki olaylar arası bağıntılar yalnızca deneyim yoluyla bilinebiliyorsa yaşandığına şahit olunmamış olayın döngüsüne nasıl karar verilmelidir?

Betimleme nasıl çalışmaktadır? Sanat tarihçilerine göre betimlemede kullanılan medyumdan iletilmesi amaçlanan düşünceye kadar uzun bir yol izlemektedir. Mürekkebin kâğıt üzerinde aldığı yolu izleyen bu kişiler "içinde görme" "olduğu gibi görme" ve "illüzyon olarak sanat" gibi çeşitli kavramlara başvururlar. Anlatı sanatında nasıl bir panelde işlenen görüntüden olayın öncesi ve sonrasına dair bilgi sahibi olunmaktadır? Tıpkı çizgi roman gibi karikatürler de bu ilginç fenomeni sorgulatmaktadırlar. Ernst Gombrich'in görüşü burada yardıma koşacaktır. Gombrich'e göre sanatçının amacı izleyiciye sunulan olay hakkında sorular sordurmaktır. Eğer bunda başarılı olunursa izleyicinin esere dair geliştirdiği hipotezi sanat eserinin anlaşılmasında önemli rol oynayacaktır. Ancak

izlendiğinde birden fazla sonuca ulaşılan sanat eserleri izleyicisiyle iletişimini doğru kuramamış demektir. Bu yüzden karikatürler ve çizgi romanlar hakkında da hipotezler kurarak anlamak gereklidir.

Kimi zaman bir resim yalnızca olayların bir saniyede nasıl olabileceğini gösterebilir. Dolayısıyla öncesi ya da sonrasında ne olduğuna dair kafa yormaya pek gerek yoktur. Çoğu natürmort ve çoğu manzara zaman nehrine hapsedilmiş birer saniyeden ibarettir. Resimlenme sebebi kendi zamanı içerisinde incelendiğinde bir anlam ifade etse de semboliktir, o anın spesifik olarak zamanın ilerisindeki izleyicisine anlattığı bir şey yoktur. Örneğin bir portre incelendiğinde modelin sonrasında gözünü mü kırdığı ya da ayağını mı kaşındığı sorgulanmaz. Zira bu bilginin resmedilmiş an ile bir bağı yoktur. Günümüzde bu dinamiği en yakından anlayabileceğimiz sanat formu film olacaktır. Karakterin hareket ile anlattığı hikâyede öncesi ve sonrasında bilinmesi anlatı açısından önem arz eder. Dolayısıyla çizgi romanın, geçmişin durağan yapıtları ile günümüz sinemasının kült eserleri arasında köprü görevi gördüğü söylenmelidir.

Çizgi romanların olay örüntüsü anlatma dinamiğini yakalamış tekil resimler de mevcuttur. Örneğin Daumier'in müthiş Son banyo! (Fr.: Le dernier bain!) eserinde tek sekans izleyicisine koskocaman bir hikâye anlatır.



Görsel 1.3. Honoré Daumier, "Son Banyo" (Fr.: Le dernier bain!), elle renklendirilmiş taş baskı, 1840 (Kaynak: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.195508.html>- Erişim tarihi: Ağustos 2024)

Görsel 1.3.'te görülen; Daumier'in Son banyo! (Fr.: Le dernier bain!) resmini Baudelaire şöyle tanımlar: “Figür bir rıhtım korkuluğundan, ayakları bedenine dar bir aç oluşturacak şekilde kendini terk edecekmişçesine öne eğiliyor. Bir adam kendini suya atıyor. Kesin kararını vermiş olacak ki kolları göğsünde huzurla kavuşmuş, boynuna kocaman bir kaldırım taşı bağlı.”

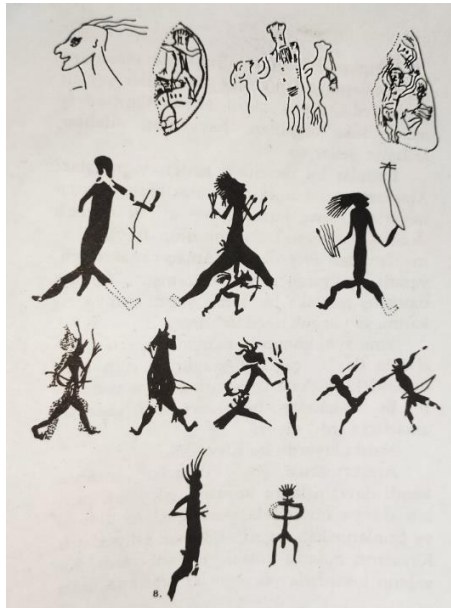
Resme bakıldığında bu zavallı adamın nehrin karşısındaki balıkçı tarafından fark edilmeden suyun dibini boylayıp kısa bir sürede can vereceği sonucuna ulaşılır. Resim bir mantık çerçevesinde incelendiğinde hikâyenin sonucu öngörülebilir haldedir. Böyle incelenmediğinde ise anlatılan hikâye tutarsızlaşabilir; çünkü o halde adam boynundaki ipi çözebilir, boynundaki ağırlık aslında içi tüy dolu bir kutu olabilir, bir sandala düşebilir, ya da bir melek uçarak gelip adamı kurtarabilir. Ancak tıpkı büyük bir alanı resmederken perspektiften ötürü en uzaktaki küçük noktaların ev olarak resmedildiğini algılamak gibi bu resim de yeterince kendini anlatmaktadır, hareketi göz tamamlamakta ve izleyici olarak adamın kendini öldüreceğinden şüpheye düşmeyiz.

Elbette tüm karikatürleri bu şekilde okumak mümkün değildir. Kimi karikatür daha ilkeldir, onları anlayabilmek için eylemin sonuçlarını hayal edebilmek gerekir. Ernst Gombrich analizlerinde esere dair bir ön bilgiye sahip olunması gerektiğini savunur. Karikatürde de eserin yorumlanması için ön bilgi analizi etkilemektedir. Örneğin Bismarck'ın yer aldığı karikatürde de Alman Tarihi bilinmezse bu eser sıradan bir portre olarak okunabilir. Ancak Daumier'in Son Banyo!'sunu doğru okuyabilmek için yalnız yer çekimi kanunu bilmek yeterlidir. (Heer & Worcester, 2009)

Bu gözlemler ışığında düşünüldüğünde ardışık resimlemede de eserlerin nasıl okunabileceğine dair bir fikir sahibi olmak mümkündür. Çizgi romanlar her hareketi kare kare göstermez, zaten eğer o şekilde icra edilselerdi çıkacak eseri animasyon olarak ele almamız gerekirdi. Bu yüzden çizgi romanı resim ile animasyon arasına konumlandırmak yerinde olacaktır. Zira çizgi romanlar sekansları birlikte işlerler, ancak tüm hareketi göstermezler. Bütün bunların yanı sıra çizgi romanı anlamlandırabilmenin tek yolu hareket devamlılığı da değildir. Geleneksel resim anlayışını da barındıran bu sanat dalı öğeleri ayrı ayrı incelendiğinde oldukça karmaşık bulunabilir. Görsel öğelerini resim geleneğiyle yazım öğelerini ise yazım yöntemleriyle ele almak sağlıklı bir sonuca ulaşmada yardımcı olabilir.

Çizgi roman sanatını anlamlandırabilmek için Paleolitik, Mezolitik ve Neolitik zamanlarda icra edilmiş mağara resimlerini incelemek de fayda verecektir. Eski dönem mağara resimlerinde de ardışık anlatı benzerliklerine yer yer denk gelmek mümkündür. Mağara resimlerinin yapım amaçları iletişim olduğu için çoğu tarihçi tarafından sanat eseri kategorisinde incelenmeseler de bu eserler yalnız çizgi romanın değil günümüz sanatını da anlayabilmemiz açısından çok büyük önem taşımaktadırlar.

Tarihsel düzlemde incelendiğinde ilkel resim yapım yerleri ve sebepleri farklılık göstermektedir. Mağara içi, doğada bulunan büyük kayaların üzeri ve daha küçük taşların üzerine yapıldıkları gözlemlenmiş bu çizimler kimi zaman figürler kimi zaman hayvanlar kimi zaman ise dini törenlere hizmet amaçlı çizilmiş sembollerden oluşmaktadır. Dolayısıyla bu eserlerin tamamı yalnız iletişim için kullanılmıştır demek yanlış bir genelleme olur. Bu desenlerde ele alınmış iki tür başlık bulunmaktadır: abstre konular ve figüratif konular. Abstre konular sembolik biçimler ve soyut anlatılarla bezenmiş desenlerden oluşurken figüratif konular ait olduğu dönemin gündelik hayatına dair öğeler barındırır. Dönem insanının içinde bulunduğu durumları (savaş, avlanma, silahlar, hayvan çeşitleri vb.) işler. (Topuz, 1997) Dolayısıyla Görsel 1.4.'te de görülebileceği üzere burada da hikâye anlatıcılığı vardır demek yanlış olmayacaktır.



Görsel 1.4. İspanya'nın doğusunda 1.0, 8000-5000 yıllarında Paleolitik çağda yapılmış mağara resimleri. (Kaynak: Başlangıçtan Bugüne Dünya Karikatürü)

Görsel 1.4.’teki örnek üzerinden gidilecek olunursa kendi tarihsel düzleminde ele alındığı taktirde anlaşılabilir bir hikâye örüntüsüne rastlamak mümkün olacaktır. Bu yaratım sürecini sanat için yapılmadığı gerekçesiyle reddetsek de Daniel Riba o çağın gravürlerinin dünya ötesi güçlerle iletişmeye çalıştıkları gerekçesiyle işlevsel amaçları olduğunu savunmuştur. Bu amaçla yapılmış eserler kalıcılıklarını da aynı yolla sağlamış olur. (Topuz, 1997)

Benzeri yüce güce ulaşma istemini Afrika Animistlerinin günlük niteliği taşıyan resimlerinde görmek de mümkündür. Avladıkları hayvanlardan, kendilerini tatmin etme sahnelerine kadar yaşadığı çoğu şeyi resmetmiş bu gruhun kendilerini tanrılarına affettirme çabasıyla bir anlamda itiraflarını çizdikleri düşünülmektedir. Ancak bu insanın hayatını başka birine anlatma hareketi akıllara çizgi roman ile anlatılan hikâyeleri getirir, zira iki tarafta da bir hikâyeyi izleyiciye çizerek anbean aktarmaktadır.

Bu sanat dalını tanıyanlar için Rodolphe Töpffer, William Hogarth, Wilhelm Busch, Hergé, Tardi, Winsor McCay, George Herriman, Barks ve Gottfredson, Franquin, Moebius, Segar, Spiegelman, Gotlib, Bretécher, Crumb, Mattotti, Hugo Pratt ve Alberto Breccia gibi isimler çok büyük anlamlar ifade etmektedir. Bu dala aşına olmayan izleyici için ise araştırmaya başlamak için en doğru sanatçılar bu kişiler olacaktır. Çizgi roman olarak adlandırılmış olgunun gerçek anlamda temellerini atan bu sanatçılar incelenmeden bu dalın anlaşılması mümkün değildir. 1840’lı yıllarda ürettiği eserleriyle Gustav Doré, 1865’te ‘Max und Moritz’ kitabıyla Wilhelm Busch, 1867’de Charles Henry Ross ve Marie Duval’ın yarattığı Ally Sloper, Christophe’un 1889 yılında yarattığı La famille Fenouillard’ın sanat ve çizgi roman tarihine katkıları es geçilmemelidir. (Resha, 2021)

Çizgi roman bir sanat formu olarak dünyaca kabul gördüğü halde ve hatta 1989’da Brüksel’de bir çizgi roman müzesi açılmış olmasına rağmen ne yazık ki hala akademide ve günümüz basınında hızlı tüketim ürünü olarak ele alınmaktadır. Bu türe ait farklı dallar olduğu ve bu dalların farklı alanlara hizmet edebileceği göz önüne alınmalı, genelleme hatasına düşmeden farklı enkarnasyonları benimsenmelidir. Sanat dalının global skalada çocuk yayını türü olarak görülmesi, bu dalda üretilmiş şaheserlerin gözden kaçırılmasına sebebiyet vermektedir. Çizgi roman sanatının en başarılı eserlerinin 20. Yüzyıl’da yapılmış çizgi roman tanımının içinde görülmemesi, sayısız başarılı eserin geride kalmasına sebep

olmuştur. (Groensteen, 2009) Bir zamanlar medya araçlarının en alt biçimlerinden biri olarak ele alınan çizgi roman şimdilerde kompleks ve derinlikli bir görsel sanat aracı olarak kabul görmektedir. (Duncan & Smith, 2009)

1.1. Çizgi Romanın Tarihi

Dokuzuncu sanat olarak adlandırılan çizgi roman modern (seri basılı) haliyle 1830'larda Rodolphe Töpffer'in öncülüğünde karşımıza çıkmıştır. 1960'larda Fransızca'da bu sanat dalı için hali hazırda yüz yıllık isim olan "Çizilmiş bant karikatür " (Fr.: bandes dessinées) isminde karar kılınmıştır. (Kunzle, 2007) Töpffer ise bu sanat dalı için "baskı öyküler" (Fr.: histoires en estampes) tanımını kullanmıştır. Sonrasında bu tanım "resimli öyküler" (Fr.: histoires en images), "resimlenmiş masal" (Fr.: récits illustrés), "çizilerek yapılmış filmler" (Fr.: films dessinés) ve en sonunda "çizgi roman" (İng.: comics) halini almıştır. Çizgi roman doğuşundan beri gerek formu gerek okuyucu kitlesi bakımından iki kere değişmiştir. On dokuzuncu yüzyıl sırasında çizgi roman yetişkinlere yönelik olmasına karşın yirminci yüzyıl başlarında çocuk yayını olarak yeniden tanımlanmıştır. Fransa'nın illüstratif dergileri, Amerikan serilerinden Brick Bradford, Flash Gordon, Mandrake, Popeye ve daha nicelerinin okyanusun öte yanında günlük gazetelerde yer aldığını keşfetmiştir. Yetişkin okuyucunun yeniden fethi 1960'larda başlamış France Soir, Pilote, Hara-Kiri, Charlie hebdo, Chouchou, Charlie mensuel ve Eric Losfeld sayesinde gerçekleşmiştir denebilir.

1972'de Gotlib, Bretécher ve Mandryka "L'Echo des Savanes" isimli yalnız yetişkinlere özel çizgi öykü dergisini piyasaya sürerek üç çeyrek asırlık tarihsel bir parantezi kapatmıştır. Kitap formunda yayınlanmış olan çizgi romanların (Töpffer, Cham, Doré ve diğerleri gibi...) 1870'de basın fenomeni haline geldiği söylenebilir. Aşağı yukarı bir asra yakın süredir yalnız çok popüler eserlerin onurlandırılması, yayımlanması ve yayımdan önce basına sunulması süregelmiştir. Neredeyse bir asırdır yalnızca çok bilindik işler albüm olarak basılmaya değer görülmüş ve basın tarafından el üstünde tutulmuştur. (Groensteen, 2009)

On binlerce sayfa yayın arasından (kimisi yüksek sanatsal değere sahip kimi ise o kadar önemli olmayan) eser, basın tarafından aynı kefeye konmuş ve tüketildikten sonra unutulmuştur. Ancak 1970 yılında Fransa'da albüm basımları katlanarak artmış ve sonraki on yıl boyunca yılda 600'e yakın albüm basacak şekilde bu sayılar sabitlenmiştir. Aynı zamanda resimli basın inişe geçerken birçok "tarihi" magazin varlığını daha fazla sürdürememiştir. (Tintin, Pif, Pilote, Charlie, Metal Hurlant gibi...) Bu sayede ikinci döngü sabitlenmiş ve çizgi roman esas hedeflediği yetişkin okuyucu kitlesine kavuşarak kitap formunda varlığını devam ettirmiştir. Kısaca üzerinden geçtiğimiz çizgi roman sanatı tarihi çoğunlukla üstünkörü incelendiğinde yanlış yorumlanabilmektedir ve daha detaylı incelenmelidir. (Groensteen, 2009)

1.2. Dokuzuncu Sanat Olarak Çizgi Roman

Çizgi roman tarihçilerinin bir kısmı hiyeroglifleri başlangıç alırken kimisi mağara çizimlerini kimisi ise orta çağ Bayeux işlemelerini baz almıştır. Albrecht Dürer'in 1498'de resmettiği "Yedinci mührün açılması" (İng.: The Opening of the Seventh Seal) isimli ahşap gravüründe kargaya konuşma balonu çizdiği için Alman tarihçiler bu eseri çizgi romanın başlangıcı kabul ederler. (Kireççi, 2008, syf:49)

Görsel 1.5.'te görülen Yedinci mührün Açılması isimli eserde kıyametin koptuğu anı resimlemiş olan Dürer; sanat tarihinde çok önemli bir yer edinecek konuşma balonuna en yakın temsili kullanmakla kalmamış bununla beraber hikâye anlatıcılığına da oldukça büyük bir katkıda bulunmuştur. Bu eserde ardışık bir anlatı söz konusu olmasa da anlatım dili oldukça ilgi çekicidir. Sert tarama çizgileriyle betimlediği tanrı, melekler ve yeryüzü ay ve güneşin ortasına konumlandırılmış; her şey devinim içinde resmedilmiştir. Kıyametin koptuğu an resmedildiği düşünülürse yalnız kargaya bahşedilmiş ses yetisi merak uyandırmaktadır. İncil'de karganın ilahi yargıyı sembolize ettiği göz önüne alınırsa resim daha doğru incelenebilir. Dürer sağır edici bir sessizlik ortasında bir nefesi betimlemekle kalmamış, yalnızca kargaya bahşedilmiş bir çılgılık kusursuzca resimlemiştir. Üstelik bu çılgılık insanlığa sonun geldiğini haber vermektedir.



Görsel 1.5. Albrecht Dürer, “Yedinci Mührün Açılması” (İng.: *The Opening of the Seventh Seal*), ahşap baskı, 39.8 x 28.3cm, 1496-97, (Kaynak: Qagoma koleksiyonu)

16 Şubat 1896 tarihinde yayınlanmış ‘The Yellow Kid’ çoğu modern tarihçiye göre çizgi romanın başlangıcı olarak kabul edilmiştir. (Bkz.: Görsel 1.6.) Bu tanımlamada The Yellow Kid’in yayınlanmasına kadar yapılmış hiçbir iş göz önüne alınmamıştır. (Williams,1994)



Görsel 1.6. *Richard F. Outcault, “Sarı Çocuk” (İng.: The Yellow Kid) , 1896, (Kaynak: New York Journal)*

Ancak 1996 Yılında çizgi romanın sözde ilk asrı kutlanırken, 1833 öncesinden Töpffer'in Bay Jabot'un Hikâyesi'ni üretilip bastığı bilinmektedir. Bu eser Görsel 1.7.'de açıkça görüleceği üzere ardışık resimleme ile yapılmıştır. (Töpffer, 1971).



Görsel 1.7. Rodolphe Töpffer, “*Bay Jabot’un Hikâyesi*” (Fr.: *Histoire de Mr Jabot*), syf: 34
1833, litografi, (Kaynak: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529023n/f9.item>\ erişim
tarihi: 12.08.2024)

Yani yarım asırdan fazla süredir üretilmiş Fransız, İngiliz, Alman, Hollandalı, İspanyol ve hatta Amerikan çizgi romanları, topluca üretilmedikleri (basılmadıkları) için tanım içerisinde alınmamışlardır. (Groensteen, 2009)

Günümüzde çizgi romanın doğuşunun hala tartışma ve anlaşmazlık konusu olması, dokuzuncu sanatın ne kadar az incelendiğinin göstergesi niteliğindedir. Bir kültür fenomeni olarak bu sanat formu 1960'lara kadar sağır edici bir sessizlikle çevriliydi demek çok da yanlış olmayacaktır. Akademik ve araştırmacı ilgiden yoksun bırakılan bu dal, olduğu haliyle kabul görmemiştir. Çizgi romanlar ancak hedef kitlesini çocuklara ve ergenlik çağındaki gençlere çevirdiğinde toplumun önemli bir parçasını oluşturan eğitimcilerin ilgisini çekebilmişlerdir. Zira genç beyinleri şekillendirebilecek bir medyum olması eğitimcilerle yadsınamaz bir güç sağlayabilecektir. Buradan yola çıkarak eğitimcilerin çizgi roman sanatı hakkında yapmış oldukları geri bildirimin bu dalın günümüzde bile nasıl algılandığına etki ediyor oluşuna şaşırmamak gerekir.

1964 Yılı gibi yakın bir tarihte, en çok okunan Fransız sözlük Petit Larousse illustré, 'kirletmek' anlamına gelen 'salir' fiili için şu cümleyi örnek vermiştir: "Ces illustrés salissent l'imagination de nos enfants ..." (Çizgi romanlar çocuklarımızın hayal gücünü kirletiyor.) (Groensteen, 2009)

Bütün bunların çizgi romanlar için çifte ceza olduğu söylenebilir. Erişkin okuyucudan mahrum bırakılmasının yanı sıra, tek okuyucu kitlesi olan çocuklara uygun hale getirilmeye çalışıldıkça eğitimciler tarafından kötücül ilan edilmişlerdir. Bu yüzden bu medyum elindeki tek okuyucu kitlesini de yozlaştırdığı gerekçesi öne sürülerek eğitimciler tarafından kara listeye alınmıştır.

Sanat tarihçisi Annie Renonciat 1919-1931 yıllarını kapsayan çalışmasında, bu hızlı seferberliği "Bu yayınlar ortaya çıktıkları gibi eğitimciler alarma geçti." şeklinde betimlemiştir. (Renonciat-Lallement, 1997).

1907 Gibi erken bir tarihte estetik eğitim üzerine bir makalenin yazarı olan Marcel Braunschvig ise şunları yazmıştır: "Şu anda çocuklar için yapılmış popüler dergiler tarafından yutulmuş durumdayız, fütursuzca rencide ediyorlar, sağduyu ve zevk adına güçlü bir duruş başlatmanın tam zamanıdır." Çizgi romanın bunca kötü yorum almasının sebebi, sanat dalının yeniçağa hitap edişi ve yükselişi ile kazanacağı gücün öngörülememesidir. Tıpkı günümüzde çıkan her yeni oluşum gibi ilkin reddedilecek, sonra alışılabilecektir. Irene

Pennacchioni bu direnişini şöyle açıklar: “Fransa’da kültürel direnç; vahşî Nickelodeon’ların, gazetelerin (Paris Soir), radyo programlarının (Radio-Cite) ve Amerikan komedilerin barbar istilasına karşı bir duruştur.” (Groensteen, 2009)

1.3. Çizgi Romanın Çocuk Oyunağı Olarak Görülmesi

Günümüzde çocuk yetiştirme ve eğitime dair savunulan fikirler ve toplumun çocuğa bakış açısı eski zamanlara nazaran köklü değişim göstermiştir. Çocuklar ayrı birer birey olarak değil, ailelerinin bir uzantısı olarak değerlendirilmiştir. Öncelerde çocuk hakları denen bir olgu özellikle olarak ele alınmazken, yalnız muhtaç olan canlıyı koruma olgusu üzerinden hareket edilmiştir. Toplumda gençlik kültürü algısı tanınmamış, hatta ergenlik çağı olgusu bile zorlukla kabul edilmiştir. Hatta 19. Yüzyıl’dan miras olarak alınan kavrama göre çocuklar genelde toplumun en eğitimsiz avam kesimiyle benzeştirilmiştir; “İlkel zekâyâ sahip, bilgi dağarcığı yok denecek kadar az, hayal gücü akıldan daha güçlü insanlar.” olarak tanımlanmışlardır. (Groensteen, 2009) Hedeflenen okuyucu kitlesi bu şekilde tasvir edilen medyumun, toplum üzerinde bıraktığı izlenimin olumsuz olması kaçınılmazdır. Ancak günümüzde çizgi romanlara hala çocuklar için yapılmış komik yayınlar olarak bakılması edebi açıdan büyük değerlere sahip eserlerin gözden kaçmasına sebebiyet vermektedir. Bu yüzden yazılı eserlere en yakın hikâyeye anlatı şekline sahip bu dal kendi çağdaşları içinde incelenmeli ve o ciddiyetle ele alınmalıdır. Bir dönem yalnız çocuklara yönelik yayınların belirli sebeplerden fazlaca gündemi meşgul etmesi koskoca bir sanat dalının çok uzun bir süre çocuk oyunağı olarak görülmesine sebebiyet vermiştir. Halbuki 1990 Yılında Maus grafik romanıyla Pulitzer alan Art Spiegelman’dan sonra Martin Pedersen Publisher’s Weekly’de grafik romanların en az düzyazı eserler kadar ciddiye alınması gerektiğini vurgulamıştır. (Prosperi, 1998)

Bu denli önemli edebi ödülleri alabilmesi çizgi roman sanatının belirli kesimlerce kabul edilmeye başladığını gösterse de bu alanda bilgi sahibi olmayan izleyici tarafından ne yazık ki hala bu dala popüler kültür meyvesi gözüyle bakılabilmektedir.



Görsel 1.8. Art Spiegelman, "Fare" (Alm.: Maus) – detay, 1991, Pantheon Books,

Pulitzer kazanan tek grafik roman olma unvanını taşıyan Maus'un (Bkz. Görsel 1.8.) okul müfredatlarında yer almasıyla yeterince konuşulmuşken 2022 yılında Tennessee'de bir okulda yasaklanmasıyla gündeme gelmiştir. İrkçiliği ele alan bu çizgi romanın ırkçılığa teşvik etmesi sebep gösterilerek yasaklanması yaratıcısı dahil tüm çizgi roman okuyucularını şaşırtmıştır.

Bir yandan çocuk eğlencesi olarak görülürken yine aynı kesim tarafından topluma zarar verme potansiyeli olan bir medya aracı muamelesi gören bu sanat dalı, tarihte bu çelişkiye ne yazık ki birden fazla kere maruz bırakılmıştır.

1.3.1. Eğitim aracı olarak paneller

Çizgi romanlar diğer popüler kültür araçlarına nazaran geleneksel eğitim araçlarına daha yakın medyalarlardır. Video oyunları, filmler ve müzikler gibi örneklerle göre çok daha eğitici unsur barındırmaya açık bu medya türü okumaya teşvik edebilir ve çocuk gelişiminde çok büyük rol oynama potansiyeline sahiptir. (Bitz, 2010). Zira tahmin edilebildiği üzere oyun ve filmler beyinde stimülasyon için yeterli alan bırakmazken okuma eylemi izleyicinin dikkatini gerektirmektedir. Dolayısıyla izleyicisinden belli bir katılım gelmeden devam edemeyen eylemlerden biri de çizgi roman okumaktır denebilir.

Geçmiş dönemlerde çocuklara yönelik çıkarılan yayınların tamamı eğitimciler ve ebeveynlerin çalışmalarını yalnız desteklemekle kalmamakla beraber esas amaçları sadece eğitmek ve öğretmektir. Ancak resimli basın, çizgi öykü albümleri ve çizgi roman serilerinin ise o zamanki yegâne amacı eğlendirmektir. Dolayısıyla çocuklara yönelik çıkan herhangi bir yayın öğretici öğe barındırmadığı an bu zümreden onay alamamaktaydı. Bu yönelimin eğitimcileri kızdırması elbette kaçınılmazdı. Bu kesimin kanaatine göre çocuklar kolayca etkilenebilecek çağdalar ve hali hazırda kötü yöne çekilebilecek içgüdüleri vardı. Eğitimciler göre çizgi romanda görsel öğelerin yazıya baskın olması bu tip yayınları daha kontrolsüz kılmaktaydı. Çocukların yazıları komple yok sayıp görsellerle eğlenmesinden korkmaktalardı. Dolayısıyla o dönemin yetişkinlerine göre bir yayın aracı ne kadar eğlendirici öğeye sahipse o derece zararlı olma potansiyeli taşımaktaydı. Halbuki bu korkunun yersizliği hayatında yalnız bir sayfa çizgi roman okumuş kişi tarafından bile anlaşılabilir. Birden fazla öğe barındıran çizgi roman; yalnız okumak için bile belli bir dikkat gerektirirken anlayıp analiz etmek uğruna sağlanacak konsantrasyon öğrenme aşamasına büyük katkı sağlamaktadır.

Jody Shipka çizgi roman yoluyla gerçekleşecek etkileşimin, okuyucunun aynı anda birden fazla medyum ile etkileşime geçme zorunluluğundan ötürü daha çok dikkat gerektirmesi sebebiyle kişinin öğrenimine olumlu katkı sağlayabileceğini savunmuştur. (Shipka, 2005).

Çizgi romanların sahip olduğu etkiler üzerine bir örnek olarak verilebilecek Russell Belk araştırması sonucunda zenginlik temalarını vurgulayan çizgi romanların çocukların sosyalleşmesi üzerinde olumlu etkisi olabileceğine varmıştır. Bir grup öğrenciye zenginliğin nasıl edinildiği ve nasıl olumlu yönlerinin olduğuna dair yayınlar içeren bu çalışmada katılan öğrencilere zenginlik temasının olumlu olduğunun empoze edilmesi amaçlanmış ve sonucunda çocuklar arası iletişimlerde pozitif sonuçlar gözlemlenmiştir. Kendi dönemi içerisinde belirli bir grupta yapılmış bu çalışma yalnız kendi zamanına ait ve yalnız kontrol grubunu kapsayıcı olsa da çizgi romanın bu grup üzerindeki etkileyici gücü yadsınamazdır. Bu çalışmadan çizgi romanın kolaylıkla propaganda aracı olarak kullanılabilir. (Belk,1987). Dolayısıyla çizgi romanlar için tıpkı diğer medya organları gibi kitle yönetimi için büyük potansiyele sahiptir denebilir.

Paymans, ‘Modern Çizgi Romanların Propagandacı Yönleri (İng.: Propagandistic Aspects of Modern Comic-books) isimli makalesinde çizgi romanların kitle üzerindeki etkilerini

tartışmıştır. Yıkıcı enformasyona sahip yayınların daha ziyade bağımsız çizgi romanlar olarak çıkmasının ilginçliğini anlatan yazar, bağımsız çizgi romanların daha az erişebilir olsun da altını çizmektedir. Bu medyum söz konusu olduğunda çok büyük genellemeler yapmanın doğru olmadığını savunan Paymans, bu sanat dalının da her medya aracı gibi hem iyi hem de kötü yönde kullanılabileceğini belirtmiştir. Çizgi romanlar yapıları gereği okuyucusunu ikna etmede büyük güç sahibi olsalar da bu daldaki tüm yayınlar için provokatör demek yanlış olacaktır. (Paymans, 1976).

Konuya dair ilginç bir başka bilgi ise çizgi romanlarda işlenen konularının gerçeklikten uzak oluşunun mantıksızlıkla eş değer görülmesidir. Birebir gündelik hayatı anlatmayan, hayal dünyasına hitap eden hikâyeleri uçarı bulan grup, bu yayınların yararından çok zararının ağır basacağını savunmuşlardır. Dönem eğitimcileri doğaüstü güçlere sahip karakterlerin zamanda yolculuk gibi kavramlarla harmanlandığında çocukları mevcut gerçeklikten koparacağını iddia etmişlerdir. Halbuki Töpffer de nişanlısından kaçarken bir balinanın midesinde hapis düşen bir adamın hikâyesini anlatmıştır. Bir sanatçının vahşi hayal dünyasından gerçek ötesi anları izlemek şimdiye kadar kimseyi balina ağzına atlamaya itmemiştir.

Resimlenen hikâyenin gücünden korkulmasının bir diğer sebebi ise okuyucu kitlesinin yaş aralığı dolayısıyla gerçek ile hayal ayrımında kaybolma olasılıklarıdır. Ormanlar Kralı Tarzan karakteri, yarı çıplak resmedilmesi ve vahşi hayvanlar ile yaşama tasviri sebebiyle zamanının eğitimcileri tarafından en tehlikeli görülen gerçek üstü hikâye olmuştur. Okuyan çocukların gördükleri olayları taklit etmelerinden korkulmuştur. (Vahşi hayvanlarla arkadaşlık kurmaya çalışma vb.)

