

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK ANABİLİM DALI

POPÜLER KÜLTÜREL İMGELER AÇISINDAN “TARKAN” ÇİZGİ ROMANI
ÜZERİNDE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
DERYA ÖLÇER

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. NAZİFE GÜNGÖR

ANKARA – 2006

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Derya ÖLÇER'e ait "Popüler Kültürel İmgeler Açısından "Tarkan" Çizgi Romanı Üzerinde Bir İnceleme" adlı çalışma, jürimiz tarafından Gazetecilik Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

(İmza)

Başkan

Akademik Unvanı, Adı Soyadı

(İmza)

Üye.....

Akademik Unvanı, Adı Soyadı (Danışman)

(İmza)

Üye.....

Akademik Unvanı, Adı Soyadı

ÖNSÖZ

Popüler kültür, var olan düzenin yeniden üretilmesi ve pekiştirilmesi yönünde işlev görür. Mevcut sistemin, özellikle de maddi nitelikteki güç ilişkileri içerisinde yapılanan bir olgunun, dolayısıyla da alanın böyle bir işlevsellik göstermesi oldukça doğaldır. Buna göre popüler kültür de kendi varlık koşullarını hazırlayan ortama elbette ki katkıda bulunmaktadır.

Yabancı ve yerli literatürde popüler kültür üzerine yapılmış pek çok çalışma bulunmaktadır. Yabancı literatürde konuya ilişkin yapılan çalışmalar kuramsal düzeyde oldukları kadar örnek olay düzeyinde de oldukça zengindir; fakat yerli literatürde popüler kültüre ilişkin çalışmaların çoğunun yabancı literatürden çeviri ya da derleme olduklarını görüyoruz. Oysa kendi kültürümüzde ortaya çıkmış, temeli mistik ve de mitik efsanelere dayanan pek çok ürüne sahibiz.

Pek çok alanda köklü dönüşümlere sahne olunan 60'lı yıllarda ortaya çıkan Tarkan, Avrupa'da yayınlansaydı çoktan doktora tezi yapılırdı şeklindeki serzenişler, bu konuda yapılan çalışmaların yeterli düzeyde olmadığını ve kendi toplumsal ve kültürel koşullarımızda üretilen ve tüketime sunulan oldukça önemli bir sosyo-kültürel olgunun ele alınması ve söz konusu olguya ilişkin birtakım sonuçlara ulaşılması, çeşitli önerilerin ortaya koyulması önemli ve gerekli görülmektedir.

Çalışmanın bu haliyle gerçekleşmesinde, gerek içeriksel gerek biçimsel her türlü yardım ve desteğinden dolayı Mustafa ÖLÇER'e, genel düzenleme ve düzeltmeler konusunda Sezgi ve Ozan ENGİNOĞLU'na, bilimsel yardımlarından dolayı Yrd. Doç. Dr. Turan ENGİNOĞLU'na ve özellikle motivasyonumu yitirdiğim zor dönemlerde bana olan destek ve inancından dolayı Osman KARA'ya en içten teşekkürlerimi sunarım. İleride

daha da gelişmişini sunabilme umudu ile , gelebilecek eleştiriler için önceden teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

POPÜLER KÜLTÜREL İMGELER AÇISINDAN “TARKAN” ÇİZGİ ROMANI ÜZERİNDE BİR İNCELEME

ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	ix
GİRİŞ	1

BÖLÜM I

POPÜLER KÜLTÜR VE ÇİZGİ ROMAN

1.1. Popüler Kavramı ve Popüler Kültür	3
1.2. Popüler Kültürün Doğuşu	7
1.3. Popüler Kültüre Yaklaşımlar	13
1.4. Popüler Kültürün Yapısı	18
1.5. Popüler Kültür Ürünleri	20
1.6. Popüler Kültür ve Çizgi Roman	24

BÖLÜM 2

ÇİZGİ ROMANIN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

2.1.Dünyada Çizgi Roma'nın Doğuşu ve Gelişimi	32
2.2.Türkiye'de Çizgi Romanın Doğuşu ve Gelişimi	37
2.2.1. Ellili Yıllar	39
2.2.2. Altmışlar	42
2.2.3. Yetmişler	43
2.2.4. Gazetelerde Çizgi Roman	45

III. BÖLÜM

ULUSAL BİR ÇİZGİ ROMAN ÖRNEĞİ OLARAK TARKAN

3.1.Tarkan'ın Doğduğu Döneme Genel Bir Bakış	47
3.1.1. 60'lı Yıllarda Siyasal ve Ekonomik Ortam	47
3.1.2. 60'lı Yıllarda Toplumsal ve Kültürel Ortam	52
3.2.Tarkan'ın Doğuşu ve Popülerleşmesi	55
3.3. Tarkan Çizgi Romanı Üzerine Analiz	57
3.3.1.Tarkan'da Biçimsel Özellikler	57
3.3.1.1. Tarkan'da Çizimsel Ve Görüntüsel Özellikler	57
3.3.2.Tarkan'da İçeriksel Özellikler	59
3.3.2.1.Tarkan'da Delikanlılık ve Kahramanlık İmgesi	59
3.3.2.1.1.Tarkan'da Delikanlılık ve Şiddet	61
3.3.2.1.2. Delikanlılık- Kurtarma ve Yüceltme	62
3.3.2.2. Tarkan'da Otorite İmgesi	64
3.3.2.3. Tarkan'da Irkçılık, Milliyetçilik, Türkçülük	67
3.3.2.3.1. Tarkan'da Türklük ve Milliyetçilik	72
3.3.2.4.Tarkan'da Özgürlük	74
3.3.2.5.Tarkan'da Mitik ve Mistik Özellikler	76
3.3.2.6.Tarkan'da Din İmgesi	80
3.3.2.7.Tarkan'da Yabancı ve Düşman/Öteki İmgesi	82
3.3.2.8.Tarkan'da Aşk ve Cinsellik	87
SONUÇ	95
KAYNAKÇA	99

EKLER

1. Yabancı Ülkelerde Tarkan	105
2. Tarkan'ın Maceraları	106
3. Tarkan Kitapları	107
3.1. Maryo'nun Kuşları	107
3.2. Margus Kalesi	108
3.3. Dehşet Kulesi	108
3.4. Honoriya'nın Yüzüğü	109
3.5. Bayraktaki Canavar	109
3.6. Kuzey Canavarları	110
3.7. Mars'ın Kılıcı	110
3.8. Korkunç Takip	
4.Tarkan'da Tipler	111
5.Tarkan'da Kadın Karakterler	114
ÖZET	116
ABSTRACT	118

KISALTMALAR CETVELİ

a.g.e. :Adı geçen eser

a.g.m.: Adı geçen makale

c.: Cilt

Çev.: Çeviren

Der.: Derleyen

Haz.: Hazırlayan

S:Sayfa

s:Sayı

GİRİŞ

Popüler kavramının en genel anlamı, yaygın olarak beğenilen ve tüketilen her şeydir. Popüler olan, günlük yaşama, günlük yaşamın ihtiyaçlarına cevap veren ve göreceli olarak kısa ömürlü olan her şeyi kapsamaktadır.

Popüler kültür, var olan düzenin yeniden üretilmesi ve pekiştirilmesi yönünde işlev görür. Mevcut sistemin, özellikle de maddi nitelikteki güç ilişkileri içerisinde yapılanan bir olgunun, dolayısıyla alanın böyle bir işlevsellik göstermesi oldukça doğaldır. Buna göre popüler kültür de kendi varlık koşullarını hazırlayan ortama elbette ki katkıda bulunmaktadır.

Çalışmada popüler kültür olgusu çeşitli yönleriyle ele alınacak ve incelenecektir. Bu bağlamda popüler kültürün kuramsal dayanakları, tarihsel gelişimi ve özellikleri üzerinde detaylı bir kuramsal kısım hazırlandıktan sonra çalışmanın ampirik kısmında Tarkan çizgi romanının analizi yapılacaktır. Böylece popüler kültüre ilişkin olarak yapılan kuramsal irdelemelerin, örnek olaydan hareketle somut verilerle de desteklenmesi amaçlanmaktadır. Örnek olay analizinden yola çıkılarak popüler kültürün toplumumuzdaki yansımalarına ilişkin de birtakım sonuçlara ulaşılması çalışmanın hedefleri arasında yer almaktadır.

Çalışmada nitel içerik çözümlemesi yapılacak bu nedenle de Tarkan'ın yayınlanmış tüm serileri genel bir taramadan geçirilerek, çalışmanın varsayımları doğrultusunda kategorilere ayrılarak nitel içerik analizine konu edilecektir. Tarkan çizgi romanı popüler kültür içerisinde yer aldığı için popüler kültür üzerine yazılmış kuramsal çalışmaların detaylı tarama ve analizleri yapılacaktır. Çalışmada erotizm, milliyetçilik, özgürlük, yabancı kadınlarla yaşanan aşklar, Orta Asya metaforu popüler kültür temelinde

incelenecek ve bu kavram doğrultusunda Tarkan'ın yayınlandığı, popülerlik kazandığı 60'lı yılların siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal ortamına bakılacak ve Tarkan'ın doğmasına ortam hazırlayan faktörler detaylı kategorilerle incelenecektir.

BÖLÜM I

POPÜLER KÜLTÜR VE ÇİZGİ ROMAN

1.1. Popüler Kavramı ve Popüler Kültür

Popüler kavramının en genel anlamı, yaygın olarak beğenilen ve tüketilen her şeydir. Popüler olan, günlük yaşama, günlük yaşamın ihtiyaçlarına cevap veren ve göreceli olarak kısa ömürlü olan her şeyi kapsamaktadır.

Popüler kavramı daha Ortaçağda biçimlenen anlamıyla halka ait; modernleşmeyle birlikte ise, herkes tarafından beğenilen ve sevilen anlamıyla da geniş kitlelere özgü olması gibi açık bir olguyu içinde taşımaktadır.

Popüler kültürün tanımlanmasında onu oluşturan iki terime yani popüler ve kültür kavramlarına nasıl yer verildiği önem taşımaya rağmen bu kavramlardan popülerin tanımı daha belirleyici olarak ön plana çıkmaktadır. Popülerin günümüzde kullanıldığı biçimiyle iki temel tanımından bahsetmek mümkündür. Hakim olan ilk tanımda popüler; yaygın olarak beğenilen, tüketilen anlamına geliyor. Bu tanıma Stuart Hall "ticari tanım" demektedir¹. Diğer bir tanım ise antropolojik tanıma yakın "halka ait" anlamına gelen ve kaynağını 18. Yüzyıl'a, Herder'e götüren tanımdır².

Popülerin dilbilimsel temeli ve tanımlanması, geç Ortaçağ dönemindeki "halkın" anlamından, bugünkü egemen "bir çok kişi tarafından sevilen ve ya seçilen" anlamına gelmiştir³.

¹ Meral ÖZBEK: *Popüler Kültür ve Orhan Gencabay Arabeski*, (İstanbul, 1991), 81

² Meral ÖZBEK: a.g.e., 81

³ Korkmaz ALEMDAR – İrfan ERDOĞAN: *Popüler Kültür ve İletişim*, (Ankara, 1994), 99

Popüler kavramının yapısındaki çok yönlülük, kapsamlılık, yayıldığı geniş alan ve kısa sürede tüketilme özelliğinin daha iyi anlaşılabilmesi için “kültür” terimiyle birleşen “popüler” kavramının içeriği önemlidir. Kültür belli bir toplumun maddi manevi tüm kurumları, ürünleri, görünümü ve ilişkileriyle, yerleşik genel hayat tarzı olarak tanımlanabilir⁴. Kültür kavramı “popüler kültür” kavramı içinde, bu hayat tarzını ve bütün ayrıntısını, gündelik yaşam koşulları içinde etkileyebilme ve yönlendirmenin araçları ve yöntemleri olarak anlam kazanmaktadır.

Sıradan insanların yorucu geçen bir günün sonunda, gündelik hayatlarının sıkıntılarını atacak yeni eğlenceler ararken, sanayileşme ve buna bağlı olarak teknolojideki gelişmeyle birlikte yeni eğlence biçimleri arayışları, sivil toplumun çok değişik kesimlerinde yaygınlık kazanmıştır. Bu yüzden “popüler” kavram olarak sivil toplumun gelişimiyle yakından ilişkilidir. Popüler kültür ise; Batıda sanayileşme ve modernleşmeyle birlikte kentin kültürü olarak ortaya çıkmış, kentte gün boyunca çalışan insanlara yorgunluklarını ve sorunlarını unutturan gündelik hayatın kültürü olarak kabul edilmiştir.

Popüler kültür geniş kitlelerin yaşamakta oldukları toplumsal koşullara eleştirici bir gözle bakmalarını engelleyen, toplumsal konumlarını iyileştirebilmek için gereken bilinçlenme, örgütlenme ve siyasal yaşama katılmalarından alıkoyan, uyuşturucu nitelikte olan şeyler bütünüdür⁵.

Popüler kültür, reel yaşamı kültürel düzeyde yeniden yaratarak , yaşamın sürdürülmesini kolaylaştırmaktadır. Böylece beğenilmeyen, insana acı veren reel yaşamın yerine, başka bir yaşam sürdürülebileceği düşüncesinin önünü kapamaktadır. Kitlelere daha önce dışlandıkları alanları

⁴ Göksel AYMAZ : “Çağdaş Bir Ritüel: Popüler Kültür”, Evrensel Kültür Dergisi , 23, (Kasım, 1993), 19

⁵ Veysel BATMAZ: “Popüler Kültür Üzerine Değişik Yaklaşımlar”, İletişim Dergisi , 1, (Ankara, 1981), 163

açmadığı gibi, verili toplumsal koşulların, eğitimin yozlaşmasına ve barbarca anlamsızlığın ilerlemesine katkıda bulunur⁶.

Popüler kültür, yabancılaşmayı içselleştiren araçlardan biridir⁷. Popüler kültür sayesinde, kitleler reel yaşamlarının acılarını, umutsuzluklarını hafifletmekte, böylece popüler kültür bireyleri yaşama entegre ederek sistemin idamesini sağlamaktadır. Popüler kültürün en popüler iletişim aracı olan televizyon sayesinde gerçekliği, çok çekici biçimler altında değiştirerek sunduğu, olumsuzlukları gerçek nedenlerin anlaşılmasını olanaksızlaştıracak biçimde yansıttığı, çalışma yaşamı ve boş zaman arasındaki sıkı bağlantıyı maskeleyiği söylenir.

Sınıflı toplumlarla birlikte kültürün yüksek kültür / düşük kültür olarak iki ayrı koldan yayılması kültür konusunda günümüze dek süregelen tartışmaların başlangıcını oluşturur. Yüksek kültür adından da anlaşılacağı üzere toplumun üst düzeyinde bulunan insanların, yöneticilerin ve aydınların kültürüdür. Düşük kültür ise, yönetilenlerin, halkın kültürüdür.

Halk kültürü ile yüksek kültür arasındaki ayrım kendini en çok Ortaçağda hissettirmiştir. Ortaçağda yüksek kültürü yaşayan aristokrat sınıf emekten bütünüyle soyutlanmıştı. Çünkü halk kültürünün kaynağını halkın hayatı, yani emeğinin ve geleneklerinin biçimlendirdiği törenler ve ifade tarzları oluşturuyordu. Batıda özellikle 16. Yüzyılda başlayan ve 17. Yüzyılda devam eden sosyo-ekonomik dönüşümler, endüstrileşme ve modernleşme, yüksek kültür / düşük kültür arasındaki tarihsel ayrımı ortadan kaldırmamış ama düşük kültürü besleyen folk kültürünü, kentleşmeyle birlikte kentlerde popüler kültüre dönüştürmüştür⁸.

⁶ Phil SLOTER : Frankfurt Okulu, Çev. Ahmet ÖZDEN, (İstanbul, 1989), 194

⁷ Phil SLOTER : a.g.e., 197

⁸ Meral ÖZBEK : a.g.e., 82-83

Popüleri halka ait anlamında bir kavram olarak kullanan yaklaşımlar genel olarak popüler kültüre olumlu bakmaktadır. Çünkü burada temel kriterlerden biri çoğunluktur ve toplumun sayıca çok az bir kesimini oluşturan ve halktan kopup yüksek kültüre karşı halkın çoğunluğunun beğenerek tükettiği ve ürettiği, popüler kültürün üstünlüğünü savunmaktadır. Bu konuda Fiedler yüksek kültürün giderek artan kurumsallaşmasına karşı çıkıyor popüler kültürü, sıradan insanı ve eğlenceyi olumluyor.

Popülerin “halka ait” anlamını kullanan ve tartışmayı yüksek kültür ve popüler kültür ikileminde sınırlamayan yaklaşımların yanı sıra halka ait kavramını, bağımlı sınıflara ait olarak tanımlayanların yaklaşımları görülmektedir. Bir yanda güdüp yönetme kuramına karşı çıkarak bağımlı sınıfların bütünlüklü alternatif bir kültüre, hakiki bir popüler kültüre sahip olduklarını, ticari taklitlere kanmadıklarını ima eden görüş vardır. Bu anlamda, kültürel iktidar ve hakimiyet ilişkilerinin güç alanı dışında kalan bütünlüklü, hakiki ve bağımsız bir popüler kültür yoktur. Hall’un popülerin halka ait tanımına bir diğer eleştirisi, bu tanımın neredeyse sınırsız bir biçimde genişleyecek betimleyici bir içerik tanım olarak kullanılması üzerinedir. Popüleri salt çoğunluk olduğu için yüceltmek yanlıştır. Popüleri oluşturan esas kaynak seçkin ya da hakim olan ile çevrenin (bağımlı sınıfların) kültürü arasındaki gerilimler ve karşıtlıklardır. Kültür alanını popüler ve popüler olmayan arasında sürekli olarak inşa eden bu karşıtlıktır.

Popülerin yaygın anlamına gelen ve ticari tanımına yaslanan güdüp-yönetme yaklaşımı ve halka ait anlamındaki betimleyici tanımına yaslanan alternatif hakiki kültür yaklaşımları yerine Stuart Hall her iki tanımı kullanıp onları değiştirerek aşan yeni bir popüler tanım öneriyor. Bu tanım herhangi bir belirli dönemde kökleri bağımlı sınıfların toplumsal ve maddi koşullarında olan, popüler olan ve popüler gelenek ile pratikler içine gömülü biçimler ve

faaliyetlere bakıyor. Bu anlamda betimleyici olan tanımdaki değerli yanı saklıyor¹⁰.

Popüler kültür işlev olarak, toplumsal sisteme uyumlanmayı kolaylaştırır ancak bunu yaparken birazda olsa, içinde yaşanan realiteyi değiştirme, daha iyi bir realite yaratabilme ve tasarlama düşlerini canlı tutmaya olanak sağlar. Popüler kültür, sistemin devamına ve yeniden üretilmesine hizmet eden gündelik yaşam kültürüdür. Ancak zaman zaman da olsa, belli ölçülerde yumuşamış biçimiyle baş kaldırma ve direnmelere izin vermek zorundadır. Popüler kültür, egemen bir örgütselliğe karşı geliştirilmiştir. Burada direniş gösterilen geçmişin değil, yaşanan anın yani günlük yaşamın kültürüdür.

1.2. Popüler Kültürün Doğuşu

Kültürel süreçler eski çağlardan beri içinde yer aldıkları toplumsal ortamlara göre biçimlenir. Eski çağlardan beri toplumsal alanda çeşitli boyutlarda ortaya çıkan farklılıklara zemin hazırlamıştır. Bu farklılıklardan biri mülkiyet sahipliği düzeyinde görülür. Özel mülkiyetin ortaya çıkışı ile birlikte buna sahip olma ya da olamama durumu insanlar ve toplumlar arasındaki güç ilişkilerinin temel belirleyicisi olmuştur. Mülkiyet sahibi olmak ve dolayısıyla üretim araçlarına hakim olma, bu araçlara sahip olamayan geniş halk kitleleri karşısında belirgin bir güç kazandırmaktaydı. Toplumsal düzeyde başlayan bu farklılaşma kültür alanında da kendini göstermiştir. Yaşam biçimleri, sahip oldukları olanaklar veya içinde bulundukları olanaksızlara göre, farklılaşan insan gruplarında kültürel üretim düzeyinde de önemli farklılaşmalara neden olmuş ve hatta bu farklılaşma tüketim düzeyinde de kendini göstermiştir. Üretim araçlarının sayıca toplumda daha az grupların elinde bulunması toplumun çoğunluğunu oluşturan halk yığınlarının kültürel anlamda üretim yapmadıklarını göstermez. Kendi

¹⁰ Meral ÖZBEK : a.g.e., 86

kavrama yetileri düzeyinde ve deneyim alanları içerisinde bu halk yığınları bir takım kültürel pratikler ortaya koyarlar. Toplumdaki çoğunluğun kültürü ya da halkın kültürü olarak gelişmesi açısından “folk kültürü” denilen bu olgu günümüzün popüler kültürü için önemli ölçüde kaynaklık etmiştir.

Popüler kültürün ortaya çıkışında diğer önemli bir etken de kentlerin doğuşudur. Kültürel hayatta önemli ölçüde belirleyici olan maddi hayat ve bu hayatın işleyiş biçimini oluşturan popüler kültür; Mısır, Sümer, Asur ve Roma’nın siyasal dünyalarının düzenlediği, toplumsal hayata kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. Bu uygarlıklarda kentleşme sürecinin başlamasıyla birlikte ona uygun bir yapılanmanın da gerçekleştirilmesi gerekmiştir. Bu da önemli bir oranda işgücünün kente taşınması durumunu beraberinde getirmiştir.

Ancak kent dışından gelen insanların yeni yaşamlarında beraberinde getirdikleri değerleri unutmaları mümkün değildir. Bunun için toplumun üst tabakasında merkezi elinde bulunduran kimseler hem kendi hakim rollerini devam ettirmek hem de kalabalık yığınların davranışlarını bir çerçeve içine alarak davranışlarındaki olası sapmaları önlemek için taşradan getirilen bu işgücü üzerinde denetim kurabilmek amacıyla bazı önlemler almaya yönelmişlerdir. O günlerin gelişmemiş iletişim ve ulaşım teknolojisi nedeni ile, farklı bir iş gücü kullanım biçimine yönelmek gerekmişti. Böylece kamusal nitelikli işler için toplanan iş gücü üzerinde ülkedeki egemen kesimin denetiminin uygulanması gerekmekteydi. Üstelik bu denetim yalnızca zorunlu olarak istihdam edilen bu iş gücünün yanı sıra eğlence endüstrisi hizmetlilerinin gösterecekleri uymazcı davranışları denetlemek için de gerekmekteydi. İşte bu nedenle, o dönemin koşulları içinde farklı bir uygulama geliştirilmiştir. Böylece yerel işteki kalabalık işgücü ve bu işgücünden dolayı orada bulunan diğer hizmetlilerin uymazcı davranışlarını denetlemek için “ara bir otorite” ya da “ara bir yetke’den” faydalanılmıştır. Amaç ise; kalabalıkları, merkezi otoritenin çizeceği sınırların dışına çıkmaktan alıkoymaktır. Yerel otorite olarak da adlandırılan ara yetkenin en

önemli özelliği, yerli nüfustan devşirilmiş olup, yerel kültürü de iyi bilmeleridir. Bu yerel otoritenin en önemli işlevi her iki kültüre yakınlıkları nedeni ile, egemen kesim ve toplumsal yaşama daha çok sağladığı işgücü ile katılan bu yerel topluluk arasında iletişim kurmaktır. Bu ara yekte hem merkezdeki yetkenin güvenini kazanmış olan hem de yerel düzeyde saygınlığı bulunan kişilerden oluşmaktaydı. Bu kişilerin en önemli işlevleri çalışan kesimi denetlerken, merkez yetkenin haklılığını onlara benimsetmeye çalışmaktır. Böylece egemen kesimin güdümünde ama yerel kültürel değerlerin de bir ölçüde varlığının korunduğu kozmopolit bir hegemonik kültürel yapılanma oluşa gelmiştir¹². Egemen kesim ile bağımlı kesimin arasındaki iletişim modern toplumlarda olduğu gibi, başat kültürün, çeşitli alt kültürlerin üstünde bir kültür olarak sosyalle edilmesi ile değil, o dönemin sınırlı olanakları ile ancak bu şekilde çözümlenebilmekteydi. Kozmopolit bir temele dayanan devlet yapısı içinde kendi içinde tam bir homojenlik kazanamamış bu toplulukların kültürel uymazcılıklarına karşı belirli bir hoşgörünün gösterilmesi gerekmekteydi. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki; yerel kalabalığın yöneticisi durumundaki bu ara yetke, egemen kesimin etnik üst yapı değerleriyle aşılınmış, kendi öz kimliğinden tümüyle olmasa bile soyutlanmış, yalnızlaştırılmış ve marjinal bir kesime dönüştürülmüştür. Böylece; egemen kesim adına bu kalabalıkların zihinsel yeteneklerini kullanarak kendilerini örgütleyebilen bir toplumsal muhalefete dönüştürebilen bir topluluk olmaları engellenmekteydi. Ancak tüm bu engellemelere karşın, ara yetkenin her yönüyle denetleyemediği zamanlarda insanlar popüler kültürün yumuşak denetim mekanizmaları ile denetlenmekteydi. Böylece, hayatlarının bir yanı ile “köle” statüsünde olan bu topluluklar, kendi dinlerine göre tapınarak, kendi dillerine göre müzik yapmaktaydılar. Bir başka deyişle; kölelik statüsünden kaçıp kurtulabildikleri anlarda özgür bir hayatı

¹² Nazife GÜNGÖR: “Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Çizgi Roman, Abdülcanbaz, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Ankara, 1996), 13

tasarlayarak bir anlamda tek bir potada erimiş, homojenleştirilmiş birileri olmaktaydılar¹³.

Sanayi kapitalizminden önceki döneme kadar, yerel kültürlerin ve özgün kültürel kimliklerin yaşayabilmesinin kökeninde, ekonomik etkinliklerde de tek bir pazarın, tek bir ekonomik iktidar yapılanmasının kurulmamış olması bulunmaktaydı. Sonuç olarak; bu ara yetke taşradaki işgücü topluluklarına kendi reel yaşamlarının bir gereği olan fantazyalarını yaşayabilme ve belli ölçüde de olsa gündelik yaşamlarına yansıtma olanağı tanıyarak, hegemonik kültürü ve ideolojisini pekiştirerek denetim sağlamak ve bu toplulukların karşı kültür oluşturmalarına engel olmaktaydılar. Böylece, egemen durumda olan toplumsal ortam her iki tarafı da birbirine karşıt duruma yerleştirerek tümüyle kendisinin belirlediği bir yaşam olarak ortaya çıkmaktaydı.

Bu durum Osmanlı İmparatorluğu'nda da bu şekildeydi. Osmanlı İmparatorluğu tarihte tarıma dayalı son siyasi örgütlenmelerden biriydi. İmparatorluk içerisinde farklı etnik kökenlerde pek çok insan vardı; fakat ayırt edici düzeyde merkezileşmiş bir yönetim biçimi bulunuyordu. Bürokrasinin üst düzeyleri kontrol gücünü ellerinde bulunduruyorlardı. Köylü ya da Osmanlı soyundan olmayanlar üretim fazlalıklarını vergi ya da üründen verilen hisse biçiminde aktardıktan sonra, üst sınıfdakilerden ayrı; fakat birbirlerine benzer bir toplumsal düzen içinde kendilerine özgü bir yaşam tarzını sürdürüyorlardı. Bu sınıflardan başka birde mamul mal üretimiyle uğraşan tüccar ve zanaatkarlar vardı. Bunların da artı ürünü farklı türlerde lonca örgütlenmeleri ve vergiler vasıtasıyla bürokratik ya da üst sınıf tarafından kontrol ediliyordu. Böylece egemen sınıf, üretici sınıfın geçim yolunu ve yaşamlarının başka yönlerini de kontrol ediyordu.

Bu yeni toplumsal yapılanma ortamında geniş halk yığınları da kendi kültürlerini oluşturmaya başlar. Sanayileşme ve endüstrileşme ile birlikte evin

¹³ Ünsal OSKAY: "Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik işlevleri Üzerine", Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım, Der. Ünsal OSKAY, (İstanbul, 2001), 24

dışında ve iş yerinde geçirilen zaman süresinin kısalmasıyla iş dışı serbest zaman artmaya başlar. Bu serbest zaman aralığında eğlenceye dönük olan kültürel ve sanatsal etkinliklerde bulunma eğilimi giderek yaygınlaşır. Sıradan insanlar oldukça yorucu geçen bir günün sonunda gündelik hayatlarının acılarını, yorgunlukları hissetmelerini azaltacak “eğlenceler” arıyorlardı. Böylece, teknolojiye dayanan eğlence biçimlerine geçilmiş, serbest zaman düzenlemeleri değişmiş, ideoloji düzeyindeki düzenlemeler devletin arkaya çekilmesiyle birlikte sivil toplumun çok değişik kesimlerinde işletilmeye başlanmıştır. Popüler kültür de bunlardan biri olara ortaya çıkmıştır¹⁵.

Bu dönemin eskisinden bir farkı, kırsal yaşamın yerini alan ve daha çok iş dışı sürenin egemen olduğu kentsel yaşamdır. Kırsal kesimlerden kentlere göçmüş olan kitleler kentin büyüğü yenilikleri karşısında ilk şaşkınlıklarını attıktan sonra, kent yaşamına ayak uydurmak için çaba harcamaya başlamışlardır. Ne tam olarak kırsal yaşam geleneklerini unutan ne de kentin modern yaşamına ayak uyduran yeni bir sınıf ortaya çıkmıştır. Giderek toplumun en kalabalık sınıfını oluşturan bu sınıf, gönüllerince biçimlendiremedikleri gerçek yaşamlarının yarattığı ezikliği gidermek için meta ekonomisinin temel dayanağı olan tüketim ideolojisinin benimseyerek, modern kent yaşamının koşulları altında yaşayabilecekleri umuduna kapılmışlardır. Çalışanların daha çok çalıştığı dinlenenlerin ise daha çok dinlendiği bu dönemde hem çalışmadan ve yorulmadan yenilikler arayan kesim için hem de eskisine oranla daha çok serbest zamanı olanlar için yaşam pratiklerinde bir değişme gözlenir. İnsanlar gerçek yaşamın acılarından uzaklaşmak için kaçışı tercih ediyorlardı ve eğlenceye sığınıyorlardı. Bu da onları içinde bulundukları dünyanın sorunları üzerine düşünmekten alıkoymaktaydı. Zaman içerisinde teknolojik alanda gerçekleşen gelişmeler kültürel ürünlerin üretiminde de yeni bir sürecin başlamasına yol açmıştır. Yeni kent yaşamında insanlar kaçış olarak çalışma saatleri dışında kalan boş zamanlarında toplumun o günkü koşulları altında

¹⁵ Ünsal OSKAY: “Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı.....”, a.g.m., 238

üst sınıfın yaşam tarzına artan ilgiyle bu kesimdeki insanların kimliğine kavuşma ihtiyacı hissetmişlerdir.

Fakat gerçek yaşam koşullarının önerdiği bunları gerçekleştirebilmenin olanaksızlığı nedeniyle fantazyalara sığınma yoluna gidilmiştir. Benjamin'in de belirttiği üzere "fantazyaya dünyası insan için yakını uzak, uzağı yakın kılmanın en etkin aracıdır"¹⁶. Bu araç, özellikle Batının sanayileşmede vardığı ileri düzeyle birlikte 18. ve 19. Yüzyılda basım tekniklerindeki gelişme, radyo, sinema ve televizyonun devreye girmesiyle bu insanlara geniş bir fantazyaya dünyası sunar hale gelmiştir. 19. yüzyılda gündelik hayat, modernleşme sürecinin daha önceki aşamalarına göre oldukça farklı bir biçime kavuşmuş, geleneksel toplum yapısı pek çok kurumuyla değişime uğramıştır. Bütün bu gelişmeler sanata yüklenen anlamın da değişmesine yol açmış, sanatın belirleyici unsurları artık çok okunan, çok satan ve kalabalıkların ilgi duyduğu ürünler olmuştur. Benjamin'e göre bu durum olayın bir diğer yönünü gündeme getirmekteydi. Bir yandan sanatçılar izleyicileri gerçekliklerden uzaklaştırarak uyuştururken diğer yandan da sanatçının sanatını kalabalıklar yönlendirmeye başlamıştı. Yani sanatçı giderek kendisinden uzaklaşırken yaratıcı bir birey olmaktan çıkıp seri üretim sürecini sıradan bir birimi durumuna gelmekteydi¹⁷.

