e-GİFDER ISSN 2146-3301
Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi
Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi
Gumushane University E-journal of Faculty of Communication
Cilt/Volume: 5 Sayı/Number: 2 Eylül/September 2017

TÜRK GAZETECİLİK KÜLTÜRÜNDE İLLÜSTRASYON: DERSAADET GAZETESİ İLLÜSTRASYONLARINA GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM

Sibel ONURSOY*

ÖZ

Tarih ve iletişim araştırmalarında, 'belge' değerinden dolayı geçmişin grafik ürünlerinden yararlanılır; ancak çoğu zaman bu ürünlerin ortaya çıkışı ve oluşum süreçleri gözden kaçırılır. Oysa bu görsel ürünler, Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet döneminin basın dünyasına ışık tutmakta ve derinlemesine araştırılmayı beklemektedir. Geçmişte gazetelerde daha sık kullanılan editöryal illüstrasyonlar etkin mesajlar üreten, gündemle ilişkili olarak metinlerini okunmasını ve anlamlandırılmasını kolaylaştıran görsel betimleme alanlarıdır. Editöryal illüstrasyonları değerli kılan, özellikle gündemle ve insanlık durumlarıyla ilgili konularda, olaylar ve olgular arasında düşünsel bir altyapı sonucunda ortaya çıkması, aynı zamanda çizerin rafine yorumunu barındırması ve haber metninde vurgulanmayan farklı bir bakışı vurgulamasıdır. Hatta anlama süreçlerini hızlandırır ve sözcüklerin yerini alabilir. Bu araştırmada Sevr Antlaşması sonrasında görsellerle üstü örtülü önemli mesajlar vermeyi başaran, bu yönüyle basın ve grafik tasarım tarihimizde önemli rol üstlenen Dersaadet Gazetesinin (1920) illüstrasyonları, göstergebilimsel yaklaşımla çözümlenmekte ve gazetecilikte editöryal illüstrasyonun rolü ortaya konulmaktadır. Sonuç olarak Türk basın tarihinde, görsellik bağlamında gazeteciliğin, derin bir entelektüel boyuta sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. Görsel dilin gücü ve yazınsal dilin ötesine geçişi desteklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Editöryal illüstrasyon, gazetecilik, görsel iletişim, basın tarihi, Dersaadet gazetesi.

ILLUSTRATION IN TURKISH JOURNALISM CULTURE: A SEMIOTIC APPROACH TO DERSAADET NEWSPAPER ILLUSTRATIONS

ABSTRACT

In history and communication research, the graphical products of the past are utilized because of the 'document' value, but often the appearance and process of formation of these products is overlooked. However, these visual products shed light on the media world of the Late Ottoman and Early Republican era and expect to be investigated in depth. In the past, editorial illustrations, more frequently used in newspapers, are visual depiction areas that produce active messages and facilitate the reading and understanding of their texts in relation to the agenda. The editorial illustrations are a valuable element, especially in the context of the agenda and humanities, the emergence of an intellectual infrastructure between events and phenomena, the inclusion of refined interpretation at the same time and emphasizing a different point of view that is not emphasized in the news text. They even speed up comprehension processes and take the place of words. In this research, illustrations of Dersaadet Newspaper, which succeeded in giving important messages covered with visuals after the Treaty of Sevr and which played an important role in our media and graphic design history, are analyzed with a semiotic approach and the role of editorial illustration in journalism is put forward. As a result, in the Turkish media history, it appears

* Doç. Dr. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, sonursoy@anadolu.edu.tr

that journalism has a profound intellectual dimension in the context of visuality. The power of the visual language is supported, and at the same time the transition beyond its literary language is supported.

Keywords: Editorial illustration, journalism, visual communication, media history, Dersaadet Newspaper.

Giriş

İllüstrasyon, antik bir iletişim şekli olmakla birlikte, kullanıldığı her alanda çarpıcı grafik imgeler oluşturan, etkin mesajlar ileten, dinamik aynı zamanda çağdaş bir ifade yorumlama aracıdır. Metinlerin, fikirlerin tasvir edilmesi ve açıklanması amacıyla uygulanan yaygın 'bir resimleme' türüdür. Tanıtım, reklam ve tasarım medyalarında görsel çözümler üretmede önemlidir. İllüstrasyon, ilintili olduğu metni tamamlar, değişik anlam ve boyutlarda yeniden algılanmasına yardımcı olur. Editöryal illüstrasyonlar ise yerel, ulusal ya da uluslararası günlük gazeteler, haftalık ekler, aylık aktüalite dergileri, ticaret dergileri ve ansiklopedi gibi aboneli yayınlar tarafından metinleri desteklemek amacıyla gerçekleştirilen çalışmalardır.

Görsel iletişimin bir öğesi olan illüstrasyon, sözel unsurları görsel bir dille anlatan, betimleyen, yorumlayan ya da bir mesajı iletmek ve bir kavramı görselleştirmek için yapılan resimlerin tümünü kapsamaktadır. İllüstrasyon, yüzyıllara dayanan Türk Kültüründe resimleme öğesi olarak kullanılmıştır. İllüstrasyon aydınlatmak, ortaya koymak, betimlemek, tanımlamak, açıklamak kavramlarıyla ilişkilidir ve ayrıca ona hayat veren illüstratörün yorumudur. Yaygın kullanılan bir tasarım aracıdır ve genellikle metinle birlikte kullanılır. İllüstrasyon; bazen bir resim, bir çizgi, bazen de bir renk lekesi olabilir. Çizgi, renk, stil, mekân, oran ve sayfa düzeni bir illüstrasyonun fiziki elemanlarıdır (Kınık ve Topaklı, 2012). Ayrıca illüstrasyonlar bilişsel birtakım işlevlere sahiptir: 1. Dekorasyon işlevi; okurun ilgisini çekmede hoş bir etki yaratır 2. Temsil işlevi: İlişikte bulunan metinle okurun, ilgili kişi, yer, nesne ve olayları canlandırmasını sağlar. 3. Dönüştürme işlevi: Metindeki anahtar bilginin hatırlamasını sağlar. 4. Organizasyon işlevi: Okurun bilgiyi tutarlı bir yapıda organize etmesine yardım eder. 5. Yorumlama işlevi: Okurun metni anlamasına yardım eder (R. E. Mayer, J. K. Gallini, 1990: 715). Bir illüstrasyon temel olarak ne şekilde yapılırsa yapılsın, önemli olan istenilen bilgi ve mesajı doğru bir şekilde iletmek ve istenilen etkiyi yaratmak amacına sahiptir (Kınık ve Topaklı, 2012: 74). Dolayısıyla illüstrasyonları resimlerden ayıran ana özellik de budur. Eski dönem sanat anlayışında,

sanatın bir dalı olarak görülmemiş ve göz ardı edilmiş, fotoğrafın icadıyla birlikte bu değersizlik yerini saygın bir sanat dalı olgusuna bırakmıştır. Bu bağlamda illüstrasyonlar gelişerek hem içerik olarak hem de biçimsel olarak değer kazanmıştır (Becer, 2005; Gill 1984; Deliduman ve Çakmak, 2017).

İllüstrasyonlar anlama süreçlerini hızlandırmakta ve sözcüklerin yerine geçebilmektedirler. Bu, şu şekilde maddeler halinde açıklanabilir (Levie & Lentz, 1982: 225-226): 1) İllüstrasyon, metne gerek olmaksızın bilgi edinmeyi kolaylaştırmaktadır. 2) Normal öğretim durumlarında metinsel bilginin öğrenimini artırmaktadırlar. 3) Gereğinden fazla kullanıldıklarında bilgi edinilmesine yardım etmez, ancak öğrenmeyi de engellemezler. 4) İllüstrasyonlar okunulanların anlaşılmasını, okunanların hatırlanmasını sağlar ve çeşitli öğretim işlevlerini üstlenirler. 5) İllüstrasyonlar bazen dil ötesi bilgi sağlayıcı gibi ya da sözcüklerin verimli ve etkili kılınması için onların yerine kullanılabilir. 6) Karmaşık illüstrasyonlardan etkili bir şekilde yararlanmak arzuya bağlıdır ya da başka bir deyişle, karmaşık illüstrasyonlardaki mesajı anlamak için okur teşvik edilmez ise ya da yönlendirilmez ise pek çok kişi tarafından işlenemeyebilir. Hatta sıklıkla basit temsillerde bile nesnelerin ayrıntıları fark edilmeyebilir. 7) İllüstrasyonlar haz verir ve duygusal tepkileri uyandırmak için kullanılabilirler. 8) İyi okuyuculara nazaran, zayıf okurlara daha çok yarar sağlayabilirler. 9) Öğrenenler tarafından üretilen imge ekleri verilen resimlerden daha az yardımcı olur.