1930'lardan itibaren görüşler neredeyse hiç değişime uğramamış, çizgi romana dair yeni bir yargı ileri sürülmemiştir. Oldukça şaşırtıcı bir şekilde çizgi roman estetiği bir bütün olarak ele alınamamıştır. Bunun aksine medyum yalnız ahlak üzerinden değerlendirilmiş, öğreticilikteki başarı ve başarısızlığı başlığı altında yargılanmıştır. Teknik ve yazım göz önüne bile alınmaksızın, sanatsal değer gözetmeksizin kimi yayınlar kötü kimi yayınlar ise iyi olarak yaftalanmıştır. (Groensteen, 2009)

1.3.2. Asteriks Mona Lisa'ya Karşı

Çizgi romanın tarihteki bir sonraki savaşı ise estetik algısıyla olacaktır. Genç nesle zararı olmadığı kabul edilen bu medyumun bu noktadan sonra sanatsal değeri tartışmaya açık hale gelmiştir. Sözde zamanının vasatlığını yansıttığı iddia edilen bu medyum sanatsal değerlerin karışıklığı tartışmasını yeniden etkinleştirmiştir. 1984 Yılında Michel Polac tarafından Cevap hakkı (Fr.: Droit de réponse) dizisinde sunulan bir Fransız televizyon programının başlığı durumu özetlemeye yeterli olacaktır: “Asteriks Mona Lisa'ya Karşı”

Büyük Fransız yazarlardan Pascal Quignard literatür ve resmin birlikte uyumsuz olduğunu savunur. İki medyumun birlikte kullanılmasını anlamlandıramayan yazar yazı okunurken görselin görünmez olduğunu iddia etmektedir. Aynı şekilde görsele odaklanıldığında yazının okunmadığını, ikisinin birbirine bir şey katmadığını savunur. İki dalın yan yana kullanılmasına karşın birlikte çalışmadığını hatta yağ ve su gibi birbirinden ayrık durduğunu söyler. Okuyucunun aynı anda ikisini tüketemeyeceğini, dolayısıyla birinden birinin idrakının mümkün olmadığını, görselin ve yazının sırayla tüketildiği için aynı anda anlamsız olduklarını yazmıştır. Çizgi roman okuyucularının deneyimlerine yalanlanmış bu itiraz, şu şekilde ele alınabilir: göstermek ve adlandırmak ile temsil etmek ve tarif etmek birbirinden ayrı deneyimlerdir. Michel Foucault'ya göre bakmak ve okumak alfabetik uygarlığımızın en eski zıtlaşmasıdır. Ancak unutulmamalıdır ki Antik Yunan döneminde kullanılan bir kelime olan 'graphein' aynı anda hem yazmak hem de boyamak anlamına gelmektedir. [İng.: Graphy. (n.d.) <https://www.etymonline.com/word/-graphy>] Çin ve Japon kültüründe fırça darbesi ve yazının birleştiği kaligrafi sanatında çizgi ve harf aynı elden çıkmıştır. (Murck & Fong, 1991) Doğu Asyalı ressamlar çoğunlukla resimlerine şiir eklemiştirler. (Murase, 2002)

Dolayısıyla estetik olarak yazı ve resim birlikte kötüdür demek sanat tarihince yalanlanmış olur. Batı kültürünün de imge ve yazının ilişki anlayışının değişim sürecinde bilhassa etkisi olduğu neredeyse kesindir. Günümüz multimedya çağında imge ve yazının birlikte kullanımına muhalefet olmanın modası geçmiştir. Modern insan içine doğduğu teknoloji sayesinde çok küçük yaştan itibaren bilgisayar üzerinden yazı, ses, hareketli ve sabit imge iletebilmekte, eşi benzeri görülmemiş genişlikte bir stimülasyona maruz kalmakta, bunlar içerisinde duyularını koordine etmeyi öğrenerek büyümektedir.

Çizgi romana yapılmış bu teorik itirazı estetik kınama takip etmektedir. İddia edilene göre imge ve yazının evliliği mümkündür ancak bu iki öge birbirlerini değersizleştirmektedir. Fransız Ulusal Kütüphanesi, Baskı bölümü eski küratörü Michel Melot'a göre "Çizgi roman sanatçıları ardışık resimlere yeterince ağırlık veremiyor, daha ziyade izlenebilir edebiyat ortaya koyuyor. Güncel sonuç oldukça üzücü ve öylesine tek düze ki bir çözümü olduğunu bile sanmıyorum. Çizerler okunabilirliği arttırmak adına istemsiz bir gerileme yaşamakta bu da çoğunluğu vasat işlerinin tek açıklaması olabilir." (Melot, 1975, s. 146)

Çizgi romanda imgenin değerlendirilmesi için kullanılan kıstasların güzel sanatların diğer alanlarıyla aynı olmaması bu eleştirileri çürütmeyi zorlaştırmaktadır. Çizgi roman yapısı gereği diğer görsel sanatlara nazaran daha kısıtlı bir alan içerisinde (panel), ardışık ve anlatısal şekilde resmedilmesi gereken imgeler silsilesidir. Bu sebeple Hergé, Crumb, Moebius gibi ustaları Da Vinci, Rembrandt veya Picasso ile karşılaştırmak oldukça yersiz olacaktır. Bu Duchamp'ın pisuvarı ile Van Eyck'in Arnolfini Düğünü resmini kıyaslamaya benzer. Her sanat eseri kendi çağdaşları ile incelendiğinde doğru şekilde irdelenebilir. Ancak burada asıl tartışılması gereken insan ırkının en saygı duyulan iki iletişim aracı olan yazma ve resimlemenin beraber kullanıldığında neden değersiz addedildiği olmalıdır.

En nihayetinde sinema gibi hibrit bir tür olan çizgi roman, Lessing'den bu yana batı estetiğinde hâkimiyet gösteren saflık ideolojisinin odağı olmuştur. Lessing; görsel ögenin başka dünyalara kapılar açabilirken yazısal ögeninse daha başka olasılıkları mümkün kılacağını savunduğu kitabı Laocoön'u (Laocoön: An essay on the limits of painting and poetry) yayınladığından beri sanatta modernleşmeyi amaçlayan grup tüm disiplinlerin olabildiğince pür kalması ideasını savunmuşlardır. (Lessing, 1887) Bu sebeple müzik, edebiyat, resim ve diğer disiplinler kendi kulvarları içerisine kısılup kalmış, saflık arayışı ile aynı surlarda yüzmeye devam edilmiştir. Disiplinler arası alışveriş kısıtlılığı sebebiyle bu aranan saflaşma sağlanmışsa da bu arınma ideolojisi çağdaş sanatı bir çıkmaza sürüklemiştir. Buradan yola çıkarak metin ve imge birleştiren sanat dalının bu denli eleştirilmesi anlaşılabilir hale gelse de pek yapıcı bir faaliyet olduğu söylenemez. Saflık ideolojisi bilgi kültürü ve popüler kültür arasında gün geçtikçe büyüyen bir uçuruma sebebiyet vermiştir. Bu sebeple popüler kültür yalnız eğlenceye yönelik icra edilebilir şeklinde kabul görmüştür.

1.3.3. Çizgi Romanın Diğer Günahları

Çizgi romana atfedilen ikinci bir günah da sözde anlatı hırsından uzak olmasıdır. Okuyucu kitlesi bulabilme uğruna tek lokmalık edebiyat şeklinde pazarlanan medyum sonunda bu tanımlamayla anılır olmuştur. Sürekli olarak yazınsal değeri olmayan metinlerle (İng.: Paraliterature) aynı kefeye konan çizgi roman zamanla bu yöne doğru asimilasyona uğramıştır denebilir. 1967'de Cerisy'de edebi değeri olmayan metin (İng.: Paraliterature) tanımı üzerine, yapılmış ilk önemli Fransız semineri düzenlenmiş ve çizgi romanları bu tanımın alt kategorisinde sıralamışlardır. Üzerinden onca sene geçmesine karşın çizgi roman hala bu şekilde hatırlanmaktadır. Örneğin Belçika'da bir "Paraliteratür, Çizgi Roman ve Sinema Merkezi" (İng.: Paraliterature, Comics ve Cinema Center) vardır. Fransız kültürü üzerine incelemeler yapan radyo programı *Mauvais genres*; fantastik kurgu, detektif romanları ve... Çizgi romanları ele almaktadır. Le Monde gazetesi edebiyat eki (Fr.: The Monde des Livres) fantastik edebiyat, bilimkurgu ve çizgi romanları inceleyen bir köşeye sahiptir. Bu dalın paraliteratür çerçevesinde ele alınmaması gerektiği oldukça açıktır. Çizgi roman sanatı birçok türü içerisinde barındırır, bilimkurgu çizgi romanları, duygusal, erotik ya da otobiyografik çizgi romanlar, dedektif öyküleri ve kovboy hikâyeleri mevcuttur. Çizgi roman başlı başına özgün ve özerk bir türdür, diğer dallarla alt başlıkmişçesine ele alınmamalıdır. Edebiyatla ortak yanları basılı medya olmaları, kitapçılarda satılması ve dilsel öğeler bulundurmasıdır. Ortaya çıkarılan ürünün pazarlanabilir oluşu sanatsal değerinin hiçe sayılmasıyla ne yazık ki ilişkilendirilmiştir. Sanatın diğer alanlarında bir eserin satılabilir oluşu sanatsal değeri neredeyse perçinlerken neden çizgi romanda aksi şekilde işlemektedir? Bunun yanıtını yalnızca bu sanat dalını diğer plastik sanatları değerlendirirken kullandığımız kıstaslardan serbest bırakarak alabiliriz. Literatür ve plastik sanat dallarını değerlendirirken kullanılan kriterler çizgi romanda doğru sonucu vermeyecektir. Renaud Camus'un günlüğünde bulunan bir düşüncesi bu konuyu destekler niteliktedir. "Bazı eserler film olarak ne kadar iyi olsalar da vasat birer kitap olabilirler, burada aktörlerin katkısı kaçınılmazdır." Aynı bakış açısıyla düşünülürse çoğu çizgi roman sadece yazılı literatür olarak vasat kalacaktır ancak imgelemeleriyle sanatsal değere kavuşan bu eserler bu bağlamda ele alınmalıdırlar. Çizgi roman okuyucuları yalnız anlatılan hikâyeyi tüketmemekte, aynı anda sanatsal bir estetik ile desteklenmektedir. İki yönden

aynı anda beslenen izleyici hikâyeye daha kolayca adapte olabilmektedir. (Groensteen, 2009)

Çizgi romanın karşı karşıya kaldığı üçüncü handikap ise karikatür, hiciv ve mizah ile ayrıldığı noktanın çoğu okuyucu tarafından tanınmıyor oluşudur. Antik Yunandan beri mizah, düzenin ve iyinin karşıtı olarak addedilmiştir. Estetik algıda güzelin karşıtı olarak kabul edilmiş mizah, sık bir tür olarak görülmekteydi. O zamanda mizah olumsuz görülen bir üsluptu, hiciv ise övgüden ziyade aşağılama için kullanılıyordu. Fransız romantiklerden Jules Champfleury, karikatürün kötü şanını iyileştirmek istediye de konuya dair akademik önyargı asla tamamen yok olmamıştır denebilir.

Dördüncü ve son handikap ise çizgi romanın çocuklukla özdeşleştirilmesi olmuştur. Çocuklara yönelik çizgi romanların varoluşu tüm türün sadece belli bir yaş grubuna hitabı olarak görülmüştür. Çoğu modern yorumcu çizgi romanın erken tarihinden (19. yüzyıl) bihaber halde bu medyumunu çocuk gazetesi olarak tanımlamıştır. Hatta bir kısmı resimli çocuk kitabı olarak yorumlamış, bu yayın aracını pop kültür ögesi olarak göstermeye çalışmıştır. Fransa'da bu tanım 'contre-culture' yani 'karşıt kültür' olarak yankı bulmuştur. Ancak bütün bu tanımlar günümüzde karşılıksız kalmıştır. Çizgi roman hala çocuklukla bağdaştırılsa da sosyolog Irene Pennacchioni'ye göre imge cahile hitap eder, görseller içimizdeki naif tarafı besler. Bu yüzden okumayı öğrenirken görsellerin bizleri yüreklendirdiğini belirten Pennacchioni, günümüz dünyasında dominant bir şekilde var olan yetişkinlerin kaçış noktasına ihtiyaç duyabildiğini, çizgi romanların ise bu ihtiyacı karşılayabileceğini söylemiştir. Buradan yola çıkarak çizgi romanın okuyucusuna nostaljik duygular yaşatabileceği söylenebilir. Psikanalistlerce ortaya konduğu üzere insanların imgelere karşı edindiği tavırlar kişilerin annelerine karşı edindikleri ile benzerlik göstermektedir. Göstergebilimci Roland Barthes bir yazısında çocuklukta kulübe ve çadırlara duyulan tutkuyu güvenli bir alana kapanmak olarak tanımlamıştır. Çizgi romanda paneller içerisine sığdırılan koca bir dünya evimizin sıcaklığında bize sunulurken bu güvenli alan benzetmesi yadsınamaz. Dolayısıyla estetik bir eleştiri olarak çizgi romanları çocuksu ve naif bulmak aslında göstergebilimce doğrulandığı üzere bireyin içindeki güvenli alana dönmesidir denebilir.

1.4. Çizgi Romanın İmkânsız Tanımı

Scott McCloud'a göre çizgi romanlar günlük sözbilimde hibrit edebi eserler olarak yer edinmişlerdir. (McCloud, 2006) Alanında birden fazla farklı faaliyet çeşidinden oluşan diğer sanat dalları gibi sanat ve sanatçıyla birden çok alanda bağ kurmaktadır. Bir olayın akışını anlatan birbirinden farklı ardışık çizimlerin yazı ile harmanlanması ilk bakışta karışık bir anlatı sunduğu gerekçesiyle reddedilmişse de sonrasında birden çok değişkeni takip etmekte olan okuyucunun konuya daha konsantre yaklaşacağı kanısına varılmıştır. Zira çizgi roman okurken izleyici hem okuduğunu anlamlandırma hem de gördüğü görsel ile bağdaştırıp hikâyeyi takip etme halindedir. Buna göre hem yazı hem resmin birleşmesi okuyucuyla birden fazla bağ kurmak ve daha fazla iletişimde olmak demektir.

Çizgi romanların tamamını içine alacak kesin bir tanım kutusu inşa etmek aslında imkansızdır, zira bunu yapmak bu dalı kısıtlamaya girecektir. Ancak tarihsel düzlemde bu eserleri konumlandırabilmek adına izlenmesi gereken birkaç unsur bulunmaktadır. Kitapları yirmiden fazla dile çevrilmiş çizgi roman kuramcısı McCloud'a göre bu sanat dalını icra edebilmek için yerine getirilmesi gereken bazı prensipler vardır. Bu prensipler; eserin amacının zorla bir şeyler öğretmek olmaksızın izleyici ile iletişimi kurabilmesi, bir panel düzeni içerisinde bulunması, ardışık resimleme ile oluşması, hikâyenin akıyor olması, yazı bulundurması gibi öğelerden oluşur. (McCloud, 2006)

Scott McCloud'un tanımına göre bu sanat dalı sürekli farklı taraflardan sınırları zorladığı için aslında tanımlaması çok zordur ancak ona göre dörtlü panel bant karikatür vb. de (İng.: photobooth strips) Hogarth'ın gravür çizgi romanları da aynı tanım kapsamına girer. Ancak McCloud tek panellik "Denise the Menace" gibi kendi değişimiyle resimlenmiş çocuk yayınlarından kendini uzakta tutmuştur. (Wolk, 2008, syf: 18)

Çizgi romanı anlayabilmek için öncelikle Çizgi roman, çizgi öykü, grafik roman ve karikatürün tanımlarının birbirinden ayrılması gerekir. Bu tanımlar dilimize sonradan çevrildiği için karıştırılması çok yaygındır. Terminolojinin birbirine yakınlığı sebebiyle çizgi roman (İng.: Comic books), grafik roman (İng.: Graphic novel), karikatür (İng.: Caricature) ve çizgi öykü (İng.: Comics) birbirine karıştırılmaktadır. Toplumumuzda karikatür, çizgi roman ve grafik romanların hepsinin aynı sanılması gibi bir yanlışlık vardır.

DC Comics'in başkanlığını yapmış Paul Levitz, grafik romanları özgün ve bağımsız edebi hikâyelerin çizgi roman formatında anlatılması olarak tanımlar.

Will Eisner'in savunduğu üzere çizgi romanların okuyucusuyla arasında özel bir dil vardır. Bir çizgi romanı oluşturan öğeler ayrı ayrı incelendiğinde değil yalnız birlikte bakıldığında hikâyeyi anlatır. (Prosperi, 1998)

Çizgi romanda zamanlama ve ritim birbirine kenetlenmiş iki öğedir. Herhangi birinin sekteye uğraması okunurluğu bozar. Panel şekilleri, sıralamaları, boşluk doluluk oranları her bir öğe harmoniyi sağlamak için birlikte çalışır. (Eisner, 2008).

Bu harmoninin yanı sıra McCloud sürekli olarak anlatılacak hikâyenin izleyicisine dair güttüğü bir amacı olması gerektiğini bizlere hatırlatır. Bu hibrit türde yazı ve resmin birlikte okunur olması gerekliliği gerek yapan kişide gerekse de izleyicisinde hem dilbilime hem de göstergebilime yatkınlık gerektirmektedir. Bunların yanı sıra panel dağılımı ve okunurluk sağlama açısından sayfadaki boşluk doluluk ayarını sağlamak açısından eğitilmiş bir göz gerektirmektedir. McCloud çizgi romanların anlaşılabilirliği için üstte hâkim olunması gerektiğini savunur. (Jacobs, 2014).

Sanat tarihçisi David Kunzle'in tanımıyla çizgi romanın birbirini izleyen ardışık resimlemelerden oluştuğu bilinmektedir. Resmin yazıya baskınlığının zorunlu olduğu bu tanımlamada eserin hikâyesinin bir amaç araması gerekliliğini vurgular. Kunzle'a göre tek bir panel ve altına eklenmiş yazı bu eseri bir çizgi öykü kategorisine sokmamaktadır, ancak bu tanım bu kadar keskin benimsemek çok da yerinde olmayacaktır. Hikâyenin akışını tek panelde anlatabilen bir eserleri bu tanım ile ekarte etmek yanlış olacaktır zira Kunzle'in tanımı panel sayısından ziyade ardışık betimlemeyi yüceltmektedir. Dolayısıyla eğer bu tanım pusula alınırsa hikâye akışını tek panelde anlatabilmiş değerli eserleri tanım dışına itmiş oluruz. David Kunzle tanımını "Çizgi roman güncel ve manevi değerleri barındıran hikâyeler anlatmalıdır." Şeklinde güncelledikten sonra bu türün iyiyi temsil etmesi gerekliliği düşünülmüş olsa da aslında anlatılmak istenen hikâyenin bir amaç taşımasıdır. Bu ayrım öykü anlatıcılığını kılavuz çizimlerden ayırma amacı taşır. Bu da bir mobilyanın nasıl kurulacağını gösteren ardışık çizimlerin sanatsal değerinin olmadığını anlatabilmek içindir. (Meskin, 2007).

Scott McCloud'un 'Understanding Comics' kitabında belirttiği üzere tüm çizgi romanları sanat olarak addetmek hatalı olacaktır, tıpkı diğer türlerde olduğu gibi her eserin sanatsal

değerinin olup olmadığı tartışmaya açık olmalıdır. McCloud'un açısından anlatının bir amaç taşıması ve ardışık resimlenmesi bunu çizgi roman kavramına dahil etmektedir. (McCloud, 2006)

Greg Hayman and Henry John Pratt tanımına göre yalnız; panellerle birbirinden ayrılmış ardışık resimlemeler yazı ile harmanlanmışsa çizgi roman tanımına girebilmekteyken 'The Aesthetics of Comics'in' yazarı David Carrier'e göre eserin tanıma girmesi için konuşma balonu en gerekli öğeydi denebilir. Hayman–Pratt tanımında ise en önemli husus çizili anlatının yazılı anlatıya üstünlüğü önemlidir. Bu tanıma göre çizgi romanlar yazıya her zaman ihtiyaç duymaz ancak çizime her daim ihtiyaç duymaktadırlar.

Hayman – Pratt tanımında da tıpkı David Kunzle, Eisner ve Scott McCloud tanımında olduğu gibi çizgi romanın en önemli hususu ardışık resimlenen sekanslar oluşmasıdır. Bu data tekil illüstrasyon ve resimleri tanımdan ayırmayı amaçlar.

Buradan yola çıkılarak çoğu çocuk çizgi romanı incelenirse bunların bir kısmının hikâye anlatımına yönelik yapılmamış olduğu görülebilir. Ancak hikâye anlatan tüm çocuk kitaplarını çizgi roman tanımı içerisine almak da mümkün değildir. Zira bunlar seri olarak bir hikâyenin devamını anlatmamaktadırlar. Ancak bu açıdan bakacak olunursa tarih boyu süregelen yüzlerce seri olarak basılmamış çizgi roman tanımdan ayrıştırılmış olmaktadır. Halbuki bir panelden oluşan çizgi öykü olabildiği gibi (Örneğin Seduction, The Comics Journal Special Edition 2005) seri haline getirilip kitaplaştırılmış öykülere kadar çok geniş bir skala incelenmektedir. Bu yüzden Hayman–Pratt tanımı en elzem ayrımı şu şekilde nitelemişlerdir; "Herhangi bir panel çıkarıldığında hikâyenin akışını bozacak şekilde düzenlenmiş ardışık resimlemelerden oluşan hikâye anlatımı." (Meskin, 2007). Tarihte Scott McCloud'un çizgi roman tanımının yüceltilirken çok önemli bir parça gözden kaçırılması söz konusudur. McCloud'un "Ardışık dizili, hikâye anlatan imajlar" tanımı, eserin bu tanıma girebilmesi için metin içermesi zorunluluğunu reddeder. Ancak konuşma balonları çizgi roman kültürünün ayrılmaz parçalarından biridir. McCloud'un tanımı özgürlükçü olduğu kadar kafa karıştırıcı da olabilmektedir. Zira yalnız onun tanımı baz alındığında Bayeux işlemesi, Aztek Metinleri ve hatta yazılı Çince bile çizgi roman olarak nitelendirilmelidir. McCloud'un tanımı her dört ayaklı canlıyı at olarak isimlendirmeye benzer. Halbuki köpekler de dört ayağa sahiptir. Dolayısıyla çizgi roman dendiğinde akla ilk olarak Bayeux işlemesi gelmemektedir ancak bu, eseri tanım dışına

itmeye de yeterli değildir. Robert C. Harvey’e göre Çizgi romanı diğer türlerden ayıran en önemli özelliği sözlü içeriğidir. Yazılı anlatı ile ardışık resimlemeyi birleştiren bu tür, diğer türlerden kendini ancak bu sayede ayırtmaktadır. Başka bir açıdan bakıldığında çizgi romanı diğer görsel sanatlardan ayıran özellik sözlü içeriğin dahil edilmesidir denebilir. McCloud’a göre çizgi romanı biricik kılan şey ise ardışık olarak dizilmesidir. Akmakta olan anı birbiri ardına dizilmiş imgelerle belgelemek çizgi romanın ana özelliğidir. Karikatür (İng.: Gag cartoon) olarak adlandırılan tek panellik genelde altında birer satırlık konuşma cümleleri barındıran hali ise bu sanat formunun geçirdiği evrimin önemli yapı taşlarındandır.

McCloud’un tanımlaması karikatür (İng.: gag cartoon) olarak isimlendirilmiş tek panellik karikatürleri kapsamamaktadır zira bu formda imgeler devamlılık göstermemektedirler. Ancak Robert C. Harvey’e göre yazıyla desteklenen tek panellik imajlar da bir hikâye devamlılığını desteklediği için çizgi roman formunda sayılmaktadırlar. Elbette ki bu bakış da kesin bir yargıya dönüşmemelidir. Çizgi romanları tanımlamak çok karmaşık bir düğümü makasla kesmekle sonuçlanabilir. Sonucunda elde bir yere bağlanmayan ipler kalabilir. Anlam karmaşalarını önlemek için sınırları özenle gözetilmelidir. Bu dilemmaya; “Pantomim bant karikatürleri ile sözsüz çizgi romanı bildiğimiz tanımdan ayıran sebep nedir?” Gibi sorularla yaklaşılmalıdır. (Harvey, 2009).



Görsel 1.9. Charles Chultz, “Peanuts featuring Good ol Charlie Brown”, 1950- 2000, (Kaynak: <https://www.peanuts.com>)

Görsel 1.9.’ da örneği görülen Pantomim bant karikatürler (Fr.: pantomime) içerisinde yazı konuşma balonu bulundurmayan, yalnız ardışık imgelerden oluşan anlatı çeşididir. Pantomim bant karikatürler istisnai bir durumda bulunmaktadır. Genelde yazım dilinin gerekliliği çizgi roman içerisinde önemli görülse de pantomim yapısı gereği hem icra edilmesi daha zor hem de yazının boyunduruğu altına girmeden hikâyeyi anlatabilme şeklidir.

Ancak karikatür geçmişi olarak bakılacak olursa mağara duvarına çizilmiş av resimlerinin de bu başlıkta incelenmesi yerinde olacaktır. Gel gelelim bu denli bir geri gitmede tanım ucu açık bırakıldığı için incelenen resimlemelerde yalnız ardışıklık aramak verimsiz olacaktır.

18. Yüzyıl’da geniş sayfa gazetelerinde (Broadside) yayınlanmaya başlayan bant karikatürleri ahlaki değerleri savunmak amacıyla üretilmiştirler. Bu hareket William Hogarth (1697–1764), James Gillray (1756–1815), Thomas Rowlandson (1756–1827) ve ispanyol ressam Francisco Goya ‘ya kadar (1746–1828) birçok ünlü sanatçıyı kapsamaktadır.

Bu gelenek 19. Yüzyıl’da da mizah dergilerinde devam ettirilmiştir. Fransa’da Charles Philipon (1806–1862) tarafından başlatılan “La Caricature” politik eleştiri amacı güden mizahi bir yayındır. 1830 Yılında bu yayın Le Charivari’yi bünyesine eklemiştir. Honoré Daumier (1808–1879) ve Jean Grandville’nin (1803–1847) işlerini yayınlayan bu yayın Londra’da Punch (İng.: The London Charivari) olarak yayınlanır. Hiciv sanatına büyük katkıları olan bu dergi “karikatür” kelimesinin modern anlamıyla ilk kullanıldığı yayın olarak bilinmektedir.

Karikatür kelimesinin anlamı İtalyanca’da cartone yani karton/kart kelimesinden gelmektedir. İtalyan duvar ressamı ve halı ustaları eserlerini kartlar üzerine birebir boyutta işlemişler ve esas işi üzerinden çalışmışlardır. Kullandıkları materyal olan kart (İng.: card) sonradan karikatür (İng.: cartoon) olarak evrilmiştir. Anlamı ise modern çağa kadar bitmemiş olan, ön hazırlık yani eskiz olarak kalmıştır.

Punch (1843) dergisinde yayınlanmış John Leech’in çizdiği “Çizgi roman no. 1: Madde ve Gölge” (İng.: Cartoon No. 1: Substance and Shadow) isimli eserde halk, pespaye giyim içerisinde betimlenmiş, Parlamento yarışması karikatür sergisini izlemektedirler. Kapitalist

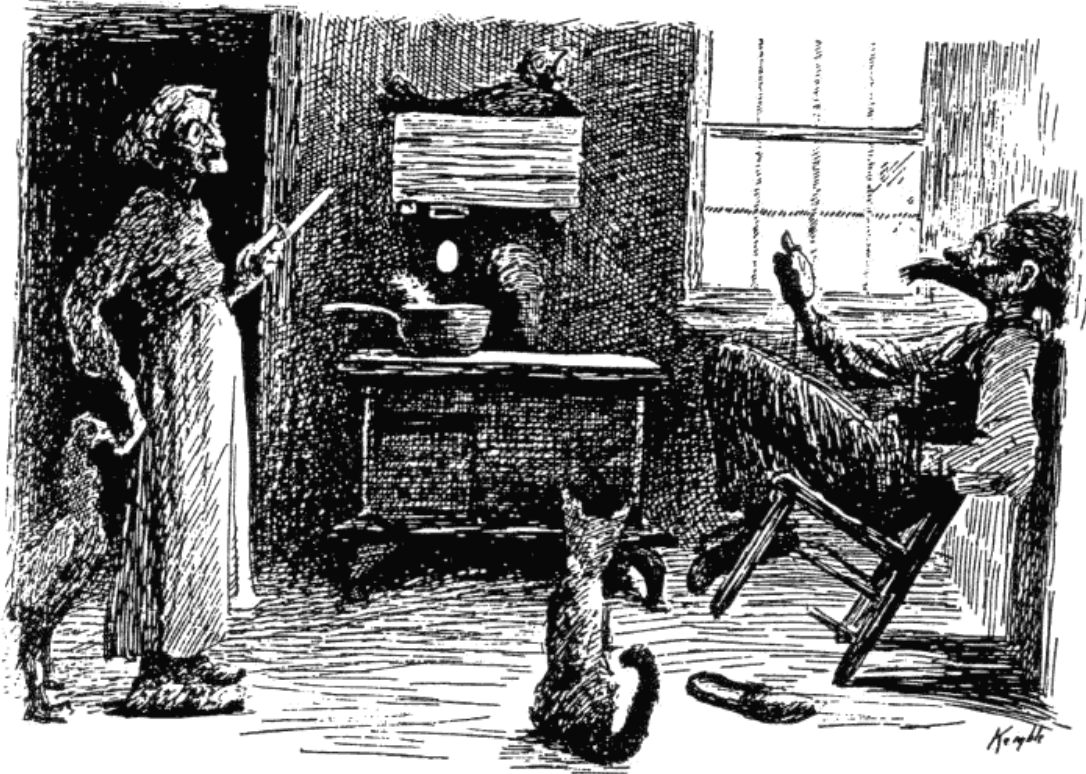
bir eleştiriyi usulca işlemiş olan bu eser; sahip olduğu alt yazı ile daha büyük anlam kazanmıştır.

İlk başta hicivsel çizimleri karakalem olarak nitelendiren Punch, bir müddet sonunda ‘karikatür’ tanımını benimsemiştir. İlk dönemlerinde yalnız siyasi içerikli çizimleri bu kavram altında toplandıysa da 1843 yılı sonrasında Punch’ın bütün eserleri karikatür olarak tanımlanmıştır. 1800’lerin ortalarına doğru karikatür güzellemleri çoğalırken bu tanım yaygınlaşmış ve karikatürist olgusu da zihinlere yer etmiştir. Punch birçok yeni dergiye ilham olmuş, birçoğu bu ilhamı çok da ileriye taşıyamadıysa da aralarında bu hareketi sürdürebilenler olmuştur. Dönemin karikatürleri politik ve komik olmak üzere ikiye ayrılmış durumdaydı. İkinci terim yıllar sonra “gag cartoon” (İng.) olarak adlandırılacaktı.

Politik karikatürler hitap ettikleri kesim sebebiyle daha büyük bir ilgi görmekteydi. Diğer türler daha küçük ve daha kısıtlı sayılarda basılırken politik olanlar dergi kapaklarına ve orta sayfalara daha büyük boyutlarda ve daha sık basılırlardı. Hiciv dolu bu çizimlere genelde iki satır yazı eşlik ederdi, ancak okuyucunun espriyi anlamak için bu metne ihtiyacı pek olmazdı. 1920’lere kadar bu tür basılı yayında liderliğini korumuştur. New Yorker’ın uzun yıllar karikatür editörlüğünü yapmış Lee Lorenz’e göre bu eserler “resimlenmiş anekdotlar” idi. Zira kimi zaman çizime eşlik eden metin iki-üç paragrafı bulabiliyordu.