Popüler kültür, nüfus transferi, farklılaşma ve kopmanın kültürel bir uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Popüler kültür, geleneksel halk kültüründe, kent kültürüne göçün sonucunda, kapitalist ideoloji doğrultusunda oluşan bir kültürdür. Kent yaşamının genişlemesi ve çeşitlenmesi ile meta olarak tüketilmeye başlayan popüler kültür, her dönemde, dönemin üretim biçimi olanakları çerçevesinde, dağıtım, yayım ve kullanım araçlarının yapısının belirlediği sınırlar içinde varolmuştur.

¹⁶ Ünsal OSKAY: "Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazyaya Anlayışı", Oluşum, 12, (Mart, 1985), 2

¹⁷ Walter BENJAMİN : "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı, Çev. Ahmet CEMAL, Oluşum, 12, (Mart,1985), 2

1.3. Popüler Kültüre Yaklaşımlar

Popüler kültür toplumun geniş kesimlerine üretimsel ve tüketimsel anlamda dayanak bulan halkın kültürüdür. Bu yönüyle ona bağlı kesimin yani proletaryanın önemli bir mücadele gücü olduğu ileri sürülmektedir¹⁸.

Stuart Hall'a göre popüler kültür bir mücadele alanıdır. Ancak bu mücadelenin yönü ve amacı sosyo-kültürel koşullara bağlı olarak değişiklik gösterebilir. İktidara karşı ya da iktidar adına bir mücadele söz konusu olabilmektedir. Bu anlamda popüler kültür, hegemonyanın yükseldiği ve güvenlik altına alındığı bir alandır¹⁹.

Mattelart'a göre de popüler kültür direnenlerin, egemenliğe karşı mücadele edenlerin kültürüdür²⁰. Bu kültür tek başına varolamaz. Egemen kültüre karşıtlık süreci içinde oluşur ve tanımlanabilir. Kitle kültürü üretimi popüler kültürün ürün ve pratiklerini gasp edebilir, kendine mal edebilir, onları mitlere döndürür ve böylece diğer sınıfların etkinliğine dayanan kendinin egemen işlevini biçimlendirir. Aynı zamanda popüler kültür eleştirici asimilasyon yoluyla kitle kültürünü yeniden kendine alabilir. Popüler kültür egemen bir örgütselliğe karşı geliştirilmiştir. Direniş tarafından yaratılmış, artık yaşamayan uzak geçmişin değil, şimdinin günlük yaşamın kültürüdür. Kitle kültürünü biçimlendiren sansasyonelciliğe, duyguların sömürülmesine karşıdır. Mattelart popüler kültürü direnen sınıfların direniş yaşamları sürecinde yarattıkları egemen kültüre karşıt bir kültür olarak görür.

Popüler kültürün kitle kültürünün gelişile silinip gittiğini söylemek veya popüler kültür kavramını sadece kitle iletişim araçlarının çıkışından önceki dönemler içine sıkıştırmak yanlıştır. Günümüzdeki popüler kültür ve kitle

¹⁸ Korkmaz ALEMDAR – İrfan ERDOĞAN: a.g.e., 17

¹⁹ Meral ÖZBEK : a.g.e., 90

²⁰ Korkmaz ALEMDAR – İrfan ERDOĞAN: a.g.e., 111

kültürü gerçeğine karşı çareler sadece kültürün sanayileşmesinden önceki halk tarafından yaratılan mitolojilere dönerek bulunamaz.

Popüler kültür; temelini, kendi biçimlerinin bir çoğunu folk kültüründen almıştır. Folk kültür imal edilen bir kültürdür. Popüler kültür ise bu imal edilen kültürü satın alan durumundadır. Kitle kültürünün temeli ise daha çok kitle iletişim araçlarına dayanır. Zira kitle iletişim araçları olmayınca, örneğin televizyon veya basın olmayınca, bu araçlara dayanan bir kültür biçimi de olamaz. Kitle iletişim araçlarının varlığı ve gelişmişliği popüler kültür ile de bağlantılı olmasına rağmen kitle iletişim araçları ile olan birliktelik açısından kitle kültürü daha belirleyicidir. Kitle kültürü yaklaşımclarının yaptığı gibi, sadece tüketim yanına bakıp inceleme yapmak ve sonuçlar çıkarmaya çalışmak hem yeterli değildir, hem yanlış sonuçlara götürür hem de diğer kültür kavramlarıyla olan bağda kavramsal şaşkınlığa neden olur.

Bir başka düşünceye göre ise, popüler kültür kapitalizmin yarattığı bir olgudur. Bu görüşe göre; kapitalizm, sanat ve kültür ürünlerinin ortaya çıkışını, toplum içinde dolaşımını ve tüketimini büyük oranda, kültürel olmayan ürünlerinkine benzer koşullarda gerçekleştirdiği ve ekonominin üretim, dolaşım, tüketim ve değişim çarkına soktuğu gibi kültür alışverişini de kendi egemen mantığına göre ayarlamaktadır. Sonuç olarak popüler kültür ile kapitalizm arasında nedensel bir ilişki vardır ve bu durumdan ötürü popüler kültür tarihi batılı toplumlardan başlamaktadır²¹.

Popüler kültür olgusunun irdelenmesinde, önemli bir boyut da, popüler kültürün kime, nasıl hizmet ettiği sorusunun ortaya konmasıdır. Kapitalist üretim biçiminin sadece kitle halinde üretime olanak tanınması ile popüler kültürün bir meta gibi, çoğunlukla kitleler tarafından aynı anda satın alınabilir hale gelmesi ve tarihsel boyutu ile tekrar düşündüğümüzde popüler kültür

²¹ Murat BELGE: "Popüler Kültür Politikalarına Giriş", *Yazko Çeviri*, 9, (Kasım – Aralık, 1982), 89

eğlencenin ahlaksallığı, çeşitli toplum katmanlarınca değişik sanat ürünlerinin tüketilmesi ve eğlencenin sanayileşme ile birlikte ticaretinin de ortaya konması nedeni ile tarihsel bir olgudur²². Özellikle, kent yaşamının genişlemesi, çeşitlenmesi ve sanayi toplumuna geçişle birlikte, meta olarak tüketilmeye başlanan popüler kültür ürünlerini kırsal kesimin maddi ve manevi yaşamının kültürü olan folk kültürü ile karıştırmamak gerekir²³.

Popüler kültürün üretim ve tüketim koşulları, folk kültüründen farklıdır. Popüler kültür çok daha üretken ve gelişkin bir kültürdür²⁴. Popüler kültür olgusu pek çok araştırmacının da belirttiği gibi, folk kültürü ile seçkin kültürün yapay bir birleşimi olma özelliğini taşımaktadır. Tarihsel olarak, kentleşme olgusu ile eşanlamı olan, kentin varolduğu her türlü üretim biçiminde var olan ve haklılaştırılmış bir kültür olan popüler kültür, kapitalist üretim tarzı ile birlikte seçkin kültürü ve folk kültürü dönüşüme uğratarak oluşmuştur.

Modern dönemin pek çok düşünürü tarafından ele alınan popüler kültür konusunda, Marcuse şunları söylemiştir; “popüler kültür, yaşamı ve kişilerin gerçek gereksinimlerini yansıtmayan hatta gerçek yansıtmaları engelleyici bir kültürdür, sanayileşme aşamasını tamamlamış toplumlardan, henüz sanayileşmemiş, üçüncü dünya ülkelerine aktarılan bir sömürgecilik aracıdır²⁵. Bir başka deyişle; popüler kültür, yeterince homojenleştirilmemiş, tek kalıba dökülmemiş toplumlarda, kitle kültürü ile birlikte iç içe yaşamaktadır²⁶.

Konuya ideolojik olarak yaklaşanlara göre popüler kültür tümüyle ideolojiktir. Dar anlamı ile, emeğin gündelik olarak yeniden üretilmesinin bir

²² Veysel BATMAZ : a.g.m., 169 – 178

²³ Ahmet OKTAY: Türkiye’de Popüler Kültür, (İstanbul, 1993), 16

²⁴ Ünsal OSKAY: “ Batı ve Doğu Toplamlarında Folk Kültürü, Kitle Kültürü, Popüler Kültür ve Özgürleşim Beklentisini Dile Getiren Karşı Kültür”, Varlık, 1012, (Ocak, 1992), 89

²⁵ Veysel BATMAZ : a.g.m., 180

²⁶ Ünsal OSKAY: “ Kitle Kültürü Popüler Kültürü Kuşatırken”, Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım, Der. Ünsal OSKAY, (İstanbul, 2001), 151

gereği olan eğlenceyi içeren, geniş anlamda ise belli bir yaşam tarzının ideolojik olarak yeniden üretilmesinin ön koşullarını sağlayan, gündelik ideolojinin yaygınlaşma ve onaylanma ortamını yaratan bir kültürdür. Bu anlamda popüler kültür seçkin kültürün altında, folk kültürünün üstünde, genel yaşam alışkanlıklarının ve etiğinin görsel ve sözel olarak yeniden üretilmesini sağlamaktadır²⁷.

Bu konuda pek çok görüş vardır. Bunlardan biri de Gans'a aittir. Gans, popüler kültüre karşı olanların ve eleştirenlerin onu seçkin kültürün karşısında bir konuma oturttuklarını öne sürer. Bu nedenle Gans, sadece seçkin kültürü, kültür olarak kabul etme eğilimlerini eleştirir²⁸. Kültürü seçkin ve popüler olma özelliğine göre ayırdığımızda, kitle kültürünün yaygınlığı, onun pazara yönelik bir tüketim aracı olarak kullanılma özelliğini vurgular. Reklamlar ile daha fazla tüketime yöneltme, yaşantıyı daha kolaya ve zevke düşkünlüğe körükleme açısından kitle kültürünün ticari bir özellikte olduğu iddiası yaygınlaşmıştır. Popüler kültür bu anlamda, karşısında seçkin kültürün yer aldığı bir kavram olarak alınmaktadır. Günümüz popüler kültür tartışmalarını anlayabilmek için tarihsel olarak bu karşıtlığı incelemek gerekmektedir. Her dönemde, genel estetik yanı ağır basan kültürel ürünler yanında, yaşamı vurgulayan kültürel ürünler de bulunmaktadır. Bu nedenle yaygın olma özelliği ile popüler kültür, geniş anlamda bir gündelik yaşam kültürü olarak tanımlanır. Belirli bir yaşam tarzının, ideolojik olarak yeniden üretilmesinin ön koşullarını sağlayan popüler kültür, böylece gündelik ideolojinin yaygınlaşma ve onaylanma ortamını da yaratır.

Popüler kültürü bireylerin geçiş dönemlerinde kaçış aracı olarak kullanılmasını eleştiren Pascal, bu yöntemin çözüm olamayacağına inanarak eğlencenin ahlaki açıdan sakıncalı olduğunu belirtir. Pascal popüler kültürün bir kaçış aracı olarak kullanılmasını eleştirirken, bugün tartışılan konu, bireyin

²⁷ Veyssel BATMAZ : a.g.m., 165

²⁸ Korkmaz ALEMDAR – İrfan ERDOĞAN: a.g.e.,113

bu kültüre bağımlılığının, onun özgürleşmesine engel olup olmadığı yolundadır²⁹.

Kitle iletişim araçlarının, bilinç endüstrisi olarak tek tip kültür ürettiği, bireyleri standartlaştırdığı görüşünü dile getirenler olsa da bu görüşü dile getirenlere karşı çıkan görüşler de vardır. Popüler kültürün özellikle tüketime yönelik yapay zevkler yaratan ve pasif izleyici odaklı kültür olduğu görüşüne katılmayan Gans'a göre toplumda tekdüze başat bir kültürel ortamdan çok, kültürel içeriklerin seçiminde belli değer yargılarını paylaşan alt-kültürler etkinliğini sürdürmektedir. Gans kullanımlar ve doyumlar modelinden yola çıkarak, izleyicinin seçiminin bağlı olduğu grupların değerleriyle özdeş olduğunu öne sürer. Buna rağmen Gans, zevk kültürlerini yaratanlar ile kullananların ayrılması sonucu, popüler kültürün bir medya yaratığı olduğu gerçeğini de kabul eder. Gans'ın tezi hem popüler kültürün hem de seçkin kültürün birer zevk kültürü olduğudur. Ona göre, zevk kültürünün görevi, eğlendirmek, bilgilendirmek ve hoş bir yaşam sunmaktır. Bu nedenle de zevk kültürleri izleyicilerin bağlı olduğu grubun değerlerini de yansıtır³⁰.

Popüler kültüre olumlu yaklaşan ve izleyicilerin kitle toplumu bireyleri olarak atomlaşmasına karşı çıkan Thorburn'a göre izleyici geleneksel alışkanlıklarından kolay vazgeçebilen bir kitle değildir. Onların beklentilerinden sapmaları kolay beklenemez. Popüler kültür olumlayanlardan başka biri de Fiedler'dir. Fiedler, seçkin kültürün estetik değerleri evrensel olarak kurumsallaştırmasına karşı çıkar³¹.

Tony Bennet bugün popüler kültür kavramının herkesin sevip yaptığı, tükettiği şeyler, seçkin kültürün dışında ve ona karşı olan pasif tüketici ve

²⁹ Veyssel BATMAZ : a.g.m.,171

³⁰ Nefise BULGU: Kitle İletişim Araçlarının Toplumsal Yapıya Olumsuz Etkileri – Sapma Davranışları, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, (Ankara, 1995), 79

³¹ Nefise BULGU: a.g.e.,84

maniple gücü nedeniyle kitleyi çağrıştıracı özelliğe sahip ya da insanın köklü yaratıcı dürtülerine dayanarak ürettikleri şeyler gibi, farklı kullanımlarının bulunduğunu belirtir³².

Williams popülerin tarihsel süreçte, sadece folk kültür biçimlerinin yeni bir popüler kent kültürü biçimine dönüşmek anlamına gelmediğini belirtir. Popüler bu çizgide ona göre; ticaret, piyasa, resmi eğitim ve siyasal yapılar tarafından genişletilmiş ve kitleselleştirilmiş bir popüler kültür üretimine geçildiğini göstermektedir³³. Bununla birlikte yönetici sınıfların popüler kültürün kendi yapısından gelen bileşimi en temel kültürel alan olarak kullandıklarını öne süren Williams, bu görüşüyle popüler kültürün hegemoni aracı olarak yine kendi kaynaklarını kullandığına dikkat çekmektedir. Bu şekilde toplumda onay gören bir anlamlandırma ile kitleler bağımlı hale getirilmektedir.

1.4. Popüler Kültürün Yapısı

Popüler kültürü kavramak için esas olarak “ikonoloji” deyimini çözümlemek gerektiğini düşünüyoruz. Bilindiği gibi tarihsel anlamı içinde ikon, bir takım inanışları sergileyen resim, heykel gibi nesnelere verilen isimdir. İkonlar ait oldukları inanç sistemine ilişkin taşıdıkları mesajları hem gelecek kuşaklara aktarırlar, hem de kültürel birer simgelerdir.

“Popüler ikonoloji” deyimi de görüşümüze göre popüler kültürün nesneleşmiş simgelerine atfedilen bir anlama sahiptir. Tıpkı geleneksel anlamda sahip olduğu gibi ikonlar, günümüzde de ait oldukları kültürün önemli mesaj taşıyıcılarıdır. Yalnız günümüzdeki “ikon” tanımı klasik tanımlamaya göre önemli ayrılıklar içermektedir³⁴.

³² John TOMLINSON: Kültürel Emperyalizm, Çev. Emrehan ZEYBEKOĞLU, (İstanbul, 1999), 114

³³ Raymond WILLIAMS : Kültür, Çev. Suavi AYDIN, (Ankara, 1993), 78

³⁴ Özer ELTUGAY : Popüler Kültür ve Yabancılaşma, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo- TV ve Sinema Anabilim Dalı, (Ankara, 1999), 48

“Bugünün ikonları da, eskiler gibi, kendilerine inananlara, bunları üzerinde taşıyanlara bir grupta özdeşleşme; böylece, geleneklerin kalmadığı, yenilerin ise oluşamadığı toplumsal ilişkilerin anonimleştiği ve araçsallaştırıldığı bir toplumsal yaşamda bir tür kimlik edinme; hatta işlik dışında anonimleşmiş ilişkilerin oluşturduğu özel hayat alanlarında bir sözde – statü kazanma olanağı vermektedirler³⁵.”

Popüler ikonların işlevi tüketici bireyin, diğerleriyle ortak bir noktada buluşarak, bir tür özdeşleşme ve uzlaşma alanları yaratması ve özel yaşamla kamusal yaşam arasındaki ayrımı muğlaklaştırmasıdır. Böylece oluşan anonimleşme, kitle iletişim araçlarıyla birlikte yaşamın geneline yayılma eğilimi göstermektedir.

Popüler ikonoloji ile ilgili görüşler genel olarak “insanın dış gerçekliğini kavramasını, ikonlar aracılığıyla yapması”³⁶ yönünde odaklanmaktadır. Dolayısıyla ikonlar bir aracı ve iticidir. Popüler ikonlar ucuz ve yaygındırlar, özgün gibi görünmelerine rağmen her yerde aynıdırlar. Ucuzlukları seri imalatla üretilmelerindendir. Bunun nedeni ise meta olarak ucuza imal edilmeleridir.

Popüler ikonların yukarıda anlatılan özellik ve işlevleri kitleyi kültürel bir homojenleştirime yöneltmektedir. Yani kitleyi oluşturan bireylerin birbirlerinden ayırt edici özellikleri giderek azalmaktadır. Başka bir deyişle toplumun değişik katmanları arasındaki fark en aza indirgenmektedir. Böylece popüler kültür ürünleri aynı kültürel talepleri olan insanlar arasında daha kolay ve ucuz olarak dağılmaktadır.

Bireyin dış gerçekliğini algılamasının bir aracı haline gelmiş bulunan popüler ikonlar, giderek gündelik yaşamın içeriğini de belirlemeye başlarlar. Örneğin ünlü bir televizyon şovmeninin gülüşü moda haline gelebilir, ya da

³⁵ Korkmaz ALEMDAR – İrfan KAYA : 1983: 194

³⁶ Ünsal OSKAY: 1993 : 200

birey –belki de bilinçli olarak farkına varmasa da– onun gülüşünü taklit etmeye başlayabilir. Popüler kültürün bu ve benzeri etkileri popüler ikonoloji deyimiyle rahatlıkla ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla ikonlar kitle kültürü tüketicisinin kendisini yeni baştan anlamlandırıp, tanımlamasını sağlayan önemli bir unsurdur. Gündelik yaşamda birey-birey ilişkileri açısından bir insan “...sadece, dıştaki insanlarla girdiği toplumsal ilişkilerinde gösterimleyebildiği kendisi kadarıyla...” varolabilmektedir³⁷. Ancak burada unutulmaması gereken önemli bir ayrıntı vardır: “ ikonoloji denen olgu, temelinde yabancılaşmanın bulunduğu bir yanlış bilinç sorunudur. Bireysel bir uyumsuzluk, ya da bireysel bilinçlenmeye olanak bırakmayan bir uyumlanma sorunu değildir.” Dolayısıyla “...ikonlarla kavranabilen dış dünyanın, gerçekte soyut kişiler arasındaki ilişkilerden değil, belirli bir toplumsal formasyon içinde yaşayan kişilerin metalaşmış ‘görünümleri’ arasındaki ilişkilerden oluştuğunu...”³⁸ söylemek daha doğru olacaktır.

Popüler kültür, kitle iletişim araçlarının beslendiği en önemli kültürel doku olan kitle kültürünün, kitle iletişim araçları tarafından izler kitleye sunulan ve sürekli olarak yeniden üretilen bir unsurdur. Popüler kültürün kitleler tarafından algılanıp yeniden üretimi, göstergeler vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Göstergelerin taşıdığı mesajlar kitleler tarafından yeniden anlamlandırılırken, kitle iletişim araçlarının etkisi iki yönlü olmaktadır; hem mesajları kitlelerin en kolay ve en çabuk şekilde anlamlandırmasını sağlayacak enformasyonlar seçerler hem de bu enformasyonlar kitle iletişim teknolojilerine bağımlı olarak, içeriklerine dair bir değişime uğrarlar. Sonuç olarak enformasyon asıl bilgisinin dışında, yeni bir içerik ve anlam kazanır.

1.5. Popüler Kültür Ürünleri

Çağdaş toplumlarda toplumu anlamlandırarak bütünlük oluşturma işlevi kitle iletişim araçları tarafından yerine getirilmektedir. Bu araçlar

³⁷ Ünsal OSKAY: 1993: 204

³⁸ Ünsal OSKAY: 1993: 201

düşünce, değer, inançlar, semboller aracılığıyla bir toplum dokusu oluşturur. Bu, kitle iletişim araçları tarafından anlamlandırılmış bir yapıdır. Popüler kültür ürünleri ise kitle iletişim araçları tarafından yaratılmış ürünlerdir.

Teknolojik gelişmelerle birlikte teknik çoğaltım olanaklarının artması Benjamin'in eleştirdiği devamlılık olgusuna yaygınlık olgusunun eklenmesine yol açtı. Kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel ürünler kolay ve hızlı çoğaltma olanaklarıyla her yere ve herkese ulaştırılabilme olanağına kavuştu. Bu da söz konusu ürünlerin etki alanının genişlemesi anlamına gelmekteydi³⁹.

Popüler kültür ürünleri toplumsal yaşamın genel geçer kurallarını, toplumsal etiği, egemen kültürün siyasal ve kültürel yapısının yeniden üretimi için yine toplumsal sistem ve kitle iletişim araçları tarafından üretilmektedir. Popüler kültür ürünleri günümüzde yaygınlaşan kitle iletişim araçlarının da etkisiyle özellikle çocukların çılgınca bir tüketime yönelmesine sebep olmaktadır. Popüler bir kültür ürünü olan çizgi romanların çocukları etkilemesi sebebiyle bu romanlarda yer alan öğelerin daha sonra başka ürünlere de yansıdığı görülmektedir. Özellikle kültürün bir tüketim maddesi şeklinde medyadan üretilmesi sonucu, egemenliğin, tüketim ürünleriyle sağlandığı bir dönemi sergilemesi açısından önemlidir. Kültürün bir kitle iletişim aracı ürünü olduğu günümüzde şiddet, cinsellik ve pornografik yayınlar, çocuklar için hakim bir kültür oluşturmaktadır.

Popüler kültür ürünleri, dış gerçeklikleri değiştirmek için gerekli olan, toplumsal ekonomik, ve siyasal olanaklardan yoksun toplumsal kesimlerin, daha iyi bir toplumsal yaşama olan özlemlerini sürdürdükleri ve varolan toplumsal sistemi haklılaştıran hegemonik kültürü, paylaşılan ortak bir kültür alanı olarak biçimlendirmelerine yaramaktadır. İletişim teknolojisinin gelişmesiyle tüketim düzeyinde artık popüler kültür ürünlerinin büyük çoğunluğunu hemen herkes tüketme olanağına sahip hale gelmiştir.

³⁹ Walter BENJAMİN : a.g.m., 3

Popüler kültür sadece belli malları, kullanışları, etkinlikleri popüler yapmaz. Bununla birlikte gelen, bunlarla iç içe olan belli dünya görüşleri ve düşünüş biçimlerini de biçimlendirmeye çalışır. Tüketim maddelerinin satın alınması gerekliliğini ima eden umutlar, özentiler dile getirilir.

Popüler kültür ürünlerinde ürünün kaynağı, üretim ortamıdır ve üretime katkıda bulunan kesimler de söz konusu ürünlerin etki alanlarının, etki yönlerinin ve etki biçimlerinin önemli belirleyicisidirler. Popüler kültür ürünlerindeki çeşitliliğin ise görünürde olup aslında tüketiciye tek tip kültürel ürünler sunduğu görülmektedir. Popüler kültür ürünlerinin bu özelliğe sahip olması, onun seçkin kültürün karşısında yer almasına yol açmıştır. Sonuç olarak bu ürünleri tüketenlerin kültür endüstrisi (kitle iletişim araçları) tarafından manipüle edildiği ve pasif tüketici oldukları varsayılarak popüler kültürün de kitle kültürü haline geldiği öne sürülmüştür⁴⁰.

Popüler kültür ürünleri gündelik yaşam pratikleri içinde deneyimlense de bu metinlerin yaygınlık kazanması büyük ölçüde kitle iletişim araçları vasıtası ile gerçekleşmektedir. Gerek kitle iletişim araçlarında gerekse yerel nitelikli belirli bir kültürel ortamda üretilen iletilerin, kitle iletişim araçları vasıtası ile daha geniş bir kesime taşınarak yaygınlık kazanması, popüler metinlerin tüketimini de artırmaktadır. Bu durum hem popüler kültür ürünlerinin farklı kurum ve araçlarla gündelik yaşam pratikleri içine sızma özelliğini ortaya koymakta hem de bu ürünlerin kitlesel bir üretimin parçası olduğunu açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda popüler metinlerin oluşumu toplumsal farklılaşmadan kaynaklanan özgüllükler hatta muhalif olma potansiyeli taşıyor olsa da, bu metinlerin toplum içinde yaygınlaşmasının geniş çaplı üretim ve dağıtım olanaklarına bağlı olduğu belirtilmelidir.

Üretim, dağıtım ve tüketim ağlarının popüler metinlerin yaygınlaşması konusundaki etkinliğini ortaya koymak üzere Fiske'i izleyerek, popüler

⁴⁰ Nefise BULGU : a.g.e., 28

metinlerin gündelik yaşamda üç düzlemde işlerlik kazandığını söyleyebiliriz⁴¹. Buna göre ilk düzlemi özgün kültürel metalar yani popülerlik kazanmış giysiler, filmler ya da pop yıldızları şeklinde örneklenebilecek olan birincil metinler oluşturmaktadır. İkinci düzlemde, birincil düzlemde birincil metinlerin doğrudan gönderme yaptığı, reklamların, basın haberlerinin ve eleştirilerinin oluşturduğu ikincil metinler yer almaktadır. Üçüncü düzlemde ise popüler kültürün tüketime, yani gündelik yaşamda popüler metinlerin sürekli olarak işlerlik kazanması ve çeşitli biçimlerde kabulü ya da uyarlanmasına işaret eden, bir pop yıldızının taklit edilmesi, popüler bir filmin ya da aktör/aktrisin sohbet konusu yapılması şeklinde örneklenebilecek olan metinler bulunmaktadır.

Bu üç düzlemde ilk ikisi popüler kültür ürünlerinin ya da popüler metinlerin birer endüstri haline gelmiş, üretimi ve dağıtımı ile bağlantılı iken, üçüncü düzlem bu metinlerin tüketiciler/kullanıcılar/alımlayıcılar tarafından okunması ve bu doğrultuda gündelik yaşam içinde deneyimlenmesi, tekrarlanması, dönüştürülmesi ya da uyarlanması ile yakından ilgilidir.

Popüler kültür ürünlerinde ele alınan olgular, toplumsal ve bireysel beklentilerin, günlük yaşam pratikleri içinde ve büyük ölçüde de egemen kültür bağlamında biçimlenmesinden dolayı, gerçekliğin görünmesini engellemektedir.

Programlarla verilen imajlar ve hikayeler günlük hayattaki problemleri çözmede yeni mitolojiler üretirler. Bu mitolojiler basit anlamıyla toplumsal kurumları ve pratikleri açıklayan, öğreten ve haklı çıkaran hikayelerdir. Bu mitler insan hayatında önemli olan sorunlarla ilgilenir ve insanların ölümle, şiddetle, aşkla, seksle, işle ve toplumsal çatışmayla uzlaşmalarını çekici çerçeveler içinde mümkün kılar. Gangsterlere, kızıl derelilere, savaşa, teröristlere, katillere, haydutlara, yabancılara karşı güçsüz kalan toplumu

⁴¹ John FISKE: Popüler Kültürü Anlamak , Çev. Süleyman İRVAN, (Ankara, 1991), 154

süper man, süper polis, kahraman kovboy, biyonik kadın gibi kahramanlarla korur. Mitsel güçler tarafından çoğunlukla kötülerin kullandıkları aynı yöntemi kötülere karşı kullanarak çözümleme popüler ürünlerin çoğunda egemendir. Bütün bunlar belli bir ideolojiyi belli bir düşünüş tarzını, toplumsal otoriteye uymayı iletir. Bu mitler egemen kurumları ve yaşam biçimlerini doğallaştırır, kişileri topluma uyarlamayı sağlayacak şekilde duruma çözüm getirir⁴².

1.6. Popüler Kültür ve Çizgi Roman

Tarım toplumlarında yönetici sınıfı, köylülerin oluşturduğu büyük çoğunluktan katı bir biçimde ayrılarak, nüfus içinde küçük bir azınlığı oluşturur. Yönetici sınıfını oluşturan okur-yazar azınlığın ideolojisi, sınıfların eşitsizliğini ve yönetenlerin diğerlerinden ayrılma derecesini önemsememek bir yana, alabildiğine abartır. Yönetenler için kültürel birlikten çok, keskin bir farklılaşma gereklidir. Sınıflar arasında ne kadar net ayrışmalar olursa kaosa yol açabilecek tartışmalar azalacaktır. Alt sınıflar çalışacak, savaşacak ve verdiği nimetler için Tanrıya şükredecektir. Ekonomik gereksinimleri yüzünden köylerinde içe dönük bir yaşam sürdürmek zorundadırlar. Yönetenlerin bu sınıflarla bağlantısı ise vergi toplamak ve gerekirse barışı korumak için savaşmaktan öteye geçemez. Onlarla yoğun bir iletişim kurmanın kendilerine getireceği hiçbir avantaj da yoktur⁴³.

Bu yüzden okur-yazarlık gibi, kendilerini ayırıcı, farklılaştırıcı ve tekelleştirici özelliklerini vurgulamaya yönelirler. Örneğin dini ayin dili halkın günlük konuşma dilinden ayrılır. Kilise duvarlarına daha kolay anlaşılır, daha çabuk etki yaratan resimler yaptırılır. Ünlü ressamların bu kiliselere yaptığı resimler çeşitli kopyalarla giderek tüm kiliselere yayılır. Üst sınıfların halkı kontrol edebilmek için bu tür araçlara ihtiyacı vardır. Çünkü üst sınıfların seçkin dünya görüşlerine karşılık, bu araçlar halkın diline yakın, daha

⁴² Taner ÜNVER : Bir Popüler Kültür Ürünü : Çizgi Film Pokemon, Yüksek Lisans Tezi, (Ankara, 2002), 37

⁴³ E.GELLNER : Uluslar ve Ulusçuluk , İnsan Yayınları, (İstanbul,1992), 34

popüler bütünlüklerdir. Biçim, yapı ve içerikleriyle üst kültür ile halk kültürü arasında bir sentez oluştururlar. Bu sentez 19. Yüzyıl içinde kendine ait sınırları belirginleştirir. Endüstri devrimiyle yolu açılan kültürel kitleleşme, bu yeni popüler kültürün çağını başlatacaktır⁴⁴.

Burada “popüler”; toplumun tüm kesimi tarafından kullanılan, herkesçe anlaşılan, herkesin erişimine elverişli, ucuz anlamında kullanılıyor. Yani popüler kültür halkın geleneksel kültürel değer ve geleneklerini modern şekillerde yansıtmaya, kolay anlaşılabilir ve ucuz olma özelliklerini içerisinde barındırıyor. Bir bakıma popüler kültür halk kültürüyle aynı gibi algılanıyor; ancak halk kültürü daha geniş bir zaman boyutunu kapsamasına karşın popüler kültür ise, sanayi devriminden sonra ortaya çıkmış ve kültür sanayiindeki değişim ve dönüşümlerden kaynaklanmıştır.

Popüler kültür ürünlerinin kullanıcısı olan insanlar ne folk kültürünü oluşturan köylüler ne de kentte yaşayan –görece- üst kültürle özdeşleşen kentlilerdir. Popüler kültürün gerçek kullanıcıları endüstri devrimiyle köyden kente göç eden yeni insanlardır. Bu insanlar için popüler kültür, gündelik yaşamın kültürüdür. Yani belirli bir yaşam tarzının ideolojik olarak yeniden üretilmesinin ön koşullarını oluşturur. İnsanların yaşadıkları gün içerisinde nefes almalarını, sonraki zorluklara katlanmalarını, varolan yaşamlarına tahammül etmelerini sağlamaktadır.