Bir yayımda metinle birlikte var olan, onu açıklayan ve anlamlandıran illüstrasyonlar editöryal illüstrasyondur. Editöryal illüstrasyon, gazete, dergi ya da kitaplarda basılı metinlerin okunmasını ve anlaşılmasını kolaylaştıran görsel bir betimleme alanını, gerçekçi yaklaşımlardan absürt yorumlamalara hatta karikatürlere uzanan geniş bir yelpazeyi kapsar. Özellikle gazetelerde gündemle dünyayla politikayla ve insanlık durumlarıyla ilgili konularda düşünsel bir altyapı gerektirir. Rafine bir süzgeçten geçmiş bir yorumu gerektirir. Olaylar ve olgular arasında bir bağlantı kurulur, çoğunlukla çizerin görsel yorumunu yansıtır ve bazen de metaforlar içerir. Haber de ya da makalede anlatılan konunun aynen çizilmesindense illüstratörün metinde çok vurgulanmayan bir noktayı vurgulaması ya da metni görsel olarak farklı bir akışla okutması editöryal illüstrasyonu değerli kılmaktadır (Dağ, 2012: 264).

Editöryal illüstrasyon, geçmişte gazete ressamları da denilen zanaatkârlar tarafından üstlenilmiştir. Gazetelerin, dergilerin, yayınevlerinin ve matbaaların gündelik görsel ihtiyaçlarına bu zanaatkârlar hızlı çözümler üretmiştir. Günümüz grafik tasarımcılarının 'öncüleri' diyebileceğimiz bu Babıâli ressamları, uzun yıllar görsel belleğimizi şekillendirip zanaattan tasarıma geçişin gizli aktörleri olmuştur. Özellikle 1970 öncesinin gazetelerinin, dergilerinin sayfalarına ya da kapaklarına göz atıldığında çizgi ve resimle oluşturulan bir görsellik fark edilmektedir. Bugün rahatlıkla fotoğrafla oluşturulabilecek bir görselin yerine, o dönemlerde illüstrasyonun tercih edilmesinin nedenleri arasında, fotoğraf çekip, basmanın, basıma uygun hale getirmenin ve bugünkü gibi işlemenin mümkün olmaması sayılabilir. Ayrıca baskı teknolojilerinin yetersizliği, konuya uygun görselin hızla üretilmesinin gerekliliği, basılması fotoğrafa göre daha kolay olan illüstrasyonun tercih edilmesinin ana nedenlerindendir.

1800'lerin sonlarından itibaren sanat eğitimi olmayan fakat devrin isim yapmış ressamları, sanat hocaları da Babıâli'de boy göstermiştir. Yurt dışından hakkâk diye isimlendirilen zanaatkârların getirildiği ya da yabancı dergilerdeki illüstrasyonların kopyalanıp kullanıldığı uzunca süren bir geçiş döneminden sonra, sınırlar çizilmeye, mesleğin çerçevesi belirmeye başlamıştır. Kuşaktan kuşağa geçen bir gelenekle Babıâli kendi ressamlarını yetiştirir hale gelmiştir. Mesleğin ustaları arasında yer alan gazeteci Sedat Simavi de bu simaların arasına girmiştir. 8 Temmuz 1920 yılında "*Dersaadet*" gazetesini çıkarmaya başlamış ve bu gazetede editöryal illüstrasyonların önemli örneklerini vermiştir. İstanbul işgal altındayken yayın hayatına geçen bu gazete 127. sayısında kapatılmıştır. Sedat Simavi'nin, henüz Cumhuriyet'ten önce sergilediği renkli ve resimli zengin dergicilik anlayışı, Cumhuriyet sonrası yayıncılığa da ışık tutan bir basamak olmuştur (Soydan, 2014: 33).

Bu araştırmaya konu olan *Dersaadet* gazetesi, üstü örtülü mesajlar taşıyan illüstrasyonları ile Milli hareketi destekleyen gazeteler arasındadır. Mondros mütarekesinden sonra (30 Ekim 1918) işgallere direnişi engellemek için gazete kapatma ya da sansürle basını susturma yoluna gidildiğinde, bu yaygın sansür ortamında bir İstanbul gazetesi olan *Dersaadet*, yazmak yerine kullandığı

illüstrasyonlardaki mesajlarla sansürü delmeyi başaran bir gazete olması nedeniyle Türk basın tarihinde önemli bir yer tutmaktadır[†]. Sevr antlaşmasının imzalanmasının ardından, bu habere ilişkin olarak 12 Ağustos 1920 tarihinde dönemin gazetelerinde antlaşmaya ait resmi tebliğ ve içeriğin yansıtılması beklenirken, karşı tarafın anlaşmazlığına bağlı gecikmenin vurgulanıyor olması da ilginçtir. Resmi bildirinin mütareke namı altında devam eden karışıklık ve kararsızlığa son verdiğinden söz edilmekte, adeta "oh çok şükür bitti" havasında, ama yeni durumun ne olacağını anımsatmak istemeyen haline karşılık, kamuoyu ve toplum büyük üzüntü içinde olduğu antlaşma sonrası yansıtılan haber konularıdır (Koloğlu, 2008: 150).

Bu araştırmada, Sevr antlaşmasının ardından *Dersaadet* gazetesinin manşetinde yer alan üç haber illüstrasyonu göstergebilimsel yaklaşımla çözümlenmektedir. Bu görseller, gazetenin kısa hayatında manşette yer alan ve en büyük yerleşim alanına sahip görseller olma özelliğine sahiptir. Bu bağlamda bu illüstrasyonlar tarihçiler, gazeteciler, grafik tasarımcılar, araştırmacılar ve iletişimciler açısından 'belge' değeri taşımakta, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin görsel dünyasına ışık tutmaktadır.

1. Mütareke Dönemi ve Basının Durumu

Birinci Dünya Savaşı sonrasında itilaf devletleri yenilmiş devletlerle barış antlaşmaları yapmışlardır. Bu savaş sonrasında Almanya'nın yenilgiyi kabul etmesinin ardından Osmanlı ile İtilaf Devletleri arasında 30 Ekim 1918'de savaşa son veren Mondros Ateşkes Antlaşması (Mütarekesi) imzalanmıştır. Bu antlaşma Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkımından sonra kurulan Türkiye'nin çerçevesini çizen ilk belge olmuştur. Normalde silah bırakışması olarak imzalanmasına rağmen, içeriğinde bunun yanında, bir devleti ve topraklarını tarumar etmek için ne gerekiyorsa mevcuttur (Balkaya, 1993: 24). Mütareke ile elde ettikleri menfaatleri hukukileştirerek meşrulaştırmak, İstanbul Hükümetlerini (Balkaya, 1993: 21) kendi istekleri doğrultusunda yönlendirmek, direniş hareketleri görmezden gelerek ve hatta kırarak, Sevr Barış antlaşmasını dikte ettirmek bu antlaşma sonrasındaki gelişmelerdir.

[†] *Dersaadet* gazetesinin sloganı da görselliği vurgulamaktadır: *"Bir resim beş satırdan daha beliğdir (anlaşılırdır)"*.

Mütareke sonrasında özellikle Damat Ferit Paşa Hükümetleri yalnız İstanbul'a yerleşen İtilaf Devletlerinin dilek ve arzularını yerine getirme gayreti ile ülke menfaatini göz ardı etme gafleti içerisinde olmuşlardır (Aydınel, 1993: 41). Öte yandan Eylül 1919'da başlayıp 1920 yılı ortalarına kadar isyanlar devam etmiş, bu bir buçuk yıla yakın süre içerisinde kardeş kardeşi öldürmüş, şehirler köyler, yakılıp yıkılmış, ciddi anlamda bir kaos ve güvensizlik ortamı yaratılmıştır (Balkaya, 1993:24). 16 Mart 1920'de İstanbul işgal edilerek ve Meclis-i Mebusan basılmıştır. Eğer Sevr antlaşması kabul edilirse, Osmanlı Saltanatı ve İslâm Halifeliği bilinen sınırlar içinde küçük bir devlet olarak varlığını koruyabileceğini düşünmektedir (Özüçetin ve Ataş, 2015: 47). Bu antlaşma ile Ortadoğu haritası adeta yeniden çizilerek paylaşılmaktadır. 10 Ağustos 1920 tarihinde Hadi Paşa, Rıza Tevfik ve Reşad Halis'ten oluşan üç kişilik Türk heyeti itilaf devleri tarafından önlerine konulan Sevr metnini imzalamıştır (Bayur, 1992: 60; İnan,1962: 159).