Kullanılan metin zamanla rafine edilmiş, ilkin iki kişinin sohbetinin düz yazı hali olarak görebildiğimiz metinler zamanla karakterlerin ağzından çıkan cümlelere dönüşmüştür. Çoklu konuşmacılı karikatürler genelde bir karakterin diğerine söylediği şeyin üzerine espri yapılmasından oluşmaktadır. Bu yüzden kimi zaman ‘resimlenmiş şakalar’ olarak nitelendirildikleri de olmuştur.

Görsel 1.10.’da görüleceği üzere tek panellik tek cümlelik örnekleri de görmek mümkündür. Bu ‘Yumurta’ isimli eserde görüldüğü üzere iki karakterin konuşmasına yer verilmiş aynı zamanda olay örüntüsü hareketleriyle işlenmiştir. Karakterlerin birbirleriyle konuştuğu vücut dillerinden rahatlıkla görülebilmektedir. Kendi dilinde kelime şakası barındıran konuşma cümlesinde yumurtanın kısa süre sonra haşlanacağı yazmaktadır, ancak dilimize çevrildiğinde anlamını ve nüansını kaybetmektedir. Resimde karşısındaki figüre yumurtanın neredeyse hazır olduğunu söyleyen birey bir yandan gizlice tavuğu beslemektedir, bu da yumurtanın epey bir süre hazır olamayacağını işaret eder niteliktedir çünkü henüz tavuk yumurtlamamıştır.



"No sense timin' it, pa; she ginally cackles about three minnits, then the egg'll be biled."

Single-speaker cartoons with visual-verbal blends occurred before *The New Yorker*; here, an example from *Life* in 1922

Görsel 1.10. "Yumurta" (İng.: Egg), 1922, (Kaynak: <http://rcharvey.com/hindsight/gagtoons.html> - Erişim tarihi Ağustos 2024)

1.4.1. Ardışık resimleme ve konuşma balonu

Scott McCloud çizgi romanı imgenin baskın olduğu ardışık imgeler olarak tanımlanmıştır. Yazar ve karikatürist R. C. Harvey ise metnin de en az imge kadar önemli olduğunu

savunmuştur. Düşünür David Carrier “Karikatür” isimli makalesinde McCloud’un tanımlamasına meydan okuyarak tek panellik çizgi öyküler de olabileceğini iddia eder.

Gary Larson’ın The Far Side’ını dayanak noktası olarak alan Carrier; doğru işlendiğinde statik bir imgenin bile bir hikâyeyi anlatabileceğine değinmiştir. (Carrier, 2001)

Carrier’ göre Baudelaire izleyicinin hikâyedeki sonraki adımları tahmin ettiği bir geleneği izlemektedir. Larson’un da yaklaşımı buna çok benzemektedir. Hali hazırda hareketi göstermektense izleyicinin hikâyeyi kafasında ilerletmesine izin verir. Bu da düşünüre göre tek panellik çizgi öykülerle ardışık çizgi öykülerin aslında aynı amaca hizmet ettiğini göstermektedir: Hikâyeyi anlatmak. (Carrier, 2001)

Çizgi romanı oluşturan unsurlar yazı ve imgeden oluşmaktadır. Sanat kuramcısı William John Thomas Mitchell yazı ve resmin kendi başlarına bile saf formlarında olmadıklarını savunmaktadır. Biçimsel saflık ideolojisine bir eleştiri getiren Mitchell’e göre yazı ve semboller hemen her sanat formunun içerisinde yer almaktadır. Düşünüre göre içerisinde metin barındıran her eser edebi birer eserdir. Bu kanıdan yola çıkarak çizgi romanı daha büyük bir yelpazede irdelemek çok daha mümkün olacaktır. Saflık eleştirisi melez sanat formlarında aranması zor bir özellik olduğundan, çizgi roman sanatında bu özelliği aramak içinden çıkılmaz bir hal alabilir.

Çizgi roman teorisine dair en cüretkâr yaklaşımı Thierry Groensteen’in Çizgi roman sistemi (İng.: The System of Comics) gerçekleştirmiştir denebilir. Groensteen bu melez sanat dalına “Bağımsız imgeler dayanışması” olarak yaklaşmaktadır. Özünde bağımsız ancak birleştiklerinde bir anlam ortaya koyan imgelerin dayanışması olarak nitelendirdiği tanımlama onu Scott McCloud’un bakışıyla aynı kefeye oturtur. Groensteen’in argümanı Carrier’in makalesinde ortaya koyduğu tek panellik anlatılara oluşturduğu kontrast ile anlam kazanmaktadır.

Groensteen’in McCloud ile aynı doğrultuda düşündüğü göz önüne alınacak olursa; R. C. Harvey’in savunduğu imge ve edebiyat hibriti yaklaşımı bizi tanıma biraz daha yaklaştırmaktadır. Harvey, çizgi romanı imge ve edebiyatın karşımı olarak betimlerken bunun her çizgi roman türünü kapsamayan bir tanım olduğunu belirtmiş, bu sayede sanat dalını demir bir kutuya hapsetmekten kaçınmıştır. Ancak hikâyenin başka türlü anlatılamadığı durumlarda resim ve edebiyatın dansını daha estetik bulduğunu söylemektedir.

Çizgi roman tarihçisi Charles Hatfield; Harvey'in yaklaşımına odaklanmıştır. Hatfield anlaşılabilirlik açısından bakıldığında çizgi ve yazının birleşiminin öyküyü daha karmaşık ve yoğun hale getireceğini düşünmektedir. Böylelikle W. J. T. Mitchell'in öne sürdüğü türlerin pürlük teorisini arkasına alarak; imgelerin basitçe bakarak anlaşılamayacağını, deşifre edilmeleri gerektiğini savunur. Hatfield ve diğer analistler, eserleri inceleyip okuyucunun oradan alabileceği mesajları ön görmektedirler. Benzeri şekilde Joseph Witek panel sıralaması ile okuyucunun algısının nasıl değiştirilebileceğini irdeler. Sanatçıya göre gözün hareket etme fizyolojisine göre hikâye akışının yerleştirilmesi anlatıcılığı en çok etkileyen öğelerdendir. Witek'in ortaya koyduğu üzere yerleştirme tekniklerinin doğru kullanımı ile gözün akışı yönetilebilir ve izleyicinin daha kolay anlaması sağlanabilir.

Witek'e göre eski çizgi romanlarda kullanılmış ve şimdilerde modası geçmiş panel numaralandırma ve ok ile yol gösterme teknikleri her ne kadar zamanında bir amaca hizmet ettiyse şimdilerde kullanılmamalarının sebepleri var. Sanatçıya göre çizgi roman da dilbilgisi sürekli değişen ve evrimleşen bir dil olarak incelenmelidir.

Çizgi romanın ele aldığı hikâyeyi anlaşılır kılan öğeler gerek genel gerek tüzel olarak incelendiğinde kolayca bulunabilir. Genel açıdan incelendiğinde panel yerleşimleri vb. teknikler incelenirken tüzel yaklaşımda panel içerisine yerleştirilmiş imgelerin yorumlamaları ile hikâyenin okunurluğu tartışılabilir. Konuşma balonu konumlarından kullanılan yazı tiplerine kadar incelenebilen bu tür aslında her ögesiyle hikâyeye destek veren canlı bir oluşumdur denebilir.

Çağdaş çizgi roman tarihi için çok büyük önem taşıyan Will Eisner (1917-2005) kitabında konuşma balonlarını mantık dışı bulan güruh için çok güzel bir benzetme yapmıştır, der ki; "Hava çok soğukken ağızdan çıkan buharı görebiliyoruz, neden konuşmaları da görmeyelim ki?" (Blich, 2013)

David Carrier de buradan yola çıkarak İtalyanca'da tam çevirisi duman üflemek anlamına gelen ama çizgi roman (İng.: Comic book) anlamına da gelen 'Fumetto' arasında bir analogi kurmaya karar vermiş ve bu örnekle konuşma balonunun çizgi roman için ne denli önemli bir öğe olduğunu savunmuştur. (Carrier, 2001)

Çizgi roman müdahilinde hiçbir öğeye değiştirilemez gözüyle bakılmamalıdır. Hatfield ve Witek'in belirttiği üzere sayfa üzerindeki her öge farklı bir amaca hizmet edebilmekte ve hikâyenin anlaşılabilirliğini önemli derecede değiştirebilmektedir. Pascal Lefèvre'ye göre her çizgi roman izleyicisi; sınırları belirlenmiş bir anlatı alanı içerisinde yalnız bırakılır. İzleyici ona verilen her şey ile hikâyeden bir anlam çıkarmak üzere kendi başınadır. Bu yüzden bu alana dahil edilecek her ögenin önemi büyüktür.

David Peterson bir makalesinde konuşma balonlarında kullanılan ses efektlerinin kültürden kültüre değişmesini ele almıştır. Örneğin Japoncanın dilbilgisi ve ses kullanımlarından ötürü mangakalar (manga çizerleri) için heyecan verici sonuçlar ortaya çıkmıştır. Mangada sesin etkili kullanımı okuyucuya hikâyeyi anlatmakla kalmamış, ayrıca ifadeye bir hareket ve canlılık da katmıştır. Bu yüzden çizgi romanda kullanılan her elementin anlatıcılıkta çok büyük rol oynadığı söylenebilir. (Groensteen, 2009)

1930'lu yıllardan sonra konuşma balonu yerini imajın altına yerleştirilen yazılara bırakmış, yazılı medyanın önemini savunan eğitimcilerin dikkatini bir nebze de olsa üzerine çekmiştir.

Konuşma balonunun orta çağda kullanılıyor oluşu öylesine unutulmuştur ki yeni dönem sayılabilecek 18. Yüzyıl çizgi romanında yaygın olarak icat edildiği düşünülmektedir.

Görsel 1.5'te görülebileceği üzere Albrecht Dürer "Yedinci Mührün Açılması" (İng.: The Opening of the Seventh Seal) isimli ahşap baskısında 1496 yılında resim içi konuşma balonunu zaten kullanmıştır. Resmin merkezine yerleştirilmiş kuşun çıkardığı sesi yine resim içinde gagasının yanına konumlandırılan sanatçı açıkça sesin kuştan çıktığının belli olmasına uğraşmıştır. Konuşma balonu Fransa'da tercih edilmese de çok daha öncesinde İngiltere'de oldukça yaygın şekilde kullanılmıştır. Annie Renonciat'ın işaret ettiği üzere: "Fransızlara göre konuşma balonu... kendince dezavantajlara sahiptir. İlk yazıyı görsel bir alana hapsederler, daha fenası ifadeyi basitleştirerek edebi anlatıyı sınırlarlar." Aynı yazar söylemine şu şekilde devam etmektedir:

"Ayrıca, yayıncıların ve hatta bazı yazarların, bir çocuğun konuşma balonlarına yerleştirilen kelimelerin yardımı olmadan resimlenmiş bir hikâyeyi tam olarak anlayamayacağını düşündükleri de görülüyor. Bu düşünce, en başta yazıyı ekleme gereği duymalarıyla doğrulanabilir..."

Çizgi romanların kullandığı dil ve doğrudan kurulan diyalog türü de çokça eleştiriye maruz kalmıştır. Bu türde kullanılan direkt ve diyalog bazlı iletişim şeklinin türü basitleştirdiğine dair yöneltilmiş eleştirilere karşı, örnek olarak tiyatro ve filmler gösterilebilir. Nasıl ki sahne sanatlarında doğrudan diyalog şeklinde ilerleyen iletişim sanat eserinin değerini düşürmemekteyse bu çizgi roman için de geçerlidir. Bu kıyaslama yapılırken unutulmamalıdır ki bu iki medyumda da diyaloglar karşılıklı ve direkt olmasına karşın, bunlar izlenebilir öğeler iken çizgi roman basılı bir dal olduğu için edebiyata daha yakın görülmüştür. Bunun yanı sıra kullanılan yazımın kolay okunur oluşu, güzel görüntüler ve basit diyaloglarla çocukları okumaya teşvik edebileceği de düşünülmüştür. Annie Renonciat'a göre; sözlü ifadenin görsel bir sistem içine hapsedilmesi, sembolik bir devrimi yani semiyotik sistemler (Göstergebilim) arasında yaygın olarak kabul edilen hiyerarşinin tamamen tersine çevrilmesini gerçekleştirecektir. Yazılı sözün öteki ifade biçimleri üzerindeki sualsiz üstünlüğünü kabul eden bir kültürün savunucuları, bu yeni dinamiği ancak bir saldırı olarak algılayabilir. (Groensteen, 2009)

Eğitimciler tarafından çizgi romana dair yapılan son iki eleştiri; sözde işlemiş oldukları şiddet ve gerçeklikten kaçmaya teşvik etmeleri iddiasıdır. Komünist eleştirmen Georges Sadoul: "Her sayfada, her tarafta, kaba kuvvetin, suikastın, şiddetin, savaşın, casusluğun, haydutluğun yüceltilmesini ve aynı zamanda en aptal gerçek dışılığa kaçıışı bulduk." şeklinde fikrini beyan etmiştir.

Ancak bahse konu şiddet içeren öğeler sadece çizgi romana has bir konu değildir, dönem medyasının platform fark etmeksizin kullandığı bir öğedir. Macera hikâyelerinin doğasında var olan şiddet unsuru medyum fark etmeksizin eleştiri hedefi olagelmıştır. Tıpkı günümüzdeki ana akım medya organlarına ve mecralarına yapıldığı gibi yeni çıkan her alan taşlanmaktadır. Dolayısıyla çizgi romana o dönemde yapılan eleştiriler, aynı düzlemde günümüz televizyonuna, tiyatrosuna ve video oyunlarına yöneltilenlerden farksız değildir.

Bütün bu suçlamaları eninde sonunda geride bırakan çizgi roman en nihayetinde eğitimcilerce benimsenmiş ve kuşanılmıştır. Antoine Roux'un 1970'de Editions de l'Ecole tarafınca yayınlanan kitabı "Çizgi romanlar eğitici özelliğe sahip olabilir." sloganıyla çıkmıştır. Hatta ilerleyen zamanlarda eğiticinin bilgisizlik ile savaşının bir numaralı yardımcısı olarak bile tanımlanmıştır. (Groensteen, 2009)

İKİNCİ BÖLÜM

2. HOGARTH

Avrupa'daki erken dönem çizgi romanları Töpffer ve Hogarth'ın eserlerinden esinlenilmiş, karikatür tadında kısa çizgi öykülerden oluşur ve çoğunlukla erişkinlere yönelik hikâyelerdir. Thierry Smolderen çizgi romanın 19. yüzyıldaki kompleks enternasyonal gelişimini yakından takip etmiş Hogarth'ın 18.Yüzyıl gravür çizgi romanlarını tanımlamaya dahil görmüş ve çizgi romanın 1890'da Amerika'da gazete bant karikatürlerinden çok daha önce "icat edilmiş" olduğunu yazmıştır.

Erken dönem çizgi romanlarına kimi kaynaklarda Prototip çizgi roman (İng.: protocomics) olarak rastlanabilir. Arketip çizgi roman olarak çevrilebilecek bu tanım çok yaygın kullanılmamakla birlikte aslında çizgi roman tarihinin çok karanlıkta kalmış bir alanına ışık tutar. Erken dönem çizgi romancılarının Avrupa'dan geldiğini savunan Smolderen; Töpffer'in haklı öncülüğünü hatırlatırken unutulmaması gereken ustalar ve eserler vardır. Bunların en büyüklerinden biri tartışmasız William Hogarth'tır. (Resha, 2021)

Yaşadığı yüzyılın 'hiciv yüzyılı' olarak adlandırılmasına sebep olan İngiliz sanatçı William Hogarth (1697 – 1764) dönemin bütün kurallarına rağmen toplumca kötü bakılacak konulardan dahi geri durmamış, toplumda eleştirilmemiş konu bırakmamıştır. Hogarth'a kadar hiçbir satirist onun kadar cesurca olayları ele almamış, toplum sorunlarıyla bu kadar yakından ilgilenmemiş ve toplumsal sorunları bu denli sanatının amacı yapmamıştır. (Kunzle, 1973, syf:298)

Döneminin yönetim şeklini eleştirmek için yaptığı ardışık resimlemelerine eklediği cümleler kendisinden yıllar sonra sanat tarihçileri tarafından konuşma balonu olarak ele alınacak ve eserleri ise çizgi roman türü olarak nitelendirilecektir.

Hogart'ın eserleri iki gelenek üzerinden incelenebilir; gazete gravürleri (İng.: Broadsheet) ve erişilebilmesi zor olduğu için döneminde sanatsal açıdan daha üstün sayılan tarih resimlemeleri.

(Tarih resimlemeleri maddi olarak daha çok üst tabakaya hitap etmekteydi. Burjuva sınıfına hitap ettiği için de sanatsal çevrelerde bu alanda tanınırlık yakalamak oldukça zordu.)

On sekizinci yüzyıl İngiltere'sinde bir sanatçının gelişmek isteyeceği iki dal vardı. Portrecilik (ki sanat dalları arasında en aşağılarda sayılmaktaydı, hatta mitoloji ressamlığının bile altında olarak ele alınıyordu.) ve en saygın dallardan olan tarih ressamlığı. Ancak onlar da döneminin İtalyan tarih resimlerine yaklaştığı ölçüde değerli kabul edilmekteydi.

William Hogarth'ın çok genç yaşta ressam olarak başladığı sanat hayatında kullanmak istediği hicivsel dilin dönem sanatına pek uygun olmadığını fark etmesi uzun sürmemiştir.



Görsel 2.1. William Hogarth, “Maskeli Balolar ve Operalar” (İng.: Masquerades and Operas), gravür, 12.5 x 17.5 cm, 1724, (Kaynak: The Metropolitan Museum of Art koleksiyonu)

Tüm kariyeri boyunca himayesinde çalıştığı ya da sipariş aldığı “bilirkişilerle” kullanacağı sanatsal dil yüzünden savaşı verdiği bilinen Hogarth bunların sonucunda erken dönem gravürlerinden Maskeli Balolar ve Operalar / Şehrin kötü yanları (İng.: Masquerades and Operas / The Bad Taste of the Town) 1723 yılında broadsheet olarak yayınlamıştır. (Bkz. Görsel 2.1.)

William Hogarth Masquerades and Operas gravürü ile zamanının yabancı sanat piyasasının gördüğü ilgiyi özellikle İtalya operası ve Palladyan mimarisi karşısında Shakespeare'in eseri ile polarize bir görüntü betimlemiştir. Konuşma balonu olarak nitelendirilebilecek yazılar eşliğinde eleştirilen bir duruş sergileyen bu gravür zamanında bir şilinden satılmıştır.



Görsel 2.2. William Hogarth, “Güzelliğin Analizi” (İng.: Analysis of Beauty) 2.Plaka, 425 mm x 530 mm, 1772, (Kaynak: Sir John Soane’s Museum)

O dönemde normal gazeteden daha büyük boyutlarda basılan gazeteler “broadsheet” olarak anılmaktadır, birebir çevirisi geniş sayfa baskısıdır ve bunlar normal gazetelerden daha ciddi yayınlardır. (Cambridge Dictionary, 2024) Görsel 2.2.’de Hogarth’ın Güzellik Analizi isimli eserinin Broadsheet şeklinde yayınlanması görülebilir.

Hogarth; bu hareketiyle sanat piyasasının elitizmine adeta baş kaldırmış, bilirkişiler arasında belirli bir tanınırlığa ulaştığı halde kullanmak istediği eleştirel dile tepki gösterildiği için döneminde yağlı boya tablodan daha aşağı görülen bir sanat formuyla devam etmeyi seçmiştir. Bu idealizmi Hogarth'a ilerleyen yıllarda tahmin bile edemeyeceği bir tanınırlık ve ün getirecek, üstelik sanat tarihinde yeri doldurulamaz bir alan açacaktır.

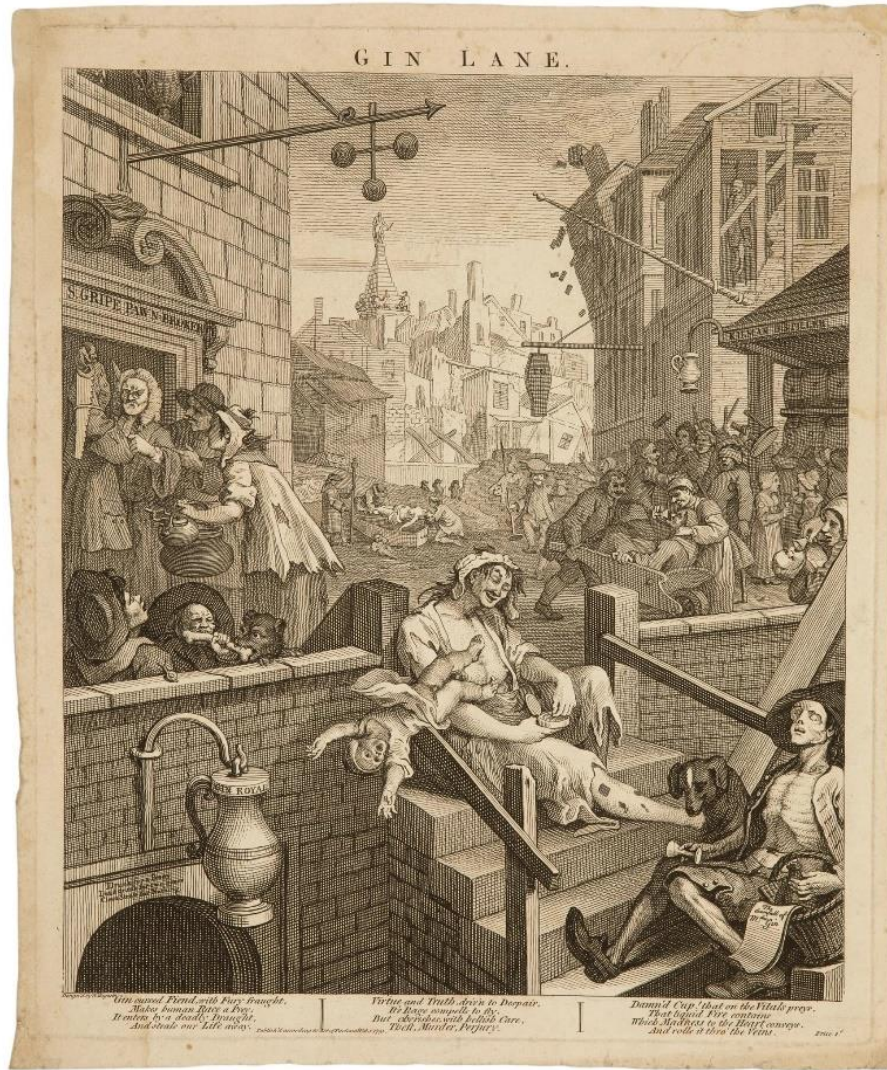
Hogarth 1728'de Hırsızın operası (İng.: The Beggar's Opera) serisi ile tarihin ilk İtalyan olmayan satirik operasını betimleyerek tiyatro seven bir gürhün dikkatini çekebilmişti. Bu kazandığı ivme ile sanat camiasında ressam olarak adını daha çok duyuracak ve birkaç sene portrecilik yapacaktı. Ancak bu alan her ne kadar zengin gürhü ulaşım ve hatırı sayılır bir ün getirse de fazlasıyla mekanik işçilik gerektiriyordu ve finansal olarak sanatçıyı tatmin etmemekteydi. Broadsheet ise aksine Hogarth'ın hiciv yeteneğini adeta besleyen bir alan olmakla beraber tüm yeteneğini sergileyebileceği bir özgürlük sunmaktaydı, üstelik fiyatlandırması sebebiyle daha ulaşılır olduğu için geçimini sağlamasını daha da kolaylaştırıyordu. Hogarth fizyonomi alanındaki tüm yeteneğini broadsheet gravürlerinde gösterebilmekteydi, insan yüzü ve mimik işleme yeteneği adeta bu alanda sergilemek üzere filizlenmiş gibiydi. Bütün bunlar sebebiyle sanatçı kitap resimlemeciliği ve Broadsheet gravürcülüğüne ağırlık vermeyi seçti ancak baskılarını yapan kitapçı ve yayıncıların eserleri üzerinde hak iddia etmeleri ve zorbalıklarından memnuniyetsizlik duymaktaydı. Hogarth'a göre bu yayıncılar hem eseri kötü kopyalıyor hem de bütün kâra el koyuyorlardı.

Hogarth 1729'da döneminde sanatını beğendiği tarih ressamı Sör James Thornhill'in kızıyla evlendi. Bu aksiyonun kişisel hayatına olduğu kadar sanat hayatına da etkilemesi elbette kaçınılmazdı. Jane Hogarth da William Hogarth gibi tarih ressamlığı yapıyordu, babası çok ünlü bir ressamdı ve bu ivmeyle hep beraber baskı sanatı için çok büyük şeyler başaracaklardı. (Kunzle, 1973)

On sekizinci yüzyıl Avrupa kültürünün doğasını döneminin sanatını inceleyerek erişmek mümkündür. Her araştırma dalı gibi sanat tarihini incelemek de bu yüzden önemlidir. Çok genel bakıldığında on sekizinci yüzyıl sanatı Reynolds'un portreleri, Gainsborough'un manzaraları ve Fragonard'un mükemmel rokoko stili ile hatırlanır. Ancak işin içine Hogarth'ın baskiresimleri girdiği zaman bize aynı yüzyılın bambaşka bir tanımını sunar. Sanatçının eserlerinde arka plan Londra olsa da işlediği konular tüm Avrupa'da yaşanabilen şeylerdir. Konu olarak lokal kalmayıp çoğunluğa hitap etmiş Hogarth her ne kadar başarılı

ressamlığı ile tanınsa da tarihe adını baskiresimleri ile yazdırmıştır. Abartılı yüz ifadelerini kullanarak betimlediği karakterleri ve satirik gravürleri Hogarth'ın adını İngiltere'den çıkarmış dünyaya duyurmuştur.

'Bir Hayat Kadınının Seyri' (İng.: A Harlot's Progress), 'Hovardanın Seyri' (İng.: The Rake's Progress), 'Cin Yolu' (İng.: Gin Lane) ve 'Çıkar evliliği' (İng.: Marriage a la Mode) gibi çoklu plakalı ardışık resimlemeleriyle Hogarth izleyicisine hiç yaşamadıkları/yaşamak istemeyecekleri hayatlara birer pencere sunar. (Grugel, 1978)



Görsel 2.3. William Hogarth, "Cin Yolu" (İng.: Gin Lane) 42cm x 35 cm, 1751 (Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Gin-Lane/8991BA5E1990E561AA800480A23B8840> - Erişim tarihi: Ağustos 2024)

Görsel 2.3.'te görülen Cin Yolu isimli eserde görüleceği üzere Hogarth'ın dönemini eleştiren satirik gravürleri aristokrasinin çürüyüşüne, omurgasız avukatların ve açgözlü burjuvazi sınıfının alışkanlıklarına ve cine bulanmış fakirlerin parçalanmış hayatlarına tanıklık etmek için birer kapıdırlar.

Hogarth kendi sanatını dramatik yazımla özdeşleştirmiş, tuval üzerine bir sahne yarattığını ve resimlediği nesnelerin onun oyuncularını olduğunu öne sürmüştür. Hogarth kendine kurduğu bu sahnede oyunlar sergilemekte ve kendi değimiyle “aptal oyunlarını” bizlere sunmaktadır. Sanatçının kendi eserlerini tiye alma hali kimi eleştirmeni başka düşüncelere sevk ettiyse de aslında sanatçının duruşu eserlerin doğasıyla birebir uyum sağlamaktadır. Gerçekten dinlemeyi başarabilen izleyici için Hogarth kendisiyle çelişmeden gerçek benliğini sanatına aktarmıştır. (Kunzle, 1973)

William Hogarth sanat tarihinde edindiği yere ve tanınırlığına rağmen hala birçok serisi yayınlanmamıştır. Hogarth'ın kendine edindiği sorun didaktik hicivleri için kullandığı dil ve bunun sanat çevrelerinde yankısıdır. Bilirkişiler tarafından hiciv kullandığı gerekçesiyle güruh dışına itildiği için bu konuda oldukça hassas olan sanatçı sesinin nasıl çıktığı kadar karşıdan nasıl duyulduğunu da dert edinir, zira didaktik bir amaç gütmektedir.

Sanatçının erken dönem işleri incelenmeden bu durumu tam anlamıyla anlamak mümkün değildir. Örneğin Hudibras serisi sanatçıyı anlayabilmek için çok önemli bir rol oynamaktadır ancak yapım tarihi tam kestirilememektedir. Hırsızın operası (İng.: The Beggar's Opera) serisinin yağlı boya sekanslarından birinin tarihlendirilmesi tam mümkün olmuştur. Bambridge'i konu alan Avam kamarası (İng.: The House of Commons) 1729 yılında tamamlanmış sonrasında ise sanatçı aile portrelerine ve hiciv sekanslarına (İng.: conversation pieces) yönelmiştir. 1731 yılında ise Hayat Kadınının Seyri'ni (İng: Harlot's Progress) yaparak olgunluk çağına erişmiştir. Görsel 2.4'te görüldüğü üzere altı plakadan oluşan bu eser bir hayat kadınının hayatından anlar göstermektedir. Her bir plaka özenle işlenmiş, iyice düşünülmüş ayrıntılarla bezelidir ve ardışık resimleme örneğinin en önemli eserlerindendir.



Görsel 2.4. William Hogarth, "Bir Hayat Kadınının seyri" (İng.: A Harlot's Progress), gravür, 1732, (Kaynak: <https://www.rct.uk/collection/811512/a-harlots-progress>)

Hogarth ömrünün bitmesine yakın kendi hayatıyla ilgili birkaç yazı kaleme almış ve bunlarda kariyerinden ve hayatından bahsetmiştir. Kaleme aldığı biyografi notlarında bahsettiği üzere Hogarth'ın erken dönem yağlı boya kullanımı aile portreleri yapması

yoluyla gerçekleşmiştir ve bu da kendisi gibi sanatçı Jane Hogarth ile evlendikten sonra ivme kazanmıştır. Jane Hogarth, William Hogarth’la tanışmadan önce de ünlü bir baskı sanatçısıdır. Sanatçı notlarında “...Sonra Jane ile evlendim ve eserlerim evrildi.” Diye yazmıştır. (Sewter, 1942)

2.1. Hogarth Yasası, Baskiresimde Telif

Broadsheet gazeteciliğinde sanatçıların yayıncı ve dağıtıcıdan az kazanması yer yer söz konusu olmuştur. 1735’e kadar sanatçıların koruyan herhangi bir telif yasası bulunmamıştır. Bu da herhangi birinin kendilerine ait olmayan ünlü eserleri kopyalayıp bunlar üzerinden kar etmesiyle sonuçlanmaktadır. Bu olay yağlı boya tabloların reproduksiyon minvalinde ancak daha kötü ve daha basit şekilde gravür yoluyla çoğaltılmasıyla oluyordu ve çoğunlukla kopyalama kalitesi de oldukça kötüydü. Geçimlerini sanat ile sağlamaya çalışan sanatçıların bu duruma ses çıkarması kaçınılmazdı. William Hogarth, eşi Jane Hogarth ve çağdaşları bir lobi oluşturmuşlar ve bu sorunu parlamentoya taşımışlardır. Sanatçılar çizim yapabilen herhangi birinin kendi eserlerini kopyalayıp satabilmesinin haksız kazanç sağladığını savunmuştur. Ancak dönem sanatçılarının düşündüklerinin aksine bu konuda yapılan değişiklikler tarihte amaçlandığından daha büyük bir yankı yaratacaktı. Dönem sanatçılarının işlerini başka zanaatkarların baskı ile çoğaltıp önlemesi adına çıkarılacak yasa sonrasında Hogarth yasası olarak anılacak ve tarihin ilk görsel sanata yönelik telif hakkı yasası olarak kabul edilecekti.