Popüler kültür ürünleri reel yaşamın devamının sağlanması için bu olay ve gerçekleri fantezilerle süsleyerek insanlara tekrardan sunmaktadırlar. Burada anlatılanlar bireyin günlük beklentilerinden ve egemen sınıfın dayattığı egemen üst kültür çerçevesinden bağımsız değildir. Yani anlatılar gerçek benzeri kurgulardır; fakat “daha iyi” ve “daha güzel” düşleriyle bezelidirler. Böylece insanlara kendilerine ait düşler yaratma şansı ve

⁴⁴ Levent CANTEK: *Türkiye’de Çizgi Roman*, (İstanbul, 2002), 17-18

gündelik hayatlarının sorunlarından ve hayatın acılarından bir nebze de olsa uzaklaşabilme fırsatı verilmektedir.

İnsanların varolan düzen içindeki statülerini değiştiremediği dönemler, ikonoloji yaratımına ziyadesiyle elverişlidir. İkon insanın yaşantısından, kişiliğinden ve zevklerinden yola çıkarak dışarıdaki gerçeğe uyum sağladığı (veya sağlamıyorum diyerek kendine başka türlü yer bulduğu) bir araçtır. Sırtındaki T-Shirt'tür, saç tıraşdır, cenazede söylenen şarkıdır, posterdir, çizgi roman kahramanıdır, gol kralıdır, arabesk müziktir vs... Çağdaş yaşamın sürati edilgen konumdaki insanlar açısından yakalanamaz bir değişimdir. Belki bu yüzden de insan eski dünyası ile yeni dünyası arasında bağlantı kurabileceği ikonlara ihtiyaç duyar. Bu ikonlar çok ucuzdur. Ucuz olabilmeleri için seri imalatla üretilmektedirler. Yaygındırlar buna karşılık kısa ömürlüdürler. Çünkü ikon yenilenmeli ama varoluş mantığı değişmemelidir. Bu konuda değişmez olan, ikonun kendisi değil ikona olan gereksinimdir. Futboldaki yıldızlar, dillerdeki şarkılar, moda giysiler bu yüzden kısa sürede eskir, yerlerini başka ikonlara bırakırlar. Çizgi romanlar da farklı değildir. Şematik yapısı nedeniyle konu gelişimi bütün çizgi romanlarda aynıdır. Bu bir yerde yaratım olanaklarını kısıtlar. Yapılan işe sanat olarak değil de (hızla tüketilen, çöpe atılan) endüstri tasarımı olarak yaklaşan bir üretim vardır. "Yeni", "bireysel" ve "özgün" olan, tutulmuş örnekler üzerinde çok küçük biçim değişiklikleri ile yaratılmaktadır. Bu tarz çalışmalar bir çeşit sözlü kültür geleneği içinde beliren kalıplara, alışkanlıklara göre sürdürülür. Kişisel olan ayrı ve özgün yollara sapmaya pek niyet edilmez. Üretim yapanların arasındaki fark daha çok beceri açısındanadır. Kalite olarak sürekli aynı tarzı yinelerler⁴⁵.

Çizgi roman metinle birlikte sunulan resimler dizisidir. Resmin bulunduğu karenin içinde resmin anlaşılmasına yardımcı olan metinde yer

⁴⁵ Ünsal OSKAY: 1983 : 186

alır⁴⁶. Çizgi roman için, belirli bir olayın artarda gelen resimlerle anlatılması gibi çok geniş bir tanım yapılması halinde Antik çağlardaki resimlerden, kilise süslemelerine kadar bütün benzeri anlatım biçimlerini bu başlık altına sokmamız gerekir. Oysa çizgi romanın en büyük özelliği basılı olmasıdır. Bu şartı göz önüne alırsak onu şöyle tanımlayabiliriz: Çizgi roman, elle çizilmiş ve belirli bir süreklilik içinde artarda gelen, bir metinle bütünleşen ve basılı olan resimlerden oluşan anlatım biçimidir⁴⁷.

Çizgi bant, gazete ve dergilerde çıkan, her seferinde artarda dört veya daha fazla kare resim halinde yayımlanan öykü dizisidir. Karikatür-bantlar toplumsal yaşamla ilgili aksaklıkları, düzensizlikleri, geçer akçe olan yanlış değerleri, kalıpları ve insanların budalalıklarını alaycı, eleştirel bir tutumla yansıtır. Çizgi bantların ikinci ayrımı otuzlu yıllarda serüven Öyküleri'yle oluştu. Anlatılan öykülerin farklılığına çizgideki değişimde eklendi. Karikatür-bant çizgisinin dışına çıkılarak daha gerçekçi, fotoğrafa yakın reel bir çizgi tarzı benimsendi. Tehlikeler, soluk kesici olaylar ve kahramanca davranışların anlatıldığı, hızlı bir kurguya sahip öyküler ortaya çıktı⁴⁸.

Çizgi roman ise çizgi-bantlardan doğmuş olmakla birlikte benliğine kendi iletişim araçlarını yaratarak kavuştu. Altın çağı sayılan 1930-40 yılları arasında, çizgi roman gazetelerden ayrılarak ticari başarı kazanan dergi-albüm formlarına dönüştü. Savaş sonrası daha da gelişerek kendi yayın gruplarını oluşturdu. Çizgi-bantlar ise daha çok gazetelerde kaldılar. Ancak ellili yıllardan sonra, serüven bantları, değişen yayıncılık anlayışlarına uyum sağlayamayarak, azalmaya başladı. Onların yerini bağımsız bir yayın olabilme şansı daha az, ama bir çizgi yakalayan bant karikatürler aldı. Böylece çizgi roman ve çizgi bantların farklılığı daha çok kullandıkları yayın araçlarıyla belirginleşti. Bu da beraberinde farklı okuyucu kitleleri yarattı. Gazete okuyucusu o bant olmasa da gazeteyi alacakken, çizgi roman

⁴⁶ Meydan Larousse, Cilt 10

⁴⁷ A. Levent CANTEK: a.g.e., 22

⁴⁸ PLATİN : " Tek Resimden Dizi Resime Geçiş", Gösteri, (Aralık, 1985), 64

dergileri, bilhassa çizgi roman seven bir kitle tarafından alınıyordu. Bu yüzden çizgi bantlar gazete okuyucusuna hitap edebilecek bir mizahı ve gündelik olanı yakalama yolunu denediler. Çizgi romanların kaygısı ise bir sonraki sayıyı aldıracak ilgi ve merak yaratabilmektir. Ticari düşünmek mecburiyetiyle arz-talep dengelerini korumaları gerekiyordu⁴⁹.

Her şeye karşın, çizgi roman ve çizgi bantlar birbirlerinden tamamen farklı değillerdi. İkisinde ortak olan özellikler şöyle:

- A- Birbirini izleyen resimlerle anlatılan bir öykü,
- B- Karakterlerin bir maceradan diğerine süregelen özellikleri
- C- Konuşma veya metnin resim içinde yer alması,
- D- Resim ile metin bir bütün oluştururken resmin ağır basması,
- E- Düzenli aralıklarla yayımlanması⁵⁰.

Çizgi romanın resme ağırlık vermesi onu tam anlamıyla bir grafik sanat yapmaz. Çünkü anlatım yalnızca görsel bir nitelik taşımamaktadır. Hem çizgi ile hem de sözle anlatım vardır. Öykünün akışına göre çizgiye veya söze ağırlık verilir. Çizgiyle anlatım öykünün takibini kolaylaştırır. Oysa metnin ağırlık kazanması resimler arası devamlılığı, takip özelliğini aksatır, durağanlaştırır. Türkiye’de çizgi romanın başlangıcına baktığımız zaman yazının ağırlığını görürüz. Yabancı çizgi romanlara, özgün olmayan uzun anlatılar eklenir. İlk dönemlerinde çizgi roman terimi yerine öykü, hikaye, tefrika ve daha çok sinema romanı kullanılır. Ellili yıllarda Hürriyet gazetesiyle başlayan yeni dalga terimi ise “resimle roman”dır. Kurgu metne dayalıdır. Resimler arası devamlılık yoğun olarak metinle bağlantılıdır.

Altmışlı yıllarda Avrupa’da başlayan yeni dalga, çizgi romanı “büyükler için” (adult) çizgisine çekmeye başladı. Bu yeni tür öyküler yalnızca erotik çalışmalar değildi. Ticari düşünülmecek konular da seçiliyordu. Edebiyata

⁴⁹ Levent CANTEK: a.g.e., 22

⁵⁰ Nilüfer TUNCER : Çizgi Roman ve Çocuk , Çocuk Vakfı Yayınları, (İstanbul, 1993), 2

yaklaşıldı. Çizgilerin grafik performansı yükseldi. Bu başka bir mücadelenin parçasıydı: Altmışlı yıllar çizgi romanının bilimsel olarak incelendiği, tartışıldığı yıllardır. Yeni yeni kurulmaya başlayan çizgi roman dernekleri çizgi romanın bir sanat olduğunu ispatlamaya çalışmaktaydı. O günlerin çizgi romanı hakkındaki genel yargı, onun ikinci sınıf bir sanat dalı, bir eğlence aracı veya -yine çocuklar için- faydalı bir eğitim aracı olduğuydu. Konumu, resimli kitaplarla, ucuz, ticari halk romanları arasında bir yerdeydi. Öte yandan İtalya'da yapılan uluslar arası çizgi roman kongreleri entelektüel anlamda etkileyici sonuçlar verdi. Dünya çizgi romanının, kendi kültürel geçmişini arayışa çıkması yetmişli yıllarda Türkiye'ye de sirayet etti. Sanat dergilerinde içinde bir hayli "acaba?" sorusu olan araştırmalar yayınlandı. Çizgi roman gerçekten sanat mıydı? Bu yeni sanat için pek de olumlu şeyler yazılmadı çünkü. Bu "yeni şey" bizde hala resimli romandı. Romanın taklidiydi, resimler metnin okunurluğunu sağlayabilmek için çizilmiş gibi görülmekteydi. Sonraları bu yargılar biraz yumuşadı, farklı tanımlama biçimlerinden sonra nihayet çizgi roman ismine gelindi ⁵¹.

Popüler kültür araştırmacılarının çizgi romana başlangıcından bu yana gösterdikleri ilginin çeşitli nedenleri vardı. Birincisi doğal olarak popülerliği ilgi çekiyordu. Sanatsal içeriğinden çok kitlelere ulaşabilme yeteneği üzerinde duruluyordu. İkincisi, anlatım biçiminin modernliği idi. Roman geleneğinin devamcısı olarak yeni bir kurgu deneniyordu. Daha kolay ve çarpıcı bir anlatıma sahipti. Bu, verilmek istenen mesajın anlaşılabilirliğini kolaylaştırıyordu. Üçüncüsü, çizgi roman yaratıcısına dış gerçekliği istediği şekilde yorumlama şansı tanıyordu ki bu iktidarında ilgisini çekiyordu. Bu niyetle sayısız propaganda çizgi romanı yapıldı. Soğuk savaş döneminde Amerika'nın komünist tehlikesi üzerine yaptırdığı çalışmalar – Türkiye'de bir örneği 1949 yılında "Kızıl Tehlike" ismiyle yayınlandı- ve Mao'nun devrimiyle ilgili Çin'de yapılan çizgi romanlar vs. Ancak sonraları popülerliğinin haricindeki özellikleri pek ilgi görmedi. Anlatımının modern olmadığı, romana

⁵¹ P. GRAVETT : " Avrupa'da Çizgi Roman", Argos, (Mart, 1989), 76

özgü kalıpların dışına çıkamadığı için bir “peyk sanat” olduğu vurgulandı. Time, yıllar sonra bu terimi “melez sanat” olarak değiştirerek daha ılımlı bir yaklaşımda bulundu⁵².

Çizgi roman kendi doğal gelişimi içinde, üretimiyle ilgili olarak iki önemli biçim oluşturdu. İlki “Kahraman çizgi romanları” oldu. Popüler kültürün üzerinde durduğu bu tür çizgi romanlardır. Yaratıcısının önemi yoktur. Bir anlatıyı çizgi romana has kod ve kanallarla iletmekten başka bir şey yapılmaz. İkincisi, sanat olarak kimliğini bulduğu yıllarda ortaya çıktı: “Yaratıcı çizgi romanları”. Karmaşık bir biçime ve estetik ölçülere sahip, çizgi roman konusu olarak düşünölmeyecek anlatılar kullanılan bu tür yapıtlarda bir anlam boyutu vardı, bütünüyle biçimsel değillerdi.

Kahraman çizgi romanları için en güzel örnek, ölkemizde de adı çizgi roman ile özdeşleşmiş olan “Tommiks” tir. Tommiks tamamen eğlenceye dönüktür. Hiçbir zaman durağanlaşmayan bir anlatımla “sürekli serüven” yaşanır. Zıtların keskinliği ilkesini başarıyla yansıtan “kötü adamları” vardır. Serüvenin sürükleyiciliğine mizah da eklenir. Okuyucu ise bu başarılı kurguyu kimin anlattığıyla hiç ilgilenmez. Onun için asıl önemli olan kendisiyle “özdeşleştirdiği” Tommiks’in bir kahraman olarak yaptıklarıdır. Bu noktada, anlatının çizgi roman olmasının da pek bir önemi yoktur. Çünkü kahramanla özdeşleşen okuyucu, artık gerçek dünyada değil, kendisi için yaratılmış bir evrendedir. Burada kahraman kötöleri alt ederek sorunları çözecek ve adaleti sağlayacaktır. Kahraman çizgi romanlarının özdeşleşme ve başka bir evrene geçiş ilkesi abartılı olarak Amerikan çizgi roman ekolünün merkezindedir. Bizim reel hayattan kopma anlamında kullandığımız “evren” onlar için her türlü ayrıntısı tasarlanmış, var edilen çizgi romanlarda geçen olayların içinde yaşanacağı hayali bir dünyadır.

⁵² Time, 1.11.1993

Bu yapay evrende, bir tarafta kötüler, diğer tarafta soap-opera* kalıplarını andıran iç çekişmeleriyle iyiler vardır. İnsanlar ise birbirleriyle gökdelenler arasında mücadele eden süperlerin çok altında, yerdeki sıradan varlıklardır. Yukarıda olup bitenlerden pek bir şey anlamazlar zaten yaşam onlar için kahramanın aksine değişmez bir aynılıktır. Yapay evrenlerin sağladığı, kahramanlarla insanlar arasındaki karşıtlık, okuyucuya “özdeşleşme” anlamında büyük bir kolaylık sağlar. İyi ve kötü tiplerinin karşıtlığına ilaveten, üstünler ve sıradanlar arasındaki karşıtlık zıtların keskinliği ilkesinin etkisini artırır. Süper kahramanların neredeyse hiçbiri sıradan suçlarla (çete savaşları, marketten hırsızlık yapanlar vs.) ilgilenmez , karşısına yine üstün özellikli, yenilmesi her seferinde daha da zorlaştırılan bir kötü adam alıp onu cezalandırır. Bu da okuyucu nezdinde “rahatlamayı” sağlar⁵³. Böylece birey kendi iç dünyasında yarattığı evrende kısa süreli de olsa, günlük yaşamın sıkıntı ve buhranlarından uzaklaşmakta, mutlu olmaktadır.

* Soap – opera : Değişmeyen bir oyuncu kadrosu ve kalıp olaylara dayalı sürekli bir öyküsü olan, eylemden çok diyalogun önemsendiği ve gerçek yaşamdan daha ağır bir tempoda gelişen radyo-TV dizilerine verilen ad.

⁵³ Levent CANTEK: a.g.e., 27-28

BÖLÜM 2

ÇİZGİ ROMANIN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

2.1.Dünyada Çizgi Romanın Doğuşu ve Gelişimi

17. yüzyılda ticaretin gelişmesi, dünyanın çeşitli (ve o güne kadar tanınmayan) yerleri ile kültürel alışverişi de beraberinde getiriyordu. Değişik bölgelerden birer ticaret merkezi haline gelen şehirlere akın eden insanlar, gerekli malzemelerini almak ya da iş bulmak için olağanüstü bir seferberlik yaratıyorlardı. Gitgide daha sık aralarla kurulan panayır, büyük pazarlar, seyahatleri yaşamın bir parçası haline getiriyordu. Bu insanlar bir yandan ekonomik serbesti kazanırken, diğer yandan gitgide daha yoğunlaşan ve karmaşılaşan bir olaylar zincirinin seyircisi konumunda kalıyordu. Hayat hızlanmıştı, zaman kavramında köklü bir değişim yaşanıyor. Kasaba meydanlarına kurulan panayırların bir diğer önemi de insanların sunduğu yeniliklerdeydi. Yeni insanlarla tanışıklıklar ve yeni ilişkiler, zengin bir bilgi alışverişini doğuruyordu. Buralarda boy gösteren gezginler içinde en ilgi çekenler arasında, panayır meydanlarında kurdukları tezgahlar üzerinde sergiledikleri dizi resimlerden oluşan panoları anlatarak halka sunan “resim anlatıcıları” vardı. Halk zaten bu yöntemin yabancısı değildi. Kilise süslemeciliğinin önemli bir amacı okuma yazma bilmeyen geniş kitlelere görsellikle yardım edip din eğitimi tamamlamasını sağlamaktı. Resim anlatıcılarının getirdiği yenilik hem konu hem de kurgu ile ilgiliydi. Bu yöntemlerle ilk defa yeni bir kurgu anlayışı uygulanıyor ve resim-metin beraberliği kullanılıyordu¹.

¹ A. PLATİN : “ Tek Resimden Dizi Resime Geçiş”, Gösteri, (Aralık, 1985)

İlk çizgi romanlar daha çok metinle ilişkili resimler üzerine kuruluydu. Resimden metnin anlaşılmasına yardımcı unsur olarak yararlanılıyordu. Bu hal onları kitap illüstrasyonu (kitapların resim ve desenle süslenmesi)ve vinyet (metnin içinde kullanılan küçük boyutlu desen) çizimlerine yaklaştırdı. Zaten baskıda da benzer bir çizim tekniği kullanılıyordu. Bu teknik, bakır levhanın üzerine bir vernik sürüldükten sonra, elde edilmek istenen deseni bu verniğin üzerine çizmeye, böylece açılan boş yüzeyi bir asitin etkisine açık bırakarak, baskı mürekkebine bulanana bu kısımların desenini çıkarmaya dayanmaktaydı. Ayrıntılar daha sonra çelik kalemle işleniyordu². Bu teknikle yapılan ve çizgi roman ile karikatürün öncüsü sayılan ilk örneği William Hogarth (1697-1764) üretti. Olayların gülünç ve çelişkili taraflarını abartılı çizgilerle anlatıyordu. En önemli çalışmaları, dönemin yozlaşan toplumunu eleştiren *The Rake Progress* (1735) ve *Marriage A'la Mode* (1745) oldu. Hogarth'ın yazı eşliğindeki resimleri çağının illüstrasyon anlayışından o kadar farklıydı ki, yaptıklarına ayrı bir ad bulundu: "karikatür" (birebir sözcük anlamıyla "kötü taklit"). O ise tiyatro işlevini yerine getirdiğini düşünüyordu.

Hogarth'ın çalışmalarını Thomas Rowlandson (1756-1827) geliştirdi. James Gillray (1697-1764) Avrupa'ya tanıttı. 19. yüzyıl, bu yeni anlatım tarzının bir çok yeni teknik geliştirerek ilerleyişine tanık oldu. Ancak konuşma balonu kullanımı sistemleşmemişti. Ancak resim-metin beraberliğinde metnin ağırlığı azalıyordu. Bu konuda en önemli farklılığı İsviçreli R. Töpffer yarattı; "Karelerimde resimlerin altında birkaç satır yazı var. Yazılar olmasa resimlerin neyi anlatmak istediği bilinmeyecek. Yazılar da resim olmazsa bir şey ifade etmeyecek. Her iki ögenin birleşmesiyle bir tür roman oluştu" diyordu.

Goethe, Töpffer'ın yaptıklarını o kadar beğendi ki, bunların yeni bir sanatın öncüsü olduğunu ileri sürdü. Bununla birlikte çizgi roman sanatsal

² A. LABERRE : *Kitabın Tarihi*, İletişim Yayınları, Cep Üniversitesi Yayınları, (İstanbul, 1994),100

varlığının dışında bir iletişim aracına da dönüşüyordu. Kitap içlerinde de koratif olarak kullanılan resimler bütüne doğru yayılarak metinle yeni türden bir beraberliğe gidiyordu. Resimler anlatımı güçlendiriyordu. Kağıt üzerinde basılı çizgiler dergilerinde habercisi oldu. Bir önceki yüzyılın çok az kişi tarafından görülen çalışmalarının aksine, bugünkü anlamıyla posterlere benzeyen anlatılar iktidar tarafından yasaklanacak kadar ilgi görüyordu. İnsanlar zihinlerinde uzun zaman belirsiz (veya hayalet) olarak dolaşan insan tiplerini karşılarında şekillenmiş olarak görünce onlara merakla, heyecanla sarıldılar. Soyutluktan somut bir anlatıma geçmiş gibiydiler. Hayallerinde yaşattıkları güzellerle çirkinleri, çizerlerin kaleminden çıkan tiplerle karşılaştırdılar.

Bu yeni eğlence insanların hoşuna gitti. 19. yüzyılda, sanayi devrimine bağlı olarak hem baskı makineleri gelişerek hızlandı, hem de kağıt üretimi arttı. Bu da süreli yayınların çoğalmasına ve nitelik kazanmasına zemin hazırladı. Fransa'da 1831 yılında ilk karikatür dergisi La Caricature çıktı. Onu İngiltere'de çıkan Punch (1841) gibi diğer dergiler izledi³. Amerika'daki gelişme ise eski kıtanın aksine yavaştı. Zamanla Avrupalı göçmenlerin etkisiyle çizgiyede yer veren yeni dergiler çıkmaya başladı. Puck (1877), Judge (1881) ve Life (1883) dergileri ilk önemli karikatür dergileri oldular⁴.

1920-1925 arası çizgi roman iyice gelişmiş, belli bir ifade tarzı olarak kendi anlatımını oluşturmuş, yeni bir sanat biçimi olarak kabul görmüştür. Ayrıca yayıncı ve çizerler için de ticari açıdan oldukça iyi kar getiren bir alan olmuştur. Bu dönemde basın dağıtım ajansları yoluyla da bütün dünyaya dağıtılan çizgi romanların sorumluluğu, denetimi ve yönlendirilmesi yaratıcı yazar-çizerlerin elinden alınarak, yayıncılar tarafından sanatçıların çizimleri gereken konular belirlenmiştir. Sevimli küçük şeylerle mutlu olan aile çizgi

³ Alan CLARK – LAUREL : Comics an Illustrated History, The Green Wood Publishing Company Ltd., (London, 1991), 46-7

⁴ Eran İ. EĞRİBEL : Çizgi Romanın Toplumsal Temelleri, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, (İstanbul, 1987)

romanları akımı bu anlayışın ürünüdür. Yayıncılar tarafından en çok tavsiye edilen konu aile yaşantısı idi. Bu dönemde çizgi romanın genel gelişimi içinde önemli olarak gösterilen Blondie (Fatoş), Gasoline Alley, Moon Mullins ve Little Orphan Annie günümüze kadar yaşayan çizgi romanlar olmuşlardır.

1920'lerin sonuna doğru çizgi roman sanatsal ve sosyal bir olgu olarak kendini kabul ettirmiştir. 1929 yılında anlatım tekniği ve tarz olarak çizgi romanda yeni değişiklikler olmuş "serüven" ana tema olarak ele alınmıştır. Bu köklü değişim keşiflerin ve icatların çizgi romanlara sanatsal bir yansıması olarak görünmüştür. Roy Crane'in "Wash Tubbs" adlı eseri bu türe örnek olarak gösterilecektir. Yine bu dönem çizgi romanlarda egzotizm ve macerayı bir arada görebiliriz. Harold Foster'in resimlediği Tarzan bu dönemde ortaya çıkmıştır. 1929 sonrası çizgi romanlar klasik kalıplarını ve tekniklerini tamamen kazanarak günümüzde bile halen okunan belli kahramanlara sahip olmuşlardır.

Amerika'da çizgi romanların günlük gazetelerdeki önemli yerine rağmen ilk çizgi roman dergisi Japonya'da çıkmıştır (1920). Zamanla pek çok yayıncı çizgi roman yayıncılığına başlamış ve çizgi roman dergisi yeni bir kitle iletişim aracı olarak yerleşmiştir. Bu arada dergilerde yayınlanan yeni bir çok kahraman da bütün dünyada büyük bir ilgi ve beğeni toplamıştır. Bunlardan biri olan süperman Amerika'nın 2. Dünya Savaşı'na girmesiyle pek çok yeni süper kahraman tipinin doğmasına öncülük etmiştir. Savaş sonrasında çizgi romanlarda bir belirsizlik dönemi yaşanmış, yeni serüvenler yayınlanmasına rağmen dergiciler için bu dönem oldukça durağan geçmiştir.

1940'lara gelindiğinde ilk defa çizgi romanlar kültürel ve sosyal olarak ele alınarak incelenmişlerdir. 1950'li yıllarda ise Amerika çizgi romanlar konusundaki liderliğini yitirmiştir. Bu ise yetenekli bir çok Amerikalı çizerin çizmeyi bırakmasına veya ölmesine bağlanmıştır. Yeni serüvenlerin çıkmaması ve kahramanların eskiden olduğu gibi ilgi ve beğeniye üzerlerine çekmemeleri nedeniyle yayınevleri bunalıma girmişlerdir. Bazı yayıncılar bu

gidişata karşı mücadele edebilmek adına bir çabaya girmişlerdir. Bunlardan biri olan yayıncı William Gaines, sahibi olduğu “E. C. Comics” adına çizgi ve öykü olarak bazı yenilikler taşıyan dergileri piyasaya sürmüştür. Bu dergilerde cinayet öyküleri içerisinde kontrolsüz bir şiddet verilmiştir. Bu eserler 1954 yılında kamuoyunda büyük bir tepki uyandırmış ve bunun üzerine bir çok çizgi roman yayıncısı ve telif ajansları bir araya gelerek kendi aralarında belirli kural ve kaideler belirlemişlerdir. Bu kurallara uymayı zorunlu sayarak bu kurallar dışında kalan hiçbir eserin basım ve dağıtımını yapmayacaklarını taahhüt eden yayıncılar, böylece bir tür otosansür olan “Commics Code Authority”yi kabul etmiş oldular.

1960 yıllarında Amerikan çizgi roman dergileri yazar ve editör Stan Lee öncülüğünde yeni bir çaba ile yeni süper kahramanların maceralarını yayınlamaya başladılar; fakat bu kahramanlar geçmiş dönem kahramanlarından farklı ve üstün özelliklere sahip olmalarına rağmen sorunları olan süper kahramanlardı.(Örümcek Adam, Şimşek Thor ve fantastic Four tipleri vd.) 1970'lere gelindiğinde ise Amerika'da iki çizgi roman dergisi, ilkel çağlarda geçen fantastik hikayeleri ve içerisinde verilen kontrolsüz şiddetiyle büyük başarılar elde etti. Robert E. Howard'ın tarihi hikayeleri “Conan” ve “Red Sonja”.

1960 ve 1980 yıllarında çizgi roman dergileri Avrupa'da büyük bir gelişme gösterdi. Amerika'dan bağımsız olarak her ülke kendine ait yeni tipler ortaya çıkardılar ve bu tipleri diğer ülkelere ihraç ettiler. İngiltere'de “Modesty Blaise” (Dişi Bond), “Tiffany Jones” (aynı adla bizde de yayınlandı). Fransa'da ise “Barberella” (Bilim Kurgu), “Mr. No” ve “Zagor”, Belçika'da “Comanche”, “Şövalye Ardent”, “Luc Orient” (Uzay Ajanı Luk) ilk akla gelen tiplerdir⁵.

⁵ E.GELLNER :Uluslar ve Ulusçuluk , İnsan Yayınları, (İstanbul,1992), 228

2.2.Türkiye’de Çizgi Romanın Doğuşu ve Gelişimi

Modern toplumlarda devlet, sınırları içinde yayılmış merkezi bir eğitim sistemine ihtiyaç duyar. Bu sisteme bağlı olarak kültürel biçimleri, kültür kodlarını ve bir iletişim ağını onaylar; bu bütünlüğü korur ve onunla özdeşleşir. Kapitalist ekonominin bu yeni tip merkezi kültüre ve merkezi devlete ihtiyacı vardır. Kültürün devlete ihtiyacı olduğu gibi, devletinde alt sınıfların türdeş bir kültürle damgalanmasına ihtiyacı vardır. Kültürle devletin bu yakın ilişkisi oldukça yakın sayılır ve modern ekonominin gereklerinden kaynaklanır⁶.

İhtiyaç duyulan ortak kültür, okur-yazarlığa dayanan, incelmış bir üst kültürdür. Üst kültürün var edilebilmesi için milli aydınların ve milli devletin kurucu faaliyetine ve idame ettirebilmesi için milli devletin koruyuculuğuna gerek duyulur. Milli devlet, üst kültürün ayakta durabilmesi ve bütün nüfusa yayılabilmesi için ihtiyaç duyduğu kaynakları derleme ve kullanmaya muktedir olmalıdır⁷.

Yeni Türk Cumhuriyetinde bir üst kültürün devlet tarafından teşvik edilerek gelişiminde otuzlu yıllar önemlidir. İktidar meşruiyet krizine yanıt verebilmek için ürettiği ideolojiyi (Kemalizm) bu yıllarda kültürel düzeyde yoğurmuş, biçimlendirmiştir. Bir siyasal ideoloji olarak Kemalizm; kendi içindeki evrimini 1924 Anayasasından başlayarak 1931’de ki Altı oklu CHP parti programına kadar sürdürecektir. “Hakimiyet kayıtsız şartsız milletindir” ve “Halkın kendi mekdedderatına bil fiil sahip olması” ifadeleri yön değiştirir. İki “başarısız” çok partili rejim denemesinden sonra yeni bir rota çizilir. Bu gelişmeyle, rejimi tehlikelerden koruma kaygısı (ve tutkusu) halkın siyasal tercihlerini belirtme hakkını engeller; “.... bir yandan ulusal egemenlik

⁶ E.GELLNER : a.g.e., 229

⁷ Levent KÖKER : Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi , İletişim Yayınları, (İstanbul, 1990), 78

düşüncesi savunulurken diğer yandan (....) siyasal rejime karşı yıkıcı tehlikelerin yine ulus içinden gelebileceği düşünülmektedir⁸. Bu yüzden “Halk için halka rağmen” düsturu o dönemin simgesine dönüşür. Halkın siyasal hayata ve yönetime katılması için tüm milleti bünyesine alan tek bir siyasal örgüt (CHP) ve milletin manevi varlığının somut ifadesi olarak TBMM'nin egemenliği yeterli olmaktadır. Meclis üstünlüğüne dayalı bir tek-parti rejimi böylelikle meşrulaştırılırken, bu rejimin demokrasi olduğu da iddia edilmektedir⁹. Model bir seçkin kadronun, esas itibarıyla buna isteksiz (veya hazırlıksız) olduğu varsayılan kitlelere modernizmi yukarıdan dayatmasını öngörüyordu. Ne var ki ideolojik baskı arttıkça köylüler ve kısmen geleneksel küçük burjuvazi daha da azimle geleneklerine sarıldı. Bürokrasi ise bu tepkiye “İrtica” etiketini yakıştırdı¹⁰.

Gelenekselden modernliğe dönüşüm sürecindeki geçiş toplumlarında geleneksel olanla yeni gelişen ilişki ve biçimler arasında sert bir çatışma vardır. Otuzlu yıllarda ivmesi belirginleşen kültür politikalarına bakarsak, modernliğin formülasyonu ile beraber yeni bir dil, kültür ve tarih yaratıldığını görebiliriz. “Kültürel ideolojinin, geleneği yeniden biçimlendirirken geçmiş tanımını Anadolu uygarlıklarını da kapsayan bir biçimde Türklük geçmişine dayandırdığı söylenebilir¹¹”.