Antlaşma imzalanmasından önce milli mücadele çoktan başlamış, 4 Eylül 1919'daki Sivas Kongresi sonrasında Anadolu'da bir temsil heyeti (Heyet-i Temsiliye), milli bir hükümet gibi TBMM açılana kadar görev yapmıştır. 23 Nisan 1920'de Anadolu'nun her tarafından seçilen temsilciler Ankara'ya gelerek Türkiye Büyük Millet Meclisi'ni kurmuş ve egemenlik padişahtan halka geçmiştir. Sevr Antlaşmasının Ferit Paşa hükümeti tarafından imzalanması TBMM tarafından büyük tepki toplamış, "ölü doğan bir antlaşma" olarak değerlendirilmiş ve bu antlaşmayı imzalayanlar vatan haini ilan edilmiştir (Özüçetin ve Ataş, 2015: 64).

Tarihimizin bu önemli döneminde Türk basını işgal kuvvetlerine karşı eldeki olanaklarla mücadele vermiştir. İmkânların çok sınırlı olduğu bu dönemde, en çok ihtiyaç duyulan şeylerin başında moral ve güven gelmektedir. İşgalin en ağır, umutsuzluğun en yüksek olduğu zamanlarda dahi 'moral' ve 'güven'ini kaybetmeyenlerin başında ise TBMM ve basının önemli bir bölümü gelmektedir. Özellikle gazete ve dergiler halkın moralini yüksek tutma açısından çok önemli bir işlevi yerine getirmişlerdir (Okay, 2004: 6).

Gazeteci, yazar, karikatürist Sedat Simavi'nin günlük gazete olan *Dersaadet*'i yayın hayatına geçirmesiyle birlikte, Anadolu'da başlayan Kurtuluş hareketini desteklemeye başladığı görülmektedir (8 Temmuz 1920-4 Kasım 1920-128 sayı). Fuat

Köprülü, Reşat Nuri Güntekin, Ahmet Refik Altınay, Müftüoğlu Ahmet Hikmet gibi isimlerin yer aldığı *Dersaadet*, imparatorluklar kurmuş bir devletin çökmesinden sonra yaşanan ümitsiz ortamda insanlara "her gecenin bir sabahı olduğunu" devamlı hatırlatmaktadır. Sedat Simavi'nin kurtuluş hareketini desteklemesi ve ülkede cumhuriyet kurulması düşüncesini açıkça savunmasından dolayı bu gazete mütareke ve işgal döneminde sıkça sansüre uğramıştır (Gazeteciler Cemiyeti, 1987: 39; Güngör, 2010: 278). İşte böyle bir basın ortamında *Dersaadet Gazetesi* basına uygulanan sansürü atlatmanın farklı bir yolunu bulmuştur. Sevr Antlaşmasının imzalandığı buna benzer önemli olayların haberlerinde, mesajları tamamen yazılı vermek yerine, ilk sayfasında logonun altına görsel mesajlar içeren büyük illüstrasyonlar yerleştirmiştir. Millî mücadele hareketi lehinde tek bir satırın bile yazılamayacağı bir sansür ortamında bundan daha fazlası mümkün olmamıştır (Koloğlu, 2008: 151).

Bu araştırmaya konu olan gazetenin, söz konusu özel günlere dair görsel çizimleri [‡] ve oluşturulan işaret sistemleri, belli özelliklere sahip bir toplumun içselleştirebileceği, mitlerden, yani din ya da kahramanlıklarla ilgili olan ve zaman içinde değişiklik gösteren söylencelerden yararlanılarak bir takım toplumsal mesajlar içeren bir anlam sistemi oluşturmaktadır. Araştırmanın amacı, görsel elemanlarla iletilen bu anlam sistemlerinin çözümlenmesi, görselliğin öneminin vurgulanması, medya ve grafik tasarım tarihindeki entelektüel boyutun ortaya konulması, günümüz medyasıyla farklılık boyutunun değerlendirilmesidir. Dolayısıyla bu görsel çizimlerin incelenmesi, tarihi koşulları içerisinde kültürel evrim göstergelerinin ve gazetecilik tarihindeki görsel boyutun ortaya çıkarılmasını da sağlayacaktır. Fotoğraf, çizim, resim ve filmler tarih çalışmalarının doğal ve asli unsurlarıdır. Bu görsel öğeler tarihe tanıklık eder. İnsanların yaşamlarını, özel günlerini nasıl kutladıklarını, hayatlarının değişik dönemlerinde sıkıntı karmaşa ve zorluklarla nasıl başa çıktıklarını görmemize olanak tanırlar. Görseller kendilerini görenler tarafından farklı biçimde kullanılmaya açık olsalar da yayınlanmalarından itibaren bağımsız belge özelliğine kavuşurlar (Kyvig, 2011: 83). Nasıl ki belgeler farklı yaratıcıları tarafından farklı biçimlerde

[‡] Çalışmanın örneklemi Hakkı Tarık Us Beyazıt Kütüphanesi Nadir Eserler Koleksiyonlarından temin edilmiştir. Çalışmaya alınan eserlerin boyutları küçültülmüştür. Osmanlıca dilinden çeviri için Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Tarih Bölümü öğretim elemanlarından destek alınmıştır.

üretiliyorsa, belgeye bakan kişiler tarafından farklı biçimlerde görülebilir ancak kısmen de olsa sergileniş biçimlerine bağlı olarak anlamlandırılabilirler.

2. Göstergebilimsel Çözümleme Yaklaşımı ve İllüstrasyonları Okumak

Bu çalışmada gazete illüstrasyonlarının çözümlenmesi için, göstergebilimsel çözümleme yaklaşımından yararlanılmaktadır. Görsel mesajların anlamları üzerine çözümlemeler, simge ve sembollerden yani göstergelerden hareket noktasında buluşmaktadır. Bu çözümleme işlemi, bir nevi tarih çözümlemesi olarak da görülebilir. Çünkü bir bakıma çizildiği döneme ait şartların ve olguların yorumudur; dönemin sanatçıları, illüstrasyonların halka ulaşan anlamları, çizimlerin dili ve sembolleri, iletişim araçlarıyla ilişkisi, amaçlı işlevleri ve seyircileri (Kemnitz, 1973: 87). Rafine yani süzgeçten geçmiş bir yorumdur, olay ve olgular arasında bağlantı kurmaktadır. Hatta yazı metninde vurgulanmayan bir noktayı vurgulamaktadır. Başka bir deyişle açık ya da örtük mesajlar içermektedir. Bu türlü sosyal, önemli siyasal ve tarihi bir olguyu açıklamak için göstergebilimsel yaklaşımdan yararlanılmaktadır.

Göstergebilim, iletişim araştırmalarında iletilerin aktarılması, anlamların üretimi ve değişimini temel alan araştırma yöntemidir (Parsa, 1999: 15). Göstergebilim, göstergelerin iletişimde bulunma yollarını ve onların kullanımlarına egemen olan kurallar üzerinde durmaktadır. Her tür iletişim gösterge ve kodlar içermektedir. Göstergeler kendilerinden başka bir şeye gönderme yapan eylemler ya da yapılardır, yani anlamlandırma yapılarıdır. Kodlar içinde göstergelerin düzenlendiği ve göstergelerin birbirleri ile nasıl ilişkilendirileceğini belirleyen sistemlerdir (Fiske, 1996: 16). John Fiske, göstergebilimin üç temel çalışma alanından söz etmektedir. Bunların ilki 'göstergenin kendisi'dir. Bu alan, gösterge çeşitlerinin, bunların çeşitli anlam taşıma yollarının ve göstergeleri kullanan insanlarla ilişkilendirilme biçimlerinin araştırılmasını içermektedir. İkincisi ise, göstergelerin düzenlendiği 'kodlar' ya da 'sistemler'dir. Bu alanın temel çalışma konusu ise, toplumun ya da kültürün gereksinimlerini karşılamak amacıyla geliştirilen kodları ya da bu kodların iletilmesi için var olan iletişim kanallarını işletmek üzere başvurulan yolları ortaya koymaktır ki, illüstrasyonların analizi asıl bu alan içinde işlerlik

kazanmaktadır. Son temel çalışma alanı ise kodlar ve göstergelerin içinde işlediği 'kültür'dür (1996: 62). Göstergebilimin temel kavramları gösterge, gösteren ve gösterilendir.