Hogarth tarih ressamı olarak tarihte yer edinmeye çalışırken dönemin sanat piyasasının aristokratlar tarafından belirlendiğini ve bu sanatçı gurubunun küçük yaştan itibaren adını duyurmuş ve tarzını oturtmuş sanatçılardan oluştuğunu fark etmişti. Bu seçim karşısında bu tır ile yükselmeyeceğini ve bunun yalnız eserleri ile ilgili olmadığını ayırdındaydı. Günümüzde olduğu gibi o zaman da sanat piyasasına yön veren güruh sanatla ilgisiz kişilerden oluşmaktaydı. Politik görüşü, hicivsel resimlemeleri ve broadsheet gravürleri sebebiyle aristokratların gözüne giremeyeceğini biliyordu zira broadsheet gravürleri o dönem yağlı boya resimden daha aşağı bir seviyede görülüyordu. İngiliz aristokrat sanat piyasasına dahil olabilmek isteyen kişi İtalyan rönesansında marine olduktan sonra kendine

has İngiliz tarzı oluşturmalydı. Bu tekdüze gidişatı değiştirmek için William Hogarth sanatını icra ettiği her alanı bu direktmeye karşı çıkmak için kullandı. İşlediği temalar, kullandığı sanat dili ve tavrıyla sanatçı ve eleştirmen arasında farklı tartışmalar başlatabildi. Onun çabaları sayesinde bir dönem sanatı yalnız onu karşılayabilecek bilgisiz zenginlerin tek elinden kurtulmuş oldu.

Hogarth'ın bu yaklaşımı diğer alanlara da özgürlük getirmiştir. Genel gidişatı gözlemlemek için gündelik hayatı yakından takip etmiş, keskin ve titiz gözlemleriyle gündeme hâkim olmuştur. Kullandığı görsel dil karikatür ve yergi arasında benzerlikle inşa ederek hem halkın diline hitap edebilmiş hem de esas amacı olan morali koruma mesajını verebilmiştir, üstelik bütün bunları gündemin politikasını amansızca eleştirirken başarmıştır.

William Hogarth'ın resimleri ve hatta sonralarda yaptığı hatırı sayılır baskiresimleri ne kayıp bir toplumun nostaljik anlarını betimler ne de Fransız mahkemesinin sanat lisansına heyecanlı bir atıftır. Hogarth'ın sanatında işlediği tek şey vardır o da gündelik hayattır. Üslubunun direkliği, amacındaki hesapsızlık ve anlatı dilinde yakaladığı pürlük sayesinde baskı sanatı mecralarında oldukça hızlı ün kazanmıştır. İzleyici kitlesi günden güne arttığı için sömürücü yayıncıların hedefi haline gelmiştir. İlk başladığında hiçbir korunması olmadığı için diğer sanatçılar gibi emek sömürüsüne maruz kaldıysa da işini izinsiz kopyalayan yayıncılar Hogarth'ın çizim kalitesine erişememişler ve ancak kalitesiz kopyalar üretebilmişlerdir. Fakat ortaya çıkan bu kötü kopyalar daha ucuza satıldığı için yayıncılar sanatçının güvenilirliğine bir şekilde balta vurmaya başlamış ve daha ucuza kötü kopya sunarak işlerinin satış değerini de düşürmüşlerdir. Elbette ki bu emek hırsızlığı yalnız William Hogarth'a yönelik yapılmış şeytani bir plan değildir, günümüzde bile hala korsan yayın sebebiyle emeğinin karşılığını alamayan sanatçıları biliyoruz.

Bu işleyiş kaçınılmaz olarak Hogarth'ı ve çağdaşlarını kötü yönde etkilemiştir, zira o dönemde yazarların 20 yıla yakındır telif hakkına sahip oldukları bilinirken görsel sanatları icra eden sanatçıların hakları yok sayılmıştır. William Hogarth kendi ününü kullanarak sanatçı kulisi oluşturmuş ve bu sayede parlamentoda dikkat çekebilmişlerdir.

1734'te yazarlara tanınmış telif hakkı kanunu kapsamına baskı sanatçıları da almıştır. Böylelikle 18. Yüzyıl'da William Hogarth baskı sanatçılarına kendi işlerinin telif haklarını

kazandırmıştır demek yanlış olmayacaktır. Bu sayede sanatçıların eserleri çalınıp kopyalandığında hak arayacakları bir platform oluşmuştur.

Hogarth telif hakkı yasasından sonra kendi resimlerinden kopyaladığı sekiz plakalık bakır gravür serisi ‘Hovardanın Seyri’ (İng.: The Rake's Progress) isimli serisini yayınladı. Kimi tarihçiler tarafından “Kendini kopyalayan sanatçı” olarak anılır, bu onun sayesinde kazanılmış telif yasasına küçük bir göndermedir. Bu yasa sayesinde aynı adı taşıyan yağlı boya resimlerinden kopyaladığı bu serinin geliri yalnız kendisine ait olacaktır. Ancak kanunun çıktığı dönemde aymaz kişiler işlerine devam etmişler, kopyalama ve emek hırsızlığı tekrar devreye girmiş ve Hogarth’ın bu serisinin de kötü ve ucuz kopyaları yapılmıştır. Ancak Hogarth’ın el işçiliği, sanatsal yaklaşımı, detaylardaki ince özeni ve bilindik olanı gözlem yeteneğini içermeyen bu kopyalar başarısız olmuştu ve sonucunda kalite farkı yüzünden Hogarth’a ait olmadığı alenen belli olan kopyalar satılmayarak elde kalmıştır. Bu sayede orijinallerini satıp seriden oldukça fazla kar elde eden Hogarth bu kanun sayesinde gerek ün gerekse de finansal açıdan büyük kazanım sağlamıştır. (Kamp & Hunter, 2019)

Bu serinin yağlı boya versiyonun üzerine koyarak kopyalamış olan Hogarth, gravür versiyonları çoğunlukla aynı şekilde üretmektedir. Orijinali yağlı boya olarak işlediği serilerin üzerinden kopyalayarak plakaya ters şekilde geçiren sanatçının bu yolu daha hızlı olması sebebiyle seçtiği düşünülmektedir.

William Hogarth Broadsheet gazeteciliğinde de bir yeniliğe imza atarak normalde her sayfada birden fazla panel şeklinde basılan yayınlarda sayfa başına birer panel gelecek şekilde işlemiştir. Böylelikle her sayfada birer plakalık paneller bulunur ve sayfayı çevirdikçe hikâye ilerler. Mainardi, P. (2007)

Panellere ayırdığı çizgi öyküsünü aralarında zaman atlamaları bırakarak işlemiş olan Hogarth; anlatı sanatında devamlılığı çok farklı açıdan işlemiştir. Bakıldığında farklı günler olduğu belli olan panellerde bir devamlılık vardır ancak anlık değildir. Dolayısıyla ardışık resimleme olarak ele alınabilmiştir, ancak tek tek incelendiklerinde de normal birer resim olarak görülmüş olmaları mümkündür.



Görsel 2.5. William Hogarth, “Bir Hovardanın seyri I” (İng.: *A Rake's Progress*), yağlı boya, 62.2 x 75 cm, 1735, (Kaynak: Sir John Soane's Museum)

Görsel 2.5'te görüleceği üzere Bir Hovardanın Seyri olarak adlandırılmış ve yağlı boya ile tamamlanmış bu eserinde işlediği konuyu sonrasında eserin üzerinden geçmek suretiyle çoğaltacak ve bunları broadsheet gazeteciliği yordamıyla yayımlayacaktır. Görsel 2.6'da bu serinin 8 plakadan oluşan tamamının gravür tekniğiyle işlenmiş hali görülebilir. Eserleri kendi resimlerinden kopyaladığı için ters şekilde işlenmiştir. Görüldüğü üzere her panelde figürler hareket halinde ve devinim içerisindeyler. Ardışık resimlemenin ilginç kullanımlarındandır zira arada geçmiş olan zaman algılsa da o aralıklarla neler olmuş olabileceği kestirilemez.



Görsel 2.6. William Hogarth, “Bir Hovardanın seyri” (İng.: *A Rake's Progress*), gravür, 36x41 cm, 1735, (Kaynak: <https://michaelfinney.co.uk/shop/william-hogarth/a-rakes-progress/>)

2.1.2. Baskiresim ve Broadsheet Sanatçılığı

Broadsheet gravürleri sanat tarihçilerinin yok sayması sebebiyle yeterince incelenmediğinden bu alanda yapılmış tüm eserler tarihte görünmez kılınmıştır denebilir. Bu sebeple o alanda üretilmiş işlere ve sanatçılara zanaat ve zanaatkar olarak bakılmış sanatçısı aranmamıştır. Çoğu eserde yalnız sanatçının adı ve yapıldığı tarih vardır, bir kısmında bu da görünmez. O dönemde halk baskının kimin elinden geçtiği ya da kim tarafından üretilmiş olduğuyla ilgilenmez, basitçe anlattığı konu tüketici/izleyici için yeterlidir. Ancak ironik şekilde bu baskıların satılma sebepleri sanatçısının kim olduğundan geçmektedir. Çoğu broadsheet bir takım çalışması olmasına karşın Hogarth kendi baskılarını mucit, baskı sanatçısı, ressam ve zanaatkar olarak imzalayabilmenin haklı gururunu şüphesiz ki yaşamıştır. Bu da onun elinden çıkan eserlerin değerini hiç kuşkusuz ki daha da arttırmıştır.

Hogarth'tan sonra gelen kendilerine Hogarthçı (İng.: Hogardian) adını veren ve onun izinden yürüyen sanatçı gurubu onun gibi tekil olarak üretemedikleri için daha bağımlı çalışmışlar dolayısıyla yayıncı, baskıcı ve politikacıların yönlendirmelerine maruz kalmışlardır. Bir kısmı çalışmak zorunda kaldıkları tasarımcıların amatörlüğü yüzünden gerekli etkiyi yakalayamamışlardır.

Onbeş - onaltıncı yüzyıl Almanya'sında ortaya çıkarılan sanat eserlerinde sanatçı ve zanaatçının çoğunlukla aynı kişi olduğu bilinmektedir, ancak sonraki dönemlerde bu işler paylaşılmış ve bu görev ayrımı sanat eserinin kalitesini etkilemiştir denebilir. İleriki dönemlerde sanatçılar kendilerine baskı zanaatkarları bulup kendi tasarladıkları işleri onlara işletmişler, bu da bir nevi sanatçısına zaman kazandırmıştır. Genelde politik karikatür işlemelerinde zamanın epey önemli olduğu ve konu güncelken halka sunulması gerektiği için böyle bir takım çalışması yapıldığı bilinmektedir. Bu medya organının birkaç istisna dışında genellikle dağıtıcısı dönemin kitapçıları olmuştur. Kimi zaman baskı sanatçılarının kendi işlerini yayınladığı da bilinmektedir. (Kunzle, 1973)

Broadsheet gravürlerde birden fazla sanatçı bulunan durumlarda yazının mı çizimin mi önce geldiğini anlamak çok zor değildir. Yazıya ayrılan yer dizayn esnasında bırakıldığı için o durumlarda yazarın elinden çıkmış bir senaryonun resimlenmiş olduğunu anlamak

oldukça mümkündür. Çünkü yazının sonradan eklendiği eserlerde ise çoğu zaman bırakılan alana sığmama ya da resmi tam karşılayamama gibi sorunlar peydah olabilmektedir. Yazar ile çizerin kusursuz anlaştığı okazyonlar nadir de olsa denk gelmekteydi. Chodowiecki ve Lichtenberg bu uyumu yakalayabilmiş nadir ekiplerdendir. Hogarth ise eserlerine başkasının yorumlarını eklemeyi şiddetle reddetmiş, yalnız resimsel kalmalarını istemiş ve hatta eser isimlerini bile plakaya koymaktan kaçmıştır.

Bu yayınlarda imza atılmasa bile anonim kalmak pek mümkün değildir. Sansür söz konusu olduğunda eserin kime ait olduğunun bulunması ve engellenmesi çok olasıydı. Ancak broadsheetleri yüzünden sansüre maruz kalıp yayınlanması engellenmiş çok sanatçı varsa da kim oldukları muhtemelen sansür dolayısıyla günümüzde pek bilinmemektedir. Eser yayınlanması engellenmiş sanatçılardan bilinenler onaltıncı yüzyıl sonundan Richard Verstegan ve onsekizinci yüzyıldan William Holland olmuştur. Bu iki sanatçı hicivsel çizimleri sebebiyle hapis cezasına çarptırılmışlardır.

Bu medya aracının ulaştığı alan dolayısıyla baskı sanatçısını halka yaklaştırması kadar eleştiri ve yargılamaya da açması kaçınılmaz olmuştur. Günümüzün politik karikatürlerinden ötürü sanatçılara uygulanan sansürden pek farkı yoktur denebilir. Şüphesizdir ki bu sansür hareketi zaman mekân fark etmeksizin sanatçısını gereksiz bir boyunduruk altında bırakmaktadır.

Bu medya aracını kullanan sanatçı ekibi eğer kent soyluluktan daha düşük bir sosyal sınıftan geliyorsa izleyicisi (eser alıcısı) bu sınıfla sınırlı değildir, eserlerin fiyatlarına ve mesajın kapsadığı sosyal çevreye göre bu eserler geniş çevrelere satılabilmektedirler. Bu eserlerin alıcısı bu serilerin alıcılarının yalnız gündelik hayat insanıyla sınırlı olmadığını ve tarihçiler, gazeteciler ve eğitimciler gibi gruplar tarafından satın alındığı bilinmektedir. Hatta kimi kaynaklara göre soyluların bile bu yayınlarla bir zaman temas halinde olduğu düşünülmektedir. Örneğin Kral III. William'ın Romeyn de Hooghe'nin baskılarını gördüğünü ve kral III. George'un da Bunbury strip'i sevdiğini bilmekteyiz. (Kunzle, 1973)

Hogarth'ın Hayat Kadınının Seyri eseri (İng: Harlot's Progress) sosyal sınıf gözetmeksizin çok kişi tarafından rağbet görmüştür. Sanatçı sıradan bir gazete gravürçüsü olmadığı için bu eser izleyicisi tarafından gerek sanatsal açıdan gerekse de haber alma adına adeta

kapışılmıştır denebilir. Broadsheet fiyatlarına gelinecek olursa zamanında sıradan bir gazeteden oldukça pahalıdırlar denebilir. Dönemin parasıyla altı peni ile bir şilin arasında değişiklik gösterdiği bilinmektedir ki bu o dönem için bile oldukça pahalı kabul edilmektedir. Sonrasında bu fiyat standart haline getirilmiştir. Günümüz ekonomisine kıyasla o dönem karşılaştırılacak olursa hiçbir burjuva sınıfının tüm bir peniyi baskı satın almaya harcamayacağı bilinmektedir. Bunun dengi ise orta direk bir sanat okuyucusunun 20 dolarlık (2024 yılı itibariyle 680 Türk Lirası'na tekabül etmektedir.) bir sanat kitabı satın almasıyla eşdeğer olacaktır. (Kunzle, 1973, syf: 426)

2.2. Hogarth ve Hogartçılar

2000 Yılında Julia Thomas Victorian narrative painting isimli derleme bir kitap çıkarmıştır. ‘Hikâye anlatıcılığı ressamlığı’ terimi Julia Thomas tarafından bu kitapta da anlatıldığı üzere viktoryenler (1837-1901 arası Kraliçe Viktorya'nın tahta çıkmasıyla başlayan dönem) tarafından çok nadir şekilde kullanılmıştır. Thomas bu terimin karşılığı olacak içerikleri kendisi bir başlık altında birleştirerek buna ‘hikâye ressamlığı’ (İng.: narrative painting) demiştir. Bu terim kapsamına Hogarth ve çağdaşlarının spesifik olay örüntüleri anlattıkları ardışık resimlemeler girmektedir. Thomas bunları daha önceden ‘gündelik hayattan kesitler’, ‘edebi resimleme’, ‘anekdotsal resim’ ve ‘domestik resimleme’ olarak tanımlanmış eserler içerisinden seçmiştir. Julia Thomas’a göre Hogarth’ın çalışmalarında ahlaki bir amaç güderek, önceden belirlenmiş bir hikâyenin resmedilmesi ve kimi zaman yazının bu resimlere eşlik etmesi gözlemlenir. (Groensteen, 2013) Örneğin bir hikâye anlatılır, gelişim ise gösterilir, bu ikisi aynı role sahip olmadığı gibi bir de farklı tondan çınlarlar. Bunun anlamı hikâyenin anlatı tarzları aynı şeye hizmet etseler de farklı dillere sahip olmalarıdır. (Gaudreault, 2009).

‘Grafik literatürlerin prensipleri’ (Fr.: Principes des littératures dessinées) yayınında Morgan McGuire çizgi roman sınırlarını şöyle betimlemiştir: “Günlük panel, komik bir karikatür ya da Hogarth’ın gravür öyküleri”

McGuire’a göre döneminde Hogarth ve çağdaşlarının kimi zaman yağlı boyayla kimi zamansa geleneksel baskı teknikleriyle resimledikleri ardışık eserler istisnasız çağımızdaki gibi öykü anlatıcılığıdır.

McGuire; olay akışını anlatan ve nedensellik içeren yalıtılmış görselin hikâye anlattığını savunulur. Sebep sonuç içeren görsel anlatıların panel sayısı, konuşma içerip içermemesi ve yapıldığı çağ kısıtlanmaksızın çizgi roman tanımına dahil edilmesi gereklidir. Bu ayrımın en güzel yapılabildiği yerlerden bir tanesi Hogarth’ın gravürleridir. Yazıları okumadan da hareket devamlılığı ve öykü anlatısı açıkça anlaşılmaktadır. İzleyici ilk panel ile son panel arasında bir hikâye anlatıldığını ve bu hikâyenin ne ile ilgili olduğunu net şekilde görebilmektedir. Dolayısıyla Hogarth’ın eserleri çizgi romanın en eski örneklerindendir denebilir. (Groensteen, 2013)

William Hogarth tarih ressamı olarak anılmak için sanat eserleri üretirken sanat tarihine birden çok değer kazandırmıştır. Baskı sanatçılarının telif hakkından sonra bir de kendi sanat bakışını benimsemiş çağdaşlarının kendilerine “Hogarthçı” (İng.: Hogardian) adını vermesi üzerine planlamadığı bir başka alanda daha tanınır hale gelmiştir.

Resimli edebiyat hibritinin kullanımındaki ahlaki amaç Hogarthçı bakışla (İng.: Hogarthian) ele alındığında Romantik okulun, Sand, Balzac ve Sue’nun tüm kısır edebiyatına karşı ahlaki bir denge görevi görebilmektedir. Bahsi geçen Fransız yazarların sunduğu ahlaksız olarak nitelendirdiği eserleri dengelemek adına evliliğe övgü üzerine bir resimli hikâye çıkarmak istemiştir. Töpffer evlilik dışı ilişki olgusunu hicivde bile kullanmayacak kadar Kalvinist (muhafazakâr) bir sanatçıydı ancak Hogarth 6 bölümlük (12 plakalık gravür) Çıkar Evliliği (İng.: Marriage A-la-mode) eserinde tam da bu konuyu işlemiştir.

Töpffer, çağdaşı Hogarth’ın daha alt kesimlere hitap ettiğini düşünmekteydi. Ayrıca sanatçı resimli öykülerin ahlaki bir ders vermesi gerektiğini savunmuş ancak bu yolu bizzat izlememiştir. Ancak her ne kadar Hogarth’ın alt kesime hitap ettiğini beyan ettiyse de Hogarth’ın eserlerinden etkilendiği ve izinden gittiği de bilinmektedir. Dolayısıyla ironik olarak Töpffer’in izlediği yöntem (teknik) popüler imgelemiden dışlanmış olsa da sosyoekonomik sebeplerden ötürü ahşap baskı olmuştur.

Töpffer'in denemeleri yüksek bir entellektüelite ile yazılmıştır ve her okuyucunun anlayabileceği düzeyde bir metin değildir. Bunun akademik geçmişi ile alakalı olması mümkündür. Ayrıca dönemin gerekliliklerinden ötürü ağır bir sansür unsuru ile baskılanmıştır. (Kunzle, 2009)

John Harvey'in Victorian Novelists and their Illustrators kitabının gösterdiği üzere Hogarth'ın çağı ve çağdaşları üzerindeki etkisi oldukça büyüktür. Bilhassa Dickens'ı etkilediği bilinmektedir.

Hogarth ve geleneği 'Don Kişot' (İng.: Don Quixote), 'Seyyahın Yolu' (İng: Pilgrim's Progress) eserleri ve çağdaşları Swift, Defoe, Butler ve Gay'in eserleri bilinmeden kavranamaz. Don Kişot'u ve Hudibras'ı işlerken Hogarth'ın genelde kullandığı ardışık resimleme yöntemiyle değil, yazılı metni sola yerleştirip sağa resimlemeyi koyarak olmuştur. Metnin ana fikrini işlediği birer ana illüstrasyon yapmıştır. Bunlar vinyet çizimlerine benzer ancak daha detaylıdır. Böylelikle izleyici/okuyucu okurken görme alanında karakterler bulunmasını ve anlaşılabilirliği desteklemeyi hedeflediği düşünülmektedir.

Ancak Hogarth tüm kariyeri boyunca anlaşılma amacı taşımamıştır. Çoğunlukla seçtiği yol sert ve kıvrak bir dil ile ifade daha çok onun tarzıdır denebilir. Döneminde konuşulması bile ahlak dışı sayılan konuları gravüre dökmüş böylelikle sansasyon odağı olmuştur. Örneğin Bir Hayat Kadınının Seyri'nde (İng.: A Harlot's Progress) ise daha genel sayılabilecek bir konu ele almıştır, bir hayat kadınının günlük yaşamı. Bu konu gündelik yaşam için genel sayılsa da sanat piyasası ve okuyucusu için bir tabudur. Bu eser bir suç biyografisidir, hayat kadınının hayatında yaşadıkları üzerinden ruhani bir gelişimi anlatır.

Hogarth bununla da kalmaz, İncil'den de sahneler resimler. Sansürlenme korkusu taşımadığı buradan bile anlaşılabilir zira en çok baskılanan konulardan biri dünya tarihinin her döneminde olduğu üzere dindir. Kendisine tarih ressamı der ancak onun için konu değil vereceği mesaj önemlidir. Hogarth bu farklı yaklaşımıyla yaptığı gravürleri bir illüstrasyondan daha çok bir amblem haline getirmiştir. Tek başına da başka anlam taşıyan bu tasarımlar anlattıkları konuları da araştırma ve güçlendirme amacı taşırlar. Söz ve yazının kaynaştığı bu hibrit form çağına göre oldukça yenilikçi ve benzersizdir. Bu gravürlerde bazen dış ses olarak hikâyeyi anlatmış bazen de karakterlerin söylediklerin

direk yazmıştır. Kimi zaman yazıyı resmin içinde konuşma balonu şeklinde, kimi zamansa altında kullanarak bu hibriti sağlamıştır.

Bu gelenek Hogarth'tan sonra Rouquet, Lichtenberg ve Steevens'daki gibi açıklama/yorum yazılarının eserlere eklenmeye başlamasıyla devam edecektir. Bu konuşma balonu mantığına oldukça yakındır. Buradan yola çıkarak denebilir ki Hogarthçı (İng.: Hogarthian) çizgi roman anlayışı bir illüstrasyonu tamamlayan cümlelerden oluşmaz, yazı sadece anlatıma büyük oranda katkı sağlar. Hatta bu yazılar için modern geribildirim denebilir, zira izleyicinin resmi nasıl algıladığına yön verirler. 'Sahte kahramanlık resimleri' (İng.: mock-heroic) The Aeneid şiirindeki figürleri ve sahneleri yeniden düzenleyerek bu sahnede onunla özdeşmiş çağdaşları Thomas Shadwell ve onların bilinen oyunları veya şiirlerini aynı sahnede betimleyebilir. Hayat Kadınının Seyri'nde (İng: A Harlot's Progress) çağının referanslarına çokça rastlanmaktadır; (Rahibe Needham, Albay Charteris'in 1730'daki tecavüz davası ve o yılda gerçekleşmiş diğer olaylar) kompozisyon yoluyla İncil'deki bir prototipe yapılan ima gibi birçok gönderme bulunur. Bu da Hogarth'ın içerik olarak döneminde yayınlanan haberlere dayandığını gösterir, gününde olan olayları eleştirmek için karakterler yaratır ve gerçekliğe hayali bir köprü kurup betimleyerek leziz bir eleştiri sunar. Yarattığı bu denklemi daha anlaşılır kılmak için üçüncü bir element bulur; bu da yazıdır. Çağının ötesinde bir öngörü ile kendine kuşandığı bu üçüncü element asırlar sonra hatırlanmasında büyük rol oynayacaktır.

Hogarth'ın eserlerini çizgi roman kapsamında göremeyen modern izleyicinin ilk önce tanımını doğru anlaması gerekmektedir. Çizgi romanın yalnız süper kahraman hikâyelerinden oluşmadığı gerçeği hazmedilirse geçmişi de çok daha rahat anlaşılacaktır.

Geçmişe dönüp bakıldığında arkaik çizgi roman sanılanın aksine komik değildir, güldürme amacı gütmeyen yalnızca hareketin devinimini ifade etmektedir. Şimdilerin grafik romanları gibi olay an ve durum anlatır. Karikatürden ayırabilmek bu yüzden oldukça önemlidir. Örneğin Hogarth'ın Samuel Butler'in Hudibras (1726) kitabı için yaptığı resimlemeler aslında 1710'da basılmış versiyondaki resimlemelerin yeniden çizilmiş halleridir ama Hogarth bunu yaparken aynı zamanda bu eserleri çizgi roman panelleri olarak düzenlemiş ve öyle betimlemiştir. 1710'daki versiyonda küçük yaşlı adam karakteri Hogarth'ın elinde

grotesk, ay yüzlü egzajere edilmiş bir adam olarak karşımıza çıkar. Ancak bu karakterin daha abartılması için kontrast gereklidir, böylelikle ikinci figür eklenir. Hudibras Avukatla karşılaşma'da (İng.: Hudibras encounter with the lawyer) Hogarth; daha öncesinde betimlenmiş normal bir insanı deforme ederek betimler, bu da mahkemede resmedilen bireyin yozlaşmasını vurgulamak içindir. Hudibras dul kadına kur yaparken'de (İng.: Hudibras wooing the widow) ikinci figür öncekine nazaran daha normatif, daha tarafsız bir açıdan resmedilmiştir. Kadın Hudibras'ı tarafsızca gözlemlerken Hudibras'ın mimikleri ve abartılı çizilmiş vücut dili yeterince karakteristik resmedilmiştir ve neredeyse hikâyeyi kendi başına anlatmaktadır. Buradan anlaşılabileceği üzere ardışık resimleme her zaman güldürmez, tek bir karakterin hayatını anlatmaz ve karikatürle bir tutulmamalıdır.

Diğer eserlerin yanı sıra Don Kişot (İsp.: Don Quixote) çizgi roman illüstrasyonuna en büyük katkı sağlamış eserlerdedir denebilir. İlk bakışta gündelik İngiliz yaşamını betimlediği sanılan bu kitap izleyicisini ansızın bir tepenin başındaki yel değirmeninin yanında bir şövalyeyle baş başa bırakır. Don Kişot çizgi roman arsızlığını kolayca kuşanabilecek bir karakterdir, yaşlıdır ama çok cesurdur. İsteddiği şeyler için başından gelecek olaylara aldırmandan savaşmayı göze alır. İşte bu karakter Hogarth'a yepyeni bir patika açmıştır. Hogarth Don Kişot'u olabileceği ile olmak istediği karakter arasında bir illüzyon olarak betimlemiştir. Yaşlı karakterimiz uzun boylu, savaşa hazır bir şövalyedir, kemikleri sayılmasına karşın güçlüdür. Sakat görünmektir ama savaşa her daim hazırdır. Sadık dostu Rosinante yalnızca bir at olmasına rağmen tıpkı kendine benzer; uzun kemikli ve savaşa hazır. Elbette yanlarında oldukça sağlıklı görünen Sancho ile birlikte resmedilmişlerdir.

Don Kişot için yapılmış altı gravür hareketin devinimi ile hikâyeyi anlatırken bir yandan da Hogarth'ın kendine has yorumunu yansıtmaktadır.

Hogarth o dönem yaptığı erken dönem çizgi roman çalışmalarıyla Boydell'in Shakespeare Galerisi ve daha birçoğuna ilham olacaktır. Fakat beklenenin aksine kitap resimlemelerine pek bir katkısı olmayacaktır. Zira kitap resimlemeleri daha küçük vinyet benzeri görselleri kaldırmaya yatkındır ve görselin yazıya üstünlüğü kitap resimlemelerinde kaçınılan bir olgudur.



Görsel 2.7. *Hudibras beats Sidrophel and his man Whacum (Twelve Large Illustrations for Samuel Butler's Hudibras, Plate 8)* ", gravure, 27.5 x 35.5 cm, 1725-68, (Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400733>)

Görsel 2.7.'de görülebileceği üzere Hudibras gravür plakalarında ikincil bir çizgi roman duygusu bulunmaktadır. Bu Rokoko stilinde harmanlanmış arkaik çizgi romanda kullanılan şekiller ve çizgiler stilize edilmiştir ki bu S ve C harflerinde çok net görülmektedir. Adeta süslemecilik geleneğine selam olarak stilize edilmişlerdir. Önceleri süslemecilik geleneğinde kabuklar, helezoni kıvrımlar, kabartmalarla öne çıkan şekillerin yerini 1730'ların ortalarına doğru grotesk ağaç dalları, manzaralar ve minik mimari yapılar almıştır denebilir.

Fransa’da Juste Aurèle Meissonier 1734 yılında, Jacques de La Joue 1736 yılında olmak üzere grotesk tasarımlardan oluşan kitaplar yayınlanmıştır. Bu kitapların en dikkat çekici noktaları başlıklarında ve başlık kuyruklarında kullanılan stilizasyon olmuştur. Hogarth bu dönemin stilizasyon şeklini çok hızlıca benimsemiş ve bu akışkan çizgileri, kıvrımlı yapıları, zarafetten yoksun olarak nitelendirilmiş öğelerle harmanlamıştır. Hudibras’ta da bu etkiler izlenebilir.

Hogarth’ın Güzelliğin analizi (1753) (İng: Analysis of Beauty) eserinde belirttiği üzere “Birbirine uymayan parçalar birleştirildiğinde ya da uyumlu aşırılıklar kullanıldığında bu kahkahayı doğurur, gençlik ve yaşlılık bu yüzden yan yana varladır.” Hogarth’a göre bu zıtlığın dansının bir arada kullanılması uyumu ve mizahı getirir. Bu yüzden sanatçı için güzellik ve çirkinlik eşit şekilde önemlidir.

Hogarth’ın güzellik anlayışının yanı sıra bazı sanat eleştirmenleri sanatçının çoğu eserini kitap resimlemesi olarak adlandırmışlardır. O dönem eserlerini ancak benzerleri ile karşılaştırabildikleri için bu benzetmeyi yaptıkları düşünülmektedir. Ancak Hogarth’ın eserleri bir hareket devamını anlatmakta ve diğerlerine benzemeyen abartılı betimlenmiş ifadelerle doludur. Çağdaşlarından farklı olarak tek bir aynı değil bir devamlılığı kovalayan Hogarth bu stilize diliyle halk arasında tanınmıştır. 1930’ların ortasında Pier-Leone Ghezzi’nin karikatürleri Arthur Pond’un gravürleri ile İngiltere’ye tanıtıldığında ister Hogarth’ın tanımıyla karakter (İng.: character) ister karikatürler (İta.: caricatura) olarak ele alınsın, sonuç yüz ifadesi betimlemelerinden çok daha fazlası olmuştur. Hogarth yüz ve mimikleri ele alış şekliyle ve çevredeki unsurları harmanlamasıyla oluşturduğu plakaları ile tarihte çizgi romanın mucitlerinden biri olarak anılmayı gerçekten hak etmektedir. (Paulson, 1973).

Hogarth’tan etkilenmiş ve kendine Hogarthçılar adını vermiş kişilerin kurduğu Hogarth kulübü birlikte sergi açmak üzere 1858 nisan ayında kurulmuş sosyal bir sanatçı topluluğuydu. Bu gurubun 1861 Aralık’ta dağıldıkları bilinmektedir. Bu topluluk ressam, mimarlar, yazarlar, koleksiyonerler, heykeltıraşlar, zanaatkarlardan oluşmaktaydı ve kendi aralarında sanatsal ve sanatsal olmayanlar olarak ikiye ayrılmışlardı.