Abdullah Ziya Kozanoğlu (1906-1966) çizir olarak olmasa bile öykü ve senaryolarıyla Türk çizgi romanının miladıdır. Yirmili yıllarda yayınlandığı Kızıl Tuğ ve otuzlarda yazdığı Kaan o zamanlardaki büyük popülaritesinin yanı sıra altmışlı yılların en önemli çizgi romanlarının da kaynağı olmuştur. Öyküler Orta Asya’da geçer. Ratip Tahir Burak (1904-1977)’da önemli bir dönemeçtir. Öykülerinde Osmanlı dönemini kullanmasına rağmen, Kozanoğlu gibi o da dine, İslam’a hiç yer vermemiştir. Din unsuru daha çok Hristiyan ruhban sınıfıyla cisimleştirilmektedir. Din adamı tipleri “öbür-

⁸ Levent KÖKER : a.g.e., 83

⁹ Çağlar KEYDER : Türkiye’de Devlet ve Sınıflar , İletişim Yayınları, 1993: 16

¹⁰ Taner TİMUR : Osmanlı Kimliği , Hil Yayınları, (İstanbul, 1986), 117

¹¹ Levent CANTEK: Türkiye’de Çizgi Roman, (İstanbul, 2002), 47-48

dünyacı” kişiler gibi değil politika ve devlet işleriyle sürekli ilgili, değişmez Türk düşmanları olarak çizilmektedir. Kahramanlar Hristiyan din adamı üzerinden dinin devlet işine karışmasına tepki gösterdiler. Fırsatçı, olduğundan başka türlü görünen, düşüncesini gizleyen, iktidar hırsı içindeki din adamları hep cezalandırıldılar. Ama bu ceza Hristiyanlığa değil, dini çıkarları için kullanılanlara yöneliktir. Yoksa Türklere atfedilen dinlere karşı hoşgörü gösterme özelliği her öyküde yinelenmektedir. Müslümanlık ise savaşta atılan “Allah Allah” nidalarından, cenk edenler için hayır duaları ve zorda kalan kahramanın “Allahım bana yardım et” dileğinden pek öteye geçmemektedir. Burada önemli olan yaşanan dönem ve inanılan dinden çok, Türklük imgesinin kullanımı olmuştur. Sezgin Burak’ın öykülerinde, Osmanlı medeniyeti ve düzeni hep ikinci planda kalır. Asıl merak ve ilgi, sürekli olarak yeni oluşumlara gebe olan Orta Asya’yadır.

2.2.1. Ellili Yıllar

2. Dünya savaşından çıkan Türkiye, büyük yoksullukların, kısıtlamaların yaşandığı günleri artık geride bırakmak özlemindedir. Kurulan yeni dünya düzeninde gözler, gönüller Batıya kilitlenmişti. Tan matbaasına saldırı gibi komünist aleyhtarı gösteriler yaygındı. Bayar CHP’den istifa etti. Menderes ve Köprülü ihraç edildi. Derken 1945 yılında İnönü meclisi açış konuşmasında muhalefet partisi ve tek dereceli seçim isteğini söyledi. Bu yeni bir dönemin sinyaliydi. Bir yıl sonra DP kuruldu. Yeni bir muhalif söylem tecelli ediyordu ve daha çok şey değişecekti¹².

1950 seçimleri ve iktidar değişimi ülke tarihi açısından benzersiz bir dönüm noktası olmuştur. Halk bu seçimle ilk kez siyasal tercihi ile yönetecekleri belirleyerek bir statükoyu alaşağı etmişti. Siyaset yapma işlevini ellerinde tutan seçkinler için bu şaşkınlık verici inanılmayacak bir yenilgiydi. Bürokratik siyasi bir yapı içinde siyaset ayrı bir meslek değildi.

¹² Çağlar KEYDER : a.g.e., 163

Meclisler idarenin bir uzantısıydı. Ancak 1946'lardaki çok partili bir meclis oluşturma kararından sonra, genel oy hakkı ve seçmene dönük siyaset bir araya gelerek iktidardaki ittifakın bölünmesine yol açtı. Meclis gerçek bir tartışma toplumuna dönüştü ve iktidardaki parti muhalefeti engellemeye teşebbüs ettiğinde muhalefet kendinde millete gitme hakkını gördü. 1946-1950 döneminin lugatçesinde millete gitmek yeni bir siyasi faaliyeti dile getiren bir formül oldu¹³. 3. Selimden bu yana tüm modernist müdahaleleri üreten sınıf bürokrasiydi, şimdi oluşan DP ağırlıklı meclis ise hem daha çok mülk sahibi sınıflara dayanıyordu hem de daha taşralıydı ve daha gençti. Yasa dışı TKP (Türkiye Komünist Partisi) bile seçimlerde DP'yi desteklemişti. DP iktidarının ilk yıllarında köklü iktisadi gelişmeler olmuştu. Binek arabaların ve ticari taşıtların sayısı dört kat arttı. Aşağı yukarı her on köylüden biri şehre göçüyordu. Konut yapımında ve inşaat sektöründe büyük bir patlama ve istihdam vardı. İlk göçmenler buralarda çalışan mevsimlik işçilerdi. Bu yeni "hamlenin" birinci elden tanıkları olarak şehirlerde kaldılar. " İlk gece kondu mahalleleri köy yaşam tarzına göre kuruldu. Aynı köyden gelenler yan yana yerleşip genellikle devlet arazisi üzerine derme çatma kulübeler kurdular. Ama kısa sürede evlerin kalitesi düzeldi. İlk göçmen dalgasıyla gelenler şehirde kazandıklarını yeni evler yapmakla harcadılar, yeni gelenler ise aynı amaçla tarım gelirlerinden biriktirdiklerini beraberlerinde getirdiler. Ayrıca her seçim öncesinde politikacılar yeni yeni büyümekte olan bu semtlere şehrin bazı konforlarını ve belediye hizmetlerini getirmeyi vaat ettiler ve bu vaatler bir ölçüde gerçekleşti. Bir süre sonra arsaların tapuları verildi ve eski kulübeler sağlam ve sürekli evler haline geldi¹⁴. Bu yeni ev sahipleri kazandıklarını şehirli yaşama uyum sağlayabilmek için harcıyorlardı. Kira ödemedikleri için evlerindeki konfor düzeyi giderek arttı. Ancak kültürel hayatı kontrol eden seçkinlerce hiçbir zaman sevimli görünmediler. Bürokrat ve entelektüellerin çoğu köy hayatını idealize ederken gece kondulara acıyarak

¹³ Çağlar KEYDER : a.g.e., 189

¹⁴ Zühal ARINIK : *Türkiye'de Çizgi Roman Turhan Selçuk'un Abdülcabaz'ı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Estetik ve Sanat Tarihi Kürsüsü Lisans Çalışması, (İstanbul, 1979)

bakıyordu. Saf, tertemiz, doğayla özdeşleşmiş köylü imgesine karşılık, gece kondular korkunç bir kontrast içinde yozlaşmanın örnekleriydi. Abdülcanbaz ve Tarzan'ın (uzun bir macera dönüşünde) İstanbul'da bir tek İstanbul efendisi bulamadıkları öykü bu bakışı yansıtır¹⁵.

Çizgi roman bu değişim atmosferlerinde, eğlenceye yönelik serüven kurgusunu tarihe, geçmişe ve geleneğe çevirmeyi deneyerek önemli bir eşiği oluşturdu. Sinemasal anlatımı renkli resimleri ve yarattığı saf iki (iyiler-kötüler) dünyasıyla popülerite yakaladı. Ratip Tahir ve Şahap Ayhan'ın çizgileriyle kurduğu tarihi çizgi roman kalıpları en başarılı çıkışlardı. Sonraları tam sayfa çizgi romandan bantlara, haftalık öykülerden günlük süreli hikayelere dönüştüler. Bu yönelim günceli yakalama kaygısını da getirdi. Siyasi çalkantıları anlatmayı, eleştirmeyi denediler. Artistik bir dilden arınarak günlük konuşma diline yaklaştılar. Kahramanlarını sıradan insanlardan seçip gündelik, olağan hayata dair, kimi zamanda muhalif olan kurgular ürettiler. Bu yeni çizgi romancıların büyük bir çoğunluğu karikatürcüydü veya tüm çizer tayfasının başından geçtiği üzere ilk parasını karikatürden kazanmış insanlardı. Cemal Nadirin açtığı yolda gazete karikatürcülüğünde yol alıyorlardı. Ama hem hepsine yetecek kadar gazete yoktu hem de 1950-1954 arası DP iktidarının vaat ettiği reformların da başarılı olması muhalif bir sanat olan karikatürü sınırlıyordu. Oysa çizgi roman bu yeni dönemin tiraj unsuruydu. Daha zor ve zaman alıcıda olsa iyi üretime iyi para getiriyordu. Onlarca karikatürist bu arz talep dengesinde çizgi romana yöneldi. Reel çizgileriyle Suat Yalaz, Ratip Tahir, Şahap Ayhan, Remzi Türemen, Sururi "serüven" niyetli öyküler üretirken, Eflatun Nuri, Altan Erbulak, Oğuz Aral, Bedri Karaman, Turhan Selçuk karikatür çizgisiyle "hiciv" üstüne yoğunlaştılar¹⁶.

¹⁵ Levent CANTEK: a.g.e., 95-96

¹⁶ Çağlar KEYDER : a.g.e., 21

2.2.2. Altmışlar

1960 yılı, Türk demokrasi tarihinin en önemli dönemeçlerinden biriydi. Ordu, DP hükümetini devirerek yönetime el koydu. Partinin ileri gelenleri tutuklandı. 27 Mayıs popüler düzeyde “Ordu millet el ele” şiarıyla meşrulaştırıldı. Büyük şehirlerde endamı yerinde şirin kızlar ve “Aziz Türk Gençliği” numunesi delikanlılar, tanklar üzerinde Mehmetçiklerle fotoğraflar çektiler. Basın, hemasi yorumlarla 27 Mayıs’ı hararetle destekledi. Ordu’nun parlamenter demokrasi üzerindeki doğrudan tahakkümü ise kısa ömürlü oldu. Askerler bir buçuk yıl içinde yeni bir Anayasayı referandumla kabul ettirdiler ve seçimlere giderek iktidarı sivillere devrettiler. Parlamenter demokrasinin kurulmasından sonraki bu ilk askeri müdahalenin Türk tarih yazımındaki değerlendirilişi, popülizm ile bürokratik reformizm arasındaki mücadele temelindedir¹⁷. 27 Mayıs darbesi sonrasında popüler kültür ürünlerinde gözle görülür bir artış yaşanmıştır ve bu dönemde eğlenceye yönelik anlatılar daha fazla ilgi görmüştür.

Demokrat parti gidince karikatüre konu kalmamıştır. Bu durum karikatürcülerin başka alanlara yönelmelerine yol açmıştır. Günün revaçtaki türü tarihi çizgi romanlardı. Bu ilgiyi Yeşil Çam da kullandı. 1965 yılında çevrilen Kara Oğlan ve Altay’dan gelen yiğit filmleri Yeşil Çam’da tarihsel filmlere yönelik bir modayı başlattı. Ertesi yıl Süreyya Duru’nun yönetip Cüneyt Arkın’ın oynadığı Malkoçoğlu, Yalaz’ın iki yeni filmine (Bay Boranın oğlu ve Camokanın İntikamı) eklenince çizgi romanlar bu popüleriteleriyle gazeteler için başlı başına satış unsuru oldular¹⁸.

Sinemada sonraları çekilen Kara Murat, Kara Orku, Tarkan, Tolga gibi yerli kahramanların dışında Zagor, Red Kit, Kinova, Kızıl Maske gibi Türkçe’de yayınlanan çizgi romanların da filmleri yapıldı.

¹⁷ Nijat ÖZÖN : a.g.e., 170-171

¹⁸ Agah ÖZGÜÇ : “Foto Roman ve Çizgi Roman Filmleri Kaynakçası”, Beyazperde, (Aralık, 1989), 16

Avantür kalıplarında olan bu filmler Kartal Tibet, Cüneyt Arkın, Tamer Yiğit, Kuzey Vargın, Levent Çakır, Serdar Gökhan, Ünal Şahin gibi yakışıklı jön kahramanlarının karşısına handiyse çizgi romanlardan devşirilmiş Danyal Topatan, Ahmet Mersinli, Behçet Nacar, Turgut Özatay gibi köklü adamlar çıkartıyordu. Seher Şeniz, Eva Bender, Ahu Tuğba, Emel Turgut, Devlet Devrim, Tülay Erdeniz, Figen Say gibi kimi vamp kimi masum güzellerinin katkılarıyla filmin garanti iş yapacağı hesaplanıyordu. Memur senaryocular ve vasat yönetmenlerin elinde bu filmler giderek yetmişlerin seks dalgasına karıştı. Bu filmlerin seksi kadınları türün aranan yıldızları hale geldi. Bu kadın oyuncularından bazıları sinemayı bırakırken çoğunluğu filmlerini soyunarak sürdürdü. Sinema oyuncularının çizgi romana olan ilgileri sadece ticari düzeyde kalmadı. Bazıları aktif olarak çizgi romanla da uğraştı. Ayhan Işık (Işığan) sinemaya başlamadan önce dergi ressamlığı yaptı¹⁹.

Altmışlı yılların son kahramanı Tarkan ise, daha soğuk ve hemasi tarafı daha fazla öne çıkartılan sert bir tipleme oldu. Sayıları elliye yaklaşan tarihi çizgi romanlar, gerek biçim, gerek anlatım ve çizim teknikleri açısından, masallardan aldıkları mirasıda kullanarak birbirine benzer anlatılara dönüştüler. Özellikle anlatımına büyük özen gösterilen, kahramanın nasıl kahraman olduğunu hikaye eden serüvenler, masal ve destanlara dayalı, belirli çıkış noktaları üzerinden üretiliyordu²⁰. Bu onların insanlar tarafından sürekli ilgi ve merakla izlenmelerine yol açıyordu.

2.2.3. Yetmişler

1960'dan sonra sanayi yatırımlarının artmasıyla kırdan şehre zaten başlamış olan göç hız kazandı. Sadece büyük şehirler değil, Anadolu'daki

¹⁹ Murat BELGE : “ Türkiye’de Günlük Hayat”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, (İstanbul, 1983), 846

²⁰ Marshall BERMAN : Katı Olan Her şey Buharlaşıyor, İletişim Yayınları, (İstanbul, 1994)

bazı merkezlerde hızla genişledi. Kendilerine has yeni yaşam tarzları olan gecekondu mahalleri büyük arazilere yayıldı. Aynı zamanda başta Almanya olmak üzere çeşitli Avrupa ülkelerine işçi akımı başlamıştı. Avrupa'ya giden bireylerin karşılaştıkları yeni yaşantı, varolan hayatlarıyla kıyaslandığında sarsıcı nitelikteydi ve bu yaşantı çeşitli şekillerde ana yurda da aktarılmaktaydı. Bir yanda siyasal ve ekonomik olarak, egemen güç ilişkilerini yönlendirenler, bir yanda da kendi hayatlarının denetimini kısmen de olsa ellerinde tutabilmek adına direnen insanlar ve nihayetinde tüm bu insanları bir araya getiren kapitalist Pazar koşulları bu yeni hayata kaynaklık ediyordu.

Yetmişli yıllara girilirken ülkede hakim olan zemin popülizmdi. Popülizm 1950-1980 döneminin ideolojik tarihinin biçimlenmesinde büyük rol oynadı. DP 1950'de kazandığı zaferden sonra popülist temaları, köylülüğün pazarla bütünleştirilmesi amacıyla kendisine mal ederek sundu.

1970'li yılların başından itibaren Türkiye'de çizgi roman değişik bir ivme kazandı. ABD'de 2. Dünya Savaşından sonra belirginleşen serüven bantları ile mizahi bantlar arasındaki ayrışma ülkemizde de oturdu. Bir yanda serüven bantları çizgi roman formunda hem gazetelerde hem de başlı başına dergi olarak boy gösterirken, mizahi bantlar gazetelerle sınırlı kaldı. Bu ayrım siyasal farklılıklarla daha da belirginleşti. Serüven bantları genel anlamda reel çizgiyle üretiliyordu. Konu olarak da kendilerine tarihi olayı, kişilik ve kahramanlıkları ele almışlardı. Savaş ortasında Tekdal ve Şahap – Ayhan Erer ikilisiyle başlayan akım Ratip Tahir, Suat Yalaz ve Sezgin Burak'la en üst seviyesine ulaşmıştı. Mizahi bantlarsa Abdülcanbaz, Cici Can ve Bizimkiler ile başlamıştır. Gırgır ve Salata gibi dergiler de karikatürize çizgilerle çizgi roman olarak yaşantısını sürdürmüşlerdir²¹.

²¹ Levent CANTEK: a.g.e., 99

2.2.4. Gazetelerde Çizgi Roman

Ellili yıllarda gazeteler, Batıdaki örneklerini izleyerek Pazar ilaveleri vermeye başladılar. İlk atağı Hürriyet yaptı. Üç yaşına girerken, 30 Nisan 1950'de renkli bir Pazar ilavesi verdi. Aynı ilavede Ratip Tahir, Barbaros'un son seferine başlarken, Şevki İtalyan kaynaklı aşk hikayelerini kopyalamayı sürdürdü. Bu gün bile yayını sürmekte olan Fatoş ve Güngörmüşler haftalık olarak gazetede ilk kez aynı dönemde gözüktüler. Ardından Temmuz ayında Alex Raymond'un Dedektif Nik'i de başladı (aynı seri önceleri 1001 Romanda Nat Pinkerton adıyla yayınlanmıştı). Hürriyetin bu konuda öncülük yapmasının çeşitli sebepleri vardı. İlk olarak gazetenin aktüel habercilik ve görselliğe yoğun önem verdiği gazetecilik anlayışı, devamında "satış avantajı" sağlayacak her unsuru kullanma arzusu ve nihayetinde Simavi'nin karikatürist olarak çizgiye duyduğu özel ilgi bu öncülüğün en önemli sebepleri²².

Sezgin Burak daha önceki çizgi romanlarda gerek üslup, gerekse desen açısından çok farklı bir tarihi çizgi romana başladı: Tarkan... kırklı yıllarda çocuk dergilerinde yayınlanan Şahap Ayhan – Ayhan Erer ikilisinin "Atilla Geliyor" ve "Atilla'nın Ölümü" adlı çalışmaları içinde beliren "Tarkans" tipini geliştirmişti. "Marsın Kılıcı (14 Nisan 1967)" ile başlayan Tarkan'ın 1978 yılında yarım kalan "Milano'ya Giden Yol" adlı serüveni dahil olmak üzere tam on beş serüveni çizildi. Burak alt yazılı resimli romanlar ile çizgi romanlar arasında bir denge kurmaya özen gösteriyordu. Yaptığı işi benzerleri gibi tekrara düşmeden sürdürdü. Erol Özdemir Tarkan'ı şöyle anlatıyordu; "Şimdi Tarkan'ın farkı şu, Kara Oğlan gibi seri bir üretimde sıklıkla çizilmedi. Geniş aralıklarla çiziliyordu. O yüzden üzerinde uğraşarak, titiz bir şekilde hazırlanıyordu. Avrupa çizgi romanları tarzı neredeyse yılda bir hikaye gibi bir şey çıktı. Ayrıca erotizme dayalı öyküler yoktu. Sanıyorum filmlerinde bu yöne biraz daha fazla eğildiler. Gümüş Eyer filminde Eva Bender'in goşa

²² Nijat ÖZÖN : Türk Sineması Kronolojisi, Bilgi Yayınevi, (Ankara, 1968), 192

rolündeki çıplak dans edişi Türk sinemasının erotik sahnelerinden sayılıyor. Ama Tarkan hiçbir zaman cinselliği öne çıkarmadı. Kara Murat gibi gazetede günlerce süren sevişmeler yaşamadı. En güzel serüvenleri intikam peşinde koştuğu “Gümüş Eęer” ve “Altın Madalyon” oldu. Onun asıl karakterini o serüvenler anlatır. Gülmez yüzü, hedefinden şaşmayan vazgeçmeyen kişiliği bu öykülerde öne çıkar”. Tarkan 1970 yılında dergi olarak çıktı. 1969 yılında Tuna Başaran tarafından (ileride diziye dönüşecek) filmi de çevrildi. Tarkan rolünde Kara Oğlanlığı bırakan Kartal Tibet oynadı. Sonraları aynı rolü Hasan Demirtař, Ünal şahin gibi oyuncular çok daha düzeysiz biçimde sürdürdüler²³.

²³ Çağlar KEYDER : a.g.e., 273

III. BÖLÜM

ULUSAL BİR ÇİZGİ ROMAN ÖRNEĞİ OLARAK TARKAN

3.1.Tarkan'ın Doğduğu Döneme Genel Bir Bakış

3.1.1. 60'lı Yıllarda Siyasal ve Ekonomik Ortam

27 Mayıs ihtilalini izleyen ilk genel seçimler ortaya ilginç bir tablo çıkarmıştı. DP'nin devamı oldukları iddiasıyla siyaset sahnesine çıkan iki parti; Adalet Partisi (AP) ve Yeni Türkiye Partisi (YTP) toplam olarak DP'nin 1957'de aldığı oylardan fazlasını elde etmişti. CHP'nin oyları ise %41 'den %37'ye düşmüştü. Bu sonuç, halkın siyasal eğilimlerinin değişmediğinin, hatta ihtilale tepki gösterdiğinin ifadesiydi.

Türkiye'nin 1960 ve 1970'li yıllardaki siyasal yaşamını büyük ölçüde etkileyecek olan AP, 11 Şubat 1961'de kuruldu. Partinin ilk genel başkanlığına emekli Orgeneral Ragıp Gümüşpala getirildi. İhtilali izleyen seçimlerden sonra İsmet İnönü'nün başkanlığında kurulan ilk hükümet, CHP-AP koalisyonuydu. Bu ortak hükümet sivil rejime dönüşü kolaylaştırmakla birlikte iç uyumsuzluğu nedeniyle uzun ömürlü olamadı.

AP'nin 1965-1971 yıllarındaki iktidar dönemi ekonomik, sosyal ve siyasal açıdan Türkiye'nin en parlak devirlerinden biri oldu. Bu dönemde ekonominin en belirgin özelliği yüksek kalkınma hızı ve düşük enflasyondur. Sanayileşme süreci hızlandı. Kırsal kesime dönük yatırımlara ve enerji projelerine öncelik verildi. Daha bağımsız bir dış politika izlendi. 1965-1971 yılları ayrıca Türkiye'nin en özgürlükçü dönemi özelliğini de taşımaktaydı.

Düşünceyi sınırlayan ve anti demokratik olarak nitelenen yasa maddelerinin en az uygulandığı ve en az sayıda kişinin bu nedenle hüküm giydiği dönemdi. Bu dönemde kitleler siyasal örgütlenme yolunda önemli adımlar atıldılar. Yine bu dönemde basın, tarihinin en özgür yıllarını yaşadı, farklı görüşler açık biçimde yazıldı ve tartışıldı.

1960'ların özgürlükçü ortamı, 12 Mart 1971 muhtırası ile noktalandı. Genelkurmay Başkanı ve dört kuvvet komutanının ortak muhtırası şöyleydi; anarşi ve terörü önlemek, rejimi esenliğe kavuşturmak ve reformları Atatürkçü bir görüşle gerçekleştirecek partiler üstü bir hükümetin oluşturulması. Aksi durumda ordunun idareyi doğrudan üstleneceğini duyurmuşlardı. Bu koşullarda yasal hükümetin Başbakanı Demirel aynı gün istifasını Cumhurbaşkanı Sunay'a verdi.

12 Mart'ın ilk hükümeti, CHP'den istifa eden Nihat Erim tarafından kuruldu. Bakanların önemli bir bölümünü "beyin takımı" olarak nitelendirilen teknokratlar oluşturuyordu. "Partiler üstü" nitelikte ve reform yapmak iddiasındaki hükümetin ilk icraatı sıkıyönetim ilan etmek ve sert önlemler almak oldu. Anayasanın bazı önemli maddeleri değiştirildi. I. Erim Hükümeti, iç çelişkilerin yarattığı uyumsuzluğa fazla dayanamayarak yerini II. Erim Hükümeti'ne bıraktı. Fakat Başbakan Erim, rejime içten ve dıştan gelen tepkiler nedeniyle bir kez daha istifa etti. Yerini onun Milli Savunma Bakanlığı'nı yapmış olan Ferit Melen aldı. Onu izleyen Naim Talu Hükümeti ise bir çeşit demokrasiye geçiş sürecini başlattı. 1973'te TBMM'de yapılan Cumhurbaşkanlığı seçimini 12 Mart'ın adayı Faruk Gürler kaybetti, AP ve CHP'nin ortak adayı Fahri Korutürk kazandı.

Bu arada CHP'de 1969 yılından başlayarak ilginç gelişmeler yaşanmış, 12 Mart rejimine karşı izlenecek politikada Genel Başkan İnönü ile anlaşmazlığa düşen Genel Sekreter Bülent Ecevit ve arkadaşları Merkez

Yürütme Kurulu üyeliğinden istifa etmişlerdi. Bu ekip 12 Mart dönemi süresince parti içinde köklü bir mücadele sürdürdü. 1972 Kurultayı'nda Ecevit ve arkadaşları İnönü'nün ekibine karşı parti yönetimine adaylıklarını koydular. Ecevit'in listesinin kazanmasıyla, İnönü genel başkanlıktan, milletvekilliğinden ve CHP üyeliğinden istifa etti. Hemen toplanan olağanüstü kurultayda, Ecevit Genel Başkan seçildi. CHP için artık yeni bir dönem başlamıştı.

12 Mart döneminin hukuki olarak sonunu getiren 1973 seçimlerinde, hiçbir parti çoğunluk sağlayamamıştı. 1961'de olduğu gibi yine "koalisyonlar dönemi" başladı, çok sayıda hükümet kuruldu, uyumsuzluklar, güvensizlik oyları ve milletvekili transferleri birbirini izledi.

1973 seçimlerinde en yüksek oyu CHP almıştı. CHP Genel Başkanı Ecevit, uzun görüşmelerden sonra görüşlerinde İslami akımları yansıtan Milli Selamet Partisi (MSP) ile koalisyon hükümeti kurdu. Bu ilginç uzlaşma bazı olumlu sonuçlar doğurmuşsa da, dünyada baş gösteren petrol bunalımının etkileri Türkiye'ye de yansımıştı.

1950'lilerden 1970'lere kadar geçen dönem dünya kapitalizminin en başarılı evresi olarak kabul edilir. Bu dönemin belirgin nitelikleri şunlardır; ABD'nin hegemonyasında işleyen Bretton Woods Sistemi, dünya kapitalizminin ulusal kapitalizmlerin eklemlenmesinden oluşan bir "uluslar kapitalizmi" biçiminde işlemesini sağlamıştır. Bu dönemde, gelişmiş ülkelerde, "refah devleti", çevre ülkelerde ise "planlı kalkınma" paradigması geçerli olmuştur. Sistem, ekonomilerin devlet tarafından yönlendirilmesini öngören "Keynesci" bir modele uygun olarak işlemiştir.

Çevre ülkelerinde, sömürgelerin çözülmesi sonunda oluşan bağımsızlık hareketleri, yeni "ulus-devlet" lerin kurulması ile noktalanıyordu.

Siyasi bakımdan, “ulus-kurma”, toplumsal-kültürel açıdan “çağdaşlaşma”, ekonomik açıdan ise, “planlı kalkınma” olarak tanımlanan bu süreç, toplumların dünya kapitalizmi içindeki yerlerini, ulusal bütünleşmeleriyle birlikte almalarını öngörüyordu. Kapitalizme alternatif olarak kurulan “sosyalist” ülkeler, kendi kurumları ile dünyada siyasal ve ekonomik açıdan karşı bir “blok” oluşturuyor, uluslar arası dengeler “iki kutuplu” dünya ilişkileri içinde kuruluyordu.

1945’ten sonra, CHP hükümetlerinin katkısıyla, dünyadaki yerinin kapitalist sistem içinde olacağına karar vermiş olan Türkiye için, DP dönemi, bu konuda başarısız olmuştur. Rejime ara veren Milli Birlik yönetimi, aslında Türkiye’nin dünyadaki konumunu pekiştiren bir yol izlemiştir. 27 Mayıs hareketinin, DP yönetimine son vermesine karşın, Batılı ülkeler camiasında kabul görmesinin arkasında bu genel stratejinin etkisi vardır¹.

1954-1961 yılları, savaş sonunun genişleme konjonktürünün ve liberal dış ticaret politikalarının son bulduğu, ekonominin görece bir durgunluk içinde dalgalanmalara tabi olduğu, ihraç mallarına yönelik talepteki düşme ve dış kaynakların belli bir düzeyi aşmaması yüzünden doğan dış tıkanmaya tepki olarak ithalat sınırlamalarına gidildiği bir dönem olarak nitelendirilebilir. Ekonominin 1946 sonrasında sürüklendiği bağımlı gelişme çizgisi ortadan kalkmış değildir. Ancak, sözü edilen dışsal etkenler nedeni ile bu bağımlı gelişme, liberal dış ticaret politikaları ile değil, geleneksel ithalat ve kambiyo denetimleri içinde sürdürülmektedir. “Liberal” Demokrat Parti, ekonomik zorlanmalar sonunda, bir yandan kontrollü bir dış ticaret rejimine, öte yandan da tüketim malı ithalatındaki daralmaları telafi etmeyi amaçlayan ve önemli ölçüde devlet yatırımlarıyla gerçekleştirilen bir ithal ikamesi politikasına bu dönemde angaje olmuştur.

¹ [http:// www.google.com.tr](http://www.google.com.tr) “Hareketli 1960’lı yıllar ve AP Dönemi, 1960-1970 : 1961 Anayasası ve Planlı Kalkınma Dönemi

1961 sonrasında da ekonomik yapıya ve iktisat politikalarına egemen olmaya devam edecek olan bu özelliklerin sonraki dönemden ana farkı, ekonomik gelişmenin bir önceki ve bir sonraki dönemlere göre durgun bir konjonktürde bulunmasında ve plansız- programsız- günü gününe yönlendirilmesinde yatar. 27 Mayıs 1960 sonrasında, planlı bir iktisat politikası anlayışına yönelerek ekonomiyi yeniden genişleyen bir doğrultuya sokma çabaları ilk meyvelerini 1962’de vermeye başlamış ve 1960-1961 yılları bütün özellikleri ile 1958’de yürürlüğe konan istikrar programının izlerini taşımıştır². 1954 yılında başlayan dış tıkanma ve göreceli durgunluk konjonktürüne karşı uygulanan istikrar ve uyum politikaları 1961 yılı ile son buluyor ve ekonomi yeni bir genişleme sürecine hazır duruma getiriliyordu.

Ancak bu yeni konjonktür, bir önceki genişleme konjonktürünü oluşturan ve ana özelliği “göreceli açık Pazar koşullarında tarıma dayalı büyüme” olan 1946-1953 döneminden önemli farklılıklar gösterir. Bu yeni dönemde, 1954’te başlayan korumacı dış ticaret politikalarının belirlediği ve uluslararası pazarlardan çok iç piyasanın sürüklediği gelişme biçimi egemen olmaya devam etmiştir. Ancak, 1962 sonrasında, hem bir önceki dönemden hem de Cumhuriyet tarihinin bütün diğer dönemlerinden niteliksel olarak da ayıran belirleyici özellikleri vardır.

1962 sonrasında iktisat politikaları planlama tabanına oturtulmuştur. 1963 yılından başlayarak üç beş yıllık plan, planlama yöntemleri ve plan uygulaması, üzerine yapılan tüm eleştirilere rağmen, yatırım politikaları üzerinde belirleyici olmuştur. Kamu yatırımları beş yıllık planların çerçevesinde hazırlanan yıllık programlara uyum göstermek zorunda idi. Özel yatırımlar ise, çeşitli özendirici desteklerden yararlanabilmek için Devlet Planlama Teşkilatı’nın veya yatırım projelerinin plan hedeflerine uygunluğunu

² Korkut BOROTAV : “ Türkiye Tarihi”, Cilt :4, Çağdaş Türkiye 1908-1980, Cem Yayınevi, (İstanbul, 1997), 319-320

denetleyen diğer kamu kuruluşlarının onayına muhtaç idiler. Böylece ekonominin yatırım politikaları ile belirlenen uzun dönemli kaynak tahsisleri büyük ölçüde plan hedeflerince belirleniyordu.

3.1.2. 60'lı Yıllarda Toplumsal ve Kültürel Ortam

1954-1961 yılları, düzensiz kentleşme ve gecekondulaşma yıllarıdır. Kentli nüfus içinde dış dengenin sağlanamayacağını anlaşıldığı, bu nedenle dış ticaret kontrollerine gidilen ancak ticaret açıkları yine ortadan kalkmayan, hatta artık müzminleşen, öte yandan geniş kamu kesiminin destekleyici özelliği ön plana çıkarak özel sermaye birikimi ile işlevsel bir bütünlük içinde eklemlendiği bir ekonomik yapının yerleştiği yıllardır.