Göstergebilimin öncüleri Ch. S. Peirce ve F. de Saussure'dür. Ancak bu iki ismin göstergelere yaklaşım biçimleri aynı değildir: Peirce göstergelere mantıkçı ve felsefeci gözüyle yaklaşırken, Saussure dilbilimci gözüyle yaklaşmıştır. Peirce görsel göstergelere öncelik verirken, Saussure daha çok dilsel göstergelerle ilgilenmiştir. Saussure'ün göstergebilimi dilbilim için de kurallar üretmiş, görüşleri birçok göstergebilimciye yol göstermiş, dayanak oluşturmuştur. Peirce gösterge alanındaki ve hatta hemen hemen ele aldığı bütün öğeleri üçlüler içinde inceler. Bunun nedeni ise Peirce'e göre zihnin işleyişinde mantığın bulunmasıdır. Bu mantığın basamakları da bir sıralamayı içerir: Birincilik, ikincilik ve üçüncülük (Peirce, 1984: 227). *Birincilik,* başka bir şeye gönderme yapmaksızın ya da başka bir şeyle ilişki taşımaksızın var olanlardır; nitel gösterge, tekil gösterge ve kural göstergelerdir. *İkincilik,* başka bir şeyle ilişkisi olan; ancak herhangi üçüncü bir kendilikle ilişki taşımaksızın var olanlardır; Görüntüsel gösterge, belirti ve sembol. *Üçüncülük* ise ikinci kendilikle ilişki içerisinde olan birincisiyle ve birbiriyle ilişki içerisinde olabildiği kadar ilişki içerisinde olanlardır; sözcebirim, önerme, kanıt (Merrell, 2000: 32). Bu çalışmada daha çok yararlanılan Pierce'in gösterge kuramındaki üçlü; görüntüsel gösterge, belirti ve semboldür. *Görüntüsel gösterge*, nesnesinin sahip olduğu niteliklerden dolayı nesnesine gönderme yapan göstergedir (Peirce, 1984: 291). Fotoğraf, resim ve trafik işaretleri gibi gösterdiği nesnesini benzerliğinden dolayı çağrıştıran, gösteren ile gösterilen arasında *doğrudan imgesel benzerlik* vardır. Gösterge, ikonografik benzerlikten dolayı nesnenin yerini tutmaktadır. *Belirti,* nesnesi ortadan kalktığı zaman onu gösterge yapan niteliklerini kaybeden bir göstergedir (Peirce, 1984: 304). Göstergenin nesnesiyle arasında doğrudan ilişki vardır. Bu ilişki gözlemlenebilir veya anlaşılabilirdir; örneğin, termometre/ısı, saat/zaman, duman/ateş, ayak izi/insan, parmak izi/insan, kapının vurulması/gelen, nabız atışı/sağlık, vücuttaki isilikler/hastalık vs. *Sembol,* temsil niteliği tam olarak yorumlayanına bağlı olan göstergedir (Peirce, 1984: 274). Nesnesiyle arasında nedensizlik ilişkisi bulunan göstergedir; örneğin, bayrak, trafik ışıkları gibi.

İllüstrasyon çözümlemelerinde, görüntüsel göstergelerin, belirtilerin ve sembol ifadelerin sıklıkla kullanımından dolayı özellikle Peirce'in bu gösterge kuramı kullanılabilir. İllüstrasyonlarda çizerin yorumu, metaforik anlatımlar ve farklı bir akış yansıtılmaktadır. Dolayısıyla anlam çok önemlidir. Fiske'nin belirttiği üzere çizerin kişisel özellikleri, yayınlanan gazete, gazetenin ideolojik algısı, okurun kişisel özellikleri gibi birçok etken illüstrasyonun algılanmasında önemlidir. Anlamı belirleyen şey, göstergenin işaret ettiği gerçekliğin doğası ya da deneyim alanı değil, göstergenin diğer göstergelerle içinde bulunduğu ilişki anlamı üretmektedir. Dolayısıyla anlam, gösterge-yorumlayıcı-nesne arasındaki etkileşimin sonucu ortaya çıkmaktadır (Fiske, 1996: 69).

Barthes, anlamın görünenin fazlasında gizli olduğunu vurgulamaktadır ve bunu resimler ve imgeler hakkındaki yaklaşımında, "Resimler… yazıdan daha zorlayıcıdır. Anlamı, çözümlemeden ya da sulandırmadan tek bir vuruşta dayatırlar" şeklinde belirtmektedir (Barthes, 1972). Anlamanın temelini oluşturan algılama ve yorumlama sürecinde, her bir gösteren aynı zamanda başka bir kod zincirinin göstergesidir. Dolayısıyla anlam, görünenin fazlasında gizlidir. Barthes, bu konuda gösterenin aynı zamanda bir şeyin göstergesi olduğuna işaret ederek, üç boyutlu dizgede gösteren, gösterilen ve göstergelerin karmaşık biçimde iç içe geçtiğini açıklamaktadır (Barthes, 1990: 159).

Roland Barthes ayrıca söylenleri göstergebilimsel bir dizge olarak kabul etmekte söylen (mit) çözümlemelerinde göstergebilimsel yöntemi kullanmakta ve söylenlerin (mitosların) birebir açıkladıkları anlamlarının yanında çağrışımsal olarak alınan yan anlamları da olduğunu açıklamaktadır. Herhangi bir göstergenin düz anlamı ile yan anlamının iç içe olduğunu ve aradaki kaymaların çözümlemelerde açığa çıkacağını savunmaktadır. Yan anlamın gösterenleri göstergelerden (yani gösteren ve gösterilen bütünü) meydana gelmektedir. Yan anlamın 'gösterenleri', düz anlam düzleminin göstergelerinden meydana gelmektedir. Yan anlamın 'gösterilen'ine gelince, onun karakteri her şeyden önce global ve yaygındır, bir ideolojinin parçasıdır. Bu gösterilenler kültür, bilgi ve tarihle yakın iletişime sahiptir (Parsa, 1999: 21).

Resimler ya da çizimler, okuyucunun bulunduğu kültürün içerisine dağıtılmış olan ifadeci özellikler dağarcığı içerisinde anlam kazanmaktadır. Anlatım düzgüleri,

bir dizi el kol hareketini, dilsel olmayan özellikleri (gösteren), özgül bir anlatım konfigürasyonunu (gösterilen) içerisinde ayrıştırma yeterliğimize bağlıdır ve tekniği olmayan, kültürel bir işlemdir. Bedensel ya da kültürel özelliklerin, tanınabilir anlatımların indeksleri olarak görev yapması, bir kültürdeki mevcut toplumsal bilgi miktarının parçasıdır. Bir kültürün üyelerinin bir öznenin görsel kopyası ile yüz yüze gelerek 'bilgi' kullanma yeterliği vardır. Burada temel fark toplumsal durumlarda bizim için, anlam veren kalıbı ayırt edebileceğimiz daha zengin bir guruba dair bir 'ipucu'nun varlığıdır (Hall, 2005: 246).

Bu çalışmada *Dersaadet Gazetesinin* üç özel güne ait sayfası çözümlenmektedir. Gazetenin bu sayfalarında, özel günlere dair manşetine yerleştirmiş olduğu bu çizimler ya da bu görsellerle oluşturulan işaretler sistemi ile belli özelliklere sahip bir toplumun içselleştirebileceği bir anlam sistemi oluşturmaktadır. Barthes'ın semiyotik kavramlar olarak ele aldığı yan-anlam ve ideoloji bu çalışmada anahtar kavramlar olarak düşünülmektedir. Düz-anlamın dilsel, yan-anlamın gizli anlama karşılık gelmesinden dolayı, yan-anlam temel bir araç olarak kullanılmıştır. Çalışmada göstergeler, illüstrasyonların analizinde anlamın oluşmasını sağlayan maddi unsurlar olarak değerlendirilmektedir. İkinci olarak 'belirtme' ve 'çağrışım' olmak üzere iki ayağa sahip olan gönderge sistemlerinden yararlanılmaktadır. Belirtme bir gösterenin özgül bir gösterileni 'ifade ettiği' belirttiği süreçtir. Çağrışım ise benzer bir süreçle fakat gösterenin bizzat göstergeyi belirttiği bir süreçle ilgilidir. Dolayısıyla gösterge kendi bütünlüğü içerisinde başka bir şeye işaret etmekte, gönderge sistemi oluşturmaktadır (Williamson, 2001: 101).

Gazetede kullanılan dil Osmanlıcadır ve bu dile uyarlanmış Arap harfleriyle yayımlanmıştır. Okuma dili sağdan sola doğrudur ve dizimsel anlamda bu dikkate alınmaktadır.

3. Bulgular

Araştırmanın ilk örneklemi, Sevr'in imzalanmasının ertesi günü olan 11 Ağustos 1920 tarihli *Dersaadet Gazetesinin* birinci sayfasıdır. Gazete yurt için önemli olan bu ve bunun gibi önemli olaylar sonrasında bu şekilde manşette ve büyük boyutta birkaç çizime yer vererek bir farkındalık oluşturmaktadır.