W. M. Rossetti'ye göre Ford Madox Brown'un önerisi üzerine bu sanatçı topluluğunun adı modern sanata ahlaki bir duruş ve drama katan saygın sanatçı Hogarth'tan alınmıştı. Holman Hunt'ın da sonradan bildirdiği üzere bu sanatçı grubunun adı kendi deyimleriyle 'modern İngiliz sanatının kurucusu'na gösterdikleri saygı sonucu değiştirilmiştir. Hogarth gurubunun oluşumu Brown, Dante Gabriel Rossetti ve onların çevrelerinin kendilerine kazandırdığı özgürlük ile gerçekleşmişti ve bu sayede Royal Academy'den bağımsız sergileme yapabilmeleriyle sonuçlanmıştır. Bu grup 1852 ve 1855 yıllarında kolektif sergiler açmışlardır. Langham Place stüdyolarında 1856 ve 1857 yıllarında düzenledikleri özel gösterimde henüz çok bilinmedik sanatçıların eserlerini halka açık sergilemeden evvel sanat kolektörleriyle buluşturmışlardır. İlk kurumsal sergileri 4 Russell Place odalarında 1857'de düzenlenmiştir. Aynı yıl Royal Academy'ye Ön Rafaeloculuk (İng.: Pre-Raphaelite) sanat akımına yönelik ürettikleri resimler akademi tarafından ya reddedildi ya da kötüce sergilendiler. (T.: 'Pre-Raphaelite Brotherhood' ön Rafaeloculuk sanat akımına katkıda bulunan Rafaelo öncesi adıyla kurulmuş gizli bir sanat topluluğu) Sonrasında ekip misilleme olarak kendi sergilerini gerçekleştirmeleri gerektiğine kanaat getirmiş ve Hogarth Grubunun çoğu buna katılım göstermiştir. Sergiyi düzenlemiş olan Brown bu organizasyonun çok büyük ses getireceğine oldukça inanmaktaydı ve bu grup için katalizör olmuştur. D.G. Rossetti bir sonraki yaza yapılmasını planladıkları sergisi hakkında çalışmalara başlamış ve hatta Londra'da resimleri sergi öncesinde saklayabilecekleri bir yer bile düşünmüşlerdir. Hogarth kulübü gerçekleştirmeyi planladıkları bir yıllık projelerini kurulmalarının ilk ayında tamamlamıştır. W.B. Scott bir davet mektubu aldığını hatırlamış, kurucular oluşumdan sonra sanatçılara davet mektupları göndererek Hogarth gurubunun kuruluşunu haber vermişlerdir.

Hogarth kulübü oldukça düzenli şekilde kurulmuş ve yönetilmişse de kısa süre sonra yönetimi sebebiyle karmaşalara şahit olacaktı. Çoğu üyesini Royal Academy'e muhalefet olma yoluyla edinmiş bu ekip üyeleri bir araya gelme sebeplerinin bu düzeni değiştirmek üzere olduğunu düşünüyordu. Windus Royal Academy'e karşı durabilmek için bu grubun son şansları olduğunu dile getirmişti. Holman Hunt daha sonrasında bu ekibin Royal Academy dışında sanatçıların başka şansları olduğunu göstermek olduğunu açıklamıştı. Grup içi tartışmalar çağının çok okunan gazetelerinde kendine yer bulduğunda üyeler arası

görüş ayrılıklarının ne denli büyük olduğu bir kez daha anlaşıldı ve Leighton Hogarth kulübünün Akademiye karşı durduğunu sandığını ancak böyle olmadığını fark ettiği gerekçesiyle ayrıldı. (Cherry, 1980).

2.2.2. Abonelik ile sanat

William Hogarth'ın kariyerinde tarih ressamlığından yeteri kadar gelir elde edemediği için işlerinin gravür kopyalarını yapıp daha erişebilir fiyatlara daha geniş bir kitleye ulaştırabildiği bilinmektedir. Kendisi ve sanatçı çevresinin uğraşları ile baskıresimde telif hakkını kazandıktan sonra Hogarth ve çağdaşları orijinalleri de kendilerine ait resimleri gravür yöntemiyle çoğaltarak satış gerçekleştirmiş ve bu sayede geçimlerini sağlamanın yanı sıra sanatı daha büyük bir çevreye ulaşılabilir kılmışlardır. Broadsheet adı verilen normal gazeteden daha büyük ölçekli yayınlarda yer alacak bu eserler dönemin sanat kitapları olarak görülmüşlerse de dergi gibi abonelikle satılmaktadır.

William Hogarth kullandığı dili iş verenine göre sansürlememek ve daha rahat satış yapmak için seçtiği bu kopyalama yöntemi sayesinde genel projeleri anlatı (İng.: narrative) sanatına evrilecek ve tarihte adını mucit olarak yazdıracaktır. Sipariş üzerine yapılan aile portrelerinden dönüşen arkaik çizgi romanları Çıkar Evliliği (İng.: Marriage A-la-mode) ve The Rake's Progress gibi diğer serileri sayesinde baştan sona bir hikâyeyi birkaç karede anlatabileceğini fark etmiş ve farkında olmadan çağdaş sanata çok büyük bir katkıda bulunmuş, günümüz çizgi romanının temellerinden birini atmıştır. Hogarth kendinden sonra gelecek çoğu sanatçıya yol gösterici niteliğinde olacak bu serilere uzun süre devam etmiştir.

Hogarth resimlediği insanlara “karakterler” (İng.: Characters) adını vermiştir. Bu karakterler karikatürize edilmemiştir ancak yüz ifadeleri gerçeklikten çıkmadan olabildiğine abartılmıştır ve dolayısıyla hikâyenin anlatımının büyük bir kısmını bu devinim yüklenir. Figürlerin beden dilleri alabildiğine abartılmış ve mimikleri gündelik hayatta görülemeyecek canlılıkta ve ifadelerle doludur. (Kenyon, 1998).

Hogarth Broadsheet gravürlerine ağırlık verdikten sonra hiciv yönünü tamamıyla kucaklamış gerek ahlaki gerek topluma yönelik sorunları ele alıp bunları gravürlerinde işlemiştir.

Sanat eleştirmenlerinin Hogarth'a karşı anlayışsız tutumu, Güzellik Çizgisi'nin (İng.: Line of Beauty) yayınlanmasının ardından çıkan Paul Sandby ve diğerleri tarafından yürütülen antiHogarth propagandası dahilinde John Wilkes ve Charles Churchill'in oldukça kişisel saldırılarında özetlenmiştir. Wilkes ve Churchill Hogarth'ın fakir, gösteriş budalası, beceriksiz ressam ve estetisyen personası ile her daim yücelik arayışında olan ahlak timsali kişiliği arasında net bir çizgi çizmiştir. Çünkü çağdaşlarına göre Hogarth'ı diğerlerinden ayıran yağlı boya resimleri değil satirik baskiresimleri olmuştur. Zira o dönemde zaten var olmaya çalışan çoğu sanatçı sipariş üzerine yağlı boya portre çalışmaktadır.

Maniyerizm teorisindeki klasik karşıtı öğeler onsekizinci yüzyıl sanatında gerçeklik karşıtı görüşte kendisine yer bulmuştur. Tıpkı Michelangelo ve eserlerine özgü görüşte (İng.: Michelangelesque) serpentine çizgisinin (İng.: Serpentine line, organik harekete sahip çizgi olarak düşünülebilir.) Hogarth'ın güzellik çizgisi (İng.: Line of Beauty) teorisinde kendine yeni bir yer bulması gibi değişip dönüşerek çağa ayak uydurmuştur. (Salerno, 1951)

Hogarth çağının İngiltere'sinde gerek kompozisyon kullanımı gerek estetik anlayışı gerek espri yeteneği gerekse de sayesinde yüz yıllar sonrasında mucit olarak anılacağı bakış açısıyla diğer sanatçılar arasında boy göstermiştir. (Paulson, 1964) Hogarth'ın ölümünden sonra Smollett yayınladığı taziyesinde "Bu donuk yozlaşma döneminde Hogarth gibi eşsiz bir kaleme ihtiyaç var" şeklinde bahsetmiştir. Hogarth'ın The Rake's Progress ve Marriage à la Mode eserleri sanat tarihini bir arada tutan zimbalar olarak nitelendirilebilir. Hogarth için kendinden sonra gelecek çok büyük sanatçılara öncülük rolü biçilmiştir. İngiliz sanatçı kendisinden yıllar sonra gelecek İspanyol sanatçı, savaş karşıtı grafik deha Francisco de Goya'nın yoluna ışık olacaktır.

Hogarth Tyburn Tree'de gerçekleşen büyük kıyımı en iyi resmeden sanatçı olmuştur. 1747 yılında yaptığı 'Sanayi ve tembellik' (İng.: Industry and Idleness) baskı serisinde Hogarth biri çalışkan ve üretken diğeri ise tembel ve durağan birbirine zıt iki çırağın hayatını resmetmiştir. Serinin sondan bir önceki plakası tembel olan çırağın Tyburn'de

gerçekleşecek idamına kadar başından geçecek trajik olayları anlatmaktadır. Arabada çırağın gömüleceği tabut ve vaaz verecek rahip görülmektedir. Arka planda ise darağacı görülmüştür. Cellat sakince tütün içerken betimlenmiş, darağacı korkutucu görünmüyor ve halkın bu ‘gösteriyi’ izlemekten zevk alacağı çok belli şekilde resmedilmiştir. Adeta bir karnaval gibi düzenlenmiş bir atmosfer betimlenmiştir. 1725’te bir hiciv yazarı (İng.: pamphleteer) bu gerçekleşen halka açık idamları panayır olarak nitelendirmiştir. Betimlenen görüntüden yorumlanabileceği üzere halka açık gerçekleştirilen bu eylemler adeta halk için oynanan fazla gerçek birer tiyatrodur. Celladın otoritesi tüm sahneyi daha oturaklı kılmakta ve bunun yanı sıra halkın galeyana gelmesini engellemektir.



Görsel 2.8. William Hogarth, “Zulmün ödülü – Zulmün Dört Aşaması” (İng.: The reward of cruelty - The Four Stages of Cruelty), gravure, 1951, (Kaynak: https://www.princeton.edu/~graphicarts200812the_four_stages_of_cruelty.html)

1752 Yılında Cinayet yasası'nın yürürlüğe girmesinden (İng.: Murder Act) bir sene önce Hogarth Zalimliğin dört evresi (İng.: The Four Stages of Cruelty) isimli serisini yayınlamıştır. Zalimliğin ödülü (İng.: The Reward of Cruelty) isimli dördüncü plakada Hogarth Tom Nero isimli kurgusal bir karakterin parçalanmasını betimlemiştir, karakterin bağırsakları kovaya ve yere saçılmış şekilde resmedilmiştir. (Bkz.: Görsel 2.8.) Bir köpek karakterin yere düşmüş kalbini kemirmektedir. Aynı zamanda karakterin gözüne bıçak sokulmuş ve ayaklarına da neşter batırılmaktadır. Diseksiyon baş cerrah gözetmenliğinde yapılmaktadır ve diğer cerrahlar başlarında keplerle bir adamın parçalanmasını izlerler. Ayrıntılar oldukça dehşet vericidir. Solda kaynamakta olan kemikler yamyamlığı işaret etmektedir, hatta bu korkunç detaylar sayesinde Cinayet Yasası'nın çıkarılmasında bu baskı serisinin çok önemli rol oynadığı öne sürülmüştür. (Jaffe, 2003)

2.3. Hogarth'ın Sanat Teorisi

Hogarth 1753'te teorik ilmi eseri olan “Güzellik analizi” (İng.: Analysis of Beauty) yayınlamıştır. Bu tez sanatsal pratiklerden estetiğe, kostüm dizaynından dansa kadar çok geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır.

Bu çalışmasında kendi deneyimlerine dayanarak güzellik algısını yazan Hogarth bunu açıklamayı da ustalıkla başarmıştır. Sanatçının yazısında kıvrak zekasıyla da savunduğu üzere endam “güzellik çizgisi” (İng.: Line of Beauty) adı verilmiş soyut bir çizgide saklıdır ve bu da ancak rahatlıkla kıvrılan üç boyutu anlatan bir devinim halidir. Sanat tarihçileri bunu tam olarak Rokoko olarak özetlemişlerdir. Böylesi kapsamlı bir eserde sanatçının öyküsel yaklaşımına dair bir açı beklense de Hogarth bunu asla dikte etmemiş ve çalışmayı daha plastik açıda tutmuştur. Hogarth çizgi romanın nasıl yapılmasından daha ziyade öğelerinin nasıl işlenmesi gerektiği üzerinde durmuştur. Örneğin karakterler nasıl işlenirse anlatılmak istenen hikâye daha güçlenir gibi uğraşları vardır. Hogarth bu metinde işlenen karakterlerin mimikleri ile ilgilenir ancak hikâyenin devamlılığı gibi konularla ilgilenmez. Hogarth'ın analizi hikâyeyi sanatçının anlatıyor olduğuna dair birçok ipucu sunar. Güzellik çizgisi algısı bize statik bir karakterizasyondan daha ziyade bir dinamizm sözü vermektedir.

Özünde yaratıcı sürecin devinimi, evrimi ve gelişimini anlatır. Hogarth'ın eserleri iki boyutlu atalarının aksine devinim içinde üç boyutu ararken alanı kaplar ve dolgundur. Gerçekliği tasvir ederken bir yandan ne denli ondan farklı olduğu açıkça bellidir. Sırf bu yüzden işleri üç boyuta aittir denebilir. Sanatçının karakter dizaynı, devamlılığı ve gelişimi de bu üç boyuta katkı sunar. (Kunzle, 1973, syf: 338) Hogarth eserlerinde fotografik betimlemeden ziyade idealize çizimler kullanır, yüz ifadelerini gerçeklikten uzaklaşmadan abartarak betimler ve her daim ahlaki bir mesaj kaygısı gütmektedir. (Grugel, 1978) Hogarth bütün bunların yanı sıra Töpffer gibi plaka üzerine daha bitmiş görünen karamalar yapmakta fakat groteskten uzak, daha inanılır karakterler çizdiğini savunmaktadır. (Kunzle, 2009).

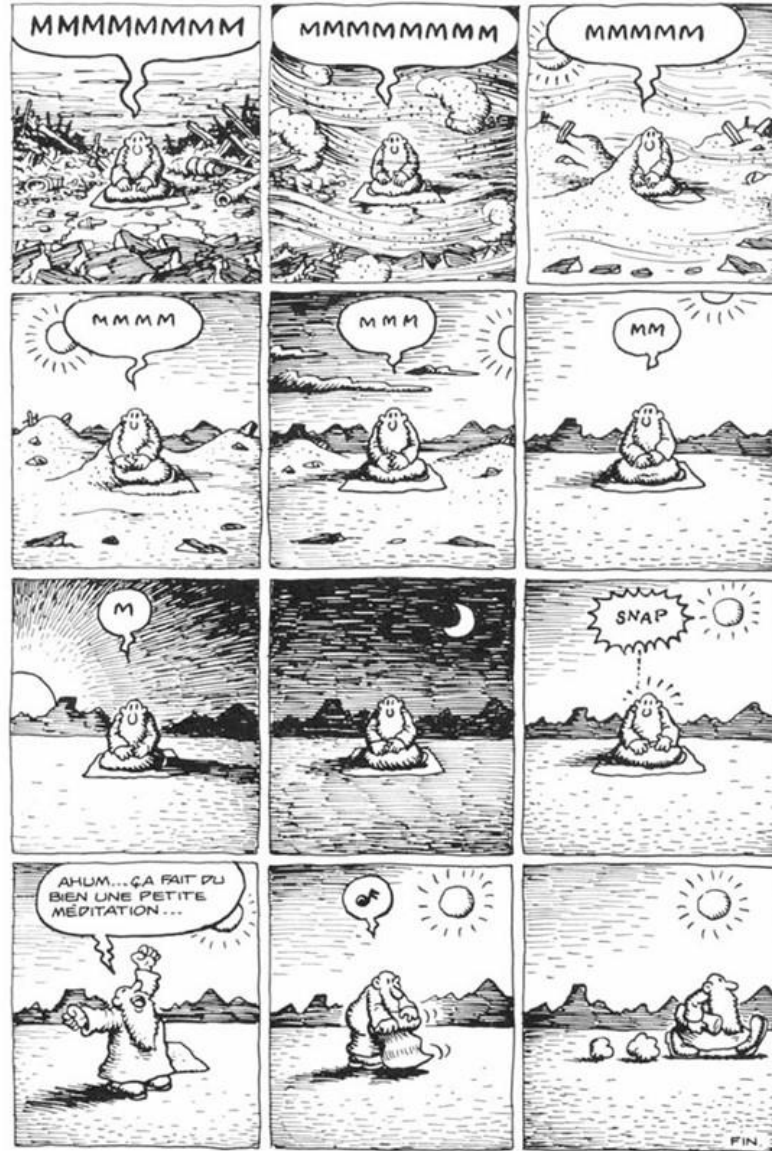
Hogarth stilize ettiği figürlerine karakterler demektedir ve bu günümüzde karikatür olarak adlandırdığımız olgudan çok farklıydı. Gerçeklikten uzaklaşmadan yalnız olan hareketi, ifadeyi ve duyguları abartarak betimlediği karakterler herhangi bir resim modelinden tiyatral durumuyla ayırırdı. Karikatürün de gerçeklikten uzak şımarıklığına bu yüzden dahil edilmemektedir. İncelemeye yeni başlayanlar tarafından çizgi filmsel ya da karikatürize olarak adlandırılmaya çalışılsa da eğitimli göz Hogarth'ın eserlerinin çizgi film karakterinden çok daha gerçek olduklarını ayırt edebilmektedir.

Cartoon ve Caricature Türkçeye karikatür olarak çevrilseler de aslında iki farklı şeydir. Caricature; benzerliği arttırmak amacıyla çizilen nesnedeki karakteristik özelliklerin abartılarak çizilmesi halidir. Ancak çizilen nesne idealize edilmez, orijinaline sadık kalınarak abartılır.

Cartoon ise daha stilize bir yaklaşımla yeniden yapılandırma gerektirir, idealize edilen nesne gerçekçilikten uzak idealize edilmiştir ancak hala kendine benzemektedir.

Caricature ampirik bir imlem taşır, grafik sadeleştirme aramaz. Yüz hatları çarpıtılır, abartılır ancak ana ait şeyler genellikle değiştirilmez (ışık, giyim vb.) Hogarth'ın çalışmalarına benzetilebileceği gibi gerçeklikten uzaklaşmadan abartı ile resimleme sanatıdır. Benzeri örnekleri Daumier'in heykellerinde görmek de mümkündür. Bu yüzden gerçekliği abartılarak çarpıtılmış yaratımlara karikatürize denir. (Molotiu, 2013) Ancak Hogarth kendine üçüncü bir tanım seçip bu betimlemelerine characters yani karakterler demiştir. Geleneksel çizgi roman anlayışında gösterilen; sanatçının senaryoda yazanla

olması gereken arasında göstermeyi seçtiği şeydir. İzleyici bu denklemde üçüncü kişidir ve okurken simgeler arası geçişleri simultane olarak yapar. Hikâye akışı her ne kadar sanatçı tarafından inşa edilmişse de verilen bilgiyi alıp işlemek izleyiciye düşer. Yazı ve görsel arasındaki boşluk miktarı bile okumayı etkilemektedir. Örneğin hikâyenin doğrusallığı hareketin soldan sağa devamlılığı ile anlatılır çünkü gözün okuma yönü budur. İç güdüsel olarak okuyucu bu doneleri toplar ve işler.



Görsel 2.9. Robert Crumb, “Bay Doğal’ın 719. Meditasyonu” (İng.: Mr. Natural’s 719th meditation), 1970, (Kaynak: The book of Mr. Natural, Seattle: Fantagraphics, 1995, syf 34-36)

Hareket devamlılığı için paneller arasında zaman kısıtlaması bulunmaz. Örneğin Hogarth'ın gravürlerini ele alırsak; her panel protagonistin hayatının bir dönemini konu alır ve kariyerini anlatmaktadır. Bu doğrusal okumada okuyucuya zamanın geçtiğini çok net anlatır. (Groensteen, 2013) Aradaki zaman boşluğu çok kısa da olabilir. Örneğin Robert Crumb'ın eserinde paneller arası zaman akışı oldukça hızlıdır. (Bkz. Görsel 2.9.)

Hogarth'ın panel kullanımına bakacak olursak sanatçı paneller arası zamanı değişken şekilde kullanmıştır. Örneğin Don Kişot'ta (İng.: Don Quixote) hareketlerin arasında neredeyse günler vardır ancak Hovardanın Yolu (İng.: A Rake's Progress) gibi eserlerine bakıldığında paneller arasında dakikalar bile olması mümkündür, tahmin etmesi imkansızdır. Hayat Kadınının Seyri'ni (İng: Harlot's Progress) izleyen bir izleyici plakalar arası geçen zamanı tahmin etmekte zorlanmamaktadır zira karakterler ve mekanlardan okunması mümkündür. Buradan yola çıkarak denebilir ki Hogarth gerek tekli plaka (ve panel) kullanımıyla gerekse de çoklu kullanımlarında zaman mevhumunu değişken ama bir o kadar da yerinde kullanmıştır. (Burada bahsi geçen panel kullanımı sınırlı bir alana işlenmiş görsel olarak kullanılmışken plaka dendiği zaman gravür plakası kastedilmiştir, Hogarth'ın her bir paneli ayrı plakaya işlemesi sebebiyle açıklama gereği duyulmuştur.)

Kimi tarihçi bunu reddetse de çizgi romanların hibrit bir form olması da göz önüne alınarak sözsüz olabilecekleri kabul edilmelidir. David Beronä'nın argümanına göre 1920'lerin ahşap baskı romanları (Avrupa'dan Frans Masereel ve Amerika'dan Lynd Ward incelenebilir.) çağdaş grafik romanın icadına öncülük etmiştir denebilir. Ancak bu ivmenin William Hogarth'ın Hayat Kadınının Seyri (İng.: A Harlot's Progress) ile başladığı çoğu otorite tarafından bilinmektedir.

Çizgi romanlar her daim anlatılanı “dile getirmek” zorunluluğu taşımazlar. Bir senaryo, hikâye ve kurgu takip eden çizimlerden oluşmalıdır. Her zaman yazı ve konuşma balonu gerektirmeyen bu medya aracı aslında sanıldığından kolay tanımlanabilmektedir. Üstelik konuşma balonsuz hikâye anlatmak oldukça zordur. Yazılı şekilde görülmeyen diyalogun görsel öğeyle anlatılması ve hikâye örüntüsünün akıcılığı düzgün işlenebildiği takdirde mümkündür ve bu durum bu hibrit sanat dalını yalnızca perçinler. (Baetens, 2020).

Hogarth'ın kullanımında ise gerek çoklu panel gerek tekil görüldüğü gibi, yazılı ve yazısız kullanımları mevcuttur. Sanatçı daha zor olan sözsüz anlatıyı da denemiş ve başarılı olmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÖPFFER'İN ARABESK ROMANLARI

Romanlar yalnız yazılmaz, on dokuzuncu yüzyılda arkaik örneklerine de rastlandığı üzere çizildikleri de görülmüştür. Eski Britanya'da çizgi roman; sanatçı kitapları, reklamlar, dini propagandalar ve katlı broşürler gibi yayınlarla karşımıza çıkar. Yüzyıl ortası anti-Papa hareketi sırasında çok sayıda anti-papa akordeon broşür kitapçıkları üretilmiştir. (İng.: leporello) Bütün bunların nasıl başladığı sorulduğunda David Kunzle ve çağdaşları William Hogarth yanıtını verir. Ancak her ne kadar Hogarth ile başlamışsa da tarihte şimdikine en yakın anlamda çizgi roman anlatıcılığı denemiş ilk kişi Rodolphe Töpffer'dir. Diğer örneklerde ya yapım amacı ya da yapıma şekli eserleri tanım kapsamından çıkarmaktadır.

Karikatür ve çizgi roman tarihi birbirleriyle el ele gelişmiştir. Bu yüzden kimi kaynaklarda Rodolphe Töpffer'in İsviçreli karikatürist olarak anıldığını görmek olasıdır. Bir yandan eserleri Gravür Romanlar (Romans en estampes) olarak anılmaktadır. Bu ifadeyi Hogarth'ın Ardışık Hikâyelerine (İng.: narrative series) borçludur demek yerinde olacaktır.

Töpffer müdürlüğünü yaptığı yatılı okulda öğrencilerini eğlendirmek için yapmaya başladığı karalamalarla farkında bile olmadan çizgi romanın temellerini atmıştır. (Hyde, 2008)

Töpffer'in çoğu eseri kendi çağı içerisinde karikatür tanımı çerçevesinde ele alınmıştır ve günümüz tanımlarıyla karşılaştırıldıklarında bazı eserlerini bu tanım kapsamında incelemek mümkündür.

Karikatür ve çizgi roman 19. Yüzyılın baskısının gelişiminde çok büyük rol oynamıştır ve hatta bu alanda yaşanmış gelişimin katalizörüdür bile denebilir. Bu iki hibrit tür hem resmin hem de yazının gücünü barındırması sebebiyle kitle ve algı yönetiminde kullanılabilen çok güçlü birer silahtır. 19. Yüzyılda genellikle tek panellik satirik komediler olarak karşımıza çıkan karikatürlere en önemli örnek olarak George Cruikshank'ın 'Charles Dickens Londrası' gösterilebilir. (İng.: Dickensian London) (Grove, McKinney, Miller & Frey, 2012). (Bkz.: Görsel 3.1.)



Görsel 3.1. George Cruikshank, "Sokaklar, sabah" Charles Dickens Londrası (İng.: Dickensian London)1837, (Kaynak: <https://www.gutenberg.org/files/38318/38318-h/38318-h.htm> - erişim tarihi Ağustos 2024)

Görsel 3.1’de görüleceği üzere Dickens’ın *Sketches by Boz* isimli kitabından bir sayfada Cruikshank’ın Dickens gözünden Londra betimlemesi Londra sokaklarına şiirsel bir bakış sunmaktadır. Boş ve soğuk betimlemesine eşlik eden figürler klasik Londra izleri taşımaktadır. Geceden kalma sarhoş bir adam olduğu düşünülen figür sokakta çay içen iki kişiye denk gelir ve solda yere yansıyan gölgesinden nahoş işler peşinde olduğu görülmektedir. Boş sokakları bekleyen polis ve diğer iki figürün ele alınma şekli seyirciye devamlılığı olan bir hikâye anlatmaktadır. Elbette bu şekilde incelendiğinde her eser bir hikâye anlatır. Dolayısıyla çizgi roman tanımında incelemek üzere ayırt edilmesi gerekenler işlenmiş eserin yapım sebebi ve yapılırken hizmet ettiği alanlar olmalıdır.

Cruikshank gibi daha birkaç sanatçı daha bu benzerlikte eserler üretmiş olsalar da eserlerin üretilme amaçları ve çoğaltılmaları sebebiyle çizgi roman olarak değerlendirilmemişlerdir. Bu yüzden Rodolphe Töpffer yalnız bu medyumunu ilk kullananlardan olduğu için değil aynı zamanda görsel sanatlardaki işleyişi sarstığı ve çizgi roman teorisini sorgulattığı için çizgi romanın babası olarak nitelendirilmektedir. Töpffer’in William Hogarth hayranlığı kimi kaynaklarca bilinmektedir. Hogarth’ın temelini attığı yolda yeni patikalar açan Töpffer aynı zamanda Hogarth’ın sanata bakış tarzını da benimsemiştir. Tarihsel düzlemde bakılınca arkaik çizgi roman ve karikatürün yayılması matbaanın icadından sonra çoğaltmanın kolaylaşması ve Töpffer’in kullandığı “otografik/fotografik prosedür, fotogravür” ile (İng.: Autographic procedure) mümkün olmuştur. (Grove, McKinney, Miller & Frey, 2012).

Otografik/fotografik prosedür, fotogravür (İng.: Autographic procedure) sanatçının el ile çiziminde kolaylık sağladığı gibi birden fazla mürekkepli çizimin sanki elle çizilmiş gibi çoğaltılmasına müsaade ettiği için Töpffer tarafından kullanıldığı düşünülmektedir. (Morgan, 2009) Fotogravür ile icra edilebilen bu dal erken 1880’ler gazetelerinde ancak ahşap baskı sayesinde yer alabilmekteydi. Töpffer de fotogravürden önce ahşap gravür kullanmaktaydı. Töpffer’e göre ‘gravür edebiyatının’ icadından yine William Hogarth sorumluydu ve Cenevreli Ressam ondan bu bayrağı devraldığının farkındaydı. (Morgan, 2009)

Rodolphe Töpffer’in öncülüğünde başlayan grafik ve estetik devrim aradığı yankıyı ancak yirminci yüzyılda bulabilmiştir. Töpffer 1830’un başlarından itibaren neredeyse on yıl

içerisinde çizgi roman üzerine aralarında Bir fizyonomi denemesi (Fr.: Essai de physiognomonie) ve daha birçok makalesinin bulunduğu sayısız eser kazandırmıştır. Bu eserler Dubochet tarafından 1848 yılında ‘Cenevrelî Bir Ressamın Düşünceleri Ve Sohbeti’ (Fr.: Reflexions et menus-pro pos d’un peintre genevois) isimli bir kitapta toplanmıştır. Modern bir sanat eleştirmeni tarafından “Fransızca’da estetik üzerine yazılmış en iyi eserler.” olarak tanımlanan bu makaleler günümüzde kullanılan çoğu estetik teorinin tohumunu barındırmaktadır. (Kunzle, 2009)

Sanat tarihine kazandırdığı onca sanat kitabı ve çizgi roman örneğine rağmen Rodolphe Töpffer her zaman hak ettiği saygı ve takdiri görmemiş hatta kimi zaman ünlü tarihçilerce tanınmadığı olmuştur. Örneğin Charles Baudelaire karikatür üzerine yazdığı denemelerinde Töpffer’e yer vermemiştir, ustası olarak adlandırdığı Theophile Gautier tarafından kendisine Rodolphe Töpffer’in de dahil edilmesi gerektiğine dair yazılmış bir tekzip metni bulunmuştur. Bu metin Revue des Deux Mondes (1829-1971) yayınında yer almaktadır. (Hugo, 1832)

Charles Baudelaire’in makalesinde Töpffer’e yer vermemesinin sebepleri araştırılacak olunursa bu iki sanatçı arasında karşılaştırma yaparak bir sonuca varmak mümkün olabilir. Zira Baudelaire ile Töpffer’in estetik anlayışında birçok ortak payda bulmak mümkündür. Her ikisi de bir noktaya kadar sanatın esas amacının doğayı taklit ve sonrasında idealize etmek olduğunu savunmaktadırlar. Töpffer sanatında çağdaş bir yaklaşımla sanatın doğadan beslenip değişerek kendi gerçekliğini oluşturması görüşü merkezdedir. Bu ideasını da Töpffer “Le beau de l’art est absolument indépendant du beau de la nature,” cümlesi ile sanatın güzelliğinin doğanın güzelliğinden tamamen bağımsız olduğunu, yani doğadan yola çıksa da sanatın başlı başına başka bir organizma olmasını ve kendi kurallarına sahip olduğunu belirtmektedir. Sanatçı sanatın kendi kurallarına sahip olması gerektiğini savunurken bile ahlaktan ve toplum kurallarından bağımsız olmaması gerektiğini düşünmüştür. Bununla beraber Baudelaire bu bakışa karşı sanat sanat içindir görüşünü benimsemiştir. Rodolphe Töpffer her ne kadar böyle olduğunu tam olarak kabul etmemişse de fikirleri romantik bir temelde köklenmiştir. Hikâyelerinde yer verdiği naif karakterlerinde bu romantizmi görmek oldukça mümkündür. Karakterli uçarı, genelde akılları bir karış havada olarak nitelendirilebilecek çoğunlukla duygularının peşinden giden

kişilerdir. Töpffer'in bu sayede kendi iç dünyasını karakterlerine yansıtıp yansıtmadığı ise hala tartışma konusudur. Zira sanatçı romantik bir bakış benimsemediğini söylemiştir. Dolayısıyla Baudelaire Töpffer'i görüşlerinden ötürü değil estetik uygulama teknikleri yüzünden literatür dışı bırakmak istemiş olabilir. Zira döneminde çizgi romanı ilk icra edenlerden biri olduğu için Töpffer'in eserlerini kıyaslayacak çok kişi bulunmadığından eserlerinin garip ve nahos bulunduğu çoğu kaynakça yazılmıştır.