15 Ekim 1961 genel seçimleri ile başlayan yeni dönemin sorunlarını incelerken, seçimlerin ortaya çıkardığı anlamlı bazı sonuçlar üzerinde durulmalıdır. Bunlardan birincisi CHP'nin 1957 seçimlerine göre oy yitirmesidir. Bir diğeri, küçük ve daha çok orta köylülüğün bazı kesimlerini kendine çeken ve daha çok CHP'nin gerilemesinden yararlanan CKMP bir yana bırakılırsa, DP oylarının seçimlerden yalnızca dokuz ay önce kurulan çok yeni iki parti AP ve YTP arasında paylaşılarak blok halinde varlığını koruyabilmesidir. Buna birde Ege ve Akdeniz bölgelerinde AP'nin 1957'deki seçimlerde DP'den daha çok oy topladığı eklenmelidir. DP'nin diğer mirasçısı YTP ise bu bölgelerde zayıf, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da güçlüdür. AP ve YTP'den ilki büyük kent burjuvazisini, batıdaki ve güneydeki kapitalist çiftçileri ve Kuzey Anadolu'daki tütün ve fındık bölgelerinin büyük tüccarını bir araya toplarken, öteki, Doğu ve Güneydoğu bölgelerindeki geri kalmış (prekapitalist) alanları kendisine çekmeyi başarmıştır³.

³ Korkut BOROTAV : a.g.e., 208

O dönemde yayınlanan dergi ve gazetelerde savunulan görüşlere bakılırsa birbiriyle çatışan iki ana tez vardı; birinci tezi savunanlar Türkiye'nin toplum yapısının batılı anlamda demokrasinin işlemesine elverişli olmadığını ve bu bakımdan ekonomik ve sosyal sorunların çözümü için batıcı siyasi modellere körü körüne bağlı olan manalıdır görüşünü savunuyorlardı. İkinciler ise; Türkiye'de demokrasiyi yerleştirmek için köklü reformlara ihtiyaç olmadığını söylüyorlardı. Bunlara göre 1950-1960 tecrübesi tesadüfi unsurların ortaya girmesiyle soysuzlaşmıştı. Yeni demokrasiye, o zamanki adıyla ikinci Cumhuriyete güvenle bakmak gerekiyordu.

İki ana tez etrafında yapılan tartışmalarda birinci tezi savunan, yani reformları gerçekleştirebilmek için batıcı siyasi modelleri körü körüne benimsememeyi düşünen kesimin (bunlar genellikle sol eğilimli aydınlar olup kalkınma yolu olarak benimsedikleri sosyalizmi yaymak için milliyetçi-devrimci çizgide yayın yapan haftalık Yön dergisinde toplanmışlardı) genel oya dayalı seçimler ile ortaya çıkan parlamento birleşiminden hoşnut olmaması ve çok partili siyaseti ekonomik ve sosyal gelişmenin önünde engel görmesi, kendi deyimiyle "cici demokrasi" adını verdikleri parlamentoculuk'a karşı tutum almaları, yalnız 1960'lar Türkiye'sine has bir eğilim değildir. Benzer görüşler kimi Orta Doğu ve Kuzey Afrika ülkelerinde de gelişme imkanı bulmuştur. Mısır ve özellikle Cezayir'de asker ve sivil aydınların iktidara el koyarak kapitalist olmayan kalkınma yolu şeklinde formüle ettikleri modeli uygulamaya çalıştıkları biliniyor⁴.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, Amerikan popüler kültürü tüm dünyada hızla yayılmaya başladı. Bu, Amerika'nın ekonomik yayılma politikasının bir parçasıydı. Amerika dünyanın pek çok yerinde kendi popüler kültürünün egemen olmasını sağlayarak tüketim toplumu kavramını yaygınlaştırdı. Pek çok tanınmış kültür tarihçisi, Amerikan popüler kültürünün

⁴ Korkut BOROTAV : a.g.e., 211-212-213

ve tüketim toplumunun tabiatı ve bunun küresel yansımaları üzerinde durdular. Ortaya Amerikan modeli sonrasında dünyada yaşanan kültürel dönüşümle ilgili tartışmalı kuramlar, olumlu ve olumsuz fikirler atıldılar.

Avrupa ve Avustralya’da görülen Amerikanlaşma eğilimleri Türkiye’de de göze çarpmıştır. Amerikan kültürünün cazibesine kapılan diğer Avrupalı toplumlarda olduğu gibi, Türk toplumundaki üst orta ve zengin kesimlerde, sonucunda oluşabilecek toplumsal sorunlar ve kültürel erozyona rağmen, Amerikan tüketim alışkanlıkları ve kültürel değerleri benimsendi; fakat burada kastedilen Amerikanlaşma süreci, Türk kültürel kimliğinin tamamen yitirilmesi veya milli kimlik kavramının tamamen ortadan yok olması değildir. Kastedilen yeni yetişen neslin geleneksel Türk kültür ve alışkanlıklarını devam ettirmelerine engel olacak bir etken olarak anlaşılmalıdır.

Türkiye’nin Amerikan yaşam tarzıyla asıl tanışması 19. yüzyılın ortalarına dayanmaktadır. İstanbul Boğazında Missouri’nin demirlemesi sansasyon yaratmıştır. Gemi sadece Türkiye Cumhuriyeti’nin Washington Büyükelçisinin cenazesini taşımakla yetinmemiş, aynı zamanda Amerikan yaşam tarzını da getirmiştir⁵.

Bunun yanında, tüketim toplumu kavramı ve Amerikan yaşam tarzı Türkiye’ye ilk olarak “Frigidaire” buzdolaplarının ithal edilmesi ile girmiştir. 1950’li ve 1960’lı yıllarda Adnan Menderes’in Başbakanlığı sırasında, özel teşebbüs ve sermayeye dayalı liberal ekonomik politikalara hız verilmiştir. Türkiye’nin bir “küçük Amerika” ya dönüşmesi kavramı, bu hükümetin politikasının kilit ögesini oluşturmuştur. Truman Doktrini kapsamında Amerika’dan sağlanan ekonomik yardımlar, yeni süper güce karşı beslenen hayranlıkla birleşince, 1946 devalüasyonunun yarattığı yeni zenginlerin, Amerikan popüler kültürünü benimsemesi de kolaylaştı. Demokrat parti

⁵ Ahmet OKTAY : “Türkiye’de Popüler Kültür” , (İstanbul – 1994) , 77

iktidarı sırasında serbest piyasa ekonomisine ve kapitalizme ortam hazırlayan yeni ekonomik politikalar oluşturuldu. Topluca Amerikan yaşam tarzını taklit etme lüksüne sahip olan yeni zenginlerin ihtiyaçlarına hitap eden ürünler piyasada kolayca bulunuyordu. Öte yandan, Amerikan dergilerini örnek alarak hazırlanan Türkçe dergiler, Amerikan yaşam tarzının hızla yaygınlaşmasına ön ayak oldular.

Amerikan popüler kültürünün gelişip Türk popüler kültürü üzerinde giderek aşındırıcı bir etki oluşturmada ana rollerden birini medya oynadı. Sahte veya idealize edilmiş, varlıklı bir toplum imgesinin sık sık yansıtıldığı Amerikan filmleri, boş içerikli fantastik dünyaları sunan pembe diziler ve Amerikan değerlerinin reklamlarını yapan eğlence programları artık her Türk evine girdi.

3.2.Tarkan'ın Doğuşu ve Popülerleşmesi

Sezgin Burak, Karaoğlan ve Malkoçoğlu'nu aşarak başlar Tarkan'a. Soyadı benzerliğidir ama yeni bir Ratip Tahir olur; Ayrıntıcı, sabırlı ve özenli. Ne Karaoğlan'ın Kozanoğlu retoriği ne de Malkoçoğlu'nun sıcak ve konuşkan kılıçbazlığı, her sahnesi uzatılmış, kendine hayran bir operadır Tarkan⁶. Sezgin Burak, 1965 yılında, resimli roman konusunda çalışmalar yapmak üzere İtalya'da bulunuyordu. Milano'da, El Cougar ve Colosso isimli resimli roman kahramanlarını resimlerken hep bir Türk kahramanını çizmeyi hayal ediyordu. Hunlar ve İmparatorları Attila hakkında zengin bir dokümana sahip olan Avrupa kütüphanelerinde derin bir araştırmaya başladı. Bu araştırmalar sonucunda Attila ve Hunların tarihte Avrupa için inkâr edilemez bir güç olduğunu onlar tarafından yazılan dokümanlarda saptadı. Attila'nın kurduğu Büyük Hun İmparatorluğu Orta Asya'dan Avrupa içlerine kadar yayılmıştı,

⁶ Levent CANTEK : a.g.e., 37

İmparatorluğun doğusu ve batısı arasında yerleşmiş olan halkların iletişimlerini sağlayacak elçi, haberci gibi cengaverler vardı. İşte, Sezgin Burak, bu cengaverlerden biri olarak kahraman Tarkan'ı yarattı.Yıl 1966. SEZGİN BURAK, TARKAN'ın doğuşunu "GÜMÜŞ EYER" dizisinde, çocukluk ve gençlik dönemini ise "KURT KANI" dizisinde resimlemişti⁷.

Tarihi çizgi romanlar öncelikle gazetelerde doğmuş sonraları dergi olarak yayınlanmışlardır. Tarihi anlatıların (tefrikalar, çizgi romanlar ve filmler) altmışlı yıllarda niceliksel bir çoğalma yaşamaları, bugün hemen akla gelebilecek nitelikli örneklerinin ilk kez bu dönemde yayınlanması, doğrudan toplumsal zihniyetle bağlanmalıdır. Bu yaygınlaşmanın nedenlerine ilişkin Cantek, iki varsayım ortaya sürmüştür. Tarihi anlatıların popülerleştiği dönemde toplumsal düzeni değiştiren bir asgari müdahale olmuştur⁸.

Fethi Naci, bir yazısında “romancıların tarihe eğilmeleriyle siyasal baskı arasında bir ilişki var mı?” sorusunu sorarak Demokrat Parti (DP) iktidarında (1950-1960) bir çok yazarın anti emperyalist duygularla Kurtuluş Savaşı romanları yazdıklarını belirtir. Ona göre, “Tarih, baskı dönemlerinde güncel konular için bir kaynak oluvermiştir” .

Genel olarak tarihi romanlar altmışlarda bir “patlama” yapmıştır. Popülerleşmenin nedeni olarak gösterilebilecek ikinci varsayım ise, tarihi anlatıların dönemin erotik ürünleri olmasıdır. Yumuşak başlı ya da vahşi, bakire ya da “fahişe” yabancı kadın, “erkek- Türk” tarafından “ehlileştirilecek” ve “fethedilecek” bir yer olarak sunulmaktadır bu anlatılarda. Bir yanda erkeğin kadın üzerindeki cinsel tahakkümü meşrulaştırılırken öte yandan Batı

⁷ http://tarkansitesi.nucleusoft.com/eserler/tarkan/tarkan_merakettik_A_TR.htm

⁸ Levent CANTEK : a.g.e., 46

kadınlarına indirgenir ki, bu da bir “cepheyle” karşılaşmayı tamamen bir ilişkiye indirgemektedir⁹.

3.3. Tarkan Çizgi Romanı Üzerine Analiz

3.3.1.Tarkan’da Biçimsel Özellikler

Tarkan çizgi romanı biçimsel özellikleri açısından iki ayrı alt başlık olarak incelenecektir.

3.3.1.1. Tarkan’da Çizimsel Ve Görüntüsel Özellikler

Pornografik bir anlatıda oyuncuların vücudun biçimsel öğelerine indirgendiği, erkeklerin büyük bir penis, kadınların iri göğüsler ya da kalçalarla ayırt edildiği düşünülürse, yaşanan Nabakov’un deyişiyle “klişelerin çiftleşmesidir”. Bir başka deyişle pornografi, doğrudan doğruya mitten türediği için erkek ve kadın kahramanları mitik soyutlamalardan oluşur, hepsi boyut ve yeterlilik kahramanlarıdır¹⁰.

Kadınların erkeklerin ödülü olması cinsellikle/ tensel hazlarla ilgilidir. Kadınların, ödülü ya da cezası, kimi zaman da silahlı cinsel ilişkidir. Anlatının çevresel koşullarının “uygarlaşmamış” – kanun dışı olması cinsel ilişkinin kurulma biçimini saldırgan-sadık bir çerçeveye çekmektedir¹¹.

⁹ İrvin Cemil SCHİCK : Batının Cinsel Kıyısı, Çev. Savaş Kılıç ve Gamze Sarı, (İstanbul, 2001), Tarih Vakfı Yurt Yayınları

¹⁰ İrvin Cemil SCHİCK : a.g.e., 21

¹¹ Levent CANTEK : a.g.e., 103

Serüven anlatıları erkeğin doğa, kadın, hayvanlar ve çocuksuluk karşısındaki üstünlüğünü göstermektedir. Oysa komediler, erkeğin aşağılanıp karikatürize edilmesini, kahramanların mizahi kurbanlara dönüşmesini, toplumun dışta bırakılıp küçümsenmek yerine vahşice "fars" türü patlamalar eşiğinde içeri alınmasını anlatmaktadır¹².

Türkiye gibi az gelişmiş ülkelerdeki sol hareketlerin beslendiği temel kaynak milliyetçiliktir ve bu nedenle mücadelede "yabancı" olanla çatışma öne alınır. "Milli olmayı" tanımlamanın/vurgulamanın en kestirme yolu, kendine bir "öteki" tanımlamaktır ki bu söz konusu öteki emperyalizmi temsil eden batı olmuştur. Haliyle tek varoluş sığınağı ise milli olandır¹³.

Çizgi romanda, çini mürekkebi içine tarama kalemi batırarak çizimler sağlanmıştır. Çizimler, çizgisel ve lekesel etkiler baz alınarak yapılmıştır. Çizimler anlatımı daha da güçlendirmek amacını taşımaktadır. Böylece illüstratör* seyirciyle daha da bütünleşmektedir. Tarama ucunun kağıt üzerindeki sık sık taramaları yüzey oluşumunda leke etkilerini arttırmaktadır. Ayrıca tarama ucunun mürekkep hokkasından çıktıktan sonra kağıt üzerinde önce ince daha sonra bitimde koyu bir etkisi olmaktadır. Bu illüstratörün kullandığı malzemenin yapısından kaynaklanmaktadır.

¹² Suavi AYDIN : "Milli Demokratik Devrim'den 'Ulusal Sol'a Türk Solunda Özgücü Eğilim", Toplum ve Bilim, S: 78, Güz, 58-91

¹³ Suavi AYDIN: a.g.e. S: 78

* İllüstratör: İllüstratif resim yapan kişi

İllustrasyon : Hikaye etme, betimleme, olayları detaylı anlatma, fotografik olma.

3.3.2.Tarkan'da İçeriksel Özellikler

3.3.2.1.Tarkan'da Delikanlılık ve Kahramanlık İmgesi

Sosyo-kültürel stres dönemlerinde olumlu benlik tanımlaması için duyduğumuz ihtiyaçlar artar. “Medeniyet” ve “akıl” gibi fikirler tehdit edildiğinde bu kavramların tanımı, kendileriyle ilişkilendirilen insanlar veya grupların işaret ettiği gösterenlerin zıddı ile kurulur. “Yabanilik” veya “delikanlılık” gibi sembolik gösterenlerin inşası da meşruiyet sınırları içinde kalan makbul ve makul olana karşı konumlanan bir hali tanımlamada kullanılan önemli bir sürece işaret eder. Bu tür komplike bir sürecin oluşumunda önemli bir ayna görevi gören popüler kültürel öğeler, toplumsal ve kültürel temsiller aracılığı ile gündelik hayatta sınırları sürekli olarak değişen özne ve öteki arasındaki ilişkiler ağını bir bilmece gibi önümüze getirir¹⁴.

Global ve lokal kültürel formlar çeşitli şekillerde form değiştirerek medya aracılığı ile tüketim platformuna taşınmaktadır. Medyanın popüler kültürel sembolleri üretmesi, pazarlaması ve tüketime sunması dünyanın farklı yerlerinde aynı pembe diziyi izleyen kadınları ortaya çıkardığı gibi bir toplumda üretilen popüler kültürel bir formun kendi geleneksel malzemesi ile global olanı bir araya getirmesine yol açabilmektedir.

Popüler kültürel formlar aracılığı ile medyatikleştirilen ve sembolik olarak farklı değerlendirme süreçlerinden geçen “delikanlılık” kimliği son yıllarda göze çarpan medyatik bir erkeklik ifadesi olarak TV dizilerinde ve filmlerde yer almış, popüler kültürel bir dilin önemli bir ögesi haline getirilmiştir.

¹⁴ Nuran EROL “Kültürel Bir Kimlik Olarak Delikanlılığın Yükselişi”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl:4 Sayı:15, (Mayıs,Haziran,Temmuz 2001), 129

Osmanlı'dan bu yana evrilen toplumsal cinsiyet tarihi içinde külhanbeyinden kabadayıya, tulumbacıardan bıçkın gençlere bir dizi erkeklik ifadesi örneğinde olduğu gibi delikanlılık otoriter zihniyetten beslenerek kendi kimliğini ahlak ve dürüstlük temelinde tanımladı. Zengin, modern, kentli, beyefendi, aydın/okumuş karşısında mazbut, yoksun, geleneksel, dürüst, cahil olarak kodlanan delikanlılık kimliğinin değişik türleri farklı kültürel pratikler içinde yer alıyordu. Toplumsal cinsiyetin birtakım farklılıkların ifade edildiği kilit noktalardan biri olarak ortaya çıkma özelliği nedeniyle delikanlılık da modern pratiklerin ve söylemlerin tutunamadığı alanlarda kültürel bir yapıştırıcı haline gelerek “moral bir kimlik” oluşturma çabasının göstereni olarak kendisini ifade etti¹⁵.

Popüler kültür ve medyada delikanlılığın temsilleri, Stokes'un da vurguladığı gibi, maganda/kıro tiplerleri aracılığı ile “Arabesk-tip” ile ilişkilendirilmiştir. Bir zamanlar mahallenin namusunu koruyan kabadayı günümüzdeki anlamıyla sert erkek tipine gönderme yapar. Erkeklik ifadeleri arasında belirli davranış örüntülerine gönderme yapan kabadayı terimi, tehdit edici bulunur ve geleneksel otorite ile özdeşleştirilir.

Delikanlılık motifi hiçbir yere ait olamamış insanın varoluşu anlamlandırma şeklidir. Delikanlılık eril bir kurgu olmasına karşın yoğun bir duyarlılık da taşır. “Aşk bir delikanlının boynunu bükebilecek tek şeydir.” Ama bu utanılacak değil övünülecek bir şeydir; “delikanlı” yüreği sayesinde delikanlıdır. Paylaşmasını bilen, arkadaşlığa, dostluğa çok önem veren, sevgi ve saygıyı hayatının temeline koyan bu toprakların insanının geleneklerine bağlı olan bir insandır¹⁶.

Popüler kültürel metinlerden hareketle oluşturulacak bir “ideal tip”, delikanlılığa dair şu özellikleri taşıyabilir : Delikanlı dürüsttür, doğru sözlüdür,

¹⁵ Nuran EROL: a.g.e., 131

¹⁶ Nuran EROL: “Eleştirel Teoride Kültür Çalışması: Müslüm Gürses Arabeski”, Mürekkep 12, (1999), 141- 174

mazlumdan yanadır, kanaat ehlidir, paraya önem vermez, paylaşımcıdır, insanlığa ve manevi olana değer verir, sevenleri sever, toplumsal hiyerarşileri kabullenir, erkekliği ile övünür, şiddet yanlısıdır, talimat vericidir, tartışmaya açık değildir, adeta ilahi bir varlığın temsilcisidir¹⁷.

Bizim incelememize konu olan “Tarkan” tarihi çizgi romanında delikanlılığın daha çok şiddet, ölüm, yüceltme ve kurtarma kavramlarıyla bütünleşerek kullanıldığını görüyoruz.

3.3.2.1.1.Tarkan’da Delikanlılık ve Şiddet

Daha öncede belirtildiği gibi “delikanlı” olarak ön plana çıkarılan kahraman genellikle iyi-kötü düzleminde düşmanları, çekemeyenleri ile sürekli olarak mücadele içerisinde. Özellikle Tarkan’da kahramanımız her romanda kendisini hummalı bir maceraya sürüklemekte ve yerine getirilmesi gereken özel bir görev ve onu hedefine ulaştırmak istemeyen “kötü”lerle karşı karşıya kalmaktadır. Sürekli olarak kendisini ya da tehlikede olduklarını düşündüğü Türk Boylarını savunmaya çalışan Tarkan, şiddete başvurmaktadır. Örneğin, Dehşet Kulesi adlı romanda, “Tarkan kapıdaki okçuların desteği altında peşindeki Azuk’un askerlerine son darbeleri de indirip, iyice kaleye yaklaştı” denilerek şiddet ortaya koyulmaktadır. Aynı şekilde “burçlardaki boğazlaşma devam ediyordu. Tarkan kurtla beraber atılıp uğraşa girdi. Hücum eden bir kuzeylinin mızrağını yakalayıp onu alaşağı etti”. Burada da düşmanı “alaşağı etti” denilerek yine şiddet ön plana çıkarılmaktadır.

Bir başka roman olan Maryo’nun Kuşları’nda ise; “Tarkan’ın bu sert cevabı Lupus’u bir an tereddüde düşürmüştü. Askerlerin ellerinin kılıçlarına

¹⁷ Nuran EROL: a.g.e., 136

gitiğini gören Tarkan oturduğu yerden ok gibi fırladı. Masanın üzerinden uçarak Lupus'un karnına müthiş bir kafa oturttu" denilerek şiddet yine ön plana çıkarılmaktadır.

Yine Korkunç Takip adlı romanda; "Tarkan'dan, arkasına müthiş bir tekme yiyen Duro'nun ayakları yerden kesildi ve... Duro biran kendini toparlayıp kalkmaya çalıştı, sonra olduğu yerde hareketsiz kaldı". Burada da "Müthiş bir tekme" ifadesi kullanılarak şiddet yine meşrulaştırılmıştır.

Bir başka roman, Kuzey Canavarları'nda "Kedi Karsen yumruğunu Tarkan'ın suratına indirmek için gerildi, Tarkan birden yan dönerek kollarını bağlayan kalın sopayı kedinin karın boşluğuna hızla gömdü". Burada da "karın boşluğuna hızla tekme gömdü" denilerek yine şiddet içselleştirilmiştir.

Görüldüğü üzere neredeyse tüm romanlarda kahramanımız düşmanlara aman vermemekte, onlara karşı gözü kara davranarak kimseden destek görmeden kendi sorununu/meselesini kendisini çözmektedir, zor durumda kalsa bile asla düşmanına boyun eğmemektedir. Bunları yaparken de şiddeti normal bir araç olarak kullanmaktadır.

3.3.2.1.2. Delikanlılık- Kurtarma ve Yüceltme

Tarkan, çizgi romanında ikinci olarak "delikanlılık" figürünün kurtarma ve yüceltme kavramlarıyla bütünleştirildiğini görüyoruz.

Örneğin, Dehşet Kulesi isimli romanda; ".... Tarkan ve yanındakiler bir tepeyi aşınca aşağıda, kaleyi kuşatmış olan Azuk'un korkunç çapulcu

ordusunun içine yalın kılıç daldılar” denilerek kahramanımız düşmana karşı arkadaşlarını kurtarma adına tek başına atıldı, denilerek yüceltilmektedir.

Bir diğer ifade de şöyledir; “Tarkan atına bindi, bir elinde korkunç bir mücadeleden sonra ele geçirdiği Mars’ın Kılıcı vardı. Atını mahmuzladı, at kişneyerek şahlandı, gecenin karanlığında rüzgar gibi ileri atıldı. Attila bir sabah uyandığında Mars’ın kılıcını tahtının üzerinde buldu; fakat Tarkan görünürlerde yoktu”.

Örneklerden de görüleceği gibi kahraman sürekli olarak bir topluluk, kavim, örgüt ile beraberdir. Tek başına dolaşan kahramanın karşısında sürekli yardıma muhtaç, hakkı yenmiş, ırz ve mallarına göz konulmuş insanlar vardır. Kahramanın asıl hedefi-görevi- başka olmakla beraber-yüce Başbuğ’un kılıcını geri getirmek gibi....- yolu üzerine mutlaka zor durumda birileri çıkmaktadır. Kahramanın karşısında sürekli mücadele veren bir düşman vardır. Düşman kötülüğü simgelerken, Tarkan iyiliği temsil etmektedir. Bu zıtlar sürekli öykü içerisinde yeniden inşa edilmekte ve nihayet kaviminin, haksızlığa uğrayanların, mağdurların intikamını alarak kötü adamı yenmektedir. Kahraman mücadelesini sürdürürken bedensel güç ve kendisine ilahi bir anlam, değer atfedilen kılıcıyla düşmana karşı savaşılmaktadır. Bedensel güç kullanımı kahramanın kendisinde var olan bir güce gönderme yaparken, “kılıç” kahramanla özdeşleşen, ilahi bir güçle bezenmiş, sıradan olmayan bir araç olarak yer almaktadır. Hemen hemen tüm romanlarda olayın, kavganın geçtiği mekan ya bir han köşesi ya da yerleşim yerlerinden uzakta bir bozkırdır. Bu nedenle de at, kılıç, mızrak gibi göçebe kültürde yer alan savaş aletleri kullanılmaktadır kahraman da düşman da.

Tarkan hemen hemen tüm romanlarda şiddeti uygularken bedensel bir güç uygulamaktadır. Bunun yanı sıra Tarkan’ın neredeyse kendisiyle bütünleşen, özdeşleşen “kılıç” vardır. Kılıç tarihin tüm dönemlerinde kahramanlık öykülerinde vazgeçilmez bir şekilde yer alan araç olmuştur.

Burada da kahramanla özdeşleştirilen kılıca mistik bir değer atfedilmiştir; yani kılıç burada kişisiz, sıradan bir araç değil, ilahi bir gücü temsil etmektedir. Kılıç mistik değerlerle yüceltilmiş, ekstradan verilmiş sıradan bir kılıç değildir. Kahraman ve kullandığı alet bütünleştirilmiştir. Burada dikkati çeken bir başka konu ise kahramanın kılıcının düşmesidir. Ayrıca kahramana atfedilen, kendiliğinden gelen kutsal bir güç de vardır. Bu nedenle kahraman ölümle sonuçlanacak bir şiddet gerçekleştirse bile, bu güç onun yaptığı şiddeti haklılaştırmaktadır; çünkü “kutsal” olarak kabul görülmektedir...

3.3.2.2. Tarkan'da Otorite İmgesi

Otoriteyi açıklamadan önce, kavram olarak anlamını ortaya koymak gerekiyor.

-yetki, söz geçirme faktörü,

-yekte, sulta,

-kanuni güç,

-yetki, güç, iktidar,

-siyasi ve idari güç,

-güç dediğimiz kavramın meşrulaştırılmış, kanunileşmiş halidir. Bu bağlamda güç bir yetenek, otorite ise haktır.

Max Weber otorite tiplerini 3'e ayırır: Geleneksel otorite, karizmatik otorite ve hukuksal (demokratik) otorite.

Geleneksel otorite; geleneklerin büyük saygı gördüğü, toplumsal düzenin ağır değiştiği toplumlarda ve kurumlarda görülür (ataerkil aile, feodal toplum gibi). Bu gibi ortamlarda iktidarın kaynağı, gelenekler ya da yerleşik inançlardır.

Karizmatik otorite; önderin olağanüstü gibi görünen niteliklerinden doğar. İktidarın kaynağı, bizzat kişinin doğuştan sahip olduğuna inanılan özellikleridir. Büyük bir kahraman ya da çok zor koşullar içinde toplumu çıkış yoluna sokabilmiş olan bir önderin iktidarının kökeninde karizmatik otorite bulunur. Çoğu zaman mantıkla araştırılmadan, onun olağanüstü niteliklere sahip olduğuna inanılır (Atatürk, Mao, Castro gibi).

Hukuksal (demokratik) otorite; ne geleneklerden ne de olağanüstü kişisel niteliklerden kaynaklanır. Bu tür otorite söz konusu olduğunda, iktidarın kaynağını akıl ve kurallar oluşturur. Kişiler belli kurallara göre iktidara gelir, belirli sınırlar içinde yetkilerini kullanır ve belirli sınırlar içinde ve belirli kurallara göre iktidardan uzaklaşırlar.

Bu üç “meşru” iktidar kaynağına, genelde meşru sayılmayan, kaba güce ve baskıya dayalı otorite de eklenebilir. Köklü siyasal rejim değişikliklerinin en azından başlangıç dönemlerinde, siyasal iktidarların ana kaynağını bu tür bir otorite oluşturur, zamanla diğer otorite türleri devreye girer¹⁸.

Bizim incelememize konu olan Tarkan tarihi çizgi romanında Hun Türkleri'nin lideri Attila, gücünün kaynağını tanrıdan alan, baba, koruyucu, kollayıcı bir otoriteridir. “Tanrının Kırbağı” olarak anılan Atilla Hun Türkleri'nin bağımsızlığı için uzun yıllar boyunca savaşmak zorunda kalmıştır.

Çizgi roman içerisinde de özellikle Türklerin savaşçı özelliklerine atıf yapılarak, onların kahraman, yüce/ulu bir ırkın temsilcileri oldukları, yiğitlikleri, savaştaki ustalıkları övülmektedir.

¹⁸ Sourtimes Entertaintment: “Otorite”, (Copyright 1999-2012), 1-2

Batı Hun Hakanı Attila'nın gözde savaşçısı Tarkan, gücünün kaynağını tanrıdan alan Attila'nın hem sağ kolu, hem de onun gücünü / kuvvetini / adaletini halka dağıtan bir elçidir. Attila sahip olduğu meşru otoriteyi Tarkan vasıtasıyla pekiştirmekte, kendisine karşı gelen kişi veya toplulukları otoriteye karşı "rıza" göstermeye teşvik etmektedir. Böylece düzen sürekli olarak devam etmektedir. Yani Tarkan Attila'nın gücünün / kuvvetinin temsilcisi / bekçisidir. Tarkan bu hizmetinin karşılığında Attila'dan ne keseler dolusu altın ne de makam almaktadır. Tarkan'ın Attila'nın otoritesine bağlılığı bir askerin komutanına bağlılığı, onun emirlerini uygulamadaki sadıklığı ve seriliği gibidir. Tarkan bunu beğenilmek ya da makam, ün sahibi olmak için değil sadece Yüce Başbuğu Attila ve ülkesinin refahı, geleceği için yapmaktadır. Buradan Attila'nın otoritesinin zora ve şiddete dayanan, kaynağını meşru olmayan uygulamalardan alan bir otorite olmadığını görüyoruz.

Hemen hemen tüm romanlarda Attila için " Büyük Cihangir", "Başbuğ", "Yüce Türk Başbuğu", "Tanrının Kırbağı", "Büyük Türk İmparatoru", "Ulu Başbuğ", "Büyük Türk Cihangiri" ... vb ifadelerinin kullanıldığını görüyoruz.

Attila'nın meşru otoritesinin kullanıcısı ve dağıtıcısı olan Tarkan da bu otoritenin dağıtımında baskı ve şiddet gibi meşru olmayan yol ve yöntemleri kullanmadığı için boylar arasında büyük bir saygı ve sevgiyle karşılanıyor. Otoriteyi uygularken dirençle karşılaşmayan Tarkan böylece gönül rahatlığıyla görevden göreve, maceradan maceraya gözü arkada kalmadan gidiyor.

3.3.2.3. Tarkan'da İrkçılık, Milliyetçilik, Türkçülük

B.Anderson, XIX.yy.'ın sonuna kadar milliyetçiliğin genel ve yaygın kullanımı olmadığını belirtiyor. Hatta milliyetçilik XIX.yy. sözlüklerinde yer almıyor. Anderson'a göre, klasik iktisadın kurucusu Adam Smith "Milletlerin Zenginliği" isimli çok bilinen kitabındaki milletle, bugün anladığımız manada milleti değil, toplum ya da devleti kastediyor.

E.J.Hobsbawn ise, milliyetçiliğin temelinde üç tarihi sürece sahip olduğunu bildiriyor. Ona göre kavram başlangıçta kültürel, edebi ve folklorik bir mahiyete sahiptir. Bu aşamada demekler gibi yarı siyasi kuruluşlar oluşmakta, daha çok tarihe yönelik bir ilgi ve milliyetçi ekseninde bir tarih yorumu ortaya koyma çabaları gözlenmektedir.

İkinci aşamadaysa, millet fikrini savunan öncü ve militanlar çeşitli düzeylerde politik kampanyalara başlarlar. Amaç milliyetçiliğe kültürel destek sağlamak, sosyolojik aidiyetten politik bir program çıkartmak, ilgili topluluğunu ortak hedefler etrafında toplayarak siyasi aidiyete geçmektir.