Şekil 1. 11 Ağustos 1920 tarihli Dersaadet Gazetesi. Sayfada iki illüstrasyon yer almaktadır. Manşete yerleştirilen 36x17 cm'lik ilk çizimde öküzleriyle tarla süren köylü oğluna seslenmektedir: "Oğul! Bugün yeni bir devre giriyoruz; artık geçmiş günleri unutmak ve yüreğin acılarını dağlamak için sabanı sürmeye başla ve her gecenin bir sabahı olduğunu unutma." Çizimin altında, sayfanın solunda bulunan fotoğraflar Sevr'i imzalayan Osmanlı heyeti, sağındaki fotoğraflar da Fransa İngiltere ve İtalya delegelerine aittir. Alt ortada ise imza işleminin yapıldığı salon resmedilmektedir.

Sayfada gazete logosunun hemen altında yer alan çizimin "Matem günü" başlığı taşımaktadır. Çizimin üstünde şu yazı yer almaktadır. "Muazzam Türk imparatorluğunun mazisini bugün gözyaşlarıyla kederle, elemle ve fakat ümitsizliğe kapılmadan arkamızda bıraktık. Yeni bir tarihi devre giriyoruz".

Düz anlamda resimde bir baba ve oğlu tarlada öküzlerle saban sürerken ve baba figürü oğluna gün doğuşunu işaret etmektedir. Çiftçi baba ve çocuk resmin sağında ve ön plandadır. Yön batıya dönüktür. Güneş figürü ufukta olmasına rağmen oldukça yakın ve büyük çizilmiştir. Çizimin solunda uzakta cami ve evlerin siluet olarak belirginleştiği küçük bir yerleşim yeri/köy tasviri bulunmaktadır. O dönemin okuma yazma temeli sağdan sola doğrudur. Bu şekilde düşünüldüğünde ilk olarak Anadolu insanını simgeleyen köylü ve çocuğu figürleri, ardından güneş figürü yatay doğrultulu bir sıralamaya sahiptir. Tarlayı sürmek için en ilkel tarım aracı öküzler ve kara saban kullanılmaktadır.

Çizimde yan anlamda ufukta doğudan parlayan kısa ışıklı güneşle Millî Mücadele hareketinin ve yeniden doğuşun doğuda başladığı gösterilmektedir. Anadolu halkının göstereni çiftçi baba, genç neslin göstereni oğluna Millî

Mücadelenin Doğu'da başladığını işaret etmektedir. Birinci neslin temsili baba parmak işaretiyle öğretici, oğul ise genç ikinci neslin temsilcisi öğrenen pozisyonundadır. Vatan topraklarının göstereni tarla, bu kara vatan topraklarından verim almak için ya da sahip çıkmak için, ilkel şartlarda ve zorlu çalışmanın gösterenleri olan öküz ve saban ile alın teri gerektiren bir çalışma dönemine geçildiğinin göstergesidir. Dizimsel olarak bakıldığında, baba en sağda olduğundan önemli ve ana rol ona aittir. Uzakta gösterilen cami minareleri ve evlerin siluetleri mekânın Anadolu olduğunun göstergesidir. Gizli mesaj, Anadolu'da çok zorlu milli mücadelenin başladığı, yeni bir umut doğduğu, bu zorlu mücadelede genç-yaşlı iki nesile de görev düştüğü belirtilmektedir.



Şekil 2. 11 Ağustos 1920 tarihli Dersaadet gazetesinde ilk sayfa ortasında yer alan ikinci illüstrasyon.

Bu sayfada sayfanın tam ortasında ikinci bir illüstrasyon yer almaktadır. Bu çizimde en üstte başında yaprak Helenistik taç bulunan Antik Roma'nın karakteristik üst düzey tören giysisi düz beyaz 'toga' giymiş (Yunanlı ve Etrüskler tarafından giyilmiştir), başında ve sol bacağı dışında vücut hatları çok belirgin olmayan bir figür bulunmaktadır. Diğer vücut organları belirsiz olan figürün sol bacağı giysisinden dışarı çıkmış ve çapraz şekilde durmaktadır. Bu figür bir iki tüy kalemli mürekkep kaidesinin ortasında yer almakta ve tüyler bu figürü kanatlı bir varlığa

dönüştürmektedir. Kaidenin altında mühürlü ve yazılı bir belge ve bu belgenin altında da bir zeytin dalı tasvir edilmektedir. Düz anlamda yukarıdan aşağı iki taraflı antlaşma imzalanmasına dair elemanlar dizilmektedir.

Bu ikinci çizimde yan anlamda iki tüy kalem ikili sözleşmenin, yasaların ya da başka bir deyişle kelamın gösterenleridir. Merkezde ve en üstte mürekkep kaidesi üzerinde duran güçlü kanatlı varlık ya da melek, antlaşma metni ve zeytin dalının üstünde yer almaktadır. Figüre, bir ayak hareketi eklenmiştir. Kaidenin ortasındaki kanatlı varlık dünyanın sevk ve idaresindeki yasaların işleyişini gösteren anlamlar taşımaktadır (Salt, 2010: 67). Kâinat ve doğadaki prensipler, ilkeler, yasalar din ve mitolojilerde somutlaştırılarak ya da kişileştirilerek, ayrı ayrı özelliklere sahip Romalı ilahlar kılığına sokulmuştur. Yasa göstereni bu varlığa, bir bacak hareketi verilmiştir. Ayak bileği diğer diz kapağının üzerine gelecek şekilde bacak bacak üstüne oturma dört rakamı olarak bilinir ve genellikle savunma duruşudur (Wilkinson, 2010: 337). Bacaklar bütün bedeni dik tutmaya yaradığından ayak ruha destekçidir. İblisler çoğunlukla bu türde insanınkinden farklı resmedilir (Wilkinson, 2010: 117). Dolayısıyla çapraz bacak hareketi olumsuzluk belirten bir tutumun göstergesidir (söz verirken ayağını kaldırmak, ya da elini arkaya götürerek parmakları katlamak gibi kültürel kodlarla benzer ifade taşır). Dolayısıyla bacak hareketi bir olumsuzluğu, düzenbazlığı vurgulamaktadır. Zeytin dalı evrensel boyutta barışın sembolüdür. Barışın sembolü zeytin dalı, antlaşmanın göstereni olan mühürlü kâğıt, iki tarafın buluştuğu kararı gösteren kalem kaidesinin altında ezilmektedir. Sonuç olarak tüm unsurları bir araya getiren retorik, iki tarafın bir araya gelerek imzaladığı barışı tüketen anlaşma ya da temsil ettiği yasa, itilaf devletlerinin olumsuzluğunu, düzenbazlığını taşımaktadır.



Şekil 3. 26 Ağustos 1920 tarihli *Dersaadet Gazete* sayfası. İstanbul'un itilaf devleri tarafından işgalinden sonra gelen ilk Kurban Bayramı'nın ilk günü yayınlanan sayfasıdır. Sevr Antlaşmasının üzerinden yaklaşık iki hafta geçtikten sonra yayınlanan gazetenin logosunun altında bir bayram kutlama mesajı yer almaktadır: "Harp sonrası bu ilk Kurban Bayramı, yoksulları doyurmaktan, yaraları biraz sarmaktan, yavruları ağlatmaktan başka bir işe yaramıyor. Artık halkın önüne açılan mesut günlere bakmak lazım gelmektedir. Bütün millet tek vücut olmalı ve tüm gayretiyle çalışmalıdır." Bu çizimin sağında ve solunda iki parça olmak üzere, Osmanlının dağılma sürecinde yetişmiş devrimci ve hümanist şair Tevfik Fikret'e ait "Haluk'un Bayramı" şiiri yer almaktadır. Şiirde 'güzel huylu' anlamına gelen Halûk; Tevfik Fikret'in, şahsında yarının aydın gençliğini sembolleştirdiği ve bu amaçla yetiştirdiği oğludur. Bu şiirde baba, Haluk adındaki çocuğuna sesleniyor. Halûk; Tevfik Fikret için ülkenin kalkınma sembolü, "Karanlıkları boğacak ışık, gökten deha-yı nârı çalacak olan kahraman"dır. Şair, sefalet içindeki halka ve savaş yüzünden yetim kalan çocuklara göndermeler yapmaktadır. Bu bayramda çok fazla sevinmemelerini istemektedir. İllüstrasyondan sonraki yazılı metinlerde ise antlaşmadan sonra yapılan yeni icraatlardan bahsedilmektedir.

Bu araştırmada incelenen üçüncü illüstrasyon, *Dersaadet Gazetesinin* 26 Ağustos 1920 tarihli Sevr Antlaşmasının üzerinden iki hafta geçtikten sonraki Kurban Bayramının ilk günü yayınlanan ön sayfasında yer almaktadır.