Çizgi romanlar diğer sanat formlarına kıyasla çok daha yeni oldukları için köklü geleneklere sahip olmadıkları söylenebilir. William Hogarth ve Rodolphe Töpffer'in kendilerinden önce örnek alacakları çok örnek bulunmaması ve çizgi roman sanatının onlardan sonra tanınmaya başlanması sebebiyle David Kunzle tarafından yazılmış kitaptan beri Töpffer çizgi romanın babası olarak anılmaktadır. Çizgi romanın hedef kitlesinin çocuklar olarak görülmesi sebebiyle meşruiyet eksikliği çektiği düşünülse de akademik tarihi doğru araştırıldığında dayandığı geniş sanat tarihi ve büyük baskı sanatçıları ile karşılaşacak ve sağlam temelleri çok daha net anlaşılacaktır.

Çizgi romanın çocuklar için yazılan süper kahraman hikâyelerinden oluşması ön yargısı sebebiyle çizgi romanlar akademik çevrelerce 1960'lara kadar araştırılmaya değer bulunmamışlardır. Töpffer ise çizgi roman üzerine ilk akademik makaleyi 1845'te yazarak (Fr.: Essai de Physiognomonie) bu önyargıyı kırma yolunda ilk adımı atmışsa da başlattığı bu hareket ancak 1960'lardan sonra ivme kazanmıştır.

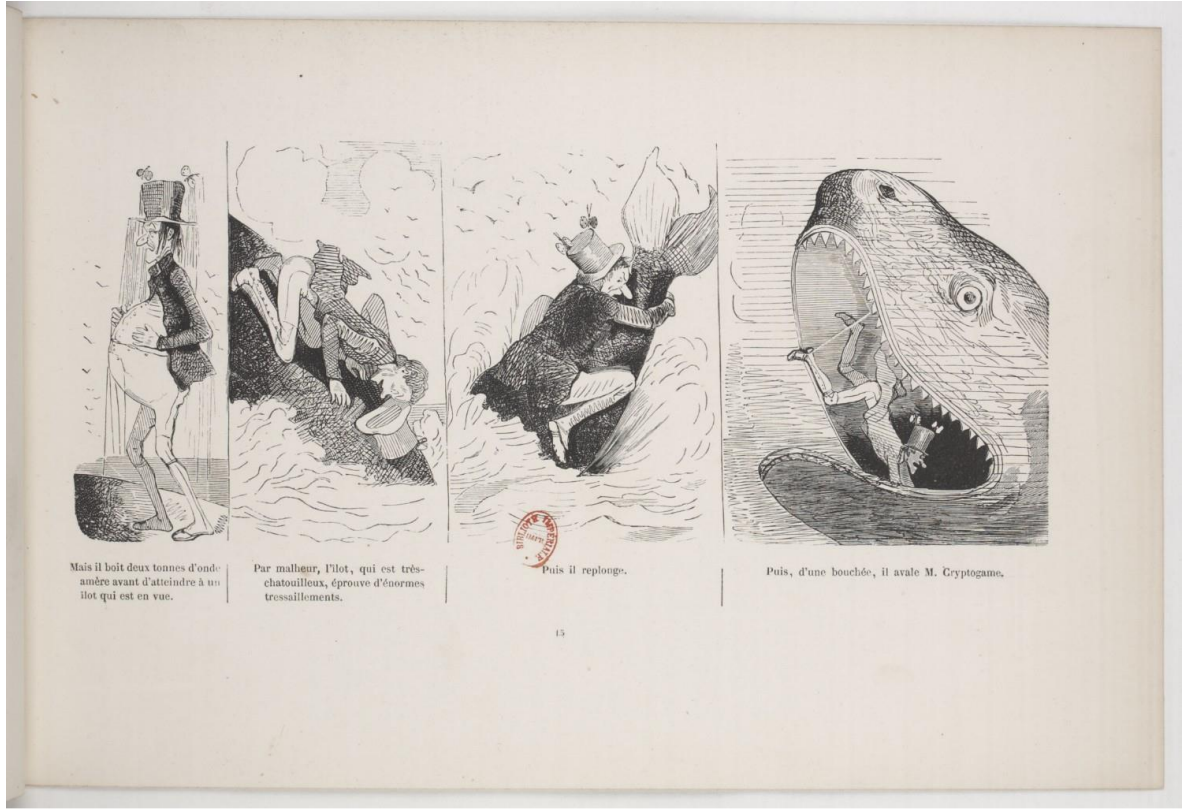
David Kunzle; Töpffer'in kitaplarını yazıldığı dil olan Fransızcadan çevirmiş, bu sanatçının hayatı ve eserleri üzerine araştırmalar yapmış ve bu çalışmaları sonucunda birçok kaynakta yer aldığı gibi Töpffer'in görüşünün ileri derecede bozuk olduğu varsayımında bulunmuştur. Çoğu kaynakta yer aldığı üzere babası gibi bir ressam olmayı amaçlamış olan Töpffer; büyük boyutlu resimlerde mevcut göz bozukluğundan ötürü fazlaca zorlandığını fark etmiş ve bu yüzden küçük ölçekli resimlemelere yönelmiştir. Hızlı skeçler, minik boyutlarda ve hareketi yakalamayı daha kolay bulan Töpffer kısa süre sonra minik öyküler anlatmanın kendisine daha uygun olduğuna karar vermiş, fikirlerini küçük ölçekli çizimlerle birleştirmiştir. Gittikçe kötüleşen görme yetisi sebebiyle daha küçük çalışan sanatçı, bir süre sonra panel kullanımını keşfetmiş böylelikle birden fazla hareketi aynı

sayfada birbirine karıştırmadan ifade edebildiğini görmüş ve buna ağırlık vermiştir. Çalışma şeklinden de anlaşıldığı üzere sanatçının kullandığı dil çizgi romanın en basit işleme halidir. Töpffer'in sağlık sorunlarıyla başa çıkarken kendine yarattığı bu dil sanat tarihçilerince adeta bir devrim gibi karşılanmıştır. Bu yüzden Töpffer sanat tarihinde grafik sadeleştirme (İng.: Graphic simplification) ile gerçeğe en yakın şekilde (İng: life-like) illüzyonlar yaratmasıyla bilinmektedir. Kunzle bunu grafik ve estetik bir devrim olarak tanımlamıştır. (Mortimore, 2009)

Töpffer yarattığı bu eşsiz dille Gombrich'in de dikkatini çekmeyi başarmıştır. Ernst Hans Gombrich (1909-2001) Töpffer'den ilk bahsedenlerden olmuştur ve yazar der ki; "Hikâyelerin iki yazılma şekli vardır; bir tanesi bölümler, satırlar ve kelimelerden oluşur, biz buna literatür deriz. İkincisi ise ardışık resimlemelerden oluşur buna çizgi öykü deriz." (Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem, Comics at the service of information 7 Art and Illusion 24 | 2013)

Töpffer'in sekiz çizgi roman kitabı yazıp çizdiği, bunların yanı sıra bitiremediği yarım kalmış birçok bölümü olduğu da bilinmektedir. (Blich, 2013) Töpffer'in ölümünden sonra bir gravürcünün Cham takma ismiyle yarım kalan eserlerinin bir kısmını restore edip bastığı bilinmektedir. (Hyde, 2008) Ölümünden sonra tamamlanan bu eserler de sanatçının kendi tamamlayabildiği diğer eserleri gibidir; eğlendirme amacı taşımaz, hatta aksine masum hikâyeler kılığında oldukça sivri iğneler olarak nitelendirilebilecek, okuyucusunu rahatsız etmeye yönelik hikâyelerdir. Töpffer dokunuşuyla gerçek kıldığı uydurma hikâyelerine kendi yarattığı karakterleri yerleştirmesi ve izleyicisini bu gerçekliğe inandırması sayesinde çağdaşlarından çok farklı bir yerde kendini konumlandırabilmiştir.

Töpffer gerçeklikten kopardığı parçalardan diktiği masal dünyasını izleyicisine gündelik hayatmışçasına sunar. Onun dünyasında ilk bakışta her şey normal görünebilir, ancak anlatılan hikâyeye derinleştikçe içinde bulunan illüzyon atılan her adımda biraz daha anlam kazanır. Bay Cryptogame (Fr.: L'Histoire de M. Cryptogame) isimli eseri bu absürdizme en iyi örneklerden biridir. Her panelde izleyicisini bir kere daha şaşırtacak bir unsur bulmak mümkündür. Paneller aynı hizada yerleştirilmiş, olay örüntüsü her daim olduğu gibi soldan sağa işlenmiştir. Konuşmalar dış ses olarak panellerin altına yerleştirilmiştir.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Görsel 3.2. Rodolphe Töpffer, “Bay Cryptogame’in Hikâyesi” (Fr.: *L’Histoire de M. Cryptogame*) syf 15, 1870, (Kaynak:<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86002200/f23.item> - Erişim tarihi: Ağustos 2024)

Görsel 3.2.’de görülen Bay Cryptogame’nin Hikâyesi isimli eserinde (Fr.: *L’Histoire de M. Cryptogame*) Töpffer bir karakterin trajikomik hayatını kaleme almıştır. Takıntılı bir kelebek koleksiyonerinin hayatını anlatan Bay Cryptogame’nin hikâyesi ilginç nüanslarla doludur. Hobisini desteklemeyen nişanlısı tarafından evliliğe zorlanan Bay Cryptogame ondan kaçarken bir balina tarafından yutulur. Balinanın midesinde tanıştığı kadına aşık olan Bay Cryptogame’in hikâyesi buradan sonra daha da garipleşir. Açıkça görüldüğü üzere gerçek hayatta olamayacak absürtlükte öyküler kurmuş olan Töpffer izleyicisine gerçeklik ile hayal arasında bir portal sunmaktadır.

Her ne kadar kurmaca olsa da tüm kahramanlar gerçeklikle iç içedir, örneğin aşık olurlar, mutsuz olurlar. Duyguları ve vicdanları vardır. İnsanlıklarını kaybetmezler. Bu yüzden Töpffer için gerçek hayat karakterlerini farklı bir zaman boyutunda ele almıştır demek

yanlış olmayacaktır. Zira işlediği her figür konudan bağımsız incelendiğinde olabildiğine gerçektir.

Töpffer Fizyonomi denemesinde bir figürün mimiği olmaması halinde gerçek olamayacağını savunur. Töpffer Hikâye anlatı sanatı (İng.: narrative) resimlemesinin ardışık hareketi betimlemesi sebebiyle anlatının daha dinamik olduğunu savunur ve ekler; hikâye anlatıcısının bilmesi gereken en önemli şey yüz ifadelerini bilmektir. Resmedilen karakterin mimikleri onun duygularını, deneyimlerini, karakteristik özelliklerini onu izleyiciye sevdirmek ya da itici göstermek için kullanılabilecek tek araçtır. Hikâye anlatıcısı yani bu durumda çizgi roman çizeri; hikâyeyi izleyiciye nasıl sunmak istediğini seçerken özgürdür ve bunu manipüle edebilmesi için kullanması gereken tek silah figürlerin yüz ifadeleridir. Yüz ifadelerinin gerçeklikten kopmadan ancak abartılarak çizilmesi içerisinde bulunan döneme taban tabana terstir ancak Töpffer'i çağında biricik kılacak özellik de bu olmuştur. (Blich, 2013)

Töpffer'in yazdığı maceraların absürtlüğüne karşın karakterleri oldukça gerçektir, bunun böyle olmasına bilhassa özen göstermiştir. Hikâyesinden bağımsız incelenen her karakter adeta sokakta karşımıza çıkabilecek niteliktedir.

Dolayısıyla sanatçının eserleri yüz ifadelerini nasıl göstermeyi seçtiğine göre incelenmelidir; Töpffer bunu iki kategoriye ayırmıştır, kalıtsal ve değişken ifadeler. Kalıtsal ifadeler betimlenen kişinin karakterini yansıtmak için kullanılırlar; kibirli, gururlu, cimri vb. gibi. Değişken ifadeler ise duyguları yansıtır; mutlu, üzgün vb. gibi.

Töpffer'in Fizyonomi Denemesi'nde (Bkz: Görsel 3.3.) açıkça görüleceği üzere sanatçı ifadeler ve anlamlarına dair açıklamaları yan yana işlemiştir. Töpffer'e göre sürekli yapılan mimikler kırıksıklıkları bunlar ise uzun vadede karakteristiği oluşturduğu için karakter analizi için önemli bilgilerdir. Sürekli tekrarlanan ifadelerin yüzde bıraktıkları kalıcı çizgilerden ruh ve karaktere ulaşılabileceğini düşünmüş olan Töpffer bu alanda oldukça kafa yormuştur. Görsel 3.3.'te kalıtsal ifadeleri işlemiş olan sanatçı değişken ifadelerin zamanla kalıtsala döneceğini savunmuştur.

quelqufois bien plus vive ou bien plus comique que l'on n'avait pu s'y attendre, c'est évidemment récréatif. Après tout ces visages rient, parlent, rient, pleurent; tels sont bons gens, tels mauvais, tels insupportables, et voici tout à l'heure sur la page une société avec laquelle vous êtes en rapport, de façon que vos sympathies et vos antipathies sont en jeu. Pour nous, nous avons toujours préféré ces partenaires-là à des partenaires de Whist ou de piquet.



Parmi ces partenaires on en voit qui ont du bon assez, de l'intelligence de quoi; on a encore une maigre fatuité parfaitement suffisante pour les rendre en tout temps satisfaits d'eux-mêmes et contents de leur destinée, et on les laisse tels quels. L'on en voit aussi



si de qui l'œil, le nez, la bouche ou quelque autre trait signale quelque défaut ou quelque vice qui menace leur bonheur ou celui de leurs proches, et l'on cède au désir de les



en débarrasser.

Presque toujours aussi, parmi ces partenaires l'on en découvre qui, mis en rapport les uns avec les autres peuvent donner lieu à une scène plaisante; alors on les assemble, on les complète, on trouve la scène qui précède celle-là, on invente celle qui doit suivre, et l'on est sûr l'on va composer une histoire en estampes.



Ainsi il est clair que lorsque la plume a donné comme ci-contre une bonne maman qui reconforte son garçon chéri, c'est que ce garçon chéri vient de recevoir quelque correction de son papa ci-contre, et l'on est libre alors de poursuivre le tableau des avantages d'une éducation première dans laquelle l'enfant a été sans cesse rudoïé d'une part, pansé de l'autre.



Töpffer'e göre yüz ifadelerinin sınıflandırması ve bunların birbiriyle ilişkileri sanatsal hileler değildirler. Gülen gözler, ağlayan ağızlar, kalkış kaşın altındaki gözün daha fazla açılması gibi durumları bilebilmek pür gözlem yeteneği gerektirmektedir, sonuçta insanların kas yapısı değişmez ve mimiklerin işleme tekniği aslında herkeste aynıdır. Yüz ifadelerinin işlenmesi elzem olduğu kadar sihirlidir de denebilir çünkü Töpffer yüz ifadelerinin yansıttığı karakteristiğin insanların gizli emellerini gösterebilecek, ruhlarına açılan kapılar olarak yorumlamıştır. 19. Yüzyıl bilimsel metodolojisi sıralama ve sınıflandırmaya dayanır. Töpffer de mimikleri analiz eden bir sanatçı olarak; Franz Josef Gall (Frenoloji – insan kafatası yapısının sahte bilimi), Charles Darwin (Türlerin kökeni), Dmitri Mendeleev (periyodik tablo), Gregor Mendel (genetik bilimi) ve Sigmund Freud (psikanaliz) gibi araştırmacılardan farksız değildir.

Töpffer'in yüz ifadelerinin kıvrılma noktalarını tahmin edebilme iç güdüsü çağdaş çizgi roman sanatçıları tarafından öğrenilecek ve sürdürülecek bir dürtüdür, bu da onun çalışmalarını ampirik çizgi roman haline getirmiştir denebilir.

Ofer Fein ve Asa Kasher bu düşünce şeklini çizgi romanlarda çizilen yüz ifadelerine uygulamışlardır. Yüzde zamanla mimikler yüzünden oluşmuş deformasyonların yalnız kişinin duygularını değil süregelen bir hareket sonucu oluşmaları sebebiyle ait olduğu insana dair çok daha entim bilgiler sağlayabileceğini savunmuşlardır. Onlara göre sürekli deneyimlenmiş duygular yüzde bir aşınma oluşturur ve bu da kişinin karakteristiği hakkında bilgi vermektedir. (Blich, 2013)

Ofer Fein ve Asa Kasher 'jest', 'mimik' ve 'hareket' ilişkisinin Asterix çizgi romanlarında hangi sıklıkla kullanıldığını ve bunların neleri etkilediğini araştırmışlardır. Bu araştırmaları doğrultusunda Töpffer'in bulgularını bir kere daha kanıtlamışlardır. Mimikler kişinin karakterine göre değişir, sonucunda ise sürekli tekrarlanan hareket kişinin yüz hatlarını oluşturur. Dolayısıyla kişinin bir süre sonra düşüncelerine dönüşmesi gibi fantastik bir olgu aslında gerçektir denebilir. (Fein, & Kasher, 1996).

Dolayısıyla buradan yola çıkılarak beden dili ve mimikler göstergebilim öğeleri sayılmalıdır zira bu öğeler başlı başına bir hikâyeyi baştan sona anlatma yetisine sahiptirler. Çizgi romanda buna bir de yazı eklendiğinde bu hibrit form durdurulamaz hale

gelmektedir. Yazı kullanımı başlı başına çok güçlü bir iletişim aracı olduğu için görselle bir araya geldiğinde gücünü ikiye katlar denebilir.

Pek çok sanat eserine, bilhassa dini içerikli olanlara eklenmiş olan metinler eserlere göz ardı edilemez bir boyut katmıştır. Yine de metin kullanımı her daim bir yardımcı yan öğe olmuş, eserin görsel değerinin önüne geçmemiştir. Ancak çizgi romanlar yazı ile resmi aynı değerde görüp o şekilde işledikleri için bir yenilik yapmış kabul edilmişler ve bu sayede hibrit sanat formu tanımını edinmişlerdir. Çizgi romanda yalnız yazıya ya da yalnız resme bakarak konunun tamamını anlamak çoğu zaman mümkün olmadığı için izleyicinin dikkatini tamamen kendine çeken bu sanat formu arkaik dönemlerinde bile aynı etkiyi yakalamayı başarmıştır. Bu sayede kelimeleri izlemek ve resimleri okumak mümkün olmuştur.

Yazının bu hibrit sanat formundaki önemini vurgulamak için aslında çok uzağa gitmek gerekmez. Hemen herkesin bildiği bir kitap olan Alice'in Harikalar Diyarındaki Maceraları (İng.: Alice's Adventures in Wonderland) kitabının başlarında kahramanımız Alice; kız kardeşinin okuduğu kitaba dikkat kesilir, kitabın resimsiz ve diyalogsuz olduğunu görür. "Resimsiz ve diyalogsuz kitabın işlevi nedir ki?" diye düşünür. Bu sekans çok fazla anlama gelse de Lewis Carroll'un (1832-1898) hikâyesini bu soruyla açmasının aslında konumuzla ilgisi büyüktür. Görsel ve metin arasındaki bağ kurgu karakter tarafından belirtilmiş adeta dördüncü duvar yıkılmıştır. Carroll'un Töpffer'den esinlenip esinlenmediğini kesin olarak bilemeyiz ancak kitabı hem yazıp hem çizimlerini yapan sanatçının jest ve beden dili kullanımı ve grafik sadeleştirme esinlenmiş olabileceğini düşündürmektedir. Üstelik kitabın başlangıcında ana karaktere sordurduğu soru bir gönderme olabileceğine işaret eder.

Çizgi romanlarda yazının yanı sıra dizilim de oldukça önemlidir. Hikâye akışı gözün okuma hareketine göre dizilir ve bu sayede hem olay akışı kolayca takip edilir, hem de okuyucu reflekslerine ihanet etmeden okumayı gerçekleştirebilir. Konuma balonları da aynı mantıkla yerleştirilmelidir, her zaman gözün normal okuma şemasına göre (soldan sağa ve yukarıdan aşağı olacak şekilde) dizilmelidir aksi taktirde hem hikâye hem anlatı çıkmaza düşer. Bu farklı okuma şemalarına sahip dillerde onların okuma şekline göre uyarlanır. (Örn. Mangalar Japonca'nın yazım şemasını takiben sondan başa ve sağdan sola okunur.)

Scott McCloud yazı ve resmin ittifakının okuyucunun anlamasına hız kattığını savunmuştur. Bu okuma hızını ve anlatıyı güçlendirebilmek için konuşma balonu ve açıklamaların Töpffer'den sonra panel altlarına indiğini söylemiştir. Töpffer panellerini genelde sayfa başı dört tane olacak şekilde seçmiş, yazıları neredeyse her seferinde resmin aşağısında kalacak şekilde konumlandırmıştır. Bu da okumayı hızlandırmış ve resmin estetiğinden gözü uzaklaştırmadan okuyabilmeyi getirmiştir.

Yirminci yüzyılda ise bu 'açıklamalar' olarak nitelendiren metinler konuşma balonu olarak resmin içine girmeye başlar ancak bu daha öncesinde resmin içinde konuşma kullanılmamıştır demek değildir. Albrecht Dürer 1511 yılında yaptığı Kıyamet serisinin "Yedinci mührün açılması" (İng.: The Opening of the Seventh Seal) isimli ahşap gravüründe; kıyamet kopmaktayken kalabalığın tam ortasına konumlandığı kuşun gagasının yanına çıkardığı sesi metin olarak eklemiştir. (Bkz. Görsel 1.5.)

3.1. Töpffer'in Sanatı

Rodolphe Töpffer (1799–1846) günümüzde hikâye anlatısıyla bilinmektedir, çoğu kaynakta David Kunzle'ın aynı isimli kitabı sebebiyle çizgi romanın babası olarak yer almıştır. Çağında denenmemiş olan resim ve yazıyı buluşturması ile tanınmaktadır.

Rodolphe Töpffer ünlü bir ressam olan babası Adam Wolfgang Töpffer'in peşinden gitmek istemiştir. Ancak ne yazık ki dejeneratif bir göz hastalığı sebebiyle başka opsiyonları değerlendirmek durumunda kalır, bozuk olan gözleri zamanla daha kötüleşecektir. Bu yüzden estetik arayışını ve yaratma isteğini başka yere kanalize etmek zorunda kalmıştır. Göstergebilime yönelik inanılmaz yeteneğini akademik alanda kullanmaya karar verir. Yatılı bir okulda müdürlük yaparken yazdığı akademik yayınları ve denediği karikatürleriyle başladığı sanat serüveninin sonucunda çizgi romanın babası olarak anılacaktır. Okul müdürlüğünden sonra yatılı okul yönetimi yapmış Töpffer güçlü kalemi sayesinde bundan da kısa süre sonra Geneva Akademisinde Hitabet Dersi kürsüsünü ve belediye meclisi üyeliği kazanmıştır. Çıktığı yolculuklar hakkında yazılar, kısa hikâyeler, estetik arayışlar ve sanat kritikleri yazıp resimlemiştir. Günlük gibi düşünülebilecek

defterler içerisinde hem yazı hem çizimden oluşan sanatçı defterleri bulunmaktadır. Hatta yirminci yüzyıla kadar yayınlanmamış tiyatro komedileri ve Demosthenes (Platon ve Aristoteles'in çağdaşı Yunan hatip) hakkında yazıları bulunmuştur.

Töpffer her ne kadar İsviçre'de ulusal bir kahraman ve Avrupa'da tanınmış bir sanatçı olsa da esas ününü çizgi roman tarihi alanında sağladığı yenilikler sayesinde yıllar sonra Birleşik Devletlerde edinmiştir.

Töpffer'in yayınları hali hazırda kitap meraklılarının ilgisini çekerken grafik romanları üzerine yapılmış Frankofon ve Anglofon akademik araştırmalar Ellen Wiese ile 1960-70'lerde ivme kazanmıştır.

1990'lerden bu yana Töpffer hakkında birçok akademik yayın başta Thierry Groensteen ve David Kunzle tarafından üretilmiştir. Töpffer, hayatı ve sanat tarihine katkıları için daha fazla bilgiye ulaşmak için şu akademik kaynaklar oldukça yararlı olacaktır; *L'Invention de la bande dessinée* (1994), *History of the Comic Strip* (1990) ve *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*.

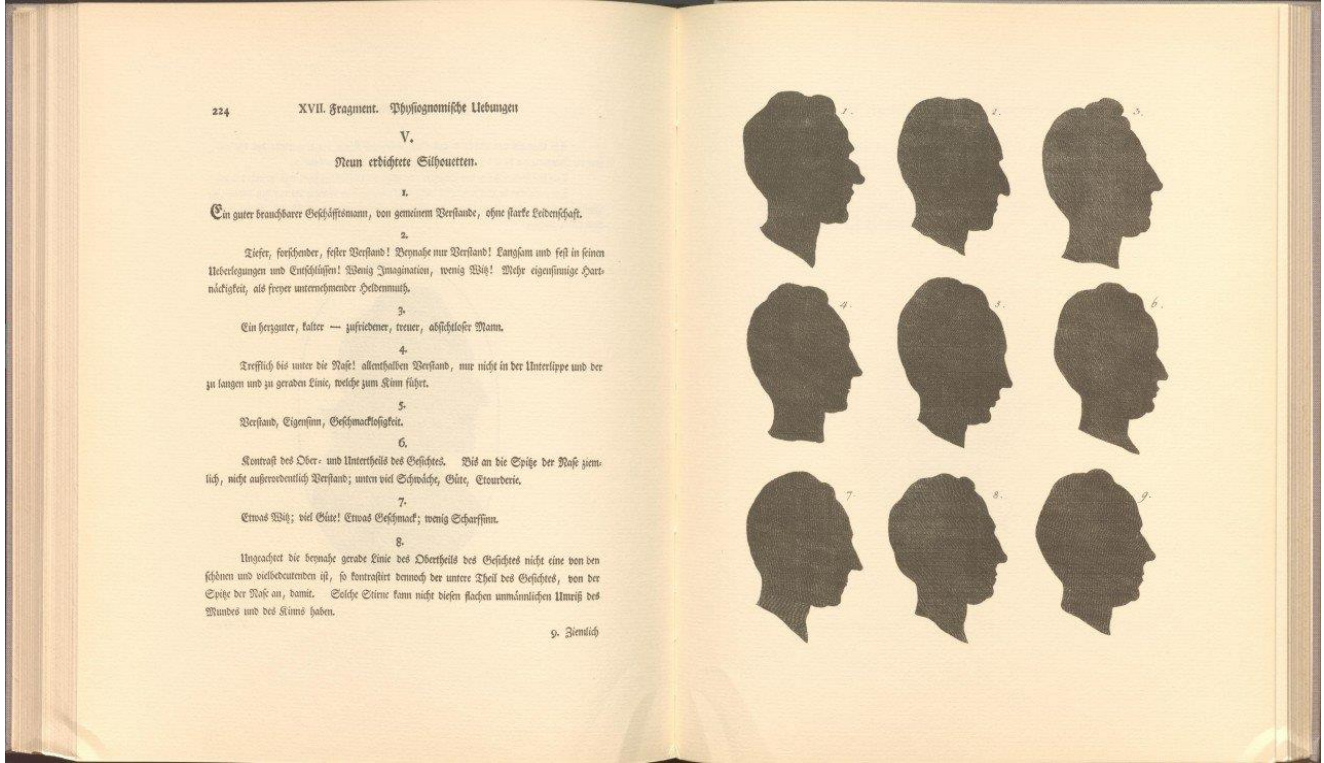
Rodolphe Töpffer okul müdürlüğü yaparken başladığı dönemde akademik olarak değersiz addedilen "karalamalarıyla" aslında çok büyük risk almıştır. Akademik alanda bir isim yapmaya uğraşırken edindiği bu küçük "hobi" bulunduğu dönem ve koşullar içerisinde ilk önce değersiz görülmüşse de aldığı bu risk sayesinde zamanla adına kitaplar yazılacak büyük bir sanatçıya dönüşmüştür.

Rodolphe Töpffer'in William Hogarth'tan etkilenmiş olduğu, hakkında yazılmış çoğu biyografi yazısında yer almaktadır. Hogarth'ın her panelini ayrı birer plaka olarak işlediği gravürleri çizgi roman dalını icat ettiği söylenecek kişinin yoluna ışık tutmuştur.

Töpffer'in aynı zamanda tiyatro ve pantomimden beslendiği bilinmektedir. Okul müdürlüğünden akademisyenliğe, karikatürist ve mucitliğe uzanan bu verimli hayatında şüphesiz sayısız sanatçının ufkunu açmıştır. (Willems, 2009)

Sanatçı 1845 yılında Fizyonomi denemesi (Fr.: *Essai de physiognomonie*) eserinde belirttiği üzere Lavater sistemiyle karışık bir ilişkisi vardır. Lavater sistemi Johann Kaspar Lavater tarafından öne sürülmüş fizyonomiye dair kurallar silsilesidir. 'İnsanlık Bilgisi ve Sevgisini Teşvik Eden Fizyonomik Parçalar' (Alm.: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*) adıyla 1775 yılında yayınlanmıştır.

En kısa haliyle bu yayın en doğru portrenin karakterin silüeti izleyerek dış çizgileri oluşturmakla yakalanabileceğini anlatır. (Heier, 1971)



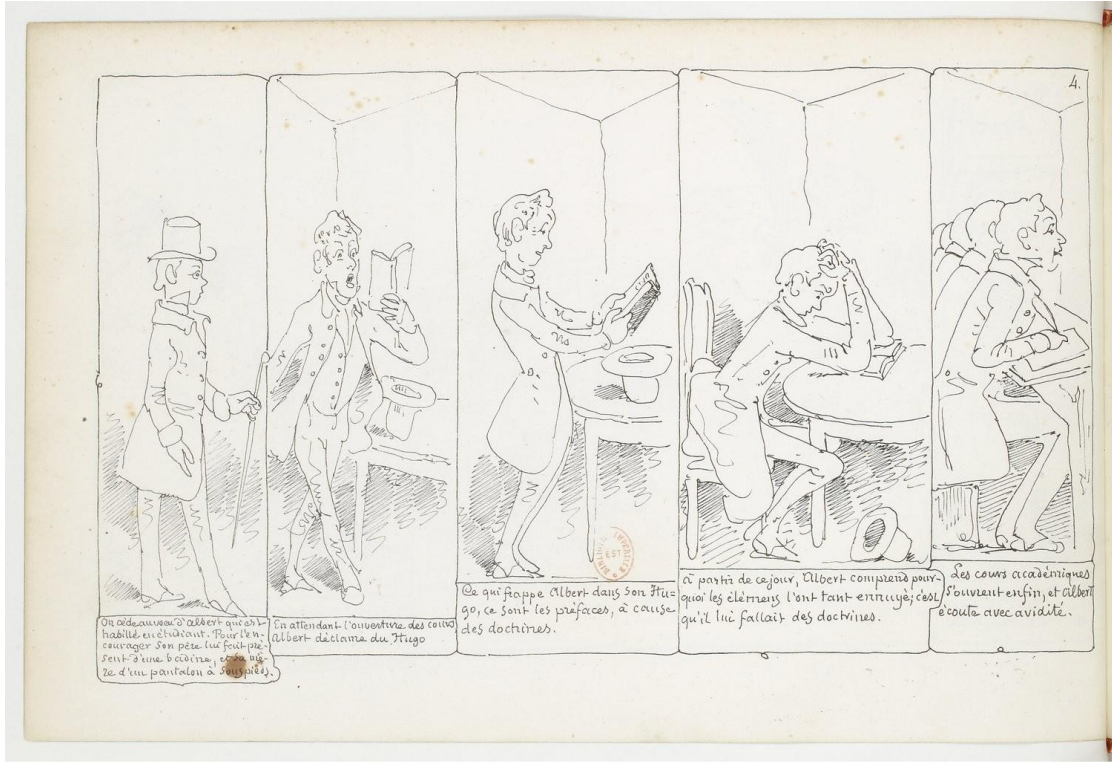
Görsel 3.4. Johann Caspar Lavater, “İnsanlık bilgisini ve insanlık sevgisini teşvik edecek fizyonomik parçalar” (Alm.: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe), syf 224”, 1968, (Kaynak: <https://124.im/LozjT>)

Yukarıdaki görselde de (Görsel 3.4.) görüleceği üzere dönemde yazı ve resmin bir arada kullanıldığı, kimi zaman açıklama kimi zaman ise anlatı üzerine kurulmuş kitaplar üretilmiştir. Görselde görüldüğü üzere Lavater en doğru portrenin silüetin kapladığı alanı görerek çıkarılabileceğini savunmuş ve çizerek göstermiştir. Dış dünya ile canlının birleşme alanı olarak görülen silüet bir nevi gerçekliğe açılan kapı olarak resmedilmiştir. Bu yüzden gözle görülen dış çizginin bir nesneyi resmetmekteki en önemli ayrıntı olduğu düşünülmüş olabilir. Lavater sistemi yüz karakteristiğinin karakter tahliline yol açtığını savunur ve araştırır.