Nihayet üçüncü aşamada, bu kitlesel destek elde edilir ve siyasi toplum içindeki iktidar oyununa etkin bir şekilde katılım sağlanır¹⁹.

Milliyetçiliği, kendisiyle ilgili kavrayış farklılıklarını, nüansların doğurduğu tayfı bir kenara bırakırsak, temelde iki kategori etrafında toplayabiliriz. Bunlardan birincisi, milliyetçilikte tayin edilen alanı, "etnik ve kültürel benzerlik" üzerinde sınırlar. İkinci tür milliyetçilikse, mevcut siyasi ve toplumsal hali bir veri olarak kabul eder ve kendini, tüm vatandaşlarını

¹⁹ M. Naci BOSTANCI: Bir Kolektif Bilinç Olarak Milliyetçilik, İstanbul, (Eylül 1999) 42

kapsayacak şekilde ifade eder. Her iki tür milliyetçilik de kendi kendini idare etmeye muktedir bir siyasi toplumun kuruluş sorunlarına karşı bir cevap verildiği iddiasındadır²⁰.

Toplumsal tarihimize damgasını vurmuş olan zihniyetlerin çözümlenmesinde dört ayrı zihniyete (ataerkil, otoriter, relativist ve demokrat) işaret eden Mahcupyan, ataerkil ve otoriter zihniyetlerin Osmanlı'da iç içe geçmiş olduğunu ve modernleşme ile birlikte otoriter zihniyetin toplumsal yapı içinde yer alan pratikleri büyük ölçüde şekillendirdiğini belirtir. Otoriter zihniyet içinde yoğrulmuş olan milliyetçilik ise toplumsal yapıyı ve popüler kültürü sarıp sarmalayan bir anlam dünyasının önemli ana damarlarından biri olarak ortaya çıkmıştır. Devletle bireylerin aynı noktada buluşmalarını sağlayan yeni bir meşruiyet tanımını mümkün kılan bir kültürel kod olarak milliyetçilik kültürel bir birleştiricidir. Politik ekseninde farklı versiyonlar halinde ortaya çıkan milliyetçilik, sosyal-psikolojik evrenlerde bireylere belirli bir anlam dünyası sunan, özellikleri tanımlayan, bireylerin kendilerini devlet/millet eksenine referansla konumlamalarını sağlayan sınır koyucu bir dil olarak işlev görür. Bütün bunların kültürel alana sirayeti ise söylemsel olarak kodlanan popüler kültürel pratikler aracılığı ile olmaktadır. Bir başka deyişle sadece devlet tarafından empoze edilmeyip sosyal alandan da kaynaklanan milliyetçiliğin hangi grupların kimliklerinin kurgulanmasında nasıl bir malzeme olduğu politikadan kültürel alana geçiş sürecinde önemli ipuçları sunabilir.

Tarihi serüven romanlarının gelişimi, Türkçülük ve Türk tarih yazımcılığıyla yakından ilgili olduğundan, konu seçimleri sürekli değişmiştir. Cumhuriyet döneminde yazılan tarihi serüven romanlarına bütünlüklü olarak bakıldığında iki temel konu üzerinde odaklanıldığı görülebilir. İlki, "Orta-Asyacılık" tır, yukarıda anlatıldığı gibi Cumhuriyetin başlangıç yıllarındaki

²⁰ M. Naci BOSTANCI: a.g.e. 44

milliyetçi yaklaşımlardan doğrudan etkilenmiştir. İkincisi, “Osmanlı” öyküleridir ki bu kendi içerisinde “Harem Öyküleri”, “Türk Korsanları Akınları” ve “Büyük Padişahlar” olmak üzere tasnif edilebilir. Hemen belirtilmesi gereken husus, yetmişli yıllardaki yoğunlaşmaya kadar tarihi serüven romanlarında İslami eğilimlerin görülmemesidir²¹.

Milletin varlığıyla, onunla örtüştüğü varsayılan soy arasında bir bağlantı kurma girişimi gerçekte her tür milliyetçilikte ortak motiflerden biridir. Çünkü daha baştan milliyetçi hareketin adlandırılmasıyla birlikte bir soya atıf yapılmakta, milletin varlığı, gerekçeleri, meşruiyeti o soyun varlığıyla açıklanmaktadır.

İrkçilikla ilgili iki yaklaşımdan bahsedilebilir. Bunlardan birincisi, “biyolojik” kökenli soy iddiasına dayanır. Millet kavramının odak noktasına soy oturtulmakta ve siyasi toplumun sadece o soydan gelenlerce oluşturulacağı, egemenliğin onlara ait olduğu ifade edilmektedir.

Biyolojik ırkçılığın hiyerarşik bir dünya tasavvuru vardır ve elbette iddia sahipleri kendi ırklarını ilk sırada saymaktadırlar. Ayrıca bu tür siyasi anlayışın egemen politikaları, “ırkı koruma, karışmaları önleme, soyu mitolojik çağlardan beri geldiği saf şekliyle devam ettirme” şeklinde belirir. Tehdit, ırkçı ideolojiye sahip ırkla sınırlı olarak görülmez, “karışma” evrensel bir tehlike olarak tüm ırklar için söz konusudur.

Buna karşın özellikle Batı Avrupa merkezli, soy yerine kültürün ikame edildiği ancak bu yolla ırkçı karakterin yumuşatılıp bir ölçüde de kamufle edildiği ikinci bir türden bahsedilebilir. Burada kültürün anlamı Avrupa

²¹ Levent CANTEK; “Erotik Ve Milliyetçi Bir İkon ‘Kara oğlan’”, Oğlak Yay. Ve Rekl. Ltd. Şti., (2003) 71

merkezli bir millete, nihayet bütün bu milli kültürleri kapsayacak şekilde tüm Avrupa'ya aidiyet üzerine kuruludur.

Bu etnosentrik ırkçılık, "Avrupalılaşmayı" modernliğin bir göstergesi olarak kullanmaktan, toplumlara ilişkin "ilkel toplumlar, gelişmiş toplumlar ayırımına", çizgi romanlarda her zaman iyiyi oynayan "beyaz adamdan" (diğer ırklar her zaman ikincil bir konumda ya da kötü roldedir; örneğin Afrika'daki Tarzan bile zenci değil beyazdır; çünkü kahraman tiplemesi sınır tanımaz şekilde sadece beyaz adama uygun bir kategori olarak görülür), filmlerde kullanılan ırkçı temalara kadar her yerde kendini gösterir.

Balibar; ırkçılık ve milliyetçiliği değerlendirirken "ırk ve ulus söylemleri bir inkar biçimi altında da olsa hiçbir zaman birbirinden çok uzak olmamıştır.. milliyetçilik ırkçılığın tek nedeni değilse de ortaya çıkışının belirleyici koşuludur... Milliyetçiliğin belli siyasi hareketlerde örgütlenmesinin en azından kuruluşunu tamamlamış bir ulusal devlette ırkçılığı kaçınılmaz olarak gözden sakladığını telkin etmektedir, demekle bir bakıma ırkçılık ile milliyetçiliğin şartlara göre değişen dalgalı ilişkisine işaret etmektedir.

İrki milliyetçilik için işlevsel kılan, onun antropolojiye konu olan yanı değildir; aksine diğer ırklara karşı kendine üstünlük izafe eden mitolojik kutsallığıdır. Bu üstünlük iddiası, esatiri bir tarih hayalinin üstünü örttüğü güç ve iktidar ilişkilerine dayanabilir. Bir anlamda ırk kutsallığı çıplak çıkar taleplerini örterek, çıplak gerçekliğin zalim görünümünü perdeler ve başka bir ahlakla ırkçı talebi meşrulaştırır: "Onlar yönetmelidir, çünkü üstün ırka mensupturlar" gerekçesine güç kazandırır. Üstelik "üstün ırkın yönetimi diğer ırklar içinde en iyi, çıkarlarına en uygun yönetim biçimi"dir²².

Doğu dünyasının yapı itibari ile batı dünyasına benzemeyeceği gerçeği çok büyük olasılıkla dünyaya hükmedenler tarafından da bilinmektedir. Amaç sosyal açıdan gebe ve haliyle siyasi açıdan tavizkar,

²² Levent CANTEK: a.g.e., 61-62

geçiş sancılarına mahkum bırakılmış, özentileri ile tarihi değerleri arasında bocalayarak kimlik bunalımına düşen toplumlar oluşturmaktadır. Günümüz Türkiye'si siyasi etki alanı bakımından dev bir coğrafyaya uzanmaktadır. Bu yüzden yıllardır hedef ülkedir. Türkiye'nin hedefteki ülke olması "Attila'nın korkunç kurtlarının" Roma medeniyetine verdiği hasarın yani "Tanrı'nın Kırbağı'nın" batının suratına çarpmasından, Kutsal Asitane surlarının aşılmasına kadar geçen sürecin doğal bir ek sürecidir. Türk Devleti Avrupa için asırlarca süren kinin hırsının çıkarılması için zayıflatılması gereken bir kurumdur.

Türkler tarih boyunca siyasi ve idari pek çok oluşuma karışmış, geniş coğrafyaya yayılmışlardır. Türk toplumlarının doğu dünyasının ve kültürünün en canlı ve en güçlü yaşatıcıları olmalarının en önemli nedeni, pek çok kültür ile alışverişte bulunmalarıdır. Türk toplumlarının asırlar boyunca sürekli bir göç süreci içerisinde bulunmaları ve buna bağlı olarak nüfuz ettikleri coğrafyalarda uzun yıllar boyunca savaşmak zorunda kalmaları Türklerde bağımsızlık ve milliyetçilik bilincini güçlendirmiştir²³.

Çizgi romanlar anlatım tarzının basitliği ve şematikliği nedeniyle küçümsenmiş, sanat olarak hafif görülmüştür. Ancak çizgi romanların basit ve şematik anlatımının bazı avantajları olacaktır. Bu biçimle istenen neticeye uygun somut ve basit belli bilgiler verilebilecektir. Bu çizgi romanların belli amaçlara göre kullanmak imkanını verecek, hedeflediği kitlelere göre konularını sınırlayacaktır. Bu konuda iki tutum görülür:

- Çizgi romanların eğitim amacıyla kullanılması
- Çizgi romanların milli duyguların yaygınlaştırılması amacıyla kullanılması.

²³ İbrahim KAFESOĞLU: "Türk Milli Kültürü", Ötüken Neşriyat, (İstanbul 1999), 19 B, 54

Bu verili ilişkilere ve değerlere uygun çizgi roman oluşturma çabası çizgi romanları sınırlama, denetleme ve belli bir yön verme imkanını doğuracaktır²⁴.

Çizgi romanların eğitim amacıyla kullanılması, resmi görüşü oluşturan temel bilgilerin çizgi roman yoluyla geniş kitlelere verilmesi amacını gütmektedir²⁵.

Diğer bir görüş çizgi romanları milli duyguları aşılama amacıyla kullanmak istemiştir. Bu görüş Batıcı resmi görüşü kendi sınırlı ilişkilerine uygun olarak milli (sol jargonda ve sol yorumunda “ulusal”) olarak yorumlamıştır. Bu görüş çizgi romanların kapsamını kendi görüşüne göre daralttığı için milli duyguları aşılama çizgi romanların oluşturulması önemli bulunacak, kendi görüşlerine ve çıkarlarına (milli) hizmet etmeyen çizgi romanları başkalarının çıkarlarına hizmet ediyor olacağından (Batılı devletlerin, emperyalizmin) bu çizgi romanlar yabancı ideolojiyi aşılama zararlı yayın olarak görülecektir. Ancak bu batı kaynaklı çizgi romanlara karşı çıkış sadece milli alanla sınırlandırılmamaktadır. Bu çizgi romanlarda verilen temel ilişkiler ve değerler eleştirilmeyecek, sadece milli olarak değiştirilecektir²⁶.

3.3.2.3.1. Tarkan’da Türklük ve Milliyetçilik

Çizgi roman içerisinde özellikle Türklerin savaşçı özelliklerine atıf yapılmakta, Türklerin kahraman, ulu bir ırkın temsilcileri oldukları, yiğitlikleri,

²⁴ İ. Ertan EĞRİBEL: “Çizgiromanın Toplumsal Temelleri”, İstanbul Üni. Sosyal Bil. Enst. Sosyoloji Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, (İstanbul, 1987)

²⁵ Emre KONGAR: “Çizgi Roman Ve Eğitimdeki Rolü”, *Gösteri Dergisi*, (Aralık 1985)

²⁶ Abdullah ÖZKAN: “Ne Arıyor İdeoloji Çocuk Kitabında?”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 347 (Aralık 1979). Dr. Haydar ÇAĞLAYAN: “Çizgi Roman Hakkında”, *Töre Dergisi*. Osman S. ARALAT: “Çocuk Beyinlerine Saldırı Var”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 181, (Nisan 1986)

savaşta ustalıklarına gönderme yapılmaktadır. Sırf Türk ulusundan olmaları bile onları kahraman yapmaktadır. Bu onlara sanki tanrı tarafından , kutsal bir özellik olarak verilmiştir. Aşağıda verilecek örneklerden de anlaşılacağı üzere özellikle belli kelimeler sıkça kullanılmaktadır. Örneğin; Dehşet Kulesi adlı romanda; “yanında kurdu ile bir Türk süvarisi dolu dizgin Avrupa Hun Türk İmparatorluğunun egemenliğinin altındaki sakson topraklarında yıldırım gibi at sürüyordu” deniliyor. Burada da yukarıda söylendiği gibi “Türk” kimliği ve bu kimliği taşıyan Tarkan yüceltilmektedir.

Yine aynı romanda “son yiğidimiz ölünceye kadar kaleye giremeyeceksin” denilerek burada savaşçı bir kavim olan Türklerin mücadelecisi ve milliyetçi özellikleri ön plana çıkmaktadır. Ölme pahasına da olsa kalenin bırakılmaması Türklerin topraklarına bağlılığını, egemenliklerine düşkünlüklerini göstermektedir.

Yine aynı romanda “Tarkan! Baba! Kurt Bars! çekin oklarınızı bizi düşünmeyin. Bizim için kaleyi korumaktan vazgeçmeyin. Bu hainlerin kaleye çıkmalarına engel olun”. Burada da ölümleri pahasına yurtlarının, egemenliklerinin sembolü olan kaleyi vermemek adına direnen milliyetçi kadınları görüyoruz.

Bir diğer roman, Mars’ın Kılıcı’nda ise; “ M.S:445 yılında kardeşi Blada’nın ölümünden sonra Türk Hun İmparatorluğu’nun başına tarihin bir mislini görmediği Büyük Cihangir Atilla geçti. Bu tarihten itibaren Avrupa’nın saldırgan Barbar Devletleri olan Vandallar, Ostragotlar, Vizigotlar, Fraklar, Burguntlar, Thuringler dehşete düştüler...”. Burada görüldüğü gibi Türk Hun İmparatorluğu yüceltilmiş ve tarih sahnesinde yer aldıkları andan itibaren Avrupa kavimlerine dehşet ve korku saldıkları vurgulanmaktadır.

“Korkusuz bir Hun atlısı, karlı Vandal dağlarında günlerdir at sürüyordu...” Burada da korkusuz bir Hun atlısı derken, milliyetçi bir söylem kullanılmıştır. Yiğitlik, mertlik, savaşçı özellikler bir arada verilmiştir.

“Genç adam, kükreyen bir sesle cevap verdi: Önce ulusumun adını işit: TÜRK, Yüce başbuğün ATTİLA ‘nın savaşçısıyım. Adım TARKAN.” Burada da kahramanın milliyetçi söylemini görüyoruz. Ulusunu, liderini, en iyi şekilde temsil eden, güvenli bir ifade kullanıyor kahraman.

Örneklerden de görülebileceği gibi hemen hemen her romanda sıkça, “Türk, büyük bir ulusun bir avuç kahramanı, yiğit, soydaşlarımız, Türk atlıları, Türk savaşçıları, Hun savaşçısı, Genç Hunlu, Yüce Türk, Hun Türkü, Türk Yiğidi, Türklerin efsanevi kahramanı Tarkan... kelimeleri geçiyor.

Savaşçı ve göçebe bir kültüre sahip Hun Türklerinin vatanlarını, topraklarını korumak/kollamak adına verdiği mücadelelerde sıkça birleştirici, bütünleştirici bir rol aldıklarını düşündüğümüz milliyetçi söylemleri görüyoruz.

Çizgi roman toplum bilincinin yaygınlaştırılmasında, ortak değerler etrafında bileşilmesinde, toplum ideolojisinin yaygınlaştırılmasında aracılık etmektedir. Böylece de çizgi romanlarda sıradan insanların mutluluk rüyası verilerek, düzene uyum aşılacaktır. Toplumla bireyin ters düşmeyecekleri ortak değerler vurgulanacaktır.

3.3.2.4.Tarkan’da Özgürlük

Hürriyet: (özgürlük) başkasının baskısı, yasağı altında olmamaktır. “Hürriyetin zıddı,” “esaret”tir, “kölelik” savaşta düşman eline düşmek anlamına gelir.

Hukukta “hürriyet” ferdin, dilediği gibi davranabilmesi, fiillerini yasaklayan veya sınırlayan bir kuralın bulunmaması halini anlatır. Bu anlamda “hürriyet” ahlak, din ve hukuk kuralları sınırlandırılmış olan hareket serbestliğidir. Hürriyetle sorumluluk şuuru birbirleriyle kaynaşmalı, her insan hukuka ve vicdanının emirlerine uymalıdır.

Hürriyet, iç ve dış güvenle ayakta durabilir. Demokrasilerde hürriyet, devlet meşruluğunun belli başlı şartıdır. Devletlerin iç düzenlerinde hürriyet, anayasalarla belirtilir. 1961 Anayasamızda (10-11 md.) hürriyetle ilgili hükümler şunlardır; “Herkes kişiliğine bağlı, dokunulmaz devredilemez, vazgeçilmez temel hak ve hürriyetlere sahiptir. Devlet, kişinin temel hak ve hürriyetlerini, fert huzuru, sosyal adalet ve hukuk ilkeleriyle bağdaşmayacak surette sınırlayan siyasi, iktisadi ve sosyal engelleri kaldırır, insanın maddi ve manevi varlığının gelişmesi için gerekli şartları hazırlar”. “Temel hak ve hürriyetler, anayasanın sözüne ve ruhuna uygun olarak ancak kanunla sınırlandırılabilir. Kanun hürriyetin özüne dokunamaz”²⁷.

Kavram olarak özgürlüğü açıkladıktan sonra belirtilmesi gereken önemli bir husus “Tarkan” çizgi romanında özgürlüğün, tıpkı cesaret ve kahramanlıkta olduğu gibi erkek dünyasıyla özdeşleştirilmesidir.

Kahramanımız erkek, Türk, savaşçı, yiğit, adil, kahraman olmanın tüm özelliklerini bünyesinde barındırdığı için her daim kendisinden yardım uman aciz, düşkün, zor durumda olan insanlar vardır. Özgürlük kahramanımız için o kadar önemlidir ki kadınlarla olan ilişkilerinde bile “özgürlüğünden taviz vermemek adına” hep temkinlidir. Kimseye umut vermemekte, peşi sıra kimseyi sürüklememektedir. Atı ve kurduysa özgürce maceradan maceraya koşmaktadır. Bu sırada Tarkan için ulusunun özgürlüğü, bağımsızlığı her

²⁷ Yeni Hayat Ansiklopedisi III., Doğan Kardeş Yayınları, 1604

şeyden önemlidir. Kendi özgürlüğü ile ulusunun özgürlüğünü aynı değerde tutmaktadır. Bu nedenle de sürekli bir mücadele içerisine girmektedir.

Romanlarda klasik ifadeler dikkat çekmektedir. Bayraktaki Canavar'da; “!!...Üç orduluk bir kuvvetten komutanını alabilirsiniz, ama halktan en aşağı birinin iradesini elinden alamazsın, Yao Çang'ı” derken özgür iradeye olan bağlılığı, savunuculuğunu görüyoruz. Yine aynı romanda Tarkan, Çin'e gelmek üzere olan Prens Ellak'ı ölümden kurtarır ve bütün Asya böylece ülkelerini bekleyen büyük bir tehlikeden kurtulur.

Bir diğer roman olan Kuzey Canavarları'nda ise; “...ulusuma kast eden o kudurmuş köpek, bin defa dirilse gene onu bin defa öldürürdüm!...” demektedir Tarkan. Anlatıda böylece yaptığı eylem kötü bile olsa, özgürlük, “ulusun özgürlüğü” uğruna şiddet içeren bu eylem bile meşrulaştırılmaktadır.

Dehşet Kulesi adlı romanda da; “son yiğidimiz ölene kadar kaleye giremeyeceksin” denilerek yine özgürlüğe verilen değer, önem ön plana çıkarılmaktadır.

Maryo'nun Kuşları'nda ise hemen hemen tüm romanlarında görülen bir ifadeye rastlıyoruz; “zorlu bir mücadelenin ardından, “Tarkan ve kurt arkalarında beyaz bir toz bulutu bırakarak ay ışığında tepeler üzerinde kayboldular”...

3.3.2.5.Tarkan'da Mitik ve Mistik Özellikler

Mit(myth); içeriği doğal, doğaüstü ya da kültürel fenomenlerin kökenleri veya yaratılışlarıyla ilgili olan kutsal yada dinsel hikayeler için kullanılan bir

terimdir. Mitin antropolojik anlamı, bir yalanı da içermesinden dolayı farklılaşmıştır. Mitler, sözlü tarihin kırılmış kaynakları, toplumun egemen değerlerinin ipuçları ve bir “toplumsal yönetmelik” olmaları nedeniyle ve (Claude Le’vi- Straus tarafından) evrensel yapılarından dolayı incelenmişlerdir²⁸.

Tarkan çizgi romanı, dönemin diğer ürünlerinde olduğu gibi bir mite de sahiptir: Orta Asya. Zaten serinin popülerleşmesinde de okuyucunun bu mittten beklentileri önemli bir yer teşkil etmektedir.

Orta Asya, yalnızca coğrafi bir alanı tanımlamamaktadır, siyasi bir kavramdır da. Orta Asya (Asya-yı Vusta) denildiğinde Türkistan-Türklerin ana yurdu kastedilmektedir. Bu ilk hayat alanının neresi olduğuna ilişkin farklı görüşler vardır: Çoğunlukla Altay Dağları (ya da Tanrı Dağları) ile Kuzeybatı Asya gösterilirken kimi zaman da Baykal Gölü’nün güneyi işaret edilmiştir. Zeki Velidi Togan, Tiyanşan’ı Türklerin en eski hayat alanı olarak göstermektedir. Ötüken/Ötügen yaylasının ise Türklerin kutsal toprakları olarak tanımlanan Ergenekon olduğu anlaşılmaktadır. Coğrafi olarak Ötüken, Orhon Nehri’nin güneyine düşen Hangay Dağları ile sarılan bir bölgedir²⁹.

Çizgi romanlarda mittten türemiştir. Tarkan, yalnızca son derece özenle seçilmiş resimleri ile değil , aynı zamanda değişik öyküleri ile de diğer tüm tarihsel çizgi-romanlardan ayrı bir değer taşır. Batı Hun Hakanı Attila’nın gözde savaşçısı Tarkan’ın maceraları kuzey-orta Avrupa’da cereyan ediyor, dolayısıyla Vandallar, Vikingler ve benzeri kavimler bu maceraların temelini oluşturuyordu. Yani Malkoçoğlu, Kara Murat, vb. gibi 500 yüzyıl öncesinin dünyasını değil de 1500 yüzyıl öncesinin dünyasını yansıtıyordu. Dolayısıyla Tarkan çizgi-romanlarının ve de bu kaynağa oldukça sadık kalarak çevrilen

²⁸ Gordon MARSHALL: *Sosyoloji Sözlüğü*. Çev. Osman Akınhoş – Derya Kömürcü, 506

²⁹ Levent CANTEK: *Erotik Ve Milliyetçi Bir İkon, ‘Karaoğlan’* (2003), 40

filmlerinin diğerlerinden çok daha büyüleyici, efsanevi, mitik ve fantastik bir havası vardır³⁰.

Hemen hemen tüm Tarkan çizgi-romanları bir öyküyle başlıyor. Örneğin; Mars'ın Kılıcı adlı romanda; "M.S. 445 yılında kardeşi Blada'nın ölümünden sonra Türk Hun İmparatorluğu'nun başına tarihin bir mislini görmediği büyük Cihangir Attila geçti. Bu tarihten itibaren Avrupa'nın saldırgan barbar devletleri olan Vandallar, Ostragotlar, Vizigotlar, Franklar, Burguntlar, Thuringler dehşete düştüler...."

Yine aynı romanda anlatılan mistik ve mitik bir öyküye rastlıyoruz. "kitapta yazdığına göre her zaman burada korkunç gürültülerle şimşekler çakıp yıldırımlar düşermiş....o anda bir yıldırım, müthiş bir gümbürtüyle kraliçenin üstüne düştü.... çok geçmeden ikinci bir yıldırım atların üstüne düştü... neyse ki yıldırım, kraliçenin bindiği Romalının atına isabet etti".

Tarkan romanlarda zaman zaman doğaüstü varlıklarla, canavarlarla dövüşüp, onları yener. Örneğin aynı romanda " Tarkan üç başlı bir canavarın hücumuna uğradı ve onunla dövüştü" deniliyor.

Bir başka roman olan Maryo'nun Kuşları'da ise yine mitik bir öyküye rastlıyoruz; " Akiliyalılar, Maryo'nun kuşları ardından Rialto bataklıklarına indiler. Fakat kuşlar orada da durmadılar. Hep birden kanat çırparak yakındaki küçük adacıklara kondular. Göç edenlerde Adriatik sahillerindeki bu adacıklara yerleşen Franklar ve bir kısım İtalyanlar orada yeni bir şehir meydana getirdiler. Venetia (VENEDİK). Bugün, hala güvercinlerin, Maryo'nun güvercinlerinin devamı oldukları söylenir....".

³⁰ <http://www.replik.8m.cop/tarihi.html> "Tarihi Filmler, Kaya Özkaracalar, Sinema Dergisi (Eylül 1999)

Bir diğer mite ise Kuzey Canavarları isimli romanda rastlıyoruz. “Kulke’nin oltası ağırlaşmış, bütün gücüyle asıldığı halde kımıldatamıyordu. Birden oltanın ucunda uzun sarı saçlar belirdi. Bir çift mavi göz Kulkeye dikildi..... Sarı saçlar, süzülerek yavaş yavaş sudan çıktı. Bu sarışın ve güzel bir kadındı”.

Yine aynı romanda; “Tarkan’ı dehşet içinde ürperten şey, kuzey denizlerinin insan eti yiyen dev yengeçleriydi.... KUZHEY CANAVARLARI. Denizin yükselmesiyle, kendilerine yiyecek arayan kafa büyüklüğündeki bu dev canavarlar peş peşe Tarkan’ın bağlı olduğu kayalıklara tırmandılar. Avlarını görünce de biran evvel parçalayıp yutmak için harekete geçtiler... tam bu sırada çukurun yanında parlayan bir çift göz belirdi.... ve ardından korkunç bir hırıltıyla tam Tarkan’a kiskacını geçirmek üzere olan dev yengecin üzerine atıldı.... kurt kuvvetli dişlerini geçirdiği canavarı o hızla silkeleyip çukurdan dışarı fırlattı.....”.

Son olarak Korkunç Takip adlı romandan bir mit örneği verelim. Burada da yine inanılması zor olan bir anlatı verilmiş. “ Bir gece Etzelburg’ta Attila’nın muhteşem ahşap sarayının yakınındaki bir tepe üzerine Tarkan yayını gerdi....ok gecenin sessizliğini yırtarak uçtu.... sarayın pencerelerinden, büyük salondaki som altından yapılmış kartal motifiyle süslü tahta saplandı..... ertesi sabah Attila tahta saplanmış olan oku görünce çekip çıkardı. Çok iyi tanıdığı bu okun sahibini hemen anlamıştı. Attila, bir müddet Tarkan, Tarkan diye bağırdı, sesi sarayın duvarlarında yankılar yaparak gürledi; fakat Tarkan ortalarda yoktu....”

Örneklerden de anlaşılacağı gibi hemen hemen tüm romanlarda yer alan mitik ve mistik özellikler bu tarz tarihi romanların popülerleşmesinde oldukça önemli bir yere sahiptir. İzleyicinin beklentileri doğrultusunda Tarkan tarihi çizgi romanı sadece gazetelerde değil, sinema filmi olarak da

çekilmiştir. Filmlerin izlenmesinde bu mitlerin payı inkar edilemeyecek önemde olmuştur.

3.3.2.6.Tarkan'da Din İmgesi

Din:

- Kutsal inanışların tanrı ile insan arasındaki meydana getirdiği düzen.
- Din, insanların bir ya da bir çok tanrıya inanış ve bağlanışları sonucunda kurmuş oldukları düşünme ve davranma düzenidir. Dinlerde, Tanrı ya da Tanrılar, dünyayı, evreni yaratan, bir çok kuvvetlerin kaynağı sayılan kutsal varlıklardır.

İnsanlar, birkaç aile bir arada yaşayarak, ilk toplumları meydana getirdikleri tarih öncesi çağlardan beri, bir takım kutsal inançlara bağlanmışlardır. İşte, din kavramı da buradan çıkmıştır. Bu kavram, üç aşamadan geçerek gelişmiştir.

1. Fetişist dinler
2. Çok tanrılı dinler
3. Tek tanrılı dinler(semevi dinler)

Her üç çeşit dinde bugün hala yeryüzünde hüküm sürmektedir. Eski dinler, yerlerini daha gelişmiş dinlere bırakmış değildir. Çünkü, dinin bir ve toplum içinde vicdani olmaktan çok daha başka anlamları da vardır. Din, ulusların karakterini veren öğelerin içinde de en önemli yeri tutar³¹.

³¹ Yeni Hayat Ansiklopedisi II., Doğan Kardeş Yayınları, 1041

Toplumların birliğinin ve kimliğinin korunması diğer bir söyleyişle toplum bilincinin aktarılıp yaygınlaştırılması tarihin her döneminde, önemli olmuştur. Ancak toplumların kimliğini ve bütünlüğünü kazandıran serüvenlerine bütün toplum üyelerinin eşit biçimde katılması imkansızdır. Din bir toplumda birleştirici, bütünleştirici çok önemli bir faktör olmasına rağmen yeterli olamamaktadır.

Yetmişli yıllardaki tarihi çizgi romanlarda yaşanan yoğunlaşmaya kadar ki dönemde oluşmuş tarihi serüven romanlarında İslami eğilimler görülmemektedir. Dine dair uygulamalar romanlarda yer almamaktadır³².

İncelememize konu olan “Tarkan” çizgi romanında da bu geçerlidir. Dine dair uygulamalar ya da dini motifler roman içerisinde çok fazla yer almamaktadır. Genellikle zorlu uğraşlara çıkarken ya da görev yerine getirildiğinde kahraman, “Tanrı yardımcınız olsun” ya da “Allah vere de bu uğraştan galip çıkalım” gibi ifadeler kullanılmaktadır.

-“Tanrı yardımcınız olsun”, “Allah vere de bu uğraştan galip çıkalım”, “Tanrı gücünü uzun etsin”.. “Tanrı günahlarını bağışlasın Adriana..”, “Tanrı’nın yardımıyla bu canavarı ve ordusunu durdurmalıyım”, “Tanrım! Bu ağaç dalı artık son savaşım. Tutunabilirsem kurtuldum demektir!..”.

³² Levent CANTEK; “Erotik Ve Milliyetçi Bir İkon ‘Kara oğlan’”, Oğlak Yay. Ve Rekl. Ltd. Şti., (2003) 71

3.3.2.7.Tarkan'da Yabancı ve Düşman/Öteki İmgesi

Öteki:

-Ben haricindeki herkes

-Ben'in en korktuğu

-Benim ya da bizim gibi olmayan, bana ya da bize benzemeyen

-Batının, batı dışı toplumlardan kendini ayırmak için kullandığı ve sosyal/siyasal literatürlere soktuğu bir terim. Temelinde Avrupa merkezcilik egoizmi yatar.

-Herkes için bir başkası olabilen değişken

-Kendisinden olmayan her şeye öteki gözü ile bakmak. Zenci,beyaz,Çinli,Yahudi,kadın,erkek,zayıf,şişman...³³.