Düz anlamda illüstrasyonun merkezinde bir kadın figürü yer almaktadır. Bu figür bir kürsüde sol elinde bir tutam solmuş gül tutmaktadır. Kürsünün üstü yine bu solgun güllerle doludur ve önüne bir daire formu içine üç adet koç-keçi başı (siyah gölgeli) yerleştirilmiştir. Arka planda karanlık gece ve içinde yıldızlar, kürsünün sağında ve solunda karanlığın içinde aydınlık figürler olarak İstanbul camileri, camilerin haricindeki yerlerde siyah gölgeler resmedilmiştir. Kürsü üzerinde silik hilal

ve çiçek formları bulunmaktadır. Çizimde düz anlamda İstanbul'da bir kadın figürünün kürsüde elinde çiçeklerle çizildiği 'Kurban Bayramı Kutlaması' kompozisyonu oluşturulmuştur. Çizimin sağında ve solunda Şair Tevfik Fikret'in "Haluk'un Bayramı" şiiri yer almaktadır.

Çizimde Tevfik Fikret'in şiirine yer verilmesinde düz anlamda bir bayram mesajı verilmesinin yanında, yan anlamda diğer şiirlerine bir çağrışım yapılmaktadır.

Tevfik Fikret'in son dönem şiirlerinden oluşan Haluk'un Defteri'nde yer alan Haluk'un Bayramı şiiri Tevfik Fikret'in gelecek projeksiyonunu yansıtan eserlerdir "Ruşen Eşref: "Haluk'un Defteri, Fikret'in inkılaptan evvel ve sonra bu memleket gençliği için düşündüğü, duyduğu emellerin, kuvvetlerin, ümitlerin ve ideallerin birer formülüdür" demektedir." (Kaplan, 2004: 162) Osmanlı'nın çöküş döneminde yazılan bu eserler, değişim ve dönüşüm yaşanması gerekliğini duyumsayan bir sanatkâr bakışından izler taşır. Bu izlerin temeli ise geleceği inşa edecek genç neslin aydınlık düşünceleridir. Halûk ve neslini bu bağlamda kurtarıcı rolüne büründüren Fikret, mitolojik kahraman Promete'nin ateşi çalmasına göndermede bulunarak sunar. (Kanter, 2015: 279). Şair şiirinde, Halûk'un şahsında bütün vatan gençliğine seslenmektedir. Yunan Mitolojisindeki Promete, nasıl güneşten ateşi çalıp insanlara sunan bir kahraman ise; şair de -Halûk'un kişiliğinde- bütün vatan gençlerini Batı'nın ilim ve tekniğini alarak, milletlerini aydınlatmaya çalışan birer kahraman olmaya davet etmektedir. Tevfik Fikret'in şiirlerinde konu ettiği Promete ya da Prometheus Yunan mitolojisine ait bir karakterdir ve buradaki kompozisyonla ilişkilidir:

> *Prometheus tanrısal düzene kafa tutan, karşı çıkan, öteki kardeşlerinden farklı olarak sonunda insanoğlunu yaratarak ve onlara ateşi (yaratıcılığı, bilimi, uygarlığı) vererek bu düzeni değiştirmeyi başarmış bir mitolojik figürdür. Onun gibi düzenbaz tanrılar genelde düzen ve yasalara karşı saygısızlıklarının sonucu olarak dünyada değişime neden olurlar. Prometheus'un hileleri genelde onu bir kahraman yapar. Prometheus gökten ateşi çaldığı zaman, Zeus kendisini hiçe sayan insanlara da bir ders vermek için Prometheus'un kardeşi Epimetheus'a Pandora'yı sunarak intikam alır. Su ve balçıktan ilk bakirenin heykelini yaptırır ve kalbine ruh yerine Prometheus'un ateşi çaldığı yerden aldığı bir kıvılcımı koyar, ona*

> *Pandora ismini verir. Bütün tanrı ve tanrıçalar ona kendilerinden bir şeyler verir. Zeus, onu insanlara yollarken eline verdiği kutuda ise tüm kötülük ve ıstıraplar vardır. Tanrıların verdiği bu kutuyu açmaması istenmesine rağmen merakına yenik düşer ve onu açar. Tüm kötülükler, acı, ıstırap, keder ve karanlık yeryüzüne yayılır, yeryüzüne kötülük hâkim* olur*, kapatmak için davranır ancak kutuda, elinde kalan sadece umuttur' Zeus onu cezalandırmaz çünkü bu onun istediği bir şeydir. Pandora Yunan mitolojisinde "tanrılar armağanı" anlamına gelir. İnsanları cezalandırmak için Zeus tarafından yeryüzüne gönderilen ilk kadındır, meraklı ve terbiyesizdir* (Erkol, 2011).

Çizimde elinde solgun güllerle resmedilen kadın; Pandora'dır. 'Pandora' miti denetlenmesi imkânsız, denge bozucu hareketler yapma ya da kötülükleri ortaya çıkaracak ifşalarda bulunmayı vurgulamaktadır. Pandora yönetici olan padişahın gösterenidir. Emir aleminin ya da yüksekte kalmanın göstereni kürsü (Salt, 2010: 322), bu kürsüde yöneticinin göstereni kadın Pandora, Pandora'nın sol elinde geleceğe dair umutların göstereni olan bir avuç solgun gül bulunmaktadır. Çizimde alegorik bir öykü olarak okuyabileceğimiz 'Pandora' miti, kötülüklerin dünyaya yayılmasına neden olan meraklı kadın figürü olarak 'Pandora', tanrılara başkaldıran tüm kötülükler dünyaya saçılınca kutuda kalan 'umut' ile karşılaşması sahnesi canlandırılmaktadır. Pandora'nın seçimi ile kullanılan mitolojik kodlar toplumsal kültür ürünüdür, toplumsal geçmişe ya da kullanıcı arasındaki uzlaşmaya dayanırlar. Dönemin yöneticisi ile Pandora arasındaki ilişki doğrudan pekiştirilmiştir. Bu mitolojik kodların seçimi belirli kültürel birikimi gerektirmektedir.

Gece, karanlık ve kaosun, eylemsizliğin, sessizliğin, körlüğün ve kötülüğün gösterenidir (Salt, 2010: 194). Yıldızlar rehberlik ve umudun gösterenidir. Kürsünün önünde bulunan üç adet koç-keçi-boğa başı düz anlamda Kurban Bayramı'na uygun olarak görülse de, bu tasvirler yan anlamda gücün kudretin gösterenidirler. Bir yere asılan boynuzlu başlar antik çağ toplumlarından beri koruyuculuk göstergesidir (Gökhan, 2009: 100). Yuvarlak içinde üç boynuzlu hayvan başıyla gösterilen üçlü birlik ihtilaf devletlerinin (Fransa-İtalya-İngiltere) kodları, kürsüye yani yönetime

düşen kara gölgeleri de padişaha olan etkilerini vurgulamaktadır. Karanlık her yanı sarmış, kara gölgeler ya da kötülükler İstanbul'un camileri dışındaki her yere çökmüştür. İstanbul uykudadır. Çizimde karanlığı aydınlatanlar umudun göstereni yıldızlar ve İstanbul'un siluetinin göstereni camilerdir. Yan anlam düzeyinde karanlığın içindeki aydınlıklar camilerdir. Camiler karanlıktan ışığa geçişin kodlandığı 'uyanış' merkezleridir. Boynuzluların bulunduğu yuvarlağın dışında kalan kürsü üzerinde bulunan simetrik hilaller Müslüman toplumların bayraklarında sıkça kullanılan bir semboldür. Silik kullanımla güçsüzlük vurgulanmaktadır. Bu illüstrasyonda tüm unsurları bir araya getiren retorik şu şekilde oluşturulabilir; padişah kötülükleri etrafa saçmış, elindeki kalan umut yetersiz, üç gücün boyunduruğu altına girmiştir. İstanbul uykudadır, ancak geceleri camiler uyanışın, aydınlığın, umutların merkezleridir.


درسعادت

هیئت جدیدهٔ وکلانك وظیفه‌سی محلکتی قورتارمق، یوردیغزی شنلندیرمك وصلح وسکونی تأمین ایلهمکدر.

Şekil 4. 23 Ekim 1920 tarihli *Dersaadet Gazetesi* sayfasında yer alan büyük illüstrasyonda iki taraf el sıkışmaktadır. Bu tasvir kurdeleli kırmızı renkte bir çerçeve ile çevrilidir. Metin yazılarında Bakanlar kurulunun yabancı devlet temsilcileri ile iş birliği yapma amaçlarının memleketi kurtarmak olduğu ifade edilmekte, alt kısımda yeni kanunlar, savaş suçluları, mahkemeler ve yabancılarla ilgili haberler bulunmaktadır. İllüstrasyonun üst kısmında "Heyeti cedide-i vükelanın vazifesi memleketi kurtarmak, yüreğimizi şenlendirmek ve sulh ve sükunu temin eylemektir" yazısı yer almaktadır.