Töpffer bu karakter analiz sisteminin sosyal sonuçlarını reddederken grafik yaklaşımını benimsemiştir. Yani Töpffer de insanın karakter tahlilinin yüzden yapılabileceğine inanır, o da sürekli tekrarlanan mimiklerin oluşturacağı girinti çıkıntıların belirli yüz hatlarını keskinleştireceğine inanır ancak onun inandığı sistem Lavater'ın anlattığı şekilde değildir. Zira Töpffer her ne kadar göstergebilimci olarak anılmak istese ve bu uğurda çalışmalar da yapmış olsa; yalnız görünüşten karakter tahlili yapmanın sonuçlarının çok da güvenilir olmayacağını farkındadır. Sanatçıya göre elbette yüzdeki mimiklerin kişilik hakkında bir fikir verebileceğinden yanadır ancak kesin yargının ne denli güvenilmez olacağını da savunucusudur.

Töpffer'e göre yüzler insanların ruhuna açılan kapılardır, çünkü düşüncelere verilen duygusal tepkiler mimikleri, sürekli tekrarlanan mimikler ise yüz hatlarını belirlemektedir. Dolayısıyla sürekli kızacağı şeyler düşünen bir insanın, sürekli kaşlarını çatması kaçınılmazdır. Bu da tekrarlanan mimiklerle yüzüne kazınır böylelikle dışarıdan bakıldığında kişinin en çok hangi mimiği yaptığı gözlemlenebilir hale gelir. Dolayısıyla Töpffer insan yüzlerini ruhlara açılan kapılar olarak imgelerken haksız değildir.

Fizyonomi denemesi (Fr.: Essai de physiognomonie) yayınında insanın karakter tahliline iki şekilde ulaşılabileceğini yazmıştır. Birincisi alın kemiğini doğru imgeleme ikincisi ise mimik çizgileri ile bir insanın dış hatlarının belirlenebileceğini savunmuş olan sanatçı bu öğelerin karakteristiği çıkartmak için ne denli elzem olduğunun altını çizmiştir. Alın kemiği portrenin silüetini görmeye yardımcı olmaktadır böylelikle kafanın dış hatları rahatlıkla görülür, bu sayede proporsiyonda en büyük parçayı betimleyebildiği için karaktere ait en büyük özelliklerden birinin kolayca verilebildiğini savunur. Mimik çizgileri ise zamanla yapılan mimiklerden ötürü yüzde oturmuş kırışıklıklar, sarkmalar ve deformasyonlardan oluşmaktadır. Her insanın kas dizilimi temelde aynı olsa da başta genetik olmak üzere pek çok sebepten yağ doku dizilimi kişiden kişiye farklılık göstereceği için, aynı mimikler dahi yapılsa yüzde oluşacak deformasyonlar farklılık gösterecek ve böylelikle sanatçıya göre ancak çizilen karakterin mimikleri doğru yakalanırsa yüz hatları da doğru resmedilebilecektir. Töpffer karakterleri hayal ürününün bir parçası dahi olsa onlara ifade ve duygu atamakta adeta bir dehadır. Onun karakterlerine bakıldığında uydurma içi boş birer karakter görülmez, onun karakterleri sanki karşısında oturup onunla konuşur.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Görsel 3.5. Rodolphe Töpffer, “Albert’in Hikâyesi” (Fr.: Histoire d'Albert / par Simon de Nantua, Les amours de Mr Vieux Bois syf 4”, 1845
(Kaynak:<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85290242/f20.item.r=Mr>)

Görsel 3.5’te açıkça görüleceği üzere Töpffer yüz ifadesi çizmekte bir dehaydı. Kendi bulduğu ve geliştirdiği grafik sadeleştirme yöntemiyle resimlediği karakterlerin yüz ifadeleri öylesine gerçekçi görünmektedir ki metinleri okumadan da karakterin başından geçmekte olan olaylar mimiklerinden tahmin edilebilir kılınmıştır. Üstteki görselde yazılanı hiç anlamayan bir insan yalnız görsele bakarak karakterin başına kötü bir şey geldiği için üzgün olduğunu anlayabilmektedir. Grafik sadeleştirme yöntemiyle nesnelerin en yalın ancak en önemli noktalarını belirlemiş olan sanatçı bu yolla hem oldukça gerçekçi inanılır figürler çizmiş hem de gereksiz ayrıntıdan kaçınmıştır.

Töpffer’in hikâyelerinde romantizm motifleri görmek çok olasıdır. Bunun karakterlere ifade atarken başlarından geçirdiği olaylarla alakası olması çok mümkündür. Onun hikâyelerinde aşk hep ilk görüşte başlar, sonsuza kadar sürecektir bir bağlılık yemindir, kutsaldır. Töpffer’in karakterleri için canını vermek yapılacak en büyük jestlerden biridir,

onuru için karakter her şeyi feda etmeye hazırdır. Ancak bunların yanı sıra trajikomik kısım şudur ki karakterlerin hiçbiri bunda başarılı olamazlar.

Sembolik romantik karakteri Bay Vieux Bois, hikâye boyunca duyduğu tarifi mümkün olmayan aşktan ötürü en az beş kere kendini öldürmeye çalışır ve kesinlikle başarılı olamaz. Hikâye Bois'in yaşadığı talihsiz olduğu kadar trajikomik anlarıyla doludur. Bu hikâyenin inanılabilir olmasının tek sebebi ise yüz ifadelerinin inandırıcılığıdır.

Töpffer'in izlediği yol her daim taşlaşmış düşünceyi yıkma üzerinedir, bu yüzden metaforun sınırlarını zorlar ve entelektüel tembelliğe karşı savaşında her daim başarılı olur. Basmakalıp düşüncelere güvenilmemesi gerektiğini her satırında izleyicisine baştan öğretir ve klişeyle klişeyi kullanarak savaşır. Birbiriyle zıt olguları yan yana deneyimleterek izleyici ve okuyucusunun algısını diri tutar. (Willems, 2009)

Rodolphe Töpffer kaprisli, iç güdüsel, bilinçaltına hizmet eden bakışıyla eserlerine eşsiz birer ruh vermiştir. Sanatçının tarzı bilhassa fazla anlatımcı, naif, çığ, çocuksu ve tam bitmemiş ancak gerekli yapıda anlatımcı forma sahip doğa yorumlamaları olarak tanımlanabilir. Doğadan yola çıkılarak irdelenmiş, doğa kurallarını özümsemiş ancak kendi kurallarını yazmış bu eserler, sadeliğe yakın, kısmen ilkel olarak görülebilir. Ancak kendi adını almış yasaya (Bkz. Töpffer yasası) uygun irdelenmişlerdir. Töpffer yasasına göre her figür yüz ifadesine sahip olmalıdır aksi taktirde var olmuş sayılmazlar. Bu görüşe göre önemli olan sanatçının eseri işleyiş tarzı değil ifadenin doğru tayin edilebilmiş olmasıdır. Bu görüş ilkin ciddiye alınmamışsa da sonradan E. H. Gombrich'in Fizyonomik Algının Analizi (İng.: Analysis of Physiognomic Perception) isimli eserinin sanatsal yapıtaşı olacaktır. (Kunzle, 2009) Rodolphe Töpffer bir karakteri eskizlemenin doğanın kendini gerçekleştirme hali olması fikrini küçük bir çocukken bir ağustosböceğinin yumurtlama borusunu mürekkebe sokup bir kitabın üzerinde yürümesini gördüğü ana dayandırmıştır. Otobiyografisinde, zar kanatlı bir böceğin geride bıraktığı hassas çizgileri yaklaşık iki saat kadar izlediğini sonrasında bir saman parçası yardımıyla böceğin imzasını attığını dile getirmiş, ortaya çıkan eseri ise bir başyapıt olarak tanımlamıştır. Bu epifanisi sanatçıyı ileriki yıllarda besleyecek ve sanat tarzını oluşturacaktır.

Töpffer kendi deyimiyle birbirinden gülünç teorilerle doludur. Makalelerinde sayfalarca uzun uzadıya kendi fikirlerini irdemiş, okuyucusunun elinden tutarak başıboş gezdirdiği

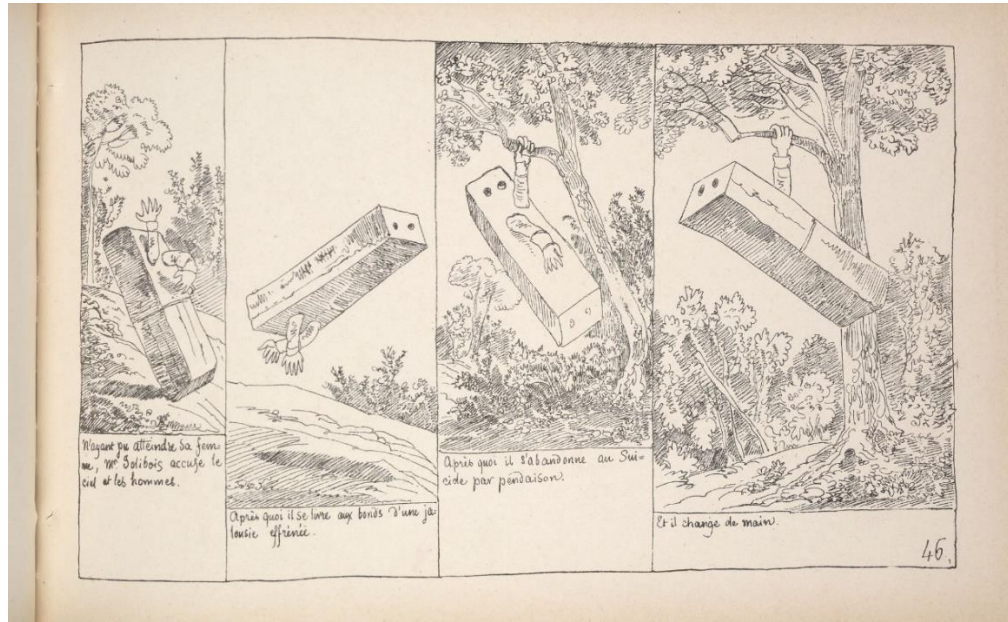
çok olmuştur. Kendisini çok ciddiye almayan sanatçı, kendini beslemeye yönelik ve tamamıyla kendini eğlendirmek üzere üretmiştir. Güzelliği tanımlamaktan kaçınmaktadır. Reflexions 7. Kitap 1. Bölümünde bildirdiği üzere bunu yapmaya çalışması özgürlüğünün elinden alınmasıdır ve ekler “Bu sonsuz dönüşümlerin bağlarını koparmaya çalışmaktan başka bir şey değildir.” Güzellik sınırlarının belirlenimin kendini kısıtlamak olduğuna inanmaktadır. Bunun yanı sıra çirkinin de bir estetik değer olduğunu savunur. Kitabının ‘Eskizlerle uğraştığımız bölüm’ (Fr.: Où il est question de petits bonhommes) (İng.: Where we deal with doodles) kısmında eski ve modern duvar yazısını övmektedir. Bunun sebebi karikatürler ile grafiti manifestolarını benzer bulmasıdır. Töpffer sanat bilgisini gereksiz detaylardan arındırmak ve daha çocuksu bir düzeye indirmek çabasıdır. (Sheon, 1976) Sanatçının bütün sanat anlayışı “az çoktur” (İng.: less is more) ile özetlenebilir. Sözlerine o zamanlar az kişi tarafından bilinen Paskalya Adası Heykellerinin 18. Yüzyılda yapılmış gravür reproduksiyonları üzerine konuşarak devam etmiştir. Bahse konu heykelleri biçimsiz, grotesk kendinden başka hiçbir şeye benzemeyen, acımasız, sert, üstün, gaddar ilahlar olarak tanımlamıştır. Onları yaşayan, konuşan, buyruk veren ihtişamlı ilahlar olarak tanımlar. (Kunzle, 2009)

Gombrich’in son kitabının başlığından yola çıkacak olursak, ‘The Preference for the Primitive’ yani ‘İlkelin İlk Tercihi’ modernizmin yükselişine derinden bağlıdır ve Töpffer’in teorilerini anlamada bu kaynak büyük ışık tutmaktadır. İzlenimciliğin bitmemiş dokunuşu, çocuksuluğu, hamlığı, belki çirkinliği (ki Töpffer çirkinlik tanımına derinden bağlıdır), akademi tarafından dışlanmışlığı yirminci yüzyılın normu haline gelmiştir. Çizgi roman ve karikatür kendi anlatı formu müdahilinde barındırdığı gerçeküstülüğü teknik ressamlık olarak adlandırılabilir alana çağdaş ve fantastik bir ivme ile kazandırmıştır. (Gombrich, 2002) Reflexions’da üstünkörü ele alınmış sosyal teori Töpffer’in “grafik budalalıklarını” temize çıkarır niteliktedir. (Töpffer kendi eserlerini ciddi olmayan karalamalar olarak ele alıp önce kendisi sonra okuyucusuyla dalga geçtiği için böyle bir deyiş yerinde olacaktır.) Yeniden üretilebilir olan eserlerin haliyle ulaşabileceği izleyici kitlesi artmakta, kullanılan basit işleme dili sayesinde daha kolay anlaşılmaktadır. Bu yüzden okuma yazma bilmeyen kesime de hitap edebilen bu işler daha çok sayıda insanın dikkatini çezebedebilmiştir. Bu eserler Hogarth’ın işleri gibi ahlaki bir amaç doğrultusunda işlenmişlerdir ancak bunu çok açık etmeden, daha çok toplumsal gelişime hizmet

etmişlerdir. Yani çıkış noktaları ahlak bekçiliği yapmak değildir ancak ağırlık merkezleri buna yönelik kurulmuştur. Zengin kesime hitap eden salon resminin aksine, sanat sanat içindir ilkesini benimsemiş Töpffer'in ahlak dışıcılığı savunan anarşist, absürt “gravür literatürü” aslında halka hizmet etmektedir. Vatandaş buna karşı savaşıırken, sanatçı kendine rağmen demokratik bir yaklaşım benimsemiştir. (Kunzle, 2009)

Gombrich; Rodolphe Töpffer'in karikatürlerine tarihte kilit bir rol biçiyor ve belirtiyor: “Böylesine bir sihirle yaratabilmek ancak 19. Yüzyıl mizahı ve tarafsızlığı ile mümkün olabilirdi. Karakterleri sanki gerçeklermiş, ruhları varmış gibi sorgulatabiliyor.”

Sanatçı öncesinde saldırgan imgeleri objektif şekilde incelemenin mümkün olmadığını belirtmiştir. Louis Philippe'nin bir armut olarak karikatürize edilmesi Baudelaire'e göre görsel agresyonun tanımı niteliğindedir. Armut her ne kadar masum bir meyve gibi görünse de karakterizasyon ve uygulama açısından ince bir hiciv barındırmaktadır. (Kunzle, 2009)



Görsel 3.6. Rodolphe Töpffer, “Bay Kalem” (Fr.: Monsieur Pencil) syf 45”, 1840 (Kaynak: https://collections.dartmouth.edu/archive/object/rainone/rainone-comic_13_monsieur_1860#?page=rainone-comic_13_monsieur_1860_101 – Erişim tarihi: Ağustos 2024)

Sanatçı Görsel 3.6.'te görülen Bay kalem (Fr.: Monsieur Pencil) eserinde alabildiğine absürt bir hikâye anlatır. Sanatçı bu kitabı 1831'de yazıp çizmiş olmasına karşın ancak 1840'ta yayınlanabilmiştir. Bu kitapta güçlü rüzgârın üç karakteri bulundukları yerlerden bilinmeyen alanlara sürüklemesi işlenir. Karakterler habersizce rüzgâr ile savrulur ve kendilerini hiç beklenmedik olaylar içerisinde bulurlar. Töpffer'in absürt hayal gücü ve sanatıyla bezeli bu kitap hiciv dolu bir dil ile bize gerçek kıldığı karikatürize insanların asla olmamış durumlarını anlatır. Töpffer'i farklı kılan gerçekte var olamayacak hikâyeleri bu kadar gerçek kılabilmiş olmasıdır.

3.2. Çizgi Roman'ın Retorik İcadı

Döneminde çizgi roman ve karikatür kavramları tanınmadığı ve dolayısıyla ayrımı yapılamadığı için üretilen çizgi romanlar yer yer karikatür olarak ele alınmıştır. Günümüz donanımıyla bakıldığında birbirinden ayırması çok basit olan bu iki tür döneminde tanımlanamamış dolayısıyla tarihleri iç içe gelişmiştir.

Karikatür doğası gereği bir abartı sanatıdır. Yeni Platoncu öğretiyeye göre ideal güzellik ancak mükemmel olmayanda bulunabilir bir olgudur. Örneğin Manet modern güzelliği fırçasıyla tuvale hapsederken, Daumier ise bambaşka bir arayış içerisinde. Karikatür bünyesinde sayısız müstehcen sahne yer almış, sevişme sahneleri çizgi romanda da bolca işlenmişken, hiçbir karakter ideal güzellik algısıyla çizilmemiştir. Doğada olanın birebir tatbikinden kaçınılmış, güzellik normları aranmamış ve estetik olanın çirkinle var olabileceği savunulmuştur. Töpffer'in güzellik kadar çirkinliğe değer vermesi sebebiyle eserlerinin bir kısmının karikatür olarak ele alınmış olması mümkündür.

Karikatür de tıpkı çizgi roman gibi güldürme amaçlı yapıldığı sanılan ancak böyle olmayan bir türdür. Her karikatür güldürme amacı taşımaz. Ancak mizah yapma amacıyla çizilmişler de karikatür tanımına dahildirler.

“Gülmenin özünde” (İng.: On the Essence of Laughter) isimli kitabında Baudelaire; gülmenin verdiği zevkin bir günaha dayandığını söyler. Yazara göre zevk ne denli büyükse günah da bir o kadar büyüktür. Baudelaire “Güleriz çünkü hepimiz günahkarız” der. Sanatçı her gülüşün aslında insanın cennetten atılışına dayandığını söyler ve ekler: “Neşe kendini kahrkahrda bulamadı.” (149–50) “Mesih kızgınlığı ve gözyaşını tatmıştır. Güç ve

bilginin tek sahibin gözünde mizah bulunmaz.” Bu alıntılar teolojik anlamı yok sayılarak incelenemez, tamamen yok sayıldığı takdirde Baudelaire’in karikatür teorisi de yok sayılmış olunur.

Baudelaire’e göre mizahın özü; izleyicinin kendisinde keyifli bir üstünlük duygusu yaratabilmekten geçer. Örneğin Gary Larson’ın budala karakterleri incelendiğinde izleyici kendini onlardan üstün konumlandıracaktır. Bir araba direksiyonunun köpeğe bırakılmaması gerektiğini herkes bilir ancak izleyici, karikatürde direksiyonu köpeğe verip camdan kafasını sarkıtan karakterin absürtlüğünü gülünç bulacaktır.

Larson’un başka bir karikatüründe dünyayı istila eden uzaylılar ve insanların iletişim sorunları ele alınır. İmgede bir insanı arkadaşça yaklaştırmaya çalışıp uzaylının kafası ile el sıkışırken görürüz. Gerçek hayatta uzaylıların dünyayı istilasını her ne kadar korkutucu bir konuysa, mizahta bir o kadar komiktir. Zira bu sayede insanoğlu sonuçlarına katlanmaksızın olayı yaşamış olur. Aslında ciddi sonuçları olacak konuların sanat yoluyla deneyimlenmesi alternatif bir gerçekliğe göz atmak gibidir, bir film senaryosu gibi izlenebilen ve sadece eğlenmek üzere yaratılmış bir gerçeklik sunulur. İzleyici karakterleri yargılamak bir yandan başlarına gelen talihsizliklere gülme şansı yakalar. (Heer & Worcester, 2009)

Töpffer ve karikatür en az çizgi roman ve karikatür kadar ilişkilidir. Töpffer her ne kadar karikatürle de anılsa da işleri aslında çizgi roman türüne çok daha yakındır. Bazı nüanslar bilinmediğinde karikatür ile çizgi romanı birbirine karıştırmak çok olasıdır. Birinci bölümde de açıklandığı üzere her eser ayrı incelenmeli ve değerlendirilmeli, sonucunda hangi türe müdahil olduğu tayin edilmelidir. Her karikatür çizgi roman kapsamına girmediği gibi kimisi dahil olabilmektedir.

1845 Yılında yayınladığı Fizyonomi Denemesi (Fr.: Essai de physiognomonie) kitabında kendi sanat pratiğini, düşünce şeklini ve uyguladığı prosedürleri yazan Töpffer bunları yaparken ardışık bir hikâyeye anlatış çeşidi kullanmıştır. Hikâyeye anlatıcılığı (İng.: narrative) üzerine yazdığı bu kitap yayınlanmasından yüzyıllar sonra çizgi romanla ilgili argümanlara temel olacaktır.

Töpffer’i anlayabilmek için ilk önce terminolojisine hâkim olmak gereklidir. Döneminde henüz çizgi roman diye bir tanımlama olmadığı için Töpffer bu eserlere “basılı edebiyat”

(İng.: literature in prints) demektedir. Bu tanım için de getirdiği açıklama “doğruluğu bir anlam taşımayan ama söyleniş tarzıyla anlam kazanan bir seri eskiz” olmuştur. Ardışık resimlemelerinin yanına eklediği “kendi gerçekliği” ile yoğurduğu hikâyeleri ile servis etmiştir. Bütün bunlar incelendiğinde Scott McCloud’un çizgi roman tanımını hatırlamak elbette işten değildir. (Tanım için bkz. 1.4. Çizgi Romanın İmkânsız Tanımı)

Töpffer gerçeklik ile idealize gerçeklik arasındaki bağı taş baskılarıyla sağlamıştır. Hatta kendi değimiyle “basitleştirilmiş” çizgilerle oluşturduğu taş baskıları arkaik çizgi romanların temelini oluşturmuştur. Töpffer bir sanat dalı ve buna has tanımını bulmanın yanı sıra “grafik basitleştirme” (İng.: Graphic simplification) terimini de bulmuştur. Bu teknik için “grafik basitleştirme” demiştir, yazılarında bu sonrasında “Karikatür” (İng.: cartooning) olarak geçecektir. (Hatfield, & Beaty, 2020)

Grafik basitleştirme gerçekliğin gereksiz ayrıntılarından uzak ama karakteristik şekilde yapılmalıdır. Bir vazoyu fotografik çizmek ile grafik basitleştirmeye tabi tutup çizme arasındaki fark benzerlikle alakalı değildir, yalnız detaylandırmayla ilişkilidir. Bir nesnenin, bir karakterin, bir hayvanın “karikatürize” ederek çizilmesi sonucunda o çizim kendi nesnesinden uzaklaşmamalıdır. Basitçe imgenin daha kolay anlaşılır hale getirilmesinden ibarettir. Ancak bu yol bir handicap doğurur. Grafik basitleştirme talihsiz bir şekilde bazen çocuksu bulunabilir, zira karmaşıklığın ortadan kaldırılması ve basite indirgeme çocuklukla özdeşleştirilmiştir.

Töpffer buna karşın nesnenin amaçlanan temsili ile gerçekliği arasında daha inandırıcı bir köprü kurmuş, çocuksu naiflikten uzak bir sadeleştirme kullanarak akademik bir resimleme gerçekleştirmiştir. Çizilenin yalnız elzem noktalarını alarak karakteri en basit şekilde resimleyerek bunu başarmıştır. Elbette nesnenin özünü anlayıp onu gereksiz ayrıntılardan arındırabilmek çok büyük ustalık gerektirmektedir.

Rodolphe Töpffer’in sıfırdan böyle bir teori inşa etmeye kalkması düşünüldüğünde gerçekten inanılmazdır. Töpffer bu grafik basitleştirme işlemi sırasında kullandığı elipsleri ve eksik bırakılan çizgileri önemser. Sanatçı gözün tamamlaması için tanınması gereken bir alan olduğuna inanır, gözün ancak yönlendirilebileceğini ve basitleştirmenin bu şekilde sağlanacağını savunur. Grafik sadeleştirme yapılırken gereksiz bilgilerin devre dışı

bırakılması çok önemlidir, en önemli noktası gereksiz detay barındırmamasıdır. En yalın haliyle verilmeye çalışma halidir.

Örneğin sokaktan aşağı yürüyecek bir karakteri çizip altına sokaktan aşağıya yürür yazmak gereksizdir, hatta sokağı çizmek bile gereksizdir. Minimum bilgi ile verilebilecek bir panel de pekâlâ karakterin sokakta yürüdüğünü gösterir.

Töpffer ardışık anlatı sanatında grafik sadeleştirme yapılırken bunu, anlatılmak istenen şeyin özünü bir sembol gibi taşımaya benzetir. Sanatçıya göre bu grafik özellik doğada çıplak gözle görülebilen bir şey değildir, nesnenin taklidinde kaybolur. Basitleştirilmeyle elde edilmiş grafik özellik izleyici tarafından hazmedilmiş gerçeklik olarak da düşünülebilir. (Hatfield & Beaty, 2020)

Rodolphe Töpffer yine bu sadeleştirme tekniği ile bezediği ‘Bay Vieux Bois’ın Hikâyesi’ (Fr.: Histoire de Mr. Vieux Bois) isimli eserini 1827 yılında çizmeye başlamış, fikrini sormak üzere Goethe’ye göndermiş ve sanatçı tarafından kendi imkanlarıyla yayınlatması üzerine yüreklendirilmiştir. 1833’te yayınlatmış ve bu ivmeyle sanat tarihine adını altın harflerle yazdırmıştır.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Görsel 3.7. Rodolphe Töpffer, “Bay Crépın” (Fr.: Monsieur Crépın) Litografi, 1837
(Kaynak: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85290316/f31.item.langFR> - Erişim tarihi: Ağustos 2024)

1837’de Monsieur Crépin’i yayınlamış, bu hikâyesinde bir babanın çocuklarını eğitmeleri için tuttuğu özel öğretmenler ve onların başından geçen tuhaf maceraları konu almıştır. (Bkz.: Görsel 3.7.) Bu eserinde açıkça görüleceği üzere hiçbir gereksiz ayrıntıya yer verilmemiş, karakterler en yalın halleriyle gerçeklikten uzaklaşmadan işlenmiştir. Karanlık olduğunu belli etmek adına duvara işlediği taramaları ve karakterin taşıdığı fener sayesinde günün zamanı olduğu kestirilebilmektedir. İç mekân olduğunu anlatmak için üç basit çizgi ile betimlenmiş duvar ve tavan sanatçının grafik sadeleştirme tekniğini anlatmak için en yeterli örnektir denebilir. Töpffer ardışık resimlemeyi olabildiğince anlaşılır sunmuştur. Karakterlerin soldan sağa hareketi devamlılığı işaret eder. Konu akmaktadır.

Sonrasında Le Docteur Festus, Monsieur Pencil, L’Histoire d’Albert hikâyeleri art arda gelmiştir. Bay Cryptogame isimli eseri (Fr.: L’Histoire de M. Cryptogame) L’Illustration isimli gazetede haftalık bölümler olarak yayınlanmıştır. Böylelikle tarihte bilindiği üzere Töpffer’in elinde çizgi roman filizlenmiş olur.

3.2.1. Physiognomonie (Fizyonomi)

Fizyonomi yüz anatomisinden karakter ve duygu durum tahlili yapma bilimidir. Kimi kaynak bunu sanat dalı olarak ele alsa da kimisi bilim olarak betimlemiştir. Immanuel Kant bu dalı iç alemi gözlemleyen bilim olarak yorumlar.

Ancak fizyonomi basit bir fal gibi görülmemelidir, zira insan yüz hatlarından yapılacak çıkarımlar birçok şeyin anahtarı olabilir. Örneğin ırk tahmini yüz hatlarından çıkarımı yapılacak şeylerdendir. Ya da bir hastalığın teşhisini koymaya çalışan doktor muayene ettiği bireyin yüzünde oluşmuş deformasyonlardan yararlı bir çıkarım yapabilir.

Yüz okuma; tarihi araştırılmadan da anlaşılabilen bir konudur zira ortalama bir insanın sosyal hayatı müdahilinde gündelik periyotlarla karşısına çıkan bir hadisedir. En basit haliyle jest mimik okuyabilen bir insan karşısındaki bireyin yüz ifadelerinden duygu durum tahmini yapabilmektedir.

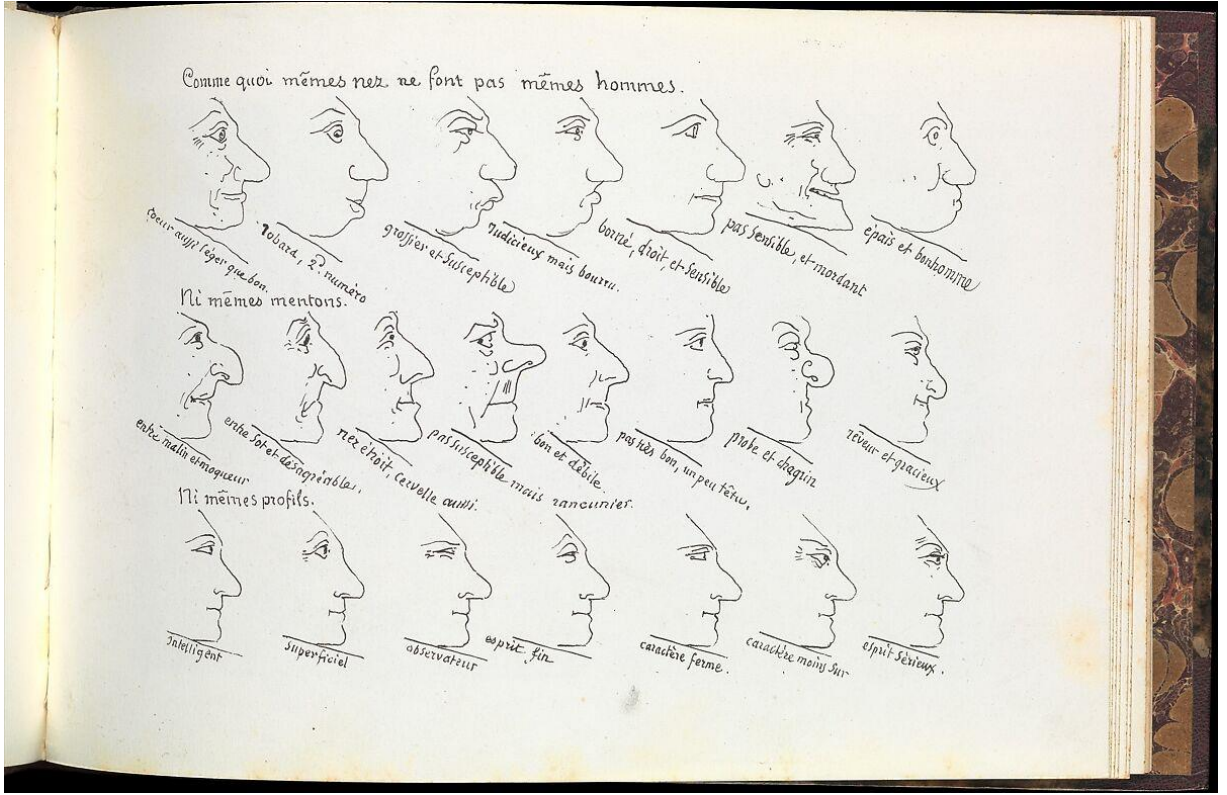
Ancak sanat çevrelerinde fizyonomi gündelik hayatta duygu durum okumaktan biraz daha farklıdır. Fizyonomi sanat yapıtları icra edilirken yüz karakteristiği verilmesinde ve mimiklerin işlenmesinde büyük önem taşımaktadır. Örneğin sipariş üzerine portre çizen bir

ressamın insan yüzü ve mimiklerinden habersiz halde portreyi resmedebilmesi mümkün değildir. Aynı kriter plastik sanatların tüm dallarında geçerlidir.