Hemen hemen tüm zamanlarda "öteki" olarak tanımlanan kişiler, düzeni bozan, halka zulmeden, kadınlara ve çocuklara kötü muamele eden kötü adamdır. Finalde de mutlaka kahramanın kötü adamla girişeceği teke tek kavga yer alır.

Kahramanın karşıtı (kötü) olarak bir örgüt, topluluk, kavim ya da bir grup insandan söz edilebilir. Ancak aslen kahramanın teke tek kavgalarda karşısına çıkan adamlardan bahsetmek daha doğru olacaktır. Her zorlu kavganın sonunda öldüğü sanılan ama sonra birdenbire (çoğunlukla yüzü yanmış, kolu kopmuş, tek gözü kör olarak) tekrar zuhur eden bir kötü adam vardır karşımızda; Arpak, Goşha, Camoka, Mirtıl, Yılanlı Mahmut, Gurhan, Karamanlıoğlu Kasım, Vlad, Kostok...

³³ Sourtimes Entertaintment , (Copyright 1999-2012)

Bir çizgi romanın başarısı bu zıtların keskinliği ilkesi içinde kötü adamın ne kadar kötü olduğuyla ilgilidir. Çünkü o kötü adam kahramana nazaran belki daha gerçekçidir. Kahraman gibi her şeyi başarabilme erkine sahip değildir ama her defasında onun egemenliğine kafa tutar. Kötü adam bir çizgi romanın her şeyidir. Popüler olmuş bütün önemli çizgi romanlar içeriklerinde çok başarılı net bir kötü adam çizmişlerdir. Bunun da formülünü kabaca şöyle tasvir edelim; Her şeyden önce kötü adamın acizliğinin, korkusunun (yeni bir hilenin habercisi olması hariç) hiçbir zaman okuyucuya gösterilmemesi gerekir. Kötü adam en son ana kadar kötü ve acımasız olmalı, kahramanla dövüşmeli, onu hırpalamalı, onu yenmelidir. Elbette ki kahramanın yenilgisi normal olmayan şartlar yüzünden gerçekleşmiştir (yaralıdır veya bir yardımla yenilmiştir). Bundan sonrası haklı bir intikam gerekçesidir. Kahraman toparlanarak kötü adamı yener. Ancak bu kötü adam artık bu kahraman kadar popülerdir. Her ortaya çıkışı dizinin başarısını arttıracaktır³⁴.

Burada farklı bir yöntem izleyerek tüm romanlarda “yabancı/düşman”lar için kullanılan kelimeleri, nitelemeleri sıralayacağız.

Dehşet Kulesi İsimli Romanda;

- Büyük Bir Düşman
- Kudurmuş Adamlar
- Çapulcu Sürüsü
- Kuzeyin En Barbar Kavimlerinden Derleme Büyük Çapulcu Ordusu
- İt Sürüleri
- Kuzeyli
- Aşıfteler

³⁴ Levent CANTEK: “Türkiye’de Çizgi Roman”, İletişim Yayınları, (İstanbul 2002), 2. B, 183

- Sahte Kahraman
- İnsan Azmanı
- Hainler
- Kuzey Sığırları

Maryo'nun Kuşları İsimli Romanda;

- Yabancı Bir Savaşçı
- Domuz
- Alçak
- Kötü Ruhlu Gaddar Romalılar
- Beceriksiz Köpek
- Kaales Belası

Korkunç Takip İsimli Romanda;

- Tek Gözlü Ciro
- Deli Duro
- Korsan Kandilis
- Dev Zenci Kombo
- Şişko Lisiyus
- Sadık Köpek
- Uyuz İtler
- Aç Bir Kurt
- Köpek
- Kurnaz Domuz

Honoriya'nın Yüzüğü İsimli Romanda;

- Uyuz Köpekler
- Itoros Domuzu
- Fare
- Akdeniz'in Azılı Bir Korsanı
- Dana
- Uyuz Köpek
- Şişko Domuz
- Canavarlar
- Kudurmuş Köpekler
- Küstah Adam
- Yabani Adam

Kuzey Canavarları İsimli Romanda;

- Sahte Kahraman
- Dana
- Kudurmuş Canavar Azuk
- Canavar Mahluk
- Köpek
- Yaban Domuzu Azuk

Bayraktaki Canavar İsimli Romanda;

- Kalleş Köpekler
- Haydut
- Alçak

- Kudurmuş Uğrular
- Canavar Kodak
- Kurbağa Soylular
- Yaban Domuzu
- Çin Canavarı
- Yao'nun Köpekleri
- İnsan Azmanı

Mars'ın Kılıcı İsimli Romanda;

- Romalı
- Canavar
- Hugo Domuzu
- Vandal Sığırları
- Besili Domuz
- Domuzun Karısı
- Alçak Domuz
- Yaban Sürüleri
- Şişko Gardiyan
- Kraliçenin Köpekleri

Görüldüğü gibi hemen hemen tüm romanlarda yabancı/düşman için kullanılan ifadeler benzerdir. Daha çok niteleme sıfatları kullanılmıştır. İnsanlara isimlerinden ziyade çağrışım yaptıkları sıfatlar takılmış ve roman boyunca bu şekilde çağrılmışlardır. Dolayısıyla, “bizden olmayan/bize benzemeyene” her türlü aşağılayıcı sıfat takılmıştır.

3.3.2.8.Tarkan'da Aşk ve Cinsellik

Cinsellik, cinsel istek esas olarak bir içgüdü olup diğer içgüdüler gibi merkezi sinir sisteminde Limbik sistem tarafından yönlendirilmektedir.

1938-1952 yılları arasında ilk cinsel davranış biçimleri ile ilgili araştırmalar yapan Kinsey ve arkadaşları, istatistiklerini yayınladıklarında bilim dünyasında ve toplumda büyük yankı uyandırdılar. O güne kadar hiçbir sistematik ve kapsamlı yayın yoktu ve tabuların arkasında “bilinmeyen” olarak kalan “cinsellik” ilk kez sosyolojik bir boyut kazanarak bilimsel ölçütler içinde araştırılabilir ve en önemlisi incelenebilir duruma dönüşüyordu.

1954 yılında Washington Üniversitesi Tıp Fakültesi'nde başlatılan, “İnsandaki Cinsel Tepkinin Anatomisi ve Fizyolojisi” W.H. Masters ve V.E Johnson tarafından 10 yılda tamamlanan araştırma 1966 'da “İnsanda Cinsel Davranış” adlı bir kitapta yayınlandı. Bugün ki cinsellik ve fizyolojisi ile ilgili bilimsel bilgilerin temelini bu çalışmalar oluşturmuştur.

Cinsellik, temelde susama- su içme, açlık- beslenme gibi güdüler (motivasyonlar) tarafından yönlendirilen bir davranıştır. İnsan susadığında su arayışına itilir ve su içer, açlık hissettiğinde gıda arayışına girer ve yemek yer, cinsel istek duyduğunda ise cinsellik güdüsünü tatmin etmeye yönelir. Su içme ve yemek yeme ne kadar doğal eylemlerse, cinsellik arayışı ve eylemi de o kadar doğal bir eylemdir.

Güdülerimiz bedensel ve ruhsal bütünlüğümüzü korumaya yönelik çalışan, bizi davranışa iten canlıya özel davranışlardır. Psikoloji biliminde

açlık, susuzluk ve cinsellik gibi fizyolojik, yani gerçek bir bedensel ihtiyaçtan kaynaklanan güdülere dürtü (drive) adı verilmiştir.

Güdülerin beden ve ruhun bütünlüğünün korunması için önemi ne kadar büyükse, hiyerarşik bir düzendeki önceliği o kadar fazladır. Açlık hisseden ancak aynı zamanda bariz bir fiziksel tehlikeyle karşı karşıya olan bir birey açlığını giderme davranışına iç güdülerin hiyerarşik düzeninde cinsellik iç güdüsü, açlık, susuzluk ve kendini koruma iç güdülerinden sonra yer alır. Maslow'a göre bir birey bu temel güdülerini tatmin etmeden düzen, ait olma ve sevgi, kendine saygı ve kendini gerçekleştirme gibi gereksinmelerinin farkına varamaz³⁵.

İnsanların bir arada yaşaması, yalnızca günlük gereksinimler nedeniyle değil, cinsel organizasyon açısından da gereklidir. İnsanlığın iki cinse bölünmüş olması, ayrım yaratmaktan ziyade, tam tersine iki cinsin sonsuza dek birbirine yönelmesini sağlar. Temel anlamıyla cinsiyetlerin ilişkisi demek olan aşk, her zaman toplumsal ilgi ile bağlantılıdır ve ondan ayrılamaz. İki kişinin ilişkisi demek olan aşk, her zaman toplumsal ilginin bir parçası olarak da kendine özgü yasalara sahiptir ve insan toplumunun devamlılığı için vazgeçilmez bir öğedir. Aşksız bir insan topluluğu düşünülemez.

E.Fromm'a göre kardeş sevgisi eşit insanlar arasındaki sevgidir. Anne sevgisiz çaresiz insana karşı duyulan sevgidir. Birbirlerinden çok başka olsalar da bu sevgilerin yapıları gereği ortak bir yanları vardır. Bir tek insanla sınırlı değildirler. Fromm bu sevgiyle ilgili olarak şöyle der; "her şeyden önce bu sevgi, sarsıcı bir "aşık olan" yaşantısıyla, iki yabancı arasında o ana dek gerili duran engellerin birdenbire yıkılıvermesiyle karıştırılır. Birdenbire

³⁵ <http://www.zaman.com/okurhatti>, "Cinsellik", "Cinsellik ile ilgili Araştırmalar", "Neden Cinsellik?"

oluveren bu yakınlaşma, yapısı gereği kısa ömürlüdür. Yabancı, bir kez yakından tanınan biri oldu mu artık arada yıkılacak başka engel kalmaz; böyle bir yakınlaşma daha olmaz ondan sonra. İnsan sevdiği kimseyi de kendisi kadar az tanır. Karşısındaki insanın yaşantıları daha zenginse, kişiliği sınırsız görünüyorsa, o insan hiçbir zaman çok iyi tanınmış olmayacaktır- o zaman engelleri yıkmaya mucizesi her gün yenilenebilir. Ama insanların çoğu kendi kişilikleri gibi başkalarının kişiliklerini de çabucak tanır, tüketiverirler. Böyle insanlar için yakınlık yalnız cinsel birleşmeyle sağlanabilir. Karşıdaki insanın ayrılığını yalnız fiziksel bir ayrılık olarak gördüklerinden onlar için fiziksel birleşme bu ayrılığın ortadan kaldırılması anlamına gelir³⁶.

Genel olarak tarihi romanlar altmışlarda bir “patlama” yapmıştır. Tarihi anlatılar dönemin erotik ürünleri olarak ortaya çıkmıştır. Yumuşak başlı ya da vahşi, bakire ya da “fahişe”, yabancı kadın, “erkek-Türk” tarafından “ehlileştirilecek” ve “fethedilecek” bir yer olarak sunulmaktadır bu anlatılarda. Bir yanda erkeğin kadın üzerindeki cinsel tahakkümü meşrulaştırılırken öte yandan Batı, kadınlarına indirgenir ki, bu da bir “cepheyle” karşılaşmayı tamamen bireysel bir ilişkiye indirgemektedir.

Kadınlar bazı bakımlardan “erkeksi”, bazı bakımlardan ise “kadınsı” davranış biçimleri içinde temsil edilirler. Özgür olan -kötü kadın- kadınlar, geleneksel erkek temsilleri (başına buyruklu, faaliyet vb.) içerisinde resmedilir. Ancak her halükarda “bakılmak” için resmedildikleri açıktır. Anlatının belirleyici karakterleri ise erkeklerdir. Daima onları bekleyen görev veya hedeflerle karşı karşıya kalırlar. Kadınlar, erkeklik sınavlarının ödülüdürler kadınlarla ya han ya da kervansaraylarda (hancı kızı/karısı, çengi, rakkase, fahişe) ya da saray/ kale/otağlarda (soylu kadın/ prenses/ece/düşes vb.) karşılaşılır. Kötü kadın tiplerinin dışında olanlar

³⁶ Erich FROMM: “Sevme Sanatı”, Çev. Yurdanur SALMAN, Pasel Yayınları, (İstanbul: Şubat 1995), 55

erkeğin desteğine ihtiyaç duymaktadırlar. Kadınların istediği “iyi bir erkektir-kocadır”. Sadakat ve fedakarlıkları çerçevesinde değerlendirilirler³⁷.

Evlilik geleceğe yönelik bir ideal olarak sunulmakta birlikte anlatının “yaşanan anı” içinde gerçekleşmiş bir örneği mevcut değildir. Çünkü kadın serüven peşindeki erkek için bağlayıcıdır ve onun rakipleri karşısında zafiyet içerisinde bırakmaktadır. Kadın, evlilikle birlikte düşünüldüğü için kahramanı evcimenleştiren, böylelikle erkekliğini zayıflatan ve onu kuvvetten düşüren bir konumdadır.

Bu tür anlatılarda kadınlar genellikle kapalı mekanlarda gösterilmektedirler. Özellikle “hanlar” da kahraman bu kadınlarla beraber olmakta, cinsel ilişkiye girmektedir. Hanların geçici mekanlar olması burada kurulacak ilişkilerin de geçici, anlık olması anlamını taşıyacaktır. Genellikle kahraman handa karşılaştığı güzel kadını kendisini taciz eden yabancıya karşı koruyacak, onun için kendi yaşamını tehlikeye atacaktır. Bunun karşılığı olarak da kahraman odasına ansızın giriveren- genellikle kahraman cinsel ilişkiye karşı hep isteksizdir, ilk hareket hep kadından gelir- çıplak güzelle beraber olmaktadır.

Tarkan çizgi romanında cinsellik dönemin diğer kahraman çizgi romanlarına göre oldukça azdır. Daha öncede değinildiği gibi kahraman yorucu bir mücadelenin ardından dinlenmeye çekildiğinde güzel kadın odasına gelmektedir hep, çoğunlukla kadınların düzgün hatları olan, ince belli, mermer gibi pürüzsüz tenli, uzun saçlı, iri göğüslü resmedilmeleri dönemin değişmez özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Tesadüf budur ki kahramanımız kadınların hayatlarında o ana dek rastladıkları en yakışıklı ve “yiğit kişi” olması, onu dayanılmaz kılmaktadır. Bir yerde bir kişiye bağlı

³⁷ Levent CANTEK; “Erotik Ve Milliyetçi Bir İkon ‘Kara oğlan’”, Oğlak Yay. Ve Rekl. Ltd. Şti., (2003) 93-94-95

kalmayan kahraman, geride mutlaka ağlayan sevgililer bırakmaktadır. Her öyküde mutlaka yardıma muhtaç bir kadın vardır. Kahraman mutlaka bu kadın/ kadınlara yardım elini uzatır ve değişmez bir kural olarak, kahraman çıplak görünen her kızla sevişir. Hanlarda asla tek başına uyuyamaz koynuna zorla(!) ya da kendi rızası ile bir kadın mutlaka girer.

Bütün kötülerin en önemli özelliği kahramanın bütün erdemlerinin karşıtlarına sahip olmasıdır. Kabaca güzelse çirkin, güleçse somurtkan vs... genelde hiçbir kutsal değere inanmayan, kadınlara saldıran bir karşıtlıktır. Şiddeti, korkuyu, zeka ve acımasızlığı, bazen de kahramanın sevgilisini sonuna kadar kullanıp onun elini kolunu bağlamayı başarabilen bir kişiliktir.

Her durumda, kötü adamların kadınlara olan yaklaşımları aşağılayıcıdır. Amaç sadece kendisini istemeyen, gücünü reddedeni elde etmektir. Yoksa kadınlar aşüfte, kaltak, uyuz veya orospudur. Onları asla sevemez, uzun süre birlikte olamazlar³⁸.

Kahramanın yandaşları ve sevgilisi- cinsel obje- olduğu gibi karşıtı olan kötünün de bir çevresi vardır. Kötünün yandaşları, özet olarak kötünün amacına ulaşmak için kullanıldığı unsurlardır. Şu şekilde gruplandırılabilir;

- a. Güçlü ve iri yarı olanlar,
- b. Zeki, kurnaz buna karşın zayıf olanlar,
- c. Kadınlar

Bu üç tiplere bir arada da bulunabilir. Bu hallerde kötünün altında beliren hiyerarşi içinde, daha zeki olanı diğer iki unsuru yönetir. Güçlü değildir ama korkunç bir zekaya sahiptir. Kadınlar ise kötü adamın sevgilisi olarak "aptal sarışın" modeline uyum sağlarlar. Ancak kimileri kendini kötü/erkeğe

³⁸ Levent CANTEK: "Türkiye'de Çizgi Roman", İletişim Yayınları, (İstanbul 2002) 184

eşitleyerek meydan okur, himaye istemez. Hatta çoğu zaman bu vamp kadınların ölen kötü sevgilileri için intikam peşine düştükleri görülür. Bu kadınların kahramana karşı ilgi- aşk duyan çeşitlemeleriye, kendisine kötü davranan kötü-efendi yüzünden (belki aşkına rağmen) veya yalnızca gerçeği gördüğü için son anda taraf değiştirip “iyi”lere yardım eder ve bu uğurda çoğu zaman ölür³⁹.

Dehşet Kulesi isimli romanda Yüce Azuk esir düşen Bige’ye “ Şu bücür adamı öbür eserlerin yanına götürün. Sana gelince Türk Güzeli, sen de benim cariyem olacaksın, anladın mı?” diyerek onu aşağılamakta, cinsel obje olarak bakmaktadır.

Mars’ın Kılıcı isimli romanda hancının karısı Tarkan’ı handaki yabancılarla dövüşürken izliyor ve aklından şunları geçiriyor; “Müthiş bir erkek!... Genç, güzel, yakışıklı ve kuvvetli. Hugo domuzu da iyi bir ders verdi, zaten benim erkeğim olmalıydı. Talihim bana bu iğrenç canavarı nasip etti....” Gece olunca Tarkan ve Kurt’un güzel karısı, sarışın, mavi gözlü Aneta girer, kahramanla aralarında şöyle bir diyalog gelişir;

Aneta - “yoksa beni içeri almayacak mısın?”

Tarkan- “sen, o besili domuza ait değil misin?”

Aneta-“evet ama ondan nefret ediyorum. Elimden gelse onu öldürüp kurtulmak isterim...

Tarkan –“Anlaşıldı odamı hazırlarken kendi yerini de düşünmüşsün.

Aneta – “bu akşamki hareketin çok hoşuma gitti. Hugo zalimine iyi bir ders verdin. Bana artık, ancak sen sahip olabilirsin....

³⁹ Levent CANTEK: a.g.e., 185

Görüldüğü gibi Tarkan dinlenirken kadın odasına gelmekte ve onu adeta ödüllendirmektedir- kendini sunarak-. Yakarıda da değinildiği gibi kahraman cinsel ilişki için istekli değilken kadın onu baştan çıkarmakta, gördüğü en yakışıklı ve yiğit kişinin o olduğunu söylemektedir. Bu değişmez ilişki hemen hemen tüm romanlarda mevcuttur. Son baştan bellidir aslında, Tarkan kadının kocası ve Romalı askerlerle yorucu bir mücadeleye girer, nihayetinde kurduyla beraber herkese meydan okur, tam atına atlayıp handan gidecekken kadın “beni de yanına al” diyerek bağırır, Tarkan istemeyerek de olsa kadını atının arkasına atar; fakat kadının kocası kadının bu ihanetini kabullenemez ve onu sırtından kallesçe vurur.... Tarkan vakti olamadığından sadece “ zavallı Aneta şişko domuz onu alçakça vurdu” diyerek- kimi zaman da kadının intikamını alarak- oradan uzaklaşır.

-“ Bir yere gidemeyeceksin Aneta!.....”(Hugo kamasını kaldırıp Anetaya nişanlar”.

-“ Hugo’nun arkadan savurduğu kama, Aneta’nın sırtına gömüldü....” “Genç kadın sırtında bıçak, karların üzerine düştü....”

Bir başka roman, Honoriya’nın Yüzüğü’nde Tarkan esir düşer ve onu zindandan adını bile bilmediği güzel bir dilber kurtarır, onu şehrin dışına çıkarır, aralarındaki diyalog şöyle gelişir;

Stella –“ sen dövüşürken, durmadan tanrıya kurtulman için dua ettim Tarkan. Arenadan kaçmanın kolay olmayacağını görünce de arabayı askerlerin üzerine sürdüm. İşte, nihayet seninle beraberim Tarkan. Dualarım kabul oldu”.

“Stella yattığı yerden sevgi ve arzu dolu gözlerini Tarkan’a dikmiş, onun hareketlerini takip ediyordu.... Tarkan elindeki şarap testisini masaya bıraktı ve postların üzerinde kıvrılan güzel kurtarıcısına doğru yürüdü.... Stella Tarkan’ın bileğini yakalayıp onu döşeğe çekti....Tarkan genç kızın

arzuyla açılan dudaklarının kendine doğru uzandığını görünceeğilip kuvvetli kollarıyla bu körpe vücudu kavradı....”

Burada da kahraman güzel bir dilberin kendisini meçhule sürüklemesine izin vermiş ve hep olduğu gibi istemeye istemeye – kadının onu kışkırtması, baştan çıkarması sonucu- onunla beraber olmuştur.

Yine başka bir roman Bayraktaki Canavar’da Tarkan, Attila tarafından Çin’de zor durumda kalan Türk tacirlerine yardım etmek için yola çıkmıştır. Pek çok zorlu uğraştan sonra (coğrafi zorluklar ve yoluna çıkan düşmanlar) Türk tacirlerinin sorununu çözmeyi başarır. Bu sırada da Çin Hükümdarının kızı Prenses Suling kendisine yardım eder. Görevi biten Tarkan başka zorlu görevlere, yardıma muhtaç olanlara yardım için Çin’den ayrılırken Prensesle aralarında şu diyalog geçer; “..... Bu sırada Prenses Suling, koşarak merdivenleri tırmanır, gözyaşları içinde Tarkan’a sarılır. Kendisininide götürmesini söyler.... Tarkan, kendisinin sadece önemli bir görevi yerine getirdiğini, ulusu için yapacağı pek çok büyük işin onu beklediğini anlatır. Kıza, kendisini ve yaptığı yardımı unutmayacağını söyler”.

Görüldüğü gibi tüm romanlarda bu ve buna benzer diyaloglar geçmektedir. Kahramanın önemli görevleri, kendisinden yardım bekleyen muhtaç, zayıf insanlar vardır. Kahraman cinselliği isteyerek değil hep karşı tarafın kışkırtmalarıyla, baştan çıkarıcı tavırlarıyla ve kendilerini kahramana sunmaları sonucu yaşamaktadır. Kimseye bağlı kalamayan kahraman her bir romanda farklı bir maceraya sürüklenirken, her bir romanda karşılaştığı güzeller de farklılaşmaktadır. Fakat değişmez olan, bu güzellerin Tarkan’a olan hayranlıkları ve onu sonsuza dek sahiplenmek istemeleridir.....

SONUÇ

Popüler kavramının en genel anlamı, yaygın olarak beğenilen ve tüketilen her şeydir. Popüler olan, günlük yaşama, günlük yaşamın ihtiyaçlarına cevap veren ve göreceli olarak kısa ömürlü olan her şeyi kapsamaktadır. Popüler kavramı daha Ortaçağda biçimlenen anlamıyla da halka ait; modernleşmeyle birlikte, aldığı herkes tarafından beğenilen, sevilen anlamıyla da evrilerek geniş kitlelere özgü olması gibi açık bir olguyu içinde taşımaktadır.

Sıradan insanların yorucu geçen bir günün sonunda gündelik hayatlarının sıkıntılarını atacak yeni eğlenceler ararken, sanayileşme ve buna bağlı olarak teknolojiadaki gelişmeyle birlikte yeni eğlence biçimleri, sivil toplumun çok değişik kesimlerinde yaygınlık kazanmıştır. Bu yüzden “popüler” kavram olarak sivil toplumun gelişimiyle yakından ilişkilidir. Popüler kültür ise; Batıda sanayileşme ve modernleşmeyle birlikte kentin kültürü olarak ortaya çıkmış, kentte gün boyunca çalışan insanlara, yorgunluklarını ve sorunlarını unutturarak gündelik hayatın kültürü olarak kabul edilmiştir.

Popüler kültür geniş kitleleri yaşamakta oldukları toplumsal koşullara eleştirici bir gözle bakmalarını engelleyen, toplumsal konumlarını iyileştirebilmek için gereken bilinçlenme, örgütlenme ve siyasal yaşama katılmalarından alıkoyan, uyuşturucu nitelikte olan şeyler bütünüdür.

Popüler kültür, reel yaşamı kültürel düzeyde yeniden yaratarak , yaşamın sürdürülmesini kolaylaştırmaktadır. Böylece beğenilmeyen, insana acı veren reel yaşamın yerine, başka bir yaşam sürdürülebileceği düşüncesinin önünü kapamaktadır.

Popüler kültür, yabancılaşmayı içselleştiren araçlardan biridir. Popüler kültür sayesinde, kitleler reel yaşamlarının acılarını, umutsuzluklarını hafifletmekte, bireyleri yaşama entegre ederek sistemin idamesini

sağlamaktadır. Popüler kültürün en popüler iletişim aracı olan televizyon sayesinde gerçekliği, çok çekici biçimler altında değiştirerek sunduğu, olumsuzlukları gerçek nedenlerin anlaşılmasını olanaksızlaştıracak biçimde yansıttığı, çalışma yaşamı ve boş zaman arasındaki sıkı bağlantıyı maskeleyiği söylenir.

Popüler kültür, var olan düzenin yeniden üretilmesi ve pekiştirilmesi yönünde işlev görür. Mevcut sistemin, özellikle de maddi nitelikteki güç ilişkileri içerisinde yapılanan bir olgunun, dolayısıyla da alanın böyle bir işlevsellik göstermesi oldukça doğaldır. Buna göre popüler kültür de kendi varlık koşullarını hazırlayan ortama elbetteki katkıda bulunmaktadır.

Bugün dünya'nın her ülkesinde yayınlanan / okunan çizgi romanlar ülkemizde de ilgi görmekte, özellikle belli dönemlerde üzerinde çeşitli tartışmalar, araştırmalar yapılmaktadır.

Çizgi romanlar toplumsal olay ve ilişkilerden bağımsız kendi başlarına bir olay olarak ele alınamazlar. Herkesin üzerinde oybirliğine vardığı ortak bir tarihçeleri bulunmasına rağmen, çizgi romanların hangi amaçlarla kullanılması gerektiği tartışmalara neden olmuş, farklı görüşler öne sürülmüştür.

Çizgi romanlar belli olay ve eğilimlerin bir biçim karmasıdır. Bu ifade biçimi toplumsal olay ve ilişkilere bağlı olarak belli bir bilinçlenme ile temellenmektedir. Bilinçlenme toplumların gelişme çizgilerine uygun olarak farklılıklar göstermiş, yeni açıklamalar, yeni ifade biçimleri ortaya çıkmıştır.

Toplumun birlik ve bütünlüğünü oluşturan bilinci bütün zenginliği ile geniş kitlelere, tek tek bireylere aktarmak ve yaygınlaştırmak sorunu çeşitli biçimlerde çözülmeye çalışılmıştır. 19. yy.'da Batı'da ortaya çıkan yeni koşullar ve ilişkiler toplumsal bilincin üyelerine kazandırılma sorununa daha

değişik çözümler bulunmasını gerektirmiştir. Çizgi romanlar ana özelliklerini öncelikle bu yeni sorunların çözümüne bağlı olarak kazanmışlardır.

20. yy.'da yönetici sınıfın ilişki ve amaçlarına bireyleri de ortak etme zorunluluğunun ortaya çıkması ve sınıflar arası ortak çıkarların oluşması, bireyin toplumla kaynaşması sebebiyle çizgi romanlar yaygınlaşmışlardır. Çizgi romanlar toplum bilincinin yaygınlaştırılmasında yeni bir ifade tarzı olarak iki önemli özelliğe sahiptir. Birincisi toplum ideolojisinin yaygınlaştırılmasında aracılık ederler. İkincisi geniş kitlelere belli mesajların iletilmesi ve bu mesajlara sahip çıkmasıyla düzene iştirak edilmesi sağlamaktadırlar.

Çizgi romanlarda sıradan insanların mutluluk rüyası verilerek düzene uyum aşılacaktır. Toplumla bireyin sürtüşmeyeceği ortak değerler vurgulanacaktır. Bu uyumu sağlamak ve sürdürmek için ideoloji sürekli olarak işleyecektir toplumda. İdeoloji bir anlamda da toplumsal yaşama ilişkin tutum ve değerlerin bütünsel bir sunumu olarak değerlendirilebilir. Buna bağlı olarak ideolojilerin toplumsal varlığını sürdürmesi bir anlamda göstergeler tarafından da yaşatılmasına bağlıdır. İdeolojik göstergeler, kitle iletişim araçları tarafından yaygınlaştırılarak yeniden üretilirler.

İdeolojiden söz ederken toplumsal yaşama ilişkin tutum ve değerlerin toplu bir sunumu demiş ve ideolojilerin varlıklarını sürdürebilmesinde büyük oranda göstergelerin payı vardır diye eklemiştik. Kitle iletişim araçlarının önemi de işte bu noktada ortaya çıkmaktadır; çünkü göstergelerin toplum katında meşrulaşması ve egemen ideolojiyi tüketicilere sunarak, onlar düzleminde yeniden üretebilmesinin çağdaş toplumda bu araçlar aracılığıyla gerçekleştiğini belirtmiştik. Çağdaş toplumsal düzenlemeler aynı zamanda da ideolojik biçimlenmelerdir ve bu ideolojik biçimlenme kitle iletişim araçları ile varlığını sürekli olarak yeniden üreterek, insan ilişkilerine doğrudan yansır. Çizgi romanlar verili bilincin herkese yaygınlaştırılmasına aracılık eden bir ideoloji biçimidir.

Genel olarak tarihi romanlar altmışlarda bir “patlama” yapmıştır. Popülerleşmenin nedeni olarak gösterilebilecek bir başka varsayım ise, tarihi anlatıların dönemin erotik ürünleri olmasıdır. Çalışmada; erotizm, milliyetçilik, özgürlük, yabancı kadınlarla yaşanan aşklar, Orta Asya metaforu popüler kültür temelinde incelenmiş ve bu kavram doğrultusunda 60’lı yılların siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal ortamına bakılıp Tarkan’ın doğmasına ortam hazırlayan faktörler detaylı kategorilerle incelenmiştir.

Çalışmaya şu varsayımlar doğrultusunda yön verilmiştir; popüler kültür ürünleri, içinden türetildikleri toplumun verili değerlerini sürekli yeniden üreterek mevcut düzenin varlığını pekiştirmekte etkili olurlar. Bu varsayımdan hareketle çalışma şu özel varsayımlarla yönlendirilmiştir; tarihi nitelikteki “Tarkan” çizgi romanında “Türklük” imgesinin milliyetçi bir bakış açısıyla işlendiği gözlenmektedir, “Tarkan” çizgi romanında cinsellik imgesi tümüyle erkek bakış açısından hareketle işlenmiştir. Bu açıdan bakıldığında söz konusu çizgi romanda erotizmin yoğunluğu dikkat çekmektedir, “Tarkan” çizgi romanında kahramanlık, özgürlük, cesaret ve benzeri kavramlar büyük ölçüde erkek dünyasıyla özdeşleştirilmektedir, “Tarkan” çizgi romanında mitolojik ve mistik değerler öykünün kurgusunda önemli bir yere sahiptir.

KAYNAKÇA

- ADORNO,T.W.(1957). Tu and the patterns of mass culture.In B. Rosenberg & D. White (Eds). Mass Culture. **The Popular Arts in America**.NY: Free. Pres. Pp.
- AKŞİN, Sina, BORATAV Korkut ve TANÖR Bülent (1997). **Türkiye Tarihi 5. Bugünkü Türkiye 1980-1995**. İstanbul: Cem Yayınevi
- ALEMDAR, Korkmaz ve ERDOĞAN İrfan, (1994), **Popüler Kültür ve İletişim**. Ankara.
- ALEMDAR, Korkmaz ve ERDOĞAN İrfan (1998). **Başlangıcından Günümüze İletişim Kuram ve Araştırmaları. Eleştirel Bir Değerlendirme**. Ankara: MY Yayınları.
- ALEMDAR, Korkmaz ve KAYA Raşit (1993). **Radio Televizyonda Yeni Düzen**. Ankara: TOBB Yayınları.
- ARINIK, Zuhul (1979). **Türkiye’de Çizgi Roman Turhan Selçuk’un Abdülcanbaz’ı**. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Estetik ve Sanat Tarihi Kürsüsü Lisans Çalışması. İstanbul.
- AYDIN, Suavi. “Milli Demokratik Devrim’den Ulusal Sol’a Türk Solunda Özgücü Eğilim”. **Toplum ve Bilim**. Güz.
- AYMAZ, Göksel (1993). “ Çağdaş Bir Ritüel: Popüler Kültür”. **Evrensel Kültür Dergisi**. Kasım. Sayı: 23.
- BATMAZ, Veysel (1981) :“Popüler Kültür Üzerine Değişik Yaklaşımlar”. **İletişim Dergisi**, Sayı :1. Ankara.
- BELGE, Murat (1982). “Popüler Kültür Politikalarına Giriş”.Yazko Çeviri. Sayı :9.
- BELGE, Murat (1983). “Türkiye’de Günlük Hayat”. **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. İletişim yayınları. İstanbul.
- BENJAMIN, Walter (1985). “Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı”.**Oluşum**. Sayı:12. Çev.: Ahmet Cemal.