Bu araştırmada çözümlenen diğer illüstrasyon 23 Ekim 1920 tarihli *Dersaadet Gazetesinin* ilk sayfasındadır ve Sevr'in imzalanışının ertesi günü yayımlanan

illüstrasyonla benzerlikler taşımaktadır. Bu sayfada dizimsel boyutta merkezde iki tarafın el sıkışma tasviri yer almaktadır. Arka planda İstanbul Boğazı, doğu ve batı yakası tasvir edilmektedir. Çizimin sağ kısmında ya da başka bir deyişle doğu tarafından ışığıyla tamamen görseli kaplayan bir gün doğumu resmedilmektedir. Kompozisyon kırmızı renkte süslü bir çerçeve içerisine alınmıştır. Düz anlamda itilaf devletleri ile iş birliği kutlanmaktadır. Yazılı metinde de yabancı devlet temsilcileri ile iş birliği yapma amacının memleketi kurtarmak olduğu ifade edilmektedir.

Gazetenin bu yayım tarihinden bir gün önce TBMM, 21 Ekim 1920 tarihinde, o güne kadar çeşitli vesilelerle açıkça veya örtülü olarak ilan ettiği amaç ve araçlarını bir kere daha bütün dünyaya sunmak için bir beyanname yayımlamıştır:

> *"Emperyalist Devletlerin, Devlet ve milletimizin hayatına açıkça kastetmeleri neticesinde müdafaa-i meşrua için toplanan Türkiye Büyük Millet Meclisi, şimdiye kadar muhtelif vesilelerle sarahaten veya zımnen ilan ettiği maksat ve meslekini bir kere daha bütün cihana arz için şu beyannameyi neşr eylemeye lüzum görmüştür.*
>
> *Türkiye Büyük Millet Meclisi, milli hudutları dahilinde hayat ve istiklalini temin ve hilafet ve saltanat makamını tahlis ahdiyle teşekkül etmiştir. Binaenaleyh hayat ve istiklalini, yegâne ve mukaddes emel bildiği Türkiye halkını, emperyalizm ve kapitalizm tahakküm ve zulmünden kurtararak irade ve hakimiyetinin sahibi kılmakla gayesine vasıl olacağı kanaatindedir.*
>
> *Türkiye Büyük Millet Meclisi, milletin hayat ve istiklaline suikast eden emperyalist ve kapitalist düşmanların tecavüzatına karşı müdafaa ve bu maksada münafii hareket edenleri tedip azmiyle müesses bir orduya sahiptir. Emir ve kumanda salahiyeti Büyük Millet Meclisi'nin şahsiyeti maneviyesindedir.*
>
> *Türkiye Büyük Millet Meclisi, halkın öteden beri maruz bulunduğu sefalet sebeplerini yeni vesait ve teşkilat ile kaldırarak yerine refah ve saadet ikame etmeyi başlıca hedefi addeder. Binaenaleyh toprak, maarif, adliye, maliye, iktisat ve evkaf işlerinde ve diğer mesailde, içtimai uhuvvet ve teavünü hâkim kılarak, halkın ihtiyacatına göre teceddüdat ve tesisatı vücuda getirmeye çalışacaktır. Bunun için de siyasi ve içtimai umdelerini milletin ruhundan almak ve tatbikatta milletin temayülat ve anahatını gözetmek fikrindedir.*
>
> *Binaenaleyh Türkiye Büyük Millet Meclisi, memleketin idari, iktisadi, içtimai umum ihtiyacatına müteallik ahkamı peyderpey tetkik ve kanun şeklinde tatbik mevkine vaz eylemeye başlamıştır. Veminalahüttevfik" (*TBMM ZC, 1920: 369-372).

İkinci anlam düzeyinde, millî mücadelenin büyümesinin göstereni doğudan doğan güneşin ışıkları tüm çizim alanını kapsamaktadır. Millî mücadelenin İstanbul'u da içine aldığı, arkada İstanbul boğazının iki yakasının resmedilmesiyle

vurgulanmaktadır. Düz anlamda iki tarafın anlaşması kutlanırken, yan anlamda milli mücadelede vatanın Doğu ve Batı yakası kenetlenmekte, Ankara'daki TBMM'nin güçlendiği vurgulanmaktadır. Sevr'i takiben iki buçuk aylık aradan sonra Anadolu'da bir köylü ve oğlu temsilinde başlayan zorlu çalışmalar meyvelerini vermeye başlamıştır. Son Damat Ferit Paşa Hükümeti 16 Ekim 1920'de istifa etmiştir (Sofuoğlu, 1994:88) ve TBMM'nin yayımladığı 21 Ekim 1920 tarihli beyanname ile Ankara Hükümeti'nin gücü ortaya konulmaktadır. Doğu cephesinde Ermenilere karşı saldırıya geçilmiş (12 Eylül), Sarıkamış Ermenilerden geri alınmıştır (29 Eylül). Güney cephesinde Salimbeyli kurtarılmıştır. Misak-ı Milli esaslarına aykırı Sovyet önerileri, TBMM'nde reddedilmiştir (17 Ekim). Batı Cephesi'nde Türk kuvvetleri Gediz Taarruzunu gerçekleştirmiştir (24 Ekim). Yani Türk kuvvetleri Batı cephesinde de taarruza geçmiştir. Millî Mücadele artık Batı cephelerinde de başlamıştır. El sıkışma karşılaşma varılan bir anlaşmada kullanılır (Wilkinson, 2010: 335). Çizim, düz anlamda ihtilaf devletleriyle varılan anlaşmalar ve iş birliğinin kutlanması gibi algılansa da, aslında el sıkışan eller doğu ve batı Türkiye'nin sembolleridir. Çünkü el sıkışan ellerdeki giysiler farklı değildir. El sıkışma gibi görünse de aslında parmakların duruşu el ele vermenin, kenetlenmenin ipucunu vermektedir. Kırmızı renk evrensel olarak tutkunun rengi olsa da aynı zamanda tehlikenin, devrimin rengidir ve duyguları harekete geçiricidir (Wilkinson, 2010: 280). Gizli mesaj, doğu ve batının birleşerek savaşın, direnişin, Batı cephesinde de mücadelenin başarısı, vatanın doğu ve batısının kenetlendiği vurgulamaktadır. Kurdeleli kırmızı çerçeve kutlamayı belirtmektedir.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Editöryal illüstrasyonlar gazetelerin çoğu zaman yazı ile ifade edemediği konuları, doğaları gereği ifade edilebilmektedir. Çözümlenen örneklerden de anlaşılacağı üzere, geçmişte sahip olunan fikirlerin dile getirilmesinde illüstrasyonlar sert ve pervasızca anlam aracıları olmuştur. Günümüzde illüstrasyonların kapladığı alanlar ve üstlendiği roller azalsa da geçmişte önemli mesajların şifrelerini oluşturmuşlardır. Ancak çizgilerin korkutucu gücü hala günümüzde de bu rolünü sürdürmektedir.

Bu çalışmada önemini yitirmekte olsa da gazete illüstrasyonlarının editöryal sürece katkıları üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Ayrıca Türk basın tarihinde editöryal

illüstrasyonun incelenmesine katkı sağlayacağı düşüncesinden hareketle Türk tarihinde önemli bir örnek olay ele alınmış ve göstergebilimsel çözümleme sürecine tabi tutulmuştur. Bu amaçla tarihimizin belli bir sürecinde önemli rol oynayan Sevr Anlaşması ve Millî mücadele zamanlarına ait, Sedat Simavi'nin gazeteci kimliğinde *Dersaadet Gazetesinin* önemli üç sayfasında yer verdiği illüstrasyonlar ele alınarak, milli mücadele söyleminin nasıl resmedildiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Editöryal illüstrasyonların çözümlenme işi için objektif kriterler belirlemek zordur. Zira çözümleyicinin kişilik özellikleri kadar, sosyal, siyasal ve kültürel özellikleri de çözümleme sürecini etkilemektedir ya da başka bir deyişle çizimlerde verilmek istenen mesajı, algılama kapasitesini ve anlamlandırma çeşitliliğini etkilemektedir.

Gazete en uzun geçmişe sahip kitle haberleşme aracıdır. Bir yandan haber verirken bir yandan da toplumda var olan değerleri pekiştirme ve değiştirme işlevi yerine getirmektedir. Yayımlandığı tarihlerde sansür nedeniyle, zor ve tehlikeli bir işi görev edinen gazetecilerin kaleminden, milletin direncini ve moralini yükseltme görevini bu görsel mesajlar yerine getirmiştir. Burada toprakları işgal edilmiş bir milletin örgütlediği direnişin gazetelerde çizimler yoluyla nasıl desteklendiği ortaya konulmaktadır.