1845 Yılında Rodolphe Töpffer tarafından yazılıp çizilmiş litografik bir eser olan Fizyonomi Denemesi (Fr.: The Essai de Physiognomonie) çizgi roman teorisinin temeline dair elzem bilgileri barındırmaktadır. (Groensteen, 2009) Töpffer bu eserde insan yüzünü anlama ve ifade yöntemlerinden bahsetmiştir. Eserin tarzı, yazılanlar sanatçıya ait teoriler değilmişçesine ciddi ve hatta ilmi olarak ifade edilebilir. Töpffer'in kendi yazıp çizdiği bu kitap insan suretinin nasıl çizilmesi gerektiğini ve mimiklerin karakteristiğine dair derin bilgiler sunar. Denemenin önemli bir göstergebilim eseri oluşu ilk olarak Gombrich tarafından 'Resimsel anlatı psikolojisi üzerine bir çalışma' (İng.: A Study in the Psychology of Pictorial Representation) yazısında 'Karikatür deneyi' (İng: The Experiment of Caricature) başlığı altında ele alınmıştır. Böylelikle sanat teorisi tarihinde hak ettiği yeri alan Töpffer'in bu eseri neredeyse günümüze kadar basılamamıştır. 1955 Yılında Barthélémy Amengual tarafından yine aynı konuya dair Köpek Pif'in Küçük Dünyası (Fr.: Le Petit Monde de Pif le chien) isimli eser gelmiştir. Bu uzun aralıkta sinema ve fotoğraf üzerine onlarca kitap yayınlanmışsa da Töpffer'in bu alanda çağdaşlarının yolunu aydınlatığı kaçınılmaz bir gerçektir. (Groensteen, 2009)

Töpffer'in öyküleri kitlelere yönelik düşünülmüş halk hikâyelerine benzerlik göstermemektedir. Her kesime herkese hitap etmez, eğlendirme amacı taşımaz. Fizyonomi (Fr.: The Physiognomonie) kitabı da tıpkı İmza Denemeleri (Fr.: Essai d'Autographie) gibi çizimle çok haşır neşir olmayan amatörler adım adım nasıl çizilebileceğini öğretmek üzere yazılmıştır.

Bu kaynağa göre basit dış hat çizimleri formların daha kolay izlenmesini ve anlatılmasını sağlamaktadır. Her çizgi mutlaka bir amaca hizmet etmektedir. Ayrıca düz çizgiler doğaya ait değildir, doğa daha organik formlar ile görülmelidir. İfadeler eli serbest bırakılarak yapılan karalamalar sonucunda edinilebilir, buna bilinçdışı yapılan eskizler de dahildir zira bu ancak gözün formda göremeyip bilinçaltıyla algıladığı şeklin kâğıda yansımaları olarak tanımlanabilir. (Bkz.: Grafik sadeleştirme yoluyla nesnenin özüne ulaşma) (Bkz.: Görsel 3.8.)



Görsel 3.8. Rodolphe Töpffer, “İmza Denemeleri” (Fr.: *Essai d'Autographie*) Litografi-
14.7cm x 22 cm, 1842-1845 (Kaynak:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358028> - Erişim tarihi: Ağustos 2024)

Kesik çizgiler karakteri ve ifadeyi vermekte yeterli gelmiş iken bir yandan da eseri gözün tamamlamasına olanak sağlamakta, yani Gombrich 'in deyimiyle “izleyicinin payına” ihtiyaç duymaktadır.

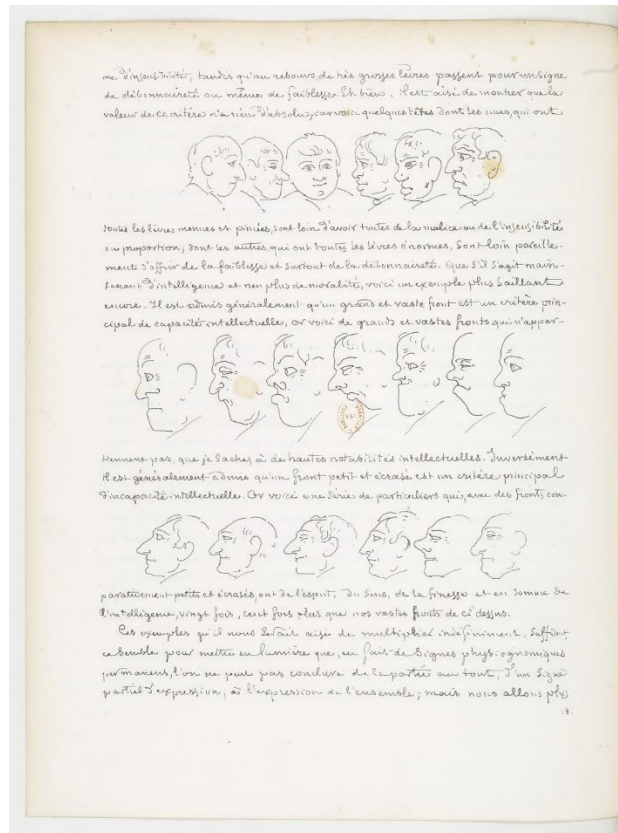
Gombrich 'in Töpffer yasası olarak kodladığı bir başka kural; figürlere karakter ya da duygu atamanın zorunlu oluşudur. Yüz asla es geçilmez çünkü suret asla kâğıt üzerindeki çizgilerden ibaret değildir. Çizilmiş bir yüzün mutlaka bir ifadesi olmalıdır çünkü surat yalnız onu dinleyebilenlere konuşur. Görsel 3.8.'te yüz karakteristiğini tek çizgiyle vermiş olan Töpffer görüldüğü üzere çok güçlü bir gözlem yeteneğine sahiptir.

Töpffer örnekleme çizimlerinde; eskizlenmiş yüzlerin sayısız ruh hali yelpazesinde sistemli bir şekilde nasıl var olabildiğini, yüzdeki oran orantıyı değiştirirken öğelerin birbiriyle nasıl uyumlu hale getirilebileceğini, birçok değişkene sahip olan yüzde hareketsizliğin nasıl

verilebileceğini göstermiştir. Bu sayede hızlı çizgilerle verilen ifadenin ayrı ayrı bakıldığında birbirinden bağımsız gibi görünmelerine karşın, izleyicinin öğeleri teker teker değil, bütünün tamamını algıladığını kanıtlamıştır.

Sanatçı eserlerinden yola çıkılacağı üzere önce betimleyeceği nesneyi özümser, sonra onu en minimal şekliyle kâğıtta adeta takip eder. Böylelikle gözünün ardına ters düşen imgenin hazmedilmiş, en yalın ve en gerçek halini kâğıda hapseder. Görüldüğü üzere çizgileri daima hareket halindedir, statik ve kırık çizgiye pek rastlanmaz.

Sanatçı öncelikle kalıcı ve geçici işaretleri ayırt etmektedir. Birincisi değişebilen ve yanılığa açık karakter özellikleridir, ikincisi ise güvenilir duygu durum kanıtlarını ortaya koymaktır. Buna karakteristik tanı (patognomonik) denebilir. Töpffer burada Crépin of phrenology'sinde ele aldığı; kafatasının, özellikle beynin ön tarafını kaplayan kemik yapısının figürün karakteri ve hatta kaderini ortaya koyduğu yönündeki iddiasına geri dönmüştür.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Görsel 3.9. Rodolphe Töpffer, “Bir Fizyonomi Denemesi” (Fr.: Essai de physiognomonie) syf:18, 1845 (Kaynak: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529034/f30.item>)

Görsel 3.9.'da görülebileceği üzere her ne kadar farklı mimikler sanatçı tarafından algılanıp kâğıda aktarılabilse de çizilen kişi hakkında kesin bir yargıya ulaştırması mümkün değildir. Yine de karakter tahlili için Töpffer'in birkaç yaklaşımından biri olan "Tekrarlanan mimikler yüzde kalıcı izler bırakır." Düşüncesiyle yola çıkılacak olursa çizilen kişinin yüz deformasyonlarına dair bir fikir elde etmek mümkün olabilir. Yüzde bulunan hareketli-hareketsiz işaretlerden karakter ve duygu durum okuma bilimi olan fizyonomi teoride olduğu kadar pratikte de yanılgıya çok açıktır.

Lavater'ın 18. yüzyılın son çeyreğinde üç dilde yayınlanmış Physiognomic Fragments'ının frenolojik ve fizyonomik teoriyi ilahi gerçeklik olarak benimsediği ve döneminin karikatüristlerine ilham olduğu söylenebilir. (Kunzle, 1973)

Bilindiği üzere Töpffer'in Crépin karakterinin yüzü tesadüfen ortaya çıkmış, karakter son halini alana kadar birçok değişimlerden geçmiştir. Böylelikle eskizlenmiş bir yüz kendi kaderini belirlemiştir; ailesine sorun yaratmaya mahkûm bir karakterden daha fazlası olamayacaktır. İzleyicinin esere katılımını teşvik eden Töpffer; hikâyeyi yüzlere entegre ettiği fizyonomik çizgilerle iletmeyi seçmiştir. Böylelikle izleyicinin de sanat eserine yadsınamayan bir payı olmuştur. Eskizlenen çizgiler izleyiciye gördüklerini farklı tanımlama ve yorumlama şansı tanımaktadır. Bu bir yandan da sanatçının bilinçaltına yolculuk yapmakla eş değerdir zira sanatçı hazmettiği gerçekliği izleyiciye iletir. Töpffer bu grafik yöntemiyle her defasında belli bir zaman ve mekân kalıbına girmeyi reddetmekte ve öngörülmez, tesadüfi sonuçlara ulaşmaktadır. Geçici fizyonomik işaretlerin yüzde bıraktığı kalıcı çizgilerle karakter analizi yapmakta, bu sayede karakteri tanınır kılan özü bulabilmektedir.

Sanatçının çerçeveleme yönteminden (panel kullanımı) bahsettiği tek yer ise Dubochet titrek dış çizgiler istiyor'da yazılmış mektuplarda yer almakta, bu metin ise Bay Cryptogame'in isimli eserinin özel basımında bulunmaktadır. Bu tarz bir panel kullanımı sanatçının tarzıyla birebir uyumlu olmakla beraber kullanılan metinle de mükemmel bir iş birliği sağlamıştır. Töpffer felsefi olarak cetvelle dikte edilen kesin düz çizgilere karşı duruşuyla tanınmaktadır. Sanatçının doğa yürüyüşünde bile insan eliyle açılmış yoldan hoşnutsuz olduğu, sonradan dikte edilmiş patikanın yapmacık ve sıkıcı olduğunu düşündüğü bilinmektedir.

Dolayısıyla Töpffer ilk eskizlerinde panel ayırırken serbest el ile kendi çizgilerini kullanmıştır. Litograflerinde ise kılavuz olarak bir cetvelden yardım almış olabileceği düşünülmektedir. Ancak yine de birebir kopya etmek yerine yine kendi çizgilerini olabildiğince serbest şekilde yerleştirmiştir. Sanatçı panel çizgilerinin tıpkı karakterleri ve el yazısı gibi özgürce akmasına izin vermiştir. Hazır tipografi yerine el yazısını seçmesi çizimlerine sağladığı özgürlüğü destekler niteliktedir. Organik çizgileri, el yazısı ve cetvel kullanılmadan çizildiği belli özgür panel çizgileri ile bütünlüğü ve devamlılığı yakalamıştır. Bu sayede imgeler adeta sahneden sahneye akmaktadır.

Töpffer'in panel kullanımı dışında normalde de kullandığı dalgalı organik çizgileri kimi zaman bir protestoymuşçasına dağılarak çoğalmaktadır. Sanatçı sanki okuyucusunun esere verebileceği zararı önlemek istercesine kâğıdı eskitmelerle işlemiş, adeta el yazması efekti yakalamıştır.

Bir başka pencereden incelendiğinde sanatçının alışlagelmedik tutumu baskıyı bir kâğıda hapsedip duvara asmaktan öteye taşımaktadır. Paneller içerisinde işlenmiş olan imgeler duvara hapsolmadıkları halde çerçevelenmiş ve halka ulaşmışlardır.

Çerçeveleme ile oynamak günümüzde avangart sanatın karakteristik özelliği haline gelmiştir. Çizgi roman; yaşamı kutulara ayırmayı tarihinin başından beri kullanmasına karşın hala kimi kitle tarafından yirminci yüzyılda ortaya atıldığı varsayılmakta, bu yüzden çağdaş addedilmektedir.

Panel kullanımının yaygınlaşması türün ilerlemesinin bir parçasıdır. Sayfadaki düzenli parçalanma, bilhassa belli yaş altındaki okuyucu kitlesine bir tatmin sağladığı gözlemlenmiştir. Serge Tisseron'a göre bu çocukluk çağında bireyin sınırlanmış alanlarda daha güvende hissetmesi şeklinde yorumlanabilir. Zira panel çizgileri hem konuşma balonlarını hem de imgeleri sarmalamaktadırlar.

Çizgi romanda resmin mi yoksa yazının mı daha önemli olduğu en çok tartışılan olgu olmuştur. Tarihsel veriler içerisinde araştırıldığında sorunun yanıtı orta çağ el yazmalarındaki gibi yazı olacaktır. Ancak Töpffer'in sanat anlayışı yakından incelendiğinde imgelerin daha önce düzenlendiği hatta yazıların önceden planlanmasına karşın sonradan işlendiği gözlemlenebilir. Bütün bunlar çizime spontane bir izlenim kazandırmıştır. Sanatçı bu sayede izleyiciyi kendisinin de nasıl sonuçlanacağını bilmediği üretim sürecine dahil etmektedir. Eserlerinde küçük tipografik hatalara rastlanmaktadır.

Töpffer şahsına münhasır el yazısını bir madalyaymışçasına benimsemiş, bu sayede eserlerini daha özgün kılmıştır. İhmal gibi görünen ayrıntılar sayesinde gerçekliğe yakınlaşan bu eserler izleyiciye daha erişilebilir görünmektedir. (Kunzle, 1973)

1860'da Töpffer'in oğlu François Gamier için gravürlerin reproduksiyonunu çıkarırken kimi yerde yazıların puntosunu küçültüp, paneller içerisine daha düzenli halde yazmıştır. Kimi panellerdeki fazlalık bulduğu çizgileri ekarte ederek işleyen François, babasının kendine has üslubuna zarar vermemeye çalışarak yalnız gerekli gördüğü yerlerde okunmayı kolaylaştıracak değişiklikler yapmış, kimi yerde perspektifi kuvvetlendirmek için duvar, mobilya, yaprak gibi detaylar eklemiştir.

Töpffer eserlerinde gerçeklik ve gerçeklik dışı elementlerin dansını işlemiştir. Fizyonomi denemesinde de kanıtladığı üzere gerçeklikten uzaklaşmadan bir masal dünyası yaratmak onun için mümkündür. Absürdist yaklaşımı kendisinden sonraki sanatçılara tahmin edilemeyecek kapılar açacaktır.

SONUÇ

İnsan var olduğu ilk günden beri varlığını kanıtlama çabasındadır. Bu düşünebilen bir varlık oluşundan kaynaklıdır. Doğduğu zaman diliminde kalıcı olması ne kadar imkansızsa bir o kadar bunun isteğiyle tutuşur. Paleolitik çağdan bu yana insanlık tarihi incelendiğinde sürekli iz bırakma çabasının yanı sıra iletişim denemeleri ile karşımıza çıkar.

George Berkeley'in sorusu aslında var olmanın kalbinde yer alır. Issız bir ormanda düşen ağaç gerçekten ses çıkarmış mıdır? Buradan hareketle bütün insanların iletişim ve sanatla ilişkisi öngörülebilir. Kendini ifade çabasıyla başlamış olan bu devinim sayesinde doğan iletişim ihtiyacı sonunda sanat yapma dürtüsüne evrilir.

Buradan yola çıkarak insanın var oluş amacının hikâye anlatmak olduğuna varılabilir bu yüzden anlatı sanatı çok büyük ehemmiyet taşımaktadır. Her sanat eseri bir hikâye anlatır. Çizgi romanlar ise bir hikâyeyi iki yoldan aynı anda anlatır. Bu hibrit sanat formu hem yazının hem resmin gücünü tek medyada birleştirerek aynı anda iki janra hitap eder.

Tek başına oldukça kuvvetli anlatı yöntemleri olan yazı ve resim bir arada kullanıldığında hem okumayı hızlandırır hem de anlama kapasitesini arttırır. Bu yüzden algı yönetimi için sanıldığından çok daha güçlü bir araçtır.

Geleneksel baskı teknikleri kuyumculuk geleneğinden süregelenmiş gravür tekniğiyle ve ahşap baskı (İng.: woodcut, relief print, wood engraving) ile tanınmışsa da aslında oyma geleneği yine mağara resmi zamanlarına kadar indirgenebilir. Sonrasında Çin'de kumaş süsleme geleneği ve devamında matbaa ile evrimleşecek geleneksel baskıresim hem el hem göz koordinasyonu gerektiren, oldukça hassas bir işlemdir ancak zor olduğu kadar sonuçları da bir o kadar tatmin edicidir. Yalnız el işçiliği ile iyi bir baskıresim üretmek mümkün değildir, baskı sanatçısı hem iyi bir ressam olmalı, perspektif bilmeli hem de plakalar tersine işlendiği için bilişsel algısı kuvvetli olmalıdır. Aynı eserin çoğaltılmasına yarayan bu teknik kitle algı yönetimlerinde yeri doldurulamaz bir rol oynama potansiyeline sahiptir.

William Hogarth kullanmak istediği sivri dil elitist sanat çevrelerince hoş karşılamadığı gerekçesiyle yapmaya başladığı baskıresim teknikleriyle kısa sürede Broadsheet resimleriyle yakalamıştır. Kendini rahatça ifade edebildiği bu teknikle ürettiği ardışık resimlemeleri onu hem halka yaklaştırmış hem de geçimini sağlamasına büyük katkısı

olmuştur. Hogarth Broadsheet gazeteciliğinden sanatçıların telif almadığı ve satın alma ücretlerinin neredeyse tamamına yayıncı tarafından el konulduğuna birinci elden deneyimlediği için çağdaşları ile bu konuyu belediye meclisine taşıyarak tarihin görsel sanatlar üzerine olan ilk telif yasasının çıkmasına sebep olmuştur. Bu sayede sanatçıların eserleri onlardan habersiz kopyalanamamış ve dönemin elitist sanat piyasası tarafından sık görülen Broadsheet gazeteciliği itibar kazanmıştır. Bu yasaya kendisinden sonra Hogarth Yasası adı verilmiştir.

Rodolphe Töpffer ise gözündeki dejeneratif bozukluk sebebiyle büyük resimlerde çok zorlandığını fark etmiş, bu yüzden küçük ölçekli eskizvari çizimlere yönelmiştir. İçindeki yaratma isteğini müdürlüğünü yaptığı yatılı orta okuldaki öğrencilerini eğlendirmek için kullanmaya karar vermiş ve onlar için yapmaya başladığı karalamalar sonucunda günümüzde çizgi roman olarak adlandırılan anlatı sanatını adeta icat etmiştir. Kendi yazıp çizdiği sanatçı kitaplarını ilkel fotogravür ile çoğaltan sanatçı, bu tekniği kullanarak icra ettiği en önemli eser olan Bir fizyonomi denemesi (Fr.: Essai de physiognomonie) insan yüzünün nasıl çizilmesi gerektiğini anlatmıştır. Bu kitapta yüzdeki deformasyonların insan ruhuna açılan bir kapı olduğunu savunan Töpffer yine kendi adını taşıyan bir kanundan bahsetmiştir. Töpffer kanununa göre çizilen bir karakterin yüzü yoksa o karakter gerçek değildir. İnsanı var eden duyguları çizimi var edense yüzüdür.

Bu iki sanatçıyı birleştiren tek şey çizgi roman değildir, aynı zamanda ikisi de sanatta sadeliği ve dayatılan güzellik algısından uzak bir estetik görüşü savunur. Her ikisi için de sanat doğanın birebir kopyası olmadığı gibi ondan çok uzakta da değildir.

Bu araştırmanın sonucunda modern sanat tarihçilerinin çizgi roman tanımları incelenmiş, sentezlenmiş ve sonucunda bu tanımların tamamına uyan arkaik çizgi romanlara ulaşılmıştır. Bu erken dönem çizgi romanları başta William Hogarth ve sonrasında Rodolphe Töpffer tarafından icra edilmiştir.

Çizgi romanın kimi kaynakta ele alındığı üzere yirminci yüzyılda değil çok daha öncesinde üreilmeye başlandığı görülmektedir. Bazı modern tarihçilerin 16 Şubat 1896 tarihinde yayınlanmış ‘The Yellow Kid’ ile başladığı iddia edilen çizgi roman aslında bundan çok daha önce “icat edilmiş” ve yayınlanmıştır. Modern tarihçilerin erken dönem çizgi romanların bir kısmının yeterince çoğaltılmadığı gerekçesiyle tanım kapsamına almayı reddettikleri yayınlar; matbaa yoluyla değil el ile az sayıda çoğaltılıp satışa sunulmuş

baskıresim yayınlarıdır. Ancak yapılmış tanımlar çerçevesinde yapısal olarak tüm gereklilikleri barındıran bu eserler, geleneksel baskıresim teknikleriyle az sayıda basıldıkları için tanıma dahil edilmemişlerdir. Elde edilen baskı sayısı eserin niteliklerini değiştirmedikinden ötürü bu geleneksel baskı teknikleri ile üretilmiş çizgi romanlar tanım kapsamına aslen girmektedir.

Çizgi romanların yapım aşamasında gereklilikler listesinin tamamını karşılayan bu baskıresimler şimdiki anlamıyla bilinen çağdaş çizgi romanın ilk örnekleridir ve bilinmeleri çok önemlidir. Hogarth ve Töpffer'in öncülüklerinde doğmuş, gelişmiş olan ve günümüzde çağdaş halini okuduğumuz çizgi roman onlarsız var olamayacaktır.

KAYNAKÇA

1. [graphy. (n.d.) <https://www.etymonline.com/word/-graphy>] (Erişim tarihi: Ağustos 2024)
2. Baetens, J. (2020). Words and Images. *Comics Studies: A Guidebook*, 193-209.
3. Beaty, B. (2012). *Comics versus art*. University of Toronto Press.
4. Belk, R. W. (1987). Material values in the comics: A content analysis of comic books featuring themes of wealth. *Journal of Consumer Research*, 14(1), 26-42.
5. Bitz, M. (2010). *When Commas Meet Kryptonite: Classroom Lessons from the Comic Book Project. Language and Literacy Series*. Teachers College Press. 1234 Amsterdam Avenue, New York, NY 10027.
6. Blich, B. B. (2013). Comics at the service of information. The case of Rodolphe Töpffer. *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, (24).
7. Bottomore, S. (2011). Rodolphe Töpffer: the complete comic strips. *Early Popular Visual Culture*, 9(2), 170. <https://doi.org/10.1080/17460654.2011.571052>
8. Carrier, D., & Olikier, M. A. (2001). The aesthetics of comics.
9. Cherry, D. (1980). The Hogarth Club: 1858-1861. *The Burlington Magazine*, 122(925), 237-244.
10. Day, D. C., Edwards, A., Miller, A., Madill, A., Pellegrin, A., Davies-Stofka, B., ... & Pylyser, C. Comic (Book History): towards a new methodology by Padmini Ray Murray.
11. den Kamp, C. O., & Hunter, D. (Eds.). (2019). *A history of intellectual property in 50 objects*. Cambridge University Press.
12. Dobai, J. (1968). William Hogarth and Antoine Parent. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31(1), 336-382.
13. Duncan, R., & Smith, M. J. (2009). *The power of comics: History, form and culture*. A&C Black.
14. Eisner, W. (2008). *Comics and sequential art: Principles and practices from the legendary cartoonist*. WW Norton & Company, 30.
15. Esterhammer, A., Piccitto, D., & Vincent, P. (Eds.). (2015). *Romanticism, Rousseau, Switzerland: New Prospects*. Springer.

16. Fein, O., & Kasher, A. (1996). How to do things with words and gestures in comics. *Journal of Pragmatics*, 26(6), 793-808.
17. Gaudreault, A. (2009). 7. The Narrator and the Monstrator. In T. Barnard (Ed.), *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema* (pp. 72-80). Toronto: University of Toronto Press.
18. Gombrich, E. H. (2002). The preference for the primitive: episodes in the history of Western taste and art. London: Phaidon.
19. Groensteen, T. (2009). Why are comics still in search of cultural legitimization?. *A comics studies reader*, 3-11.
20. Groensteen, T. (2013). Comics and Narration, trans. Ann Miller (Jackson: University Press of Mississippi, 2013), 97.
21. Grove, L., McKinney, M., Miller, A., & Frey, H. (2012). European Comic Art. URL: <https://www.berghahnjournals.com/view/journals/eca/eca-overview.xml>.
22. Grugel, L. E. (1978). The London of William Hogarth.
23. Hague, I. (2014). *Comics and the senses: A multisensory approach to comics and graphic novels*. Routledge
24. Hatfield, C., & Beaty, B. (Eds.). (2020). *Comics studies: A guidebook*. Rutgers University Press.
25. Heer, J., & Worcester, K. (Eds.). (2009). *A comics studies reader*. Univ. Press of Mississippi.
26. Heier, E. (1971). Lavater's System of Physiognomy as a Mode of Characterization in Lermontov's Prose. (267-282)
27. <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce-t%C3%BCrk%C3%A7e/broadsheet> (Erişim tarihi: Ağustos 2024)
28. <https://www.comicscenter.net/en/about-us/in-short> (Erişim tarihi: Ağustos 2024)
29. Hugo, V. (1832). Guerre aux démolisseurs. *Revue des Deux Mondes* (1829-1971), 5(5), 607-622.
30. Hyde, R. (2008). Töpffer.
31. Jacobs, D. (2014). 'There are no rules. And here they are': Scott McCloud's Making Comics as a Multimodal Rhetoric. *Journal of Teaching Writing*, 29(1), 1.

32. Jaffe, B. (2003). William Hogarth and Eighteenth Century English Law Relating to Capital Punishment: Symposium on the Art of Execution. *Law & Literature*, 15(2), 267-278.
33. Kenyon, G. (1998). A Hogarth puzzle. *Early Music*, 26(1), 66-69.
34. Kireççi, Ü. (2008). *Çizgi roman senaryosu: önce yazı sonra çizgi*. Crea Yayıncılık.
35. Kunzle, D. (1973). *The early comic strip: Narrative strips and picture stories in the European broadsheet from c. 1450 to 1825* (Vol. 1). Berkeley: University of California Press.
36. Kunzle, D. (2007). *Father of the comic strip: Rodolphe Töpffer*. Univ. Press of Mississippi.
37. Kunzle, D. (2009). Rodolphe Töpffer's Aesthetic Revolution. *A Comics Studies Reader*, 17-24.
38. Kurz, H. (1952). Italian models of Hogarth's picture stories. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 15(3-4), 136-168.
39. Lessing, G. E. (1887). *Laocoon: An essay upon the limits of painting and poetry*. (<http://www.archive.org/details/laocoonessayupon00lessrich>)
40. Mainardi, P. (2007). The invention of comics. Nineteenth-century art worldwide, 6(1), 1-18.
41. McCloud, S. (2006). Making comics: Storytelling secrets of comics, manga and graphic novels.
42. McCloud, S., & Lappan, R. (1994). *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York: Harper Perennial
43. Meskin, A. (2007). Defining comics?. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(4), 369-379.
44. Michel Melot, L'ceil qui nt. Le pouvoir comique des images (Fribourg: Office du Livre, 1975): 146.
45. Molotiu, A. (2013, July). List of Terms for Comics Studies. In *Comics Forum* (Vol. 16).
46. Monod, P. (1993). Painters and Party Politics in England, 1714-1760. *Eighteenth-Century Studies*, 26(3), 367-398.

47. Morgan, H. (2009). Graphic shorthand: from caricature to narratology in twentieth-century bande dessinée and comics. *European Comic Art*, 2(1), 21-39.
48. Mortimore, S. R. (2009). *From picture to word to the world: A multimodal, cultural studies approach to teaching graphic novels in the English classroom*. Western Michigan University.
49. Murase, M. (2002). *The written image: Japanese calligraphy and painting from the Sylvan Barnet and William Burto collection*. Metropolitan Museum of Art.
50. Murck, A., & Fong, W. (Eds.). (1991). *Words and images: Chinese poetry, calligraphy, and painting*. Metropolitan Museum of Art.
51. Paulson, R. (1964). Smollett and Hogarth: The Identity of Pallet. *Studies in English Literature, 1500-1900*, 4(3), 351-359.
52. Paulson, R. (1973). The Tradition of Comic Illustration from Hogarth to Cruikshank. *The Princeton University Library Chronicle*, 35(1/2), 35-60.
53. Paymans, H. (1976). Propagandistic aspects of modern comic-books. *Gazette (Leiden, Netherlands)*, 22(4), 219-229.
54. Prosperi, L. J. (1998). Comic Books and Graphic Novels: The Undiscovered Medium. *Yayınlanmamış son sınıf tezi*.
55. Renonciat-Lallement, A. (1997). *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931): années-charnières, années pionnières* (Doctoral dissertation).
56. Resha, A. (2021). Comics Studies: A Guidebook ed. by Charles Hatfield and Bart Beaty. *Inks: The Journal of the Comics Studies Society*, 5(1), 131-132.
57. Salerno, L. (1951). Seventeenth-century English literature on painting. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14(3-4), 234-258.
58. Sewter, A. C. (1942). Some Early Works of Hogarth. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 80(466), 5-11.
59. Sheon, A. (1976). The Discovery of Graffiti. *Art Journal*, 36(1), 16-22.
60. Shipka, J. (2005). A multimodal task-based framework for composing. *College Composition and Communication*, 277-306.
61. Topuz, H. (1997). *Başlangıcından bugüne dünya karikatürü*. İnkılâp Kitabevi.

62. Töpffer, R., & Busino-Maschietto, M. (1971). *Histoire de monsieur Jabot*. Bibliothèque romande.
63. Willems, P. (2009). Rodolphe Töpffer and Romanticism. *Nineteenth-Century French Studies*, 37(3-4), 227-246.
64. Williams, J. (1994). Comics: a tool of subversion?. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 2(6), 129-146.
65. Wolf, T. (1977). Reading reconsidered. *Harvard Educational Review*, 47(3), 411-429.
66. Wolk, D. (2008). *Reading comics: How graphic novels work and what they mean*. Da Capo Press.