- BERMAN, Marshall (1994). **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**. İletişim Yayınları. İstanbul.
- BORATAV, Korkut (1997). **Türkiye Tarihi**. Cilt: 4. "Çağdaş Türkiye 1908 – 1980" . Cem Yayınevi. İstanbul.
- BORATAV, Korkut (1989). "1980'li Yılların Türkiye Ekonomisi Üzerine Gözlemler". **Mülkiyeliler Birliği Dergisi**. Sayı: 115.
- BOSTANCI, M. Naci (1999). **Bir Kollektif Bilinç Olarak Milliyetçilik**. İstanbul.
- BULGU, Nefise (1995). **Kitle iletişim Araçlarının Toplumsal Yapıya Olumsuz Etkileri- Sapma Davranışları**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı.
- CANTEK, Levent (2003), **Erotik ve Milliyetçi Bir İkon : Karaoğlan**, İstanbul. Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.
- CANTEK, Levent (2002), **Türkiye'de Çizgi Roman**. İstanbul.
- CLARK, Alan – LAUREL (1991). **Comics an Illustrated History**. The Green Wood Publishing Company Ltd.
- CURRAN, James ve Colin Sparks (1999). "Basın ve Popüler Kültür". içinde (Der.) Nazife Güngör. **Popüler Kültür ve İktidar**. Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler. Ankara: Vadi Yayınları.
- DURAN, Ragıp (2001). "Militarizm ve Milliyetçilik Sizde Kaç Dolar". **Birikim**. (Ocak).
- ELTUGAY, Özer (1999). **Popüler Kültür ve Yabancılaşma**. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo- TV ve Sinema Anabilim Dalı.
- EĞRİBEL, Eran İ. (1987). **Çizgi romanın Toplumsal Temelleri**. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Bölümü. Yüksek Lisans Tezi.
- EROL, Nuran (2001). "Kültürel Bir Kimlik Olarak Delikanlılığın Yükselişi". **Doğu – Batı Düşünce Dergisi**. Yıl: 4. Sayı: 15. Mayıs – Haziran – Temmuz.

- EROL, Nuran (1999). "Eleştirel Teoride Kültür Çalışması : Müslüm Gürses Arabeski". **Mürekkep**. Sayı: 12.
- FİSKE, John (1989). **Reading the Popular**. USA, Boston: Unwin Hyman, Inc.
- FROMM, Erich (1995). **Sevme Sanatı**. Çev. : Yurdanur SALMAN. Pasel Yayınları. İstanbul.
- GELLNER, E. (1992). **Uluslar ve Ulusçuluk**. İnsan Yayınları.
- GRAVETT, P. (1989). "Avrupa'da Çizgi Roman". **Argos**.
- GÖLE, Nilüfer (1994). "Toward an Automozation of Politick and Civil Society in Turkey". **Workshop on Women, History an Modernity**. 17 (September).
- GÜNGÖR, Nazife (2000), **Popüler Kültür ve İktidar**, Vadi Yayınları
- GÜNGÖR, Nazife (1996). **Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Çizgi Roman, Abdülcanbaz**. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara.
- GÜRBİLEK, Nurdan (1993). **Vitrinde Yaşamak. 1980'lerin Kültürel İklimi**. İstanbul: Metis Yayınları.
- HALL, Stuart (1995). "Yeni Zamanların Anlamı". İçinde (Der.) Stuart Hall ve Martin Jacques. **Yeni Zamanlar. 1990'larda Politikanın Değişen Çehresi**. Çev.: Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- HELD, David (1995). "Ulus-Devletin Çöküşü". İçinde (Der.) Stuart Hall ve Martin Jacques (1995). **Yeni Zamanlar. 1990'larda Politikanın Değişen Çehresi**. Çev.: Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ILLİCH, Ivan (2000) . **Tüketim Köleliği**. Çev.: Mesut Karaşahan. İstanbul: Pınar Yayınları.
- JÜRGEN, Habermas (1997). **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**. Çev.: Tanıl Bora-Mithat Sancar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- KAFESOĞLU, İbrahim (1999). **Türk Milli Kültürü**. Ötüken Neşriyat.19 B. İstanbul.
- KEPENEK, Yakup (1987). **12 Eylül'ün Ekonomi Politikası**. Ankara: V Yayınları.

- KEYDER, Çağlar (1993). **Türkiye’de Devlet ve Sınıflar**. İletişim Yayınları.
- KONGAR, Emre (1985). “Çizgi Roman ve Eğitimdeki Rolü”. **Gösteri Dergisi**. Aralık.
- KONYAR, Hürriyet (2001). “Magazin medyasındaki popüler milliyetçi söylemlerin işlevleri”. **Birikim**. 144 (Nisan).
- KÖKER, Levent (1990). **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- LABERRE, A. (1994). **Kitabın Tarihi**. İletişim Yayınları. Cep Üniversitesi Yayınları.
- MARDİN, Şerif (1993). **Din ve İdeoloji**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MARSHALL, Gordon . **Sosyoloji Sözlüğü**. Çev. : Osman AKINHOY - Derya KÖMÜRCÜ.
- Meydan Larousse. Cilt: 10
- ODABAŞI, Yavuz (1999).**Tüketim Kültürü. Yetinen Toplumun Tüketen Topluma Dönüşümü**. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- OKTAY, Ahmet (1993). **Türkiye’de Popüler Kültür**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- OSKAY, Ünsal (2001). **Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine, Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, Der. Ünsal OSKAY. İstanbul.
- OSKAY, Ünsal (1985). “Benjamin’de Tarih, Kültür ve Fantazy Anlayışı. **Oluşum**. Sayı: 12.
- OSKAY, Ünsal (1992). “Batı ve Doğu Toplumlarda Folk Kültürü, Kitle Kültürü, Popüler Kültür ve Özgürleşim Beklentisini Dile Getiren Karşı Kültür” **Varlık**. 1012.
- OSKAY, Ünsal (2001). **Kitle Kültürü Popüler Kültürü Kuşatırken, Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, Der. Ünsal OSKAY.İstanbul.
- ÖZBEK, Meral (1991). **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul.

- ÖZKAN, Abdullah (1979). “ Ne Arıyor İdeoloji Çocuk Kitabında?”. **Milliyet Sanat Dergisi**. Aralık. Dr. Haydar ÇAĞLAYAN : “Çizgi Roman Hakkında”. **Töre Dergisi**. Osman S. ARALAT (1986) : “Çocuk Beyinlerine Saldırı Var”. **Milliyet Sanat Dergisi**. Nisan.
- ÖZGÜÇ, Agah (1989). “Foto Roman ve Çizgi Roman Filmleri Kaynakçası”. **Beyazperde**. Aralık.
- ÖZÖN, Nijat (1968). **Türk Sineması Kronolojisi**.Bilgi Yayınevi. Ankara.
- PLATİN, A. (1985). **Tek Resimden Dizi Resime Geçiş**.Gösteri.
- RİTZER, George (1998). **Toplumun McDonaldlaştırılması. Çağdaş Toplum Yaşamının Değişen Karakteri Üzerine Bir İnceleme**. Çev.: Şen Süer Kaya. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- ROWE, David (1996). **Popüler Kültürler, Rock ve Sporda Haz Politikası**. Çev. : Mehmet KÜÇÜK. Ayrıntı Yayınları. İstanbul.
- SCHİCK,İrvin Cemil (2001). **Batının Cinsel Kiyısı**. Çev. Savaş KILIÇ ve Gamze SARI. Tarih Vakfı Yurt Yayınları. İstanbul.
- SLOTER, Phil (1989). **Frankfurt Okulu**.Çev. Ahmet ÖZDEN. İstanbul.
- Sourtimes Entertainment. “Otorite”. Copyright 1999 – 2012.
- STOREY, John (2000). **Popüler Kültür Çalışmaları. Kuram ve Metodlar**. Çev.: Koray Karaşahin. İstanbul: Babil Yayınları.
- TAYGUN, A. (1986). **Popüler Kültür**. Adam Sanat.
- TİMUR, Taner (1986). **Osmanlı Kimliği**. Hil Yayınları. İstanbul.
- TOMLINSON, John (1999). **Kültürel Emperyalizm**. Çev. : Emrehan ZEYBEKOĞLU.
- TUNCER, Nilüfer (1993). **Çizgi Roman ve Çocuk**. Çocuk Vakfı Yayınları.
- URRY, John (1999). **Mekanları Tüketmek**. Çev.: Rahmi G. Ögdül. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ÜNVER, Taner (2002). **Bir Popüler Kültür Ürünü : Çizgi Film Pokemon**. Yüksek Lisans Tezi.

- WERNICK, Andrew (1996). **Promosyon Kültürü. Reklam, İdeoloji ve Sembolik Anlatım.** Çev.: Osman Akınhay. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- WILLIAMS, Raymond (1993). **Kültür.** Çev. : Suavi AYDIN.
- **Yeni Hayat Ansiklopedisi.** Cilt: III. Doğan Kardeş Yayınları.
- <http://www.google.com.tr> :” Hareketli 1960’lı Yıllar ve AP Dönemi, 1960 – 1970 : 1961 Anayasası ve Planlı Kalkınma Dönemi.
- <http://www.replik.8m.cop/tarihi.html> : Tarihi Filmler, Kaya ÖZKARACALAR. Sinema Dergisi. Eylül 1999.
- <http://www.tarkansitesi.nucleusoft.com/eserler/tarkan>
- <http://www.zaman.com/okurhatti>, “Cinsellik”. “Cinsellik ile İlgili Araştırmalar”. “Neden Cinsellik?”.

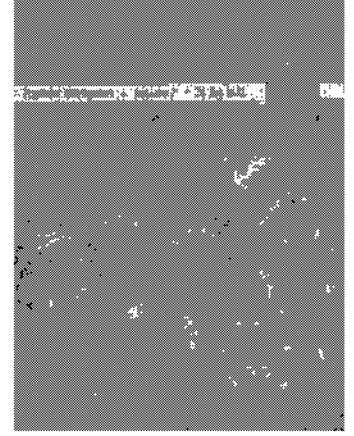
EKLER

1.Yabancı Ülkelerde Tarkan

Tarkan'ın maceraları İngilizce, Almanca ve Fransızca dillerine çevrilerek başta Almanya, İngiltere ve Fransa olmak üzere Avrupa ve dünyanın birçok ülkesinde dergi olarak yayınlandı.



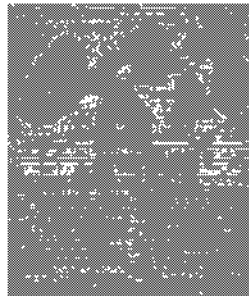
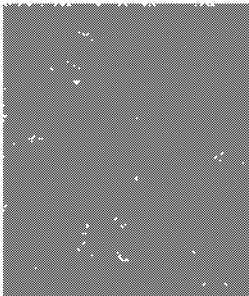
İngilizce derginin kapağı



Almanca derginin kapağı

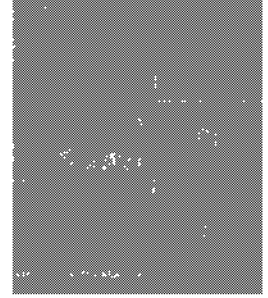
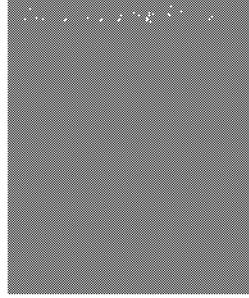
"MARIO'S PIGEONS"

İngilizce MARYO'NUN KUŞLARI'ndan ÖRNEKLER...



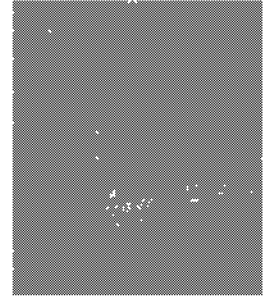
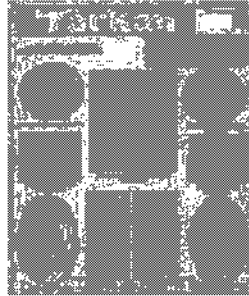
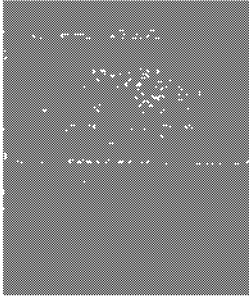
"AT THE FORT MARGUS"

İngilizce MARGUS KALESİ'nden ÖRNEKLER...



"HONORIA'S RING"

İngilizce HONORİYA'NIN YÜZÜĞÜ'nden ÖRNEKLER...



2.Tarkan'ın Maceraları

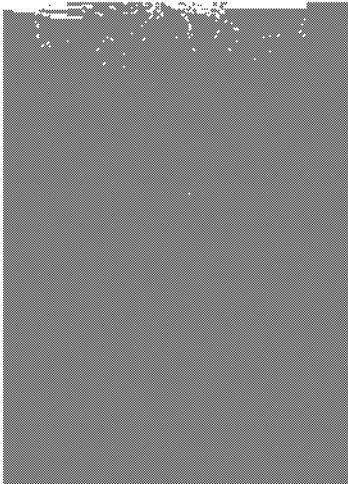
- Mars'ın Kılıcı
- Margus Kalesi
- Bayraktaki Canavar
- Dehşet Kulesi

- Maryo'nun Kuşları
- Kuzey Canavarları
- Honoriya'nın Yüzüğü
- Korkunç Takip
- Gümüş Eyer(1)
- Gümüş Eyer(2)
- Gümüş Eyer(3)
- Viking Kanı
- Altın Madalyon (1)
- Altın Madalyon (2)
- Altın Madalyon (3)
- Kuzeyde Dehşet Var
- Güçlü Kahraman

3 Tarkan Kitapları

3.1. Maryo'nun Kuşları

Kitap No: 1



TARKAN, Batı Roma İmparatorluğu'nun Adriyatik Denizi sahillerindeki en önemli kalelerinden birisi olan AKİLİYA şehrine gelerek dostları "Kuşçu MARYO", "Tombul ROZANNA" ve arkadaşlarının yardımıyla, şehrin gaddar komutanı GENERAL KANALES ve onun acımasız yardımcısı LUPUS'a karşı büyük bir mücadeleye girişir. TARKAN'ın amacı, şehir savunmasını

zayıflatarak Avrupa'yı fethetmek için Hun İmparatoru ATTİLA'nın ordusunun işini kolaylaştırmaktır. Maryo'nun arkadaşı "ANNA PLAÇİDYA" ve hizmetkarı KATARA da Gaddar General KANALES'ten intikam almak için TARKAN'a yardımcı olurlar.

3.2.Margus Kalesi

Kitap No: 2



TARKAN, Bizans'a doğru at sürerken bir rastlantı sonucu Hun mezarlığını kazarak yağmalayan Margus Kalesi Komutanı FEDELİO'nun askerleriyle karşılaşır. FEDELİO ve kaledeki PİSKOPOS, Hun Türklerine karşı haince planlar hazırlamaktadır. TARKAN, gizlice Margus Kalesi'ne gelerek onların planlarını bozar. Dostları Bige ve Kulke ile birlikte hain FEDELİO ve PİSKOPOS'a karşı zekice bir mücadeleye girişir. Yaklaşan ATTİLA'nın ordusundan duydukları korku

da işleri kolaylaştıracaktır.

3.3.Deşet Kalesi

Kitap No: 3



TARKAN ve dostları Bige ile Kulke Avrupa'yı istilaya çıkan "MÜTHİŞ AZUK" lakaplı Kuzeyli Barbar'ın ordusunu durdurmak için zor durumda olan Hun Kalesi'ne yardıma koşarlar. AZUK beklediği bu gelişme karşısında tüm gücüyle kaleye yüklenir. TARKAN'ı ve dostları omuz omuza mücadele ederek bu amansız düşmanı altetmeye çalışırlar. Bu macerada da sonsözü kıvrak zekası ve mertliğiyle TARKAN

söylecektir.

3.4. Honoriya'nın Yüzüğü

Kitap No: 4



TARKAN, Korsan KANDİLİS'in gemisine saldıran Romalılara KANDİLİS ile birlikte esir düşer. ROMA gemisinin komutanı HORAS, esir ettiği savaşçıları görevi sarayda tertiplediği gösterilerle İmparator Valentinianus'u eğlendirmek olan ŞİŞKO LİSİYUS'a altın karşılığı satmaktadır. TARKAN, artık Roma İmparatoru için dövüşecek olan bir Gladyatör'dür. Ancak TARKAN, Prenses HONORİYA ve yandaşlarının desteğiyle ARENA'da ve İmparatoriçe EVDOKSİYA'nın entrikalarıyla dolu ROMA İmparatorluk Sarayında amansız bir mücadeleye girecektir.

3.5. Bayraktaki Canavar

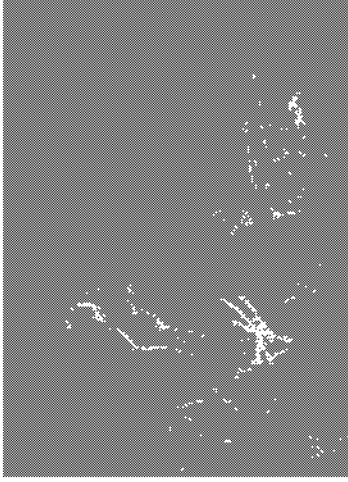
Kitap No: 5



TARKAN, Hun İmparatoru ATTİLA'nın mektubunu ÇİN İmparatoru'na ulaştırmak üzere atı ve Kurt'uyla birlikte yola çıkar. Orta Asya'nın bozkırlarındaki Tehlikeli ve uzun bir yolculuktan sonra Çin Seddi'ni geçerek İmparator'un sarayına varır ve huzuruna çıkar. Ancak, burada kendisini hiç ummadığı bir tehlikenin ortasında bulur . Görevi şimdi ÇİN'e elçi olarak yola çıkan ATTİLA'nın oğlu PRENS ELAK'ı kendisini bekleyen korkunç tehlikeden kurtarmaktır.

3.6. Kuzey Canavarları

Kitap No: 6



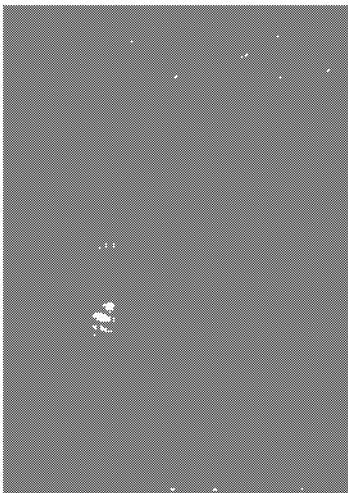
TARKAN, "Kuzey Canavarları"

macerasında can dostu Kulke'nin yardımına koşarken kendisinden intikam almak için fırsat bekleyen düşmanlarıyla amansız bir mücadeleye girer. Ancak bu sefer durum çok farklıdır. Karşısındakiler güzel olduğu kadar acımasız bir Kuzeyli Prensesin kadın savaşçılarıdır. Prenses ANİTA, TARKAN'dan Barbar babasının intikamını almak için korkunç bir tuzak hazırlamıştır. Fakat O

kıvrak zekası ve sadık dostu KURT'un sayesinde bu umulmadık düşmanının da planlarını bozacaktır...

3.7. Mars'ın Kılıcı

Kitap No: 7



TARKAN, Hun İmparatoru ATTILA'ya tüm kavimlerin peşinde olduğu

savaş tanrısı MARS'ın kılıcını bulup getirmek üzere sadık dostu KURT ile birlikte barbar VANDALLAR'ın ülkesine gider. Ancak kılıcın peşinde olan sadece O değildir. Romalı bir Gladyatör de Batı Roma İmparatoru VALENTİNİYANUS tarafından kılıcı bulmakla görevlendirilmiştir. Vandal Kralı GENSERİKO ve isyankar kızı da kılıcı ele geçirmek için mücadele etmektedir. **TARKAN** ve KURT onlarla amansız bir mücadeleye girerler.

3.8. Korkunç Takip

Kitap No: 8



TARKAN, Arena'da Gladyatörlerle girdiği mücadeleden kurtulup Prenses Honoriya'nın Hun İmparatoru Attila'ya vermek üzere teslim aldığı yüzükle birlikte Roma'dan uzaklaşmaya çalışmaktadır. Ancak İmparatoriçe EVDOKSİYA'nın adamları onun peşindedir. Şimdi aralarında müthiş bir kovalamaca başlamıştır. **TARKAN**, Roma topraklarında arkasındaki bu amansız düşmanlardan kurtulup görevini bir an önce tamamlamak için sevgili Kurt'uyla birlikte mücadeleye girer.

4. Tarkan'da Tipler

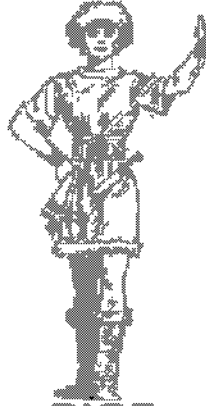
Tarkan tiplerinde Tarkan kurt'u ile birlikte görülmektedir. Kurt Tarkan'ı adeta bütünlemektedir. Kurt her olayda ona yardımcı olmakta, ihtiyaç duyduğu her an kahramanın yanında yer almaktadır. Her ikisi de sert bir ifadeye sahiptir. Tarama yöntemiyle (siyah-beyaz) yapılan bu çizimlerde sanatçı (illustreör) kişisel üslubunun zirvesindedir. Kendisine has bir üslubu bulunmaktadır. Tiplerinde muhakkak dost olmayan tiplerin arasında güzel görünen 1-2 bayanın kalbini çalmaktadır. Bu çizgi romanın daha da sürükleyici olmasına neden olmaktadır.

Tüm bu anlatılarda dikkat çeken bir özellik kahramanın bulunduğu yere inanç getiren ve doğru davranışı temsil eden kişi olmasıdır. Her romanda kahraman "kötü" adamlarla karşı karşıya gelmekte ve mutlaka adaleti, gücü ve karizmasıyla herkesi kendine hayran bırakmaktadır. Kadınlar bu tarz anlatılarda kimi zaman "erkeksi", kimi zaman da "kadınsı" davranış

biçimleri içerisinde resmedilmektedirler. Başına buyruk özgür kadınlar genelde “erkeksi” resmedilirler fakat yine de erkeksi resmedilseler dahi görüntüsel olarak tam bir dişidirler. Bu kadın tiplerini dışında kalan kadınlar ise daima bir erkeğin desteğine ihtiyaç duyarlar. Onların istediği evlerinin reisi olacak, onları kötülerden ve kötülüklerden koruyacak güçlü, cesur ve de ihtiraslı bir erkektir.

Bu tarz anlatılarda baskın karakter erkeklerdir. Çünkü daima onları bekleyen, serüvenler, kurtarılması gereken mazlum topluluklar, yardım ulaştırılması gereken muhtaç insanlar vardır. Kahraman bu nedenle sürekli aksiyon halindedir. Kadınlar da kahramanın bu yorucu maceralarında ona sunulan ödül olarak genelde hanlarda ya da kervansaraylarda karşısına çıkmaktadır. Aralarında sürekli bir ilişki yoktur, bu nedenle kahramanın her serüveninde yanında bulunan kadın da değişmektedir. Aralarındaki geçici ilişkinin doğası gereğidir bu.

Tarkan romanlarında dikkat çeken bir başka öge ise, Tarkan ve kurdunun geceyi geçireceği handaki bir kadını -ki genelde bu kişi hancının kızı ya da karısı olmaktadır- handaki diğer konuklara karşı koruması, savunmasıdır. Tarkan bu tür hanlarda mutlaka savunduğu kadınla ilişkiye girmektedir; fakat Tarkan çoğu zaman cinsel ilişkiye karşı istekli değildir. Cantek’in deyişiyle, birlikte olduğu kadınların hayatları boyunca gördükleri en güzel erkek olmasının bir gereğidir bu. Öykülerin hemen hepsinde Tarkan odasına gecenin karanlığında süzülerek gelen mermer vücutlu dilberleri incelemekte, kadının üzerindeki- genellikle tek parçadan oluşan ince tül ya da post- kıyafeti birden üzerinden atmasıyla onunla sevişmeye başlamaktadır. Bu sırada sadık dost kurt ise gecenin sessizliğini bozan zevk iniltilerini kulakları dikilerek dinlemektedir, yatağın başucunda.



BIGE

www.tarkan-sitesi.com
©Copyright: Sezgin BURAK

"Korkusuz bir Hun Kızı"



www.tarkan-sitesi.com

©Copyright: Sezgin BURAK

"Atı ve Kurt'uyla"



KULKE

www.tarkan-sitesi.com
©Copyright: Sezgin BURAK

"Sempatik bir Kahraman Müthiş bir Okçu"



ATTILA

www.tarkan-sitesi.com
©Copyright: Sezgin BURAK

"Hun İmparatoru"



TAN

www.tarkan-sitesi.com
©Copyright: Sezgin BURAK

"Tarkan'ın Ağabeyi "



ALTAR

www.tarkan-sitesi.com
©Copyright: Sezgin BURAK

"TARKAN'ın Babası"



KOSTOK

www.tarkan-sitesi.com
©Copyright: Sezgin BURAK

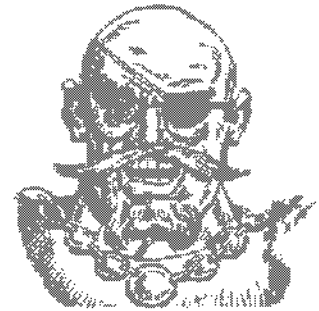
"TARKAN'ın Can Düşmanı"



**BÜYÜCÜ
GOŞHA**

www.tarkan-sitesi.com
©Copyright: Sezgin BURAK

"En Güzel ve En Tehlikeli"

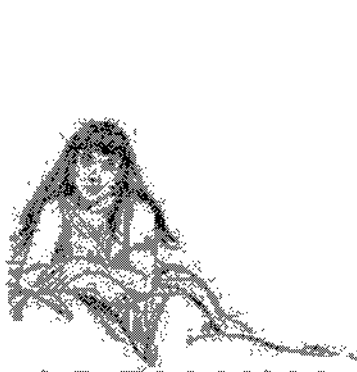


AZUK

www.tarkan-sitesi.com
©Copyright: Sezgin BURAK

"Kuzeyli bir Barbar Müthiş AZUK!"

5. Tarkan'da Kadın Karakterler



ADRIANNA

www.tarkan-afesal.com

©Copyright: Sezgin BURAK

Romalı General

KANALES'in güzel ve

Romantik Kızı

(Maryo'nun Kuşları
macerasından...)



GOSHA

www.tarkan-afesal.com

©Copyright: Sezgin BURAK

TARKAN'ın en

acımasız

ve "en güzel" düşmanı

(Gümüş Eyer macerasından...)



ANNA PLACIDIA

www.tarkan-afesal.com

©Copyright: Sezgin BURAK

Kuşçu

MARYO'nun yakın

dostu "Patroniçe"

(Maryo'nun Kuşları
macerasından..)



Prenses HONORİYA'nın
kuzeni
(Honoriya'nın Yüzüğü macerasından...)



BİZANS Veziri
KRİZAFİYUS'un kızı
(Altın Madalyon macerasından...)



ÖZET

Modern çağın önemli kitle anlatım araçlarından biri olan çizgi romanın ülkemizdeki miladı, yazılı basının gelişimi ile ilgili olarak , 19. yüzyıl ortalarına kadar dayanıyor. Tanımlamaya çalışırsak çizgi roman, birbirinden tamamıyla farklı iki ana öğenin, yazı ve çizginin birleşmesiyle gerçekleşen bir anlatım sanatıdır diyebiliriz. Başka bir ifadeyle metinle birlikte sunulan resimler dizisidir. Resmin bulunduğu karenin içinde resmin anlaşılmasına yardımcı olan metin de yer alır¹. Çizgi romanın en büyük özelliği basılı olmasıdır. Bu şartı göz önüne alırsak onu şöyle tanımlayabiliriz : Çizgi roman, elle çizilmiş ve belirli bir süreklilik içinde artarda gelen, bir metinle bütünleşen ve basılı olan resimlerden oluşan anlatım biçimidir².

20. yy.'da yönetici sınıfın ilişki ve amaçlarına bireyleri de ortak etme zorunluluğunun ortaya çıkması ve sınıflar arası ortak çıkarların oluşması, bireyin toplumla kaynaşması sebebiyle çizgi romanlar yaygınlaşmışlardır. Çizgi romanlar toplum bilincinin yaygınlaştırılmasında yeni bir ifade tarzı olarak iki önemli özelliğe sahiptir. Birincisi toplum ideolojisinin yaygınlaştırılmasında aracılık ederler. İkincisi geniş kitlelere belli mesajların iletilmesi ve bu mesajlara sahip çıkmasıyla düzene iştirak edilmesini sağlamaktadırlar.

Genel olarak tarihi romanlar altmışlarda bir “patlama” yapmıştır. Popülerleşmenin nedeni olarak gösterilebilecek bir başka varsayım ise, tarihi anlatıların dönemin erotik ürünleri olmasıdır. Erotizm, milliyetçilik, özgürlük, yabancı kadınlarla yaşanan aşklar, Orta Asya metaforu popüler kültür temelinde incelenmiş ve bu kavram doğrultusunda 60’lı yılların siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal ortamına bakılıp Tarkan’ın doğmasına ortam hazırlayan faktörler detaylı kategorilerle incelenmiştir.

¹ Meydan Larousse, Cilt 10

² A. PLATİN : “ Tek Resimden Dizi Resime Geçiş”, Gösteri, (Aralık, 1985), 64

60'lı yılların sonlarında okuyucularıyla buluşan TARKAN Türk halkı tarafından çok sevilmiş bunun sonucu olarak da pek çok okur yeni doğan erkek çocuklarına TARKAN ismini vermiştir. Sanırım, bundan sonra TARKAN okurları ve de özellikle bu ismi taşıyanlar, TARKAN isminin anlamı konusunda bilgi sahibi olabileceklerdir...

ABSTRACT

Birth of comic which is one of the important mass media ways, related with the development of written press, was based on mid of 19 th century. If we try to define comic, for fully two different main components, an expression art which is realized by combination of hand writing and line. With another way of expressing, is a text series presented with picture. In the square of picture, a text takes part in which helps to be understandable of picture¹. The main property of comic is being of pressed. If we consider this condition, we may express it as follows; comic is an expressing way which is being constituted from printed picture and combined with text that was handdrawn and with coming one after the other in a definite continuity².

In 20th century, for management level, arising the necessity making partner of the individuals to their relations and aims, and formation of common selfinterests between classes, and because of uniting of individual with people, comics were generalized.

For the generalizing of people conscisus, as a new way of expression, comics have two important properties. First, they mediate generalization of people ideology. Second, transmission of obvious messages to large mass of people and with claiming of these messages, they provide to participate to the system.

As general, historical novels have sudden expanded in 1960's. Another supposition that may be shown as reason of popularity is being of the historical novels as erotic products of the season.

¹ Meydan Larousse, Cilt 10

² A. PLATİN : " Tek Resimden Dizi Resime Geçiş", Gösteri, (Aralık, 1985), 64

Erotism, nationalism, freedom, love with foreign women, Middle Asia metaphor were searched in the base of popular culture and in the direction of this concept, with looking to the political, economical, cultural and social environment of 1960's years, factors which support to take place of Tarkan, were inspected with detailed categories.

Tarkan, who has met with his reader, at the end of 1960's, has been loved by Turkish people and as a result of this, lots of readers have given name of "Tarkan" to their new borned babies. We suppose, after that readers of Tarkan and especially persons who use this name may have info about the meaning of Tarkan.