Yaratıcılık, yeniyi bulmak, özgünü elde etmek ve becerinin ötesinde bir yeti gerektirmekteyse, gazetecilikte mesaj oluşturmak ya da yaratmak da zengin bilgi dağarcığı, iyi gözlem, güçlü algılama, sağlıklı analiz yapabilme erki ve bunların birleşimini gerektirmektedir. İçeriğin yansıtılması, esaslı bilgi birikimini, sonrasında da bir sanatçı gibi gazetecinin estetik senteziyle (birleştirmesiyle) mümkündür. Dolayısıyla Sedat Simavi gazeteci kimliğinde, ürününü düşünsel ve zihinsel bir eylem sonucunu ortaya koymaktadır. Anlamı yüklediği göstergelere kendi zamanının yaşamsal ipuçlarını taşımıştır. Çağının önemli olaylarını gösterme sorumluluğunu göstergelerin omuzlarına yüklemiş, görsellerin gücünden yararlanmıştır. Özetle, Türk basın tarihinde, gazeteciliğin görsellik anlamında derin bir entelektüel boyuta sahip olduğunun örneklerini vermiştir. Özetle, Türk basın tarihinde, gazeteciliğin görsellik anlamında derin bir entelektüel boyuta sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu çalışma belli görsel kodlarla kültürel olarak anlamlandırılmanın, görsel kültürümüzün varlığının bir kanıtını oluşturmakta ve görsel kültür tarihimizde yaratıcı ve bu yolu

kullanan yönlendiricilerin bulunduğunun bir örneğidir.

Sonuç olarak, Sevr Antlaşmasının imza edildiği dönem sonrasına ait incelenen illüstrasyonlar, antlaşma ve yönetimlere karşı direnişi, ulusal mücadeleyi destekleyici ve harekete geçirici işleviyle dil ötesi bilgi sağlayıcı durumuna gelmiştir. Çözümlenen illüstrasyonlar, dilin yerine geçmiş, mesajı anlamak niyetindeki okura, mesajı aktarmaktadır. Duygusal tepkileri uyandırıcı, okuma bilmeyenlerin anlamasına da fırsat veren (yayımlanma döneminde okuma yazma bilenlerin oranı yaklaşık %9 olduğu düşünüldüğünde), bilgi edinmeyi kolaylaştıran, hatırda kalmayı sağlayıcı rolleriyle, görsel mesaj vermenin önemini ortaya koymaktadır. Görsel göstergeler ve bunları içeren ürünler insan ruhunun ortak değer ve düşüncelerinin birbirine en yakın anlamları taşıdığı iletişim sistemleridir. Çalışma görsel dilin, yazınsal dilin ötesine geçmesini, üstünlüğünü yinelemekte ve gücünü ispatlamaktadır. Bu evrensel iletişim özelliği ile görsellik, geçmişte çok kullanılan yazınsal ve sözel dillerin ötesinde ve üstünde bir değer taşıdığını göstermiş ve bunu sürdürecektir.

KAYNAKÇA

AYDINEL, Sıtkı (1993). Güney Batı Anadolu'da Kuvâ-yı Milliye Harekâtı, Ankara.

BALKAYA, İhsan Sabri. S. (2008). “Mütareke Dönemi Asayişin Üç Boyutu”, Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, (41), 17-34.

BARTHES, Roland (1990). Çağdaş Söylenler, İlk basım, Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Hürriyet Vakfı.

BARTHES, Roland (1972). "Myth Today”, Mytholgies, London: Cape.

BAYUR, Yusuf, Hikmet (1992). Türk Devleti’nin Dış Siyaseti, İstanbul.

BECER, Emre (1997). İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara: Dost Kitabevi.

ÇAKMAK, Sinan (2010). “İki Boyutlu Eğitici Animasyonlar ile Eğitici Yayın İllüstrasyonlarının Karşılaştırılması ve 10-12 Yaş Öğrencilerinin Öğrenmelerine Etkisi”, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

DAĞ, Elif Songur (2012). Basın Yayın İllüstrasyonu (Editöryal), İllüstrasyon (Ed. Ali Tekin Çam), Alternatif yayıncılık.

DELİDUMAN, Canan ve ÇAKMAK, Sinan (2017). "Kültürel Afiş Uygulamalarında İllüstrasyon", İdil Dergisi. 6 (29), 1-20.

ERKOL, Ahmet (2011). "Tarihi Süreçte Müslümanlarda Birey İktidar İlişkilerine Dair Bir Değerlendirme", Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi, (6), 12-26. www.E-Sarkiyat.Com- ISSN: 1308-9633. Erişim tarihi: 20.02.2017

FİSKE, John (1996). İletişim Çalışmalarına Giriş, (Çev: Süleyman İrvan), Ankara: Ark.

GILL, Robert W. (1984) Rendering With Pen and Ink. London.

GÖKHAN, Halil (2009). Semboller. 1, İstanbul: Dharma Yayınları.

GÜNGÖR, Nazife (2010). Cumhuriyet Döneminde İletişim. Ankara: Siyasal Yayınları.

HALL, Stuart (2005). "Haber Fotoğrafının Belirleyici Özellikleri", (Çev: Ali M. Bayraktaroğlu) Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (21).

İNAN, Afet (1962). Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.

KANTER, M. Fatih (2015). "Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Kimlik İnşası", Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Tevfik Fikret Özel Sayısı, Yıl: 3, (11), 273-281.

KAPLAN, Mehmet (2004). Tevfik Fikret. İstanbul: Dergâh Yayınları.

KEMNITZ, Thomas Milton (1973). "The Cartoon as a Historical Source", Journal of Interdisciplinary History, 4 (1), 81-93.

KINIK, Mustafa ve TOPAKLI, Asım (2012). "Levni Minyatürlerinde İllüstrasyon", Akdeniz Sanat Dergisi, 5 (10), 71-85.

KOLOĞLU, Orhan (2008). Osmanlıda Son Tartışmalar, İstanbul: Doğan Yayıncılık.

KYVIG, David E. & MARTY, Myron A. (2000). Yanıbaşımızdaki Tarih. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

LEVIE, Howard & LENTZ, Richard (1982). "Effects of Text Illustrations: A Review of Research", Educational Communication and Technology Journal, 30 (4), 195-232.

MAYER, Richard E. & GALLINI, Joan K. (1990). When Is an Illustration Worth Ten Thousand Words? American Psychological Association Inc. 0022-O663/90/SOO.75, https://www.researchgate.net/profile/Richard_Mayer7/publication/232452390_When_Is_an_Illustration_Worth_Ten_Thousand_Words/links/57799b6d08aeb9427e2c00ad.pdf. Erişim tarihi: 20.02.2017

MERRELL, Floyd (2000). "Charles Sanders Peirce's Concept Of The Sign". In Routledge Critical Dictionary and Linguistics, (Ed: P. Cobley), Kentucky: Routledge Press.

NÖTH, Winfried (1990). Handbook of Semiotic. New York: The Association of American University Press.

OKAY, Cüneyd (2004). Dönemin Mizah Dergilerinde Millî Mücadele Karikatürleri: 1919-1922. E-kitap, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

ÖZÜÇETİN, Yaşar ve ATAŞ, Nermin 2015. Meclis Celse Zabıtlarında Sevr Muahedesine Karşı Tepki ve Yorumlar. Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 1(2), 40-68, 40-68.

PARSA, Seyide (1999), "Televizyon Göstergebilimi". Kurgu Dergisi, (16), 15-28.

PEIRCE, Charles S. (1984). Writings of Charles S. Pierce. 2.

SALT, Alparslan (2010). Semboller. 2. Basım, İstanbul: Ruh ve Madde.

SOFUOĞLU, Adnan (1994). Kuvay-i Milliye Döneminde Kuzeybatı Anadolu, C. 2, Ankara. Aktaran: T. C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, http://www.atam.gov.tr/dergi/sayi-52/damat-ferit-pasa-hukumetlerinin-milli-mucadeleye-karsi- girisimleri-ve-son-olarak-kuvay-i-seferiye-adiyla-yeni-bir-askeri-birlik-olusturma-cabalari, Erişim tarihi 3.03.2017.

TBMM Zabıt Ceridesi, Cilt V, 18 Kasım 1920, s. 369-372.

SOYDAN, Kevser (2014). "Türk Kültürüne Göre Çocuk Hikâye Kitaplarında İllüstrasyon". İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens. Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi.

WILKINSON, Kathryn (2010). Semboller ve İşaretler: Binlerce Yıllık Görsel Bir Yolculuk, Rana Gürtüna (Ed.), Seda Toksoy (Çev.), İstanbul: Alfa Yayınları.

WILLIAMSON, Judith (2001). Reklamların Dili, Reklamlarda Anlam ve İdeoloji. (Çev: Ahmet Fethi), Ankara: Ütopya Yayınevi.